

JUIGCHEN IN DEN ADEL

Christophe Madelein *der* HET VERHEVENE IN DE NEDERLANDEN (1770–1830)

MENSCHLIJKE NATUUR



JUIGCHEN IN DEN ADEL DER MENSCHLIJKE NATUUR

HET VERHEVENE IN DE NEDERLANDEN (1770-1830)

**JUIGCHEN IN DEN ADEL
DER MENSCHLIJKE NATUUR**

HET VERHEVENE IN DE NEDERLANDEN (1770-1830)

Christophe Madelein



© Academia Press

Eekhout 2

9000 Gent

T. (+32) (0)9 233 80 88

info@academiapress.be

F. (+32) (0)9 233 14 09

www.academiapress.be

De publicaties van Academia Press worden verdeeld door:

J. Story-Scientia nv Wetenschappelijke Boekhandel

Sint-Kwintensberg 87

B-9000 Gent

T. 09 255 57 57

info@story.be

F. 09 233 14 09

www.story.be

Ef & Ef

Eind 36

NL-6017 BH Thorn

T. 0475 561501

F. 0475 561660

Christophe Madelein

Juigchen in den adel der menschlijke natuur – Het verhevene in de Nederlanden (1770-1830)

Gent, Academia Press, 2010, vi + 411 pp.

Cover: Pjotr – Grafisch ontwerp

ISBN 978 90 382 1699 7

D/2010/4804/248

NUR 620

U 1528

Opmaak: proress.be

Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgeverij.

INHOUDSTAFEL

VOORWOORD.....	V
INLEIDING.....	I
<i>Noten</i>	7
HOOFDSTUK 1 FIAT LUX!.....	9
1.1. Longinus: de prikkel en de teugel.....	9
1.1.1. Dionysius (of) Longinus, of Pseudo-Longinus.....	9
1.1.2. Peri hupsous.....	11
1.2. Nicolas Boileau: le merveilleux dans le discours.....	21
1.2.1. Boileau, fantôme verbal.....	21
1.2.2. Boileau, de vertaler.....	22
1.2.3. De klemtoon op het eenvoudige.....	25
1.2.4. Een poging tot definitie.....	31
1.3. Longinus in het Nederlands: twee vertalingen.....	32
<i>Noten</i>	35
HOOFDSTUK 2 FIAT OBSCURITAS!.....	47
2.1. John Dennis, <i>The Critick</i>	48
2.1.1. John Dennis in de Alpen: A Delightful Horrour.....	49
2.1.2. John Dennis, Sir Tremendous Longinus.....	52
2.1.3. Een constructie van Dennis' verhevene.....	57
2.2. Joseph Addison, <i>Pleasures of the Imagination</i>	59
2.2.1. Addisons baanbrekende essay en Locke.....	59
2.2.2. Primair genot: de natuur als eerste bron.....	60
2.2.3. Secundair genot: dan toch woorden.....	62
2.3. Shaftesbury: gematigd en harmonieus.....	66
2.4. Edmund Burke: duisternis, pijn, en genot.....	68
2.4.1. Burke over smaak.....	68
2.4.2. Over pijn, genoeg en genot.....	72
2.4.3. The Sublime: veilig angstig.....	74
2.4.4. Schoonheid.....	78
2.4.5. Samenvattend: over het ontstaan van het verhevene en het schone ..	82
2.4.6. Taal en literatuur: bron van het natuurlijk verhevene.....	84
2.4.7. Conclusie: Burke, de traditionele vernieuwer.....	86
2.5. Conclusie: de Engelse (r)evolutie.....	88
<i>Noten</i>	90
HOOFDSTUK 3 LICHT IN DE NEDERLANDSE DUISTERNIS.....	103
3.1. De springvederen der gevoelens of gewaerwordingen: R.M. van Goens vertaalt M. Mendelssohn.....	105

3.1.1.	Rijklof Michael Cuninghame van Goens, arrogant genie	105
3.1.2.	Over het verhevene en naive.	106
3.1.3.	De receptie van Van Goens' vertaling.	121
3.2.	Hieronymus van Alphen: Nederlandse esthetica in de kinderschoenen	125
3.2.1.	Van Alphen, de vernieuwer	125
3.2.2.	Eene wijsgeerige beoeffening der fraaie letteren	127
3.2.3.	Over het grootsche en verhevene	131
3.2.4.	Een discussie tussen twee heren	138
3.3.	Tegen schoolvosserij: de common sense-theorieën van James Beattie vertaald	140
3.3.1.	James Beattie, Schots filosoof tegen de Schotse Verlichting	140
3.3.2.	No nonsense in Nederland.	141
3.4.	Magt, Sterkte, Kracht: Blair in Nederland	154
3.4.1.	Hugh Blair, nog een beroemdheid in de vergetelheid	154
3.4.2.	Een toetssteen voor de jeugdige spreker	155
3.4.3.	Groot en verheven	156
3.5.	Conclusie: kunstrechtters met een opgeheven vingertje	164
	<i>Noten</i>	167

HOOFDSTUK 4 HET LICHT VAN DE BOVENZINNELIJKHEID:

IDEALISME IN NEDERLAND. 179

4.1.	Immanuel Kant: van schets tot ets	180
4.1.1.	Een schets van het verhevene: de <i>Waarnemingen</i>	181
4.1.2.	De graveernaald van de kritische wijsgeerte	189
4.1.3.	Samenvattend: Kants antwoord op de achttiende-eeuwse vragen	213
4.2.	Friedrich Schiller: terug naar de literatuur	215
4.2.1.	Gezocht en gevonden: post-kantiaans achttiende-eeuwer	215
4.2.2.	Schillers esthetisch idealisme	216
4.2.3.	Schillers verhevene	222
4.2.4.	Schillers problematisch verhevene.	229
4.3.	Drie redevoeringen en een prijsvraag	233
4.3.1.	Paulus van Hemert: Kants Erhabene bevattelijk uitgelegd	234
4.3.2.	Theodorus van Swinderen: Kant vereenvoudigd.	246
4.3.3.	Johan Frederik Lodewyk Schröder: Kant via Van Hemert	255
4.3.4.	Drie redevoeringen, één verhevene?	260
4.3.5.	Een prijsvraag in Haarlem	261
	<i>Noten</i>	265

HOOFDSTUK 5 JOHANNES KINKER, ESTHETISCH IDEALIST 285

5.1.	Johannes Kinker, dichter-filosoof.	285
5.2.	Schillers <i>Würde</i> inspireert Johannes Kinker	288
5.3.	Het schone van Kant overstegen	297
5.3.1.	Kinkers wijsgerige poëzie en zijn voorredes.	298
5.3.2.	Iets over het schoone	300

5.4. Kinker en zijn Nederlandse tijdgenoten	309
<i>Noten.</i>	311
HOOFDSTUK 6 WILLEM BILDERDIJK, VAN HARTE VERHEVEN	317
6.1. Onbegrepen, miskend, en bewonderd	319
6.1.1. De mens Willem Bilderdijk, een bewogen levensloop	319
6.1.2. De dichter Willem Bilderdijk, halfbloed romanticus?	321
6.2. Gedachten over het verhevene en naïve	325
6.2.1. Voorbericht: tegen theorie	325
6.2.2. Het verhevene.	330
6.2.3. Het naïve	344
6.2.4. Conclusie: Bilderdijks verhevene, een esthetisch concept	348
6.3. Bilderdijk en zijn tijdgenoten	349
<i>Noten.</i>	352
CONCLUSIE	359
<i>Noten.</i>	365
BIBLIOGRAFIE	367
NAMENREGISTER	403
BEGRIPPENREGISTER	407

VOORWOORD

Het beeld van de eenzame onderzoeker op zijn zolderkamertje is een hersenschim: ik woon in een appartement op de eerste verdieping, en er zijn altijd mensen rond mij geweest die me (bewust, maar vaak ook onbewust) bijgestaan hebben.

Dit boek is ontstaan uit mijn proefschrift. Mijn dank gaat dan ook uit naar de mensen die het ontstaan van dit proefschrift van dichtbij meegemaakt hebben. In de laatste maanden van een doctoraatsonderzoek lijdt iedere onderzoeker aan tunnelzicht, en dat heeft een paradoxaal effect: de aanwezigheid van die mensen rond je wordt nog belangrijker dan ze al was, maar door je vernauwde blik merk je hen nauwelijks op. Pas wanneer alles afgerond is, wanneer je uit de tunnel komt, besef je wat zij voor je betekend hebben. Tot dat besef ben ik nu heel langzaam aan het komen, en ik wil deze mensen dan ook bedanken – met mijn excuses aan wie niet expliciet genoemd wordt: mijn dankbaarheid is er niet minder groot om.

In de eerste plaats wil ik degene danken die de aanzet gegeven heeft tot mijn onderzoek, en die mij steeds met raad en daad ondersteund heeft, de promotor van mijn proefschrift, Jürgen Pieters. Zijn hulp was van onschatbare waarde, zijn vertrouwen een voortdurende motivatie. Hij heeft mij steeds met een grote belezenheid en een even grote bereidwilligheid zijn kennis te delen bijgestaan, telkens ook – in goede Verlichtingstraditie – met de uitdaging het beste uit mezelf te halen. Het is dankzij hem dat ik op 13 mei 2008 mijn proefschrift mocht verdedigen aan de Universiteit Gent. Zonder zijn gedrevenheid was dit onderzoek nooit gebeurd. Zonder zijn steun, raad, en begeleiding was dit boek er nooit gekomen.

Ik wil ook de jury van mijn doctoraatsverdediging bedanken voor de wenken en suggesties: Kristoffel Demoen, Lia van Gemert, Jan Oosterholt, en Bram van Oostveldt. Hun opmerkingen vormden een uitdaging, en ik hoop dat ik met dit boek ten minste gedeeltelijk daaraan tegemoet kom. Ik wil om diezelfde reden ook de anonieme leden van de leescommissie van Academia Press bedanken.

Ik wil ook graag mijn collega's van de vakgroep Nederlandse literatuur en algemene literatuurwetenschap danken. Ik denk daarbij in het bijzonder aan Agnes Gelaude en Katrien De Clercq. Zij waren niet alleen de onmisbare boekenbewaarsters, maar ook en vooral steun- en rustpunten. Ik betwijfel of zij zelf wel beseffen hoe belangrijk ze zijn voor de vakgroep, en in het bijzonder voor de jonge onderzoekers.

De vele mensen met wie ik het bureau 0.05 op de Blandijnberg gedeeld heb, hebben mij vaak een hart onder de riem gestoken. Ik dank hen allen, en vooral Kris Pint – voor het gezelschap, de vriendschap, en de inspirerende gedrevenheid – en degenen die mij in de laatste maanden in dat lokaal vergezelden: Lise Gosseye, Christophe Van der Vorst, en Dries Vrijders, en later ook Mike Keirsbilck: hun uitbundig enthousiasme en oprechte belangstelling hebben mij vaker dan ik liet merken nieuwe

moed gegeven. In de laatste fase van het editeren van dit boek is ook Bart Van der Straeten een collega geworden. Maar onze vriendschap is al vele jaren ouder, en ook hij was een steunpilaar. Dank je.

De volgende bladzijden zijn er dankzij de mensen die mij gemaakt hebben tot de persoon die ik ben. Zij die er zijn, en zij die er helaas niet meer zijn. Mijn ouders, mijn broer Olivier, en mijn grootouders, die er altijd waren, en er altijd zijn. Voor hun vertrouwen, steun en geduld dank ik hen. Met veel liefde draag ik dit boek aan hen op.

INLEIDING

“Weet je nog, mijn beste Postumius Terentianus, dat wij samen Caecilius’ korte geschrift over het sublieme bestudeerden, en dat het ons voor het onderwerp niet toereikend leek?” Aan het woord is Longinus, de auteur van de *oertekst* over het verhevene uit de eerste eeuw, *Peri hupsous* (I, 1. Longinus 2000:21).¹ In de achttiende eeuw was het verhevene nog steeds niet geheel toereikend besproken, ook al verschenen er aan de lopende band teksten over het verhevene, ook in het Nederlands.

De complexe *Begriffsgeschichte* van het verhevene is het resultaat van verschillende internationale tradities. De vroegste tekst is het Griekse traktaat van Longinus uit de eerste eeuw. Daarin wordt het verhevene (*hupsos*) beschreven als het retorische effect waardoor het publiek overdonderd wordt. In 1674 publiceerde Nicolas Boileau een Franse vertaling van dit traktaat, waardoor *le sublime* een brede bekendheid kreeg. De oorspronkelijke invulling van het verhevene verschoof in de vroege achttiende eeuw naar een concept waarmee een sterke emotionele respons werd bedoeld. Meer en meer, en vooral in Engelse teksten, werd het woord *sublime* gebruikt om de bewondering voor grandioze en dreigende natuurfenomenen aan te duiden: vulkaanuitbarstingen, de Alpen, een woeste storm op zee. In 1757 werd de impact van dit ‘natuurlijk verhevene’ door Edmund Burke beschreven als een paradoxaal gevoel van *delightful horror*. In 1790 pikte de Duitse Verlichtingsfilosoof Immanuel Kant de door de empiristische filosofie geïnspireerde interpretatie van Burke op. Hij herwerkte het verhevene tot *das Erhabene*, en gaf het een prominente plaats in zijn transcendentale filosofie.

De Franse vertaling van de Griekse tekst van Longinus door Boileau, de Engelse aandacht voor de angstaanjagende natuur bij Burke, de Duits-Idealistische interpretatie van Kant: het verhevene heeft minstens vier nationaliteiten. Telkens met eigen toevoegingen, maar ook telkens voortbouwend op de oudere tradities: elke traditie werkt in op de andere. Ook in Nederland sloeg het concept aan, zij het iets later dan in de omringende landen. Tussen 1770 en 1830 verschenen verscheidene teksten over het verhevene, eerst vooral in vertaalde handboeken voor studenten, later als afzonderlijke bijdragen onder de vorm van (gedrukte) redevoeringen en lezingen. Het zijn deze Nederlandse theoretische publicaties over het verhevene als retorisch en esthetisch concept die in dit boek centraal staan.

Vóór 1804 zijn er enkel vertaalde werken over het verhevene te vinden: de vroegste tekst is een vertaling van *Peri hupsous*, via de vertaling van Boileau, door Pieter Le Clercq in 1719. De belangstelling voor het concept kwam pas vijftig jaar later echt op gang, met de vertaling van een werk van Moses Mendelssohn door R.M. van Goens (1769, tweede druk in 1774), gevolgd door een aantal vertalingen van overzichtswerken, waarin telkens een hoofdstuk over het verhevene opgenomen was. In 1778 publiceerde Van Goens’ zwager Hieronymus van Alphen het eerste deel van

zijn vertaling van *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* van Friedrich Justus Riedel. Dit werk staat bekend als de eerste systematische studie over esthetica in het Nederlands. In de jaren 1780 groeide de belangstelling voor esthetica, zoals blijkt uit vertalingen van het werk van de Schotse common sense-filosoof James Beattie (door Petrus Loosjes Adriaansz.) en van Hugh Blair, hoogleraar retorica en *belles lettres* in Edinburgh (door Herman Bosscha). In de vroege jaren 1790 vertaalde Johan Frederik Hennert nog een ander werk van Beattie. Vooral Bosscha's vertaling van Blair was bijzonder populair: ze werd herdrukt tot diep in de negentiende eeuw.

Tussen 1796 en 1798 publiceerde de Amsterdamse theoloog en filosoof Paulus van Hemert zijn vierdelige *Beginzels der kantiaansche wijsgeerte*, met daarin een bespreking van Kants *Erhabene*. Op Van Hemerts aandringen verscheen in 1804 een vertaling van Kants voorkritische werk over het schone en verhevene, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. In datzelfde jaar hield Van Hemert zelf een redevoering over het verhevene. Zijn voorbeeld werd gevolgd door een aantal mede-kantianen, Theodorus van Swinderen en J.F.L. Schröder. Allen bleven ze dicht bij de filosofie van Kant, of probeerden er toch een toegankelijke interpretatie van te presenteren. De meest oorspronkelijke denker binnen die kringen, Johannes Kinker ging een stap verder: in 1805 schreef hij een allegorisch toneelstuk over het schone en het verhevene, waarin hij al enigszins afweek van de kantiaanse invulling. In 1823 schreef hij "Iets over het schoone", waarin hij vanuit een kritische lezing van Kants analyse van het schone tot een geheel eigen invulling van het concept kwam. Kort daarvoor, in 1821, had Willem Bilderdijk zijn "Gedachten over het verhevene en naive" gepubliceerd, een eigenzinnige interpretatie van het verhevene waarin Longinus' inzichten werden ingeschreven in Bilderdijks eigen gevoelspoëtica.

Uit de oudere secundaire literatuur over de Nederlandse achttiende eeuw komt een eerder onaantrekkelijk beeld van deze periode naar voren: een tijd van economisch, politiek, en cultureel verval.² Recent onderzoek heeft echter ook een andere realiteit blootgelegd, een realiteit van genootschappelijkheid en sociabiliteit, waarin ook ruimte was voor intellectuele vrijheid en durf, alsook voor politieke en maatschappelijke verandering.³ Ik wil aan deze nuancerings van het traditionele beeld bijdragen met analyses van de Nederlandse teksten over het verhevene. Door de besproken teksten ook telkens in een internationaal perspectief te plaatsen wil ik aantonen dat de Nederlandse intellectueel van de late achttiende en vroege negentiende eeuw goed op de hoogte was van de ontwikkelingen in Frankrijk, Engeland en Duitsland. Op die manier wil ik de eigenheid van het Nederlandse denken over het verhevene én de inbedding ervan in de Europese cultuur recht doen.

De eerste twee hoofdstukken van deze studie schetsen de (internationale) geschiedenis van het verhevene vóór het verschijnen van de eerste Nederlandse tekst over het concept. Deze voorgeschiedenis is onmisbaar, omdat elke besproken denker kernideeën aanbrengt die in de Nederlandse teksten van cruciaal belang zullen blijken te zijn. Daarin komen (uiteraard) de grote canonieke denkers aan bod – Longinus, Burke, in een latere fase ook Kant – maar om recht te doen aan de rijkheid van de

Nederlandse teksten over het verhevene bespreek ik ook een aantal ‘mindere goden’. Vervolgens worden die Nederlandse bijdragen voorgesteld. De bespreking van de Nederlandse teksten wordt enkel onderbroken door een paragraaf over Friedrich Schiller, wiens invulling van het verhevene – zo wil ik aantonen – specifiek voor de latere Nederlandse teksten van groot belang was.

Eerst wordt *Peri hupsous* van Longinus besproken. Deze tekst, de oudste overgeleverde tekst over het verhevene, zal gedurende de gehele achttiende eeuw voortdurend aangehaald worden, vooral dankzij de vertaling door Nicolas Boileau. Dankzij deze Franse vertaling uit 1674 werd het verhevene geïntroduceerd in de brede intellectuele kringen van de late zeventiende eeuw. Boileau legde echter enkele eigen klemtonen in zijn “Préface” tot de vertaling en in zijn later gepubliceerde *Réflexions critiques*. Met name zijn nadruk op de verhevenheid van eenvoud – het *fiat lux*-motief waaraan dit hoofdstuk zijn titel ontleent – is van uitzonderlijk belang, ook voor de Nederlandse teksten: Boileaus pleidooi voor *simplicité* zal doorklinken in nagenoeg elke Nederlandse bijdrage. Daarom besteed ik meer aandacht aan zijn invulling dan in de meeste overzichtswerken over het verhevene het geval is. Ik ga daarbij ook in op een aantal aristotelische concepten als *mimesis* en *enargeia*. De analyse van het Frans-Griekse traktaat wordt afgesloten met een korte bespreking van twee Nederlandse vertalingen ervan: de vroegste vertaling uit 1719 van Pieter Le Clercq en die van Matthijs Siegenbeek uit 1811.

In het tweede hoofdstuk komen eerst een aantal auteurs aan bod die meestal als overgangfiguren beschouwd worden: John Dennis, Joseph Addison en de Earl of Shaftesbury hebben het retorische concept van het verhevene toegepast op een breder spectrum van ervaringen, en hebben op die manier de mogelijkheid gecreëerd om het verhevene in de natuur – het ‘natuurlijk verhevene’ – te analyseren. Deze interpretatie is uiteraard achteraf, in het licht van de latere interpretaties van Burke en Kant, geconstrueerd, maar dat maakt de afzonderlijke bijdragen van deze drie figuren niet minder relevant. Dennis, Addison en Shaftesbury hebben inderdaad, elk op hun eigen manier, de mogelijkheid gecreëerd voor Burke om het concept van het verhevene helemaal open te breken. Ik zal hun teksten dan ook in die zin bespreken. Maar ik zal ook aandacht schenken aan hun eigen invullingen van het verhevene, omdat elk van hen een klemtoon legt die we in het Nederlandse debat zien terugkeren. Voor Dennis is het verhevene een emotionele, religieuze ervaring, de ultieme uiting van wat hij *Enthusiasm* noemt. Addison heeft het verhevene – onder de naam *the great* – empiristisch benaderd, maar op een manier die ook voor de niet-filosoof toegankelijk was. Shaftesbury gaf het verhevene een vooraanstaande plaats in zijn ethische project van de volksofvoeding. Deze drie factoren – het religieuze, het voorzichtig empiristische, en het ethisch-pedagogische – zullen in de Nederlandse teksten over het verhevene van groot belang blijken te zijn. Na deze drie ‘overgangfiguren’ bespreek ik het werk van Edmund Burke. Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) bracht een ware revolutie in het denken over het verhevene. Hij typeerde het verhevene als *delightful horror* – als pendant met het *fiat lux*-motief spreekt Baldine Saint Girons hier van *fiat obscuritas*. Vreemd genoeg

is er tot 2004 geen enkele vertaling van Burkes *Enquiry* verschenen. Uit verwijzingen in de Nederlandse teksten blijkt wel dat de grondgedachte van dit klassiek geworden werk bekend was bij de achttiende-eeuwse Nederlanders.

Na deze voorgeschiedenis bespreek ik de vroegste Nederlandse tekst over het verhevene (Le Clercq's vertaling van *Peri hupsous* uitgezonderd): de Nederlandse vertaling van Moses Mendelssohn's *Betrachtungen über das Erhabene und Naive* (1758) door Rijklof Michael van Goens (1769, tweede druk 1774).⁴ Het verhevene in dit werk sluit aan op de bespreking van Addison, en incorporeert met het naïeve de nadruk op eenvoud van Boileau. Van Goens' werk zorgde voor heel wat controverse, maar helaas hield die geen diepgaande discussie van het verhevene in. Zijn vertaling van Mendelssohn (maar ook zijn uitdagende inleiding) hadden daartoe een aanzet kunnen geven, maar zijn critici kozen ervoor de religieuze twijfelachtigheid van zijn bronnen (en hemzelf) centraal te stellen en niet het esthetische debat. Internationaal bleef het verhevene echter een belangrijk punt van discussie, en die discussie sijpelde door in de Nederlandse kritiek. Ik ga in op een aantal vertalingen van handboeken over literatuur- en kunstfilosofie. Vooral de eerste daarvan, de vertaling van het werk van J. F. Riedel over esthetica en literatuurtheorie door Hieronymus van Alphen, is erg belangrijk. In het hoofdstuk over het verhevene probeerde Riedel (en Van Alphen met hem) het verhevene van Longinus te verzoenen met de nieuwe empiristische inzichten. Daardoor ontstond een spanning die voor de Nederlandse interpretaties van het verhevene tekenend is: in de andere teksten die in dit hoofdstuk besproken worden – vertalingen van Hugh Blair door Herman Bosscha, en van James Beattie door Loosjes en Hennert – komt die spanning nog duidelijker naar voren. Riedel wilde via vereenvoudiging het empirisme introduceren, maar Blair en Beattie (en hun vertalers) wilden door hun vereenvoudigingen die nieuwe denkbeelden neutraliseren. James Beattie is een vertegenwoordiger van de common sense-filosofie, een stroming die inging tegen diepgravende metafysica en empirisme. Deze bredere internationale discussie had zijn weerslag op de Nederlandse besprekingen van het verhevene: ook hier sloeg de common sense-gedachte aan.

In 1804 verscheen *Waarnemingen over het gevoel van het schoone en verhevene*, een vertaling van een vroeg werk van Immanuel Kant uit 1764 – de vertaling is anoniem, maar wordt toegeschreven aan Hendrik Croockewit. Deze tekst kan beschouwd worden als een overzicht van de gangbare invulling van het verhevene in de tweede helft van de achttiende eeuw, en staat centraal in het eerste deel van hoofdstuk 4. Aan het eind van de achttiende eeuw werd het internationale debat over het verhevene ingrijpend veranderd door de publicatie van de *Kritik der Urteilkraft* (1790) van diezelfde Immanuel Kant. De revolutionaire 'transcendentale' filosofie werd in Nederland betrekkelijk snel bekend, en berucht. Paulus van Hemert publiceerde in 1796 al het eerste deel van zijn vierdelige *Beginzels der kantiaansche wijsgeerte*. Ik gebruik deze inleiding op Kants filosofie als basis voor mijn uiteenzetting. In het vierde deel van dit werk is ook een hoofdstuk opgenomen over het kantiaans verhevene, waaraan in het tweede deel van hoofdstuk 4 uiteraard de nodige aandacht besteed zal worden. Het *Erhabene* is de sterkste emotie die de mens kan voelen, en brengt hem na een

pijnlijk besef van zijn zinnelijke nietigheid tot het glorieuze besef van zijn bovenzinnelijke bestemming.

Na Kant bespreek ik het esthetisch idealisme van Friedrich Schiller. Schillers filosofische werk werd niet vertaald, maar zijn teksten over het verhevene zijn naar mijn mening een belangrijke referentie voor de Nederlandse receptie van het kantiaans verhevene. Ik besteed veel aandacht aan deze auteur omdat Schillers nadruk op het pedagogische en ethische aspect van het verhevene nauw aansluit op de latere Nederlandse teksten over het verhevene. Schiller wil Kants *Erhabene* toepassen in zijn toneelpraktijk, en ontwikkelt daarvoor een eigen invulling die een bijzondere plaats inneemt in zijn project van de esthetische opvoeding. Tegelijkertijd vormt zijn denken een schakel met de oudere beschouwingen. De inleidende paragraaf van mijn bespreking van Schiller kan dan ook beschouwd worden als een samenvattingsmoment: ik beschouw Schiller als de achttiende-eeuwse denker die de nieuwe filosofie van Kant bevattelijk presenteerde voor de Nederlanders, die vanuit eenzelfde achttiende-eeuws kader Kants werken benaderden. Om dat punt hard te maken zet ik eerst uiteen wat de moeilijkheden en twistpunten van het pre-kantiaanse denken over het verhevene waren, wat Kant daar tegenover stelde, en in hoeverre Schiller dat alternatief in het achttiende-eeuwse kader herformuleerde (met zijn eigen klemtonen en variaties).

Van Hemerts verwoede pogingen om de kritische filosofie in Nederland te introduceren kenden een bescheiden succes, en hebben geleid tot de eerste oorspronkelijke Nederlandse bijdragen over het verhevene in de vorm van drie redevoeringen over het verhevene, van Paulus van Hemert zelf (1804), Theodorus van Swinderen (1808) en Johan Frederik Lodewyk Schröder (1810). Ieder van hen was in het eerste decennium van de negentiende eeuw erg actief in het verspreiden van de inzichten van Kant, weliswaar elk met hun eigen nuances, maar – zo wil ik aantonen – allen beïnvloed door Schillers lezing van Kant. Ik sluit dit hoofdstuk over de introductie van een idealistische poëtica af met een korte bespreking van de twee gepubliceerde antwoorden op een prijsvraag uit 1808 over het verschil tussen het schone en het verhevene. Beide bekroonde verhandelingen zijn geschreven door buitenlanders, maar verschenen met een Nederlandse vertaling.

Hoofdstuk 5 is gewijd aan de meest eigenzinnige onder de Nederlandse kantianen, Johannes Kinker. Dit hoofdstuk valt uiteen in twee delen. In het eerste deel bespreek ik *De vereeniging van het verhevene met het schoone*, een allegorisch toneelstuk uit 1805, waarvan ik wil aantonen dat Kinker de kantiaanse strikte tweedeling van het schone en het verhevene met behulp van de inzichten van Schiller ter discussie stelt. In het tweede deel analyseer ik de esthetische overtuigingen van de oudere Kinker, aan de hand van de voorredes tot zijn driedelige *Gedichten* (1819-1821), en de lezing “Iets over het schoone” (uitgesproken in 1823, gepubliceerd in 1826). Daaruit blijkt dat Kinker Schillers esthetisch idealisme radicaal doordenkt, waarbij het verhevene en het schone opgaan in een ideale vorm van schoonheid.

Een analyse van Willem Bilderdijks “Gedachten over het verhevene en naive” (1821) sluit deze studie af. Bilderdijk staat bekend als een *Einzelgänger*, en maakt die reputatie ook hier helemaal waar. Hij zet zich af tegen nagenoeg elke invulling van het verhevene die eerder aan bod kwam, behalve tegen die van Longinus, maar hij zet de inzichten van Longinus geheel naar zijn hand. Terwijl Bilderdijk zich schijnbaar afzet tegen de gehele achttiende-eeuwse traditie van het verhevene, zal ik proberen aan te tonen dat hij in feite teruggrijpt naar de invullingen van het verhevene zoals die in de vroege achttiende eeuw geformuleerd werden door figuren als John Dennis, Joseph Addison en Shaftesbury. Dit doet echter niets af aan de oorspronkelijkheid van de inzichten van Bilderdijk. In tegenstelling tot zijn tijdgenoten wijst Bilderdijk het *fiat obscuritas*-motief af, en presenteert hij een geheel eigen, uitgesproken religieuze visie op het verhevene, waarbij de pre-burkeaanse interpretaties als inspiratiebron dienen.

In de conclusie ten slotte weeg ik de besproken Nederlandse teksten kort tegenover elkaar af. Vanuit de hypothese dat Nederland niet alleen geografisch, maar ook cultureel een Europees kruispunt was, plaats ik de Nederlandse interpretaties in het bredere internationale debat. Ik ga na in hoeverre deze Nederlandse interpretaties bepaalde klemtonen gemeenschappelijk hebben, en hoe de verschillende bijdragen zich onderling tot elkaar verhouden. Ik vermijd daarbij termen als classicistisch en (pre-) romantisch, maar ontleen het onderscheid tussen empiristische, common sense- en idealistische poëtica's aan Jan Oosterholt (1998).

Door de historische en expliciet internationale benadering van het concept zal duidelijk worden dat ‘hét verhevene’ niet bestaat, en dat er dus ook niet zoiets is als ‘hét Nederlandse verhevene’, maar in de verschillende analyses zal blijken dat er in de lange achttiende eeuw wel degelijk gereflecteerd werd over het verhevene in de Nederlanden. Daarbij grepen de Nederlanders vaak terug naar buitenlandse voorbeelden: Mendelssohn, Riedel, Beattie, Blair, Kant, Schiller. De Nederlandse literatuurtheoreticus van de late achttiende en vroege negentiende eeuw was goed op de hoogte van de internationale ontwikkelingen. Maar dat betekent niet dat die buitenlandse inzichten klakkeloos overgenomen werden: bijna elke vertaler en elke verhandelaar legde zijn eigen klemtonen. Johannes Kinker en Willem Bilderdijk kwamen zelfs tot geheel eigen interpretaties, die onderling sterk van elkaar verschillen, maar die beide ook in breed Europees opzicht uniek zijn.

Noten

1. Caecilius' werk is niet overgeleverd. Ik gebruik de vertaling van Op de Coul (2000) als referentie, omdat die de recentste en vlotst leesbare is. Voor de volledigheid wordt vóór elke paginaverwijzing in Op de Coul (2000) de verwijzing naar de oorspronkelijke onderverdeling van de tekst in capita (Romeinse cijfers) en zinnen (Arabische cijfers) vermeld. Ik zal verder naar Op de Couls vertaling verwijzen als Longinus, net zoals naar de vertalingen van bij voorbeeld Demetrius, Horatius, Quintilianus (respectievelijk door Schenkeveld, Schrijvers en Gerbrandy) zal verwezen worden als Demetrius (2000), Horatius (1980), Quintilianus (2001). Andere Longinus-vertalingen, zoals die van Hoogland (1936) en Kuiper (1980), werden, waar nodig, ook geconsulteerd. Naar die vertalingen wordt verwezen met de naam van de vertaler.
2. Een mooi voorbeeld is *De Pruikentijd* van W.F.H. Wunderlich: "Zeker is het dat de geheele maatschappij dier dagen het best is te vergelijken bij een oud en vermolmd gebouw, vol kieren en scheuren, waardoor de wind vrijen toegang heeft. Iedere nieuwe windvlaag doet het sidderen op zijne grondvesten, totdat eindelijk een laatste en krachtige ruk alles omverwerpt en in een puinhoop verandert" (Wunderlich 1903:2).
3. Zie als voorbeeld van de hedendaagse, meer genuanceerde visie op de achttiende eeuw in de secundaire literatuur: Kloek en Mijnhardt (2001).
4. In feite zijn er nog twee Nederlandstalige teksten over het verhevene die eerder verschenen zijn: eind zeventiende eeuw verscheen een anonieme vertaling van *Du Grand ou du sublime dans les mœurs* (1686) van René Rapin als *'t Groot en 't Verhevene, in de Zeden, en in de verscheidene Staaten der menschen* (als datum van publicatie is ook 1686 opgegeven). En in 1766 was er het anonieme *Vertoog wegens het verhevene, en de welsprekendheid, in de gewyde schriften uytblinkende*. Omdat in geen van beide werken enige reflectie op kunst of literatuur te vinden is, vallen ze buiten het bestek van deze studie. Dat geldt ook voor de taalkundige studie *Aenleiding tot de kennis van het verhevene deel der Nederduytsche sprake* van Lambert ten Kate Hermansz. (1723).

Hoofdstuk 1

Fiat lux!

Het oudst overgeleverde geschrift over het verhevene is het Griekse retorische traktaat ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ.¹ In deze tekst, waarvan hele stukken verloren zijn gegaan, wordt de basis gelegd voor een traditie die tot op vandaag voortleeft: het belang van *Peri hupsous* voor de traditie van het verhevene kan niet overschat worden. De auteur is onbekend, maar hij werd eeuwenlang (verkeerdelijk) Longinus genoemd. Ook in de lange achttiende eeuw ging men er nog van uit dat Longinus de auteur was, en de waas van heroïek die rond hem gecreëerd werd, maakte deel uit van de receptie van de tekst. Een concrete definitie van het verhevene biedt Longinus niet. In de plaats daarvan krijgt de lezer een beschrijving van het effect van het verhevene op het publiek.² Dit effect is een combinatie van enthousiasme, *ekplexis* en *ekstasis*. Deze emoties zijn echter niet enkel bij het publiek te vinden, maar ook bij de auteur van de verheven tekst. Een centrale passage in het traktaat is het punt waarop Longinus de redenaar vijf bronnen aanreikt om het verhevene te bereiken. Deze vijf bronnen vallen uiteen in twee soorten: aan de ene kant bronnen die aangeboren zijn, aan de andere kant bronnen die aangeleerd zijn: *phusis* en *technè*. Aan het eind van zijn traktaat lijkt Longinus het verhevene ook te verbinden met moralistische overwegingen.

De tekst bleef lang (relatief) onbekend, maar de Franse vertaling van Nicolas Boileau bracht daar verandering in. Boileau legde een aantal eigen accenten. Hij benadrukte het verschil tussen het verhevene en de verheven stijl in de retorica, en – nauw daarmee verbonden – de verzoenbaarheid van het verhevene en de eenvoudige uitdrukking. Het voorbeeld dat hij geeft – uit Longinus' *Peri hupsous* – is de titel van dit hoofdstuk: *fiat lux*.

In 1719 verscheen een eerste Nederlandse vertaling van het traktaat. De vertaler, Pieter Le Clercq, gebruikte echter meer de Franse vertaling van Boileau uit 1674 dan het Griekse origineel. In 1811 verscheen de eerste rechtstreekse vertaling uit het Grieks door Matthijs Siegenbeek. Beiden gingen er nog ongestoord van uit dat de auteur van *Peri hupsous* de derde-eeuwse redenaar Cassius Longinus was.

1.1. Longinus: de prikkel en de teugel

1.1.1. *Dionysius (of) Longinus, of Pseudo-Longinus*

Peri hupsous opent met de aanspreking van ene Postumius Terentianus, waaruit blijkt dat de schrijver reageert op een eerdere tekst van Caecilius over het verhevene. Deze Caecilius is geïdentificeerd als Caecilius van Calacte, een leraar retorica in het Rome van Augustus (Roberts 1897d). Zijn geschrift is verloren gegaan (zoals de overgrote meerderheid van zijn werk), en Postumius Terentianus is een nobele onbekende,

maar de anonieme auteur van de tekst wordt sinds de vroegste uitgave van 1554 aangeduid als Longinus.

De uitgever, de Italiaanse humanist Francesco Robortello (1516-1567)³, noemde de anonieme auteur Longinus op basis van een auteursaanduiding in de tekst, Dionysius Longinus. In 1808 wees Girolamo Amati op een ander, ouder manuscript, waarin niet 'Dionysius Longinus' maar 'Dionysius of Longinus' stond.⁴ Tot het eind van de negentiende eeuw volgde men evenwel Robortello, en werd de tekst toegeschreven aan Dionysius Longinus, die vereenzelvigd werd met Cassius Longinus.⁵ Deze Longinus leefde in de derde eeuw, en is bekend geworden als de raadsheer van Zenobia, de koningin van Palmyra.⁶ De geschiedenis van Zenobia maakte deel uit van het befaamde *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776) van de achttiende-eeuwse historicus Edward Gibbon.⁷

Na de dood van haar echtgenoot, Odenathus, in 267 nam zij zijn positie op de troon in, en veroverde ze de omliggende gebieden. Rome weigerde echter haar gezag te erkennen. Keizer Aurelianus belegerde Palmyra in 272. Hij stuurde Zenobia een ultimatum, dat hooghartig werd afgewezen in een brief, die volgens de overlevering door Longinus werd geschreven.⁸ Korte tijd later nam Aurelianus Palmyra in. Zenobia werd meegenomen naar Rome, waar zij in de triomftocht opgevoerd werd. Gibbon vertelt dat Zenobia, geïntimideerd door de rumoerige soldaten, haar naaste medewerkers beschuldigde, en op die manier Longinus' doodvonnis tekende.

Genius and learning were incapable of moving a fierce unlettered soldier, but they had served to elevate and harmonize the soul of Longinus. Without uttering a complaint, he calmly followed the executioner, pitying his unhappy mistress, and bestowing comfort on his afflicted friends (Gibbon:1776:241).

Aan deze Longinus werd *Peri hupsous* toegeschreven.⁹ Gedurende de hele achttiende eeuw werd dat auteurschap als vanzelfsprekend beschouwd. In 1808 echter werd het andere manuscript door Amati voorgesteld, en begonnen de speculaties.¹⁰ Op het eind van de negentiende eeuw bestond er nog altijd onenigheid over de auteurskwestie. In 1897 kwam William Rhys Roberts, die de tekst ook vertaalde in het Engels, tot het besluit dat er niets met zekerheid te zeggen valt, maar dat het erg onwaarschijnlijk is dat Cassius Longinus de anonieme auteur van het traktaat is.¹¹ Hij situeert de tekst eerder in de eerste eeuw dan in de derde eeuw, waarin Cassius Longinus leefde.¹² Hij somt op wat we wel weten: volgens Roberts was de anonieme auteur een goede vriend en een enthousiast leraar; naast deze 'zekerheid' stelt hij ook nog dat hij vermoedelijk een Griek was – hij duidt zichzelf als zodanig aan (XII, 4. Longinus 2000:43) – die het Latijn ten minste gedeeltelijk beheerste (getuige zijn citaten uit Cicero) en de Hebreeuwse literatuur kende (zie het later te bespreken citaat uit *Genesis*)¹³; hij kende iets van de andere kunsten naast literatuur¹⁴, en was in zijn levensvisie, en zijn stijl, beïnvloed door Plato.

This is all we can state about the author with any approach to certainty, and no doubt it is a meagre record when we compare it with our recollections of the historical Longinus of the third century, [...] who met his death in the spirit of a hero. We lose much in losing the halo of romance which such a name throws about a book, and it is with a certain sadness that we see *Longinus* giving place to *Pseudolonginus* (as if the writer were an impostor) in the hands of every German graduand (Roberts 1897b:209).

In wat volgt zal ik de anonieme auteur echter blijven aanduiden met ‘Longinus’, eerder dan met het onhandige alternatief ‘Pseudo-Longinus’. Mijn onderzoek spitst zich immers toe op hoe het verhevene van *Peri hupsous* zich in Nederlandstalige teksten uit de periode tussen 1770 en 1830 ontwikkelde: door de auteur met ‘Longinus’ aan te duiden volg ik het voorbeeld van de laatachttiende- en vroegnegentiende-eeuwse schrijvers en denkers die hierna aan bod komen.¹⁵

1.1.2. *Peri hupsous*

1.1.2.1. *Hupsos?*

Peri hupsous is een fragmentarisch overgeleverd¹⁶ retorisch traktaat. Uitzonderlijk aan dit traktaat is echter dat het er niet van uitgaat, zoals in de retorische traditie meestal wel het geval is, dat de redenaar zijn publiek wil overtuigen met behulp van gedegen argumenten die in een fraaie structuur gegoten zijn.¹⁷

[...] overreding is niet wat het genie beoogt. Het wil de luisteraar in vervoering meenemen. De combinatie van bewondering en verbijstering wint het altijd van wat enkel overtuigend en bekoorlijk is. Of we ons laten overtuigen hangt doorgaans van onszelf af, maar de kwaliteiten van het sublieme overheersen soeverein en overweldigen elke toehoorder met een kracht die onweerstaanbaar is. [...] wanneer dat ergens op het juiste moment opflitst, dan jaagt het met donderend geweld alles aan de kant en toont het in één klap de volle kracht van de redenaar (I, 4. Longinus 2000:22).¹⁸

Boileau (1966:338) stelt expliciet dat Longinus’ verhevene niet hetzelfde is als de zogenaamde verheven stijl in de antieke retorica. Longinus’ eerste duiding van het verhevene geeft wel aan dat “sublieme passages de toppunten zijn van virtuoos taalgebruik” (I, 3. Longinus 2000:22; mijn cursivering, CM), maar uit de grote verscheidenheid van de talrijke voorbeelden die in de tekst voorkomen – van Demosthenes’ krachtige stijl tot de grootste soberheid in *Genesis* – blijkt dat Longinus’ verhevene niet gebonden is aan één enkel stijlregister.¹⁹ Het verhevene volgens Longinus, *hupsos*²⁰, is een bijzonder effect binnen de retorica, maar Russell (1981:74) wijst erop dat het verhevene eigenlijk maar één van de vier onderwerpen is waarover *Peri hup-*

sous gaat: Longinus verdedigt Plato²¹, valt Caecilius aan, toont waaruit de grootsheid van waarlijk grote schrijvers bestaat, en geeft een aantal richtlijnen om het verhevene te bereiken door het juist soort mens te worden.

Volgens Olson (1942:232) bouwt Longinus zijn betoog op rond drie sleutelbegrippen: auteur, werk en publiek. Olsons kader kan inderdaad op *Peri hupsous* gelegd worden: het verhevene heeft te maken met de grootheid van schrijvers, met kwaliteiten in het werk, en met de vervoering die de tekst teweegbrengt in het publiek. Olson verwijst naar die vervoering bij het publiek terecht met het Griekse woord ‘*ekstasis*’, maar hij gaat voorbij aan een fase die de *ekstasis* vaak voorafgaat: de *ekplexis*. *Ekplexis* is de schok van het verrassende, het onbekende en (schijnbaar) betekenisloze; *ekstasis* is het positieve effect van het verhevene dat volgt op de *ekplexis*, de vervoering.

In wat volgt zal ik *Peri hupsous* bespreken aan de hand van een aantal kernbegrippen die uit de tekst naar voren komen. Olsons driedeling is daarbij bruikbaar, maar onmogelijk rigoureuus vol te houden. Russells vier centrale aandachtspunten zijn overigens niet in tegenspraak met die onderverdeling. Integendeel, Russell (1981) betoogt immers dat Longinus in *Peri hupsous*, om de vier aandachtspunten in de verf te zetten, voortdurend retorische technieken gebruikt. Dat Longinus in de bespreking van specifieke stijlelementen die stijlelementen tegelijkertijd gebruikt, en zo zijn eigen theorie illustreert, is één van de meest opgemerkte curiositeiten in de tekst.²² Maar uit Russells uiterst scherpzinnige analyse blijkt dat Longinus zijn publiek nog veel meer bespeelt door de lezers ook te betrekken in de polemieken die hij uitvecht met Caecilius.

Ik vertrek van de reactie van het publiek, want – in de woorden van Samuel Monk, auteur van het standaardwerk *The Sublime* (1935)²³ – “The test of the sublime is in its effect” (Monk 1935:12). Het verhevene wordt in de eerste plaats geduid als een ervaring, opgewekt door het werk, waardoor het publiek “in één klap de volle kracht van de redenaar” (I, 4. Longinus 2000:22), zijn grootheid of *hupsos*, erkent. Die reactie is vervoering, bewondering en verbijstering of, om de Griekse termen te gebruiken: enthousiasme, *ekplexis* en *ekstasis*. Vervolgens komen de kwaliteiten in het werk zelf, die deze reactie opwekken aan bod – Longinus verwijst naar vijf ‘bronnen’.

Dankzij deze bronnen in de tekst ontstaat er een vorm van identificatie tussen auteur en lezer: “onze ziel verheft zich, onwillekeurig, door wat werkelijk subliem is. Ze neemt een hoge vlucht en wordt van vreugde vervuld, vreugde en trots, alsof ze wat ze hoorde zelf heeft gemaakt” (VII, 2. Longinus 2000:29). Dit alles heeft volgens Longinus verreikende gevolgen. Hoewel men het verhevene alleen ervaart, gaat het hier in geen geval om een solipsistische ervaring van lust: Longinus verbindt culturele en ethische elementen aan het verhevene.²⁴

1.1.2.2. *Enthousiasme, ekplexis en ekstasis*

De lezer, of toehoorder, moet dus overdonderd worden, en niet overtuigd.²⁵ Deze *ekstasis* impliceert dat de lezer boven zichzelf kan uitstijgen, en dus dat er een hogere realiteit bestaat (waar de mens via het verhevene toegang toe krijgt).²⁶ Saint Girons (1993:310) waarschuwt echter: het verhevene van Longinus is geen religieuze zaak – het goddelijke is niet meer dan een metafoor. Het gaat, in tegendeel, expliciet om een menselijk vermogen: “la similitude reste une simple similitude et le divin n’est introduit qu’à titre de métaphore. L’enthousiasme longinien concerne des écrits ou des paroles d’un simple mortel” (Saint Girons 1993:310).²⁷ Men kan zich afvragen in hoeverre Saint Girons Longinus hier niet al te (post)modern voorstelt, maar de religieuze implicaties van Godolphin (1937) en Hill, die hem zelfs “a mystic of sorts” (1966:272) noemt, zijn te ver gezocht.²⁸ *Hupsos* is verheffing boven zichzelf, of toch de illusie daarvan.

Sublimis ne signifie pas en premier lieu la grandeur, mais l’élévation, c’est-à-dire non une qualité propre à l’objet, mais un mouvement ascensionnel et une position relative: est sublime ce qui s’élève au-dessus de moi, ce par rapport à quoi je me trouve en situation inférieure (Saint Girons 1993:17).

Deguy (1988:25) ziet de *ekstasis* als “une étrange opération”: om dit effect te bereiken moet de kunst (in de zin van *technè*) als natuur (*phusis*) zijn. Longinus stelt inderdaad: “de kunst is pas volmaakt als men haar aanziet voor natuur, en de natuur is geslaagd wanneer zij de kunst binnenin zich verbergt” (XXII, 1. Longinus 2000:58). Maar “la nature n’est atteinte comme fond que si le soulèvement (*ekstasis*) le fait re-monter” (Deguy 1988:25). De *ekstasis* is dus de illusie dat de kunst natuur is, omdat de natuur (schijnbaar) overstegen wordt.²⁹

Vandaar ook de term *hupsos*, hoger dan de natuur, maar op de vraag wat dat hogere concreet inhoudt, geeft Longinus geen afdoend antwoord. Wel blijkt telkens opnieuw dat het om een bepaald effect gaat dat de lezer buiten (of beter: boven) zichzelf brengt, “*au sublime est impérativement liée l’idée d’un déplacement*” (Saint Girons 1993:19). Hill beklemtoont dat *Peri hupsous* niet zozeer gaat over wat *hupsos* is, als wel over hoe dit effect kan bereikt worden (Hill 1966:266).³⁰

Het effect zelf wordt nauwelijks gepreciseerd, maar de centrale termen zijn *ekplexis* en *ekstasis*, verbijstering en vervoering, uitingen van enthousiasme. Wie het verhevene ervaart, staat perplex: al de rest vervalt in het niets, de redelijke vermogens worden als het ware uitgeschakeld, en onze emotionele reactie neemt het roer over. De lezer laat zich niet langer leiden door zijn rationaliteit, maar wordt als in een roes meegevoerd door de geïnspireerde passie van de auteur.³¹

Om dat effect te kunnen bereiken, stelt Martin West (1995), moet de lezer verrast worden door iets ongewoons. Het alledaagse doet de lezer niet verwonderd opkijken. “[W]at enkel overtuigend en bekoorlijk is” (I, 4. Longinus 2000:22) past in de dage-

lijkse leefwereld: overtuigende argumenten doen de lezer inzien dat het ‘klopt’, dat de redenering beantwoordt aan herkenbare, rationele argumenten; bekoorlijk is alleen datgene wat gemakkelijk behaagt en dat impliceert de afwezigheid van het onbekende. De schok van *ekplexis* treedt pas op als de lezer geconfronteerd wordt met iets uitzonderlijks, iets wat niet in de gewone denkschema’s past. Volgens West (1995:338) verklaart dit waarom het citaat *fiat lux* uit *Genesis* zo’n diepe indruk maakte op Longinus: voor iemand met een Griekse achtergrond was dit scheppingsverhaal totaal vreemd.³² Maar het verhevene behaagt altijd en voor eeuwig, volgens Longinus (VII, 3-4. Longinus 2000:29). Het publiek wordt verrast en wordt onweerstaanbaar door het verhevene geraakt. Het verhevene behaagt bovendien iedereen. “Here is the *quod ubique, quod semper* of classical and neo-classical art”, stelt Monk (1935:13).³³

1.1.2.3. *Phusis en technè*

De *ekstasis* impliceert, zoals gezegd, een hogere werkelijkheid, en om die te bereiken moet techniek als natuur, *technè* als *phusis* verschijnen, en moet dus grootsheid gesuggereerd worden. Longinus beseft ten volle dat dit een gevaarlijke strategie is. Overdrijving ligt altijd op de loer.

Grootheid loopt gevaar wanneer ze ongecontroleerd en zonder steun en tegenwicht aan zichzelf wordt overgelaten en de speelbal wordt van louter impulsiviteit en roekeloosheid. Grootheid heeft vaak een prikkel nodig, maar even vaak de teugel (II, 2. Longinus 2000:23).

De felle emotionele respons van het publiek moet opgewekt worden, maar dat betekent dat de auteur het juiste moment moet afwachten om toe te slaan. Saint Girons acht dit *kairos*, het geschikte moment, de juiste gelegenheid, “essentiël au sublime” (Saint Girons 1993:238): “cette énergie doit se manifester à l’instant propice, à bon escient, de façon opportune (*kairioos*)” (Saint Girons 1993:169). Als echter de nadruk gelegd wordt op het verhevene van Longinus als *retorisch* concept, dan is *kairos* iets wat door de redenaar moet gecreëerd worden in zijn talige constructie, en past het binnen de ‘gecontroleerde grootheid’, wat Saint Girons ook aangeeft (1993:474-475). De redenaar moet er zich voor hoeden niet op het verkeerde moment te willen toeslaan.³⁴

Longinus vindt het gevaar groot genoeg om er voortdurend op te blijven terugkomen.³⁵ Het gaat dus – zoals in elke retorische opzet – om een gecontroleerde taaluiting. Kunst, in de betekenis van *technè*, en de allesoverstijgende grootsheid moeten verzoend worden. Longinus reikt de redenaar vijf bronnen aan om die verzoening mogelijk te maken.

We kunnen zeggen dat er vijf bronnen zijn die bij uitstek de kiem in zich dragen van grote literatuur. Alle vijf hebben als gemeenschappelijk fundament de beheersing van de taal, die hoe dan ook onmisbaar is. De eerste

en belangrijkste bron is het vermogen om grote gedachten te ontwerpen, zoals ik ook in mijn boek over Xenophon uiteengezet heb. De tweede bron is de felle en bezielde emotie. Deze eerste twee bronnen van het sublieme zijn voor het grootste deel aangeboren. De overige drie zijn afhankelijk van techniek. Het gaat om de juiste vorming van figuren (te onderscheiden in twee soorten: gedachtefiguren en stijlfiguren), de voorname stijl – inclusief de woordkeus, overdrachtelijk en literair taalgebruik – en de vijfde bron is de waardige en verheven compositie, die alle hiervoor genoemde bronnen omvat (VIII, 1. Longinus 2000:30).

Elementen uit deze passage keren in zowat alle latere besprekingen van het verhevene terug, zij het telkens met andere klemtonen.³⁶ Wat telkens terugkeert, is dat het enige wat telt is dat de lezer meegesleept wordt door Longinus' betoog. Saint Girons lost de vraag naar de plaats en het belang van de vijf bronnen op door ze 'aspecten' van het verhevene te noemen en tegelijkertijd te stellen dat het verhevene alle bronnen, aspecten, of eigenschappen overstijgt.

[P]oint de véritable hiérarchisation des sources chez Longin: celles-ci ne sont que les différents aspects par lesquelles le sublime nous éblouit. Le sublime n'est pas une qualité parmi d'autres qualités possibles: il rayonne de tous les côtés à la fois, comme ce en quoi s'accomplit la rencontre, toujours singulière, du génie avec ses instruments. Du discours sublime, il faudra alors dire non qu'il possède la sublimité, mais qu'il est le sublime à l'état naissant (Saint Girons 2005:56).

De laatste drie bronnen, de 'technische' kant – de teugel – zijn niet erg verrassend in een retorische context. Maar altijd in combinatie met (minstens één van) de twee 'aangeboren' bronnen, want precies daarin ligt de essentie van het verhevene: het gaat altijd (ook) om de prikkel, het emotionele effect dat overgebracht moet worden op het publiek.

We moeten ervan uitgaan dat woordschikking een harmonie is in taal, die mensen geboren is en de ziel zelf raakt, niet alleen het gehoor. Zij roept een wereld op aan woorden, gedachten en handelingen, aan schoonheid en muzikaliteit, allemaal dingen die hun oorsprong en ontwikkeling vinden binnen in ons. De veelvoud aan klanken en de combinatie ervan brengt wat er in de spreker omgaat over op het gemoed van de mensen om hem heen en maakt dat de toehoorders steeds in diezelfde emotie delen (XXXIX, 3. Longinus 2000:78).

Zoals ook uit dit citaat blijkt, is het in de loop van Longinus' betoog niet altijd even gemakkelijk om een strikte scheiding te maken tussen die 'aangeboren' en 'technische' bronnen. "In een tekst zijn de gedachte en de uitdrukking ervan dikwijls nauw met elkaar verweven" (XXX. Longinus 2000:65).³⁷ Van belang is voornamelijk dat het emotionele effect bereikt wordt. Eén van de grote problemen bij *Peri hupsous* is

echter dat de bespreking van de emotie niet overgeleverd is. En dat terwijl juist dát de grootste verrassing van de vijf bronnen is. Longinus verwijt Caecilius dat hij een aantal van de bronnen heeft weggelaten uit zijn bespreking, “zoals bijvoorbeeld de emotie” (VIII, 1. Longinus 2000:30). Innes (2002:272) wijst erop dat “the other four sources are likely to have been present in some form. Caecilius probably used a framework of classification under the usual headings of thought and style, subdividing the latter under the traditional three categories of figures, diction and arrangement”. Longinus suggereert dat Caecilius misschien dacht dat het verhevene en emotie altijd en overal samengaan, maar dan vergist Caecilius zich. “Er zijn emoties te vinden die losstaan van het sublieme, lage emoties zoals medelijden, verdriet en angst. En omgekeerd zijn er veel voorbeelden te geven van het sublieme zonder emotie” (VIII, 2. Longinus 2000:30).³⁸ De emotie waarvan hier sprake is, is de emotie van de auteur – hier gaat het letterlijk om *bronnen* van het verhevene.³⁹

Doorheen de tekst blijkt telkens opnieuw dat het verhevene draait om grootheid, al dan niet gecombineerd met heftige emoties van de auteur, maar altijd gaat het om *gecontroleerde* grootheid. Het doel is te overdonderen, maar als de auteur overdrijft, verwordt de tekst tot groteske, absurde, of belachelijke beschrijvingen: “Grootheid heeft vaak een prikkel nodig, maar even vaak de teugel” (II, 2. Longinus 2000:23). De lezer moet emotioneel geraakt worden, en dat kan niet zonder technisch meesterschap van de auteur. Dat technisch meesterschap mag echter niet op de voorgrond treden, want dan wordt duidelijk dat de emotie waarvan de auteur getuigt niet oprecht is – “de kunst is pas volmaakt als men haar aanziet voor natuur, en de natuur is geslaagd wanneer zij de kunst binnenin zich verbergt” (XXII, 1. Longinus 2000:58). Om dat gevaar van gekunsteldheid te omzeilen is net de laatste van de vijf bronnen zo belangrijk: een zorgvuldige compositie is cruciaal.

Longinus geeft het voorbeeld van de ode van Sappho (X, 2. Longinus 2000:38). Door de nauwkeurige selectie van bepaalde elementen kan Sappho in dit gedicht, volgens Longinus, de lezer elk element – “ziel en lichaam, oren en tong, ogen en huid” (X, 3. Longinus 2000:39) – apart laten ervaren, alsof het volledig op zichzelf staat. Dat alleen is echter niet voldoende: doordat Sappho die elementen ook op een vernuftige wijze combineert, bereikt ze het hoogste effect. De beschreven gevoelens zijn niet uniek, maar door de uitzonderlijke focus én de combinatie van verschillende zintuiglijke ervaringen – een bombardement van beelden, als het ware – weet Sappho de lezer te treffen.⁴⁰ Longinus had het verhevene naar eigen zeggen in een eerder werk “de weerklink van grootheid van geest” (IX, 2. Longinus 2000:31-32) genoemd. Sappho’s gedicht is een illustratie van de felle en bezielde emotie, die door een grote geest in een grammaticale structuur gegoten is. Enkel dan kan het verhevene bereikt worden. Daarom kan Longinus zijn vijf bronnen “als gemeenschappelijk fundament de beheersing van de taal” geven: de “waardige en verheven compositie” omvat inderdaad alle andere bronnen.

Een ander befaamd voorbeeld uit *Peri hupsous* toont aan dat daarvoor niet altijd vele, statige woorden nodig zijn. “God sprak: ‘Er zij licht. En er was licht. Er zij land. En

er was land” (IX, 9. Longinus 2000:35).⁴¹ In de eenvoudige zin “Er zij licht” (*fiat lux*) wordt met één klap het goddelijke, “smetteloos, groots en puur” (IX, 8. Longinus 2000:34) opgeroepen. Het kan nog sterker: zelfs de niet onder woorden gebrachte gedachte kan verheven zijn. “Het zwijgen van Aias bijvoorbeeld in het Onderwereldboek is groots en verhevener dan welk woord ook” (IX, 3. Longinus 2000:32).⁴² Saint Girons ziet in de verbinding van eenvoud en verhevenheid een van de belangrijkste bijdragen van Longinus aan de retorica:

La révolution longinienne consistera [...] dans la suppression de l’opposition traditionnelle entre simple et sublime, ou, plus exactement, dans la réhabilitation de la simplicité, non pas à côté du sublime, mais en son cœur même (Saint Girons 1993:232).

Het emotionele effect is het allerbelangrijkste voor een redenaar. Longinus is zelfs bereid kleine foutjes van de auteur door de vingers te zien, als het effect maar bereikt wordt.⁴³ Longinus vergelijkt Hypereides met Demosthenes.⁴⁴ Hypereides krijgt veel lof toegezwaaid voor karakterschildering en zijn ongeëvenaarde taalbeheersing. Hij kan ook alle registers bespelen. En hij is een meester in het opwekken van medelijden bij zijn publiek. Demosthenes daarentegen is helemaal niet zo vloeiend, of zo soepel, “ja, vrijwel alle hierboven genoemde kwaliteiten mist hij” (XXXIV, 3. Longinus 2000:72).

En toch geloof ik dat de geslaagde passages van Hypereides, hoe talrijk ook, geen grandeur bezitten. Het zijn ‘bloedeloze woorden uit het hart van een nuchter man’⁴⁵ en ze laten de toehoorder onberoerd. Niemand krijgt het toch benauwd wanneer hij Hypereides leest! Maar vanaf het moment dat Demosthenes begint, verzamelt hij de kwaliteiten van zijn sublieme genie, kwaliteiten die de hoogste graad van perfectie hebben bereikt. Er is de spanning van verheven taal, levende emotie, overvloedigheid, slagvaardigheid, snelheid en – het allerbelangrijkste – die ongenaakbare felheid en kracht. En wanneer hij die, ik kan wel zeggen als door de goden gezonden gaven (ze menselijk noemen zou oneerbiedig zijn) in zichzelf heeft samengebald, dan laat hij ondanks alles wat er mankeert iedereen nog achter zich met het goede dat hij heeft. Als een onweer overdondert en verpulvert hij de redenaars van alle eeuwen. Het zou gemakkelijker zijn je ogen te openen tegen de neerdalende bliksem dan een kalme blik te bewaren bij de opeenvolgende uitbarstingen van zijn hartstocht (XXXIV, 4. Longinus 2000:72-73).

Guerlac (1985:284) wijst op de eerder genoemde analogie met de natuur. Niet het gepolijste maakt indruk, maar wel datgene wat de gemakkelijke ervaring van de gladde volmaaktheid verstoort. Dat is wat Longinus, volgens Guerlac, bedoelt met zijn opmerking dat de kunst als natuur moet zijn. Naar aanleiding van Longinus’ kritiek op het valse verheven van het gezochte effect merkt zij op: “if, to be perfect, art ‘must appear like nature,’ nature itself, in the context of the subsequent discussion,

is associated not with perfection at all, but with imperfection. Perfection in this context shifts to the side of art and connotes mere artfulness or technical mastery” (Guerlac 1985:284). Helaas betekent dit ook dat Longinus’ kritiek op de ‘fouten’ van anderen hier aan gewicht verliest (Guerlac 1985:285). Macksey verduidelijkt dat dit verklaart waarom Longinus zoveel aandacht schenkt aan al die stijlfiguren die de leeservaring schijnbaar verstoren: het verhevene is er niet op gericht de lezer aangenaam te laten terugzakken; in tegendeel, het gaat om de ultieme schokervaring (binnen de grenzen van de positieve esthetische ervaring, uiteraard – het verhevene is niet afstotelijk).

Hoewel de systematische bespreking ervan ontbreekt, is de tweede bron toch alomtegenwoordig in *Peri hupsous*.⁴⁶ Ook bij de besprekingen van de stijlfiguren komt telkens weer naar voren dat welke figuur ook gebruikt wordt (en er passeren er heel wat de revue), dat telkens moet gebeuren om de emotie te versterken. En omgekeerd: de opgeroepen emotie moet ook de stijlfiguur krachtiger maken. Longinus stelt zelf ook vast “dat figuren het sublieme als vanzelf ondersteunen en, wonderlijk genoeg, op hun beurt weer door het sublieme worden ondersteund” (XVII, 1. Longinus 2000:53).

1.1.2.4. *Hupsos!*

Longinus raadt “de navolging van en de wedijver met de grote schrijvers en dichters uit het verleden” (XIII, 2. Longinus 2000:44) expliciet aan. “Deze werkwijze is geen diefstal, het is te vergelijken met de uitbeelding van een goed karakter in een standbeeld of ander kunstwerk” (XIII, 4. Longinus 2000:45). Hij stelt dat het goed is om de stijl van de grote meesters te imiteren, want zij brengen de lezende schrijver in de hogere sferen waarnaar hij streeft: “de bezieling van de spreker is ook de zijne geworden” (XXXII, 4. Longinus 2000:68). Eerder had Longinus al aangestipt dat de grote auteur op het moment dat hij schrijft “het gevecht aanjaagt met zijn eigen bezieling en ook zelf voelt de dichter razernij” (IX, 11. Longinus 2000:35).⁴⁷ Deze bevlogen toestand van de schrijver ondersteunt het verheven effect bij de lezer. En alleen dan kan de tekst het verhevene bereiken en de lezer zijn hogere bestemming laten gevoelen:

Wat stond die haast goddelijke schrijvers eigenlijk voor ogen, toen ze streefden naar het allerhoogste in de literatuur en minachting voelden voor precisie in elk detail? Toch vooral dit: dat de natuur ons mensen niet bestemd heeft om te leven als miezerige en onbeduidende wezens, maar ons in het leven en in de wijde kosmos bracht als in een geweldig festival, om daar toeschouwers te zijn van de wedstrijden én geestdriftige deelnemers. Zij plantte in onze zielen vanaf het begin een onweerstaanbaar verlangen naar al wat groot is en goddelijker dan wijzelf. Daarom is het hele universum nog niet groot genoeg voor het bereik van het menselijk schouwen en denken, maar overschrijden onze gedachten dikwijls de grenzen

van het heelal. Wie het leven van alle kanten bekijkt en ziet hoezeer het buitengewone, het grote en het schone in alles de overhand heeft, zal wel-dra begrijpen waartoe wij zijn geboren (XXXV, 2-3. Longinus 2000:73).

Literatuur en moreel besef zijn nauw met elkaar verbonden. Het verhevene is niet enkel een tekstueel effect dat de lezer boven zijn alledaagse werkelijkheid uittilt, er is een hoger ethisch doel dat op het spel staat.⁴⁸ Daarom is de verheven schrijver ook niet zomaar een slaafse navolger van schoolmeesterregeltjes, maar een grote geest. Philip Shaw beklemtoont echter dat deze grote geest niet bandeloos is:

A wayward genius is thus preferable to a faultless pedant. But in privileging the expression of elemental human passions Longinus does not favour a return to aesthetic primitivism. His genius is not the wild-eyed, raving bard of Romantic imaginings, but a cultivated, noble, and urbane poet, aware of the distinction between the exhibition of raw, untutored feeling and the measured expression of weighty thoughts. Sublimity is thus 'the echo of a noble mind' and in many instances occurs 'apart from emotion' or even 'verbal expression' (Shaw 2006:15).

Helaas is de burger van Longinus' tijd ver van dat besef verwijderd, zo blijkt uit de slotbladzijden van het traktaat. Longinus betreurt dat de maatschappij waarin hij leeft weinig voeling heeft met het verhevene, en wijt dit aan een algemeen cultureel verval. Hij doet dit in een dialoog met "één van de filosofen" (XLIV, 1. Longinus 2000:84)⁴⁹, die zich afvraagt of het verval van de welsprekendheid politieke gronden heeft. Hij verbindt het politieke systeem van (antiek Griekse) democratie met een zekere competitiviteit, die het beste in elke mens naar boven bracht. Doordat de vrijheid van de democratie voor "mensen van deze tijd" (XLIV, 3. Longinus 2000:85) niet meer bestaat, is die competitiegeest verloren gegaan, en – zoals slaven wel uitstekende kwaliteiten kunnen ontwikkelen, maar nooit redenaars zullen worden – is het de contemporaine mens onmogelijk geworden die hoge toppen van de antieken te bereiken.

Zodra de rijkdom de deuren van steden en huizen opent, gaat ook de weelde naar binnen en neemt zijn intrek in huis. Na verloop van tijd begint dat koppel zich te nestelen in onze levens, zoals de filosofen zeggen, en snel gaan ze ertoe over kinderen te krijgen. Dan worden hebzucht, ijdelheid en luxe geboren, rasechte kinderen van hun ouders, zonder een spoor van vreemd bloed. En laat je ook deze nakomelingen van de rijkdom de volwassenheid bereiken, dan duurt het niet lang of zij verwekken onverbiddelijke heersers: zelfoverschatting, wetteloosheid en onbeschaamdheid. [...] Wat de talenten in de huidige tijd bederft, besloot ik, is de onverschilligheid waarin wij allen, enkelen uitgezonderd, ons leven doorbrengen. We spannen ons alleen nog maar in en ondernemen alleen maar iets als het een compliment of plezier oplevert, en nooit met die

belangeloosheid die respect afdwingt en een voorbeeld voor anderen kan zijn (XLIV, 7-11. Longinus 2000:86-87).

Segal (1959:124) wijst op Longinus' overtuiging dat het verhevene altijd (en overal) behaagt, dus ook in deze tijd van verval. Dankzij de imitatio van grote schrijvers uit het verleden kan de hedendaagse schrijver opklimmen tot een hoger niveau. Meer zelfs: "the souls of those imitating are directly affected, so that they in part share and participate (*synechousian*) in the sublimity of their model" (Segal 1959:126). Precies dankzij die emotionele respons kan het culturele verval tegengegaan worden. Op die manier wordt het politieke overstegen in het persoonlijke: door zijn persoonlijke verheffing kan de auteur het verhevene overbrengen op zijn publiek, dat zo aan de culturele beperkingen van zijn tijd kan ontsnagen. "What basically makes this communication possible, therefore, is the dynamic quality of *pathos* and *hypsos* which affects so strongly the writer and the reader. The two men, then, are bound together by a common reaction to the sublime" (Segal 1959:129). Vandaar ook dat Longinus het verval wijt aan hebzucht en genotsbejag: individuele tekortkomingen met een maatschappelijk gevolg, die kunnen opgelost worden door individuele verheffing.⁵⁰

Olson (1942:236) stelde al dat de *ekstasis* (die hij bijna gelijkstelt met *hypsos*) leidt tot een identificatie van spreker en hoorder, schrijver en lezer. De auteur heeft een werk met een zekere verheven kwaliteit geschreven die de *ekstasis* bij de lezer veroorzaakt, en omdat "the artist must himself be sublime in soul if he is to reflect the sublime" (Olson 1942:257) brengt het verhevene auteur en lezer bij elkaar. Innes (1995a) erkent dat er een emotionele band ontstaat tussen lezer en auteur – een letterlijke sym-pathie, als het ware – maar waarschuwt voor een te eenvoudige overzetting van het gevoel van de auteur naar dat van de lezer. Het gaat niet om het horatiaanse *si vis me flere*.⁵¹ Het gaat ook niet om specifieke gevoelens die de auteur ervaart en vervolgens opwekt bij de lezer. "The emotion which does link author and audience is more general, a sense of shared inspiration" (Innes 1995a:324). En die gedeelde inspiratie of bevlogenheid staat boven specifieke gevoelens en maakt het mogelijk winstbejag en "lage emoties zoals medelijden, verdriet en angst" (VIII, 2. Longinus 2000:30) te verachten.⁵² Longinus stelt immers:

het is met de literatuur als met het gewone leven. Niets is werkelijk groot als het verachten ervan groot is: rijkdom bijvoorbeeld, eerbewijzen, reputaties, machtsposities en al het andere dat eigenlijk één grote vertoning kan worden genoemd. Al die dingen zullen in de ogen van een wijs man niet uitzonderlijk waardevol zijn, want juist het geringschatten ervan is van bijzondere betekenis. Veel meer dan voor mensen die zulke dingen bereiken, heeft men respect voor degenen die ze wel kunnen bereiken, maar uit grootheid van geest versmaden (VII, 1. Longinus 2000:29).

Ook Kerslake (2000:29) benadrukt dat het verhevene "de weerklank van grootheid van geest" (IX, 2. Longinus 2000:32) is, en dat de *ekstasis* die ervan het gevolg is een identificatie teweegbrengt met "the *noble mind* of the author as it is communicated

through the text” (Kerslake 2000:29; mijn cursivering, CM). Longinus legt dus een zware verantwoordelijkheid bij de auteur: hij is niet alleen een vakman met een uitzonderlijk fijn gevoel en een grote geest, die erin slaagt zijn *technè* als *phusis* te doen verschijnen; hij is ook een moreel hoogstaand figuur. In de Nederlandse teksten over het verhevene (ook die die niet enkel door *Peri hupsous* geïnspireerd zijn) zal deze ethische bekommernis telkens terugkeren.

1.2. Nicolas Boileau: le merveilleux dans le discours

1.2.1. Boileau, fantôme verbal

Francis Goyet (1995:5) vergelijkt het belang van *Peri hupsous* voor de Europese cultuur met dat van de *Poëtica* van Aristoteles. Maar het succes van Longinus' traktaat is betrekkelijk recent: “Avant Boileau, Longin est un inconnu” (Goyet 1995:7). Het succesverhaal van *Peri hupsous* begint immers pas met de Franse vertaling door Nicolas Boileau in 1674. Het is tekenend dat de eerste Nederlandse Longinus-vertaling in feite een vertaling van Boileaus vertaling is.⁵³ Pierre Hartmann (1997) heeft het in zijn uitvoerige inleiding op de Franse vertaling van Schillers “Über das Erhabene” ook niet over het verhevene vanaf Longinus, maar vanaf Boileau.⁵⁴

Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) is vooral bekend omwille van zijn *L'art poétique* en zijn rol in de befaamde *Querelle des anciens et modernes* op het eind van de zeventiende eeuw.⁵⁵ Door zijn fanatisme in de *Querelle* staat hij te boek als een scherprechter die streng oordeelde over wat wel en wat niet literair was. Bovendien heeft hij aan zijn scherpe satirische pen een nogal kwalijke reputatie overgehouden.⁵⁶

Boileau porte un poids terrible sur les épaules: deux siècles de «régents» n'ont cessé de discourir sur son œuvre; des générations de collégiens ont appris l'une après l'autre la légende formée sur sa personne dès la fin de sa vie. Cet écrivain est ainsi devenu une sorte de simulacre pédagogique dont le Pays latin ne peut plus se passer, un être fait non de muscles et de nerfs, mais de mots et d'abstractions. Ce n'est pas même une pièce de musée, dont un coup de plumeau, une fois l'an, chasse la poussière; c'est un fantôme verbal, en compagnie duquel il faut que tous nos écoliers vivent pendant des années et à qui ils vouent dès lors une haine solide (Bray 1942:5).

Het is opvallend dat uit het oog verloren werd dat Boileaus grootboek van regels, *L'art poétique* geschreven werd ná het ontstaan van de classicistische gestrengheid. In feite heeft Boileau weinig bijgedragen aan de vorming van de classicistische doctrine. *L'art poétique* is zeker geen manifest, maar een eloquente samenvatting van die doctrine⁵⁷, een erg gekleurde samenvatting overigens: “c'est une oeuvre de combat, et de combat contre Quinault, Desmarests, Perrault, les fidèles de la tradition moderne laissée par Richelieu” (Fumaroli 2001:134).

Boileau was in zijn eigen tijd bekend geworden als de auteur van scherpe satires (Fumaroli 2001:141-142). Al behoorlijk snel had hij een grotere naam dan zijn oudere broer Gilles, die hem in de Parijse literaire kringen geïntroduceerd had – om het onderscheid duidelijk te maken werd Gilles Boileau genoemd en kreeg Nicolas de bijnaam Despréaux.⁵⁸ In 1668 publiceerde hij zijn verzamelde satires. De volgende zes jaar hield de satiricus Boileau zich opmerkelijk rustig: René Bray (1942:48) ziet in deze periode een omslag in het denken van Boileau: hij ging zich concentreren op ‘serieuzere’ genres, en publiceerde een aantal *Épîtres*. De climax daarvan was *L’art poétique*, dat in 1674 verscheen. In dezelfde band, *Œuvres Diverses*, werd ook zijn vertaling van Longinus’ traktaat opgenomen.⁵⁹ *L’art poétique* staat bekend om zijn rigide wetmatigheden, terwijl het verhevene juist ontsnapt aan dergelijke regelneverij. In wat volgt wil ik aantonen dat het contrast niet zo sterk is als het op het eerste gezicht lijkt.

Boileau vertaalde *Peri hupsous* als *Traité du Sublime, ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*.⁶⁰ Deze vertaling was om verschillende redenen cruciaal voor de theorievorming rond het verhevene. In de eerste plaats maakte de Franse vertaling de tekst beschikbaar voor een veel breder publiek dan tot dan toe het geval was geweest.⁶¹ Maar Boileau heeft in zijn vertaling bepaalde accenten gelegd, die aansloten op zijn eigen poëtische opvattingen. Hij heeft daarmee Longinus niet ‘verraden’⁶², maar hij heeft hem wel ingezet in zijn strijd tegen (onder anderen) Perrault. Eén van die accenten is een eigen leven gaan leiden: in zijn voorwoord haalt Boileau een voorbeeld van Longinus aan, het *fiat lux*-citaat.⁶³ Boileau werd op dit punt aangevallen door Pierre-Daniel Huet, die stelde dat het citaat wel getuigde van eenvoud, maar niet van het verhevene. Boileau echter zag geen tegenstelling tussen eenvoud en het verhevene, wel integendeel. Om dat verband duidelijker te duiden zal ik nagaan hoe die *simplicité* zich verhoudt tot *le merveilleux* dat Boileau in zijn titel al verbindt met *le sublime*.⁶⁴ Dit is Boileaus voornaamste eigen bijdrage – naast het verspreiden van Longinus’ traktaat. De nadruk op het eenvoudige, het natuurlijke, het ongecompliceerde maakt het verhevene los van de traditionele verheven stijl uit de retorica en zal van doorslaggevend belang blijken in de verdere ontwikkeling van het denken over het verhevene.

1.2.2. *Boileau, de vertaler*

Jules Brody wijst erop dat Boileau niet de eerste was om *Peri hupsous* te vertalen. Er waren al een paar Latijnse vertalingen (waarvan die van Gabriele De Pietra uit 1612 de belangrijkste was). Er was minstens één Italiaanse vertaling, maar dat manuscript werd pas in 1736 gevonden. En er was de Engelse vertaling van John Hall uit 1652, maar die was niet erg bekend (Brody 1958:11).⁶⁵ Het grote succes van *Peri hupsous* volgt pas na Boileaus vertaling. Brody (1958:19) geeft aan dat de roem van Boileau daar een zekere rol in gespeeld heeft, maar wellicht belangrijker is het feit dat Boileau er niet voor terugschrikte de tekst naar zijn hand (en dat van zijn beoogde publiek) te zetten. Hij erkent dit ook openlijk in zijn “Préface”:

Quelque petit donc que soit le volume de Longin, je croirois pas avoir fait un mediocre present au Public, si je lui en avois donné une bonne traduction en nostre langue. Je n'y ai point épargné mes soins ni mes peines. Qu'on ne s'attende pas pourtant de trouver ici une version timide et scrupuleuse des paroles de Longin. Bien que je me sois efforcé de ne me point écartier en pas un endroit des règles de la veritable traduction; je me suis pourtant donné une honneste liberté, sur tout dans les passages qu'il rapporte. J'ai songé qu'il ne s'agissoit pas simplement ici de traduire Longin; mais de donner au Public un Traité du Sublime, qui pût estre utile (Boileau 1966:337).

De voornaamste strategie daarbij is het weglaten van niet-relevante, moeilijk verstaanbare of aanstootgevende passages, zoals bij voorbeeld X.6, over de combinatie van twee voorzetsels in een Homerus-citaat – in de “Remarques”, de taalkundige notities (van Boileau zelf) bij de vertaling, wordt de passage wel vertaald en verklaart Boileau: “j'ay passé tout cela, parce qu'il est entièrement attaché à la langue Grecque” (Boileau 1966:417). Op die manier wilde Boileau een leesbare tekst bieden, die ver weg bleef van de pedanterie van de geleerden.⁶⁶

Een andere aanpassing die Boileau zich permitteerde was het lichtjes wijzigen van de tekst. Zo is de verwijzing naar zweet in Sappho's ode weggelaten. De “Remarque” verantwoordt die weglating met een verwijzing naar het decorum. “Il y a dans le Grec, *une sueur froide*: mais le mot de sueur en François ne peut jamais estre agreable, et laisse une vilaine idée à l'esprit” (Boileau 1966:416).

In zijn vertaling legt Boileau ook vaak de klemtoon op bepaalde zaken die in het Griekse origineel onschuldige uitdrukkingen lijken te zijn. Zo wordt bijvoorbeeld de eerste bron van het verhevene bij Longinus, “het vermogen om grote gedachten te ontwerpen” (VIII, 1. Longinus 2000:30) vertaald als “une certaine Elevation d'esprit, qui nous fait penser heureusement les choses” (Boileau 1966:349). De omschrijving is wat omstandiger, maar echt fundamenteel anders is de Franse vertaling niet. De toevoeging van “certaine” creëert echter meer vaagheid, en precies daarin schuilt volgens Brody (1958:54) een doelbewuste keuze van Boileau. Brody wijst op de parallel met het *je ne sais quoi* dat Boileau vaak verbindt met *le sublime*.⁶⁷

The note of tentativeness which Boileau sounds both within the *Traité du Sublime* and in discussions that grew up around it seems to betoken, as well as an inability to explain, an undissimulated willingness to welcome and live with the inexplicable. But this attitude, first discerned in Boileau's version of Longinus, neither begins nor ends with the Sublime: it informs his approach to literature at large (Brody 1958:55).

Deze gewilde onduidelijkheid moet het mysterie dat rond het fenomeen literatuur hangt bevestigen.⁶⁸ Brody wijst op het belang van wat hij “sobriety” noemt: “an inner sense of appropriateness, an insight into the psychological limits of a situation, a

faculty implied by and discriminatory of that nexus of subtle, varying factors – of which none but the greatest writers are ever constantly aware – factors which are subsumed in that arch-Longinian word *kairos*” (Brody 1958:41). In een voetnoot vermeldt Brody (1958:47) nog dat Boileau *kairos* vertaalt als “à propos” (en de variant *kairioos* als “où il faut”), wat *kairos* verwant maakt aan gepastheid en decorum, centrale concepten uit de classicistische doctrine.⁶⁹

Longinus stelt de regel voor geslaagde literatuur: “de kunst is pas volmaakt als men haar aanziet voor natuur, en de natuur is geslaagd wanneer zij de kunst binnenin zich verbergt” (XXII, 1. Longinus 2000:58). Om daaraan te kunnen voldoen moet de auteur over een zeker *savoir* beschikken: “the interiority of the mental faculty intended by *savoir* is defined, in its vagueness, as a seasoned response to a work’s innermost exigencies” (Brody 1958:47).

savoir implies a knowledge which not only transcends the limited skills of the grammarian, but, more important, is broad enough to embrace and recapitulate the notions of “génie,” “esprit,” and “talent” [...] *savoir* has to do as well with “goût.” [...] it would seem that the *savoir*, which in Boileau’s terms controls an aberrant “nature,” judged at least by its functional closeness to the words “génie,” “talent,” “secret”, and “goût,” has itself more to do with “nature” than “art.” One suspects that Boileau’s accommodation of both elements in the traditional nature-judgment dichotomy by the single notion, *savoir*, points past the classical compromise or fusion between the two terms to a more basic *confusion* (Brody 1958:51).

Er is nóg een term toe te voegen aan deze cluster van vage omschrijvingen⁷⁰: “*esprit* [...] not merely an innate potential, but an effective creative power, having as much to do with judgment as with gift” (Brody 1958:59). Deze creatieve kracht wordt bij de grootste dichters vergezeld van een “*influence secrète* of Heaven”, en wordt dan aangeduid met *raison* (Brody 1958:62). Het gebruik van een zo beladen term als *raison* heeft ook een polemisch doel: Boileau, als één van de leidende verdedigers van de *anciens*, gebruikt het woord duidelijk niet in de betekenis die de *modernes* eraan geven. “La «raison» de Boileau n’a rien de commun avec la raison de Descartes ni avec celle de Fontenelle” (Fumaroli 2001:155). Brody (1958:74) drukt het verschil kernachtig uit: “As a creative and critical faculty *raison* had more to do with the expression *avoir raison* than with the verb *raisonner*.” Tegenover de droge, ongeïnspireerde, wetenschappelijke benadering van de *modernes* enerzijds en de gezwellen, gezochte stijl van de *précieux*⁷¹ anderzijds, staat Boileaus nadruk op het superieure inzicht van de goede smaak, geruggensteund door Longinus.⁷² Brody (1958:79-87) toont aan dat Boileaus geliefde metafoor voor dit inzicht het licht en het zicht is. Rede is voor hem niet zozeer het instrument van wetenschappelijke en maatschappelijke vooruitgang (zoals het vooral in de achttiende eeuw opgang maakt), maar wel “a partner in the act of revelation, a tool of ‘insight’” (Brody 1958:87). Die religieuze dimensie maakt deel uit van het *je ne sais quoi* dat Boileau centraal stelt in zijn *Traité*

du Sublime.⁷³ In die zin is het volkomen natuurlijk dat Boileau in zijn “Préface” tot het *Traité* het voorbeeld uit *Genesis* aanhaalt. Niet alleen heeft het die uitgesproken religieuze aard, het past ook nog perfect in zijn metaforiek van duisternis en licht.

1.2.3. De klemtoon op het eenvoudige

In een herdruk van 1701 voegde Boileau nog een alinea toe aan zijn voorwoord, als reactie op de kritiek van Pierre-Daniel Huet, bisschop van Avranches en vooraanstaand lid van de Académie française.⁷⁴ Huet vond het citaat uit *Genesis* immers niet verheven, terwijl Boileau juist hierin het bewijs zag dat het verhevene van Longinus niet zomaar een uiting (of zelfs een variant) van de verheven stijl uit de retorica was.⁷⁵

In die extra alinea gaf hij een contemporain voorbeeld van deze eenvoud, een citaat uit de tragedie *Horace* van Corneille. De oude Horatius, vader van de drie Horatii die het duel aangegaan zijn met de drie Curiatii, krijgt te horen dat twee van zijn zoons gedood zijn en dat de derde op de vlucht geslagen is: de vrouw die hem het nieuws brengt heeft de afloop van het gevecht niet afgewacht en heeft dus niet gezien dat deze derde zoon op die manier de Curiatii verdeeld heeft, en een voor een heeft kunnen doden.

Alors ce vieux Romain possédé de l’amour de sa patrie sans s’amuser à pleurer la perte de ses deux Fils morts si glorieusement, ne s’afflige que de la fuite honteuse du dernier, qui a, dit-il, par une si lâche action, imprimé un opprobre éternel au nom d’Horace: et leur Sœur qui étoit là présente lui ayant dit, *Que vouliez-vous qu’il fist contre trois?* il répond brusquement *Qu’il mourût [...]*. De fait la chose auroit beaucoup perdu de sa force si au lieu de *Qu’il mourût* il avoit dit, *Qu’il suivist l’exemple de ses deux frères*, ou, *Qu’il sacrifiait sa vie à l’interest et à la gloire de son pays*. Ainsi c’est la simplicité mesme de ce mot qui en fait la grandeur (Boileau 1966:340).

De eenvoud maakt het verhevene uit. De ondertitel van het *Traité* is nochtans *le merveilleux dans le discours*. Brody (1958:90) definieert *le merveilleux* als “to achieve the effects of the grand style with the resources of the simple.” In de optiek van het *Traité* klopt dit wel, maar Brody gaat voorbij aan de contemporaine invulling van het concept. Bray (1927:231) houdt het algemener: “Si la vraisemblance est la condition à laquelle doit satisfaire la poésie pour intéresser, le merveilleux est cela même qui excite l’intérêt. Sans le merveilleux, il n’y a ni curiosité, ni admiration.” Om die nieuwsgierigheid en die verwondering op te wekken worden elementen opgevoerd die tegen de verwachtingen of tegen het gewone ingaan. “Le merveilleux est tout ce qui soulève l’admiration par la surprise” (Bray 1927:231). Kibédi Varga (1998:35) citeert Rapin – net als Bray (1927:231-232) en nog vroeger Delaporte (1891:8) – en trekt een radicale conclusie: “Le merveilleux «est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la Nature» (Rapin), il est donc exactement le contraire de la vraisemblance.”⁷⁶ Maar: “Pour employer le Merveilleux d’une façon sérieuse et digne, il faut

y croire; pour se servir d'une mythologie toute faite, pour la rajeunir, pour l'égayer, comme on disait en ce temps-là, – la mémoire y suffit, avec l'esprit, qui n'a jamais manqué en France” (Delaporte 1891:9).

Brody wijst erop dat het verhevene van Boileau, *le merveilleux dans le discours*, een zekere waarheidsclaim inhoudt. “In the *Traité du Sublime* ‘truth’ and ‘naturalness’ are made synonymous when ‘images drawn from real life’ (*tès alètheias phantasiáis*) is rendered as ‘images naïves’” (Brody 1958:137; Boileau 1966:355).⁷⁷ Een dergelijk verband tussen eenvoud en natuurlijkheid werd wel vaker gelegd: Sophie Hache (2000:87) vermeldt dat Boileaus tijdgenoot Bouhours een soortgelijke analogie ziet⁷⁸ – zij beschouwt Rapin als Boileaus inspirator, omdat hij waarschuwde voor oppervlakkigheid door een te bloemrijke taal: “l'éblouissement n'est que la caractéristique du mauvais sublime, s'opposant aux «lumières nécessaires» de la «véritable éloquence»” (Hache 2000:98). Het pleidooi van Boileau voor de eenvoud past dus in een bredere traditie dan enkel maar Boileaus polemieek met Huet. Kerslake (2000:103) wijst er overigens op dat Bouhours al in 1687, 14 jaar vóór Boileaus toegevoegde paragraaf in de “Préface”, “Qu'il mourût” als een voorbeeld van *grandeur* aangehaald had.

Brody's claim dat Boileau termen als waarheid, natuurlijkheid en naïviteit als synoniemen beschouwt, stelt de zaken echter iets te eenduidig voor.⁷⁹ Natuur en natuurlijkheid leunen weliswaar dicht aan bij het ware, maar het zijn geen perfecte synoniemen, benadrukt Bray:

Cette notion de vérité qui renforce celle de nature, et qui sans doute vient de la philosophie cartésienne, peut de prime abord paraître un simple doublet. La vérité, c'est la nature [...]. Pourtant, je crois que la notion de vérité est plus précise que celle de nature. Par nature on peut entendre aussi bien l'exceptionnel que le quotidien; suivre la nature, ce n'est pas exclure la fantaisie, puisqu'elle se rencontre, ni l'outrance. Par vérité on entend ce qui est universellement admis: l'anormal peut être dans la nature, on ne le considérera pas comme vrai, au sens du XVIIe siècle, parce que ceux qui n'en auront pas une connaissance directe, ne l'admettront pas (Bray 1927:148).

Imitatio van de natuur is één van de basiselementen van de classicistische poëtica (Bray 1927:140-158), maar *de natuur*⁸⁰ wordt niet naturalistisch gekopieerd: “l'artiste doit transposer la nature”, hij moet elementen selecteren, ze ordenen, “un portrait idéal” maken (Bray 1927:150). Over de ode zegt Boileau in zijn *L'art poétique* dat zelfs “un beau desordre est un effet de l'art” (Boileau 1966:164). De (schijnbare want schone) wanorde is ook een resultaat van de kundige selectie en combinatie van de auteur (een idee dat herinnert aan Longinus' commentaar op Sappho's ode). De auteur moet dus zorgvuldig kiezen wat hij imiteert. Bray (1927:152) maakt het onderscheid tussen een slaafse en een vrije imitatio: de slaafse imitatio heeft betrekking op “le procédé de l'imitation”, de vrije “porte sur son champ”, vandaar dat er

een opening is om – zoals straks zal blijken – in het spoor van Aristoteles gruwelijke taferelen op een schone manier af te beelden, én om *le merveilleux* te gebruiken.

Volgens Bray (1927:231) leidt *le merveilleux* de aandacht van het talige (“l’expression”) weg door alles te reduceren tot pure handeling (“l’action”). Daarom wordt het meestal gereserveerd voor het epos en de tragedie: die genres steunden in grote mate op handelingen die verteld, dan wel getoond werden. De autoriteit van Aristoteles kan ingeroepen worden om de aanwezigheid van *le merveilleux* te verantwoorden: in zijn *Poëtica* raadt hij het gebruik van het verwonderlijke aan, om de verrassing bij het publiek te bevorderen.⁸¹ Tegelijkertijd mag de regel van de *vraisemblance* niet gebroken worden: *le merveilleux* moet verrassen, maar moet ook geloofwaardig blijven. Boileau situeert in zijn ondertitel het verhevene binnen dat veld van *le merveilleux*, dat traditioneel voorbehouden is aan handelingen en niet aan taaluitingen: *le merveilleux* gaat over wat er gerepresenteerd wordt, niet hoe het gerepresenteerd wordt. Boileau reserveert echter een plaats voor *le merveilleux* expliciet binnen het talige, *dans le discours*.⁸²

Il faut donc sçavoir que par Sublime, Longin n’entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frape dans le discours, et qui fait qu’un ouvrage enleve, ravit, transporte. Le stile sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut estre dans le stile Sublime, et n’estre pourtant pas Sublime, c’est-à-dire n’avoir rien d’extraordinaire ni de surprenant (Boileau 1966:338).

Het verhevene van Boileau is een talig fenomeen, dat de lezer “enleve, ravit, transporte”, omdat het hem verrast, omdat het iets buitengewoons is. En daarvoor zijn niet altijd grote woorden nodig. Boileau koppelt daarmee het verhevene los van de verheven stijl. Het overweldigende effect van het verhevene heeft niet te maken met een overdaad aan stijlkenmerken, maar met het frappante van de eenvoudige uiting.

De gedachte van het eenvoudige zou Boileau later verder uitwerken in zijn *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin*.⁸³ Deze *Réflexions* vormen in feite een gedeelte van de geschiedenis van de *Querelle*, en niet zozeer van de conceptgeschiedenis van het verhevene, behalve *Réflexion X* en *XII*. De eerste negen *Réflexions* vertrekken steeds van een korte passage, vaak niet meer dan één enkele zin, uit het *Traité du Sublime*, waaraan Boileau vervolgens een kritiek op de *modernes* (meestal Perrault) verbindt. Deze negen *Réflexions* verschenen voor het eerst in 1694 onder de titel *Réflexions critiques sur ce Rheteur ou l’on répond aux objections faites contre quelques Anciens*. De drie bijkomende *Réflexions* verschenen pas in 1713, twee jaar na de dood van Boileau. De elfde *Réflexion* is een kritiek op La Motte, waarbij de tekst van Longinus niet meer dan een aanleiding is om een *moderne* aan te vallen.

Réflexion X is echter van cruciaal belang voor de geschiedenis van het verhevene. Boileau begint met het citeren van zijn vertaling van het *fiat lux*-citaat in *Traité du*

Sublime. Vervolgens citeert hij zijn opmerking erover in de “Préface” en herinnert hij de lezer aan de kritiek erop van Huet, en aan zijn eigen reactie op die kritiek. Hij geeft toe dat zijn reactie misschien wat overdreven was – door te vragen hoe het mogelijk is dat een intellectueel als de geachte Huet de schoonheid van de bijbelse passage niet inziet, stelde hij eigenlijk de religiositeit van Huet ter discussie – en dus had hij een klinkende repliek van Huet verwacht. Hij had zelfs een antwoord voorbereid “le moins mal et le plus modestement qu’il me seroit possible” (Boileau 1966:545). Maar Huets repliek bleef uit. Had hij zijn mening herzien? Of weigerde hij in debat te gaan met “un aussi vulgaire Antagoniste” (Boileau 1966:545)? Wat er ook van zij: het bleef stil, en Boileau ging ervan uit dat de zaak begraven was. Tot iemand hem in 1709 wees op een artikel van de calvinistische theoloog Jean le Clerc, waarin een brief van Huet over de *fiat lux*-kwestie afgedrukt was. Boileau wendt voor niet te geloven dat de brief authentiek is: hij stelt het voor alsof Le Clerc de brief vervalst heeft, want een zo eerbiedwaardige opponent als Pierre-Daniel Huet zou hem daarover in de Académie française, waarvan zowel Boileau als Huet lid was, toch aangesproken hebben.⁸⁴ Na deze sneer richting Huet, komt Boileau tot de kern van de zaak: Le Clerc vindt niets subliems in het Bijbelcitaat.⁸⁵

A cela je pourrais vous répondre en general, sans entrer dans une plus grande discussion, que le Sublime n’est pas proprement une chose qui se prouve et qui se demonstre; mais que c’est un Merveilleux qui saisit, qui frappe et qui se fait sentir. Ainsi personne ne pouvant entendre prononcer un peu majestueusement ces paroles, *Que la lumière se fasse*, etc., sans que cela excite en luy une certaine elevation d’ame qui luy fait plaisir; il n’est plus question de sçavoir s’il y a du sublime dans ces paroles, puisqu’il y en a indubitablement. S’il se trouve quelque Homme bizarre qui n’y en trouve point, il ne faut pas chercher des raisons pour luy monstrier qu’il y en a; mais ce borner à le plaindre de son peu de conception, et de son peu de goust, qui l’empesche de sentir ce que tout le monde sent d’abord (Boileau 1966:546).

Boileaus cirkelredenering – het verhevene is verheven, omdat het verheven is – kan niet onderbouwd worden met rationele argumenten, zegt hij. Maar “puisque l’honesteté nous oblige de ne pas refuser nos lumières à nostre Prochain” (Boileau 1966:547), is Boileau bereid om enige uitleg te geven. Meer dan veertig jaar na de publicatie van zijn eerste satires blijft Boileau zijn tegenstanders bestoken met bijtende spot. Blijkbaar heeft le Clerc Boileaus “Préface” niet erg grondig gelezen, zegt hij, anders zou hij toch gemerkt hebben dat Boileau al op zijn kritiek geanticipeerd had. “[L]e sublime n’estant point opposé au simple, et n’y ayant rien quelquefois de plus sublime que le simple mesme, ainsi que je vous l’ay desja fait voir” (Boileau 1966:547). Hij herhaalt zijn voorbeeld uit *Horace*, en voegt er nog een ander citaat van Corneille aan toe. In de tragedie *Medée* vraagt een personage aan Medea wat haar nog rest nu ze door alles en iedereen verlaten is. Het antwoord is welgeteld één lettergreep lang: “Moy”. Boileau beklemtoont dat het verhevene hier onmogelijk in het

taalgebruik kan liggen. Monosyllabische zinnen zijn uit den boze in de verheven stijl. Ook de Bijbel staat vol met dit soort korte, kernachtige verhevenheden: “c’est cette simplicité mesme qui en fait la sublimité” (Boileau 1966:550). Dergelijke verhevenheid is niet ontleend aan grote woorden, maar aan “la petitesse energique des paroles” (Boileau 1966:550).

Het woord “energique” roept de associatie op met de bekende *enargeia* (vaak ook *energeia* genoemd⁸⁶) van Aristoteles. In zijn *Retorica* duikt de term herhaaldelijk op. *Enargeia* kan als volgt omschreven worden:

ENERGEIA werkzaamheid, act of activiteit, verwerkelijking, realisatie, actualisering, feitelijke uiting (1361 a 24, 1378 b 10) in tegenstelling tot mogelijkheid en vermogen (DUNAMIS). Als stijlmiddel het ‘aanschouwelijk’ maken van zaken als levend, bewegend en in gang (1410 b 35-36, 1411 b 26 – 1411 b 32-33), vaak met verlevendigende personificatie van een levenloos voorwerp in een vorm van overdrachtelijk taalgebruik (METAPHORA) (Aristoteles 2004:240).⁸⁷

De kleine woordjes van het *Genesis*-citaat ontleen hun kracht aan de directheid waarmee ze de lezer of toehoorder confronteren met de creatie van het licht, wat juist een van de kenmerken van *enargeia* is volgens Aristoteles: “Wat ook in de smaak valt zijn woorden die iets aanschouwelijk maken: de toehoorder moet het voor ogen zien alsof iemand het nu aan het doen is, niet als een mogelijkheid in de toekomst” (1410 b 34. Aristoteles 2004:208).⁸⁸ De term duikt ook op in Longinus’ traktaat:

Uitermate bevorderlijk voor het imponeren, voor spanning en grandeur, jonge vriend, is ook de phantasia of concretisering. Dat is althans mijn term voor wat sommigen ‘verbeelding’ noemen. In het algemeen noemt men namelijk phantasia elke willekeurig opkomende gedachte, die onder woorden gebracht wordt. Maar tegenwoordig wordt de term overwegend gebruikt voor die gevallen waarin je, meegesleurd door enthousiasme en emotie, lijkt te zien wat je zegt en dat beeld de toehoorders ook voor ogen stelt. Je zult begrijpen dat de concretisering bij de redenaars iets anders beoogt dan bij de dichters: in poëzie is het doel overweldiging [*ekplexis*, CM], in proza verlevendiging [*enargeia*, CM]. Maar beide zoeken ze de hartstochtelijke bewogenheid (XV, 1-2. Longinus 2000:46).

Of Boileau werkelijk dit *enargeia* in gedachten had is moeilijk te achterhalen⁸⁹, maar enkele zinnen verder in zijn betoog haalt hij het voorbeeld uit *Peri hupsous* van Cleomenes die zichzelf vermindt, aan, waarna hij – in het spoor van Longinus – wijst op de aanwezigheid van “une certaine force energique, qui marquant l’horreur de la chose qui y est énoncée, a je ne sçay quoy de sublime” (Boileau 1966:550). Zelfs iets gruwelijks als zelfvermindking kan, als de juiste woorden gekozen worden, tot het verhevende leiden. Dit herinnert aan Aristoteles’ bespreking van mimesis of uitbeelding en de opening die hij maakt voor het lelijke en het verschrikkelijke in zijn *Poëtica*.

Mensen hebben van jongs af een natuurlijke neiging tot ‘uitbeelding’ en verschillen daarin van alle andere dieren. Ze doen meer aan uitbeelding, leren veel dingen voor het eerst door uitbeelding, en beleven plezier aan de confrontatie met uitbeeldingen. Een bewijs van dat laatste is het gegeven dat we met een zeker plezier kunnen kijken naar precieze en werkelijkheidsgetrouwe afbeeldingen van dingen die pijnlijk of naar zijn wanneer we ze in werkelijkheid zien, zoals de vormen van de laagste, wanstaltige diersoorten of van een lijk (1448 b 5-15. Aristoteles 2000:30-31).

Boileau werkt dit gegeven niet verder uit, maar keert terug naar zijn oorspronkelijke opzet: aantonen dat het verhevene en eenvoud geen tegengestelden zijn. En daarbij komt *Genesis* opnieuw ter sprake. Hij vraagt of er iets eenvoudigers bestaat dan de simpele mededeling dat God de aarde en de hemel schiep. Tegelijkertijd drukt die eenvoud “quelque chose de magnifique” uit “dont l’obscurité elegante et majestueuse nous fait concevoir beaucoup de choses au-delà de ce qu’elles semblent dire.” Helaas gaat hij hier niet op in: “Mais ce n’est pas de quoy il s’agit icy” (Boileau 1966:551).⁹⁰

Het gaat om *fiat lux*, maar niet enkel om *wat* er gezegd wordt, maar ook om *wie* het zegt, op welke manier, en bij welke gelegenheid. *Fiat lux* is niet zomaar een bevel, het is God die door het woord – de eenvoudige en precies daardoor indrukwekkende uitdrukking – het licht schept. “D’où vient donc que cela ne vous frappe Point? Je vais vous le dire. C’est que n’y voyant point de grands mots, ni d’ornements pompeux, et prévenu comme vous l’estes, que le stile simple n’est point susceptible de sublime vous croyez qu’il ne peut y avoir là de vraye sublimité” (Boileau 1966:552-553). Boileau verwijt Le Clerc eigenlijk een ongevoelige, slechte lezer te zijn.⁹¹ Hij geeft hem dan ook de raad: “ouvrez les yeux [...]. Lisez l’Ecriture sainte avec un peu moins de confiance en vos propres lumières et défaites-vous de cette hauteur Calviniste et Soci-nienne” (Boileau 1966:557).⁹² Toch wil hij net na het afsluiten van zijn betoog nog één detail kwijt. In zijn vertaling heeft hij het Griekse *ti* weggelaten. Letterlijk vertaald schrijft Longinus (IX, 9) immers “God zei, *Wat?* ‘Er zij licht. En er was licht. Er zij land. En er was land’”. Dat *Wat?*, *ti*, is niet vertaald door Boileau. Le Clerc had daar, volgens Boileau, in het begin van zijn kritiek op gewezen.⁹³ Boileau geeft een rationele verklaring ervoor: het doorbreken van het citaat met het Franse “quoi?” zou het overrompelende effect tenietdoen. Hij erkent ook dat het vervolg van het citaat, waarin de schepping van de aarde beschreven wordt niet overeenkomt met wat woordelijk in de Bijbel staat. Dat heeft niet te maken, zoals “quelques Sçavants” zouden kunnen vermoeden, met het feit dat Longinus een gebrekkige Bijbelvertaling zou gebruikt hebben, maar wel met “une surabondance d’admiration que tout le monde sent” (Boileau 1966:558). Le Clerc geeft met zijn muggenzifterig commentaar nog maar eens aan dat hij het gevoel voor het verhevene mist.⁹⁴

1.2.4. Een poging tot definitie

De tiende *Réflexion* is erop gericht aan te tonen dat het verhevene en het eenvoudige geen tegengestelden zijn. Die idee zal van doorslaggevend belang blijken in het succesverhaal van het verhevene in de achttiende eeuw. De twaalfde *Réflexion* verandert daar niets aan, maar in die korte tekst geeft Boileau wel een behoorlijk duidelijke ‘definitie’ van het verhevene, tenminste: de duidelijkste tot op dat moment, en misschien wel tot diep in de achttiende eeuw. De twaalfde *Réflexion* opent – zoals alle *Réflexions* – met een citaat uit het *Traité du Sublime*.

Car tout ce qui est véritablement sublime a cela de propre quand on l’écoute, qu’il esleve l’ame, et luy fait concevoir une plus haute opinion d’elle-mesme, la remplissant de joye, et de je ne sçay quel noble orgueil, comme si c’estoit elle qui eust produit les choses qu’elle vient simplement d’entendre (Boileau 1966:562).

Boileau noemt deze beschrijving van het verhevene niet alleen mooi, maar ook subliem.⁹⁵ Toch is het niet meer dan een beschrijving, een echte definitie wordt niet gegeven. Boileau wijt dit aan het feit dat die in de verloren tekst van Caecilius zou gegeven zijn. Hij onderneemt een poging om het verhevene alsnog te definiëren.

Le Sublime est une certaine force de discours, propre à eslever et à ravir l’Ame, et qui provient ou de la grandeur de la pensée et de la noblesse du sentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif et animé de l’expression; c’est-à-dire d’une de ces choses regardées séparément, ou ce qui fait le parfait Sublime, de ces trois choses jointes ensemble (Boileau 1966:562-563).

Opvallend is dat Boileau de nadruk opnieuw legt op het talige karakter van het verhevene: het is “une certaine force de discours”. Dat talige karakter blijkt ook uit het voorbeeld dat Boileau *niet* beklemtoont: de woordenloze stilte van Ajax in de onderwereld. De kracht van het discours verheft niet alleen, maar wekt ook een zeker esthetisch genot op. De drie mogelijke oorzaken van het verhevene zijn schatplichtig aan Longinus’ vijf bronnen. De grootheid van gedachte en adel van het gevoel worden door Boileau als één geheel gezien, bij Longinus zijn beide nog aparte bronnen. Ze zijn wel nauw verwant, en worden aangeboren kwaliteiten genoemd. In zijn vertaling van de vijf bronnen had Boileau de tweede bron omschreven als “le *Pathétique*: j’entends par *Pathétique*, cet Enthousiasme, et cette vehemence naturelle qui touche et qui émeut” (Boileau 1966:349). Daarmee laat Boileau een verschuiving toe van de emotie van de auteur (als bron van het verhevene) naar de emotie van de lezer (die geraakt wordt) (Kerslake 2000:60-61).⁹⁶ Boileaus tweede oorzaak, prachtige woorden, is de kortst mogelijke omschrijving van Longinus’ derde, vierde en vijfde bron: “de juiste vorming van figuren [...], de voorname stijl [...] en de vijfde bron is de waardige en verheven compositie” (VIII, 1. Longinus 2000:30). De derde oorzaak – de harmonieuze, krachtige en bezielde uitdrukking – is verwant aan wat Longinus

“de beheersing van de taal” (VIII, 1. Longinus 2000:30) noemt, maar ook aan de vijfde bron. Controle en beheersing zijn ook in Boileaus interpretatie van het verhevene van levensbelang. Tegelijkertijd roept de nadruk op het krachtige en bezielde van de expressie opnieuw Aristoteles’ retorische begrip *enargeia* op.⁹⁷

Here within the brief confines of *Réflexion critique* XII we find represented the two views of sublimity that will reappear in various forms, and with varying emphasis, in subsequent critical texts: on the one hand, a sublime which is characterized by strong emotion and is expressed in animated speech, and, on the other, a sublime which reflects a majestic imperturbability (Kerslake 2000:63).

Kerslakes onderscheid is niet absoluut: de sterke emotie blijft gecontroleerd, want heeft vorm gekregen in taal. De “majestic imperturbability” is dan eigenlijk enkel maar de extreemste vorm van controle.⁹⁸ De nadruk op helderheid en evenwicht is een uiting van Boileaus (neo-) classicisme, en verklaart ten minste gedeeltelijk hoe het mogelijk is dat schijnbaar compleet verschillende werken als *L’art poétique* en het *Traité du Sublime* door één auteur in één band verzameld werden, al ging dat volgens Saint Girons ten koste van het eigen karakter van het verhevene:

À la théorie du sublime se mêla une conception rationaliste et normative de l’art, dans laquelle la clarté d’expression procédait de l’excellence de la conception, cependant que la conception elle-même procédait d’une seule et universelle raison. Le sublime perdait alors sa spécificité par rapport au beau et se réduisait à l’une de ses variétés, quoique la plus géniale (Saint Girons 1993:27).

Saint Girons is wat te streng voor Boileau: nergens beweert hij dat het verhevene maar een variant is op het schone. Maar een concreet onderscheid of een vergelijking tussen beide concepten wordt ook niet gemaakt. De echte concrete loskoppeling van het verhevene en het schone gebeurt pas in de achttiende eeuw.

1.3. Longinus in het Nederlands: twee vertalingen

Peri hupsous werd in de lange achttiende eeuw tweemaal in het Nederlands vertaald: in 1719 verscheen *Verhandeling over de verhevenheit en deftigheit des styls* van Pieter Le Clercq (1693-1759), en in 1811 *Longinus over de verhevenheit* van Matthijs Siegenbeek (1774-1854). Beide vertalers schrijven de tekst ondubbelzinnig toe aan Longinus – zoals al hun tijdgenoten – en benadrukken de retorische aspecten van het longiniaans verhevene.

Le Clercq was een erg productieve vertaler: hij vertaalde vooral uit het Frans en het Engels, zoals werken van Boileau en Swift, en delen van *The Spectator*.⁹⁹ Zijn kennis van het Grieks achtte hij te beperkt om *Peri hupsous* rechtstreeks te vertalen. Zijn vertaling gaat dan ook terug op de Franse vertaling van Nicolas Boileau.

De algemeene achtig [*sic*] die dit voortreffelyk Werk billyk verworven heeft, is oorzaak dat ik het zelve vertaalt hebbe. Ik beken dat een man van eene grondige kennis der Grieksche taalen zulks hadt behooren te onderneemen: maar vermits de meeste Geleerden hunne moederspraak minder dan de doode taalen verstaan, en zich vooral niet op de Nederduitsche Dichtkunst leggen, hebbe ik gedacht dat het gemeen lang naa eene Nederduitsche overzetting van LONGINUS uit het Grieks zoude wachten (Le Clercq 1719:ongenummerde bladzijden).

Le Clercq's vrees bleek niet geheel ongegrond: pas een eeuw later heeft een “man van eene grondige kennis der Grieksche taalen” een vertaling van de oorspronkelijke tekst gepresenteerd, de Leidse hoogleraar Matthijs Siegenbeek. Bovendien was Siegenbeek als hoogleraar vaderlandse taal en welsprekendheid een geleerde die wél meer aandacht besteedde aan zijn moedertaal dan aan dode talen. In zijn voorbericht stelt Siegenbeek dat hij *Peri hupsous* vaak in zijn lessen gebruikte. Le Clercq's vertaling noemt hij “eene overzetting van eene overzetting” (Siegenbeek 1811:vi) en acht hij daarom ontoereikend.¹⁰⁰

Tussen 1719 en 1811 werd het verhevene op vele verschillende manieren ingevuld, zoals uit de volgende hoofdstukken zal blijken. Het oorspronkelijk retorische concept kreeg een plaats in de nieuwe discipline die de esthetica was. Op het eind van de achttiende eeuw gaf Kant de esthetische ervaring van het verhevene een belangrijke plaats in zijn filosofische systeem: zijn *Erhabene* is niet langer Longinus' *hupsos*. Longinus' analyse van het verhevene als een ervaring van *ekplexis* en *ekstasis* blijft wel een rode draad doorheen de gehele achttiende eeuw, ook bij Kant (zij het in een nieuw kader), maar de status van de vijf bronnen verandert. De vijf bronnen impliceren immers dat het verhevene (ten minste gedeeltelijk) een eigenschap van het object is, maar in de loop van de achttiende eeuw verschuift het accent steeds meer naar de subjectieve ervaring van het verhevene: bij Kant gaat het zelfs enkel en alleen maar over die sterke emotionele ervaring – de eerste twee bronnen, het vermogen om grote gedachten te ontwerpen en de felle en bezieldede emotie, worden radicaal geherinterpreteerd, en de laatste drie (eerder ‘technische’) bronnen vervallen zelfs.

Siegenbeek grijpt echter terug naar het Griekse origineel, en verwerpt de achttiende-eeuwse esthetische invullingen van het verhevene: voor hem is *Peri hupsous* een handleiding in de “verhevene welsprekendheid” (Siegenbeek 1811:11). Hij neemt Longinus' nadruk op de spanning tussen *phusis* en *technè* over, maar door het verhevene expliciet binnen de welsprekendheid te situeren benadrukt hij de *technè*: het verhevene wekt een sterke emotionele respons op, maar die kan enkel bereikt worden als de redenaar of schrijver de kunst beheerst op het juiste moment de juiste woorden te kiezen. En dat kan hij leren uit *Peri hupsous*.

Beide vertalers komen niet tot een eigen interpretatie van het verhevene. Hun opmerkingen bij de tekst blijven beperkt tot verklarende voetnoten. Beiden hebben de tekst ook ingedeeld in hoofdstukken, die grotendeels samenvallen met de 44 capita van de

eerste edities¹⁰¹, en die elk een titel gekregen hebben. Le Clercq volgt daarbij Boileau op de voet.¹⁰²

Hij neemt echter Boileaus belangrijke “Préface” niet over. Daarmee heeft hij een belangrijk aspect van de receptie van Boileaus *Traité du sublime* veronachtzaamd. Boileau (1966:338) stelt immers expliciet dat Longinus’ verhevene niet de verheven stijl is. Hoewel Le Clercq benadrukt “dat ‘er een groot verschil is tusschen de Hoogdraventheit en de Verheventheit” (Le Clercq 1719:ongenummerde bladzijden), blijkt uit zijn titel – *Verhandeling over de verheventheit en deftigheit des styls* – dat hij minder strikt vasthoudt aan de klemtoon op eenvoud die Boileau vooropstelde.

Beide Nederlandse vertalingen leggen de nadruk op het retorische aspect van het verhevene. Zij lijken daarmee voorbij te gaan aan Boileaus uitdrukkelijke stelling dat het verhevene niet gelijk is aan de verheven stijl. Het feit dat zijn “Préface” niet in het Nederlands vertaald werd, betekent echter niet dat Nederland er niet mee vertrouwd was: het Frans was de cultuurtaal van de lange achttiende eeuw, ook voor de Nederlandse intellectuele elite. Het belang van *fiat lux* weerklonk ook in het Nederlands, zo zal blijken uit de eerstvolgende Nederlandse bijdrage aan het debat. Die kwam er echter pas een halve eeuw later. In die halve eeuw evolueerde het denken over het verhevene verder, en die evolutie klinkt ook mee in die Nederlandse tekst. Daarom staat de verschuiving die toen plaatsgreep centraal in het volgende hoofdstuk.

Noten

1. Voor het leesgemak zal ik verder ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ in het Latijns alfabet transcriberen als *Peri hupsous*. Voor andere Griekse woorden die verder opduiken zal ik hetzelfde doen, ook in citaten waar het oorspronkelijke Grieks gebruikt is – als het Griekse woord in het citaat al getranscribeerd is, behoud ik de spelling van het citaat.
2. Lawrence Kerlake merkt op dat “Longinus’ procedure is, rather, to indicate the nature of the sublime by specifying the particular effects it exercises on the audience, by contrasting it with the faults that may result from unsuccessful attempts to produce it, and by analysing the causes that are the means for achieving it” (Kerlake 2000:28). Voor een systematische samenvatting van de tekst: zie de inleiding tot de editie van *Peri hupsous* door Russell (1964:x-xxii).
3. Robortello is bekend voor zijn werk over Aeschylus en (vooral) Aristoteles – Tigerstedt (1968:15) noemt hem “the first and not the least of the Renaissance commentators of the *Poetics*.” Over Robortello als uitgever en criticus (zij het niet specifiek over *Peri hupsous*): zie Kenney (1974:29-36). Zie ook het bibliografisch artikel van Lohr (1980:693-695). Voor de receptie van *Peri hupsous* in de vroegmoderne tijd, zie Till (2006:21-41).
4. St. Marin (1967:1-2) somt twaalf manuscripten op. Robortello wordt terecht de uitgever van de *editio princeps* genoemd (St. Marin 1967:7), al was er al vroeg kritiek op zijn editie: in 1555 publiceerde Manutius een andere uitgave die hij als een verbetering van Robortello’s presenteerde (Fumaroli 1980:165). Amati’s terechtwijzing over de auteurskwesitie gebeurde in een brief, die in een uitgave van de Griekse tekst door Benjamin Weiske in 1809 gepubliceerd werd (St. Marin 1967:15).
5. Men construeerde de redenering dat Dionysius Longinus zijn Griekse naam Dionysius veranderde in het Latijnse Cassius. Siegenbeek bij voorbeeld ging daarvan uit: “*Dionysius* was zijn eigene Grieksche, *Cassius Longinus* een aangenomen Romeinsche naam” (Siegenbeek 1811:2n).
6. Een recente (maar weinig neutrale) biografie is *Zenobia between Reality and Legend* van Yasmine Zahran (2003).
7. Gibbon introduceerde haar als volgt: “Zenobia is perhaps the only female whose superior genius broke through the servile indolence imposed on her sex by the climate and manners of Asia. She [...] was esteemed the most lovely as well as the most heroic of her sex [...]. Her manly understanding was strengthened and adorned by study [...]. She had drawn up for her own use an epitome of oriental history, and familiarly compared the beauties of Homer and Plato under the tuition of the sublime Longinus” (Gibbon 1776:236).
8. In de vertaling van Matthijs Siegenbeek in zijn vertaling van *Peri hupsous*: “*Zenobia, koningin van het Oosten, aan den keizer Aurelianus*. Niemand heeft tot hiertoe een’ eisch gedaan, gelijk aan den uwen. Alles moet in den oorlog door dapperheid beslist worden. Gij vordert mijne overgave, even als of gij niet wist, dat Cleopatra liever als koningin sterven, dan in eenige andere waardigheid leven wilde. Wij wachten op de hulp der Perzen, welke ons voorzeker niet ontstaan zal. De Saraceners en Armeniërs zijn op onze zijde. Eene bende Syrische roovers heeft, Aureliaan, uw leger verslagen. Wat staat u te duchten, wanneer deze verwachte hulpstroepen van alle zijden zullen aankomen? Dan voorzeker zult gij dien hoogmoed afleggen, waarmede gij thans, als waart gij reeds volkomen overwinnaar, mij gebiedt, mij aan uwe magt over te geven” (Siegenbeek 1811:7).
9. Een recente uitgebreide studie naar de historische Longinus is Männlein-Robert (2001).
10. “Could we but penetrate the veil of the unknown, we should expect to find that once in some ancient sequestered library there existed a composite manuscript containing in a collection of rhetorical writings work by Dionysius of Halicarnassus and a work by Cassius Longinus;

between these works with no indication of its authorship lay the tractate *On the Sublime*; when the manuscript was recopied, the scribe, being uncertain whether the tractate belonged to the author of the preceding or to the author of the succeeding work, described it as *Dionysiou è Longinou peri hupsous*” (Goold 1961:168-169).

11. Volgens Hoogland (1936:2) was de laatste verdediger van Cassius Longinus als auteur van het traktaat F. Marx in 1898. Recent bevestigde Dietmar Till deze datering: “Seit Georg Kaibels Aufsatz ‘Cassius Longinus und die Schrift *Peri hupsous*’ (1899) gilt die Verfasserschaft des Cassius Longinus für ‘Peri hýpsus’ als definitiv wiederlegt” (Till 2006:41).
12. In feite is heel Roberts (1897b) een pleidooi voor die datering. Hoogland (1936:4-9) somt dezelfde argumenten als Roberts op: het ontbreken van auteurs na het Augusteïsch tijdvak, de heftigheid tegen (en dus vermoedelijk chronologische nabijheid van) Caecilius’ traktaat, de verwijzing naar Theodorus van Gadara (III, 5. Longinus 2000:25) – de leraar van Tiberius, opvolger van Augustus – en de overeenkomsten met het cultureel klimaat van de eerste eeuw (kritiek op de eigentijdse literatuur, klachten over verval van welsprekendheid en moraal, kritiek op egoïsme). Boyd (1957) gaat echter verder: hij identificeert een filosoof naar wie op het eind van *Peri hupsous* verwezen wordt als Philo Judaeus, de auteur van het ooggetuigenverslag van één van de vroegst bekende antisemitische pogroms in de geschiedenis (in de zomer van het jaar 38, in Alexandrië). Deze Philo was in 40 AD in Rome, en dus situeert Boyd de tekst rond die tijd. Dat lijkt mij een overhaaste conclusie.
13. Hoogland (1936:17) nuanceert: “Men kan op grond van deze enkele opmerkingen over Cicero en Genesis moeilijk beweren dat Longinus ook de Latijnsche en Hebreuwsche letterkunde heeft besproken; wel getuigt het citeeren van Genesis van een zekere ruimheid van geest.”
14. Kerslake (2000:38-39) wijst er echter op dat de voorbeelden die Longinus geeft uit andere kunsten dan literatuur, geen voorbeelden van het verhevene zijn: het verhevene van Longinus is volgens hem enkel in literatuur te vinden. Ook Pigeaud (1993:31) stelt dat Longinus er altijd van uitgaat dat literatuur sowieso superieur is aan de andere kunsten.
15. G.C. Richards (1938) meent de auteur van *Peri hupsous* echt te kunnen benoemen. In een brief van Dionysius van Halicarnassus aan ene Gnaeus Pompeius bekritiseert Dionysius een aantal ideeën van die Gnaeus Pompeius die erg dicht aanleunen bij Longinus’ opvattingen. Volgens hem bestaat er dan ook geen twijfel dat Longinus’ naam eigenlijk Gnaeus Pompeius was. Het bewijs valt echter erg mager uit.
16. Hoewel het uiteraard moeilijk vast te stellen is hoeveel precies verloren is gegaan, lijkt er een consensus te zijn dat het om ongeveer een derde van de oorspronkelijke tekst gaat. Hoogland (1936:21) houdt het op 18/50, Lebègue (1939:xiv-xv) en Russell (1964:xlix-l) schatten het aantal verloren gegane regels op 1000.
17. In de woorden van Baldine Saint Girons: “L’originalité de Longin consiste à ne plus considérer la persuasion comme but ultime du discours” (Saint Girons 1993:233). Boileau zal in 1674 echter wel zijn vertaling maken met het klassieke drievoudige doel *docere, delectare, movere* in het achterhoofd (zie o.a. Goyet 1995:5-60).
18. De Bolla (1989:37) noemt deze passage “disturbing” en wijst erop dat critici gedurende de hele achttiende eeuw zich steeds meer zullen buigen over het probleem van “the transport [...], what is being transported, by whom and from where to where?” (De Bolla 1989:38-39). “In our contemporary terms we might want to see this in relation to a Freudian topology, in terms of the unconscious or the splitting of the subject” (De Bolla 1989:38), en velen – zoals Weiskel (1976), Guerlac (1985; 1990), Saint Girons (1993; 2005) – doen dit ook. De achttiende eeuw kende echter nog geen psychoanalyse, en daarom zullen deze moderne, structuralistische en

poststructuralistische invullingen slechts ter sprake komen als zij expliciet relevant zijn voor het beter begrijpen van achttiende-eeuwse interpretaties.

19. “Evenwel berust de onderscheiding der typen van stijl op den algemeenen toon van een werk, terwijl Longinus’ ‘verhevenheid’ op een enkel oogenblik te voorschijn treedt en dan alles ‘als een bliksemstraal uiteenslaat” (Hoogland 1936:13). Quintilianus (XII, 10, 66, 2001:650) geeft wel aan dat er tussen de drie stijltypes – fijn, krachtig en bloeiend (XXII, 10, 58-65, 2001:648-649) – mengvormen bestaan, maar Longinus’ verhevene is geen mengvorm, want geen aparte stijl: het kan in elke stijl optreden. Vergelijk ook Russell (1964:xxxvi): “It is, therefore, a special effect, not a special style.”
20. Het woord *hupsos* betekent letterlijk ‘hoogte’ – Bons wijst er in het nawoord van Longinus (2000:89-117) op dat de term al door Homerus werd gebruikt in verband met bijzondere taaluitingen, en noemt Dionysius van Halicarnassus als de eerste die de term ook in een literair-kritische context gebruikt, als een variant van de retorische verheven stijl. ‘*Peri hupsous*’ is dus ‘over het hoge’, maar het werd in het Latijn vertaald als *De sublimitate* en daardoor is de term ‘sublime’ in het Engels en het Frans de (enige) vertaling geworden. In het Nederlands wordt vandaag ook vaker ‘subliem’ gebruikt. In het oudere ‘verhevene’, zoals in het Duitse ‘Erhabene’ wordt de oorspronkelijke betekenis dichter benaderd. Bovendien wordt ‘subliem’ in de hier na te bespreken periode niet gebruikt in het Nederlands.
21. Deze discussie speelde een rol in het debat tussen atticisten en asianisten van de laatste eeuwen V.C. (Hoogland 1936:10-11). De atticisten hielden vast aan de eenvoud van de klassieke redenaars – met Lysias als het grote voorbeeld voor de strengsten – de asianisten stonden voor een veel bloemrijker stijl. De strenge atticist Caecilius had Lysias boven Plato gesteld; Longinus verdedigde Plato (maar niet het asianisme, zoals blijkt uit zijn kritiek op de contemporaine literatuur (ILIV, 1. Longinus 2000:84)).
22. “He may well throughout present himself as a hidden model of the sublime (in Pope’s words, ‘And is himself the great Sublime he draws’). On a smaller scale, in the narrower context of specific devices, he exploits a familiar trick, where theory is presented in a form which illustrates the point being made, for example rhetorical questions in 18.1” (Innes 1994:48). Russell (1964:133) wijst ook op het feit dat deze passage (XVIII, 1) begint met twee retorische vragen, en merkt op: “This is no doubt deliberate, and there are other certain or possible instances of this sort of teaching by example in 19, 20.1, 22.1, 22.3-4, 26.3, 42.” Longinus past inderdaad gemakkelijk zijn eigen stijl aan aan wat hij bespreekt. Hoogland (1936:18) verwijst hiernaar als “een geniaal gebrek aan stijl”, met de nuancering dat ook Longinus tekortkomingen heeft.
23. Kerslake (2000:15-19) wijst erop dat Monks versie van het verhevene uitgesproken teleologisch is (de kritiek van Wood (1972:20-25) is volledig vergelijkbaar). Monk (1935:17) geeft ook toe dat hij in zijn selectie van elementen uit *Peri hupsous* meer kijkt naar wat in de achttiende eeuw aan belang won, dan naar wat in de tekst zelf centraal gesteld wordt. Daarnaast kan er ook gewezen worden op Monks neerbuigende houding tegenover tradities die niet in zijn verhaal passen – bij voorbeeld over achttiende-eeuwse retorica: “The numerous treatises on oratory and rhetoric are almost without exception no more than summaries of Cicero, with Longinus and Quintilian thrown in, the whole perhaps plagiarized from the work of some Frenchman” (Monk 1935:12). Of over de populariteit van Longinus in de achttiende eeuw, bestudeerd door de Duitser Alfred Rosenberg: “Rosenberg has treated the subject at length, but it needs no dissertation come from Germany to convince even a casual reader of the criticism of the period that Longinus was a presence not to be put by” (Monk 1935:21). Feit blijft evenwel dat Monks werk nog steeds van grote waarde is voor elk onderzoek naar de (Britse) achttiende-eeuwse invullingen van het verhevene.

24. Olson (1942:232) gaat zelfs zo ver te beweren dat *Peri hupsous* daarom helemaal geen traktaat over retorica is. Russells omschrijving van de vier aandachtspunten daarentegen leidt tot de veronderstelling dat *hupsos* een bepaalde kwaliteit, eigen aan grote schrijvers is, maar tegelijkertijd blijkbaar ook iets wat via een tekst door een publiek kan bereikt worden – en in die zin is het wel een “highly sophisticated rhetorical piece” (1981:73). Volgens Olson (1942:232) echter gaat het om een specifieke kunstvorm, die als kunst de retorica overstijgt. Ook Baldine Saint Girons stelt dat Longinus niet echt een retorisch traktaat geschreven heeft. Het is geen klassieke filosofische tekst, maar het is volgens haar ook geen retorische tekst, “car la rhétorique est un art (*technè*)” (1993:484) en het verhevene is expliciet niet enkel een technische zaak.
25. In de woorden van Richard Macksey (1993:915): “He [Longinus, CM] is concerned, rather, with certain distinctions of conception and expression, with the sources and effects achieving a state of elevation that he calls *ekstasis* (transport, in the quite literal sense: a state of being ‘carried outside’ oneself).” Deze klemtoon werd en wordt wel vaker gelegd – zie bij voorbeeld Godolphin (1937:173), Deguy (1988:21), Saint Girons (1993:309).
26. “Thus we find that Longinus is a humanistic literary critic whose judgment and appreciation of literature is based on a profound belief in the existence of a divine power which lends significance to human life and to literature as a part of that life. Every significant critical attitude of Longinus is based upon this belief, and derives therefrom its importance as an aid to man in his effort to perceive and understand those works of the human spirit which provide glimpses of a realm of higher reality” (Godolphin 1937:183). Zo’n veertig jaar later noemt Thomas Weiskel *hypsos* “a quasi-divine quality of greatness” (1976:32) – hij had eerder al (1976:3) gesteld dat het verhevene “some notion of the beyond” nodig heeft. Deze band met iets ‘boven’ de zinnelijke werkelijkheid zal cruciaal blijken te zijn in idealistische invullingen van het verhevene, zoals van Kant en Schiller (in Nederland van Van Hemert en Kinker), maar ook in expliciet religieuze invullingen, zoals bij John Dennis, en later, in Nederland, bij Willem Bilderdijk.
27. Vergelijk ook Pigeaud (1993:9): “Longin n’a pas besoin des dieux”. En Kerslake (2000:41): “The Longinian sublime is a specifically human product, expressed in the one medium natural to human beings: speech.”
28. Segal (1959:134-135) zoekt de middenweg: “Longinus has introduced a kind of divine humanism; he exalts the greatness of the human spirit and its consequent ability to react to what is great by basing this spirit on a divine creatrix.”
29. “C’est donc en mots en tant *qu’ils se font oublier*, en tant que pas-comme-des-mots” (Deguy 1988:34). Fumaroli (1986:50n56) noemt “cette notion de ‘voile’ [...] essentielle à la notion du sublime dans la traité du Pseudo-Longin”.
30. Hill wil het verhevene typeren door een cluster van beelden te reconstrueren op basis van Longinus’ tekst: het gaat om de intensiteit van hoogte, eenheid, en (vooral) licht, gecombineerd met “two interior characteristics of the soul, conception and passion” (Hill 1966:272). Hij schrijft Longinus zelfs theologische aspiraties toe.
31. “L’originalité de Longin, on ne le soulignera jamais assez, c’est de *reconnaître une violence là où la tradition ne voyait que persuasion*” (Saint Girons 1993:241). Ik ga niet in op de psychoanalytisch geïnspireerde conclusies die Saint Girons hieraan koppelt. Shaw (2006) ziet in “struggle” de kern van alle definities van het verhevene (2006:4). Het klopt dat er een element van verzet of weerstand is in de ervaring van het verhevene, maar centraal staat niet de strijd, wel de positieve invulling (*ekstasis*) van wat oorspronkelijk als negatief ervaren werd (*ekplexis*). Shaws verwijzing naar “raped by the power of words” (2006:5) is dan ook een wat misleidende interpretatie van een (uiteraard misplaatste, maar beroemd geworden) metafoor van John Dennis: “an invincible force, which commits a pleasing rape upon the very soul of the reader” (Dennis 1939, I:359).

32. Ook Pigeaud (1993:22-23) wijst hier op: “si Longin est grec, je veux dire convaincu de l'idée grecque de la création, la parole de la *Genèse* doit lui paraître encore plus difficile, plus impensable, et donc sublime.” Ferguson (1992:47) wijst erop dat het gewone, alledaagse is dat als vreemd wordt voorgesteld.
33. Roberts (1897a:182) merkt hetzelfde op: “No modern critic could formulate more precisely, in relation to literature, the *quod semper, quod ubique* principle.” Net als Pigeaud (1993:25): “Le sublime est sublime pour tous les hommes et pour l'éternité.”
34. “Point de sublime sans *kairos* chez Longin” (Saint Girons 2005:32).
35. Hij wijkt daarmee niet af van de traditionele antieke retorica. Vergelijk bijvoorbeeld met Demetrius (2000). Olson (1942:250) wijst er bovendien op dat Longinus (XXX. Longinus 2001:65-66) hetzelfde beeld gebruikt als Quintilianus (VI, 1, 36. Quintilianus 2001:306) wanneer hij ongepaste emotionele uitbarstingen vergelijkt met een kind dat een te groot toneelmasker opzet.
36. In zijn (overigens uitstekende) overzichtsartikel “Longinus Reconsidered” stelt Richard Macksey een aantal van die interpretaties tegenover elkaar. Elder Olson (1942) past de bronnen in in een (aristotelische) overkoepelende theorie waarin de wisselwerking tussen auteur, tekst en publiek centraal staat. Op die manier wordt het belang van de bronnen enigszins geminimaliseerd. Neil Hertz (1973) doet dat ook, maar vanuit een radicaal andere invalshoek: hij wijst op de (bijna deconstructionistisch aandoende) aandacht voor het fragment en het spel met en tussen citaten. Suzanne Guerlac (1985) beklemtoont dan weer dat de bronnen in feite ook kenmerken zijn: doel en middel, oorzaak en gevolg zijn niet strikt gescheiden. Het verhevene oproepen is het verhevene ervaren. Om het lijstje van Macksey aan te vullen: Baldine Saint Girons (2005:28) gaat nog een stapje verder dan Guerlac. Zij stelt dat Longinus niet minder doet dan “établir la philosophie dans le langage”, wat hem eigenlijk tot de eerste taalfilosoof maakt.
37. In de vertaling van Op de Coul wordt de scheiding misschien wat al te sterk uitgedrukt: “Deze eerste twee bronnen van het sublieme zijn voor het grootste deel aangeboren. De overige drie zijn afhankelijk van techniek.” Hoogland vertaalt als volgt: “Deze twee *factoren* van het verhevene zijn grotendeels aangeboren, de overige hangen *ook* af van de techniek” (Hoogland 1936:31; mijn cursivering, CM). Op de Coul gebruikt consequent het woord ‘bron’, Hoogland gebruikt hier ‘factor’ en wanneer het twee zinnen eerder ging over “gemeenschappelijk fundament” gebruikt hij “vormen” (terwijl Op de Coul het heeft over “alle vijf”). Kuiper (1980:34-35) gebruikt ook het woord ‘bronnen’, maar de eerste keer plaatst hij het tussen aanhalingstekens. Hij vertaalt bovenstaande zin in min of meer dezelfde bewoordingen als Hoogland: “Intussen, die twee bronnen der verhevenheid zijn grotendeels een zaak van aangeboren geestesstructuur, de overige *ook* van methodische scholing” (Kuiper 1980:35; mijn cursivering, CM). Het woordje ‘ook’ in de vertalingen van Hoogland en Kuiper wijst op een nauwere verwantschap tussen de zogenaamde aangeboren en de technische bronnen dan in de vertaling van Op de Coul gesuggereerd wordt. Op de Coul wordt wel geruggesteund door Russell (1964:86): “*kai* does not mean ‘also’, since nature does not come into the last three sources. It therefore marks emphasis.” Kerslake (2000:31-36) spreekt dit tegen: voor hem duidt *kai* wel degelijk op een verwantschap van natuur en kunst. Het Griekse *ideais* wordt door Russell (1964:86) vertaald als “‘headings.’ So *kath’ hekastèn idean* below. No technical sense, philosophical or rhetorical, is intended.” Op de Coul vertaalt dit als ‘bronnen’; Kuiper en Hoogland gebruiken ‘vormen’ (vermoedelijk naar analogie met het gebruik ervan in de Plato-literatuur, waarvoor Russell net waarschuwt).
38. Fumaroli (1980:450) onderscheidt – quasi-terloops, als vergelijking met de latere Franse retoren Budé en Longueil – twee soorten verhevene in Longinus: “le sublime d’enthousiasme” en “le sublime régulier”. Bij de eerste geeft hij als voorbeelden Homerus, Thucydides en de grote tragedischrijvers; bij de tweede Cicero en Vergilius. Hij verwijst daarmee naar een verhevene respec-

tievelijk mét en zonder sterke emotie. Vergelijk ook Innes (2002:278): “In the extant text Longinus never quite says so, but if we take his three main models, Demosthenes is the model for sublimity with emotion, Plato for sublimity without emotion, and Homer for both kinds.”

39. “It is important here to distinguish such emotion as a source of sublimity from emotion as the proper impact of the sublime. Longinus almost never uses the vocabulary of *pathos* to describe the emotional effect of the sublime (exceptions: 26. 3, 39. 2), presumably in order to avoid confusion of source and impact” (Innes 1995a:323).
40. Guerlac (1985:282) wijst erop dat Longinus hier niet zijn appreciatie uitspreekt voor de representatie van eenheid, want het lichaam is volledig gefragmenteerd, maar “it is the force of enunciation which unifies these fragments” – Guerlac heeft deze visie op het (longiniaans) verhevende verder uitgewerkt in haar *The Impersonal Sublime* (1990). Freeman (1995:15) beklemtoont ook die fragmentatie, maar volgens haar wordt die niet geneutraliseerd door de tekst, wel integendeel: “Rather than unify the disparate, Sappho foregrounds the activity of self-shattering. It is as if the goal of Longinus’ commentary were to domesticate and neutralize the very excessiveness Sappho’s text bespeaks” (Freeman 1995:15). Freeman stelt (terecht) dat Longinus de bedreiging van het exces (in dit geval de fragmentatie) wil inkapselen in een structuur. Volgens haar ont-snapt Sappho’s ode aan die inkapseling, waarvan de ode volgens Longinus net een voorbeeld is.
41. Longinus vat *Genesis* 1:3-9 erg verkort samen. In de secundaire literatuur wordt het *fiat lux*-citaat herhaaldelijk aangehaald, maar Hill (1966:274) wijst erop dat er niet alleen de creatie van het licht is, maar dat Longinus ook de creatie van het land vermeldt. Hij doet dat om zijn beeldencluster te ondersteunen: er is het intense licht, maar ook de hoogte (en om hoogte te suggereren is er een grond nodig).
42. Ajax pleegde zelfmoord toen niet hij, maar Odysseus Achilles’ wapenrusting kreeg. In de *Odyssee* (XI, 553-567. Homerus 1989:525) wordt de ontmoeting van Odysseus en Ajax in de onderwereld beschreven – Ajax weigert in te gaan op Odysseus’ verzoeningspogingen en hult zich in stilzwijgen. Monk (1935:15) stelt niet geheel onterecht dat dit voorbeeld “*ad nauseam*” herhaald werd in de achttiende eeuw.
43. “The flawed genius with his strengths and weaknesses is at the very heart of Longinus’ concept of the sublime: genius (*phusis*) is preferable to meticulous craftsmanship (*technè*), genius by definition makes mistakes, and in any case the mistakes of a genius are few” (Innes 2002:261-262). Monk (1935:16) gaf al aan dat dit idee geen unicum is: in Horatius’ *Ars Poetica* wordt iets vergelijkbaars beleden. “Wanneer het glansstuk overheerst, dan kwetst mij niet / een enkel vlekje, dat men slordig vallen liet / uit menselijke onachtzaamheid” (vs. 351-353, Horatius 1980:47).
44. Zoals Innes (2002:279) aangeeft: ook dit is een deel van het debat tussen de atticisten en asianisten.
45. Citaat van onbekende herkomst (noot van Op de Coul). Russell (1964:164) suggereert Anacreon als mogelijke bron.
46. Het slot van het traktaat laat vermoeden dat de emotie wel degelijk besproken is, maar in een andere tekst (en dus niet door de lacunes in de overlevering van *Peri hupsous* verloren is gegaan). Kuiper laat die zin echter weg. Saint Girons (1993:430) veronderstelt dat *pathos* besproken werd in de lacune in IX. Zij beschouwt de slotzin als een latere toevoeging en verwerpt de validiteit ervan. Hoogland merkt op dat de zin in een andere hand geschreven is, maar volgens hem komt dat doordat het laatste blad beschadigd was en daarom verwijderd werd door de binder, die nog zoveel mogelijk van wat daar stond onderaan de voorlaatste pagina geschreven heeft (Hoogland 1936:162-163). Het valt te betwijfelen of Russell Hooglands tekst kende, maar hij geeft wel dezelfde interpretatie (Russell 1964:192). Ik beschouw beide bronnen als onafhankelijk van elkaar, wat de waarschijnlijkheid van de veronderstelling ondersteunt.

47. Het woord “razernij” is het eerste woord van een geciteerde passage uit de *Ilias*, waardoor de grenzen tussen spreker en gedicht ook letterlijk vervagen. Longinus speelt wel vaker dergelijke stilistische spelletjes.
48. Vergelijk met Kerslake (2000:30) “although speech is the vehicle through which the sublime is achieved, language as language is subordinated to moral and psychological qualities of both speaker and audience.”
49. Dit is de filosoof waarvan Boyd (1957:42) dacht dat het Philo was.
50. Dit aspect van het verhevene, “la possibilité d’une formation des âmes en direction du grand” (Peyrache-Leborgne 1997:314) kan pedagogisch genoemd worden. Deze pedagogische functie van het verhevene zal ook in de hierna te bespreken Nederlandse teksten een belangrijke rol spelen.
51. Naar de befaamde verzen (102-103) uit de *Ars Poetica*: “verlang je dat ik huil, / huil zelf dan eerst” (Horatius 1980:33).
52. Innes (1995a) bespreekt de relatie van het verhevene met die lage emoties, en stelt dat die gevoelens laag zijn omdat ze “ignoble and unheroic” (Innes 1995a:325) zijn. “This then is why *oiktoi lupai phoboi* are for Longinus ‘low’ emotions: they are expressions of self-regarding pity, grief, and fear, and such self-regarding emotions are all too human” (Innes 1995a:330). Angst kan opgeroepen worden bij de lezer – angst kan dus deel uitmaken van de verheven ervaring – maar het kan en mag geen bron van het verhevene zijn. De bron van het verhevene is immers altijd iets groots, angst is dat niet. “This greatness is a bigness of idea (an ability to conceptualize mighty storms, for example, or the creation of the universe) rather than a narrowly moral concept, but it is a mind able to despise mundane ambitions like wealth which achieves the sublime (7. 1, 44. 6ff.)” (Innes 1995a:333).
53. John Logan (1999:530) stelt vast dat er vóór Boileaus vertaling maar een handvol geleerden was dat *Peri hupsous* kende. Zij waardeerden het vooral als enige vindplaats van Sappho’s ode. Bovendien is Michel de Montaigne de enige die ten minste de indruk geeft echt inzicht te hebben in de tekst – Montaigne vermeldt Longinus echter nooit: hij presenteert een aantal gelijkwaardige inzichten, in gelijkaardige bewoordingen (Logan 1999:535-537).
54. In de Angelsaksische kritiek wordt het belang van Boileau echter wat veronachtzaamd. Monk (1935:30) en Nicolson (1959:32) verwijten hem een te grote aandacht voor de retorische kant van het verhevene, en houden hun bespreking van Boileaus *Traité* erg beperkt. Ook Kirwan (2005) en Shaw (2006) gunnen hem nauwelijks een blik – dat Shaw Despréaux als Boileaus voornaam beschouwt, is in dit opzicht veelzeggend. De uitzondering is uiteraard Lawrence Kerslake (2000), niet toevallig een romanist.
55. Joseph Levine (1981:84) stelde dat de *Querelle* of “the battle of the books” in feite “a long series of skirmishes” was, en dat er nood was aan een overzicht dat oog had voor het internationale karakter, de gecompliceerde onderlinge verhoudingen tussen (en binnen) beide partijen, en de verschillende twistpunten, maar ook voor het feit dat “As always, there was much agreement beneath the noise of battle” (1981:86). Marc Fumaroli heeft met “Les abeilles et les araignées” (2001) op een indrukwekkende manier aan die nood voldaan.
56. Dit aspect is dan weer wel gretig overgenomen door de Angelsaksische kritiek, getuige Scott-James’ eretitels voor “Boileau! *Le Législateur du Parnasse!* The bigoted apostle of neo-classicism, the tinkling echo of Horace, the opinionated pedant, the maker of correct and execrable verses, the suitable protégé of Louis XIV., the rhymester who moulded the literary opinion of France for a century or more and established the dull fashion which was handed on to grown men in England, as Paris fashions are handed on to English women to-day” (Scott-James 1963:131-132).

57. Zie bij voorbeeld Bray (1927), en Brody (1958:77): “Boileau brought little new to critical theory: his signal innovation was to have voiced his reactions to mediocrity violently and loudly at a time literature often passed for no more than an amusement.” Recenter had Nicholas Cronk (1999:203) het nog over “[t]he critical thought of Boileau, often considered (misleadingly) as the *summa* of French neoclassicism”.
58. “Pour distinguer Nicolas, on l’appelle Despréaux. La légende veut que ce nom provienne d’un pré appartenant aux Boileau, sis à Crosnes, près de Villeneuve-Saint-Georges. Aucun document authentique ne fait mention de cette propriété. On a dit parfois que l’enfant y était né ou qu’il y avait vécu quelque temps. Nous n’en savons rien” (Bray 1942:7).
59. “[T]he *Art poétique* was first published together with Boileau’s translation of Longinus, the *Traité du Sublime*, in 1674, the two works clearly conceived of as complementary – there was no edition in Boileau’s lifetime of the *Art poétique* which did not include the *Traité du Sublime*” (Cronk 1999:203-204). Fumaroli (2001:153) noemt 1674 “l’année faste de Boileau”: niet alleen verschijnt *Œuvres diverses* (met daarin dus *Art poétique*, *Traité du Sublime* én zijn *Épîtres*), hij wordt ook geïntroduceerd op het koninklijk hof, en krijgt een jaarlijkse toelage.
60. Mogelijks was zijn oudere broer, Gilles, al aan die vertaling begonnen, en heeft Despréaux geput uit zijn aantekeningen (Brody 1958:25-26).
61. In 1962 presenteerde Bernard Weinberg het manuscript van een Franse vertaling, die hij dateerde rond 1645, en aan kardinaal Mazarin toeschreef. Deze vertaling verscheen echter niet in druk vóór Weinberg (1962).
62. Kerslake (2000:41) wijst op “the numerous small touches whereby the translation, without ‘betraying’ the original develops, explains, and strengthens certain ideas Boileau deemed particularly important.”
63. Boileau gebruikt niet de Latijnse Bijbeltekst, maar een Franse vertaling. Het motief wordt echter in de secundaire literatuur voortdurend met die Latijnse termen aangeduid, en wordt vrijwel onmiddellijk met *Peri hupsous* (én Boileaus *Traité du Sublime*) geassocieerd. Het meest frappante voorbeeld van de directe link tussen beide is de titel van het proefschrift van Baldine Saint Girons: *Fiat lux. Une philosophie du sublime* (1993).
64. Goyet (1995:70n20) wijst erop dat Boileau *to thaumasion* als *le merveilleux* vertaalt. Hij legt het verband met *ekplexis*, maar gaat niet in op *le merveilleux* uit de classicistische doctrine.
65. Voor een volledig overzicht van edities en vertalingen, zie St. Marin (1967). Volgens Caroline van Eck (2005) hebben de vroege Engelse vertalingen een belangrijke rol gespeeld in de architectuur van het zeventiende-eeuwse Engeland.
66. Auerbach (1946:370-371) verbindt de afkeer van pedanterie met “de omstandigheid dat het toenmalige maatschappelijke ideaal van de *honnête homme* een zo algemeen mogelijke opleiding en houding vereiste; het keerde zich tegen elk specialisme, zelfs dat van dichter of geleerde [...]. Alleen die talenten mocht men tonen welke ook voor elegante liefhebberijen konden doorgaan en in het maatschappelijk leven bijdroegen tot licht en aangenaam vermaak. Dat heeft er ook toe geleid, zo merken wij hier terloops op, dat soms zelfs moeilijke en belangrijke kwesties voorbeeldig eenvoudig, elegant en onpedant werden uitgebeeld en dat de Franse expressie, zoals bekend, een weergaloze helderheid en algemeenheid kreeg. Maar professionele specialisering werd zo maatschappelijk en esthetisch onmogelijk [...]” De omstandigheid die Fumaroli (2001:16) beschrijft heeft daar ongetwijfeld mee te maken: “c’est le public des lecteurs parisiens qui devient le tribunal international des livres, au lieu du public international des doctes lisant, écrivant et publiant en latin”; Perrault gebruikt de term “pedant” ook om zijn tegenstanders te beschrijven (Fumaroli 2001:37-38) – net als Boileau hier.

67. Enkele voorbeelden, uit de “Préface”: “ses sentiments ont je ne sçais quoy qui marquent non seulement un esprit sublime” (Boileau 1966:336); uit het *Traité du Sublime* zelf: “je ne sçai quel noble orgueil” (Boileau 1966:349), “je ne sçai quel caractère de grandeur” (Boileau 1966:359).
68. Volgens Delehanty (2005:157) was er in de late zeventiende eeuw een “desire to emphasize the mysteries of supreme beauty” en was het intellectueel klimaat “primed for a concept that would put a single name on what lay beyond the reaches of reason in art: the sublime.” Kibédi Varga (1998:35-38) bundelt “Le merveilleux, le sublime, le je-ne-sais-quoi” in één paragraaf, waarin hij datgene beschrijft wat ontsnapt aan de classicistische regels.
69. Het antieke *kairos* is niet zo eenduidig verzoenbaar met een concept als *bienséance*, maar daar stapt Boileau overheen.
70. Monk (1935:32) noemt Boileaus terminologie “vague and unsatisfactory”.
71. Mornet (1940) pleit voor een eerherstel voor *la préciosité*, dat blijkbaar nooit helemaal bekomen is van de spot van Molière en Boileau. Stanton (1981) benadrukt dat *la préciosité* als literaire beweging een negentiende-eeuwse constructie is, en minder naar een reële stroming verwijst dan naar een nauwelijks omlijnde groep vrouwelijke auteurs. “The term, *Préciosité*, is not listed in the seventeenth-century dictionaries of Richelet, Furetière or the Académie Française. The rare textual instances of the abstract noun date from the last third of the century, and refer almost exclusively to the ideas and behaviour of certain women, who are characterized as finicky, disdainful, arrogant” (Stanton 1981:109).
72. “Boileau ne se contente donc pas de généraliser, sous les auspices de la convenance, la théorie longinienne de l’opportunité (*kairos*), il lui ajoute sa conception rationaliste de l’art” (Saint Girons 1993:242).
73. Opnieuw Saint Girons: “la traduction du traité de Longin par Boileau en 1674, la théorie de «je ne sais quoi» dans les œuvres des jésuites Rapin et Bouhours ou, dans un autre registre, les conceptions quiétistes de la «pratique de la présence de Dieu» comme «souveraine remède» constituèrent en France un certain rempart contre la montée du rationalisme dogmatique et de l’auto-ritarisme ecclésiastique” (1994:315-316). Ook Michel Delon (1986:64) stelt iets gelijkaardigs: “Le sublime comme le *je ne sais quoi* sont, en dernière instance, des manifestations de la grâce divine.”
74. Voor een biografische noot over Huet (1630-1721), zie Zuber & Fumaroli (1994:60).
75. “In order both to guard against the sublime’s being subsumed by the existing rhetorical category and to defend the examples instanced by Longinus, which might be dismissed as stylistically unimpressive, Boileau seizes upon one particular quality he can present as a distinctive characteristic and as a praiseworthy virtue: simplicity (frequently supported by the idea of ‘naturalness’)” (Kerslake 2000:44). Saint Girons (2006:62) ziet net in dit besef “d’arracher explicitement le sublime aux catégories de la rhétorique” de originaliteit van Boileau.
76. Delaporte (1891) onderscheidt *le merveilleux féérique* (sprookjesfiguren) (1891:63-127), *le merveilleux païen* (de klassieke mythologie en fabels) (1891:175-235), en *le merveilleux chrétien* (1891:236-278), waarin engelen, mirakels, en heiligen centraal staan. Hij laat ook ruimte voor een *merveilleux mixte* (1891:128-174), waarin metamorfoses en allegorieën aan bod komen.
77. Het naïeve zal in de achttiende eeuw wel vaker aan het verhevene gekoppeld worden, zoals zal blijken uit mijn bespreking van het verhevene bij Moses Mendelssohn (in het Nederlands vertaald door R.M. van Goens) en bij Willem Bilderdijk.
78. “Chez Bouhours, mais aussi de manière plus générale, le «naturel» se voit associé à la «naïvité», à la «clarté», à «la pureté et la politesse» ou encore à la «finesse» [...]. Parmi les notions qui gravitent autour de l’idée de «naturel», il en est une qui intéresse particulièrement notre étude du

sublime en ce qu'elle constitue un nœud théorique en puissance, il s'agit de la «simplicité» (Hache 2000:87).

79. Peyrache-Leborgne (1997:84) stelt dat “Boileau recommande l’alliance du sublime et du naturel” en haalt daarbij de bekende verzen uit de *Art poétique* aan: “[...] Soyez simple avec art, / Sublime sans orgueil, agréable sans fard” (Boileau 1966:159).
80. Arthur O. Lovejoy (1927) onderscheidt liefst 18 verschillende “Senses of ‘Nature’ as Aesthetic Norm”, waarbij de betekenis ‘empirische werkelijkheid’ maar één van de vele is.
81. “Een tragedie is niet alleen een uitbeelding van een volledige en afgeronde handeling, maar ook van gebeurtenissen die vreselijk zijn en medeleven wekken, en die zijn het innigst en het indringendst, wanneer de gebeurtenissen tegen de verwachting in maar omwille van elkaar plaatsvinden: het effect van verwondering en verbijstering dat zo bereikt wordt, is veel groter dan wanneer de gebeurtenissen spontaan of toevallig en zonder verband zouden ontstaan” (Aristoteles 2000:46-47).
82. Hartmann (1997:29) legt het verband met de loskoppeling van de verheven stijl: “Le sublime peut donc également se comprendre comme le surgissement dans le discours d’un élément surnaturel, qui ne tient évidemment pas aux seules caractéristiques du style.”
83. De *Réflexions* mogen niet verward worden met de “Remarques”. De “Remarques” zijn de (veelal linguïstische en vertaaltechnische) aantekeningen bij het *Traité du Sublime*. Het zijn “les Notes Grammaticales [...] qu’il n’y a ordinairement que les Sçavans qui lisent; au lieu que ces Réflexions sont propres à estre leuës de tout le monde, et mesmes des Femmes” (Boileau 1966:1096).
84. In 1687 werd *Le siècle de Louis le Grand* voorgelezen in de Académie, het gedicht waarin Perrault stelde dat de contemporaine dichters de klassieken van morgen waren. Huet zat naast Boileau op de banken en had alle moeite om te beletten dat hij keet zou schoppen. Perrault zou zijn inzichten verder ontwikkelen in *Parallèles des Anciens et des Modernes* (1688-1697). Op die lezing barstte de *Querelle* in alle hevigheid los (Fumaroli 2001:18-24).
85. “Il est vrai que Moïse rapporte une chose, qui est grande; mais il l’exprime d’une façon, qu’il ne l’est nullement” (Le Clerc 1706:215). Kerslake (2000:46) en Hache (2000:104-105) vechten de authenticiteit van de brief helemaal niet aan: zij reconstrueren de polemieken dan ook als één tussen Huet en Boileau. Hoewel dit historisch correct is, noem ik Boileaus tegenstander hier Le Clerc, omdat Boileau hem zelf als zodanig aanduidt.
86. Ueding (1996:33) beschrijft *enargeia* – onder het lemma *evidentia* – als: “Enárgeia bezeichnet ebenfalls eine offenkundige Präsenz, insbesondere im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung [...]. In der Rede stellt solche Präsenz sich ein, wenn der Redner eine Sache so klar und deutlich, so lebendig und anschaulich darzulegen vermag daß der Hörer sie gleichsam mit eigenen Augen zu sehen glaubt.” Hij benadrukt dat *enargeia* een begrip is uit Aristoteles’ ontologische systeem, en *enargeia* een retorisch concept, maar dat beide termen in de secundaire literatuur vaak door elkaar gebruikt worden (Ueding 1996:40).
87. Deze definitie is overgenomen uit het glossarium dat toegevoegd is aan de gebruikte vertaling van Aristoteles’ *Rhetorica* (2004). Tussen haakjes wordt verwezen naar de traditionele indeling in bladzijden, kolommen en regels (Aristoteles 2004:16), en naar andere lemma’s in het glossarium (in klein kapitaal).
88. In de woorden van Francis Goyet: “*enargeia*, la description *ante oculos*, ce que Perelman appelle la “présence”: concept insaisissable mystère de la réussite” (Goyet 1996:459). Vergelijk ook met Fumaroli (1994:142): “Ce n’est pas un «faire croire»: c’est un «faire voir». “

89. Brody (1958:32-33) noemt Horatius, Aristoteles en Demetrius als de grote klassieken van de literaire kritiek in Boileaus tijd. Hij beklemtoont dat Boileau erg vertrouwd was met Aristoteles' *Poëtica* – Gilles Boileau werkte aan een vertaling, maar kon die niet afwerken voor zijn dood in 1669.
90. Dit *je ne sçay quoy de sublime* waardoor het verschrikkelijke toch kan verbonden worden met esthetisch genot zal in de achttiende eeuw opgepikt worden, en uiteindelijk tot een nieuwe invulling van het verhevene leiden. Kerslake (2000:57) waarschuwt echter: "One must guard against the temptation to read into Boileau's term 'obscurité' notions which are developed only in the eighteenth century – in particular, connotations of a power that is almost threatening by virtue of its overwhelming greatness. Here the conjoined terms 'élégante et majestueuse' convey solemnity rather than menace."
91. Voor een uitgebreide bespreking: zie Kerslake (2000:45-56).
92. De kritiek dat de *moderne* enkel oog heeft voor zijn eigen verwezenlijkingen en in cirkeltjes ronddraait, gebruikt Jonathan Swift in zijn satire *The Battle of the Books* (1704). De loop van het verhaal wordt plotseling onderbroken om een anekdote te vertellen over een bij en een spin. De spin zit zeer zelfvoldaan in haar web, en wordt verstoord door de bij. In de discussie die daaruit voortkomt, verwijt de spin aan de bij dat zij maar een zwerfer is, die overleeft door te stelen, terwijl zijzelf, met behulp van haar "improvements in mathematics" (Swift 1704:153), met materialen die zij helemaal alleen uit zichzelf gesponnen heeft, een kasteel gebouwd heeft. De bij antwoordt smalend: "in short, the question comes all to this; whether is the nobler being of the two, that which, by a lazy contemplation of four inches round, by an overweening pride, feeding and engendering on itself, turns all into excrement and venom, producing nothing at all but fly-bane and a cobweb; or that which, by a universal range, with long search, much study, true judgment, and distinction of things, brings home honey and wax" (Swift 1704:153-154).
93. Althans, zo stelt Boileau het voor. Eigenlijk wijst Le Clerc (en deze passage wordt door Le Clerc als duidelijk van zijn hand, en niet die van Huet gemarkeerd) op de ongelukkige Latijnse vertaling. Volgens hem duidt het *fiat lux* op een 'maken' van het licht. "Il ya proprement, dans l'Hebreu, *que la lumiere soit, & la lumiere fut*; ce qui a meilleure grace que de dire: *que la lumiere soit faite, & la lumiere fut faite*, car a lire ces dernieres paroles, on dirait que Dieu commanda à quelque autre Etre de faire la lumiere, & et que cet ature Etre la fit" (Le Clerc 1706:212-213).
94. Zie voor een recente bespreking van deze "*Querelle du Fiat lux*": Till (2006:193-209).
95. Monk noemt Boileaus opmerking "en parlant du Sublime, il est lui-mesme tres-sublime" (1966:334) "a neat turn of phrase that is to be echoed for many years in England" (Monk 1935:30).
96. Delehanty (2005:153) lijkt Boileaus definitie tot dit ene element te vernauwen: zij ziet een verschuiving van *poëtica* naar *esthetica* in "the revised definition of the sublime that Boileau offers in his 1710 'Réflexion X,' which abruptly dismisses any statement about the character of the artist or the qualities of the art object in favour of exclusive attention to the sentimental reaction of the audience as the sole arbiter of a work's excellence."
97. Delon (1986) ziet de betekenisrijkdom van het begrip "énergie" als crucial voor de evolutie van het verhevene in de achttiende eeuw: "Par sa voix, la philosophie des Lumières laïcise le sublime sans l'édulcorer. A l'ancienne interprétation théologique, elle substitue une théorie de la religion et une esthétique. Il est significatif que le même mot, *énergie*, désigne à la fois le dynamisme de la matière et la force créatrice de l'homme, la puissance de la nature et celle de l'art" (Delon 1986:70).
98. Johnson (1969:61) noemt dit streven naar zelfcontrole "the *raison d'être* of Neo-Classicism: to direct and control the emotions in such a way as to produce personal and public equilibrium."

Johnsons artikel werd een jaar later door Donald Greene (1970) heftig aangevallen omwille van het slordige omspringen met terminologie en periodisering, en omwille van de veralgemeningen: “either the generalizations are unsupported and unsupportable, and hence unbelievable, or, when they are credible, they apply equally to other periods of history than the one they are supposed to characterize” (1970:72). Johnsons veralgemening hier kan tot die laatste categorie gerekend worden: het streven naar evenwicht en harmonie is geen typisch laat-zeventiende of vroeg-achttiende-eeuwse fenomeen. Dat neemt niet weg dat het er wel degelijk was. Allan Megill (1978:36) stelt zonder veel omhaal dat beide partijen in de *Querelle* binnen een neo-classicistisch kader bleven. “Essentially complete in its doctrinal structure by 1660, French neo-classicism, reflecting both the desire for order that pervaded French life in the period following the wars of religion, and the commitment to universality that characterized systematic philosophy in the seventeenth century, assumed the existence of universally valid aesthetic rules” (Megill 1978:36).

99. Catharina Schoneveld vermeldt 35 vertaalde werken, waarvan 18 uit het Engels, 16 uit het Frans en één uit het Latijn (Schoneveld 1992:217).
100. Bilderdijk vond op zijn beurt Siegenbeeks vertaling ontoereikend, want in zijn “Gedachten over het verhevene en naïve” (1821a), dat in een later hoofdstuk uitgebreid besproken wordt, vertaalt hij hele stukken tekst uit *Peri hupsous zelf*.
101. Siegenbeek heeft de tekst verdeeld in 43 hoofdstukken, Le Clercq in 35 hoofdstukken.
102. Hoogland vermeldt Le Clercqs vertaling, maar beperkt zich tot één enkele zin: “P. Le Clercq volgde geheel de Fransche vertaling van Boileau” (Hoogland 1936:20). In de bijhorende voetnoot verklaart hij dat hij het werk niet heeft kunnen inkijken: “Geen der groote bibliotheken bezit dit boek, zoodat ik het niet heb kunnen raadplegen” (Hoogland 1936:20n4). Vermoedelijk heeft Hoogland zich gebaseerd op de opmerking van Siegenbeek. Siegenbeeks vertaling noemt hij “thans geheel verouderd [...] hier en daar zeer vaag; doch vooral de deftige, pedante toon van het geheel maakt het werk voor ons ongenietbaar” (Hoogland 1936:20). In een recente licentiaatsverhandeling aan de UGent (De Bruycker 2007) worden beide teksten met elkaar vergeleken vanuit een vertaalwetenschappelijke benadering, waaruit blijkt dat Le Clercq inderdaad vooral steunt op Boileau, maar redelijk vrij vertaalt. De stilistische kwaliteiten van Siegenbeeks vertaling worden iets positiever gewaardeerd dan bij Hoogland het geval is.

Hoofdstuk 2

Fiat obscuritas!

Terwijl in Frankrijk een debat ontstond rond de plaats van het eenvoudige tegenover (of in) het verhevene, leek in Engeland de aandacht net naar het spectaculaire uit te gaan. Bergen, stormen en vulkanen leken met nieuwe ogen bekeken te worden. En die nieuwe blik had gevolgen voor de visie op kunst en literatuur. Toen de Angelsaksische kritiek (Monk 1935, Nicolson 1959) het achttiende-eeuwse verhevene herontdekte, werd er meteen van uitgegaan dat er een opmerkelijke omslag in het denken over het verhevene had plaats gehad. Deze omslag werd als het ware gekristalliseerd in het standaardwerk van Edmund Burke, de *Enquiry*, maar werd al een vijftigtal jaar eerder voorbereid door John Dennis, zo luidde het.¹ Dennis werkte nog grotendeels in de traditie van Longinus, maar volgens deze visie maakte Joseph Addison met zijn *Pleasures of the Imagination* uit 1712 het verhevene ‘definitief’ tot een esthetisch concept.

De verschillen tussen beiden komen echter niet zozeer op een onderscheid tussen een ‘retorisch’ en een ‘natuurlijk’ verhevene neer, als wel op een expliciet religieuze en een eerder empiristische verklaringsgrond voor de ervaring. Ze hebben wel als gemeenschappelijk kenmerk dat het accent van het denken over het verhevene in hun werk verschuift van het object naar de ervaring van het subject – bij de een al wat meer dan bij de ander. Tegenover deze radicale vernieuwers plaats ik de inzichten van een tijdgenoot van beiden, die stevast opduikt in overzichtswerken van het verhevene, maar zelden als werkelijk bepalend voor de ontwikkeling van het concept beschouwd wordt: Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury. Shaftesbury kan gezien worden als een figuur die tussen Dennis en Addison in staat – chronologisch (al gaat het hier om een tijdspanne van nauwelijks 8 jaar tussen Dennis’ hoofdwerk en Addisons *Pleasures of the Imagination*), maar vooral ideologisch. Daardoor is hij enerzijds minder bepalend voor de verdere geschiedenis, maar anderzijds tekenend voor wat de meer traditionele visie op het verhevene zal worden. Een overzicht als dit gaat immers uit van de revolutionaire ankerpunten, maar een figuur als Shaftesbury – minstens even briljant, maar minder non-conformistisch – illustreert een minder theoretische, maar (misschien juist daardoor) contemporain erg populaire onderstroom.

Edmund Burke (1729-1797) was de eerste die een esthetische theorie van het verhevene ontwierp: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).² Hij publiceerde het werk (anoniem) in 1757. In 1759 verscheen een herwerkte tweede druk, maar daarna heeft hij zich niet meer expliciet uitgelaten over esthetische kwesties: hij had zich in de politiek gestort en zou al spoedig uitgroeien tot één van de grootste staatsmannen van zijn tijd. Hij was een Whig – progressief voorvechter van religieuze tolerantie, pleitbezorger van de representatieve

democratie, rustbrenger in de perikelen rond de Amerikaanse vrijheidsstrijd – maar zou door een belangrijk deel van zijn eigen aanhang uitgespuwd worden nadat hij zich tegen de Franse Revolutie uitgesproken had.³

Burkes weigering om de spectaculaire omverwerping van eeuwenoude instituties te steunen, lijkt in te gaan tegen zijn bejubeling van de overweldigende kracht van het verhevene in de *Enquiry*. Op een vergelijkbare manier leek Burkes afwijzing van de *gothic novel* niet in overeenstemming te zijn met de nadruk die hij legde op duisternis en angst voor het gevoel dat hij de sterkst mogelijke emotie noemde, de ervaring van het verhevene: Burkes *Enquiry* heeft dan wel een belangrijke rol gespeeld heeft in de vorming van een (pre-)romantische poëtica; in feite getuigt hij van een traditionele visie op kunst en literatuur.⁴ Burke was een vernieuwer, maar – om het sterk uit te drukken – tegen wil en dank. Saint Girons (1993:158) spreekt van een omkering van het Bijbelse *Genesis*-citaat: “Le *Fiat obscuritas* sembla désormais remplacer le *Fiat lux*.”⁵ Daarmee geeft ze tegelijkertijd de continuïteit en de vernieuwing in Burkes werk aan: enerzijds blijft het Bijbelcitaat resoneren, anderzijds verschuift de aandacht van het licht naar de duisternis

Burke stond met beide voeten in een traditie. In twee tradities, om precies te zijn. Enerzijds is zijn visie op literatuur contemporain traditioneel, zelfs wat conservatief te noemen.⁶ Anderzijds is zijn benadering van de werkelijkheid eveneens gebed in een contemporaine stroming, maar dát was dan een nieuwe, bijna revolutionaire stroming. Hij bouwde verder op de inzichten van Locke, zoals Addison vóór hem, maar ging veel verder dan zijn spectatoriale voorganger.

2.1. John Dennis, The Critick

In het eerste decennium van de achttiende eeuw werd John Dennis (1657-1734) beschouwd als een leidende figuur in de Engelse literaire wereld: hij stond bekend als “The Critick” (Patey 1997:11).⁷ Die reputatie heeft echter niet lang standgehouden: de meedogenloze satires van de *Scriblerus Club*, met Alexander Pope op kop, hebben de reputatie van John Dennis danig aangetast.

Despite Edward Niles Hooker’s magisterial *Critical Works of John Dennis* (1939-43), Dennis (1657-1734) has barely avoided the trash heap of history. The Augustan dramatist and critic has only occasionally succeeded since then in transcending the pages of Hooker’s excellent edition, and studies of his work still remain limited by Pope’s having so effectively reduced him to a minor blotch on the little Queen Anne Man’s far more brilliant career (Morillo 2000:21).⁸

Door de hardvochtige toon van de latere werken van Dennis, is het beeld ontstaan van een verbitterde *minor poet*, “a symbol of the ill-natured critic who could not endure the spectacle of success crowning the literary efforts of his contemporaries” (Hooker 1940:188).⁹ Hooker (1940:197) wijst er echter op dat Dennis’ felste aan-

vallen op Pope (zijn voornaamste schietschijf, en vice versa) er kwamen na provocaties van Pope. Dennis zou echter al snel vergeten worden.¹⁰

Volgens Monk (1935:45) is hij de eerste Engelsman die inzag dat men om Boileaus *Peri hupsous*-vertaling naar waarde te schatten, niet alleen het verheven object moest analyseren, maar ook zijn effect, het subjectieve element. Met die uitspraak wordt Dennis de *missing link* tussen het *retorisch* en het *natuurlijk* verhevene, een verhevene gebaseerd op retorische concepten en een verhevene gebaseerd op de confrontatie met “natural objects of one kind or another” (Crane 1936:166).¹¹ In wat volgt wil ik het al te strikte onderscheid tussen beide vormen van het verhevene enigszins nuanceren. Dennis was een classicistisch auteur, met een poëtica die op vele punten vergelijkbaar is met die van Boileau. Maar tegelijkertijd wordt Dennis niet geheel ten onrechte gezien als een belangrijke schakel tussen het verhevene *à la* Longinus en Boileau, en de invullingen die in de achttiende eeuw opgang zouden maken. Hij werd niet voor niets door Alexander Pope geridiculiseerd als “Sir Tremendous Longinus”¹².

2.1.1. *John Dennis in de Alpen: A Delightful Horrour*

John Dennis dankt zijn reputatie als vernieuwer van het denken over het verhevene aan een brief die hij in 1688 schreef, waarin hij zijn impressies van de Alpen weergaf, en aan zijn pogingen om in zijn kritisch werk het traktaat van Longinus te verzoenen met zijn eigen inzichten over poëzie als uitdrukking van emotie. Dennis’ beschrijving van de Alpen weifelt tussen angst, een zekere afkeer zelfs, en bewondering en genot. Hij is diep onder de indruk van het contrast tussen zacht glooiende valleien en de “craggy Clifts, which we half discern’d, thro the misty gloom of the Clouds that surrounded them”, gecombineerd met het besef dat hij zich “upon the very brink, in a literal sense, of Destruction” bevond; “one Stumble, and both Life and Carcass had been at once destroy’d. The sense of all this produc’d different motions in me, *viz.* A delightful Horrour, a terrible Joy, and at the same time, that I was pleas’d, I trembled” (Dennis 1939, II:380).¹³ Hij probeert zijn verwarring te verklaren door te beschrijven wat ongecompliceerd esthetisch genot, een genot “consistent with Reason”, biedt: “the prospect of Hills and Vallies, of flowry Meads, and murmuring Streams” (Dennis 1939, II:381). Dat beeld is perfect verzoenbaar met de idee dat de natuur een bewuste creatie is.

But transporting Pleasures follow’d the Sight of the *Alpes*; and what unusual transports think you were those, that were mingled with horrors, and sometimes almost with despair? But if these Mountains were not a Creation, but form’d by universal Destruction, when the Arch with a mighty flaw, dissolv’d and fell into the vast Abyss (which surely is the best opinion) then are these Ruines of the old World the greatest wonders of the New. For they are not only vast, but horrid, hideous, ghastly Ruins (Dennis 1939, II:381).

Zoals Marjorie Hope Nicolson terecht aanhaalt: dit is een verwijzing naar Thomas Burnet. Van de moderne critici is Philip Shaw wellicht de enige die Burnet uitdrukkelijk noemt als belangrijk figuur in de theorievorming rond het verhevene¹⁴, maar hij steunt – zoals hijzelf ook uitdrukkelijk aangeeft (2006:11) – in grote mate op Nicolsons werk. Burnet is geen denker over het verhevene, maar zonder zijn denkbeelden zou Dennis vermoedelijk niet tot de conclusies gekomen zijn waartoe hij kwam. Burnet had met zijn *Telluris Theoria Sacra* (1681-1689) – vertaald als *The Sacred Theory of the Earth* (vanaf 1684) – de Engelse theologie op haar grondvesten laten daveren. Zijn theorieën werden al gauw verworpen door andere theologen, maar in de jaren 1680 was Burnets boek niet alleen een bron van discussie, maar ook van inspiratie.¹⁵

Burnet betoogde dat bergketens ontstaan waren tijdens de zondvloed. Er was volgens hem niet genoeg water op de planeet aarde om een zondvloed teweeg te brengen: het water van de oceanen samen met dat in de wolken en in de lucht was niet genoeg om het gehele aardoppervlak te bedekken, zoals volgens de Bijbel tijdens de zondvloed gebeurd was. Maar, zo stelde Burnet, de wereld bestond uit verschillende sferen. Eén van die sferen was het aardoppervlak waarop de mens leefde, en die sfeer was in de paradijselijke toestand vóór de zondvloed volmaakt egaal. De sfeer eronder bestond uit water (ver dááronder was er vuur: de hel). Tijdens de zondvloed was de sfeer van de aarde ineengeklapt, in het water van de sfeer eronder. Maar die ineenstorting had tot gevolg dat bepaalde delen van de aarde op elkaar gestapeld werden, en andere delen ‘leegliepen’: zo ontstonden bassins, die oceanen geworden waren, en gebergten, zoals de Alpen. Bijgevolg waren de Alpen de ruïnes van de ineengestorte bouwwerken van het paradijs. Machtige getuigen van vergane glorie. En daarom waren ze tegelijkertijd bron van verschrikking – want het zichtbare gevolg van Gods almacht (en wraak) – en van verwondering en respect – want overblijfselen van Gods perfecte creatie.

In zijn brief brengt Dennis verslag uit van de ervaring die Burnet theoretisch of theologisch beschreven had. Hij noemt de ervaring echter niet ‘sublime’. Longinus komt zelfs niet ter sprake. Die link wordt pas later gelegd. De brief is een aanwijzing voor een vernieuwd gevoel van appreciatie voor het woeste gebergte.¹⁶ Petrarca had zo’n 350 jaar eerder de Mont Ventoux beklommen en daarvan verslag uitgebracht.¹⁷ De beklimming zelf wordt beschreven als een moeizame tocht, juist doordat hij steeds de gemakkelijkste weg zoekt, en wordt op die manier een metafoor voor de levensweg. Die allegorische lezing wordt echter doorbroken als Petrarca de top bereikt en bewonderend uitkijkt over het landschap – de reden voor zijn beklimming, zoals hij in het begin van zijn brief aangeeft. De bewondering voor het landschap brengt hem er toe de *Confessiones* van Augustinus er op na te slaan. Quasi-toevallig valt het boek open op de volgende passage:

‘En de mensen bewonderen de hoogte van de bergen, de geweldige golven van de zee, de brede stromen van de rivieren, de uitgestrektheid van de oceaan en de omwenteling van de sterren, maar ze vergeten zichzelf.’ En eerlijk, ik was met stomheid geslagen.

Ik vroeg mijn broer, die geïnteresseerd stond te luisteren, of hij zo goed wilde zijn mij even met rust te laten, en sloeg het boek dicht. Ik was kwaad op mezelf omdat ik nog steeds vol bewondering was voor het aardse, terwijl ik toch allang, zelfs van heidense denkers, had kunnen weten dat niets bewonderenswaardig is behalve de geest, en dat er in verhouding tot zijn grootte niets anders is dat groot kan genoemd worden (Petrarca 1998:69).

Petrarca keert zich af van het landschap en richt zich op zijn innerlijk. De natuur is groots, maar valt in het niets in vergelijking met de grootheid van de ziel.¹⁸ Barnouw (1983:22-26) zet zich af tegen Nicolsons al te eenvoudige verklaring dat na een moment van “Mountain Glory”, de positieve appreciatie van de pracht van bergen – het natuurlijk verhevende volgens Nicolson – “his eyes were darkened by ‘Mountain Gloom,’ inherited from Roman poets and Christian preachers” (Nicolson 1959:50). Nicolsons “Mountain Gloom” is niet – zoals een hedendaags lezer zou kunnen vermoeden – te verbinden met een *gothic* voorkeur voor donkere gebergten, maar met de blindheid voor “mountains in the full radiance to which our eyes have become accustomed”, die de eerste 17 eeuwen van onze jaartelling overheerst heeft (Nicolson 1959:3). Volgens Nicolson heeft Petrarca een glimp opgevangen van de Glory, maar daarna “training conquered instinct [...]. Across Petrarch’s momentary ‘Mountain Glory’ fell the shadow of St. Augustine” (Nicolson 1959:221-222): hij grijpt terug naar leermeesters in boeken in plaats van de esthetische ervaring ten volle te ondergaan. Barnouw (1983:24) corrigeert Nicolson: het gaat niet om een tegenstelling tussen gevoel en traditie, waarbij de overwinning van de traditie een vorm van zelfverloochening inhoudt, maar om een ervaring van bewustwording.

What had seemed an inner struggle between earthly enjoyment, seen as self-indulgence, and austere self-denial reveals itself, on the contrary, as a contest between absorption in external things, seen as self-desertion, and a heightened awareness or recognition of one’s selfhood. This recognition constitutes the heart of the modern experience of the sublime, and the basis of its ethical import, in the approach epitomized by Kant [*sic*] (Barnouw 1983:24).

Petrarca als voorloper van Kant: Barnouw gaat te ver.¹⁹ Maar hij heeft wel gelijk in zijn kritiek op Nicolson. Het gaat niet zozeer om het al dan niet openstaan voor een natuurervaring, als wel om het conflict tussen zelfverlies in het uiterlijke (in de breedste zin van het woord) en erkenning van de rijkdom van het innerlijke. En dat is een expliciet religieuze erkenning.²⁰

Ik overwoog in stilte hoe armzalig het inzicht van de mensen is, die met verwaarlozing van het edelste deel van zichzelf hun aandacht over allerlei dingen verstrooien en zich verliezen in ijdele schouwspelen, terwijl ze buiten zichzelf op zoek gaan naar wat ze in hun binnenste kunnen vinden. En ik vroeg me vol verbazing af hoe groot de adel van onze geest zou zijn, als hij niet door eigen toedoen was ontspoord en afgedwaald van zijn eerste

oorsprong, en de eigenschappen die God hem had geschonken om zich te verheffen niet had aangewend om zich te schande te maken (Petrarca 1998:70).

Ook de ervaring die Dennis beschrijft is een expliciet religieuze ervaring. Volgens hem zijn de Alpen de ruïnes van een verloren paradijs. Wat hij voelt, is de pijn van het verlies, maar dat verlies is tegelijkertijd ook het bewijs van Gods macht. Dat lijkt vergelijkbaar met Petrarca's ervaring. Wat nieuw is aan Dennis' invulling, is dat de aanleiding ervan wel een natuurfenomeen is, en geen devote passage in Augustinus' *Confessiones*. Dennis loopt wel het gevaar zich te verliezen in het uiterlijke schouwspel, maar wordt daarvan weerhouden door het (religieuze) besef dat wat hij ziet slechts de overblijfselen zijn van wat er ooit was. Dit besef had verreikende gevolgen voor zijn visie op literatuur.

All critics agreed that poetry is an imitation of nature, but 'nature' admitted some breadth of interpretation. It might be what Dryden, following Bellori, calls the idea of perfect nature, in which the scattered beauties of ordinary observed nature are united, while nature's deformities and faults are excluded. This same notion of perfect nature might be regarded in specifically Christian terms as prelapsarian nature, so that the great end of poetry becomes, for Dennis for instance, to restore that natural order which was lost at the Fall (Sambrook 1997:115).

John Dennis zag de Alpen als de getuigen van die "prelapsarian nature". Die idee was waarschijnlijk nog niet ten volle tot ontwikkeling gekomen toen John Dennis zijn brief schreef.²¹ Maar voor Dennis stond (in 1688 en later) buiten kijf dat de schepping perfect was, en dat alles wat in de natuur te vinden was een zekere bedoeling, nut, of schoonheid bezat. Zijn brief is de uiting van een religieuze ervaring door de confrontatie met de woeste natuur.

En precies daarin ligt het vernieuwende van zijn commentaar: de bron van zijn verwondering is de natuur zelf. In die zin is de term 'natuurlijk verhevene' raak gekozen. Want de bron van verwondering – en, ook al noemt Dennis het op dat moment nog niet zo, van de ervaring van het verhevene – is niet langer een tekst, maar een natuurfenomeen.

2.1.2. *John Dennis, Sir Tremendous Longinus*

Ondanks deze eigen invulling wordt Dennis vooral herinnerd als *Sir Tremendous Longinus*, zoals Pope hem spottend noemde. In *The Grounds of Criticism* (1704)²² wil Dennis voor eens en voor altijd vastleggen wat goede literatuur is – want de literatuur van zijn tijd is "an Art, that by the Barbarity of the Times is fallen and sunk in [every Branch of it, CM], and has been driven and banish'd from every Country excepting *England* alone, and is even here so miserably fallen for the most part by the extrava-

gance of its Professors, and by the Unskilfulness of its Admirers, that we have reason to apprehend it to be departing from hence too” (Dennis 1939, I:334). Hij wil aantonen dat *Passion* het voornaamste is in poëzie, en daarvoor gebruikt hij vooral de tekst van Longinus – waarbij moet opgemerkt worden dat Dennis enerzijds nooit naar Boileaus vertaling verwijst, maar anderzijds ook niet afweek van de basispremises van Boileaus interpretatie.

The Grounds of Criticism bestaat uit vier hoofdstukken. Het eerste is een korte *lamentatio* over de erbarmelijke toestand van de literatuur in 1704. Het tweede hoofdstuk, “That Poetry is to be Established, by laying down Rules” lijkt in eerste instantie helemaal te voldoen aan het cliché van de regelverstarring die John Dennis toegeschreven wordt: poëzie is ofwel een kunst, ofwel “Whimsy and Fanaticism. If it is an Art, it follows that it must propose an End to itself, and afterwards lay down proper Means for the attaining of that End” (1939, I:335):

the Work of every reasonable Creature must derive its Beauty from Regularity; for Reason is Rule and Order, and nothing can be irregular either in our Conceptions or our Actions, any further than it swerves from Rule, that is, from Reason. As Man is the more perfect, the more he resembles his Creator: The works of Man must needs be more perfect, the more they resemble his Maker’s. Now the Works of God, tho infinitely various, are extremely regular (Dennis 1939, I:335).

Die vanzelfsprekende band, die we ook bij Boileau terugvonden, tussen rede en natuur, mens en de schepping lijkt niet in overeenstemming te zijn met de schokkende natuurervaring van de confrontatie met de woeste en onregelmatige Alpen. Maar dat is de schuld van de mens, en kan dankzij de werken van de mens (ten dele) hersteld worden. “The great Design of Arts is to restore the Decays that happen’d to Human Nature by the Fall, by restoring Order” (Dennis 1939, I:336). Volgens Dennis was er ooit een volmaakte wereld, en heeft de mens – door de zondeval – die perfectie vernield. In kunst probeert de mens de verloren orde te herstellen. In het derde hoofdstuk verlaat Dennis ogenschijnlijk die religieuze invulling van wat literatuur is.

Poetry then is an Art, by which a Poet excites Passion (and for that very Cause entertains Sense) in order to satisfy and improve, to delight and reform the Mind, and so to make Mankind happier and better: from which it appears that Poetry has two Ends, the subordinate one is Pleasure, and the final one is Instruction. [...] since the final End of Poetry is to reform the Manners, nothing can be according to the true Art of it, which is against Religion, or which runs counter to Moral Virtue, or to the true Politicks, and to the Liberty of Mankind: and every thing which is against the last, tends to the Corruption and Destruction of Mankind; and consequently every thing against the last, must be utterly inconsistent with the true Art of Poetry (Dennis 1939, I:336-337).

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci. Los van de politieke agenda die in deze passage gelezen kan worden²³, Dennis verbindt kunst expliciet met een hoger moreel doel. Kunst wekt “Passion” op, en die “Passion” dient om de mens tot een religieus besef te brengen, en op die manier tot een beter mens te maken, wat uiteindelijk de mens van de ondergang zal redden. Voor Dennis is kunst, en literatuur, eigenlijk maar een middel. Een middel om emotie op te roepen, en die emotie is op zich maar het ondergeschikte doel, want die staat op haar beurt weer in dienst van de verbetering van de mensheid – en “all Instruction whatever depends upon Passion. The moral Philosophers themselves, even the driest of them, can never instruct and reform, unless they move” (Dennis 1939, I:337) – en dat kan alleen maar door een verhoogd religieus gevoel. Emotie moet opgewekt worden om de mens dichter tot religie te brengen, en de sterkste emotie wordt opgewekt door het gebruik van religieuze elementen. Deze twee elementen staan centraal in de hoofdmoot van *The Grounds of Criticism*: emotie en religie. Zonder emotie geen poëzie. Zonder religie geen grote poëzie. En dat grote poëzie verheven poëzie is, moge blijken uit het feit dat Longinus in het vierde en belangrijkste hoofdstuk als de grootste autoriteit ingeroepen wordt. Dennis maakt in deze context een onderscheid tussen “Vulgar Passion” en “Enthusiasm”:

First, Vulgar Passion or that which we commonly call Passion, is that which is moved by the Objects themselves, or by the Ideas in the ordinary Course of Life; I mean, that common Society which we find in the World [...].

Secondly, Enthusiastick Passion, or Enthusiasm, is a Passion which is moved by the Ideas in Contemplation or the Meditation of Things that belong not to common Life. Most of our Thoughts in Meditation are naturally attended with some sort and some degree of Passion; and this Passion, if it is strong, I call Enthusiasm: Now the Enthusiastick Passions are chiefly six, Admiration, Terror, Horror, Joy, Sadness, Desire, caused by Ideas occurring to us in Meditation, and producing the same Passions that the Objects of those Ideas would raise in us, if they were set before us in the same light that those Ideas give us of them (Dennis 1939, I:338-339).

Helaas is het werk nooit voltooid, en daardoor is zijn visie op de zes verschillende vormen van enthousiasme niet geheel uiteengezet. In de rest van zijn werk geeft hij talloze voorbeelden van “Admiration” en “Terror”, maar de bespreking van de andere vier vormen blijft uit. Volgens Monk (1935:49) identificeert Dennis met het onderscheid tussen “Vulgar Passion” en enthousiasme “the distinction between practical emotion and aesthetic emotion, between phenomena as revealed by sense and phenomena as expressed by art.” Dennis’ onderscheid tussen alledaagse gevoelens en emotie die pas door reflectie ontstaat houdt een verfijning van Boileaus visie in²⁴: in Boileaus werk was een zekere spanning waarneembaar tussen de ogenschijnlijk strakrationele *Art poétique* en de aandacht voor de emotie in het *Traité du sublime*. Dennis’

onderscheid kan op die spanning een ander licht werpen: het enthousiasme waarover Dennis het heeft, ontstaat vanuit rationale reflectie.

Dennis veronachtzaamt echter het belang van de “Vulgar Passions” niet. Iedereen kan immers geraakt worden door die “Vulgar Passions” en “a Poet writes to all” (Dennis 1939, I:339). Iedereen moet tot het hogere doel opgeleid worden. Maar enthousiasme wordt hoger gewaardeerd, omdat het dieper ingrijpt in het emotionele leven van de lezer, en dus meer effect sorteert.²⁵ En opnieuw blijkt dat religie van doorslaggevend belang is: “the strongest Enthusiastick Passions, that are justly and reasonably rais’d, must be rais’d by religious Ideas, that is, by Ideas which either shew the Attributes of the Divinity, or relate to his Worship” (Dennis 1939, I:339). Alles wat bewondering wekt, of angst inboezemt, is bruikbaar. Maar niets wekt meer bewondering, of boezemt meer angst, “perhaps the violentest of all the Passions” (Dennis 1939, I:361), in dan religieuze onderwerpen. Dennis’ voornaamste voorbeeld is Miltons *Paradise Lost*, want van alle angstaanjagende ideeën is die van een vertoornde God de ergste. “There is no flying nor lying hid from the great universal Monarch. He may deliver us from all other Terrors, but nothing can save and defend us from him” (Dennis 1939, I:362). God overstijgt alle dingen en alle denken. Hij is dus de voornaamste bron van het enthousiasme, dat zonder meer een positief gevoel is want als goede christen kan de lezer zich veilig wanen voor Gods toorn die neerdaalt op Lucifer en “no Passion is attended with greater Joy than Enthusiastick Terror, which proceeds from our reflecting that we are out of Danger at the very time that we see it before us” (Dennis 1939, I:361). Dennis besteedt opvallend veel aandacht aan “Terror”. Angst zal in de latere invullingen van het verhevene een belangrijke rol spelen, en daarom wordt Dennis aan het begin van die tradities geplaatst.²⁶ Dat de andere vormen van enthousiasme minder (of in de meeste gevallen zelfs geen) aandacht krijgen, heeft echter vermoedelijk te maken met het feit dat *The Grounds of Criticism* onafgewerkt is gebleven.

Zonder het *fiat lux*-motief expliciet aan te halen, houdt Dennis een opvallend pleidooi voor *simplicitas* in de woorden van God: “God is to be introduced speaking simply” (Dennis 1939, I:353). Het eigene aan enthousiasme is dat de mens zich tegenover het goddelijke weet, en de kracht van de emotie is ontleend aan de ervaring van overweldiging. God kan onmogelijk overweldigd worden door wat Hij zelf gecreëerd heeft, en kan dus geen “Enthusiastick Passion” ervaren. Voor Hem is alles “Vulgar” en dus gebruikt Hij ook geen verheven stijl. Hier blijkt dat voor Dennis de sterke emotie uitgedrukt moet worden in een zeer bewogen taalgebruik.

God kan *fiat lux* niet anders dan eenvoudig gezegd hebben, want voor hem *is* het eenvoudig. Als er een continuïteit verondersteld wordt tussen emotie en uitdrukking, dan kan God enkel de eenvoudigste woorden gebruikt hebben. In 1721 publiceerde Dennis een tekst getiteld *Of Simplicity in Poetical Compositions* (Dennis 1939, II:29-40), een brief waarin hij zich afzette tegen al te veel appreciatie voor de volkse stijl van ballades zoals *Chevy Chase*. Op het eerste gezicht lijkt deze tekst een aanval op eenvoud in literaire teksten, maar Dennis maakt een strikt onderscheid tussen wie

wel en wie niet bekwaam is te oordelen over literaire stijl. Hij trekt van leer tegen de suggestie dat *het gewone volk* een gefundeerd waardeoordeel over literaire teksten kan uitspreken. Literatuur behandelt immers “Human Nature exalted”, de “Human Nature before the Fall”, en kennis daarover impliceert een gedegen intellectuele achtergrond. “What can be more absurd than to conclude, that because the Rabble, that is, such as never had any Education, are tolerable Judges of Human Nature depraved, that therefore they are Judges of Human Nature exalted, of which none can be Judges but they who have had the best Education?” (Dennis 1939, II:30). Dit betekent niet dat Dennis een afkeer zou hebben van het eenvoudige. Hij houdt zelfs een pleidooi voor “Simplicity of Thought, [...] Thought which naturally arises from the Subject, Ideas which bear a just Proportion to the Things they represent, and which the Subject seems of it self as it were to offer us, instead of our obtruding them upon that” (Dennis 1939, II:32). Deze eenvoud van gedachten, die een intellectuele achtergrond veronderstelt, wordt gekoppeld aan stijl.

We shall find too that Simplicity of Thought is not sufficient to make what we call Metre Poetry; that there must be likewise a Simplicity of Expression; that a Simplicity of Expression is an Expression which is according to Nature, that is, an Expression proportion'd to the Ideas, as they are to the Things, and that consequently then the Expression in great Subjects, and in great Thoughts is simple, when it is passionate, figurative, sounding and harmonious; and that an Author, who in great Subjects and in great Thoughts shews an Expression, which comes short of this, shews not a Simplicity but an Imbecility of Expression (Dennis 1939, II:33).

Dennis verwijst vervolgens naar zijn *Grounds of Criticism* om zijn stelling van de continuïteit tussen emotie en expressie kracht bij te zetten. Volgens Dennis is er een hemelsbreed verschil tussen de laag-bij-de-grondse verzen van *Chevy Chase* en de verzen van Vergilius “Where the divine Harmony is the Result of uncommon Passion, and productive of no vulgar Passion. Thus we see, that in spite of the pretended Resemblance, the old Dogrel is contemptible, and *Virgil* is incomparable and inimitable” (Dennis 1939, II, 37-38). Dennis’ aanval op *Chevy Chase* is dus geen aanval op eenvoud, maar op ondoordachte simpelheid, waarmee hij impliciet – opnieuw – aansluiting vindt bij Longinus, en Boileau.

To Dennis, and many of his important contemporaries, therefore, simplicity of style meant, not the plain and naked expression of the folk nor the unadorned speech of the simple man, but a cultivated expression judiciously suited to the subject and to the emotion which the author wished to convey (Hooker in Dennis 1939, II:446).

Dennis’ verdediging van eenvoud in de woorden van God is ook belangrijk omdat het niet anders kan dan dat de eenvoud van *fiat lux* nog meer ontzag afdwingt. Juist doordat God de eenvoudigste woorden gebruikt voor de grootste verwezenlijkingen, wordt de nietigheid van de mens tegenover het goddelijke duidelijk. Zoals Barnouw

stelt over *fiat lux* – met Dennis’ interpretatie in het achterhoofd: “The point is not merely the sublime effect achieved by stylistic simplicity, insisted upon by Boileau and his successors, but rather the sublime conception of God’s power (not wisdom or benevolence) as expressed not in signs of wrath but in the act of creation” (Barnouw 1983:36). En de erkenning van Gods oneindige macht kan alleen maar de intense ervaring van het enthousiaste oproepen.

Dennis’ redenering is een cirkelredenering: het goddelijke versterkt de emotie tot enthousiasme en het enthousiasme brengt de mens dichterbij het goddelijke. Maar dat is precies Dennis’ punt: hij ziet in zijn eigen tijd het religieuze gevoel terrein verliezen, en verbindt dit met de lamentabele toestand van de poëzie.²⁷ Dit betekent echter niet dat Dennis voor een anti-wetenschappelijke benadering van de natuur staat:

Natural Philosophy is absolutely necessary to a Poet, not only that he may adorn his Poem with the useful Knowledge it affords, but because the more he knows the immense Phaenomena of the Universe, the more he will be sure to admire them. For the more we know of Things that are never to be comprehended by us, the more that Knowledge must make them appear wonderful (Dennis 1939, I:350).

De studie van de natuur zal volgens hem enkel maar aantonen waar de grenzen van het menselijke kunnen en kennen liggen, en op die manier bijdragen aan een groter respect voor wat daar voorbij ligt: het goddelijke.

2.1.3. *Een constructie van Dennis’ verhevene*

Dat enthousiasme en het verhevene nauw verbonden zijn, blijkt uit het feit dat Dennis Longinus herhaaldelijk inroept om grote poëzie als uitingen van enthousiasme te duiden. En daar hoort ook telkens een verwijzing naar religie bij. Hij stelt vast dat alle voorbeelden die Longinus geeft “in his Chapter of the Loftiness of the Conceptions [...] are taken from the *Grecian Religion*” (1939, I:357). Maar Longinus stelt het religieuze niet centraal in zijn traktaat, erkent Dennis. Longinus biedt zelfs geen duidelijke verklaring van het verhevene. Volgens Dennis kon Longinus het verhevene herkennen als hij het zag, “yet he had not so clear a Knowledge of the nature of it, as to explain it clearly to others” (1939, I:359). Nochtans ligt de definitie van het verheven voor de hand: “the Sublime is nothing else but a great Thought, or great Thoughts moving the Soul from its ordinary Situation by the Enthusiasm which naturally attends them” (Dennis 1939, I:359). Dennis berispt Longinus, omdat hij stelt dat het verhevene zonder emotie bestaat. Het verhevene kan eventueel zonder gewone emotie (“Vulgar Passion”) maar doordat het om grote gedachten gaat, die noodzakelijk enthousiasme opwekken, kan het verhevene nooit zonder de krachtigste vorm van emotie bestaan, enthousiasme. En Dennis situeert die kracht van de emotie in dit verhevene, net als Boileau vóór hem, in het talige: “it gives a noble Vigour *to a Discourse*, an invincible Force, which commits a pleasing Rape upon the very Soul of the Reader” (Dennis 1939, I:359; mijn cursivering, CM).

Dennis' 'volledige' definitie van het verhevene kan als volgt omschreven worden. Verheven is een tekst die, ontstaan uit heftige emotie (*Enthusiasm*) die verbonden is met grote gedachten, de kracht van het religieuze bij de lezer laat gevoelen, wat bij de lezer ervaren wordt als een gevoel van religieuze vervoering, m.a.w. *Enthusiasm* in haar sterkste vorm. Hij stelt dat hij daarmee ook de vijf bronnen van Longinus omvat (Dennis 1939, I:359). De grootheid van gedachte (inclusief de vervoering die dat teweegbrengt) en "the Enthusiasm or the Pathetique, as *Longinus* calls it"²⁸ zijn onmiddellijk herkenbaar. Over de talige bronnen verklaart Dennis:

And, thirdly, the figurative Language is but a Consequence of the Enthusiasm, that being the natural Language of the Passions. And so is, fourthly, the Nobleness of the Expression, supposing a Man to be Master of the Language in which he writes. For as the Thoughts produce the Spirit or the Passion, the Spirit produces and makes the Expression, which is known by Experience to all who are Poets; for never any one, while he was rapt with Enthusiasm or ordinary Passion, wanted either Words or Harmony, as is self-evident to all who consider that the Expression conveys and shows the Spirit, and consequently must be produc'd by it (Dennis 1939, I:359).

Dennis besluit uit dit alles dat hij Longinus' manco aangeduid én verholpen heeft: "Religion might be the thing from which 'tis chiefly deriv'd, and he but obscurely know it" (1939, I:360) – hij verwondert zich er zelfs over dat Longinus dat niet zelf ingezien heeft (1939, I:361). Dennis erkent dat het vreemd is dat heftige emotie blijkbaar probleemloos vertaald wordt in harmonieuze verzen, maar een echte verklaring voor de noodzakelijke band tussen versificatie en emotie blijft uit. "Numbers are proper to move Passion, and for that Reason are inseparable from Poetry, which has no other Design" (Dennis 1939, I:365).

Het verhevene volgens Dennis is dus een religieus 'enthousiasme' dat door een tekst opgewekt wordt. Zijn beschrijving van de ervaring in de Alpen is geen beschrijving van een ervaring van het verhevene, maar van dat enthousiasme. Als de lezer door de beschrijving aangestoken wordt door dat enthousiasme, dan is Dennis' brief verheven, want een tekst die het enthousiasme oproept – een mogelijkheid die Dennis overigens in twijfel zou trekken, want de brief is een prozatekst, en het religieuze (dat onlosmakelijk verbonden is met het enthousiasme, en met het verhevene) eist "Numbers".

Monks oordeel over Dennis' bijdrage aan de ontwikkeling van het verhevene in het achttiende-eeuwse Engeland is gekleurd door zijn opzet – zo hecht hij overdreven veel aandacht aan Dennis' opmerkingen over "Terror"²⁹ en onderschat hij de verbanden met Boileaus interpretatie – maar hij vat in essentie wel samen waarom Dennis, ondanks de bescheiden omvang van zijn lezerspubliek (getuige het tekort aan aantal inschrijvingen), toch een belangrijke rol gespeeld heeft: de voornaamste bijdrage van Dennis aan de conceptgeschiedenis van het verhevene is inderdaad zijn klemtoon op

de emotie – ironisch genoeg is het net die ‘bron’ van het verhevende die in *Peri hupsous* niet expliciet besproken wordt. Maar – zo merkt Monk (1935:54) nog op – Dennis heeft het schone en verhevende niet van elkaar gescheiden.

2.2. Joseph Addison, *Pleasures of the Imagination*

2.2.1. *Addisons baanbrekende essay en Locke*

Van 21 juni tot 3 juli 1712 verscheen, verspreid over elf nummers van de *Spectator*³⁰ (411-421), een tekst die bekend zou worden als *The Pleasures of the Imagination*. De *Spectator* heeft de naam gegeven aan een schier onuitputtelijke lijst tijdschriften, die over heel Europa geschreven, vertaald, en druk gelezen werden: de zogenaamde spectatoriale geschriften. Ook in het Nederlands verschenen er vertalingen van (o.m. door de al genoemde *Peri hupsous*-vertaler Pieter Le Clercq), en Justus van Effen publiceerde zijn eigen *Hollandsche Spectator*.³¹ Hoe verscheiden de afzonderlijke tijdschriftenreeksen, en zelfs de verschillende nummers binnen een reeks ook zijn, alle hebben ze de brede blik gemeen: het gaat niet enkel over literatuur, of filosofie, of maatschappelijke problemen, of moraliteit, het gaat over alles wat de Verlichte mens behoort te weten (volgens de uitgever van het tijdschrift in kwestie, wel te verstaan).

Nummers 411 tot en met 421 van de oorspronkelijke *Spectator* vormen daarop geen uitzondering.³² Joseph Addison (1672-1719) zette erin uiteen wat de verbeeldingskracht volgens hem vermocht, maar de verbeelding wordt meteen gesitueerd in het gehele systeem van de menselijke waarneming. De eerste zin luidt: “Our Sight is the most perfect and most delightful of all our Senses” (Addison 1907, III:276). Via het zicht krijgt de verbeelding haar ideeën. Daarom definieert Addison het genot dat de verbeelding biedt als volgt:

by the Pleasures of the Imagination or Fancy (which I shall use promiscuously) I here mean such as arise from visible Objects, either when we have them actually in our View, or when we call up their Ideas into our Minds by Paintings, Statues, Descriptions, or any the like Occasion (Addison 1907, III:277).

Addison interpreteert verbeelding dus letterlijk als een arsenaal aan beelden, waaraan ideeën verbonden zijn. Addison is hierin beïnvloed door *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) van John Locke (1632-1704).³³ Locke bestreed de opvatting dat er aangeboren ideeën zouden zijn.

Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper, void of all characters, without any ideas: – How comes it to be furnished? Whence comes it by that vast store which the busy and boundless fancy of man painted on it with an almost endless variety? Whence has it all the *materials* of reason and knowledge? To this I answer, in one word, from EXPERIENCE. In that all our knowledge is founded, and from that it ultimately

derives itself. Our observation employed either about external sensible objects, or about the internal operations of our minds perceived and reflected on by ourselves, is that which supplies our understandings with all the *materials* of thinking. These two are the fountains of knowledge, from whence all the ideas we have, or can naturally have, do spring (II, i, 2. Locke 1959, I:121-122).³⁴

De verbeelding ontleent al haar materiaal aan de werkelijkheid. Het is pas door empirische ervaringen dat we tot kennis komen, meer zelfs: kennis kan enkel en alleen maar op empirische ervaringen gebaseerd zijn. “I would have anyone try to fancy any taste which had never affected his palate; or frame the idea of a scent he had never smelt: and when he can do this, I will also conclude that a blind man hath ideas of colours, and a deaf man true distinct notions of sounds” (II, ii, 2. Locke 1959, I:146). De perceptie van materiële objecten gebeurt via de zintuigen, de “senses”, vandaar de term “sensations”. Over deze *sensations* wordt door de geest gereflecteerd, en op die manier ontstaan ideeën (II, i, 3-5. Locke 1959, I:122-125). Eén van Addison's voornaamste bijdragen aan het debat over kunst en kunstervaringen is dat hij kunst en literatuur vanuit Lockes empiristische filosofie benaderde.

2.2.2. *Primair genot: de natuur als eerste bron*

Addison maakt een onderscheid tussen enerzijds genot dat rechtstreeks door het zien van een object opgewekt wordt, “primary pleasures of the imagination”, en anderzijds “Secondary Pleasures of the Imagination which flow from the Ideas of visible Objects, when the Objects are not actually before the Eye, but are called up into our Memories, or formed into agreeable Visions of Things that are either Absent or Fictitious” (Addison 1907, III:277). Deze genietingen van de verbeelding, primaire én secundaire, zijn dan wel afhankelijk van het gezichtsvermogen, ze zijn toch meer verfijnd dan pure zintuiglijkheid, stelt Addison. Maar “the understanding” levert nog meer verfijnd genot, omdat de genietingen van het verstand gebaseerd zijn op kennis of geestelijke vooruitgang; “yet it must be confest that those of the Imagination are as great and as transporting as the other” (Addison 1907, III:277). Meer zelfs: de genietingen van de verbeelding hebben het voordeel dat ze meer voor de hand liggend en gemakkelijker te verwerven zijn (Addison 1907, III:277). Men moet maar de ogen openen en het beeld wordt al gevormd. De uiterlijke realiteit, de natuur, is dus de voornaamste bron van genot.

Zoals Boileau vóór hem, vindt ook Addison de esthetische ervaring iets mysterieus: “We are struck, *we know not how*, with the Symmetry of any thing we see, and immediately assent to the Beauty of an Object, *without enquiring into the particular Causes and Occasions of it*” (Addison 1907, III:277-278; mijn cursivering, CM). Addison gaat ook niet zozeer in op de specifieke eigenschappen van het object, als wel op de indrukken die de toeschouwer ervaart. Door deze expliciet subjectief empirische benadering van de werkelijkheid, en kunst in het bijzonder, verschuift de focus van

het debat over het verhevene en het schone van het object in de richting van de ervaring die het object oproept. Mede daarom wordt Addisons essay (vooral in de Angelsaksische kritiek) wel eens als de eerste tekst in de nieuwe discipline *esthetica* genoemd.³⁵

Van cruciaal belang in de ontwikkeling van deze nieuwe discipline is het onderscheid tussen het grootse, het ongewone en het schone dat Addison in nummer 412 van de *Spectator* introduceert.

I shall first consider those Pleasures of the Imagination which arise from the actual View and Survey of outward Objects: and these, I think, all proceed from the Sight of what is *Great, Uncommon, or Beautiful*. There may indeed be something so terrible or offensive, that the Horrour or Loathsomeness of an Object may over-bear the Pleasure which results from its *Greatness, Novelty, or Beauty*, but still there will be such a Mixture of Delight in the very Disgust it gives us, as any of these three Qualifications are most conspicuous and prevailing (Addison 1907, III:279).

De “Primary Pleasures of the Imagination” worden dus opgewekt door het grootse, het nieuwe, en het schone. Addison benadrukt dat het grootse niet alleen met de omvang van één object te maken heeft, maar ook met de “Largeness of a whole View, considered as one Piece” (1907, III:279). Met dit laatste geeft hij opnieuw aan dat het om de ervaring van de toeschouwer gaat: van belang is eerder het grootse zicht, dan het grote object. Zijn voorbeelden – een weids landschap, een barre woestijn, gigantische gebergtes, een uitgestrekte zee – getuigen van “that rude kind of Magnificence which appears in many of the stupendous Works of Nature” (Addison 1907, III:279). Addison verklaart ook waarom dergelijke taferelen genot opwekken.

Our Imagination loves to be filled with an Object, or to grasp at any thing that is too big for its Capacity. We are flung into a pleasing Astonishment at such unbounded Views, and feel a delightful Stillness and Amazement in the Soul at the Apprehensions of them. The Mind of Man naturally hates every thing that looks like a Restraint upon it, and is apt to fancy itself under a sort of Confinement when the Sight is pent up in a narrow Compass, and shortned on every side by the Neighbourhood of Walls or Mountains. On the contrary, a spacious Horizon is an Image of Liberty, where the Eye has Room to range abroad, to expatiate at large on the Immensity of its Views, and to lose itself amidst the Variety of Objects that offer themselves to its Observation. Such wide and undetermined Prospects are as pleasing to the Fancy, as the Speculations of Eternity or Infinitude are to the Understanding. (Addison 1907, III:279).

Opvallend hier is de ‘longiniaanse’ terminologie, die eerder al opdook in Dennis’ brief. Verwondering die genot biedt, “delightful stillness and amazement in the soul”, de nadruk op weidsheid van de blik,... Terwijl Dennis in zijn brief van 1688

vooral nog verbluft was, is de klemtoon hier verschoven naar het genot dat daarmee samengaat. Gecombineerd met schoonheid of ongewoonheid is het genot in het grootse zelfs nog groter. Het nieuwe is voor Addison datgene wat aangenaam verrast, de nieuwsgierigheid bevredigt, en inzicht verschaft dat er eerder nog niet was.³⁶ Deze zin voor variatie en vernieuwing verklaart, volgens Addison, waarom beweging in een landschap, bij voorbeeld door kabbelende beekjes of kletterende watervallen, het landschap aantrekkelijker maakt.

But there is nothing that makes its way more directly to the Soul than *Beauty*, which immediately infuses a secret Satisfaction and Complacency through the Imagination, and gives a Finishing to any thing that is Great or Uncommon. The very first Discovery of it strikes the Mind with an inward Joy, and spreads a Cheerfulness and Delight through all its Faculties (Addison 1907, III:280).

Het schone wordt hier gedefinieerd als de bron van de ervaring van perfecte harmonie. Alles valt op zijn plaats, en het genot vloeit voort uit de erkenning van eenheid en voltooidheid. Het overtreft dan ook het effect van het grootse en het nieuwe. Addison past dit principe zelfs toe op de natuurlijke impuls van dieren om soortgenoten als partner te kiezen. Zijn voorbeeld is erg *down to earth*: vogels kiezen alleen maar voor vogels van dezelfde soort. Dit soort ‘schoonheid’ bestaat naast “a second Kind of *Beauty* that we find in the several Products of Art and Nature” (Addison 1907, III:281). Deze tweede vorm van schoonheid bestaat uit vrolijkheid of variatie in het kleurenpalet, symmetrie en proportie van de onderdelen, schikking en bouw van lichamen, of – in het ideale geval – al deze elementen samen. Opnieuw blijkt dat het schone ingevuld wordt als harmonieuze eenheid.

De stelligheid waarmee het grootse, het nieuwe en het schone voorgesteld worden, wordt meteen genuanceerd. Addison stelt dat we wel het genot kunnen ervaren, en zelfs kunnen beschrijven, maar de oorzaak kunnen we niet precies duiden.³⁷ Vervolgens doet hij toch een poging om een suggestie van de oorzaak te doen. Het grootse alludeert op de oneindigheid van God, de zin voor het nieuwe moedigt de zoektocht naar kennis (van Gods wonderen) aan, het schone (in de eerste betekenis) zet aan tot voortplanting, en (in de tweede betekenis) maakt het leven aangenamer. Daarom heeft God het grootse, het nieuwe, en het schone verbonden met een genotservaring. Addisons religieuze duiding van het genot is minder bepalend dan die van Dennis: het lijkt bijna een verplicht nummer.³⁸

2.2.3. *Secundair genot: dan toch woorden*

Met zijn onderscheid tussen primaire en secundaire vormen van het genot door de verbeelding, brengt Addison ook een hiërarchie aan in de bronnen voor dat genot: de natuur blijkt veel meer geschikt om genot op te wekken dan kunst. En – blijkens Addisons voorbeelden – dat komt het sterkst tot uiting in het grootse: kunst kan nooit zo overweldigend uitgestrekt zijn als natuurfenomenen. En toch stelt hij dat het

genot van de natuur versterkt wordt als ze meer op kunst lijkt. Deze omkering van de imitatio-gedachte heeft een dubbele oorzaak: “the Agreeableness of the Objects to the Eye”, gecombineerd met “their Similitude to other Objects” (Addison 1907, III:285). Ondanks de schijnbare afwijzing van het formalisme van bijvoorbeeld een Boileau, blijkt hier toch dat ook Addisons visie op het natuurlijke naar een idealisering of harmonisering van de natuur neigt. De mens scheidt immers genot “in any thing that hath such a Variety or Regularity as may seem the Effect of Design in what we call the Works of Chance” (Addison 1907, III:285). Addison beklemtoont wel dat die doelmatigheid in de natuur zelf aanwezig moet zijn: hij staat afkerig tegenover de trend in Britse tuinen om bomen en planten in kegel-, bol-, of piramidevorm te snoeien. “I would rather look upon a Tree in all its Luxuriancy and Diffusion of Boughs and Branches, than when it is thus cut and trimmed into a Mathematical Figure” (Addison 1907, III:286).³⁹

Na de natuur is architectuur de voornaamste bron voor primair genot van de verbeelding. Hoewel Addison drie bronnen van genot onderscheiden had, concentreert hij zich bij de bespreking van architectuur enkel op het grootse, met voorbeelden als de toren van Babel, de piramiden, de Chinese muur, en het megalomane plan om de berg Athos in de vorm van een zittend heerser (Alexander de Grote) te beeldhouwen.

Van bovengenoemde voorbeelden bestaan de toren van Babel en de kolos van Athos niet. Het grootse van beide projecten is dus iets wat alleen maar kan gedacht worden, en niet gezien. Eigenlijk gaat het hier dus om secundair genot. In *Spectator* nummer 416 gaat Addison dieper in op dat secundair genot. Hij wijst erop dat de ideeën die opgeroepen worden, niet noodzakelijk verbonden moeten zijn met een reël bestaand object – niemand heeft de kolos van Athos ooit in werkelijkheid aanschouwd, omdat het project nooit uitgevoerd werd: “it is in the Power of the Imagination, when it is once Stocked with particular Ideas, to enlarge, compound and vary them at her own Pleasure” (Addison 1907, III:291). Dit gebeurt op de meest expliciete – “the most natural”, in Addisons woorden – manier in beeldhouwwerken. Een schilderij vergt al wat meer verbeeldingskracht, een beschrijving nog meer. In het vervolg van zijn betoog beperkt Addison zich tot “Ideas raised by *Words*, because most of the Observations that agree with Descriptions, are equally Applicable to Painting and Statuary” (Addison 1907, III:292).

Addisons geloof in de kracht van woorden lijkt bijna grenzeloos. Wanneer hij stelt dat goedgekozen woorden sterkere ideeën kunnen opleveren dan de reële aanblik van het beschreven object, lijkt hij het secundaire genot boven het primaire te plaatsen. “In this Case the Poet seems to get the better of Nature” (Addison 1907, III:292). Addison is er zelf niet helemaal zeker van hoe dit kan, maar suggereert dat het mogelijk is dat een beschrijving van een object de geest vrijer laat dan de concrete aanblik van het object – retoriek blijkt toch nog van groot belang te zijn.⁴⁰ Bij het lezen van een beschrijving worden, door de woorden, allerlei beelden opgeroepen, waaruit een beeld van het beschreven object gedistilleerd wordt. Met die beelden zijn echter ideeën verbonden, en dus is de keuze van de woorden en de opgeroepen beelden van

levensbelang om een goed literair werk te schrijven.⁴¹ “A Poet should take as much Pains in forming his Imagination as a Philosopher in cultivating his Understanding” (Addison 1907, III:294). Het beeldenarsenaal waarover de dichter beschikt, bepaalt mede in welke soort van het genot hij het meest doeltreffend zal zijn: Homerus is het sterkst in het grootse, Vergilius in het schone, Ovidius in het verrassende⁴² – Addison lijkt niet zeker te zijn over de juiste benaming van deze laatste categorie: “the new”, “the uncommon”, “novelty”, “the strange”,...

In het laatste nummer van de *Spectator* over *The Pleasures of the Imagination* behandelt Addison het nieuwe. Deze categorie lijkt een buitenbeentje. Eén van de voorname vernieuwingen van Addison is dat hij het grootse – het verhevene – en het schone tot aparte categorieën maakt. Het nieuwe lijkt iets wat zowel bij iets groots als iets schoons, als iets lelijks of verschrikkelijks kan voorkomen.⁴³ Addison stelt dat het nieuwe noodzakelijk moet afgewogen worden tegenover het bekende, en de dichter moet een evenwicht zoeken. Dit evenwicht is niet vanzelfsprekend, en is wat goede literatuur onderscheidt van middelmatige of slechte teksten. Het vernieuwende lijkt een inherent kenmerk van literatuur te zijn in Addisons visie. “It has something in it like Creation” (Addison 1907, III:306). Op die manier voegt het iets toe aan de Schepping. Addison lijkt het verhevene en het schone zelfs in zekere mate te laten afhangen van het karakter van het vernieuwende: “it is able to *beautify* and adorn the most illustrious Scenes in the Universe, or fill the Mind with *more glorious Shows and Apparitions*, than can be found in any Part of it” (Addison 1907, III:306; mijn cursivering, CM). Het grote talent van de dichter kan de wereld mooier of grootser maken, dankzij een oordeelkundige toepassing van nieuwe elementen.

Addison lijkt in de loop van zijn betoog steeds meer waardering te tonen voor de secundaire genietingen.⁴⁴ Hij noemt hun bereik breder en universeler dan die van het gezicht. Als een echo van Aristoteles (2000:30-31) schrijft hij dat zelfs onaangename objecten genot kunnen opleveren in een beschrijving. Dat genot schrijft hij toe aan de verrijking van inzicht en variatie van standpunten in het spel dat de ideeën opgeroepen door de woorden aangaan met de ideeën opgeroepen door de beelden. Zijn voorbeeld is berucht geworden.

For this Reason therefore, the Description of a Dunghill is pleasing to the Imagination, if the Image be represented to our Minds by suitable Expressions; tho’, perhaps, this may be more properly called the Pleasure of the Understanding than of the Fancy, because we are not so much delighted with the Image that is contained in the Description, as with the Aptness of the Description to excite the Image (Addison 1907, III:297).

Het lelijke of afstotelijke roept heftige emoties op, en de felste emoties zijn “terror and pity” (Addison 1907, III:297). Dat dit de felste emoties zijn, wordt zonder verdere uitleg geponoerd, maar Addison gaat wel in op de vraag hoe het mogelijk is dat we genot kunnen beleven aan de ervaring van angst of verdriet. De oorzaak ligt niet in de beschrijving zelf, maar in de reflectie die opgeroepen wordt door de lectuur. De beschrijving roept immers een verschrikkelijk beeld op, maar we ontlenen er genot

aan door het besef dat we niet in gevaar zijn. Het verschrikkelijke beeld is tegelijkertijd angstaanjagend en onschadelijk: “we look upon the Terrors of a Description with the same Curiosity and Satisfaction that we survey a dead Monster” (Addison 1907, III:298). Zelfs het beeld van een lijdende persoon kan genot opwekken. Addison stelt dat we dan een “secret comparison” maken tussen onszelf en degene die lijdt. Vanuit deze zelfgenoegzame positie leert de lezer zijn eigen geluk naar waarde schatten. Hij wijst er echter op dat dat lijden op een afstand gehouden moet worden. Als het niet langer om een leessituatie gaat, maar om een reële foltering van een reëel persoon, dan is de indruk te direct: er is geen tijd of gelegenheid om over de situatie te reflecteren. Addison legt het verband niet expliciet, maar in feite sluit dit aan op zijn onderscheid tussen primaire en secundaire genietingen. Als de toeschouwer rechtstreeks geconfronteerd wordt met een object, kan het primair genot voorkomen, maar in dit concrete geval blokkeert de primaire reactie de reflectie die voor een secundair genot zou kunnen zorgen.

The Pleasures of the Imagination is een tekst die van doorslaggevend belang is in de geschiedenis van het concept van het verhevene, maar Addison gebruikt de term “great” om het verhevene aan te duiden.⁴⁵ Het woord “sublime” duikt echter wel op in de tekst. Volgens Marjorie Hope Nicolson (1959:310) gebruikt Addison het woord enkel om er grote literaire kwaliteit mee te benoemen. In zijn bespreking van Homerus’ grootsheid gebruikt Addison het woord “sublime” echter in een context die m.i. net niet verwijst naar literatuur: “Homer fills his Readers with Sublime Ideas, and I believe has raised the Imagination of all the good Poets that have come after him” (Addison 1907, III:295-296). In *Spectator* nr. 489 (20 september 1712) duikt iets soortgelijks op (Addison 1907, IV:47-50). Deze tekst kan als een soort van *afterthought* bij de *Pleasures of the Imagination* beschouwd worden. Grootshheid wordt geïsoleerd en er wordt een pleidooi gehouden voor de zee als ultieme bron van grootsheid. Longinus wordt ter hulp geroepen, omdat hij een beschrijving van de zee door Homerus als illustratie van het verhevene gebruikt.⁴⁶ Addison betoogt dat de Bijbel (nog) betere voorbeelden aanreikt, omdat daarin de zee verwijst naar Gods oneindigheid en almacht (in tegenstelling tot in de heidense teksten van Homerus en Vergilius, waarin de ene god de zee opzweept, en de andere haar kalmeert). Addison citeert een Bijbelse passage (uit Psalm 107), waarin God de storm creëert en weer doet liggen na de smeedbedes van schippers. “Were we only to consider the Sublime in this Piece of Poetry, what can be nobler than the Idea it gives us, of the Supreme Being thus raising a Tumult among the Elements, and recovering them out of their Confusion; thus troubling and becalming Nature?” (Addison 1907, IV:48-49). Het zou te voortvarend zijn om uit deze weinige voorbeelden te besluiten dat Addison “great” verbindt met verheven beelden en “sublime” met verheven ideeën. Vooral in het tweede genoemde voorbeeld is de grens erg dun, maar als “the sublime in this piece of poetry” enkel om literaire, stilistische kwaliteit zou gaan, is de vraag naar de edelheid van de idee geen logische stap.⁴⁷ Wel kan de uitdrukkelijke link tussen “great” en “sublime” de algemeen aanvaarde gelijkstelling van Addisons grootse met het verhevene bevestigen.

Van belang is dat Addison's focus niet langer de tekst is: hij analyseert de emotionele respons van de lezer. Zijn terminologie is niet erg strak, maar precies daardoor creëert hij de opening voor de herinvulling van het concept 'sublime' in de Engelse kritiek. Met Addison hebben we geen criticus zoals Dennis er één was – Addison is er niet op uit de literatuur als zodanig te gaan beoordelen, laat staan definiëren. Maar hij is ook geen estheticus, zoals Burke zal blijken te zijn. In *The Pleasures of the Imagination* krijgt de lezer een behoorlijk persoonlijk essay, een verslag van een aantal reacties op natuurfenomenen en literaire teksten. "Addison's originality lies in his conviction that the reader is more important than the prosecutor or judge, and should not let himself be bullied by authority. It is not simply as a pose that Addison appears as the reader's companion rather than his master" (Damrosch 1979:423).

2.3. Shaftesbury: gematigd en harmonieus

Een parallel in die strategie is te vinden in het werk van Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury (1671-1712). Ook hij presenteerde zichzelf eerder als een gelijkwaardige gesprekspartner dan als een leraar. Anthony Ashley Cooper – meestal aangeduid als 'Shaftesbury' – was de kleinzoon van de eerste graaf van Shaftesbury, de beschermheer van John Locke. Locke gaf ook les aan de jonge derde graaf van Shaftesbury (al volgde Shaftesbury hem niet in al zijn ideeën⁴⁸). Hoewel Shaftesbury en Addison van erg verschillende komaf waren – de ene van adel, de andere lid van de opkomende burgerij – blijken beiden vergelijkbare strategieën te gebruiken om hun lezers aan te spreken: zoals Marshall (1997) overtuigend aantoonde, proberen beiden hun publiek tot een betere smaak op te leiden door zichzelf uitdrukkelijk als één van hen te profileren.⁴⁹ Addison en Shaftesbury zijn geen *Régents de Parnasse* meer, zoals Dennis in zekere zin wel nog ambieerde te zijn. "By performing as a man of taste, Addison's demonstrations will inevitably help to determine public taste; but this is the point": Addison richt zich tot "the reader 'who wants a relish for polite Learning' in both senses of the word *wants*" (Marshall 1997:639). Er wordt, op voet van gelijkheid, een dialoog aangegaan, waarbij de *Spectator* de kennis van de lezer aanvult, en daarbij uiteraard vorm geeft. Op dezelfde manier spreekt Shaftesbury een 'friend-Lord' aan in zijn brieven en essays. Hij biedt als het ware zijn inzichten ter beoordeling aan aan een geleerde, ontwikkelde edelman. "It is true, as critics have complained, that Shaftesbury lacks the academic's interest in the metaphysical nuts and bolts of his theory. The truth is, I believe, that he seeks to limit his metaphysical baggage to what he needs for his persuasive task; to carry more would be to alienate his audience" (McNaughton in Shaftesbury 1999:xvii). Het project van volksverlichting en volksoopvoeding loopt bij beiden parallel – al is het doelpubliek enigszins anders.⁵⁰ Shaftesbury's invloed ging ook verder dan de briefvorm van verschillende werken doet vermoeden: McNaughton vermeldt dat de *Characteristics* elf keer herdrukt werden, en dat grote Verlichtingsdenkers als Leibniz, Herder, Montesquieu vol lof waren over zijn werk (McNaughton in Shaftesbury 1999:v).

Bij Addison is al meermaals gebleken dat evenwicht en harmonie – vooral voor het schone – belangrijke begrippen zijn. Ook hierin lijkt hij op Shaftesbury. McNaughton vat Shaftesbury's filosofisch 'systeem' – voor zover van een echt systeem sprake is – samen:

For Shaftesbury the universe is a well-ordered, intelligible, harmonious system, in which humans have their proper place. By the use of unaided natural reason we can not only see but love the intelligence displayed in that harmony for, in the Platonic tradition, to see the good is to love it. To understand the world is to grasp what role we should play in it; that role is not arbitrary, but dictated by the very nature of things – by the rational structure of the world. Shaftesbury's understanding of the world is thoroughly teleological. To understand the nature of anything, including ourselves, is to know what functions are natural and proper to it, and which ones are unnatural and perverted. To live in accordance with nature, to have one's inner harmony attuned to the outer, is to be both virtuous and happy. Virtue is its own reward; the virtuous life is in itself the most fulfilling there is (McNaughton in Shaftesbury 1999, I:ix).

Shaftesbury steunt dus in grote mate op de rede om de samenhang in de wereld te vinden. En in die samenhang heeft de mens zijn vaste plaats. De fysieke uitdrukking van die harmonie is het schone, de morele het goede: het schone, het goede en het ware zijn in essentie één.⁵¹ In de dialoog *The Moralists* uit de *Characteristics* zegt Philocles:

I am ready enough to yield there is no real good beside the enjoyment of beauty. And I am as ready, replied Theocles, to yield there is no real enjoyment of beauty beside what is good (Shaftesbury 1999, II:141).

De ervaring van het schone en die van het goede stemmen overeen. Shaftesbury's esthetische project is ook een ethisch project. Een grotere fijngevoeligheid voor het schone, een betere smaak, zal dus ook leiden tot een ethisch betere mens.⁵² Shaftesbury noemt de liefde voor het schone "enthusiasm": "The transports of poets, the sublime of orators, the rapture of musicians, the high strains of the virtuosi – all mere enthusiasm!" (Shaftesbury 1999, II:129). Maar de eerste tekst van de *Characteristics* is een "Letter Concerning Enthusiasm" (Shaftesbury 1999, I:5-39), die geheel gewijd is aan de waarschuwing voor religieus fanatisme. Het enthousiasme waarvan hier sprake is, is een "fair and plausible enthusiasm, a reasonable ecstasy and transport" (Shaftesbury 1999, II:129). Gematigdheid, evenwicht, redelijkheid zijn opnieuw de codewoorden: de bevrogenheid moet onder rationele controle gehouden worden. Shaftesbury heeft het slechts *en passant* over het verhevene, maar deze inzichten werden door Addison grotendeels gedeeld, en in verband met een theorie over het verhevene gebracht.⁵³ Bij Shaftesbury wordt de lof gezongen van een woest landschap – "The wildness pleases" (1999:122) – waarbij in een bevrogen (enthousiaste) monoloog het verband wordt gelegd met de goddelijke almacht. Op het eind van de mono-

loog wordt de enthousiaste bevoegenheid zonder verdere duiding “the sublime” genoemd (1999:124).⁵⁴

Shaftesbury lijkt in zijn pleidooi in de buurt van Dennis te komen: beiden zien in een enthousiaste benadering van de werkelijkheid een mogelijkheid om tot een religieus inzicht te komen. Dennis’ nadruk op het enthousiaste is echter veel feller dan die van Shaftesbury. Shaftesbury was gevormd door Locke, en hoewel hij zich in verschillende opzichten tegen zijn eerste leermeester afzette, is het belang van het redelijk beginsel onmiskenbaar. Hij waarschuwt expliciet voor een al te enthousiaste dweperigheid. Dennis maakt zich daaraan wel schuldig. Voor Dennis moet het rationele het uiteindelijk afleggen tegen de enthousiaste bevoegenheid. Shaftesbury lijkt dus gematigder dan zowel Addison als Dennis. Hij legt het accent meer op het rationele dan Dennis, maar hij laat meer ruimte voor het emotionele van een enthousiaste reactie dan Addison.

2.4. Edmund Burke: duisternis, pijn, en genot

2.4.1. *Burke over smaak*

Op 21 april 1757 verscheen de eerste druk van *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. In 1759 verscheen een tweede, vermeerderde druk. Burke paste zijn tekst aan om op de kritiek van recensenten te antwoorden.⁵⁵ Die uitbreidingen zijn een verrijking van de tekst gebleken. Maar behalve omwille van de verduidelijkingen, herformuleringen, aanpassingen, is de tweede druk belangrijker dan de eerste door de toevoeging van een inleidend essay, *On Taste*. Daarin toont Burke zich als een typisch achttiende-eeuws denker. Zijn analyse van de smaak is niet vernieuwend, zelfs niet nieuw, maar omvat wel een samenvatting van de opvatting over smaak in de cultureel vooruitstrevende kringen van zijn tijd.⁵⁶ Dat inleidend essay illustreert eigenlijk Burkes poëtica in zijn geheel: hij is niet revolutionair, maar hij is wel een voorzichtig progressief denker.

Smaak is een veelbesproken concept in de achttiende eeuw, maar Burke maakt het van het begin af aan duidelijk: “it is probable that the standard both of reason and Taste is the same in all human creatures” (Burke 1958:11). Hij aarzelt om de smaak precies te omschrijven, omdat zo’n omschrijving noodzakelijk “within the bounds of our notions” blijft, en dus verkeerd of onvolledig kan zijn (Burke 1958:12). Hij houdt zijn eigen definitie dan ook opvallend breed: “I mean by the word Taste no more than that faculty, or those faculties of the mind which are affected with, or which form a judgment of the works of imagination and the elegant arts” (Burke 1958:13).⁵⁷

Burke erkent dat smaken wel degelijk verschillen, maar dat zijn slechts oppervlakkige verschillen: hij houdt vast aan het bestaan van bepaalde principes van smaak. De verschillen gaan terug op verschillen in gewenning aan prikkels, in kennis, in oordeelsvermogen. Hij gaat ervan uit dat de mens tot de goede smaak opgeleid kan worden.

Smaak gaat om het oordeel over iets wat in de werkelijkheid waargenomen wordt. Op basis van die vanzelfsprekendheid stelt Burke dat er drie natuurlijke krachten zijn in de mens die hem daartoe in staat stellen: de zintuigen, de verbeelding, en het oordeelsvermogen. Volgens hem mogen we ervan uitgaan dat iedereen op dezelfde (of toch erg vergelijkbare) manier waarneemt, omdat de zintuiglijke organen bij elke mens op eenzelfde manier gebouwd zijn. Iedereen, zo stelt Burke, is het erover eens dat azijn zuur, honing zoet en aloë bitter genoemd wordt. Bovendien verbindt iedereen die smaken met hetzij “pleasure”, hetzij “pain”. “They all concur in calling sweetness pleasant, and sourness and bitterness unpleasant” (Burke 1958:14).⁵⁸ Het oordeel over een bepaalde smaak hangt dus af van het gevoel van genoeg dat erdoor opgewekt wordt. Burke erkent dat men een bepaalde smaak wel kan leren appreciëren, maar in oorsprong, van nature reageert elke mens op dezelfde manier op eenzelfde prikkel. En die gemeenschappelijke basisreactie is voor iedereen dezelfde, ook al kan men door gewinning een voorkeur voor iets ontwikkelen.⁵⁹ Dit associatieve denkproces staat echter in zekere zin los van de zintuiglijke prikkels. Hier komt de tweede faculteit in de smaak aan bod: “Imagination”, de verbeelding.⁶⁰

Besides the ideas, with their annexed pains and pleasures, which are presented by the sense; the mind of man possesses a sort of creative power of its own; either in representing at pleasure the images of things in the order and manner in which they were received by the senses, or in combining those images in a new manner, and according to a different order. This power is called Imagination; and to this belongs whatever is called wit, fancy, invention, and the like. But it must be observed, that this power of the imagination is incapable of producing any thing absolutely new; it can only vary the disposition of those ideas which it has received from the senses. Now the imagination is the most extensive province of pleasure and pain, as it is the region of our fears and our hopes, and of all our passions that are connected with them; and whatever is calculated to affect the imagination with these commanding ideas, by force of any original natural impression, must have the same power pretty equally over all men. For since the imagination is only the representative of the senses, it can only be pleased or displeased with the realities; and consequently there must be just as close an agreement in the imagination as in the senses of men (Burke 1958:16-17).

De verbeelding wordt dus *een soort van* creatieve kracht genoemd. De kwalificatie “een soort van” nuanceert meteen het creativiteitsgehalte. Meer dan beelden ontleend aan de werkelijkheid combineren kan de verbeelding eigenlijk niet – het is “only the representative of the senses”. De verbeelding is wel de ‘plaats’ waar genoeg en pijn bij uitstek van belang zijn, maar de bronnen van die gevoelens blijven de beelden uit de werkelijkheid. Boulton verwijst naar John Lockes *An Essay Concerning Human Understanding* (II, ii, 2. Locke 1959, I:145-146).⁶¹ In deze passage, waarnaar ook al bij de bespreking van Addison verwezen werd, stelt Locke dat de geest in staat

is de ideeën aangeleverd door de werkelijkheid te herhalen, vergelijken en verenigen, “even to an almost infinite variety [...]. But it is not in the power of the most exalted wit, or enlarged understanding, by any quickness or variety of thought, to *invent* or *frame* one new simple idea in the mind” (II, ii, 2. Locke 1959, I:145). De verbeelding wordt dus, zoals bij Addison, beschouwd als een reservoir van beelden. En omdat die beelden ontleend zijn aan de werkelijkheid, en dus opgenomen zijn door de zintuigen, moet de reactie op wat de verbeelding prikkelt even algemeengeldig zijn als in het geval van de zintuigen.

De verbeelding heeft echter nog een bijkomende bron van genoeg: “the resemblance, which the imitation has to the original” (Burke 1958:17). Dat de mens geniet van imitatio is helemaal geen nieuw inzicht: het is al terug te vinden bij Aristoteles (2000:30). Burke verwijst naar Lockes onderscheid tussen “wit”, dat voornamelijk op zoek is naar gelijkenissen, en “judgment”, dat zich eerder concentreert op verschillen (II, xi, 1-4. Locke 1959, I:202-204). In principe is het verschil tussen beide niet zo groot: beide werken volgens het principe van de vergelijking. Maar, zegt Burke, absoluut verschil is niet interessant: de mens zoekt gelijkenissen, omdat hij dankzij de gelijkenissen verbanden kan leggen, en op die manier iets toevoegt aan wat hij al wist.⁶² Hoe meer kennis, echter, hoe meer de verschillen opvallen: iemand met meer kennis zal bijgevolg minder snel de vergelijking aanvaarden. Op basis van een verschil in kennis kan dus ook een (oppervlakkig) verschil in smaak ontstaan. Feit blijft dat allen genoeg scheppen in de imitatio. Die stelling wordt ondersteund door het feit dat critici kritiek hebben op bepaalde aspecten die niet nauwkeurig nagebootst zijn. En daarbij heeft elk meer aandacht voor zijn eigen specifieke veld van expertise.

Ook wie ‘van nature’ een “greater degree of natural sensibility” (Burke 1958:21) heeft, zal sneller kleine feilen opmerken, en dus minder genoeg beleven aan de imitatio. Een verschil in smaak bestaat eigenlijk niet, wel een verschil in kennis of aandacht. Uiteraard moet hier opgemerkt worden dat Burke uit een relatief klein aantal voorbeelden heel algemene conclusies trekt.

Vervolgens merkt Burke op dat de verbeelding niet alleen reële objecten representeert, maar ook gevoelens, en “the manners, the characters, the actions, and designs of men, their relations, their virtues and vices” (Burke 1958:22-23) en daaruit blijkt dat smaak niet alleen met de zintuigen en met de verbeelding te maken heeft, maar ook met het oordeelsvermogen, wat hem tot een nieuwe definitie van ‘Taste’ brengt:

On the whole it appears to me, that what is called Taste, in its most general acceptation, is not a simple idea, but is partly made up of a perception of the primary pleasures of sense, of the secondary pleasures of the imagination, and of the conclusions of the reasoning faculty, concerning the human passions, manners and actions. All this is requisite to form Taste, and the ground-work of all these is the same in the human mind; for as the senses are the great originals of all our ideas, and consequently of all our pleasures, if they are not uncertain and arbitrary, the whole ground-

work of Taste is common to all, and therefore there is a sufficient foundation for a conclusive reasoning on these matters (Burke 1958:23).

Het oordeelsvermogen wordt hier omschreven als het vermogen om de relaties tussen zintuiglijke ervaringen, beelden uit de verbeelding, gevoelens, en morele handelingen redelijk tegenover elkaar af te wegen en daar conclusies uit te trekken. Burke neemt hier Addisons onderscheid tussen primaire en secundaire genietingen grotendeels over, maar hij benoemt enkel de secundaire als genietingen van de verbeelding. De derde factor, het oordeelsvermogen, overstijgt Addisons analyse. De conclusies van het oordeelsvermogen vormen ‘Taste’, en aangezien de basis ervan – de zintuiglijke ervaring – voor iedereen uniform is, moet dit ook gelden voor de smaak. Burke erkent echter dat er schijnbare verschillen zijn in smaak, maar die gaan terug op verschillen in “sensitivity and judgment” in elk individu. Wie ‘sensitivity’ – fijngevoeligheid, niet alleen in zintuiglijke, maar ook in emotionele en morele zin – mist, zal te weinig smaak ontwikkelen (Burke 1958:23-24). Wie verstandelijk niet in staat is een juist oordeel uit te spreken, zal tot een verkeerd smaakoordeel komen. “And this may arise from a natural weakness of understanding (in whatever the strength of that faculty may consist) or, which is much more commonly the case, it may arise from a want of proper and well-directed exercise, which alone can make it strong and ready” (Burke 1958:24).⁶³

Burke heeft in zijn inleiding over de smaak zijn opzet voor het eigenlijke werk gegeven: hij wil zijn lezers een dieper inzicht in hun esthetisch genot bieden, om op die manier het esthetisch genot zelf te verdiepen. Zijn volledige inleidende essay is in feite een pleidooi voor een empiristische benadering van kunst en literatuur.⁶⁴ In die zin sluit hij zich aan bij Addison, maar Burkes toevoeging is dat hij de pedagogische opdracht die ook Addison ervoer expliciteert: wie fijngevoelig genoeg is, kan meer genot halen uit kunst. Wie bovendien meer kennis opdoet over datgene wat hem genot biedt, kan dat genot nog vergroten.

Opmerkelijk hierbij is evenwel dat Burke *sensitivity* in zijn brede betekenis gebruikt, maar zich niet uitlaat over het morele gehalte van kunst en literatuur op zich, noch van de esthetische ervaring. Zijn studie over de gronden van de esthetische ervaring staat los van ethische invullingen van die ervaring. Daarmee is niet gezegd dat kunst geen ethische lading kan hebben, wel dat ethiek geen noodzakelijk onderdeel uitmaakt van esthetica.⁶⁵

Dit betekent echter niet dat Burke kunst en moraal volledig van elkaar loskoppelt. Krul (2005:34) wijst terecht op de spanning tussen Burkes empirische benadering en zijn moraliserende en pedagogische toon. “On the one hand, Burke defines his aim as the definition of principles governing aesthetics as they are found in nature. But on the other hand, he explicitly states that his researches would be worthless if they did not serve a moral purpose” (Krul 2005:34).⁶⁶

2.4.2. *Over pijn, genoegen en genot*

“The first and simplest emotion which we discover in the human mind, is Curiosity. By curiosity, I mean whatever desire we have for, or whatever pleasure we take in novelty” (Burke 1958:31). In tegenstelling tot bij Addison – die het nieuwe nog naast het schone en het grootse presenteerde – is bij Burke het nieuwe geen factor in “pleasures of the imagination”, maar in de manier waarop de mens de gehele wereld tegemoet treedt. We zoeken steeds weer het nieuwe op in de confrontatie met de objecten van de realiteit.

Op die confrontatie kan op twee manieren gereageerd worden: met pijn (*pain*) of met genoegen (*pleasure*).⁶⁷ “Pain and pleasure are simple ideas, incapable of definition”, stelt Burke (1958:32).⁶⁸ De mens ervaart echter niet voortdurend ofwel pijn, ofwel genoegen: er is een derde toestand en die noemt Burke onverschilligheid (*indifference*). Deze drie gemoedstoestanden zijn onmiskenbaar en onafhankelijk van elkaar aanwezig⁶⁹, al is het wel zo dat als het genoegen wegvalt de toestand van onverschilligheid die erop volgt vergezeld gaat van een zachte, aangename rust. Zo gaat ook het wegvallen van pijn gepaard met een nazinderen van het angstgevoel, dat in het verlgende van pijn ligt: “For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain” (Burke 1958:57). Burke (1958:35) gebruikt het beeld van de zee om zijn stelling te illustreren: na de storm blijven de golven iets heviger deinen dan normaal. Na de ervaring van pijn blijft er een “remain of horror” (Burke 1958:35) sluimeren, en als dat verdwenen is, valt de mens terug in een staat van onverschilligheid. Met een positief genoegen – m.a.w. een genoegen dat op geen enkele manier gekleurd is door de aan- of afwezigheid van pijn – heeft dit niets te maken.

Toch, zo erkent Burke, gaat het wegvallen van pijn gepaard met een gevoel van verlichting. Deze vorm van genoegen, die niet positief, maar relatief is, noemt Burke *delight*, genot. “As I make use of the word *Delight* to express the sensation which accompanies the removal of pain or danger; so when I speak of positive pleasure, I shall for the most part call it simply *Pleasure*” (Burke 1958:36-37).

Het wegvallen van pijn resulteert in genot. Maar het wegvallen van genoegen kan drie verschillende vormen aannemen. Als het genoegen lang genoeg geduurd heeft, als met andere woorden het genoeglijke effect zijn volledige duur gekend heeft, vervalt de mens in onverschilligheid (*indifference*). Als het echter abrupt afgebroken wordt, volgt een gevoel van teleurstelling (*disappointment*). De derde vorm staat enigszins los van de andere twee. Onverschilligheid en teleurstelling sluiten elkaar uit: ofwel is het genoegen uitgeput, ofwel is het afgebroken. In de derde vorm gaat het niet om het moment van verlies, maar om het feit dat het genoegen in kwestie definitief verloren is. Als de mens een genoegen gesmaakt heeft, maar bij het einde van die ervaring van waarlijk positief genoegen beseft dat het nooit meer terugkomt, ervaart hij verdriet (*grief*). Burke typeert verdriet niet als een vorm van pijn: “in grief, the *pleasure* is still uppermost; and the affliction we suffer has no resemblance to absolute pain” (Burke

1958:37). Het gevoel van verdriet komt dus neer op een (bewust en gezocht) herbeleven van het gesmaakte genoegen en de daarmee samenhangende steeds herhaalde teleurstelling.

Hoewel deze driedeling van het genoegen kwantitatief een groot verschil uitmaakt, is in esthetisch opzicht het genot kwalitatief belangrijker, omdat Burke het belang van pijn hoger inschat dan dat van genoegen. Om dit te verantwoorden onderscheidt Burke twee basisdriften van de mens: zelfbehoud (*self-preservation*) en gemeenschap (*society*). Burkes gehele systeem van het schone en het verheven draait om deze twee begrippen.⁷⁰

Alle hartstochten (*passions*) hangen af van de drang naar zelfbehoud en gemeenschap. De hartstochten die te maken hebben met het zelfbehoud, draaien vooral rond pijn en gevaar, terwijl die van gemeenschap te maken hebben met leven en gezondheid. De hartstochten van de gemeenschap wekken een gevoel van genoegen op, en dat werkt volgens Burke minder ingrijpend in op de mens dan de gevoelens van pijn, angst en gevaar die met zelfbehoud te maken hebben. Impliciet wordt het zelfbehoud van primair belang geacht: het eigen lijfsbehoud is een noodzakelijke voorwaarde om tot een gemeenschap te kunnen komen. De hartstochten van het zelfbehoud worden verbonden met het verhevene:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling (Burke 1958:39).

John Dennis vóór hem had angst ook al een belangrijk aandeel gegeven in zijn theorie over het verhevene, maar voor Burke is angst hét fundamentele onderdeel van zijn theorie van het verhevene.⁷¹ Addison had al beklemtoond dat het gevaar niet reëel mocht zijn, en Burke eechoot hem: het gaat om al wat het *idee* van pijn of gevaar kan opwekken, niet de pijn en het gevaar op zich.⁷² Er moet een afstand zijn tussen degene die het verhevene ervaart en datgene wat het verhevene veroorzaakt. En daarmee is meteen ook Burkes meest oorspronkelijke bijdrage verwoord: het is niet langer het object dat centraal staat, maar het subject.⁷³ Angst op zich is niet verheven, het is een “source of the *sublime*”, een *bron* van het verhevene.⁷⁴ Het verhevene wordt expliciet een gevoel genoemd, meer zelfs: het is het sterkste gevoel dat de mens kan ervaren. Hoewel bepaalde objecten wel eens verheven genoemd worden, is dat in die gevallen eerder metonymisch te noemen. Het verhevene is een ervaring, een gevoel.⁷⁵

De hartstochten die te maken hebben met de drang naar gemeenschap, vallen uiteen in twee groepen: de “society of the *sexes*” en “that more *general society*, which we have with men and with other animals, and which we may in some sort be said to have even with the inanimate world” (Burke 1958:40). Deze hartstochten hebben niet te maken met pijn of angst, maar integendeel met genoegen.

The second head to which the passions are referred with relation to their final cause is society. There are two sorts of societies. The first is, the society of sex. The passion belonging to this is called love, and it contains a mixture of lust; its object is the beauty of women. The other is the great society with man and all other animals. The passion subservient to this is called likewise love, but it has no mixture of lust, and its object is beauty; which is a name I shall apply to such qualities in things as induce in us a sense of affection and tenderness, or some other passion the most nearly resembling these (Burke 1958:51).

Burke onderscheidt drie elementen die een rol spelen in het samenleven. Het eerste is *sympathie* (*sympathy*), “a sort of substitution, by which we are put into the place of another man, and affected in many respects as he is affected” (Burke 1958:44) – deze betekenis van *sympathie* is erg courant in de achttiende eeuw, en komt dicht in de buurt van wat vandaag eerder *empathie* genoemd wordt. Het zien van het lijden van een ander wekt mede-lijden op, maar precies doordat het een ander betreft kan er een gevoel van genot (*delight*) optreden: “I am convinced that we have a degree of delight, and that no small one, in the real misfortunes and pains of others” (Burke 1958:45). Dit genot gaat echter gepaard met een ongemakkelijk gevoel – genot is immers verbonden met de naweeën van pijn – waardoor de mens toch geneigd is de lijdende ander te helpen. Wanneer het lijden echter een afgebeeld lijden is, zoals in een tragedie, wordt het genot ontleend aan de imitatie, het tweede element dat een rol speelt in samenleven. Mensen volgen modellen na, en ontlenen genoeg aan de imitatie. Maar enkel maar imiteren leidt niet tot verbetering of vooruitgang, maar tot de eeuwige terugkeer van hetzelfde, en dus tot stagnatie. De derde drijfveer van de mens in het samenleven is ambitie, het streven naar het vervullen van doelen waar anderen niet (of trager, of minder goed) toe in staat zijn, en het genoeg dat ontstaat uit het bereiken van het streefdoel.⁷⁶ Dit genoeg wordt door Burke beschreven als “a sort of swelling and triumph that is extremely grateful to the human mind” (Burke (1958:50) en dat gevoel wordt het sterkst ervaren bij het weerstaan van iets verschrikkelijks. Door die weerstand claimt de geest immers een deel van de waardigheid en van het belang van het verschrikkelijke. Burke verwijst hierbij naar Longinus, die stelde dat de lezer van verheven stukken zelf ook een gevoel van innerlijke grootsheid ervoer. Aan de ervaring van het verhevene ontleent de mens een gevoel van versterkte eigenwaarde. Dit is een cruciaal element in Burkes opvatting van het verhevene: de wisselwerking van angst en genot ligt aan de basis van een verrijkt zelfgevoel – waardoor *gothic* (in Burkes optiek) niets te maken heeft met verheven ervaringen.⁷⁷

2.4.3. *The Sublime: veilig angstig*

Het is opvallend is dat Burke “the great and sublime” in één adem noemt (Burke 1958:57). Hiermee geeft hij aan dat Addison het over het verhevene had toen hij het grootse besprak. Maar Burke heeft het over “the great and sublime in *nature*” (de cur-

sivering is van Burke). Addison had de voorzet al gegeven, maar Burke situeert het verhevene expliciet in de natuur.⁷⁸

The passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by the consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force. Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect (Burke 1958:57).

Er is de connectie met Addison in het verbinden van *great* en *sublime*; er is de beschrijving van de *ekplexis* van Longinus als verwondering (*astonishment*)⁷⁹, die ook al voor Boileau belangrijk was; en er is het element van angst (*horror*) dat Dennis al benadrukt had. Burke duikt duidelijk niet op uit het niets – *de nihilo nihil*. Ook de verbinding met natuurervaringen was in zekere zin aangekondigd door Dennis en door Addison, maar Burke is de eerste om het zo expliciet en consequent zonder enige vermelding van een retorisch of literair verhevene te stellen.

Angst blijkt het centrale gegeven te zijn om dat ‘natuurlijk’ verhevene op te roepen: alles wat een toestand van angst of *terror* kan opwekken, kan als bron van het verhevene fungeren. Het eerste wat Burke noemt is duisternis (*obscurity*). Het essentiële kenmerk van duisternis is dat het veel in het ongewisse laat: wanneer het gevaar helemaal duidelijk is, vermindert het initiële angstgevoel. Maar als vaagheid en verwarring overheersen, neemt het onbekende angstaanjagende, verschrikkelijke proporties aan.⁸⁰

Helderheid beknot de kracht van de verbeelding, zo lijkt Burke te zeggen: “It is one thing to make an idea clear, and another to make it *affecting* to the imagination” (Burke 1958:60).⁸¹ Dat affect is waar het Burke om gaat, en helderheid wekt minder emotie op dan duisternis – precies omdat duisternis ruimte laat voor speculatie.⁸² Omdat woorden enkel een denkbeeld – en dus geen zintuiglijk beeld – kunnen oproepen, noemt Burke taal “The proper manner of conveying the *affections* of the mind from one to another” (Burke 1958:60). In taal kan ook meer dan één beeld oproepen worden, waardoor de verwarring toeneemt, en het grootse effect van de tekst toeneemt.⁸³ Burke beklemtoont dat een overvloed aan beelden en de omvang die ze suggereren een illusie van eeuwigheid en oneindigheid oproepen. De nadruk op het verband tussen duisternis, grootsheid en oneindigheid werd in recensies van de eerste druk aangevallen (Burke 1958:63n8).⁸⁴ Daarom voegde Burke er in de tweede druk volgende opmerking aan toe.

But let it be considered that hardly any thing can strike the mind with its greatness, which does not make some sort of approach towards infinity;

which nothing can do whilst we are able to perceive its bounds; but to see an object distinctly, and to perceive its bounds, is one and the same thing. A clear idea is therefore another name for a little idea (Burke 1958:63).

Het grootse en verhevene heeft nood aan de suggestie van oneindigheid. Maar oneindigheid kan onmogelijk helder uitgedrukt worden. Dus, zo redeneert Burke, kan een helder idee niet anders dan begrensd zijn, en begrenzing gaat per definitie in tegen oneindigheid. Een helder idee kan geen grootsheid, geen verhevenheid oproepen. Daarom kan het meest angstaanjagende idee het best uitgedrukt worden in woorden, omdat die ruimte laten voor “terrible uncertainty”, terwijl een geschilderd beeld van bij voorbeeld de hel soms (ongewild) “ridiculous” kan worden (Burke 1958:63-64).⁸⁵

De illusie van oneindigheid hangt, door de onzekerheid die erdoor opgeroepen wordt, samen met de suggestie van gevaar. En dat is onontbeerlijk voor het verhevene. De suggestie van gevaar hoeft echter niet onmiddellijk te zijn, ook de idee van macht (*power*) kan bijdragen aan het effect van het verhevene. Een grotere macht impliceert immers een grotere mogelijkheid om leed te berokkenen. In het verhevene moet de nadruk dus liggen op het gevaar dat uitgaat van die ongebreidelde kracht.⁸⁶ Om die reden is de gedomesticeerde os helemaal niet verheven, maar de wilde stier wel (Burke 1958:65).⁸⁷ Vanzelfsprekend komt ook hier God ter sprake. Critici hadden gesteld dat de verhevenheid van God eerder met liefde dan met angst te verbinden was (Burke 1958:67n17). Burke antwoordt dat, hoewel in een juist beeld van God geen van Zijn eigenschappen de andere overheerst, Zijn almacht toch de meeste indruk maakt op de verbeeldingskracht. Omdat Burke ervan uitgaat dat angst en pijn een grotere impact hebben dan genoegen, moet het ontzag dat hij verbindt met macht ook in dit geval voorrang krijgen. “If we rejoice, we rejoice with trembling; and even whilst we are receiving benefits, we cannot but shudder at a power which can confer benefits of such mighty importance” (Burke 1958:68).

Een volgende element dat bijdraagt tot het verhevene, wordt met de erg algemene term ‘ontbering’ (*privation*) aangeduid. Burke gaat er heel snel overheen, maar hij noemt toch vier “general privations”, namelijk leegte (*Vacuity*), duisternis (*Darkness*), eenzaamheid (*Solitude*) en stilte (*Silence*) (Burke 1958:71). Vervolgens worden nog een hele reeks andere oorzaken van het verhevene genoemd.⁸⁸ Uitgestrektheid (*vastness*) is de eerste. Burke maakt een onderscheid tussen uitgestrektheid of uitbreidbaarheid in lengte, hoogte en diepte, waarbij hij diepte meer duizelingwekkend acht dan hoogte en lengte, en lengte het minst effectief noemt (Burke 1958:72). In het verlegde daarvan ligt de volgende (al eerder genoemde) bron: oneindigheid.

Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime. There are scarce any things which can become the objects of our senses that are really, and in their own nature infinite. But the eye not being able to perceive the bounds of many things, they seem to be infinite, and they produce the same effects as if they were really so (Burke 1958:73).

Van het oneindige stapt Burke dus over op het kunstmatig oneindige. Om oneindigheid te suggereren zijn er twee elementen nodig. Ten eerste, een lange opeenvolging van elementen zorgt ervoor dat de verbeelding geen rust krijgt en de schijnbaar onophoudelijke stroom van zintuiglijke indrukken interpreteert als een werkelijk onophoudelijke, oneindige stroom. Ten tweede, eenvormigheid van die steeds terugkerende elementen is nodig. Verandering impliceert immers dat er een grens getrokken wordt tussen het ene object en het andere, terwijl oneindigheid juist voortvloeit uit het ontbreken van grenzen.

“Another source of greatness is *Difficulty*. When any work seems to have required immense force and labour to effect it, the idea is grand” (Burke 1958:77). De ruwheid van bijvoorbeeld Stonehenge draagt bij tot zijn grootsheid, omdat het daardoor minder kunstmatig lijkt. Nadruk op kunstvaardigheid leidt de aandacht af van het grootse – een idee dat ook al bij Longinus (en Boileau) voorkwam.⁸⁹ Op een vergelijkbare manier kan men overweldigd raken door pracht en luister (*magnificence*). “A great profusion of things which are splendid or valuable in themselves, is *magnificent*” (Burke 1958:78). Het grote aantal van die schitterende of waardevolle dingen speelt daar een belangrijke rol in, maar de verhevenheid van bij voorbeeld de sterrenhemel wordt nog versterkt door de “apparent disorder [...], for the appearance of care is highly contrary to our ideas of magnificence” (Burke 1958:78). Monk (1935:95) wijst op het verband met Boileaus bejubeling van “un beau désordre”, maar beklemtoont terecht dat Boileau het over een kunstmatige, gecontroleerde en schijnbare wanorde had. Bij Burke lijkt de wanorde iets minder georganiseerd te zijn – al is het nog steeds een “apparent disorder”. De idee dat een “appearance of care” nefast is voor het effect van het verhevene, herinnert aan Longinus’ afwijzing van een al te gekunstelde stijl, en voor zijn toegeeflijkheid tegenover kleine foutjes in het werk van grote genieën. Monk (1935:95) waarschuwt er wel voor niet al te grote conclusies hieraan te verbinden: Burke stelt dat het stijlmiddel van de pracht en luister met grote omzichtigheid moet gebruikt worden. Dit past in Burkes benadering van stijl in het algemeen. Hij citeert doorheen de gehele studie vele klassieke en klassiek geworden voorbeelden, maar zelden om de stijl te prijzen. “Ce qu’en revanche Burke retient des exemples choisis, [...], c’est moins cette réussite stylistique que le choix judicieusement opéré par le poète dans l’ensemble des objets que la nature offre à la représentation” (Hartmann 1997:36).

Hoewel Burke duisternis prefereert voor het verhevene, bespreekt hij toch ook het licht. Een snelle overgang van licht naar donker, of van donker naar licht kan een zodanig groots effect hebben dat het een ervaring van het verhevene kan veroorzaken. Burke geeft het voorbeeld van de bliksem. Dit geldt ook in architectuur: om het verhevene te kunnen bereiken moet een gebouw “dark and gloomy” zijn, als tegengesteld tot de helderheid in de open lucht. Het contrast kan niet groots genoeg zijn. “At night the contrary rule will hold, but for the same reason; and the more highly a room is then illuminated, the grander will the passion be” (Burke 1958:81). Diezelfde nadruk op contrasten en op duisternis keert terug bij zijn bespreking van kleuren.

Zachte en vrolijke kleuren kunnen geen grootse beelden opmaken – behalve misschien felrood, stelt Burke.

Ook geluiden kunnen bijdragen tot de ervaring van het verhevene. Uitzonderlijke luidheid overweldigt de geest zodanig, dat hij blokkeert en dat angst overheerst. “The noise of vast cataracts, raging storms, thunder, or artillery, awakes a great and awful sensation in the mind, though we can observe no nicety or artifice in those sorts of music” (Burke 1956:82).⁹⁰ Ook in het geval van het geluid is contrastwerking van belang: een plots geluid, of een plotse stilte heeft meer effect dan een harmonieuze overgang. Maar ook een voortdurend, laag en onbestemd geluid kan angst oproepen, stelt Burke. Die onbestemdheid kan ook de vorm aannemen van kreten van dieren.

De klemtoon van Burkes volledige betoog ligt op het gezichtsvermogen, zoals uit de summiere en weinig uitgewerkte opmerkingen over het gehoor blijkt.⁹¹ De geur- en de smaakzin worden bijna geheel overgeslagen: “I shall only observe, that no smells or tastes can produce a grand sensation, except excessive bitters, and intolerable stench” (Burke 1958:85). Als ze “moderated, as in a description or narrative” zijn, kunnen ze wel een rol spelen, maar in dat geval werken ze uiteraard niet meer rechtstreeks in op de zintuigen. Daar komt wel het gevaar bij dat de grootsheid op zich niet in het gedrang mag komen. Er moet altijd een zekere waardigheid (*dignity*) van uitgaan. Angstaanjagende dingen zijn groots, maar als het enkel maar om onaangename dingen gaat, is het resultaat weerzinwekkend (*odious*) – zoals padden en spinnen, voegt Burke er aan toe (Burke 1958:86). Over de tastzin wordt enkel vermeld dat de gedachte aan fysieke pijn het verhevene kan opwekken (Burke 1958:86). Doordat het verhevene verbonden is met de drang naar zelfbehoud is het het hevigste gevoel van de mens. En dus is het – in Burkes optiek – ook letterlijk boven het schone verheven. Maar het is van het grootste belang dat de reële bedreiging van het zelfbehoud op afstand gehouden wordt: het verhevene is een *delightful horror*, en *delight* treedt pas op als de angst wegdeemstert.

2.4.4. *Schoonheid*

Burke is de eerste die consequent en systematisch een onderscheid maakt tussen het verhevene en het schone. Dat onderscheid is gebaseerd op de twee basisdriften die de mens sturen, de drang naar zelfbehoud en het verlangen naar gemeenschap. Het verhevene is verbonden met de drang naar zelfbehoud, en het schone met het verlangen naar gemeenschap. Burke verbindt gemeenschap met de hartstocht liefde, en schoonheid: “By beauty I mean, that quality or those qualities in bodies by which they cause love, or some passion similar to it” (Burke 1958:91). Om de zaak niet nodeloos te compliceren beperkt Burke zich tot de zintuiglijk waarneembare eigenschappen van het schone: sympathie – één van de hartstochten die samenhangen met het verlangen naar gemeenschap – kan het oordeel beïnvloeden. Maar het schone zoals Burke dat hier wil analyseren heeft enkel met de zichtbare werkelijkheid te maken. Ook liefde kan ‘aangetast’ worden door externe elementen.

I likewise distinguish love, by which I mean that satisfaction which arises to the mind upon contemplating any thing beautiful, of whatsoever nature it may be, from desire or lust; which is an energy of the mind, that hurries us on to the possession of certain objects, that do not affect us as they are beautiful, but by means altogether different. We shall have a strong desire for a woman of no remarkable beauty; whilst the greatest beauty in men, or in other animals, though it causes love, yet excites nothing at all of desire (Burke 1958:91).

Burke bespreekt eerst wat het schone niet is, en dan pas wat het wel is.⁹² Opvallend daarbij is dat de beschrijving van het schone in functie lijkt te staan van die van het verhevene.⁹³ De afscheiding van het verhevene van het schone lijkt *de facto* neer te komen op een hiërarchie tussen beide, waarbij het verhevene boven het schone komt te staan.

De schoonheid van een object wordt, aldus Burke, traditioneel in verband gebracht met de verhoudingen van de onderdelen. Proportie (*proportion*) heeft te maken met een zekere doelmatigheid (*convenience*) en orde, en daarom is het een product van het verstand (*understanding*), “rather than a primary cause acting on the senses and imagination” (Burke 1958:92). Om het schone te herkennen is er geen reflectie nodig: het gebeurt onmiddellijk.

De misvatting dat schoonheid zou afhangen van verhoudingen heeft te maken met het feit dat vorm (*shape*) nu eenmaal inhoudt dat de verschillende onderdelen in een zekere verhouding tot elkaar staan. “[I]t is not measure, but manner that creates all the beauty which belongs to shape” (Burke 1958:99). Dat velen toch hardnekkig vasthouden aan de proportieleer heeft te maken met de ijdelheid van de mens, die zichzelf en zijn verwezenlijkingen tot maat van alles neemt. In alles wat hij maakt, houdt de mens (noodzakelijkerwijs) rekening met verhoudingen. Maar hij past die kunstmatige principes ook toe op de natuur, en pretendeert vervolgens dat die principes ontleend zijn aan de natuur.

Een ander aspect dat te maken heeft met de populariteit van de proportieleer is volgens Burke het feit dat misvorming als tegendeel van schoonheid gezien wordt. Misvorming is echter niet tegengesteld aan schoonheid, maar wel aan de volledige, gebruikelijke vorm (*complete, common form*). En schoonheid en die volledige, gebruikelijke vorm zijn zeker niet gelijk aan elkaar. “Indeed beauty is so far from belonging to the idea of custom, that in reality what affects us in that manner is extremely rare and uncommon. The beautiful strikes us as much by its novelty as the deformed itself” (Burke 1958:103).

Een tweede misvatting over het schone hangt nauw samen met de proportieleer. “It is said that the idea of utility, or of a part’s being well adapted to answer its end, is the cause of beauty, or indeed beauty itself” (Burke 1958:104-105). In deze misvatting wordt er dus van uitgegaan dat objecten hun schoonheid ontleen aan de

geschiktheid (*fitness*) van de onderdelen voor het doel. Burke ridiculiseert dit principe:

But in framing this theory, I am apprehensive that experience was not sufficiently consulted. For on that principle, the wedge-like snout of a swine, with its tough cartilage at the end, the little sunk eyes, and the whole make of the head, so well adapted to its offices of digging, and rooting, would be extremely beautiful (Burke 1958:105).

Ook voor de mens gaat het principe niet op: “if beauty in our own species was annexed to use, men would be much more lovely than women; and strength and agility would be considered as the only beauties” (Burke 1958:106). Bovendien kan voor vele dingen die schoon genoemd worden, geen nut gevonden worden. Burke erkent wel dat schoonheid en nut elkaar niet uitsluiten, maar dat betekent nog niet dat ze onderling afhankelijk zouden zijn.

Het effect, de uitwerking van proportie en geschiktheid is helemaal anders dan die van het schone. Het vaststellen van het nut of van de functie van een bepaald deel tot het geheel leidt tot “approbation, the acquiescence of the understanding, but not love, nor any passion of that species” (Burke 1958:108). Het genoegen van het schone treedt onmiddellijk op, voordat er enige gedachte aan het nut van het object is, en voordat er een oordeel over de verhoudingen geveld wordt (of kan worden, want het oordeel over de verhoudingen hangt af van een idee van doelmatigheid van het object).

Naast proportie en geschiktheid is er nog een derde misvatting in verband met schoonheid: volmaaktheid (*perfection*). Volmaaktheid reikt veel verder dan enkel het zintuiglijk waarneembare, maar dat volmaaktheid helemaal niet aan de basis van het schone kan liggen, kan volgens Burke aan de hand van het zintuiglijk waarneembare aangetoond worden. Schoonheid wordt in de hoogste graad aangetroffen bij vrouwen, maar wordt bij hen altijd vergezeld van “an idea of weakness and imperfection [...] Beauty in distress is much the most affecting beauty” (Burke 1958:110). Volmaaktheid staat dus los van het schone.

Burke heeft zich tot op dit moment nagenoeg uitsluitend met de zintuiglijk waarneembare dingen bezig gehouden. In twee korte secties stelt hij dat zijn opmerkingen over het zinnelijke schone ook opgaan voor “the qualities of the mind” (Burke 1958:110). De verdiensten (*virtues*) die bewondering (*admiration*) wekken, en die dus eerder verheven dan schoon zijn, boezemen angst in, en geen liefde. Standvastigheid, rechtvaardigheid en wijsheid maken iemand wel bewonderenswaardig, maar niet aimabel. Zachtmoedigheid, medelevendheid en vriendelijkheid maken iemand dan weer wel beminnelijk, maar stralen minder waardigheid uit. Burke trekt zijn onderscheid tussen zelfbehoud en gemeenschap consequent door: de deugden die het zelfbehoud op het spel zetten worden hoger ingeschat dan de deugden die het samenleven bevorderen.

Nu vastgesteld is dat het schone niet te maken heeft met verhoudingen, geschiktheid of volmaaktheid, gaat Burke op zoek naar wat wél verbonden is met het schone. Heel algemeen stelt hij dat schoonheid een bepaalde eigenschap van een object is die via de zintuigen automatisch een bepaald effect – het ontstaan van liefdevolle gevoelens – heeft op de geest. Burke somt een aantal elementen op die deel uitmaken van de schoonheid van een object.

Het meest opvallende aan een object is zijn omvang. Burke noemde het verhevene ook wel het grootse, het ligt dus voor de hand dat het schone eerder klein is. ‘Bewijs’ voor die stelling vindt Burke (1958:113-114) in het gebruik van verkleinwoorden om affectie uit te drukken.

Hoewel het verschil tussen groot en klein een gradueel verschil is, wordt het onderscheid tussen het verhevene en het schone toch behoorlijk scherp gesteld. Datzelfde geldt eigenlijk voor alle kenmerken van het schone, die Burke opsomt. Een tweede kenmerk is een glad oppervlak (*smoothness*). Burke brengt weinig argumenten aan voor de stelling dat schone objecten per definitie een glad oppervlak hebben: hij kan zich geen mooi object indenken met een ruw of een hoekig oppervlak. De gladheid is echter geen eindeloze lijn. *Gradual variation* is nodig: bij geleidelijke overgangen versmelten de veranderingen in het object tot een schoon geheel. Burke associeert het schone met zachtheid en vloeiendheid, en met fijngevoeligheid (*delicacy*), en lichte kleuren in een harmonieus geheel.

Burke onderscheidt enkele categorieën die nauw verwant zijn aan het schone. De eerste is gratie (*grace*).⁹⁴ “Gracefulness is an idea belonging to *posture* and *motion*. In both these, to be graceful, it is requisite that there be no appearance of difficulty [...]. In this ease, this roundness, this delicacy of attitude and motion, it is that all the magic of grace consists, and what is called its *je ne sais quoi*” (Burke 1958:119). Een object dat alle kenmerken van het schone heeft, maar regelmatig is van vorm, is sierlijk (*elegant*). Als het object groot is, maar voor de rest aan de criteria van het schone voldoet, is het fraai (*fine*) of opzichtig (*specious*).

Tot slot behandelt Burke, net als bij het verhevene, heel summier het schone bij de andere zintuigen dan het zicht. Het schone bij de tastzin wordt gekenmerkt door weinig weerstand – hetzij door zachtheid, hetzij door de gladheid – en de voortdurende maar geleidelijke variatie. Het schone in geluiden wordt gevonden in heldere maar zachte, harmonieuze klanken. Plotse afwisselingen wekken vrolijkheid of andere heftige hartstochten, en niet “that sinking, that melting, that languor, which is the characteristic effect of the beautiful, as it regards every sense. The passion excited by beauty is in fact nearer to a species of melancholy, than to jollity and mirth” (Burke 1958:123). Voor alle zintuigen gelden in feite *mutatis mutandis* dezelfde kenmerken als voor het zicht.

2.4.5. *Samenvattend: over het ontstaan van het verhevene en het schone*

Het verhevene en het schone blijken erg verschillend te zijn. En de basis van alle verschillen is terug te voeren op het verschil tussen pijn en genoegen, zo stelt Burke (1958:124). Maar in de natuur zijn er ontelbaar veel combinaties en variaties. Dus is het mogelijk dat er objecten bestaan die kenmerken van het verhevene én van het schone vertonen. Dat betekent nog niet dat ze daarom minder verschillend zouden zijn. “Black and white may soften, may blend, but they are not therefore the same” (Burke 1958:125).

Bepaalde objecten worden door ervaring geassocieerd met bepaalde gevoelens. Dat is een fundamenteel uitgangspunt voor Burke: door ervaring worden associaties gelegd. Tegelijkertijd stelt hij dat bepaalde objecten oorspronkelijk en natuurlijk aangenaam of onaangenaam zijn. Dit past in zijn vertrouwen in zogenaamd natuurlijke oorzaken: de associaties zijn gekleurd, maar er is zoiets als een natuurlijk verband tussen object en gevoel.⁹⁵ Het empiristische uitgangspunt staat centraal, aangevuld met een psychologische component, de associatie.⁹⁶ Via nauwkeurige observatie wil Burke tot de natuurlijke oorzaken van gevoelens en objecten komen. Dit is een van Burkes meest originele bijdragen aan de nog jonge discipline esthetica. Zijn voorgangers bleven vasthouden aan een onbepaald *je ne sais quoi* om esthetische ervaringen te duiden; Burke houdt het eenvoudiger⁹⁷: Burkes onderscheid tussen het verhevene en het schone is gebaseerd op het onderscheid tussen het gevoel van pijn en dat van genoegen. Dat hij het verhevene hoger inschat dan het schone blijkt uit het feit dat zijn aandacht vooral uitgaat naar de oorzaak van pijn en angst.⁹⁸ Eerst beschouwt hij de fysieke symptomen van angst en pijn, die sterk op elkaar lijken waaruit hij besluit dat ze een gemeenschappelijke oorzaak moeten hebben.

I conclude that pain, and fear, act upon the same parts of the body, and in the same manner, though somewhat differing in degree. That pain and fear consist in an unnatural tension of the nerves; that this is sometimes accompanied with an unnatural strength, which sometimes suddenly changes into an extraordinary weakness; that these effects often come on alternately, and are sometimes mixed with each other (Burke 1958:131-132).

Volgens Burke is het enige verschil dat pijn via het lichaam op de geest inwerkt, en angst via de geest op het lichaam. Geest en lichaam zijn zo nauw verbonden dat het schier onmogelijk is dat de twee iets verschillends ervaren. Met andere woorden: als het lichaam alle symptomen van angst of pijn ervaart, kan het niet anders dan dat de geest dit ook ervaart.⁹⁹ Als het verband tussen lichaam en geest zo dwingend is, dan moet alles wat een onnatuurlijk sterke spanning op de zenuwen teweegbrengt, ook gevoelens van angst veroorzaken, en dus ook een bron van het verhevene zijn. Maar het verhevene werd gedefinieerd als een vorm van genot. Dus moet Burke verklaren hoe pijn een bron van genot kan zijn.

Een toestand van rust en onbewogenheid ligt aan de bron van vele ongemakken, zo stelt Burke. Rust leidt immers tot ontspanning, of beter: verslapping (*relaxation*), niet alleen van de spieren, maar van alle organen, en van de zenuwen. “Melancholy, dejection, despair, and often self-murder, is the consequence of the gloomy view we take of things in this relaxed state of the body” (Burke 1958:135). Spieren moeten geoefend worden om sterk te worden; op eenzelfde manier moet ook de rest van het lichamelijke gestel geoefend worden. Een gewone inspanning, die een lichte vorm van pijn is, oefent de spieren; een zekere mate van schrik oefent de zenuwen. De angst mag echter niet overheersen.

[...] if the pain and terror are so modified as not to be actually noxious; if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person, as these emotions clear the parts, whether fine, or gross, of a dangerous and troublesome incumbrance, they are capable of producing delight; not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which as it belongs to self-preservation is one of the strongest of all the passions. Its object is the sublime. Its highest degree I call *astonishment*; the subordinate degrees are awe, reverence, and respect [...] (Burke 1958:136).

Als het reële gevaar op afstand gehouden wordt, en de pijn niet gewelddadig is, wordt de angst genuanceerd door een gevoel van genot. De geloofwaardigheid van Burkes theorie over de noodzakelijke overeenstemming van lichaam en geest in de spanning op de zenuwen is (voor hedendaagse lezers) moeilijk vol te houden.¹⁰⁰ Maar zijn verklaring voor het fysiologische gevoel van het schone ligt compleet in dezelfde lijn::

The head reclines something on one side; the eyelids are more closed than usual, and the eyes roll gently with an inclination to the object, the mouth is a little opened, and the breath drawn slowly, with now and then a low sigh: the whole body is composed, and the hands fall idly to the sides. All this is accompanied with an inward sense of melting and languor. These appearances are always proportioned to the degree of beauty in the object, and of sensibility. [...] from this description it is almost impossible not to conclude, that beauty acts by relaxing the solids of the whole system. There are all the appearances of such a relaxation; and a relaxation somewhat below the natural tone seems to me to be the cause of all positive pleasure (Burke 1958:149-150).

Zoals spanning in de ervaring van het verhevene gepaard gaat met angst en pijn, gaat de ontspanning van het schone gepaard met liefde.

2.4.6. *Taal en literatuur: bron van het natuurlijk verhevene*

Een groot deel van de voorbeelden in de *Enquiry* zijn ontleend aan de natuur, met af en toe voorbeelden uit literaire werken (vooral dan uit *Paradise Lost* van Milton). Bij zijn bespreking van de oorzaken van het verhevene lag de nadruk van zijn analyse op de zintuiglijke ervaring, vooral op het zicht. Het wekt dan ook enige verwondering dat Burke het laatste deel van zijn studie volledig aan taal en literatuur wijdt. Burke keert terug naar de *roots* van het verhevene, maar maakt in dit slot duidelijk waarin zijn interpretatie verschilt van de retorische traditie waaruit het verhevene komt. Hij trekt zijn empirische analyse van de ervaring van het verhevene door naar de taal, en geeft daarmee aan dat zijn *Enquiry* als een aanvulling op en een correctie van de retorische traditie beschouwd moet worden.

De gangbare opvatting is, volgens Burke, dat woorden inwerken op de emoties door het beeld dat ze oproepen. Burke spreekt dit tegen, maar voordat hij zijn stelling hard kan maken, moet hij eerst de woorden nader definiëren. Hij verdeelt woorden onder in drie soorten. De eerste soort noemt hij samengevoegde woorden (*aggregate words*). Deze woorden verwijzen naar een object dat bestaat uit een aantal enkelvoudige ideeën (*simple ideas*) die door de natuur zijn samengebracht in een afgerond geheel. Voorbeelden zijn ‘man’, ‘paard’, ‘boom’, ‘kasteel’. De tweede soort, enkelvoudige abstracte woorden (*simple abstract words*), duidt op één enkelvoudig idee, dat in natuurlijke samengevoegde gehelen kan voorkomen, zoals ‘rood’, ‘blauw’, ‘rond’, ‘vierkant’. De derde soort ten slotte wordt gevormd door woorden die een willekeurige verbinding van de eerste twee soorten en van de relaties tussen beide aanduiden. Deze samengestelde abstracte woorden (*compounded abstract words*) kunnen erg complex worden. Burkes voorbeelden zijn ‘deugd’, ‘eer’, ‘overreding’ en ‘magistraat’.¹⁰¹

Die samengestelde abstracte woorden roepen volgens Burke geen concrete voorstelling op. Van datgene waarvoor ze staan, wordt dus geen beeld gevormd in de geest. “As compositions, they are not real essences, and hardly cause, I think, any real ideas” (Burke 1958:164). Het gaat dus om louter geluiden, maar die geluiden worden enkel gebruikt in bepaalde, zwaarbeladen omstandigheden. Door gewenning wordt het geluid in kwestie verbonden met de gemoedsgesteldheid van de specifieke omstandigheid waarin het normaal gezien voorkomt. Woorden die gebruikt worden bij grootse gebeurtenissen, worden dermate met het emotioneel effect van die gebeurtenissen geassocieerd dat de emotie spontaan opwelt bij het horen van het woord, nog voordat er enige betekenis aan gegeven wordt. Zijn redenering is op zijn minst opmerkelijk te noemen:

If words have all their possible extent of power, three effects arise in the mind of the hearer. The first is, the *sound*; the second, the *picture*, or representation of the thing signified by the sound; the third is, the *affection* of the soul produced by one or by both of the foregoing. *Compounded abstract words*, of which we have been speaking, (honour, justice, liberty, and the like,) produce the first and the last of these effects, but not the sec-

ond. *Simple abstracts*, are used to signify some one simple idea without much adverting to others which may chance to attend it, as blue, green, hot, cold, and the like; these are capable of affecting all three of the purposes of words; as the *aggregate* words, man, castle, horse, &c. are in a yet higher degree. But I am of opinion, that the most general effect even of these words, does not arise from their forming pictures of the several things they would represent in the imagination; because on a very diligent examination of my own mind, and getting others to consider theirs, I do not find that once in twenty times any such picture is formed, and when it is, there is most commonly a particular effort of the imagination for that purpose (Burke 1958:166-167).

In minder dan 5% van de gevallen heeft Burke zich een concreet beeld voorgesteld bij het horen van een samengevoegd woord.¹⁰² In een recensie van de eerste druk van 1757 werd geopperd dat dat niet wegnam dat de grootste poëzie toch die was waarin de beeldentaal het helderst was, omdat de lezer de dingen dan beter zag, en daarna intenser kon voelen. Burke spreekt dit in de tweede druk tegen: het geforceerd oproepen van een beeld dat bij de woorden past, doet het verheven effect teniet. Veel effectiever is het uitblijven van een concrete beschrijving.¹⁰³

In reality poetry and rhetoric do not succeed in exact description so well as painting does; their business is to affect rather by sympathy than imitation; to display rather the effect of things on the mind of the speaker or of others, than to present a clear idea of the things themselves. This is their most extensive province, and that in which they succeed the best” (Burke 1958:172).

Hoewel zijn voorbeelden erg klassiek, en classicistisch zijn, breekt Burkes theorie hier met een eeuwenoude traditie, waarin literatuur als een *speaking picture* beschouwd werd. Volgens Burke biedt literatuur geen afbeelding van de werkelijkheid. In feite verwerpt hij de hele traditie van *ut pictura poesis*.

Hence we may observe that poetry, taken in its most general sense, cannot with strict propriety be called an art of imitation. It is indeed an imitation so far as it describes the manners and passions of men which their words can express; where *animi motus effert interprete lingua*.¹⁰⁴ There it is strictly imitation; and all merely *dramatic* poetry is of this sort. But *descriptive* poetry operates chiefly by *substitution*; by the means of sounds, which by custom have the effect of realities. Nothing is an imitation further than as it resembles some other thing; and words undoubtedly have no sort of resemblance to the ideas for which they stand (Burke 1958:172-173).

Burke neemt het imitatio-begrip heel letterlijk: doordat woorden dingen representen door middel van substitutie is er strikt genomen geen sprake van afbeelding. De klank vervangt het beeld, maar bootst het niet na: er is geen fysieke gelijkenis.¹⁰⁵ Maar

woorden hebben wel een sterk emotionele lading, in die mate zelfs dat literatuur dieper indruk maakt dan alle andere kunsten. Burke geeft daarvoor drie redenen.

De eerste reden is die van de sympathie. De emoties en overtuigingen die met een object verbonden zijn, kunnen niet door het object zelf gecommuniceerd worden. Woorden kunnen wel direct emoties oproepen, en zo de sympathie (of het empathisch gevoel) opwekken. Een tweede oorzaak van de superioriteit van literatuur, is dat woorden dingen kunnen uitdrukken die maar moeilijk (of zelfs helemaal niet) in een vorm te vatten zijn. Sommige dingen die een enorme affectieve lading hebben, komen slechts zeer zelden voor. Weinig mensen zijn echt vertrouwd met datgene waar de woorden ‘oorlog’, ‘dood’, ‘hongersnood’ voor staan, stelt Burke enigszins naïef, maar de woorden wekken wel een sterke emotie op. Bovendien zijn er woorden die bepaalde concepten representeren waarmee geen enkele mens vertrouwd is, maar die toch sterk aangrijpen, zoals God, engelen, duivel, hemel en hel. Woorden kunnen dus meer uitdrukken dan datgene wat getoond kan worden. Een derde oorzaak is dat woorden zelfs combinaties van dingen kunnen creëren die op geen enkele andere manier kunnen uitgedrukt worden, waardoor een sterker effect kan bereikt worden. Een schilderij kan een engel afbeelden, stelt Burke, maar de kracht die van de woorden “the angel of the Lord” uitgaat, is onnavolgbaar en niet uit te drukken op doek (Burke 1958:174). Burke geeft toe dat het beeld er niet helderder door wordt, maar hij had eerder al gezegd dat een helder idee per definitie een klein idee is. Er is een verschil tussen een heldere uitdrukking en een krachtige uitdrukking, zo legt hij uit. Een heldere uitdrukking doet een beroep op het verstand, maar een krachtige uitdrukking spreekt de hartstochten aan, en slaat de tussenstap van imitatio of mimesis over.¹⁰⁶

2.4.7. *Conclusie: Burke, de traditionele vernieuwer*

A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful geldt als één van de belangrijkste werken over esthetica van de achttiende eeuw. Het dankt die reputatie aan de ongekende populariteit van het werk in de achttiende eeuw en aan het succes van het concept ‘het verhevene’ in de latere achttiende eeuw en vroege negentiende eeuw – Immanuel Kant heeft het in verband met de empirische benadering van het schone en het verhevene over “Burke, der in dieser Art der Behandlung als der vornehmste Verfasser genannt zu werden verdient” (Kant 1913:277).

Burke is echter vooral bekend geworden als propagandist van het angstaanjagende.¹⁰⁷ Dat angstaanjagende speelt uiteraard een cruciale rol in zijn denken over het verhevene, maar het is historisch onjuist om Burke daartoe te beperken. Hij heeft het schone en het verhevene ingepast in een filosofie over het gehele mens-zijn. De mens wordt gedreven door een drang tot zelfbehoud en een drang tot gemeenschap.¹⁰⁸ Met zelfbehoud hangen gevoelens van angst en pijn samen, omdat de drang tot zelfbehoud zich pas manifesteert als het zelfbehoud in gevaar is. Met gemeenschap hangen gevoelens van liefde, en dus genoegen, samen. Nieuw bij Burke, in tegenstelling tot bij Locke (op wie Burke zich grotendeels baseert), is dat pijn en genoegen allebei

positieve gevoelens zijn: ze zijn m.a.w. niet onderling afhankelijk, maar bestaan elk autonoom – pijn is niet de afwezigheid van genoegen, en genoegen is niet de afwezigheid van pijn. Burke stelt dat er een derde toestand is, onverschilligheid, en die toestand is in feite de meest gangbare. Op basis daarvan ontwerpt Burke een systematische catalogus van gevoelens. Daarbij is de opvallendste ‘genot’ (*delight*). Genot is het wegvallen van pijn, waardoor er een zekere mate van verlichting optreedt, zonder dat de pijn al volledig is weggeëbd.

Dat gevoel is cruciaal voor Burkes definitie van het verhevene. Het verhevene is verbonden met de drang naar zelfbehoud, en dus met pijn. Als het object dat angst inboezemt echter op een veilige afstand gehouden wordt, kan de verlichting die genot typeert, optreden. Het ontzagwekkende object wordt een bron van genot, en wordt op die manier controleerbaar. Daaraan ontleent de mens een zekere verrijking, die in longiniaanse termen een grootheid van de ziel zou kunnen genoemd worden. Dát, en dat alleen, is volgens Burke het verhevene: een gevoel van angst dat gemilderd wordt tot genot dankzij een veilige afstand, en dat het individu een verhoogd gevoel van eigenwaarde geeft.¹⁰⁹ Het schone staat in schrill contrast met dit gevoel. Terwijl het verhevene in principe een grenservaring is – het is pas door het (imaginair) op het spel zetten van het eigen leven dat het verhevene kan optreden – is het schone een ervaring waarin alles op zijn plaats valt: het hangt samen met liefde, met gemeenschap.

Burkes voorkeur voor het verhevene blijkt onder andere in de retorische structuur van het werk: bij elke vergelijking wordt het verhevene (of de bronnen ervan) eerst behandeld, en telkens wordt het schone geconstrueerd in functie van het verhevene. Zo worden eerst de objecten die het verhevene kunnen opwekken, besproken. Het gaat om objecten die in duisternis gehuld zijn – letterlijk en figuurlijk: zowel visuele onduidelijkheid als mentale onzekerheid is geschikt om angst op te wekken – grootsheid en (de suggestie van) oneindigheid (die eigenlijk in het verlengde ligt van de onduidelijkheid en onzekerheid), imposante kracht en macht,... Bij het schone draait het rond helderheid, licht, kleinheid, gladheid, alles wat de zintuiglijke waarneming vergemakkelijkt.

Het slothoofdstuk van Burkes *Enquiry* is bijzonder fascinerend. Burke wordt vaak geciteerd als inspiratiebron voor preromantici en romantici, maar daarbij gaat het telkens om zijn nadruk op het belang van het onkenbare om tot het verhevene te komen (waarbij – zoals in het geval van de *gothic novel* – vaak al te gemakkelijk wordt voorbijgegaan aan Burkes klemtoon op het verrijkend effect van het verhevene). Zelden wordt gewezen op Burkes uiterste consequentie in het laatste hoofdstuk. Niet het object staat centraal, maar het effect van het object. In dit deel van Burkes *Enquiry* is dat object de taal. Burke doet eigenlijk twee dingen tegelijk: hij minimaliseert de kracht van de taal en hij roept taal precies daarom uit tot dé bron van het verhevene. Aan de ene kant gooit hij de hele *ut pictura poesis*-traditie overhoop: woorden wekken in eerste instantie geen beelden op, maar emoties. Beelden zijn maar bijkomstig. Poëzie is geen *speaking picture*, het is een poort naar de emotie – geen wonder dat Burke

als bron van de romantiek aangehaald wordt (door degenen die er een geïdealiseerde versie van de romantiek op nahouden – maar dat is, om het met een flauwe woordspeling te zeggen, een geromantiseerde romantiek¹¹⁰). Taal kan geen adequate beelden scheppen, en schiet dus tekort. Aan de andere kant is poëzie net daardoor de kortste weg tot het verhevene: het verhevene is een gevoel, en taal spreekt op een directe manier de gevoelens aan. De afwezigheid van het beeld zorgt voor een rijkheid, gekenmerkt door onduidelijkheid en onzekerheid, die het verhevene kan oproepen. Opnieuw kan hier een band met de (geromantiseerde) romantiek in gelezen worden: de openheid van taal kan geïnterpreteerd worden als een grotere vrijheid van de verbeelding. Men mag echter niet uit het oog verliezen dat Burke de verbeelding als een passief vermogen beschouwde: de verbeelding recipieert en combineert beelden. De openheid betekent voor Burke geen vrijgeleide voor de verbeelding, maar is een bron van onzekerheid. En daardoor kan het bombardement van gevoelens (niet van beelden, maar van gevoelens die samenhangen met de woorden) de lezer zodanig overrompelen dat hij compleet overdonderd wordt door de tekst.

In feite ‘verraadt’ Burke hier dat hij eigenlijk toch nog veel verplicht is aan Longinus: het verhevene overdondert. Burke biedt hier een (alternatieve) verklaring voor het retorisch effect van het verhevene: Longinus stelde dat de veelheid en de kracht van de beelden de rationele vermogens van de toehoorder/lezer bij wijze spreken murw klopten; volgens Burke hebben de rationele vermogens van de toehoorder/lezer er erg weinig mee te maken. Burke zelf zou er niet erg mee opgezet geweest zijn, maar misschien kan geconcludeerd worden dat zijn interpretatie van het verhevene in taal (en *a fortiori* in literatuur) beroep doet op een pre-rationeel verband tussen klanken en gevoelens – al kan dit verband, in het spoor van Locke (en dus weer aanvaardbaar voor Burke), vermoedelijk als associatief geduid worden.

De belangrijkste conclusie – voor het Nederlandse debat over het verhevene – is dat Burke, ondanks zijn empiristische uitgangspunten, tot een moralistische conclusie komt: het verhevene is een gevoel dat via angst en pijn tot een genot leidt, en de mens bewust maakt van enerzijds zijn kwetsbaarheid en anderzijds zijn eigenwaarde. Die ervaring kan in de natuur ervaren worden (door watervallen en woeste gebergten, bij voorbeeld), maar ook in taal en literatuur.

2.5. Conclusie: de Engelse (r)evolutie

“Dennis, Addison, and Shaftesbury were prophets of what was to come” (Monk 1935:210). Dit is wat sterk uitgedrukt, maar feit is dat deze drie figuren het achttiende-eeuwse debat over het verhevene zijn plaats gaven: het verhevene was niet langer een puur tekstueel gegeven, maar in de eerste plaats een ervaring. Maar teksten bleven wel de voornaamste bron voor de ervaring van het verhevene. Met Dennis verschoof de klemtoon van het verhevene resoluut naar het gevoelsmatige. Addison filterde er het strikt religieuze uit – hij behield wel nog een religieuze dimensie, maar het goddelijke is niet meer de doorslaggevende factor in de analyse van de ervaring.

Shaftesbury kan gezien worden als een gulden middenweg. Bij hem is de esthetische ervaring vooral ook een ethische ervaring. En die ethische ervaring is er vooral één van harmonie. Nicolson stelt dat dit het cruciale verschil is tussen de religieuze benadering van Dennis en die van Shaftesbury.

To both, Infinite God is the true source of the Sublime. Dennis' God, however, was a God of Power, in the presence of whose works man felt exultation and fear. There is almost no terror in Shaftesbury's universe, and no more than natural awe in his attitude toward Deity. His was a God of benignity and goodness, delighting in creation, pouring out before his children more than they could ever need (Nicolson 1959:299).

Al deze elementen werden al min of meer aangekondigd in de tekst van Longinus, maar Dennis, Addison en Shaftesbury presenteren niet zomaar nieuwe interpretaties van *Peri hupsous*. In hun teksten komt een nieuwe waardering voor natuurfenomenen naar voren. Het verhevene wordt van een tekstueel fenomeen een ervaring die eventueel kan opgewekt worden door teksten. Mede daardoor verschuift de aandacht van het object dat de ervaring oproept naar het subject dat de ervaring beleeft. De invloed van John Lockes empiristische visie op kennisverwerving is daarin van cruciaal belang geweest. John Dennis heeft het verhevene losgemaakt van zijn heidense *roots*, Shaftesbury heeft de vernieuwde natuurbeleving een plaats gegeven in een ethisch kader, maar Addisons bijdrage is waarschijnlijk het belangrijkste geweest: hij heeft de ervaring empirisch benaderd, waardoor het verhevene los kwam van het schone en op die manier tot een achttiende-eeuws concept omgevormd werd. Het verhevene van de vroege achttiende eeuw is geëvolueerd uit *Peri hupsous*, maar de empiristische invloed van Locke kan niet anders dan revolutionair genoemd worden.

De *Enquiry* van Burke geldt tot op vandaag als één van de belangrijkste werken over het verhevene (en bij uitbreiding over esthetica in het algemeen). Burke vindt in verschillende van zijn kenmerken voorlopers: het grootse is al terug te vinden bij Addison, het angstaanjagende bij Dennis, het ontzagwekkende bij Longinus. Maar Burkes verdienste is dat hij ze alle kan terugvoeren op een gemeenschappelijke bron: het zelfbehoud dat in gevaar is. Burkes voornaamste zwakke punt is zijn wat al te naïeve opvatting over de band tussen fysiologie en psychologie. Dit neemt echter niet weg dat hij als eerste een voldragen poging deed om het verhevene als een ervaring, herleidbaar tot een aantal empiristische kenmerken, te duiden. Ook hierin vond Burke voorbeelden, zoals Locke en Hume. Maar Locke hield zich niet of nauwelijks bezig met esthetica, en Hume was te sceptisch over de mogelijkheid tot definitieve uitspraken – Burke ging dan misschien te ver in zijn conclusies, hij kwam wel tot bepaalde uitspraken die als vertrekpunt voor discussie konden gebruikt worden (en daadwerkelijk als zodanig gebruikt werden).

Noten

1. James Kirwan gaat zelfs zo ver Longinus en Boileau in zijn geschiedenis van het verhevene bewust te negeren: volgens hem is “sublimity” vóór de achttiende-eeuwse Britse interpretaties gewoon een synoniem voor “excellence” (Kirwan 2005:vii). Hij begint zijn eerste hoofdstuk in 1704, met John Dennis.
2. Verder afgekort tot *Enquiry*. Ik maak gebruik van de standaardeditie van J.T. Boulton uit 1958.
3. Een Nederlandse vertaling van fragmenten uit *Reflections on the Revolution in France* draagt de veelzeggende titel *Het wezen van het conservatisme* (2002). Tot vandaag sleept Burke een conservatief imago mee. Burke zelf typeerde zich als “Old Whig”, tegenover de “New Whigs”, die de Franse Revolutie wel steunden. Wessel Krul vat Burkes conservatisme mooi samen in zijn inleiding tot de vertaling van de *Enquiry*: “Politiek was in de ogen van Burke niet een streven naar een toestand van blijvende stabiliteit, maar een voortdurend spel van krachten rondom een denkbeeldig midden” (Krul in Burke 2004:17).
4. “[T]o claim Burke as a ‘Romantic’ would be manifestly absurd – he is rooted too firmly in his empirical age” (Boulton in Burke 1958:lvii).
5. “Á la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, une *mode de l’obscur* régna dans les beaux-arts, sous l’influence directe de la *Recherche philosophique* de Burke, mal comprise et caricaturée” (Saint Girons 1993:157).
6. Krul (2005:34) beklemtoont dat Burke geen enkel contemporain literair werk noemt. “The works chosen by Burke all had, and still have, an uncontested position in the literary canon. Homer and Virgil are his favourites, followed by Horace and Lucrece; from the Bible, the Book of Job, the Psalms and Ecclesiasticus furnish fitting passages. In English literature, Burke limits himself to the great trinity of Spenser, Shakespeare and Milton, with a distinct preference for Milton” (Krul 2005:36).
7. Patey (1997:11-21) dicht Dennis een cruciale rol toe in het ‘ontstaan’ van literaire kritiek in de vroege achttiende eeuw, omdat hij in *A Large Account of the Taste in Poetry* (1702) als eerste een lijst van kenmerken van een goed criticus opstelde. De criticus moet zich inpassen in “polite discourse”, is zelf niet noodzakelijk schrijver, en moet vooral een *gentleman* zijn. Dennis gaat uit van de superioriteit van een *upper class*, die hoger opgeleid is en (dus) goede smaak heeft, tegenover *the vulgar*, die enkel van oppervlakkigheden kan genieten.
8. “Little Queen Anne Man” is ontleend aan een verwijzing van Byron naar Pope.
9. Dennis voelde zich miskend en was nogal opvliegend van aard. De combinatie van deze twee elementen bracht hem vaak in opspraak. “Mr. Dennis happened once to go to the play, when a tragedy was acted, in which the machinery of thunder was introduced, a new artificial method of producing which he had formerly communicated to the managers. Incensed by this circumstance, he cried out in a transport of resentment, ‘That is my thunder by G-d; the villains will play my thunder, but not my plays.’ This gave an alarm to the pit, which he soon explained. He was much subject to these kind of whimsical transports, and suffered the fervor of his imagination often to subdue the power of his reason” (Cibber 1753:234). Dit incident zou volgens de *Oxford English Dictionary* aan de basis van de Engelse uitdrukking “to steal one’s thunder” liggen.
10. Dr. Johnson verwijst wel naar hem, maar kent hem in de jaren 1780, in *The Lives of Poets*, geen apart lemma toe. Dat dat zijn lot zou worden, werd in Theophilus Cibbers *The Lives of the Poets* uit 1753 al enigszins geanticipeerd. “His perpetual misfortune was, that he aimed at the empire of wit, for which nature had not sufficiently endowed him; and his ambition prompted him to

obtain the crown by a furious opposition to all other competitors, so, like Caesar of old, his ambition overwhelmed him” (Cibber 1753:238).

11. Het onderscheid tussen een ‘retorisch’ en een ‘natuurlijk’ verhevene bleef impliciet in Monk (1935), maar werd door R.S. Crane in een recensie van Monks werk (1936) als zodanig benoemd. Marjorie Hope Nicolson (1959:29:30n39) pikt het verschil op, maar past het aan aan haar eigen visie: “In England, as I shall attempt to show, the ‘natural Sublime’ was earlier than the ‘rhetorical Sublime’ and, far from being a merely ‘debased’ Longinianism, was deeply sincere and religious in origin. Longinus did little else for the ‘natural Sublime’ than to offer some assistance in vocabulary.” Uit het voorgaande en wat nog volgt, moge blijken dat ik het niet eens ben met Nicolsons stelling dat het Engelse natuurlijke verhevene ouder is dan Longinus’ invulling. Haar stelling dat het natuurlijk verhevene zijn terminologie ontleent aan Longinus klopt, maar de suggestie dat enkel de woorden werden overgenomen doet Longinus onrecht aan.
12. In een toneelstuk van 1717, *Three Hours after Marriage*, geschreven door Pope, Gay en Arbuthnot – de figuur Sir Tremendous Longinus is volgens Hooker (1940:194) “almost certainly” een creatie van Pope.
13. De zinsnede *delightful horror* wordt meestal verbonden met Edmund Burke. Dennis is wellicht de eerste om ze te gebruiken.
14. Ook anderen noemen hem, maar tekenend is dat Baldine Saint Girons Burnet in haar recente *Le Sublime de l’Antiquité à nos jours* (2005) aanduidt als *Gilbert Burnet*, terwijl ze hem in *Fiat lux* (1993) nog correct Thomas Burnet noemde. Zelle (1987:85) verwijst ook wel naar Gilbert Burnet, de bisschop van Salisbury die een reisverslag over Zwitserland geschreven had in 1686, maar Saint Girons verwijst in de bijhorende voetnoot naar het werk dat van de hand van Thomas Burnet is.
15. Zie – behalve Nicolson (1959:225-270) – Ogden (1947), met onder andere ook een overzicht van de vroegste tegenwerpingen. In Nederland zullen meer dan 100 jaar later nog steeds sporen van Burnets ideeën te vinden zijn in het denken van Willem Bilderdijk.
16. Ogden (1947:139) wijst erop dat er ook al in de zeventiende eeuw landschapsschilders waren die de Alpen afbeeldden, maar hij geeft ook aan dat de verslagen van reizigers die door de Alpen trokken afschuw en angst uitdrukten voor de gevaren van de reis. Dennis is misschien de eerste die ook esthetische appreciatie uitdrukt.
17. De brief (*Ad familiares* IV, 1), gedateerd op 26 april 1336, is gericht aan Petrarca’s biechtvader, Dionigi da Borgo di San Sepolcro.
18. Voor een uitgebreide analyse: zie Stierle (2003).
19. Barnouw beschouwt de werken van Dennis ook als voorlopers van Schillers invulling van het verhevene (1983:22) en van diens concept van de esthetische opvoeding (1983:31).
20. Lyell Asher (1993:1052) wijst erop dat de brief aan zijn biechtvader gericht is. Bovendien komt de cruciale passage uit Augustinus’ *Confessiones*. Petrarca’s brief kan gelezen worden als een biecht, een erkenning van zonde.
21. Morillo (2000:22) betoogt dat “his critical opinions on poetry and the sublime significantly change between that later most-anthologized treatise [*The Grounds of Criticism* (1704), CM] and his earlier, more daring and lengthy rhapsody, *The Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701).” Doorheen de *Grounds of Criticism* verwijst Dennis echter een aantal keren naar *The Advancement and Reformation*, en hij doet dat telkens instemmend – het lijkt mij eerder zo dat Dennis in 1704 zijn vroegere ideeën niet verloochent (en zelfs niet significant aanpast), maar probeert een plaats te geven in een allesomvattende visie op literatuur. Zelle (1987:89) stelt zelfs “daß die 1688 niedergeschriebenen Beobachtungen bereits sein ganzes späteres poetologisches

System in nuce enthalten.” Dennis kon pas in 1704 zijn ervaring van 1688 verbinden met een theoreticus: Longinus. Dit impliceert echter geen verandering, maar een bevestiging van zijn denken.

22. Het is een deel van de tragiek van Dennis' leven dat *The Grounds of Criticism*, dat zijn magnum opus moest worden, nooit voltooid is door een gebrek aan voorinschrijvingen (zie Dennis' teleurgestelde commentaar in zijn voorwoord (1939, I:325-328)).
23. Volgens Morillo (2000:23) plooit Dennis zijn inzichten naar de wil van de politieke machthebbers. Dat lijkt me wat overdreven – enig opportunisme zal hem uiteraard niet vreemd geweest zijn (Dennis was niet vies van plat opportunisme: hij daagde ooit zijn eigen moeder voor de rechter omwille van een erfeniszaak (Tupper 1938)), maar godsdienst komt hier eerst, en zal in de rest van zijn essay de hoofdrol opeisen. Politiek lijkt niet meteen Dennis' hoofdbekommernis geweest te zijn.
24. Hooker suggereert dat de twee soorten emoties in het verlengde liggen van “the necessary separation of the Sublime and the Beautiful” (Dennis 1939, I:516). Hij gaat daarmee in tegen Monk (1935:54), die stelt dat Dennis nog geen onderscheid maakt tussen het schone en het verhevene. Dennis maakt het verschil in ieder geval niet expliciet. Hij legt, zoals straks zal blijken, een verband tussen het enthousiaste en het verhevene, maar dit impliceert geenszins dat er ook een verband gelegd wordt tussen de “vulgar Passions” en het schone. M. H. Nicolson (1959:288n22) herneemt de discussie en schaaft zich aan de kant van Hooker. Haar besluit is echter veelzeggend: “I believe that Dennis throughout his life felt a sharp distinction between what he called Beauty and *what we call the Sublime*” (Nicolson 1959:288n22; mijn cursivering, CM). Het is niet Dennis, maar Nicolson die het onderscheid benoemt.
25. Morillo (2000:35) wijst wel terecht op het elitaire karakter van enthousiasme: “Enthusiasm is now vested with subtlety and taste such that ‘thousands’ are incapable of experiencing it through poetry.”
26. Alles wat ons in ons voortbestaan bedreigt, is een bron van angst – stelt Dennis (1939, I:362) – maar de grote dichters slagen erin dergelijke angstbeelden op te roepen, terwijl we ons als lezer veilig weten. Dit idee zal – vooral dankzij Burkes invulling van het verhevene – de gehele achttiende eeuw in nagenoeg alle theorieën over het verhevene terugkeren, ook in Nederland.
27. Vergelijk met Wood (1972:170): “To us, of course, all of this seems somewhat *a priori* and circular, but is self-evident to Dennis.”
28. De Franse vorm zou kunnen wijzen op een vertrouwdheid met Boileaus vertaling – als Dennis Longinus' voorbeelden citeert, doet hij dat echter in het Grieks. Monk (1935:53-54) stelt dat Dennis' frequente verwijzingen naar het gevoel dat “ravishes and transports” wel degelijk de invloed van Boileaus “Préface” verraadt.
29. Monk verliest uit het oog dat Dennis vier andere vormen van enthousiasme noodgedwongen onbesproken laat. Hij haalt ook een lijst van Dennis (1939, I:361) aan (Monk 1935:54), maar stelt die voor als een opsomming van objecten die het verhevene opwekken, terwijl Dennis ze bedoelt als 1 objecten die “Enthusiastick Terror” oproepen. Het gaat om: “Gods, Daemons, Hell, Spirits and Souls of Men, Miracles, Prodigies, Enchantments, Witchcraft, Thunder, Tempests, raging Seas, Inundations, Torrents, Earthquakes, Volcanos, Monsters, Serpents, Lions, Tygers, Fire, War, Pestilence, Famine, etc.” Deze elementen komen later inderdaad centraal te staan, maar vormen bij Dennis maar een onderdeel van een groter geheel, al stelt hij wel dat “Enthusiastick terror contributes extremely to the Sublime” (Dennis, 1939, I: 361). Ook Carsten Zelle zet Dennis aan het begin van “Die Entdeckung des Schrecklich-Erhabenen” (Zelle 1987:80).

30. "The *Spectator* is a great and unique work in English literature. If they had written nothing else, Joseph Addison and Richard Steele would deserve immortality for these 555 issues written over a period of almost two years. Their achievement is both contemporary and historical: they helped shape the culture of an age and in turn provided subsequent generations with an unforgettable portrait of that age. It is social as well literary: they made journalism an art and they laid the foundations for the novel" (Otten 1982:83).
31. Zie Buijnsters (1991).
32. "[O]ne of the distinctive marks of Addison's mature criticism is his repeated insistence that the 'Pleasures of the Imagination' can be derived from virtually every field of human knowledge" (Youngren 1982:282).
33. Rogers (1997:370) stelt dat Addison Lockes epistemologie nagenoeg integraal overneemt.
34. "'White paper' might suggest that we are originally void of ideas or appearances of which there is *consciousness*; but not necessarily void of *latent capacities* and *their intellectual implicates*. He means by the metaphor that we are all born ignorant of every thing" (Fraser in Locke 1959, I:121n2).
35. "Addison's papers, though necessarily superficial, are nonetheless of importance by virtue of their being the first effort in the century to build up a real aesthetic" (Monk 1935:57). Ook Youngren (1982) heeft het over "Addison and the Birth of Eighteenth-Century Aesthetics", Rogers (1997:367) noemt de teksten van Addison (samen met die van Pope) "the essential initiatives" in het 'ontstaan' van de esthetica. Beiden echoën daarin Stolnitz (1961). Stolnitz stelt dat *disinterestedness* de basis vormt van esthetica, en vindt al sporen van een dergelijke esthetische blik in Shaftesbury, Hutcheson, Addison, Burke, en Alison. Stolnitz' basispremissie over de onlosmakelijke band tussen interesseloosheid en esthetica, waarmee het autonomiebegrip van twintigste-eeuwse kunsttheorieën nauw verbonden is, werd fel aangevallen door Dickie (1964). Op diens aangeven heeft Rind (2002) op overtuigende wijze aangetoond dat Stolnitz de historische bronnen selectief gebruikt, en bovendien vanuit een anachronistisch kader manipuleert. Eerder had Townsend (1982) al belangrijke correcties aangebracht in Stolnitz' visie op Shaftesbury. Er zijn wel degelijk sporen te vinden van een meer autonome visie op kunst en literatuur in deze achttiende-eeuwse teksten (dit wordt ook niet door Rind of Townsend ontkend), maar interesseloosheid is pas sinds Kant een belangrijke factor in kunstbeschuwing.
36. Thorpe (1937) wijst op de eeuwenoude traditie die verwondering en verrassing verbindt met kennis, maar stelt verwondering en het nieuwe wat al te gemakkelijk aan elkaar gelijk (zie ook Youngren 1982:273-274). Hij vertaalt het Franse 'admiration' van Descartes als 'wonder' en verbindt dat probleemloos met 'novelty' in Hobbes (1937:1116). Thorpe (1937:1121) stelt (terecht) dat John Dennis de klemtoon legde op 'passion', maar overdrijft wanneer hij stelt "particularly the passion of admiration". Volgens hem is Dennis een voorloper van Addison omdat "the surprising and novel are to him essentially one".
37. Nummer 413 draagt als motto een vers uit Ovidius' *Metamorfoses*, "Causa latet, vis est notissima" (Addison 1907, III:282): "Iedereen / weet van die bronkracht, maar de oorzaak kent men niet" (IV, 287. Ovidius 2002:107).
38. Toegegeven: wat vandaag een verplicht nummer lijkt, kan voor Addison, bijna 300 jaar geleden, een vanzelfsprekendheid geweest zijn. Nicolson leest er in ieder geval de essentie van het achttiende-eeuwse verhevene, volgens haar een esthetiek van de oneindigheid, in: "From Infinite God through vast Nature to the soul of man; from the soul of man through vast Nature back to Infinite God – here is the process that was becoming characteristic of 'The Aesthetics of the Infinite'" (Nicolson 1959:315).

39. Saccamano (1991:88) stelt het dus iets te scherp: “Despite, then, the separation of the primary of the secondary pleasures, the sight of nature gives pleasure *only through an analogy to art* as if nature were an artistic agent administering to the desires of the subject” (mijn cursivering, CM).
40. “The natural sublime, as conceived by Dennis and Addison, therefore offers ironic testimony to the triumph of the rational over the real” (Shaw 2006:38). Zo ironisch is dit niet: zoals zal blijken, is de overwinning van het rationele van fundamenteel belang in nagenoeg alle achttiende-eeuwse invullingen van het verhevene.
41. In *Spectator* nr. 409 (20 juni 1712) had Addison een aantal opmerkingen over “taste” – “that Faculty of the Soul, which discerns the Beauties of an Author with Pleasure, and the Imperfections with Dislike” (Addison 1907, III:271) gebundeld. Hij acht smaak voor een deel aangeboren. Dat lijkt tegen Locke in te gaan, maar Lockes metafoor van het witte blad papier betekent eigenlijk dat de mogelijkheden en vatbaarheden van de geest nog latent zijn. Om zich te kunnen ontwikkelen moet men in contact gebracht worden met hoogstaande literatuur, geleerd en ontwikkeld gezelschap, en “the Works of the best *Criticks* both Ancient and Modern” (Addison 1907, III:272). Dankzij dit laatste leert men de finesses herkennen: “altho’ in Poetry it be absolutely necessary that the Unities of Time, Place and Action, with other Points of the same Nature, should be thoroughly explained and understood; there is still something more essential to the Art, something that elevates and astonishes the Fancy, and gives a Greatness of Mind to the Reader, which few of the *criticks* besides *Longinus* have considered” (Addison 1907, III:272).
42. Verderop (Addison 1907, III:296) wordt Milton genoemd als degene die alle kwaliteiten verenigt in zijn *Paradise Lost*.
43. “Though Addison tentatively sets off novelty from other sources of aesthetic effect, he more generally recognizes that it is not necessarily separated from greatness and beauty” (Thorpe 1937:1114n4). Thorpe wijst erop dat Longinus al het nieuwe behandelt. Dat is niet incorrect, maar Thorpe gaat toch net iets te ver in zijn zoektocht naar bronnen voor het nieuwe. Hij citeert Longinus (XXXV, 3. Longinus 2000:73): “Wie het leven van alle kanten beziet en ziet hoezeer het buitengewone, het grote en het schone in alles de overhand heeft, zal weldra begrijpen waartoe wij zijn geboren.” Rhys Roberts vertaalt “buitengewoon” als “striking”, maar dat is geen probleem voor Thorpe (1937:1124): “If we substitute *novel* for *striking* in this passage, we have Addison’s three sources of aesthetic pleasure.” De parallelie tussen de passage uit Longinus en Addisons betoog is *striking*, maar *the Pleasures of the Imagination* is geen uitwerking van *Peri hupsous*.
44. “Addison not only recognizes the importance of the secondary pleasures, as recent critics have rightly noted, he inverts the positions of nature and art: if, at first, works of art are judged ‘very defective’ in comparison to natural objects, literary art takes precedence by the end because the imagination is always ‘sensible of some defect in what it has seen’ in and of nature” (Saccamano 1991:84-85). Saccamano (1991:85) wijst erop dat dit niet betekent dat het retorisch verhevene en het natuurlijk verhevene structureel gelijk zouden zijn: het gaat niet om een retorische benadering van natuurfenomenen, maar om een wisselwerking tussen retorische concepten en natuurervaringen.
45. Monk (1935:57) vermoedt dat Addison de associatie met retorica wou vermijden. Widmayer (1996:19) verwijst ondubbelzinnig naar de nummers 411-421 van de *Spectator* als “Addison’s essays on the sublime”.
46. Rogers (1997:370) situeert Addison als “standing largely outside the cult of Longinus”. Dat klopt: Addison dweept niet met *Peri hupsous*, zoals Dennis wel deed. Maar helemaal los van Longinus kwam Addison ook niet.

47. Ook Ottens definitie – op basis van Addison's lovende commentaren op Milton's *Paradise Lost* – blijft vaag: "What finally does 'sublime' mean? It means the power of the kind that a poem like *Paradise Lost* exercises over its readers" (Otten 1982:100).
48. Over de notie 'aangeboren ideeën', bij voorbeeld, verschilde hij van mening: volgens hem was de correcte term "connatural", en niet "innate", omdat het volgens hem niet gaat om wat er bij of vóór de geboorte gebeurt, maar om een natuurlijke ontvankelijkheid voor ideeën (Shaftesbury 1750:45). Zie McNaughton in zijn voorwoord tot de heruitgave van Shaftesbury's werk (McNaughton in Shaftesbury 1999:I, x-xii).
49. "Shaftesbury, whose three-volume collection of essays, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, was published in 1711, seems to address himself to fellow gentlemen-virtuosi; while Addison, whose writing appears largely in *The Tatler* and *The Spectator*, addresses the audience 'in Clubs and Assemblies, at Tea-Tables, and in Coffee-Houses'. Yet the critical enterprises of Shaftesbury and Addison and their efforts to a role for the critic have much in common, especially in so far as each is concerned with 'the public taste'" (Marshall 1997:633).
50. Marshall (1997:643-645) nuanceert echter het elitaire karakter van Shaftesbury's project: de edelman is geprivilegieerd, omdat hij al een bepaalde vorming gekregen heeft, die de middenklasse (voorlopig nog) ontbeert. Het gaat dus eerder om een verondersteld (al dan niet realistisch) ontwikkelingsniveau dan om een klassenbewustzijn, al kunnen beide vermoedelijk niet strikt gescheiden worden.
51. Shaftesbury's denken was verwant met dat van de Cambridge Platonists – ook wel Latitudinarians genoemd. Benjamin Whichcote was hun meest vooraanstaande lid. Zijn *Select Sermons* werden ingeleid door Shaftesbury (1999, I:ongenummerde bladzijden). Townsend (1982:206) waarschuwt er echter voor Shaftesbury al te snel in het neoplatoonse kamp in te delen: Shaftesbury legde een sterkere klemtoon op het empirische.
52. Volgens Monk (1935:148) "Shaftesbury and his school had confused aesthetic and ethics". Dat is te sterk uitgedrukt: de discipline esthetica bestond nog niet. Doordat Shaftesbury de natuurervaring beschouwde als een aanwijzing van het religieuze inzicht dat alles het werk van God is, wordt alles zoniet ethisch dan toch religieus.
53. Invloed van de een op de ander is uiteraard niet uit te sluiten, maar niet erg waarschijnlijk: Addison publiceerde zijn tekst in 1712, ná het verschijnen van de *Characteristics* dus, maar uit een handschrift van Addison met uitvoerige notities kan opgemaakt worden dat de tekst vermoedelijk minstens 10 jaar ouder is (Youngren 1982:271).
54. "Die Erscheinung des sich in der wilden Natur offenbarenden ästhetischen Ideals ist mit dem Begriff bloßer Schönheit nicht mehr zu fassen. Shaftesbury spricht daher nicht nur umschreibend von 'peculiar beauties', 'awful beauties' oder 'mysterious beauty', sondern er bezeichnet den evozierten Prospekt ausdrücklich mit den Namen 'the sublime' – 'dem Erhabenen'" (Zelle 1987:98-99).
55. Boulton erkent wel dat zijn herzieningen niet altijd toereikend waren om op de kritiek te antwoorden: "while Burke wished to justify himself in the face of opposition, the revisions in the second edition do not represent a full answer to his critics, nor do they on every occasion successfully meet the objections raised" (Boulton in Burke 1958:xxv).
56. Baldine Saint Girons (1993:446) heeft het over "le ton assez conventionnel qu'il avait d'abord adopté dans son introduction sur le goût". Ook Boulton stelde al dat "he did not make a major contribution to the contemporary debate on taste" (Boulton in Burke 1958:xxx).
57. Boulton (in Burke 1958:xxviii-xxx) suggereert dat Humes *Dissertation of the Standard of Taste* (1757) een rol gespeeld kan hebben in Burkes beslissing om zijn inleiding over de smaak toe te

voegen aan de *Enquiry* – Humes *Dissertation* verscheen nauwelijks twee maand voor de eerste druk van de *Enquiry*, waardoor er geen tijd meer was om de inleiding al voor die eerste druk klaar te hebben. Hume ging ervan uit dat er geen *standard of taste* was, maar dat er wel kunstwerken waren die de tand des tijds doorstonden, en dat men daardoor uitspraken kon doen over het oordeel van fijnbesnaarde critici. Voor een uitgebreider bespreking – inclusief vergelijkingen met de voornaamste secundaire literatuur – zie Broadie (2003:285-290). Burke was het niet eens met dit scepticisme: “The incipient fear of any philosophy with its emphasis on the senses is that it will have no standard of agreement. For Burke it is unimaginable that there is not an analogy between the rules of taste and the rational capacity” (Healy 2003:18). Zie ook mijn “Le génie: le chaînon manquant entre le goût et le sublime?” voor een verdere uitwerking van de smaak bij Hume, Burke, Montesquieu, en Kant.

58. Ferguson (1992:42) wijst op een paradox in het denken van Burke. Enerzijds stelt hij in zijn “Preface” dat hij de verwarring rond de betekenis het woord *sublime* wil oplossen, en daardoor het verkeerd gebruik van het woord wil tegengaan. Anderzijds steunt hij in dit citaat (en elders in de tekst, bij voorbeeld 1958:58 en 113) expliciet op het wijdverbreide gebruik van een bepaald woord in een bepaalde betekenis om zijn punt te bewijzen.
59. Burke geeft het voorbeeld van iemand die meer genoeg beleeft aan de bittere smaak van opium dan aan de zoete smaak van honing: als die persoon iets anders voorgeschoteld krijgt wat bitter is, zal hij daar op de ‘natuurlijke’ manier op reageren. De voorkeur gaat dus niet uit naar de smaak – bitter – maar naar wat met dat bepaalde product geassocieerd wordt – in dit geval, naar alle waarschijnlijkheid de roes.
60. Krul vertaalt als ‘voorstellingsvermogen’. Strikt genomen is deze vertaling getrouwer aan Burkes invulling van ‘Imagination’, maar ik spreek van ‘verbeelding’ (of ‘verbeeldingskracht’) omdat deze term de courante is in het Nederlandse debat (zie ook Johannes 1992), en als dusdanig later zal opduiken.
61. Townsend (1991:355) nuanceert Boulton: “Burke belongs to a tradition which misunderstands Locke in a fundamental way. That tradition individuates ideas psychologically. Different ideas are introspectively distinguishable. Locke’s psychology operates by association, so it individuates ideas only by abstraction, agreement, and disagreement. Locke is a rationalist as well as an empiricist. Burke is an empiricist, but his psychology is naturalistic. Each new sensation requires a new name.”
62. Huhn (2002:385) stelt dat Burke de idee dat imitatio of mimesis genoeg wekt van Aristoteles overneemt, maar er een actievere invulling aan geeft: de geest gaat bewust op zoek naar gelijkenissen.
63. “This is not a standard of taste but a formula for placing blame. Those who do not agree with the best judges are either weak-minded or lazy!” (Townsend 1991:356).
64. “Das Anliegen Burkes und seine Einstellung gegenüber der Thematik war rein empirisch. Burke versuchte in der Ästhetik, was Locke und Hume in der Erkenntnistheorie erreicht hatten, nämlich mit Hilfe von Newtons empirischer Methode die ästhetische Fragen seiner Zeit zu klären. Dies kommt in der zweiten Auflage der *Untersuchung* noch deutlicher zum Ausdruck, wo Burke in der Vorrede die Methode seiner Analyse klarer als in der ersten Auflage expliziert” (Peña Aguado 1994:19). Townsend (1991:356) vecht de idee dat Burkes methode newtoniaans zou zijn aan. Newton zoekt een structuur in de voorhanden zijnde gegevens, vanuit de overtuiging dat de structuur er is. “Burke’s aesthetics, for all its ‘sensationalist’ approach, explains concepts which precede the data. Burke is an empiricist, but in many respects, his empiricism is Aristotelian rather than Newtonian” (Townsend 1991:356).

65. Een voorloper daarvan is te vinden in *An Essay on the Sublime* (1747), een postume uitgave van de verder weinig bekende John Baillie: “the *Sublime*, and *Virtue*, are quite different things; the *Decorum* of Actions, distinct from the *Exalted*” (Baillie 1747:25). Ook hij koppelt de esthetische categorie het verhevene los van de ethische categorie deugd. Maar ze sluiten elkaar niet uit: “When *Virtue* is at any time *sublime*, it is not that it is the *same* as the *Sublime*, but that she *associates* with it, and from this *Association* each acquires new Charms: *Virtue* becomes more commanding, the *Sublime* more engaging” (Baillie 1747:26).
66. Krul verwijst naar Burke (1958:53): “The elevation of the mind ought to be the principal end of all our studies, which if they do not in some measure effect, they are of very little service to us.”
67. Ik neem de vertaling van Wessel Krul over. “Pleasure” zou ook als ‘behagen’ vertaald kunnen worden, maar deze term bewaar ik voor de vertaling van het kantiaanse “Lust” – dat in het Engels wel eens als “pleasure” vertaald wordt; door twee verschillende Nederlandse woorden te gebruiken, wordt het betekenisverschil tussen Burkes “pleasure” en Kants “Lust” beklemtoond. Ook in wat volgt neem ik Kruls vertalingen over, met als enige uitzonderingen het eerder genoemde ‘verbeelding’ of ‘verbeeldingskracht’ voor ‘imagination’ (in plaats van Kruls ‘voorstelingsvermogen’) en ‘verheven’ voor ‘sublime’ (in plaats van ‘subliem’).
68. Vergelijk met Locke: “There be other simple ideas which convey themselves into the mind by all the ways of sensation and reflection, viz. *pleasure* or *delight*, and its opposite, *pain*, or *uneasiness*; *power*; *existence*; *unity*” (II, vii, 1. Locke 1959, I:160).
69. “We shall venture to propose, that pain and pleasure are not only, not necessarily dependent for their existence on their mutual diminution or removal, but that, in reality, the diminution or ceasing of pleasure does not operate like positive pain; and that the removal or diminution of pain, in its effect has very little resemblance to positive pleasure” (Burke 1958:33-34).
70. “Die Spannung zwischen dem Schönen und Erhabenen, die Addison teilweise wieder zu verschleiern suchte, schreibt Burke nunmehr als Ausdruck zweier gegensätzlicher Urinstinkte des Menschen fest” (Poenicke 1989:84).
71. Saint Girons (2005:54-55) wijst op de parallel tussen Burkes verhevene en Demetrius’ *deinos*, met de nuancering dat Burke het niet over een bepaalde stijl heeft en Demetrius wel.
72. Vergelijk met Saint Girons (1993:449): “Le sublime, nous n’avons pas cessé de le répéter, n’est pas l’atroce, mais au contraire une certaine manière de lui échapper, en nous dirigeant vers un plaisir qui ne peut être relatif: le «*délice*» (*delight*) dans la terminologie burkienne.”
73. “The Burkean sublime, with its emphasis on the psychological effects of terror, proved decisive in shifting the discourse of the sublime away from the study of natural objects and towards the mind of the spectator” (Shaw 2006:71).
74. “[T]he sublime is not the feeling of terror itself; it is a response to terror” (Weiskel 1976:87). Hipple lijkt dit tegen te spreken: “Burke does not say – note well – that the sublime is always terrible; it is *either* terrible, *or* associated with something terrible, *or* acts upon us like the terrible” (Hipple 1957:87), maar enkele bladzijden later blijkt dat Hipple *terror* in een specifieke betekenis gebruikt: “original sublimity is a mode of terror (*anticipated* pain)” (1957:90; mijn cursivering, CM). *Terror* is voor Hipple niet angst, zoals bij Weiskel wel het geval is, maar het verwachten van pijn, en dus het *angstaanjagende*, een *bron* van angst.
75. “Le sublime burkien est d’abord et par excellence passion, mais passion en un sens essentiel, puisqu’elle concerne le rapport du sujet à lui-même, au sein d’un douleur que lui inflige l’autre et qui lui fait comprendre son peu de consistance [...]. Plus qu’un concept, le sublime est assurément une catégorie de l’expérience” (Saint Girons 1993:454). Het spel tussen betrokkenheid, afstand en controle wordt door Saint Girons met een toepasselijke metafoer geduid. “Disons

que le sublime est d'abord un spectacle, mais un spectacle que nous cherchons à soutenir par besoin de maîtriser, en l'anticipant imaginativement, l'horreur qui nous menace" (Saint Girons 1993:333). Zoals zal blijken, zijn de voorbeelden van Burke inderdaad spectaculair, maar degene die het verhevene ervaart, is en blijft altijd een *toeschouwer* van het spektakel.

76. Huhn (2002) typeert ambitie ook als een vorm van mimesis: ambitie is het streven naar gelijkennis met een (ingebeelde) betere mens. Op die manier wil men zichzelf tot na te volgen model maken: "here we make ourselves an object rather than a subject of mimesis" (Huhn 2002:389). Ambitie is dus niet antisociaal, zoals een eerste lezing zou kunnen doen vermoeden, maar bij uitstek sociaal, want gericht op verbetering van de hele gemeenschap.
77. Vijay Mishra bespreekt in zijn *The Gothic Sublime* (1994) voorbeelden van de *gothic novel*, die aan het eind van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw erg populair was. Krul (2005:33-34) somt echter een reeks werken op die Burke kon kennen in 1757 (en gezien de ongekende populariteit van de teksten hoogstwaarschijnlijk ook kende), zoals *Night Thoughts* van Edward Young (uit 1749) en *Elegy Written in a Country Churchyard* van Thomas Gray uit 1751. Burke vermeldt deze werken niet. *Chevy Chase*, een laat-middeleeuws werk dat in de achttiende eeuw in één adem met bovengenoemde werken genoemd werd (omwille van de ongekunsteldheid en oorspronkelijke eenvoud – waarover, zoals eerder besproken, Addison en Dennis ook al geschreven hadden), wordt door Burke (1958:61) wel vermeld, maar enkel maar om de kracht van woorden te illustreren. "In his eyes, ballads such as these only have values for what he calls 'the common sort of people'. Burke took every care to distance himself from such uncultured preferences, which he saw as typical of 'that sphere', 'that rank of life', or 'the vulgar'. His category of the sublime did not include sentimental literature, either of traditional or of modern origin. The grandeur it presupposed was classical and aristocratic. It was meant to educate and to elevate the soul of the recipient" (Krul 2005:34).
78. Hartmann (1997:41) stelt dat "Burke se réfère bien moins à la nature comme entité qu'aux objets de la nature [...]. La nature dont il est chez lui question n'est pas le grand Tout, mais une juxtaposition d'objets et de qualités dont chacun agit de façon indépendante sur l'âme humaine." Hartmann lijkt zich daarover te verbazen, maar het lijkt mij dat dit net de basis van het empiristisch denken à la Locke uitmaakt, en dus eigenlijk een logisch uitgangspunt is voor Burke. Land (1974:39) stelt dat "by the time of Edmund Burke critics had effected the virtual divorce of sublimity and rhetoric, and were seeking the sublime not in words but in things which words described. A good example is John Baillie's *Essay on the Sublime* of 1747. Baillie's sublime is to be found in the material world and its effects on the mind, not in language." Baillie stelde dat "as the *Sublime* in *Writing* is no more than a Description of the *Sublime* in *Nature*, and as it were painting to the *Imagination* what *Nature* herself offers to the *Sense*, I shall begin with an Inquiry into the *Sublime* of *Natural Objects*, which I shall afterwards apply to *Writing*" (Baillie 1747:3). Baillie identificeert het verhevene met *greatness* – zowel in letterlijke als in figuurlijke zin – *vastness*, en *uniformity*. Zijn inzichten over het verhevene in de natuur zijn erg vergelijkbaar met die van Addison over het grootse: "The 'great' of Addison has been transmuted into the 'sublime'" (Tuveson 1960:146). Hij combineert die visie met de longiniaanse gedachte dat het verhevene de geest als het ware boven zichzelf laat uitstijgen: door het contact met het grootse wordt de geest zich bewust van zijn eigen grootsheid.
79. De Bolla (1989:70) brengt de *astonishment* in verband met een verlies van het zelf. In zijn bespreking van de *Enquiry* (1989:61-72) concentreert De Bolla zich voornamelijk op de verhouding tussen het verhevene en macht (*power*).
80. Burke geeft als voorbeeld een klassiek geworden passage uit Miltons *Paradise Lost* (Boek II, vs. 666-673. Milton 1960:122): "The other shape / If shape it might be called that shape had none / Distinguishable in member, joint, or limb; / Or substance might be called that shadow seemed, / For each seemed either; black it stood as night, / Fierce as ten furies, terrible as hell; /

- And shook a deadly dart. What seemed his head / The likeness of a kingly crown had on” (geci-teerd in Burke 1958:59). Voor een Nederlandse vertaling: zie Milton (2003:69).
81. De grens tussen idee als beeld en idee als abstract concept is vaak erg vaag in de *Enquiry*.
 82. Locke had echter gesteld dat duisternis niet inherent schrikwekkend is, maar enkel maar door griezilverhalen uit de kindertijd geassocieerd wordt met angstaanjagende fenomenen zoals spoken en trollen. De angstaanjagendheid van duisternis is dus niet natuurlijk, en enkel maar door indirecte associaties ontstaan (Locke II, xxxiii, 10. Locke 1959, I:531). Impliciet betekent dit dat wie niet door bijgeloof is aangestoken, geen verhevenheid vindt in duisternis. Burke is het er niet mee eens: volgens hem is er wel een natuurlijke associatie tussen duisternis en angst.
 83. Om zijn punt te illustreren, citeert Burke een passage uit (opnieuw) Miltons *Paradise Lost*, die misschien nog meer dan de vorige klassiek geworden is (Boek I, vs. 589-588. Milton 1960:110). “He above the rest / In shape and gesture proudly eminent / Stood like a tower; his form had yet not lost / All her original brightness, nor appeared / Less than archangel ruin’d, and th’ excess / Of glory obscured: as when the sun new ris’n / Looks through the horizontal misty air / Shorn of his beams; or from behind the moon / In dim eclipse disastrous twilight sheds / On half the nations; and with fear of change / Perplexes monarchs” (geci-teerd in Burke 1958:62). Nederlandse vertaling: Milton (2003:34).
 84. William Blake zou later Burke expliciet tegenspreken. Zie over Blakes invulling van het verhevene, én zijn afwijzing van Burke, Vincent de Luca’s *Words of Eternity* (1991). Zie ook mijn Madelein (2007b).
 85. De dunne lijn tussen het verhevene en het groteske kwam al bij Longinus ter sprake.
 86. Zoals het bij het angstaanjagende niet om het angstaanjagende zelf gaat, maar om de overgang naar genot, gaat het ook hier niet om de kracht op zich, maar om de dreiging die ervan uitgaat (en bijgevolg de angst die daardoor opgeroepen wordt). “In the *Enquiry* the sublime is the measure, if not of the illusion, then of the alteration that must take place if power is to produce delight instead of horror” (Lamb 1993:403).
 87. Burke laat de seksuele lading van zijn vergelijking onbesproken; Battersby (1989:108) beklem-toont echter dat “the ‘sublime’ was often explicitly, and nearly always implicitly, gendered as male. Thus, in his influential *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], Edmund Burke seems to have deliberately adopted the language of sexual power to explain the psychological thrill that comes from the sublime.” Maxwell (2001:7-8) nuanceert de striktheid van Battersby’s onderscheid en merkt op dat Burke (1958:98) stelt dat schoonheid bij beide seksen kan gevonden worden, zij het meer bij vrouwen dan bij mannen.
 88. In principe gaat het om elementen die angst inboezemen, en die op die manier tot het verhevene leiden.
 89. “de kunst is pas volmaakt als men haar aanziet voor natuur, en de natuur is geslaagd wanneer zij de kunst binnenin zich verbergt” (XXII, 1. Longinus 2000:58).
 90. Misschien ten overvloede moet hier opgemerkt worden dat het woord ‘awful’ hier eerder letterlijk ‘ontzagwekkend’ dan ‘afschrikwekkend’ betekent.
 91. Net als bij Addison eerder, maar minder expliciet. Burke worstelt wat met de toepassing van zijn stellingen op de zintuigen: de besprekingen zijn kort, vaag, en komen geforceerder over. “It is in this part of the *Enquiry* that one smiles to perceive how Burke’s thesis is running away with him” (Monk 1935:96).
 92. Healy wijst er op dat het schone, in tegenstelling tot het verhevene allereerst getypeerd wordt “in a negative and indirect way” (Healy 2003:27).

93. Op basis daarvan worden in besprekingen van het werk van Burke zijn bevindingen over het schone vaak veronachtzaamd. Een sprekend voorbeeld is het gemak waarmee May (1960:528) de bespreking van het schone als oninteressant en onbelangrijk afdoet: “His characterization of the beautiful is rather weak and limited and does not concern us, but it is in his disquisitions on the psychological factors which induce sublimity, in his specific illustrations, as well as in his section on poetry and painting that he reveals the newness of his critical method and inspires Diderot.”
94. Krul vertaalt ‘grace’ als ‘bevalligheid’. Ik gebruik ‘gratie’ en ‘gracieuw’ omdat ‘bevallig’ nauwer verwant is met ‘aangenaam’. Het aangename zal later door Kant uitdrukkelijk afgescheiden worden van het schone. Schiller zal het concept van de gratie (*Anmut*) terug oppikken in zijn analyse van het schone en het verhevene.
95. In *On Taste* werd dit ook bevestigd: door gewenning kan de bittere smaak van opium met genoeg genoes geassocieerd worden, maar bitterheid op zich blijft een negatief gevoel oproepen.
96. Pierre Hartmann (1997:35-36) acht deze psychologiserende component, het sensationisme en het daarmee samenhangende associationisme van Burke, van doorslaggevend belang om niet langer van een poëtica van het verhevene maar van een esthetica van het verhevene te spreken.
97. “Crousaz had referred aesthetic judgment to ‘sentiment,’ Du Bos had invented a ‘sixth sense,’ and Hutcheson had used the term ‘internal sense.’ These were vague ideas, but they all presupposed a separate faculty by which men perceive aesthetic values. Burke turned his back on these older theories, and had recourse to a sensationalism that has the advantage of being simpler and clearer” (Monk 1935:98).
98. Die grotere aandacht is deels ook te verklaren uit het feit dat de overgang van pijn naar genot complexer is dan het onverdeeld positief genoegen van het schone. Maar dit verklaart nog niet waarom Burke telkens het verhevene, en al wat ermee samenhangt, eerst bespreekt, waardoor de eenvoudiger en beknopter bespreking van het schone, die er op volgt, niet uit de schaduw van het verhevene kan treden.
99. Denis Diderot zou in zijn *Paradoxe sur le comédien* (1769) flink van leer trekken tegen dit soort theorieën. De paradox van een goed acteur houdt volgens hem net het tegenovergestelde in: de acteur moet in staat zijn zijn gelaatsuitdrukkingen en lichaamstaal los te koppelen van zijn eigen reële emoties.
100. Hoewel Boulton (in Burke 1958: lxxii) het heeft over – naar twintigste-eeuwse maatstaven – “numerous fallacies and absurdities”, wijst Zelle (1987:193-194) erop dat de eigentijdse recensenten er geen problemen leken mee te hebben. Vanessa L. Ryan (2001) ziet in Burkes “physiological sublime” een kritiek op de rede. Ze wijst de teleologische lezingen, die Burke in het licht van Kant lezen, af en beschouwt Burkes fysiologische klemtonen als de kern van zijn originaliteit: in tegenstelling tot Dennis en Addison maakt Burke het verhevene niet ondergeschikt aan de rede. Richard Shusterman legt nog meer de nadruk op “the crucial bodily dimensions of aesthetic experience” (Shusterman 2005:110) bij Burke. Daarbij wordt Burkes voortdurende rationalisering van de ervaringen veronachtzaamd: Burkes empirisme is in de eerste plaats een filosofisch principe, en houdt als zodanig geen verwerping van de ratio in.
101. Burkes onderscheid tussen enkelvoudige abstracte woorden enerzijds en samengevoegde en samengestelde abstracte woorden anderzijds gaat terug op Locke (III, iv. Locke 1959, II:32-42). Voor een vergelijkende analyse, zie Wexler (1942:169-172) en (uitvoeriger) Land (1974:36-50).
102. “le problème central n’est plus celui de la *nature de la représentation (claire ou obscure, bornée ou non)*, il est celui de son *effet plus ou moins vif et énergique*” (Saint Girons 1993:166). Burke nodigt de lezer als het ware uit om het zelf eens te proberen, en geeft als voorbeeld een zin over de Donau, die van zijn vochtige ontstaansgrond in hartje Duitsland, via verschillende vorsten-

dommen in Oostenrijk belandt, en vanuit Wenen naar Hongarije, tot in Tartarije, stroomt, en na verenigd te zijn met de Saave en de Drave in de Zwarte Zee uitmondt. De lezer wordt bestookt met beelden, maar de snelheid waarmee ze elkaar opvolgen maakt het onmogelijk om zich van elk woord een beeld voor de geest te halen.

103. Zo typeert Homerus de schoonheid van Helena veel beter door de uitroep dat haar schoonheid een langdurige oorlog verantwoordt. Helena verschijnt, in het negende jaar van de Trojaanse oorlog, op de stadsmuren, en Priamus en de ouderlingen zeggen (*Ilias* III, 156-158) – in de vertaling van Schwartz – “Geen wonder, dat om zulk een vrouw de Griekse en Trojaanse strijders zo lange tijd de smarten van de oorlog lijden. Zij is het evenbeeld van de onsterfelijke godinnen” (Homerus 1989:50).
104. Burke citeert vers 111 van Horatius’ *Ars Poetica* – Wessel Krul vertaalt vrij (om de grammaticale structuur te respecteren): “wanneer de beweging van de ziel door middel van de taal wordt uitgedrukt” (Burke 2004:238).
105. Vergelijk met Locke (III, iv, 11. Locke 1959, II:37): “words being sounds, can produce in us no other simple ideas than of those very sounds; nor excite any in us, but by that voluntary connexion which is known to be between them and those simple ideas which common use has made them signs of. He that thinks otherwise, let him try if any word can give him the taste of a pine apple, and make him have the true idea of the relish of that celebrated delicious fruit.”
106. “La poésie n’a donc plus rien à voir avec la *mimèsis* et suppose, au contraire, un sacrifice de la représentation visuelle – amputée ou rendue impossible. C’est dans la vide et la généralité des mots que le sublime s’immisce, si bien que la faiblesse représentative du langage constitue sa force” (Saint Girons 2005:99).
107. Zo verwijst Paulus van Hemert in 1804 nog naar het *schrikkelijk verhevene* van Burke (Van Hemert 1804:3)
108. Schiller zou ongeveer 40 jaar later de term *Trieb* – meestal vertaald als ‘drift’ – gebruiken op een vergelijkbare manier. Zijn zintuiglijke of stofdrift is tot op zeker hoogte vergelijkbaar met Burkes drang tot zelfbehoud. Bij de vormdrift ligt het verband met de drang tot gemeenschap minder voor de hand.
109. Men zou kunnen zeggen dat het verhevene volgens Burke de mens op zichzelf terugwerpt: het eigen zelfbehoud is in gevaar, maar wordt weerstaan. Daaraan kan dat gevoel van eigenwaarde ontleend worden. Dit aspect zou door Kant veel fijner onderzocht worden, maar in principe gaat het om iets vergelijkbaars: de individuele mens (nietig en krachteloos tegenover de onmetelijke macht van de natuur) weerstaat wat hem overstijgt en ontleent daaraan zijn superioriteit.
110. Ik ga later kort in op de problematische status van de term ‘romantiek’.

Hoofdstuk 3

Licht in de Nederlandse duisternis

Het verhevene als esthetisch concept werd redelijk laat opgepikt in Nederland. Le Clercq had in 1719 dan wel Boileaus *Traité du sublime* vertaald, op een verwerking (in gedrukte vorm) van de ontwikkelingen onder impuls van de Angelsaksische kritiek was het wachten tot 1769. Toen verscheen de eerste druk van *Verhandeling over het verhevene en naive in de fraeje wetenschappen*, een vertaling van een Duitse tekst met een vlammend voorwoord door de vertaler, Rijklof Michael van Goens.

Rijklof Michael van Goens (1748-1810) was een uitzonderlijk figuur, een fenomeen eigenlijk, in het Nederland van de achttiende eeuw. Bevriend met een aantal groten van de christelijke Verlichting, zoals de Zwitserse piëtist Lavater¹, maar verguisd in eigen land. Zijn vertaling van een essay van Moses Mendelssohn² was dan wel een jeugdwerk, de zelfbewuste, zelfs arrogante, maar uitermate bevlogen toon van de voorrede kan niet enkel aan jeugdige overmoed toegeschreven worden: Van Goens was een genie, en hij wist het (misschien wat al te goed).

In 1769 verscheen de eerste druk van de *Verhandeling*, in een kleine oplage uitgegeven in eigen beheer. Toch bereikten een aantal exemplaren Duitse recensietijdschriften, waar de vertaling welwillend ontvangen werd – Van Goens onderhield een uitgebreid netwerk van buitenlandse contacten en het is niet onwaarschijnlijk dat hij persoonlijk verantwoordelijk was voor de buitenlandse belangstelling. Aangetrokken door dat relatieve succes gaf Samuel de Waal het boek in 1774 opnieuw uit, met een aantal verbeteringen en met de recensies van de eerste druk.³ Deze tweede druk was de aanleiding voor een scherpe polemiek over de vermeende goddeloosheid van Van Goens.

Specifiek over het verhevene verschenen tussen 1775 en 1800 geen afzonderlijke teksten in het Nederlands. Dat er in die periode wel degelijk over esthetica gereflecteerd werd, is duidelijk naar voren gekomen in (onder andere) Johannes (1992) en Oosterholt (1998). Een sleutelwerk in die ontwikkeling naar meer theoretische belangstelling voor kunst en literatuur is de vertaling van het tweedelige overzichtswerk *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* van Friedrich Justus Riedel door Hieronymus van Alphen, de zwager van R.M. van Goens (deel 1 verscheen in 1778, deel 2 in 1780). In dit werk werd een hoofdstuk aan het verhevene gewijd. Van Alphens vertaling is de eerste studie van dergelijke omvang over esthetica in het Nederlands, en wekte een discussie op over imitatio en het schone. In tegenstelling tot de polemiek rond Van Goens' Mendelssohn-vertaling draaide het debat ditmaal wel om inhoudelijke esthetische problemen.

In de vijftien jaar daarna verschenen nog een aantal vertaalde studies met daarin hoofdstukken over het verhevene, zoals *Wijsgeerige en oordeel- en zedekundige verhan-*

delingen van James Beattie (vertaald door Petrus Loosjes Adriaansz.) uit 1785-1786. Tussen 1791 en 1794 verschenen de delen van een ander werk van James Beattie, *Grondbeginzelen der zedelijke wetenschappen* (in een vertaling van Joh. Fred. Hennert). Dit werk geldt als een soort van samenvatting van Beatties denken, en biedt geen nieuwe inzichten. Het is echter voor de Nederlandse context wel van belang omdat de Nederlandse vertaler Hennert het werk heeft aangevuld met eigen aantekeningen. Tot slot behandel ik *Lessen over de redekunst en fraaije letteren* van Hugh Blair, vertaald door Herman Bosscha, verschenen in 1788-1790. Bij elke bespreking zal aandacht besteed worden aan de voorrede van de vertaler, de opvattingen van de oorspronkelijke auteur, en de (eventuele) aanvullingen van de vertaler.

Opvallend is de gematigde toon van de auteurs die vertaald werden: geen van hen nam een revolutionair vernieuwend standpunt in (zoals bij voorbeeld Burke wel gedaan had). Mendelssohn is een sleutelfiguur van de joodse Verlichting, maar het werk dat Van Goens vertaalde zou Mendelssohn later grondig herzien: de versie die Van Goens vertaalde dateert van voordat Mendelssohn Burkes inzichten bestudeerde en is inhoudelijk eerder traditioneel. Riedel was een *Popularphilosoph*, die voornamelijk empirische inzichten verspreidde zonder een eigen filosofie voor te stellen. James Beattie staat bekend als een zogenaamde common sense-filosof: diepzinnige en hoogdravende metafysische hersenspinsels waren aan hem niet besteed, filosofie (en dus ook kunstfilosofie en het denken over literatuur) was voor hem voornamelijk een zaak van het gezonde verstand. Hugh Blair had dan weer wel belangstelling voor de nieuwere filosofieën, maar hij probeerde die inzichten in te passen in een vorm van literaire kritiek die sterk gebaseerd was op de antieke retorica. Zo creëerde hij een theorie die wel alle oude en nieuwe elementen bevatte, maar die intern niet bepaald coherent was.

Onderzoek naar dergelijke poëtische teksten uit de laatste decennia van de achttiende eeuw gaat vaak uit van concepten als ‘classicisme’, ‘pre-romantiek’ en ‘romantiek’ – vooral in de analyse van Blairs werk door Samuel Holt Monk spelen dergelijke karakterisering een belangrijke rol. Hoewel dergelijke paraplubegrippen de lezer een idee geven van een bepaalde poëtica, zijn ze te vaag omljnd om als etiket voor deze of gene auteur te kunnen dienen.⁴ Specifiek voor de Nederlandse poëtische discussies van de late achttiende en vroege negentiende eeuw heeft Jan Oosterholt (1998) een alternatief onderscheid gemaakt tussen een empiristische, een common sense-, en een idealistische poëtica. Hij deelt Van Alphen in bij de empiristische poëtica, “waarbij de gevoelsindruk aan de wieg van de kennisverwerving staat” (Oosterholt 1998:14). In de idealistische benadering wordt het gevoel een autonome kennisbron. De common sense-auteurs keren zich af van de theoretische invalshoek van zowel de empiristen als de idealisten. De auteurs die in dit hoofdstuk centraal staan, bewegen zich volgens deze onderverdeling in het spanningsveld tussen empirisme en common sense. Ik sluit mij aan bij Oosterholts analyse, en zal op het eind van dit hoofdstuk zijn inzichten gebruiken om de verschillende vertalingen tegenover elkaar af te wegen.

In 1796-1798 publiceerde Paulus van Hemert zijn *Beginzels der kantiaansche wijsbegeerte*. Deze introductie tot de filosofie van Immanuel Kant hoort qua vorm in dit

rijtje thuis: het gaat om een vertaling (al is het in dit geval een wel erg vrije vertaling) van een overzichtswerk, met daarin een hoofdstuk over het verhevene. Maar inhoudelijk is het verschijnen van het werk van Kant – zowel breed filosofisch als specifiek voor het verhevene – een kantelmoment in de Verlichting. Bovendien heeft Van Hemert ook een eigen tekst over het verhevene – de eerste oorspronkelijk Nederlandstalige tekst over het verhevene, nota bene. Ik stel de bespreking van Van Hemerts Kant-bewerking dan ook uit tot het volgende hoofdstuk, waarin Kants invulling van het verhevene centraal staat.

3.1. De springvederen der gevoelens of gewaerwordingen: R.M. van Goens vertaalt M. Mendelssohn

3.1.1. *Rijklof Michael Cuninghame van Goens, arrogant genie*

Op 12 mei 1748 werd Rijklof Michael van Goens geboren. Achttien jaar later was hij hoogleraar geschiedenis, welsprekendheid en Grieks in zijn geboortestad Utrecht. Ontgoocheld en verontwaardigd stapte het wonderkind tien jaar later uit de academische wereld. Nog eens tien jaar later ging hij verbolgen en politiek vernederd in vrijwillige ballingschap, om nooit nog voet op Nederlandse bodem te zetten. Zoals hij in 1776 radicaal gebroken had met het verleden door zijn internationaal vermaarde bibliotheek van de hand te doen – het ging om zo'n 19000 boeken – nam hij in juni 1786 niet alleen afstand van Nederland, maar ook van zijn Nederlandse naam: vanaf dat moment liet hij zich aanspreken met de naam van zijn (Engelse) moeder, Cuninghame.

Van Goens' levensverhaal leest als een sentimentele roman.⁵ Geboren als telg van een rijk, gerespecteerd geslacht, en even briljant als zelfbewust werd hij al snel een voor-aanstaand intellectueel, niet alleen in Nederland, maar in heel Europa. Maar hij werd als te progressief voor de goegemeente bevonden, zijn genie werd miskend. Zijn eerste stappen als criticus werden argwanend maar met interesse gevolgd: in een aantal artikelen, ondertekend als *le philosophe sans fard* riep hij op zijn achttiende al op tot verandering en internationalisering⁶ – Kalff (1910:578) noemt hem een “halve-Nederlander” – maar nauwelijks tien jaar later bleek hij alleen te staan. De jonge *man of letters* – het is best mogelijk dat hij naar zijn eigen gevoel als enige die naam waardig was in het Nederland van dat moment – keerde vervolgens de *letters* de rug toe, en stapte in de politiek, waar hij eerder conservatief resoluut de kant koos van de orangisten. De ijver en bezieling waren groot, maar de tijden niet bepaald gunstig. Door zijn overmatig enthousiasme maakte hij zichzelf zelfs voor zijn medestanders (zelfs voor de prins van Oranje) onmogelijk. Van Goens voelde zich verraden en voor de tweede keer in zijn leven nam hij een radicale beslissing: Nederland wilde hem niet meer, hij wilde Nederland niet meer. Hij trok naar Zwitserland. Cuninghame, de herboren man die ooit de Van Goens was die met de notoir antiklerikale Voltaire dweepte, bekeerde zich en werd één van de intimi van Lavater.⁷

Rijklof Michael Cuninghame van Goens was een intellectueel van internationaal niveau, en kreeg ook wel behoorlijk wat erkenning, maar als balling zonder echte bron van inkomsten was hij gedwongen een minder belangrijke rol te spelen dan hij verhoopt had. Met Catherine Laylie, jarenlang zijn trouwe dienstbode, aan zijn zij (van wiens zoon Van Goens een erg toegewijde dooppeter was)⁸ heeft hij een tijdlang zwarte sneeuw gezien. Daar zullen zijn ijdelheid en arrogantie wellicht niet vreemd aan geweest zijn: een rode draad doorheen de ‘avonturen’ van Rijklof Michael is dat hij telkens opnieuw neerkeek op wie intellectueel zijn mindere was. Zijn beschermheren werden beloofd met bittere verwijten. Van Goens stierf op 25 juli 1810, de man die op zijn veertiende een verhandeling in het Latijn over begraafgewoonten publiceerde, die op zijn achttiende college gaf aan de universiteit van Utrecht, vertaler van Moses Mendelssohn – die hem nadrukkelijk bedankte voor zijn opmerkingen – politiek agitator, vriend van Lavater, Jung Stilling en Wieland, zwager van Hieronymus van Alphen.⁹ Zijn laatste werk verscheen postuum in 1811, *Über moralische Ehebruch* – het motto, een speelse variant op Pope, herinnerde aan het populaire en zinnelijke wonderkind van weleer: “The proper study of a Man is Woman”. In Nederland werd zijn dood pas twee jaar na datum opgemerkt.¹⁰ Het is misschien tekenend dat één van zijn weinige bewonderaars in Nederland de eeuwige *Einzelgänger* Willem Bilderdijk was: de jonge (en erg orangistische) Bilderdijk had hem nog gekend vlak voor Van Goens in ballingschap ging – een lot dat hij tien jaar later ook zou delen.¹¹ Het is enigszins ironisch dat Van Goens, die vriendschappelijk omging met een aantal groten der aarde, in Nederland vergeten werd, terwijl Bilderdijk, die – behalve bij de Engelse *Poet Laureate* Robert Southey – nauwelijks erkenning vond in het buitenland, de *éminence grise* van de Nederlandse letteren van het begin van de negentiende eeuw werd. “Een jonge man, begaafd met een dergelijke werklust en een dergelijke dosis verstand en goede smaak, zou een Hollandse Lessing of Diderot geworden kunnen zijn, wanneer hij niet behalve geniaal ook nog wispelturig was geweest” (De Boer 1938:7).

3.1.2. *Over het verhevene en naïve*

3.1.2.1. *De voorrede: inleiding voor de amateur*

R.M. van Goens opent zijn vertaling van Mendelssohns essay over het verhevene en naïeve met een “voorrede van de vertaler”. Op zich is dat niet zo vreemd: bij nagevoeg elke vertaling wordt de oorspronkelijke auteur voorgesteld, krijgt de lezer een verantwoording van de gekozen tekst, en presenteert de vertaler zichzelf (al dan niet impliciet). Dat is niet anders in dit geval, al is de voorrede van Van Goens karakteristiek eigenzinnig.

De hele voorrede is in feite een aanklacht: de Nederlandse cultuur heeft zich afgesloten van de buitenlandse ontwikkelingen, en is daardoor in verval geraakt. Contact met de grote internationale cultuur is noodzakelijk en Van Goens maakt dat onmiddellijk duidelijk: de eerste zin die de lezer voorgeschooteld krijgt, is meteen al een

citaat. En, precies zoals Edmund Burke in (de tweede druk van) zijn *Enquiry*, geeft Van Goens met dit citaat aan dat het om de goede smaak gaat. Voor het gemak heeft Van Goens het in het Nederlands vertaald¹²:

Het lezen der klaerste dichters heeft dan ook zyne moeilykheid! Ja buiten twyfel: en ik kan verzekeren, dat er duizend mael meer luiden in staet zyn enen wiskundigen te verstaen dan enen dichter; terwyl er duizend luiden zyn die *bon sens* hebben, tegen éénen man van smaek: en duizend luiden van smaek tegen éénen die ene kiesche smaek (*un gout exquis*) bezit (Van Goens in Mendelssohn 1774:iii).

Van Goens stelt hier, met Diderot (1996:41), dat literatuur en literatuurstudie niet zomaar ondergeschikt zijn aan meer utilitaire wetenschappen, zoals de wiskunde. Diderot maakte een onderscheid tussen drie soorten ‘smaak’: *bon sens*, smaak (*gout*), en kiese smaak (*gout exquis*). Van Goens gaat niet uitdrukkelijk in op deze onderverdeling, maar de impliciete boodschap dat slechts degene met kiese smaak literatuur ten volle zal proeven is duidelijk. Vervolgens breidt Van Goens het veld van zijn onderzoek uit van literatuur tot “alle die kunsten en wetenschappen, die wy gewoon zyn *fraei* of *schoon* te noemen: dat is, onder de wetenschappen, behalven de Dichtkunde ook de Welsprekendheid: en onder de kunsten, de Zang, of Toonkunde, de Bouwkunde, de Schilderkunst, de Beeldhouwkunde, en de Dans-kunst of *Pantomime*: die doch allen onder het gebied der smaek staen” (Van Goens in Mendelssohn 1774:iv). Het onderscheid tussen ‘kunst’, ‘kunde’ en ‘wetenschap’ is vaag (en lijkt enigszins arbitrair), maar het is duidelijk dat de combinatie met het adjectief ‘fraai’ of ‘schoon’ duidt op wat tegenwoordig ‘kunst’ genoemd wordt, en dat ‘smaak’ te maken heeft met de appreciatie en inschatting van de waarde van het kunstwerk.

Van Goens citeert de verschillende manieren waarop men volgens Mendelssohn (in zijn *Philosophische Schriften*) met kunst kan omgaan: een virtuoos (de kunstenaar) vindt in kunst een bezigheid, voor een liefhebber is het een bron van vermaak, en voor de wijsgeer een school van onderrichting. Mendelssohn, en Van Goens met hem, beschouwt zichzelf als wijsgeer. De filosoof gaat op zoek naar de regels van de schoonheid – dat goede smaak en het herkennen van het schone samenvallen wordt impliciet als een evidentie beschouwd. De studie van de regels van de kunst blijkt veel dieper te gaan dan enkel maar het kunstwerk. Van Goens vertaalt nog steeds Mendelssohn:

Elke regel der schoonheid is te gelyk ene ontdekking in de Zielen-leer (*Psychologie*). Want terwyl zy een voorschrift bevatten, onder welke voorwærd en een schoon voorwerp de beste werking op ons gemoed maeken kan: zoo moeten zy op de natuer van ’s menschen geest te rug gebracht, en uit desselfs eigenschappen verklaerd kunnen worden. Indien dan de Wysgeer de sporen en voetstappen der gevoelens op hunnen donkere wegen vervolgt, zoo moeten er zich aen hem nieuwe inzichten in de zielen-leer opdoen, die hy door blote verstands-gevolgen en ondervindingen niet zoude ontdekt hebben (Van Goens in Mendelssohn 1774:v).

Het schone werkt in op het gemoed via gevoelens, en onderhoudt zodoende ook een rechtstreeks verband met “de natuer van ’s menschen geest”. De idee dat via de esthetische ervaring, de ervaring opgewekt door de aanschouwing van het schone, tot diepere kennis van de mens zelf kan gekomen worden is een radicalere versie van Burkes opvatting dat het schone gevoelens van liefde veroorzaakt en dus tegemoet komt aan een basisbehoefte van de mens, namelijk de gemeenschap. Mendelssohn stelt hier immers dat een analyse van die ervaring tegelijkertijd een analyse van het mens-zijn inhoudt. Dat Van Goens het daarmee volmondig eens was, moge blijken uit zijn opmerking dat hij Mendelssohns bewijsvoering niet citeert, omdat hij van plan is het volledige werk waaruit het citaat komt te vertalen.¹³

Wien het gezegde niet genoeg is, om het aengestipte groot en wichtig *nut* van soortgelyke onderzoek te vatten: die vestige zich enkel op het *vermaek* ’t geen noodwendig uit ene nasporing volgen moet, waerdoor wy tot de springvederen der gevoelens of gewaerwordingen opklimmen, die de voortbrengselen der schone kunsten en wetenschappen in ’t gemeen, en die der Dichtkunde in ’t byzonder, als de volkomenste van allen, in ons verwekken (Van Goens in Mendelssohn 1774:v-vi).

Van Goens’ toegeving aan de lezer die niet bereid is te aanvaarden dat dieper inzicht in kunst ook dieper inzicht in de mens meebrengt, komt een beetje vals over: wie geen wijsgeer is, moet zich dan maar beperken tot liefhebberij – Van Goens lijkt die lezer te degraderen tot een amateur, terwijl hij zelf (uiteraard) een *professional* is. Wie echter wel wil meestappen in het leerproces, zal “trapsgewyze ene *goede, fyne, en kiesche* smaek verkrygen” en zal geleidelijk aan ook schoonheden ontdekken die voor de leek onopgemerkt blijven.

In de antieke Oudheid wist men dat, zo stelt Van Goens: hij verwijst naar de kunstliefde van Socrates en Horatius, noemt Aristoteles, Dionysius van Halicarnassus, Longinus, Cicero, Quintilianus als grote meesters. Maar onder invloed van platonisten verviel deze studie van de kunst: overal zocht men allegorieën, en samen met de kennis van het schone verviel de goede smaak. Dankzij figuren als Bacon, Descartes, Leibniz en Newton werd de wetenschappelijke studie in ere hersteld, en met de nieuwe wetenschap groeide ook het besef dat kunst anders moest bekeken worden. Wijsbegeerte en literatuur worden weer verzoend: Van Goens gebruikt het beeld van één tempel voor twee godinnen.

Het grote werk is bereids gedaen. Beiden der Godinnen is reeds een gemeenen Tempel gesticht. Leibnitz staet voor haer, en legt haere handen te zaemen. De Bevalligheden ontgespen den gordel van Venus, die de Letterkunde zoo lang alleen bezeten had, om er ook de Wysbegeerte intesluiten. In den schoot der laetste legt Montagne, terwyl de eerste hem toelagcht om wiens hals hy syn arm geslaegen heeft. Aen het autae staen Montesquieu, Fontenelle, d’Alembert, Diderot, Cesarotti, Boscowich, Harris, Gerard, Home, Hume, Sulzer, Kaestner, Abt, Iselin, Moses [Men-

delssohn, CM], Hogarth, Winckelmann, en een klein getal anderen: terwyl er velen aen den ingang wachten om ingelaeten te worden: – doch er zyn er onder dezen, die ik vrees dat men zal afwyzen (Van Goens in Mendelssohn 1774:xiii-xiv).

Van Goens doet er nog een schepje bovenop: hij zegt dat hij het nog niet over Baumgarten, Kames en een aantal anderen gehad heeft; “doch, myne lieve landgenoten! ik vrees dat gyl. in dit alles zoo versch invalt, dat men u niet op eens zoo ver weg leiden moet” (Van Goens in Mendelssohn 1774:xiv). De combinatie van filosofie en literatuurstudie moet dus dringend ook in Nederland ingevoerd worden, omdat zo ook Vondel en Antonides naar waarde geschat zouden kunnen worden, op voorwaarde – zo voegt Van Goens er met een opgeheven vingertje aan toe – dat *nil admirari* ook in die gevallen geldt.¹⁴

De vertaling van Mendelssohns essay kan als eerste inleiding dienen. Mendelssohn werd al eerder vertaald – de *Verhandeling over de zedelyke gevoelens* werd vertaald door Van Goens’ vriend Johannes Petsch – en is dus geen volslagen onbekende in Nederland. “Had hy daer zyne wysgerige nasporingen uit de letterkunde opgehelderd, hier gebruikt hy de wysbegeerte om de fraeje wetenschappen licht by te zetten” (Van Goens in Mendelssohn 1774:xvi). Van Goens beweert nagenoeg alle werken over het verhevene gelezen te hebben, inclusief het anonieme werk over *het verhevene in de gewyde Schriften*. Van Goens bedoelt het *Vertoog wegens het verhevene, en de welsprekendheid, in de gewyde schriften uytblinkende* uit 1766, een werk dat in feite een lange aaneenschakeling is van voorbeelden uit de Bijbel waarin in een eenvoudige stijl uiting gegegeven wordt aan de verhevenheid van God en Zijn daden, zonder enige reflectie op de betekenis van concepten als het eenvoudige en het verhevene. Nergens, ook niet in dat recente werk (waarvoor Van Goens enkel wat spot over heeft¹⁵), heeft hij iets beter gevonden dan de verhandeling van Mendelssohn.

De onderwerpen die Moses behandelt, zyn ook door anderen, en kundige mannen onderzocht. Om Moses recht te schatten, moet men eerst hem bestuderen, en dan alle zyne mededingeren vraegen. Alles wat men goeds by hen vind, begrypt men klaerder, om dat men Moses gelezen heeft: en meent gy iets nieuws by hun ontdekt te hebben, zoo bevind gy straks dat zy dwaelen. In een woord hy heeft al het goede van hun, en gene van hun misvattingen. En het goede zelfs is hy aen hen niet verschuldigd, hy heeft het van zich zelve (Van Goens in Mendelssohn 1774:xviii-xix).

Naast het oorspronkelijke genie dat Van Goens in Mendelssohn ziet – alles is Mendelssohns eigen verdienste, zelfs dat wat hij bij anderen vond – is zijn Duitse voorbeeld ook een groot literair talent. In een voetnoot houdt hij nog een pleidooi voor het vrije vers, zonder het gevoel voor metrum uit het oog te verliezen – hij vertelt erbij dat hij opzettelijk een fout gemaakt heeft in één van de verzen die hij zelf vertaald heeft; “Die dit in den eersten opslag vinden, zyn de enigen, aen wier oordeel ik my over dit alles houden wil” (Van Goens in Mendelssohn 1774:xxi,n). Na deze hoog-

hartige uitdaging wendt Van Goens toch enige bescheidenheid voor: de aanvullingen die hij aan de tekst heeft toegevoegd zijn louter ter verduidelijking voor de lezer, en mogen dus niet als correcties op Mendelssohns tekst beschouwd worden – hij heeft ze dan ook duidelijk gemarkeerd in de tekst. Mendelssohns geschriften blijven immers altijd ‘afgetrokken’. “Daerenboven zyn onze liefhebbers der fraeje wetenschappen weinig gewend dezelve zoo *serius* te beschouwen” (Van Goens in Mendelssohn 1774:xxiii).¹⁶

3.1.2.2. *De verhandeling van Mendelssohn: voorzichtige vernieuwing*

Mendelssohns verhandeling valt uiteen in twee delen. Eerst behandelt hij het verhevene, daarna het naïeve. Mendelssohn zelf markeert de tweedeling niet als aparte hoofdstukken, Van Goens wel. De tekst van Mendelssohn bestaat in verschillende versies. De vroegste tekst, *Betrachtungen über das Erhabene und Naive*, dateert van 1758, en hoewel Mendelssohn op dat moment al gehoord had van Burkes *Enquiry* – via Lessing, met wie hij bevriend was – had hij het werk nog niet gelezen. Lessing had het boek in zijn bezit terwijl Mendelssohn zijn *Betrachtungen* schreef, maar stuurde het niet op omdat hij aan een vertaling ervan werkte (Mendelssohn 1972a:xli-xlii). Pas in april 1758, ná het verschijnen van de *Betrachtungen*, stuurde Lessing de *Enquiry* naar Mendelssohn, die er vervolgens een recensie (Mendelssohn 1972a:235-253) over schreef – eigenlijk eerder een samenvatting, heel nauwgezet sectie per sectie – waardoor *the sublime* ook in Duitsland geïntroduceerd werd. Hoewel Mendelssohn zich in die recensie onthield van kritisch commentaar, was hij toch niet helemaal overtuigd van Burkes interpretatie. In de eerste druk van zijn *Philosophische Schriften* van 1761 nam hij zijn *Betrachtungen* met een paar wijzigingen op (ditmaal onder de titel *Ueber das Erhabene und Naive*) – de kritiek op en de verwerking van Burke was te vinden in andere delen van de *Philosophische Schriften*. In 1771 verscheen een tweede druk van de *Philosophische Schriften*, met een grondige herziening van *Ueber das Erhabene und Naive*.¹⁷ Van Goens werd in de inleiding nadrukkelijk genoemd als de bron voor vele bijkomende voorbeelden. Deze versie van de tekst geldt sindsdien als de verwoording van het verhevene volgens Mendelssohn. De eerlijkheid gebiedt te erkennen dat het grote verschil tussen de versies van 1758 en 1761 en die van 1771 niet de bijdrage van Van Goens is, maar de ontwikkeling door Mendelssohn van een eigen interpretatie van het verhevene, als antwoord op die van Burke.

Het verhevene zoals Mendelssohn dat in dit stuk beschrijft is dus niet het verhevene dat de lezer in het grootste deel van de secundaire literatuur over Mendelssohns verhevene zal vinden.¹⁸ Voor alle duidelijkheid: dit komt niet doordat Van Goens achter de feiten zou aanlopen en een verouderde tekst vertaalde, maar juist doordat hij zo kort op de bal speelde dat hij een werk vertaalde dat in feite nog een *work in progress* was.

Mendelssohn grijpt meteen terug naar de oudste bron over het verhevene, Longinus – of, zoals Van Goens hem noemt: Longyn.¹⁹ Hoewel Longinus Caecilius verwijt dat

hij het verhevene niet duidelijk gedefinieerd heeft, blijft ook in *Peri hupsous* “de duidelyke verklaering deszelven” (Mendelssohn 1774:2) uit. Volgens Mendelssohn had Longinus al vastgesteld dat het verhevene het best tot uiting komt in de literatuur. Daarom kan hij zijn eigen eerdere bevindingen over literatuur aanwenden om het verhevene beter te begrijpen.

Men heeft daer het wezen der schone kunsten in de *zinnelyk volkomene voorstelling door de kunst*, gesteld. – Elke eigenschap nu ener zaak in ’t gemeen wordt *verheven* genaemd, wanneer zy door haeren bovengemeen graed van volkomenheid in staet is verwondering te wekken [...]. Dus zal het *verhevene* in de schone kunsten en wetenschappen in ene *kunstige, zinnelyk-volkomene voorstelling, welke verwondering verwekt*, bestaen moeten. Dat aengenaem gevoel, ’t welk wy *verwondering* noemen, is ene ogenblikkelyke beschouwende erkentenis ener volmaektheid, die wy aen het onderwerp in de omstandigheden, waerin het zich bevind, niet dachten te zullen ontdekken, of die in ’t gemeen alles overtreft, wat wy ons volmaekt voorstellen kunnen (Mendelssohn 1774:2-3).

Mendelssohn concentreert zijn definitie van het verhevene dus rond het effect van het verhevene: de verwondering. Die verwondering wordt opgewekt door de onverwachte waarneming van volmaektheid.²⁰ Dit wijkt sterk af van Burkes opvattingen: hij had het schone en het verhevene immers expliciet *niet* geïdentificeerd met enige vorm van volmaektheid of voltooidheid. Wel in hetzelfde spoor als Burke, en dat van Addison, is de klemtoon op het nieuwe en onverwachte.

Van Goens voegt een voetnoot in, waarin hij commentaar geeft op Mendelssohns invulling van ‘verwondering’. Volgens Van Goens wekt de waarneming van volmaektheid wel degelijk verwondering op, maar kunnen beide niet gelijkgesteld worden. Hij preciseert Mendelssohns duiding van de verwondering als “dien staet der ziel, waerin zy zich zodaenig vestigt op een onderwerp, dat zy niets bemerken kan, ’t geen vervreemd is van het onderwerp, ’t welk haer treft” (Van Goens in Mendelssohn 1774:3nb). Van Goens koppelt dus aan de volmaektheid van het object een ervaring van absolute concentratie van het subject: alles valt in het niets naast het volmaakte object. De ervaring van het verhevene is de ervaring van verwondering – waarbij de aandacht van degene die de ervaring ondergaat volledig geabsorbeerd wordt door het object – opgewekt door de onverwachte waarneming van het volmaakte.

Volgens Mendelssohn kan die verwondering op twee manieren opgewekt worden: ofwel bevat het voorwerp²¹ zelf de eigenschappen die de toeschouwer verwonderen, ofwel is de kunstenaar er in geslaagd het voorwerp zodanig voor te stellen dat het de toeschouwer raakt. In het laatste geval is de bron van verwondering “de volmaektheid des kunstenaers” (Mendelssohn 1774:5). Mendelssohn kondigt aan dat deze tweedeling zal toelaten te verklaren in hoeverre het verhevene samengaat met uiterlijkheden. Uiterlijke volmaektheid is immers geen voldoende criterium om van het verhevene te kunnen spreken: “pracht, aenzien, en macht zonder verdienste” worden van het

verhevene uitgesloten (Mendelssohn 1774:5). Longinus had gesteld dat datgene waarvan de verachting ervoor als groots beschouwd wordt, zelf niet groots kan genoemd worden. Mendelssohn geeft een voorbeeld: rijkdom op zich is niet groots, want de afwijzing ervan uit edele grootmoedigheid is bewonderenswaardig. Op eenzelfde manier kunnen ook “lighaemelyke volkomenheden”, zoals grote lichaamskracht of uiterlijke schoonheid, wel enige verwondering wekken, maar echte verrukking kan er pas zijn als die lichamelijke schoonheid gepaard gaat met “de volkomenheden des geestes” (Mendelssohn 1774:6-7). Verwondering blijkt in bepaalde gradaties te kunnen voorkomen, en enkel de hoogste vorm van verwondering leidt tot het verhevene.

In een voetnoot noemt Van Goens Mendelssohns voorbehoud tegenover het lichamelijke te eng: volgens Van Goens kan lichamelijke schoonheid wel degelijk die hoge vorm van verwondering oproepen. Mendelssohn acht voor ware verwondering een zekere geestelijke dimensie noodzakelijk; Van Goens wijst op de uitzonderlijke lof voor Zeuxis’ standbeeld van Helena, Winckelmanns adoratie van de Apollo Belvedere, en de roem van de Laokoön-groep – alle enkel en alleen gebaseerd op uiterlijke schoonheid.

Hij stelt een nieuwe definitie van verwondering voor: “de beschouwende erkenning ener wichtige en zonderlinge nieuwigheid” (Van Goens in Mendelssohn 1774:7nf).²² In deze nieuwe definitie verschuift Van Goens de geestelijke dimensie van het schone object naar het beschouwende subject. Het verschil lijkt een nuance, en Van Goens stelt het deels terecht voor als een precisering van Mendelssohns uiteenzetting. In essentie hebben beiden het over dezelfde ervaring. Het is echter van belang dat Mendelssohn de klemtoon van zijn verklaring op het object legt, en Van Goens op het subject. Het is een aanduiding dat Van Goens dichterbij het empirisme en associationisme van Locke en Hume: hij vertrekt vanuit datgene wat waarneembaar ervaren wordt, en analyseert wat die waarneming teweegbrengt in het gemoed. In die zin staat hij zelfs dichterbij Burke dan Mendelssohn, want de waarneming is hier erg persoonsgebonden, en Burke ging ervan uit dat wat hij ervoer, ook door anderen als zodanig moest ervaren worden.

Mendelssohn echter stelt dat de verstandelijke vermogens, de verbeeldingskracht, de edele inborst van een persoon verwondering wekken door het vernieuwende van hun verschijning. Als deze toestand van verwondering aanhoudt en het beschouwende subject zich niet kan afkeren van het object van zijn verwondering, wordt die toestand *verbaezing* (*Erstaunen*) genoemd.²³ De verwondering zelf wordt met een bliksemschicht vergeleken, die de toeschouwer verblindt, maar onmiddellijk weer verdwijnt. Als het object dat verwondering wekt echter bemind wordt, of als het medelijden opwekt, dan maakt de verwondering daarna plaats voor een zekere weemoed: de toeschouwer voelt zich betrokken bij het object. Die betrokkenheid is het hoogste effect dat een kunstenaar kan bereiken, aldus Mendelssohn.

Na deze bespreking van de verwondering, onderzoekt Mendelssohn “in hoeverre de uiterlyke cieraed in de uitdrukking met dezelve bestaenbaer is” (Mendelssohn

1774:9). Met een stelligheid die herinnert aan Boileaus *fat lux* (en misschien wel met een allusie erop) schrijft Mendelssohn dat het verhevene in principe geen versierselen nodig heeft.

Het waere verhevene vervult de krachten onzer zielen dermaeten, dat alle bybegrippen, die enigerwyze met dezelve verknocht zyn, verdwynen moeten. Het is gelyk de Zon, die eenzaam licht, en door haeren glans alle zwakkere lichten verdonkerd. Ogenblikkelyk, wanneer wy het verhevene gewaer worden, kunnen noch geest noch verbeeldingskracht hunnen post vervangen, om ons op een ander denkbeeld te brengen; want met het verhevene, of met het onderwerp der verwondering was noit een ander gelyk denkbeeld in onze ziel verknocht, dat het volgens de wetten der verbeeldingskracht, natuerlyker wyze daerop zou kunnen volgen. Die hieraen twijffelt, bedenke slechts, dat na onze verklaring het onverwachte, het nieuwe, ene wezentlyk bestemming des verhevene zy. Daervan onstaet die sterke indruk, die de verwondering op ons gemoed maekt, waerop niet zelden ene verbaestheid, ja een soort van verrukking, een gebrek van bewust zyn pleegt te volgen (Mendelssohn 1774:9-10).²⁴

Het verhevene heeft dus geen extra *cieraed* nodig. Mendelssohns besluit plaatst echter twee belangrijke kanttekeningen: “Hieruit volgt, dat gene *overmaetige* smuk in de uitdrukking met het verhevene *van den eersten rang* bestaenbaer is” (Mendelssohn 1774:10; mijn cursivering, CM). Mendelssohn sluit versiering op zich niet uit. En hij blijkt gradaties van het verhevene te onderscheiden. Hij geeft de voorkeur aan eenvoud, want alles wat de beschrijving langer maakt, verzwakt het verrassende effect van de verwondering: de kunstenaar (en Mendelssohn bedoelt eerst en vooral de schrijver) moet zich toeleggen op “ene naïve, ongesmukte uitdrukking” (Mendelssohn 1774:10-11). *Naïef* blijkt hier als synoniem voor ‘sober’ of ‘eenvoudig’ gebruikt te worden. De tweedeling van de titel *Verhandeling over het verhevene en naïve* is dus anders dan in Burkes *Beautiful and Sublime*. Bij Burke gaat het om twee onderscheiden categorieën, bij Mendelssohn om een effect – het verhevene – en een middel om dat effect te bereiken – het naïeve.²⁵

Mendelssohn voegt nog één belangrijke voorwaarde toe: “Ondertusschen moet zyne uitdrukking altyd noch beschouwend (*contemplatif*), en zoo ’t mogelyk is, op enkele gevallen te rug gebracht worden, dat het gemoed des lezers opgewekt en tot overdenken gebracht worde” (Mendelssohn 1774:11). De verwondering om of door het naïeve of eenvoudige is niet voldoende: het gemoed van de lezer moet geraakt worden, en hij moet aan het denken gezet worden. Met andere woorden: het verhevene moet tot een verdiept inzicht leiden.

Sommige dingen zijn op zich al zo verheven dat de dichter er nauwelijks aan kan toevoegen – Mendelssohn noemt God, de wereld en oneindigheid als voorbeelden (Mendelssohn 1774:14). Welke adjectieven of beschrijvingen daarbij ook betrokken worden, zij blijven “in vergelyking met de zaak zelve noch immer naïf” (Mendelssohn

1774:14). ‘Naïef’ blijkt hier niet enkel ‘eenvoudig’ of ‘sober’ te betekenen. Hier wordt bedoeld dat de eenvoud van de uitdrukking – het *naïeve* ervan – tekortschiet om het begrip te beschrijven, en dat juist door het tekortschieten van de taal de oneindigheid, de grootsheid, en de verhevenheid van het bedoelde des te sterker naar voren komt. In het verlengde daarvan prijst Mendelssohn de “grote kunst-greep der Dichters, dat zy in zulke verhevene plaetzen, waer den lezer veel ter bedenking overgelaeten word, door onvoltooide verzen, gebrokene slot-vallen, of een-silbige vers-eindigingen, de opmerkzaamheid wekken. Zulke ongeslotene cadansen brengen den lezer niet volkomen ter ruste. Hy ziet uit na het slot, en vind in de voor handen zynde gedachte stof genoeg, om het daer by te denken” (Mendelssohn 1774:15). Dit pleidooi voor de kracht van het *non finito*²⁶ lijkt sterk op de vaagheid en duisterheid die door Burke aangeprezen werd als middel om het verhevene op te roepen. In zijn recensie van Burkes studie noemde Mendelssohn *section III* van Part II, *Obscurity*, “unvergleichlich” (Mendelssohn 1972a:241).

Mendelssohn behandelt nog steeds het verhevene ontleend aan de eigenschappen van het object zelf – in tegenstelling tot de soort waarin de verwondering opgewekt door de kunstenaar. Na het verhevene in de literaire beschrijvingen bespreekt Mendelssohn het “verhevene in de gevoelens of het heldhaftige”, die bestaat in “zulke *volmaektheden der begerings vermogens, die bewondering verwekken*” (Mendelssohn 1774:17). Ook in dit geval staat eenvoud voorop, zowel in de uitdrukking als in het gedrag: de edele inborst van de held in kwestie wordt nog vergroot als hij zich niet bewust is van de uitzonderlijkheid van zijn daden. Het naïeve neemt hier de vorm aan van natuurlijkheid.²⁷

Word een held, die zulke gevoelens uit, zelfs sprekende ingevoerd, zoo moet hy zich zoo kort en ongemaekt als mogelyk uitdrukken. Ene grote ziel drukt haere gevoelens gepast en nadrukkelyk uit, doch zonder trots van woorden. Het is ene grotere volmaektheid, wanneer ons de edele gevoelens als tot ene tweede natuer geworden zyn; wanneer wy grootsch denken en grootsch handelen, zonder het te weten, en zonder er een zonderling verdienste uit te maeken. Daerdoor behaegt de nadrukkelyke beknoptheid in het antwoord van den ouden Horatius, – *qu’il mourut*; van Brutus, by Voltaire, – *Brutus l’eut immolé*; en de ongesmukte aanbieding van vriendschap, by Corneille: *Soions amis, Cinna!* (Mendelssohn 1774:17-18).²⁸

Ook bij de weergave van gevoelens dient dus een zo groot mogelijke eenvoud aangewend te worden. De uitspraak wint aan kracht door de beknoptheid en de vanzelfsprekendheid waarmee uitdrukking wordt gegeven aan complexe en edele gevoelens, waardoor de verwondering des te heviger opgewekt wordt. Hoewel de daadkracht en de zelfzekerheid van dergelijke korte uitingen groot is, ligt een intens wikken en wegen aan de basis ervan. De held kan deze innerlijke strijd uitspreken in een monoloog, waarin omzichtig voor en tegen afgewogen worden. “Dan neemt het verhevene in de gevoelens den ryksten cieraed der voorstelling aen: al het vuer der welsprekend-

heid word aangewend, om de beweeg-gronden aen beide zyden in hun sterkste licht te vertonen” (Mendelssohn 1774:19). Mendelssohns bejubeling van het naïeve is dus geen pleidooi tegen een bloemrijke taal – als om zijn argument kracht bij te zetten, maakt Mendelssohn zelf gebruik van een metafoor (die van een slingerend schip) om de innerlijke tweestrijd aanschouwelijk te maken. Het beste voorbeeld is Hamlets beroemde *to be or not to be* – de monoloog wordt integraal geciteerd, in een Nederlandse vertaling door Van Goens. “Onder alle soorten des verhevenen, vorderd dat der gemoedsbewegingen, wanneer de ziel door schrik, berouw, toorn, en vertwijffeling plotselings overrompeld word, de aller ongesmukste voorstelling” (Mendelssohn 1774:21).²⁹

Het naïeve – “de aller ongesmukste voorstelling” – wordt hier andermaal als het natuurlijke en ongeunstelde opgevoerd. Ditmaal gaat het echter niet zozeer om eenvoud van stijl, maar om een oprechte uiting van gevoelens. Mendelssohn verbindt de beeldenrijkdom van de monoloog – naar strikt classicistische normen gaat het zelfs om een overdaad aan beelden – met de getormenteerde ziel van Hamlet: “De ziele zwoegt onder ene menigte van voorstellen, die haer by de ogenblikkelyke aendoening overylen” (Mendelssohn 1774:23). Longinus had genieën enige fouten vergeven, zolang ze hun publiek maar meesleepten; Mendelssohn zet hier een volgende stap: dankzij het genie van Shakespeare wordt de lezer-toeschouwer meegesleept in de wanordelijke massa van beelden, en net daardoor wordt de gemoedstoestand van Hamlet optimaal weergegeven: de lezer wordt getuige van de overrompeling door de gemoedsbewegingen van Hamlet.

Mendelssohn had twee soorten van het verhevene onderscheiden. De eerste soort, die “waarby de grond der verwondering in de voortestellene zaak zelve gevonden word” (Mendelssohn 1774:30), acht hij nu volledig besproken. “De tweede soort van het verhevene is die, waer de verwondering meerderdeels op het genie en de ongemeene bekwaemheden des kunstenaers te rug valt” (Mendelssohn 1774:31). Bij deze vorm van het verhevene kan het specifieke onderwerp erg banaal zijn: de verhevenheid van het kunstwerk in kwestie is geheel en al de verdienste van de kunstenaar. Mendelssohn somt “grote gaven des dichters” op: “zyne gelukkige verbeeldings-kracht, zyne kunst van verdichting, zyn diep inzicht in de natuer der dingen, in de karakters en gemoedsbewegingen, en de edele wyze, waerop hy zyne voortreffelyke gedachten heeft weten te uiten” (Mendelssohn 1774:31). Hier vinden we dus – zoals bij alle voorgaande theoretici van het verhevene – een lofrede op zowel “het genie”, het ondefinieerbare aangeboren talent van de dichter (die in extreme gevallen zelfs bijna een *poeta vates* kan worden), als op zijn grote technische meesterschap (de *poeta faber*). Al sinds Longinus ligt de nadruk op beide aspecten, en kunnen *phusis* en *technè* niet los van elkaar gedacht worden. Mendelssohn lijkt in eerste instantie aan het talent van de dichter meer gewicht toe te kennen, maar de “kunst der verdichting” en “de edele wyze” waarop de gedachten geuit worden, duiden erop dat het dichtwerk ook een maakwerk is, en dat ook de techniek een belangrijke plaats inneemt.

In zijn reeks voorbeelden (waaronder Klopstock, Sappho en Demosthenes) blijkt Shakespeare andermaal een belangrijke plaats in te nemen: “Niemand wist gelukkiger

uit de geringste omstandigheden voordeel te trekken, en ze door ene gelukkige wending, verheven te maeken, dan Shakespear” (Mendelssohn 1774:35) – en opnieuw is *Hamlet* het voorbeeld bij uitstek. Een vergelijkend onderzoek zou te ver leiden, maar het is opvallend dat Shakespeare hier de plaats van de in oudere teksten alomtegenwoordige Milton lijkt in te nemen.³⁰ Ongetwijfeld hangt dit samen met een veranderende literaturopvatting – waarin een voorbode van de *Sturm und Drang* gelezen kan worden. Mendelssohn blijkt echter nog vast te houden aan een continuïteit tussen verheven en schoon – een continuïteit die door Burke uitdrukkelijk ontkend werd, maar waarvan wel nog sporen te vinden waren in de teksten van John Dennis en Joseph Addison.

Indien de kunstenaar ons in zyne werken van de volkomenheden, die hy in enen hogen trap bezit, beschouwender en zinnelyker wyze, overtuigen wil, zoo moet hy zyn oog vestigen over de voortreffelykste en grootste schoonheden, die zyne voorstelling verlevendigen kunnen. Ik beken, dat de kleine penseeltrekken de laetste hand des meesters aenduiden, en zyne vlyt en zorg om ons te behaegen. Doch in dezen is voorzeker het verhevene niet te zoeken, ’t geen onze bewondering verdiend. De bewondering is een tol, die wy aen buitengewone gaeven des geestes schuldig zyn. Dezen worden in den nauwsten zin *genie* genaemd! Waer dus in een werk van kunst, zinnelyke merktekenen van *genie* aen te treffen zyn, daer zyn wy bereid den kunstenaar de schuldige bewondering toe te brengen. Doch ontbeerlyke byomstandigheden, de laetste uitvoering en beschaeving van een beeld, die wel mede tot het tafereel behoren, doch geen wezentlyk deel daarvan uitmaeken, tonen de vlyt en moeite maer al te duidelyk aen, dien zy den kunstenaar gekost hebben: en wy zyn gewend, zoo veel van de *genie* afterekenen, als wy de vlyt toe schryven (Mendelssohn 1774:37-38).

Het schone wordt hier verbonden met verlevendiging van de voorstelling, met de uiterlijke kenmerken en de vorm, terwijl het verhevene een duidelijke geestelijke dimensie heeft. Die geestelijke dimensie is de veruiterlijking van het genie van de dichter. En daarvoor mag de dichter “den ganschen rykdom zyner kunst” (Mendelssohn 1774:38) aanwenden. In de tweede soort van het verhevene is de bewondering van de toeschouwer-lezer immers gericht op de eigenschappen van de kunstenaar. De kunstenaar mag alle middelen gebruiken die tot zijn beschikking staan om zijn genie tentoon te spreiden, “en hierdoor onderscheid zich deze soort van de eerste, waer men de naive en ongesmukte voorstelling den voorrang geven moet” (Mendelssohn 1774:39). Mendelssohn waarschuwt de kunstenaar echter: hij mag zich niet verliezen in de “kleine schoonheden”: hij mag ze enkel aanwenden “wanneer zy zich aen hem als van zelve aanbieden” (Mendelssohn 1774:39). Wanneer ze te duidelijk gezocht zijn, dan doet dit af aan de indruk van genie die de lezer van de kunstenaar heeft.

Hieruit volgt dat deze tweede soort van het verhevene twee vormen kan aannemen: geestelijk en formeel – en beide vormen sluiten elkaar niet uit. Geestelijk kan het verhevene bestaan uit een sterke verbeeldingskracht, uit krachtige beelden, of hevige

emotie. Formeel kan de kunstenaar gebruik gemaakt hebben van retorische stijlmid- delen. Mendelssohn komt tot een belangrijke conclusie:

Hieruit volgt, dat het verhevene der tweede soort, niet dan in trap onderscheiden is van de blote schoonheid, en dus zeer licht met dezelve kan verwisseld worden. Want toch alle schoonheden der kunst vooronderstellen het gebruik van een of meer krachten der ziel, die instaat zyn enen hogeren trap van verwondering te verwekken, en dus verheven te worden (Mendelssohn 1774:41)

Bijgevolg, zo stelt Mendelssohn, kunnen ook de eerste vorm van het verhevene en de tweede samen in één werk voorkomen. Mendelssohn benoemt tegelijkertijd twee soorten: “Daerdoor kooft het, dat in vele gevallen de onderwerpelyke (*subjective*) verhevenheid met de voorwerpelyke (*objective*) kan verbonden worden” (Mendelssohn 1774:41). Deze twee soorten vallen echter niet samen met de twee vormen, maar zijn onderverdelingen van de tweede vorm, het verhevene dat haar verwondering ontleent aan de kunstenaar: de subjectieve verhevenheid is het verhevene van de gedachten van de kunstenaar, de objectieve soort hangt af van de formele kenmerken van de tekst. De mate waarin die tekst “opgesmukt” kan of mag zijn, laat Mendelssohn over aan het oordeel van de goede smaak, maar hij acht het niet nodig daar meer verheldering over te geven, “daer Longyn’s verhandeling in aller handen is, die zich enig en alleen met de tweede soort van verhevenheid schynt bezig te houden” (Mendelssohn 1774:44-45). Van Goens vat het verhevene volgens Mendelssohn glashelder samen:

Er zyn volgens hem, *twee soorten van verhevenheid*: de eerste legt in de onderwerpen zelve: de tweede in de voorstelling derzelve: en de verhevenheid der voorstelling bestaet 1. in de gedachten des kunstenaers, 2. in de uitdrukking. Tot de gedachten behoort ook de vinding (Van Goens in Mendelssohn 1774:45nn).

In de tekst van Mendelssohn wordt de tweede soort van het verhevene onderscheiden van de eerste doordat ze de verwondering die ze opwekt ontleent aan de gaven van de kunstenaar. Van Goens expliciteert hier waardoor de lezer-toeschouwer die gaven kan herkennen: door de voorstelling ervan. Hiermee sluit Mendelssohn in feite zijn bespreking van het verhevene af: de laatste bladzijden zijn aanvullingen op Longinus’ traktaat. Hoewel deze aanvullingen uit niet veel meer bestaan dan bijkomende voorbeelden – waaronder in deze vertaling enkele invoegingen door Van Goens (van o.a. Cato, Cicero, Horatius, Seneca, en Klopstock) – is het significant dat Mendelssohn in laatste instantie teruggrijpt naar Longinus. Zelfs bij deze pleitbezorger voor het nieuwe denken over kunst blijft de klassieke retorica een belangrijke inspiratiebron.

Het tweede deel is aan het naïeve gewijd. In het eerste deel stond het naïeve voor het sobere, het eenvoudige, het natuurlijke, en het onge Kunststelde. Een naïeve uitdrukking kon ook, zoals werd betoogd, juist door het tekortschieten van de uitdrukking de suggestie van het oneindige en het goddelijke oproepen. In al deze betekenissen

herinnert het naïeve aan het *fat lux*-motief, dat eerder uitvoerig aan bod kwam. Het naïeve wordt dus niet ten onrechte aan het verhevene gekoppeld, maar in Mendelssohns tekst vinden we een duidelijk onderscheid tussen de twee concepten.³¹

Het verhevene in 't gemeen en byzonder dat der tweede soort, staet met de naive uitdrukking, gelyk zulks reeds boven is aengemerkt, in ene zoo nauwe verbinding, dat het niet ondienstig zal zyn hier te onderzoeken, waerin het naive gelegen zy, en hoe verre men in de werken der fraeje wetenschappen van hetzelfde gebruik kan maeken (Mendelssohn 1774:55)

Mendelssohn is zich bewust van het feit dat *naïf* moeilijk te vertalen valt in gewone spreektaal: natuurlijk of ongekunsteld – Van Goens vertaalt het Duitse *ungekunsteld* niet en laat het woord in gotische letter afdrukken – dekken niet de gehele lading. Bovendien is veel wat natuurlijk en ‘ongesmukt’ gezegd is niet *naïf*. “Edele eenvoudigheid daarentegen zegt te veel, en betekend slechts ene zekere soort van naïfheid” (Mendelssohn 1774:55). Mendelssohn verklaart dit niet nader, maar de ‘edele eenvoud’ waarnaar verwezen wordt, is de *Edle Einfalt* die volgens Winckelmann de Helleense beeldhouwkunst typeerde.³² Deze edele eenvoud is echter niet noodzakelijk sober, maar duidt op een harmonie die goddelijkheid of perfectie suggereert zonder bovenmenselijk te zijn: het is een onbereikbaar ideaalbeeld dat als realistische mogelijkheid gepresenteerd wordt. Het naïeve roept echter niet noodzakelijk de idee van perfectie op.

Van Goens voegt hier een uitbreiding van Mendelssohns tekst in: terwijl Mendelssohn volstaat met te zeggen dat “verscheide taelen” een juist woord ontberen om het naïeve adequaat te duiden, etaleert Van Goens zijn uitgebreide talenkennis door enkele Engelse, Italiaanse en Franse woorden als mogelijke alternatieven op te werpen, en vervolgens te verwerpen. “Best waere mogelyk het nederduitsche *eigenaertig*: doch ditzelfde word ook somtyds in zinnen gebruikt, waer het met *naïf* niet zou kunnen verwisseld worden. Wy zullen ons dan met het vreemde woord behelpen moeten”, concludeert Van Goens (in Mendelssohn 1774:56-57), waarna hij opnieuw Mendelssohn aan het woord laat.

Het vreemde woord moet wel uitvoerig geduid worden. “De eenvoudigheid is buiten twyffel ene noodzaekelyke eigenschap der naïfheid” (Mendelssohn 1774:57).³³ Maar pure eenvoud is niet voldoende: “Onder dit eenvoudig uiterlyk voorkomen moet ene wichtige waarheid, een edel gevoelen, of ene aandoening verborgen leggen, die zich op zulk ene ongesmukte wyze voordoet” (Mendelssohn 1774:57). Mendelssohn definieert het naïeve:

Zoo een voorwerp edel, schoon, of met zyne wichtige gevolgen gedacht, en door een eenvoudig teken aangeduid word, zoo heet deze tekening naïf (Mendelssohn 1774:59)

Hoewel onschuldige onwetendheid vaak lijkt op het naïeve kan ze niet naïef zijn, maar enkel eenvoudig – dit wordt geïllustreerd met een aantal voorbeelden (waaron-

der enkele van Van Goens). Maar het naïeve kan ook onbedoeld zijn: als de spreker zonder er op bedacht te zijn meer zegt dan hij wil zeggen. Mendelssohn zegt dat in dit geval *de betekenis* naïef is. Het gaat immers telkens om uitspraken in literaire werken, niet om reële, doordeweekse situaties. Opnieuw levert Shakespeare “een voortreffelyk voorbeeld” volgens Mendelssohn, met name de scène uit *King Lear* waarin Lear zich verbaast over het feit dat een man al zijn bezit aan zijn dochters gegeven heeft (Mendelssohn 1774:65-66).³⁴ Mendelssohn noemt het inzien van de ironie – hij zelf gebruikt de term ‘ironie’ niet – “*beschouwend* [...] want wy hebben ene beschouwende kennis van ene zaak, wanneer wy het betekende ons levendiger voorstellen dan het teken. De naïve voorstelling geeft ene *beschouwende erkentenis*, die dus *volkomen*, en zoo zy ons een aental van merktekenen te gelyk laet waarnemen, *zinnelyk volkomen* is; hierdoor is het naïve overeenkomstig met het oogmerk der fraeje kunsten, want het *wezen* der fraeje kunsten bestaet in ene *zinnelyke volkomen voorstelling*” (Mendelssohn 1774:67-68). Kunst moet dus op een zinnelijke manier, d.i. zintuiglijk waarneembaar, een volkomen voorstelling bieden: de representatie moet meer laten vermoeden, moet de toeschouwer aan het denken zetten. Daarvoor is het naïeve bij uitstek geschikt, omdat het op de meest eenvoudige manier het verhevene oproept. Maar het naïeve kan niet in elk kunstwerk aangewend worden. Mendelssohn somt vier omstandigheden op waarin het verhevene en het naïeve absoluut onverzoenbaar zijn. Ten eerste kan het naïeve niet voorkomen bij het verhevene van de eerste soort: als het object op zich verheven is, kan het niet eenvoudig voorgesteld worden. Ten tweede kunnen personages in herderszangen wel gedachten en gevoelens toegedicht worden, maar niet de “bestudeerde uitdrukkingen, stellingen en gebaerden” (Mendelssohn 1774:68) van het verhevene. Pastorale poëzie kan dus niet verheven zijn. Ten derde, en eigenlijk in het verlengde van de tweede omstandigheid, in het geval van onschuldige en onwetende kinderen. En ten vierde, “in blyspelen en boertige schriften in ’t gemeen, waer het contrast der tekenen met de betekende zaak belagchelyk worden kan” (Mendelssohn 1774:69). Het naïeve wekt vaak “een vrolyk gevoel” (Mendelssohn 1774:69), maar in dit geval wordt het verhevene erdoor uitgeschakeld, terwijl het in bepaalde tragedies wel verlichtend kan werken – omdat het lachwekkende er niet allesoverheersend is. Van Goens wijst er in een noot (1774:69-70nr) nog op dat het naïeve inderdaad nauw verwant is aan onschuld, onwetendheid en op die manier verbazend en humoristisch kan werken. Hij verontschuldigt Mendelssohn echter dat hij hier zo snel overheen gaat: Mendelssohn wilde enkel “de natuer van het naïve” bepalen – en deed dit, zo kunnen we eraan toevoegen, enkel maar in het licht van het verhevene. Mendelssohn sluit zijn verhandeling dan ook af met de boodschap dat de verhouding tussen het lachwekkende en het tragische nader onderzoek verdient, maar dit behoorde niet tot zijn “voorgesteld oogmerk” (Mendelssohn 1774:71).

Meier (1978:834) concludeert: “Ces *Considérations sur le sublime et le naïf*, dans la version de 1758, appellent donc, en définitive, un jugement nuancé. Elles se présentent en effet comme un mélange de tradition et de relative nouveauté”. Van Goens’ opmerkingen en toevoegingen versterken die indruk van een vermenging van traditie

en voorzichtige vernieuwing (voorzichtig, vanuit internationaal gezichtspunt, voor het Nederlandse publiek waren deze inzichten volledig nieuw).

Hoewel Mendelssohns *Betrachtungen* aan populariteit heeft ingeboet, blijkt deze tekst toch een belangrijke schakel in het achttiende-eeuwse denken over het verhevene te vormen. In zijn studie *Das doppelte Erhabene*, over de verhouding tussen de klassieke verheven stijl en de nieuwe interpretaties van het verhevene met als vertrekpunt Longinus' *Peri hupsous*, beschouwt Dietmar Till Mendelssohns *Betrachtungen* als een product van de wisselwerking tussen beide vormen van het verhevene, en voor hem is Mendelssohn degene die "eine neue Terminologie" (Till 2006:347) introduceert door *erhaben* te reserveren voor de verheven stijl en *naïv* voor de nieuwe interpretaties, geïnspireerd op Boileaus lof voor *fiat lux*.³⁵ Maar ook hij beschouwt de tekst op zich niet als baanbrekend. En in feite doet Van Goens dat ook niet. Zijn lof voor Mendelssohns invulling van het verhevene betreft vooral de grote synthetische kwaliteiten ervan: in deze tekst komen geen radicaal nieuwe inzichten naar voren, maar wel een samenvatting en een verfijning van wat er al bestond. Mendelssohn heeft alles verwerkt en sluit zijn bespreking van het verhevene af zoals hij haar begonnen is: met een verwijzing naar Longinus.

Het gaat uiteraard niet enkel om een synthese. Mendelssohn vat het verhevene – zoals Meier (1978:825) het treffend stelde – in "la trinité sublime – perfection – admiration". De *admiration* werd al beklemtoond door Longinus, maar de *perfection* is Mendelssohns toevoeging.³⁶ Maar ook die toevoeging was niet vernieuwend, integendeel zelfs: het revolutionaire van Longinus' tekst was precies dat gesteld werd dat het verhevene ook bereikt kon worden in (of door) teksten die niet tot in de puntjes *afwaren*. En Mendelssohn lijkt dat te onderschrijven: ook hij berispt de schrijver die te duidelijk zijn kunst etaleert. Deze tegenspraak in Mendelssohns essay wordt niet opgemerkt door Van Goens. Misschien zou Van Goens hierop geantwoord hebben dat we het tot nog toe alleen over het verhevene in de voorwerpen en het verhevene in de stijl van de auteur gehad hebben, maar niet over de verhevenheid van gedachten: de volmaaktheid kan zowel stilistisch als geestelijk zijn.

En die geestelijke volmaaktheid is nauw verbonden met de *naïeve* uitdrukking. Mendelssohn sluit hier aan bij Boileaus lof voor *fiat lux*, bij de *simplicité*. Maar voor een verklaring van het grootse effect van die *simplicité* neemt hij geen genoegen met een vage aanduiding als *je ne sais quoi*: hij reflecteert over dat eenvoudigheidsbeginsel – misschien ligt daar juist het verschil tussen *simplicité* en *das Naïve*. Het naïeve, voor zover het verbonden is met het verhevene, heeft een diepere dimensie. Het gaat niet zomaar om onschuld of onwetendheid – het naïeve heeft weinig te maken met de onnozele kinderen van 28 december – het gaat om een vanzelfsprekende grootsheid die geen grote woorden nodig heeft.³⁷

Mendelssohn schrijft zich met andere woorden in in een traditie die begint bij Longinus en in de achttiende eeuw aangevuld wordt door *the great* van Addison. Opvallend is de afwezigheid van het schrikwekkende dat wel bij Dennis aanwezig was, en bij Burke een sleutelconcept zou worden. Vermoedelijk is dat de reden waarom Men-

delssohn vandaag niet geboekstaafd staat als een sleutelfiguur in het denken over het verhevene: zijn interpretatie (en zeker die van 1758) was ingebed in de longiniaans-retorische traditie, en vond daardoor minder aansluiting bij Burkes *sublime*, dat samen met Kants *Erhabene* als een breukmoment beschouwd wordt.³⁸ Maar in die longiniaans-retorische traditie is Mendelssohn zonder twijfel één van de belangrijkste figuren van de achttiende eeuw.

3.1.3. *De receptie van Van Goens' vertaling*

Zoals eerder al aangehaald: Van Goens was een gerespecteerd man in het buitenland. Vermoedelijk is zijn Nederlandse vertaling van Mendelssohns verhandeling via zijn vele contacten in Duitsland terechtgekomen. Het feit dat het gerecenseerd werd, illustreert zowel het belang van die contacten als zijn goede reputatie in het buitenland. Bovendien nam Mendelssohn Van Goens' opmerkingen ter harte: in de volgende druk van zijn *Verhandeling* vermeldt Mendelssohn nadrukkelijk Van Goens' vertaling. Van Goens' welwillende kritiek zal daar ook niet vreemd aan geweest zijn: telkens als hij andere teksten betreft op Mendelssohns *Verhandeling*, geeft hij Mendelssohn gelijk, of streeft hij een verzoening van de standpunten na.

Achteraan in de tweede druk van de *Verhandeling over het verhevene en naive in de fraeje wetenschappen* liet uitgever Samuel de Waal vier lovende recensies van Van Goens' vertaling en een commentaar van Mendelssohn drukken. Deze korte besprekingen werden uiteraard vanuit commerciële motieven toegevoegd, maar dat doet niet af aan het feit dat Van Goens' werk niet onopgemerkt bleef in Duitsland, én dat de vertaling lovend onthaald werd. Toch werden een aantal kanttekeningen gemaakt, die in de Nederlandse discussie zouden terugkeren en uitvergroot worden.

In de *Allgemeine Deutsche Bibliothek* wordt Van Goens "als einen Man [...], der mit seinem Verfasser wetteifern kann" (Mendelssohn 1774:ongenummerde bijlage) genoemd. Toch vraagt de recensent zich af waarom er onder de verschillende bijkomende voorbeelden die Van Goens geeft geen enkele oorspronkelijk Nederlandstalige tekst te vinden is. Ook de *Deutsche Bibliothek der Schönen Wissenschaften* vindt dat deze verhandeling de vertaler tot eer strekt. Van Goens stond al bekend als kenner van de Griekse en Latijnse literatuur, maar laat zich in dit werk van een andere kant zien, namelijk "von der seite des guten geschmacks" (Mendelssohn 1774:ongenummerde bijlage). Ook hier oogst Van Goens lof om zijn invoegingen. De *Erfurtische gelehrte Zeitung* stelt: "Man kann von diesem Manne leicht erwarten, dass er etwas mehr als die gewöhnlichen Uebersetzer geleistet" (Mendelssohn 1774:ongenummerde bijlage). Van Goens lost de verwachtingen in door zijn bijkomende voorbeelden, zijn opmerkingen, en de voorrede. Bovendien is de recensent zo te spreken over de vertalingen van de poëtische voorbeelden, dat hij de wens uitsprekt dat Van Goens "zur ehre unsrer nation" (Mendelssohn 1774:ongenummerde bijlage) eens een volledig dichtwerk zou vertalen. Ook de recensent van de *Almanach der Deutschen Musen* waardeert het feit dat door dergelijke vertalingen de eigen cultuur uitgedragen wordt.

De laatste bijlage in de tweede druk van Van Goens' vertaling is een passage uit de voorrede tot de tweede druk van Mendelssohns *Verhandeling*. Mendelssohn spreekt zijn dank uit voor de opmerkingen. Hij schrijft dat hij er rekening mee gehouden heeft en dat hij een aantal voorbeelden overgenomen heeft.³⁹ Dit geeft aan dat de waardering die Van Goens kreeg in de recensies ook door Mendelssohn zelf gedeeld werd, en niet zomaar beleefdheidsformules waren. Rijklof Michael van Goens was een *coming man*, en dat maakt het des te schrijnender dat hij nog vóór zijn dertigste de academische wereld (al dan niet onder druk) de rug toekeerde. De (receptie van de) *Verhandeling over het verhevene en naïve* speelde in die drastische beslissing een belangrijke rol.

De eerste druk van de *Verhandeling* trok niet veel aandacht, maar de tweede druk werd wel besproken. Eén bespreking zorgde ervoor dat Van Goens in een lastig parket terecht kwam. Ik zal enkel ingaan op de kritiek die in deze recensie op het werk van Mendelssohn en Van Goens geleverd werd; de polemiek die daarna ontstond zal ik maar heel kort behandelen.⁴⁰ Naar aanleiding van deze kritiek kwam er immers een hele controverse rond de figuur van R.M. van Goens op gang, die bijwijlen laag-bijde-gronds was (van beide kanten, overigens), en bovendien nauwelijks met een inhoudelijke discussie over het verhevene te maken had.

De recensie die de onverkwikkelijke zaak in gang zette, verscheen in het orthodox-protestantse tijdschrift *Nederlandsche bibliotheek*.⁴¹ De anonieme recensent spreekt vol lof van de vertaling door Van Goens. "Dit bevallig Werkjen, dat eenen geleerden Jood tot zijnen Vader, en eenen Utrechtschen Hoogleeraar tot zijnen Peter heeft; is in allen opzichte lezenswaardig" (*Nederlandsche Bibliotheek* 1775:97). Van Goens wordt een groot geleerde genoemd, en er worden een aantal van zijn vroegere publicaties als belangrijke werken aangehaald. Ook Mendelssohn, en vooral zijn verhandeling over het verhevene krijgt veel lof toegezwaaid. De recensent stemt in met Van Goens' kritiek op Mendelssohns concept van de verwondering, maar de waardering voor Mendelssohn overheerst: de recensent weigert zelfs citaten op te nemen, want "Wij kunnen 't niet doen, zonder het Stukjen te benadeelen, 't is alles prijswaardig, en, in onze oogen, overtreft dit Werkjen alles, wat wij van dezen geleerden Hebreeuw bezitten, terwijl hetzelfde van niets wordt overtroffen. De Leezer leeze en oordeele zelf" (*Nederlandsche Bibliotheek* 1775:99).

Ook de toevoegingen van Van Goens worden positief gewaardeerd: ze verduidelijken het werk, zonder het te ontsieren; "zij luisteren hetzelfde hier en daar veel eer nog op" (*Nederlandsche Bibliotheek* 1775:99). Toch is er kritiek. Zoals al in de Duitse recensies opgemerkt werd: Van Goens had wel veel voorbeelden toegevoegd, maar er wordt betreurd dat er geen enkele Nederlandstalige tekst aangehaald werd.⁴² Alsof hij niet begrepen heeft dat Van Goens' voorrede een frontale aanval was op de lamentabele kwaliteit van de Nederlandse letteren, stelt de recensent dat hij het raden heeft naar de reden van die afwezigheid.

Was deze eerste kritiek nog relatief onschuldig, de tweede was vernietigend, niet zozeer voor de geloofwaardigheid van de inhoud als wel voor die van de auteur. De

recensent vraagt zich niet alleen af waarom er geen Nederlandstalige voorbeelden opgenomen werden, hij ziet ook de noodzaak niet in van twee opmerkingen die Van Goens wél opnam. De eerste is Van Goens' sneer aan het adres van het *Vertoog wegens het verhevene in de gewyde Schriften*. De volgende voetnoot in de *Verhandeling* getuigt volgens de recensent van “dien verbasterden smaak, welken thands bij vele zoo getijtelde *Literatores* plaats vindt” (*Nederlandsche Bibliotheek* 1775:100).

Over het verhevene heb ik by deze gelegenheid byna alles gelezen, van Longinus af tot den Betoger van *het verhevene in de gewyde Schriften* (’s Gravenh. 1766.) toe: die “spelemeiend op de lagchende toneelen der overheerlyke Schepping, zyne bespiegelingen aen de stille boorden van het geestelyk Siloah bot viert en den onoverzienbaeren beemd van het gewyde bybelblad hier en gints bewandeld.” Toen de schryver met dit spelemeien en wandelen gedaen had, ’t geen zeer vermoeiend zyn moet, en weder wat op zyn rust kwam, moet hy verwonderd gestaen hebben *Cum se quoque Principibus permixtum vidit Achivis* (Van Goens in Mendelssohn 1774:xviii**b**).⁴³

De recensent verwijt deze “zoo getijtelde *Literatores*” dat zij wel hoog oplopen met antieke – heidense – auteurs, maar de neus ophalen voor de schoonheden van de Bijbel. Van Goens is, met andere woorden, niet religieus genoeg. Dat Van Goens spot met de bedenkelijke kwaliteit van het werk en de (ongetwijfeld goedbedoelende) religieuze auteur ervan, en niet met de Bijbel, ontgaat de recensent blijkbaar.

Maar het kan nóg erger: in de laatste bladzijden van de *Verhandeling* voegt Van Goens een anekdote in die als spot met God zelf geïnterpreteerd kan worden. Opnieuw overdrijft de recensent. De anekdote illustreert “het naïve der gemoedsgesteldheden en bewegingen, wanneer een sprekend of ingevoerd persoon, zonder er aen te denken, zich zelve schildert” (Mendelssohn 1774:64).

Een oude muggezifter hield staende, dat de bruiloftsmaeltyden ene uitvinding van den duivel waeren. Maer, zeide iemand van het gezelschap, de Z.....r is wel op een bruiloft geweest, en heeft zelfs op eene byzondere wys medegewerkt om de vreugde te verlengen! – Myn man, die dit antwoord niet verwacht had, zag den tegenwerper over zyde aen, grynste, en zeide: “wel nu, wel nu: hy heeft ook wel beter daeden gedaen.” (Van Goens in Mendelssohn 1774:64-65)⁴⁴

Het verhaaltje is een voorbeeld van hoe iemand “in schielykheid iets zegt, ’t geen hy om andere overwegingen had behoren te zwygen” (Mendelssohn 1774:64) – voor alle duidelijkheid: Van Goens geeft dit (en de andere anekdotes in dit deel van de *Verhandeling*) niet als voorbeeld van het verhevene in het naïeve, maar van het naïeve als onnozelheid of onschuldige onwetendheid. Maar zo heeft de recensent van de *Nederlandsche Bibliotheek* het niet begrepen:

wat het *laatste* belangt, schoon dat der *Dictionnaire d’Anecdotes* ontleend is, vinden wij echter de plaatzing van dit voorbeeld in het Werkjen van

dezen geleerden Jood niet alleen *onvoegzaam*, maar ook *onchristelijk*, wijl het ten minste eenige aanleiding tot spotten met den gezegenden Jesus kunnen geeven. En immers bedoelt dit de heer *van Goens* niet? ten minste zijn Godvruchtige Vader en zijn Leermeester de groote WESSELING⁴⁵ hebben Hem anders geleerd! Had hij liever het gebrek aan Bijbelsche voorbeelden in *Mendelszoon* aangevuld, hoe veel beter zou Hij gedaan hebben! doch wat zal men zeggen, zij, bij welken *d'Alembert*, *Diderot*, *Hume*, en *Voltaire* zoo zeer in achtung zijn, kunnen zich met *Moses* en de *Profeten* niet veel ophouden! Hoe smart het ons, dat wij 't zeggen moeten! hoe! dat *Mendelszoon's* schrift door dit ééne bijvoegsel geenszins verëerd zij! (*Nederlandsche Bibliotheek* 1775:100).

Van Goens was inderdaad onvoorzichtig geweest auteurs die bekend stonden om hun deïstische standpunten en zelfs verdacht werden van atheïsme zo uitdrukkelijk te roemen, maar de recensent trekt wel heel flink van leer, en met resultaat, merkt Wille op: “Beide aanmerkingen zijn wel zeer gezocht en maken volkomen de indruk ‘pour le besoin de la cause’ daar te staan. Van Goens moest worden getuchtigd, bij gebrek van een rechte, dan maar met een kromme stok. En dan ook raakgeslagen!” (Wille 1993:349).

Deze regelrechte aanval op Van Goens' religiositeit – en dus op zijn integriteit als hoogleraar – ontlokte felle reacties. Van Goens stapte naar de overheden van Utrecht.⁴⁶ De aanval op Van Goens was indirect ook een aanval op de Hogeschool van Utrecht, en dus op Utrecht zelf. De *Nederlandsche Bibliotheek* werd voor een “eer- en faamroovend lasterschrift” verklaard, en de verkoop ervan in Utrecht werd verboden. Omdat de recensie (en de redactie) van het tijdschrift anoniem was, nam men contact op met de uitgever, Martinus de Bruyn, die (na de nodige vertragingen) een lijst met 24 namen van medewerkers aan het tijdschrift vrijgaf. Johannes Habbema maakte zichzelf bekend als redacteur – hij ontkende evenwel de auteur van de recensie te zijn, en weigerde de naam van die auteur te noemen.⁴⁷ Habbema verkeerde in de kringen van Petrus Hofstede, een orthodox predikant, waarmee Van Goens al vaker in botsing was gekomen.⁴⁸ De hele zaak werd uitgevochten in een stroom van pamfletten voor en tegen Van Goens⁴⁹ – Van Goens zelf reageerde niet. Tot Habbema zijn versie van het verhaal omstandig uit de doeken deed. “In juli [1775, CM] verscheen Habbema's *Historisch Verhaal (...) beneffens de Noodige en Beloofde Verdediging der (...) Beoordeling*, enz. De verdediging was zwak; nu eens plomp en onhandig, dan weer spitsvondig en nauwelijks oprecht, zelden doeltreffend” (Wille 1993:355). Wille besluit: “Door nieuwe, zwaardere en positievere beschuldigingen had Habbema zijn onmacht om de recensie op zich zelf waar te maken, bedekt” (Wille 1993:357). Maar dat werd niet meteen opgemerkt. In tegendeel, het *Historisch Verhaal* werd beschouwd als vernietigend voor R.M. van Goens. Willes weergave is misschien wat gekleurd⁵⁰ – Bos (1988:27) noemt de toon van het werk “zeer gematigd”, maar die gematigdheid is er vooral in vergelijking met andere pamfletten. Hoe dan ook, ditmaal pakte Van Goens wel uit met een uitgebreide

weerlegging van de aantijgingen van zijn tegenstanders, het *Bericht van den prof. van Goens rakende de recensie van zyne vertaling van de verhandeling van Moses Mendelszoon* (waarbij hij vooral Hofstede viseert, omdat hij hem – vermoedelijk onterecht – als de auteur van de recensie beschouwde). Het resultaat is onduidelijk: Wille (1993:369) roept Van Goens uit tot morele winnaar, Bos (1988:27) sluit zich aan bij de titel van Habbema's *Tegenbericht* over “de kleine kragt doch grooten drift” van Van Goens' *Bericht*.⁵¹ Het ontlokte in ieder geval nog meer kritiek van de kant van Habbema en Hofstede. Van Goens laat zich niet meer uit zijn tent lokken, en zegt de hele discussie vaarwel. En met die discussie ook zijn professoraat: hij had ondertussen al het nodige lobbywerk gedaan om een benoeming in de politieke wereld te krijgen en op 6 mei 1776 biedt hij zijn ontslag als hoogleraar aan.⁵²

Het is duidelijk dat de hele discussie rond Van Goens' *Verhandeling* rond religieuze zaken draaide. De *Verhandeling* op zich en de ideeën over het verhevene die het verkondigde, werden niet aangevallen, maar wel de auteur en zijn overtuigingen. Jonathan Israel vat samen:

Het voornaamste onderwerp van de controverse rond de Utrechtse hoogleraar Van Goens [...] was tot 1775 de vraag of men, zoals Van Goens beweerde, de literaire, esthetische en literair-filosofische ideeën van Voltaire, D'Alembert, Diderot en Hume kon bewonderen (en dus ook onderwijzen), zonder de studenten aan te zetten hun antireligieuze houding en elementaire filosofische beginselen over te nemen. Van Goens beweerde ronduit dat dat kon en moest, zijn vele critici beweerden (vrij overtuigend) dat dat niet kon en dat het, als je een wezenlijk gereformeerd georiënteerde samenleving wilde behouden, ook niet moest (Israel 2007:10-11).

Van Goens had geprobeerd de Nederlandse samenleving te informeren over kunst en literatuur, en had daarvoor een essay over het verhevene ingezet. In plaats van een discussie over cultuur en filosofie zette hij daarmee echter een polemiek over religie in gang. Hoewel men niet ingenomen was met zijn kritiek op de Nederlandse letteren, bleek zijn vrijdenkendheid over godsdienst veel zwaarder te wegen.

3.2. Hieronymus van Alphen: Nederlandse esthetica in de kinderschoenen

3.2.1. *Van Alphen, de vernieuwer*

Het is gevaarlijk om in wetenschappelijke studies algemene en onbewijsbare uitspraken te doen, maar misschien is het toch toegelaten te stellen dat iedereen de openingsregel van het bekendste gedicht van Hieronymus van Alphen (1746-1803) kent: “Jantje zag eens pruimen hangen”. Meteen is ook een hele cluster van associaties rond de naam Hieronymus van Alphen opgeroepen: moralistische en belerende kinderversjes, vol conservatief, religieus sentimentalisme, enigszins naïef (in de gang-

bare zin van het woord, niet in de betekenis die in het vorige hoofdstuk aan bod kwam), maar zonder twijfel goedbedoeld. Het overheersende beeld van Van Alphen dat daarmee ontstaat, is dat van een brave huisvader die zijn kinderen opvoedt tot brave huisvaders en -moeders. Dat daarmee onrecht gedaan wordt aan één van de leidende figuren van het culturele leven van de late achttiende eeuw in Nederland, is al herhaaldelijk vastgesteld door nagenoeg elke onderzoeker die zich met Van Alphens werk bezig gehouden heeft. “Hij lijkt in niets op de gelijkmoedige, bedaagde Biedermeier-figuur waarvoor de buitenwereld hem versleten heeft” (Buijnsters 1973:ix). Van Alphen was een belangrijk vernieuwer van het denken over literatuur, een voor-aanstaand (orangistisch) politieke figuur, en een gerespecteerd religieus dichter. Als orangistische, religieuze literator verenigde hij de drie interessesferen van R.M. van Goens.

Van Alphen en Van Goens moeten samen les gehad hebben, maar een intens contact tussen beiden was er in hun studententijd nog niet. Dat kwam er volgens Van Alphens biograaf P.J. Buijnsters (1973) pas bij het overlijden van Van Alphens eerste vrouw, Johanna Maria “Jansje” van Goens: “Rijklof Michael, de broer, ofschoon anders geheel overgegeven aan zijn professorale bezigheden, was met verwaarlozing van zijn eigen gezondheid niet van Jansje’s ziekbed geweken. Onder die droevige omstandigheden pas, nu hen eenzelfde genegenheid samenbond, groeide er iets van persoonlijke vriendschap tussen beide zwagers” (Buijnsters 1973:75). Zij overleed op 13 augustus 1775 – juist in de periode dat de storm rond Van Goens’ *Verhandeling* het hevigst woedde. Dat Van Goens zijn zwager Van Alphen sinds 1775 aanmoedigde om zich te verdiepen in esthetische vraagstukken, lijkt wel vast te staan.⁵³

Van Alphen schreef naar aanleiding van de dood van Jansje een *Klaagzang*, waarvoor hij erg veel lof oogstte. Zijn reputatie als schrijver was op slag gevestigd. Drie jaar later kende hij zijn *annus mirabilis*: in 1778 publiceerde hij zowel *Kleine gedigten voor kinderen* als het eerste deel van de Riedelbewerking. “Het paradoxale van zijn leven is steeds dat hij – weinig geneigd tot revolutionaire daden, eerder behoudensgezind – als literator telkens een man van de avant-garde blijkt te zijn. Dat geldt niet alleen voor zijn kinderdichten maar meer nog voor zijn literair-theoretische arbeid” (Buijnsters 1973:113). In de loop van de woelige jaren 1780, waarin de onlusten tussen patriotten en orangisten tot een eerste hoogtepunt kwamen, ontpopte Van Alphen zich echter meer en meer als politieke figuur binnen het orangistische kamp, dan als literaire kernfiguur. Hij vervulde een aantal hoge functies, maar na de Bataafse Revolutie van 1795 moest hij zich noodgedwongen terugtrekken uit het politieke leven.

Hij publiceerde daarna nog een aantal christelijk geïnspireerde wijsgerige werken, en sprak zich in een open brief uit tegen de nieuwe kritische filosofie van Kant, waardoor hij zich de gramschap van Paulus van Hemert op de nek haalde. Van Hemert reageerde ongemeen fel in zijn *Magazijn voor de critische wijsgeerte*: hij nam Van Alphens brief in het *Magazijn* op, begeleid met uitvoerig giftig commentaar. Van Alphen ging er niet op in en trok zich terug uit de discussie. Hij publiceerde nog religieuze poëzie, maar zakte weg in een depressie. In 1802 kreeg hij een beroerte, het jaar erop overleed hij.⁵⁴

Hieronymus van Alphen de schrijver en literatuurtheoreticus is in de receptie op verschillende manieren gekarakteriseerd. De Koe (1910:95) weet niet goed hoe ze hem moet typeren: zijn opvatting over het schone noemt ze “tweeslachtig” weifelend tussen “de oude zienswijze” en “nieuwe conclusies”. Knuvelde (1973:150) plaatst hem aan het begin van de moderne literatuur, in theorie en praktijk – eerder (1973:4) had hij de vernieuwing de naam *romantiek* gegeven. Van Alphen's biograaf P.J. Buijnsters (1973:133) noemt hem preromantisch. Kloek (1985:59) ziet in hem een vernieuwer, maar benadrukt tegelijkertijd zijn geworteldheid in een achttiende-eeuwse denkwereld. Johannes (1992:321) trekt uit zijn analyse van de verbeeldingskracht de conclusie dat Van Alphen er zeker geen romantische opvatting op nahield, maar dat hij eerder “een samenvatting, popularisering en methodische presentatie van verlichtingsdenkbeelden” bood. Oosterholt (1998:21) noemt hem “de teergevoelige dichter” met een empiristische poëtica. Zoals uit het volgende zal blijken, is Van Alphen's vernieuwing inderdaad niet revolutionair te noemen – zeker niet in internationaal opzicht – maar dat er sprake is van een vernieuwing staat vast: nooit eerder werd op zo'n systematische manier een esthetica op empiristische gronden in het Nederlands voorgesteld. Dat Van Alphen zich van het vernieuwende van zijn vertaling bewust was, blijkt uit de strijdbare toon van zijn inleiding. Uit de bespreking van het hoofdstuk over het verhevene zal echter duidelijk worden dat de verkondigde ideeën in internationaal perspectief weinig origineel waren.

3.2.2. *Eene wijsgeerige beoeffening der fraaie letteren*

Friedrich Justus Riedel (1742-1785), staat bekend als één van de zogenaamde *Popularphilosophen* (onder wie ook Moses Mendelssohn en Johann Georg Sulzer), die het empirisme in Duitsland verspreidden – zoals Addison Lockes ideeën gepopulariseerd had in Engeland (Oosterholt 1998:17). Eerder dan zelf een empiristische filosofie te ontwerpen, introduceerde hij in zijn werk de inzichten van filosofen als Locke en Hume op een toegankelijke manier.

Van Alphen begint zijn Riedelbewerking met een inleiding waarin hij motiveert waarom hij dit werk gedaan heeft. Maar meer nog dan een verantwoording dient de inleiding “om mijnen lezer voortebereiden tot het lezen van een soort van geschrift, waar aan zij, over het geheel genomen, ongewoon, en waartegen zij uit dien hoofde mogelijk ingenomen zijn” (Van Alphen 1999, I:3).⁵⁵ De Man (in Van Alphen 1999, II:69-70) verdeelt de inleiding in drie onderdelen: een eerste deel over het nut van de esthetica voor het opkrikken van de kwaliteit van de Nederlandse letteren, een tweede deel waarin een aantal bezwaren tegen de esthetica als discipline weerlegd worden, en een derde deel over de filosofische benadering van kunst en literatuur als stimulator van vooruitgang voor de hele mensheid. De parallellen met Van Goens' voorrede zijn duidelijk: beiden pleiten voor een filosofische verdieping van de literaire kritiek, beiden hebben geen al te hoge hoed op van de Nederlandse eigentijdse literatuur, en beiden geloven dat ze via de esthetica die eigen literatuur kunnen stimuleren.

Van Alphen's toon is echter veel rustiger en minder bijtend dan Van Goens'. Voorzichtig vraagt hij: "Zoude het niet mogelijk zijn, dat de Nederlanders in het stuk van poëzij zig zelve nog niet regt kenden? Ik heb dit wel eens vermoed. De kennis en ervaring, die ik aan lezen en samenspreken verschuldigd ben, heeft mij wel eens in dat vermoeden gesterkt" (Van Alphen 1999, I:4). Impliciet zegt hij hier dat de Nederlanders te weinig buiten hun eigen taal lezen. Hij citeert een recentelijk verschenen Nederlands gedicht waarin de eigen literatuur boven die van Ovidius en zelfs boven die van Homerus geplaatst wordt. Hij noemt dat soort uitspraken buitensporig, maar hij vreest dat veel landgenoten er ook zo over denken. "Ik voor mij, die niet geheel vreemd ben in de werken der oude en hedendaagsche Digtters, zou niet schroomen van te erkennen, dat onze Hollanders, in dezen tegenwoordigen tijd, geen stukken van poëzij voor den dag brengen, die even schoon zijn als die der Ouden, of die der Franschen, Engelschen en Duitschers" (Van Alphen 1999, I:5). Het kan nauwelijks duidelijker: de Nederlandse literatuur hinkt achterop. Let wel: "men veragte ze [de Nederlandse letteren, CM] zeker daarom nog niet, om dat men ze minder schat dan anderen. Die VIRGILIUS beneden HOMERUS stelt, verdient nog niet onder de veragters van VIRGILIUS gerekend te worden" (Van Alphen 1999, I:5). Van Alphen slaat en zalfte.⁵⁶ Het is echter niet zo dat die achterstand een noodzakelijk feit is: figuren als Erasmus, Grotius, Vondel, Hooft, Boerhave, Musschenbroek⁵⁷ hebben bewezen dat ook Nederland genieën kan voortbrengen. Het 'feit' dat de Engelse, Franse en Duitse literatuur nu wel grote werken produceert, en de Nederlandse niet, kan dus niet te maken hebben met iets intrinsiek Nederlands – behalve misschien "de lauwheid en ijverloosheid, die in andere opzigten onze natie in deze eeuw meer aankeeft dan in het begin der vorige" (Van Alphen 1999, I:9). Maar ook dat kan niet de volle verklaring zijn.

Wat dan; zal ik mijn hart regt uitspreken, dan moet ik zeggen: het is 't gebrek aan eene wijsgerige beoeffening der schoone kunsten en wetenschappen, en daar uit volgend verkeerd gebruik van gebrekkige modellen, die ons in het stuk van poëzij nog ver agter onze naburen stelt. Men wijst onze jonge vernuften in de poëzij, op de eerste ijsbrekers; op HOOFT, op VONDEL, op VOLLENHOVE, op POOT; dezen zijn voor onze vernuften het Antieke. Hen te willen voorbijstreven zou, naar de meening der meesten, dwaasheid zijn. Zij zullen altoos onze modellen blijven. Zo denken onze meeste digtters, zo dagt ik ten minsten over eenige jaren, en veelen met mij; daar ik die wijze van denken gekregen had door het lezen van boeken en door gesprekken met anderen. Maar dit is juist de verkeerde weg om te vorderen. Men moest deze geniën hun regte plaats aanwijzen, hunnen gebreken naspeuren zo wel als hunne schoonheden, en dit op wijsgeerige gronden, volgens regels, getrokken uit de menschkunde en zielenleer (Van Alphen 1999, I:9-10).

In een voetnoot haast Van Alphen zich te zeggen dat zijn opmerking over het willen overtreffen van de grootheden uit het verleden enkel maar kan opgaan voor wat kan

aangeleerd worden: “Zo ver zij geniën zijn, kunnen zij eigenlijk gesproken, door geen oefening overtroffen worden” (Van Alphen 1999, I:9-10n10). Maar de literatuur kan er alleen maar baat bij hebben als ze gepaard gaat met een wijsgerige studie van haar beginselen. Ondanks een paar schuchtere pogingen om dit soort werk in Nederland te introduceren – waarbij Van Alphen verwijst naar o.a. Van Goens’ vertaling – is dit toch voornamelijk een nieuw veld voor de Nederlandse letteren.⁵⁸ Daarom definieert Van Alphen ‘*esthetica*’ – met een verwijzing naar de Zwitser Johann Georg Sulzer (1720-1779), naar zijn gevoel de helderste estheticus – als volgt: “De *Aesthetica* is de wijsgeerte der schoone kunsten; of de wetenschap, welke zo wel de algemene theorie, als de regelen der schoone kunsten uit de natuur van den smaak afleidt. Het woord beteekent eigenlijk de wetenschap der gewaarwordingen, welken in het Grieksch *aisthèseis* genaamd worden” (Van Alphen 1999, I:15). Er is een theoretisch luik, waarin de uitwerking van aangename of onaangename gewaarwordingen op het gemoed onderzocht en gecatalogeerd wordt, en een “beoeffenend” luik, waarin de afzonderlijke kunsten met hun specifieke kenmerken beschreven worden. Hierbij moet de onderzoeker aandacht hebben voor zowel de aangeboren talenten van de kunstenaar – zijn *genie* – als “de voornaamste hulpmiddelen, om tot eene gelukkige vaardigheid in elke kunst te geraken” (Van Alphen 1999, I:16).

Op de tegenwerping dat “een genie zig zelf tot een regel is” en dus geen baat heeft bij wijsgerige abstracties, antwoordt Van Alphen dat “de genie een voorraad-schuur [is], waar in de ideaalen voor de schone voordbrengsels opgesloten liggen. Maar de hand die deze ideaalen polijst, er het gedrogtelijke uit weg neemt, en ze tot een schoon geheel vormt, is eigenlijk de genie niet, maar het oordeel en de smaak” (Van Alphen 1999, I:19). Met andere woorden: het aangeboren talent moet geleid worden door een te verwerven smaak- en oordeelsvermogen.⁵⁹

Maar gelijk in alles, heeft men zig ook hierin voor uittersten te wagten. Een genie kan zeer wel door den dwang worden verhinderd in hare werking; maar dit geschiedt dan, wanneer men de regelen, onder welke bedwang men haar leggen wil, niet uit de natuur alleen ontleent, maar er zulken bijvoegt, die willekeurig zijn, of die, welken men uit de reeds voor handen zijnde kunstwerken, onwijsgeerig overneemt [...] (Van Alphen 1999, I:29).

De “regelen” die de kunstenaar als model voorgehouden worden, moeten de regels van de schoonheid zijn, en dus boven alle specifieke omstandigheden staan – Van Alphen (1999, I: 30) geeft het voorbeeld van de peripetie in een tragedie: zonder peripetie geen tragedie, “maar waarom moet nu deze peripetie altoos in eene *herkenning* bestaan?” De regels mogen dus niet te strikt zijn. Een al te strikte houding is geen theorie, maar het misbruiken van de theorie. Het genie mag dus niet gefnuikt worden door een al te streng vasthouden aan theoretische, wijsgerige inzichten. Maar de theorie kan mindere goden wel van nut zijn: middelmatige dichters kunnen met behulp van de aangereikte hulpmiddelen toch nog verdienstelijke kunst creëren. Behalve dit onmiddellijk nut van de *esthetica*, ziet Van Alphen nog een hoger doel:

Men houdt thands de schoone kunsten al te veel voor een tijdverdrijf, dat geen of weinig verband heeft met 's menschen geluk en volmaking, daar men, in tegendeel, het gevoel voor het schoone met veel grond tellen kan onder die neigingen van de menschelijke natuur, van welks regte of verkeerde vorming veel afhangt, en die van een zeer grooten invloed is op de vorming van ons gevoel van het *ware* en *goede* [...]. Ik voor mij houde het voor zeker, dat hij, die als wijsgeer de schoone kunsten kent en beoefent, het meest vatbaar is om de bijzondere trekken van schoonheid in de werken Gods in de natuur, en in de proeven van digtkunde en welsprekendheid, die men in de Heilige bladeren vindt, optemerkten, en met de levendigste aandoeningen van blijdschap en verwondering te gevoelen (Van Alphen 1999, I:34-35).

Wie de esthetica bestudeert, wordt niet alleen een beter kunstkenner, maar ook een beter mens en een beter christen. Wie immers het schone beter kan onderscheiden, is vatbaarder voor de schone schepping, en voelt daardoor des te heviger bewondering voor de creatie van God – de belichaming van het goede en het ware.

Dat de schone kunsten vanuit de wijsbegeerte en *zielenleer* moet benaderd worden, blijkt uit de aard van het schone: “De schoonheid tog is niet alleen gegrond in de eigenschappen van het schoone voorwerp, maar ook in onze gewaarwording” (Van Alphen 1999, I:36). Van Alphen beschouwt het schone dus als een combinatie van een aantal vormelijke kenmerken en een specifieke ervaring die erdoor opgewekt wordt – zoals later duidelijk zal worden geldt hetzelfde voor andere esthetische categorieën, en dus ook voor het verhevene. De filosofische studie van kunst behelst dus zowel een verstandelijke analyse van het object als een onderzoek naar de emotionele respons. Van Alphen neemt in zijn inleiding een passage op uit Lord Kames’ *Elements of Criticism* (Van Alphen 1999, I:37-40). Het lange citaat is grotendeels een explicitering van wat eerder al geïmpliceerd werd: wie meer weet van de theorie, zal meer genieten van het kunstwerk; het filosofisch nadenken op zich scherpt de geest; de redelijke oordeelkunde maakt de mens vatbaarder voor harmonie en zachtheid, ook op persoonlijk vlak, en vormt dus een tegenwicht voor egoïsme, eerzucht, gierigheid, hoogmoed en nijd; tegelijkertijd worden de hartstochten gecultiveerd, waardoor sympathie en empathie als vanzelfsprekend worden. Van Alphen voegt nog een voordeel toe, “namelijk, dat men door dezelve ontslagen wordt van die slaafsche banden, met welken letterzifterij en eene zekere buitensporige kieschheid op de taal dikwijls den digter of redenaar, tot wezenlijk nadeel der schoone voordbrengsels, tragt te boeien” (Van Alphen 1999, I:40) – een niet mis te verstane sneer richting de al te strikte genootschapscultuur.

Van Alphen sluit zijn inleiding af met een verantwoording voor de keuze voor Riedel. Hij heeft naar eigen zeggen lang getwijfeld tussen Riedels *Theorie* en Kames’ *Elements of Criticism*. Riedels studie is echter niet zo breedvoerig als die van Kames. Kames gaat soms wat te ver in zijn onderscheidingsijver, en hij is minder helder dan Riedel. Bovendien beslaat Riedels *Theorie* een breder veld, én maakt hij gebruik van Kames’

Elements of Criticism. Ten slotte, de *Theorie* leek Van Alphen een geschikt inleidend werk, dat de geïnteresseerde lezer tot het lezen van andere werken, zoals de *Elements*, zou aanzetten.⁶⁰ De door Van Alphen uitermate bewonderde *Allgemeine Theorie der schönen Künste* van Sulzer is niet gekozen, omdat het een alfabetische lijst van begrippen is, en dus geen systematische opbouw naar steeds dieper inzicht biedt.

3.2.3. *Over het grootsche en verhevene*

Het is significant dat Riedel het grootse en het verhevene in één adem noemt. Het herinnert meteen aan Addison. De Britse theoretici zijn overigens sterk vertegenwoordigd in de *Theorie*: op de eerste twee bladzijden van het hoofdstuk over het verhevene worden er al vier genoemd en aangehaald (Lord Kames, Akenside, Priestley – een toevoeging van Van Alphen⁶¹ – en Gerard).

Hij opent zijn hoofdstuk over het grootse en verhevene – het derde hoofdstuk in het eerste deel (Riedel 1778:58-108) – met een verwijzing naar Longinus' opmerking dat kleine beekjes geen verwondering wekken, maar de Nijl, de Donau, de Rijn en de oceaan wel.

Het verhevene vervult onze ziel met grootsche voorstellingen, en dezen geven haar te gelijk eene vlugt, waardoor zij zig boven haren gewoonen kring verheft, en in eenen hooger en plaatst. Van daar komt het, dat wij omtrent dat alles partij trekken, waar aan wij iets verhevens vinden, en dit is het, waar ons de Epische en Toneeldigters dwingen, aandeel te nemen aan de lotgevallen, van hunne helden en heldinnen (Riedel 1778:58-59).

Het verhevene heeft dus te maken met de voorstelling van iets groots, en speelt een belangrijke rol bij het oproepen van empathie bij het publiek.⁶² Riedel nuanceert echter: de nadruk op het grootse betekent niet dat het kleine noodzakelijk onaangenaam aandoet. Bovendien wekt het te grote geen aangename gevoelens op: “Wanneer het groote te groot is, om in deszelfs geheelen omtrek zinnelijk te kunnen overzien worden, zo verliest het daardoor, met opzigt tot ons, zijne grootheid” (Riedel 1778:60).⁶³ Het verhevene is dus een beheersbare grootheid. Dat geldt ook voor het morele karakter van personages: personages die als te zuiver of te heroïsch afgebeeld worden, verliezen hun geloofwaardigheid. Van Alphen voegt er aan toe dat dat ook omgekeerd opgaat: complete zedelijke bedorvenheid kan niet in een menselijke gestalte afgebeeld worden. Met een echo van John Dennis' opvatting dat voor God niets verheven kan zijn, omdat Hij zelf boven alles verheven is, verklaart Riedel dat het verhevene voor kleine geesten anders is dan voor geniëen. Het gaat dus niet enkel om grootsheid, maar ook en vooral om “de betrekking tusschen de grootheid van een onderwerp, en de denkwijze van den geenen, op welke dat onderwerp werkt” (Riedel 1778:63).⁶⁴ ‘Groot’ en ‘groots’ zijn relatieve begrippen.

Riedel schat het belang van de geest hoog in: de gedachte aan iets groots veroorzaakt net dezelfde gewaarwording als de aanschouwing van datzelfde grootse object. Bevat-

telijkheid blijft echter een fundamenteel onderdeel van de ervaring van het grootse. “Een voorwerp, het welk veel zinnelijke deelen heeft, is groot, in zo ver zijne deelen in één denkbeeld te samen bevat kunnen worden” (Riedel 1778:64). Riedel verwijst naar Addison en Aristoteles als autoriteiten die dit ondersteunen. Addison had inderdaad gesteld dat wie beeldhouwwerken bekijkt misschien wel meer onder de indruk zou zijn van het standbeeld van Alexander (op ware grootte) door Lysippus dan van de held uitgehakt in de berg Athos (als het plan uitgevoerd zou zijn). Maar Riedel trekt deze opmerking uit zijn context: Addison gaf dit voorbeeld om aan te tonen dat er ook een “greatness of manner” is (Addison 1907, III:288). De stelling dat groot niet noodzakelijk samenvalt met groots, houdt niet in dat het té grote lelijk zou zijn.

De verwijzing naar Aristoteles is veelzeggend. Aristoteles spreekt in de passage waarnaar verwezen wordt (hoofdstuk 7 van de *Poëtica*) wel degelijk over de omvang van objecten, maar in de context van het schone: “Bovendien is de schoonheid van iets dat leeft, maar in feite ook van elk ding dat uit delen bestaat, niet alleen afhankelijk van de ordening van die delen, maar ook van de omvang, die hier niet willekeurig is. De schoonheid bestaat in de orde en de omvang tezamen” (Aristoteles 2000:41). Riedel neemt Aristoteles’ voorbeeld van een te groot dier over, en ook hij noemt dit “niet schoon” (Riedel 1778:65). Het grootse, en dus ook het verhevene, blijkt een soort van het schone te zijn.⁶⁵

Het voornaamste kenmerk van het verhevene volgens Riedel is de associatie met grootte: hoe groter, hoe meer verheven. “En deze *grootte* vermeerderd nog, wanneer het groote voorwerp teffens een voorwerp van schrik en vrees is” (Riedel 1778:66-67). In een voetnoot wordt zonder verder commentaar verwezen naar Burkes *Enquiry*. Hoewel Riedel eerder had gesteld dat men het grote object in één blik moest kunnen zien, wordt in het geval van het angstaanjagend grote een opening gecreëerd. Van Alphen heeft een aantal verzen van Vondel ingevoegd, waarin de uitgestrektheid geïllustreerd wordt door de zee “Die met haere armen al den aerdkloot weet t’omvangen, / Waer over ’t rijck gewelf des hemels wert gehangen” (Riedel 1778:67). Hier wordt het beeld van de zee – dat een klassiek voorbeeld in teksten over het verhevene geworden is – groter dan wat zintuiglijk onmiddellijk waarneembaar is: door associaties komt de lezer ertoe zich de zee steeds groter voor te stellen, “en zo verliezen zig de gedagten met het voorwerp in het oneindige” (Riedel 1778:67). Het object dat het verhevene oproept, moet dus bij voorkeur bevattelijk en zelfs harmonieus zijn – “Lichamelijke hoogte met geëvenredigde dikte en breedte, zonder zinnelijke onvolkomenheid, is groot” (Riedel 1778:67) – maar de associaties die het oproept kunnen tot in het oneindige reiken. Die suggestie van het oneindige kan ook, zoals eerder bij Burke al bleek, opgeroepen worden door duisternis. De uitgestrektheid kan ook temporeel zijn: de gedachte aan de eeuwigheid “verwekt eene bedwelmende verbazing, welke, in een behoorlijk licht geplaatst, egter aangenaam is” (Riedel 1778:68). Riedel zegt dat naar zijn gevoel de gedachte aan de eeuwigheid die voorbij is aangener is dan de gedachte aan de toekomstige, omdat die vermengd is met onzekerheid – Van Alphen voegt er in een voetnoot aan toe dat veel afhangt van de gemoedsgesteldheid

waarmee die toekomst wordt beschouwd, waarbij de religieuze Hieronymus vermoedelijk aan het Laatste Oordeel denkt.⁶⁶

Vervolgens worden kort verscheidene voorbeelden van grootsheid behandeld: “Veelheid en ingespannenheid der krachten”, best opgemaakt uit de “uitwerkingen”, de gevolgen van de krachtinspanning (Riedel 1778:71); “Snelheid en hevigheid met welvoegelijkheid, zonder ongeschiktheid” (Riedel 1778:72); “Waare verdienste, belanglooze, patriotische, heldhaftige voornemens”, kentekenen van “grootheid des geestes” (Riedel 1778:73); “Gelijkenis en eensoortigheid met groote voorwerpen”, want dat is “eigen grootheid” (Riedel 1778:75)⁶⁷; datgene wat grote genieën voor groot houden (dit is het logische gevolg van de stelling eerder dat genieën een ander besef van grootsheid hebben dan kleine geesten). Deze laatste vorm van grootsheid omvat ook die “onderwerpen [die] door de gemeene meeningen der menschen, een hogere rang hebben. Hier toe behooren, rijkdom, pragt, aanzien en geweld zonder verdienste” (Riedel 1778:76). Riedel wijst er op dat Longinus al gesteld heeft dat deze dingen niet groots zijn, omdat de verachting ervan groots is⁶⁸, en ook bij Mendelssohn was het ter sprake gekomen.⁶⁹ Riedel houdt echter vol dat ze toch kunnen bijdragen aan de verhevenheid van bepaalde voorwerpen.

Daarmee rondt hij zijn bespreking van “de grootte der dingen” af: de lezer wordt verwezen naar Lord Kames voor een uitvoeriger behandeling. “Nu volgt de werkelijke grootschheid der gedagten” (Riedel 1778:78). Er wordt verwezen naar de vijf bronnen van Longinus, maar enkel de eerste twee – het vermogen om grote gedachten te ontwerpen, en de felle en bezielde emotie – worden relevant geacht.

Zullen onze denkbeelden aan hunnen groote voorwerpen geëvenredigd zijn, dan behoort daar toe eene zekere *natuurlijke geschiktheid van den geest*, waar door hij zig boven de gewoone wijze van denken verheft, een *edele en trotsche ijver, een vast en levendig besluit*, om geene anderen, dan groote en verhevene gedagten aantekweeken; en ook eene, door oeffening verkregen, sterkte, inspanning, en elasticiteit des geestes, waar door dat besluit tot eene vaardigheid wordt. Dit alles samen genomen maakt de grootheid der ziel uit, waar door de kunstenaar in staat is, om zig boven den gewoonen kring der menschen te verheffen, en de taal der Goden natespreken (Riedel 1778:78-79).

Van Alphen expliciteert nog dat “oeffening” wel degelijk belangrijk is: hij voegt een passage in over het belang van het samengaan van natuur en kunst. “Daar de natuur alleen werkt, brengt zij wel somtijds verheven voordbrengsels voor den dag, maar ook niet zelden valt zij, of in het opgezwollene, of zij doet haare voordbrengsels dien trap van verhevenheid niet bereiken, waar voor zij vatbaar, en waar toe de natuur, wanneer zij door de kunst was geholpen geweest, dezelve zou gebragt hebben” (Van Alphen in Riedel 1778:79).

Met opnieuw een verwijzing naar Longinus betoogt Riedel verder dat “de uitkiezing van groote voorwerpen, en van de gewigtigste omstandigheden” van wezenlijk belang

is (Riedel 1778:80). Dat het gewichtige schijnbaar onbenullig kan zijn, illustreert hij aan de hand van een fragment uit Klopstocks *Messias* – één van de meest geciteerde literaire werken in dit deel van de *Theorie* – waarin Christus zijn overmacht tegenover Satan etaleert door een stervende worm te doen herleven. De keuze van het onderwerp is van het allergrootste belang. Er wordt veel verwacht van de kunstenaar:

Dit alles vooronderstelt, dat de kunstenaar natuurlijke geschiktheid, voor-nemen, ijver en waardigheid bezitte; dit vooronderstelt, dat hij gewigtige voorwerpen verkozen, en de wigtigste zijden daarvan ontdekt heeft; kunnen dan zijne voordbrengsels wel anders dan groot wezen, wanneer nog daar bij Enthusiasmus, of de gepaste en met de gewigtigheid des onderwerps overeenkomende inspanning der kragten bijkomt? (Riedel 1778:82)

In dit citaat komen verschillende lijnen samen. De “natuurlijke geschiktheid” past in de traditie van het *decorum*, waarin alles zijn eigen plaats heeft. Ook de nadruk op waardigheid en gewichtigheid doen erg klassiek, zoniet classicistisch aan. Maar de verwijzing naar het *enthusiasmus* herinnert aan de nadruk op het emotionele, die sinds John Dennis steeds centraler kwam te staan. Dit is typerend voor Riedels benadering van het verhevene: hij gaat uit van een traditioneel denkkader (met een invulling van het verhevene die teruggaat op Longinus, via Boileau), maar probeert er de nieuwe empiristisch geïnspireerde esthetische inzichten in te passen. Daardoor gaan bepaalde aspecten van de verschillende theorieën verloren, zoals bij voorbeeld het eerder aangehaalde noemen van Burkes *Enquiry* bij de rol van het angstaanjagende, zonder het onderscheid tussen schoon en verheven over te nemen. Van Alphens commentaar blijft meestal beperkt tot bijkomende voorbeelden (zowel van literaire als theoretische aard), maar af en toe expliciteert hij bepaalde verschillen met andere theorieën die in Riedels betoog impliciet blijven.

Zo waarschuwt Riedel de lezer ervoor dat niet alles wat op het eerste gezicht groots is, dat ook daadwerkelijk is: “Wanneer de Digter eenen leeuw voorstelt, die zo hard brult, en zo grimmend rondom zig snuift, dat zelfs zijne schaduw geen moeds genoeg heeft, hem te volgen; dan is dit eene verbeelding die veel boha maakt, en tog, op den keeper beschouwd, valsch is” (Riedel 1778:83). Het verhevene verrukt de ziel op een natuurlijke manier, “en een plaats kan onmogelijk verheven zijn, welke een man van smaak en geleerdheid eenige reizen⁷⁰, zonder geroerd te worden, kan aanhooren” (Riedel 1778:84). Van Alphen trekt de gedachtegang door en merkt op dat een passage die verheven wordt genoemd, haar effect niet verliest bij herlezing. Daardoor onderscheidt het verhevene zich van het nieuwe, stelt hij, waarmee hij zich impliciet tegen Addison en Burke afzet.

Na deze ingelaste opmerking krijgt het vervolg van Riedels argumentatie een bijkomende dimensie. Riedel schrijft – enigszins ironisch voor een *theorie*: “Het zou belachelijk zijn, het verhevene in een gedigt te willen *betoogen*, nog belachelijker, betoogen te willen vorderen, daar, waar men maar voelen moet om te geloven” (Riedel

1778:84). Hij haalt Boileaus verdediging van het *fiat lux*-motief aan: “dat het verhevene eigenlijk geen zaak is, die men bewijzen en betoogen kan; maar dat het iets wonderbaars is, dat aandoet, dat treft, en dat zig gevoelen laat” (Riedel 1778:84). Riedel haalt Boileau enkel aan als een autoriteit die al eerder hetzelfde standpunt verkondigd heeft, naar aanleiding van het *fiat lux*-voorbeeld. In het licht van Van Alphen's toegevoegde opmerking over het verschil met het nieuwe wint het feit dat *fiat lux* zo alomtegenwoordig is aan belang: als het verhevene geen tweede keer kan gevonden worden, zou het veelvuldig aanhalen van het voorbeeld afbreuk doen aan het effect ervan. De passage krijgt dus een dubbele functie: ze dient als argument zowel voor het gevoel als basis van het herkennen van het ware verhevene, als voor de stelling dat het verhevene niet verdwijnt bij een tweede confrontatie met het object of de tekst.

Bij dit alles dringen zich een aantal vragen op. Ten eerste, waarin ligt het verschil tussen het grootse en het verhevene? Ten tweede, zien Riedel en Van Alphen het verhevene als iets wat in de eerste plaats als een eigenschap van het object beschouwd moet worden, of als een ervaring die het subject ervaart? Daaruit volgend: is er wat dat betreft een verschil tussen Van Alphen en Riedel?

Riedel stelt zelf de eerste vraag, en beantwoordt ze door een hele reeks definities van het verhevene te citeren – passeren de revue: Longinus, Heineke (een Duits vertaler van Longinus), Batteux, Ramler, Curtius, Lord Kames, Gerard, Mendelssohn, Sulzer (een toevoeging van Van Alphen). Daarbij komen vele van de elementen die in de vorige hoofdstukken aan bod kwamen als kenmerken van het verhevene aan bod: het verheffend gevoel, volkomenheid, bewondering en verwondering, verrassing. “Wie heeft nu gelijk? Mogelijk, zo als het bij zulke verschillende gedagten doorgaands gaat, allen te samen: elk op zijne wijze?” (Riedel 1778:90). Riedel merkt op dat het verschil tussen verheven en laag relatief is – hij herhaalt dat voor God niets verheven is – maar dat daarmee eigenlijk niet veel gezegd is. Hij komt tot zijn eigen definitie:

Wij stellen ons derhalve het hoogste voor, dat eene menschelijke ziel bevatten kan, en noemen dat verheven. Daar de minste menschen aan dit *non plus ultra* genaken, moet noodwendig het verhevene hen met bewondering vervullen, om dat wij gewoon zijn, al dat te bewonderen, wat wij half, of in 't geheel niet, of bezwaarlijk in staat zijn, te bereiken. Dit gevoel wordt met een ander verknogt, wanneer wij ons het verhevene aanschouwend voorstellen. Wij verheffen ons namelijk daar door uit onzen gewonen kring, en naderen tot die streek, waar in wij het verhevene voorwerp zagen. Deze vlugt mengt bij het eerbiedvolle verbazen eenen heimelijken hoogmoed, die met sympathie omtrend het verhevene voorwerp gepaard is, en even daar door wordt de gewaarwording van het verhevene aangenaam (Riedel 1778:91-92).

Riedels definitie is een synthese van heel wat elementen uit de gehele traditie van het verhevene. Het is het hoogst bevattelijke⁷¹ en precies daarom wekt het bewondering. Het roept een identificatie (*sympathie*) op met iets wat hoger is dan onszelf, waardoor

de eerbied en bewondering voor het verhevene op het subject teruglaat (en dus zorgt voor enige hoogmoed: men bewondert het verhevene in de eigen persoon), wat een aangenaam gevoel oplevert. Het is opvallend dat Riedels definitie gevoelens en ervaringen beschrijft, maar toch het voorwerp verheven noemt. De subject-object-vraag wordt niet opgelost – voor zover ze al gesteld wordt – wel integendeel: beide invullingen van het verhevene worden door elkaar gebruikt. Ook in wat volgt wordt zowel de ervaring als de bron van de ervaring verheven genoemd.

Riedel maakt een onderscheid tussen een natuurlijk en een zedelijk verhevene. Het natuurlijk verhevene wordt verbonden met grote objecten, duistere plaatsen, dieptes, lange tijd, grote kracht. Het zedelijk verhevene voegt er een geestelijke dimensie aan toe: “De verhevenheid wordt nog grooter, wanneer er voornemens bij komen, die zulk eene spanning en stemming der geestekragten verraden, welke het gewone doelwit der menschen schijnt te boven te gaan” (Riedel 1778:92-93). De geestelijke dimensie is dus in de bron van de ervaring te vinden. Hoewel het verhevene beschreven wordt in termen van een ervaring, wordt de term (en vooral, maar niet uitsluitend het adjectief) gebruikt om objecten mee te duiden. Hetzelfde geldt voor de toepassing van het verhevene in de schone kunsten:

Alle deze dingen moeten, wanneer zij door de kunst schoon en verrukkend voorgesteld worden, ook in de voorstelling of nabootsing, die verbazing, bewondering, eerbied, en hoogagting verwekken, welke zij anders door zig zelf voortbrengen.

Soortgelijke kunstige zinnelijk volkomene voorstellingen, die ver boven de gewoone gaan, en daar door verwondering verwekken, maken het verhevene in de schoone kunsten en wetenschappen uit (Riedel 1778:93).

Die zinnelijke volkomenheid wordt verwoord in termen die al bij Longinus terug te vinden waren: “Voorbeelden genoeg van het verhevene en van de kunst, die daar juist het minst kunst schijnt te zijn, waar zij het zulks allermeest is!” (Riedel 1778:95).⁷² Opnieuw, of nog steeds, wordt kunst het hoogst gewaardeerd als ze de natuur het dichtst lijkt te benaderen. Riedel verwijst hierbij naar Mendelssohns onderscheid tussen het verhevene in de voorwerpen en het verhevene in de voorstelling van de voorwerpen, maar hij werkt dit niet uit. “Genoeg hier van!” (Riedel 1778:95).

Van Alphen heeft er echter nog niet genoeg van. Hij vraagt zich af in hoe verre de voorstelling van het kwade verheven kan zijn. Hij citeert Sulzer, die stelt dat bij voorbeeld Miltons Satan verheven is omwille van zijn “sterkte des gemoeds, dat zig nergens door laat neerslaan; eene stoutheid die geen gevaar agt; een moed die door geene hindernissen overweldigd wordt” (Van Alphen in Riedel 1778:96) – het kwade is daarbij maar van secundair belang. Van Alphen erkent dat er een bewondering voor die stoutmoedigheid kan ontstaan, maar “Iets, dat zedelijk kwaad is, kan nimmer verheven in zig zelf zijn; het mist altoos dat schoone, dat aan de verhevenheid eigen is” (Van Alphen in Riedel 1778:97). Daarom kan een godloochenaar, zoals Satan niet verheven zijn: God loochenen is niet alleen dwaas, het is ook “eene ijsselijke misdaad”

(Van Alphen in Riedel 1778:98). Als er iets verhevens is aan duivels, dan is het te vinden in hun verleden als engelen dat ze nog meedragen. Van Alphen meent Riedels onderverdeling van de soorten van het verhevene te moeten bijsturen:

Gelijk er van het verhevene in de fraaie wetenschappen tweeërlei soorten zijn, het een, wanneer de zaak, die voorgesteld wordt, zelve verheven is; het ander, wanneer de verhevenheid gelegen is in de kunstige voorstelling, dat er ook zo in *het zedelijk verhevene* twee soorten zijn: het eerste, wanneer de daad, de neiging, het karakter zelf verheven is; en het ander, wanneer de daad enz. in zig zelf zedelijk kwaad is, maar egter zulke natuurlijke volkomenheden van den geest vooronderstelt, die onze verwondering verwekken (Van Alphen in Riedel 1778:99-100)

Het lijkt mij dat Van Alphen Riedels onderscheidingen te strikt neemt. Hij noemt hier het ‘natuurlijk verhevene’ niet, maar maakt wel een onderscheid tussen het ‘zedelijk verhevene’ en het ‘verhevene in de fraaie wetenschappen’. Het verhevene in kunst is echter de nabootsing – de imitatio – van het verhevene in de werkelijkheid. De imitatio is niet beperkt tot het natuurlijk verhevene: in literatuur kan ook het zedelijk verhevene afgebeeld worden. Zedelijk en natuurlijk verhevene sluiten elkaar niet uit – het zedelijk verhevene werd zelfs als een complement van het natuurlijke geïntroduceerd: “De verhevenheid wordt *nog grooter*, wanneer er voornemens bij komen, die zulk eene spanning en stemming der geesteskrachten verraden, welke het gewone doelwit der menschen schijnt te boven te gaan” (Riedel 1778:92-93; mijn cursivering, CM). De toepassing van Mendelssohns twee soorten van het verhevene op Riedels verhevene is dus niet zo vanzelfsprekend als hij het wil laten uitschijnen. In het geval van het verhevene in de voorwerpen volstaat het om het concept ‘voorwerp’ op te rekenen, zodat ook morele waarden erin kunnen gevat worden. Dan is kunst de imitatio waarin de kunst als natuur verschijnt, en dan kan ze zowel het natuurlijke als het zedelijke verhevene afbeelden. Als de verhevenheid echter ontleend wordt aan de kunstige voorstelling, dan gaat het niet meer om het gerepresenteerde, maar om de representatie. Dan wordt het kunstwerk zelf, als object, de bron van het verhevene, wat tegen de gedachte ingaat dat “kunst, [...] daar juist het minst kunst schijnt te zijn, waar zij het zulks allermeest is!” (Riedel 1778:95).

Aansluitend op Van Alphens invoeging, somt Riedel de fouten op die tegen het grote en het verhevene in de schone kunsten kunnen begaan worden. De eerste is *gezwollenheid*: overdreven bombastisch taalgebruik – in het licht van ‘kunst die het minst kunst schijnt te zijn’: te kunstig. Dat ook de Nederlandse letteren niet vrij zijn van deze zonde, blijkt uit de voorbeelden die Van Alphen toevoegt.⁷³ Een volgende fout is grote voorwerpen al te nauwgezet te gaan beschrijven – ironisch genoeg gebruikten Engelsen het woord *Dutch* om extreme nauwgezetheid mee aan te duiden.⁷⁴ Ook als “een voorwerp, dat op zig zelf verheven is, in de voorstelling al te zeer opgesmukt wordt” gaat het verhevene verloren. Opnieuw wordt het *fiat lux* als voorbeeld aangehaald, met als conclusie: “Eenvoudigheid wordt hier grootschheid” (Riedel 1778:106).

Samenvattend kan gezegd worden dat de analyse van het verhevene in dit werk niet bepaald diepgravend of revolutionair vernieuwend te noemen is. Op dat vlak lijkt dit hoofdstuk in Riedels studie onder de algehele opzet van het werk: de *Theorie* is een uitdrukkelijk populariserend werk, een samenvatting van wat er was, en geen presentatie van een eigen interpretatie. De grote verdienste van dit werk ligt net in de bundeling van belangrijke inzichten, en daarbij mogen Van Alphen's aanvullingen niet onderschat worden: hij heeft Riedels tekst op verscheidene plaatsen aangevuld met bijkomende bronnen en (zij het erg beperkt) met eigen inzichten.

3.2.4. *Een discussie tussen twee heren*

Van Goens' vertaling van Mendelssohns *Verhandeling* had stof doen opwaaien, niet alleen omdat Van Goens het gewaagd had de Nederlandse cultuur aan te vallen, maar ook (en vooral) omdat hij een aantal 'goddeloze' buitenlanders als na te volgen modellen had aangeraden. De nadruk kwam meer op morele en religieuze thema's te liggen – met waarschijnlijk ook een politieke agenda die op de achtergrond meespeelde – dan op de esthetische kwesties die in de *Verhandeling* aangekaart werden. In het geval van Van Alphen's *Theorie* ligt dat enigszins anders. De kritiek betrof vooral de inleiding. Jacqueline de Man maakt een onderscheid tussen twee soorten: "Bij sommige critici is de verdediging van de nationale cultuur het voornaamste aandachtspunt, bij anderen zijn het vooral fundamentele bezwaren tegen een meer 'filosofische' literatuurbeschouwing" (De Man in Van Alphen 1999, II:42).

Het was niet de eerste aanval op de nationale cultuur – zo bleek al eerder – maar precies doordat ze ditmaal uitging van een gerespecteerd dichter kwam ze bijzonder hard aan. De *Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde* verkondigde de overtuiging dat de Nederlandse literatuur net in een opbouwfase zat: dankzij de inspanningen van de genootschappen zou de Nederlandse cultuur naar nieuwe hoogten gestuwd worden. Het negatieve oordeel van de buitenstaanders was vernederend, maar men kon altijd aanvoeren dat een anderstalige geen gegronde oordeel kon uitbrengen over de Nederlandse literatuur. Maar dat een vertegenwoordiger van de nieuwe generatie diezelfde kritiek formuleerde was wel erg moeilijk te slikken. De bezwaren tegen de filosofische literatuurbeschouwing zijn opnieuw in twee soorten op te delen (nog steeds volgens De Man (in Van Alphen 1999, II:45)). De eerste groep leverde kritiek vanuit de opvatting dat de dichter gefnuikt wordt door de theorie, de tweede groep had bedenkingen bij de filosofie zelf die ten grondslag lag aan de theorie. Uiteraard kon een en dezelfde criticus twee of zelfs alledrie de punten van kritiek combineren. Van die reacties vermeld ik hier enkel dat Willem Bilderdijk kritiek had op zowel de aanval op de Nederlandse letteren als op de filosofische achtergrond: vooral op dat laatste punt zal uitgebreider ingegaan worden in het hoofdstuk over Bilderdijks eigen invulling van het verhevene. Ter afsluiting van deze paragraaf over de receptie van Van Alphen's *Theorie* bespreek ik kort de polemiek met W.E. de Perponcher, ten eerste, omdat dat de enige is waarop Van Alphen publiekelijk gereageerd heeft; en ten tweede, omdat deze discussie om esthetische onderwerpen draait.⁷⁵

Willem Emmery de Perponcher (1740-1819)⁷⁶ reageerde op Van Alphen's werk met een *Brief, eenige bedenkingen over den aart en 't wezen van het schoone, behelzende* (1780). De polemiek was echter maar een kort leven beschoren: Van Alphen reageerde maar één keer op de bezwaren van De Perponcher.

De Perponchers grondbemerking is dat de kunstenaar niet zozeer moet opgeleid worden door abstracte werken, maar door imitatie van de natuur. In 1770 al had hij Batteux' adagium dat de opgave van de literatuur imitatio van de natuur (*la belle nature*, welteverstaan) was, als volgt vertaald: "Dit doelwit nu niet anders zynde dan ons te behaagen, ons met vermaak aan te doen, door de beschouwing van de aandoenlijkste, de schoonste en volmaakste voorwerpen, die zy in de Natuur heeft kunnen vinden, en die zy ons in haare welnagebootste Schilderyen voor ooggen stelt, zal het derhalven in deze weluitgekoozen en volmaakste nabootsing zyn, dat het weezen der waare Dichtkunst eigentlyk bestaan moet" (De Perponcher 1770:146).⁷⁷ Om de dichter tot die schoonheid op te voeden stelt De Perponcher in 1780 de praktijk boven de theorie: "De algemeene kennis van 't schoon moeten zy in de oeffenschool der Natuur verkrygen; en van de meesters in hunne byzondere kunst moeten zy leeren, hoe die schoonheden in hunne kunst voor te dragen" (De Perponcher 1780:39).

De Man (in Van Alphen 1999:49) stelt dat De Perponcher daarnaast ook het subjectieve element in Van Alphen's inleiding ter discussie stelt, en daar een meer objectieve visie tegenover stelt. Van Alphen had gesteld dat de dichter een ideaal nastreeft. "Het *ideaal*, waar naar de kunstenaar werkt, is, of de werkelijk aanwezende natuur, of de verbeelde denkbeeldige natuur, of eene gantsch eigene schepping, waartoe slegts de geringste stoffen uit de natuur genomen zijn. In het eerste geval is hij een *navolger der natuur*, in het tweede geval een *navolger der schoone natuur*, en in een derde geval een *Schepper*" (Riedel 1778:43). Dit laatste (en hoogste) ideaal is duidelijk verwant aan een expressieve poëtica, maar Johannes (1992:133) wijst er in zijn analyse van de verbeeldingskracht op "dat volgens Van Alphen de werking der dichterlijke verbeeldingskracht – ook de 'scheppende' verbeeldingskracht die hij ziet als een kenmerk van grootse dichtkunst – het schema van de nabootsing der natuur niet te buiten gaat; ze is niet 'creatief' in de betekenis die sommige romantici aan deze term hechten." De termen 'nabootsing der natuur' of 'imitatio' blijken bij De Perponcher en Van Alphen een verschillende invulling te krijgen, waardoor de twee langs elkaar heen lijken te praten.

Van Alphen was zich echter wel bewust van het feit dat deze brief een nieuw soort polemiek in gang zette. Over De Perponcher's brief schrijft hij: "Ik las denzelfen niet alleen met gretigheid en smaak; maar verblijdde mij zeer, dat men, op zulk eene wijze, een begin maakte met mijne *Theorie* te beoordeelen" (Riedel 1780:i). Opvallend is de hoffelijke toon. "De discussie die beiden nu aangaan is er een tussen twee heren – waardig, bezadigd en vol egards jegens de opponent, maar verraadt niettemin bij beiden een vurige liefde voor literatuur en een grote betrokkenheid bij de aangesneden kwesties" (Kloek 1985:53). De discussie leidt echter niet tot een verzoening. Het 'debat' is wel hoffelijk, maar het blijkt een dovemansgesprek te zijn.

3.3. Tegen schoolvosserij: de common sense-theorieën van James Beattie vertaald

3.3.1. *James Beattie, Schots filosoof tegen de Schotse Verlichting*

Hoewel hij vandaag vrijwel volledig vergeten is, was de Schotse filosoof James Beattie (1735-1803) in zijn eigen tijd populair en werd zijn werk veel gelezen. In tegenstelling tot de (nog steeds beroemde) groten van de Schotse Verlichting, zoals David Hume en Adam Smith, had hij zijn leerstoel niet in het culturele hart van Schotland, Edinburgh, maar in Aberdeen. Hij staat vooral bekend als de auteur van het gedicht *The Minstrel* en het filosofische *Essay on the Nature and Immutability of Truth* uit 1770, een aanval op de inzichten van (onder anderen) Locke en Hume.⁷⁸ Het *Essay* op zich is niet bepaald baanbrekend.⁷⁹ Het grootste belang van Beatties werk schijnt te zijn dat het Kant introduceerde tot de filosofie van Hume (Wolff 1960:117). Robert P. Wolff typeert de filosofie van Beattie als volgt:

James Beattie (1735-1803), Professor of Moral Philosophy and Logic in the Marischal College and University of Aberdeen, was a member of the “common-sense” school. Distressed by the “subtle and obscure” reasonings of the “sceptics,” among who he numbered Descartes and Malebranche as well as Locke, Berkeley, and Hume, Beattie set out to show that the problems of philosophy were quite easy and obvious after all, if only we let ourselves be guided by “common sense.” Common sense, Beattie stated, was a power of the mind to perceive truths by an instantaneous, intuitive, and irresistible impulse (Wolff 1960:118).

Beattie reduceerde alle metafysische theorieën tot een abstract en nodeloos gecompliceerd allegaartje en stelde daar zijn eigen intuïtief gezond verstand tegenover. Die ‘common sense’-aanpak kende veel succes bij een groot deel van het lekenpubliek. “James Beattie was one of enlightened Scotland’s most celebrated moralists, who was read with approval in the salons of the Anglo-Saxon world, studied by college students who were bewildered by the disturbing and apparently meaningless wilderness of contemporary metaphysics” (Phillipson 1978:145). Hij werd ontvangen door koning George III, ontving een jaarlijkse toelage van het hof en kreeg een eredoctoraat van de universiteit van Oxford. Dat zijn werk zo positief onthaald werd door de goegemeente dankt Beattie volgens Pierre Morere voor een belangrijk deel aan het antirevolutionair gehalte van zijn inzichten:

Cependant, l’*Essay on Truth* qui attaquait la philosophie sceptique et défendait les valeurs traditionnelles ne pouvait trouver qu’un écho favorable dans les cercles dirigeants du pays. Dans un monde en pleine mutation où des courants de pensées nouveaux tendaient à mettre en cause l’ordre établi, les écrits de Beattie rassuraient. L’étude détaillée de son œuvre montre que ces espoirs étaient mal fondés, car il n’eut jamais l’envergure

de ceux qu'il entendait combattre, ni la santé pour pouvoir mener à bien son œuvre (Morere 1980:55).

Beattie ondersteunde de gevestigde waarden, filosofisch, maar ook politiek. Hij was ervan overtuigd dat het beste politieke systeem het Britse systeem was – al had hij de koning wat meer macht gegund dan het parlement hem toestond. Hij was een spreekbuis voor de conservatieve meerderheid⁸⁰, en die meerderheid dankte hem door hem met eerbewijzen te overladen.

Ook in Nederland sloeg Beatties common sense-theorie aan. In 1773 al werd zijn *Essay on Truth* in het Nederlands vertaald (door Petrus Gerardus Duker), in 1783 verscheen zijn *Essay on Laughter and Ludicrous Composition* in het Nederlands, en in het tijdschrift *Algemeene Vaderlandsche Letteroefeningen*⁸¹ werden stukken uit andere werken overgenomen. Zijn *Dissertations Moral and Critical* uit 1783, met daarin “Illustrations on Sublimity”, werden vertaald door Petrus Loosjes Adriaansz., overigens één van de productiefste medewerkers van de *Vaderlandsche Letteroefeningen*⁸², als *Wysgeerige, oordeel- en zedekundige verhandelingen* – het eerste deel verscheen in 1785, het tweede in 1786. De Utrechtse hoogleraar J.F. Hennert publiceerde tussen 1791 en 1794 *Grondbeginzelen der Zedelyke Wetenschappen*, een vertaling van Beatties *Elements of Moral Science*.⁸³ Ik bespreek eerst Loosjes’ vertaling van “Illustrations on Sublimity”, vervolgens ga ik kort in op de opmerkingen van Hennert in *Grondbeginzelen der Zedelyke Wetenschappen*. In dit laatste werk staat geen afzonderlijk hoofdstuk over het verhevene, maar het concept komt wel ter sprake. Hennerts opmerkingen zijn vooral van bibliografische aard en vormen een staalkaart van wat rond 1790 in Nederland als essentiële literatuur over kunstfilosofie in het algemeen, en over het verhevene in het bijzonder gold.

3.3.2. *No nonsense in Nederland*

3.3.2.1. *Loosjes’ vertaling: Stigting, in eenen godsdienstigen zin*

Beatties verzet tegen abstracte filosofische systemen sloot aan bij de kritiek dat Van Alphens *Theorie* te ‘afgetrokken’ was. Dat Loosjes die kritiek deelde, bleek al uit de stellingname van de *Vaderlandsche Letteroefeningen*, waaraan hij intensief meewerkte: de eerder classicistisch ingestelde redactie had de kant gekozen van Perponcher (Hartog 1877:109-112). Loosjes verantwoordt zijn keuze voor Beatties werk in de voorrede als volgt:

’t zelve schonk ons een onbeschryfbaar genoeg, voldoening, vermaak – ik zeg te weinig – *stigting*. – Men stoore en stootte zich niet aan dit woord; om ’t zelve, als hier gepast, te verdedigen, behoef ik geenzins myne toevlugt te neemen tot het beweerden, dat ‘er eene *Wysgeerige Stigting* is, die haare waarde heeft, en op hoogen prys gezet wordt van allen wier vooroordeelen tegen de *Wysbegeerte*, alles wat naar dezelve smaakt, niet doen

afkeuren; maar durf onbeschroomd staande houden, dat het werk *Stigting*, in eenen godsdienstigen zin, opleverde (Loosjes in Beattie 1785: ii).

Opvallend is dat Loosjes blijkbaar niet gekozen heeft voor Beattie op basis van bijzondere inhoudelijke kwaliteiten, maar omwille van de religieuze stichtelijkheid. Beatties inzichten staan dan ook niet bekend voor hun originaliteit.

Au regard des écrits de Hutcheson et de Reid, et dans une mesure moindre de Gerard, le part originale de Beattie dans l'élaboration d'une théorie esthétique ne paraît guère importante. Elle conserve cependant toute sa valeur de témoignage: sans doute Beattie simplifie les thèses de ceux qui l'inspirent et tend par là à une certaine superficialité. Mais c'est en cela que réside, peut être paradoxalement, l'intérêt de son œuvre: Beattie retient des théoriciens qui l'ont guidé les idées-force qui marquent son époque. Faute d'être un créateur, il offre l'avantage d'être un écrivain dont les texts, par leur clarté même, assurent une diffusion plus large aux idées qu'il reprend et auxquelles il apporte aussi une coloration personnelle (Morere 1980:731-732).⁸⁴

Loosjes haalt Beatties inleiding aan, waarin hij stelt dat de verzamelde teksten in eerste instantie niet bedoeld waren voor publicatie, maar als lesmateriaal voor zijn studenten dienden. Om die reden is de stijl bewust eenvoudig gehouden, zijn er zoveel voorbeelden gegeven, en wordt de morele dimensie, die van groot pedagogisch belang geacht werd, vaak geëxpliciteerd.

De Leezer zal zich te leur gesteld vinden, wanneer hy, in dit Boek, eenige diepuitgehaalde Bovennatuurlyke Bespiegelingen, of andere Stoffen, vol twyfelagtige zintwisting, verwagt te zullen ontmoeten. De Schryver is des niet onkundig; doch zy strooken niet met zyne begrippen van *Zedelyk Onderwys*; en hy heeft ze, zints lang, ter zyde gesteld. Hy bedoelt, jeugdige Gemoederen te gewinnen aan aandagtige Opmerking; dezelve te hoeden tegen de invloeden van kwaade Beginzelen; en bezig te houden met zulke afbeeldingen der Natuure, en zodanige eenvoudige en tot betragting strekkende Waarheden, als teffens kunnen dienen om het Verstand en het Hart te verbeteren, de Verbeelding te streelen en te verheffen (Loosjes in Beattie 1785:iii-iv).

De “Verhandeling strekkende tot opheldering van het verhevene” verscheen in het tweede deel van de *Wijsgeerige, oordeel- en zedekundige verhandelingen* (1786:107-181). In zijn vertaling volgt Loosjes Beattie op de voet.⁸⁵ Inhoudelijk vult hij niets aan, en hij neemt nagenoeg alle voorbeelden van Beattie over. Enkel de Engelse verzen die Beattie citeert, worden niet overgenomen: soms wordt de inhoud ervan omschreven, maar vaker worden ze gewoon weggelaten en moet de verwijzing in de tekst volstaan.⁸⁶ De enige uitbreiding die Loosjes biedt, is dat hij van een aantal Latijnse verzen de vertaling ervan door Vondel citeert.

De verhandeling opent met een verwijzing naar “LONGINUS, Geheimschryver van ZENOBIA, Koningin van *Palmyra*” (Beattie 1786:107), die verscheidene werken geschreven heeft waarvan enkel zijn verhandeling over het verhevene bewaard is. Longinus wordt geroemd om zijn scherp inzicht en krachtige stijl. “Maar hy heeft het woord *Hupsos* in een algemeener zin genomen, dan men gewoonlyk hegt aan het woord *Verhevenheid*, niet altoos het Verhevene onderscheidende, van het Fraaye en het Schoone” (Beattie 1786:107). Het verhevene behaagt wel, net als het fraaie of bevallige en het schone, maar wat het van deze categorieën onderscheidt, is dat het “eene soort van vermaakschenkende verbaasdheid te wege brengt” (Beattie 1786:108). Dit gevoel wordt opgeroepen door hoge bergen en diepe dalen, en alles wat in kunst en natuur dezelfde uitwerking heeft, wordt verheven genoemd. Beattie maakt hier meteen duidelijk dat het verhevene een kwaliteit van het object is, die “vermaakschenkende verbaasdheid” als gevoel oproept.⁸⁷ Zoals aangekondigd wordt daar meteen een moraliserende bedenking aan gekoppeld. Beattie citeert Lucretius:

“’t Is genoeglyk”, naar de taal van LUCRETIUS, “aan Land staande, de zukelingen van den Zeeman op den ongestuimen oceaen te aanschouwen; – doch niets is vermaaklyker dan, van de hoogte der Weetenschap, neder te zien op de zodanigen, die op de paden der dwaaling wandelen: niet omdat wy vermaak scheppen in eensanders ongelegenheid; maar omdat ‘er genoeg steekt in rampen te zien, voor welken wy zelven vry zyn” (Beattie 1786:109).

Beattie citeert nogal vrij uit *De rerum natura*. De verwijzing naar de zeeman in nood is te vinden in Boek II, vs. 1-5, maar dat niets “vermaaklyker [is] dan, van de hoogte der Weetenschap, neder te zien op de zodanigen, die op de paden der dwaaling wandelen” is een omschrijving van verzen 8-10.⁸⁸ Door de verzen er echter tussen te voegen krijgt de passage een sterkere ondertoon van intellectuele arrogantie. Beattie wil wel erkennen dat een woeste zee verheven is, en dat daarop neerkijken vanop een hoogte het effect nog versterkt, “maar anderen in gevaar te aanschouwen, of ongelukkig door hunne onkunde, moet altoos smert verwekken, by iemand van een bedagtzaam gemoed, hoe zeer iemand ook bewust moge weezen, van eigene veiligheid en wysheid” (Beattie 1786:109). Dat Lucretius daar anders over denkt, verrast hem niet echt: eigenlijk had hij niets anders verwacht van een epicurist, want het epicurisme is geheel en al op “Zelfvoldoening” gericht. “Elke edele Ziel *gevoelt* de valsheid dezer Leere” (Beattie 1786:110). Argumentatie is hier volkomen overbodig: het gevoel op zich is al overtuigend genoeg, en dat leert ons dat het verhevene moreel stichtend is.

Beattie last een korte bedenking over de woordkeuze in, alvorens aan een opsomming van bronnen van het verhevene te beginnen. “Over ’t geen wy bewonderen, of als groot aanmerken, spreken wy eigenaartig in zulke bewoordingen” (Beattie 1786:112). Daarom wordt de hemel als boven, en de hel als onder ons voorgesteld, aldus Beattie.⁸⁹

De meeste voorbeelden wijzen op “plaatslyke verheffing” – m.a.w. letterlijk *hoogte* – maar ook “Dingen van verbaazende grootte [...] vervullen de Ziel des Aanschouwers met dezelfde aangename verrukking” (Beattie 1786:113). “Een groot Getal mag mede, wanneer het bewondering verwekt, tot denzelfden rang gebragt worden” (Beattie 1786:114). Een groot getal is vaak verbonden met grote ideeën, wat de grootsheid ervan nog bevordert. Beattie geeft het voorbeeld van een groot leger, dat meteen de gedachte oproept aan kracht, moed en gevaar.⁹⁰ In feite is alles wat het gevoel dat verbonden is met het verhevene, kan oproepen, een mogelijke bron van het verhevene.

Over ’t algemeen wordt alles, wat in ons die genoeglyke bewondering verwekt, Verheven gerekend, ’t zy het gepaard is met hoeveelheid en getal, dan niet. De toonen van een vol Orgel verwekken, buiten wyfel, een denkbeeld van magt betoon; doch onafhangelijk daar van vermeesteren zy ons met een zo zoet geweld, dat wy teffens verrukt en verbaasd worden; en wy voelen doorgaans eene Verheffing der Ziele als wy ze hooren, zelfs schoon het oor niet afgerigt is op eenige maatklank [...]. Zodanige Zielsaandoeninge, welke eene hooge magt van Zedelyke voortreflykheid ontdekken, of op eenigerlei wyze verbonden zyn met een groot getal of een groote hoeveelheid, verwekken eene behaaglyke bewondering (Beattie 1786:115-116).

Daarom zijn zowel godsvrucht en barmhartigheid, als dapperheid en edelmoedigheid verheven, maar ook grote intellectuele kwaliteiten of zelfs grote lichaamskracht worden verheven genoemd. In zijn geschiedenis van het verhevene stelt James Kirwan dat het verhevene van de achttiende eeuw “a matter of a certain fairly clearly delimited class of objects or notions” was (Kirwan 2005:3). De onderliggende suggestie dat er van enige reflectie weinig sprake was, is schromelijk overdreven, en gaat voorbij aan het feit dat het verhevene vaak als een kwaliteit van het object gezien werd, en niet als een ervaring van het subject.⁹¹ Maar in het geval van Beattie klopt Kirwans typing wel. Zijn lijst van wat Beattie als verheven beschouwde, is behoorlijk volledig:

“relative” magnitude (spacious buildings, great cities, large rivers, vast mountains, the oceans, the heavens), great number (an army or navy, a long succession of years, eternity), passions that “discover a high degree of moral excellence” (benevolence and piety), great virtue (fortitude and generosity), great intellectual abilities (such as those of Homer and Newton), bodily strength, strength of mind (intrepidity, boldness, self-command, coolness), and horror (vast caverns, dark woods, overhanging precipices, storms, conflagrations, battles, executions, shipwrecks) (Kirwan 2005:2-3).

Dat deugdelijkheid verheven is, is al gebleken, maar enigszins verrassend stelt Beattie toch dat zelfs een moreel slecht mens verheven kan zijn. “Want de toets van ’t Verhevene, bestaat niet in Zedelyke goedkeuring; maar in die genoeglyke bewondering,

waar mede zekere voorwerpen den aanschouwer treffen” (Beattie 1786:117). Het is mogelijk om te bewonderen wat we afkeuren. Kracht, schoonheid, verstand worden bewonderd (en kunnen dus verheven zijn), “het deugdzaam alleen draagt onze goedkeuring weg” (Beattie 1786:119). Toch blijft Beattie de bewondering voor Satan in Miltons *Paradise Lost* enigszins problematisch vinden. De bewondering moet immers *genoeglyk* zijn, en kan de gedachte aan de vijand van God en alle mensen wel genoeg opwekken?

Ik antwoord, dat, schoon wy weten dat er een booze Geest is van dien naam, wy ook weten, dat MILTONS Satan deels een ingebeeld weezen zy; en wy gelooven, dat deeze hoedanigheden in ’t byzonder, welke wy in hem als groot bewonderen, zodanig zyn: want wy hebben geen reden om te denken, dat hy weezenlyk die stoutheid, onwederstandlyke sterkte of grootschheid van gedaante bezit, welke de Dichter aan hem toeschryft. Zo verre als wy derhalven, den Satan bewonderen, wegens de verhevenheid van Character, merken wy hem aan, niet als den grooten vyand onzer Zielen; maar als een verciert Weezen en enkel een Dichterlyk Held. Nu kan de menschlyke verbeelding gemakkelyk denkbeelden veréénigen, welke in de Natuur niet zyn zamen verbonden, en dezelfde Personaadie, in ’t eene opzigt een voorwerp van verwondering maaken, die, in een ander opzigt, verfoeylyk is: en zulke vindingen zyn in de Dichtkunst te waarschyntlyker; dewyl men zodanige Persoonen in het daadlyk leeven ontmoet (Beattie 1786:120).

Het verhevene van Miltons Satan wordt hier dus verdedigd op basis van zijn fictionaliteit. Precies door zijn fictionele status kan hij antropomorf voorgesteld worden, wat hem als personage geloofwaardiger maakt. Tegelijkertijd kunnen in literatuur elementen verbonden worden die in de realiteit niet samen voorkomen, en kan het verachtelijke wezen dat de duivel ‘in het echt’ is, grootse trekken krijgen.⁹² En dat geldt ook voor andere dingen die in literatuur bewondering wekken, terwijl ze in werkelijkheid afschuwwekkend zijn: “het Verhevene moet om eene aangename bewondering te baaren, of ingebeeld, of niet onmiddellijk beschadigend zyn” (Beattie 1786:122).⁹³ Dit lijkt sterk op Burkes inzichten, maar hij wordt niet genoemd.⁹⁴ Van de gedachte aan gevaar dat op afstand gehouden wordt, wordt naadloos overgestapt op “eene soort van Schrik, welke der Ziele kan in gestort worden, en door natuurlyke verschynzelen en door woordlyke beschryving; en die, hoewel dezelve het bloed schynt te doen stollen, en eene oogenbliklyke vrees te verwekken, niet onvermaaklyk is; maar zelfs genoeglyk zyn kan; en daarom worden de voorwerpen, die dezelve verwekken Verheven genaamd” (Beattie 1786:122). Veldslagen, terechtstellingen, schipbreuken zijn gruwelijk, maar trekken altijd heel wat kijklustigen. Beatties verklaring voor deze *genoeglyke* angst is veel eenvoudiger dan die van Burke (die nog steeds niet genoemd wordt): “t Moet zyn dat eene soort van naargeestig genoegen, of schrikbaarend vermaak de voldoening vergezelt van de nieuwsgierigheid, welke voorvallen van deeze aart in staat zyn te verwekken in gemoederen van zekere gestel-

tenisse” (Beattie 1786:123). Het genoegen wordt dus ontleend aan de bevrediging van nieuwsgierigheid. Bovendien koppelt Beattie er nog maar eens een morele dimensie aan. Hij verwijst naar Aristoteles’ katharsis-begrip: door “de werkingen van medelyden en schrik” wordt de ziel gezuiverd (Beattie 1786:124-125).⁹⁵ Karen Kloth benadrukt dat de angst in functie staat van een hoger en uitgesproken positief doel:

Das Phänomen des Grauens war indessen für Beattie nur eine Spielart möglicher Erfahrungen des Sublimen. Das Erhabene konnte ebenso in einer affizierenden Darstellung der Leidenschaften Gestaltung finden und dabei Mitgefühl mit den betroffenen Personen erwecken, oder es konnte, wie Beatties Kommentar zum Ausgang des *Paradise Lost* verdeutlicht, als erhabene Trauer die Erfahrung des Schreckens vertiefen (Kloth 1974:85).

“De volmaakste modellen van Verhevenheid ziet men in de werken der Natuur”, stelt Beattie (1786:125). Tegelijkertijd gelooft hij echter ook dat ware verhevenheid door menselijke kunst kan bereikt worden. Muziek, bouwkunst en schilderkunst⁹⁶ worden kort behandeld. In alle gevallen geldt dat ze verheven kunnen zijn, maar: “Het waare Verhevene is altoos natuurlyk en gelooflyk; doch onbeperkte vergrootingen, die alle evenredigheid en allen geloof te boven gaan, zyn geschikter om gelach dan verwondering te verwekken” (Beattie 1786:130). Zoals steeds is ook volgens Beattie voorzichtigheid geboden: overdrijvingen doen het verhevene geheel teniet.

Beattie besteedt het meeste aandacht aan het verhevene in de dichtkunst, omdat dat de enige kunst is die in een geschreven tekst met concrete voorbeelden kan geïllustreerd worden.⁹⁷ In combinatie met zijn eerdere stelling dat alle kunsten tot het verhevene kunnen komen, kunnen de eigenschappen van verheven dichtkunst *mutatis mutandis* op de andere kunsten toegepast worden.

Beattie somt vijf omstandigheden op – hij nummert ze zelfs – waarin literatuur verheven kan zijn. Eerst en vooral: “Dichtkunst is verheven, wanneer dezelve de Ziel verheft” (Beattie 1786:130). Hij erkent dat dit een erg algemene eigenschap van grootsheid is, maar hij verduidelijkt dat het gaat om “gevoelens zo gelukkig begrepen en uitgedrukt, dat ze onze aandoeningen verheffen, boven de laage inzigten van Zinnelyke Lust en Gierigheid, en ons bezielen met Liefde tot Eer en Deugd” (Beattie 1786:130). De uitgedrukte emoties moeten dus moreel hoogstaand zijn. De uitdrukking op zich moet overigens ook “gelukkig” zijn.

Dit laatste wordt geëxpliciteerd in de tweede omstandigheid: “Dichtkunst is verheven, wanneer dezelve een leevendig denkbeeld oplevert, van eenig groot Verschynsel in Kunst of Natuur” (Beattie 1786:131). Het adjectief “leevendig” roept de associatie met de aristoteliaanse *enargeia* op. Beatties commentaar op zijn voorbeeld – een beschrijving van een storm uit Vergilius’ *Georgica* (Boek I, vs 328-334)⁹⁸ – suggereert dat de klemtoon echter veeleer op “ontzettende verbaasdheid” (de longiniaanse *ekplexis*) van de lezer valt (Beattie 1786:132): “De beschrijving verbaast, door de grootheid en verschriklykheid van het Tooneel, ’t welk of omwonden is in volstreckte duisternis, of zigbaar gemaakt door het blixemlicht. De Dichter heeft het uitgedrukt

in een allergelukkigsten deftigen styl, en welluidende verzen” (Beattie 1786:133). Het afgebeelde moet indrukwekkend zijn, en de afbeelding op zich – de stijl – moet verzorgd zijn.

Voor zijn derde omstandigheid combineert Beattie het *fiat lux*-motief met het angst-aan jagende: “Dichtkunst is Verheven, zonder eenige praal van Beelden of Woorden, als zy Schrik instort door eene gelukkige keuze der omstandigheden” (Beattie 1786:134). Opnieuw wordt een flink deel van de verantwoordelijkheid bij de taalvirtuositeit van de dichter gelegd: het is weliswaar de afbeelding die schrik aanjaagt, maar dat kan pas door de “gelukkige keuze der omstandigheden”. Uitdrukkelijk wordt hier ook het gebruik van omstandig taalgebruik afgewezen. De voorbeelden die Beattie geeft, suggereren een uitbreiding van het motief van Ajax’ stilzwijgen in de onderwereld.⁹⁹ Het eerste komt uit Shakespeares *Macbeth*: als Macbeth aan de drie heksen vraagt welke ritens ze uitvoerden, antwoorden ze hem “a deed without a name” (Act IV, Scene 1). Eén van de andere voorbeelden heeft Beattie naar eigen zeggen zelf meegemaakt: een jonge kerngezonde man had een verschrikkelijke nachtmerrie gehad en de angst kwam terug toen hij erover vertelde, “doch daar in was ééne byzonderheid, welke hy betuigde my niet te willen noch te durven melden, en terwyl hy dit berigtte, vertoonden zyne wild staande oogen, bleek gelaad, beevende lippen, en haperende stem, my zulk een beeld van schrik als ik, vóór of naa dien tyd, nooit gezien heb” (Beattie 1786:135). In beide gevallen gaat het om iets wat blijkbaar te gruwelijk was voor woorden. Angst heeft altijd al een belangrijke rol gespeeld in tragedies, zo stelt Beattie, maar niemand heeft er zo veel gebruik van gemaakt als Aeschylus. Beattie waarschuwt echter voor al te hevige angst: hij vertelt dat er bij de eerste opvoering van de *Oresteia* maar liefst vijftig afschrikwekkende Furiën Orestes achtervolgden. Dat joeg de vrouwen en kinderen zoveel angst aan dat dat aantal bij wet verlaagd werd tot 15, en later tot 12. “Nogthans zou ik bezwaarlyk een Schrik van deeze soort verheven noemen; dewyl dezelve eer aan de oogen, dan aan den geest wordt voorgesteld” (Beattie 1783:136). Het angstaanjagende moet op een fysieke afstand gehouden worden, en is een bij uitstek geestelijke aangelegenheid.

Dat blijkt ook uit de vierde omstandigheid van het verhevene in de literatuur. “Dichtkunst is Verheven, wanneer dezelve in de Ziel eene groote en goede neiging verwekt, als Godsvrugt en Vaderlandliefde. Dit is een der edelste uitwerkzels der kunst” (Beattie 1783:137). Het voornaamste voorbeeld van dit moraliserende verhevene is – uiteraard – te vinden in de Bijbel, en dan vooral in de Psalmen. Voor voorbeelden van oprecht patriottisme verwijst Beattie naar de Latijnse dichters Vergilius, Horatius en Lucanus, en naar de *Ilias*.

Ook de vijfde omstandigheid is van moraliserende strekking: “Dichtkunst is Verheven, wanneer dezelve, op eene leevenidge [*sic*] wyze de zichtbare uitwerkzels beschryft van eenige dier Driften, welke het Character verheffen” (Beattie 1783:140). Het gaat vooral om het tentoonspreiden van uitzonderlijke kracht, deugd, dapperheid, enzovoort. Maar die uitzonderlijke kracht moet wel edel zijn. Polyphemus is wel groot en krachtig, maar is een barbaars en dom wezen, en kan dus niet verheven genoemd

worden. Beatties verklaring herinnert aan Longinus: “Want het geen wy veragten bewonderen wy nooit, en om die reden kan veragtyke Grootheid nimmer Verheven zyn” (Beattie 1783:141). Ulysses daarentegen doet zich bij zijn thuiskomst als een bedelaar voor, en laat zich zelfs vernederen door één van de vrijers. Het feit dat hij zich bedwingt en geduldig zijn plan uitvoert toont zijn edele zelfbeheersing en maakt hem verheven.

Samenvattend kan gesteld worden dat Beattie literatuur verheven noemt als ze zielsverheffend is, iets groots afbeeldt, schrik aanjaagt, deugdelijk-stichtend is, of deugdelijke kracht beschrijft. Opvallend is de moralistische klemtoon. In alle uitingen is er één constante: een verzorgde literaire stijl.

Beattie bespreekt het gebruik van “hoog klinkende woorden”. Als hoogdravend taalgebruik niet gekoppeld is aan “deftigheid van gedachten en grootsheid van denkbeelden” is het resultaat eerder belachelijk dan verheven (Beattie 1786:143): eenvoud siert. De obligate verwijzing naar *fiat lux* ontbreekt niet. Dat betekent echter niet dat er geen figuurlijk taalgebruik toegelaten is: Beattie merkt op “dat het Verhevene dikwyls vermeerdert, wanneer, door behulp van figuurlyke spreekwyzen, hoedanigheden van eene voortreffelyke natuur, met oordeel, aan laagere Weezens worden toegeschreeven” (Beattie 1786:144). Het lage kan dus opgewaardeerd worden door er edele en grootse kwaliteiten aan toe te voegen, zolang dat maar *met oordeel* gebeurt. Dit geldt zowel voor de afbeelding van dingen als van gevoelens: de beschrijving van iemands verdriet en verwarring is niet schoon of verheven, “Maar, als de Schryver ‘er by voegt: ‘*Babylon* in puinhoopen levert geen zo naargeestig vertoon op,’ zet hy groote waardigheid by aan dat denkbeeld, door ons een der afschuwelykste vertooningen van verwoesting ooit menschlyke oogen voorgekomen, voor den geest te brengen, en teffens te verklaaren, dat deeze zelfs een zo bedroevend gezigt niet is als de andere” (Beattie 1786:148). Dat dezelfde techniek grootse zaken nog verhevener maakt, spreekt vanzelf. De vergelijking moet echter altijd in de juiste context gesitueerd worden.

Er schuilt echter een gevaar in het gebruiken van vergelijkingen en beelden. Om de volle betekenis van een beeld te begrijpen, moet de lezer over een bepaalde achtergrondkennis beschikken. Tegelijkertijd mag het verhevene in Beatties optiek niet te intellectualistisch zijn.

“’t Verderf dreef stout zyn ploegyzer door de Schepping”, zegt Young, van het einde der Wereld sprekende. Het dryven van een ploeg door een veld is geen groots voorwerp. Nogthans bevat deeze spreekwyze een verheven denkbeeld voor de zodanigen, die weten, dat eenige oude Volken, wanneer zy ten oogmerke hadden een Stad te verwoesten, niet alleen de Gebouwen nederwierpen; doch de grondvesten omploegden, om aan te duiden, dat dezelve nooit weder zou herbouwd worden. Des Dichters zinnebeeld schetst dus een volkomene en alles voleindigende verwoesting. – Indien ik deeze plaats verder zou beoordeelen, zou ik zeggen, ’t is jammer dat dezelve boven de bevatting is van het gros der Leezeren: want het

verhevene wordt doorgaans slegter, wanneer 't zelve met het kleed van Geleerdheid, of eenige andere vermomming, omhangen is. 't Geen wy niet klaar bevatten, kunnen wy niet met rede bewonderen (Beattie 1786:156).¹⁰⁰

Te ver gezochte beelden hebben hetzelfde effect als ongepaste hoogdravendheid. Misplaatst pompeus taalgebruik noemt Beattie – in Loosjes vertaling – “Winderigheid of valsche Verhevenheid” (Beattie 1786:157). De meeste mensen slaan een hogere toon aan als ze het over ernstige zaken hebben, “doch, indien zy beschaafdheid bezitten, gaat die verheffing met zedigheid vergezeld: en zy bedwingen veeleer hunnen aandoeningen, dan dat zy dezelve op de hun sterkst mogelyke wyze uitdrukken” (Beattie 1786:157). Wat uiteraard niet betekent dat dichters zorgeloos mogen omspringen met hun taalgebruik.

Beattie somt nog een aantal fouten tegen het verhevene op. Eerst en vooral gaat het verhevene niet samen met een te nauwgezette beschrijving.¹⁰¹ Het verhevene hangt samen met verwondering en verbazing, en bij die ervaringen gaat de aandacht niet uit naar de vele details, maar naar het geheel: wie geconfronteerd wordt met een held in wapenrusting, gaat niet kijken of zijn vingernagels netjes geknipt zijn.¹⁰² Bovendien laat een iets vagere omschrijving toe dat de lezer zelf een en ander aanvult: zoals eerder aangehaald, het effect kan soms vergroot worden door iets niet te zeggen of te tonen. Beattie geeft het bekende voorbeeld van de reactie van de Trojaanse ouderlingen op de schoonheid van Helena. “Korte beschryving, derhalven, en bondige uitdrukking, mogen aangemerkt werden, als weezenlyk tot het Verhevene behoorende” (Beattie 1786:165).

Een tweede fout tegen het verhevene ligt in het verlengde daarvan: “Schoon eens Schryvers denkbeelden groot zyn, kunnen zy, nogthans, in Verhevenheid te kort schieten, door een buitenspoorige vergrooting” (Beattie 1786:168). Dit is het al vaker opgedoken gevaar van de overdrijving, waardoor het grote en het verhevene grotesk en belachelijk worden, want “niets is verheven, of het moet in de Ziel eene *behaagende* verbaasdheid veroorzaken; en niets kan een redelyk weezen behaagen, dan het geen met zichzelf bestaanbaar is, en afgemeeten by den maatstok der Natuur” (Beattie 1786:169).

Misplaatst groots taalgebruik – *winderigheid* – is nefast voor het verhevene, maar hetzelfde geldt voor laag taalgebruik. “Laage woorden en gemeene omstandigheden, ingevoerd in de beschryving van iets groots en fraays, zullen de Verhevenheid wegnemen en de Schoonheid verminderen” (Beattie 1786:170).¹⁰³ Het laatste gedeelte van de verhandeling is gewijd aan *laage uitdrukkingen*, “want tegen dezelve meen ik dat wy boven al op onze hoede moeten weezen. Voor eerst, om dat zy vlekken zyn in alle soort van Verhevene Schriften; ten anderen, dewyl ze in de Landtaal zo overvloedig zyn, dat wy ze, zonder groote oplettenheid, of het volgen van veel goeden raad, niet gemaklyk kunnen vermyden” (Beattie 1786:170). Beattie benadrukt echter dat duidelijkheid niet gelijkstaat aan laagheid. Wat enkel door geleerden te verstaan is, is

pedant en dus te vermijden. “Buitengewoone uitdrukkingen moeten in ’t algemeen, als zulks mogelijk is, vermyd worden. ’t Is Schoolvosserij zich daar op uit te leggen” (Beattie 1786:171-172). Lage woorden zijn woorden die enkel door ongeletterden gebruikt worden, in erg “gemeenzaame gelegenheden”, of woorden die uitdrukken wat volgens “de welvoeglykheid eener beschaafde verkeerij” achterwege moet gelaten worden (Beattie 1786:172). Spreekwoorden, bij voorbeeld, zijn uit den boze. Bovendien getuigt het gebruik van spreekwoorden van armoede, omdat men ze van iemand anders gehoord heeft, en dus eigenlijk alleen maar herhaalt. Absoluut te vermijden is straattaal, “Een brabbeltaal ingevoerd door onkundigen of gemaakte Liedden, en die iemand, de taal van elk goed Schryver verstaande, niet zou begrypen” (Beattie 1786:174).¹⁰⁴ Omdat duidelijkheid boven al moet nagestreefd worden, wordt ook het gebruik van vakjargon afgeraden.

Beattie verwijst naar Longinus’ stelling dat het verhevene ons onze goddelijke bestemming toont.¹⁰⁵ Longinus’ inzichten zijn in Beatties ogen dan ook veel edeler dan “de zelfzoekende, zinlyke en laagkruipende denkbeelden van den *Epicurist*, of [...] de bekrompene inzigten en beestagtige ongevoeligheid van den ouden en heden-daagschen *Phyrronist* [*sic*]!” (Beattie 1786:180). Hij sluit af met de boodschap dat de mens via het verhevene een beter mens wordt.¹⁰⁶

3.3.2.2. *Hennerts vertaling: filosofie voor de wiskundige*

Tussen 1791 en 1794 verscheen *Grondbeginzelen der zedelijke wetenschappen* (3 delen in 4 banden), een vertaling van Beatties *Elements of Moral Science*, met aantekeningen van de Utrechtse hoogleraar Johan Frederik Hennert (1733-1813). Opnieuw gaat het om gebundeld lesmateriaal. Het werk is in feite een overzicht van Beatties gehele filosofie. De behandeling van het verhevene is niet meer dan een samenvatting van de verhandeling die eerder in de *Wysgeerige, oordeel- en zedekundige verhandelingen* was opgenomen. Een bespreking ervan zou enkel een herhaling zijn van wat er eerder over gezegd is.

Toch voegt de *Grondbeginzelen* iets toe aan de geschiedenis van het verhevene in de Nederlanden. Dat komt door degene die de Nederlandse vertaling bezorgde: J.F. Hennert, een in Duitsland geboren hoogleraar in Utrecht. Hennerts voorrede tot het eerste stuk van het eerste deel getuigt van grote eerbied voor Beattie, en van bescheidenheid wat betreft zijn eigen kennis van de wijsbegeerte: hij was zelf immers wis- en sterrenkundige en geen filosoof. Hennert was tussen 1780 en 1795 wel redacteur van de reeks *Uitgeleezene verhandelingen over de wysgeerte en fraaje letteren getrokken uit de werken der Koninglyke Akademie der Weetenschappen te Berlyn*.¹⁰⁷ In deze reeks publicaties verschenen artikelen van en over onder anderen Descartes, Spinoza, Herder, en Sulzer. Er waren plannen om in het zesde en laatste deel de filosofie van Kant te verhelderen, maar daar is Hennert – naar eigen zeggen door ouderdom en ziekte – niet toe gekomen. In de voorrede tot het eerste deel had Hennert verklaard dat hij zich aansloot bij diegenen “welken het voetspoor van Locke volgen, en met de ondervinding en het gemeen menschen verstand raad pleegen; die dus afkeerig zijn van al te

afgetrokkene en vergezochte bespiegelingen, van fyne onderscheidingen, willekeurige Konst-Woorden, welke niet in de natuur der zaaken maar in de harsenen van grillige menschen gegrond zijn, die gelijk de spinnen werken, haare webben uit het ligchaam trekkende” (Hennert 1780:ongenummerde bladzijden).

Deze combinatie van enerzijds belangstelling voor abstracte filosofie en anderzijds een voorkeur voor common sense-filosofie (met een beeld dat herinnert aan de *Battle of the Books*) keert ook terug in de voorrede tot het tweede stuk van het eerste deel van de *Grondbeginzelen* van Beattie – die zoals eerder aangehaald zijn common sense-theorie juist tegen Locke en de zijnen inzette. Hennert verklaart dat zijn aantekeningen vooral bestaan uit bibliografische aanvullingen. Maar deze aanvullingen zijn niet bedoeld als kritiek op Beattie, wel integendeel. Ze zijn er enkel om de geïnteresseerde lezer met oordeel en smaak verder op weg te helpen.

De man van oordeel voelt, of hij overtuigend denkt, en spreekt, of iets aan zijn betoog, betrekkelijk tot zijn bedoeld oogmerk, ontbreekt, om van het geen, 't welk ontbreekt, of eene volmaakter kennis te verwerven, of hetzelfde dieper te overpeinzen. De man van smaak zal niet alles op een hoop stapelen, wat er over eene zaak is gezegd en geschreeven, of wat er nog kon gezegd worden. Hij besnoeit zijne *Eruditie*, hij schift het interessante, het nuttige, van het min interessante en het overtollige, dat weinig of niets tot de zaake doet, dan slegts een vertooning van eene uitgebreide *Lectuur* te maaken, zonder oordeel en smaak. Ja die *Eruditie* of die uitgebreide *Lectuur*, wordt dikwerf voor een kenteeken van grondige kennis uitgevent. Ik benijde niemand om eene groote *Lectuur*. Ik raade ook niemand af veel te leezen. Maar men moet er geene onbuidende vertooning noch in schriften, noch in gesprekken van maaken, alles wel te pas te brengen (Beattie 1793:xii-xiii).

De aantekeningen van Hennert bij Beatties inzichten over kunst en literatuur, en over het verhevene in het bijzonder, zijn dus te verstaan als leidraad voor wie meer wil weten, en niet als een tentoonspreiden van de eigen eruditie. Kritiek of eigen bevindingen zijn er niet te vinden. Hennerts bemerkingen zijn echter wel relevant: ze bieden een staalkaart van wat de belezen Nederlandse intellectueel van het eind van de achttiende eeuw als belangwekkende werken over esthetica kende (of waartoe hij toegang had).

Hennerts eerste opmerking is dat Riedel de materie “in de *Theorie der schoone Wetenschappen*, met keurige Bijvoegzels door den Heer VAN ALPHEN versierd, nauwkeuriger en breedvoeriger verhandeld” heeft (Beattie 1793:309-310). Hennert noemt later ook nog de briefwisseling tussen Van Alphen en Perponcher (en Perponchers *Grondbeginzelen van de algemeene Wetenschap der schoonheid*), maar gaat niet in op de inhoud ervan – hij betreurt wel dat de briefwisseling niet is verdergezet. Hoewel Beattie inhoudelijk meer aansluit op Perponchers kritiek op Van Alphen en Riedel, blijkt Hennert toch meer waardering te hebben voor Riedels inzichten in de kunsttheorie.

Beatties eigen andere werken worden vermeld – met een verwijzing naar de Duitse vertalingen ervan. “LONGINUS over het *Verhevene* is alöm bekend” en meer hoeft daar blijkbaar niet over gezegd te worden. Hoewel Kants *Kritik der Urteilskraft*, met de immens belangrijke “Analytik des Erhabenen” op dat moment al drie jaar oud was, wordt er enkel naar de veel oudere *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) verwezen. Dit pre-kritische werk van Kant wordt beschouwd als een jeugdwerk en is erg schatplichtig aan de werken van Burke en Mendelssohn. Van de *Beobachtungen* verscheen in 1804 een Nederlandse vertaling, die in een volgend hoofdstuk nader zal besproken worden.

Zowel Burke als Mendelssohn wordt genoemd als auteur over het verhevene. In het geval van Mendelssohn verwijst Hennert naar de tekst over het verhevene in de *Philosophische Schriften*, maar – vreemd genoeg – niet expliciet naar de vertaling van de *Verhandeling* door zijn Utrechtse collega Van Goens.¹⁰⁸ Burke stond bij Hennert vooral bekend omwille van zijn standpunt in verband met de Franse Revolutie. Hennert verwijst naar de Duitse vertaling van de *Enquiry*. “Het origineel is mij niet bekend” (Beattie 1793:310). Verder noemt hij nog Sulzer, Du Bos, en Lessings *Laokoön*. Maar:

Willen zich mijne jonge Lezers met de schoone Wetenschappen bekend maaken, en dat wenschte ik hartelijk, zoo zou ik hen niet raaden, met deze aangehaalde schriften, een begin te maaken. Soortgelijke schriften zijn meer voor Wijsgeerige beoefenaars der fraaie Wetenschappen en voor oordeelkundige Liefhebbers en Lezers geschikt, dan voor eerstbeginnenden (Beattie 1793:312).

Hennert pleit niet voor een verwaarlozing van de theorie – een genie zonder richtsnoer levert alleen maar gedochten af: beheersing moet er zijn – maar voor een aanpak waarin geleidelijk aan opgebouwd wordt. “Veele jonge *Genies* wassen weelderig op, als een boom, die te veel in ’t hout schiet: de takken moeten besnoeid worden, als men goede vruchten verwachten wil” (Beattie 1793:314). Daarom stelt Hennert een aantal werken voor die de jonge lezer (en schrijver in spe) als leidraad kan nemen: de *Lessen over de rhetorik* van Hugh Blair – die in de volgende paragraaf centraal staan – en de geschriften van Batteux (bij voorkeur in de Duitse bewerking van Ramler, omwille van de bijkomende voorbeelden). Ook de al door Van Alphen bejubelde Sulzer en Lord Kames worden aangeraden, net als Lowth en Herder. Tot slot verwijst Hennert naar een aantal klassieke voorbeelden die Beattie al genoemd had, zoals Aristoteles, Horatius, Quintilianus.

3.3.2.3. *Conclusie: geene onbeduidende vertooning*

“’t Geen wy niet klaar bevatten, kunnen wy niet met rede bewonderen”, zo schrijft Beattie (1786:156). Volgens hem is het verhevene een kwaliteit van het object – verbonden met fysieke grootheid of morele grootsheid – die een zekere *vermaakschenkende verwondering* opwekt. Doorheen het hele betoog van Beattie wordt Longinus

vergezeld van echo's van Aristoteles, Boileau, Dennis en Addison, Burke, en zelfs Hume en Locke, maar slechts zeer zelden erkent Beattie dat zij een rol spelen in zijn theorie.

Bovendien geldt slechts zeer zelden dat hun theorieën ook doorgedacht worden. Veel vaker worden bepaalde ideeën opgepikt, maar wordt het groter geheel over het hoofd gezien. Zo kan Beattie zonder enig probleem – volgens zijn eigen retoriek – het *fiat lux*-motief verbinden met de angst die bij Burke centraal stond (en die eerder, in het spoor van Saint Girons, als een *fiat obscuritas*-motief geduid werd). De vrijblijvendheid in het 'gebruik' van (onderdelen van) literaire en filosofische theorieën sluit in zekere zin aan bij de zogenaamde common sense-theorie van Beattie: (te) diepgravende metafysische bespiegelingen leiden tot te verregaande conclusies; het is beter bij het 'gezond verstand' te rade te gaan. Dat die 'common sense' of dat 'gezond verstand' niet vast omlijnd was, blijkt uit het feit dat Beattie zich wél verzette tegen de theorieën van Locke en Hume, terwijl Hennert zichzelf als aanhanger van Locke zag, en net daarom Beatties inzichten verdedigde. De verwarring wordt overigens nog groter wanneer diezelfde Hennert schrijft dat hij de *Theorie* van Riedel hoger inschat dan Beatties werk over kunst en literatuur, maar tegelijkertijd Perponcher alle lof toezwaait.

Loosjes lijkt redelijk eenduidig in het kamp van de common sense-theorie te horen. Hij neemt zonder verpinken alle commentaar van Beattie over, sluit zich bijgevolg aan bij diens kritiek op de schoolvossers van de metafysische en sceptische denkers, en verdedigt een idee van het verhevene waarbij geen empiristische ideeën te pas (lijken te) komen: het verhevene is het (moreel of fysiek) grootse dat ons verbaast en verrukt. Beatties (en dus Loosjes') visie op het verhevene is een visie die teruggaat op die van Boileau, waarin hij probeert de Engelse inzichten van de eerste helft van de achttiende eeuw te passen. Beatties versie van het verhevene werd al eerder weinig origineel genoemd, een samenvatting van wat er was. Dat is slechts tot op zekere hoogte correct: Beattie (en Loosjes met hem) incorporeert het verhevene van Burke in zijn eigen opvatting. Dat kan enkel door de uiterlijke kenmerken van Burkes *sublime* over te nemen, maar tegelijkertijd de analyse van het verhevene als emotie verbonden met de drang tot zelfbehoud te negeren. Beattie biedt dus geen samenvatting van de laat-achttiende-eeuwse ideeën over het verhevene: hij presenteert een poging om de bestaande inzichten te incorporeren in een systeem dat de filosofische uitgangspunten van zijn bronnen negeert, omdat hij ze weigert door te denken. Daardoor wordt zijn versie van het verhevene een amalgaam van retorische strategieën, (beschrijvingen van) affectieve toestanden, en moralistische beschouwingen. Van alle eerder besproken theoretici staat hij het dichtst bij John Dennis en Joseph Addison. Maar tegelijkertijd lijkt zijn beroep op een intuïtief gezond verstand erg sterk op het *je ne sais quoi* van Boileau.

Hennert spreekt Beattie nooit tegen. Maar zijn behoorlijk uitgebreide bibliografische aanvullingen doen vermoeden dat hij de latere secundaire literatuur grondiger heeft verwerkt. Toch resulteert dit niet in een kritische noot. Wel integendeel: de lectuur

van bij voorbeeld Burke en Mendelssohn wordt uitdrukkelijk afgeraden. Hennert, die zelf redacteur was van een reeks van geschriften over onder anderen Spinoza en Descartes, die van plan was om de werken van Kant te populariseren, die zich de moeite getroostte om een vierdelig boek van Beattie te verzorgen, raadt zijn lezers af om zich te storten op de filosofische theorieën van Burke, Mendelssohn, Lessing. Het is veel beter te beginnen met Blair. Herman Bosscha zal blij geweest zijn met Hennerts aanbeveling: hij vertaalde Blairs *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* in 1788.

3.4. Magt, Sterkte, Kracht: Blair in Nederland

3.4.1. *Hugh Blair, nog een beroemdheid in de vergetelheid*

Hugh Blairs roem is vergelijkbaar met die van James Beattie: in eigen tijd bejubeld, maar vandaag grotendeels vergeten, of herinnerd om andere dingen dan om het verhevene. Blair (1718-1800) was een Presbyteriaans geestelijke, die als predikant van de High Church van St. Giles het hoogste ambt van de Schotse clerus bekleedde. Hij publiceerde zijn *Sermons* in vijf delen. In 1753 gaf hij (anoniem) een editie van de werken van Shakespeare uit. Vanaf het eind van de jaren 1750 was hij hoogleraar welsprekendheid en fraaie wetenschappen aan de universiteit van Edinburgh – de neerslag daarvan zijn de *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, “by far the most influential late eighteenth-century contributions to rhetorical criticism” (Kennedy 1997:362).¹⁰⁹ Zijn opvattingen over het verhevene, die hier behandeld worden, verschenen in het eerste deel in 1783 – de lessen stamden echter al uit de jaren 1760. In 1763 publiceerde Blair een uitgebreide verhandeling over de Schotse bard Ossian. Kirwan (2005:49) noemt hem “the champion of Ossian”. Toen de geschriften van Ossian later ter discussie stonden, weigerde Blair aan hun authenticiteit te twijfelen.

One of the chief defenders of Ossian was Hugh Blair, Professor of Rhetoric and Belles Lettres at the University of Edinburgh. To him we must give considerable space, for, although his contribution to aesthetics is slight, the mass of material that he accumulated around the sublime and the evidently “romantic” quality in his thought render his lectures valuable in estimating the changing taste of the sixties (Monk 1935:120).

In tegenstelling tot James Beattie stond Blair wel in nauw contact met de centrale figuren van de Schotse Verlichting – David Hume en Adam Smith behoorden tot zijn intieme vriendenkring. Maar net als die van Beattie taande zijn roem in de negentiende eeuw, en dat geldt *a fortiori* voor zijn inzichten over het verhevene.¹¹⁰ In recente overzichtswerken van het verhevene wordt hij nauwelijks genoemd: Zelle (1987) houdt het bij twee verwijzingen (waarvan één in een voetnoot), Saint Girons (1993) noemt hem enkel in de bibliografie, in haar recentere *Le sublime de l'Antiquité à nos jours* (2005) valt hij helemaal weg, net als in Ferguson (1992), Shaw (2006), en eerder al in Weiskel (1976). Kirwan (2005) noemt hem een aantal keer, maar ook hier blijft een concrete analyse uit. Ashfield en De Bolla nemen echter wel fragmen-

ten uit zijn werk op en wijzen op Blairs bijzondere koppeling van ideeën uit de (Schotse) Verlichting aan een (ethische) theorie gebaseerd op het gevoel (Ashfield & De Bolla 1996:196-197). Zij noemen dit een “embracing of sentimentalism” (Ashfield & de Bolla 1996:197), vermoedelijk in het spoor van wat Monk – die overigens wel verscheidene bladzijden aan Blair wijdt (Monk 1935:120-129), net als Hipple (1957:122-132) – in bovenstaand citaat “the evidently ‘romantic’ quality in his thought” noemt. Blairs opvattingen staan inderdaad niet veraf van de poëtica van de zogenaamde *sentimental novel*, of van de *graveyard poetry*, maar dit heeft m.i. vooral te maken met een verwantschap aan de opvattingen van het *enthusiasm* van John Dennis, in combinatie met elementen overgenomen uit Burkes *Enquiry*. In de bespreking van Blairs invulling van het verhevene wordt dieper ingegaan op deze combinatie.

De eerste druk van de Nederlandse vertaling (1788) verscheen anoniem, maar in de tweede druk van 1804 maakte de vertaler zich bekend als de hoogleraar klassieke letteren Herman Bosscha (1755-1819), die als dichter vooral in het Latijn schreef en in de vroege negentiende eeuw actief was in verscheidene genootschappen, waarin hij contacten onderhield met onder anderen Johannes Kinker en Willem Bilderdijk.¹¹¹

3.4.2. *Een toetssteen voor de jeugdige spreker*

Herman Bosscha is in zijn voorrede vol lof over de vorderingen die de Nederlanders gemaakt hebben in verband met spraakkunst. In het verleden was er meer aandacht voor de klassieke talen dan voor de eigen taal, maar daarin was verandering gekomen, aldus Bosscha. Maar er stond nog veel werk te wachten.

Hebben wy nu onze Landgenooten zo even den verdienden lof gegeven, dat zij zich aan de beschaaving hunner taale meer en meer laten gelegen liggen, wij wenschten dat wij hun, met opzicht tot de meer wezenlijke deelen der Welspreekendheid, eene gelijke maate van lof konden toedeelen. Dan hierin vinden wij gegronde zwaarigheid, en vraagen eenvoudig alle onpartijdige kenners: Hebben onze openbaare redevoeringen die Duideelijkheid, die Bevalligheid, dien Nadruk, welke zo bij uitstek geschikt zijn om den Toehoorder te overreeden, te overtuigen, weg te sleepen? komen er van tijd tot tijd Schriften uit, welke men als klassikale werken kan aanzien, en als modellen van eenen goeden Stijl veilig kan aanprijzen? Ik voor mij durve dit ontkennen, zonder te vreezen, dat iemand mij van te groote strengheid in het beoordeelen zal beschuldigen (Bosscha in Blair 1788:ii-iii).

Het onderwijs in de grammatica was er wel op vooruitgegaan, maar volgens Bosscha was er heel wat aan te merken op de stijl van vele openbare sprekers. De welspreekendheid hinkte achterop, doordat “een goed Samenstel van Redekunst” (Bosscha in Blair 1788:iv) vooralsnog ontbrak.

Gaarne stem ik toe, dat natuurlijke begaafdheid volstrekt noodzakelijk, en het leezen der beste Schrijvers, vooral der Ouden, het beste middel is om vorderingen in de Welspreekendheid te maaken; maar aan den anderen kant houde ik staande, dat natuurlijke vermogens eenige bestuuring noodig hebben, en dat het van belang is voor jonge lieden, bij het leezen eenen zekeren toetssteen te hebben, door middel van welken zij het waare schoon van schijnschoon kunnen onderscheiden, dewijl zij anders gevaar loopen om alles, wat zij bij Schrijvers van naam aantreffen, voor goede munt aan te neemen, en alles zonder onderscheid te bewonderen, allenlijk om dat het van zodanige Schrijvers afkomstig is (Bosscha in Blair 1788:iv-v)

Bosscha meende in het werk van Hugh Blair – hij verwijst naar hem als *Hugo Blair* – de langverwachte toetssteen gevonden te hebben. Logischerwijs besloot hij dit werk te vertalen. Hij is daarbij erg dicht bij de tekst gebleven, met een paar minieme wijzigingen die erop gericht zijn de toegankelijkheid voor de Nederlandse lezer te verhogen. Hij erkent dat hij wat moeite had met de Engelse voorbeelden die Blair geeft¹¹², maar hij kwam tot de conclusie dat de meeste van die voorbeelden ook in vertaling hun kracht behielden. En wanneer dat niet het geval was, heeft hij ze weggelaten uit de vertaling. Hij vermeldt nog dat hij bij zijn vertaling ook de Duitse vertaling van Schreiter geraadpleegd heeft. Het grootste gedeelte van de vertaling is geschreven in een periode van persoonlijke moeilijkheden, waarin hij probeerde “den hoon en het nadeel, mij door menschen aangedaan, in het gezelschap der Musen te vergeeten” (Bosscha in Blair 1788:ix). Het lijkt een constante in het leven van nagevoeg alle tot nog toe besproken vertalers: ook Bosscha heeft in de loop van de woelige jaren 1780 politieke problemen gekend.

Hoewel er uit Bosscha’s voorrede meer optimisme spreekt dan uit de voorredes van de eerder besproken vertalers, gaat ook hij uit van een kritische visie op de Nederlandse cultuur. Maar zoals zijn voorgangers wil hij de Nederlandse cultuur – en de jeugd in het bijzonder – helpen om een hoger niveau te halen door de vertaling van een expliciet pedagogisch ingesteld handboek. Opvallend is evenwel dat hij daarvoor een handboek in de welsprekendheid kiest: een hogere beschaving van de retorica als gids voor een hogere beschaving *tout court*.

3.4.3. *Groot en verheven*

In tegenstelling tot de meeste van zijn tijdgenoten maakt Blair wel degelijk een onderscheid tussen “het Groote en Verhevene op zich zelfs” en “Beschrijvingen van soortgelijke voorwerpen in schriften” (Blair 1788:73). Daardoor valt zijn bespreking van het verhevene in twee delen uiteen: eerst bespreekt hij “de Grootheid der Voorwerpen, in zo verre die zich werkelijk aan onze zinnen vertoonen” (Blair 1788:73), en daarna het verhevene in de literatuur. In de oorspronkelijke tekst is het verhevene in de voorwerpen een onderdeel van de derde les over “Criticism – Genius – Pleasu-

res of Taste – Sublimity in Objects” (Blair 1783:43-67). Bosscha heeft – zonder uitleg – het laatste deel daarvan, over het verhevene in de voorwerpen, tot een aparte les gemaakt.

Blair beschouwt grootsheid (*Grandeur*) en verhevenheid (*Sublimity*) als synoniemen – als er al een verschil zou zijn, dan betekent dat “niets anders dan dat Verhevenheid den hoogsten trap van Grootheid aanduidt” (Blair 1788:74).

Het is niet gemakkelijk den eigenlijke indruk, welken het gezicht van Groote en Verheve voorwerpen op ons maakt, met woorden te beschrijven; maar ieder heeft daarvan eenig denkbeeld door eigen ondervinding. Het bestaat in eene leevendige verwondering; in eene zekere verwijdering der ziele, welke zich boven haaren gewoonlijken toestand verheft, en zich van eene verbazing voelt bevangen, welke zij met geene woorden kan uitdrukken. De aandoening, welke het gemoed in die oogenblikken ondervindt, behoort zekerlijk tot de aangename; echter is dezelve van eenen ernstigen aard: zij wordt gemeenlijk, wanneer zij ten hoogsten trap is gestegen, van een zekere eerbiedvolle en heilige rilling gevolgd, en onderscheidt zich daardoor ook zeer merkelyk van die ligte en vrolijke gewaarwordingen, welke door Schoone voorwerpen in ons worden verwekt (Blair 1788:74).

Blair beschouwt het verhevene dus als een kwaliteit van het object, die een heel specifieke emotionele respons oproept. Zijn beschrijving van het gevoel klinkt erg vertrouwd – “quite conventional” volgens Monk (1935:121): verwondering, verbazing, verheffing, positief maar ernstig. Men wordt met stomheid geslagen, en er wordt zelfs een fysieke rilling ervaren.¹¹³ Ook de voorwerpen die hij als voorbeelden noemt, zijn de klassiekers: uitgestrekte velden, de hemel, de oceaan. “Elke soort van wijduitgestrekte ruimte brengt den indruk van het Verhevene voort” (Blair 1788:74-75), en daarbij is uitgestrektheid in de hoogte of de diepte effectiever dan in de breedte of de lengte. Als bovendien de gedachte aan grenzen wegvalt, wordt de hoogste trap van grootheid bereikt: oneindigheid en eeuwigheid zijn verheven. Het verhevene is echter niet alleen ruimtelijk: ook donderslagen of het lawaai van watervallen zijn verheven: “in ’t algemeen kan men opmerken, dat elke werking van meer dan gemeene kracht en sterkte Verheven denkbeelden verwekt: ja misschien is dit de voornaamste bron van het Verhevene” (Blair 1788:76).¹¹⁴ Blair illustreert dit met een bekend voorbeeld: een rustig kabbelend stroompje is schoon, een woeste rivier die uit zijn oevers treedt is verheven. Burkes verschrikkelijk verhevene wordt ook opgenomen (zonder vermelding van Burke, overigens). “Alles, wat uit zijnen aard aan het staatige, ontzachverwekkende, ja zelfs aan het schrikkelijke grenst, gelijk bij voorbeeld Duisternis, Eenzaamheid, Stilte, brengt niet weinig toe, om den indruk van het Verhevene te bevorderen” (Blair 1788:77). Blair haalt een aantal literaire voorbeelden aan¹¹⁵, maar haast zich eraan toe te voegen dat het hem enkel om de beschreven voorwerpen gaat. “Ik breng deze plaatzen niet zozeer bij als een voorbeeld van verheven Versen, schoon zij zulks ook in een’ hoogten trap zijn, maar om uit derzelve werking te laten afnee-

men, dat de voorwerpen, welke in dezelve geschilderd worden, tot de Klasse van het Verhevene behooren” (Blair 1788:79).

Duisternis wordt – opnieuw – aangeprezen als een goed middel om het verheven effect te versterken, en “volgens de aanmerking van eenen schranderer Kunstrechter” (Blair 1788:79) is dat dankzij het feit dat er dan geen duidelijk denkbeeld van ontstaat. Vooral in beschrijvingen van bovennatuurlijke fenomenen werkt de combinatie van onduidelijkheid en duisternis het effect van het verhevene in de hand, omdat de suggestie van kracht erdoor versterkt wordt. Blair, die zoals gezegd behalve hoogleraar retorica ook predikant was, voegt eraan toe dat niets zo verheven is als de gedachte aan God, omdat Hij alle grenzen te boven gaat. Datzelfde argument – de suggestie van grenzeloosheid – is ook de reden waarom ook wanorde bijdraagt aan het verhevene.

Maar weinige voorwerpen, welke volkomen regelmatig en afgepast zijn, zullen ons Verheven toeschijnen: overal zien wij derzelve grenzen, wij voelen in eenen zekeren zin ons zelve met hun binnen die grenzen besloten; en dus mist de ziel terstond de noodige ruimte, om eene buitengewoone vlugt te neemen (Blair 1788:92).

Daarom moeten kunstwerken, die in vergelijking met de natuur altijd klein zijn, zo groot mogelijk zijn om verheven te kunnen zijn. Blair noemt de gotische bouwkunst als voorbeeld van verheven bouwkunst – naast de omvang, de duisternis, en de suggestie van kracht noemt hij de ouderdom als element dat bijdraagt aan de verhevenheid. Hij gebruikt dus een argumentatie gebaseerd op inzichten van Burke om een stijl te verdedigen waartegen Burke zich verzette.¹¹⁶

Blair introduceert een bijkomende “klasse” van het verhevene, die hij het zedelijk verhevene noemt, “in zo verre het naamelijk uit zekere werkingen van ’s menschen geest, zekere gemoedsgesteldheid of bedrijven van onze medemenschen ontstaat. En hier toe behooren voornaamelijk alle die daden en gezindheden, welke wij gewoon zijn onder de naam van Grootmoedigheid of Heldenmoed te bevatten” (Blair 1788:83). Uitingen van morele hoogstaandheid, standvastigheid, moed en zelfvertrouwen sorteren hetzelfde effect als grote voorwerpen in de natuur. Het zedelijk verhevene ontleent zijn kracht meer aan die suggestie van grote (mentale) kracht dan aan zijn ethisch of moreel gehalte.

Werkingen van eene meer dan gemeene Deugd zijn de gewoonlijkste en vruchtbaarste bronnen van het Zedelijk Verhevene. Doch dit belet niet, dat wij ook somtijds in gevallen, waarin de Deugd of in ’t geheel geen deel heeft, of waar zij zich ten minsten maar zeer onvolmaakt vertoont, aan het karakter niet eenen merklijken trap van grootheid zouden toekennen, zo dra in de gezindheden of daaden eene buitengewoone maat van kracht of sterkte van geest doorstraalt. Een bewijs hiervan is de verwondering, welke wij den doorluchtigen Roover, of den dapperen Mouter niet kunnen ont-

trekken, hoe verre wij ook immer vervreemd zijn, van derzelve gedrag, op zich zelve beschouwd, goed te keuren (Blair 1788:86).

Blair besluit zijn analyse van het verhevene in de voorwerpen met een korte uitweiding over wat alle verheven voorwerpen gemeen hebben. Bepaalde (niet nader genoemde) theoretici zochten de kern van het verhevene in “omtrek en groote uitgebreidheid, vereenigd met eenvoudigheid” (Blair 1788:88). Blair doet deze suggestie af als te beperkt: ruimtelijke omvang is belangrijk, maar is op zichzelf niet voldoende – het is overigens opvallend dat Blair de toevoeging “vereenigd met eenvoudigheid” niet nader verklaart. Vervolgens verwijst hij – voor het eerst expliciet – naar de theorie van Burke, die van angst het centrale kenmerk maakt. Ook deze theorie is ontoereikend: niet alle verheven objecten zijn angstaanjagend, en niet alles wat angstaanjagend is, is verheven.¹¹⁷ “Ten minsten bij herhaalde overweeging der voorheen verklaarde voorbeelden vinde ik niet een voorbeeld van ’t Verhevene, van ’t welke Magt, Sterkte, Kracht niet of een wezenlijke eigenschap uitmaaken, of ten minsten in onze denkbeelden daarmede niet verbonden zijn” (Blair 1788:90). Dit inzicht is Blairs “contribution to the subject” (Monk 1935:121): kracht is het centrale element in Blairs verhevene.¹¹⁸ Blair acht dit niet voldoende om een gehele theorie op te bouwen, maar wel om het verhevene in spraak en schrift nauwkeuriger te duiden, en dat is zijn opzet: hij wil geen filosofie ontwerpen, maar een hulpmiddel voor het onderwijs in de welsprekendheid aanbieden.

Monks oordeel over Blairs bijdrage over het verhevene is niet erg vleiend: “As a theorizer of the sublime he is disappointing. There are contradictions in his lecture that are not worth pointing out, but that show none the less that he had not evolved a clear aesthetic system” (Monk 1935:129). Maar hij acht hem wel van belang als typisch voor zijn tijd. Walter J. Hipple is iets milder:

Though he was neither a comprehensive nor a profoundly original writer, Blair was of immense importance as a popularizer of aesthetic and critical speculation; there are more than sixty editions of the *Lectures* in English, almost fifty editions of abridgments, and translations into German, French, Italian, Spanish, and Russian. Blair’s rhetorical theory is still studied, but the almost entire absence of comment on his theory of the sublime and beautiful testifies to the disregard into which his aesthetics has fallen (Hipple 1957:122-123).

Het harde oordeel over Blairs esthetische inzichten betreft vooral de zopas besproken les over het verhevene in de voorwerpen. Voor de retorische inzichten is vooral de volgende les, over het verhevene in schriften, van belang.

Blairs uiteenzetting over het verhevene in de voorwerpen sluit aan op de traditie van Dennis, Addison en Burke. Zijn “Les over het Verhevene in de Werken van Redenaars en Dichters” (Blair 1788:91-125) wijkt op het eerste gezicht niet af van die traditie.¹¹⁹ Als in een echo van Boileaus onderscheid tussen *le sublime* en *le style sublime*, wijst Blair op de ‘ware’ betekenis van het woord ‘verheven’.

De naam van Verhevene in Schriften komt zonder twijffel alleen toe aan zulke beschrijvingen van op zich zelfs Verhevene voorwerpen; welke ons dien indruk in hoogen trap doen gevoelen. Doch er is nog eene andere zeer onbepaalde, en juist daarom ook zeer ongepaste betekenis, welke men maar al te dikwijls aan dit woord heeft gegeven, wanneer men hetzelfde gebruikt om elken merkelijken graad van voortreffelijkheid in eene of andere plaats in prose of poëzij aan te duiden; en wel zonder in aanmerking te neemen, of derzelver inhoud het gevoel van Groot, of Zacht, of Fijn of van eenige soort van Schoonheid, in ons verwekt [...]. Ik kan hier niet ongemerkt laten, dat zelfs de beroemde Grieksche Kunsttrechter Longinus, in zijne verhandeling over dit onderwerp, het woord *Verheven* meer dan te vaak in den laatstgenoemden oneigenlijken zin gebruikt heeft (Blair 1788:92-93).

Veel van wat Longinus verheven noemt, is volgens Blair enkel maar schoon. Duidelijker dan in zijn les over het verhevene in de voorwerpen toont Blair hier dat hij het schone en het verhevene verenigbaar acht. Het zijn twee aparte categorieën, maar in tegenstelling tot bij Burke sluiten ze elkaar niet uit. Het verhevene in schriften bestaat uit de beschrijving van verheven objecten, en dat kan in een schone stijl zijn. Daarom trekt Blair de bruikbaarheid van Longinus' vijf bronnen in twijfel. Enkel de eerste en de tweede – grootheid van gedachten en felle, bezielde emotie – zijn verbonden met het verhevene; “de drie overigen in tegendeel, naamelijk Tropen, Figuren en Musikaale Welluidendheid behooren niet meer tot het Verhevene, dan tot eenige andere soort van Schrijftrant; ja zelfs kan men zeggen, dat zij in zekeren zin daarvan vreemder zijn, dan de overige soorten, in zo verre het Verhevene de hulp der sieraaden minst van allen noodig heeft” (Blair 1788:94).

Blairs opvatting van het verhevene in literatuur combineert een groot aantal motieven die eerder al opdoken. Het afgebeelde voorwerp moet verheven zijn, in de betekenis die hij in de voorgaande les uiteengezet heeft – in de bespreking daarvan bleek al dat Blair daarin zowel de opvattingen van Addison over omvang en Burkes ideeën over duisternis en angst als zijn eigen observaties over (de suggestie van) kracht en mentale standvastigheid vervat. De beschrijving ervan moet “nauwkeurig, nadrukkelijk en kunsteloos” zijn (Blair 1788:95) – de eenvoud van het *fiat lux*-motief en het naïeve is noodzakelijk voor Blairs opvatting van het verhevene in de literatuur. Van groot belang daarbij is “de leevendigheid van eigen gevoel” (Blair 1788:95): de authenticiteit van het befaamde *si vis me flere*.

Deze combinatie van kracht, eenvoud en authenticiteit vindt Blair vooral terug bij “de oudste Schrijvers” (Blair 1788:96). Doordat hij veel meer dan de eigentijdse mens met nieuwe dingen geconfronteerd werd, werd de primitievere mens veel vaker verrast en verbaasd. Dat had ook tot gevolg dat zijn verbeelding veel actiever was, wat dan weer een “vrije, ongedwongene vlucht der gedachten” veroorzaakte. Deze mens was dus meer dan de moderne mens voorbeschikt om het verhevene te vinden, omdat

beschaving van genie en zeden eerder duidelijkheid en nauwkeurigheid dan kracht en verwarrende duisternis met zich meebrengt.

Deze voorkeur voor oude literatuur was al bij elke voordien besproken theoreticus te vinden, telkens met een aantal recentere auteurs, onder wie Milton en Shakespeare het meest genoemd worden. Meestal wordt ook het *qu'il mourût* van Corneille aangehaald (vermoedelijk in het spoor van Boileau), en in Duitse teksten is er ook telkens een verwijzing naar Klopstock, overigens de enige auteur die al bij leven in dit rijtje opgenomen werd. Wat ook nooit ontbreekt, is de verwijzing naar *fiat lux*, en naar het boek *Job*. Ook de meerderheid van andere Bijbelcitataten komt uit het Oude Testament – de invloed van het werk van Robert Lowth over de Hebreeuwse poëzie is hier waarschijnlijk niet vreemd aan.¹²⁰

Blairs voorbeelden wijken hier niet van af. Ook hij roemt “de gewijde Schriften der Jooden” (Blair 1788:97), met een bijzondere vermelding van de beschrijving van de toorn van God in Psalm XVIII. Blair komt terug op zijn kritiek op Longinus: het *Genesis*-citaat behoort tot de correcte voorbeelden, *fiat lux* is verheven, ook in de betekenis van Blair. Ook Longinus’ absolute grootmeester van het verhevene krijgt alle lof: “Geen Dichter is, door alle tijden heen, en van alle Kunstrechtters, wegens zijne Verhevenheid meer bewonderd, dan Homerus” (Blair 1788:102). Blair bewondert vooral het twintigste boek van de *Ilias*, waarin de goden meestrijden op het slagveld en Pluto verschrikt opspringt omdat hij vreest dat de aarde zal openscheuren en de Onderwereld zichtbaar zal zijn voor de sterfelijken.¹²¹ Volgens Blair was geen dichter er echter zo goed in een verheven veldslag te beschrijven als Ossian.¹²² Na deze uiteenlopende voorbeelden, verklaart Blair wat ze als beschrijvingen van verheven voorwerpen gemeen hebben:

Ik hebbe deze plaatzen bijgebracht, om aan te toonen, dat eenvoudigheid en korthed wezenlijke eigenschappen zijn van het Verhevene; de eerste in tegenstelling van gezochte en misselijke sieraaden; de andere met betrekking tot overtollige woordverkwisting. De reden, waarom gebreken van dien aard zo zeer tegen het Verhevene strijden, is, mijns bedunkens, niet moeilijk te ontdekken. De roering naamelijk, welke een bij uitstek groot en edel voorwerp in de ziel veroorzaakt, verheft dezelve merkelyk hooger, dan zij gewoonlyk gestemd is: er ontstaat in ons eene zekere verrukking, welke, zo lang zij duurt, ongemeen aangenaam is, doch waaruit de ziel elk oogenblik weer in haaren gewoonen toestand tracht te rug te komen. Wanneer derhalven de Dichter, of eenig ander Schrijver, welke ons in dien toestand gebracht heeft, of poogt te brengen, hierbij nutteloos woorden verspilt; of wanneer hij een Verheven voorwerp, ’t welk hij ons voorstelt, van rondom met overtollige sieraaden behangt; ja zelfs wanneer hij een of ander nevenvoorstel er in voegt, ’t welk maar in het geringste zwakker is dan het beeld der hoofdgedachte, zo verandert hij daardoor oogenblikkelyk den toon onzer ziele, en het gevoel wordt langzaam hand zwakker; het kan zijn, dat er nog meenige schoonheid overblijft, maar het Verhevene gaat weg (Blair 1788:106-107).

Hier blijkt dat het schone in zekere zin ondergeschikt is aan het verhevene: als het overweldigende effect van het verhevene weggezonden is, kan er nog altijd “meenige schoonheid” overblijven. Het schone is een puur vormelijke aangelegenheid, terwijl het verhevene een affectieve reactie impliceert. Die affectieve reactie is erg hevig, maar bij de minste verzwakking van de impuls keert ‘de ziel’ (*the mind*) terug naar haar normale toestand. Deze theorie herinnert aan Burkes stelling dat de mens niet voortdurend ofwel pijn, ofwel genoegen ervaart, maar tussen deze twee uitersten meestal in een toestand van onverschilligheid verkeert. Maar Blair heeft Burkes theorie van pijn als de basis van het verhevene verworpen: hij sluit veeleer aan bij Dennis’ visie van het verhevene als verbonden met de heftigste emotie, *enthusiasm* – de “verrukking” waarvan sprake in bovenstaand citaat is Bosscha’s vertaling van Blairs “enthusiasm” (Blair 1783:78).

Om die krachtige emotie uit te drukken en op te wekken, moet de beschrijving van het verheven voorwerp kort en eenvoudig zijn. Het verhevene en *winderigheid* zijn onverzoenbaar. Om die reden spreekt Blair zich ook uit tegen het rijm: om verzen te laten rijmen, moet de dichter op zoek naar bijkomende woorden, of andere dan de meest kernachtige woorden, waardoor het effect meteen verzwakt wordt en het verhevene verloren gaat. Blair verwijst naar de passage in de *Ilias* waarin Jupiter de Olympus doet sidderen door zijn wenkbrauwen te fronsen, en noemt dit uitermate verheven. “In het oorspronkelijk is het ook zeker zo, en blijft het ook nog bij de letterlijkste vertaling, maar hoe veel verliest het van die hoedanigheid, zelfs in de schoonste verzen van eenen Pope” (Blair 1788:109). Pope had immers vijf verzen nodig om de oorspronkelijke drie te vertalen, en – hoewel Blair de Engelse verzen schoon noemt – daardoor ging de krachtige kernachtigheid van het Griekse origineel verloren.¹²³ *Blank verse* is veel meer geschikt om het verhevene uit te drukken, en hét voorbeeld daarvan is Miltons *Paradise Lost*.

Blair erkent echter dat eenvoud en korthed alleen niet voldoende zijn om de kracht van het afgebeelde voorwerp ten volle tot zijn recht te laten komen. “Elk onderwerp heeft, om zo te spreken, meer kanten, van welke het ons kan vertoond worden, en welke met de bijgevoegde nevenomstandigheden in verband staan: hoe beter gekoozen derhalve en hoe Verhevener van aard deze nevenomstandigheden zijn, hoe Verhevener het onderwerp zelf zal schijnen” (Blair 1788:112). Het verheven object moet in het juiste licht geplaatst worden: een te algemene afbeelding doet afbreuk aan de kracht van het voorwerp. Maar er schuilt ook een gevaar in de bredere beschrijving: “de geringste bijvoeging van eene gemeene of onvoeglijke nevenomstandigheid [is] genoegzaam om de werking van het schoonste geheel te beletten” (Blair 1788:113). Vergilius’ eerder aangehaalde beschrijving van een storm in de *Georgica* is verheven, maar het effect gaat – volgens Blair (in tegenstelling tot Beattie) – verloren doordat Vergilius in zijn beschrijving van Jupiters woede weinig verheven elementen als de slagregen en de wind opneemt. Blair spreekt hier Longinus tegen: volgens Longinus waren kleine foutjes van het genie vergeeflijk, omdat hij op andere plaatsen zo sterk was.

Deze kritiek sluit aan bij Blairs verwijt dat Longinus het woord ‘verheven’ vaak verkeerd gebruikt. Het verhevene vervalt volgens Blair doordat de verbeelding van de lezer, die steeds verder opwaarts gestuwd werd, plotseling geconfronteerd wordt met iets laags. De beschrijving van een vulkaanuitbarsting kan erg verheven zijn, maar als die uitbarsting vergeleken wordt met het uitbraken van de eigen ingewanden of, erger nog, met een koliekaanval, gaat het verhevene verloren.¹²⁴

Vraagt men derhalven, welke de eigenlijke bronnen zijn van het Verhevene, zo antwoorde ik, dat men dezelve alleen in de Natuur moet zoeken, Zijne toevlugt tot Tropen en Figuren, of in ’t gemeen tot eenige soort van zogenaamde Rhetorische hulpmiddelen te neemen, is de weg niet om aan Verhevene denkbeelden te geraaken. Neen: het waare Verhevene heeft met alle die moeilijke poogingen der kunst weinig of niets te doen; het moet zich ongezoekt en vrijwillig aanbieden; het moet een natuurlijk voortbrenghel zijn eener sterke verbeelding:

*Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.*¹²⁵

Overall, waar zich een groot en prachtig voorwerp in de Natuur opdoet, waar eenig edel en grootmoedig gevoel der menschelijke ziel onze opmerkzaamheid gaande maakt, is voor den genen, welke den indruk daarvan diep gevoelt, en met vuur en kracht weet voor te stellen, stof tot grootsche schilderingen te vinden: en dit zijn de eenige echte bronnen van het Verhevene (Blair 1788:118-119).

De enige echte maatstaf voor het verhevene is dus het gevoel van de auteur. Het verhevene in de literatuur bestaat uit de beschrijving van verheven objecten in de natuur, die op hun beurt hun verhevenheid ontleen aan het gevoel van “eene leevendige verwondering; [...] eene zekere verwijdering der ziele, welke zich boven haaren gewoone toestand verheft, en zich van eene verbazing voelt bevangen, welke zij met geene woorden kan uitdrukken” (Blair 1788:74). Daaruit volgt dat het verhevene nooit lang kan aanhouden. “Alles, wat men kan verwachten, is, dat dit heilige vuur der verbeelding ons nu en dan, gelijk de blixem des hemels, treft, maar ook, zo ras als deze, weder verdwijnt” (Blair 1788:119). Homerius en Milton slagen daar vaker in dan anderen, ook Shakespeare is in staat tot dit ware verhevene. Demosthenes en Plato behoren tot de erg zeldzame schrijvers die een spanning nauw verwant aan het verhevene lang kunnen volhouden, en worden om die reden verheven auteurs genoemd.

Blair benadrukt nogmaals dat het woord ‘verheven’ vaak verkeerd gebruikt wordt. “Het gene men gewoonlijk eene Verheven Stijl noemt, is in de meeste gevallen eene elendige wijze van uitdrukken, die met het waare Verhevene volstrekt geene betrekking heeft” (Blair 1788:120). Blair neemt Boileaus voorbeeld van de omstandige omschrijving van het *fiat lux* over – hij laat ditmaal niet na Boileau ook als bron te vermelden. Het verhevene is duidelijk geen zaak van woorden, maar van gedachten (en gevoelens): “Het eigenlijke geheim om Verheven te zijn bestaat daarin, dat men groote gedachten met weinige en eenvoudige woorden uitdrukke” (Blair 1788:121).

Hoogdravendheid of *winderigheid* is meestal niet meer dan een poging om inhoudelijke armoede te verbergen.

“Daar zijn bijzonder twee gebreken, welke met het Verhevene strijden: koelheid en gezwollenheid” (Blair 1788:123). Koelheid is het naar beneden halen van iets verhevens door er “een al te bekrompen denkbeeld” of “een flauwe, gemeene of wel geheel kinderachtige voorstelling” (Blair 1788:123) aan te verbinden. Gezwollenheid is de poging om iets laags een verheven status te geven, of iets verhevens buiten proportie op te blazen, waardoor het niet meer gepast en dus grotesk en belachelijk wordt – zelfs een genie als Shakespeare trapt soms in die val volgens Blair (1788:124). Blair sluit zijn les af met de opmerking dat zijn kritiek op bepaalde fouten van grote schrijvers niets afdoet aan zijn waardering voor hun werk in het algemeen. “Het strekt ook niet tot nadeel van menselijke werken, dat dezelve niet voor geheel volmaakt erkend worden” (Blair 1788:124). Blair houdt zich ook niet bezig met slechte schrijvers: zij worden toch niet gelezen. Bovendien moet de kritiek op goede literatuur schrijvers én lezers aanzetten om na te volgen wat navolgenswaardig is en te bewonderen wat bewonderenswaardig is: goed onderwijs is het leren onderscheiden wat goed is en wat niet.

3.5. Conclusie: kunstrechtters met een opgeheven vingertje

De in dit hoofdstuk besproken teksten – Mendelssohn, Riedel, beide teksten van Beattie, en Blair – hebben alvast één kenmerk gemeen: alle zijn ze belerend. Elke vertaler stelt in zijn voorrede een zekere intellectuele armoede vast – een beeld dat door latere generaties gretig opgepikt werd – en stelt zichzelf tot taak zijn publiek bij de hand te nemen en tot dieper inzicht te laten komen. Het is niet toevallig dat twee van de vijf boeken de neerslag van colleges zijn, een derde bestaat uit voorbereidend lesmateriaal, een vierde is een handboek. Van Goens’ Mendelssohn-vertaling lijkt de uitzondering, maar zijn voorrede is er expliciet op gericht de Nederlander wakker te schudden. De pedagogische opdracht staat voorop voor elke besproken auteur – voor de oorspronkelijke auteurs én voor de vertalers.

Verwant aan deze pedagogische opdracht is de moraliserende toon die zij vaak aanslaan. Dit is het duidelijkst in het geval van de teksten van Beattie, maar in elke besproken tekst is een ethische inslag onmiskenbaar. Daardoor komen de theoretici voor het probleem van de fascinerende Satan van Milton te staan. De oplossingen zijn verschillend – we bewonderen de grootsheid die hij overgehouden heeft van zijn positie als engel, we weten dat hij toch niet echt is, we bewonderen de wilskracht, maar maken abstractie van het kwade – maar het is duidelijk dat de loskoppeling van ethiek en esthetiek voor deze auteurs kunstmatig en moeilijk vol te houden is. Van Goens en Mendelssohn lijken hier enigszins af te wijken, maar in zijn voorrede had Van Goens wel degelijk beklemtoond dat met de ontwikkeling van een goede smaak ook dieper inzicht in de mens verworven wordt: “Elke regel der schoonheid is te gelyk ene ontdekking in de Zielen-leer (*Psychologie*)” (Van Goens in Mendelssohn 1774:v).

Een derde gemeenschappelijk punt in deze teksten is hun gematigdheid. Riedel is de meest vooruitstrevende, maar zelfs hij deinst terug voor een radicaal empirisme. Samen met Blair staat hij wel veel dicht bij de nieuwe theorieën van Locke en Hume dan Beattie. Riedel gaat een stap verder mee dan Blair: Blair pikt de concrete ideeën en motieven op, maar neemt de filosofische bagage niet mee, Riedel doet dat wel. Beattie spreekt zich expliciet tegen deze filosofieën uit, en pleit voor een common sense-benadering, een triomferen van het gezond verstand waarbij metafysische abstracties uit den boze zijn. Blair lijkt theoretisch sterker te staan, maar in de praktijk blijkt hij dicht bij de uitgangspunten van Beattie te staan. Opnieuw neemt Mendelssohn een bijzondere positie in, maar enkel doordat Burke nagenoeg afwezig is. In mijn bespreking heb ik Mendelssohn in de longiniaanse traditie gesitueerd, met de toevoeging dat hij daar de inzichten van Addison probeerde in te passen.

Mendelssohns tekst kan niet eenduidig in of het empiristische, of het common sense-kamp ondergebracht worden, omdat beide kampen nog geen concrete vorm gekregen hadden. De inzichten van Addison passen in de empiristische traditie, Van Goens' toevoegingen aan de tekst – inclusief de verwijzing naar Burke – sluiten in grote mate aan bij de common sense-strategie om afzonderlijke voorbeelden over te nemen zonder het bredere denkkader daarbij te betrekken. De *Verhandeling* neemt een bijzondere positie in, niet in het minst door het pleidooi dat in de voorrede gehouden wordt: hierin pleit Van Goens resoluut voor een empiristische poëtica. De verhandeling zelf echter is minder radicaal (wat op zich niet verwonderlijk is: Van Goens trekt wel heel heftig van leer in zijn voorrede).

Beatties werk staat door zijn expliciete afwijzing van de nieuwe filosofieën met beide benen in het common sense-kamp, Loosjes en Hennert passen zich daar vrijwel naadloos in. Riedel en Van Alphen baseren zich op een empiristische poëtica, maar het empirisme dat zij aanhangen is veel gematigder dan dat van Hume: de notie gevoel is van groot belang. Blair, met zijn vertaler Bosscha, lijkt op het eerste gezicht ook bij de empiristen terecht te komen. Uiterlijk neemt hij echter wel de empiristische filosofie over, maar in de praktijk blijkt hij erg dicht bij de common sense-teksten te staan. Oosterholt (1998:57) situeert hem terecht in de retorische poëtica's van de common sense-benadering.

Concreet over het verhevene verschillen deze teksten onderling al bij al niet erg veel. Ze bieden telkens een samenvatting van de motieven die rond het verhevene genoemd zijn sinds Longinus: *fiat lux*, duisternis, storm, uitgestrektheid, oneindigheid, ... Alle klassiekers passeren de revue. De enige met een kritische noot over Longinus' inzichten is Blair, maar zelfs dan blijft hij op veilig terrein: hij miskent de waarde van Longinus' oordeel niet, hij gebruikt enkel een andere terminologie. Zoals Dietmar Till (2006:347) al aangaf: voor deze nieuwe terminologie is met name de *Verhandeling* van Mendelssohn van cruciaal belang gebleken.

Allen proberen de retorische invulling van het verhevene, die via Boileau verworven is, aan te vullen met de nieuwere inzichten van Dennis, Addison en Burke, maar meestal verliezen ze daarbij het filosofische fundament van deze nieuwe inzichten uit

het oog, waardoor de verrijking hoofdzakelijk bestaat uit een verbreding van het beelden- en motievenmateriaal, zonder een werkelijke inzichtelijke verdieping. In hun (moraliserende) gematigdheid passen ze eerder in de traditie van Shaftesbury, dan in die van Addison en Burke. Zelfs Mendelssohns *Verhandeling* draagt nauwelijks nieuwe elementen aan, maar onderscheidt zich wel van de andere teksten door het meer uitgewerkte theoretische kader.

De vijf Nederlandse vertalers staan kritiekloos tegenover hun brontekst. Zelfs waar Van Goens Mendelssohn lijkt te corrigeren, stelt hij zijn aanpassingen voor als verduidelijkingen van Mendelssohns visie. Loosjes en Bosscha vullen hun tekst nauwelijks aan. En de aanvullingen van Van Alphen en Hennert zijn meestal van bibliografische aard. Van Alphen voorziet die bibliografische aanvullingen ook van enige inhoudelijke duiding, maar ook hij spreekt zijn brontekst niet tegen.

Het zou echter verkeerd zijn hieruit te concluderen dat er geen belangstelling was voor de filosofische ontwikkelingen. De geïnteresseerde lezer werd doorverwezen naar meer gespecialiseerde literatuur. Zoals al herhaaldelijk aangehaald is, deze werken waren bedoeld als introducties: alle vertalers vertrokken vanuit de idee dat ze voor een publiek schreven dat voor het grootste deel bestond uit volslagen leken. Van Alphen, Loosjes, Hennert en Bosscha kozen er voor, anders dan Van Goens gedaan had, om hun lezers geleidelijk aan tot dieper inzicht te brengen. Het verzet tegen Van Alphen's *Theorie* wees er echter op dat zelfs zijn gematigde aanpak te bruusk overkwam. De common sense-aanpak van Loosjes, Hennert en Bosscha had meer succes – Bosscha's vertaling werd immers tot in de jaren 1830 herdrukt – vermoedelijk sloot deze filosofie dichter aan bij de genootschapscultuur. Deze cultuur kwam echter aan het eind van de achttiende eeuw onder zware druk te staan. Net op dat moment kwam ook de eerste – zij het bescheiden – golf van Kant-navolging op gang. In de vroege negentiende eeuw zouden de empiristen het veld moeten ruimen voor de idealisten, maar tegelijkertijd stond een nieuwe generatie common sense-denkers klaar om weerstand te bieden.

Noten

1. Johann Caspar Lavater (1741-1801) is vandaag vooral bekend om zijn theorieën over fysionomie. In zijn eigen tijd was zijn roem gebaseerd op zijn preken en zijn religieuze standvastigheid.
2. Moses Mendelssohn (1729-1786), de grootvader van de componist Felix Mendelssohn-Bartholdy, is één van de belangrijkste figuren van de *Haskalah*, de joodse Verlichting van de late achttiende eeuw. Dominique Bourel (2004:21-22) opent het eerste hoofdstuk van zijn biografie van Mendelssohn, “La légende de Mendelssohn” met een aantal ‘eretitels’ en epitheta die Mendelssohn meekreeg: “le Platon allemand”, “l’ami de Lessing” (die zijn *Nathan der Weise* op Mendelssohn zou hebben gebaseerd), “Herr Moses in Berlin”, “Luther des juifs”, “Voltaire des juifs”. Specifiek over zijn verhouding tot het jodendom: zie Barzilay (1961a) en (1961b). Volgens Meier (1978:813) is hij “le premier esthéticien allemand à avoir consacré un livre à la notion du sublime”. Lavater probeerde tevergeefs Mendelssohn te bekeren tot het christendom, tot grote schade van Lavaters reputatie; zie over deze kwestie o.a. Van Stockum (1953).
3. Ik maak gebruik van de tweede druk, omdat het die versie van het boek is die in Nederland bekend (en berucht) werd. Ik houd hierbij de naam van Mendelssohn aan als auteur – behalve uiteraard in die gevallen waarin het om commentaar van Van Goens gaat. De “verbeteringen” waarvan sprake zijn overigens inhoudelijk verwaarloosbaar. Het gaat om een lijstje van welgeteld 16 zetfouten.
4. Uit Van den Berg (1973) blijkt dat ‘romantisch’ ook in de achttiende en negentiende eeuw al een problematische term was. In de bespreking van Bilderdijk zal blijken dat hij door de ene literatuurhistoricus een volbloed romanticus genoemd wordt, en door de andere als een soort van retro-classicist beschouwd wordt.
5. Jacobus Wille had het ambitieuze plan opgevat een biografie van Van Goens te schrijven, maar hij heeft enkel het eerste deel (Wille 1937) kunnen afwerken. Postuum is het tweede deel (Wille 1993) door Pieter van der Vliet samengesteld uit de notities van Wille. Deze twee delen (die samen meer dan 1000 bladzijden beslaan) bespreken enkel de *literator* R.M. van Goens. Bos (1988) beklemtoont dat Van Goens (minstens) drie carrières gehad heeft: als *literator*, *politicus* en *piëtist*. In wat volgt baseer ik me voor de biografische gegevens voornamelijk op het standaardwerk van Jacobus Wille, en op het overzichtelijke (maar relatief korte) werk van Jan Bos (1988).
6. Jonathan Israel noemt hem “Another of the best minds of the later Dutch Enlightenment, and its most cosmopolitan figure” (1995:1063).
7. Buijnsters (1967a:209-214) ziet in Van Goens’ enthousiasme voor Swedenborgs geschriften rond 1785 een belangrijke factor in die ommekeer (als een gedeeltelijk antwoord voor Van Goens op zijn diepe persoonlijke crisis van dat moment).
8. Vergelijkingen met de ongedefinieerde relatie tussen Thérèse Le Vasseur en Jean-Jacques Rousseau lijken voor de hand te liggen – over Van Goens’ (aanvankelijke) bewondering voor Rousseau, zie Gobbers (1963:119-121). In tegenstelling tot de relatie tussen Rousseau en Le Vasseur, wordt in het geval van Van Goens nooit enige vorm van intimiteit gesuggereerd.
9. In 1996 noemde Willem van den Berg Van Goens een wonderkind dat *total loss* eindigde. Ruim 10 jaar later stelde hij echter dat verder onderzoek zal moeten uitwijzen of Van Goens’ laatste jaren aanduiden als *total loss* geen overhaaste conclusie was (Van den Berg 2007): Van Goens had bij zijn overlijden immers nog een behoorlijke bibliotheek, een wijnvoorraad, en hij kon twee dienstmeisjes betalen.
10. Dit kleine feitje illustreert op een pijnlijke manier Van Goens’ stelling van de jaren 1760 al dat Nederland internationaal achter liep. Laten we dit wel nuanceren: Van Goens stelde het in al

zijn overmoed wel erg polemisch, en toen hij stierf was hij al ruim 20 jaar niet meer in Nederland geweest en was de glorieperiode van de kringen waarin hij vertoefde voorbij. Niettegenstaande deze nuancering is het schrijnend dat hij zo snel vergeten werd, zelfs al baseerde Knuveler (1973:154n7) zich op de publicatiedatum van de teksten van *le philosophe sans fard* om de vernieuwing in de Nederlandse literatuur in 1766 te situeren.

11. Voor zover mij bekend is, hebben ze elkaar echter in die periode niet meer ontmoet. Buijnsters (1967a:222) stelt dat Van Goens Bilderdijk naar alle waarschijnlijkheid in contact bracht met het werk van Swedenborg. Bilderdijk roemde hem in 1808 nog als “Geleerdheids hoogste wonder, / [...] / Verstoten Deugd, miskende Grootheid” (Bilderdijk 1856, XI:19).
12. Van Goens vertaalde overigens het gros van de citaten.
13. Een belofte die hij, voor zover bekend, niet nagekomen is. De *Philosophische Schriften* werden later wel ten dele vertaald door Gerrit Brender à Brandis (het eerste deel verscheen in 1786, het tweede in 1788) – de tekst over het verhevene werd niet opgenomen.
14. Joost van den Vondel en Antonides van der Goes zijn uitzonderingen op Van Goens’ misprijzend stilzwijgen over de Nederlandse literatuur, wat een aanduiding is voor hun iconische status in de achttiende eeuw. Wille (1993:293) noemt Van Goens’ verwijzing naar beide grootheden echter “bijtend ironisch”. Brandt Corstius (1951:198) lijkt – zij het in een andere context – niet te twijfelen aan Van Goens’ oprechte bewondering voor Vondel.
15. Die spot zal hem nog duur te staan komen, zoals zal blijken bij de bespreking van de Nederlandse receptie van de *Verhandeling*.
16. Deze afkeer van abstracte denksystemen over kunst en literatuur is niet typisch voor het Nederland van de achttiende eeuw, zo blijkt uit De Boers ‘waardering’ in 1938 van het nut van de *Verhandeling*: “Met een enthousiasme, een betere zaak waard, strijdt hij met buitenlandsche geleerden over zuiver theoretische begrippen als ‘het naïeve’, ‘het verhevene’ (waarover hij zegt bijna alles gelezen te hebben), ‘het geniale’, ‘de verwondering’ en de soorten, graden en trappen daarin, alsof het wel en wee van de gehele kunst daarvan afhing” (De Boer 1938:149).
17. Voor een omstandiger versie van de drukgeschiedenis van de tekst, zie de inleiding van Fritz Bamberger tot Mendelssohns *Gesammelte Schriften. Band 1* (1971:xvii-xxvii).
18. Meier (1978) maakt een onderscheid tussen de tekst van 1758 en het verhevene van de *Philosophische Schriften*, Will (1955) wijdt een artikel aan de vroege esthetica van Mendelssohn, maar in overzichtswerken over het verhevene behandelt men de latere, definitieve interpretatie – voor zover er al sprake is van Mendelssohn: Shaw (2006) en Saint Girons (2005) noemen hem niet, Kirwan (2005:171n104) verwijst eenmaal naar de *Philosophische Schriften*, Saint Girons (1993:345,346) verwijst tweemaal kort naar hem, maar niet naar zijn geschriften over het verhevene. Zelle (2005:99-102) is een erg beknopte, maar heldere uiteenzetting van de invloed van Burke op het verschil tussen de eerste en de definitieve versie van Mendelssohns geschriften over het verhevene. In zijn *Angenehmes Grauen* (1987:315-358) legde Zelle de nadruk op de latere teksten.
19. “Mendelssohn’s early concern with the sublime, which he tries to divert to a study of the way sublime objects get into art, derives from Longinus (not from Burke)” (Will 1955:104-105).
20. “le sublime est en effet défini par sa situation dans la trinité sublime – perfection – admiration” (Meier 1978:825).
21. Van Goens vertaalt Mendelssohns *Gegenstand* (Mendelssohn 1971:194) als ‘onderwerp’, in de betekenis van ‘thema’. Om de verwarring tussen onderwerp en voorwerp te vermijden (omdat dat onderscheid later belangrijk zal blijken te zijn, ook in het denken van Mendelssohn), gebruik

- ik 'onderwerp' enkel in de betekenis van 'subject' en 'voorwerp' in de betekenis van 'object'. Ik volg Van Goens' vertaling dus niet – behalve in de citaten, uiteraard.
22. Mendelssohn wijst Van Goens in 1771 terecht: deze beelden ontleen hun kracht aan “das Seelenvolle” dat ze uitdrukken. Bovendien heeft de vertaler over het hoofd gezien dat *Verwunderung* en *Bewunderung* geen synoniemen zijn: “Verwunderung ist der Zustand der Seele beym Anschauen des Neuen und Unerwarteten; Bewunderung aber, beym Anschauen des unerwarteten Guten” (Mendelssohn 1971:461n).
 23. Van Goens verwijst in een voetnoot (1774:7-8ng) naar Burkes definitie van *astonishment* als “the effect of the sublime in its highest degree”, die hij vergelijkt met Riedels opmerking dat de verbazing uit het wonderbare onstaat en van voorbijgaande aard is. De vraag is of verbazing uit verwondering of verwondering uit verbazing voortspuit. Van Goens lost de kwestie op door te stellen dat de twee moeten samen genomen worden.
 24. Of de verwijzing naar de felle zon in het citaat een verwijzing naar *fiat lux* is, is moeilijk uit te maken – de vergelijking loopt wat mank: in Mendelssohns citaat gaat het om de allesoverheersende felheid van het licht, terwijl in *fiat lux* de overweldigende almacht van God centraal staat – maar het *Genesis*-citaat is wél het eerste voorbeeld dat Mendelssohn vervolgens geeft van een eenvoudige maar beschouwende en levendige uitdrukking die uitermate verheven is (Mendelssohn 1774:11).
 25. Dietmar Till wijst erop dat Mendelssohn gebruik maakte van een Franse traditie over *naïveté* (met onder anderen Dominique Bouhours en Charles Batteux als voornaamste vertegenwoordigers) – een begrip dat thuishoort in de cluster van begrippen als *enargeia* en *simplicité*, waarover het in het hoofdstuk over Nicolas Boileau ging (Till 2006:347-352).
 26. Zie over het *non finito* in de achttiende eeuw: Rothstein (1976).
 27. In de bespreking van Bilderdijs *Gedachten over het verhevene en naïve* zal kort ingegaan worden op Bilderdijs etymologische verklaring van het woord 'naïef', maar hier kan al aangegeven worden dat het verwant is aan het Latijnse 'nativus', 'angeboren' of 'natuurlijk' – ook Till (2006:347-348n2) wijst op de etymologie van het begrip.
 28. De voorbeelden zijn die van Mendelssohn, maar Van Goens voegt nog een voetnoot (1774:17-18n) in, waarin hij Voltaires commentaar op *Qu'il mourut* citeert.
 29. Van Goens voegt een lange voetnoot in over een passage in *Suréna* van Corneille, waarin Eurydice op het verwijt dat ze niet in tranen uitbarst op het moment dat ze de dood van haar geliefde verneemt, antwoordt: “Non, je ne pleure pas, Madame, mais je meurs!” (Mendelssohn 1774:21-23ns)
 30. “Shakespeare est donc consacré comme le maître du sublime objectif” (Meier 1978:831).
 31. Dietmar Till (2006:352) benadrukt dit onderscheid: “Er separiert deshalb das 'Naive' streng vom 'Erhabenen' – letzteres erscheint als konventionelle Kategorie der Rhetorik, ersteres wird von deren *téchné*-Charakter unterschieden” (Till 2006:352). Maar Mendelssohns *Erhabene* is niet gelijk aan de verheven stijl. De verheven stijl kan een bijdrage leveren aan het verhevene, maar de nadruk die gelegd wordt op verheven handelingen en gedachten, en op het genie van de kunstenaar duidt op een veel breder begrip dan enkel maar een retorische invulling van de *genera dicendi* (Till 2006:353-354).
 32. “Mendelssohn's early conception of ideal beauty certainly has Winckelmann for a likely source, and in general the whole precedent of 18th century aesthetics” (Will 1955:104).
 33. Van Goens voegt opnieuw een opmerking in, in een voetnoot ditmaal, waarin hij stelt dat onder eenvoud ook gemakkelijheid valt: het naïeve verdwijnt als de indruk ontstaat dat de uitdrukking gezocht is.

34. Op dezelfde bladzijde wordt overigens verwezen naar een Duitse versie van “het middelmatig stuk van Shakespear” *Romeo and Juliet* (Mendelssohn 1774:66).
35. Tills onderscheid vervalt echter niet in een strikte dichotomie, ook niet in het geval van Mendelssohns *Betrachtungen*.
36. In zijn latere interpretaties zou hij daar enigszins van afstappen.
37. Eerder werd gewezen op de twee soorten van verhevenheid die Mendelssohn onderscheidt: het verhevene van het voorwerp, en dat van de voorstelling. Het verhevene van de voorstelling vindt zijn oorsprong in de gedachten of de uitdrukking. Hier gaat de eenvoudige, naïeve uitdrukking gepaard met de grote gedachte.
38. Met Kants *Erhabene* wordt uiteraard het verhevene van de *Kritik der Urteilkraft* (1790) bedoeld. Kants vroegere werk over het verhevene, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764), staat sterk onder de invloed van Mendelssohn en zal later aan bod komen.
39. Voor een korte bespreking van de aanpassingen die Mendelssohn heeft overgenomen van Van Goens, zie Wille (1993:296).
40. Voor een uitgebreide bespreking van de hele kwestie, zie Willes hoofdstuk over “Het conflict” (Wille 1993:332-376).
41. Over de *Nederlandsche bibliotheek*, zie Johannes (1995:134-137), en recenter (maar vooral over de latere periode), Franke (2009).
42. De Boer herhaalt deze kritiek nog steeds in 1938, en blijkt nog steeds zuur te reageren op die afwezigheid: “Daar Van Goens meende de tekst van Mendelssohn met vele voorbeelden te moeten verduidelijken, had hij dit, waar het een vertaling in het Hollands betrof, even goed met citaten uit onze eigen schrijvers kunnen doen als van, dikwijls minder erangs-, buitenlanders. Het werk zou daardoor voor de Hollanders, voor wie het toch bedoeld was, aantrekkelijker en zeker niet minder duidelijk zijn geworden. Maar Van Goens was van de inferioriteit van onze literatuur, welke hij niet eens behoorlijk kende, zozeer overtuigd, dat hij hiertoe niet kon komen” (De Boer 1938:152).
43. Het Latijnse citaat is een variant op regel 488 uit Boek I van Vergilius’ *Aeneis*. In deze passage bewondert Aeneas de schilderingen in de tempel die Dido liet bouwen. Zij beelden de strijd om Troje (en dus Aeneas’ eigen geschiedenis) af, waarbij hij ook zichzelf herkent (Vergilius 1989:12-13).
44. De recensent van de *Nederlandsche Bibliotheek* (1775:100) verwijst naar de Z.....r als de Zaligmaker.
45. Van Goens’ voorganger als hoogleraar in Utrecht.
46. In wat volgt steun ik in grote mate op Wille (1993:349-376).
47. Het was een gangbare praktijk om bijdragen in tijdschriften anoniem te laten verschijnen (Franke 2009). Johannes (1995:178-183, m.n. 183) haalt “objectiviteit, onbevangenheid en speelruimte voor vrije meningsvorming”, samen met “een bescheidenheidsdiscours dat nauw verwant is aan de ideeën over vooroordeel en objectiviteit” aan als voornaamste redenen.
48. Die discussie (die ten tijde van de polemiek rond de *Verhandeling* nog nasmeulde) draaide rond *Bélisaire* van Marmontel – ook in deze discussie ging het om religieuze en morele tolerantie. De zaak, die niet beperkt was tot een polemiek tussen Hofstede en Van Goens, werd bekend als de ‘Socratische oorlog’, omdat het draaide rond het probleem van de morele en zelfs religieuze waardering voor verdienstelijke heidenen, met Socrates als centraal voorbeeld (Van der Wall

- (2007); specifiek over Van Goens' rol in dit debat: o.a. De Boer (1938:100-101) en Wille (1993:332-346)).
49. In die pamfletten werd geen argument geschuwd. Zo waren er toespelingen te vinden op Van Goens' zogezegd liederlijk leven en zelfs op een vermeende affaire met een getrouwde vrouw. Wat daarvan aan is, is moeilijk te achterhalen, maar uit brieven en Van Goens' latere terugblikken, construeert Wille (1937:379-397) een beeld van de jonge Van Goens dat dergelijke beschuldigingen niet weerlegt.
 50. "Al met al lijkt Willes portrettering van de jonge Van Goens redelijk getroffen: een zinnelijk man, met een groot verantwoordelijkheidsgevoel jegens onschuldige slachtoffers, gedreven door een nauwelijks verholen eierzucht, zelfingenomen, maar zonder veel zelfvertrouwen, een geleerde met een gretige, brede belangstelling, maar met weinig doorzettingsvermogen; begiftigd met een scherp oordeel, hoge eisen stellend aan anderen, maar geneigd tot vergoelijking van eigen fouten; een man met een sterke behoefte aan vriendschap maar overgevoelig voor ontrouw, krenking of spot; iemand die vrienden snel laat vallen en gemakkelijk vijanden maakt; overhellend tot overdrijving, belust op zelfanalyse, wantrouwend en melancholisch van aard en slachtoffer van vervolgingswaan, met als tegenwicht een geloof dat recht uit het hart komt" (Van den Berg 1996:123-124). Het beeld is vermoedelijk toch enigszins geromantiseerd. In het spoor van Willes nadruk op de gevoelige kant van de jonge Van Goens (1937:379-425, m.n. 393-394) noemt Knuvelder hem het "gevoelstypische uit deze tijd" (1973:161), en mede daarom "meest briljante figuur" (1973:160) in de vernieuwing binnen het classicisme.
 51. Dat Van Goens nogal opvliegend van aard was, blijkt ook uit zijn verdere levensloop. Over zijn laatste jaren – geteisterd door ziekte, eenzaamheid, armoede, en een zekere dosis hypochondrie – schrijft Buijnsters (1988:588): "De steeds verergerende gewrichtsreuma tastte wel zijn handen en voeten aan, maar verzwakte nooit zijn adelaarsblik. Hypersensitief van nature, werd hij juist door zijn ziekte een steeds fijner afgestemde antenne. En wat misschien wel het zwaarst moet wegen: zijn sardonische, om niet te zeggen malicieuze aard bewaarde hem voor elke vorm van zoetsappigheid. Een kwezel is Van Goens nooit geworden".
 52. Simon Schama (1989:766n11) stelt dat Van Goens ontslagen werd. Israel (1995:1063) houdt het erop dat hij gedwongen werd ontslag te nemen, maar in een recentere publicatie (2007:18) schrijft hij dat hem "zijn leerstoel ontnomen" werd. Bos (1988:28-29) wijst er echter op dat Van Goens zijn afscheid van de academische wereld voorbereid had door een veilingcatalogus van zijn bibliotheek samen te stellen. Het valt dus te betwijfelen of Van Goens echt gedwongen werd ontslag te nemen, al zal er vermoedelijk wel heel wat druk op hem uitgeoefend zijn.
 53. Wille (1993:390-393) gaat er in ieder geval van uit. In Wille (1974) wordt "Van Goens' invloed op Van Alphen's bewerking van Riedels *Theorie*" belicht. Hoe de verhouding in het specifieke geval van het verhevene is, wordt later besproken. Buijnsters (1974:4) wijst erop dat de briefwisseling tussen beiden pas echt intens wordt in april 1786, kort vóór Van Goens' definitieve vertrek uit Nederland en ruim ná het verschijnen van de *Theorie*.
 54. Voor een uitgebreide biografie, zie het al herhaaldelijk aangehaalde werk van Buijnsters (1973).
 55. Voor de inleiding bij Riedel maak ik gebruik van de uitgave door Jacqueline de Man. Zoals bekend bestaat deze uitgave uit een deel teksten en een deel commentaar. Naar beide delen wordt verwezen als Van Alphen (1999, I en II), maar voor de duidelijkheid zal ik voor de verwijzingen naar het tweede deel expliciet naar De Man in Van Alphen (1999, II) verwijzen. Het hoofdstuk over het verhevene is niet opgenomen in deze uitgave, en daarom verwijs ik daarvoor naar de oorspronkelijke achttiende-eeuwse publicatie.
 56. In een lange voetnoot (Van Alphen 1999, I:5-6n4) neemt Van Alphen het impliciet op voor Van Goens. In zijn lectuur van Nederlandse en buitenlandse auteurs en kritieken heeft hij vast-

gesteld dat Nederlandse critici vaak hun toevlucht nemen tot zedelijke argumenten om andere literatuur af te keuren. Maar Van Alphen is ervan overtuigd “dat men verkeerd doet, wanneer men, uit het karakter van eenen schrijver of kunstenaar, tot de hoedanigheid zijner werken besluit, en dat men een onwettig besluit trekt, wanneer men hen, die VOLTAIRE, HUME, DIDEROT als schoone kunstenaars verheffen, tevens zoekt te doen voorkomen als zulken, die het in alle stukken met hen eens zijn, of hun zedelijk karakter goedkeuren.” In de rest van zijn betoog verwijst Van Alphen meermaals instemmend naar het werk van zijn zwager als de *Philosophie sans fard*.

57. Van deze namen is Musschenbroek vandaag de minst bekende. De Man identificeert hem in de index als J.W. van Musschenbroek, met wie ze vermoedelijk Jan Willem van Musschenbroek (1729-1807) bedoelt, die in de jaren 1780 (dus ná het verschijnen van Van Alphen's *Theorie*) burgemeester van Utrecht zou worden. Het lijkt mij aannemelijker dat Van Alphen verwijst naar diens vader, Petrus (of Pieter) van Musschenbroek (1692-1761). Na zijn studies (bij onder anderen Boerhaave) was hij hoogleraar wiskunde en wijsbegeerte in achtereenvolgens Duisberg, Utrecht en Leiden. Hij verwierf roem als verspreider van Newtons inzichten: zijn natuurkunde-leerboeken werden vele malen vertaald. Hoewel het principe al eerder door Ewald Georg von Kleist ontdekt werd, staat hij bekend als de uitvinder van de *Leidse fles*, die van belang was in de vroege studie van de elektriciteit. Zie De Pater (1979) over *Petrus van Musschenbroek (1692-1761), een newtoniaans natuuronderzoeker*.
58. “In feite dateerde de kritiek op de classicistische, regulerende benadering van poëzie al uit de jaren zeventig [...]. Degene die de steen in de vijver wierp was Hieronymus van Alphen, in 1778” (Kloek & Mijnhart 2001:466).
59. Van Alphen (1999, I:20-24) erkent dat sommige genieën geen theorie nodig hadden, met als voornaamste voorbeelden Homerus, Ossian, en William Shakespeare. Homerus en Ossian hebben volgens hem echter wel geleerd, maar dan uit een directe observatie van de natuur en goede modellen. Shakespeare is een “kragtig voorbeeld [...] van de buitensporigheid waar toe een genie vervallen kan” (1999, I:24), en zou zeker een groter dichter geworden zijn als hij meer wijsgerige basis had gehad. Verder in de inleiding wijt Van Alphen “het lage burlesque, dat men rijkelijk in SHAKESPEAR vindt, [...] niet zozeer [...] aan SHAKESPEARS bedorven smaak, als wel aan dien van den Engelsche natie in dien tijd, dewelke in zulke aartigheden genoeg had” (Van Alphen 1999, I:41).
60. “De lezer die de *Theorie* bestudeerd had was redelijk ‘bij’, en kon zich desgewenst via de abundante literatuurverwijzingen verder verdiepen in de aan de orde gestelde kwesties” (Kloek 1985:51). De Koe (1910:62-86) is veel minder positief: Riedels *Theorie* biedt volgens haar “den indruk van een massa onbezonden lectuur [...]. De geheele opzet van het werk is zwak” (De Koe 1910:63). Bovendien vervalt Riedel volgens haar in herhaling, is hij verward en langdradig. Oosterholt (1998:34n7) stelt ook dat Riedels *Theorie* “vaak afgedaan [wordt] als een weinig oorspronkelijk werk”.
61. Net zoals Van Goens markeerde Van Alphen zijn toevoegingen door ze tussen vierkante haken te plaatsen. Joseph Priestley (1733-1804) was eigenlijk vooral een wetenschapper, hij probeerde de nieuwe wetenschappelijke benadering van Newton toe te passen op de esthetica en steunde daarbij heel sterk op de filosofie van Locke (zie Townsend 1993).
62. Bij Longinus al zijn er sporen van die bijzondere empathische gave van het verhevene terug te vinden.
63. Immanuel Kant zou net van dat ‘te grote’ het fundament van zijn mathematisch verhevene maken.
64. Van Alphen gebruikt de term ‘onderwerp’ in dezelfde betekenis als eerder al Van Goens gedaan had. Naar hedendaags taalgevoelen lijkt voorwerp of object passender.

65. De Koe (1910) veronderstelt dat het verhevene een vorm van het schone is, maar bekritiseert toch Riedels vaagheid: “Of nu voor hem het Schoone zich onderscheidt in het Verhevene en het Bevallige is niet duidelijk [...]. Uit zijn omschrijvingen en voorbeelden blijkt wel dat het bevallige, de ‘zachte schoonheid’, voor hem practisch onderscheiden is van het verhevene, maar nergens stelt hij die beide vormen van schoonheid duidelijk tegenover elkaar, of ziet hij ze als twee tegengestelden die elkaar aanvullen” (De Koe 1910:69).
66. Riedel betreft er ook ouderdom bij: Nestor en Priamus worden eerbiedwaardiger genoemd dan Anchises (de Trojaanse prins, om zijn schoonheid geroemd, die Aeneas bij Aphrodite verwekte), en vrouwelijke ouderdom wordt als onaangenamer dan mannelijke ouderdom beschouwd. De weduwnaar Van Alphen spreekt dit laatste in een voetnoot tegen (Riedel 1778:69-71).
67. Van Alphen voegt er aan toe: “Onmogelijkheid van een gelijkheid in grootheid te vinden veronderstelt eene verbazende grootheid. *Wie is een God gelijk gij?* zegt de Propheet” (Van Alphen in Riedel 1778:75).
68. Strikt genomen zegt Longinus niets over “geweld zonder verdienste”, maar het tentoonspreiden van (al dan niet fysieke) overmacht uit eezuchtige motieven hoort wel in het rijtje thuis.
69. Van Alphen voegt een voetnoot in, waarin hij Priestley aanhaalt, die stelt dat die dingen wel groots zijn, maar verachting ervoor nog grootser, omdat enkel een grote ziel daartoe in staat is. Van Alphen lijkt zich daarbij aan te sluiten met een verwijzing naar de eerdere opmerking dat grootsheid een relatief begrip is.
70. ‘Reize’ in de betekenis van ‘keer’ of ‘maal’.
71. Immanuel Kant zal, zoals zal blijken, het verhevene net op de grens van het bevattelijke en onbevattelijke situeren: Kants verhevene komt los van de controleerbaarheid en beheersbaarheid die de esthetica’s van de Verlichting domineren.
72. Dat daaronder ook voorstellingen van duisternis en diepe stilte kunnen verstaan worden, maakt Van Alphen in een ingevoegd fragment duidelijk, met een verwijzing, niet naar Burke, maar naar Priestley (Van Alphen in Riedel 1778:94).
73. Van Alphen klinkt wel erg spottend: “ik wil er uit onze beste dichters eenigen aanvoeren – Uit onze beste dichters! – Om te doen zien, en te doen gelooven, dat het ook bij hen niet al goud is dat er blinkt” (Van Alphen in Riedel 1778:100-101). Het gaat om fragmenten uit het werk van Antonides, Vondel, Van Merken, Hoogvliet, F. de Haes. In een slotbemerking (Van Alphen in Riedel 1778:108) voegt Van Alphen Zwanenburg nog aan het rijtje toe, met als verzwarende factor het vermoeden “dat de Schrijver of Dichter zich zelven niet verstaan heeft.”
74. Vermoedelijk in het verlengde van de nauwgezetheid van de Nederlandse schilderijen à la Vermeer. Het is enigszins ironisch dat John Dennis verwijst naar een uiterst gedetailleerde aanval op Alexander Pope als “A Dutch piece” (Dennis 1939, I:416-417). De Engelse *Poet Laureate* Robert Southey noemde Coleridges “Ancient Mariner” bovendien nogal denigrerend een “Dutch attempt at German sublimity” (zie hierover Chandler 2003).
75. Voor een gedetailleerder bespreking van de receptie van Van Alphen's *Theorie*, zie De Man (in Van Alphen 1999, II:43-54), en specifiek over de briefwisseling tussen De Perponcher en Van Alphen: De Koe (1910:109-126), Kloek (1985), Oosterholt (1998:40-42), en – met meer nadruk op de uitgangspunten van De Perponcher – Bulhof (1993:122-139).
76. Willem Emmery baron de Perponcher Sedlnitzky, heer van Wolfaartsdijk, was – zoals de naam al doet vermoeden – een telg uit een adellijk geslacht met familiebanden die van Frankrijk tot Polen reikten. Hij had in 1770 anoniem *De grondbeginselen van de algemeene weetenschap der schoonheid, samenstemming en bevalligheid* gepubliceerd, een verkorte bewerking van teksten van de Franse esthetici Pouilly, André en Bateaux. Deze tekst kreeg weinig aandacht. De Perponcher

zou later enige roem verwerven omwille van zijn (al snel voorbijgestreefde) pedagogische werken. Voor een uitgebreide studie over De Perponchers “opvoedkundige, literair-aesthetische en maatschappelijke denkbeelden”, zie Reijers (1942). Veel recenter, breder en diepgravender is echter Bulhof (1993).

77. Dat hij tien jaar later nog steeds achter diezelfde stelling staat, blijkt uit (o.a.) De Perponcher (1780:31): “Zulk een grondbeginsel meen ik, op ’t voetspoor van den Abt BATTEUX, te vinden in de nabootsing of navolging der Natuur”. De Perponcher beschouwt het verhevene niet als aparte categorie, wel heeft hij het over verschillende trappen van schoonheid (gaande van onmiddellijk zintuiglijk genoeg, via schoonheid die ook verstandelijk behaagt, tot schoonheid die de zintuigen, “het verstand en ’t hart” raken), waarbij hij spreekt van een “tweede en verheevenere trap van schoonheid” en “derde en verheevenste trap van schoonheid” (Perponcher 1780:82-85).
78. Phillipson (1978:149) omschrijft Aberdeen als “the capital of a fertile, largely agrarian region” en noemt Beattie’s *Essay* “the attack of the provincial intellectual on the culture of the metropolis” (1978:145).
79. “Beattie’s *Essay on Truth*, however, is now a forgotten work, one of those briefly popular efforts which for a moment command universal attention, and then fade into deserved obscurity” (Wolff 1960:118). Robert P. Wolffs oordeel is streng, maar wordt niet tegengesproken: Ernst Cassirer noemt Beattie niet in zijn standaardwerk over de filosofie van de Verlichting (1932), Peter Gay vermeldt hem één enkele keer: “James Beattie, the Scottish common-sense philosopher whom Johnson much admired, scored point against Hume more extensively argued than Johnson’s, but no more telling. In his *Essay on the Nature and Immutability of Truth*, a bombastic and meretricious treatise, Beattie imagined he could demolish Hume by putting him in the company of such infidels as Hobbes and Spinoza” (Gay 1966:402).
80. Maar hij sprak zich uit tegen slavernij en racisme, waardoor hij op dit punt progressiever was dan de anders zo tolerante David Hume. Hume had namelijk gesteld dat alle andere soorten (*species*) van mensen inferieur waren aan blanken. Zie hierover Immerwahr (1992).
81. Over de *Vaderlandsche Letteroefeningen*, zie het lange artikel van Hartog (1877), geschreven kort na het definitieve einde van het tijdschrift (in 1876).
82. Vooral in de afdeling “Mengelwerk”: Hartog spreekt van “een lijst van hetgeen hij voor dat Mengelwerk had opgesteld, en dan heeft hij van 1764-90, als ik wel heb geteld, *dertien honderd zeven en negentig* uittreksels, vertalingen, berigten enz. van grooteren of kleineren omvang, voor dit deel der Letteroefeningen bewerkt” (Hartog 1877:326-327).
83. *Elements of Moral Science* verscheen in twee delen: het eerste deel in 1790, het tweede in 1793. Hennert was er dus erg snel bij.
84. Monks oordeel is bondiger: “It is, for instance, one of the least original essays on the sublime, but for that very reason it becomes of use as a summary of its decade” (Monk 1935:129). Kloth (1974:82) herhaalt dit instemmend.
85. Zo heeft hij het bij voorbeeld over “wy Engelschen” (Beattie 1786:108).
86. Als gevolg daarvan worden de overgangen tussen verschillende passages soms wat bruusk.
87. “Chez Beattie, le sublime est de nature objective et il s’impose comme qualité extérieure” (Morere 1980:651).
88. De verzen uit *De rerum natura* (Boek II, vs. 1-14) in een modernere vertaling: “Heerlijk om bij een zware storm vanaf het land / een ander te zien zwoegen op de wijde zee, / niet dat ander-mans ellende zulk genoeg schenkt, / maar wel de aanblik van het jou bespaarde leed. / Heer-

lijk is ook in oorlogstijd een zware veldslag / te zien terwijl je zelf niet deelt in het gevaar. / Het heerlijkst is: vertoeven in het hoge, heldere / domein beschut door scholing in de wijsbegeerte, / waaruit je neer kunt zien en gadeslaan hoe anderen / overal dwalen, op zoek zijn naar een levensweg, / wedijveren in vernuftigheid of hoge afkomst, / met zwaar gezwoeg zich moeite geven dag en nacht / om naar de hoogste macht en rijkdom op te duiken. / Hoe blind en miserabel is het menselijk denken!” (Lucretius 2008:113).

89. In een ander voorbeeld klinkt het Engelse origineel sterker door: “Wy gaan *op* na *Londen*, wy gaan *af* na het *Land*” (Beattie 1786:112).
90. Dat hij hier dicht in de buurt komt van het associationisme van de door hem verafschuwde Locke en Hume lijkt hem te ontgaan.
91. Kirwan gaat echter uit van een bepaald concept van het verhevene, en wat niet in zijn concept past, laat hij achterwege: “Let us begin by recognizing the sublime as an aesthetic experience” (Kirwan 2005:160). Daarom behandelt hij de longiniaanse traditie niet. In een dergelijke optiek zijn theorieën waarin het verhevene als iets objectiefs gezien wordt enkel interessant als opstapjes naar ‘het eigenlijke verhevene’.
92. In deze loskoppeling van ethische en esthetische oordelen staat Beattie dicht bij Baillie en Burke, maar dan zonder de associationistische invalshoek.
93. Iets eerder had Beattie zijn lezers gerustgesteld: genieten van een schilderij van een brandende stad, betekent nog niet dat men, zoals de Romeinse keizer Nero, geniet van dat schouwspel in de realiteit (Beattie 1786:121). Carsten Zelle wijst erop dat deze paradox een probleem is voor de op mimesis gebaseerde esthetica van de gehele Verlichting. “Das neronische Vergnügen bleibt die Provokation einer im ganzen dem Aristotelischen Mimesispostulat verschriebenen Aufklärungsästhetik” (Zelle 1987:201).
94. Beattie noemt sowieso erg weinig secundaire bronnen – Addison en Gerard zijn uitzonderingen. Dit kan echter ten minste gedeeltelijk verklaard worden door de oorspronkelijke opzet van de tekst: in zijn inleiding had hij aangegeven dat ze in eerste instantie als lesmateriaal dienden.
95. John Mullan plaatst Beattie in het rijtje theoretici die “conflate aesthetic pleasure with the experience of sympathy” (Mullan 1997:428). “James Beattie also treats ‘sympathy’ as the most important means by which literature excites and engages attention. He believes, though, that it needs to be harnessed to moral ends, and that ‘sensibility’ should only be exploited in an appropriate manner” (Mullan 1997:431).
96. Beattie huldigt Raphael als de meest verheven schilder: Perugino’s stijl is te detaillistisch, die van Michelangelo te reusachtig. Maar in een voetnoot corrigeert hij zichzelf: Sir Joshua Reynolds, “een allerbevoegdst Regter” slaat Michelangelo’s werken veel hoger aan. “Ik herroep, derhalven, gedeeltelyk het boven gezegde [...]. De weinige stukjes, die ik van Michaël Angelo gelezen heb, moeten van de slechts uitgevoerde geweest zyn” (Beattie 1786:129n) – Loosjes’ vertaling waarin Beattie Michelangelo *leest*, is wat misleidend: in het origineel staat er “The few pieces I have *seen*” (Beattie 1783:378n; mijn cursivering, CM).
97. Kloth (1974:84) stelt dat literatuur volgens Beattie bij uitstek geschikt is voor het verhevene. Dat is echter sterk overdreven: Beattie bespreekt de andere kunsten veel korter omdat hij een tekst schrijft, en geen voorbeelden van schilderijen kan tonen, of muziek kan laten horen. “Op verscheide wyzen wordt de Dichtkunst verheven; en naardemaal dit de eenige fraaye kunst is, die ons thans voorbeelden kan opleveren, zal ik daar uit, een of twee Proeven van de onderscheide soorten van Verhevenheid ontleenen” (Beattie 1786:130).
98. Beattie geeft “a more literal translation: but I know not how to imitate, in modern language, the awful, (I had almost said, the dreadful) simplicity of the original” (Beattie 1783:380n). Dit is

één van de weinige plaatsen waarop Loosjes iets toevoegt aan de tekst: hij geeft de vertaling door Vondel, “die by ’t oorspronglyke veel afvalt”: “– – – Jupyn, nu aan ’t verbitteren, / Schiet met zyn rechte vuist de blixems, dat ze schitteren / in ’t midden van den nacht der wolckbreuk naer beneên, / Dat d’aertboôm daevert, dreunt, de dieren onder een / Aen ’t vluchten, volck by volck, te reuckloos in ’t schimpen, / Het hart in ’t lyf, van angst en ootmoet, quam te krimpen; / Terwyl hy Athos, of Epynus hoog gebergt / Of Rodope, en al wat de kracht des donders terght / De kruinen in smyt en slaghregens, en hun vlaegen / Verdubbelt, dat ’er Bosch en stranden afgevaagen, / en huilen, storm op storm, en regen plas op plas” (geciteerd in Beattie 1786:132-133).

99. Beattie komt later in de tekst terug op dit motief: “’t Moge vreemd schynen, ’t is, egter, waarheid, dat het Verhevene zomyds bereikt wordt, door geheel niets uit te drukken: dit kan geschieden, wanneer ons door stilzwygen, of het bedekken van het aangezigt, te kennen gegeven wordt, dat ’er in de Ziel iets om gaat al te groot voor woorden of gebaaren” (Beattie 1786:149). Hij geeft het bijkomende voorbeeld van het schilderij van Timanthes, waarop het offer van Iphigeneia afgebeeld wordt: het diepe verdriet van Agamemnon wordt des te sterker weergegeven doordat hij zijn gezicht bedekt.
100. Deze laatste zin is een omkering van Burkes stelling dat een helder idee het verhevene niet kan oproepen want “A clear idea is [...] another name for a little idea” (Burke 1958:63).
101. Om dezelfde reden keurt Beattie ook “geestige slagen” (*wit*) af. “De geestigheid [...] ontstaat uit de ontdekking van geringe betrekkingen en gelykheden der kennisneeming van andere ontgaan” (Beattie 1786:177-178). Shakespeare is volgens Beattie misschien de enige die zowel verheven als geestig kan zijn (maar nooit tegelijkertijd).
102. “Wy leezen by zeker Schryver van een Reus, die, in zyn toorn, den top van een voorgebergte afrukte, en na ’t hoofd zyns vyands smeed, en zo groot, voegt hy ’er nevens, was deeze klomp, dat men ’er Geiten kon op zien graazen, terwyl dezelve door de lugt vloog. Dit is onnatuurlyk en belachlyk. Een aanschouwer zou al te zeer verbaasd gestaan hebben over de kragt, die dit gevaarte kon in beweging zetten, en het schrikbaarend vertoon van zulk een klomp door de lugt gonzende, om te letten op een zo geringe omstandigheid, als hier vermeld wordt. Daarenboven de voortgang van zulk een stof klomp moest te sterk geweest zyn, dan dat de Geiten konden staan blyven, of met mogelykheid toelaaten, dat men ze vreedzaam zag graazen; en dit verbaazend lichaam aan onze verbeelding doen voorkomen als of het, in zyn vaart, gestuit geweest ware, om den aanschouwer tyd te geeven, tot het naa gaan van byzonderheden, en dat de arme Geitjes geen gevaar liepen van hunne weide te verliezen” (Beattie 1786:160).
103. “Dans la mesure du possible, Beattie demeure fidèle au principe de la clarté et de l’harmonie du style. Il recherche la simplicité et rejette les tournures savantes et par trop insolites: la poésie dont Beattie se fait le défenseur est tout aussi éloigné de la préciosité que de la vulgarité. Elle est une voie moyenne conforme à la philosophie du sens commun nourri de culture et s’appuyant aussi sur la sensibilité” (Morere 1980:647).
104. Loosjes heeft in dit geval de voorbeelden van Beattie niet overgenomen, maar er Nederlandse uitdrukkingen voor in de plaats gezet.
105. Hij rekt daarbij de betekenis van Longinus (XXXV, 3. Longinus 2000:73) wel wat op: “Wie het leven van alle kanten bekijkt en ziet hoezeer het buitengewone, het grote en het schone in alles de overhand heeft, zal weldra begrijpen waartoe wij zijn geboren.” Strikt genomen noemt Longinus de bestemming van de mens niet goddelijk.
106. “Ik zal er alleen nog byvoegen, dat onze Smaak voor het Verhevene, hebbelyk geworden, en op gepaste voorwerpen gevestigd, door ons van de Ondeugd, het laagste van alles, te rug te houden, en de Deugd, om haare inwendige waardye aan te pryzen, nuttig zyn zal tot onze Zedelyke bevordering. – – – Die zelfde Smaak zal ons ook aanzetten tot het bespiegelen der Natuur,

- welke, allerwegen, de heerlykste vertooningen oplevert. Geene oefening is van beter uitwerking op het Hart. Zy verwydert den Mensch van zondige najaagingen, verschafft eene verscheidenheid van schadeloos, wat zeg ik? – van nut vermaak, en schenkt een voldoende bewys van de oneindige goedheid en grootheid des aanbiddelyken Scheppers” (Beattie 1786:181). Morere concludeert dan ook dat voor Beattie “le beau et le sublime sont donc des qualités morales dont le plus haut degré se confond dans l’excellence de la divinité” (Morere 1980:730).
107. De reeks verscheen erg onregelmatig, mede door de politieke problemen waarin Hennert verzeild raakte: hij moest – net als zijn voorganger Van Goens – om politieke redenen zijn ambt opgeven. Toen het tijt keerde, werd hij opnieuw hoogleraar.
 108. Bovendien is in *Wijsgeerige verhandelingen, brieven en gesprekken van Moses Mendelszoon*, vertaald door Gerrit Brender à Brandis, de verhandeling over het verhevene niet opgenomen. Brender à Brandis verwijst in zijn voorrede wel naar “het bevallig stukjen over het *Verhevene en Naive* door den heere R.M. VAN GOENS vertaald, [dat] in de meeste Nederlandsche Bibliotheken gekoomen was, en met graagte gelezen wierdt” (Mendelssohn 1787:iii).
 109. Oosterholt (1998:57) wijst op de grote invloed van Blair op Matthijs Siegenbeek.
 110. Ter illustratie: de Nederlandse jonge generatie van 1830 vond het werk al uit de tijd. B.H. Lulofs gaf tussen 1832 en 1837 wel een nieuwe druk van de vertaling van de *Lectures* uit, aangevuld met eigen aantekeningen, maar die werd streng gerecenseerd door *De Gids* in 1838. “Voorzeker heeft geen Werk in zijn’ tijd meer bijgedragen tot de vorming van den goeden smaak, dan BLAIR’S *Lectures*, die derhalve ook in bijna alle beschaafde talen van *Europa* zijn overgebracht. Het is echter de vraag, of zij *in allen deele* aan de *tegenwoordige* behoeften en eischen voldoen? Wij meenen dit ontkennend te moeten beantwoorden; welke vorderingen toch heeft men, sinds deze Lessen uitgegeven werden, in het gebied der zuivere oordeelkunde gemaakt!” (*De Gids* 1838:512-514). De gehele recensie is een aanval op de aantekeningen van Lulofs.
 111. Hanou vermeldt dat Bosscha en Kinker “nogal wat raakpunten” (1988:494n34) hadden. Kinker kende Bosscha’s vertaling van Blairs *Lectures*: Hanou en Vis vermelden dat hij de tweede druk van 1804 bezat (Kinker 1992:378n4), en dat Kinker uit die vertaling voorlas in het genootschap Tandem – een genootschap dat Kinker tijdens zijn periode als hoogleraar in Luik gesticht had ter bevordering van de Nederlandse taal onder zijn studenten (Kinker 1993:23). Bosscha schreef een lofdicht (in het Latijn) op Bilderdijk, zie daarover: Guépin (1994).
 112. Bosscha meende dat het het leesplezier zou verstoren als hij de Engelse citaten in voetnoten van een Nederlandse vertaling voorzag.
 113. De “verwijdering der ziele” waarvan sprake betekent niet een ‘verwijderen’ maar een ‘verwijden’ van de ziel: het gaat dus om een uitbreiding, een vorm van zelfvergroting.
 114. Immanuel Kant zou een paar jaar later het mathematisch verhevene, gebaseerd op uitgestrektheid, van het dynamisch verhevene, gebaseerd op kracht, onderscheiden. Enigszins anachronistisch zou men kunnen stellen dat Blair het mathematische verhevene in het dynamische incorporeert.
 115. Blair citeert (onder andere) uit Miltons *Paradise Lost*. Zoals hij in zijn voorrede aangekondigd had, heeft Bosscha de verzen vertaald (in proza). Hij geeft de oorspronkelijke tekst in een voetnoot. Het volgende voorbeeld is een citaat uit Vergilius’ *Aeneis*, maar Bosscha gaat er van uit dat zijn lezerspubliek Latijn kent: de verzen zijn onvertaald opgenomen. Ook Franse citaten (zoals Blair 1788:87) worden onvertaald overgenomen.
 116. “Blair, although he refused to limit sublimity to terror, did not hesitate to borrow from the *Enquiry*, and in this respect he is typical of his fellow theorists, who seldom succeeded in ignoring Burke, even when they wrote from a totally different point of view” (Monk 1935:99).

117. “Blair’s account of the theories of his predecessors is scarcely just” (Hipple 1957:127). Hipple wijst er op dat Blair suggereert dat Burke angst en verhevenheid gelijkstelt, terwijl het bij Burke net om het terugdrijven van de initiële angst gaat: “Blair’s point [...] is, then, an *ignoratio elenchi*, and one of which a host of critics of Burke are guilty” (Hipple 1957:127).
118. Monk (1935:121-122) noemt dit element enigszins anachronistisch romantisch. Burke en Blair: “The two face squarely toward the future” (Monk 1935:122).
119. Monk legt in zijn bespreking erg veel nadruk op het ‘natuurlijke’ element in Blairs opvatting van het verhevene. Hij acht de les over het verhevene in de literatuur van veel minder belang: “The fourth lecture, The Sublime in Writing, merits only a passing notice” (Monk 1935:123).
120. Het is heel zeldzaam dat Bosscha uitdrukkelijk zijn aanwezigheid toont in de tekst, maar na een citaat uit het boek *Jesaja* (44:24-28) voegt hij er aan toe dat hij voor de vertaling het werk “van den beroemden Engelschen Lord Bisschop Lowth” geraadpleegd heeft (Bosscha in Blair 1788:101).
121. Zowel Blair als Bosscha verwijzen naar Hades met zijn Latijnse naam, Pluto. Maar beiden citeren de Griekse tekst in het origineel – Blair met de vertaling door Pope in een voetnoot, Bosscha neemt de vertaling niet over en biedt er zelf ook geen.
122. Blairs verhandeling over de gedichten van Ossian (een Nederlandse vertaling verscheen in het *Taal- Dicht- en Letterkundig Magazijn* van Gerrit Brender à Brandis (Blair 1787)) wordt door Monk (1935:120) “ill-advised” genoemd: zijn reputatie als literair criticus verminderde sterk toen hij, in weerwil van steeds meer aanwijzingen, vasthield aan de authenticiteit van dat werk.
123. Bosscha plaatst deze korte duiding van de ‘fout’ van Pope in een voetnoot, terwijl die in de oorspronkelijke tekst gewoon opgenomen is. Bosscha doet dit wel vaker, vermoedelijk om de lezer die niet zo vertrouwd is met Popes tekst toe te laten gewoon over de verwijzing heen te lezen, en de theoretische kern van de zaak te volgen zonder het voorbeeld.
124. Blair verwijst hierbij naar wat “Dr. Arbuthnot humourously observes, in his Treatise in the Art of Sinking” (1783:87), door Bosscha vertaald als “zo als Arbuthnot in zijne Verhandeling over de kunst van daalen, zich zeer eigenaardig uitdrukt” (1788:117). Bedoeld is *Peri bathous, or the Art of Sinking* (1727), ontstaan binnen de Scriblerus Club, waartoe Arbuthnot ook behoorde. Iets later in de tekst (1788:123) schrijft Bosscha hetzelfde werk toe aan Swift, een ander lid van Scriblerus Club – Blair verwijst naar “the Treatise on the Art of Sinking, in Dean Swift’s Works” (Blair 1783:92). De verwarring is ontstaan doordat het werk anoniem in verzamelde werken verscheen; tegenwoordig wordt deze satire op *Peri hupsous* meestal toegeschreven aan Alexander Pope.
125. In ons woont een God, en wij ontgloeien door zijn aandrift. Willem Bilderdijk gebruikte dit vers uit Ovidius’ *Fasti* (Boek VI, vers 5) als motto van zijn programmatisch gedicht “De poëzy”. De overeenkomsten tussen Bilderdijks religieus geïnspireerde en anti-theoretische idealisme en de opvattingen van Blair (en Beattie) zullen in het hoofdstuk over Bilderdijk nader besproken worden.

Hoofdstuk 4

Het licht van de bovenzinnelijkheid: idealisme in Nederland

In het laatste decennium van de achttiende eeuw werd de transcendentale filosofie van Immanuel Kant in Nederland geïntroduceerd. De spilfiguur daarin was Paulus van Hemert: hij publiceerde een inleidend werk, de *Beginzels der kantiaansche wijsgeerte* (1796-1798), richtte een tijdschrift op, en moedigde anderen aan om de werken van Kant te vertalen en te bestuderen. Onder zijn impuls verscheen er in 1804 een vertaling van het pre-kritische werk van Kant over het schone en het verhevene, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764). Hij zelf hield een redevoering over het verhevene, en werd daarin nagevolgd door de Duitse Amsterdammer Johan Frederik Lodewyk Schröder en de Groninger Theodorus – Dorus – van Swinderen.

In dit hoofdstuk staan die kantiaans geïnspireerde teksten centraal. In het laatste kwart van de achttiende eeuw bleek er een spanning te bestaan tussen enerzijds een vernieuwende empiristische benadering van kunst en literatuur en anderzijds een behoudende common sense-opvatting; in het begin van de negentiende eeuw staat die common sense-opvatting nog steeds sterk, maar zijn de voortrekkers van de vernieuwingsbeweging niet langer empiristen, maar idealisten. Jan Oosterholt (1998:85) benadrukt dat niet alle auteurs die een idealistische poëtica aanhangen geïnspireerd zijn door het Duitse Idealisme. Willem Bilderdijk, bijvoorbeeld, was een idealist, maar kan bezwaarlijk een volgeling van Kant genoemd worden. Ik wijd aan hem en aan Johannes Kinker (die *stricto sensu* past in het rijtje auteurs dat in dit hoofdstuk aan bod komt) elk een apart hoofdstuk, omdat beiden een heel eigen, originele visie op het verhevene ontwikkeld hebben.

Oosterholt (1998:14) typeert de idealistische benadering als een waarin het gevoel een autonome kennisbron wordt, “waarbij het grote verschil met de empiristische sensibele is, dat het gevoel nu onafhankelijk is geworden van de ‘natuur’ buiten de kunstenaar” (Oosterholt 1998:109). Het zwaartepunt van het verschil is daarbij m.i. dat deze denkers uitgaan van een metafysische dimensie, een bovenzinnelijke wereld, die niet met de gewone verstandelijke vermogens naspelbaar is, maar enkel via een *zelfgevoel* kan (en moet) ervaren worden. En die ervaring is het verhevene.

De auteurs die in dit hoofdstuk aan bod komen zijn wel nagenoeg allemaal geïnspireerd door Kant. Daarom is de eerste paragraaf geheel gewijd aan Kants filosofie. Kant publiceerde twee teksten over het verhevene, en beide worden voorgesteld in een Nederlandse vertaling. In 1804 verscheen de eerste oorspronkelijk Nederlandstalige tekst over het verhevene, de redevoering van Paulus van Hemert, al relatief snel gevolgd door twee andere redevoeringen, van Schröder en Van Swinderen. Het is

echter mijn overtuiging dat de introductie van de kritische filosofie van Kant in Nederland via de werken van Friedrich Schiller verlopen is. Daarom wijd ik een aparte paragraaf aan het denken van Schiller, voordat ik de drie redevoeringen bespreek. Ik stel daarin dat Schiller Kant benaderde vanuit een achttiende-eeuws denkkader, wat m.i. nauw aansloot bij de benadering van de (meeste) Nederlandse kantianen.

Bovendien zal blijken dat – vooral bij Schröder en Van Swinderen – het common sense-discours een belangrijke rol blijft spelen. Het hoofdstuk wordt afgesloten met een korte bespreking van de twee bekroonde inzendingen voor een prijsvraag van de Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen in Haarlem. Beide teksten zijn uit het buitenland afkomstig, en passen eerder in het spanningsveld tussen common sense en de empiristische traditie dan in dat van common sense en idealisme. De grote aandacht die ik besteed aan de invloed van de kritische filosofie van Kant heeft meer te maken met de ijver van de groep rond Van Hemert, dan met de omvang van die groep.

4.1. Immanuel Kant: van schets tot ets

Immanuel Kant (1724-1804) staat bekend als de grootste filosoof van de achttiende eeuw, die nooit zijn thuisstad Koningsbergen¹ verliet en volgens een erg strikt tijdschema leefde. Zijn transcendentale filosofie vormde tegelijkertijd het hoogtepunt en het eindpunt van de achttiende-eeuwse Verlichting.² Deze filosofie kreeg echter pas vorm in de befaamde drie *Kritieken*, de *Kritik der reinen Vernunft* uit 1781³, de *Kritik der praktischen Vernunft* uit 1788⁴, en het werk waarin de “Analytik des Erhabenen” te vinden is, de *Kritik der Urteilskraft* uit 1790⁵.

Bij het verschijnen van de eerste *Kritiek* was Kant al 57 jaar oud, en had hij al een zekere reputatie opgebouwd als filosoof. Eén van de werken die hem bekend gemaakt hadden waren de *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* uit 1764 – Goldthwait noemt het in de inleiding tot zijn Engelse vertaling ervan zelfs “the epitome of Kant’s pre-Critical thought” (Kant 1960:1).⁶ Deze tekst is beïnvloed door Edmund Burke (vermoedelijk via de Duitse recensie van Moses Mendelssohn), en bevat weinig originele inzichten.⁷ Toch is het werk van belang voor de Nederlandse geschiedenis van het verhevene, omdat het in 1804 vertaald werd in het Nederlands. Deze vertaling verscheen ná de *Beginzels der kantiaansche wijsgeerte* (1796-1798), de inleiding tot de kritische filosofie van Kant door de Nederlandse filosoof Paulus van Hemert, maar omwille van de chronologie van het oorspronkelijke werk zal ik eerst de *Beobachtungen*, in Nederlandse vertaling, bespreken, en daarna pas de *Beginzels*. Op die manier wil ik, aan de hand van deze Nederlandse teksten, de filosofie van Kant kort duiden, om dan zijn invulling van het verhevene in zijn totaalsysteem te kunnen plaatsen.

4.1.1. *Een schets van het verhevene: de Waarnemingen*

De vertaling van de *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* verscheen anoniem in 1804, maar volgens een handgeschreven aantekening in de druk die in de bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam (2347 D 26) te vinden is, is de vertaler Hendrik Croockewit (1784-1863), die geïdentificeerd wordt – in diezelfde aantekening – als koopman en de latere president van de Nederlandsche Bank. Croockewit kreeg die functie pas in 1858, meer dan vijftig jaar na de publicatie van de *Waarnemingen over het gevoel van het schoone en verhevene* dus (en dus is de aantekening ten vroegste even lang na publicatie aangebracht). Behalve deze aantekening zijn er geen aanwijzingen dat Croockewit de vertaler is, maar er zijn ook geen argumenten die het tegendeel bewijzen. Ik ga ervan uit dat de jonge Croockewit de vertaler kan geweest zijn, en zal hem in het vervolg dan ook als zodanig beschouwen.

De vertaling blijft overal erg dicht bij de Duitse tekst. Croockewit permitteert zich geen opmerkingen, uitbreidingen, of punten van kritiek.⁸ Zelfs de negatieve beoordeling van handelaars en van het nationale type van de Nederlander geeft hij zonder enig verder commentaar weer.

Op de eerste bladzijde van de *Waarnemingen* wordt al meteen duidelijk dat Croockewit in de kringen van de Nederlandse profeet van het kantianisme Paulus van Hemert moet vertoefd hebben. Hij schrijft immers dat Van Hemert al lang geleden had laten kennen dat hij een vertaling van de *Beobachtungen* zeer zou verwelkomen. Met een vage (al dan niet opzettelijke) echo van Boileaus uitspraak dat hij “quelques-unes de [ses] veilles” (Boileau 1966:336) aan de vertaling van *Peri hupsous* heeft gewijd, schrijft de vertaler: “Eenige uren, die ik van mijne bezigheden kon afzonderen, heb ik aan de vertaling van hetzelfde [de *Beobachtungen*, CM] besteed: vertrouwende daarmede aan mijne landgenoten geene ondienst te hebben gedaan” (Croockewit in Kant 1804:i).⁹ Hij meende in dit werk al de kiemen van de latere *Kritik der Urteilskraft* te vinden, en verwijst de geïnteresseerde lezer voor verdere duiding naar Van Hemerts *Beginzels*.

De empiristische insteek van de *Waarnemingen*, blijkt al uit de titel zelf: de auteur stelt zich op als een observator van de werkelijkheid.¹⁰ Hij presenteert die observaties in vier delen: het eerste deel behandelt het verhevene en het schone in het algemeen, in het tweede deel worden die inzichten op de mens toegepast (en dan vooral op zijn morele geaardheid), vervolgens maakt Kant een onderscheid tussen de vatbaarheid voor het schone en het verhevene bij man en vrouw, en in het vierde deel onderscheidt hij diezelfde vatbaarheden voor verschillende “karakters der volken”.¹¹

Het gaat om waarnemingen over het *gevoel* van het schone en verhevene: Kant maakt meteen duidelijk dat de esthetische gewaarwordingen kwaliteiten van het subject zijn: deze tekst is een stuk ‘moderner’ dan de vertalingen van Van Alphen, Beattie en Blair. Kant, anno 1764, staat dichter bij Burke en Mendelssohn dan bij Riedel, Beattie en Blair. Dat blijkt al in de openingszin:

De verschillende gewaarwordingen van het vergenoegen, of van het verdriet, berusten niet zoo zeer op de gesteldheid van de uiterlijke dingen, waar door zij worden te weeg gebragt, dan wel op het eigendomlijk gevoel van ieder mensch, daar in, door lust of onlust geroerd te worden (Kant 1804:1).

Het oordeel of iets al dan niet genoeg, dan wel verdriet opwekt, is niet afhankelijk van iets inherent aan het object, maar enkel en alleen aan het gevoel van lust of onlust dat het subject ervaart.¹² Daaruit volgt dat het smaakoordeel, zoals we eerder al bij Hume zagen, afhankelijk is van de fijngevoeligheid van degene die het oordeel uitsprekt.

Een positief oordeel hangt af van de bevrediging van een bepaald verlangen. Dat kan erg verschillend ingevuld worden. Kant geeft het voorbeeld van iemand die lekker eten hoog waardeert, en van iemand die graag heeft dat men hem voorleest, omdat hij dan gemakkelijker inslaapt. Maar ook de vervulling van geestelijke neigingen behoort daartoe, en Kant vermeldt daarbij expliciet de “deugdzaam opwellingen” (Kant 1804:3): het ethisch gevoel is verwant aan het smaakoordeel. Ook intellectuele bevrediging hoort daarbij. Deze twee laatste vormen van fijngevoeligheid zijn echter niet voor iedereen bereikbaar. Iedereen is echter wel vatbaar voor het verhevene en het schone, zij het niet altijd in dezelfde mate.

Het fijnere gevoel, dat wij thands zullen overwegen, is voornaamlijk van tweeërlei soorten: het gevoel van het *verhevene* en het *schoone*. De aandoe-ning van beide is aangenaam; maar op zeer verschillende wijze. Het zien van een gebergte, welks besneeuwde kruinen zich boven de wolken verheffen, de beschrijving van eenen woedenden orkaan, of de schildering van het helsche rijk van MILTON, verwekken welgevallen, maar met afgrijzen: daartegen het gezigt over bloemrijke velden, dalen met kronkelende beken, bedekt met grazende kudden, de beschrijving van *Elyseum* van HOMERUS, of de schildering van den gordel van *Venus*, verwekken ook eene aangename gewaarwording, maar die vrolijk en bevallig is. Zal nu de indruk van het eerste met eene genoegzame sterkte op ons werken: zoo moeten wij een gevoel voor het *verhevene*, en, om het laatste regt te genieten, een gevoel voor het *schoone* hebben (Kant 1804:3-4).

De verschillen tussen het verhevene en het schone lijken zo overgenomen uit Burkes *Enquiry*: Kant noemt verder nog donkere bossen en schaduwen tegenover bloembedden en hagen, nacht tegenover dag, ... “Het verhevene *roert*, het schoone *bekooft*” (Kant 1804:4-5). Het verhevene wordt verbonden met ernst, inspanning en verbazing, terwijl het schone dichter bij vrolijkheid staat. Kant onderscheidt drie soorten verhevene:

Het gevoel van hetzelfde is somwijlen met eenig afgrijzen, of ook zwaar- moedigheid, in eenige gevallen enkel met stille bewondering, en in nog andere, met eene over een grootsch ontwerp verspreide schoonheid ver-

zeld. Het eerste zal ik het *schriklijk verhevene*, het tweede het *edele*, en het derde het *prachtige* noemen (Kant 1804:5).¹³

In het spoor van Burke (maar zonder hem te noemen) wordt diepe eenzaamheid *schriklijk verheven* genoemd, maar uit de bijgevoegde voetnoot (van Kant, niet van Croockewit) blijkt dat een zekere ethische dimensie daaraan kan verbonden worden. Kant geeft het voorbeeld van “het edele afgrijzen” (Kant 1804:5n) dat de lezer van de droom van Carazan overvalt.¹⁴ Carazan was een vrekkige rijke, die zijn hart voor medelijden en liefde had gesloten, maar wel heel vroom leefde en al zijn religieuze plichten vervulde. In een droom werd hij bezocht door de engel des doods en werd hij omwille van zijn egoïsme veroordeeld tot de grootste eenzaamheid, ver weg van elke menselijke aanwezigheid. Pas dan kwam hij tot inzicht en stelde hij zijn deur weer open voor anderen. Uit dit voorbeeld blijkt dat het angstaanjagende iets edels kan hebben, en – vooral – dat er door de angstervaring tot dieper (moreel) besef kan gekomen worden.¹⁵ Hoewel Burke niet als enige inspiratiebron kan aangewezen worden, zijn de vele overeenkomsten opvallend, constateert ook María Isabel Peña Aguado:

Gerade hinsichtlich der Akzentuierung des Erhabenen wird immer der Einfluß Burkes auf Kants Ausrichtung der Ästhetik betont. Dieser Einfluß ist unleugbar und nicht nur auf den Begriff des Erhabenen zu reduzieren. Auch einige Aspekte von Burkes Auffassung des Erhabenen, kommen viel deutlicher in der *KU* [*Kritik der Urteilskraft*] als in den *Beobachtungen* zum Vorschein. Was den Ton, die Beispiele und die ganze Einstellung der Problem gegenüber anbelangt, stehen die *Beobachtungen* den *Untersuchung* Burkes jech [*sic*] sehr nahe (Peña Aguado 1994:42).¹⁶

Als slot van het eerste deel worden er nog een aantal bekende gemeenplaatsen over het verhevene en het schone opgesomd, al dan niet met verdere onderverdeling in één van Kants drie types. “Het *verhevene* moet altijd groot, het *schoone* kan ook klein zijn” (Kant 1804:7). Het verhevene is eenvormig, het schone kan versierd zijn. Hoogte en diepte zijn verheven, maar doordat het diepe eerder angstaanjagend is, is het *schriklijk verheven*, en doordat het hoge eerder bewondering wekt, is het *edel*. De eenvoud van een piramide maakt het gebouw *edel* – een zekere verwantschap met Winckelmanns *edle Einfalt* is onmiskenbaar – de Sint-Pietersbasiliek in Rome is echter *prachtig*. “Dewijl aan dit gebouw, dat groot en eenvoudig is, de *schoonheid*, bij voorbeeld goud, mosaïek werk enz, zoo zeer verbreid is, dat de gewaarwording van het verhevene echter het meeste daaraan doorsteekt: zoo heet dit voorwerp *prachtig*” (Kant 1804:8). Het *prachtig verhevene* blijkt erg dicht bij het schone te liggen.

Kants algemene uiteenzetting van het verhevene in het eerste deel van de *Waarnemingen* blijkt geen nieuwe elementen aan te dragen. Het verhevene wordt dan wel opgesplitst in drie soorten, maar geen van de drie brengt iets nieuws aan: Burkes ‘delightful horror’ wordt opgenomen, er is een ethische dimensie in het edele, en het verhevene en het schone blijken – ondanks de verschillen – met elkaar verzoenbaar

in het prachtige. De toepassing van deze inzichten op de eigenschappen van de mens is al even conventioneel.

Verstand is verheven, geestigheid is schoon, stoutmoedigheid is verheven en grootsch, list is klein maar schoon. De behoedzaamheid, zeide CROMWELL, is eene burgemeesterlijke deugd. Waarachtigheid en redelijkheid zijn eenvoudig en edel; scherts en bevallige vleierij zijn fijn en schoon. Bevalligheid is de schoonheid der deugd. Belangloze dienst-ijver is edel, geslepenheid (*politesse*) en beleefdheid zijn schoon. Verhevene eigenschappen boezemen hoogachting, maar schoone eigenschappen liefde, in (Kant 1804:9).¹⁷

Door de heftigheid van de emotie kan het verhevene niet lang volgehouden worden, daarom moet ze afgewisseld worden met het schone. Samenvattend kan gezegd worden dat het verhevene een zekere afstand uit bewondering creëert, terwijl het schone eerder tot toenadering en verbondenheid uitnodigt. Dat geldt zeker op het fysieke vlak: “Vriendschap heeft hoofdzakelijk den trek van het verhevene, maar geslachtsliefde dien van het schoone, aan zich” (Kant 1804:10-11). Kant verbindt het treurspel eerder met het verhevene en het blijspel met het schone.

Opvallend is Kants voorzichtige toon: een aantal zaken en eigenschappen worden of verheven, of schoon genoemd, maar vaak wordt die kwalificatie genuanceerd. Het gaat om “*hoofdzakelijk* den trek van het verhevene [...], *eene zekere* waarde en verhevenheid, terwijl daartegen schalkachtige scherts en vertrouwlijkheid het *koloriet* van het schoone in deze gewaarwording verheft” (Kant 1804:10-11; mijn cursivering, CM). Ondanks de onderscheidingen die Kant vaststelt, blijkt het toch vooral om graduele verschillen te gaan, waarbij de ene soort de andere niet uitsluit. Zoals eerder betoogd, kan het schrikwekkend verhevene ook edel zijn, kunnen het schone en het prachtige elkaar aanvullen, en kan “het edele met het schoone in zekere graden vereenigd worden” (Kant 1804:11). Zeker in het schrikwekkende verhevene is er zelfs plaats voor ondeugden en zedelijke gebreken: de stoutmoedigheid van Achilles is verheven ook al zijn zijn motieven moreel verwerpelijk. Tekenend voor wat volgt in het deel over het verhevene bij mannen en vrouwen, is de vrouwelijke pendant van dit laatste voorbeeld: “Het geen de wereld *coquetterie* in eenen fijnen zin noemt, naamlijk, eene geslepenheid van eene anders aardige vrouw, om in te nemen en te bekoren, is veelligt te laken, maar evenwel eenigzins schoon, en wordt gemeenlijk voor de kuische, ernstige bevalligheid getrokken” (Kant 1804:13).

Alle eigenschappen en kwaliteiten die eerder met het verhevene en het schone geassocieerd werden, past Kant ook probleemloos toe op de uiterlijke verschijning van mensen: een grote gestalte wekt achting, een kleine gestalte nodigt uit tot vertrouwlijkheid, “zwarte oogen en eene bruine kleur, zijn aan het verhevene, blaauwe oogen en eene blonde kleur meer aan het schoone, verwand” (Kant 1804:13). Kant geeft zelfs kledingadvies: voorname mensen dragen beter eenvoudige kledij, wie van lager rang is mag zich opsmukken met sieraden en felle kleuren.

Zoals al herhaaldelijk gebleken is, is een van de grootste gevaren voor het verhevene de overdrijving. Met een hang naar classificatie en benoeming die typisch voor de achttiende eeuw mag genoemd worden, somt Kant de verschillende uitwassen op, met telkens hun naam.

In de menselijke natuur doen zich nimmer roemrijke eigenschappen voor, zonder dat tevens afwijkingen van dezelve, door oneindige schakeringen, tot de uiterste onvolkomenheid zouden kunnen overgaan. De eigenschap van het *schriklijk verhevene*, wanneer zij onnatuurlijk wordt, is *aventuurlijk*. Onnatuurlijke dingen, in zoo ver het verhevene daarin is bedoeld, ofschoon het er weinig of geheel niet in worde aangetroffen, zijn fratsen. Wie het wonderbaarlijke bemint en gelooft, is een *fantast*; de neiging tot fratsen maakt de grillenvanger. Anderdeels ontaardt het gevoel van het schoone daardoor, wanneer het edele daarbij geheel ontbreekt, en men noemt het laf. Een man met deze eigenschap, als hij jong is, heet een *lafbek*; is hij van middenbaren ouderdom, zoo is hij een *gek* (Kant 1804:14-15).

Een oude gek is verachtelijk, een jonge grillenvanger walgelig. Humor gaat samen met het schone, maar er moet verstandigheid doorschemeren; als dat niet het geval is, *beuzelt* men, en wie voortdurend beuzelt, is een *dwaas*. *Langwijlig* is diegene die zijn gesprekspartners niet pleziert of ontroert.¹⁸ Nauw aansluitend bij deze sociale omgangsvormen, is de ethische dimensie van het verhevene en het schone. Als het over ethiek gaat, wordt Kant plotseling een stuk strenger, en de volgende passage bevat al de kern van Kants rigoureuze ethiek van de *Kritik der praktischen Vernunft*:

In zedelijke eigenschappen is zuivere deugd alleen verheven. Er zijn evenwel goede zedelijke hoedanigheden, die beminnenswaardig en schoon zijn, en, in zoo ver zij met de deugd overeenstemmen, ook als edel beschouwd worden, alhoewel zij juist niet onder deugdzame neigingen kunnen gesteld worden. Het oordeel hierover is fijn en ingewikkeld. Men kan zeker die gemoedsgesteldheid niet deugdzaam noemen, welke eene bron van zulke daden is, op welke, wel is waar, ook deugd zal uitloopen; maar echter op eene grond, die slechts toevalliger wijze daarmede overeenstemt, maar die nogthands, volgens hare natuur, ook meenigwerf met de algemeene regelen der deugd strijden kan (Kant 1804:18-19).

Kant ontmaskert hier schijnbaar deugdelijk handelen op basis van “weekhartigheid, die gemaklijk in een warm gevoel van *medelijden* overgaat” (Kant 1804:19), als een vorm van zwakheid en blindheid: wie uit mededogen handelt, verliest het hoger principe uit het oog. Door een noodlijdende te hulp te springen uit medelijden, gehoorzaamt men niet aan de “strengen plicht van gerechtigheid” (Kant 1804:19), maar aan een willekeurige impuls. Hetzelfde geldt voor “bevalligheid. Eene neiging, om anderen door vriendelijkheid, door inwilliging in hunne verlangens, en door gelijkvormigheid in onze gedragingen met hunne gevoelens, aangenaam te worden” (Kant

1804:21).¹⁹ Als op grond van medelijden of vanuit de aandrang om in de smaak te vallen gehandeld wordt, kan dit schoon zijn, maar een hoger principe dat het handelen moet leiden, ontbreekt. “Ingevolge hiervan kan ware deugd slechts op grondstellingen geënt worden, die, hoe algemeener dezelve zijn, des te verhevener en edeler worden” (Kant 1804:21-22).

De mens is echter een zwak wezen, en zal vaak op basis van medelijden en bevalligheid handelen, en ook al is noch medelijden noch bevalligheid een basis voor de deugd, toch kan het concrete handelen eraan verwant zijn en deugdelijk genoemd worden. Daarom noemt Kant dit “aangenomene deugden”²⁰, die schoon en bekoorlijk zijn, tegenover “echte deugden”, die verheven en eerwaardig zijn (Kant 1804:23). “Men noemt een gemoed, waarin de eerste gevoelens heerschen, een *goed hart*, en de menschen van zulk eenen aard, *goedhartig*; terwijl men daartegen met regt den deugdzamen uit grondbeginzelen een *edel hart* toekent, en hem zelve eenen *regtschapenen* noemt” (Kant 1804:23). Daarnaast kan men ook handelen op basis van eerzucht of om schaamte te vermijden, maar dat leidt in het beste geval slechts tot schijndeugd.

Deze uitweiding over zedelijke eigenschappen is in regelrechte tegenspraak met de ethiek van Burke, die het medelijden nog zag als dé basis van moreel handelen. Het vormt ook een belangrijke afwijking van de platoons geïnspireerde drie-eenheid van het ware, het goede en het schone, die bij Shaftesbury centraal stond. Daarmee heeft Kant duidelijk gemaakt dat het verhevene voor hem in feite hoger ingeschat moet worden dan het schone: de aangenomen (lees: afgeleide, secundaire) deugden worden immers schoon genoemd, maar het zijn enkel de echte deugden die edel en verheven zijn.

Eigenlijk is Kants uiteenzetting over het verhevene daarmee afgerond. In het vervolg van het tweede deel wordt nagegaan welke gemoedsgesteldheden vatbaar zijn voor welke vorm van deugdzaamheid (echt, aangenomen, of schijn). Hij baseert zijn catalogisering van de gemoedsgesteldheden of temperamenten op de humores-leer. Hoewel Kant stelt dat hij enkel wil vaststellen welke temperamenten gemakkelijker met welke zedelijke aandoeningen samengaan, zonder van een noodzakelijk verband te spreken, vervalt hij toch in een enigszins clichématige voorstelling van zaken (wat uiteraard voor een deel inherent is aan de humores-leer). Kort samengevat komt het erop neer dat de flegmatieke mens gevaarlijk dicht komt bij een gebrek aan moreel gevoel, maar het melancholische type (Croockewit vertaalt als “neerslachtige gemoedsgesteldheid” (Kant 1804:26)) is eerder vatbaar voor echte deugd, het sanguinische (“bloedrijke”, in Croockewits vertaling) voor de aangenomen deugden, de cholerische gesteldheid is gevoeliger voor eer als motief en laat zich dus vaker leiden door schijndeugd. Deze onderverdeling wordt doorgetrokken naar het esthetische gevoel: de melancholicus heeft gevoel voor het verhevene²¹, het sanguinische type voor het schone, de cholerische of galachtige gesteldheid gaat samen met een sterker gevoel voor het prachtige. De flegmaticus komt er andermaal berooid van af: “Daar in de koelbloedige (*phlegmatische*) menging niets van het verhevene en schoone, in

eenen merkbaren graad, gewoon is in te komen, zoo behoort deze gemoedseigenschap niet in den samenhang onzer overwegingen” (Kant 1804:37). Wie het gevoel voor het schone of het verhevene niet heeft, zal het oordeel van wie dat wel heeft “verkeerd en ongerijmd” vinden (Kant 1804:37).

Men doet elkander, wel is waar, onregt, wanneer men hem, die de waarde, of de schoonheid van dat gene, wat ons roert of bekoort, niet inzien, daarmee afzet, dat hij het niet verstaat. Het komt hier juist niet zoo zeer daar op aan, wat het *verstand* inziet, maar wel wat het gevoel gewaar wordt. Evenwel hebben de vermogens der ziel eenen zoo naauwen samenhang, dat men meestal van de verschijning der gewaarwordingen op de bekwaamheden van het oordeel kan besluiten. Want aan hem, die een uitmuntend verstand heeft, zouden deze bekwaamheden nutteloos geschonken zijn, zoo hij niet tevens eene sterke gewaarwording voor het waarachtige edele en schoone had, hetwelk de drijfveder zijn moet, om deze gave van het gemoed naar behooren en naar regelen aan te wenden (Kant 1804:39-40).

Hoewel Kant niet uitgaat van de noodzakelijke eenheid van het goede, het ware, en het schone blijkt de ethisch-morele elite tegelijkertijd toch ook de intellectuele elite met het fijnzinnigste esthetische oordeel te zijn.

Dat die ethische en esthetische elite mannelijk is, blijkt duidelijk uit het derde deel van de *Waarnemingen*. Als men in het achterhoofd houdt dat Kant het verhevene boven het schone plaatst, lijken mij volgende twee citaten de teneur van het gehele derde deel voldoende te duiden:

Hij, die het eerst de vrouwen den naam van het schoone geslacht heeft gegeven, kan misschien iets vleijends hebben willen zeggen: hij heeft het echter beter getroffen, dan hij mogelijk zelf wel heeft geloofd (Kant 1804:43).

Aan de andere zijde konden wij op de benaming van het *edele geslacht* aanspraak maken, zoo het ook niet een vereischte van eene edele inborst ware, eerenamen te weigeren, en die liever uit te delen dan te ontvangen (Kant 1804:43-44).

Net als in het geval van de temperamenten stelt Kant dat het eerder om een vatbaarheid voor het schone, het verhevene, het edele gaat, maar in de nadere bespreking is de tweedeling toch behoorlijk rigoureuus. “Het schoone geslacht heeft even zoo wel verstand, als het mannelijke, het is slechts *een schooner verstand*, het onze behoort een *doordringender verstand* te zijn, dat eene uitdrukking is, die even het zelfde als het verhevene beteekent” (Kant 1804:48).²² En verder: “De deugd der vrouwen is eene *schoone deugd*. Die des mannelijks geslachts, moet eene *edele deugd* zijn” (Kant 1804:53).²³

Hoewel Kant tot twee keer toe een voetnoot inlast waarin hij beklemtoont dat zijn bespreking van de vatbaarheid voor het verhevene en het schone bij de verschillende “karakters der volken” veralgemeningen zijn, en dat er in elke natie andere types te vinden zijn (Kant 1804:77 en Kant 1804:81), vervalt ook het laatste deel in stereotypes.

Onder de bewoners van ons werelddeel zijn, volgens mijn gevoelen, na de Italianen, de Franschen die genen, welke in het gevoel voor het schoone, de Duitschers, Engelschen en Spanjaarden echter, die door het gevoel voor het verhevene, zich van al de overigen het meest doen onderscheiden. Holland kan voor dat land gehouden worden, waar deze fijne smaak tamelijk onmerkbaar wordt (Kant 1804:77-78).

Kant schrijft de Spanjaarden een gevoel voor het schriklijk verhevene toe, met een neiging tot het onnatuurlijke²⁴, de Engelsen hebben meer gevoel voor het edele, en de Duitsers voor het prachtige. Hij voegt eraan toe dat het gevoel van de Duitsers eigenlijk tussen het edele van de Engelsen en het schone van de Fransen ligt, en hij noemt deze variant – die hij met enige zin voor chauvinisme vrij pleit van de uitwassen van beide kanten – “het schitterend verhevene” (Kant 1804:78).²⁵ De rest van de bespreking van de Europese naties zijn eenduidige toepassingen van het schone en het verhevene op wat Kant als de volksaard van Fransen, Engelsen, Spanjaarden, Italianen en Duitsers beschouwt.²⁶ Ik citeer enkel de – weinig vleiende – opmerkingen over de Nederlandse smaak voor het schone en verhevene.

De smaak der Hollandsche natie voor eene pijnlijke orde in eene sierlijkheid, die in bekommernis en verlegenheid brengt, doet ook weinig gevoel ten aanzien de ongeunstelde en vrije wendingen van het genie vermoeden, welks schoonheid door het angstig verhoeden van fouten steeds zou worden misvormd (Kant 1804:80).

De Hollander is van eene geregelde en naarstige inborst, en, daar hij enkel op het nuttige ziet, zoo heeft hij weinig gevoel voor dat gene, wat in fijner oordeel schoon of verheven is. Een groot man beteekent bij hem zoo veel als een rijk man, onder vrienden verstaat hij zijne Correspondenten, en een bezoek, dat hem niets aanbrengt, is voor hem zeer langwijlig. Hij is het *contrast*, zoo wel van den Franschman, als van den Engelschman, en is eenigermate een zeer koudvochtige Duitscher (Kant 1804:88-89).

In deze typering van de Nederlander als een pijnlijk ordelijk koopman klinkt de Engelse nevenbetekenis van ‘Dutch’ als extreem nauwgezet door. Ook voor Kant blijkt een te grote aandacht voor het detail te impliceren dat het schone en het verhevene verloren gaan. De Duitser Kant, met gevoel voor het verhevene én het schone, blijkt echter toch iets gemeen te hebben met zijn zeer *koudvochtige* Nederlandse tijdgenoten: ook zijn ‘jeugdwerk’ is uitgesproken moralistisch en pedagogisch ingesteld, zo blijkt uit het slot.

Er is niets wenschlijker, dan dat de valsche luister, die zoo ligt bedriegt, ons niet ongemerkt van de edele eenvoudigheid doe afwijken: voornaamlijk echter dat het nog onontdekte geheim der opvoeding aan het oude vooroordeel moge onttrokken worden, om het zedelijk gevoel vroegtijdig in den boezem van elken jongen Wereldburger tot eene dadelijke gewaarwording te verheffen, op dat niet alle fijnheid enkel op het onbestendige en ijdele genoeg en uitloope, om dat gene, wat buiten ons omgaat, met meer of minder smaak te beoordeelen (Kant 1804:104).

De ontwikkeling van een zedelijk gevoel is een onmisbaar onderdeel van de opvoeding, en een belangrijk aspect daarvan is “de valsche luister” leren doorprikken. Edele eenvoud moet nagestreefd worden, en slechts op die manier zal fijngevoeligheid en goede smaak aangeleerd worden.

Uit deze *Waarnemingen* komen geen nieuwe elementen over het verhevene naar voren. Kant herkauwt een aantal achttiende-eeuwse clichés, die in hun toepassing op het sociale leven vervallen in (voor de hedendaagse lezer pijnlijke) stereotypen. Hij gebruikt een aantal nieuwe termen – het schrikkelijke, het edele, het prachtige – maar benoemt daarmee enkel al bestaande theorieën.

De *Waarnemingen over het gevoel van het schoone en verhevene* kunnen dienen als overzicht van de visie op het verhevene, zoals die in verlichte kringen van het midden van de achttiende eeuw gangbaar was: een amalgaam van theorieën waarin het schone en het verhevene niet altijd strikt onderscheiden zijn, moraliserende bedenkingen (waarvoor kunst en literatuur kunnen ingezet worden), een nog niet volledig ontwikkelde esthetica (waarin gevoel en associatie een rol beginnen te spelen, maar waarin het adjectief ‘verheven’ zowel voor een ervaring als voor een object kan gebruikt worden), en de spectaculaire voorbeelden uit Burkes *Enquiry*. Kortom: het verhevene heeft geen duidelijke contouren, en de *Waarnemingen* zijn niet duidelijk gestructureerd. Het blijft bij een schets. In de *Kritik der Urteilskraft* bakende Kant de grenzen van het verhevene veel strikter af – deze tekst werd in Nederland geïntroduceerd door de drijvende kracht achter de vertaling van de *Beobachtungen*, Paulus van Hemert.

4.1.2. *De graveernaald van de kritische wijsgeerte*

4.1.2.1. *Inleiding: Paulus van Hemert en Immanuel Kant*

Paulus van Hemert (1756-1825) begon zijn carrière als veelbelovend theoloog en predikant van de Gereformeerde Kerk.²⁷ In 1784 echter liet hij weten dat hij een aantal cruciale geloofspunten niet langer kon onderschrijven. Zo verwierp hij, in flagrante tegenstelling tot zijn eigen Gereformeerde Kerk, de predestinatieleer. Bovendien pleitte hij voor een groter gezag van de rede in religieuze zaken, wat een relativering van de dogmatische waarheidsclaim van de kerk inhield: de kern van de godsdienst lag volgens Van Hemert in de ethische beginselen van God, die via de rede

te achterhalen waren, en niet in de geloofspunten van de Kerk. In augustus van datzelfde jaar nog werd Van Hemert gedwongen ontslag te nemen als predikant. De hele kwestie werd verder uitgevochten in een polemiek met de Utrechtse hoogleraar Gisbertus Bonnet (1723-1804).²⁸ Of Van Hemert op dat moment al vertrouwd was met de geschriften van Kant valt te betwijfelen – in zijn biografie van Van Hemert noemt Groenewegen (1889:111) een tekst van Van Hemert over Kant uit 1792 als de eerste aanwijsbare link. In ieder geval dient opgemerkt te worden, dat Van Hemert halfweg de jaren 1780 al de nadruk legde op ethische bekommernissen, en sterk vertrouwde op de menselijke rede.

Na een kort verblijf in Rotterdam en Brussel werd Van Hemert in 1790 hoogleraar wijsbegeerte en fraaie letteren aan het Remonstrants Seminarie in Amsterdam. Zijn inaugurele rede wekte andermaal erg veel ophef. Hij stelde immers dat het Nieuwe Testament vol stond met beweringen die door wetenschappelijke en filosofische kennis tegengesproken werden. Hij achtte Jezus en de apostelen daarvoor niet verantwoordelijk, maar betoogde dat zij hun leer aangepast hadden aan de gebruiken en het geloof van hun publiek. Om tot de waarheid te komen moest men de Heilige Schrift niet zomaar aannemen, maar blootstellen aan schriftkritiek.²⁹

Hoe of wanneer Van Hemert precies in contact kwam met de werken van Kant, is niet helemaal duidelijk. Feit is dat hij in 1796 zijn ambt als hoogleraar neerlegde en naar zijn landgoed Reckenburg in Emmerich (Duitsland) trok – de ziekte van zijn vrouw (die kort nadien ook overleed) speelde vermoedelijk een belangrijker rol dan de hang naar de Kant-studie.³⁰ Daar wijdde hij zich in de volgende twee jaar aan de studie van de filosofie van Kant. Na zijn terugkeer in Nederland werd hij de belangrijkste profeet van de kritische filosofie.³¹ Dat uitte zich eerst in de vierdelige *Beginzels der kantiaansche wijsgeerte* (1796-1798) – “waarmede Paulus van Hemert, ‘Hoogleraar bij de Remonstranten te Amsterdam’, zoals hij zich op het titelblad noemt, de 19^{de} eeuw in de Nederlandse wijsbegeerte inluidde” volgens Ferdinand Sassen (1954:290-291) – daarna in het *Magazijn voor critische wijsgeerte en de geschiedenis van dezelve*, waarvan tussen 1799 en 1803 zes delen verschenen. Deze publicaties waren op een gespecialiseerd publiek gericht, en vonden vooral tegenstanders. In een poging om de kritische filosofie bij een breder publiek ingang te doen vinden, schreef Van Hemert *Lektuur bij het ontbijt en de theetafel: Verlichting in hapklare brokken*, een populariserend tijdschrift waarvan tien afleveringen verschenen tussen 1804 en 1808.³² In diezelfde periode hield Van Hemert in *Felix Meritis* ook een *Redevoering over het verhevene* (1804), waarop ik later uitgebreid inga. Het mocht echter niet baten: de kleine kring Kant-voorvechters bleef klein. Het grote publiek werd niet bereikt, en de culturele en intellectuele elite bleef doordrongen van de common sense-filosofie. Voor wie al bezwaar had tegen de metafysische bespiegelingen van Hume, was Kants complexe filosofie met haar zware, droge stijl en eigenzinnige terminologie gewoonweg onverteerbaar. Van Hemert en zijn kring kregen tegenwind van onder anderen Willem Bilderdijk, Hieronymus van Alphen en Rhyndis Feith. Van Hemerts geschriften verzandden steeds meer in persoonlijke aanvallen – de laatste was een satirische nieuwjaarsbrief in 1815 aan de anti-kantiaanse filosoof Daniel

Albert Wytttenbach, met wie Van Hemert al 15 jaar lang de ene na de andere pen-nenstrijd voerde (in het Latijn). Herman Groenewegen besluit als volgt:

Het heeft iets onbevredigends, de belangrijke werkzaamheid van dezen man met zoo nuttelooze schrijverij te zien eindigen. Zoover ons bekend, heeft VAN HEMERT daarna niets meer geschreven, althans geen werk meer uitgegeven. Nadat hij met zijn machtigsten tegenstander afrekening had gehouden, heeft hij zich geheel gewijd aan de drukke werkzaamheden, die het scretariaat van de Maatschappij van Weldadigheid hem verschafte, en stierf hij te midden van dien arbeid den 10^{den} Februari 1825. Dat VAN HEMERT in die laatste jaren zich onttrok aan het openbaar wetenschappelijk leven, wijst er, dunkt ons, op, dat de vruchten van zijn werk hem zelve hebben teleurgesteld (Groenewegen 1889:216).

Van Hemert trok zich halfweg de jaren 1810 inderdaad volledig terug uit het filosofisch bedrijf en wijdde zich aan zijn werkzaamheden als secretaris van de Maatschappij van Weldadigheid. Wielema en Plat stellen in hun leiding tot hun bloemlezing van Van Hemerts werken (Van Hemert 1987), dat hij, teleurgesteld in de verspreiding van de theorie van Kant, besloot zich “geheel toe te leggen op de *praktijk* ervan, in overeenstemming met het ethisch grondbeginsel van die wijsbegeerte en met zijn remonstrants-christelijke geloofsovertuiging, dat men God alleen kan benaderen en waardig worden door werken, langs de weg van het redelijk-praktisch handelen in het rijk van doeleinden” (Van Hemert 1987:33).

Twintig jaar vroeger was het echter lang zover nog niet. Tussen 1796 en 1798, tijdens zijn verblijf in Emmerich dus, publiceerde hij in vier delen *Beginzels der kantiaansche wijsgeerte*, een bewerking van *Versuch über die ursprünglichen Grundlagen des menschlichen Denkens* van Friedrich Gottlob Born. In dat werk wordt vooral veel aandacht besteed aan de eerste *Kritik*. In het laatste deel echter wordt ingegaan op de *Kritik der Urteilskraft*, en op het verhevene.

In zijn “voorreden” stelt Van Hemert dat de tijd rijp is voor een nieuwe filosofie, en die filosofie wordt aangebracht door “de wydberoemde Zelfdenker van Koningsberg, *Immanuel Kant*” (Van Hemert 1796a:v). Volgens Van Hemert was de metafysica, of ‘bovennatuurkunde’, op een dood punt aangekomen: de filosofie was vervallen in zinloos gehakketak, waarin geen enkele vooruitgang geboekt werd. Daardoor kreeg het scepticisme, of ‘twyfelary’, steeds meer aanhangers, en zeker “na dat de schrandere *David Hume* was ten voorschyn gekomen, en de twyfelary, op eene nieuwe, en fyner uitgedachte wyze, had begonnen te verdedigen” (Van Hemert 1796a:vi-vii). Het scepticisme van Hume had Kant echter niet zozeer doen twijfelen, als wel doen nadenken over een nieuwe basis voor de metafysica. Het resultaat was de *Kritik der reinen Vernunft*:

De Reden leerde nu zig zelve kennen, in hare krachten, en grenspalen. Het vylig midden werd bepaald, tusschen het trotsche *dogmatismus*, en wanhopende *scepticismus*. De grondtwyfel van den schranderen *Hume* werd, voor

de eerste maal, beantwoord, en zyne overhaaste gevolgtrekking, dat ‘er, namelyk, voor ons, geene *Metaphysica*, als *wetenschap*, bestaan kan, ten eenemaal wederlegd (Van Hemert 1796a:xii).

Van Hemert stelt dat de common sense-filosofen – hij noemt, onder anderen, Beattie³³ – Hume niet goed begrepen hadden; het was wachten op Kant om de conclusies van Hume ten volle door te denken. “Het beroep op het *gemeene menschenverstand* kwam, den *Britten*, een veel bekwaamer en gemaklyker middel voor, om *Hume* te doen zwygen” (Van Hemert 1796a:xiii). Van Hemert ontkent het belang van het gezond verstand niet, maar beschouwt het als veel te oppervlakkig om in diepgravende filosofische vraagstukken aan te wenden. “Beitel en hamer zyn zeer goed, om een stuk timmerhout te bearbeiten: maar tot plaatsnyden moet men de graveernaald gebruiken” (Van Hemert 1796a:xiv). “Door Hume uit zyne *dogmatische* sluimering wakker gemaakt” (Van Hemert 1796a:xv), heeft Kant de graveernaald opgenomen.

Van Hemert besluit zijn inleiding met een lange tirade over de moeilijkheden en misverstanden die Kants nieuwe benadering van de filosofie teweeg bracht. Aangezien niemand in Nederland de pen opnam om Kant te introduceren – Van Hemert vermeldt wel dat Hennert (zoals eerder aangegeven) die intentie had, maar er niet toe gekomen is – heeft hij die taak op zich genomen. Tijdens de voorbereidingen daarvan kreeg hij echter *Versuch über die ursprünglichen Grundlagen des menschliches Denkens, und davon abhängigen Schranken unserer Erkenntnis* van Friedrich Gottlob Born in handen. Dit werk werd de basis van de *Beginzels*. Van Hemert stelt zoveel mogelijk het Duitse jargon van Kant overgezet te hebben naar verstaanbare Nederlandse woorden. Dit alles met het doel de atheïsten en sceptici de mond te snoeren: voor de theoloog Paulus van Hemert blijft de kritische wijsbegeerte erg vroom. Het is niet zijn bedoeling de godsdienst volgens de kantiaanse filosofie te interpreteren, zegt hij uitdrukkelijk, maar wel aan te tonen dat Kant de religieuze zaak dient.³⁴ Plat en Wielema wijzen er terecht op dat Van Hemert het gehele filosofische project van Kant in die optiek leest en presenteert.

Het is dan ook vooral in Kants ethiek geweest dat hij geïnteresseerd was en diens veiligstelling van vrijheid, onsterfelijkheid en God als eisen van het moreel bewustzijn, als voorwerpen van een redelijk geloof. De rest van Kants filosofie diende hem vooral als middel voor deze veiligstelling (Plat & Wielema in Van Hemert 1987:16).

Ik bespreek eerst het project van Kant, in functie van de bespreking van het verhevene. Daarna volgt een samenvatting van de “Analytik des Schönen”, en dan de bespreking van het verhevene in Van Hemerts *Beginzels*.

4.1.2.2. *De plaats van de derde Kritik*

In 1781 verscheen de eerste druk van de *Kritik der reinen Vernunft* (gevolgd door een herziene tweede druk in 1787), in 1788 publiceerde Kant de *Kritik der praktischen Vernunft*, en ten slotte de *Kritik der Urteilkraft* in 1790. In deze drie *Kritieken* onderzoekt Immanuel Kant respectievelijk het kenvermogen, het zedelijk handelen, en het oordeelsvermogen. In het tweede boek van de derde *Kritik*, “Analytik des Erhabenen”, presenteerde Kant een revolutionaire invulling van het verhevene. Hij slaagde erin de interpretaties die doorheen de achttiende eeuw geformuleerd werden te incorporeren, én te overstijgen door het verhevene een plaats te geven in zijn enorme kritische project.³⁵ Precies om die reden is het nodig om Kants bredere opzet te verduidelijken – ik zal mij daarbij beperken tot datgene wat nodig is om het kantiaanse *Erhabene* te duiden, en zal dus niet dieper ingaan op de complexe finesses van de kritische filosofie. De drie *Kritieken* vormen in feite een zoektocht naar de mogelijksvoorwaarden voor een filosofisch systeem. Daarmee lag Kants werk aan de basis van het Duits idealisme van Fichte, Schelling, Hegel, waaraan ook Friedrich Schiller – die verder uitgebreid aan bod komt – een belangrijke bijdrage leverde.

Het fundamentele uitgangspunt is het verschil tussen de wereld zoals de mens die met zijn zintuigen waarneemt enerzijds en de wereld zoals die is, die van het *Ding an sich* anderzijds, de zinnelijke en de bovenzinnelijke wereld, of nog: de fenomenen en de noumena. Volgens Kant is er een onoverbrugbare kloof tussen beide, omdat enkel de zinnelijke wereld voor de (zinnelijke) mens toegankelijk en kenbaar is.³⁶ De centrale vraag in de eerste kritiek is niet zozeer ‘wat kan ik kennen?’ als wel ‘hoe kan ik kennen?’ Kants project houdt een verzoening in van twee filosofische tradities, het empirisme en het rationalisme. Kant was overtuigd van de noodzaak voor empirisch onderzoek in (natuur-) wetenschappelijk onderzoek. Tegelijkertijd was hij doordrongen van de sterk rationalistisch geïnspireerde metafysica van Leibniz.³⁷ De vraag was dus hoe metafysische kennis wetenschappelijk mogelijk is.

Kant maakt een dubbel onderscheid: enerzijds is er a priori kennis en a posteriori kennis, anderzijds zijn er analytische en synthetische oordelen.³⁸ Kennis die aan de ervaring van een bepaald object voorafgaat, noemt hij a priori. Wat we leren uit ervaring is a posteriori kennis, of empirische kennis. Een analytisch oordeel is de vaststelling dat een bepaalde eigenschap inherent is aan het voorwerp. Bij een synthetisch oordeel gaat het om twee onderscheiden elementen die in dit specifieke geval wel, maar niet noodzakelijk in alle gevallen verbonden zijn. Jacques Tacq (1997:11) geeft het volgende voorbeeld: “‘Alle lichamen zijn uitgebreid’ is een analytisch oordeel. Ik hoef namelijk niet buiten het begrip ‘lichaam’ te gaan zoeken om het begrip ‘uitgebreidheid’ te vinden”. De stelling dat lichamen niet uitgebreid zijn is bijgevolg een contradictie. Dat is niet het geval bij synthetische oordelen: “‘Alle lichamen zijn zwaar’ is een synthetisch oordeel, want ‘zwaar’ is iets heel anders dan wat met het begrip ‘lichaam’ wordt uitgedrukt; het voegt er iets aan toe” (Tacq 1997:11). Analytische a priori oordelen zijn een evidentie, maar voor synthetische a priori oordelen ligt dat anders. De centrale vraag van de eerste *Kritiek* is of synthetische a priori oor-

delen wel mogelijk zijn. Dit is in feite de vraag naar de mogelijkheidsvoorwaarden van kennis. Kant noemt het antwoord op deze vraag transcendentale kennis – van daar dat de kritische filosofie ook wel transcendentale filosofie genoemd wordt. “Ich nenne alle Erkenntnis transzendental, die sich nicht so wohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, sofern diese a priori möglich sein soll, überhaupt beschäftigt” (Kant 1904:43). Kennis over het kennisverwervingsproces is bijgevolg transcendentiaal.

Kennisverwerving begint bij ervaring: eerst is er de waarneming van een object. Die waarneming gebeurt altijd in tijd en ruimte. Tijd en ruimte zijn geen eigenschappen van de objecten die we waarnemen, maar vormen de (a priori) aanschouwingsvormen waarlangs de mens indrukken opdoet: het gaat dus om mentale vormen. Over de objecten *an sich*, dus los van deze aanschouwingsvormen, valt niets te zeggen, omdat de mens noodzakelijk in tijd en ruimte waarneemt. De indrukken van de aanschouwing zijn in eerste instantie ongestructureerd, maar worden door de verbeelding (*Einbildung*) tot een eenheid gebracht. Dit gebeurt door een samenspel van de verbeelding met het verstand, die het waargenomen object duidt door het een plaats te geven binnen een *Kategorientafel*, twaalf categorieën gebaseerd op kwantiteit, kwaliteit, relatie en modaliteit.³⁹ Deze categorieën van het verstand – die zoals ruimte en tijd a priori gegeven zijn – ordenen en structureren de opgedane indrukken. De kennis die op die manier verworven wordt, is wetenschappelijke kennis. Van cruciaal belang is daarbij dat die kennis noodzakelijk beperkt is tot het waarneembare. Deze empirische kennis is gebonden aan de fenomenen, die per definitie eindig zijn. Menselijke kennis ontsnapt niet aan de menselijke beperkingen: het *Ding an sich* blijft onkenbaar, omdat waarneming noodzakelijk gebonden is aan tijd, ruimte en de categorieën van het verstand. De menselijke kennis over de objecten is dus bepaald door de manier waarop die kennis verworven wordt, en niet door de objecten zelf. Deze omkering van de traditionele verhouding tussen object en kennis van het object, staat bekend als een *Kopernikanische Wende*:

Men geloofde eertyds, dat onze kennis zig naar de voorwerpen schikke. *Kant* kwam, en toonde het tegendeel. Gelyk *Copernicus* de eerste was, die de aarde rondom de zon en starren deed draaijen: zoo was *Kant* de eerste, volgens wien de dingen zig naar onze begrippen – niet onze begrippen en kennis zig naar de dingen – rigten (Van Hemert 1797:x).

De tweede *Kritiek* behandelt het vermogen te verlangen, of wilsvermogen, dat aan de basis van ligt van het menselijk handelen, dat uiteindelijk altijd een moreel handelen is (volgens de *praktische* rede). Volgens Kant is er een morele richtlijn, waaraan elke mens onderworpen is. Bovendien heeft elke mens ook een notie van wat dat moreel beginsel inhoudt, omdat dat beginsel zijn oorsprong vindt in de noumenale wereld van Goddelijkheid, Oneindigheid en Vrijheid. Elke mens heeft immers deel aan die wereld dankzij de Rede. In de zinnelijke wereld is de mens gebonden aan zijn beperkingen, maar dankzij de Rede maakt de mens ook deel uit van de bovenzinnelijke wereld, waarin die beperkingen vervallen: daar heerst de Vrijheid, omdat de zinne-

lijke beperkingen er niet gelden – bijgevolg kan de morele wet daar ongestoord heersen. De mens, gebonden aan zijn zinnelijk bestaan, kan echter geen kennis verwerven van die bovenzinnelijke wereld, en bijgevolg ook niet van de morele wet.

De menselijke Rede laat echter toe dat de mens meer kan denken dan hij kan kennen. Vanuit zijn logica komt Kant ertoe een categorische imperatief te formuleren. Deze morele wet is onbewijsbaar – omdat ze buiten het bereik van het menselijk verstand ligt – maar tegelijkertijd ook onbetwistbaar, omdat ze het beginsel van het morele handelen zoals dat in het bovenzinnelijke bestaat, is. Deze categorische imperatief heeft verschillende verwoordingen gekregen, maar in essentie komt het erop neer dat men moet handelen volgens een maxime dat als universele wet zou moeten gelden – in de voorrede tot het tweede deel van zijn *Beginzels* verwoordt Van Hemert het als volgt: “handel, ô mensch! naar zulke *maximes*, of onderwerpelyke leefregels, welken, gy, redelyker wyze, willen kunt dat algemeene wetten voor een ieder zyn” (Van Hemert 1796b:vii-viii). Elke daad moet dus gesteld worden vanuit een overweging die voor elke mens geldig zou moeten zijn. Het absolute karakter van deze categorische imperatief maakt het een onhaalbaar ideaal voor de mens. Maar het is de plicht van ieder mens om ernaar te streven. Jane Kneller benadrukt dat “reason *commands* us to try to create the moral world on earth even though this is an end whose practical possibility cannot be known” (Kneller 1990:225; mijn cursivering, CM).

Bovendien is enkel die daad zedelijk die vanuit een plichtsbefes gedaan wordt: een bepaalde handeling kan dezelfde uitwerking hebben als één die vanuit morele plicht gesteld wordt, maar als daaraan in feite andere motieven ten grondslag liggen, dan is ze niet zedelijk. Het klassieke voorbeeld is dat van de koopman die uit eigenbelang eerlijk is (omdat hij niet betrapt zou worden, omdat hij dan een goede reputatie opbouwt, ...): dit is geen zedelijk goed te keuren daad, ze zou dat pas zijn als de koopman eerlijk is vanuit een moreel plichtsbefes. James Kirwan ziet – licht overdreven – in het afwijzen van persoonlijk gewin de basis van Kants claim op universaliteit voor de morele plicht. “What guarantees the universality, and hence the rationality, of the categorical imperative [...] is precisely its negative relation to any possible personal inclination. Subjects are only acting morally when their actions are performed not from inclination, or even from the sake of the result, but rather only *for the sake of duty*; that is, out of respect for the law per se, which is also, necessarily, respect for the self as a free rational being” (Kirwan 2005:56). De categorische imperatief is onvoorwaardelijk. Tacq vat samen waarom deze morele wet verbonden is met de drie kernbegrippen, Goddelijkheid, Vrijheid en Oneindigheid.⁴⁰

Om de zedelijkheid consequent te kunnen denken zijn drie postulaten onmisbaar: (1) God, garant van de zedewet; (2) vrijheid voor de mens om zedelijke beslissingen te nemen; (3) onsterfelijkheid als situatie waarin alle aardse onrechtvaardigheden kunnen worden vereffend. Deze postulaten zijn geen bewijzen, want met name alle godsbewijzen zijn in Kants denk-systeem ontzenuwd, omdat ervaringsbegrippen op een ongeoorloofde wijze worden toegepast op een verondersteld wezen buiten de ervaring (Tacq 1997:17).

Kant heeft het godsbewijs voor onmogelijk verklaard.⁴¹ Dat heeft ervoor gezorgd dat de vroegste Kant-adepten vaak verkeerdelijk werden afgeschilderd als atheïsten. In Nederland zou Bilderdijk onder andere daarom fel uitvaren tegen de kantiaanse filosofie. Theodorus van Swinderen, zelf beïnvloed door Kants gedachtegoed, zou Johannes Kinker op dat vlak te radicaal achten. Zonder in een discussie over het religieus gehalte van Kants filosofie te willen belanden, is het belangrijk hier op te merken dat Kant God nog altijd onmisbaar acht voor de zedewet.

4.1.2.3. *Het schone in de derde Kritik*

Na werken over het kenvermogen en het wilsvermogen of het moreel handelen, publiceerde Kant in 1790 de *Kritik der Urteilkraft*. De eerste *Kritik* vertrok vanuit de kennismogelijkheden van de zinnelijke mens, de tweede vanuit de morele wet van de bovenzinnelijke wereld, in de derde *Kritik* zocht Kant naar de mogelijkheid om de onoverbrugbare kloof tussen zinnelijk en bovenzinnelijk te overstijgen. Hij deed daarvoor een beroep op het gevoel.

Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmenden Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir (Kant 1913:161).

Dit vaak aangehaalde citaat uit de tweede *Kritik* – overigens ook het grafschrift op Kants tombe – brengt verschillende kernelementen samen: er is de empirische waarneming van de sterrenhemel, de morele wet, en de gevoelens van bewondering en eerbied die beide opwekken. Bewondering en eerbied zijn overigens niet toevallig gevoelens die verbonden zijn met het verhevene, eerder dan met het schone: de morele wet is immers bovenzinnelijk, en zoals zal blijken is het verhevene meer dan het schone verbonden met het bovenzinnelijke.

Zoals eerder ook in de *Waarnemingen* zijn de basisgevoelens behagen en onbehagen. Het bereiken van een vooropgesteld doel wekt altijd behagen. Dat geldt ook in het proces van kennisverwerving: als het spel van verbeelding en verstand harmonieus verloopt, wekt dat behagen op. Precies dit spel is van cruciaal belang voor het schone, aldus Paul Guyer:

Kant's basic idea is then that when the free play of the imagination with the representations offered to us by an object, unguided and unconstrained by any predetermined concept of what the object is or ought to be in order to serve any theoretical or practical purpose, nevertheless seems to us to satisfy the general aim of the understanding to find unity in all of our experience, we respond to this fulfillment of the underlying aim of cognition with pleasure, and a pleasure that is noticeable and enduring because the satisfaction of the general cognitive aim in these circumstances seems contingent and is not taken for granted by us. This is Kant's famous

conception of the response to beauty as a free and harmonious play of imagination – our ability to take in and reproduce sensory impressions and images – and understanding (Guyer 2000:xxvi).

Guyer stapt hier met hetzelfde gemak als Kant over de vraag wat het schone is heen. Het gaat niet om wat het schone *is*, maar om wat het met de mens doet. Kant analyseert in zijn kritiek van het esthetisch oordeelsvermogen niet wat het oordeel oproept, maar welke vorm het oordeel zelf aanneemt. Dat esthetisch oordeel kan twee verschillende vormen aannemen: het schone en het verhevene. Beide wekken behagen, maar in het geval van het schone is dat behagen onmiddellijk en in het geval van het verhevene gaat daar onbehagen aan vooraf.⁴²

Dat betekent echter niet dat het schone te reduceren is tot niet meer dan een behaaglijk gevoel: het esthetische oordeel is wel degelijk verbonden met het verstandelijk vermogen, maar niet op dezelfde manier als het kennisoordeel. Beide oordelen beginnen bij de waarneming van een bepaald object, en in beide gevallen wordt eenzelfde proces in gang gezet door de wisselwerking van de verbeelding en het verstand. Maar in het geval van een esthetisch oordeel staat het gevoel dat dit proces opwekt centraal: in tegenstelling tot het kennisoordeel is het esthetisch oordeel op het subject gericht, en niet op het object. Jacques De Visscher vat de esthetische ervaring als volgt samen:

In de esthetische ervaring speelt zich dus het volgende af: een gegeven object treft de zintuigen en mobiliseert de verbeelding, die op haar beurt de zintuiglijke gegevens verwerkt en waarbij zij het verstand met zijn concepten het unificatiewerk laat verrichten. In dit geval wordt geen specifieke kennis van het object beoogd, zoals in de beschrijving van de hoedanigheden van een bepaald ding, maar de kennis in het algemeen in het vrije spel der kennisvermogens dat een gevoel van behagen en onbehagen meebrengt. Zo is er een minimaal kennen aanwezig wanneer ik aan de kust een ondergaande zon bekijk, maar geen specifieke kennis van de kwaliteiten van dit gebeuren (De Visscher in Kant 2002:12).

In het esthetisch oordeel, of schoonheidsoordeel (of: smaakoordeel), worden dus dezelfde faculteiten aan het werk gesteld als in het kennisoordeel: de verbeelding en het verstand. Maar in plaats van het object aan de categorieën van het verstand te toetsen, wordt de aandacht verschoven naar het behagen dat het subject schept in het vrije spel van verbeelding en verstand. Deze vrijheid is van cruciaal belang voor de zuiverheid van het esthetisch oordeel, omdat daardoor de gebondenheid aan het puur zinnelijke en de vervulling van puur zinnelijke neigingen ontstegen wordt.⁴³ De eigenlijke analyse van het schone wordt vervolgens aan de hand van vier *Momenten* of “gezichtspunten” (in de vertaling van De Visscher en Rondas, die ik helderder acht dan Van Hemerts “formen”) besproken. Deze gezichtspunten zijn ontleend aan de basisindeling van de categorieën in categorieën van kwaliteit, kwantiteit, relatie, en modaliteit.

Vanuit het gezichtspunt van de kwaliteit is het schone een belangeloos behagen. Dit betekent dat het behagen dat het subject voelt op geen enkele manier verbonden is met een verlangen naar bezit of gebruik van het object. Het gaat niet om het eventuele nut van het object, noch om het onmiddellijke zinnelijke genoegen dat het object kan opleveren. Kant doorbreekt daarmee het eeuwenoude adagium dat schone kunst het nuttige aan het aangename moet koppelen. Het schone staat in tegendeel los van het nuttige en het aangename; het behagen dat eraan ontleend wordt is niet gericht op het object, maar is subjectief. Meer zelfs, het schone is vrij van het objectieve, en dus van het particuliere. Het schone is, met andere woorden, universeel.

Daardoor komt Kant bij het tweede gezichtspunt, dat van de kwantiteit. Het gevoel van welbehagen is iets wat ieder mens kan ervaren, is dus universeel. Het behagen wordt opgewekt door het vrije spel van verbeelding en verstand, en is dus een vorm van zelfbewustzijn – in Nederlandse teksten uit de vroege negentiende eeuw vaak ‘zelfgevoel’ genoemd.⁴⁴ Het behagen dat aan dit vrije spel ontleend wordt, is op dezelfde manier geldig als de kennis die door de harmonieuze wisselwerking tussen beide faculteiten bereikt wordt. Het schoonheidsoordeel is dus esthetisch algemeen-geldig: ondanks zijn subjectieve status is het esthetische oordeel universeel, want gebaseerd op verbeelding en verstand, die ieder mens bezit.

Het derde gezichtspunt is één van de beruchtste esthetische standpunten van Kant: het schone is doelmatigheid zonder doel. Het esthetisch oordeel heeft geen cognitief karakter, en heeft dus geen objectieve doelmatigheid: het leidt niet tot kennis van het object. “Toch is er een doelmatigheid,” stelt De Visscher (in Kant 2002:14-15), “maar die is op het subject gericht door het feit dat het subject uitsluitend de *voorstelling van de vorm van het gegeven object* op zich betreft.” Doordat het object niet gewaardeerd wordt omwille van zijn nut of zijn aangename eigenschappen, en doordat er geen kennis over verworven wordt, krijgt het geen inhoud: het behagen wordt enkel en alleen aan de vorm ervan ontleend.⁴⁵ De doelmatigheid van het kennisverwervingsproces is wel aanwezig in het vrije spel, maar doordat het doel (kennis) niet bereikt wordt (of zelfs mag worden), is er sprake van doelmatigheid zonder doel.

Volgens het gezichtspunt van de modaliteit wordt het schone gedefinieerd als exemplarische noodzakelijkheid. Aangezien het smaakoordeel universeel is, want gebaseerd op het behagen dat ontleend wordt aan het vrije spel van twee faculteiten waarover elke mens beschikt, verbeelding en verstand, moet het behagen van het schone noodzakelijk zijn. Maar die noodzakelijkheid kan niet ‘bewezen’ worden met theoretische argumenten, want ze staat los van de empirische rede – de theoretische rede die in de eerste *Kritik* centraal stond. Dus is ze exemplarisch: juist in elk afzonderlijk geval, maar zonder aanwijsbare grond. De enige gemeenschappelijke basis is de zogenaamde *sensus communis*, een nauwelijks nader verklaard gemeenschappelijk beginsel⁴⁶ dat ervoor zorgt dat mensen met elkaar kunnen communiceren: de veronderstelling dat de basisstructuur van de menselijke geest telkens dezelfde is, en dat elk dus hetzelfde gevoel van behagen zal ervaren bij het schone.⁴⁷ Patricia Matthews benadrukt de analogie met het kennisoordeel: “Kant argues that because cognition is

universally sharable, then the subjective state of cognition is also universally sharable. The subjective state is one in which imagination is in harmony with understanding” (Matthews 1996:167). De Visscher vat Kants visie op het schone als volgt samen:

Wat is het schone dan? Het is, zoveel moet duidelijk zijn, geenszins een eigenschap van een object, maar een belangeloos en begripsloos welbehagen in de voorstelling van een gegeven object. Dit welbehagen is tegelijk universeel en noodzakelijk, wordt gevormd door een bewustzijn van een subjectieve doelmatigheid en volgt op een oordeel over een object. Dit bewustzijn zelf wordt verworven door de zuivere contemplatie van de vorm van een gegeven object, dat wil zeggen: zonder dat het doel van dit object in de voorstelling wordt opgenomen. Voor Kant is dit nu de *zuivere schoonheid*, niet de toegepaste. Het is de schoonheid van bloemen, van de vogels, van de arabesken, van de tekeningen op het behang die hier in een zuiver smaakoordeel in beschouwing worden genomen (De Visscher in Kant 2002:16).

Toegepaste schoonheid is wél afhankelijk van een begrip, bij voorbeeld “de schoonheid van een gebouw als kerk” (De Visscher in Kant 2002:16). In dit geval is er sprake van een *idee* van schoonheid: er is een bepaalde norm, waaraan het object moet beantwoorden om schoon genoemd te worden. Er is echter ook nog *het ideaal van het schone*, maar dat is enkel en alleen maar in de menselijke gestalte terug te vinden. Een ideaal is immers een rede-idee, verbonden met het bovenzinnelijke, net als de mens, die ondanks zijn gebondenheid aan zijn zinnelijk bestaan toch een bovenzinnelijk beginsel in zich heeft, de Rede, die via de morele plicht tot uiting komt.

Het esthetische en het ethische zijn twee verschillende domeinen, maar blijken toch verwant te zijn. Allen Wood benadrukt dat “Kant belongs firmly within the tradition of eighteenth-century aesthetics in thinking that the real significance of beauty and taste for human life is chiefly a moral significance” (Wood 2005:160). Jane Kneller hecht in dit verband veel belang aan de *sensus communis*:

To be fair, Kant, like Lessing, allows that beautiful art is valuable as a means to civilizing human beings. Moreover, Kant believes that our experience of the beautiful is essentially social, that is, our interest in the beautiful arises only in society, where the possibility of communicating my aesthetic feelings exists. And although he argues that aesthetic experience does not make us more virtuous, Kant holds that respect for objects in nature may facilitate respect for our fellow human beings. Nevertheless, at best it seems that for Kant the exercise of our imagination in aesthetic judgment of the beautiful may socialize us by producing in us a sense of the worth of other human beings as part of the natural world (Kneller 1990:223).

Kant beschouwt het schone als het ‘symbool’ van het goede. Dit betekent dat hij het schone als een verzinnelijking, op basis van analogie (en dus niet van inherente gelijk-

kenissen), van het zedelijk goede ziet. In het licht van Van Hemerts bijzondere aandacht voor de ethische dimensie van Kants filosofie, is deze analogie van groot belang. “Alle daarstelling, als verzinnenlijking, is of *schematisch*, of *sijmbolisch*” (Van Hemert 1798:207-208). In een schema wordt een vorm voor een verstandsbegrip gegeven. De gelijkenis is dus aantoonbaar, “door betoog (*demonstratie*)” (Van Hemert 1798:208-209). De symbolische *daarstelling* is echter iets complexer:

in de *sijmbolische*, wordt aan een begrip, welk door de reden slegts gedacht kan worden, doch waar aan dus geene zinnelijke aanschouwing kan evenredig zijn, eene zoodanige aanschouwing, of bevatting gehegt, met welke de werkzaamheid der oordeelskracht overeenkomt, doch op eene wijze, die slegts *analogisch* is aan het geen zij, in 't *schematizeeren*, in acht neemt: met andere woorden, met welke aanschouwing, *alleenlijk de regel*, volgens welken de oordeelskracht werkt, niet *de aanschouwing zelve* (dus slegts de *blote form der reflexie*, niet de *inhoud*) overeenstemt (Van Hemert 1798:208).

Het gaat dus om een overeenkomst tussen een bepaalde vorm en een rede-idee, maar aangezien de rede-idee onkenbaar is, kan de vorm alleen maar op basis van een analogie van de reflectie over de vorm (niet de inhoud, want dat zou kennis impliceren) met de rede-idee overeenkomen. “De *analogie* tussen het *schoone* en *zedelijk goede* is duidelijk te bemerken” (Van Hemert 1798:210-211). Beiden behagen onmiddellijk. “[H]et *schoone* bevat *zonder eenig belang*: het *zedelijk goede* is noodzakelijk met eenig belang verbonden: doch dit belang is niet van dien aard, dat het vóór het oordeel over het welgevallen ga; maar wordt even daar door alleréerst bewerkt” (Van Hemert 1798:211). In het *schoone* is de vrijheid van de verbeelding in overeenstemming met het verstand, en in het zedelijk goede is de vrijheid van de menselijke wil in overeenstemming met de Rede. En, ten slotte, beiden claimen een universele geldendheid. Zoals blijkt zijn er wel degelijk nog verschillen: het is een *analogie*, geen gelijkenis. Maar – zoals Allen Wood stelt – het *schoone* ondersteunt het goede: “Enjoyment of the beautiful is therefore an experience that is capable of reminding us of what is morally good, and representing morality in a way that appeals to our feelings and imagination” (Wood 2005:162).

Hoewel Kant ‘*esthetica*’ heel breed (en typisch achttiende-eeuws) als ‘leer der gewaardwordingen’ beschouwt, is zijn derde *Kritik* vooral voor de kunstfilosofie van cruciaal belang geweest. Paul Guyer beklemtoont echter dat Kants opvatting van *zuivere* schoonheid impliceert dat smaakoordelen over kunst – die noodzakelijk door de zinnelijke mens gemaakt is – nooit zuiver zijn. “Pure aesthetic judgments on crustacea and foliage, of course, are disinterested; but judgments on the fine arts are never pure – they always involve recognition of the human intentionality that lies behind works of art” (Guyer 1990:141).

4.1.2.4. *Het verhevene in de derde Kritik*

Het verhevene is, naast het schone, het tweede esthetisch oordeel.⁴⁸ Zoals het schone is ook het verhevene een belangeloos welbehagen, universeel, doelmatig zonder doel, en exemplarisch noodzakelijk. In wat volgt, zal ik dichterbij het laatste deel van de *Beginzels der kantiaansche wijsgeerte* (1796-1798) van Paulus van Hemert blijven dan in het voorgaande. Hij geeft de vier gezichtspunten als volgt weer:

Voor het overige, moet het behaagen, welke men vindt aan het *verhevene*, als oordeel van de *aesthetische reflecteerende* oordeelskracht, even zoo wel als het behaagen aan het *schoone*, volgens de *hoegrootheid*, algemeenheid, volgens de *hoedanigheid*, belangloosheid, volgens de *betrekking*, onderwerplijke doelmatigheid, en volgens de *modaliteit*, de laatste als noodzakelijk voorstellen (Van Hemert 1798:170).

Maar terwijl voor het schone verbeelding en verstand in een vrij spel treden, zijn dat voor het verhevene de verbeelding en de rede. In de ervaring van het verhevene worden verbeelding en verstand onder te grote druk gezet: het gepresenteerde object lijkt vormeloos te zijn, en het vrije spel wordt verstoord. Verbeelding en verstand worden overvraagd en de beperktheden van de zinnelijke mens komen pijnlijk tot uiting. Het verhevene is in eerste instantie een uiterst onbehaaglijke ervaring, omdat de mens geconfronteerd wordt met zijn nietigheid. Het verstand is echter maar de zinnelijke uitdrukking van de bovenzinnelijke Rede. Juist door de frustratie van de zinnelijke eigenschappen van de mens, komt hij tot de gedachte en het besef dat er iets is wat die zinnelijkheid overstijgt, wat een heel sterk gevoel van behagen opwekt.⁴⁹

Het *schoone* der Natuur betreft de *form* van het voorwerp, die in de *begrenzing* bestaat: Het *verhevene*, daartegen, is ook aan een *formloos* voorwerp te vinden, zoo verre *onbegrensdeheid* aan hetzelfde, of door aanleiding van hetzelfde, voorgesteld, en egter *geheelheid (totaliteit)* daar van gedacht wordt: zoo dat het schijne, als of het *schoone* genomen wordt voor de daarstelling van een onbepaald *verstandsbegrip*, maar het *verhevene* voor die van een dergelijk *redenbegrip*. Bij het *schoone* is, derhalve, het welgevallen verbonden met de voorstelling der *hoedanigheid*, bij het *verhevene* met de voorstelling der *hoegrootheid*. Het laatste welgevallen is in soort van het eerste geheel onderscheiden; want het *schoone* brengt onmiddellijk een gevoel van bevordering des levens met zig, en is daarom met *aanloklijkheden*, en eene speelende verbeelding verëenigbaar; maar het welgevallen aan het *verhevene* is een *lust*, welke slegts *middellijk* ontspringt, wordende geboren door het gevoel van eene oogenbliklijke stremming der levenskrachten, en eene daarop terstond volgende des te sterkere uitgieting derzelve. Het gevoel van het *verhevene* schijnt dus, als *roering*, geen *spel*, maar *ernst* te zijn, in de bezigheid der verbeeldingskracht, en is ook, om die reden, met het *aanloklijke* niet verëenigbaar; zijnde niet zoo zeer een *stellige (positive)*, dan wel een *ontkennende (negative) lust*, dat is, die *bewondering* en *achting*

bevat: want een gemoed, welke het *verhevene* gevoelt, wordt niet blootlijk door het voorwerp aangetrokken, maar wederom ook beurtlings terug gestoten (Van Hemert 1798:165-166).⁵⁰

Van Hemert (1798:166-167n) stipt hier al aan dat het verhevene – zoals het schone – in feite geen kwaliteit van een object is, maar enkel bestaat in het gemoed van het subject. Antoon van den Braembussche (1997:94) stelt enigszins vereenvoudigend, maar erg helder het schone en het verhevene tegenover elkaar in een aantal begrippenparen – het eerste slaat telkens op het schone, het tweede op het verhevene: begrensde vorm tegenover vormloos en onbegrensd, verstand tegenover Rede of Vernunft, rustige contemplatie tegenover overweldigend, fenomenale wereld tegenover noumenale wereld, doelmatige vorm tegenover ondoelmatige vorm, ‘zintuiglijke’ doelmatigheid tegenover ‘bovenzintuiglijke’ doelmatigheid. In het verhevene gaat het om een ervaring waarin de zinnelijke faculteiten als ontoereikend ervaren worden, maar net daardoor het bestaan en de aanwezigheid van het bovenzinnelijke suggereren. Paul Guyer beklemtoont dat het verhevene uiteindelijk een behaaglijke ervaring is:

In the response to the sublime, however, it is not the understanding but rather *reason* (that is, not simply our ability to apply concepts to particular objects, but our even higher-order ability to seek and find unity and completeness among concepts and principles themselves, whether of a theoretical or practical nature) which engages with the imagination. What results from “free play” of reason and the imagination is not a simple feeling of harmony but a complex psychological state, including both frustration at the imagination’s inability to satisfy the bidding of reason through any finite synthesis of sensibility – hence the element of displeasure in our response to the sublime – and the sense that this very frustration itself is a representation of the infinite capacity of reason, a sensible representation which satisfies the bidding of reason in an unexpected way and is thus the ground of our ultimate pleasure in the sublime (Guyer 1993:207).

Dankzij de Rede kan de mens meer denken dan hij kan kennen: kennis is beperkt tot eindige objecten, maar de mens is in staat tot de gedachte van oneindigheid. In het verhevene wordt op de grenzen van de kennisfaculteiten gestoten, maar juist daardoor komt het besef dat er meer kan gedacht worden dan gekend, wat de aanwezigheid van de Rede aangeeft, en dus tot een sterk gevoel van behagen leidt. Het schone bevestigt de zinnelijke mens in zijn faculteiten, het verhevene toont hem dat hij meer dan enkel zinnelijk is, benadrukt Carsten Zelle: “In Kants *Kritik der Urteilskraft* wird jedoch die reizende Kontemplation des Schönen durch die rührende Intensität des Erhabenen ergänzt. Während das Wohlgefallen am Schönen vermittelt, ‘daß der Mensch in die Welt passe’, gewährt die negative Lust des Erhabenen ein Geistesgefühl, daß wir über sie hinaus sind” (Zelle 1995:160).

Het verhevene kan volgens Kant twee vormen aannemen. Er is het mathematisch verhevene en het dynamisch verhevene. In het geval van het mathematisch verhevene

wordt de mens geconfronteerd met iets wat te groot is om in één beeld te vatten. Het lijkt grenzeloos – “Verheven heet, wat *volstrekt* groot is” (Van Hemert 1798:167) – en daardoor kan de verbeelding er geen grip op krijgen. Het object lijkt onvergelijkbaar groot te zijn, maar ‘groot’ is naar menselijke normen altijd ‘groot in vergelijking met iets anders’. In het geval van het verhevene gaat het om een object waarbij al het andere klein lijkt. In de zinnelijke werkelijkheid bestaat dit absoluut grote object niet, want de zinnelijke werkelijkheid is bepaald door onze zintuigen, en het absoluut grote overstijgt onze zintuigen. De gedachte aan oneindigheid die de mens treft bij de confrontatie van een schijnbaar onmetelijk object, bewijst dat de mens over een redelijk vermogen beschikt dat de zinnelijke werkelijkheid overstijgt. “Van hier is het, dat *Kant* het *verhevene* beschrijft als iets, ‘wat ook slegts te kunnen denken een vermogen des gemoeds bewijst, welk iederen maatstok der zinnen overtreft” (Van Hemert 1798:168).⁵¹

In wiskundige termen wordt grootheid uitgedrukt door numerieke eenheden, die in theorie tot in het oneindige kunnen doorgaan. Maar in de esthetische waarneming bestaat die numerieke eenheid niet: het gaat om de vorming van een beeld van het object “volgens de oogmaat” (Van Hemert 1798:170). In het mathematisch verhevene slaagt de verbeelding er niet in dat beeld te vormen, omdat het object schijnbaar grenzeloos en dus vormeloos is.⁵² De wiskundige numerieke reeks kan altijd uitgebreid worden, maar de esthetische waarneming botst in deze ervaring op zijn grenzen, wat de idee van oneindigheid opwekt – Van Hemert (1798:173) spreekt van een “*idé* van een *noumenon*”, een bovenzinnelijk gegeven dus.⁵³ Vanuit een andere invalshoek komt Kant tot een conclusie die ook Burke al getrokken had: “*Verheven* is derhalve de Natuur in alle hare verschijnzelen, zoo verre derzelve aanschouwing het *idé* harer onëindigheid medebrengt” (Van Hemert 1798:174).

Hieruit volgt dat het oordeel dat de natuur verheven is, afhankelijk is van het subject. Het is veeleer de gemoedsgesteldheid die verheven is, dan het object. In de ervaring van het schone oordeelt de mens op basis van het vrije spel dat de verbeelding aangaat met het verstand, om (het beeld van) het waargenomen object in overeenstemming te laten komen met de concepten van de geest (de categorieën), maar zonder daadwerkelijk tot overeenstemming te komen (dat zou een kennisoordeel opleveren). In het geval van het verhevene gaat de verbeelding een relatie aan met de Rede, omdat ideeën opgeroepen worden.

De verbeelding speelt in Kants esthetica een veel actievere rol dan in de theorieën die eerder aan bod kwamen. In haar overzicht van de verhouding tussen verbeelding en vrijheid in de *Aufklärung* ziet Jane Kneller een erg belangrijke rol weggelegd voor de verbeelding bij Kant: “As natural physical beings we are bound by the laws of nature, as moral agents by the law of practical reason, but as imaginative creatures we are constrained by neither and thus have creative power” (Kneller 1990:226).

Bij Kant is, net als bij zijn voorgangers, de *Einbildungskraft* letterlijk het vermogen om beelden te vormen van wat de zintuigen waarnemen. Maar zoals de analyse van het verhevene laat zien, kan de verbeelding dit vermogen overstijgen. Rudolf

Makkreel stelt: “Although the imagination is usually conceived as a mode of sensuous apprehension, it is now claimed to also have the power of aesthetic comprehension. Moreover, it is clearly revealed to be a function of judgment as well as a faculty of sense and thus capable of establishing a measure for itself” (Makkreel 1984:304). Van Hemert vertaalt die “apprehension” of *apprehensio* als “opvatting”, en “comprehension” of *comprehensio aesthetica* als “zamenvatting”⁵⁴: de “opvatting” – bijvoorbeeld de numerieke reeks – kan oneindig doorlopen, maar de “*zamenvatting* van het *veele* in ééne aanschouwing” kan de verbeeldingskracht tot aan haar grenzen brengen: de *apprehensio* kan de verschillende onderdelen apart beschouwen, maar in de *comprehensio* gaat het om het beeld van één object waarvan alle delen gelijktijdig aanwezig zijn. “In aesthetic comprehension, the imagination unites a sequence of apprehended representations in one intuition without the mediation of concepts of understanding” (Makkreel 1984:306). Het absoluut grote kan niet voorgesteld worden met behulp van het verstand, want het absoluut grote is een idee van de Rede (Van Hemert 1798:172-173).⁵⁵

Die (bovenzinnelijke) ideeën zijn echter onbereikbaar voor de (zinnelijke) mens. Door hun bovenzinnelijke status zijn ze echter wel een wet voor ons, en in die zin verwant aan de morele plicht.⁵⁶ Het gevoel tekort te schieten tegenover een idee die een wet is voor ons, noemt Kant respect of achtung (*Achtung*).⁵⁷ Daarom is het gevoel van het verhevene in de natuur tegelijkertijd ook een gevoel van respect voor de hogere bestemming van de mens.

Het gevoel van het *verhevene* is dus een gevoel van *onlust*, ontstaande uit de onëvenredigheid der verbeeldingskracht, in de *aesthetische* berekening der grootheden, tot de berekening door de *reden*; en tegelijk een gevoel van *lust*, welke verwekt wordt door de overeenstemming van even dit oordeel, wegens die onëvenredigheid van het grootste zinnenlijk vermogen, met *redeneideën*, in zoo verre het streven daar na voor ons een *wet* is. Het is naamlijk voor ons wet (der reden), en behoort tot onze bepaling, alles wat de Natuur, als voorwerp der *zinnen*, groots voor ons heeft, in vergelijking met *ideën der reden*, klein te achten; en alles wat het gevoel dezer bovenzinnenlijken bepaling in ons gaande maakt, stemt met deze wet te zamen (Van Hemert 1798:176).⁵⁸

De andere variant van het verhevene is het dynamisch verhevene. Het dynamisch verhevene komt voort uit de confrontatie met een object waarvan meer kracht uitgaat dan de mens (fysiek) aankan.⁵⁹ De angst voor de kracht die het zelf overstijgt maakt echter plaats voor eerbied voor de Rede: in het licht van de bovenzinnelijkheid valt elke natuurkracht in het niets.

Gelijk in het *mathematisch verhevene* de Natuur, als volstreckte grootheid, in het *aesthetisch* oordeel beschouwd wordt; zoo wordt zij bij het *dynamisch verhevene*, aangemerkt als *magt*, maar die over ons geen geweld heeft. Want *magt* noemen wij een vermogen, welk hindernissen te boven

gaat: terwijl wij *geweld* noemen eene magt, die ook den wederstand van iets, dat zelve magt bezit, te boven gaat (Van Hemert 1798:177).⁶⁰

Verheven is de natuur die wel *magt* bezit, maar geen *geweld* op ons uitoefent. Een dergelijke kracht van de natuur wekt angst op, en dus is wat dynamisch verheven is angstaanjagend, maar dat betekent nog niet dat alles wat angstaanjagend is, ook verheven is. Die laatste bedenking voegt Van Hemert (1798:178n) in een voetnoot toe, hij verwijst voor de verdere uiteenzetting naar de *Kritik der Urteilskraft*.

Voor de volledigheid vat ik de verdere redenering samen. Om het verhevene te kunnen ervaren mag de angstervaring niet reëel zijn: men mag niet bang zijn van het angstaanjagende. Ook hier, net als in de bespreking van het mathematisch verhevene, klinkt een idee van Burke door: om het verhevene te kunnen ervaren is een zekere afstand nodig.⁶¹ Kants voorbeelden zijn de klassieke reeks van overhangende kliffen, dreigende onweerswolken, donder en bliksem, vulkanen, orkanen, een woeste zee, een waterval. In Kants rechtvaardiging van het verhevene van deze voorbeelden, die ons fysiek kunnen overheersten maar waarvan wij mentaal onafhankelijk zijn, klinkt m.i. echter minder Burkes *Enquiry* door dan een kantiaanse versie van Longinus' stelling dat niets verheven is waarvan de verachting ervan verheven is (zoals rijkdom, weelde, en eerbewijzen):

Auf solche Weise wird die Natur in unserm ästhetische Urteile nicht, sofern sie furchterregend ist, als erhaben beurteilt, sondern weil sie unsere Kraft (die nicht Natur ist) in uns aufruft, um das, wofür wir besorgt sind (Güter, Gesundheit, Leben), als klein, und daher ihre Macht (der wir in Ansehung dieser Stücke allerdings unterworfen sind) für uns und unsere Persönlichkeit demungeachtet doch für keine *solche* Gewalt ansehen, unter die wir uns zu beugen hätten, wenn es auf unsre höchste Grundsätze und deren Behauptung oder Verlassung ankäme. Also heißt die Natur hier erhaben, bloß weil sie die Einbildungskraft zu Darstellung derjenige Fälle erhebt, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar machen kann (Kant 1913:262).

Wat dus centraal staat, is niet zozeer de angstervaring, als wel de morele kracht om wat noodzakelijk is voor ons zinnelijk bestaan – goederen, gezondheid, het leven zelf – als triviaal te beschouwen in het licht van de hogere bestemming van de mens. Van Hemert knoopt terug aan bij deze laatste gedachte:

De onwederstandelijkheid van de magt der Natuur geeft ons, als natuurwezens aangemerkt, ja onze *physische* onmagt te verstaan: maar dezelve ontdekt ons tevens een vermogen, om ons als van de Natuur onafhankelijk te beoordeelen, zoo haast wij ons in zekerheid vinden, en stelt ons dus voor eene voortreffelijkheid boven dezelve, op welke zig eene zelfsönderhouding grondt van eene geheel andere soort, als die is, welke door de Natuur buiten ons aangevogten, en in gevaar gebragt kan worden; waar bij de

menschheid in onze persoon ongekrenkt en onvernederd blijft, ofschoon de mensch voor het geweld moete bukken. Hier uit volgt, dat *verhevenheid* eigenlijk in geen voorwerp der Natuur, maar alleen in ons gemoed kan huisvesten, in zoo verre wij kunnen bewust worden, boven de Natuur in ons, en daar door ook boven de Natuur te zijn, zoo verre dezelve invloed op ons heeft (Van Hemert 1798:179).

Het verhevene brengt de mens dus in contact met zijn bovenzinnelijke bestemming⁶², maar hij komt nooit los van zijn zinnelijke bestaan. In feite heeft Van Hemert (en dus eerst Kant) het verhevene als de ultieme grenservaring beschreven: de mens wordt tegelijkertijd op zijn nietigheid en op zijn bestemming in het oneindige gewezen. Christine Pries vat de kantiaanse ervaring van het verhevene in haar dubbelheid samen:

Dem Erhabenen, bei dem *das* sinnliche und *das* übersinnliche Vermögen unmittelbar aufeinandertreffen, kommt eine zentrale Position innerhalb der für das Gelingen des Kantischen Projekts entscheidenden Übergangsproblematik zu. Doch seine Ambivalenz, die seine ganze systematische Funktion durchzieht, ist nicht zu beseitigen. Auf der einen Seite gehört zum Gefühl des Erhabenen die Ohnmacht und Infragestellung des Subjekts angesichts der übermächtigen Natur, des einstürmenden ‚Zuviel‘. Das Subjekt kann mit den (Un-)Formen, die ihm begegnen, nichts mehr anfangen, kann nicht mehr auf die ‚Zweckmäßigkeit‘ der Natur vertrauen, von der die Einheit der Welt (und des Subjekts) sowie die Möglichkeit einer aus den schönen Formen der Natur noch ableitbaren Metaphysik abhängen. *Gleichzeitig* zeigt das Erhabene aber, wie aus den zwei Welten der Kritik doch noch eine einheitliche Metaphysik, wie also der Vielheit eine Einheit abgerungen werden kann – sei es auch um den Preis der gewalttätigen Unterwerfung nicht nur der äußeren, sondern auch der inneren Natur unter die Vernunftsidee (Pries 1989:10).

Precies op het moment dat en net doordat de mens op de grenzen van zijn menselijke beperkingen botst, realiseert hij zich dat er iets hogers is, en dat hij daar deel van uitmaakt. Het verhevene slingert de mens van de diepste wanhoop naar de grootste vreugde.⁶³ Dat maakt van het verhevene de heftigste emotie die de mens kan ervaren, een conclusie die Kant wel trekt, maar die Van Hemert (in deze tekst) niet expliciteert. Tegelijkertijd echter moet de mens om het verhevene te kunnen ervaren ook een zekere ontvankelijkheid voor de ideeën hebben.

Vorming is nodig om het verhevene te kunnen ervaren⁶⁴, en aangezien de mens via de morele plicht met het bovenzinnelijke in contact komt, moet die vorming moreel zijn.⁶⁵ “Zonder ontwikkeling van zedenlijke *ideën*, moet het geen wij, door *cultuur* voorbereid, *verheven* noemen, den onbeschaafden mensch slegts afschrikkend voorkomen” (Van Hemert 1798:180). Dit betekent echter niet dat het verhevene geproduceerd wordt door cultuur. Het verhevene hangt af van de aanleg voor het gevoel

voor (praktische) ideeën, m.a.w. voor het morele: „even als wij iemand, die in de beoordeling van een voorwerp der Natuur, welk wij *schoon* vinden, onverschillig is, *mangel aan smaak* verwijten: even zoo zeggen wij, aangaande hem, die bij het geen wij oordeelen *verheven* te zijn, *ongeroerd* blijft, dat hij *on gevoelig* zij” (Van Hemert 1798:180-181).⁶⁶ Daarmee is echter niet beweerd dat ethisch en esthetisch gevoel onderling verwisselbaar, of zelfs maar afhankelijk zijn. Patricia Matthews stelt kernachtig dat “the feeling of sublimity is closely related to moral judgment but is not identical to moral feeling, just as the feeling of beauty is related to cognitive judgment but not identical to the feeling of pleasure following cognition” (Matthews 1996:166).⁶⁷ Allen Wood vat het project van de derde *Kritik* als volgt samen:

The most general aim of the third *Critique*, to bridge the gulf between theoretical understanding and practical reason, is achieved in aesthetic judgment through coming to see beauty as a symbol of morality and sublimity as an experience of the loftiness of our practical vocation as free beings (Wood 2005:169).

De kloof tussen zinnelijk en bovenzinnelijk wordt niet helemaal gedempt, maar de analogie tussen het schone en het goede en de glimp van het bovenzinnelijke in de ervaring van het verhevene tonen de mens zijn bovenzinnelijke bestemming.

Voor Van Hemert is het ethische van primair belang – het geringe aantal esthetische bespiegelingen van Van Hemert (zeker in vergelijking met zijn publicaties in verband met ethische kwesties) getuigt daar ook van.⁶⁸ Hetzelfde kan tot op zekere hoogte van Kant gezegd worden. Guyers woordkeuze voor de relatie tussen moraal en esthetica is veelzeggend: “he [Kant, CM] suggests that specific moral conceptions, the structure of moral action, and even *the primacy of practical reason* itself all stand in need of representation in a form that the sense, and creatures so dependent on the senses as us, can grasp – and again, that the aesthetic is especially *suited to assist* in this regard” (Guyer 1990:138; mijn cursivering, CM). Vooral in kunst ziet Guyer een opening voor ethiek in Kants esthetica: “Perhaps just because works of fine art are products of human intentionality we cannot keep our judgments of them entirely independent of assessment of their moral significance” (Guyer 1990:141). Van Hemert houdt (helemaal in het spoor van Kant zelf) zijn bespreking van kunst beperkt. Eerst onderscheidt hij kunst van natuur en van ambacht.

Kunst wordt van de *Natuur*, gelijk *doen* (*facere*) van het *handelen*, of werken (*agere*) in 't gemeen, en van het *voordbrengzel*, of het gevolg der *konst*, als *werk* (*opus*), van het *voordbrengzel* der *Natuur*, als *gewrogt*, of *uitwerkzel* (*effectus*) onderscheiden. *Kunst*, als bekwaamheid van den mensch beschouwd, onderscheidt men ook van *wetenschap*; gelijk *konnen* van *weten*, *practisch* van *theoretisch* vermogen, *techniek* van *theorie*. Eindelijk, onderscheidt men ook *konst* van *handwerk*: de eerste wordt *vrij* genoemd; het andere kan men *loonkunst* heeten. *Kunst* houdt men als *spel*, bezigheid, die op zig zelve aangenaam is, en doelmatig kan uitvallen: *handwerk* als

arbeid, die op zig zelve onāangenaam, slegts door het gevolg, den loon, aanlokkend is, en met zekeren dwang kan opgelegd worden (Van Hemert 1798:196).

Een echte wetenschap van het schone bestaat niet: wetenschap gaat over kennis, en het schoonheidsoordeel (en dus ook het oordeel over het verhevene) is geen cognitief oordeel.⁶⁹ Hij onderscheidt verder mechanische of werktuigelijke kunst van esthetische kunst – de eerste is eerder kunde dan kunst, de tweede heeft welgevallen als enige doel. Esthetische kunst is dan weer onder te verdelen in aangename en schone kunsten.

Aangenaame kunsten doelen eeniglijk op *genot*. Hier toe behooren alle die dingen die een gezelschap vergenoegen, en lusten maaken kunnen; de toerusting van eene tafel, de konst om onderhoudend te verhaalen, het spel, en wat dergelijke dingen meer zijn. Maar *schoone* kunsten zijn wijzen van voorstelling, die op zig zelve doelmatig zijn, en schoon zonder doel (in dien zin naamlijk, als boven verklaard is), egter de *cultuur* der gemoedskrachten ter gezellige mededeeling bevorderen. *Schoone* konst is daaröm konst van de *genie*. *Genie* noemen wij het *talent*, of de natuurgave, welke aan de konst de regels geeft (Van Hemert 1798:191-192).

Aangename kunst streelt de zinnen, maar schone kunst draagt bij aan de ontwikkeling van de gemoedskrachten. Schone kunst maakt de mens tot een completer en beter mens. Het lijkt wel alsof wat Kant in de *Waarnemingen* nog ‘schoon’ noemde nu gedegradeerd is tot ‘aangenaam’. Het schone uit de derde *Kritik* getuigt van meer diepgang dan het oppervlakkige schone van de *Waarnemingen*.

Schone kunst is, zoals het schone in het algemeen, doelmatig zonder doel: de creatie van schone kunst kan niet zomaar aangeleerd worden, want er ligt geen kennis aan ten grondslag. Schone kunst is het product van het genie, dat creëert zoals de natuur, en dus niet mechanisch regeltjes volgt.⁷⁰ Toch moeten er regels zijn, zoals in de natuur. Eva Schaper stelt en beantwoordt de vraag naar hoe het mogelijk is dat een kunstwerk, dat *gemaakt* is, en dus noodzakelijkerwijs een zekere doelmatigheid heeft, als schoon, en dus zonder doel, beschouwd wordt.

How is this possible? Kant’s answer is that there must be a capacity or “natural endowment,” a special gift that enables the artist to create artworks. It cannot be a making according to rules that are known in advance, though something like rules or concepts must be presupposed. These latter can only be discerned in the finished product being a thing of beauty, a successful work that stands side by side with natural configurations in which beauty is manifest and confirmed by the judgment of taste. This special capacity to create beautiful artworks, works of fine art, is not an ordinary capacity universally present in all men, but is something like nature’s gift to only a few. It is, Kant says, genius (Schaper 1992:389-390).

In een korte paragraaf zet Van Hemert (1798:193-194) vier eigenschappen van het genie uiteen.⁷¹ Ten eerste, het genie volgt geen regels: het is “oorspronkelijk”. Ten tweede, de schone kunstwerken van het genie, “schoon zelve niet *gecopicieerd*”, kunnen wel als maatstaf voor beoordeling voor andere dienen. Ten derde, het genie kan zelf niet wetenschappelijk verklaren hoe het kunstwerk tot stand is gekomen, en kan dus geen voorschriften geven. En ten vierde, de natuur biedt dus via het genie alleen regels aan de kunst, en niet aan de wetenschap. “De bijzondere vermogens van de genie, zijn verbeeldingskracht, verstand, geest en smaak. Deze vier zijn derhalve de verëischten tot schoone konst” (Van Hemert 1798:193-194). In een voetnoot verklaart Van Hemert de wat wazige term “geest”, en stelt hij de dichtkunst boven alle andere kunstvormen:

Wat is hier *geest*? zal men vragen. In een’ *aesthetischen* zin, is *geest* het bezielende beginzel in ’t gemoed. Dit beginzel is niets anders, dan het vermogen der daarstelling van *aesthetische ideën*. Een *aesthetisch idé* is [...] eene voorstelling van de verbeelding, die aanleiding geeft om veel te denken, zonder dat eenig bepaald gedachte, dat is, *begrip* daar mede *aequaat* kan overëenkomen, en die dus in geene taal volkomenlijk kan worden uitgedrukt. Zulk een *idé* is derhalve het tegenstuk (*pendant*) van een *redenidé*, welk, omgekeerd, een begrip is, waar aan geene *aanschouwing* (voorstelling der verbeelding) *adaequaat* kan zijn. Het is eigenlijk de *digtkunde*, in welke zig het vermogen van *aesthetische ideën*, bij uitstek, in zijne volle kracht kan vertoonen (Van Hemert 1798:194n).

Van Hemert gaat niet dieper in op de superioriteit van de dichtkunst. Hij doet dat wel in zijn artikel over de oorspronkelijkheid, dat opent met een verwijzing naar Kinker, en afgesloten wordt met een gedicht van diezelfde Kinker. In een volgend hoofdstuk zal blijken dat de verhouding tussen dichtkunst en filosofie van cruciaal belang is voor Kinkers esthetische opvattingen.

Spinoy (1994:84) wijst erop dat wanneer Kant het over kunst heeft, hij het altijd over *schone* kunst heeft. Dankzij het feit dat Kant naast zuivere schoonheid ook toegepaste schoonheid onderscheidde, kan inderdaad van *schone kunst* gesproken worden. Maar een dergelijke opening blijkt er niet te zijn voor *verheven kunst*.⁷² Ook Frances Ferguson stelde dit al vast:

Where Burke’s *Enquiry* includes both artifacts and natural objects in its catalogue of experience of both the beautiful and the sublime, however, Kant’s Third Critique mingles the two sets of aesthetic objects and restricts the experience of sublimity exclusively to natural objects. (The nearest thing to an exception to this generalization is that Kant speaks of the possibility of beautiful paintings of sublime nature, establishing the possibility of sublime representations as a form of quotation from the experience of sublimity in nature) (Ferguson 1992:70).⁷³

Verheven is datgene in vergelijking waarmee al het andere klein is, en dus kan in de meest strikte zin niets wat de mens kan waarnemen, verheven zijn: het verhevene is het aanvoelen van het bestaan van het bovenzinnelijke. Toch roept het feit dat Kant de piramiden en de Sint-Pietersbasiliek in zijn bespreking van het verhevene noemt, de suggestie op dat er een mogelijkheid zou kunnen zijn – Van Hemert heeft de voorbeelden echter niet overgenomen in zijn *Beginzels*. De piramide wordt genoemd om op het belang van de nodige afstand te wijzen⁷⁴, maar de status van het voorbeeld van de Sint-Pietersbasiliek is onduidelijker.⁷⁵

Beide voorbeelden komen echter al voor in de *Waarnemingen*. Daar werd de piramide geïntroduceerd als voorbeeld van het edel verhevene, waaraan door de eenvoudige statigheid een morele grootsheid toegedicht werd. Die gedachte is niet onverzoenbaar met het verschil tussen *apprehensio* en *comprehensio aesthetica*, waarbij die laatste problematisch wordt als de toeschouwer te dicht bij de piramide staat, wat een opening creëert voor het mathematisch verhevene, opgewekt door het kunstwerk dat de piramide is.

De Sint-Pietersbasiliek werd echter prachtig genoemd, “Dewijl aan dit gebouw, dat groot en eenvoudig is, de *schoonheid*, bij voorbeeld goud, mosaïek werk enz, zoo zeer verbreid is, dat de gewaarwording van het verhevene echter het meeste daaraan doorsteekt: zoo heet dit voorwerp prachtig” (Kant 1804:8). In de *Kritik* wordt het voorbeeld gegeven om de overweldigende indruk van het binnenstappen in een dergelijke grote ruimte op te roepen. Maar de aard van het voorbeeld, één van de rijkst versierde kerken ter wereld, laat op zijn minst vermoeden dat de toeschouwer evenzeer overvallen wordt door de pracht en praal. Het prachtige werd in de *Waarnemingen* verbonden met het schone. Dit alles wekt de indruk dat verheven kunst minstens ten dele ook schoon moet zijn, en dat kan alleen maar als het gaat om toegepaste schoonheid, en dus ook toegepaste verhevenheid.⁷⁶ In zuivere vorm bestaat geen schone kunst, noch verheven kunst.

Strikt genomen is de idee van een verheven kunst voor het kantiaanse project van ondergeschikt belang: het gaat Kant om de ervaring die ‘onweerlegbaar’ het bestaan van het bovenzinnelijke in de mens aantoonde. Voor vele volgelingen van Kants esthetica werd het verhevene in de kunst echter een cruciaal punt.⁷⁷ Onder hen zijn ook Friedrich Schiller en Johannes Kinker, maar beiden presenteren hun inzichten expliciet als hun eigen aanvullingen op Kants filosofie. Paul Crowther echter poogt een kantiaans artistiek verhevene te reconstrueren. Hij verwijst daarvoor naar een voetnoot in de *Kritik der Urteilkraft* § 49:

Vielleicht ist nie etwas Erhabneres gesagt, oder ein Gedanke erhabener ausgedrückt worden, als in jener Aufschrift über dem Tempel der *Isis* (der Mutter *Natur*): “Ich bin alles, was da ist, was da war, und was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt” (Kant 1913:316).

Hier noemt Kant een uitspraak verheven, omdat daarin meer uitgedrukt wordt dan de mens kan verstaan – hij kan het denken, maar de suggestie van tijdloosheid gaat

zijn verstand te boven. Vervolgens noemt Crowther een aantal plastische kunstwerken die volgens hem eenzelfde effect sorteren, zoals *De extase van Sint-Theresa* door Bernini en landschapsschilderkunst van de late achttiende en vroege negentiende eeuw: het gaat om kunstwerken die iets wat een ervaring van het verhevene in de natuur zou (kunnen) opwekken, *representeren*.⁷⁸ In Kants verwijzing naar het befaamde citaat op de tempel van Isis leest Crowther echter ook een waardering voor de vorm van de uiting. Een dergelijke geslaagde uiting is het product van het genie, waardoor Crowther in het genie niet alleen het vermogen om schone kunst, maar ook om verheven kunst te creëren ziet. Zijn argumentatie is niet erg overtuigend, maar de bouwstenen ervan zullen in de volgende hoofdstukken telkens terugkeren.

Volgens Crowther is “old people are especially fallible” een “simple human truth in so far as it embodies the concept of a very familiar behavioural pattern” (Crowther 1989:159). In Shakespeares *King Lear* wordt het particuliere geval echter overstegen en wordt “a tragic pattern of meaning which has been and will continue to be repeated in life at all times and places” blootgelegd (Crowther 1989:159). Deze ‘universele waarheid’ wordt in het kunstwerk geëvoceerd, en niet – zoals door middelmatige kunstenaars gedaan wordt – gepredikt vanuit een moralistisch of politiek standpunt.

If, however, the artist can instantiate it in an image or sensible configuration of the profoundest style and originality, then here the truth is *realized*. This means that its universal applicability is sensuously evoked, and we are astounded by the fact that such an overwhelming possibility of meaning has been brought forth by human artifice. It is here, I would suggest, that we can talk with greatest justice of *sublime* art produced by *genius* (Crowther 1989:160).

Crowther onderscheidt verder een *cognitive*, *artefactual*, *personalized* en een *expressive* variant – waarin respectievelijk buitengewone kennis, technische verwezenlijking, persoonlijke betekenis (van het kunstwerk, voor de toeschouwer) en artistieke uitdrukking van universele betekenis centraal staan. Deze invulling van *verheven kunst* is op zijn minst zeer subjectief en speculatief te noemen, maar de relevantie ervan ligt in het feit dat Crowther dezelfde termen centraal stelt als Kants commentatoren die hier verder aan bod komen: universaliteit, genie, uitzonderlijke kennis, kunstvaardigheid, en een schijnbaar grenzeloos vertrouwen in de kunstenaar.

4.1.2.5. *Besluit: Das Erhabene*

Het verhevene in de *Kritik der Urteilskraft* blijkt een bijzondere plaats in te nemen in de kritische filosofie van Immanuel Kant. Hoewel Kant ervan uitgaat dat er een onverbrugbare kloof is tussen het zinnelijke en het bovenzinnelijke meent hij dat de mens een dubbel wezen is: aan de ene kant is hij gebonden aan zijn zinnelijke bestaan, aan de andere kant heeft hij een bovenzinnelijk beginsel in zich. Hij kan kennis verwerven van hetgeen hij waarneemt, maar de kennis is noodzakelijk beperkt tot het

empirisch waarneembare, en dus is wat hij kan kennen al gevormd door zijn zintuigen en de a priori concepten, inclusief ruimte en tijd. Hij kan alleen kennen wat zijn zinnelijke beperkingen hem toelaten te kennen. Tegelijkertijd echter handelt die mens volgens bepaalde ethische regels, waarvan de diepste onderliggende structuur zijn verstand te boven gaat: hij kan die diepere regels en concepten – zoals Goddelijkheid, Vrijheid en Onsterfelijkheid – wel denken, maar niet kennen. Het vermogen dat hem in staat stelt die hogere beginsels te denken, is de Rede.

In de ervaring van het schone voelt de mens al zijn empirische en verstandelijke vermogens als een harmonisch werkend verband aan. De emotionele respons is een diep gevoel van welbehagen. Het schone bevestigt de mens als een zinnelijk wezen dat in harmonie met de werkelijkheid kan bestaan. De ervaring van het verhevene echter legt die harmonie bloot voor wat ze is: een zinnelijke constructie. De vermogens waarmee de confrontatie met de wereld wordt aangegaan – zintuigen, verbeelding, verstand – blijken ontoereikend te zijn om de empirische werkelijkheid te vatten. Dit leidt tot een sterk gevoel van onbehagen: de mens voelt zich niet thuis in de werkelijkheid.⁷⁹ Maar door de kortsluiting in het zinnelijke kenvermogen, wordt de mens het hoger beginsel in zichzelf gewaar: de uiteindelijke bestemming van de mens blijkt boven het zinnelijk bestaan uit te stijgen. Veenbaas en Visser wijzen er op dat dit een typisch menselijk streven is: “Het ligt in de natuur van de menselijke rede om boven het domein van de zintuiglijke ervaring uit te stijgen, omdat de mens niet alleen een kennend, maar ook een religieus en zedelijk wezen is” (Veenbaas & Visser in Kant 2004:26). Dit besef van de morele superioriteit van de mens tegenover de natuur brengt een diep gevoel van welbehagen met zich mee.

Dit alles wordt minutieus beschreven – de overweldigende hoeveelheid aan secundaire literatuur (die hier bewust beperkt werd tot datgene wat relevant is voor een begrip van de Nederlandse omgang met Kants verhevene) toont hoe gemakkelijk de lezer zich verliest in de complexe details van wat Kants graveernaald heeft getekend. De *Waarnemingen* leidden tot een schets van het verhevene van het midden van de achttiende eeuw; de “Analytik des Erhabenen” was een ets van een nieuwe en vernieuwende interpretatie van datzelfde gevoel. Tussen de schets uit 1764 en de ets uit 1790 is er een groot verschil. De oudste tekst is een poging om het onrustwekkende van Burkes *delightful horror* te verzoenen met de nobele harmonie van bijvoorbeeld Winckelmanns *Edle Einfalt*, en Kant schudt daarbij vrolijk en luchtig allerlei clichés uit de mouw. De kritische benadering is er één met een bijna dodelijk sérieux en een strenge en extreem consequente logica: het gaat dan ook om de kern van het menselijk bestaan. Maar precies daar ontmoeten beide elkaar: het verhevene is in beide versies een esthetische ervaring, maar met een uitgesproken ethische bekommernis. En Paulus van Hemert beklemtoont deze ethische invalshoek nog sterker. Voor hem blijkt – in de *Beginzels* althans – de esthetische waarde van Kants *Kritik* in functie van het ethische te staan. En het ethische blijft voor Van Hemert altijd religieus geïnspireerd, zoals ook uit de bespreking van zijn *Redevoering over het verhevene* zal blijken.

4.1.3. *Samenvattend: Kants antwoord op de achttiende-eeuwse vragen*

In de (internationale) geschiedenis van het verhevene zoals ik die tot nog toe geschetst heb, konden een aantal tendensen opgemerkt worden. Een eerste is de langzame en tot Kant nooit echt volledig gerealiseerde verschuiving van het verhevene als kwaliteit van het object naar een ervaring van het subject. Bij Longinus al is er een eerste aanzet tot die verschuiving merkbaar, maar uit de teksten van Boileau, Dennis, Addison en Shaftesbury blijkt dat zowel objecten als ervaringen verheven (kunnen) genoemd worden. Bij Burke vinden we een eerste volwaardige poging om het gevoel van het verhevene te duiden. Toch blijft ook Burkes onderzoek sterk uitgaan van een beschrijving van een aantal objecten, omstandigheden, teksten die de ervaring oproepen. In de besproken vertalingen is deze spanning tussen object en subject duidelijk merkbaar gebleken: hoewel telkens gesteld werd dat het verhevene een *gevoel* is, kwamen er in iedere tekst verheven *objecten* voor. In nauw verband met deze spanning is de spanning tussen retorica, als leer van de welsprekendheid (toegepast op de literatuur) enerzijds en esthetica, als leer van de gewaarwordingen anderzijds: een duidelijke keuze voor het verhevene als literair fenomeen of voor het verhevene als psychologisch of filosofisch concept wordt (tot Kant) niet gemaakt.

Het is pas in Kants analyse dat de ervaring van het verhevene enkel als ervaring wordt beschreven – als er *iets* is wat verheven kan genoemd worden, dan is het de idee van de Rede; niets wat in de zinnelijke werkelijkheid voorkomt, is waarlijk verheven. In de “Analytik des Erhabenen” wordt het verhevene voor het eerst uitsluitend als een gevoel beschreven. Dit gaat echter ten koste van de analyse van datgene wat het gevoel oproept: aangezien het arsenaal aan voorbeelden nagenoeg samenvalt met dat wat doorheen de hele achttiende eeuw als ‘verheven’ bestempeld werd, mag er van uitgegaan worden dat die bepaalde klasse van ‘verheven’ objecten gemeenschappelijke kenmerken hebben. Kant gaat daar niet op in: het is hem enkel te doen om de ervaring waarbij de mens in contact komt met zijn bovenzinnelijke wezen.

Naast die spanning tussen object en subject, retorica en esthetica, is er nog een tweede tendens waarneembaar: de spanning tussen ethiek en esthetiek. Longinus koppelt in het slot van zijn *Peri hupsous* het verhevene expliciet aan morele hoogstaandheid. Hij stelt niet dat het een het ander oproept, of voedt, of dat het verhevene opvoedt tot het ethisch juiste, maar de waardigheid van het verhevene kan blijkbaar slechts tot uiting gebracht worden door een cultuur die ethisch en moreel hoog ontwikkeld is. Bij Boileau krijgt deze morele dimensie gedeeltelijk een religieuze invulling, die door Dennis gretig overgenomen wordt. Bij Burke lijkt deze ethische en morele dimensie naar de achtergrond te verdwijnen, al was het maar doordat de empathie die hij nodig acht voor het moreel handelen niet *mag* plaats hebben om van het verschrikkelijke te kunnen genieten. In de besproken vertalingen (waarin Burkes tekst telkens een rol speelde) is de nadrukkelijk moraliserende toon telkens duidelijk gebleken.

Immanuel Kant scheidt het ethische resoluut van het esthetische. Ethiek is gebaseerd op de bovenzinnelijke wet, esthetica is de leer van de menselijke gewaarwordingen.

En toch. De twee esthetische categorieën van het schone en het verhevene blijken elk op hun manier een sterke band te hebben met het ethische. Het schone is het symbool van het goede, en het verhevene laat de mens zijn bovenzinnelijke bestemming voelen. Paulus van Hemert aarzelt niet deze ethische boodschap op te pikken. Hoewel Kant ook blijkt te worstelen met de ethische dimensie van het verhevene, blijft dat hij esthetica in ieder geval loskoppelt van ethiek.

Bij Kant lijken dus een aantal problemen van het achttiende-eeuwse verhevene opgelost te raken: de twijfel over de subjectieve status van het verhevene wordt opgeheven, en het gevoel van het verhevene krijgt een plaats in een overkoepelende filosofie, waardoor de band met ethiek scherper afgelijnd raakt. Maar Kants analyse biedt niet alle antwoorden: de vraag naar de status van het object dat het verhevene oproept, blijft onbeantwoord. En het probleem van de moraliserende werking van het verhevene wordt alleen op een abstract niveau opgelost: wie het verhevene ervaren heeft, heeft dieper inzicht verworven, maar is hij ook een beter mens geworden?

Deze vragen zijn de vragen van de achttiende eeuw aan de denkers over het verhevene. Kant heeft antwoorden gegeven, maar doordat zijn antwoorden in de transcendentale filosofie te vinden zijn, zijn het geen antwoorden op de achttiende-eeuwse vragen. Vandaar misschien dat Kants filosofie zo moeilijk ingang vond bij de brede intellectuele elite: Kant riep andere vragen op dan hun achttiende-eeuwse vorming kon beantwoorden. In het spoor van Kants filosofie veranderde ook het denken over kunst, en ook daarin werden oude problemen vervangen door nieuwe.

In zijn bespreking van de visies in het Duits Idealisme op de kunsten zet Andrew Bowie de oude en de nieuwe benadering tegenover elkaar: “Instead of being conceived of principally in terms of mimesis, representation, or entertainment, art begins to be conceived of in terms of its ability to reveal the world in ways that may not be possible without art” (Bowie 2000:241). Maar een dergelijke verschuiving vindt niet meteen ingang: de eerste lezers van Kant (en van de Duitse Idealisten) benaderden kunst vanuit begrippen als mimesis, representatie, ‘entertainment’. Het was aan een achttiende-eeuwer die Kants werken gelezen en verwerkt had, om terug te keren naar de vragen die de achttiende eeuw gesteld had en er een achttiende-eeuws en toch kantiaans antwoord op te geven. Die post-kantiaanse achttiende-eeuwer was Friedrich Schiller.

Zoals in de vorige hoofdstukken al gebleken is, gaat het hier niet om een radicale verandering, maar om een verschuiving van de klemtoon. Friedrich Schiller wordt vaak gezien als een schakel tussen Kant en de Duitse Idealisten – en dan vooral Hegel (Böhler 1972). Eén van de elementen die Schiller naar mijn mening onderscheiden van Hegel (maar ook van Fichte en Schelling), is dat hij Kants filosofie nog vanuit een achttiende-eeuws denkkader benadert – misschien ligt daar ook de verklaring waarom Schiller in de meeste geschiedenissen van het verhevene een ondergeschikte rol krijgt. Dat Kants filosofie een keerpunt in de Verlichting betekende, staat buiten kijf, maar dit impliceert uiteraard geen radicale breuk. Jeffrey Barnouw stelt vast dat “in Kant and Schiller we can discern crucial elements of the continuity of the Enlight-

tenment and Romanticism, but it must also be recognized that this continuity is based on the persistence of unresolved problems and tensions” (Barnouw 1980:497). Ook Paul Barone beklemtoont in zijn studie over *Schiller und die Tradition des Erhabenen* de band tussen Schillers denken (specifiek over het verhevene) en de achttiende-eeuwse Verlichting: “Schillers Theorie des Erhabenen läßt sich in ihren geschichtlichen Voraussetzungen erst durch den Nachweis ihrer Verwurzelung im Denken der europäischen Aufklärung verstehen” (Barone 2004:16). En James Kirwan omschrijft Schiller “as one who wished to preserve the Enlightenment and yet obviate its skepticism” (Kirwan 2005:77), en daarvoor Kants geschriften gebruikte.⁸⁰

De introductie van Kants kritische filosofie verliep in Nederland moeizaam. In wat volgt zal ik betogen dat zelfs medestanders van Van Hemert moeite hadden met de nieuwe filosofie. Ik will aantonen dat zij voor een beter begrip van Kant naar Friedrich Schiller grepen. Om die stelling hard te maken moet ik echter eerst de filosofie van Schiller duiden.

4.2. Friedrich Schiller: terug naar de literatuur

4.2.1. *Gezocht en gevonden: post-kantiaans achttiende-eeuwer*

Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805) kreeg een grondige filosofische vorming: hij las Rousseau, Ferguson, Shaftesbury. Uiteindelijk werd hij arts – hij werkte een tijdje als militair arts in Stuttgart – maar filosofie en literatuur spraken hem meer aan. Zijn eerste toneelstuk *Die Räuber* was meteen een succes.⁸¹ Na een hele reeks tegenslagen – ziekte, een geflopt tweede toneelstuk, nogmaals ziekte, armoede – was hij er in 1789 in geslaagd een ereprofessoraat in Jena te krijgen.⁸² Hij kreeg die benoeming op basis van zijn geschiedkundig werk over de opstand in de Nederlanden. Hij zou zich de volgende jaren niet meer bezig houden met poëzie of toneel, maar met geschiedkunde en filosofie. In 1791 echter werd hij opnieuw zwaar ziek, maar dankzij de hulp van hertog Friedrich Christian von Augustenburg, die hem een toelage gaf, kon hij zich onttrekken aan zijn taak als hoogleraar om zijn herstel te bespoedigen.

Om zijn weldoener iets terug te geven, nam Schiller zich voor de filosofie van Kant te bestuderen, waarbij hij zich vooral op de esthetische vraagstukken toelegde⁸³, en zijn bevindingen in brieven mee te delen. Deze brieven zouden de basis vormen van Schillers filosofische magnum opus, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in eine Reihe von Briefen*. In diezelfde korte maar erg vruchtbare periode⁸⁴ correspondeerde hij met zijn vriend Christian Gottfried Körner over het schone. Deze brieven staan bekend als *Kallias, oder über die Schönheit*.⁸⁵ De opvatting van het schone die daarin ontwikkeld werd zou de basis vormen van Schillers ideaal van esthetische opvoeding, waarin de mens moest opgeleid worden tot het schone.

Nog in die periode – het laatste decennium van de achttiende eeuw – schreef Schiller twee teksten over het verhevene, “Vom Erhabenen” (1793) en “Über das Erhabene” (pas gepubliceerd in 1801, maar vermoedelijk een vijftal jaar eerder geschreven⁸⁶). De eerste tekst is eigenlijk een reeks aantekeningen bij Kants “Analytik des Erhabenen”. In de tweede tekst ontwikkelt Schiller een eigen interpretatie, gebaseerd op maar niet beperkt tot Kants analyse.⁸⁷ Om die invulling van het verhevene te kunnen plaatsen is een korte uiteenzetting van Schillers schoonheidsopvatting én van zijn project van esthetische opvoeding noodzakelijk.

4.2.2. *Schillers esthetisch idealisme*

4.2.2.1. *Vrijheid in de verschijning*

Schillers filosofie wordt vaak aangeduid met de term esthetisch idealisme, omdat hij in het esthetische de mogelijkheid ziet om een brug te bouwen tussen het zinnelijke en het bovenzinnelijke.⁸⁸ In *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* betoogt hij dat de esthetische staat het uiteindelijke doel is van de menselijke samenleving. Dit is echter niet alleen een pleidooi voor de kunst, het is ook een fundamentele kritiek op Kant. Als het zinnelijke en het bovenzinnelijke verbonden kunnen worden, betekent dit dat het kantiaanse onderscheid tussen theoretische en praktische Rede op de helling komt te staan. Volgens Kant kan de mens met zijn theoretische Rede immers alleen kennis verwerven over de fenomenen, en is de praktische Rede eerder gericht op het morele handelen, dat uiteindelijk gefundeerd is op de categorische imperatief, die onbewijsbaar want onkenbaar is. Schillers esthetisch idealisme legt de verantwoordelijkheid voor een morele samenleving volledig bij de individuele mens (pas als het individu de esthetische staat bereikt heeft, kan de samenleving naar datzelfde niveau opgetild worden): de categorische imperatief blijft gelden, maar Schiller brengt Kants abstracte systeem dichter bij de concrete mens.

Schiller was dan wel een student van de kantiaanse filosofie, hij bleef duidelijk niet tot in het uiterste detail trouw aan Kant. In de vroege jaren 1790 zette hij zich aan de studie van de *Kritieken*, maar in tegenstelling tot bij voorbeeld Van Hemert, legde de schrijver Schiller de nadruk op de esthetica.⁸⁹ Schillers grootste ‘probleem’ met Kants esthetica is dat het object er nagenoeg volledig uit verdwenen is. Kant beschrijft de esthetische ervaring (en haar bestaansvoorwaarden), en daarbij reduceert hij esthetica tot een subjectief verschijnsel. Schiller wil echter weten wat de kunst dan daadwerkelijk doet, wat haar rol is. Daarvoor is een studie van het object nodig. In *Kallias, oder über die Schönheit* ontwikkelt hij gaandeweg een nieuwe visie op schoonheid. Het vertrekpunt is nog steeds de *Kritik der Urteilskraft*, maar hij neemt geen vrede met de besluiten die daaruit getrokken worden.⁹⁰

In het spoor van Kant stelt Schiller dat het schone niet afhankelijk is van de zuivere of theoretische rede: het smaakoordeel is geen kennisoordeel. Dus moet er een verband zijn met de praktische rede. De praktische rede stuurt het moreel handelen, dat

in de bovenzinnelijke wereld het principe van de Vrijheid huldigt: in het bovenzinnelijke heerst de categorische imperatief, vrij van alle zinnelijke beperkingen. Het schone object blijft echter een object, dat zinnelijk waargenomen wordt, en kan dus die bovenzinnelijke Vrijheid niet bereiken. Tot zover blijft Schiller kantiaans denken. Kant laat vervolgens het object terzijde, en concentreert zich op de ervaring van het subject. Schiller wil echter het object in de analyse betrekken.⁹¹ Het object wordt zinnelijk waargenomen, en precies het verschijnen van het object in de zintuiglijke waarneming wordt de kern van Schillers betoog. Hij komt ertoe te stellen dat in het schone:

ein Gegenstand frei *erscheine*, nicht wirklich *ist*: so ist diese Analogie eines Gegenstandes mit der Form der praktischen Vernunft nicht Freiheit in der Tat, sondern bloß *Freiheit in der Erscheinung, Autonomie in der Erscheinung*. [...] eine Beurteilung nichtfreier Wirkungen nach der Form der reinen Willens ist ästhetisch [...]. Analogie einer Erscheinung mit der Form des reinen Willens oder der Freiheit ist *Schönheit* (in weitester Bedeutung). Schönheit also ist nichts anders als Freiheit in der Erscheinung (Schiller 1992:182-183).

Schoonheid is vrijheid in de verschijning, het samengaan van de zichtbare werkelijkheid en de bovenzinnelijke of noumenale werkelijkheid. De verschijning is gebonden aan de zinnelijke wereld en dus niet-vrij, maar onderworpen aan aardse omstandigheden en wetten. De vrijheid is verbonden met de zuivere wil, de wil die niet gedomineerd wordt door de willekeur van het aardse bestaan. De bovenzinnelijke wereld komt naar voren in het zinnelijke voorwerp. Dit betekent echter niet dat ze één worden: het is vrijheid in de *verschijning*. Het gaat erom dat het voorwerp zichzelf bepaalt, en dus wezenlijk ‘vrij’ is, voorzover dat in de waarneming naar voren komt (want zoets is in feite enkel in het bovenzinnelijke mogelijk).⁹²

Wat betreft die waarneming van het object maakt Schiller een onderscheid tussen stof en vorm. De stof van het object is de verzameling aparte componenten waaruit het object is samengesteld. De combinatie van die componenten is onderworpen aan bepaalde regels. De vorm is de eenheid van de verschijning: het object verschijnt als een eenheid, alsof het vrij is van de kunstmatigheid van de regels. Met dit onderscheid betreft Schiller Kants *apprehensio* en *comprehensio aethetica*, die vormen van aanschouwing zijn, op het object: in de *apprehensio* wordt de stof voorgesteld, in de *comprehensio aethetica* de vorm.

Het schone voorwerp (en dus ook het literaire werk) blijft deel uitmaken van de zinnelijke wereld, en is dus per definitie onderworpen aan zinnelijke regels, maar doordat die *Kunstmäßigkeit* niet overheerst in de waarneming, slaagt het erin de bovenzinnelijke werkelijkheid te suggereren. Het is wel bepaald door (zinnelijke) regels, maar het gaat om “eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist” (Schiller 1992:208) (een formulering die herinnert aan Kants genie-begrip)⁹³, en daardoor lijkt het zich aan regels te onttrekken⁹⁴ en bovenzinnelijk te worden. Het

schone voorwerp is schoon omdat het lijkt alsof het de aardse realiteit overstijgt, omdat het een analogische overeenkomst met het bovenzinnelijke vertoont.

De analogie die Schiller poneert tussen het schone en het bovenzinnelijke gaat een stap verder dan de analogie tussen het schone en het goede in Kants analyse. Volgens Kant is het schone het symbool van het goede, omdat het schone en het goede volgens analoge regels werken, in tegenstelling tot het schema, waarin de gelijkenis concreet in de aanschouwing te vinden is. Schiller gaat niet zo ver te stellen dat het schone het schema is van het bovenzinnelijke: de band is niet concreet aanwijsbaar. Maar ze is wel zichtbaar gemaakt, ook al is die zichtbaarheid maar schijn. Het strikte onderscheid tussen symbool en schema wordt overstegen door de esthetische *Schein*, die als het ware bemiddelt tussen schema en symbool, en tussen zinnelijk en bovenzinnelijk.

4.2.2.2. *De esthetische opvoeding*

Schillers optimistische visie op de functie van het schone wordt de basis van *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Deze brieven over de esthetische opvoeding van de mens vinden hun oorsprong in Schillers briefwisseling met de hertog van Augustenburg in 1793. Na herziening werden de brieven gepubliceerd in Schillers tijdschrift *Die Horen* in 1795, en na een nieuwe herziening in 1801 in de *Kleinere prosaische Schriften*. Deze laatste editie geldt als de definitieve versie – al is het onmogelijk te bepalen of Schiller het werk niet als een voortdurend *work in progress* beschouwde: op minstens één punt (waarop later zal ingegaan worden) lijkt het boek in ieder geval onaf.

Schiller was een kind van zijn tijd en in de nasleep van de Franse Revolutie vond ook hij dat kunstenaars een maatschappelijke verantwoordelijkheid hadden.⁹⁵ Josef Chytrý noemt het werk in zijn studie over *The Aesthetic State* als ideaal in de Duitse cultuur sinds halfweg de achttiende eeuw, met enige zin voor overdrijving “a political document” (Chytrý 1989:77).⁹⁶ Carsten Zelle geeft aan dat Schiller daarmee niet afweek van de heersende toon van zijn tijd: “Ereignis und Folgen der französischen Staatsumwälzungen bildeten den zeitgeschichtlichen Rahmen der Literatur- und Kunstprogrammatische des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts” (Zelle in Luserke-Jaqui 2005:412).

De maatschappij, zo zet Schiller in de eerste brieven uiteen, wordt georganiseerd door wetten. Die wetten zijn gebaseerd op redelijke principes, waarvan het eerste en belangrijkste de schoonheid van de vrijheid is. Schoonheid leidt tot vrijheid, of toch tot de hoogste vorm van vrijheid die de mens als zinnelijk wezen op aarde kan bereiken. Dit is echter geen vanzelfsprekendheid: de mens moet opgeleid worden tot die vrijheid. En met ‘de mens’ bedoelt Schiller zowel het individu als de mensheid. In ieder individu schuilt de mogelijkheid van de ideale mens. Schillers esthetische opvoeding begint bij de individuele mens, maar die individuele mens heeft zijn verantwoordelijkheid voor de gehele mensheid: door zichzelf te verbeteren verbetert men de mensheid.

De historicus Schiller schetst vervolgens een geschiedenis van de mens (die later door Hegel zal verfijsd worden).⁹⁷ Eerst verkeerde de mens in de natuurlijke staat (*Naturstaat*): een primitieve gesteldheid waarin zelfbehoud de eerste en enige bekommernis was. De mens reageerde eerder instinctief en relatief onberedeneerd op zijn fysieke impulsen. De materiële werkelijkheid werd eerder gevoelsmatig dan rationeel benaderd. Gaandeweg echter ontwikkelde de mens een zekere morele staat (*Vernunftstaat*): het besef groeide dat het zelfbehoud beter verzekerd kon worden door samenwerking. De morele staat is er een waarin een samenleving door beredeneerde wetten gecoördineerd wordt. De rede wordt hoger ingeschat dan de gevoelsmatige vervulling van fysieke neigingen. Maar de natuurlijke staat blijft een factor van belang: beide aspecten zijn aanwezig in de mens. Wie echter de natuurlijke staat laat overheersen vervalt in grofheid. Maar als de morele staat domineert leidt dat tot verslapping: de mens blijft een fysiek wezen met fysieke noden. Zowel de puur natuurlijke staat als de puur morele staat is tot mislukken gedoemd, omdat altijd een aspect van het mens-zijn wordt beknót.

Met deze analyse heeft Schiller het uitgangspunt van Kants dualisme tussen theoretische en praktische rede ingepast in een visie op de geschiedenis van de mens. Nadat de mens enkel reageerde op de zintuiglijke prikkels die zijn omgeving hem bezorgde – waarvoor hij enkel een beroep deed op een rudimentaire vorm van de theoretische rede – heeft hij een besef van morele beginselen gevormd – waarvoor hij zijn praktische rede moest ontwikkelen. De zinnelijke mens leert gaandeweg dat hij ook een bovenzinnelijk beginsel in zich heeft: de mens heeft deel aan zowel de natuur als de rede. Schillers vernieuwende stap is dat hij stelt dat de mens moet streven naar een verzoening van beide aspecten om tot volle ontwikkeling te komen. Een dergelijke verzoening van natuur en rede, van zinnelijk en bovenzinnelijk bestaat al: het schone. Schoonheid moet dus gecultiveerd worden: kunst kan de mens beter maken.

In kunst (en dus ook in schone literatuur) wordt als het ware een brug geslagen tussen zinnelijk en bovenzinnelijk, en daarvoor moet de mens de verscheidenheid van het zinnelijke tot een eenheid maken door het innerlijke te veruiterlijken en het uiterlijke een vorm te geven.

Hieraus fließen nun zwey entgegengesetzte Anforderungen an den Menschen, die zwey Fundamentalgesetze der sinnlich-vernünftigen Natur. Das erste dringt auf absolute Realität: er soll alles zur Welt machen, was bloß Form ist, und alle seine Anlagen zur Erscheinung bringen: das zweyte dringt auf absolute Formalität: er soll alles in sich vertilgen, was bloß Welt ist, und Uebereinstimmung in alle seine Veränderungen bringen; mit andern Worten: er soll alles innre veräußern und alles äussere formen (Schiller 1962:344).

Dit wordt mogelijk gemaakt door twee verschillende en aan elkaar tegengestelde driften. Aan de ene kant is er de zintuiglijke drift, die gericht is op de verscheidenheid van de fysieke wereld. Schiller noemt dit ook wel de *Stofftrieb*. Deze stofdrift is de

natuurlijke staat in de mens, verbonden met de *apprehensio*, die de mens helpt zijn plaats te bepalen in de zinnelijke wereld. Aan de andere kant is er de *Formtrieb* of vormdrift. Deze drift zet de mens ertoe aan eenheid te zoeken: dit is de geestelijke dimensie van het zijn, de uiting van de morele staat in de mens en verbonden met de *comprehensio*. Beide driften, beide staten zijn tegengesteld aan elkaar, maar als ze elkaar in balans houden, kunnen ze in een wisselwerking treden. De verzoening van beide aspecten van het menselijke zijn hangt af van de relatie die ze met elkaar aangaan, en om die wisselwerking mogelijk te maken heeft de mens nog een derde drift, de *Spieltrieb*.⁹⁸ Deze drift brengt de vormdrift en de stofdrift in een spel met elkaar – Siebe Drieman (1981:17) expliciteert dat het spel altijd een samen-spel is.⁹⁹ Kenmerkend voor het spel (elk spel) is dat niets toevallig gebeurt, maar dat er tegelijkertijd ook geen enkele vorm van dwang is. Dichter dan in het spel kan de mens niet bij de Vrijheid komen. En een dergelijk vrij spel komt het best tot uiting in kunstwerken. Kunst toont de mens de weg naar harmonie. En harmonie in het individu leidt tot harmonie in de maatschappij.¹⁰⁰

Harmonie en analogie zijn centrale begrippen in Schillers esthetica: harmonie van tegengestelde driften in de mens als analogie met een evenwicht in de samenleving, harmonie van zinnelijk en bovenzinnelijk (ook al is het in de verschijning) als analogie met de uiteindelijke bestemming van de mens in het bovenzinnelijke. Het schone toont de weg die de mens moet bewandelen om tot de volle ontwikkeling van al zijn vermogens te komen. Schiller gelooft in de vooruitgang van de mensheid (al erkent hij dat dat met vallen en opstaan gebeurt), en in de esthetica ziet hij een voorloper, een soort van leermeester. Volgens Hinderer trekt Schiller op die manier een laat-achttiende-eeuws geloof in de scheppende kracht van kunst radicaal door:

As Schiller puts it, by means of aesthetic culture the human being fully retrieves “die Freiheit, zu sein, was er sein soll,” the ability bestowed upon him by nature, “aus sich selbst zu machen, was er will”. At the same time, Schiller expands to the limit notions elaborated by other eighteenth-century authors, raising beauty to the heights of “the highest of all gifts,” as the “Schenkung der Menschheit”. If Wieland, for instance, had already made the human being a second creator, Schiller proclaims beauty to be our second creator (“unsere zweite Schöpferin”), one that acquaints us with our full potential (Hinderer 2005:38).

Volgens Schiller was de na te streven harmonie een harmonie van de menselijke vermogens: een harmonie van een drift die gericht is op de zinnelijke werkelijkheid waarin de mens leeft (de zintuiglijke drift) en een drift die gericht is op de maximale ontwikkeling van de redelijke vermogens van de mens, die de mens deel maken van de bovenzinnelijke werkelijkheid (de vormdrift). Dat wordt mogelijk gemaakt door de speeldrift van de mens. Het spel veronderstelt dat beide driften in evenwicht zijn, en dus in harmonie samenwerken om de mens tot een hoger doel te leiden: de esthetische staat.¹⁰¹ Die esthetische staat zou een zekere analogie met de hogere, bovenzinnelijke werkelijkheid moeten vertonen.

Bij Schiller blijft de mens dus veroordeeld tot zijn stoffelijke, zinnelijke hoedanigheid, maar hij gelooft dat de mens in die hoedanigheid toch kan opklimmen tot een toestand, een geestesgesteldheid, een culturele ontwikkeling die analogieën vertoont met het bovenzinnelijke. Hij geeft Kant dus deels gelijk: de mens blijft noodzakelijk tweeslachtig, maar in kunst kan de Vrijheid van de bovenzinnelijke wereld analogisch aangeduid worden in de verschijning en via een esthetische opvoeding kunnen de redelijke vermogens van de mens in harmonie met zijn zintuiglijke eigenschappen tot volle ontwikkeling komen. Aart Leemhuis vat Schillers analyse als volgt samen:

Schillers opvatting van de werkelijkheid leidt tot de volgende conclusie: omdat een vrije samenleving, die ten diepste door ieder individu wordt verlangd, slechts kan berusten op vrije individuen, en omdat individuele vrijheid een naar lichaam en geest evenwichtige ontwikkeling vergt, is in een maatschappij die onvoldoende tegemoet komt aan de voorwaarden om deze te bereiken, zoals b.v. de moderne westerse maatschappij, de kunst van essentieel belang; want alleen de ideale voorstelling en de harmonische uitstraling van de schoonheid zijn in staat de onevenwichtige ontwikkeling van individuen te corrigeren en hun vrijheid te bevorderen (Leemhuis 1994:175-176).

In een dergelijke constructie lijkt het verhevene ondergeschikt te zijn aan het schone – voor zover er nog sprake kan zijn van een ervaring van het verhevene: Johannes Kinker zal Schillers esthetisch idealisme zo ver drijven dat het verhevene eruit verdwijnt. In het geheel van *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* speelt het verhevene een erg bescheiden rol, die bovendien in functie van het schone blijkt te staan.¹⁰² In de zestiende brief maakt Schiller een onderscheid tussen een lieflijke, zachte (*schmelzende*) vorm van schoonheid en een krachtige, energetische (*energische*) vorm.

Was also in dem Ideal-Schönen nur in der Vorstellung unterschieden wird, das ist in dem Schönen der Erfahrung der Existenz nach verschieden. Das Idealschöne, obgleich untheilbar und einfach zeigt in verschiedener Beziehung sowohl eine schmelzende als energische Eigenschaft; in der Erfahrung giebt es eine schmelzende und energische Schönheit (Schiller 1962:361).

De krachtige schoonheid wordt beschreven in termen die aan het verhevene herinneren. De gehele briefwisseling door echter blijkt Schiller het over de harmonie van de lieflijke schoonheid te hebben. Dit wekt de suggestie dat de brieven over de esthetische opvoeding niet volledig zijn zonder een bespreking van de werking van de krachtige schoonheid. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* verscheen, zoals gezegd, in 1801 in de *Kleinere prosaische Schriften*. In diezelfde bundel waren nog een aantal andere teksten opgenomen, zoals “Über das Erhabene”. Schiller ruimde dus wel degelijk een plaats in voor het verhevene, maar die plaats in het project van de esthetische opvoeding is niet helemaal duidelijk. Enerzijds lijkt het alsof de gezamen-

lijke publicatie van beide teksten impliceert dat “Über das Erhabene” een aanvulling vormt op *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Anderzijds worden de teksten uitdrukkelijk als afzonderlijke teksten gepresenteerd.

4.2.3. *Schillers verhevene*

4.2.3.1. *Kant, door een toneelauteur gelezen: Vom Erhabenen*

In 1793 verscheen een tekst van Schiller over het verhevene in het tijdschrift *Neue Thalia*. Het artikel werd gespreid over twee nummers, en kreeg twee titels: “Vom Erhabenen (zur weiteren Ausführung einiger Kantische Ideen)” en “Fortgesetzte Entwicklung des Erhabenen”.¹⁰³ Het laatste deel (voorafgegaan door de slotparagrafen van “Vom Erhabenen”) werd hernomen in de *Kleinere prosaische Schriften* van 1801 als “Über das Pathetische”, maar “Vom Erhabenen” werd vervangen door het later geschreven “Über das Erhabene”.¹⁰⁴

“Vom Erhabenen” is een moeilijk leesbare verzameling opmerkingen bij de “Analytik des Erhabenen” van Kant – de ondertitel luidt dan ook “Zur weiteren Ausführung einiger Kantischer Ideen”. Schiller herverwoordt een aantal inzichten van Kant, en lijkt te zoeken naar een eigen idioom om grip te krijgen op Kants filosofie. Uit de eerste zin blijkt meteen dat dat niet vanzelfsprekend is.

Erhaben nennen wir ein Objekt, bey dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Ueberlegenheit, ihre Freyheit von Schranken fühlt; gegen das wir also physisch den Kürzern ziehen, über welches wir uns aber moralisch d.i. durch Ideen erheben (Schiller 1962:171).

Opvallend is dat Schiller in eerste instantie lijkt voorbij te gaan aan het kernprincipe dat het verhevene een gevoel is: we noemen een object verheven, aldus Schiller. Maar het vervolg van de zin is wel een samenvatting van het kantiaans *Erhabene*. Het gaat niet om het object, maar om de voorstelling die de mens er zich van maakt. Door die voorstelling botst onze zinnelijke natuur op zijn grenzen, en voelt onze rationele natuur¹⁰⁵ haar vrijheid, haar superioriteit ten opzichte van diezelfde grenzen. Dit is de kantiaanse idee dat precies doordat de mens op zijn zinnelijke grenzen botst, hij zijn bovenzinnelijke bestemming gevoelt. Schiller benadrukt echter dat het botsen op de zinnelijke grenzen een pijnlijke gewaarwording en bewustwording is van de eigen sterfelijkheid (Schiller verwijst naar de ‘korthed’ van het fysieke). Maar door dat besef van sterfelijkheid komt de mens er moreel bovenop: dankzij de ideeën van de Rede beseft de mens de onsterfelijkheid van het bovenzinnelijke in zich. In feite toont Schiller op die manier dat het zelfbehoud, dat volgens Burke centraal stond in de ervaring van het verhevene, ook een rol speelt in de analyse van Kant, maar op een andere manier. Bij Burke speelt de drang naar zelfbehoud een belangrijke rol in het opwekken van het verhevene, maar dat zelfbehoud mag niet reëel in gevaar zijn. In Kants analyse wordt de drang naar zelfbehoud behouden, maar enkel voor het zinne-

lijk bestaan: het bovenzinnelijke is onsterfelijk, en kan dus niet geraakt worden door welk gevaar dan ook. De mens is als zinnelijk wezen beperkt, maar als rationeel wezen is hij vrij.

Toen Schiller deze tekst schreef was hij tegelijkertijd de brieven aan de hertog van Augustenburg aan het schrijven. Dat hij nog zocht naar een manier om de inzichten van Kant tot de zijne te maken blijkt uit het onderscheid dat hij maakt tussen twee driften: aan de ene kant een *Selbsterhaltungstrieb*, aan de andere kant een *Vorstellungstrieb* of *Erkenntnistrieb*. De eerste, een drang gericht op zelfbehoud, herinnert duidelijk aan Burke, en zal in het project van esthetische opvoeding getransformeerd worden tot de zintuiglijke drift of *Stofftrieb*. De tweede drift is die om een manier te vinden om met de steeds veranderende omstandigheden en de steeds wisselende uitingen van het bestaan om te gaan. Als de *Formtrieb* zal Schiller in deze drang een zoeken naar eenheid, harmonie en stabiliteit benoemen. In “Vom Erhabenen” is Schiller echter nog niet los gekomen van de tekst van Kant, waardoor hij de klemtoon legt op de voorstelling en de kennis waarnaar de mens streeft.

Door deze twee driften wordt duidelijk dat de mens op twee manieren afhankelijk is van de natuur: hij is afhankelijk van de natuur in hem – die grenzen stelt aan zijn vermogen tot kennen en voorstellen – en van de natuur rondom hem – die zijn zinnelijk voortbestaan bedreigt. Door die dubbele afhankelijkheid zijn er ook twee manieren om in te gaan tegen de natuur. Men kan de natuurlijke grenzen geestelijk overstijgen: de mens kan meer denken dan hij kan waarnemen. Of men kan de natuurlijke grenzen negeren: de wil kan bepaalde zinnelijke neigingen en verlangens tegenspreken. De eerste vorm noemt Schiller het theoretisch verhevene, de tweede is het praktisch verhevene. “By dem Theoretischerhabenen steht die Natur als Objekt der Erkenntniß, im Widerspruch mit dem Vorstellungstrieb. Bey dem Praktischerhabenen steht sie als Objekt der Empfindung, im Widerspruch mit dem Erhaltungstrieb” (Schiller 1962:172). Omdat het theoretisch verhevene betrekking heeft op één zinnelijk vermogen (de voorstelling), en het praktisch verhevene op het hele zinnelijke bestaan, acht Schiller deze laatste vorm belangrijker. Zelle verbindt die belangstelling met Schillers eigen schrijverschap: “Das Praktisch-Erhabene interessiert den Tragiker, der mit konfligierende Kräften zu tun hat, besonders” (Zelle in Luserke-Jaqui 2005:401).

Met een kantiaanse strengheid noemt Schiller het overwinnen van natuurlijke grenzen met behulp van de gewone vermogens, of andere natuurlijke elementen, niet verheven. Het overwinnen van een sterk dier uit eigen nog grotere kracht, het indammen van een enorme rivier, een schip zo sterk dat het alle elementen kan weerstaan, dit alles kan groots zijn, maar het is niet verheven.

Groß ist, wer das Furchtbare überwindet. Erhaben ist, wer es, auch selbst unterliegend, nicht fürchtet.

Hannibal war theoretischgroß, da er sich über die unwegsamen Alpen den Durchgang nach Italien bahnte; praktischgroß oder erhaben war er nur im Unglück.

Groß war Herkules da er seine zwölf Arbeiten unternahm und beendigte.
 Erhaben war Prometheus, da er am Kaukasus angeschmiedet, seine That
 nicht bereute und sein Unrecht nicht eingestand.
 Groß kann man sich im Glück, erhaben nur im Unglück zeigen (Schiller
 1962:185).

Het zinnelijk wezen in ons (en daar horen ook de verstandelijke vermogens bij) mag geen enkele weerstand kunnen bieden. Het object dat de ervaring oproept moet dus wel degelijk angstaanjagend zijn, maar – zoals in alle interpretaties van het verhevene – de angst mag niet overheersen, want in doodsangst kan de vrijheid van het hart of het gemoed niet heersen: het gevaar moet in de verbeelding aanwezig zijn.

Om het verhevene te ervaren moet men dus fysiek in veiligheid zijn: het is de getuige van het gevaar, en niet degene die in gevaar is, die het verhevene ervaart. Maar men moet ook moreel veilig zijn. Schiller benadrukt dit morele aspect meer dan Kant, maar blijft binnen het kantiaanse kader. Men moet vervuld zijn van de gedachte aan de onverwoestbaarheid van het wezenlijke in zichzelf. Wie geen notie heeft van het bovenzinnelijke in zichzelf, kan onmogelijk het verhevene ervaren. Schiller voegt nog een religieuze dimensie toe: men moet zich ook bewust zijn van de eigen onschuld. De idee van de onsterfelijkheid die samenhangt met het onderscheid tussen zinnelijk en bovenzinnelijk roept het beeld van God op. De menselijke wil is onafhankelijk van God, maar juist daardoor kan de mens zijn onschuld verliezen, want de zuivere wil is de goddelijke wil.

Schiller probeert de analyse van het verhevene als een in oorsprong negatief maar uiteindelijk positief gevoel verder te verfijnen. Het verhevene begint bij de voorstelling van een objectieve fysieke kracht. Dit leidt tot de voorstelling van de eigen subjectieve fysieke onmacht: de confrontatie met het (te) krachtige object wijst de mens op zijn eigen fysieke machteloosheid tegenover de natuur. Maar in een derde beweging ervaart de mens zijn subjectieve morele overmacht. Dit is niet meer dan een herhaling van Kants analyse. Maar Schiller maakt vervolgens een nieuw onderscheid¹⁰⁶, dat sterk beïnvloed lijkt door zijn gerichtheid op de toneelpraktijk. Er zijn twee varianten in de voorstellingswijze van de kracht die het verhevene opwekt: een contemplatief verhevene en een pathetisch verhevene.

In de contemplatieve variant wordt enkel de oorzaak van het lijden voorgesteld. Het lijden zelf wordt ‘geproduceerd’ door het oordelend subject. Het is enkel maar doordat de toeschouwer zich de gevolgen van wat voorgesteld wordt, indenkt dat de zelf-behouddrift gestimuleerd wordt: het voorgestelde object wordt de oorzaak van angst door de werking van de verbeelding van de toeschouwer. In de pathetische variant wordt ook het lijden in al zijn angstaanjagendheid voorgesteld. Doordat het lijden afgebeeld wordt, is de afstand die noodzakelijk is voor het verhevene expliciet gemaakt: het is niet de toeschouwer die lijdt. Schiller roept echter de pre-kantiaanse notie van het medelijden in om het pathetisch verhevene te duiden: door de afbeelding van het lijden wordt de toeschouwer tot medelijden geroerd – wat tot *Unlust*

leidt – maar het besef blijft dat het slechts om een ingebeeld lijden gaat. Doordat het om een illusie gaat, wordt de morele vrijheid van de toeschouwer beklemtoond.¹⁰⁷ In het pathetisch verhevene wordt ook het verzet tegen het lijden afgebeeld (anders zou het niet om het verhevene kunnen gaan), en dus wordt ook beroep gedaan op de innerlijke vrijheid om verzet te bieden tegen de fysieke kracht.

Zum Pathetischerhabenen werden also zwey Hauptbedingungen erfordert. Erstlich eine lebhaftte Vorstellung des Leidens, um den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke zu erregen. Zweytens eine Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden, um die innere Gemüthsfreyheit ins Bewußtseyn zu rufen. Nur durch das erste wird der Gegenstand pathetisch, nur durch das zweyte wird das pathetische zugleich erhaben. Aus diesem Grundsatz fließen die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst. Diese sind erstlich: Darstellung der leidenden Natur; zweytens: Darstellung der moralischen Selbstständigkeit im Leiden (Schiller 1962:195).

Het contemplatieve verhevene doet een beroep op de verbeelding van de toeschouwer, maar het pathetisch verhevene werkt krachtiger en directer: het lijden én het verzet worden getoond, waardoor de toeschouwer niet de tussenstap moet zetten van de verbeelding en onmiddellijk de onafhankelijkheid van zijn morele bewustzijn kan ervaren.

4.2.3.2. *Pijn op het podium: Über das Pathetische*

“Über das Pathetische” is het tweede deel van Schillers tekst over het verhevene uit 1793. Bij de herneming van het concept in 1801 behield Schiller enkel dit tweede deel (en de slotparagrafen van “Vom Erhabenen” over het onderscheid tussen het contemplatief en het pathetisch verhevene). “Vom Erhabenen” was in feite maar een werkdocument: het ging om aantekeningen bij de analyse van Kant, om herverwoordingen, en vooral om aanzetten tot een eigen interpretatie. Deze eigen interpretatie is er later gekomen, met “Über das Erhabene”, maar in “Über das Pathetische” poogt Schiller al om dat complexe *Erhabene* van Kant om te vormen tot een werkbaar concept voor de artistieke praktijk. Hij grijpt daarvoor deels terug naar de inzichten die hij al verworven had vóór zijn kennismaking met de kritische filosofie, maar zonder die kritische filosofie te verloochenen.

Het grootste doel van kunst, aldus Schiller, is het afbeelden van het bovenzinnelijke. In het theater stelt men met zinnelijke elementen de morele mens voor. Het vrijheidsbeginsel dat deze morele mens typeert wordt voelbaar gemaakt door de weerstand tegen sterke (zinnelijke) emoties uit te beelden. Het afbeelden van het lijden, het *Pathetische*, kan erg ver gaan: Schiller spreekt zich expliciet tegen het decorum van de Franse tragedie uit – hij verwijst daarbij naar het intense lijden van de sinds mensheugenis bewonderde Griekse helden.

Maar niet enkel het lijden mag afgebeeld worden: pas als ook de weerstand tegen het lijden afgebeeld wordt, kan het werk esthetisch genoemd worden, en kan het verhevene bereikt worden. Zelle benadrukt dat angst opwekken niet het hoofddoel is van Schiller: “Schillers Theater ist kein Theater des Schreckens oder der Grausamkeit, es ist ein Theater der Freiheit [...]. Nicht das Leiden, der Widerstand dagegen macht Freiheit sichtbar” (Zelle in Luserke-Jaqui 2005:403). Als dat niet het geval is, als die bovenzinnelijke dimensie ontbreekt, dan kan het werk niet de edelheid van het verhevene bereiken en is het *gemein*. De uitdrukking van het bovenzinnelijke is echter niet vanzelfsprekend. Het lijden is zinnelijk, dus moet de afbeelding van het lijden in het dierlijke (fysieke) deel van de mens gesitueerd worden; de afbeelding van de strijd en de weerstand hoort dan in andere delen, op andere manieren uitgedrukt te worden.

Schiller geeft het klassieke voorbeeld van de Laokoön-groep – klassiek sinds de beschrijving ervan door Winckelmann en het canonieke werk van Lessing met dezelfde titel. De pijn van Laokoön wordt uitgedrukt in de extreme samentrekkingen van zijn lichaam. Schiller vernauwt de aandacht tot het voorhoofd van Laokoön: ook daar is alles samengetrokken, een indruk die nog versterkt wordt doordat de wenkbrauwen omhooggetrokken zijn. Volgens Schiller echter blijkt het verzet en de wil van Laokoön uit het feit dat alle spieren naar het bovenste ooglid getrokken zijn, waardoor het ooglid bijna volledig bedekt is.¹⁰⁸ In de *Aeneïs* wordt hetzelfde tafereel (uiteraard) met andere middelen weergegeven (Vergilius 1989:25). Hier wordt Laokoöns verheven waardigheid uitgedrukt door het feit dat hij niet vlucht voor de angstaanjagende slangen, maar het lot van zijn kinderen deelt.¹⁰⁹

De literaire afbeelding van pijn en lijden doet een beroep op de verbeelding, het is dus niet echt. Schiller stelt de pertinente vraag hoe angstaanjagendheid ernstig kan genomen worden, als het gebaseerd is op een illusie. Het pathetische leidt tot medelijden, maar dat impliceert dat er iets is waarmee kan meegeleden worden: de angst moet dus in het object gesitueerd worden. Met andere woorden: de toeschouwer moet geen angst ingeboezemd worden, maar moet een afbeelding van de angst krijgen. Pas als de angst een objectieve kwaliteit van hetgeen waargenomen wordt is, kan het lijden ernstig genomen worden. Schiller spreekt zich hier dus in feite uit voor een toneelpraktijk waarbij de toeschouwer toeschouwer blijft: het is niet de bedoeling de toeschouwer te doen lijden, maar hem empathisch te laten meelijden met de acteur op het podium.

De onafhankelijkheid van de geest kan op twee manieren uitgedrukt worden: ofwel blijkt het fysieke lijden geen invloed te hebben op het moreel gevoel, ofwel ligt het volgen van het moreel gevoel aan de basis van het fysiek lijden. In de eerste vorm wordt duidelijk dat de morele mens niet ondergeschikt is aan de fysieke mens: ondanks het lijden blijft de mens standvastig in zijn morele overtuiging. Schiller noemt dit het verhevene van de ingesteldheid of zelfbeheersing (*Fassung*). In dat geval wordt het verhevene zichtbaar gemaakt (zoals in het voorbeeld van Laokoön). In de tweede vorm wordt duidelijk dat de morele mens de fysieke mens in feite overheerst:

de mens neemt een morele beslissing en beschouwt het fysieke lijden als een onbelangrijk gevolg. Dit is het verhevene van de handeling (*Handlung*). Deze vorm van het verhevene gebeurt in de tijd, en bestaat eerder uit de gedachte dan uit het afgebeelde. Het gaat om de grootsheid van een bewuste keuze, waarvan het lijden niet meer dan een gevolg is. Om die reden wordt Regulus, die vaderland en eer boven zijn eigen leven stelde, bewonderd, zegt Schiller.¹¹⁰

Schiller legt sterk de nadruk op het morele bewustzijn van de mens. Het is op basis van de rede dat de mens zijn goed- of afkeuring over bepaalde handelingen uitsprekt: men moet handelen volgens de morele wet, dat is een noodzaak en een plicht. Maar tegelijkertijd is de mens ook een zinnelijk wezen, dat welbehagen en onbehagen voelt bij het al dan niet vervullen van verlangens. Het handelen van de zinnelijke mens wordt gestuurd door de menselijke wil, en het (zinnelijke) verlangen kan in tegenspraak zijn met de (morele) plicht. In het esthetische komen zinnelijk en bovenzinnelijk samen, en dus is het esthetische de uitgelezen plaats om het conflict tussen vrijheid en moraliteit uit te drukken.

4.2.3.3. *De mens is het wezen dat wil: Über das Erhabene*

Deze gedachte wordt opgepikt in de tekst die “Vom Erhabenen” verving in de *Kleinere prosaische Schriften*, “Über das Erhabene”. In deze tekst worden heel wat inzichten uit de twee andere teksten hernomen, maar veel duidelijker dan in “Vom Erhabenen” blijkt dat Schiller los gekomen is van Kant, en zijn eigen visie ontwikkeld heeft.¹¹¹ Hij opent met een citaat uit Lessings controversiële toneelstuk over religieuze tolerantie, *Nathan der Weise*.

“Kein Mensch muß müssen” sagt der Jude Nathan zum Derwisch, und dieses Wort ist in einem weitere Umfange wahr, als man demselben vielleicht einräumen möchte. Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen, und die Vernunft selbst ist nur die ewige Regel desselben. Vernünftig handelt die ganze Natur; sein Prärogativ ist bloß, dass er mit Bewußtseyn und Willen vernünftig handelt. Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will (Schiller 1963:38).

Alles gehoorzaamt noodzakelijkheid, maar de mens wordt niet bepaald door neigingen of instincten. De mens is het wezen dat wil. Schiller betreft zijn inzichten steeds op de concrete mens: omdat de mens een eigen wil heeft, tast geweld zomaar ondergaan de waardigheid van de mens aan.¹¹² Walter Hinderer beklemtoont dat de mens dankzij zijn vrije wil over een eigen zelf beschikt, waar hij ook zelf alle verantwoordelijkheid voor draagt: “Where nature lends to animals and plants their determination and executes it all by itself, human beings are distinguished by the fact that they must themselves realize the determination prescribed to him by nature. These are the acts of a free person who is responsible for his own deeds” (Hinderer 2005:36).

In de zinnelijke realiteit moet de mens echter wel erkennen dat zijn vrijheid ingeperkt wordt¹¹³ – niet in het minst door het ‘dierlijke’ in hem. Daarom moet de mens opge-

voed worden tot een grotere vrijheid, om zo de hele natuur van de mens te vervolledigen. Deze opvoeding moet uit twee delen bestaan. Ten eerste, een fysieke opvoeding, die inhoudt dat de mens de (zinnelijke) natuur met natuur moet weerstaan: de mens moet zich met zijn zinnelijke vermogens (zowel fysieke kracht als verstandelijke kenvermogens) leren handhaven. Ten tweede, een morele opvoeding, waarin de mens leert om de idee van geweld te weerstaan. In termen van de vorige tekst over het verhevene: de mens moet opgeleid worden tot het grootse en dan tot het verhevene.

Er is dus een zinnelijk en een bovenzinnelijk luik aan de opvoeding, en in het esthetische komen beide aspecten aan bod. Schiller pleit voor het cultiveren van het gevoel voor het schone, én voor het opvoeden tot (en met) het gevoel voor het verhevene. Paul Barone wijst erop dat het in beide gevallen gaat om een opleiden tot vrijheid, maar dat die vrijheid op twee manieren wordt ingevuld.

Der doppelten Ästhetik des Schönen und Erhabenen entspricht also eine doppelte ästhetische Erziehung. Sowohl das Schöne als auch das Erhabene setzen den Menschen in Freiheit, aber die Art der Freiheit ist jeweils eine andere: Die Freiheit, die das Schöne in uns bewirkt, ist die Harmonie von Natur und Vernunft. Das Schöne hebt den einseitigen Zwang sowohl der Natur als auch der Vernunft auf und stiftet einen versöhnenden Ausgleich zwischen beiden. Die Freiheit, die das Erhabene erfahrbar macht, ist dagegen die Unabhängigkeit der Vernunft von der Natur oder positiv ausgedrückt: die Autonomie der Vernunft, d.h. die Selbstbestimmung und Selbstgesetzgebung aus reiner Vernunft (Barone 2004:114-115).

Schiller vat kort samen wat het gevoel van het verhevene inhoudt. Enerzijds is er een ervaring van pijn, omdat ofwel het bevattingsvermogen, ofwel de eigen kracht tekortschiet; anderzijds is er behagen, omdat de indruk van zinnelijke oneindigheid (die nooit meer dan een indruk kan zijn) altijd in het niet valt naast de absolute grootheid in ons. De mens is in handen van de natuur, maar zijn wil is in zijn eigen handen. Een deugdelijk man die in gelukkige omstandigheden leeft is een voorbeeld van het schone: alles is in harmonie. Maar een deugdelijk man die in ongelukkige omstandigheden volhardt in zijn deugdelijkheid is een voorbeeld van het verhevene.¹¹⁴

In het spoor van Kant stelt Schiller dat het verhevene de mens zijn geestelijke bestemming leert kennen. “Das Schöne macht sich bloß verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm” (Schiller 1963:52). Maar Kant was nooit zo expliciet pedagogisch als Schiller. Schiller wil de mens tot dat besef opvoeden, en ziet daarvoor in kunst de ideale leermeester. In *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* bediende hij zich voor zijn betoog over de opvoeding van de mens van een verkorte en vereenvoudigde geschiedenis van de mensheid om tot een opvoedingsmodel voor de individuele mens te komen. In “Über das Erhabene” maakt Schiller de omgekeerde oefening. Via de eerste impulsen leert de mens een smaak ontwikkelen. Gaandeweg leert hij die zinnelijke smaak toetsen aan waarheid en moraliteit, en

zo leert hij boven het puur zinnelijke uit te stijgen. De smaak wordt vervolledigd. Eerst moet de mens tot het gevoel voor het schone opgeleid worden – hij moet de harmonie van zinnelijk en bovenzinnelijk leren ervaren. Daarna moet hij tot het verhevene komen. Pas dan zal hij leren streven naar het ideale, dat altijd boven het verhevene staat.

Daarvoor is kunst het best geschikt. De mens kan in kunst leren omgaan met het verschrikkelijke via het pathetische. “Das Pathetische ist ein künstliches Unglück” (Schiller 1963:51), waarin de kunstenaar het ongeluk kan transformeren tot een bron van het verhevene.¹¹⁵ Daarom mag en moet het kwaad ten volle getoond worden – Schiller herhaalt dus zijn afwijzing van het decorum op het toneel. Daarom is de tragedie de uitgelezen kunstvorm om tot het verhevene te komen – via Kants filosofie herhaalt Schiller eigenlijk wat al sinds Boileau geldt over het verhevene en de tragedie.

Het schone is bruikbaar voor de opvoeding van de mens, maar heeft het nadeel dat ze binnen de mens blijft: het gaat om een harmonie van menselijke vermogens, een vrij spel tussen vormdrift en stofdrift, een vrijheid *in de verschijning*. In het geval van het verhevene leert de mens zijn bovenzinnelijke kern kennen. Beide zijn nodig voor een volwaardige esthetische opvoeding.

Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet, und unsre Empfänglichkeit für beydes in gleichem Maaß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu seyn, und ohne unser Bürgerrecht in der Intelligibeln Welt zu verscherzen (Schiller 1963:53).

En de beste opvoeding gebeurt door kunst. In kunst kunnen alle randfenomenen beperkt worden. “Da aber der ganze Zauber des Erhabenen und Schönen nur in dem Schein und nicht in dem Inhalt liegt, so hat die Kunst alle Vortheile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu theilen” (Schiller 1963:54).

4.2.4. *Schillers problematisch verhevene*

Het verhevene van Schiller wijkt in se niet veel af van dat van Kant. In feite neemt Schiller de analyse van Kant integraal over. Hij gebruikt een aantal andere termen, hij maakt een aantal bijkomende onderscheidingen, maar al bij al wijkt hij niet af van het denkkader van Kant. Behalve op één cruciaal punt: hij probeert het verhevene in te schakelen in een project van esthetische opvoeding, en hij legt daarbij heel sterk de nadruk op het ethische aspect van het esthetische.

Door het ethische en esthetische nauwer op elkaar te betrekken, maakt hij het ook mogelijk om kunst van primair belang te maken. Daarbij vervagen echter de strikte grenzen tussen het zinnelijke en het bovenzinnelijke die Kant getrokken had. Maar dat is net Schillers punt: in het esthetische – zowel het schone als het verhevene – vervagen die grenzen, omdat het bovenzinnelijke in het schone *verschijnt*.

In zijn bespreking van het verhevene lijkt Schiller echter minder te worstelen met de aard van het verhevene dan met de plaats van dat verhevene in zijn systeem. Zijn gehele esthetische opvoeding is gebaseerd op het streven naar harmonie, maar het verhevene is net die ervaring die aantoonde dat er geen harmonie is in het zinnelijke bestaan. Schiller wil die paradox oplossen door te stellen dat het verhevene de mens leert vrijheid te zien in ogenschijnlijke wanorde – Paul Barone verklaart hoe dit kan:

Unordnung und Anarchie konfrontieren den Verstand mit den Grenzen seiner Möglichkeiten. Diese Grenzerfahrung ist zwar für die Verstandeserkenntnis unbefriedigend. Aber in ästhetischer Einstellung kann sie zu einer erhabenen Betrachtung herausfordern. Wenn das Subjekt die theoretische Einstellung aufgibt und die ästhetische einnimmt, können Chaos und Unordnung – auch die Anarchie der Geschichte – zum Gegenstand eines ästhetischen Wohlgefallens werden [...]. Chaos als Unordnung setzt die Abwesenheit jeglicher ordnender, gesetzmäßiger Verbindung voraus, wie z.B. einer Zweckverbindung. In diesem Sinne ist Chaos gleichbedeutend mit „wilder Ungebundenheit“. Unverbundene Elemente aber sind unabhängig voneinander. Die Vorstellung von Chaos führt also zur Vorstellung der Unabhängigkeit. Das betrachtende Subjekt kann nun diese Vorstellung von Unabhängigkeit als analog zur Unabhängigkeit der Vernunft von Naturbedingungen auffassen. Die ästhetische Entdeckung dieser Analogie zwischen der wilden und chaotischen Natur oder Geschichte und der Freiheit der menschlichen Vernunft ermöglicht es dem Subjekt, den Gegenstand als sinnbildliche Darstellung seiner Vernunftfreiheit zu betrachten (Barone 2004:158-159).

Vrijheid impliceert de ongestoorde heerschappij van de categorische imperatief, en dus harmonie. Het ideale waarnaar de mens moet streven, en dat boven het schone en het verhevene staat, is de bovenzinnelijke schoonheid van de harmonie.¹¹⁶ Het verhevene en het schone zijn dus in de zinnelijke werkelijkheid twee aparte ervaringen, maar ze dienen beide om het streven naar het ideale van het bovenzinnelijke te ondersteunen.¹¹⁷ Victor Basch stelt in zijn *La poétique de Schiller* het schone gelijk aan dat ideale: “La beauté, [...], n’est donc pas, pour Schiller, un fait d’expérience. Elle est le but idéal que vise l’humanité, elle résulte du jeu harmonieux des deux forces fondamentales de l’homme” (Basch 1911:52). Basch gaat voorbij aan Schillers definitie van het schone als vrijheid in de verschijning: essentieel in Schillers betoog is dat het schone de verschijning van het ideale in het zinnelijke is. “Was also in dem Ideal-Schönen nur in der Vorstellung unterschieden wird, das ist in dem Schönen der Erfahrung der Existenz nach verschieden” (Schiller 1962:361).

Volgens Leonard P. Wessell stelt het verhevene Schiller eigenlijk voor een probleem: “Schiller is forced to recognize that there are limits to the liberating powers of beauty. The freedom of beauty is a freedom within nature, not transcending it” (Wessell 1971:183). Het schone blijkt tekort te schieten, want het blijft beperkt tot het zinnelijke, en Schiller formuleert zijn ideaal als een streven naar bovenzinnelijkheid.

“The ideal for man of harmony as a sensuous-rational being within the limits of nature has been replaced by the conception of man as a pure spirit transcending nature, and from this point of view, beauty is judged as inferior” (Wessell 1971:184). Wessell ‘redt’ Schillers project door terug te grijpen naar een andere tekst van Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*.¹¹⁸

De naïeve dichter – in het Engels wordt *naiv* meestal enigszins misleidend vertaald als *simple* – voelt zich nog verbonden met de natuur en kan een harmonieuze relatie aangaan met de zinnelijke werkelijkheid.¹¹⁹ De sentimentele dichter, echter, is vervreemd van de natuur doordat hij zijn rationele vermogens sterk ontwikkeld heeft. Daardoor wordt de gelukzalige harmonie hem ontzegd. In de woorden van S.C.A. Drieman: “De moderne mens staat niet alleen van de hem omringende natuur af, maar hij is vooral ook vervreemd van zichzelf in zoverre hij zelf natuur is. Zijn eigen natuurlijkheid is hem problematisch geworden” (Drieman 1981:84). Schiller beschouwde de eigentijdse dichter (en zichzelf) als sentimenteel, en hoewel hij de naïeve dichter (met Goethe als enige naïeve tijdgenoot) in bijzonder positieve termen omschrijft, heeft ook de sentimentele dichter heel wat creatief potentieel. Daniel Dahlstrom zet de naïeve en de sentimentele dichter tegenover elkaar met oog voor de positieve kanten van beiden: “The concept of the naïve captures the ancient and childlike immediacy of nature, belief and sentiment, while the concept of the sentimental draws on the modern and adolescent preoccupation with itself, mediated by its capacity to understand and remake itself (by its science and art)” (Dahlstrom 2000:89).¹²⁰

In feite past Schiller in zijn tekst over het naïeve en het sentimentele de esthetische concepten van het schone en het verhevene toe op de geschiedenis van de mens zoals hij die in de esthetische opvoeding uiteengezet heeft. Wanneer de natuurlijke staat overheerst, zal er eerder een naïeve dichter opstaan, die zal dichten met het oog op het schone; wanneer de morele staat overheerst, zal eerder een sentimentele dichter met het verhevene als ervaring gevonden worden. Schiller zag het hoogtepunt van de naïeve dichtkunst in het antieke Griekenland, zijn eigen tijd beschouwde hij als gekenmerkt door de sentimentele ingesteldheid. Zelle vat samen:

Die klassische Kunst der (griechischen) Antike mag zwar schön gewesen sein, weil sie die Einheit des Menschen mit seiner Natur zum Ausdruck brachte, die moderne Kunst aber ist erhaben, weil sie die menschliche Freiheit fühlbar macht (Zelle in Luserke-Jaqui 2005:471).

Wessell neemt Schillers onderscheid echter te strikt: zoals de morele staat en de natuurlijke staat in evenwicht moeten zijn, zo moeten het naïeve en het sentimentele, en dus ook het schone en het verhevene elk hun plaats krijgen. De ervaring van het verhevene blijft een zinnelijke ervaring, en dus in functie van de na te streven bovenzinnelijke harmonie. Het is geen kwestie van welke ervaring superieur is aan de andere: om volledig mens te zijn, moet de mens zowel het schone als het verhevene leren ervaren. Extreem gesteld: het schone bereidt hem voor op de harmonie, het verhevene op het bovenzinnelijke.

Schiller blijft dus in grote mate trouw aan Kant: het zinnelijke en het bovenzinnelijke worden door hem dicht bij elkaar gebracht dan bij Kant, maar ze blijven uitiem gescheiden. De schoonheid blijft vrijheid *in de verschijning*, het verhevene blijft zijn oorsprong vinden in de zinnelijke beperkingen. Schiller heeft wel twee belangrijke bijdragen geleverd aan het debat: hij heeft vanuit een kantiaans denkkader het ethische terug dicht bij het esthetische gebracht, en hij heeft vanuit datzelfde denkkader een veel belangrijker plaats voor kunst gereserveerd dan voor Kant zelf mogelijk was.¹²¹ Hij heeft daarmee de kunstenaar tot één van de belangrijkste deelnemers aan het maatschappelijk debat gemaakt: de kunstenaar is een volksovoeder. De mens moet opgeleid worden tot de vrijheid, niet zozeer om moreel beter te worden – dat is maar een middel – maar om gelukkig te worden, stelt Paul Barone:

Die Freiheit, in welche die Kultur den Menschen führen soll, ist nicht bloß die Freiheit der autonomen Willensbildung, sondern die Freiheit, unsere vom Willen gesetzten Handlungsziele ungehindert verwirklichen zu können. Nicht um die Moralität, sondern um das Gelingen unserer Lebensführung geht es Schiller (Barone 2004:121).

Schillers gehele project heeft een duidelijk doel. Het morele is een belangrijk aspect van het mens-zijn, en de mens moet daarvan bewust gemaakt worden. Op die manier kan hij tot de vrijheid komen om zijn eigen doelen na te streven en te bereiken. Pas dan kan hij gelukkig worden.

Zelle hecht veel belang aan de volgorde van de teksten in *Kleinere prosaische Schriften*: eerst de tekst over het verhevene, dan over de esthetische opvoeding, en dan over het pathetische. Doordat Schiller geen eenduidige uitspraak over de verhouding tussen de drie teksten nagelaten heeft, blijft die verhouding problematisch, maar Zelles interpretatie lijkt mij erg plausibel:

Das in den *Ästhetischen Briefen* modellierte Konzept einer schönen Erziehung steht in der Mitte zwischen Erhabenem und Pathetischem. Die schöne wird durch die ‘anspannende’ und Freiheit erregende, pathetischerhabene Erziehung ergänzt und zugleich begrenzt. Da das Schöne sich bloß um das sinnliche/sittliche Doppelwesen des Menschen ‘verdient’ mache, aber ‘das Erhabene um den reinen Dämon in ihm’, muss ‘das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen’. Der geplante dritte Teil zur Synthesekategorie des Idealschönen kommt nicht zustande (Zelle in Luserke-Jaqui 2005:437).

Het verhevene van Schiller wordt in het pathetische werkbaar gemaakt, en wordt er dicht bij het schone gebracht. In het (bovenzinnelijke) ideale vervallen de grenzen, maar een bespreking daarvan heeft Schiller niet geschreven. Daardoor is het moeilijk het verhevene (zoals het schone en het ideale) een definitieve status te geven.¹²² Schillers geschriften zijn in feite de overblijfselen van een *work in progress*. Hij is gekomen

tot een analyse van het schone (maar het is van belang op te merken dat zijn analyse van het schone zoals die uit *Kallias* naar voren komt niet bedoeld was voor publicatie), en zijn analyse van het verhevene is opgesplitst, deels herwerkt, en gepresenteerd in samenhang met het project van de esthetische opvoeding, waarin voor het theater een speciale rol weggelegd was. Daaruit blijkt een belangrijk kenmerk van het denken van Schiller: vóór alles was hij een literator. En hij was een literator met een missie: het volk opvoeden. En daarvoor vormde hij abstracte idealistische concepten om tot concreet werkbare begrippen.

Pierre Hartmann reconstrueert (zoals eerder ook al aangegeven is) in zijn lange inleiding op de Franse vertaling van “Über das Erhabene” een geschiedenis van het verhevene in drie fasen, met de drie bekende ankerpunten: een poëtische theorie van het verhevene met Longinus (en Boileau), een esthetische theorie met Burke, en een filosofische met Kant. Schillers theorie gebruikt elementen uit alle drie de theorieën. De filosofische basis neemt hij van Kant over, maar de nadruk op de vrijheid en het morele is eerder longiniaans, en “la charge affective du sublime” is ontleend aan Burke (Hartmann 1997:167-168). Dit alles komt samen in wat Hartmann “une dramaturgie du sublime” noemt.

Hartmanns driedeling is wat vereenvoudigend (wat overigens niet gezegd kan worden van zijn afzonderlijke analyses), en is er uitdrukkelijk op gericht aan te tonen dat Schiller verschillende theorieën en tradities trachtte te verenigen. Of Schiller in dat laatste geslaagd is, is vatbaar voor discussie, maar feit is dat hij het vertrouwde achttiende-eeuwse kader aangereikt door Longinus en Boileau enerzijds, en Burke anderzijds heeft aangewend in een poging om de analyse van Kant terug te vertalen naar dat veld waaruit het concept van het verhevene voortgekomen is: dat van de kunst, en in het bijzonder dat van de literatuur – en zelfs nog specifieker: dat van het literair taalgebruik dat erop gericht is een publiek te beroeren. Longinus’ redenaar is een filosofisch dramaturg geworden.

4.3. Drie redevoeringen en een prijsvraag

In het eerste decennium van de negentiende eeuw probeerden de Kant-zendingen die zich rond Van Hemert verzamelden, de kritische filosofie in Nederland ingang te doen vinden. Hun eerste en voornaamste spreekbuis was het *Magazijn voor de critische wijsgeerte*, maar na een paar jaar bleek dit niet het gewenste resultaat op te leveren. Van Hemert begon vervolgens met een meer populariserend blad, *Lektuur bij het ontbijt en de thetafel*, opnieuw zonder succes.

Ook in genootschappen werd geprobeerd Kants inzichten te verspreiden, onder andere via redevoeringen. In wat volgt bespreek ik drie redevoeringen over het verhevene. Twee ervan werden gehouden in het Amsterdamse *Felix Meritis*, de derde in het Natuur- en Scheikundig Genootschap in Groningen. Ik stel eerst de *Redevoering over het verhevene* door Paulus van Hemert (1804) voor. In deze tekst probeert Van Hemert het kantiaanse verhevene getrouw maar verstaanbaar over te brengen. Deze

tekst dient in grote mate als basis voor de andere twee. De *Redevoering over het verhevene* (1808) van Theodorus van Swinderen (de Groninger in het gezelschap) biedt een verdere vereenvoudiging van Kants principes – uit mijn bespreking zal ook blijken dat die vereenvoudiging ten dele tot een uitholling van Kants vernieuwende inzichten leidt. In de derde tekst, *Redevoering over het gevoel van het verhevene* van J.F.L. Schröder (1810) wordt opnieuw teruggegrepen naar Van Hemerts redevoering, maar Schröder legt een aantal eigen klemtonen.

Tot slot bespreek ik kort de twee bekroonde inzendingen van een prijsvraag uit 1808 van de Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen in Haarlem. Beide teksten zijn uit het buitenland afkomstig, maar werden in 1811 met een Nederlandse vertaling gepubliceerd.

4.3.1. *Paulus van Hemert: Kants Erhabene bevattelijk uitgelegd*

4.3.1.1. *Aan den lezer: inleiding*

Op 1 februari 1804 hield Paulus van Hemert een *spreekbeurt* voor de eerbiedwaardige leden van het genootschap *Felix Meritis*.¹²³ In september van datzelfde jaar presenteerde zijn uitgever M. Schalekamp die tekst al aan het publiek – op basis van zijn voorwoord kan vermoed worden dat dit niet helemaal naar de zin van Paulus van Hemert was.¹²⁴ Dat voorwoord “Aan den lezer” opent met een understatement, en een pleidooi voor gedegen vergelijkend onderzoek:

Bekend is het, altans behoort het onder wijsgeerige Onderzoekers te wezen, dat de theorie van het *Verhevene*, zoo wel als die van het *Schoone*, door den wijduitgestrekten invloed der *critische* Wijsgeerte, eene zeer aanmerkelijke gedaantewisseling ondergaan heeft. *Alle* verandering, intuschen, sluit niet, noodzaaklijk, verbetering in. De vraag blijft derhalve, of deze nieuwe *theorie* het redelijke doel der Wijsgeerte, in der daad, beter beschiet, en alzo op vastere gronden ruste, dan de voormalige *theoriën* der genen, die naar Wijsheid zoeken. Magtspreuken doen hier, zoo weinig als ergends elders, af. Beroep op gezag is voor wijsgeerige geesten bespottelijk. Naauwkeurige vergelijking alleen kan beslissen. Beide de *theoriën*, de oude en de nieuwe, moeten, tot dat einde, vooraf, in den grond gekend, en derzelve verschil behoorelijk worden opgemerkt (Van Hemert 1804:iii-iv).

Zoals eerder in religieuze aangelegenheden pleit Van Hemert ook hier weer tegen dogmatisme en voor kritisch onderzoek – en uiteraard betekent *kritisch* voor Van Hemert (ook en eigenlijk vooral) ‘in de geest van Kants kritische filosofie’. De tijd dat esthetische en poëtische discussies konden beslecht worden met een verwijzing naar autoriteiten als Aristoteles, Horatius, Quintilianus, Cicero, of Longinus is voorbij: “Naauwkeurige vergelijking alleen kan beslissen.” Van Hemert sluit niet bij voor-

baat uit dat de oude theorieën het bij het rechte eind hadden, maar ze zijn ook niet per definitie onfeilbaar: elk inzicht moet getoetst worden.

Van Hemert vermeldt dat de nieuwe filosofie voor een stroom aan geschriften – ook over het schone en het verhevene – gezorgd heeft. “In ons Land, was dit, tot dus verre, het geval niet” (Van Hemert 1804:iv). Er is alleen maar de vertaling van de *Beobachtungen*, die in datzelfde jaar verschenen was. Verder was er in de nasleep van Kants geschriften niets over het verhevene verschenen, behalve Van Hemerts eigen bespreking in de *Beginzels*.¹²⁵ Over het schone vermeldt Van Hemert twee teksten: *Euryalus, over het schoon* van Jan Frederik van Beeck Calkoen, en de bespreking van dat werk door Johannes Kinker.¹²⁶

Het verhevene is nochtans een belangrijk concept. En dus heeft Van Hemert, omwille van de “nieuwheid dezer stof, maar vooral het gewigt en de geschiktheid van dezelve voor eene redevoering” dit onderwerp gekozen voor zijn spreekbeurt voor *Felix Meritis*. Dat Van Hemert die geschiktheid van de stof voor een redevoering op een ethische manier invult, blijkt uit de volledige titel van zijn lezing: “’s Menschen voortreffelijken aanleg, zichtbaar vooral ook in zijne vatbaarheid voor het Verhevene”. Hij wijst erop dat zijn uiteenzetting een *redevoering* is, en geen systematische verhandeling. “Een Redenaar, wiens stof wijsgeerig is, kan onmogelijk alles zeggen, wat hij in eene verhandeling zeggen zou; of hij maakt, als redenaar, slegt figuur, bij menschen van goede smaak” (Van Hemert 1804:vii-viii).

4.3.1.2. ‘s Menschen voortreffelijke aanleg

De *Redevoering over het verhevene* past uiteraard in Van Hemerts opzet om de kritische filosofie te verspreiden. Hij heeft al vaker redevoeringen gehouden voor het publiek van *Felix Meritis*, en telkens “over onderwerpen, die met ‘s Menschen waare grootheid, onmiddellijk, in verband staan” (Van Hemert 1804:1). In mijn bespreking van de *Beginzels* heb ik al uitgebreid gewezen op Van Hemerts bekommernis om de ethische dimensie van de (kritische) filosofie. En het verhevene blijkt daar een belangrijke rol in te spelen

De vatbaarheid voor het verhevene is typisch voor de mens: het dier deinst angstig terug voor wat buitengewoon groot of sterk is, maar de mens kan daaraan het gevoel van het verhevene ontnemen. Dit betekent echter niet dat het verhevene gegrond is in *schrik*. “Zoo dacht, onder anderen, de schrandere BURCKE. Doch, mijns oordeels, staat dit gedachte den toets niet door” (Van Hemert 1804:3).¹²⁷ Er zijn wel degelijk schrikwekkende voorwerpen die terecht verheven genoemd worden, en ook in kunst is het *schrikkelijk verhevene* niet ongewoon – Van Hemert geeft een aantal voorbeelden: Lucretius’ beschrijving van Epicurus die het bijgeloof – voorgesteld als een wangedrocht dat vanuit de wolken dreigend neerkijkt op de mensheid – bestrijdt, de bekende passage uit de *Ilias* waarin Zeus de Olympus doet daveren door zijn wenkbrauwen te fronsen, Hades die verschrikt opspringt omdat hij vreest dat onderwereld zal ontbloot worden voor sterfelijke ogen, en gevechtsscènes van Ossian.

“Onzer aller gevoel zegt ons, dat ‘er in de *Konst*, zoo wel als in de *Natuur*, een zekere *verhevenheid* plaats geeft, die ons *schrikkelijk* roert” (Van Hemert 1804:6). Maar Van Hemert benadrukt dat dit *schrikkelijk verhevene* niet de volledige lading dekt: er zijn voorwerpen die niet angstaanjagend of gevaarlijk zijn, maar toch verheven zijn. Van Hemert noemt hem niet, maar dat zijn inspiratiebron Immanuel Kant is, blijkt overduidelijk uit zijn voorbeelden:

Een prachtige starrenhemel, die zig des nachts boven ons hoofd vertoont, en de onverbiddelijk-strengere wet der eeuwige Rede in ons gemoed – wekken dan deze beiden dit gevoel niet op? En nochtans is geen van beiden *vervaarelijk* voor den beminnaar der Deugd. Is ‘er, even zoo, aan den anderen kant, niet eene menigte van *schrikkelijke* en *gevaarlijke* dingen, waar aan niemand *verhevenheid* zal toeschrijven? Genoeg! het *Schrikwekkende alleen* verklaart ons den hoogen oorsprong van dit gevoel niet. Ook het *dier* – ik herhaale dit – schrikt te rug van het ongemeen *groot* en *sterk*: maar de *Mensch*, de *Mensch alleen*, is vatbaar voor het *Verhevene!* (Van Hemert 1804:6-7).

Silvia Contarini stelt (in één van de erg zeldzame secundaire bronnen over het verhevene in de Nederlanden) dat Van Hemert twee dingen wil betogen in zijn tekst: ten eerste, Burke weerleggen, en ten tweede “het aantonen van de kantiaanse band tussen het verheven gevoel en het trotse oppergezag van de menselijke rede over het blote geweld van de natuur, en bijgevolg, de erkenning van de menselijke waardigheid als bevoorrecht moment in de esthetische ervaring” (Contarini 1993a:99). Ze wijst op een aantal elementen die Van Hemert ontleend heeft aan Burke, en noemt zijn interpretatie van het kantiaans verhevene onorthodox: “De noodzaak van een duidelijk antwoord aan Burke kon hem echter ook ingegeven zijn door de lezing van enkele bladzijden van Moses Mendelssohn en Friedrich Schiller, die Van Hemert een goed uitgangspunt gaven voor een onorthodoxe interpretatie van de *Enquiry* en de *Kritik der Urtheilskraft*” (Contarini 1993a:103). Van Hemert heeft volgens mij niet zomaar enkele bladzijden van Schiller gelezen: hij heeft Schillers pedagogische opdracht voor het verhevene overgenomen, en schrikt er – precies als Schiller – niet voor terug de spectaculaire voorbeelden van Burke in te zetten voor de volksopvoeding. Bovendien zijn Burkes inzichten, zoals uit de voorgaande hoofdstukken gebleken is, tot op zekere hoogte inpasbaar in Kants visie.

De titel van het werk geeft het al aan: de tekst is een *redevoering*, en Van Hemert houdt – zeker in het begin van de tekst – rekening met de aanwezigheid van het publiek.¹²⁸ Dat blijkt niet alleen uit de expliciete aansprekingen van dat publiek: hij herhaalt ook vaak bepaalde belangrijke punten, hij valt terug op bekende en tot de verbeelding sprekende voorbeelden, hij gooit niet al te veel met namen¹²⁹, en af en toe keert hij terug naar de kernvraag:

Wat is dan eigenlijk het *Verhevene*? Wij allen (is ‘t niet waar, Geëerden?) kennen dit gevoel bij ondervinding: en hoe moeilijk egter valt het ons,

deze vraag eenigzins te beëndwoorden! Ten blijke, zoude ik mij op de verschillende verklaringen der Wijsgeeren beroepen kunnen. Doch, in een' zoo ruimen overvloed van stof, wil ik tijd kavelen; en voor alle dingen zorgen, dat mijne Hoorders door onnodige vertoning van des sprekers belezendheid, niet in verwarring gebragt worden (Van Hemert 1804:7).

Van Hemert vleit zijn publiek: iedereen kent het verhevene, uit *ondervinding*: het verhevene is een ervaring die elke toehoorder wel kent, maar niet kan duiden. Het woord 'verheven' komt letterlijk van 'verheffen', zo legt Van Hemert uit: verheven is datgene wat de mens verheft, "of liever, hem gelegenheid geeft, om zijn eigen gemoed te *verheffen*, en te *verruimen*" (Van Hemert 1804:8). Angst kan dus niet de basis zijn van het verhevene, want angst doet eigenlijk net het tegenovergestelde: angst drukt de mens neer. Het verhevene kan pas optreden als de angst verdwenen is. Van Hemert beklemtoont echter dat er in de voorwerpen die het verhevene opwekken "iets gevonden wordt, 't welk ons, dikwijls *zeer sterk, nederslaat*, en ons onze *onmagt* gevoelen doet" (Van Hemert 1804:8).

Maar 'er is tevens – en dit is de hoofdzaak, waar op het hier inzonderheid aankomt, en waar van ook het *Verhevene* alleen zijnen naam ontleent – 'er is, zegge ik, in alle zoodanige voorwerpen, iets, dat ons den onmetelijken schat van onze eigen gemoedskrachten doet ondervinden; ons door deze zalige ondervinding versterkt; ons boven de gantsche zinlijke waereld, ook boven ons zelve, zoo verre wij *zinlijk* zijn, *verheft* tot aan 't *Onëindige* (Van Hemert 1804:9).

Het verhevene is een positief gevoel, en wie het ondergaat, beseft dat er boven de zinlijke wereld een rijk van oneindigheid is. In de ervaring van het verhevene komt men immers in contact met dat oneindige rijk. Naast het uitiem positieve karakter van deze ervaring is een tweede element van groot belang: de ervaring wordt dan wel opgewekt door een voorwerp, maar wat er in essentie gebeurt, is dat de mens de onmetelijke schat van zijn eigen gemoedskrachten ondervindt. Met andere woorden: het verhevene brengt de mens in contact met het (onmetelijke) bovenzinnelijke *in zichzelf* – "zoo verre wij *zinlijk* zijn".

Van Hemert is trouw aan Kant: de mens komt niet los van zijn zinnelijke bestaan, maar het is door de eigen gemoedskrachten dat de mens zich verheft tot het oneindige. Dit betekent noodzakelijk dat het bovenzinnelijke deel uitmaakt van de mens – of misschien beter: dat de mens deel uitmaakt van het bovenzinnelijke. In termen die dichters staan bij die van de vorige hoofdstukken: de ervaring van het verhevene laat de zinnelijke mens toe zijn bovenzinnelijke bestemming te voelen.

Tegen de bedenking dat ook het schone de mens kan verheffen, brengt Van Hemert in dat dat enkel gebeurt wanneer de confrontatie met het schone onmiddellijk volgt op een confrontatie met iets wanstaltigs, en zelfs dan is die verheffing niet van dezelfde aard als die van het verhevene. Van Hemert verduidelijkt het verschil niet,

maar impliciet lijkt hij te stellen dat de ervaring van het schone wel een felle emotie kan losweken – en zeker wanneer die volgt op een ervaring van afschuw of afkeer – maar dat die ervaring nooit dezelfde diepgang kan hebben als de ervaring van het verhevene.

Hij lijkt echter wel meer ruimte te laten voor een samengaan van het verhevene en het schone dan Kant. Hij wijst erop dat in het dagelijkse taalgebruik schoon en verheven zo niet inwisselbaar dan toch vaak samen voorkomen. “Niet minder is het waar, dat de *schoone konsten* het *Verhevene* zoodanig weten te matigen, dat daar uit geboren wordt een zeker *gemengd* gevoel, ’t welk *en* tot het *Schoone*, *en* tot het *Verhevene* behoort” (Van Hemert 1804:10). Zo wordt, bij voorbeeld, de verheven daad van Mutius Scaevola¹³⁰ op het toneel door het schone van de acteerprestatie getemperd. Hierin weerklinkt een echo van het slot van Schillers “Über das Erhabene”: het verhevene en het schone moeten samengebracht worden op het toneel. Van Hemert stelt dat het vooral de Grieken waren die meesters waren in deze vermenging van het schone en het verhevene.¹³¹ “In gevolge hier van, is het tevens waar, dat de oude Grieken zeer veel aanleiding hadden, om zig het *Verhevene* slegts als eenen *hooger*en trap van het *Schoone* voortestellen” (Van Hemert 1804:10). Volgens Van Hemert was dit precies wat Longinus gedaan had. Er zijn wel degelijk overeenkomsten tussen beide ervaringen, maar ook belangrijke verschillen. Van Hemert bespreekt beide. Hij begint met de overeenkomsten.

Het *Verhevene*, zegge ik, *komt*, in zommige opzigten, *over een* met het *Schoone*. Beiden *behaagen*: beiden behaagen *algemeenlijk*, aan *allen*: beiden behaagen noodzaaklijk, *door zig zelven*; dat is, zonder dat wij bij ’t voorwerp, het welk wij *Schoon* of *Verheven* vinden, *eenig bijzonder belang* hebben. – Het is dus niet het *aangenaame*, noch het *nuttige*, ’t welk ons oordeel bepaalt, om de roos, bij voorbeeld, *schoon*; den vuurbrakenden berg *Etna*, of den *Vesuvius*, *verheven* te vinden. Neen! het zijn deze voorwerpen, *op zig zelven*, die, zonder eenig opzigt op ons *belang* (voordeel of schade) ons smaakoordeel, onpartijdiglijk, bepaalen (Van Hemert 1804:11-12).

Van Hemert verwijst hier naar het belangeloze welbehagen, dat Kant tot één van de kernelementen van het esthetisch oordeel gemaakt had. Het is doordat het behagen belangeloos (*interesseloos*) is dat de ervaring niet enkel aangenaam (de zinnen strelend) of nuttig (de zinnelijke noden bevredigend) is. Bovendien is het aangename niet algemeen geldig: “In het *aangenaame* heeft geene *algemeenheid* van smaak, maar groote *verscheidenheid* plaats, naar de verschillende wijziging en behoefte des onderwerps” (Van Hemert 1804:12). Van Hemert vermeldt het bekende spreekwoord dat men over smaak niet kan twisten, maar smokkelt een bepaling van die smaak binnen: “dat men over den *zinlijken* smaak niet kan twisten” (Van Hemert 1804:12; mijn cursivering, CM). Het schone en het verhevene zijn ook duidelijk onderscheiden van het nuttige: het nuttige kan immers betoogd worden. Aan het nuttige is een *verstandsbegrip* verbonden, maar het schone en verhevene berusten niet op het verstand, maar

op het gevoel. “Er is eene zekere snaar, waar op het menschlijke hart, van zelf en terstond, andwoordt, zoo dra die regt wordt aangeroord” (Van Hemert 1804:13).

Het schone en het verhevene zijn beide esthetische oordelen, en ontlene daaraan hun gelijkenissen. Beide behagen, zijn gebaseerd op het vrije spel van verbeelding en verstand, en op het gevoel van behagen en onbehegen, “*lust* en *onlust*” (Van Hemert 1804:14) dat daardoor ervaren wordt. Toch is er een groot verschil in de ervaring van beide. Van Hemert illustreert het verschil met een aantal ondertussen erg vertrouwde beelden: “het zien van eenen bloemrijken beemd, of van eenen rivier, die vreedzaam voordgleidt in haare bedding” tegenover “wanneer wij ons aan het strand eener, door storm geschokte, zee bevinden; of eenzaam in een donker eikenbosch; of ook aan eenen vloed, die over diepe afgronden heenen bruischt” (Van Hemert 1804:14). Van Hemert noemt de aandoening van het schone “vrolijk, zagt, en rustig” (Van Hemert 1804:15). Het is een ervaring van harmonie, die zelfs sociaal is, want ze “spoort anderen, die bij ons zijn, aan tot vrolijk medegevoel” (Van Hemert 1804:15). De ervaring van het verhevene is helemaal anders.

Oogenblikkelijk worden de levenskrachten gestremd: doch om zig, onmiddellijk daar op, des te sterker uittegieten. Sneller, dan naar gewoonte, vliegt het bloed door de aderen. Sterker klopt het hart. De pols jaagt driftig. Huivering en trilling bevangen het geheele ligchaam. Gelaat, houding, spraak – alles kondigt aan, hoe zeer het innerlijk, in de ziel, stormt. Het verstand zelve is zomtjids min of meer bedwelmd. Verward zijn de gedachten, zonder woorden (Van Hemert 1804:15-16).¹³²

De korte jachtige zinnen moeten het publiek in vervoering brengen, en om zijn toehoorders te laten ervaren wat hij beschrijft, citeert Van Hemert een voorbeeld van het *schrikkelijk-Verhevene* (Van Hemert 1804:16): een passage uit het boek Job (4:12-17) waarin een angstaanjagende God “in de schrikuuren der nachtgezigten” (Van Hemert 1804:16) de spreker bezoekt. Tot dusver heeft Van Hemert betoogd dat het verhevene en het schone niets te maken hebben met het aangename en het nuttige, en dat de ervaring van het schone veel geruststellender is dan die van het verhevene. Vervolgens analyseert Van Hemert de ervaring van het verhevene in uitgesproken kantiaanse zin.

“Wanneer wij dit onderwerp nog dieper gaan indenken, dan vinden wij, dat het *Schoone* op de *form*, of de *gedaante*, der dingen ziet: terwijl het *Verhevene* van geene *formen* weet” (Van Hemert 1804:16). Het schone voorwerp is beperkt, eindig, duidelijk omljnd, “en daar door berekend voor ons *verstand* en onze *verbeelding*” (Van Hemert 1804:17). Het verhevene daarentegen lijkt vormloos te zijn. “Vruchteloos slooft ons *verstand* zig af, om van het *geheel* des voorwerps een begrip te vormen. Vruchteloos vermoeit zig de *verbeelding*, om de enkele deelen te zamelen” (Van Hemert 1804:17). Als er dan toch bepaalde grenzen kunnen bespeurd worden, dan “doet zig die *form*, zoo wild en woest, aan ons voor, dat onze *nazinderende oordeelskracht* geen *bepaald doel* daar mede kan verbinden” (Van Hemert 1804:18). Van

Hemert lijkt met dit laatste punt af te wijken van de analyse van Kant: de doelmatigheid zonder doel komt ook bij het schone voor, en niet enkel bij het verhevene, zoals hij hier lijkt te suggereren. De verdere uiteenzetting grijpt echter wel ondubbelzinnig terug naar Kant: de verbeelding wordt in verwarring gebracht, maar “schildert zig, geholpen door een hooger vermogen, *de Rede*, eenen *onëindigen* voorraad van *bedoeelingen*, en daar mede in verband staande *krachten*” (Van Hemert 1804:18-19). Het is een wat onorthodoxe manier om tot het dynamisch verhevene te komen, maar deze constructie laat Van Hemert toe de doelmatigheid zonder doel nader te verklaren. Hij had in zijn voorwoord al aangegeven dat de lezer geen strenge systematische analyse moest verwachten: vermoedelijk is deze kleine kunstgreep één van de elementen die hij zich in een verhandeling niet zou permitteren. Wat er ook van zij, hij heeft op die manier wel de twee vormen van het verhevene aangebracht.

Het *Verhevene* laat zig, derhalve, gelijk de nieuwe Wijsgeerte leert, in twee soorten verdeelen; te weten, in het *Wiskundig*- en in het *Kracht-verhevene*. Het eerste ziet op de grenzenlooze *uitgestrektheid* van eenig voorwerp: het andere op de *kracht*, welke door een voorwerp uitgeoefend, of althans door de *verbeelding* daar aan wordt toegeschreven. Door beiden, wordt het bezef van 't *Onëindige* in ons gemoed wakker gemaakt (Van Hemert 1804:19).

Van Hemert duidt het bovenzinnelijke aan met het *oneindige*.¹³³ Daardoor kan hij beklemtonen dat het verstand er zich geen begrip, de verbeelding geen beeld van kan vormen. Deze gedachte roept de vraag op hoe de mens dan toch behagen kan schep- pen in dat oneindige. Dat er aan het verhevene een behaaglijk gevoel verbonden is, staat buiten kijf: Van Hemert somt nog een aantal bekende voorbeelden op: Alpen- gezichten, vulkanen, maar ook “alles wat de *Konst* vermag, om de majesteit der Natuur, bij mangel aan onmiddellijke aanschouwing’, aan de vlugge verbeelding te vertegenwoordigen” (Van Hemert 1804:20), zoals de acteerpresetaties van Johanna Cornelia Wattier.¹³⁴ Van Hemert laat dus meer speling toe dan Kant: kunst kan het verhevene opwekken.

Drie jaar eerder had Van Hemert een artikel over de “Oorspronglijkheid, De hoofd- trek van den waaren Dichter” gepubliceerd, geïnspireerd door Kinkers werk over *De digterlijke genie* – dat in het volgende hoofdstuk zal behandeld worden. Oorspronke- lijkheid wordt door Van Hemert als de kern van het genie beschouwd. Het aristote- lische mimesis-begrip wordt zonder pardon aan de kant geschoven: “Het gezag van dezen Man, die, behoudens zijne overige, niet gemeene, verdiensten, voor het God- lijke der Digtkunst weinig vatbaarheid schijnt gehad te hebben – het gezag, zegge ik, van dezen ouden Wijsgeer was groot genoeg, om deze misvatting langen tijd te verëeuwigen, en dezelve, ook nog in latere dagen, bij andere volken, inzonderheid bij de *Franschen*, te doen aannemen” (Van Hemert 1801:210-211). Het is de taak van de dichter om in het kunstwerk “het edele gevoel van *vrijheid* te doen doorschitteren” (Van Hemert 1801:212) – deze tekst is in hetzelfde jaar verschenen als Schillers *Klei- nere prosaische Schriften*: ofwel speelde Van Hemert wel bijzonder kort op de bal,

ofwel was hij vertrouwd met de inzichten van Schiller via diens tijdschriftpublicaties (of hij heeft die leren kennen via Kinker: nergens in de tekst over oorspronkelijkheid verwijst hij naar Schiller, maar wel herhaaldelijk naar Kinker), maar de parallellie met Schillers esthetica is te frappant om toeval te zijn. Van Hemert vat zijn visie op oorspronkelijkheid en genie samen:

Uit alle de voorgedragen aanmerkingen blijkt duidelijk, dat *oorspronkelijkheid* de hoofdëigenschap van den *digterlijken genie* zij: want het is, gelijk wij zagen, de *genie* des Digtters, die uit zijne volheid oorspronkelijke *ideën* schept; naar zijne eigen wetten dezelve ontwikkelt; in vormen kleedt, die de *harmonie* der beide werkzaamheden onzes geestes doen gevoelen; de Natuur naar welgevallen voordbrengt, en Haar, als den teruggekaatsten wederschijs der *ideaale* waereld, in schoone beelden tot aanzijn roept. Ja, alles is bij den waaren Digter oorspronkelijk – het *idé* niet alleen, of ook het *ideaal*, welk uit zijne ziel zelfstandiglijk uitstroomt: maar tevens de wijze, op welke hij dat *idé* in eigenaardige beelden verzinlijkt – tevens de taal en woorden, die hij gebruikt om de *harmonie* van zijne eigen ziel aan anderen te doen gevoelen (Van Hemert 1801:236-237).

Eerder is gebleken dat wie het schone niet ervaart, een tekort aan smaak verweten wordt. Van Hemert herhaalt dit standpunt: sommige “wezens zonder *smaak*” zijn “te onbeschaafd, of ook te zeer verdierelijkt” om door het schone te worden getroffen (Van Hemert 1804:21). Kant had wie het verhevene niet kan ervaren een gebrek aan gevoel toegedicht. Van Hemert gaat er echter van uit dat dat niet kan: “Doch waar ergens vindt Gij ooit een Mensch, *geheel* ontbloot van vatbaarheid voor den indruk der *verheven* natuurtoneelen, of der *verheven* schilderingen van het digterlijk *genie*, in de *beeldende* en *redende* Konsten?” (Van Hemert 1804:21-22). Zelfs wie ongevoelig blijft voor de schone *herderskouten* van Vergilius of de liefdesliederen van Anakreon, zal getroffen worden door “de blixemschigten van het *Verhevene*” (Van Hemert 1804:22) in het boek Job, of de werken van Homerus, Ossian, Shakespeare, Milton en Vondel. “Hem *treffen*? zegt Gij misschien; ja hem *verpletteren!*” (Van Hemert 1804:22).

Het is waar, Geëerden! – en deze aanmerking neme ik over van den beroemden SCHILLER – zoo lang de Mensch nog, als een bloot dier, geheel woest en onbeschaafd heen leeft, besloten in den engen kring der dagelijkse noodwendigheden van het leven; zoo lang *slaan* de grootsche toneelen der Natuur hem slegts *neder*, en vervullen zijn gemoed met het bloote schrikgevoel van de *onmagt* zijns *verstands*, in het *omvatten*, en zijner *magt*, in het werkelijk daarstellen van soortgelijke gewrochten. Doch, zoo haast ontwaakt niet de waare *Daemon* der Menschheid, die in zijnen boezem sluimert; zoo haast ontwikkelt zig niet, eenigzins, bij hem, het donkere bezef van zijn eigen *ik* – van dat onverklaarbare, immer blijvende, *iets*, dat te midden van den gantschen *vloed* aller verschijnzelen eeuwiglijk *vast staat*, en van geene natuurwetten afhangt – of die zelfde onmetelijk *ruime*,

en schrikkelijk *magtige* Natuur begint terstond eene geheel andere taal tot zijn hart te spreken. Het *betrekkelijk* groote en sterke, 't welk hij, buiten zig, in de Natuur aanschouwt, wordt nu de spiegel, welke hem het *Volstrekt groote en sterke*, ik meene het *Onëindige*, 't welk in zijn eigen gemoed huisvest, met verrukking aanschouwen doet (Van Hemert 1804:23-24).

Zodra de mens mens geworden is – in dit citaat aangeduid met het ontwaken van “de waare *Daemon* der Menschheid”¹³⁵ – is hij vatbaar voor het verhevene: “het *behaagen* aan 't *Verhevene* is een grondtrek der menschlijke natuur!” (Van Hemert 1804:25). Hoe het verhevene de mens eerst neerslaat, is niet zozeer de vraag als wel hoe het kan dat daarop een ervaring van verheffing – met het daaraan gekoppelde behagen – volgt. Van Hemert herverwoordt deze vraag een aantal keren, omdat ze van uitzonderlijk belang is: het behagen van het schone is eenvoudig, het is een ervaring van harmonie van de zinnelijke vermogens en de zinnelijk waargenomen wereld; het behagen van het verhevene echter is complex omdat het een combinatie is van aantrekken en afstoten, lust en onlust, macht en onmacht. Het voorwerp wekt afgrijzen op in het dier, maar blijkbaar beschikt de mens over een bepaald beginsel in zich dat hem in staat stelt dat afgrijzen te overstijgen. De verklaring die Van Hemert aanbrengt is die van Kant – via Schiller: Van Hemert verwijst in de hele redevoering geen enkele keer uitdrukkelijk naar het werk van Kant, maar wel naar de *Kleinere prosaische Schriften* van Schiller.¹³⁶

Zoo zorgde de Natuur zelve, om U, en mij, door een *zinlijk* middel, te overtuigen, dat wij *meer* dan enkel *zinlijk* zijn. Elken keer, dat wij de zalige aandoeningen van het *Verhevene* smaaken mogen, roept ons (mag ik mij zoo uitdrukken?) de Natuur, luider stemme, toe: “ô Mensch! Gij staat niet onder mijne wetten, dan voor zoo verre Gij *stof* zijt. *Vrij* is uw *Geest*, en geenzins *onderdaan* van mijn Rijk. Met den dwang uwer zinnen en verbeelding kunt Gij spotten. Ja, dit doet Gij werkelijk, zoo vaak als het gevoel van het *Verhevene* U doorstroomt, en uw geest zig tot het *Onëindige verheft*, terwijl *verstand* en *verbeelding* voor het *grenzenlooze* te rug deinzzen”! (Van Hemert 1804:27-28).

Van Hemert houdt zijn publiek niet in spanning – voor zover er van spanning sprake kan geweest zijn: in 1804 was Van Hemert al 8 jaar lang deze boodschap aan het verkondigen, en uit de openingszinnen is al gebleken dat hij niet voor het eerst dit specifieke publiek toesprak.

Behoeve ik nu wel te zeggen, Geëerden! wat dit *zelfstandige* beginzel zij, waar door wij ons boven alles, wat *betrekkelijk* groot is, *verheffen* kunnen? Wat toch kan dit anders zijn, dan de *Rede* zelve – dat *godlijke* vermogen, waar door wij ons *ideën*, dat is, zulke voorstellingen kunnen maaken, die alle maatstok der *zinnen*, en der *verbeelding*, verre overtreffen? (Van Hemert 1804:28).

De theoloog Van Hemert noemt de Rede uiteraard niet toevallig een *godlijk* vermogen. De mens is enerzijds zinnelijk-verstandig, maar anderzijds ook redelijk – quasi-terloops vermeldt Van Hemert nog dat de aanschouwingen door die eerste dimensie aan tijd en ruimte gebonden zijn. De mens staat in contact met het bovenzinnelijke, of zoals Van Hemert het in deze tekst aanduidt, het oneindige, en met God, dankzij “onze *Rede* – dat hogere vermogen, waar door wij ons beroemen *te behooren tot Gods Geslacht*” (Van Hemert 1804:29).¹³⁷

Om dat de Rede bovenzinnelijk is, ligt daar ook de bestemming van de redelijke geest van de mens, en dus is de ervaring van het verhevene, waarin het hart verruimd wordt en het gemoed vervuld wordt “met gevoel van eigen grootheid” (Van Hemert 1804:29), behaaglijk. En dat verhevene wordt opgewekt door de idee van oneindige grootte. Deze orde van grootheid bestaat niet in de zinnelijke werkelijkheid, maar wordt er wel gesuggereerd door de gebrekkigheid van de zintuigen – Van Hemert (1804:30) heeft het over “onze zwakke oogen”.

Zoo is dan het *zinlijk-Onëindige* (mag ik het zoo noemen?) voor ons het *beeld* van ’t *waare Onëindige*, ’t welk onze Rede zig voorstelt als het *mooglijk-grootste*. Hoe grooter het voorwerp zig aan onze zinnen en verbeelding vertoont, des te geschikter is het, om ons het *Onëindige*, als het ware, *zinlijk* daartestellen. Alles dus, wat de verbeelding helpt in het vergrooten der voorwerpen, bij voorbeeld, *stilte, duisternis, eenzaamheid* – dit alles versterkt het beeld, en vermeerderd het gevoel van ’t *Verhevene* (Van Hemert 1804:30-31).

Schijnbaar probleemloos incorporeert Van Hemert de inzichten van Burke in zijn kantiaans verhevene. Hij gaat voorbij aan de onderliggende filosofische verschillen, en grijpt terug naar de elementen waarmee hij zijn publiek vertrouwd acht om het mathematisch verhevene te verduidelijken. Zo wil hij aantonen dat datgene wat de mens neerdrukt, aanleiding kan geven tot de ervaring van het verhevene, “en wij juigchen blijmoedig in den adel der menschlijke natuur” (Van Hemert 1804:31).

Naast het *Wiskundig-Verhevene* heeft Van Hemert ook het *Kracht-Verhevene* onderscheiden, en het effect van dat *Kracht-Verhevene* noemt hij (net als Schiller) zelfs nog sterker dan dat van het *Wiskundig-Verhevene*. De verbeelding van kracht maakt diepe indruk, “maar ook dáár, waar wij niet, dan met de oogen onzer *verbeelding*’, eenige *kracht* zien werken” (Van Hemert 1804:33) – Van Hemert geeft het voorbeeld van overhangende rotsen. Nog meer dan het mathematisch verhevene dreigt het dynamisch verhevene de mens te verpletteren. “Wonderspreukig moge dit klinken: egter is het, volgens onzer aller ondervinding, zeker. Hoe grooter mate van *krachten* wij in eenig voorwerp bemerken, of door onze verbeelding daar aan toedenken; des te sterker *bevalt* het ons: altans, wanneer wij voor ons zelve geen gevaar zien” (Van Hemert 1804:34).¹³⁸

Daarom is de mens zo verrukt door de “werkzaamheid der *hoogste magt*, die wij *almagt* noemen [...] wanneer wij namelijk deze in korte woorden vinden uitgedrukt.

– In *korte* woorden, zegge ik: want de minste *uitvoerigheid* verdeelt en zwakt aandacht en gevoel” (Van Hemert 1804:35). Van Hemert haalt, als vanzelfsprekend, het *fiat lux*-citaat aan, en laat niet na te vermelden dat Longinus daar al op gewezen had.

Daarmee is echter nog niet bewezen hoe het komt dat de ervaring waarbij iets de menselijke fysieke macht overstijgt tot behagen leidt. Genoegen beleven aan de eigen zwakheid is onredelijk, aldus Van Hemert.

Het gevoel onzer *minderheid* in *krachten*, en onzer daar uit spruitende, *afhangelijkheid*, moet ons, als *natuurwezens*, noodzaaklijk *nederlaan*. En dit is ook werkelijk het geval. Maar even noodzaaklijk is het, dat dit zelfde gevoel ons hart tevens *verruimt* en *verheft*; naardien het ons een *vermogen* onzer ziel ontdekt, *sterker* dan alle de *magt* der Natuur *buiten* ons, en dan al het *geweld* van neigingen en driften, *in* ons (Van Hemert 1804:37).

Kant had zijn analyse van het dynamisch verhevene geopend met het onderscheid tussen macht – het vermogen te weerstaan aan hindernissen – en geweld – het vermogen te weerstaan aan iets wat macht bezit. Het dynamisch verhevene kon pas optreden als de natuur ervaren werd als iets wat wel macht bezit, maar geen geweld op de mens uitoefent. Van Hemert gebruikt dezelfde termen, maar in een andere context: macht is datgene wat de natuur bezit, geweld blijkt verbonden te zijn met de zinnelijke neigingen en driften. Van Hemerts gebruik van de termen is niet noodzakelijk in tegenspraak met dat van Kant: de natuur als macht is rechtstreeks overgenomen, en Kant sluit niet uit dat zinnelijke verlangens in staat zijn aan macht te weerstaan. Door zinnelijke vermogens echter het vermogen geweld uit te oefenen toe te dichten, maakt Van Hemert de overwinning op dat geweld tot een nog grotere verwezenlijking: geweld gaat boven macht, maar in de ervaring van het verhevene blijkt de mens zelfs boven geweld te kunnen uitstijgen.

Ziet hier de *eenige waare* reden, waaröm het *Kracht-verhevene* ons zoo zeer *behaagt* en *verrukt*. De Mensch gevoelt hier zijne eigen grootheid, en oorspronkelijke *sterkte*. Gelijk het *grenzenloos-groote* en *ruime*, in de Natuur, den Mensch ten *flaauwe beelde* van het *Onëindige* strekt, 't welk hij zig door zijne *rede voorstelt*, ofschoon zijn *verstand* dat niet *omvatten* kan: even zoo wordt hem ook, door het *Kracht-verhevene* in de Natuur, die onbegrensde schat van *krachten*, welken hij, als een *vrij, zedenlijk* wezen in zig zelve bezit, eenigzins *verzinlijkt*. Wat wonder dan, dat dit gevoel 's Menschen *verslagen* geest wederöm *opbeurt*, en *in de hoogte voert*? (Van Hemert 1804:37-38).

Van Hemert expliciteert vervolgens dat de natuur met zinnelijke middelen de mens op zijn bovenzinnelijke bestemming wijst: door het botsen op de zinnelijke grenzen komt de mens tot het besef van het bovenzinnelijke beginsel in zichzelf. “Door ons de *minderheid* onzer *natuurkrachten* te toonen, overtuigt zij ons, van onze *zedelijke meerderheid* boven de gantsche schepping; en stelt ons aan ons zelve voor, als *Heeren*

over de geheele Natuur. Verheven gedachte! Wie onzer gevoelt, hier bij, de waarde der Menschheid niet?” (Van Hemert 1804:38). Van Hemert is zich uiteraard wel bewust van de vergankelijkheid van het menselijk bestaan, maar dankzij het besef ook deel uit te maken van het bovenzinnelijke kan het “hart zig *godlijk* verheffen” (Van Hemert 1804:39).

Opnieuw blijkt Van Hemert Schillers tekst over het verhevene in het achterhoofd te hebben: “geene *magt* in de Natuur is in staat, om ’s Menschen *wil* aan banden te leggen” (Van Hemert 1804:39). Het is dankzij de kracht van de wil dat de mens aan fysieke macht kan weerstaan. “Dus eischt het de eeuwige wet onzer eigen Rede! En deze eisch ware *onzin*, zo wij die *magt* niet in ons zelve bezaten. Maar nu, daar deze *zedelijke magt* des Menschen onëindig *sterker* is, dan die der gantsche Natuur; is deze eisch hoogst *redelijk*, en volstrekt *verplichtend* haar bevel” (Van Hemert 1804:40). Van Hemert noemt enkele grote historische figuren die door hun wilskracht moreel boven lichamelijk lijden uitstegen, zoals onder anderen Socrates en Cato, en – uiteraard – Hij “Wien ik vóór allen noemen moest, Wiens karakter ons *Menschen* zoo eerwaardig is, als zijne leer ons *Christenen* heilig – Hem, zegge ik, *in wiens naam alle knie*, ééne maal, vrijwilliglijk, *buigen zal!*” (Van Hemert 1804:42-43). Van Hemert blijft vóór alles een religieuze denker.

Sterk, ja gewis, nog veel sterker, dan het *Grenzenloos-groote* in de Natuur, roert ons het *Kracht-verhevene!* Niets evenwel, onder dit laatste, doet zoo veel kracht op ons gemoed, als het *Zedelijk-verhevene*, in voorbeelden verzinlijkt (Van Hemert 1804:43).

Van Hemert maakt hier een onderscheid dat niet (tenzij impliciet) bij Kant terug te vinden is. In het dynamisch verhevene is er een verhevene ontleend aan de confrontatie met (de suggestie van) fysieke kracht, en een verhevene dat voortkomt uit de voorstelling van zedelijke en morele superioriteit. Van Hemert geeft één voorbeeld, het *Qu’il mourut* van Corneille.¹³⁹ De enorme *geestkracht* treft en behaagt. Dat kan zelfs in die mate dat men bewondering heeft voor “den onvertsagden struikroover, of den dapperen oproermaaker” (Van Hemert 1804:44), maar de hoogste bewondering wordt toch opgewekt “wanneer wij ongewoone Grootheid van ziel door *zuivere, belanglooze deugd* werken, en alle gevaaren, ja het leven zelve, voor *eene goede zaak*, verachten zien! [...] Het *zedelijk moeten* en *kunnen*, door blinde Godgeleerden helaas! zoo vaak van één gescheurd, zien wij hier verëenigd” (Van Hemert 1804:44-45). De hoogste vorm van het verhevene blijkt ethisch, zelfs moraliserend te zijn.

Van Hemert sluit zijn *Redevoering over het verhevene* af met de bedenking dat het verhevene duidelijk in het gemoed moet gezocht worden “en dat, derhalve, het gevoel van het *Verhevene* in de Natuur, volgens de leer van den onvergelykelijken *Koningsberger*, in den grond beschouwd, niets anders is, dan *achting van den Mensch voor zijn eigen heerlijken aanleg*” (Van Hemert 1804:46).¹⁴⁰

4.3.2. *Theodorus van Swinderen: Kant vereenvoudigd*

4.3.2.1. *Dorus, 't wonderkind over het schone*

In 1806 hield Theodorus van Swinderen (1784-1851) een *Redevoering over het schoone in de natuur*, in 1808 *over het verhevene in de natuur*, en in 1810 *over de afwijzing van het schoone en verhevene in de natuur*, op vergaderingen van het Natuur- en Scheikundig Genootschap in Groningen, waarvan hij in 1801 medestichter was geweest.¹⁴¹ In 1801 was hij nog student rechten, maar hij zou zijn hele leven nauwe contacten onderhouden met dit genootschap – zijn laatste publieke optreden was op de viering van het vijftigjarig bestaan van het Natuur- en Scheikundig Genootschap.¹⁴² In diezelfde periode was hij ook mede-oprichter van *Veritas et officium*, een studentengenootschap dat tot doel had de kritische wijsbegeerte van Kant te bestuderen. In 1807 werd hij benoemd als secretaris van de commissie van onderwijs – een functie die hij zou uitoefenen tot zijn dood in 1851, in combinatie met zijn hoogleraarschap in de natuurwetenschap.¹⁴³ Van Swinderen zou later vooral herinnerd worden omwille van zijn vele maatschappelijke initiatieven, maar niet omwille van zijn wetenschappelijke verworvenheden.¹⁴⁴ De Groningse historicus Johan Huizinga typeert de natuurwetenschapper Van Swinderen als volgt: “Hij was zonder twijfel, al heeft hij zijn leven lang ‘Dorus ’t wonderkind’ geheeten, een uiterst middelmatige geest, doch van een activiteit, die ook zonder groote gaven belangrijke dingen heeft tot stand gebracht” (Huizinga 1951:104).

De jonge Dorus was geboeid door de kantiaanse filosofie, en gaf daar in zijn redevoeringen blijk van. In zijn *Redevoering over het schoone* wordt Kant dan wel niet genoemd, maar dat daar de inspiratie moet gezocht worden wordt snel duidelijk. Het schone wordt onderscheiden van het goede en het ware: “Wijn smaakt *aangenaam*, zijne pligten te vervullen is *goed*, het opkomen van de Zon is *schoon*. – het aangename vergenoegt ons, het goede achten wij, maar alleen het schoone behaagt” (Van Swinderen 1806:3). De natuur wordt niet aangenaam of goed genoemd, maar schoon. In directe navolging van Kant wordt het schone vervolgens geanalyseerd “in zijne *hoedanigheid, hoegrootheid, betrekking en wijziging*” (Van Swinderen 1806:4).

Ja, mijne Hoorders! dat behagen in schoone voorwerpen is zoo noodzakelijk, en de hier plaats hebbende overeenstemming is zoo algemeen, dat wij hem, die, in de beoordeeling van zulke zaaken, maar eens een weinig van het algemeene gevoelen durft afwijken, oogenblikkelijk van zijn stemregt in het beoordeelen van schoonheid ontzetten, en dat wij de Vergadering, als uit éénen mond, hooren uitroepen: *Dat is geen Man van smaak!* Zoo dat schoonheid, in deszelfs wijziging beschouwd, datgene is, hetwelk noodzakelijk behaagt, en *schoonheid*, volgens de vier opgegevene stukken, *datgene, hetwelk ons, zonder dat wij daar eenig belang bij hebben, en zonder redenering, of eenig opzigt op deszelfs doel, als een voorwerp van een algemeen en noodzakelijk welgevallen, behaagt* (Van Swinderen 1806:8-9).

De natuurwetenschapper Van Swinderen oordeelt dat een kunstwerk des te schoner is, “naar mate het naauwkeuriger de Natuur voorstelt [...]. Is ook een Dichtstuk niet des te schooner, naar dat het meer de eenvoudige kunsteloze Natuur uitdrukt? [...] zoo er een *ideaal* van schoonheid mogelijk was, dan zou de Natuur het ware *ideaal* van schoonheid zijn” (Van Swinderen 1806:9-10). Van Swinderens kunstopvatting is uitgesproken mimetisch. Kunst moet haar kunstigheid verbergen.

Aan het slot van zijn *Redevoering* sluipen enkele religieuze verwijzingen in de tekst: de natuur wordt als de Schepping aangeduid, “duizenden van vogelen zingen een loflied aan hunnen Schepper” (Van Swinderen 1806:11). Hofstede de Groot benadrukte in zijn *in memoriam* van Van Swinderen diens grote godsvrucht.¹⁴⁵ Huizinga schetst een soortgelijk portret van Van Swinderen:

Weldadigheid en opvoeding, het zich nuttig maken aan de gansche menschheid zijn de idealen, waarin men leeft en voldoening vindt. Van Swinderen teekent in zijn *Aanteekeningen betreffende mijne lotgevallen en werkzaamheden* aan, hoe hij lid werd van de maatschappij tot nut van 't algemeen, omdat hij, levendig doordrongen van het gewicht, om “werkzaam te zijn aan de beschaving der menschheid”, begreep, “door een ijverig en werkzaam deel te nemen aan de verrigtingen dezer maatschappij, de menschheid eenigszins schadeloos te stellen voor het nadeel, hetwelk ik meende, dat ik haar had toegebracht door mij te onttrekken aan de beoefening der godgeleerdheid en dus haar, volgens mijne begrippen, onmiddellijk van dienst te zijn” (Huizinga 1951:86).

De oproep voor wetenschappelijk onderzoek waarmee Van Swinderen *Redevoering over het schoone in de natuur* afsluit, is bijgevolg meteen ook stichtelijk: “Doen wij dan ons best, mijne Hoorders! doen wij het vooral, mijne Medeleden! Om die schoone Natuur nader te leeren kennen” (Van Swinderen 1806:12).¹⁴⁶

4.3.2.2. *Over het verhevene*

Van Swinderen begint zijn *Redevoering over het verhevene* met de opmerking dat het schone en het verhevene erg verwant zijn, en dat vele wijsgeren moeite hebben om beide uit elkaar te houden. In een voetnoot verwijst hij naar de prijsvraag die de Koninklijke Maatschappij voor Wetenschappen te Haarlem eerder dat jaar uitgeschreven had over het verschil tussen het schone en het verhevene. Deze prijsvraag zou pas een jaar later een aantal antwoorden krijgen, van buitenlandse deelnemers.¹⁴⁷

Vervolgens geeft hij een hele reeks voorbeelden van het schone en het verhevene in de natuur, waarbij hij telkens beklemtoont dat het schone en het verhevene gemeen hebben dat zij beide behagen zonder dat daar enig belang mee gemoeid is. Hij haalt Van Alphens *Theorie* en Van Hemerts *Redevoering over het verhevene* aan, die beide stellen dat het zinloos en zelfs belachelijk is om het verhevene te willen betogen. Met een verwijzing naar Schiller (in een voetnoot) stelt hij dat belangeloze zelfs tegenover

het nuttigheidsbejag dat de Nederlander volgens Schiller (en Kant vóór hem) kenmerkte.¹⁴⁸

Ja, dit gaat zelfs zoo ver, dat ofschoon wij weten, dat een zuinig aangelegde Tuin, waarin ons iedere voetstap vruchten aanbiedt, en waarvan geene ruimte, hoe klein ook, onbebouwd blijft, ons veel belangrijker, veel voordeliger is, dan eene onbekrompen aangelegde *Engelsche* Partij, waarin wij de schoone Natuur pogen natevolgen, of een tooneel, waar de ruwe, ongekunstelde Schepping het gevoel van het Verhevene in ons opwekt; – dat wij echter, zeg ik, oneindig meer behagen scheppen in het laatste, dan in het eerste; ten blijke dus, dat zoo wel het gevoel van het Schoone, als dat van het Verhevene, onafhankelijk is van eenig belang, of van eenige redering (Van Swinderen 1808:3).

Van Swinderen geeft aan niet verder te zullen ingaan op de gelijkenis en het onderscheid tussen het schone en het verhevene: daarvoor ontbreekt hem de tijd. Hij zal wel het verhevene op zich bespreken, en daarna met voorbeelden proberen aan te tonen “dat de Natuur waarlijk Verheven is; of liever, dat de beschouwing der Natuur waarlijk het gevoel van het Verhevene in ons opwekt” (Van Swinderen 1808:4).

“Alles wat het gevoel voor het Verhevene in ons opwekt, is groot” (Van Swinderen 1808:4), en ‘groot’ is erg breed op te vatten volgens Van Swinderen: het kan gaan om iets wat groot is in ruimte of tijd, maar ook “grootte kracht, ofschoon door een minder groot voorwerp uitgeoefend” (Van Swinderen 1808:5). Van Swinderens ‘grote’ lijkt aan te leunen bij Addisons ‘the great’ of grootse. Groot is zowel de leeuw als het oorlogspaard, maar ook “de geestkracht van eenen NEWTON [...], of het krijgsbeleid van eenen HANNIBAL” (Van Swinderen 1808:5). Ook vaderlandsliefde en eergevoel zijn groot.

Dit lijkt minder expliciet kantiaans geïnspireerd dan zijn *Redevoering over het schoone*, maar een schijnbaar terloopse opmerking “dat, hoe grooter een voorwerp is, dat is, hoe minder grenzen wij aan hetzelfde ontdekken, het des te eerder het gevoel van het Verhevene in ons opwekt” (Van Swinderen 1808:6) herinnert aan de vormloze oneindigheid van Kants mathematisch verhevene. Van Swinderen verwijst echter – in de tekst, met een paginaverwijzing in een voetnoot – naar Riedels voorbeeld van de sterrenloze hemel: doordat er geen sterren zijn, krijgt het oog geen rustpunten. Deze visie sluit nauw aan bij die van Burkes analyse van pijn als te grote spanning van de spieren en de zenuwen.

Van Swinderen stelt vervolgens dat het kleine niet verheven is: een bekoorlijk beekje kan schoon zijn, maar “het gezigt van den *Donau*, van den *Nijl*, van den *Rijn* kan het gevoel van het Verhevene in ons opwekken” (Van Swinderen 1808:6) – deze rivieren worden al sinds Longinus met het verhevene geassocieerd. Dat Van Swinderen echter wel degelijk met Kants mathematisch verhevene in het achterhoofd spreekt, blijkt al snel: alles wat groot is, is groot in vergelijking met iets anders, en kan dus klein

genoemd worden in vergelijking met iets wat nog groter is. Niet het relatief grote, maar het absoluut grote wekt het gevoel van het verhevene op.

Is ondertusschen het ware Verhevene *zoo* groot, dat het alle de grenzen van ons bevatting-vermogen verre overtreft; ja, maakt het overschrijden dezer grenzen juist het wezen van het Verhevene uit; dan onderstelt dit gevoel van het Verhevene tevens een hooger vermogen in ons, een vermogen, waardoor wij ons boven het zinnelijk aanschouwbare kunnen verheffen, waardoor wij ook over voorwerpen kunnen nadenken, die allen maatstaf der zinnen overtreffen waardoor wij ons verheven gevoelen tot Burgers eener bovenzinnelijke wereld (Van Swinderen 1808:8).

Van Swinderen verdeelt het verhevene in het wiskundig en het dynamisch of kracht-verhevene. In beide gevallen wordt het gevoel van het oneindig grote opgeroepen, maar op een verschillende manier. Het wiskundig verhevene ontstaat uit uitgestrektheid in de ruimte (Van Swinderen noemt dit *extensief*) of in de tijd (*protensief*). Het dynamisch verhevene heeft echter betrekking op de kracht die van het object uitgaat: het gevoel van het verhevene wordt opgewekt door de werking van het voorwerp. Van Swinderen geeft een wat ongewoon voorbeeld:

Zoo geeft ons een stilstaande Olifant een voorbeeld van het Mathematisch Verhevene, omdat wij bij zulk een gezicht alleen door de uitgebreidheid van het voorwerp getroffen worden; maar zien wij dien zelfden Olifant, in gramschap ontstoken, met zijnen grooten slurp een' onzer Natuurgenoeten als een' speelbal in de hoogte werpen, dan geeft die zelfde Olifant ons een voorbeeld van het *Dynamisch* verhevene (Van Swinderen 1808:9).

Van Swinderens volgende voorbeeld klinkt heel wat vertrouwder: de uitgestrekte kalme zee tegenover de stormachtige zee. "En dit Kracht-verhevene bepaalt zich niet alleen bij het zinnelijke, maar ook eene groote mate van geestkrachten en belangeloze deugd verwekken dit zelfde gevoel in ons" (Van Swinderen 1808:9). Van Swinderen noemt Charlotte Corday (die Marat vermoordde omdat hij volgens haar de idealen van de Franse Revolutie verloochende) als een voorbeeld van navolgenswaardige moed en vaderlandsliefde. Dorus toont zich als een goed Christen en noemt als hét voorbeeld van belangeloze deugd, "Hem, die het Land doorging, goed doende" (Van Swinderen 1808:10), en die toen Hij onschuldig gefolterd en ter dood veroordeeld werd vergiffenis vroeg voor zijn beulen. Dergelijke grootsheid wijst de mens op zijn kleinheid en onmacht, zo stelt Van Swinderen, en dit besef van krachteloosheid boezemt angst in. Maar, zoals het voorbeeld van Jezus al aangaf: niet enkel het schrikwekkende ligt aan de basis van het verhevene.

Is het dan alleen het schrikverwekkende, dat het gevoel van het Verhevene te weeg brengt? Geenszins, mijne Hoorders! Noch de starrenhemel boven ons, noch de wet der Rede, die in ons binnenste woont, en ons iederen oogenblik met onverbidelijke gestrengheid gehoorzaamheid aan hare

volstrekte geboden afvordert, zijn schrikwekkende, en echter zijn het verhevene voorstellingen (Van Swinderen 1808:10-11).

Van Swinderen verwijst in een voetnoot voor dit inzicht niet naar Immanuel Kant, maar naar Paulus van Hemert. Van Hemert is echter niet zijn enige bron, zo blijkt uit het vervolg. Dat angst niet de basis is van het verhevene blijkt uit het feit dat het verhevene van een stormachtige zee enkel kan ervaren worden door degene die er veilig van op het strand naar kijkt. Voor degene die in een boot de storm ondergaat, overheerst de angst. Ook de koopman die de boot met zijn kostbare lading ziet vergaan, ervaart niet het verhevene. Dit laatste voorbeeld is rechtstreeks overgenomen uit Schillers "Über das Erhabene", maar Van Swinderen noemt Schiller op dit punt niet. Hoewel het verhevene in eerste instantie de mens neerslaat, blijkt het uiteindelijk toch een uiterst behaaglijke ervaring te zijn, "een welgevallen, waarbij geen welgevallen der zinnen, hoe verfijnd of veredeld ook, eenigzins halen kan" (Van Swinderen 1808:12-13).¹⁴⁹ De ervaring van het tekortschieten van de zinnelijke vermogens doet de mens zijn bovenzinnelijke bestemming gevoelen, dankzij de Rede. Met een bijna letterlijke herhaling van Van Hemert zegt Van Swinderen dat het verhevene de mens "juichen doet in den adel zijner Natuur" (Van Swinderen 1808:13), en herinnert aan zijn "eigenen, verhevenen aanleg" (Van Swinderen 1808:14).

Van Swinderen steunt veel op Van Hemerts *Redevoering*, maar gebruikt iets meer voorbeelden, en heeft de neiging de zaken eenvoudiger voor te stellen. Bovendien herhaalt hij vaker bepaalde inzichten. Wat zijn betoog daardoor aan diepgang verliest, wint ze echter aan helderheid.

Als zinnelijk wezen zijn wij allen onderworpen aan de magt der Natuur, en geene ligchaamskrachten zijn in staat, hare werking eenigzins te wederstaan. Maar hebben wij niet opgemerkt, dat het Verhevene ons in den Mensch, buiten zinnelijke krachten, ook nog een hooger kracht leert kennen, waarbij de hoogste kracht der Natuur in het niet verzinkt? – Ja, mijne Hoorders! En die kracht is de Rede, welke zonder zedelijke vrijheid niet kan gedacht worden (Van Swinderen 1808:15).

Van Swinderen herhaalt nogmaals dat het deze zedelijke vrijheid is die de mens tot mens maakt, tot "een wezen van Gods geslacht" (Van Swinderen 1808:15). "Zoo juichen wij onzen Vaderlandschen DE RIJK toe, dat hij de vrijheid verachtte ten koste van zijne eer; en wij vereren in hem de verhevene aanleg der Menschelijke Natuur, dat hij liever, niettegenstaande de tranen van zijne Gade, de ketenen terugvorderde, waarvan hij een oogenblik te voren ontslagen was" (Van Swinderen 1808:15): de geus De Rijk als de Nederlandse Regulus.¹⁵⁰

Grote verstandelijke vermogens van anderen, zoals Newton, De Groot, en – eindelijk valt zijn naam – Kant, kunnen de mens terneerdrukken door het besef nooit die grote hoogte te kunnen bereiken, maar juist daardoor kunnen ze aanleiding geven tot het verhevene:

wij zullen gevoelen, dat, zoo wij willen, wij in zedelijke goedheid des harte voor niemand hunner behoeven onder te doen, en wij zullen juichend voor de Godheid nederknielen, en hem dankbaar de hulde van onze erkenenis toebrengen, daarvoor, dat geene verstands-gaven, geene eer, dat geen rijkdom, ja dat zelfs geen geluk, maar dat alleen zedelijke goedheid des harten, deugd, uit een beginsel van pligt, bij hem onze waarde bepaalt, en dat deze waarde voor ieder onzer, hij moge dan rijk of arm, van zijne Medemenschen geëerd of veracht, geleerd of min verlicht zijn; – dat *deze* waarde, zeg ik, voor ieder onzer even verkrijgbaar is (Van Swinderen 1808:16).

Fysieke kracht of verstandelijke vermogens worden overstegen door waarlijk deugdelijk handelen. Het gevoel van het verhevene wordt door Van Swinderen uitgesproken christelijk ingevuld. “Goddelijk gevoel, dat de aandoening van het Verhevene in ons opwekt!” (Van Swinderen 1808:17). Van Swinderen breidt Van Hemerts *zedelijk verhevene* nog verder uit, en keert in feite terug naar een verhevene zoals dat bij Addison kan gevonden worden, waarbij termen als ‘groot’, ‘groots’, of ‘verheven’ zo breed worden ingevuld dat de precieze invulling ervan zoals Burke en vooral Kant die vormgegeven hadden, gedeeltelijk verloren gaat.

Van Swinderen behoudt het inzicht dat het verhevene in de eerste plaats bij het subject moet gezocht worden: het verhevene is een gevoel. Aan het begin van het tweede deel van zijn *Redevoering* bevestigt hij nogmaals expliciet “dat het Verhevene eigenlijk niet buiten ons, maar in onszelven huisvest, en dat hetzelfde niet anders dan het gevoel van onzen verhevenen aanleg is, ’t welk de voorwerpen in ons opwekken” (Van Swinderen 1808:17). Maar, zoals wel vaker gebeurde in de teksten die hier eerder al de revue passeerden, de term ‘verheven’ wordt ook wel metonymisch gebruikt, waardoor het object dat het gevoel opwekt ‘verheven’ genoemd wordt. Op die manier kan Van Swinderen onmiddellijk na de herhaling dat het verhevene een gevoel is, spreken over de “zoo vele voorbeelden van verhevene Natuurtooneelen” (Van Swinderen 1808:18) die hij in het eerste deel al heeft gegeven. “Deze uitzigten herinneren ons het oneindige dat in ons is; deze verhevene, grootsche, majestueuse tooneelen zijn ons beelden van het ware Verhevene: zij wekken het gevoel van het Verhevene in ons op” (Van Swinderen 1808:18).

Van Swinderen geeft vervolgens een reeks voorbeelden¹⁵¹, zoals een eenzaam eikenbos, dat hij verbindt met het wiskundig verhevene, omdat het – zeker in combinatie met duisternis – de idee van het oneindige oproept. In een voetnoot verwijst hij als voorbeeld van duisternis als bron van het verhevene naar Youngs *Night Thoughts* (in de Nederlandse vertaling van Joannes Lublink uit 1766), en als voorbeeld van eenzaamheid in duisternis als bron van het verhevene naar de noot op bladzijde 5 van de *Waarnemingen over het gevoel van het Schoone en Verhevene*, de droom van Carazan. Dit laatste voorbeeld is echter zeer nauw verwant met het zedelijk verhevene. De verschillende vormen van het verhevene blijken niet erg vast omlijnd te zijn bij Van Swinderen.

De natuur kan naast bron voor het wiskundig verhevene ook bron voor het krachtverhevene zijn. Van Swinderen grijpt terug naar het klassieke voorbeeld van de stormachtige zee, en haalt ook watervallen aan als voorbeelden: hij begint bij de beschrijving van een aantal watervallen in het Noorden van Duitsland, waarmee ten minste een gedeelte van zijn publiek onmiddellijk vertrouwd was. Daarna noemt hij de Niagara-watervallen, en ten slotte citeert hij (andermaal) uit Humboldts reisverslag. “Prachtige Natuurtooneelen voorwaar! Natuurtooneelen, die het gevoel van het Kracht-Verhevene ten sterkste in ons opwekken!” (Van Swinderen 1808:23). Van Swinderen roept beelden op van overstromingen door smeltend ijs en ijsbergen (met een verwijzing naar reisverslagen over de wereldreizen van James Cook), waarna hij met het oproepen van herinneringen aan overstromingen en stormen die het eigen land troffen, de ervaring weer heel levendig en herkenbaar maakt voor zijn publiek. Hij doet zelfs een gooi naar een literaire beschrijving van een storm:

Op eenen heten zomerschen dag verschijnt plotseling, terwijl de geheele Hemel nog helderheid vertoont, een klein, nietsbeduidend wolkje. – Welhaast spreidt zich dit echter verder uit. De helderheid des Hemels verdwijnt, en donkere wolken bezetten allengskens het uitspansel. Als met een donker gordijn wordt nu welhaast de gansche Hemel bedekt. De Zon onttrekt zich aan het oog der verschrikte Aardbewoners, en verschuilt zich achter digte donderwolken. – nu wordt de duisternis ieder oogenblik grooter, eene doodelijke stilte heerscht rondom ons, en de Natuur schijnt eene groote uitkomst te verwachten; – maar plotseling wordt deze duisternis door gloeiende bliksemstralen verlicht, en het ratelende geluid des donders breekt de doodelijke stilte af. Nu doorkruisen bloedroode bliksemstralen ieder oogenblik de dikke duisternis, en het verblindende licht wordt oogenblikkelijk door een schrikverwekkende donderslag vergezeld, welke de Aarde doet beven, en de gansche Natuur tot in haar binnenste beweegt (Van Swinderen 1808:25-26).

Van Swinderen sluit zijn voorbeeldenreeks af met een verwijzing naar vulkaanuitbarstingen en aardbevingen. Hij legt opnieuw het verband met de goddelijke almacht, en aarzelt opnieuw niet deze voorwerpen, eerder dan hun uitwerking verheven te noemen. “Waar vindt men de onwederstaanbare magt der Godheid zinnelijker, bevattelijker afgebeeld? Waar vindt men verhevener voorwerpen?” (Van Swinderen 1808:27). Instemmend haalt Van Swinderen een passage van de eerder besproken common sense-denker Hugh Blair aan, waarin Blair de standvastigheid van de onsterfelijke ziel tegenover de veranderlijkheid van de vergankelijke wereld plaatst.¹⁵² Hier blijkt dat achter Van Swinderens kantiaans idioom een eclecticisch samenraapsel aan opvattingen schuil gaat.¹⁵³ Hij combineert een natuurwetenschappelijke belangstelling voor natuurfenomenen met esthetische inzichten, afkomstig uit verschillende achttiende-eeuwse theorieën, verscholen achter een kantiaanse terminologie, met als ultieme doel dieper moreel inzicht en christelijke stichting.

Welaan dan, mijne Toehoorders! welaan dan, mijne Medeleden! verheffen wij onze Natuurbeoefening tot dit verhevener gezigstpunt; beschouwen wij dikwijls de verhevene Natuurtooneelen, die onze gezigsteinder ons aanbiedt; beschouwen wij dezelve met dit oogmerk dat zij ons onze eigen verhevenden aanleg leeren kennen; en laat deze beschouwing dien invloed op ons hebben, dat wij daardoor meer en meer getrouw worden in de betrachtting van alle onze pligten! (Van Swinderen 1808:28).

4.3.2.3. *Zowel vrolijk als ernstig*

In zijn *Redevoering over de afwisseling van het schoone en verhevene in de natuur, als juist geschikt naar de behoeften van den zinnelijken en zedelijken mensch* uit 1810 komt Van Swinderen terug op zijn beide eerdere redevoeringen. Hij stelt dat de mens verandering en afwisseling nodig heeft: wie telkens hetzelfde ziet of doet, wordt lusteloos. “Leeft de Mensch bij verandering, hoe heerlijk vinden wij dan ook in dit opzigt de ons omringende Natuur naar de behoeften van den Mensch berekend!” (Van Swinderen 1810:2). In deze zin wordt duidelijk dat Van Swinderens geloof in de goddelijke voorzienigheid voorrang krijgt op de kantiaanse gedachte dat de natuur als teleologisch ingericht ervaren wordt: bij Kant is die teleologie een *als ob*, alsof de wereld voor de menselijke behoeften ingericht is – dat deze indruk ontstaat, komt voort uit het feit dat de mens de zinnelijke wereld met zijn zinnelijke vermogens waarneemt en ‘kent’. Van Swinderen laat dit *als ob* vallen: de wereld is ingericht naar de menselijke behoeften. En een van die behoeften is de afwisseling van het schone en het verhevene.

Om van afwisseling te kunnen spreken, moet het onderscheid tussen schoon en verheven verduidelijkt worden. Van Swinderen herhaalt daarvoor het cliché: “Het Verhevene moet altijd groot zijn, het Schoone kan ook klein wezen” (Van Swinderen 1810:5). De voorbeelden die hij geeft, zijn dezelfde als in zijn beide *Redevoeringen*: bergen en vulkanen tegenover kronkelende beekjes en groene valleien. In het verlengde daarvan geeft Van Swinderen ook aan dat het schone door zijn vorm bevalt, en dat het verhevene vormloos kan zijn.

Voor het zedelijke neemt Van Swinderen de standpunten van de *Beobachtungen* over – met in een voetnoot een verwijzing naar de *Waarnemingen*, en naar Schillers “Über das Erhabene” – enkel zuivere deugd is verheven, medelijden en “bevalligheid, waardoor wij ons bij anderen zoeken aangenaam te maken” (Van Swinderen 1810:7) leiden tot schone deugden. Ook de overtuiging dat mannen eerder vatbaar zijn voor het verhevene en vrouwen voor het schone wordt overgenomen. Het belangrijkste onderscheid is echter de aard van de ervaring. Het verhevene is “met eenig afgrijzen vermengd”, terwijl “het bekoorlijke gevoel van het Schoone” gekenmerkt wordt door “die zoete, die *harmonische* stemmen” (Van Swinderen 1810:8). “Het Verhevene roert en verwekt ernst, maar het Schoone bekoort en verwekt vrolijkheid” (Van Swinderen 1810:9). Het verhevene wekt achting, het schone boezemt liefde in.¹⁵⁴

Een ander bekend onderscheid – maar met meer nadruk dan gewoonlijk – is “dat namelijk het Schoone ook opgesierd *kan* zijn, maar dat het Verhevene altijd eenvoudig *moet* wezen” (Van Swinderen 1810:10).¹⁵⁵

Eindelijk is ook dikwijls met het gevoel van het Verhevene de aandoening van verwondering verbonden. En hoe natuurlijk is ook dit wederom! Het Verhevene veronderstelt altijd iets groots; en hetgeen buitengewoon groot is, hetgeen, het zij in afstand, het zij in kracht, onze verwachting overtreft, doet verwondering ontstaan (Van Swinderen 1810:14).

Van Swinderen herhaalt voornamelijk punten die hij al in zijn beide eerdere redevoeringen aangehaald had en legt daarbij de nadruk op het feit dat de ervaring van het schone er een is van harmonie van alle zinnelijke vermogens, en dat de ervaring van het verhevene er een is van eerst pijnlijke, vervolgens lustvolle gewaarwording van de eigen zedelijke bestemming. Zonder het schone zou de mens voortdurend streven naar zedelijke volmaaktheid en daarbij zijn zinnelijke bestaan verwaarlozen. Zonder het verhevene zou hij enkel oog hebben voor dat zinnelijke en zijn zedelijke hoedanigheid zou niet ontwikkeld worden.

Neen, slechts dan, wanneer het Verhevene zich met eenen onlosmakelijken band met het Schoone te zamen strengelt, en deze beide vatbaarheden in dezelfde mate ontwikkeld worden, voldoen wij aan de bestemming, zoo wel van onze zinnelijke, als van onze zedelijke natuur; voldoen wij aan het geheele doel van ons aanwezen, zoo wel voor deze, als voor eene betere wereld (Van Swinderen 1810:21).

Van Swinderen vertaalt vervolgens een passage uit Schillers “Über das Erhabene” (Schiller 1963:41) over “twee geleigeesten [...] die ons de Natuur tot geleiders door het leven gaf” (Van Swinderen 1810:21). De ene *geleigeest* (Schiller sprak van *Genien*) begeleidt het zinnelijke bestaan, de andere leidt tot “het erkennen der waarheid en de vervulling van plicht” (Van Swinderen 1810:22): respectievelijk het gevoel voor het schone en het gevoel voor het verhevene.

Beide zijn nodig, aldus Van Swinderen, zowel het vrolijke van het schone als de ernst van het verhevene. Hij stelt dat een gezelschap waar alleen maar vrolijk gedaan wordt “tot het laffe overgaat” (waarbij hij letterlijk de term uit de *Waarnemingen* overneemt); een gezelschap waar alleen ernstig gepraat wordt, verveelt (het *langwijlige* uit de *Waarnemingen*). Afwisseling tussen vrolijkheid en ernst moet er zijn, en dus – zo lijkt Van Swinderen te zegen – ook tussen het schone en het verhevene.

En wilt gij, eindelijk, het voldingendste bewijs voor deze mijne stelling, gaat dan in de vrije Natuur; beschouwt daar bij afwisseling Schoone en Verhevene tooneelen; voelt, welk eene uitwerking dit alles op u heeft; en antwoordt mij dan, of het geene behoefte voor den menschelijken geest is, om deze beide aandoeningen bij afwisseling te ondervinden? (Van Swinderen 1810:22).

In het laatste deel van zijn redevoering somt Van Swinderen een hele resem klassieke voorbeelden op – waaronder ook een vijf bladzijden lange beschrijving van de loop van de Rijn, waarin het hele gamma aan natuurfenomenen aan bod komt (Van Swinderen 1810:24-28). Na elke nieuwe reeks voorbeelden – de verschillende Rijnlandschappen, de afwisseling van dag en nacht, de afwisseling van de seizoenen – concludeert hij “dat de gedurige afwisseling van het Schoone en Verhevene in de Natuur juist berekend is naar den aanleg van den zinnelijken en zedelijken Mensch” (Van Swinderen 1810:32).

4.3.3. *Johan Frederik Lodewyk Schröder: Kant via Van Hemert*

4.3.3.1. *Schröder, Duitser in Nederland*

Johan Friedrich Ludwig Schröder (1774-1845) verloor zijn ouders op jonge leeftijd, waarna hij introk bij zijn oudere broer in Amsterdam: de Duitser Johan Friedrich Ludwig werd de Nederlander Johan Frederik Lodewyk. In de loop van zijn opleiding sloot hij vriendschap met de latere politicus Anton Reinhard Falck, een van de intimi van Johannes Kinker.¹⁵⁶ Zowel Falck, als Kinker, als Schröder publiceerde in het *Magazijn voor critische wijsgeerte*: de jonge Schröder, hulpprediker voor de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, was lid van de kleine kring Kant-verdedigers rond Paulus van Hemert.¹⁵⁷ Schröders bijdragen aan het *Magazijn* sluiten aan op zijn opleiding in de wis- en natuurkunde – het gaat om verhandelingen over ruimte en over de zwaartekracht. Op basis van een bekroonde verhandeling *Over de uitgestrektheid van het heelal* en een aantal lezingen gehouden in *Felix Meritis* – althans volgens Schröders biograaf Jan Douwes (1870:37-38) – werd hij benoemd tot directeur van een nieuw instituut voor de opleiding van toekomstige marineofficieren. Aangezien deze opleiding tegelijkertijd theoretisch en praktisch was, betekende dit dat Schröder meteen ook Kapitein ter Zee op het fregat *Euridice* werd. Later werd hij bevorderd tot Kolonel ter Zee – in 1811 hief Napoleon Bonaparte, die Nederland inmiddels had opgenomen in zijn Franse rijk, het instituut op. Na een aantal jaren als ambteloos geleerde werd Schröder benoemd tot hoogleraar in de wis- en natuurkunde in Utrecht.

Op latere leeftijd zou hij zich afkeren van de kritische wijsbegeerte, maar zijn *Redevoering over het gevoel van het verhevene* is duidelijk nog geïnspireerd op de kantiaanse filosofie.¹⁵⁸ Deze tekst verscheen in de *Vaderlandsche Letteroefeningen* in 1810, maar op de afzonderlijke uitgave waarvan hier gebruik gemaakt is, staat geen datum. Aangezien de auteur zichzelf aanduidt als Kolonel ter Zee, en Schröder die titel kreeg van koning Lodewijk Napoleon in 1806, moet de tekst tussen 1806 en 1810 voorgelezen zijn in *Felix Meritis*.¹⁵⁹ W.J. de Haan (1989:33) wijst erop dat in de lesnotities van studenten van Schröder in de periode 1819-1820 samenvattingen van deze tekst terug te vinden zijn: de *Redevoering over het gevoel van het verhevene* was lesmateriaal, en de kantiaanse ideeën die erin verkondigd werden, werden verspreid in brede kring.¹⁶⁰

4.3.3.2. *De redevoering*

Schröder begint zijn *Redevoering over het gevoel van het verhevene* met een definitie *ex negativo* van het verhevene. Het is niet gelijk aan angst of afgrijzen, want het behaagt, maar niet zoals het aangename, het goede, het nuttige of het schone behaagt. Om het gevoel beter te duiden somt Schröder een aantal beelden op die het verhevene opwekken, met de vraag welk gevoel zijn toehoorders daarbij ervaren. Zijn laatste voorbeeld is de idee van het oneindige heelal, waarover hij zelf kort tevoren een redevoering had gehouden voor hetzelfde gezelschap. Hij maakt van de gelegenheid gebruik om de ijdelheid van dat publiek te strelen, en het zo voor zich in te nemen.

Gevoelloos waart gij toch niet. Neen, dit gevoel is algemeen, en, zoo ik hiervan bewijzen noodig had, gij hebt mij dezelve op dien dag gegeven. De stilte, de ernst op uw gelaat, overtuigden mij, dat ook *gij* vatbaar zijt voor het gevoel van het verhevene. Gevoelloosheid bij het aanschouwen dezer grootsche tooneelen der natuur kan alleen daar plaats hebben, waar het verstand nog geheel ruw en onbeschaafd is, waar het hart, geheel bedwelmd onder de magt der zinnelijkheid, vervuld met lage neigingen en lusten, het zalig bewustzijn van zijne redelijke natuur heeft verloren (Schröder 1810:3).

Dit publiek heeft gevoel, en een beschaafd verstand, en het zalig bewustzijn van zijn redelijke natuur. Het gevoel van het aangename prikkelt iedere mens, maar daarin is een grote verscheidenheid, en in dat verband kan over smaak niet getwist worden. “Bijaldien daarentegen verstand en hart welgevormd zijn, kan het oordeel der menschen opzigtelijk het verhevene geenszins deze verscheidenheid hebben. Dit gevoel is veel *zuiverder* dan dat van het *aangename*; het schijnt voegzamer voor de zedelijke dan voor de zinnelijke natuur des menschen; want *menschen alleen*, geene dieren, zijn daarvoor vatbaar” (Schröder 1810:3). In deze laatste opmerking klinkt nadrukkelijk Van Hemerts *Redevoering over 's Menschen voortreffelijken aanleg* door.

Schröder benadrukt dat het welbehagen van het verhevene niet verward mag worden met het welbehagen van het goede of nuttige. Het welbehagen van het verhevene is belangeloos: het gaat enkel om de “*voorstelling* [...], die dit gevoel in ons opwekte en bezielde” (Schröder 1810:3). Dit is echter ook het geval voor het schone. “Verhevene voorwerpen der natuur vertoonen zich meestal *vormloos, ondoelmatig, ja geweldig voor onze verbeelding*, en (hetgene hier bijzonder opmerkenswaardig is) *hoe meer zij zich als zoodanig vertoonen, des te meer zijn zij geschikt om het gevoel van het verhevene op te wekken*” (Schröder 1810:4), in tegenstelling tot het schone. Ook Schröder spreekt van zowel *verheven voorwerpen* als van het *gevoel van het verhevene*. De voorwerpen die het gevoel oproepen worden in kantiaanse termen beschreven: vormloos, ondoelmatig, en niet te verwerken voor de verbeelding. Het gevoel is niet te beschrijven voor wie het nooit eerder ervaren heeft, maar er zijn een aantal kernelementen die het gevoel tot het gevoel van het verhevene maken.

Voor zijn beschrijving van het gevoel van het verhevene grijpt Schröder terug naar termen die in elke tekst over het verhevene voorkomen: een kille huivering, levenskrachten die eerst “bekneld zijn, doch alsdan wederom losgelaten”, ernst, een “storm, die in uwe ziel woedt”, aantrekking en afstoting, maar bovenal een diep genoeg (Schröder 1810:4-5).

Dit is het ware gevoel van het verhevene. Het bestaat in *nederwerping* en *wederopbeuring*, in *moedeloosheid* en *versterkten moed*, en dit maakt het tot een *eigenaardig gemengd gevoel van lust en onlust*. Het kan alleen plaats hebben bij wezens, welke op de eene zijde hunnen *nietigheid*, en op de andere zijde hunne *waarde* en *hooge bestemming* beseffen (Schröder 1810:5).

Schröder zoekt allereerst naar een kenmerk van het verhevene dat in alle verschillende analyses van het concept naar voren komt. Hij stelt vast dat “eene zekere uitmuntendheid” telkens terugkeert. Verheven komt van verheffen, zo stelt hij, en wat verheft, is wat uitmunt. Hij beseft zelf ook wel dat hij daarmee in feite niets gezegd heeft: de vraag blijft “wat is verheven of uitmuntende?” (Schröder 1810:5). Net als Van Swinderen grijpt hij terug naar ‘het grote’, maar Schröder zet sneller en consequenter de stap naar de kantiaanse invulling ervan.

Het is evenwel niet te ontkennen, dat wij aan alle voorwerpen der natuur, welke dit gevoel opwekken, eene *zekere uitmuntendheid* toekennen, en wel diegene, welke bestaat in de uit- en inwendige grootheid; of, om duidelijker te spreken, wij ontdekken bij deze voorwerpen, *dat zij of groot in uitgebreidheid, of groot in sterkte zijn*. Zoo zijn, bij voorbeeld, de hooge bergen, de ruime zee, de diepe afgronden, de starrenhemel, groot in uitgebreidheid; terwijl de vuurspuwende bergen, de aardbevingen, de storm der zee, eene groote kracht vertoonen. Wij zullen daarom de eersten *uitgestrekt-verhevene*, en de laatsten *kracht-verhevene* voorwerpen noemen, en elke soort afzonderlijk beschouwen (Schröder 1810:5-6).

De bespreking van het mathematisch verhevene of *uitgestrekt-verhevene* verloopt volgens hetzelfde stamien als elke andere kantiaanse analyse: (zinnelijke) grootte is altijd relatieve grootte, het volstreckte grote is iets bovenzinnelijks, “een begrip der rede” (Schröder 1810:7) – de wiskundige J.F.L. Schröder blijft wel iets langer bij de relatieve grootte stilstaan dan de theoloog Paulus van Hemert gedaan had. De grootte van voorwerpen kan op twee manieren ingeschat worden: door “oogmaat” en door “getalbegrippen”. “Bij deze bepaling der grootte door oogmaat, is de werking der verbeelding tweevoudig. *Zij neemt, namelijk, het menigvuldige in de aanschouwing op, en verbindt het tot een geheel [...]*. De tweede wijze, op welke wij de grootte van een voorwerp bepalen, geschiedt door *getalbegrippen*. *De verbeelding neemt het menigvuldige in de aanschouwing op, en vereenigt het door getallen*” (Schröder 1810:7-8). De termen worden niet genoemd, maar Schröder duidt hier het verschil aan tussen *comprehensio aesthetica* en *apprehensio*. Ter illustratie biedt hij het voorbeeld van de wiskundige die met wiskundige formules de enorme afstanden tussen sterren en plane-

ten berekent. Dergelijke “drooge wiskunstenars” ervaren echter het verhevene niet: “Terwijl hun verstand alles tot algebraïsche formules en wiskundige demonstraties terugbrengt, blijft het hart ijskoud [...]. Plaatst zijn ziel slechts in eene andere werkzaamheid; laat zijne verbeelding opgewekt worden, om datgene *in de aanschouwing zamen te vatten*, hetgene hij berekend heeft – dan zal hij spoedig zijn onvermogen, en tevens de kracht van het verhevene ontwaren” (Schröder 1810:10). Na het voorbeeld van de droge wiskunstenaar, citeert Schröder de laatste strofe uit Pieter Nieuwlands *Orion*¹⁶¹:

Wat mag dat glinstrend wolkje zijn?
 Dat glinstrend wolkje, sterveling!
 is ook een melkweg, in wiens kring
 ontelbre starrenstelsels weemlen.
 Verbeelding, daal, verlaat de heemlen!
 Mijn geest bezwijkt.

Redenaar! wensch gij ook het gevoel van het verhevene in het hart uwer hoorders te doen gloeijen – verhaal hun dan niet naauwkeurig die duizend en miljoenen mijlen. Neen! Werk op de verbeelding; maak het haar aanschouwelijk, hetgene gij voorstelt; herinner haar aan den eisch der rede, om dat geheel, hetwelk gij doorloopt, zamen te vatten; en wanneer zij alsdan hare onmagt gevoelt, en in hare nietigheid reeds verzinkt, trek haar met geweld opwaarts tot die hoogere gewesten, vlieg met haar van het eene zonnestelsel tot het andere – toon haar dan het glinsterend wolkje – gij zult uw doel bereiken (Schröder 1810:10-11).

Niet enkel het heelal, maar ook grote aardse voorwerpen, zoals bergen waarvan de toppen in mist en nevel gehuld zijn, kunnen het verhevene opwekken. “Hetzelfde geldt van alle groote voorwerpen, waarvan wij niet duidelijk de uiterste grenspalen ontwaren” (Schröder 1810:11). Onduidelijkheid en duisternis laten de mens toe zich de omvang van het voorwerp nog veel groter voor te stellen. Nacht, stilte en eenzaamheid creëren de ideale omstandigheden voor de ervaring van het verhevene.

De bespreking van het kracht-verhevene is beduidend korter dan die van het uitgestrekt-verhevene. Zoals het begrip ‘grootte’ benadert Schröder ook het begrip ‘kracht’ eerst wetenschappelijk: “Wij meten dus eene kracht af naar de massa, en de snelheid van het ligchaam, hetwelk door haar in beweging is gebracht, en vergelijken hiernaar de krachten onder elkander” (Schröder 1810:12). Het kracht-verhevene is groot in kracht, maar de grootte van die kracht kan niet bepaald worden. De grootste kracht impliceert de grootste massa en de grootste snelheid, maar die grootste kracht is de almacht – zoals het oneindige de grootste uitgestrektheid is – en dat is een bovenzinnelijk begrip.

Alle kracht-verhevene voorwerpen der natuur vertoonen zich aan ons zoodanig, dat alle *tegenstand*, dien wij daaraan als natuur-wezens zouden willen bieden, zich in onze verbeelding als *geheel ijdel* vertoont. Deze voor-

werpen geven ons dus onze volstrekte onmagt te kennen, en zijn voor zoo verre vreeselijk, zonder dat wij evenwel werkelijk voor dezelve vreezen. Hierin is geenszins eene tegenstrijdigheid. – Er wordt slechts het geval als mogelijk gedacht, om aan deze krachten tegenstand te willen bieden, indien hare werking zich tot ons bepaalde. Zal ons gemoed vatbaar wezen voor den indruk van het verhevene, dan moet hetzelfde noch met vrees, noch met schrik vervuld zijn (Schröder 1810:12).

Zoals de verbeelding in het uitgestrekt-verhevene vrij spel moet hebben en niet beperkt mag zijn door getallenreeksen en mathematische berekeningen, moet de kracht zelf van het voorwerp beschouwd worden, en niet de eventuele eigen verplettering door die kracht.¹⁶²

“Van alle kracht-verhevene voorwerpen der natuur is voorzeker den mensch het grootste en het gewigtigste; ja, in de menschelijke natuur alleen is de bron van het verhevene gelegen” (Schröder 1810:14). Deze uitspraak klinkt op het eerste gezicht wat vreemd: Kant had de mens het ideaal van het schone genoemd, maar in het verhevene ervaart de mens zijn nietigheid. De mens als bron van het verhevene is echter overgenomen van Van Hemert: “verre boven dit alles munt als kracht-verhevene uit *’s menschen zedelijke natuur*” (Schröder 1810:14). De geestelijke, morele superioriteit van de deugdzame mens over fysieke tegenslagen is “het verhevenste schouwspel; een schouwspel, gelijk een oude Dichter zegt, het aanschouwen der Godheid waardig. Doch dit verheven voorwerp, hetwelk wij eigenaardig het zedelijk-verhevene kunnen noemen, eischt een bijzonder onderzoek” (Schröder 1810:14-15). Maar voor dat bijzonder onderzoek heeft Schröder geen tijd meer.

Hij vat de conclusies van zijn redevoering in vijf punten samen – waarbij hij in de eerste punten een aantal conclusies samenneemt en in de andere punten een en ander herneemt en verduidelijkt. Ten eerste, de indruk van het verhevene is afhankelijk van de voorwerpen en de gemoedsgesteldheid van degene die het moet ervaren, en wordt opgewekt door de aanschouwing van de grootte of de sterkte van de voorwerpen. Ten tweede, het verhevene onderscheidt zich van het aangename, het goede, het schone, en is een vermenging van lust en onlust. Hoe hoger de ontwikkeling en de beschaving van degene die het ervaart, hoe heviger de ervaring. Ten derde, de grootte of kracht van het voorwerp mag niet door berekening bepaald worden. Ten vierde, de verbeelding moet vrij spel krijgen, waardoor de grootte of kracht “als onbepaald groot verschijnen” (Schröder 1810:15). Ten vijfde:

De uitgestrekt-verhevene en de kracht-verhevene voorwerpen moeten zoodanig voorgesteld worden, dat de mensch bij de eersten de onmagt zijner verbeelding, om de deelen tot een geheel zamen te vatten, gevoelt, en bij de laatsten de geringheid zijner krachten, om aan dezelve tegenstand te bieden. Hartstogten, vrees, schrik, medelijden, enz., sluiten het hart voor dit gevoel (Schröder 1810:15).

Nu pas, helemaal aan het eind van zijn bespreking, komt Schröder tot de vraag hoe het mogelijk is dat de mens behagen schept in wat hem zijn onmacht laat kennen. De verklaring is – uiteraard – dezelfde als die van Kant: “Hier, geëerde hoorders! Naderen wij tot den sluier, die het zinnelijke van het bovenzinnelijke afscheidt” (Schröder 1810:16).¹⁶³ Door de confrontatie met de zinnelijke grenzen “doet het verhevene ons onzen edelen aanleg gevoelen” (Schröder 1810:17). En die aanleg is christelijk geïnspireerd: “gij zijt vrij, onsterfelijk: er is een God!” (Schröder 1810:17).

4.3.4. *Drie redevoeringen, één verhevene?*

Hoewel de drie redevoeringen over het verhevene die ik hierboven besprak, elk hun eigen accent leggen, is de invloed van de eerste, die van Paulus van Hemert, op de andere duidelijk merkbaar. Van Swinderen haalt de kantiaanse theoloog een aantal keren expliciet aan, maar ook Schröder neemt een aantal kerninzichten over.

Het verhevene van Van Hemert is dat van Kant, maar Van Hemert permittteert zich een aantal vrijheden. Hij laat een opening voor kunst, en hij benadrukt de ethische dimensie van het verhevene veel sterker en nadrukkelijker dan zijn Koningsbergse leermeester. Het is mijn overtuiging dat hij daarvoor inspiratie vond bij Friedrich Schiller. Niet alleen citeert hij Schiller een aantal keren: net die elementen die enigszins afwijken van Kant, werden in het vorige hoofdstuk geïdentificeerd als de voornaamste nuances die Schiller in het denken over het verhevene legde, namelijk de opening voor kunst – met het gebruik van burkeaanse voorbeelden – en de nadruk op de ethische boodschap.

Diezelfde elementen komen ook in de teksten van Theodorus van Swinderen en J.F.L. Schröder naar voren. Beiden verwijzen ook expliciet naar literaire teksten als bron van het verhevene. Ook bij hen is de nadruk op de ethische component opvallend. In alle drie de teksten blijkt die ethische component bovendien uitgesproken religieus te zijn. Het ultieme verhevene blijkt de ultieme verhevene te zijn, God.

In het vorige hoofdstuk werd betoogd dat Schiller het kantiaans verhevene vanuit een achttiende-eeuws perspectief benaderde: vragen over representatie en mimesis bleven belangrijk voor de dramaturg Schiller, en de filosofie moest dienen als motor voor zijn theater, dat op zijn beurt een rol speelde in de esthetische opvoeding – het typische Verlichtingsideaal van de volksoepvoeding had in Schiller een van zijn hevigste (en meest eloquente) verdedigers gevonden.

Voor deze drie teksten geldt dat in feite ook. Dat heeft uiteraard deels te maken met de retorische situatie: deze redevoeringen waren bedoeld als een soort van onderricht, en om een publiek iets te leren moet men vertrekken vanuit datgene waarmee dat publiek al vertrouwd is. Maar enkel Van Hemert lijkt echt het abstracte niveau van Kant te benaderen. Schröder doet meer toegevingen aan zijn publiek en houdt de abstracties tot een minimum – behalve als hij over wiskundige maten en verhoudingen komt te spreken. Van Swinderen is van deze drie sprekers over Kant in feite het

meest achttiende-eeuws: hij duidt vertrouwde concepten aan met kantiaanse termen, maar komt er nauwelijks aan toe de inhoudelijke verschuivingen bloot te leggen.

4.3.5. *Een prijsvraag in Haarlem*

De discussies over het verhevene trokken in die mate de aandacht dat de Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen te Haarlem op 18 mei 1808 een prijsvraag uitschreef met als vraag “Waarin bestaat het onderscheid tussen het verhevene en het schoone? Is dat onderscheid slechts in een verschil van trappen of graden van eene en dezelfde soort, of in eene geheele verscheidenheid van twee bijzondere soorten gele- gen?”¹⁶⁴ De antwoorden moesten voor 1 november 1809 ingediend worden, de winnaars werden op 19 mei 1810 bekend gemaakt. Twee verhandelingen werden op kosten van de Maatschappij gepubliceerd in 1811.

Contarini (1990:139) wijst erop dat slechts één van de zes inzendingen uit Nederland kwam.¹⁶⁵ Die ene inzending werd overigens te licht bevonden. Ze werd niet gepubliceerd, en valt dus buiten het bestek van dit proefschrift. De twee inzendingen die wel bekroond en dus gepubliceerd werden, waren afkomstig uit Italië en Frankrijk. Deze teksten, geschreven door respectievelijk Daniele Berlinghieri en Albertine Necker de Saussure, verschenen in *Wijsgeerige Verhandelingen van de Maatschappij der Wetenschappen te Haarlem* in 1811. In datzelfde jaar verscheen ook de vertaling van *Peri hupsous* door Matthijs Siegenbeek. Misschien is dat geen toeval: Siegenbeek zetelde in de jury van deze prijsvraag. De andere juryleden waren David Jacob van Lennep (een geestesgenoot van Siegenbeek), Hendrik Constantijn Cras (hoogleraar in de rechten, en aanhanger van een empiristische filosofie¹⁶⁶), en de onvermijdelijke Paulus van Hemert. De teksten verschenen in één band (voor de duidelijkheid zal ik wel verwijzen naar Berlinghieri (1811) en Necker de Saussure (1811)), waarbij de bladspiegel in twee verdeeld was: onderaan was de Franse tekst afgedrukt, daarboven de Nederlandse vertaling.

De opleiding van Daniele Berlinghieri (in de tekst verkeerdelijk aangeduid als Berlinghien), de oud-rector van de universiteit van Siena, werd gedomineerd door het empirisme van Locke en het sensationisme van Condillac. Dat blijkt al in het begin van zijn analyse: “Wij zullen ten grondslag van onze redenering leggen, *dat alle onze denkbeelden ons door de zinnen toekomen*” (Berlinghieri 1811:5). Zijn opvatting van het schone komt in feite neer op de zinnenstrelende ervaring van harmonie en orde (en datgene wat door associatie met het zinnenstrelende behaagt) – Contarini (1990:144) wijst erop dat Van Hemert in zijn juryrapport hevig uitvaart tegen deze gelijkstelling van het schone met het aangename.

Voor zijn bespreking van het verhevene grijpt Berlinghieri terug naar de klassieke voorbeelden: een onmetelijke zee, “de eenzaamheid eener woestenij”, hoge bergen, watervallen, “een brandende vuurberg in de stilte des nachts, het geratel des donders” (Berlinghieri 1811:38-39). Al deze voorbeelden hebben als gemeenschappelijk kenmerk “de *kracht*, waarvan de *zeldzaamheid* en de *eenvoudigheid* van den indruk twee

onontbeerlijke voorwaarden zijn” (Berlinghieri 1811:41). Het verhevene is met andere woorden krachtig, nieuw, en eenvoudig. Berlinghieri vat het verschil tussen het schone en het verhevene als volgt samen:

Het gevoel van het *schoone*, eigenlijk en in den strengsten zin gezegd, wordt voortgebracht door de vereeniging van verscheide gewaarwordingen, welke de ziel, door de *orde* en de *evenredigheid* geholpen, te zamen in een denkbeeld vereenigt. Dat van het *verhevene* bestaat in eene terugwerking der ziel, veroorzaakt door een voorwerp, dat op haar een *sterke, eenige*, en *buitengewone* werking doet. Er is dus een zeer wezenlijk onderscheid tusschen beide de soorten. Elk derzelve heeft zijne wijze van *eenheid*, die er het kenmerk van uitmaakt: maar de eenheid van het *schoon* is de werking van het verstand; die van het *verhevene* dat van de natuur (Berlinghieri 1811:70).

Een object is schoon door de “overeenstemming, die er in deszelfs deelen bestaat: het is *verheven* door den *eenigen* en *sterken* indruk, welken het geheel op den geest maakt” (Berlinghieri 1811:71). Het schone en het verhevene sluiten elkaar echter niet uit, want zo stelt Berlinghieri: “De ziel [...] houdt zich het meest met het *schoon* bezig, wanneer zij door het *verhevene* getroffen wordt” (Berlinghieri 1811:71-72). De interpretatie van Berlinghieri sluit aan op de voorzichtig empiristische invullingen die het gematigde common sense-denken van Riedel en Blair kenmerkten.

De tweede prijs ging naar een anonieme inzending. De auteur wordt door Contarini (1990) geïdentificeerd als Albertine Necker de Saussure: zij had immers in een brief aan de secretaris van de Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen, M. van Marum, verzocht om haar identiteit geheim te houden. Ze was gehuwd met een neef van Germaine de Staël, de schrijfster van *De l'Allemagne*, en verkeerde ook in haar kringen. Madame de Staël werd in 1810 echter uit Frankrijk verbannen. De openlijke bekroning van een werk van een verwante van deze persona non grata zou politiek gezien bijzonder onvoorzichtig geweest zijn.

De verhandeling van Necker de Saussure staat sterk onder de invloed van Burkes *Enquiry*. Zo worden “de verhouding der middelen tot het oogmerk” en “de juiste evenredigheid van de deelen” (Necker de Saussure 1811:83) afgewezen als verklaringen van het schone. Haar eigen duiding van het schone is echter bijzonder vaag. Op de vraag waarom bepaalde objecten schoon genoemd worden – ze geeft een hele waslijst van voorbeelden, zoals wolken aan een blauwe hemel, zacht licht, zilveren beekjes, “de vochtige en schitterende oogen van een jong meisje, door hare lange oogharen heen gezien” (Necker de Saussure 1811:93) – antwoordt ze: “Dit komt door dien er in onze ziel snaren zijn in overeenstemming met het heel-äl, dit komt omdat de Schepper van gene ook de Schepper van dit is, en dat er geluid onstaat tusschen *instrumenten* die *in accoord* zijn” (Necker de Saussure 1811:94-95). Het schone is harmonieus.

De voorbeelden van het verhevene zijn ook overgenomen uit Burkes *Enquiry*: “die snelle beek, wier voortgestuwde wateren zich in eenen diepen kolk gaan nederstorten” (Necker de Saussure 1811:120), “die onmetelijke oceaan [...], of wanneer de stormwind zijne afgronden opent” (Necker de Saussure 1811:121), “omgestorte bergen, [...] rotsen die aan derzelver voet zijn nedergerold” (Necker de Saussure 1811:122). Necker de Saussure (1811:126) noemt grootheid als gemeenschappelijk kenmerk van het verhevene. Ze verwijst naar Burke, maar ontkent dat angst de enige bron voor het verhevene kan zijn: “De schrik is eene uitwerking welke de aandoening van het verhevene in ons vergezelt, en niet de oorzaak is die het voortbrengt” (Necker de Saussure 1811:127). Ze neemt dus – zoals al eerder meermaals voorkwam bij andere theoretici – wel de voorbeelden van Burke over, maar stapt niet helemaal mee in zijn logica.

Het komt mij voor dat de eigenschap, welke alle deze voorwerpen gemeen hebben, zich eerder zoude bevinden in het ontbreken der grenzen, welke de verbeelding ophouden en bepalen, dan in eene stellige hoedanigheid. De ziel wordt uit deze diepe ontroering niet getrokken dan door het geen overeenkomstig is met hare natuur, en grenzeloos zoo als zij zelve (Necker de Saussure 1811:127).

Haar verklaring lijkt een echo te zijn van Kants mathematisch verhevene, maar de verwoording van Albertine Necker de Saussure komt dichter bij een combinatie van Burkes klemtoon op de suggestie van oneindigheid en Longinus' visie op het verhevene als “de weerklink van grootheid van geest” (IX, 2. Longinus 2000:31-32). Kants strikte onderscheidingen moeten zelfs plaats maken voor een omschrijving van het verhevene als “ik weet niet welk gevoel” – “je ne sais quel sentiment élevé” (Necker de Saussure 1811:128). Het gaat niet om een “romantische formulering van het probleem” die Kants analyse zou overstijgen, zoals Silvia Contarini (1990:150) suggereert, maar om een expliciet teruggrijpen naar Longinus en Burke, op een manier die aansluiting vindt bij de common sense-filosofen.

Het denkbeeld, dat het verhevene niet gevonden wordt dan in dat voor-gevoel van het oneindige, dat wij niet bevatten kunnen zonder een inmengsel van schrik en van eene overspannen ontroering, brengt het niet de zoo zeer strijdige denkbeelden van BURKE en LONGINUS tot een, van welken de een zegt, dat het verhevene bestaat in de verbazing en den schrik, en de ander, dat het is al dat geen wat de ziel verheft, haar groote en edele gedachten, eene edele fierheid inboezemt (Necker de Saussure 1811:141-142).¹⁶⁷

Het verhevene van Necker de Saussure is de vereniging van de theorieën van Burke en Longinus. Siegenbeek wilde aan deze verhandeling de eerste prijs geven, maar Van Hemert had kritiek op de te grote nadruk op angst (omdat het verhevene voor hem de bovenzinnelijke overwinning op de zinnelijke angst was), en Cras vond het geheel te dicht aanleunen bij Burkes *Enquiry*, “En Burke had geen grond [...] om het ver-

hevene alleen tot het schrikwekkende, tot het smertelijke, tot het ijselijke te bepalen” (Cras, geciteerd in Contarini 1990:147).

Het ontbreken van Nederlandse inzendingen – of toch van bekroonde Nederlandse inzendingen – is niet noodzakelijk een teken van desinteresse. De drie eerder besproken redevoeringen en de bijdragen die in de volgende hoofdstukken besproken worden, bewijzen m.i. dat er wel degelijk aandacht besteed werd aan het verhevene in de vroege negentiende eeuw. Het lijkt mij eerder zo te zijn, dat de twee belangrijkste kampen, de kantianen en de common sense-filosofen zich niet geroepen voelden te antwoorden.

Voor de kantianen was het antwoord immers al geformuleerd door één van de juryleden, Paulus van Hemert. En voor de common sense-filosofen waren dergelijke vragen van ondergeschikt belang; bovendien werd Bosscha’s Blair-vertaling nog altijd herdrukt en gelezen. Dat die continue onderstroom van common sense-filosofie in feite het intellectuele leven van het Nederland van de late achttiende en vroege negentiende eeuw domineerde, blijkt uit het feit dat beide winnende bijdragen in die common sense-traditie te situeren zijn.

Matthijs Siegenbeek presenteerde in hetzelfde jaar als de publicatie van de verhandelingen zijn vertaling van *Peri hupsous*, wat impliceert dat voor hem – en vermoedelijk vele Nederlanders met hem – de filosofische discussie over het verhevene minder relevant was dan de “verhevene welsprekendheid” (Siegenbeek 1811:11).¹⁶⁸ De poging van de Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen om de kantianen uit *Felix Meritis* en de common sense-filosofen uit de klaslokalen samen te brengen was geen onverdeeld succes.

Toch zouden er nog twee belangrijke auteurs zich uitspreken over het verhevene, Johannes Kinker en Willem Bilderdijk. Beide denkers publiceerden in de jaren 1820 een tekst over esthetische filosofie. Beiden hadden op dat moment hun eigen denkstelsel ontwikkeld, en dat maakt dat hun verhandelingen weloordacht en genuanceerd, maar vooral ook geheel en al oorspronkelijk zijn. Hun bijdragen staan centraal in de volgende hoofdstukken.

Noten

1. Het huidige Kaliningrad, tegenwoordig een Russische enclave ingeklemd tussen Litouwen en Polen, maar in de achttiende eeuw een belangrijke Pruisische stad.
2. Specifiek over esthetica en het verhevene verwoordt Samuel H. Monk Kants iconische status het scherpst. "It was given to Kant to bring order out of chaos, to express perfectly a philosophical system and an aesthetic that were exactly suited to the needs of his time. In his critiques are expressed the philosophical ideas which form the basis for the art of his time, and this is true even if a given artist was not familiar with his works. And just as eighteenth-century literature has as its unconscious goal, in the fulness of time, the literature of the early nineteenth century, so it may be said that eighteenth-century aesthetic has as its unconscious goal the *Critique of Judgment*, the book in which it was to be refined and re-interpreted" (Monk 1935:5-6).
3. Recent door Jabik Veenbaas en Willem Visser in het Nederlands vertaald als *Kritiek van de zuivere rede* (2004).
4. Vertaald als *Kritiek van de praktische rede* (2006a).
5. De "Analytik des Schönen" is in Nederlandse vertaling verschenen als *Over schoonheid* (2002), vertaald door Jean-Pierre Rondas en Jacques De Visscher. Een integrale vertaling, *Kritiek van het oordeelsvermogen*, door Veenbaas en Visser verscheen in 2009.
6. Goldthwaits gehele inleiding is niet vrij te pleiten van enige zin voor overdrijving. Zo schrijft hij over Kants boek over het zonnestelsel, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* uit 1755: "I venture to say that if it had appeared in France or England rather than Germany, Kant's reputation would have been established instantly, and would have placed him near the Newton and Kepler whom he so much admired. As it was, it remained for Laplace to make the nebular hypothesis widely known with a book published in France in 1796" (Goldthwait in Kant 1960:6).
7. Paul Crowther besteedt erg weinig aandacht aan de *Beobachtungen* in zijn studie over *The Kantian Sublime*, maar ziet in de overeenkomsten met Burke eerder een gedeelde achtergrond, met name Addison's *Pleasures of the Imagination*, dan een directe invloed van Burke op Kant (Crowther 1989:12).
8. Er is één uitzondering: Kant prijst de Duitse taal op een bepaald moment omwille van haar rijkdom, waardoor ze fijne onderscheidingen kan benoemen. Croockewit voegt in een voetnoot toe: "Dat ook op onze nederduitsche taal geheel toepasselijk is" (Kant 1804:89n).
9. De vertaler dateert de oorspronkelijke *Beobachtungen* in 1771 in plaats van 1764, net als Van Hemert in zijn inleiding tot de *Beginzels* (1796:xxv) overigens. Hij heeft dus gebruik gemaakt van de (ongewijzigde) derde druk.
10. "Although the *Observations* cannot be said to be based on an empirical philosophy, it does share with empiricism a concentration upon the particulars of experience and a use of the method of inductive generalization rather than deduction from first principles" (Goldthwait in Kant 1960:10). Eva Schaper heeft er minder problemen mee om de *Beobachtungen* empiristisch te noemen: "That lively little treatise dates back to the time when Kant did not believe that aesthetic questions could lend themselves to anything other than empirical treatment" (Schaper 1992:381). Ike Kamphof kiest voor haar recente vertaling van de *Beobachtungen* (2006b) echter voor de term *Opmerkingen* in plaats van 'waarnemingen' of 'observaties', omdat 'opmerkingen' nauwer aansluit bij het weinig methodische karakter van de *Beobachtungen*. Kants benadering is, zoals uit volgende bespreking zal blijken, wel degelijk geïnspireerd door het empirisme, maar de inzichten worden niet in de vorm van een strenge wetenschappelijke verhandeling gepresen-

teerd. Kamphofs vertaling is (uiteraard) veel meer gericht op een hedendaags publiek: waar zij helderder is dan Croockewit, zal ik haar vertaling in voetnoot vermelden.

11. Het is haast overbodig te stellen dat de laatste twee delen vanuit hedendaags perspectief onderhevig zijn aan heel wat kritiek (zie bij voorbeeld Battersby (1989) en Armstrong (1996)). In deze studie gaat het om een schets van een concept in een bepaalde historische context, en de stereotypen die in deze tekst (en alle andere) naar voren komen, inclusief het onderliggende seksisme en racisme, maken deel uit van die historische context.
12. Goldthwait ziet een parallel met Baillie: “Kant established the separate conceptions of beautiful and sublime, his basic aesthetic categories, by analyzing the response of the beholder. The rationalists had done something quite different; they had grounded their conceptions upon nature as exemplified in the rules of reason. Now, we do not know precisely whether to assert that Kant was absolutely original in proceeding in the new way or no. In 1747 Dr. John Baillie, a physician in the British military service in Holland, published in London *An Essay on the Sublime* in which he defined the sublime entirely in terms of the response of the spectator. His essay had a very small circulation, however, and it is extremely doubtful that Kant, who did not read English very well, had ever read or even heard of it” (Kant 1960:21).
13. Kants eigen termen zijn “ das Schreckhaft-Erhabene”, “das Edle” en “das Prächtige” (Kant 1905:209).
14. Kant verwijst naar de publicatie van het verhaal in het *Bremer Magazin*.
15. “The sublime emerges as an important moral component of the person”, stelt Goldthwait (in Kant 1960:18). Volgens Goldthwait blijft deze ethische component van het verhevene ook in de *Kritik der Urteilskraft* van erg groot belang. Zoals later zal blijken, is dat inderdaad correct, maar Goldthwait gaat toch een stuk te ver wanneer hij dit “the uniting of aesthetic with moral experience” noemt (Kant 1960:37): van vereniging is geen sprake.
16. In een voetnoot voegt Peña Aguado er aan toe dat Burke wel explicieter op het empirisme gericht was dan de (toen nog) eerder rationalistische Kant.
17. Ook Kamphof gebruikt het woord ‘geestigheid’ in de eerste zin van dit citaat. Zij verklaart dit nader: “De gebruikte Duitse term is *Witz*, die behalve een gevoel voor humor ook de creatieve inspiratie omvat, niet alleen op het artistieke vlak, maar ook in de wetenschappen” (Kamphof in Kant 2006b:128n25). Het is niet duidelijk of de burgemeestersdeugd schoon of verheven is, aldus Kamphof (Kamphof in Kant 2006b:128n26). Kant spreekt er zich inderdaad niet uitdrukkelijk over uit, maar het lijkt mij in het *edele* rijtje van waarachtigheid en redelijkheid te horen.
18. Uit deze passage komt een andere Kant naar voren dan de droge, systematische analyticus waarvoor hij vaak versleten wordt. In een voetnoot laat hij zich het volgende over het “eerwaardig gezelschap” van pedanten (geleerde grillenvangers) en gekke grootsprekers ontvallen: “Wij zijn hen veel verschuldigd en hebben ook veel aan hen te belagchen. In deze *caricatuur* maken zij evenwel elkander een zuur gezigt, en de een stoot, met zijn ledigen kop, tegen dien van zijnen broeder” (Kant 1804:16n).
19. Kamphof gebruikt het voor de hedendaagse lezer logischer woord “gedienstigheid” (Kant 2006b:58).
20. Kamphof (Kant 2006b:59) noemt dit de “adoptieve deugden”, wat ook dichter staat bij Kants “adoptiv” (Kant 1905:217).
21. Dankzij zijn eerder contemplatieve ingesteldheid, stelt Peyrache-Leborgne ook: “Kant notait déjà dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* que le sublime avait quelque chose à voir avec la mélancolie. Parce que le mélancolique ‘a surtout le sentiment du sublime’, qu’il attend le sublime de la vie et de l’homme, il est plus enclin qu’un autre à la meditation

- grave et cherche à échapper à l'instabilité et à la médiocrité des choses extérieures" (Peyrache-Leborgne 1997:254).
22. Kant voegt er nog aan toe dat vrouwen die diepere kennis nastreven net zo goed een baard zouden kunnen hebben, wat hun streven naar diepzinnigheid expliciet zou uitdrukken (Kant 1804:49). Verderop noemt hij mannen die te vroeg en te vaak in het gezelschap van vrouwen verkeren, en zodoende 'vervrouwelijkt' zijn, "langwijdig of verachtlijk" (Kant 1804:74n).
 23. De stelling dat de deugd van vrouwen schoon moet zijn, wordt aangevuld in volgende voetnoot: "Dezelve werd boven bladz. 23 in eenen strengen zin *aangenomene deugd* genoemd; hier, waar dezelve, om des geslachts karakters wil, eene gunstiger regtvaardiging verdient, heet dezelve, over het algemeen, eene *schoone deugd*" (Kant 1804:53n).
 24. De protestantse Kant heeft hier mogelijks de minder sobere uitingen van het katholicisme op het oog. Kant werd streng piëtistisch opgevoed, maar heeft zich later afgekeerd van het enge dogmatisme ervan. "Attempts are frequently made to identify pietist influences in Kant's moral and religious thought. But virtually all explicit references to pietism in his writings or lectures are openly hostile. He typically identifies pietism either with a spirit of narrow sectarianism in religion or with a self-despising moral lethargy that does nothing to improve oneself or the world but waits passively for divine grace to do everything" (Wood 2005:4). Naar aanleiding van *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* uit 1793 werd Kant verboden nog over religieuze onderwerpen te schrijven. "His rational religious faith has no room for miracles, disapproves of religious practices such as petitionary prayer, and Kant regards religious rites as 'superstitious pseudo-service of God' when they are presented as necessary for moral uprightness or justification of the sinner before God" (Wood 2005:20). Wood vermeldt verder nog dat Kant ook volgens die normen leefde: toen hij als rector van de universiteit van Königsberg verwacht werd religieuze vieringen bij te wonen, verontschuldigde hij zich telkens omdat hij zich 'onwel' voelde.
 25. Kamphof vertaalt dit "Schimmernd-Erhabene" (Kant 1905:244) als "schijnend-verhevene" (Kant 2006b:89).
 26. De opmerkingen over niet-Europese volkeren zijn zo mogelijk nog clichématiger, en worden ronduit racistisch wanneer het over Afrikanen gaat (hij verwijst overigens naar de al eerder aangehaalde overtuiging van Hume dat blanken superieur zouden zijn). Het meest frappante voorbeeld is zijn reactie op de "neger timmerman" die, toen men hem wees op zijn neerbuigende gedrag tegenover vrouwen, antwoordde "*gij blanken zijt rechte gekken, want eerst geeft gij uwe vrouwen te veel toe en daar na klaagt gij er over, wanneer zij u den kop dol maken*". Het is ook, als of hier zoo iets aan was, dat misschien verdiende in overweging genomen te worden; dan kortom, deze kerel was van top tot teen geheel zwart; een duidelijk bewijs, dat het geen, wat hij zeide, dom was" (Kant 1804:101).
 27. De weinige secundaire bronnen over Van Hemert wijzen telkens opnieuw op de tegenstelling tussen Van Hemerts gebrekkige lichaamsbouw en zijn grote verstandelijke kwaliteiten. "Misvormd van lichaam, verried hij al spoedig den krachtigen bouw van zijn geest" (Groenewegen 1889:2) – een eigenschap die hij overigens gemeen had met zijn goede vriend Johannes Kinker, en die Bilderdijk (die zelf ook onder fysieke tekortkomingen gebukt ging) tot een aantal van zijn minder geïnspireerde verzen verleidde: het gedicht "Mr. J. Kinker aan Paulus van Hemert" begint met het vers "Zeg, Kreupele, dans ik wel; zeg, Bultnaar, ga ik recht?" (Bilderdijk 1856, XIII:420).
 28. Over deze polemiek: zie Groenewegen (1889:18-78) en Plat en Wielema (in Van Hemert 1987:16-18).
 29. Over deze kwestie, en de polemieken die eruit voortvloeiden: Groenewegen (1889:78-106). Een kort overzicht van Van Hemerts religieuze standpunten vindt men in Vuyk (1995:37-43).

30. Van Hemert diende zijn ontslag in in maart 1796, zijn vrouw overleed in januari 1797 (Plat & Wielema in Van Hemert 1987:20). Zie ook Vuyk (1995:39)
31. Hij was echter niet de eerste: uit een brief van een Berlijnse predikant aan Kant blijkt dat er al in 1786 Nederlanders bezig waren met Kants filosofie. Plat en Wielema noemen verder nog enkele vroege Kant-lezers, zoals Gerrit van der Voort, Allard Hulshoff en Hendrik Constantijn Cras (Plat & Wielema in Van Hemert 1987:19). Van Hemert was wel de eerste die nadrukkelijk probeerde de filosofie van Kant in brede kring te verspreiden. Over “Die erste niederländische Kant-Rezeption 1786-1850”, zie Wielema (1988).
32. Zie hierover Kouwenberg (2004).
33. Iets verder in de tekst stelt Van Hemert dat Beattie wel gezond verstand, maar geen kritische rede bezat (Van Hemert 1796a:xiv). Van Hemert viseert daarmee uiteraard niet alleen Beattie, maar de gehele common sense-filosofie, die in Nederland sterk stond. Van Hemert had eerder de felheid van de filosofische debatten bekritiseerd: “Men stelde, men bewees, men wederlegde, men verketterde elkander – en dat, niet zelden, met eene bitterheid, welke geen geslacht minder voegt, dan dat der Wysgeeren” (Van Hemert 1796a:vi). Maar in de vele polemieken waarin Van Hemert betrokken raakte – voor en ná zijn bekering tot het kantianisme – toonde hij zich zelf wel eens van zijn giftigste kant. In de voorrede tot het tweede deel zegt hij te zullen zwijgen over de recensie van het eerste deel in de *Algemeene Vaderlandsche Letteroefeningen* – het tijdschrift dat eerder al ter sprake kwam als spreekbuis van de common sense-denkers – maar Van Hemert laat toch niet na te vermelden dat de recensent behoort tot die mensen die “by hunne onwetendheid en oppervlakkigheid, nog eenige zoodanige onbeschaamdheid en waanswysheid voegen” (Van Hemert 1796b:xxiv). Een aantal bladzijden verder zwijgt hij nog steeds: “Maar al genoeg van deze *sophistische* wartaal enes onkundigen Recensenten!” (Van Hemert 1796b:xxvi). Aan het slot van de voorrede bij het derde deel brengt Van Hemert verheugd verslag uit van een aantal Engelstalige werken over Kant, inclusief dat van “eenen onbeduidenden *Brit* [...], die den verheven wysgeer van *Koningsberg* zoo weinig verstaat, als de Schryvers der algemeene vaderlandsche Letteroefeningen” (Van Hemert 1797:xxiv). Ook in de korte voorrede van het vierde deel ‘zwijgt’ Van Hemert hardnekkig over het feit dat de anonieme recensent van de *Letteroefeningen* hem verkeerd geciteerd heeft (Van Hemert 1798:vi-viii).
34. Sassen noemt die religieuze dimensie typisch voor de wijsbegeerte van de eerste helft van de negentiende eeuw: hij stelt dat de wijsbegeerte optreedt als “dienstmaagd, zoal niet van de theologie, dan toch van den Christelijken godsdienst” (Sassen 1954:285). Ook voor de strijd voor de kritische wijsbegeerte gold “dat deze strijd vóór alles tot inzet heeft gehad de vraag, of de grondbeginselen van Kant tot steun kunnen strekken voor het Christelijk geloof en de Christelijke zedenleer, dan wel als een gevaar voor de Christelijke geloofsovertuiging moeten worden beschouwd. De vraag naar de wijsgerige waarde van die beginselen en naar de mogelijkheid, ze voor de rede kritisch te verantwoorden, treedt daarbij volkomen op den achtergrond” (Sassen 1954:292).
35. “Die Darstellung des Erhabenen in der *KU* [*Kritik der Urteilskraft*, CM] und nicht die frühen Überlegungen in den *Beobachtungen* gilt als Paradigma des Kantischen Erhabenen, denn erst in der *KU* arbeitet Kant die Tradition dieses Begriffes in kritischer Weise in sein Theoriegebäude ein” (Peña Aguado 1994:39).
36. “Het onderscheid tussen het zinnelijke en het boven-zinnelijke, de fenomenen en de noumena, is in Kants ogen dus meteen ook dat tussen het kenbare en het onkenbare” (Spinoy 1994:49).
37. Schmidt noemt Leibniz, Wolff en Newton als de belangrijkste invloeden op de voorkritische Kant (Schmidt in Kant 2003:21-24). Veenbaas en Visser bevestigen dit in hun inleiding tot de *Kritiek van de zuivere rede*: “Kant is aanvankelijk dogmatisch rationalist. Hij hangt tot omstreeks 1760 het systeem van Leibniz-Wolff aan, dat een systematisering van de ideeën van Leibniz

- vormde. Daarna neemt zijn denken een andere wending, vooral onder invloed van de Engelse empiristen: Locke, Berkeley en Hume” (Veenbaas & Visser in Kant 2004:18).
38. Van Hemert neemt deze termen over, maar gebruikt in plaats van *a priori* vaak *van voren*.
 39. Voor de volledigheid: de categorieën van kwantiteit zijn eenheid, veelheid en alheid; van kwaliteit: realiteit of bepaaldheid, negatie, limitatie of begrenzing; van relatie: subsistens en accidens, oorzaak en gevolg, wisselwerking; van modaliteit: mogelijkheid, werkelijkheid, noodzakelijkheid.
 40. Ik schrijf deze termen met hoofdletter om op hun bovenzinnelijke oorsprong te wijzen. Tacq gebruikt in volgend citaat enkel voor God een hoofdletter: het gaat immers om de zinnelijke mens, en niet om de noumenale status van de begrippen.
 41. Zie hierover onder andere Wood (2005:100-106; 179-186).
 42. Guyer maakt een belangrijke kanttekening, die relevant is voor de studie van het verhevene doorheen de gehele achttiende eeuw in vergelijking met de laattwintigste-eeuwse belangstelling voor het sublieme. “Kant’s account of the sublime has drawn a great deal of interest in recent years, especially among European philosophers as well as both European and American literary theorists, who have taken the Kantian sublime to provide an image for the quintessentially post-modern experience of the incomprehensibility of the world by any traditional model of rationality. It should be clear from what has just been said, however, that Kant’s insistence on the complexity of the experience of the sublime precludes enlisting him in this postmodern cause: any feeling of incomprehensibility belongs only to the first stage of the feeling of the sublime, to be followed and replaced by a deep feeling of satisfaction at the power of our own reason to create moral order in the world” (Guyer 2000:xxx-xxxii).
 43. Tegelijkertijd dient daarbij opgemerkt te worden dat Kant het in zijn analyse enkel over dit ‘zuivere smaakoordeel’ heeft. Het valt te verwachten dat voor het zinnelijk wezen dat de mens is, die zuiverheid in vele gevallen een onbereikbaar ideaal is.
 44. Het gaat immers letterlijk om een gevoel, een bewustzijn van de eigen vermogens, van het zelf. Saint Girons stelt (zij het met enige zin voor overdrijving) deze erkenning van het zelf centraal in haar visie op het verhevene. “Le sublime vient alors me révéler ce que je savais mais ne voulais pas savoir: que toute constante de perception est une production de mon esprit et que rien ne me prouve qu’il y ait des objets au-dehors de moi” (Saint Girons 2005:105).
 45. Mark L. Johnson (1979:170) definieert vorm als de structuur, de relaties, en de volgorde van elementen in ruimte en tijd – waarbij hij overigens ruimte creëert voor het schone in kunst. “Form in a beautiful object, then, will consist of either (1) relation of objects (shapes, figures) and relation of parts (inner structure) in space, as in painting, sculpture, landscape gardening, etc., or (2) relation of sensations in time, as in music, poetry, film, drama” (Johnson 1979:170).
 46. Ferguson noemt het “that peculiar supplementary sense of which Kant gives rather cryptic descriptions” (Ferguson 1992:28).
 47. Het gaat niet om dezelfde common sense als in het denken van Beattie: “Kant thus finds a basis for universality in a mental state based upon conditions which may be presupposed in all subjects, and it is the consciousness of this mental state which constitutes the pleasure felt in judging the object to be beautiful” (Johnson 1979:169). Patrick Healy wijst erop dat de *sensus communis* niet betekent dat iedereen hetzelfde voelt: “This assumed common sense does not say everyone will agree with our judgement, but that everyone should” (Healy 2003:47). Net dit onkenbaar gevoel waarop het schoonheidsoordeel berust, maakt van Kants analyse een esthetica, een theorie gebaseerd op en over gewaarwordingen. Erik Spinoy stelt (net als Pierre Hartmann (1997:5-9)) esthetica tegenover poëtica en tegenover wetenschap. “Het oordeel over het schone

kan enkel door het gevoel geveld worden. Daarom ook behoren Kants geschriften over het schone tot een *esthetica* (die de *receptie* van het schone onderzoekt) en niet tot een *poëtica* (die regels geeft voor de *productie* van het schone) of tot een ‘Wissenschaft’ (Spinoy 1994:59n6), die kennisoordelen onderzoekt.

48. Volgens Thomas Huhn (en vele anderen met hem), is het verhevene eigenlijk belangrijker dan het schone voor de *esthetica* van Kant: “the sublime rather than beauty is the more central and constitutive element in Kant’s aesthetics because it prolongs and problematizes the project of generating a self-subsistent, whole, and harmonious subject, whereas beauty merely (but pleasurable) confirms subjectivity’s misrecognition of itself. Beauty, in a word, offers but a false and static image of subjectivity” (Huhn 1995:269). Het schone blijft binnen de perken van het zinnelijke en bevestigt in feite enkel maar de harmonie van de faculteiten met de objecten – wat op zich logisch is: de objecten worden immers door de zintuigen en de faculteiten ‘gevormd’. In de ervaring van het verhevene, zoals zal blijken, wordt de beperktheid van die zinnelijke kennis blootgelegd, waardoor de mens zich bewust wordt van een bovenzinnelijke dimensie in zichzelf. In die zin biedt het verhevene een ‘correctie’ op het beperkte zelfbeeld dat in het schone ontstaat.
49. Volgens Paul Guyer (2005) ligt net in het feit dat er effectief een onbehaaglijk element in de ervaring van het verhevene zit, het vernieuwende van Kants invulling van het verhevene. “What is unique to Kant’s account is rather his idea that the experience of the sublime is always a *struggle*, a tension or oscillation between pleasure and pain that ends in a feeling of pleasure but which is by no means pleasant throughout, as many of his predecessors had thought” (Guyer 2005:33).
50. Deze passage is een letterlijke vertaling uit Kants *Kritik der Urteilkraft* (Kant 1913:244-245).
51. “Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft” (Kant 1913:250).
52. Het is in deze context dat Kant de enige twee voorbeelden van door mensen gemaakte werken noemt – Van Hemert neemt de voorbeelden niet over. Om de piramiden ten volle te waarderen moet men ze van niet te dichtbij, maar ook niet te veraf bekijken, aldus Kant. Wie te dicht staat, biedt zijn verbeelding de tijd niet om het beeld te vormen, omdat de aandacht telkens van het ene punt naar het andere gaat. Wie te ver staat, onderscheidt de verschillende onderdelen niet, en krijgt slechts een vaag beeld van het geheel. Met dit voorbeeld verduidelijkt Kant de betrekkelijkheid van ons waarnemingsvermogen. Of de piramide de ervaring van het verhevene opwekt, blijft eigenlijk buiten beschouwing. Het tweede voorbeeld is nog duidelijker een voorbeeld van kunst: de Sint-Pietersbasiliek in Rome. Wie deze kerk betreedt, overvalt “ein Gefühl der Unangemessenheit seiner Einbildungskraft für die Ideen eines Ganzen, um sie darzustellen, worin die Einbildungskraft ihr Maximum erreicht, und, bei der Bestrebung, es zu erweitern, in sich selbst zurück sinkt, dadurch aber in ein rührendes Wohlgefallen versetzt wird” (Kant 1913:252). Ook in dit geval wordt niet duidelijk gesteld of dit al dan niet een ervaring van het verhevene is, maar de suggestie dat dat wel degelijk het geval is, wordt wel gewekt.
53. “That is, the imagination does recognize a call for the representation of an absolutely great series by an absolutely great unit of measurement. But of course it cannot succeed in actually producing such a representation, so it causes a feeling of inadequacy; yet it is that very feeling of frustration which reveals to us the existence of reason and its call, which is in turn the ground for our eventual pleasure in the mathematically sublime” (Guyer 1993:210).
54. Hij blijft daarmee dicht bij Kants Duitse termen, respectievelijk *Auffassung* en *Zusammenfassung*.
55. “Through apprehension numerical estimation can progress *ad infinitum*, but when the imagination’s capacity to intuit a series of units as one simultaneous whole reaches a limit, aesthetic

- comprehension encounters the immeasurable and the feeling of the sublime” (Makkreel 1984:304).
56. “The imagination is disharmonious with reason in respect of grasping the infinite as a whole. The imagination simply cannot grasp the object and meet the goal of reason. But the relationship itself is harmonious with respect to morality in general because it produces a state in which reason is superior to imagination. Kant expresses this fit when he says that the inadequacy of imagination for reason comes ‘into accord with reason’s law.’ This law, which [is] part of our vocation,’ is that we should ‘estimate any sense object in nature that is large for us as being small when compared with ideas of reason’” (Matthews 1996:171).
 57. Baldine Saint Girons wijst op de betekenisrijkdom van *Achtung*: “Le terme allemand qu’on traduit et qu’il faut traduire par respect est *Achtung* qui signifie également attention, considération, et de là, estime ou encore égard, dernier terme auquel Jean-François Lyotard donnerait volontiers sa préférence, mais qui nous semblerait, en l’occurrence, trop faible. *Achtung* dérive de la racine indogermanique *ok qui signifie réfléchir, considérer, peser (*nachdenken, überlegen*). Chacun a pu entendre l’interpellation *Achtung! Achtung!* signalant l’imminence d’un danger et sollicitant, voire exigeant, l’attention la plus immédiate à son endroit. Ordre imposé en allemand, *Achtung* évoque fâcheusement les horreurs de la dernière guerre. Mais notons que, dans le registre militaire, il signifie purement et simplement ‘garde à vous!’” (Saint Girons 1993:347).
 58. Opnieuw een letterlijke vertaling van Kant (1913:257).
 59. Matthews’ terminologie suggereert de continuïteit in de traditie van het verhevene sinds Addison: “In the case of the mathematically sublime, greatness is a function of size. In the case of the dynamically sublime, greatness is a function of power” (Matthews 1996:174).
 60. “Macht is ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Eben dieselbe heißt eine Gewalt, wenn sie auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist. Die Natur, im ästhetischen Urteile als Macht, die über uns keine Gewalt hat, betrachtet, ist dynamisch-erhaben” (Kant 1913: 260). Saint Girons (1993:375) onderscheidt drie soorten: *Vermögen* is een “pouvoir-faculté”, *Macht* “pouvoir-puissance”, en *Gewalt* “pouvoir de contrainte”.
 61. Let wel: “while for Burke, the negative delight in the sublime is caused entirely by our safety from a potential pain, and thus the experience, even if dependent upon the thought of the possibility of that pain, is itself wholly pleasurable, for Kant the experience itself contains moments of both pain and pleasure” (Guyer 2005:38). Bij Burke wordt de angst als het ware geneutraliseerd, waardoor de ervaring van het verhevene kan plaats hebben; bij Kant is de angstervaring een cruciaal onderdeel van de gehele complexe ervaring van het verhevene.
 62. Wood beklemtoont dat de ervaring van het verhevene geen goddelijk ingrijpen impliceert, maar net een typisch menselijk gevoel is: “What we experience as transcending the power of nature is not the ‘numinousness’ of a powerful alien Being who takes some sort of sadistic pleasure in overwhelming and terrifying us, but rather the sublimity of our own moral freedom. The truly sublime object to which our aesthetic experience relates is therefore not God but our own moral disposition and vocation” (Wood 2005:164).
 63. Paul Guyer (1993) wijst er terecht op dat recente lezingen van Kants *Erhabene* – hij onderscheidt deconstructionistische, psychoanalytische en ideologische lezingen – voorbijgaan aan het feit dat het verhevene voor Kant uiteindelijk een positieve ervaring is. Volgens Guyer legt het deconstructionistisch sublieme de kloof tussen het zeggare en het onzeggare bloot, wijst de psychoanalyse op de spanning tussen het rationele en het irrationele, en schrijft de ideologische interpretatie het sublieme in in een moreel en politiek spel van angst en onderwerping. “As reflections of twentieth-century anxieties about the primacy of reason – above all, practical reason – they may be accurate enough, but they can have little to do with Kant, who used the

idea of the sublime to symbolize the secure dominance of reason in human life. It is crucial to realize that although for Kant the experience of the sublime may reveal the limits of the senses, imagination, and understanding, and in this regard may be accompanied with an element of displeasure, the sublime is ultimately a satisfying experience which makes clear the vocation of reason” (Guyer 1993:191). Een voorbeeld van zo'n lezing is die van Baldine Saint Girons, die een poststructuralistische psychoanalytische invulling van het verhevene biedt. “Portant son attention sur ce qui, dans l'intuition, est le moins intuitionnable, Kant sépare radicalement jugement esthétique et jugement de connaissance et, en dernier ressort, transforme plus ou moins l'expérience du sublime en expérience de la déception” (Saint Girons 2005:100). Kant onderscheidt inderdaad het esthetisch oordeel van het kennisoordeel, maar de teleurstelling is niet meer dan een overgangsfase; *en dernier ressort* is Kants verhevene een positieve ervaring.

64. “De lustvolle component in het verheven gevoel ontstaat zoals gezegd alleen maar wanneer we het genoemde onlustgevoel verbinden met het onlustgevoel dat we ervaren wanneer de verbeeldingskracht van de rede de opdracht krijgt om het object van een van zijn ideeën te presenteren – anders gezegd, wanneer het, door een analogische procedure, het bewustzijn in ons wekt dat wij het vermogen bezitten om ideeën te denken. Die procedure kan echter alleen maar in werking treden wanneer men ‘das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt’ heeft” (Spinoy 1994:74). Guyer (2005:39) stelt dat de mens dus nood heeft aan “a process of moral education and, as it turns out, aesthetic education as well” – waardoor hij impliciet aangeeft dat Schiller zich voor zijn ontwerp van een esthetische opvoeding terecht op Kant beriep.
65. Spinoy waarschuwt echter “dat het verheven gevoel *niet* in de eerste plaats het signalement in het gevoel is van de macht van de morele wet – het kan het *ook* zijn –, maar veel meer een demonstratie van de superioriteit van de rede als bovenzinnelijk vermogen in haar geheel” (Spinoy 1994:111). Dit is een terechte kritiek op Crowthers voorstelling van het verhevene: in zijn bespreking van zowel het mathematische als het dynamische verhevene legt Crowther voortdurend de nadruk op de morele dimensie. “The moral aspect of the sublime unwarrantably eclipses all other considerations” (Crowther 1989:128). Dominique Peyrache-Leborgne sluit zich aan bij Crowther, en gaat zelfs een stap (teveel) verder: “le sublime kantien avait finalement moins pour véritable vocation la production esthétique que la reconnaissance du loi morale” (Peyrache-Leborgne 1997:326). Paul Guyer (2005) daarentegen legt de nadruk op de analogie, maar – zoals Vandenaabeele (2005) in zijn commentaar op Guyer (2005) verduidelijkt – hij blijft uitgaan van een *esthetisch* verhevene, en geen *ethisch* verhevene.
66. Van Hemert vertaalt Kant (1913:265). Rudolf Makkreel stelt beide oordelen erg scherp tegenover elkaar: terwijl het oordeel over het schone bijdraagt aan de manier waarop de mens omgaat met de objecten van de empirische werkelijkheid, betreft het oordeel over het verhevene de subjectieve mens zelf: “Reflection on beauty leads us to hope for a greater harmony and systematic order in nature; the sublime points to the possibility of an overall integration of our faculties of mind” (Makkreel 1984:312).
67. Haar definitie van “moral feeling” verduidelijkt de band met het verhevene: “Moral feeling includes a negative feeling of pain as a result of striking down particular sensible desires and the general principle of self-conceit. The feeling of striking down self-conceit is humiliation. But this same humiliation awakens respect for the moral law. Kant calls this a positive feeling, but qualifies this claim by noting that it is not properly a pleasure. It is positive because striking down self-conceit makes it easier to determine the will through the moral law. In terms of its causality, respect is positive. So while Kant calls respect ‘positive,’ it is far from being a pleasure” (Matthews 1996:169). Matthews’ stelling is een kritiek op Crowthers *The Kantian Sublime* (1989), waarin sterk de nadruk wordt gelegd op de analogie tussen het gevoel van het verhevene en het morele gevoel. Huhn (1997) wijst er echter op dat zij echter zelf op een soortgelijke analogie, maar ditmaal met het ethische oordeel, uitkomt. Volgens Matthews (1997) stelt Huhn

- een en ander verkeerd voor (wat er in feite op neerkomt dat volgens haar hun standpunten niet zo ver uiteen liggen als Huhn wil doen voorkomen).
68. De twee belangrijkste uitzonderingen zijn de *Redevoering over het verhevene*, waarin zo dadelijk uitgebreid aandacht besteed wordt, en een artikel in het *Magazijn* over de “Oorspronkelijkheid van de dichter”, waarop ook zal ingegaan worden bij de bespreking van de *Redevoering*.
 69. ‘Schone wetenschap’ noemt Van Hemert een onmogelijkheid, een “onding” (Van Hemert 1798:191). Hij erkent wel dat er door “woordwissel” over schone wetenschappen kan gesproken worden, in de betekenis van “wetenschappen, die de aanleiding en den grond der *schoone konst* behelzen” (Van Hemert 1798:191n).
 70. “Kant’s account of genius makes it clear, our response to a work of artistic genius can be like our response to natural beauty without the work itself having to *look like* a natural beauty and without our having to pretend that it does – although of course the genius which produces such a work is itself a genuine gift of nature” (Guyer 1994:280).
 71. Spinoy heeft het over “de – door Kant op een erg aarzelende en inconsistente manier behandelde – genieproblematiek” (Spinoy 1994:66n2).
 72. In 1948 pleitte Barnett Newman voor een hedendaagse kunst die verheven moest zijn: “The Sublime is Now!” (Newman 1948). Welke invulling van het verhevene Newman daarmee ook bedoelt: een kantiaanse lijkt erg moeilijk, zoals ook Jacques Rancière opmerkt: “In the first instance, let us note that the identification of modern art with an ‘art of the sublime’ poses a very simple problem: for Kant, the very idea of a sublime artwork is a contradiction in terms” (Rancière 2004:8).
 73. Ter illustratie: het schilderij *Der Wanderer über dem Nebelmeer* van Caspar David Friedrich (1774-1840) wordt vaak als een afbeelding van het verhevene beschouwd, terwijl het in feite een afbeelding is van een man die zich in omstandigheden bevindt die een ervaring van het verhevene kunnen oproepen.
 74. Kant noemt een object dat door zijn uitzonderlijke grootte zijn eigen doelmatigheid vernietigt *ungeheuer*; datgene wat bijna te groot is om gevat te worden is *kolossalisch*. Zie hierover Parret (2005), en de respons daarop van Frans van Peperstraten (2005).
 75. Guyer (2005:40) merkt op dat beide enkel als voorbeelden van “the need for standing at the right distance from an object to experience as sublime” gegeven worden: enkel de natuur kan waarlijk verheven ervaringen oproepen. Feit blijft dat de voorbeelden gegeven worden om de afstand nodig voor een *verheven ervaring* te verduidelijken.
 76. Allan Lazaroff somt enkele problemen voor het verhevene als esthetisch oordeel op: “to protest that Kant gives examples of sublimity which are not characterized by these four moments indicates a failure to recognize that there are judgments of sublimity which are not pure aesthetical judgments. Indeed, most of the occurrences of sublimity in Kant seem to be of this latter impure kind. In describing estimations of magnitude on which sublimity is based, he cites reactions to the Pyramids and St. Peter’s at Rome as examples, although in the very next paragraph he warns that ‘we must not exhibit the sublime in products of art (e.g., buildings, pillars, etc.) where human purpose determines the form as well as the size’. It will be recalled that one requirement of a pure aesthetical judgment is that the object exhibit purposiveness without definite purpose. Similarly, certain human affections and states of mind are sublime, although, according to Kant, the very concept of man involves his purpose and destination. Since human art also exhibits purpose, only rude nature can occasion a pure aesthetic judgment of sublimity, and even then nature also must not be viewed teleologically. Yet literary statements such as the Second Commandment in the Bible and the inscription on the Temple of Isis are cited as especially sublime” (Lazaroff 1980:204-205).

77. Volgens Robert Wicks (1995) is het genie echter beter verzoenbaar met het concept van het verhevene dan met het schone, en belichamen de grootste kunstwerken – die gecreëerd zijn door genieën – een verzoening van het verhevene en het schone. Guyer (1995) spreekt dit echter tegen: volgens hem blijven ook werken van genie gebonden aan de zintuiglijke vorm, en ontstijgen ze die niet, zoals in het verhevene het geval is.
78. Dergelijke afbeeldingen verliezen echter hun effect als ze niet meer als nieuw, maar als conventioneel beschouwd worden. “This is probably one of the reasons why the sublime has become generally debased as an aesthetic concept. The infinite vistas and terrifying events become mere signifiers of an outmoded theatricality” (Crowther 1989:155).
79. Dit maakt het verhevene tot een inspiratiebron voor twintigste-eeuwse psychoanalytische concepten zoals het *Unheimliche*.
80. Verder in zijn geschiedenis van het verhevene – Kirwan wijdt overigens, in tegenstelling tot de meeste andere historici van het verhevene, een volledig hoofdstuk aan Schiller – noemt hij Schillers teksten over het verhevene enigszins overdreven “the swan song of the sublime, as a discrete subject at least, within philosophical aesthetics” (Kirwan 2005:85).
81. In het *Schiller-Handbuch*, samengesteld door Matthias Luserke-Jaqui (2005) worden alle teksten van Schiller besproken door verschillende auteurs. Gert Sautermeier bespreekt *Die Räuber* en wijst erop dat het niet de leesuitgave van het toneelstuk, maar de concrete opvoering van het stuk was dat zo’n succes bleek te zijn dat vreemden elkaar in de armen vielen en vrouwen in zwijm vielen (Sautermeier in Luserke-Jaqui 2005:8).
82. Na een aantal omzwervingen was Schiller in 1787 naar Weimar getrokken, waar hij hoopte in contact te komen met Herder, Wieland en Goethe – enkel met Wieland had Schiller snel een goede band (Herder had het druk met andere zaken, de eerste ontmoeting met Goethe was geen succes – zie daarover Safranski (2005:319-323)). Aart Leemhuis vat kort samen hoe Schiller in Jena belandde: “Schiller richt in Weimar zijn scheppingskracht niet primair op de poëzie, met historisch werk probeert hij de maatschappelijke erkenning te verwerven die hem tot dan toe is onthouden. Met zijn *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von den Spanischen Regierung*, gepubliceerd in 1788, lukt dat ook. Het werk wordt gunstig ontvangen en levert Schiller een professoraat op in de geschiedenis aan de universiteit van Jena. Helaas is het hoogleraarschap geen lucratieve baan; de hertog van Weimar zorgt echter voor enige financiële compensatie en voor een passende hofraadstitel. 26 mei 1789 spreekt Schiller zijn intrede uit die, mede naar eigen zeggen, indruk maakt” (Leemhuis 1994:15). Safranski (2005:328-330) is minder sceptisch ten aanzien van het succes van Schillers inaugurele rede: het gereserveerde auditorium bleek te klein te zijn, en in een optocht werd naar een andere locatie uitgeweken.
83. Hoewel de esthetica in Van Hemerts *Beginzels* beduidend minder aandacht krijgt dan de ken-theorie en de ethiek, is Antoon van den Braembussches stelling dat de contemporaine receptie van Kant nagenoeg uitsluitend op de eerste twee *Kritieken* concentreerde, toch wat overtrokken. “Uitzonderingen op de regel waren sommige illustere tijdgenoten van Kant, zoals Schiller en Goethe, die juist in de Derde Kritiek een hoogtepunt zagen. Invloedrijke filosofen daarentegen lieten reeds tijdens de Romantiek zelf en ook later, in de loop van de negentiende en in het begin van de twintigste eeuw, nauwelijks een spaander heel van Kants Derde Kritiek. De genadeloze kritiek van Nietzsche op Kants esthetica spreekt wat dit betreft boekdelen. Alleen Kants theorie omtrent het artistieke genie vond hier en daar genade” (Van den Braembussche 1997:68-69).
84. Vanaf 1794 groeide de band tussen Schiller en Goethe, die hem zou aanzetten tot het hernemen van zijn literaire activiteiten. De samenwerking tussen deze beide grootheden van de Duitse literatuur, die bruusk werd afgebroken door Schillers vroegtijdige dood in 1805, zou de kern vor-

- men van de zogenaamde *Weimar Klassik*. Voor een uitstekende en vlot leesbare biografie van Schiller, zie Safranski (2005).
85. “In sechs Briefen an seinen Freund Christian Gottfried Körner entwickelte Schiller im Januar und Februar 1793 jene Theorie der Schönheit (griechisch: Kallias), die er im Dezember des Vorjahres voll Zuversicht angekündigt hatte” (Dommes in Luserke-Jaqui 2005:382). Hoewel de brieven wel als *Kallias, oder über die Schönheit* bekend staan, kwam de geplande bewerking en uitgave er niet – in de *Nationalausgabe* is *Kallias* dan ook bij de briefwisseling terug te vinden. Aart Leemhuis (1994:195) wijst op de aandacht die S.C.A. Drieman besteedt aan de meestal verwaarloosde invloed van Körner op Schiller: in de briefwisseling komt Schiller tot een eigen visie, dankzij de dialoog met Körner (zie Drieman 1981:33-58). Grit Dommes beklemtoont echter in haar bespreking van de brieven in het *Schiller-Handbuch* (Luserke-Jaqui 2005) dat Schiller gaandeweg steeds minder rekening houdt met Körners suggesties: “An einen Dialog erinnert nun nur noch wenig” (Dommes in Luserke-Jaqui 2005:383).
 86. Zelle (in Luserke-Jaqui 2005:479-480) somt een aantal mogelijke ontstaansscenario’s op, maar concludeert dat dit louter speculaties zijn. Het enige wat wel zeker is, is dat “Über das Erhabene” ná “Vom Erhabenen” geschreven is, en dus tussen 1793 en 1801 moet gesitueerd worden.
 87. Barnouw stelt nogal extreem dat Schiller de kritische filosofie onderuit wil halen: “Schiller’s goal in his empirical ‘esthetic’ psychology was to show, by an imaginative analysis of the workings of feelings – and the related functions of the drives – in experience, that and how it was possible for rationality and freedom to emerge and be sustained within experience. In overcoming Kant’s separations, Schiller in effect seeks to undermine and obviate the ‘critical’ philosophy” (Barnouw 1980:500). In wat volgt hoop ik aan te tonen dat Schiller Kants dualisme eerder wil overstijgen dan ondermijnen.
 88. “In het algemeen spreekt men van esthetisch idealisme wanneer een kunst- of literaire theorie geheel uitgaat van het ideële en dat dan vanzelfsprekend ten koste van het zintuiglijke – al speelt het laatste toch altijd op enigerlei wijze mee” (De Deugd 1966:255). Schillers esthetisch idealisme is niet beperkt tot een kunst- of literaire theorie, maar behelst integendeel de hele filosofie, waarin het esthetische de eerste plaats bekleedt. Doordat het esthetische noodzakelijk aan het zintuiglijke of zinnelijke gebonden is, lijkt het mij dat De Deugd wat al te sterk de nadruk legt op het overwicht van het ideële of bovenzinnelijke ten opzichte van het zinnelijke.
 89. “[H]e saw himself as something of a ‘hermaphrodite’, a cross between poet and philosopher” (Wilkinson & Willoughby 1967:xxix).
 90. Lesley Sharpe geeft aan dat Schiller Kants dualisme overneemt, maar daar probeert boven uit te stijgen: “The Kantian dualism is adopted by Schiller in all his major aesthetic writings, but he tends to interpret it experientially as the conflict between the pull of earthly, material existence and the claims of the ideal realm, which includes the moral law. What is for Kant a set of necessary distinctions to make the investigation of knowledge possible becomes for Schiller a dualism symptomatic of the problem of the human condition. At the same time, Schiller always felt a strong pull from theories of human wholeness, where human beings are not caught in a battle between two realms but can rediscover harmony of thought and feeling. The challenge facing him in his major aesthetic writings was that of adapting Kant’s system to accommodate the possibility of harmony between the material and intelligible worlds, though arguably he was setting himself an impossible task” (Sharpe 2005:149).
 91. “Het geheel met Kant strijdige aspect aan de esthetica van Körner en Schiller is nu dat deze niet zoals Kant zoekt naar categorieën, naar algemeen geldige begrippen, die ten grondslag zouden liggen aan het ervaren van objecten, in dit geval van schone objecten, maar naar ontologische principes, naar principes die ten grondslag liggen aan de zijnswijze, aan de reële hoedanigheid van een object, met name van een schoon object. Een dergelijk, niet primair van het menselijk

(kennend) subject uitgaand standpunt is vanuit Kants filosofische uitgangspunt, de zuivere theoretische rede, ondenkbaar” (Drieman 1981:14).

92. “Die Freiheit in der Erscheinung ist also nichts anders, als die Selbstbestimmung an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart” (Schiller 1992:192). Frederick Beiser wijst er streng op dat Schillers redenering een cirkelredenering is: “Regarded strictly as an attempt to demonstrate his objective principle of taste, Schiller’s deduction must be regarded as a failure. While it provides an interesting topography of the mind and the place of the aesthetic judgment within it, the argument does not work because it presupposes the very conclusion that it is so intent to prove: that beauty is freedom in appearance [*sic*]. The argument shows only that the application of practical reason to natural events gives the concept of freedom in appearance, but it does not explain why the concept of freedom in appearance is equivalent to beauty. Once that step is made, it is obvious that taste falls under practical reason, given that judgments of taste apply the concept of freedom. Still: the question remains: Why make the crucial step? Schiller needs to provide some independent evidence on behalf of his analysis of beauty. To his credit, Schiller himself fully appreciated, and deeply worried about, the difficulty” (Beiser 2005:61). De brieven zijn dan ook ongepubliceerd gebleven.
93. Rüdiger Safranski legt (impliciet) het verband tussen stof / vorm en het genie-begrip: “*Stijl* heeft de kunstenaar pas als zijn oogmerken met de eigenzinnigheid van de stof een verbond sluiten, waardoor iets onmiskenbaar eigens ontstaat; iets wat zich niet tot de kunstenaar en niet tot de stof laat reduceren, een derde mogelijkheid die uit dit verbond voortvloeit. De kunstenaar moet zo te werk gaan dat zijn ideeën verschijnen alsof ze uit de stof zelf voortkwamen” (Safranski 2005:381) – die laatste opmerking kan gezien worden als een Duits-Idealistische variant op Longinus’ stelling dat kunst natuur moet worden.
94. Beiser wijst erop dat deze autonomie tweeledig is: het gaat om de vorm die als vrij van de regels verschijnt, maar tegelijkertijd moet die vrijheid vanuit de vorm zelf verschijnen. “Schiller calls the first condition *autonomy*, because the object seems to be self-determining, following the laws of its own nature alone; he calls the second condition *heautonomy*, because the nature seems to be created by the object itself. If autonomy means following the laws of one’s own nature alone, heautonomy means that these laws are, as it were, self-given, created by the subject itself. So heautonomy is not opposed to autonomy but simply a greater degree of it; it is an intensification of autonomy, meaning literally ‘self self-governing’” (Beiser 2005:67). Autonomie gaat over de relatie van het object met andere objecten, heautonomie over de relatie van het object met zijn eigen vorm.
95. “Op 26 augustus 1792 had de Nationale Assemblée in Parijs hem tijdens een plechtige ceremonie de titel van ‘*citoyen français*’ – burger van Frankrijk – toegekend. Hij was daar blij mee, maar het officiële document kreeg hij niet, want dat was op naam van ene ‘le sieur Gille, publiciste allemand’ gesteld. Maar een schrijver genaamd ‘Gille’, zoals de Franse ignorantie hem enigszins fonetisch had gedoopt, kenden ze in Duitsland niet, en daarom wist ook niemand bij wie de oorkonde moest worden afgeleverd. Zo kwam het dat deze een paar jaar in Straatsburg bleef liggen. Pas op 1 maart 1798 werd ze hem overhandigd. Er stond een handtekening op van Danton en van alle anderen die allang onthoofd waren. Goethe zal hem feliciteren met de gedenkwaardige woorden: ‘Met het burgerrecht dat u uit het dodenrijk is toegestuurd kan ik u slechts in zoverre gelukwensen als het u nog onder de levenden heeft aangetroffen’” (Safranski 2005:382).
96. Schiller kreeg het Franse staatsburgerschap vermoedelijk op basis van *Die Räuber*, zijn debuut uit 1780. Volgens Chytry dateert Schillers politieke bewustzijn al van die tijd. “Impressed by the example of Shakespeare’s tragedies, Schiller came to see the theatre and the political realm as intimately connected, and the stage as a court wherein to evaluate politics and history according to the standard of the totality of the human being as a sensuous-rational entity” (Chytry 1989:73).

97. Hoffheimer stelt dat “The aesthetic synthesis that Schiller proposed in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* was an attempt theoretically to reunite natural and social history” (Hoffheimer 1985:242).
98. De Deugd wijst erop dat Schillers klemtoon op het spel niet nieuw was: “Schillers Spieltrieb geniet een grote bekendheid, ook in buiten-literaire kringen. Toch realiseert men zich meestal weinig dat deze theorie alleen kon worden opgebouwd in een literair klimaat dat vol was van de gedachte aan de vrijheid van de menselijke verbeeldingskracht en het spel dat daarmee kan worden gespeeld, ‘het vrije spel der fantasie’” (De Deugd 1966:38). Vreemd genoeg komt Schiller niet ter sprake in Johannes’ studie over de verbeeldingskracht (1992).
99. Dit kan vanzelfsprekend lijken, maar Driemans punt is niet onbelangrijk: het gaat om een spel van twee evenwaardige partners, en absoluut geen kat-en-muis-spel.
100. Volgens Hilde Hein is de notie van het spel problematisch. “If play by definition is spontaneous activity engaged in exclusively for its own sake, then to value it for its possible consequences is a denial of its essence” (Hein 1968:68). Hein lijkt mij hier voorbij te gaan aan de notie van het *alof*: het spel is geen spontane activiteit, maar wordt ervaren alsof dat wel zo was. Het spel is schijn, zoals de vrijheid in het schone schijn is.
101. Schiller komt pas gaandeweg tot deze visie: ondanks de verschillende herzieningen voor elke nieuwe publicatie blijft het oorspronkelijke karakter van een briefwisseling waarin ideeën opgeworpen, afgetoetst, ontwikkeld of verworpen worden, behouden. “Volgen wij de grote ontwikkelingslijn in Schillers denken, dan zien wij een essentieel breekpunt in zijn opvattingen aangaande de mens: het ideaal van *rationele* mens wordt ingeruild voor dat van de, naar lichaam en geest harmonische, *spelende* mens. Deze veranderde opvatting heeft consequenties voor politieke en maatschappelijke interesses, deze verschuiven van de politieke instellingen in het *regime van de rede* naar de vrije individuen in de *esthetische samenleving*” (Leemhuis 1994:169-170).
102. Dominique Peyrache-Leborgne (1997:65) spreekt van “une véritable synthèse entre le sublime et le beau qui étaient jusque là restés opposés, chez Kant et surtout chez Burke” en bemerkt een politieke ondertoon: “Bien que peu théorisé, le registre du sublime apparaît cependant à plusieurs reprises, essentiellement pour caractériser la Beauté idéale. Le concept de sublime tragique s’efface au profit du registre de l’élévation, de l’ineffable, et de l’ennoblement moral. Cette assimilation du sublime au Beau idéal, qui s’explique, dans le contexte politique d’une Europe bouleversée par la Révolution Française, par le désir de surmonter les antinomies de l’idéal et du réel politique, témoigne des préoccupations de Schiller, et du pessimisme historique engendré par le Terreur” (Peyrache-Leborgne 1997:65).
103. Safranski duidt de belangstelling van Schiller net iets té direct biografisch: volgens Safranski is Schiller op het moment dat hij zich over het verhevene buigt meer gericht op het lijden dan op het zachte van het schone. “De *weke* esthetica strookt niet met zijn stemming in een situatie die hem dwingt met een lichamelijke kwaal de strijd aan te binden. Hij is gespannen, wil niet het onderspit delven, en daarom denkt hij bij voorkeur over de *krachtdadige* schoonheid na, die hij met behulp van het door Kant ontwikkelde begrip van het ‘verhevene’ toelicht” (Safranski 2005:395). Het lijkt mij erg aannemelijk om Schillers belangstelling voor het spectaculaire verhevene te verbinden met zijn theaterpraktijk, maar Safranski’s allusies op zijn gevoelsleven zijn louter speculaties (en neigen naar romantisering). Safranski’s lezing is echter wel pertinent in zoverre zij aantoonde dat Schillers verhevene geen abstract denkbeeld, maar een concreet, reëel, en herkenbaar gevoel is.
104. De publicatie in *Neue Thalia* sluit af met de mededeling “‘Die Fortsetzung künftig’ [...], was zu der Spekulation Anlass gegeben hat, die 1801 publizierte Abhandlung *Über das Erhabene* auf diese Absicht zu beziehen” (Zelle in Luserke-Jaqui 2005:398). Pierre Hartmann zet beide teksten treffend tegenover elkaar: “*Du sublime* semble rétrospectivement un texte inaccompli, dans

lequel le poète s'est efforcé de concilier le vocabulaire et la conception kantienne du sublime avec ses propres idées en gestation. *Sur le sublime* se présente inversement comme un écrit achevé et synthétique, au travers duquel la théorie schillérienne du sublime a conquis son indépendance" (Hartmann 1997:109).

105. Zoals al herhaaldelijk gebleken is, is Schillers gebruik van de term 'natuur' soms bijzonder breed, op andere momenten dan weer heel specifiek. De basisbetekenis kan echter altijd herleid worden tot ofwel zinnelijke werkelijkheid (met enige zin voor overdrijving: in tegenstelling tot cultuur, als geestelijke ontwikkeling), ofwel aard (en in die zin is de 'natuur van de mens' zijn tweeslachtig bestaan als zowel zinnelijk als bovenzinnelijk wezen). Hoewel deze dubbelzinnigheid verward werkt, maakt ze ook wel duidelijk dat in de tweeslachtige natuur van de mens altijd een zinnelijke natuur aanwezig blijft. Door Schillers 'natuur' als "autonomie in de werkelijkheid", het zinnelijke alternatief voor Kants bovenzinnelijke vrijheid aan te duiden, komt Drieman (1981:53) al te dicht bij het gelijkstellen van het schone en natuur, zeker omdat 'natuur' ook enkel de zinnelijke werkelijkheid kan aanduiden. Over Schillers 'natuur' (vooral in het licht van Hegels receptie ervan), zie Hoffheimer (1985).
106. Eerder heb ik Schiller een achttiende-eeuwer genoemd. Dit is uiteraard gedeeltelijk een boutade, maar de catalogiseringsdrang, die de hele achttiende eeuw erg sterk was (en vermoedelijk in de natuurwetenschappen haar oorsprong vond), was ook Schiller niet vreemd.
107. Het moet echter wel mogelijk zijn: "Es kann aber nichts Pflicht seyn, was unerfüllbar ist, und was geschehen soll, muß nothwendig geschehen können" (Schiller 1962:194). Schiller geeft het voorbeeld van het medelijden dat men kan voelen met de handelaar die het vrachtschip met zijn kostbare goederen ziet vergaan, maar tegelijkertijd voelt men de morele plicht zich boven het verlies van aardse goederen te stellen. Schillers redenering is sterk beïnvloed door het *katharsis*-begrip van Aristoteles.
108. De geldigheid van deze interpretatie is niet aan de orde – het gaat om Schillers poging om aan te geven dat er geestelijk (in Schillers termen: zedelijk, moreel) verzet tegen het fysieke lijden afgebeeld wordt – maar opvallend is dat Schiller niet teruggrijpt naar Winckelmann of naar Lessing, die opmerkten dat Laokoön het niet uitschreeuwt van de pijn: het inhouden van de schreeuw onderstreept Laokoön's waardigheid. De klemtoon op dergelijke terughoudendheid is echter verwant aan het decorum dat Schiller net verworpen had.
109. Zie Rudowski (1986) over Lessings constructie om aan de hand van het contrast tussen het Griekse beeld en de Latijnse tekst Winckelmann aan te vallen: volgens Lessing gebruikte Winckelmann het contrast om aan te tonen dat de Grieken moreel hoogstaander waren en de pijn niet afbeeldden, terwijl de Romein Vergilius net wel de "huiiveringwekkende kreten" liet horen.
110. Marcus Atilius Regulus was een Romeins generaal (derde eeuw VC) die in de eerste Punische oorlog gevangen genomen was. Volgens de overlevering werd hij door de Carthagers als gezant naar Rome gestuurd om een vredesvoorstel over te brengen dat onder meer de vrijlating van de Romeinse gevangenen – waaronder Regulus – inhield. Maar Regulus pleitte voor het voortzetten van de oorlog. Omdat hij zijn woord gegeven had terug te keren, ging hij terug naar Cartago, in de wetenschap dat hij daar op een wrede manier zou terechtgesteld worden. Hij werd als na te volgen voorbeeld bezongen door Horatius (Oden III, 5 – Horatius 2003:330-333).
111. "Schiller hat in der Schrift *Über das Erhabene* seine Theorie der menschlichen Subjektivität und damit seinen Begriff der ästhetischen Erziehung noch einmal in wesentlichen Punkten revidiert. Aus diesem Grund ist die Abhandlung *Über das Erhabene* als das deutendste Zeugnis von Schillers späterem Denken anzusehen" (Barone 2004:111).
112. "Die Bestimmung des Menschen besteht also darin, *ungehindert aus eigenem Willen zu handeln*. Das bedeutet zugleich, daß Gewalt den Menschen in seinem Menschsein negiert" (Barone 2004:119).

113. "Yet despite this pretension to the supremacy of the will, we must acknowledge, according to Schiller, that we are surrounded by innumerable forces capable of compelling or frustrating us. Even when, through the supplementing of our natural powers by artificial means, we appear capable of reigning physically over the physical, there still remains the ultimate effacement of death" (Kirwan 2005:73).
114. Kirwan (2005:75) stelt dat Schiller het verhevene in feite niet als een behaaglijke ervaring beschrijft: "Schiller is at pains to emphasize that while sublimity might be a joy that 'noble souls' would prefer to every other kind of pleasure, it is, nevertheless, not a pleasure." Kirwan overdrijft enigszins: het is verheven om fysiek genot te loochenen door morele superioriteit, waardoor het zinnelijke welbehagen opgeofferd wordt voor het geestelijke welbehagen.
115. "Art can make essential what nature has made only secondary. Moreover, while nature can be sublime through suffering or doing violence, art, since it starts from appearance and is able to detach all contingent limitations from its object, is more apt to allow for the freedom of mind requisite to concentrate on appearance" (Kirwan 2005:81).
116. Jeffrey Barnouw maakt de vergelijking met John Dennis: "Like Schiller's 'energetic beauty,' the sublime for Dennis 'disturbs the soul' and thereby 'occasion[s] it to produce harmony,' reinvigorating and thus reuniting the powers of the soul" (Barnouw 1980:499).
117. Barnouw (1980:510-511) beschouwt de teksten over het verhevene als vingeroefeningen en stelt dat het verhevene in Schillers eigen systeem een soort van het schone is. "It is of prime importance, then, to recognize that Schiller treats the sublime as continuous with the beautiful (indeed it is a form of beauty)" (Barnouw 1980:501).
118. Walter Hinderer (2005:29) noemt *Über naive und sentimentalische Dichtung*, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* en *Über Anmut und Würde* de drie belangrijkste filosofische teksten van Schiller. Hoewel Schillers denken voortdurend in ontwikkeling was, constateert Hinderer een constante: het streven naar harmonie. "In his three major philosophical texts, Schiller works with opposing concepts that are ultimately united into a synthesis" (Hinderer 2005:41). Peyrache-Leborgne (1997:70) onderscheidt drie periodes in Schillers denken over het verhevene: een pre-kantiaanse (waarin het verhevene als revolutionaire kracht gebruikt wordt in de vroege tragedies); "un moment de conciliation entre le sublime et le beau dans les *Lettres sur l'Éducation esthétique de l'homme*, par lequel Schiller s'approche de Diderot, tout en donnant à ses réflexions sur l'art la portée d'une philosophie politique d'une part, et une dimension idéaliste inspirée du 'Beau idéal' cher à Winckelmann d'autre part"; en ten slotte een periode waarin het verhevene terugkeert en Kants opvattingen radicaal doorgetrokken worden.
119. De natuurlijkheid van Schillers naïeve dichter toont de verwantschap met het naïeve volgens Mendelssohn. Schillers invulling benoemt echter een gehele levenshouding, terwijl het naïeve bij Mendelssohn nog in grote mate beperkt bleef tot een talige uitdrukking.
120. Of nog, in de woorden van Carsten Zelle: "Der Text lebt von der Unterscheidung Natur / Kunst bsw. Kultur. Der in Freiheit vom Naturzwang gesetzte Kulturmensch projiziert in die Phänomene der Natur (der Grieche, das Kind, die Landschaft etc.) das Ideal, das ihm fehlt: Einheit mit sich selbst" (Zelle in Luserke-Jaqui 2005:452).
121. "The uneasiness Schiller seems to have ultimately felt with theories of harmony is emphasized by the fact that he was a tragedian first and foremost, and thus drawn more to the sublime, a response that, in his theory at least, rests on an assertion of the superiority of the intelligible over the material world. It is difficult, therefore, to read the *Ästhetische Briefe* as the ultimate statement of Schiller's position on aesthetics. It is more convincing to see it as a stage, albeit a hugely impressive and significant one, in his restless intellectual battle with questions of beauty, the stage where he found his own most sophisticated formulation of the possibility of human harmony" (Sharpe 2005:164).

122. Het wordt ook nooit helemaal duidelijk of het naïeve en het sentimentele, stofdrift en vormdrift, het schone en het verhevene echt wel als tegengestelden moeten beschouwd worden. De teksten lijken een dergelijke constructie te rechtvaardigen, maar telkens opnieuw blijken de tegengestelden elkaars complement te zijn, en wordt gestreefd naar een harmonie, die in het nooit gedefinieerde ideale zou moeten uitmonden. Zelle wijst erop dat het door die onduidelijkheid mogelijk is Schiller in te zetten voor verschillende filosofische standpunten. “Natürlich lässt sich an Schillers Schriften der Übergang von einer dualistischen zu einer identitätsphilosophischen Ästhetik fixieren, wenn man sein Augenmerk auf die genannten dialektischen bzw. Geschichtsphilosophischen Synthesekategorien heftet. Ein solches Verfahren lässt sich dann modern, d.h. späthegelemanisch als Fortschritt zur Totalität, oder postmodern, d.h. neokantiaansch als Verlust an Differenz deuten” (Zelle in Luserke-Jaqui 2005:454-455).
123. Recent verscheen *Spiegel van Amsterdam. Geschiedenis van Felix Meritis* (Gompes & Ligtelijn 2007), waarin niet enkel het genootschap, maar ook (en vooral) de ‘Tempel der Verlichting’ aan de Keizersgracht in Amsterdam centraal staat.
124. “Hadde ik mijn eigen zin gevolgd; ik zoude deze redevoering nog *niet*, maar eerst *naderhand*, te gader met andere redevoeringen van eenen *critisch*-wijsgeerigen aard, hebben uitgegeven. Doch ik heb mij, door een’ mijner Vrienden, tot de tegenwoordige afzonderlijke uitgave laten bewegen” (Van Hemert 1804:vii).
125. Van Hemert is blijkbaar niet meer helemaal tevreden met de oorspronkelijke titel van zijn werk: hij verwijst naar “t *vierde* deel mijner *Beginzelen* der *kantiaansche* (of, beter gezegd, *critische*) *Wijsgeerte*” (Van Hemert 1804:vi).
126. Kinkers bespreking, waarin uitvoerig uiteengezet wordt dat Van Beeck Calkoen Kants analyse van het schone niet begrepen heeft, verscheen in Van Hemerts *Magazijn voor de critische wijsgeerte* in 1803.
127. In een voetnoot verwijst Van Hemert naar de eerste druk van de *Enquiry*, en naar de Franse vertaling uit 1764, en de Duitse uit 1773 van Christian Garve.
128. In achttiende-eeuwse teksten wordt sowieso al vaak gebruik gemaakt van cursivering om een bepaald woord te benadrukken, dat geldt in redevoeringen *a fortiori*, zoals zal blijken in elk van de drie redevoeringen die in dit hoofdstuk besproken worden.
129. Dat hij Burke wél uitdrukkelijk noemt, doet daarom des te sterker vermoeden dat Van Hemert ervan uitging dat zijn publiek vertrouwd was met de *Enquiry* – hetzij in het oorspronkelijke Engels, hetzij in Franse of Duitse vertaling; in ieder geval (zoals bekend) niet in Nederlandse vertaling. Misschien was het vermengen van bekende elementen (Burke) met nieuwe (Kant) nog een poging om de toehoorders voor zich te winnen.
130. Bedoeld is Gaius Mucius Scaevola, die om zijn moed en vastberadenheid te bewijzen zijn rechterhand in het vuur stak.
131. Ook die gedachte is bij Schiller te vinden: de Grieken waren naïeve dichters, in tegenstelling tot de moderne, sentimentele mens.
132. Van Hemert breidt hier de passage uit zijn *Beginzels* (1798:166) over “het gevoel van eene oogenblikkelijke stremming der levenskrachten, en eene daarop terstond volgende des te sterkere uitgieting derzelve” aanzienlijk uit. Deze passage uit de *Beginzels* is overigens een letterlijke vertaling van Kant: “das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf so gleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben” (Kant 1913:245).
133. Hij doet dit uiteraard in het spoor van Kant: het verhevene volgens Kant voert de verbeelding tot de idee van het oneindige. Louis Roy wijst er (terecht) op dat “this transcendental analysis does not entail a self-contained anthropocentrism. The *Critique of Judgement* mentions a dis-

- inction between ‘that Being which inspires deep respect in us’ and ‘the faculty which is planted in us’ [...] Kant’s reflections on the sublime do not purport to specify the content or the validity of our idea of God. While the aesthetics of the sublime requires the idea of a maximum, we cannot pronounce on the ontological status of that infinite. Kant’s stern disapproval of rationalistic speculations regarding the divine makes it clear that the Mystery remains inaccessible to human cognition” (Roy 1997:58). Door de term ‘het oneindige’ te gebruiken zinspeelt Van Hemert op het goddelijke, maar vermijdt hij ongeoorloofde uitspraken over God.
134. Wattier was de beroemdste Nederlandse actrice van haar tijd. Johannes Kinker zou in 1805 een toneelstuk schrijven ter ere van haar 25-jarig jubileum als eerste actrice van de schouwburg in Amsterdam. Dat toneelstuk is een allegorie waarin het verhevene en het schone verenigd worden. In het volgende hoofdstuk, over Kinker, wordt dieper ingegaan op dat stuk.
 135. De term *Daemon* is overgenomen van Schiller en is enkel bedoeld om de bezieling van de mens aan te geven met een poëtische term, die het publiek wel in die zin zal begrepen hebben.
 136. Een mogelijke verklaring hiervoor is de recentere datum van het verschijnen van Schillers werk: *Kleine prosaische Schriften* verscheen in 1801. Een andere verklaring is dat de naam Schiller vermoedelijk welwillender ontvangen werd dan die van Kant. Toch blijft het vreemd dat Van Hemert pas helemaal op het eind verwijst naar “den onvergelykelijken *Koningsberger*” (Van Hemert 1804:46) – in zijn stervensjaar, nota bene, al moet gezegd dat Kant stierf na het uitspreken van de redevoering.
 137. Van Hemert verwijst in een voetnoot naar *Handelingen* (17:24): “Wij dan, zijnde Gods geslacht, moeten niet menen, dat de Godheid goud, of zilver, of steen gelijk zij, welke door mensenkunst en bedenking gesneden zijn.”
 138. Vol enthousiasme roept Van Hemert de onverschrokkenheid op waarmee Alexander von Humboldt en Aimé Bonpland op wetenschappelijk (veld)onderzoek trokken.
 139. In een voetnoot verwijst hij naar Van Goens’ *Verhandeling*, waarin het commentaar van Voltaire op deze passage besproken wordt.
 140. Contarini ziet in de laatste paragrafen van de *Redevoering* een verwijdering van Schiller en een hernieuwde toenadering tot Kant. “Terwijl voor Schiller de manier om onze eigen bestemming te begrijpen en te realiseren is gelegen in de artistieke opvoeding, wat betekent dat het verhevene altijd met het schone verbonden moet zijn, bestaat het verhevene volgens Van Hemert in de zekere erkenning van het ‘zedelijke gevoel’, zonder de romantische ondertoon van huivering, onzekerheid en vergankelijkheid die doorklinken in de laatste bladzijden van de verhandeling van Schiller. Van Hemert keert terug naar de zuivere stijl van Kant” (Contarini 1993a:105-106). Van Hemert staat inderdaad dicht bij Kant dan Schiller, maar Schiller beklemtoont de “huivering, onzekerheid en vergankelijkheid” net om het zedelijk gevoel er tegenover te stellen.
 141. De datering van de *Redevoering over het schoone* in 1806 is echter betwistbaar: de volledige titel vermeldt dat de tekst op de zevende jaarvergadering werd uitgesproken, dat zou in 1807 moeten zijn – de datering van de *Redevoering over het verhevene*, uitgesproken op de achtste jaarvergadering, in 1808 – de Nederlandse Centrale Catalogus geeft verkeerdelijk 1908 aan – ondersteunt dat vermoeden. Deze teksten werden in 1808 en 1809 ook opgenomen in de *Recensent, ook der recensenten*.
 142. Voor een biografische schets, zie Hofstede de Groot (1851). Het Natuur- en Scheikundig Genootschap heet tegenwoordig het Koninklijk Natuurkundig Genootschap. Zij eert haar oprichter – van wie een weinig vleiene biografie op de website te lezen is, over Van Swinderen als “een karikatuur van zijn soort” en “een man die als geleerde tekort schoot” (<http://www.kng-groningen.nl>) – door jaarlijks de Van Swinderen-prijs uit te reiken voor de beste samenvatting

van een proefschrift in de wiskunde, natuurwetenschappen of geneeskunde, verdedigd aan de Rijksuniversiteit Groningen.

143. Opmerkelijk is dat Van Swinderen schijnbaar moeiteloos zijn positie – in se een politieke benoeming – kon behouden nadat de Fransen waren verdreven en Oranje opnieuw aan de macht gekomen was. Zie hierover Von der Dunk (2003).
144. Van Swinderen wordt vooral herinnerd als de oprichter van talloze gedenktekens. Zie daarover de catalogus van de tentoonstelling *Theodorus van Swinderen (1784-1851). Hoogleraar en schoolopziener. Gedenktekens door en voor hem gesticht* (Botke 1990).
145. “Zijne ouders waren menschen van uitstekende godsvrucht, goedwilligheid en menschenliefde, die hunnen kinderen bovenal in de vreeze des Heeren opleidden, en het hun voorts aan geene gelegenheid tot veelzijdige oefening en ontwikkeling deden ontbreken. Onze Van Swinderen beantwoordde op voortreffelijke wijze aan die opvoeding. Hij werd een godvreezend kind, en bleef godvreezend zijn geheele leven door, en hij maakte van alle gelegenheden, hem tot vorming van zijnen aanleg aangeboden, een naauwgezet gebruik, ten deele uit lust, ten deele uit godsvrucht” (Hofstede de Groot 1851:75). Van Swinderen had contacten met de groep rond Van Hemert en Kinker, maar hij zag zichzelf toch in de eerste plaats als christen en uit een brief aan een gemeenschappelijke kennis blijkt dat hij zich ergerde aan de vrijzinnigheid van Kinker (geciteerd in Kinker 1992:413n14).
146. Het Koninklijk Natuurkundige Genootschap ziet Van Swinderens grootste verdiensten ook eerder op het maatschappelijke dan op het wetenschappelijke vlak, maar oordeelt wel erg streng over haar stichter: “Oorspronkelijk was hij nooit en het ontbrak hem aan diepgang. Doordrongen van Christelijke Verlichtingsidealen was hij vooral een gedreven volksopvoeder en filantroop” (<http://www.kng-groningen.nl>).
147. De gouden medaille werd gedeeld door twee inzendingen, een Franse en een Italiaanse. Beide teksten worden later kort besproken.
148. De passage waarnaar Van Swinderen verwijst is deze: “Wer bestaunt nicht lieber den wunderbaren Kampf zwischen Fruchtbareit und Zerstörung in Siciliens Fluren, weidet sein Auge nicht lieber an Schottlands wilden Katarakten und Nebelgebirgen, Ossians großer Natur, als daß er in dem schnurgerechten Holland den sauren Sieg der Geduld über das trotzigste der Elemente bewundert? Niemand wird läugnen, daß in Bataviens Triften für den physischen Menschen besser gesorgt ist, als unter dem tückischen Krater des Vesuv, und daß der Verstand, der begreifen und ordnen will, bey einem regulären Wirthschaftsgarten weit mehr als bey einer wilden Naturlandschaft Seine Rechnung findet. Aber der Mensch hat noch ein Bedürfniß mehr, als zu leben und sich wohl seyn zu lassen und auch noch eine andere Bestimmung, als die Erscheinungen um ihn herum zu begreifen” (Schiller 1963:47-48).
149. Hier verwijst Van Swinderen dan weer wél naar Schiller als bron.
150. Jacob Simonsz. de Rijk (of De Ryk) was een watergeus. In 1573 werden hij en Filips van Marnix van Sint-Aldegonde gevangen genomen (De Rijk werd gevangen gezet in Gent, Marnix in Utrecht). Het volgende jaar zouden beiden geruild worden voor de door de geuzen gevangen Spaanse veldheer Mondragon. Enkel De Rijk werd vrijgelaten. Hij keerde terug naar de Spanjaarden om de vrijlating van Marnix te bepleiten. De missie leek uitzichtloos, maar bleek toch succesvol (Van Groningen 1840:293-303). Onno Zwier van Haren voert hem in *De Geusen* op als een toonbeeld van rechtchapenheid, eer en trouw. Lucretia Wilhelmina van Merken schreef een tragedie over hem.
151. Iets verderop verwijst hij ook, net als eerder al Paulus van Hemert, naar de reizen van Alexander von Humboldt (Van Swinderen 1808:19-20). Hij verbindt dit met soortgelijke opmerkingen over uitgestrekte berglandschappen door “onze geleerde UILKENS” (Van Swinderen 1808:20).

- Deze J.A. Uilkens (1772-1825), die hoogstwaarschijnlijk in het publiek zat, was een theoloog en natuurwetenschapper: "Uilkens was de rechte God-zoeker in de natuur, een man van diepe en verheven vroomheid, een eenzame, zweemend naar het zonderlinge en in den roep van een soort heiligheid" (Huizinga 1951:108).
152. De betreffende passage komt uit Blairs *Sermons*, in het Nederlands vertaald als *Leerredenen*, en niet uit de eerder besproken *Lessen over de redekunst*.
 153. Een ander fraai voorbeeld daarvan is te vinden in de *Redevoering over de afwisseling van het schoone en verhevene*, waarin Van Swinderen Kants drie *Kritieken* reduceert tot de zoektocht naar het ware, het goede en het schone, zonder rekening te houden met het feit dat Kants kennisfilosofie transcendentiaal is. "Het komt mij voor, dat men alle verschijnselen, waarin zich de Mensch werkzaam betoont, gevoeglijk uit *drie* vermogens kan verklaren: uit *het kenvermogen*; uit *het begeervermogen*; en uit *de oordeelskracht*. Door het *eerste* zoeken wij het Ware; het *tweede* geeft ons het Goede aan de hand; en het *derde* bevat den grond van het Schoone en Verhevene" (Van Swinderen 1810:15).
 154. Verder in de tekst wordt het verhevene geassocieerd met "de deugdzame eerbied voor de Godheid, want met het gevoel van achting, dat de voorstelling van dezelve als heiligen Wetgever in ons verwekt, is de voorstelling van hare oneindige magt, aan welke hoegenamd geen wederstand kan geboden worden, ten naauwste verbonden" (Van Swinderen 1810:13-14). *Achting* roept niet toevallig Kants *Achtung* op, maar dat Van Swinderen nogal losjes omspringt met Kants terminologie blijkt uit het feit dat hij het onderscheid tussen het schone en het aangename niet handhaaft: "wij worden altijd aangenaam aangedaan door de roering van het Schoone" (Van Swinderen 1810:9).
 155. Van Swinderen geeft een wat bizar voorbeeld: een schilderij waarop een stormachtige zee afgebeeld staat, wekt het verhevene, maar het effect gaat helemaal verloren als de zee met rozenknoppen bestrooid is.
 156. "Weetgierig, onvermoeid, bescheiden, eerlijk en gulhartig wist de kleine Duitscher al spoedig de harten te winnen" (Land 1877:7).
 157. André Hanou noemt deze kleine groep "een zeer slagvaardige Gideonsbende van ijverars voor de Verlichting" (Hanou 1988:39). Vooral met Kinker, die overigens ook Duitse ouders had, moet Schröder erg goede vrienden geworden zijn – de briefwisseling tussen beiden is helaas verloren gegaan, maar in 1809 maakte Kinker Schröder tot voogd van zijn kinderen bij zijn eventuele overlijden (Hanou 1988:199).
 158. Over Schröders bekering tot het common sense-denken, zie Land (1877), waarin de *Redevoering over het verhevene* slechts eenmaal vermeld wordt (1877:15). Land schetst overigens een erg negatief beeld van de filosofie in Nederland. "Op de lijst van groote mannen, die Nederland na aftrek van een aantal onzekere posten overhoudt komt een denker voor van den eersten rang: Spinoza. Een geschiedenis van de beoefening der wijsbegeerte ten onzent zal, naast zijne eerbiedwekkende verschijning, niet veel meer kunnen vermelden dan de ontvangst die aan de gedachten van buitenlanders te beurt viel, den bijval bij sommigen, den tegenstand bij anderen, de sporen die ervan achterbleven in de denkwijze van de geleerden en het algemeen" (Land 1877:1). Diezelfde Land typeerde de lange achttiende eeuw als "an age of innocence, blissfully unaware of the real difficulties of human thought, and wondering with a placid smile of superiority at the eccentricities of past and present innovators" (Land 1878:96).
 159. Die locatie is aangegeven in een voetnoot. Ik verwijs naar de tekst als Schröder (1810).
 160. Het moet gezegd dat Schröder de kantiaanse ondertoon vermoedelijk gaandeweg milderde, aangezien hij zelf steeds minder overtuigd was van de geldigheid van Kants kritische filosofie.

161. Pieter Nieuwland (1764-1794), die naast poëzie ook over natuurkunde en zeevaartkunde gepubliceerd had, werd als wonderkind beschouwd, zoals Bellamy, maar verfijnder en beschaafder. Johannes Kinker wijdde een treurzang aan de jonggestorven dichter en natuurwetenschapper. Over Nieuwland: Steffens (1964).
162. Schröder illustreert dit aan de hand van een aantal beschrijvingen uit *Lettres sur l'Italie*, een populair reisverslag van Jean-Baptiste Mercier Dupaty. Schröder beschrijft hem – met het onderscheid tussen smaak en gevoel dat hij overneemt van Kant – als “een man, die zonder twijfel smaak voor het schoone, en tevens gevoel voor het verhevene, in eenen zeer hoogen graad bezat” (Schröder 1810:14).
163. In een voetnoot geeft Schröder aan dat Kant – de enige keer dat hij hem expliciet noemt – niet de eerste was om op te merken dat enorme grootte uitermate geschikt was om godsdienstige en zedelijke ideeën en gevoelens op te roepen. Ter illustratie citeert hij Dupaty die stelt dat hij gedurende zijn gehele bezoek aan de Sint-Pietersbasiliek zodanig onder de indruk was van de grandeur van het gebouw dat hij voortdurend aan God dacht.
164. Over deze prijsvraag publiceerde Silvia Contarini in 1990 een artikel, dat in 1993 in licht gewijzigde vorm opnieuw afgedrukt werd in de bundel *Haarlemse kringen*, en dat de basis vormde voor haar (Franse) inleiding tot de publicatie van de Franse tekst van de anonieme winnaar van de zilveren penning (Contarini 1998), die door Contarini al in de eerstgenoemde publicatie (1990) geïdentificeerd werd als Albertine Necker de Saussure.
165. Het ging om een met verwijzingen naar de Bijbel overladen verhandeling van de Rotterdamse dominee A.P. Ijsselstein. Het vermelden waard is dat er ook een Zuid-Nederlandse inzending was: een tekst van Charles François de Preud’homme d’Hailly, vicomte de Nieupoort. Contarini (1990:145-146) vermeldt dat hij geheel terugvalt op *Peri hupsous* en Boileaus vertaling: “In de onmogelijkheid een uitweg te vinden uit het labyrint van niet meer overtuigende analyses komt Nieupoort er uiteindelijk toe om in plaats van een omschrijving van een ongrijpbaar begrip een aantal formele indelingen te geven, die hem terug lijken te voeren tot voorbij Boileau, naar het verhevene ‘en rhéteur’ van Pseudo-Longinus” (Contarini 1990:146). De tekst werd niet gepubliceerd.
166. Hanou (1988:473-476) vermeldt dat Cras in 1816 een andere prijsvraag voor de Maatschappij opstelde, waarin gevraagd werd naar het nut van abstracte redeneringen, een impliciete afwijzing van de filosofie van Kant. Officieel werd Kinker als één van de juryleden aangesteld, maar Cras wijzigde de samenstelling van de jury en Kinker werd “op een weinig fraaie manier door Cras uitgerangeerd” (Hanou 1988:476), waardoor de enige inzending (waarin de filosofie van Kant verworpen werd) de prijs won.
167. De wat vreemde zinsconstructie is het gevolg van een letterlijke vertaling van het Franse “Cette idée [...], ne concilie-t-elle pas les avis si opposés de BURKE et LONGIN [...]” (Necker de Saussure 1811:141-142). Het gaat dus om een (retorische) vraag.
168. Het is wel erg frappant dat hij zetelt in deze jury en tegelijkertijd *Peri hupsous* aan het vertalen is, met een inleiding waarin hij filosofische vragen over het verhevene impliciet verwerpt.

Hoofdstuk 5

Johannes Kinker, esthetisch idealist

5.1. Johannes Kinker, dichter-filosoof

Johannes Kinker (1764-1845), geboren op nieuwjaarsdag 1764, was één van de meest vooraanstaande burgers van Nederland in de vroege negentiende eeuw. Hij was bekend als toneelauteur, dichter, taalkundige, filosoof, hoogleraar, en trad vaak op als spreker in tal van genootschappen. Van opleiding jurist begon hij zijn professionele loopbaan als advocaat, maar vaak heeft hij niet gepleit. Hij had in 1788 zijn debuut gepubliceerd, *Mijne minderjarige Zangster*, een bundel erotische verzen, die redelijk gunstig onthaald werd (ondanks de kritiek op het lichtvoetige karakter ervan). In die periode werd hij bevriend met de iets oudere Willem Bilderdijk, op dat moment een omstreden advocaat en gerespecteerd dichter. Toen Bilderdijk in 1795 in ballingschap ging, rekende hij op Kinker om zijn belangen te behartigen.¹

Op het eind van de jaren 1790 kwam Kinker in contact met Paulus van Hemert, en hij werd een van de meest actieve leden van de kringen rond Van Hemert. Het feit dat hij vanaf dat moment een hevig voorstander van de kritische filosofie was, verwijderde hem van Bilderdijk, en beiden zouden in talrijke (beleefde en minder beleefde) polemieken verwickeld raken.² In plaats van de licht verteerbare poëzie waarmee hij gedebuteerd had, schreef Kinker voortaan – naar het voorbeeld van Friedrich Schiller – ook filosofische gedichten.³ In zijn esthetische verhandelingen en de voorredes tot zijn driedelige *Gedichten* (1819-1821) zocht Kinker naar een manier om filosofie en dichtkunde dicht bij elkaar te brengen.⁴

Kinker besprak de verhouding tussen filosofie en poëzie al in 1801 in een tekst waarin de dichter centraal stond.⁵ Bij de bespreking van de bijdrage van Paulus van Hemert heb ik zijn artikel over de oorspronkelijkheid als kerneigenschap van de dichter aangehaald. In hetzelfde nummer van het *Magazijn voor critische wijsgeerte* verscheen het stuk van Kinker waarop Van Hemert zo vaak terugviel, “De digterlijke Genie” (1801a).⁶ Uit het begin van Van Hemerts artikel (Van Hemert 1801:209) blijkt dat beide teksten de neerslag zijn van lezingen die zij in datzelfde jaar (met een maand verschil) in de *Bataafsche Maatschappij van taal- en digtkunde* gehouden hadden.

Kinker opent zijn verhandeling met een lang citaat van Jean-Jacques Rousseau, waarin het over het muzikale genie gaat.⁷ Al helemaal in het begin wordt de kern ervan weergegeven: “Hebt gij *genie*; gij zult hem in u zelven gevoelen. Bezit gij hem niet; nimmer zult gij hem dan kennen” (Kinker 1801a:172). Kinker erkent dat dit wel waar is, maar vindt er eerder een uitdaging in dan een ontmoediging. Hij stelt de retorische vraag “is dan de *genie*, in alle fraaije konsten, in weêrwil der onderscheiden wijzigingen van het daarstellen van het schoone en verhevene, egter niet *overal*, in den grond, het zelfde vermogen?” (Kinker 1801a:175). En dus gaat hij op zoek naar wat

een dichtelijk genie is – met de implicatie dat daarmee ook het genie-begrip in andere kunsten nader bepaald kan worden.

Het is wel waar, zonder digterlijk gevoel, en dus (om mij zoo uitedrukken) zonder het zintuig voor het *waar poëtische*, kan men geen juist begrip verkrijgen van den *genie*, die dat voordbrengt: even weinig als een blinde in staat is om over het licht te oordeelen. Dit gevoel nogtans is de *genie* zelve niet. Het is slegts het zintuig, waar mede men dien gewaar wordt. Het tegengestelde te willen beweerden, zoude – om bij mijne vergelijking te blijven – zoo veel zijn, als te zeggen, dat ‘er tusschen het licht en het oog geen onderscheid bestaat (Kinker 1801a:175-176).

Deze passage getuigt van Kinkers scherpe analytische geest – hij maakt een duidelijk onderscheid tussen het gevoel dat het genie opwekt, en het genie zelf – en van zijn polemisch talent: met een eenvoudig en herkenbaar voorbeeld zet hij degene die dat onderscheid niet eerder had opgemerkt min of meer in zijn hemd.⁸

Kinker vertrekt vanuit de definitie van de “grootte Wijsgeer van *Koningsberg*” (Kinker 1801a:177), waarin gesteld wordt dat genie “*het talent, of de natuurgaaf, die aan de konst regelen voorschrijft*” is (Kinker 1801a:177-178). Meteen is duidelijk, aldus Kinker, dat imitatio of *naarvolging* tegengesteld is aan deze gave: genieën volgen niet slaafs regels en voorbeelden na. “Ja, de *genie* is zijn eigen wetgever! Doch daarom zijn zijne wetten niet willekeurig” (Kinker 1801a:179). Kinker volgt Kant redelijk nauwgezet: het genie volgt geen wetten, maar schrijft wel regels voor “die uit zijnen eigen aard voordvloeiën, en naar welken de konst, in zoo verre zij geene werktuiglijke, maar *schoone konst* is, zig bestendiglijk moet schikken” (Kinker 1801a:179-180). Vervolgens worden de vier kenmerken van het genie opgesomd: oorspronkelijkheid, het genie creëert modellen, het is zelf niet in staat te beschrijven hoe het werkt omdat het als uit zijn natuur voortkomt, en ten slotte stelt Kinker “dat de Natuur, door den *genie*, niet aan de *wetenschap*, maar aan de *konst*, en nog maar aan deze alleen, in zoo verre zij eigenlijk gezegde *schoone konst* is, regelen voorschrijft” (Kinker 1801a:181).⁹ Kinker benadrukt dat het dichtelijke genie “een scheppend vermogen” is (Kinker 1801a:183), waarin de verbeeldingskracht een cruciale rol toebedeeld krijgt. Verwant aan de verbeeldingskracht is de vinding:

De geheele Natuur (niet slegts gelijk zij zig voor het alleen beschouwende oog in haaren oorspronglijken glans en luister voordoet; ook niet slegts gelijk de ontvlamde verbeelding zig haar voorstelt, en als een schoon geheel bewondert: maar) als een beeldsprakig woordenboek, waar in de vindingkracht haare oorspronglijke gedachten weet optespooren, is voor den Digter eene onüitputtelijke bron van telkens afwisselende verscheidenheden; en bevat zij voor hem, maar ook voor hem alleen, die volzinnen, die hij ‘er in lezen kan, om dat haare zinnenwezens de woorden van zijne taal zijn (Kinker 1801a:183-184).

Door dit inzicht kan de dichter denkbeelden oproepen die “verre buiten het bereik van den peinzenden geest – buiten den kring des bespiegelenden Wijsgeers” reiken, want “de Digter vat hetzelve” (Kinker 1801a:185). Dankzij de vinding kan hij bij zijn gedachte een beeld oproepen, waarin de gedachte zinnelijk afgebeeld wordt, terwijl de filosoof vruchteloos naar woorden zoekt.¹⁰

Het vermogen van het genie gaat gepaard met een *konstdrift*, een aangeboren drang om kunstwerken te creëren. Dat konstdrift en genie niet samenvallen blijkt uit het bestaan van “voordbrengzelen, waar in wij niets dan drift, loutere konstdrift, ontdekken – waar in wij eene immer woelende, niet te beteugelen, altijd onrustige, doch zig nimmer bevredigende, hartstogt gewaar worden” (Kinker 1801a:189). Kinker geeft het voorbeeld van de “zig zelve van onmagt beschuldigende, grootspraak” van Willem van Swaanenburg.¹¹ Het ontbreekt deze dichter aan vinding, “en *vindingkracht* maakt het wezen van den *genie* uit” (Kinker 1801a:194). Als de dichter echter wel over genie en vinding beschikt, kan hij diepere inzichten ontwikkelen dan de filosoof.

De *genie* ontwikkelt uit zig zelve begrippen, die, als zoodanig aangemerkt, niet zinlijk zijn, en waar van hij zig, even om deze reden, geene duidelijke voorstellingen maaken kan. Intusschen gevoelt de Digter, als ware het, de noodzaakelijkheid van het zinlijke bekleedzel, om zig zijne begrippen voorstelbaar en aanschouwelijk te maaken. De Natuur op zig zelve nu kan hem den regel niet voorschrijven, volgens welken deze inkleeding geschieden moet. De Digter alleen moet hier de keuze doen van de voorwerpen, welken zij hem aanbiedt. Hij alleen kan weten, welken in hoe verre dezelve geschikt zijn om dat gene uittedrukken, waar van zijn geest vervuld is. In dit opzigt, is de Natuur voor hem slegts een dood wezen, dat hij zelve door zijne begrippen moet bezielen. Maar in die keuze nogtans schrijft zij hem diezelfde formen of wetten voor, door welken zij zelve als een schoon geheel bestaat, of liever, waar door de *genie* haar, in zijne verheven beschouwing, als zoodanig voor zig doet bestaan. Hij ziet in haar overal verband, waar het eenvoudige oog alleen verscheidenheid – hij ziet eenheid, waar koele opmerking slegts hier en daar verspreidde deelen – ziet. Inzonderheid vindt hij zijne gedachten in de Natuur zelve uitgedrukt. Zij is voor hem *de teruggekaatste wederschijs der ideaale waereld*, waar in hij rondzweeft (Kinker 1801a:192-193).

De dichter *vindt* de analogieën met het bovenzinnelijke in het zinnelijke, en heeft daarenboven het talent om zijn inzichten in woorden weer te geven. Pas dan kan de zinnelijke vorm “overeenkomstig zijn [...] met – ja het *symbolum* van – het denkbeeld, dat zig in dezelve oplost” (Kinker 1801a:197-198).

In “De digterlijke Genie” blijft Kinker nog erg dicht bij Kant. In de twee teksten die in de rest van dit hoofdstuk centraal staan, blijkt hij zich gaandeweg kritischer op te stellen. Beide teksten wijken in zekere zin ook af van de verhandelingen die tot nog toe aan bod gekomen zijn. *De vereeniging van het verhevene met het schoone* is een toneeltekst uit 1805. Strikt gesproken gaat het dus niet om een theoretische uiteen-

zetting van het verhevene, maar de tekst is een allegorie waarin nadrukkelijk filosofische standpunten worden ingenomen. De tweede tekst, “Iets over het schoone” is geschreven in 1823, maar verscheen door omstandigheden pas in 1826.¹² In deze latere tekst is het verhevene gedegradeerd tot een soort van het schone, en komt het concept nauwelijks ter sprake. Toch is deze tekst uiterst relevant voor de geschiedenis van het verhevene in Nederland, omdat vanuit een filosofie die het verhevene het nauwkeurigst afgetekend had – de esthetica van Kant – tot een schoonheidsopvatting gekomen wordt die het verhevene doet opgaan in het schone. Tussen beide teksten zit een periode van net geen twintig jaar, en Kinkers opvattingen zijn verschoven in die periode.

Rond 1805 stond hij nog erg dicht bij Van Hemert, en dus bij Kant, maar zoals uit de titel van het toneelstuk al blijkt: hij neemt niet zomaar Kants inzichten over (zoals hij wel deed in “De digterlijke Genie”). Rond 1820 heeft hij echter zijn eigen visie ontwikkeld, waarin hij enigszins los gekomen is van die invloed. Volgens P.H. van der Gulden was Kinker de enige Nederlander die daarin slaagde:

Kinker is ten onzent de enige geweest, die in de periode van den bloei der idealistische systemen zelfstandig een soort identiteitsfilosofie ontwikkeld heeft, niet uit romantisch-mystieke behoeften [...], maar als theoretische hypothese ter oplossing van een aan Kants kritische filosofie ontwaarde verlegenheid (Van der Gulden 1940:29).

In wat volgt wil ik aantonen dat degene die Kinker de weg getoond heeft, Friedrich Schiller was. In de eerste tekst, het toneelstuk, zijn al een aantal impliciete wenken daartoe te vinden; in de tweede tekst, “Iets over het schoone”, lijkt Kinker het esthetisch project van Schiller tot zijn uiterste consequentie door te denken.

5.2. Schillers *Würde* inspireert Johannes Kinker

Op 31 oktober 1805 werd het 25-jarig jubileum van Johanna Cornelia Wattier als eerste actrice van de Amsterdamse Schouwburg gevierd. Ter gelegenheid daarvan werd een toneelstuk opgevoerd, geschreven door Johannes Kinker, *De vereeniging van het verhevene met het schoone. Zinnebeeldige voorstelling*.¹³

Elk op hun eigen manier waren Kinker en Wattier bijzondere figuren in de Nederlandse theaterwereld van rond 1800. Kinker, wiens ouders Duitsers waren, was de intellectualistische dichter met de scherpe pen. Eén van zijn bekendste – en beruchtste – toneelstukken was *Eeuwfeest* (1801b), een allegorisch filosofisch toneelstuk waarin de nieuwe (negentiende) eeuw bejubeld werd als de eeuw waarin alle verlichte ideeën die in de voorbije eeuw ontwikkeld werden, tot volle bloei zouden komen, en de mensheid bevrijd zou worden van alle bijgeloof en vooroordelen. Los van de ietwat arrogante ondertoon die het grootste deel van het publiek eigenlijk voor onverlichte idioten verslijt, was Kinkers stuk vooral aanstootgevend doordat de priesters van allerhande dwaalleren op het toneel gebracht werden, inclusief de christelijke.

Wie *Eeuwfeest* vandaag leest, vraagt zich onwillekeurig af hoe zo'n zwaar, met symboliek, filosofie en allegorie overladen theaterspel ooit opgevoerd kon worden.¹⁴ Maar dat gebeurde wel degelijk, zij het na de nodige strubbelingen: *Eeuwfeest* werd, volgens M.C. van Hall (1850), vijftien keer op het Amsterdamse toneel gebracht. Diezelfde Van Hall herinnert zich nog "dat hij [Kinker] door het niet geheel onbeschaafd publiek werd verstaan, en dat zijne poging, hoe ongunstig ook door sommigen beoordeeld, niet geheel vruchteloos was" (Van Hall 1850:33).

Johanna Cornelia Wattier (1762-1827) was de dochter van Franse inwijkelingen, gehuwd met de architect Bartholomeus Wilhelmus Henricus Ziesenis en werd al behoorlijk snel na haar debuut een beroemdheid. Ze werd bejubeld om haar schoonheid, haar goede smaak, haar vernieuwende stijl, natuurlijke charme en elegantie. Ze stond in feite voor een nieuwe vorm van acteren: ze imiteerde niet langer de statige gebaren en stereotiepe gelaatsuitdrukkingen van het verleden, maar ze benaderde meer de doordeweekse uitdrukkingen – let wel, het naturalisme dat vandaag de dag nagestreefd wordt was nog veraf.¹⁵ Deze vrouw, die in 1811 door Napoleon de grootste actrice van Europa genoemd zou worden, was in 1805 al vijfentwintig jaar lang de *leading lady* van de Amsterdamse, zeg maar de Nederlandse theaterwereld. En dat werd gevierd op 31 oktober 1805.¹⁶

Het hoogtepunt van die viering was de opvoering van Kinkers gelegenheidsstuk, waarin Wattier verheerlijkt werd. Het stuk diende ook om Wattier te laten schitteren als actrice: Kinker had verschillende scènes ingebouwd waarin ze haar talent kon tentoonspreiden. In de *Vereeniging* verschijnt ze als de Nederlandsche Maagd,

In 't sombere gewaad der smart,
 Versuft in hare tegenheden,
 En tusschen hoop en vrees verward;
 Vervolgd als door de wraakgodinnen,
 Terwijl de wroeging haar van binnen
 Den troost der wanhoop zelfs verbiedt
 (Kinker 1820:196)

In de loop van het stuk overwint ze die "tegenheden" en slaagt ze erin zelf een bron van hoop te worden. Als climax klautert Johannes Kinker in de rol van "de Vinding" op het podium – blijkbaar tot algehele hilariteit: Van Hall (1850:44) vermeldt dat het publiek nogal roerig werd, toen het geconfronteerd werd met de "ongelukkige lichaamsgestalte" van Kinker.¹⁷ In een ode prijst Kinker haar als grootse actrice, die voor hem de ultieme belichaming is van de Maagd van Nederland.

De eerste decennia van de negentiende eeuw waren behoorlijk woelig. Na alle schermutselingen, burgeroorlogen, en staatsgrepen van de late achttiende eeuw was Kinkers heilwens voor de negentiende eeuw letterlijk eerder een wens dan de realiteit: Nederland, de Bataafse Republiek, was erg verzwakt, en de Nederlandse machthebbers, met de in 1805 aangestelde raadpensionaris Rutger Jan Schimmelpenninck op kop¹⁸, waren niet veel meer dan de marionetten van Frankrijk: "Afgезien van Schim-

melpenninck zelf, zullen maar weinigen hebben gedacht dat de nieuwe orde een veel langer leven beschoren zou zijn dan haar voorgangers. En inderdaad begon het onheilspellende scenario, waarin de nieuwe interventies zich aankondigden, zich al vóór het eind van 1805 af te tekenen” (Schama 1989:557). De machtsverhoudingen werden pijnlijk duidelijk in 1806 toen Napoleon zonder veel problemen zijn broer tot koning van Nederland uitriep. Die koning, Louis Napoleon Bonaparte, vernederlandst tot Lodewijk Napoleon, zou in de weinige jaren die zijn broer hem gunde uitgroeien tot een geliefd vorst¹⁹, maar in de herfst van 1805 was hij niet meer dan een naam, en was zijn komst niet meer dan een onheil dat vaagweg boven Nederlands hoofd zweefde. De onderhandelingen waren bezig, en hoewel niemand wist wat er echt aan de hand was, werd het langzaamaan steeds duidelijker dat Nederland in gevaar was. Oktober 1805 was een tijd van onzekerheid, de dreiging werd gevoeld, maar bleef onbenoemd.²⁰ Die sfeer overheerst ook in *De vereeniging van het verhevene met het schoone*. Het toneel ziet er als volgt uit:

Het tooneel vertoont ter linkerzyde een Bosch, voor hetwelke men een regelmatig gebouw ziet, verbeeldende de Tempel aan het schoone toegevyd; ter rechterzyde, en in 't verschiet, ziet men steile en overhangende rotzen, overdekt met eene donkere wolk. Op eenige van deze rotzen, vertoont zich de Tempel van het verhevene, een gebouw, alleen in zoo verre regelmatig als de rotzen, waar op het staat, dit toelaten. Op den voorgrond, ter linkerzyde, ziet men een voetstuk, waar op een vaas. By het voetstuk, 't welk meer of min de gedaante heeft van een uitstekende klip, ziet men eenige sieraden, voorstellende de kenteekenen van de Nederlandsche Maagd. Op de vaas leest men de woorden “aan de verdiensten” (Kinker 1805:9).

De Nederlandsche Maagd staat in het eerste bedrijf “in eene treurige houding” (Kinker 1805:10), en roept de vaas aan als haar troost in bange dagen. Ze verklaart dat de vaas de namen bevat van alle grote Nederlanders uit het verleden, en zolang het roemrijke verleden niet verloren gaat, is er hoop. Dit thema zou Kinker later opnieuw gebruiken. Toen Nederland in 1811 geannexeerd werd door Frankrijk, schreef hij het gedicht “Stille bemoediging. Na de inlijving van Holland in het Fransche keizerrijk” (Kinker 1820:15-18).²¹ Daarin pleit hij voor het behoud van de Nederlandse eigenheid door vast te houden aan de Nederlandse taal, waarin “de Heldendaân der vaderen” geroemd moeten worden. In de poëzie en de schone kunsten moet de herinnering aan het verleden levend gehouden worden, zodat de verdrukte Nederlanders hun eigen grootsheid niet vergeten.

In het tweede bedrijf van *De vereeniging* treedt de priester van het schone naar voren. Door de aanschouwing van het schone, raakt hij in vervoering.

Zie ik Natuur, door 't glas der Konst te rug gekeest?
 ô Ja, ik zie haar, maar van 't logge stof ontluisterd
 En door geen nevelen van sterfelykheid verduisterd.
 (Kinker 1805:12)

Voor Kinkers priester van het schone is het schone een imitatio van de natuur, maar “van ’t logge stof ontluisterd”: in het schone wordt het puur materiële overstegen. De kritische inslag is duidelijk aanwezig: de kloof tussen het materiële en het geestelijke, het stoffelijke en het bovenzinnelijke, wil men overstijgen in de esthetica. Volgens Kant kon de mens echter zijn fysieke grenzen niet overstijgen. Schillers definitie van het schone als vrijheid in de verschijning gaf aan dat het bovenzinnelijke, de vrijheid, doorschemerde in het materiële object, de verschijning. Kinker suggereert hier hetzelfde: het schone object is de verschijning, de natuur, maar het is losgekomen van “’t logge stof” en suggereert de onsterfelijkheid van het bovenzinnelijke. In de ode aan het slot van het stuk zegt hij dat Wattier erin slaagt “Den schijn tot waarheid te verheffen; / De waarheid te aadlen door den schijn” (Kinker 1820:195).

De priester van het schone legt een bloemenkrans op het altaar voor de tempel van het schone en roept de godin der schoonheid aan. Zij laat de tempel baden in een zachte gloed. Het volgende bedrijf voert de priester van het verhevene op. De toon slaat meteen om.

Vervolgt my met uw’ schrik, barst los, ô donderwolken!
 Dreigt vry met uw geweld en aarde en zee te ontvolken!
 Natuur in rouw gehuld, vertoon me uw yslykheid!
 Ik zidder niet; – maar voel myn innerlyke krachten
 Met dubblen tegenstand op uwen aanval wachten.
 In uw vernielend oog blinkt niets dan Majesteit.
 (Kinker 1805:13)

De priester van het verhevene voelt de dreigende kracht van een allesoverweldigende storm naderen, maar blijft herhalen “ik zidder niet”. Als een luide donderslag weerklinkt, knielt hij, maar enkel maar om daarna sterker weer op te staan. Ook hier weerklinkt de kritische filosofie, waarin het *Erhabene* die ervaring is waarin de mens op zijn fysieke grenzen botst, maar tegelijkertijd beseft dat hij een bovenzinnelijk beginsel in zich heeft, waardoor hij eigenlijk superieur is aan hetgeen hem in zijn materieel bestaan bedreigt.

In strikt kantiaanse zin zou de priester van het verhevene wél moeten sidderen van angst: voor Kant is de *Unlust* van angst een wezenlijk onderdeel van het *Erhabene*. Bij Schiller is dit minder het geval: voor hem moeten de angst en het lijden uitgedrukt worden door de toneelspeler om de toeschouwer tot het verhevene te kunnen brengen – de toeschouwer mag geen angst, maar moet het verhevene voelen: angst wordt dus – zoals bij Burke, maar om andere redenen – op afstand gehouden. Kinkers priester van het verhevene siddert niet, en toont zich zo eerder als een uitdrukking van Schillers verhevene, meer dan van Kants verhevene.

Op het moment dat de priester van het verhevene zich herstelt van de donderslag, ziet hij de priester van het schone. Zij bewieroken elkaar, en verklaren dat door hen de mens zich ontwikkeld heeft. Schiller had in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* al betoogd dat de mens door de kunst tot zijn hogere bestemming opgeleid

moet worden. Door het vrije spel dat kunst is, zou de mens in zichzelf dat vrije spel ontdekken, en op die manier zijn geestelijke vermogens ten volle leren benutten. Het spel, gekenmerkt door vrijheid en vanzelfsprekendheid, moest het model zijn waar-naar de mens zich zou richten. De priester van het verhevene praat hem na:

De rei der Konsten scheen hem [de primitieve mens, CM] spelend voor te gaan;
Maar bracht hem langzaam, en met kinderlyke stappen,
In 't plechtig heiligdom der hoogre wetenschappen.
(Kinker 1805:15-16)

De mens heeft zo'n lichtend voorbeeld nodig om de weg te vinden. "Maar wie... en waar?" vraagt de priester van het schone (Kinker 1805:16). De Nederlandsche Maagd komt dichterbij en zegt dat haar naam – de naam van dat voorbeeld – in de vaas besloten is. Elk steekt de loftrumpet van dat lichtende voorbeeld, maar haar naam wordt niet genoemd. De Nederlandsche Maagd benadrukt wel dat het iemand van eigen bodem is

'k Waardeerde in vreemden, 't geen ik in my-zelf miskende,
En zocht niet zelden in het hoogste staatsbelang
Der vreemde invloed tot myn' eigen' ondergang.
(Kinker 1805:19)²²

Vervolgens gaan allen van het toneel, en wordt er een dans opgevoerd tussen de godinnen van het schone en het verhevene. De toonkunst wordt als personage opgevoerd, en die bezingt de "schoone Harmonie" van de "Spelende mengeling" van het verhevene met het schone. Maar net op dat hoogtepunt weerklinkt een luide donderslag en wordt het podium opnieuw in duisternis gehuld. Het slotbedrijf opent, op aanwijzen van een nieuw personage, "De Vinding", met de aankondiging door de priester van het schone dat "zij nadert" (Kinker 1805:22). En dan, zo geven de toneelaanwijzingen aan komt "Wattier, in de gedaante der Nederlandsche Maagd" op.

In de volgende monoloog van Wattier krijgt de eerste actrice van het Amsterdams theater alle gelegenheid om haar talent ten toon te spreiden. Vertwijfeld vraagt ze zich af waar het heen moet met de wereld: alles gaat steeds sneller, maar er lijkt geen richting aangegeven te zijn, ze waart rond in de duisternis, verlaten door alles en iedereen. Vervolgens ervaart ze in hoog tempo achtereenvolgens vastberadenheid, wanhoop, machteloosheid, schaamte, waanzin, ontnuchtering. De scène roept het beroemde voorbeeld van David Garrick op – die overigens in de eerder geciteerde ode op Wattier genoemd wordt – van wie gezegd werd dat hij ontelbare verschillende emoties kon uitdrukken. In de woorden van Denis Diderot:

Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la

tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu (Diderot 1996:1394).

Diderot gebruikt dit voorbeeld om te bewijzen dat een acteur zijn eigen emoties en de emoties die hij op het toneel brengt gescheiden moet houden. Wattiers snel opeenvolgende emoties in deze monoloog lijken Diderot gelijk te geven, en delen haar dan ook in bij de nieuwe generatie acteurs.

In het toneelstuk van Kinker worden het onheilspellende heden en de schijnbaar uitzichtloze toekomst gecontrasteerd met het verleden:

Eerbiedigt voor het minst het geen u overschiet,
De schoone erinnering aan heuchelyke dagen.
(Kinker 1805:25)

De vaas van de traditie blijft een belangrijke rol spelen. Ondanks alle rampen, blijft het glorieus verleden een bron van troost. De Nederlandsche Maagd beseft ook dat ze eigenlijk niet alleen staat.

Maar, moet ik my zozeer in mynen ramp beklagen?
Deel ik niet in het lot, waar in Europa deelt?
(Kinker 1805:25)

Het publiek zal hierin vast een verwijzing naar Napoleon herkend hebben. Maar de Nederlandsche Maagd pept zichzelf weer op: "Herneem, myn geest, herneem uw oude veêrkracht weer" (Kinker 1805:25). Opnieuw echoot Kinker Schiller, ditmaal in verband met *das Pathetische*, de afbeelding van het lijden in al zijn angstaanjagendheid. En het lijden dat op die manier op het toneel gebracht wordt, kan en mag erg intens zijn, naar het voorbeeld van de klassieke Griekse tragedies. Maar er moet ook weerstand tegen dat lijden getoond worden.

Das erste Gesetz der tragischen Kunst war Darstellung der leidenden Natur. Das zweyte ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden (Schiller 1962:199).

Zoals in het verhevene dus: geestelijke superioriteit tegenover materiële werkelijkheid, morele weerstand tegen fysieke druk. De toneelaanwijzingen geven aan dat de priester van het verhevene Wattier nadert wanneer ze nieuwe moed vindt. Het pathetische, de afbeelding van het lijden kan immers enkel maar esthetisch zijn als het ook verheven is. Afbeelding van enkel lijden is puur zinnelijk, en suggereert op geen enkele manier de geestelijke, bovenzinnelijke vrijheid waarnaar de mens moet streven, en is dus ware kunst onwaardig, aldus Schiller. In een toneelstuk dat de grootste actrice van Nederland eert, moet het lijden dus afgebeeld worden, maar de Nederlandsche Maagd moet ook weerstand bieden.

Het nieuwe allegorisch personage, De Vinding, heeft alles gadegeslagen en treedt naar voren. Zoals eerder gesteld, noemde Kinker de wonderbare kwaliteit van de poëtische verbeeldingskracht wel vaker “vinding”, omdat de dichter volgens hem niet via theoretische abstracties dieper inzicht in de werkelijkheid kreeg, maar dankzij het vermogen om analogieën tussen de materiële en de geestelijke werkelijkheid te ‘vinden’. Dit personage, Vinding, opent de vaas en neemt er het perkament uit waarop de naam staat van het lichtende voorbeeld dat de Nederlanders hoop moet bieden in deze benarde tijden. Uiteraard is Wattier de uitverkorene.

De vereniging van het verhevene met het schone draait uit op de redding van de *damsel in distress*, niet door één of andere koene ridder op een wit paard, maar doordat ze in zichzelf de kracht vindt om terug te vechten: Nederland, verpersoonlijkt door de Nederlandsche Maagd, verpersoonlijkt door Wattier, zal deze moeilijke tijden overwinnen door terug te grijpen naar het glorieuze verleden en troost, inspiratie en hoop te vinden in dat wat Nederland ooit groots maakte.

De priester van het verhevene geeft in zijn eerste optreden al een voorafspiegeling van wat zal gebeuren. Hij wordt verdrukt door de naderende storm, hij wordt letterlijk verplicht een kniebuiging te maken. Maar al gauw staat hij weer op, en – in een dergelijk allegorisch stuk van wezenlijk belang – onmiddellijk daarna gaat hij in dialoog met de priester van het schone. Het is niet zoals in de strikt kantiaanse invulling, waarin het verhevene en het schone twee duidelijk verschillende concepten zijn, maar eerder zoals in Schillers huwelijk van het schone en het verhevene: “Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet, und unsre Empfänglichkeit für beydes in gleichem Maaß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur” (Schiller 1963:53).

En zoals Schiller koppelt Kinker esthetica expliciet aan volksopvoeding – in de gestalte van de Nederlandsche Maagd wordt het hele publiek (en eigenlijk het hele Nederlandse volk) aangesproken – en daarvoor is zowel het schone als het verhevene belangrijk. Een en ander kan verduidelijkt worden door een ander begrippenpaar van Schiller, begrippen die nauw verwant zijn aan het verhevene en het schone, en die die esthetische begrippen nauwer op het menselijk handelen betrekken, *Anmut* en *Würde*.

Schillers essay “Über Anmut und Würde” (1793) vertrekt vanuit de Griekse legende van de gordel van Venus: Venus is de godin van de schoonheid, maar haar gordel verleent gratie aan degene die hem draagt – Juno leent de gordel om Jupiter te kunnen verleiden (XIV, 197-223. Homerus 1989:216-217). Gratie is dus verwant aan schoonheid, maar is – in tegenstelling tot het schone – eerder een attribuut: “Anmuth ist eine bewegliche Schönheit; eine Schönheit nehmlich, die an ihrem Subjekte zufällig entstehen und eben so aufhören kann” (Schiller 1962:252). *Anmut*, gratie, is het schone in beweging, schoonheid van de beweging: het is niet inherent aan hetgeen gracieus genoemd wordt, in tegenstelling tot “die Schönheit des Baues (architektonische Schönheit)” (Schiller 1962:255). Het is ook niet de instinctieve beweging – want die is zinnelijk, en dat zou in tegenspraak zijn met de definitie van het schone

als vrijheid in de verschijning – maar de beweging geproduceerd door de vrije wil van de mens.

Anmuth ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freyheit; die Schönheit derjenigen Erscheinungen, die die Person bestimmt. Die architektonische Schönheit macht dem Urheber der Natur, Anmuth und Grazie machen ihrem Besitzer Ehre. Jene ist ein Talent, diese ein persönliches Verdienst.

Anmuth kann nur der Bewegung zukommen, denn eine Veränderung im Gemüth kann sich nur als Bewegung in der Sinnenwelt offenbaren (Schiller 1962:264)

Een gracieuze handeling is de uitdrukking van de harmonie van vrije wil en morele plicht, van oprechtheid en ongekunsteldheid. In zekere zin kan de dans die in het vierde bedrijf opgevoerd wordt, beschouwd worden als een uiting van gratie. In het lied dat gezongen wordt heeft de toonkunst het over vanzelfsprekende maat en orde, en over spel en harmonie, kenmerken van het schone dus. De uitwassen en de dreiging die met het verhevene gepaard gaan zijn ingeperkt in de gracieuze dans van het schone.

In het volgende bedrijf krijgen we Wattiers monoloog, waarin ze verdrukt wordt, maar uiteindelijk in zichzelf, in datgene wat Nederland tot Nederland maakt, de kracht vindt om weerstand te bieden aan de fysieke druk. Schiller noemt het moreel weerstand bieden aan fysiek geweld *Würde*, waardigheid. Het fysieke geweld wordt niet met geweld beantwoord, de fysieke neigingen worden door de moreel hoogstaande mens weerstaan. Waardigheid is dus nauwer verbonden met het verhevene: “So wie die Anmuth der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung” (Schiller 1962:289). De geestelijke kracht van de ethische mens overwint de brute kracht van de natuur. Samengevat:

Bey der Würde also führt sich der Geist in dem Körper als Herrscher auf, denn hier hat er Seine Selbständigkeit gegen den gebieterischen Trieb zu behaupten, der ohne ihn zu Handlungen schreitet, und sich seinem Joch gern entziehen möchte. Bey der Anmuth hingegen regiert er mit Liberalität, weil er es hier ist, der die Natur in Handlung setzt, und keinen Widerstand zu besiegen findet [...]. Anmuth liegt also in der Freyheit der willkürlichen Bewegungen; Würde in der Beherrschung der unwillkürlichen. Die Anmuth läßt der Natur da, wo sie die Befehle des Geistes ausrichtet, einen Schein von Freywilligkeit; die Würde hingegen unterwirft sie da, wo sie herrschen will, dem Geist (Schiller 1962:296-297).

De Nederlandsche Maagd wordt geen Dulle Griet – het verlichte Nederland is geen gewelddadige staat – maar kijkt trots terug op de intellectuele en artistieke verwezenlijkingen uit haar verleden en put daaruit kracht. Schiller noemde dit streven expliciet verheven: “Groß kann man sich im Glück, erhaben nur im Unglück zeigen” (Schiller 1962:185). Dan pas is er de overwinning van de menselijke wil, de vrijheid, de geest op het brute geweld van de fysieke realiteit. De hoogste vorm van waardigheid noemt

Schiller *Majestät*: “Der höchste Grad der Anmuth ist das Bezaubernde; der höchste Grad der Würde die Majestät” (Schiller 1962:305-306). De priester van het verhevene maakt gewag van “Majesteit” wanneer hij zijn innerlijke krachten met dubbele tegenstand voelt wachten op de aanval van het natuurgeweld (Kinker 1805:13). En Kinker zegt in de ode het volgende over de Nederlandsche Maagd:

Verguisd... maar echter met die *waarde*,
 Waarmede een Godheid op deze aarde
 Den toorn des Dondergods ontvlíedt.
 (Kinker 1820:196; mijn curs.)

Kinkers Wattier is niet alleen de gratie zelve, ze is ook een toonbeeld van morele weerstand tegen fysiek geweld, van waardigheid. Waardigheid is het meest verhevene wat de mens kan bereiken – in Kinkers dichterlijke bevoegenheid wordt zelfs de vergelijking met een godheid niet geschuwd – maar in de ideale staat is die weerstand niet nodig, want daar is geen verdrukkende macht. Het einddoel van de mens – onbereikbaar en eeuwig – is de gracieuze harmonie van het schone. Wattier verenigt het verhevene met het schone, *in* het schone, en belichaamt zo het ideaal-schone van Schiller: “Was also in dem Ideal-Schönen nur in der Vorstellung unterschieden wird, das ist in dem Schönen der Erfahrung der Existenz nach verschieden” (Schiller 1962:361). In de slotstrofe van de ode op Wattier verwoordt Kinker het als volgt:

Die laauwerkrans aan u geschonken,
 Uit Dafne’s kloppend hart gegroeid,
 Heeft nooit zoo schoon als nu geblonken,
 Zoo schoon op Febus kruin gebloeid.
 (Kinker 1820:198)²³

Na de ode leidt de vinding Wattier van het podium, gevolgd door de priesters van het schone en van het verhevene. Ondertussen wordt de dans van het vierde bedrijf, waarin de schone harmonie bezongen werd, hernomen. Dit laatste tafereel kan, met de hulp van Schiller, als volgt gelezen worden: het schone en het verhevene volgen hetzelfde doel, hun vereniging die tot grotere glorie moet leiden, belichaamd door de actrice die zowel gratie als waardigheid bezit, en die door de taalvirtuositeit en de verbeeldingskracht van de dichter haar innerlijke kracht en superieure schoonheid kan tonen. Deze poëtische overtuiging kan in de gegeven politieke context ook als volgt vertaald worden: “Nederland, uw fysiek bestaan wordt bedreigd door de duistere kracht van Frankrijk, maar laat u leiden door het licht van de schone kunsten, en uiteindelijk zult u overwinnen.”

Durf uit die botsing van vijandlijke krachten
 Met wijs beleid en moed een gunstige uitkomst wachten!
 Houd, houd uw waar belang gestaâg voor uw gezigt;
 Verhef u bij den strijd van duisternis en licht!
 (Kinker 1805:25-26)

Het Nederlandse publiek wordt opgeroepen zijn waardigheid te behouden en moreel weerstand te bieden in een tijd waarin de fysieke overmacht te groot is. Kinker levert zijn bijdrage door middel van de kunst.²⁴

5.3. Het schone van Kant overstegen

“Wij zien slechts schaduwen van schaduwen, geen zaken” (Kinker 1819:33). Dit vers uit Kinkers lange filosofische gedicht “Het alleven of de wereldziel”, door Hanou (1988:110) zijn belangrijkste gedicht genoemd, alludeert op het onderscheid tussen de natuurlijke, zinnelijke werkelijkheid, “geketend aan het stof”, en de bovenzinnelijke, waarbij het zinnelijke niet veel meer dan een flauwe afspiegeling is van het wezenlijke, dat in het bovenzinnelijke moest gezocht worden. De mens leeft wel in de zinnelijke werkelijkheid, maar dankzij de Rede maakt hij deel uit van die andere wereld, de wereld van Vrijheid, Oneindigheid, Goddelijkheid, zonder ooit los te komen van zijn zinnelijke hoedanigheid.

Kinker ging uit van die tweeledigheid, maar in het spoor van Friedrich Schiller probeerde hij erboven uit te stijgen: Kinkers streven naar eenheid van zinnelijk en bovenzinnelijk, van geest en stof sluit aan bij het esthetische idealisme van Schiller, dat uiteindelijk in de identiteitsfilosofie van Schelling tot zijn volle ontwikkeling zou komen. Terwijl Schelling steevast uitgaat van die identiteit, blijft Schiller zoekend rondtasten in een schemerrijk waarin geest en stof elkaar wel naderen, maar nooit samenvallen. Kinker voelde de nood om zijn eenheidsdenken te verantwoorden vanuit een kantiaans denkkader, en zijn theorie kan in die zin beschouwd worden als een radicalere versie van Schillers visie, eerder dan als een Nederlandse versie van Schellings filosofie van de kunst: Kinkers denken steunt, zoals dat van Schiller, uitdrukkelijker op de geschriften van Kant, dan het systeem van Schelling, dat meer op zich zelf staat.²⁵

Kinker aanvaardde Kants uitgangspunt dat beide werelden de mens bepalen – het mag dan ook niet verwonderen dat Van der Wijcks *Mr. Johannes Kinker, als wijsgeer* (1864) voortdurend de vergelijking met Kant maakt²⁶ – maar hij wilde de “unübersehbare Kluft zwischen dem Gebiete des Naturbegriffs, als dem Sinnlichen, und dem Gebiete des Freiheitsbegriffs, als dem Übersinnlichen” (Kant 1913:175-176) dichten. Kant erkende wel dat er een grond van eenheid moet zijn, maar die eenheid is bovenzinnelijk en dus onbereikbaar voor de (noodzakelijk zinnelijke) mens. Kinker volgde Kant daarin niet: hij hing de kritische filosofie aan, maar – zoals ook al bleek uit mijn bespreking van de *Vereeniging* – een slaafs navolger van het kantiaanse denken was hij niet.

In wat volgt stel ik de esthetica van de latere Kinker voor: in de voorredes tot zijn *Gedichten* (1819-1821) heeft hij zijn opvattingen over de verhouding tussen filosofie en poëzie verwoord. Die opvatting komt ook tot uiting in de gedichten zelf, maar – zo zal blijken – de dichter Kinker is iets minder genuanceerd dan de filosoof Kinker. Na de bespreking van die verhouding, stel ik “Iets over het schoone” voor, een (bij-

gewerkte versie van een) lezing uit 1823. Tot slot bespreek ik enerzijds de plaats van het verhevene in Kinkers systeem, en anderzijds de plaats van Kinkers bijdrage ten opzichte van de andere Nederlandse teksten over het verhevene in het algemeen, en die geïnspireerd door Kant in het bijzonder.

5.3.1. *Kinkers wijsgerige poëzie en zijn voorredes*

Hoewel hij steeds volhield dat Kant zijn grote leermeester was (en hij inderdaad ook altijd vanuit de kritische filosofie vertrok), week Kinker op een cruciaal punt af van Kant. Terwijl voor Kant het bovenzinnelijke radicaal afgescheiden is van het zinnelijke – er gaapt, zoals gezegd, een onoverbrugbare kloof tussen beide – verklaart Kinker zonder omhaal: “Eén zelfde geest doorwoelt het al” (Kinker 1819:35). In de aantekeningen bij het gedicht “Het alleven of de wereldziel” stelt hij het nogmaals: “al onze redelijke vermogens vorderen eenheid” (Kinker 1819:170-171). Hij blijft wel uitgaan van een tweedeling, en precies als Kant gelooft hij dat de mens dankzij zijn rede een dubbel wezen is, gekluisterd aan de zinnelijke werkelijkheid, maar onophoudelijk strevend naar het bovenzinnelijke, waarvan hij zich een deel weet. Toch valt die eenheidseis te rijmen met de tweeslachtigheid van de mens:

Dit onverbreekbaar bond, dat alles in zich sluit,
Drukt overal zich in 't tweeslachtig wezen uit.
't Is alles geest en stof in de eindeloze keten. –
Van 't schijnbaar onbewerktuigd gruis, tot aan 't geweten
Van 't reedlijk wezen, dat, in eigen kracht ontwaakt,
De wet, die in hem spreekt, eerbiedigt of verzaakt,
Is alles één, en, in die eenheid, stof en leven. –
(Kinker 1819:55)

De wet die in het redelijk wezen spreekt, is uiteraard de categorische imperatief. De eenheid die Kinker zoekt, ziet Kant in de bovenzinnelijke wereld. Het is de morele plicht van elk redelijk wezen om naar die eenheid te streven (het befaamde ‘Sollen’ van de categorische imperatief), maar volgens Kant is die eenheid onbereikbaar voor de mens, zolang hij vast zit aan zijn zinnelijke bestaan. In “Het alleven of de wereldziel” lijkt Kinker die gedachte niet tegen te spreken: “'t Is alles geest en stof”. Het eenheidsprincipe wordt wel sterk naar voren gebracht, maar er wordt niet getornd aan de tweedeling: de natuur is gehuld in een “toversluijer”, en de mens ziet een “zinnebeeld”, maar hij weet dat er eenheid moet zijn. Geest en stof moeten op een of andere manier één kunnen worden, want alles is één.²⁷

“Het alleven of de wereldziel” verscheen in het eerste deel van zijn *Gedichten* (1819), waarvan de voorrede één van Kinkers belangrijkste poëtische teksten is. Zoals in “De digterlijke Genie”, maar ditmaal veel explicieter, betoogt hij er dat de dichter en de wijsgeer eenzelfde taak hebben, enkel de handelswijze verschilt:

Is dan Dichtkunst en Wijsbegeerte één?
Ja, en neen, beide. Ja; wanneer men zich tot het innige wezen van beide

bepaalt: want, in beide, is de in den hoogsten graad denkende en bespiegelende geest de vruchtbare bron harer voortbrengselen: geen gewoon denker wordt Wijsgeer of Dichter. Ieder kan zich, door moeite, met het een of ander wijsgeerig stelsel gemeenzaam maken; de dichterlijke taal en het werktuiglijke der versificatie kan geleerd worden; maar de oorspronkelijkheid, in beide, wordt door geene oefening verkregen. Beide zweven tusschen de twee rijken onzer kennis in, en streven naar het uiterste grensoord der wetenschap. – Doch het antwoord moet ontkenkend uitvallen, wanneer men achtslaat niet op het innerlijke wezen der zaak, maar op de wijze, waarop en waarnaar beide werkzaam zijn. De Wijsgeer tracht te doorgronden, waar de Dichter zich in de vlugt zijner gedachten verlustigt. De eerste hecht zich aan de begrippen, waarmede de laatste speelt. Waar de eerste zich bezighoudt met het streng en regelmatig zoeken van eerste beginselen voor elke uitkomst, zweeft de laatste door het verband der uitkomsten heen, om er de eerste gronden, als het ware, van te gissen. De eerste vorsch, de laatste gebiedt. De daad des Wijsgeers is meer een denkend aanschouwen; die des Dichters een aanschouwend denken (Kinker 1819:x).²⁸

Wat Kinker hier in feite voorstaat, is een verzoening van waarneming en rationele logica, wat helemaal in het verlengde ligt van het kantiaanse project. Kinker wijkt echter radicaal af van Kant in zijn ongebreideld geloof in de kracht van de kunst. Voor Kant kan kunst het bovenzinnelijke niet benaderen: kunst wordt gemaakt door de mens, uit materialen die ontleend zijn aan de zinnelijke werkelijkheid. Hoewel er wel een diepe grond van eenheid moet zijn, is het voor de mens onmogelijk om die eenheid te kennen. Als dat onmogelijk is, moet het voor de mens ook onmogelijk zijn om die eenheid uit te drukken, zelfs in de schone kunsten. De ervaring van het schone kan als symbool van het goede hoogstens alluderen op de ervaring van het morele (verbonden met de praktische rede, die – net als de ervaring van het schone – niet op een bepaald doel of direct nut gericht is en dus *interesselos* is), maar dan gaat het om de subjectieve ervaring, niet om het kunstobject zelf.

Kinker is het hiermee niet eens. Volgens hem is er in kunst iets aanwezig wat het mogelijk maakt aan de tweedeling te ontsnappen: “hoogre waarheid dan verbeeldingskracht kan uiten.” Dat de verbeeldingskracht het niet kan uiten, is vanuit kantiaans perspectief logisch: de verbeeldingskracht is één van de faculteiten die de mens helpen bij de constructie van kennis. Bij Kant draait alles telkens rond kennis en kennisverwerving. Kunst past niet (of nauwelijks) in dat plaatje: (schone) kunst kan een symbool zijn voor het goede, maar een symbool is geen kennis in de strikt kantiaanse zin van het woord. Volgens Kinker echter hebben poëzie en filosofie wel degelijk dezelfde opdracht: kennis verwerven. J.A. Rispens stelt dat volgens Kinker “de wijsgeer een *potentieel dichter* is, de dichter een *geveugelde denker*” (Rispens 1960:51). De filosoof werkt op een systematische, rationele manier. De dichter echter laat zijn gedachten de vrije loop en zo kan hij de diepere gronden van het bestaan gissen.

“Hierbij benadrukt Kinker dat het de oorspronkelijkheid, de *vinding* is, die het de ware kunstenaar mogelijk maakt het achterliggende ideaal te ‘zien’” (Hanou 1988:467).²⁹ Gert-Jan Johannes stelt terecht dat Kinker versintern soms verder gaat dan versextern (Johannes 1992:193), maar in het licht van zijn theorie over het verschil tussen poëzie en filosofie is daarvoor een verklaring te vinden: de dichter kán gewoon verder kijken. Vandaar ook Kinkers pleidooi voor wijsgerige poëzie. Op die manier kan Kinker, tegen Kant in, stellen dat kunst wel degelijk kennis kan genereren.³⁰

5.3.2. *Iets over het schoone*

Volgens Kinker kan kunst niet alleen een rol spelen in kennisverwerving: kunst kan zelfs die diepe grond van eenheid benaderen, meer nog dan filosofie, omdat ze de gewone logische (en dus zinnelijke) geest van de mens overstijgt. In 1823 schreef Kinker een redevoering voor het *Koninklijk-Nederlandsch Instituut*, over zijn begrip van het schoone.³¹ De tekst van deze lezing, “Iets over het schoone”, werd ter beoordeling voorgelegd aan een aantal *gekommiteerden*, onder wie de eerder besproken J.F.L. Schröder, die pas eind 1824 beslisten dat de tekst opgenomen kon worden in de *Gedenkschriften* van het genootschap, als tegemoet gekomen werd aan een aantal punten van kritiek van Schröder. De kritiek van Schröder komt erop neer dat de tekst te beknopt is om nog helder te kunnen zijn³² – Kinker legt beleefd maar kordaat de kritiek naast zich neer: “in een uitgewerkte verhandeling over het schoone, zou ik sommige derzelve als bedenkingen tegen myn gevoelens kunnen opnemen en wederleggen; doch, gelyk ik ondervonden heb, dit zou of de perken van dit iets te ver overschryden, of door eene al te groote beknoptheid er meer donkerheid dan licht aan toe brengen. Ik heb dus besloten de kleine wenken, in myn iets voorkomende onveranderd te laten” (Kinker 1993:130-131).³³ De tekst verscheen uiteindelijk in de *Gedenkschriften in de hedendaagsche talen van de Derde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsch Instituut van wetenschappen, letterkunde en schoone kunsten* in 1826.

In “Iets over het schoone” stelt Kinker (terrecht) dat de oorspronkelijke opzet van Kants derde Kritiek, de *Kritik der Urteilkraft* een verzoening van de twee eerdere Kritieken, de *Kritik der reinen Vernunft* en de *Kritik der praktischen Vernunft*, inhield. Kant slaagde echter niet in die verzoening, en zijn derde Kritiek werd een diepgravend werk over esthetica en teleologie, waarbij de onoverbrugbare kloof onoverbrugbaar bleef. Kinker wil niet zozeer de brug bouwen, hij wil de kloof doen verdwijnen. Dat kan in feite alleen maar door door te dringen tot de diepste eenheid, waardoor de zinnelijke beperkingen tenietgedaan worden. Dit betekent geen afscheid van de waarneembare wereld, maar een toenadering tot en zelfs een vereniging met de wereld van Oneindigheid. Uiteraard is die “esthetische kennis” van een totaal andere orde dan de gewone, redelijke kennis, omdat ze aan de beperkingen van de redelijke vermogens ontsnapt, en de verzoening van de rijken van stof en geest laat “zien”. Oosterholt (1998:135) wijst op de onduidelijkheid van de status van deze kennis: “De moderne dichter krijgt als taak toebedeeld het ‘vergeestelijken’ van de door de

filosoof aangereikte kennis, waarbij Kinker in het midden laat of die kennis aan de zuivere rede is ontleend of aan metafysische bespiegelingen, die de *fenomenale* wereld overstijgen.” In de voetnoot bij deze zin beklemtoont Oosterholt het feit dat Kinker zich voortdurend met deze problematiek bezighoudt, waarbij hij verwijst naar Johannes (1992:200-202), die stelt dat het vinden van analogieën in poëzie de ene weg is om de eenheid te bereiken; de tweede weg is die van het toepassen van de kantiaanse categorieën (van de zuivere rede) op de praktische rede (Johannes 1992:202). Het is echter mijn overtuiging dat Kinker geloofde dat kennis van het bovenzinnelijke mogelijk is in het schone, waarin de vraag naar het zuiver, dan wel het praktisch gehalte van die kennis irrelevant geworden is, omdat ze beide overstijgt. Het onderscheid tussen zuivere en praktische rede bestaat alleen voor de mens, in het esthetische blijkt dat ze één zijn.

In deze beide werelden zijn verscheiden punten van analogische overeenkomst, en gelijkvormigheid, waardoor de verbeelding bijna werktuiglijk geleid wordt om zich dan eens het louter stoffelijk als beziel, en dan weder het louter geestelijke als ligchaamlijk voor te stellen. In alle deze gevallen (en zij loopen in het oneindige) levert de overdracht van de eene natuur in de andere geen eigenlijk gezegd begrip op, maar iets gedaantelijks, eene zweemende afbeelding van een begrip, dat letterlijk genomen valsch zou zijn, en echter, door zijne form eene voorstelling oplevert, welke ons aantrekt; hetgeen, in den grond, toch niets anders is dan eene voorkeur, welke wij aan het louter *denkbeeldige* boven het *werkelijke* geven. [...] Het is dus, eigenlijk, in de overeenkomst of de gelijkvormigheid der beide begrippen, waarin wij belang stellen [...] (Kinker 1826:318-319).

Voor Kinker is “het louter stoffelijk als beziel, en dan weder het louter geestelijke als ligchaamlijk” voorstellen de kern van poëzie. Het geestelijke als stoffelijk voorstellen, en omgekeerd – een bijna letterlijk citaat van Schiller – komt neer op het verenigen van zinnelijkheid en bovenzinnelijkheid. In de voorrede bij het eerste deel van de *Gedichten* had Kinker dit al nader bepaald:

In het verband, of liever, in het verbindende van geest en stof, zin en denkbeeld, ziel en ligchaam zijn tweederlei soort van overdragingen denkbaar. De eerste zou men de *allegorische* kunnen noemen: zij geeft het gedachte eene gedaante; de laatste kan *mystisch* heeten: zij leent de stof eene ziel. De laatste is meer afgetrokken wijsgeerig, en sluit zich meer aan de min vrolijke en meer geheimzinnige moderne Dichtkunst (Kinker 1819:xx).

Op die manier beeldt kunst de eenheid uit, waarnaar de mens streeft. Esthetica wordt zo het veld waar de verwezenlijking van het kantiaanse project – dat volgens Kant onmogelijk en noodzakelijkerwijze onoplosbaar was – mogelijk wordt. Hoewel Kinker het niet uitdrukkelijk zo stelt, doet die combinatie van harmonie met analogie

toch vermoeden dat de eenheid die in poëtische teksten mogelijk is, ook mogelijk moet zijn voor het hele spectrum van het menselijke bestaan.

Kinkers verzen hebben als achtergrond de idee der *Identiteit*, van de eenheid van het ware, het goede en het schone en worden gedragen door de in velerlei vormen, door tal van dichters en denkers gekoesterde verwachting van een daarop gebaseerde *aardse geluksstaat* (Rispens 1960:94).³⁴

Ook Hanou en Vis stelden de gelijkenissen met Schillers visie al vast: “in zijn literaire opvattingen zoekt hij vooral aansluiting bij de Kantiaan Schiller” (Hanou & Vis in Kinker 1992:16).³⁵ George J. Vis (1987) gaat kort in op het motto dat aan Kinkers programmatische gedicht “De dichtkunst” voorafgaat (Kinker 1819:144-150). Kinker citeert er uit Schillers “Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie”, de inleiding op *Die Braut von Messina*, een toneelstuk uit 1803. In dat citaat gaat het om de opgave van de dichter om de lezer-toeschouwer niet enkel een vrijheidsdroom voor te spiegelen, maar hem daadwerkelijk vrij te maken door het werk. De lezer-toeschouwer moet bewust gemaakt worden van de geestelijke dimensie van het werk. De zinnelijke wereld moet veranderd worden in een vrij werk van de geest, het materiële aspect van de werkelijkheid moet door ideeën overheerst worden.

Dit sluit aan bij Schillers definitie van schoonheid als vrijheid in de verschijning. Het schone voorwerp (en dus ook: het literaire werk) blijft deel uitmaken van de zinnelijke wereld, en is dus per definitie onderworpen aan zinnelijke regels, maar doordat die *Kunstmäßigkeit* niet overheerst in de waarneming – in de esthetische waarneming gaat het om de vorm, niet de stof – slaagt het erin de bovenzinnelijke werkelijkheid te suggereren. Het is wel bepaald door (zinnelijke) regels, maar het gaat om – met een allusie op het genie – “eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist” (Schiller 1992:208), en daardoor lijkt het boven de regels uit te stijgen. Het schone voorwerp is schoon omdat het lijkt alsof het de aardse realiteit overstijgt, door de analogische overeenkomst met het bovenzinnelijke. In schone literatuur wordt als het ware een brug geslagen tussen beide rijken, vandaar dat Schiller de esthetische staat als een ideaalbeeld naar voren schuift: zinnelijk en bovenzinnelijk zijn dan in een harmonieus spel en daarvoor moet de mens “alles innre veräußern und alles äussere formen” (Schiller 1962:344).

De gelijkenis met Kinkers literatuurtheorie is treffend. Vooral de wisselwerking tussen zinnelijk en bovenzinnelijk springt in het oog (Kinkers sociale project komt minder duidelijk naar voren in zijn poëtische en poëtische teksten³⁶). Schiller houdt echter altijd vast aan een grens tussen beide werelden, literatuur blijft een zinnelijke uiting. Kinker gaat een stap verder: “Het verband der beide werelden, of, wil men liever, der twee elkander begrenzende gedeelten van de ééne en algeheele wereld dringt zich dan met meer kracht aan onze overtuiging op” (Kinker 1819:xix). Kinker gelooft dat literatuur en schoonheid ons erop wijzen dat stof en geest in hun diepste kern “ééne en algeheele wereld” vormen. Voor Schiller was de ultieme bestemming van de mens op aarde de esthetische staat, een staat waarin zinnelijk en bovenzinne-

lijk spelend in harmonie zijn. Kinker ziet dat spel ook, maar het spel is maar een stap, de harmonie leidt uiteindelijk tot eenheid. Een niet onbelangrijk onderscheid. Kinker heeft Schillers poëtica duidelijk niet klakkeloos overgenomen. Het lijkt mij waarschijnlijk dat hij zelfstandig tot zijn overtuiging is gekomen, en dat hij in Schiller een min of meer gelijkgestemde ziel vond. Beiden hebben een gelijkaardige evolutie doorgemaakt: na een periode van intensieve studie van Kants werken komen beiden tot een esthetische variant van het idealisme.

5.3.2.1. *Het schone volgens Kinker*

In “Iets over het schoone”³⁷ volgt Kinker min of meer dezelfde strategie als Schiller: ook hij vertrekt vanuit de filosofie van Kant, om geleidelijk aan tot zijn kritiek en herformulering te komen. Hij opent met de centrale en voor de hand liggende vraag van het stuk: “Wat is *schoon*?” (Kinker 1826:307). In goede kantiaanse traditie stelt hij dat het schone geen louter voorwerpel, noch een louter onderwerpel gegeven is. Het onttrekt zich aan objectieve beginselen of kenmerken. Net als bij Kant wordt vervolgens de vraag gesteld hoe de mens dan toch het schone kan ervaren. Het schone is immers tegelijkertijd zowel een product van de waarneming als van de gewaarwording: objectief en subjectief versmelten in het schone. Meteen hebben we de kern van Kinkers opvatting voor het oprapen, maar Kinker stelt die conclusie nog even uit. Hij gaat analytisch verder (opnieuw getrouw aan zijn Koningsbergse leermeester): “het moet dan tot de stoffelijke natuur buiten ons, of tot de zedelijke in ons, (en alsdan in zoo verre kenbaar) of tot beide behooren” (Kinker 1819:310) – Kinker bouwt hier trouwens dezelfde reserve in als Schiller: “alsdan in zoo verre kenbaar” betekent hetzelfde als Schillers “insofern sie sich in der Anschauung offenbart” (Schiller 1992:192).³⁸

Het schone moét wel tot één van die drie mogelijkheden behoren, want als het tot geen enkele van beide rijken behoort, is het niets, en de ondervinding leert ons dat er wel degelijk zoiets als het schone bestaat – hier vinden we opnieuw de vermenging (verzoening, zo men wil) van empirisme en rationalisme, die kenmerkend is voor het kantiaanse denken. Eerder is vastgesteld dat het schone niet zuiver objectief en niet zuiver subjectief is: de logica leert ons dat het schone dus de vereniging van objectief en subjectief behelst. In feite heeft men daarmee niet veel verteld, tenzij men de ervaring (in Kinkers termen: de ondervinding) in de analyse opneemt.

Nog steeds laat Kinker Kant niet los. Eerst wordt het schone afgescheiden van het aangename, dat een louter subjectief begrip is: we noemen een bepaalde *ervaring* aangenaam, een gevoel van genot dat ook terugkeert in de ervaring van het schone. Maar, en hier zit de kern van het verschil, wij noemen het *voorwerp* dat die ervaring oproept schoon – we spreken van een schoon object, niet van een aangenaam object: “schoon wordt dus in het oordeel, dat onze *kunstsmaak* er over velt, eene *hoedanigheid* van de oorzaak niet van de uitwerking; en echter (hier alleen schuilt de moeilijkheid) en echter is deze alzoo voorgestelde hoedanigheid niet stoffelijk in het voorwerp, dat wij schoon noemen voorhanden” (Kinker 1826:312). Kinker blijft dus rond hetzelfde

probleem cirkelen: we noemen het object schoon, terwijl het een subjectief oordeel is. Voor de oplossing grijpt hij terug naar de *Kritik der Urteilskraft*. Hij somt de conclusies van Kants esthetica op (waarbij hij de indeling van de “Analytik des Schönen” volgt): (a) het schone behaagt ons zonder dat het ons enig belang inboezemt; (b) het schone doet aanspraak op universaliteit – als ik iets als schoon ervaar, dan ga ik ervan uit dat iedereen dat als zodanig ervaart; (c) het schone is doelmatigheid zonder doel. Met deze drie punten is Kinker het volmondig eens. “Maar van meer bedenkelijkheid is de stelling van denzelfden schrijver, wanneer hij, en naar mijn inzien, tegen zijn eigen *kritiek* aan, (d) verklaart, *dat al wat, zonder begrip, als voorwerp van een noodzakelijk welgevallen gekend wordt, schoon is*” (Kinker 1826:316). Kinker wijst erop dat de noodzakelijkheid kennis impliceert, en dan gaat het niet om het schone, maar om het ware. Maar er wordt gesteld dat het kennis “zonder begrip” betreft, en dat is een onmogelijke combinatie. Kennis is noodzakelijk met begrip verbonden (door het verstand).

Kinker zoekt de oplossing voor deze tegenstrijdigheid in de tweeslachtigheid van onze kennis, “te weten, in den uitwendigen en den inwendigen zin, van welke de *eerste* ons de gedachte *voorwerpen*, de *tweede* het denkende *onderwerp* kennen doet” (Kinker 1826:317). Vanuit die tweeslachtigheid kan Kinker aannemen dat er een kruispunt van inwendig en uitwendig bestaat, “in welk middenvak zich de punten van aanraking, botsing en splitsing ontdekken van hetgeen wij de stoffelijke en zedelijke (dat is, *voorwerpelijke* en *onderwerpelijke*) natuur noemen, welke beide naturen, hoezeer zij, in eene kennis welke de onze niet is, in den grond één mogen zijn, voor ons eene tweeslachtigheid (*dualismus*) blijven” (Kinker 1826:318). Kinker laat op dit moment zijn voorzichtigheid varen en stelt onomwonden dat beide werelden punten van analogische overeenkomst moeten hebben (precies omdat ze “in eene kennis welke de onze niet is” één zijn), “waardoor de verbeelding bijna werktuiglijk geleid wordt om zich dan eens het louter stoffelijk als beziel, en dan weder het louter geestelijke als ligchaamlijk voor te stellen” (Kinker 1826:318). Dat soort van voorstellingen levert geen kennis op, zoals de mens die begrijpt, maar wel “eene zweemende afbeelding van een begrip, dat letterlijk genomen valsch zou zijn, en echter, door zijne form eene voorstelling oplevert, welke ons aantrekt” (Kinker 1826:318-319). Het schone verwijst naar de diepere eenheid die de tweeslachtigheid van ons bestaan overstijgt. In die diepere eenheid die ons kennisvermogen overstijgt, zijn kenmerken als belangeloos welgevallen, aanspraak op algemeengeldigheid en doelmatigheid zonder doel niet contradictoir en daarom is het mogelijk het schone te kennen (of misschien beter: te erkennen) zonder het te begrijpen.

Tegelijkertijd betekent dit ook dat we voor kenmerken of definities van het schone aangewezen zijn op onze ervaring. Kinker bespreekt vervolgens kort enkele pogingen om schoonheid te definiëren, zoals “eenheid in verscheidenheid”, “uitdrukking van volkomenheid”, “zinnelijke aanschouwing van het zedelijk goede”, maar telkens opnieuw wijst hij erop dat het omgekeerde van die definities ook schoon kan genoemd worden. Elke definitie van het schone die zich beperkt tot het opsommen van een aantal uiterlijke kenmerken doet in feite niet veel meer dan het aanduiden

van één van de vele soorten van het schone. Bij al deze particuliere vormen van het schone, die zelfs onderling in tegenspraak kunnen zijn, vindt men één algemeen kenmerk terug:

de gelijkvormigheid van twee tot eene verschillende orde van kennis behorende voorstellingen onzer verbeelding, welke zich met elkander in ééne opvatting vereenigen, terwijl deze gelijkvormigheid zelve, echter, niet volkomen met het begrip van gelijkheid, of gelijkenis van gedaante kenbaar is, maar alleen in zoo verre, als er *analogie* bestaan kan tusschen twee ongelijkslachtige zaken (Kinker 1826:325).

Die analogie kan in kunst aangeduid worden dankzij het wonderbaarlijke vermogen van de verbeelding. De verbeeldingskracht is meer dan alleen maar een reservoir van herinneringen (zoals in vele oudere theorieën het geval was), maar omvat ook het vermogen van de vinding.³⁹ Dankzij die vinding kunnen gelijkvormigheden opgespoord worden, want als dat helemaal onmogelijk was, “dan zou er voor ons geen middenvak tusschen de zedelijke en stoffelijke natuur bestaan, en stof en geest door eene eindeloze ledige kloove van elkander gescheiden zijn; nu integendeel vult zij deze tusschenstand aan, door het verstoffelijken van het zedelijke, en het verzedelijken van het stoffelijke” (Kinker 1826:327-328). Kinker ziet taal als het vehikel bij uitstek om dit effect te bereiken, omdat taal op zich al de verstoffelijking van een gedachte inhoud is. Als men daar nog gedachtewendingen en literaire procédés aan toevoegt (én die oordeelkundig toepast), lijkt taal het meest geschikt om het schone uit te drukken.⁴⁰

5.3.2.2. *Voorbij het schone van Schiller: niets over het verhevene?*

Hoewel George Vis een verband legt tussen Kinkers poëtica en zijn geloof in de vervolmaking van mens en wereld, beperkt hij m.i. het belang van de versmelting van het zinnelijke en het bovenzinnelijke.

Kinkers opmerkingen over gedachte en bekleding reiken verder dan het terrein van de beeldspraak; niet alleen het gebruikte beeld moet expressief zijn, maar het gehele werk in al zijn vormcomponenten. In die zin moet men Kinkers woorden interpreteren, wanneer hij zegt, dat de ‘zinnelijke’ vorm analogie moet vertonen met het denkbeeld dat zich hierin oplost (Vis 1967:31).

Kinkers visie op de eenheid van zinnelijk en bovenzinnelijk gaat verder dan de verhouding tussen vorm en inhoud in het concrete gedicht. De eenheid die in de poëzie bereikt wordt, is een analogie met de eenheid van het *al*. Kinkers poëtica beïnvloedt het gehele filosofische systeem. Of zoals Gert-Jan Johannes stelt: “Beeld en gedachte zijn in het kunstwerk onscheidbaar verenigd als symbolische, ‘beeldsprakige’ uitdrukking van de hogere identiteit tussen de twee werelden waartoe de mens krachtens zijn ‘tweeslachtige’ natuur behoort” (Johannes 1992:231).

Net als Schiller gaat Kinker uit van de mogelijkheid van harmonie van zinnelijk en bovenzinnelijk. Daarmee gaan beiden niet radicaal tegen Kant in – Kant veronderstelde immers dat die harmonie mogelijk was – maar zetten ze wel een stap verder dan Kant: Kant geloofde niet dat een dergelijke harmonie kenbaar, of zelfs voorstelbaar was voor de mens. Er blijft echter wel een belangrijk onderscheid tussen Kinker en Schiller.

Volgens Schiller was die harmonie een harmonie van de menselijke vermogens: een harmonie van een drift die gericht is op de zinnelijke werkelijkheid waarin de mens leeft (de zintuiglijke drift) en een drift die gericht is op de maximale ontwikkeling van de redelijke vermogens van de mens, die de mens deel maken van de bovenzinnelijke werkelijkheid (de vormdrift). Dat wordt mogelijk gemaakt door de speeldrift van de mens, die de mens tot de esthetische staat brengt. Die esthetische staat zou een zekere analogie met de hogere, bovenzinnelijke werkelijkheid moeten vertonen. Bij Schiller blijft de mens dus veroordeeld tot zijn stoffelijke, zinnelijke hoedanigheid, al kan hij opklimmen tot een staat die analogieën vertoont met het bovenzinnelijke. Hij geeft Kant dus in feite gelijk: de mens blijft noodzakelijk tweeslachtig, maar in kunst kan de Vrijheid van de bovenzinnelijke wereld analogisch aangeduid worden in de verschijning en via een esthetische opvoeding kunnen de redelijke vermogens van de mens in harmonie met zijn zintuiglijke eigenschappen tot volle ontwikkeling komen.

Kinker heeft het niet over driften in de mens die tot een harmonie zouden moeten komen. Hij heeft het over geest en stof in hun breedste betekenis. En in schone kunst kan de eenheid doorschemeren. De harmonie wordt een analogische overeenkomst met de eenheid. Ook voor hem blijft de mens een tweeslachtig wezen, maar de analogie die het schone oproept is geen analogie met het bovenzinnelijke, maar een analogie die zelfs dat bovenzinnelijke overstijgt.

Hoewel ze nauwelijks een rol spelen in zijn theorie, suggereert Kinker in zijn gedichten toch dat hij vertrouwd is met de driften zoals Schiller die naar voren schuift. In “Het ware der schoonheid” luidt het: “groove stoflijkheid, die ’t Ideaal beperken / Waar naar de vormdrift streeft” (Kinker 1819:2-3) en “in ‘t verband dier delen / Zien wij dit denkbeeld met meer kracht en waarheid spelen” (Kinker 1819:16). Het spelelement wordt ook vaak beklemtoond in verband met de verbeelding. In de “Aanteekeningen op het ware in het rijk der schoonheid” luidt het als volgt:

De waarheid der Natuur is dan wel de onafscheidelijke gezellinne der schoonheid, welke zij ons verzinnelijkt voorstelt; doch dit is zij slechts, om ons deze laatste aanschouwelijk te maken; of liever, om het verband tusschen het denkbeeldige en stoffelijke, niet aan het koele en vorschende verstand, maar aan de spelende verbeelding en het blakende kunstgevoel te doen opmerken. (Kinker 1819:155-156)

Het is trouwens opvallend dat de aantekeningen bij “Het ware der schoonheid” de titel “Aanteekeningen op het ware in het rijk der schoonheid” draagt. Het gedicht

heeft als motto “Rien n’est beau que le vrai, le vrai seul est aimable”, een bekend vers uit *Épître IX* van Nicolas Boileau (1966:134). Voor de dichter is het ware het schone, omdat hij dankzij zijn vindingskracht de analogie gezien heeft met die wereld waarin alles één is. De aantekeningen zijn niet het werk van de dichter, maar van de filosoof. De dichter ziet de verbanden met zijn verbeelding, en daardoor kan hij ook onomwonden spreken over het ware van het schone, en het schone van het ware. De filosoof daarentegen moet erkennen dat hij beperkt is door zijn systematische analyses. “Het oordeel, zelfs dat van den bevoegdsten kunstregter, over het geen hij schoon of niet schoon noemt, kan nimmer uit algemeen geldende begrippen of grondbeginsels opgemaakt worden” (Kinker 1819:160). Waarheid en schoonheid zijn in die analyses onlosmakelijk verbonden en staan steeds in een analogische relatie tot elkaar, wat impliceert dat zij afzonderlijke begrippen blijven. In het rijk van de schoonheid, dat enkel geopenbaard wordt via de spelende verbeelding, kan de filosoof het ware wel vermoeden, maar niet bewijzen. Kunst heeft hier het voordeel dat het de koele analyse overstijgt.

Kinker en Schiller blijven steeds uitgaan van de esthetica van Kant. Ze hebben niet de intentie de kantiaanse filosofie tegen te spreken, maar dat betekent niet dat ze er kritiekloos tegenover staan. Kants filosofie is voor beiden een denkkader waaraan ze willen vasthouden, maar meer dan een denkkader is het niet: in de beste kantiaanse traditie blijven ze met een kritische blik naar de teksten en de werkelijkheid kijken. En beiden wijzen op een belangrijk probleem in Kants esthetica: de positie van het object. Kant sprak alleen over datgene wat hij analyseerbaar achtte en de functie van het zinnelijke bleef in belangrijke mate beperkt tot het oproepen van mentale processen. Het bovenzinnelijke bleef altijd voorrang hebben. Dat is bij Schiller en Kinker ook het geval, maar zij hadden ook aandacht voor het zinnelijke, ook al is die *maar schijn*.⁴¹

Precies in die schijn zien zij de mogelijkheid om het bovenzinnelijke te suggereren. Daarvoor gebruiken beiden termen als harmonie en analogie. Beiden zien in een schoon kunstwerk punten van analogische overeenkomst met het wezenlijke, dat in het bovenzinnelijke rijk thuishoort. Het schone is zowel voor Kinker als voor Schiller iets wat aan een object wordt toegeschreven, maar in feite gaat het om de harmonie van stof en geest, van vorm en inhoud. Die harmonie van het zinnelijke en het bovenzinnelijke is precies de analogie met het hogere, dat nagestreefd wordt. De aard van dat hogere wordt echter verschillend ingevuld. Schiller blijft dicht bij Kant en stelt dat het hogere het bovenzinnelijke is. Zijn analogie is een brug tussen de zinnelijke en de bovenzinnelijke wereld. Kinker hecht meer belang aan de mogelijkheid van een verregaande eenheid. De kloof kan volgens hem gedicht worden, en de vereniging van zinnelijk en bovenzinnelijk is volgens hem het ultieme doel. Terwijl Schiller nog de grens tussen beide rijken erkent, stelt Kinker dat die grens er alleen maar is voor de mens, want in wezen is er maar één rijk. De kloof is weggewerkt. Kinker besluit zijn betoog in “Iets over het schoone” als volgt:

Op deze wijze heb ik, geloof ik, doen zien:

(a). Dat het aannemen der, immers gedaantelijke (formelijke) *analogie* of gelijkvormigheid onzer beiderlei kennis tot grond der schoonheid, de

eenige onderstelling is, volgens welke wij, zonder tegenstrijdigheid, het *schoone* als voorwerp van een algemeen welgevallen ons kunnen voorstellen; zonder het echter onder een begrip of regel op te nemen. En (b) Dat wij, door de ondervinding (hetwelk op zich zelve echter niets bewijzen zou), in al hetgeen wij voor ons, dat is, naar onzen smaak, schoon vinden, altijd zulk eene vlugtig zweemende gelijkvormigheid ontdekken, welke ons in hetgeen wij schoon noemen aantrekt; terwijl deze gedaantelijke overeenkomst, *analogie* of gelijkvormigheid geen streng genomen gelijkheid in vorm is, maar slechts zoo verre kan aangenomen en dus genoemd worden, als er gelijkheid tusschen twee ongelijkslachtige voorstellingen bestaan kan (Kinker 1826:329).

De harmonie is een analogie met de eenheid. Omdat de mens altijd zinnelijk is, kan hij die eenheid niet bereiken, maar in schone kunst wordt het zinnelijke met het bovenzinnelijke verzoend. De harmonie die erin afgebeeld wordt is een afspiegeling van de vereniging van beide rijken. De onoverbrugbaarheid van de kloof is vervangen door een onvatbaarheid, maar onvatbaar betekent niet onbestaande, want in het schone is ze “zweemend” aanwezig.⁴²

Waardoor wij het ons dan ook verstaanbaar maken kunnen, waarom dit aantrekkelijke van het *schoone*, *verhevene* enz. (als zoo vele soorten van het *schoone*) zoo veel te sterker is, als deze gelijkvormigheid vlugtiger, raadselachtiger is, en door het eigenlijke begrip, dat het afschetst, minder opgevat kan worden; gelijk b.v., in het wonderbare, en het meer *mystische* dan *allegorische* onzer voorstellingen (Kinker 1826:329).

In deze theorie kan het verhevene moeilijk nog dezelfde prominente rol spelen die het in Kants *Kritik der Urteilkraft* had. Daarin is de ervaring van het verhevene immers de grenservaring waarbij de mens zich tegelijkertijd bewust is van zijn nietigheid tegenover zinnelijke krachten en van zijn deel-zijn van het bovenzinnelijke. In de ervaring van het verhevene staart de mens in die diepe kloof tussen beide rijken, en het enige wat hem weerhoudt om zichzelf er in te verliezen, is het besef dat zijn bestemming aan de overkant, in het bovenzinnelijke ligt. Volgens Kinker kan kunst de mens leren dat die kloof er alleen maar is voor zijn verstandelijke vermogens. Hij vermeldt in “Iets over het schoone” het verhevene enkel nog terloops als één van de “soorten van het schone” (Kinker 1826:329). Zijn visie op het verhevene lijkt eerder in het verlengde te liggen van de burkeaanse ervaring van *delightful horror*, op een manier die vergelijkbaar is met – opnieuw – die van Schiller. Terwijl voor Kant de angst een reëel onderdeel uitmaakt van de ervaring van het verhevene, moeten angst en lijden voor Schiller afgebeeld maar niet ervaren worden. Het verhevene komt op die manier enkel in functie te staan van de ervaring van het ideale schone. Kinker lijkt die overtuiging te volgen, maar hij noemt het ideale schone kortweg het schone, omdat deze ervaring volgens hem in de zinnelijke werkelijkheid kan voorkomen. In essentie gaat het ook voor Kinker om een confrontatie van de mens met de tweeslachtigheid van zijn kennis, maar die tweeslachtigheid wordt in het schone overstegen.

Smaak voor 't schoone, dat zich vlugtig
 Voor 't geoeffend zintuig schetst,
 En 't verpletterend verheven,
 Dat in 't hart zich bijtend etst –
 Zijn vijandelijke elementen,
 Die elkaâr ontwijken; maar
 De achting voor het goede en groote
 Brengt ze smeltend tot elkaâr.
 Door de vinding zaamgebonden,
 Slechts in één belang vereend,
 Zwelt het hart van reinen wellust,
 Schoon het bittere tranen weent.
 (Kinker 1819:135)⁴³

De schrikwekkende termen waarin het verhevene geschilderd wordt, herinneren aan Burkes *delightful horror*, maar de “achting voor het goede en groote” is een echo van de “Bewunderung oder Achtung [...], d.i. negative Lust” die Kant met het verhevene verbindt (Kant 1913:245). Ook het verhevene leidt uiteindelijk tot een erkenning van de harmonie en de eenheid van het schone:

Eén verband dwingt onophoudelijk
 Al 't geschapene tot één!
 (Kinker 1819:138)

Als zinnelijk en bovenzinnelijk samenvallen, kan er geen plaats meer zijn voor de ervaring van het verhevene: de zinnelijke grenzen waarop de mens botst, worden immers opgeheven. Schiller poneerde het bestaan van dat ideale schone, maar in het menselijk bestaan bleven de onderscheidingen tussen verheven en schoon bestaan. “Was also in dem Ideal-Schönen nur in der Vorstellung unterschieden wird, das ist in dem Schönen der Erfahrung der Existenz nach verschieden” (Schiller 1962:361). Voor Kinker is ook die grens weggevallen.

5.4. Kinker en zijn Nederlandse tijdgenoten

Het feit dat het verhevene en het schone in elkaars verlengde liggen, lijkt aan te sluiten op de achttiende-eeuwse pre-kantiaanse traditie. Beide werden van elkaar gescheiden door Burke, maar in de voorgaande hoofdstukken is herhaaldelijk gebleken dat vele denkers, zelfs diegene die zich expliciet op Burke beriepen, toch nog van een zekere continuïteit van beide ervaringen uitgingen. Kinker past echter niet in dit rijtje: zijn analyse van het schone maakt duidelijk dat het verhevene en het schone uiteindelijk in een soort van ideaal-schone uitlopen. Via de bemiddeling van Friedrich Schiller, de post-kantiaanse achttiende-eeuwer, is Kinkers denken onmiskenbaar kantiaans.

Kinkers teksten die hier centraal stonden, hebben dezelfde didactische inslag als de redevoeringen die in het vorige hoofdstuk besproken werden. Het gaat om een

toneelstuk en een lezing, beide gericht op een publiek, en beide met het oog op het onderrichten van dat publiek. De volksoepvoeding is ook voor Kinker een belangrijke opdracht.⁴⁴

Maar in tegenstelling tot zijn Nederlandse mede-kantianen, is de religieuze dimensie in Kinkers esthetica niet dominant. Kinker is wel degelijk gelovig, maar in zijn geloofsovertuiging staat hij dichterbij Kant dan de theoloog Van Hemert. In zijn gedicht “God en Vrijheid” – afgedrukt in het eerste deel van de *Gedichten* (1819:66-85), maar gedateerd in 1800⁴⁵ – spreekt Kinker zich het duidelijkst uit over zijn geloof.

Nu knielt gij, sterveling! eerbiedig voor hem neder;
 Hem, d'oorsprong van 't geheel, welks deelen gij bespiedt;
 Hem zoekt ge, maar vergeefs: gij vindt zijn wezen niet;
 Voor wat uw oog ontvlood, vindt gij het schepsel weder.
 Dan zijt gij moedloos op den grond;
 Gevoel van onmagt sluit uw' mond;
 Ontroering doet u 't harte woelen;
 't Zegt flauw, beklemd, met huivering: –
 'Hij woont niet in der zinnen kring!' –
 thans sluit ge uwe oogen, maar om sterker te gevoelen. –
 Volg, stervling, volg die hartestem;
 Keer in u-zelv', en nader hem!
 (Kinker 1819:67).

God is het ideale, bovenzinnelijke wezen, en dus ultiem onkenbaar voor de mens.⁴⁶ Enkel door het bovenzinnelijke beginsel in zichzelf kan de mens dichterbij komen tot het goddelijke, in de zinnelijke werkelijkheid is God niet te vinden. George Vis noemt het gedicht “een grote pleitrede voor de verantwoordelijkheid van de mens voor zijn eigen daden. Wie hieraan werkt bij zichzelf, zal volmaakter worden, God naderen” (Vis in Kinker 1982:86).

Natuur, in al haar beeldenpraal,
 Doet ons, in haar verheven taal,
 Een' God, naar ons begrip gevormd, in woorden lezen;
 Maar hem die 't zedenrijk gebiedt,
 Ontdekken we in haar letters niet.
 (Kinker 1819:82).

Het beeld dat de mens zich vormt van God, op basis van wat de zinnelijke natuur hem biedt, is “naar ons begrip gevormd”, maar niet echt God. Het religieuze aspect is dus minder prominent in Kinkers esthetica, niet omdat hij niet gelooft, maar omdat hij God niet kan kennen. Hanou en Vis (in Kinker 1992:28) stellen wat cru dat Kinker “zeker geen christen” kan genoemd worden; een atheïst was hij echter ook in geen geval.

Noten

1. Op de redenen waarom en de omstandigheden waarin Bilderdijk in ballingschap ging, wordt in het volgende hoofdstuk kort ingegaan. Bilderdijk moest al zijn bezittingen achterlaten, en was in die periode betrokken in wat tegenwoordig een vechtscheiding genoemd wordt. Uit de briefwisseling van Bilderdijk blijkt overigens dat Kinkers inspanningen nogal beperkt en niet bepaald succesvol waren.
2. De relatie verzuurde uiteindelijk helemaal. “De zaak escaleert in 1817 mede naar aanleiding van Kinkers benoeming te Luik en het feit dat Bilderdijk voor een soortgelijke functie in Amsterdam gepasseerd wordt” (Hanou & Vis in Kinker 1992:21).
3. Wat overigens niet betekende dat hij lichte, humoristische versjes uit de weg ging. In het derde deel van zijn *Gedichten*, in 1821, neemt hij “De jonge Kloë” (Kinker 1821:156-158) op, een speels erotisch gedicht over het ‘zuchten’ van geliefden.
4. Volgens Jeannette van den Bergh van Eysinga-Elias is Kinkers wijsgerige poëzie niet erg geslaagd, in tegenstelling tot de gedichten van Schiller, omdat Kinker in de eerste plaats denker zou geweest zijn (en Schiller in de eerste plaats dichter): “Schiller is het te doen om eene wijsgeerige opvatting, die harmonie zal brengen tusschen zijn scherp verstand en zijn dichtertlijk gemoed, een tweespalt, dien Kinker niet heeft gekend, daar hij voldoening vond in het denken op zichzelf” (Van den Bergh van Eysinga-Elias 1911:522).
5. Vis (1967:15) noemt het zijn “eerste systematische verhandeling over het dichtertlijk scheppingsproces”, maar besteedt vervolgens weinig aandacht aan deze tekst.
6. Meer zelfs: het stond vlak vóór dat van Van Hemert afgedrukt, waardoor ze in feite een tweeluik vormen.
7. Kinker citeert uit Rousseaus *Dictionnaire de musique* van 1767. Kinker zelf was een getalenteerd musicus. Over zijn activiteiten in muziekgezelschappen: zie Hanou (1988:509-535). Bekend is de volgende anekdote: op een bepaald moment in zijn studententijd was Kinker opvallend lang afwezig, Zijn vriend en vroegste biograaf Maurits Cornelis van Hall ging hem bezorgd opzoeken: “Hij zeide mij volmaakt wel te zijn; maar dat hij het voornemen had opgevat, zijne kamer niet te verlaten, vóór hij zich de theorie der muziek, zonder anderen leermeester dan zich zelven, had eigen gemaakt” (Van Hall 1850:12).
8. Het is een redevoering, en dus houdt Kinker ook rekening met het feit dat hij zijn publiek niet tegen zich in het harnas moet jagen: nauwelijks twee alinea’s verder, stelt hij zich kwetsbaarder op en erkent hij dat zijn krachten misschien tekortschieten om een dergelijk ingewikkeld onderwerp ten gronde te kunnen verklaren.
9. Deze kenmerken werden ook al aangehaald door Paulus van Hemert in zijn *Beginzels* (1798:193-194).
10. Johannes (1992:207-208) stelt dat de term ‘vinding’ al opduikt in een tekst van 1792, waarin de vinding tegenover ‘uitvoering’ of ‘bewerking’ staat, maar dat Kinker geleidelijk aan de term ‘vindingkracht’ een eigen betekenis geeft, namelijk die van het vinden van overeenkomsten tussen het zinnelijke en het bovenzinnelijke. Ter aanvulling van Johannes’ opmerking over de vroege invulling van de vinding, kan gewezen worden op de verwantschap met de retorische *inventio*, het eerste onderdeel van de welsprekendheid – in zijn vertaling van *Institutio oratoria* gebruikt Gerbrandy ‘vinding’ voor *inventio* (III.3.1, Quintilianus 2001:144).
11. Kinker had al in 1788 in zijn tijdschrift *De post van den Helicon* de draak gestoken met de bombastische poëzie van Willem van Swaanenburg (1679-1728).

12. Kinker was toen hoogleraar Nederlands aan de universiteit van Luik (zie over Kinkers Luikse jaren: de inleiding van Hanou en Vis bij Kinkers *Briefwisseling* van die periode (Kinker 1993:9-36, m.n. 16-25) en Vis (1991)). Ook daar en dan probeerde Kinker mensen te overtuigen van de inzichten van Kant, al ging dat daar nog moeizamer dan in Nederland: hij ondervond heel wat weerstand tegen het Nederlands. Toch verzamelde hij een aantal studenten rond zich in het door hem opgerichte gezelschap *Tandem* – dat herhaalde malen aangevallen werd in de plaatselijke, Franstalige pers (Spronck & Vis 2001).
13. Het toneelstuk werd in datzelfde jaar nog uitgegeven, maar de ode, waarin Wattier aan het slot van het toneelstuk bezongen werd, verscheen pas vijftien jaar later, in het tweede deel van Kinkers *Gedichten* (1820:193-198).
14. Jeannette van den Bergh van Eysinga-Elias is bijzonder kritisch: “Allegorie en dichterlijke beeldspraak worden hier schier vereenzelvigd, een bewijs voor den uiterlijken samenhang van beeld en gedachte in Kinkers theorie. Juist de verstandelijkheid van de verzinnelijking in de allegorie, maakt deze ondichterlijk. Kinker was te zeer denker in de eerste plaats om het intuïtieve onbewuste in de samenkoppeling van beeld en gedachten recht te doen wedervaren” (Van den Bergh van Eysinga-Elias 1911:513-514).
15. Op het verschil tussen de oude acteerstijl – “Plechtig en ceremonieel schreden acteurs en actrices als vorsten en vorstinnen over het toneel” (De Leeuwe 1996:367) – en de nieuwe *naturel* van Wattier wordt dieper ingegaan in Madelein & Pieters (2005:37-40). Deze omslag in acteertechniek gebeurde uiteraard niet enkel in Nederland. Denise Sechelski (1996) stelt een soortgelijke verschuiving vast in de techniek van de beroemdste acteur van de achttiende eeuw, David Garrick, in vergelijking met die van de jongere maar veel klassieker John Philip Kemble – het feit dat de ‘nieuwe’ methode vertegenwoordigd wordt door een oudere acteur geeft overigens aan dat deze omslag maar heel geleidelijk gebeurde. Over natuurlijkheid in het achttiende-eeuwse drama en theater, zie Van Oostveldt (2005).
16. Zie verder over Wattier: Hoff (1996); over haar plaats in de Nederlandse theatergeschiedenis: Albach (1956:115-128) en De Leeuwe (1996).
17. Net als Van Hemert was Kinker eerder klein en gebocheld. Toen hij voor het eerst zijn leslokaal in Luik binnenkwam, noemden de studenten hem *Ésope*, waarop Kinker antwoordde dat Aesopus de dieren liet spreken, en hij dat wou leren aan beschaafde mensen (Van Hall 1850:77-78).
18. De titel ‘raadpensionaris’ suggereerde dat Schimmelpenninck zich inschreef in een traditie met illustere voorgangers als Johan van Oldenbarnevelt, Jacob “Vader” Cats, en Johan de Witt. Dit was echter allerm minst het geval: Schimmelpenninck had erg veel macht naar zich toetrokken – “nooit eerder en nooit later verenigde één persoon in Nederland zoveel macht in zich” (Van Sas 1996:138). In de herneming en uitbreiding van zijn artikel uit 1996 in *De metamorfose van Nederland* (2004) stelt Niek van Sas dat Schimmelpenninck in 1805 in feite realiseerde wat hij al in 1801 voor ogen had: “een sterke uitvoerende macht naar het voorbeeld van de Amerikaanse president” (Van Sas 2004:300).
19. Vooral door snel en persoonlijk de schade van de kruitramp in Leiden (12 januari 1807) op te meten en aan te pakken (Schama 1989:636-637) won hij aan populariteit. Van der Horst (1996:158-160) noemt verder nog Lodewijk Napoleons verwoede maar vruchteloze pogingen om Nederlands te leren en de daarmee samenhangende aandacht voor de Nederlandse cultuur, zijn bestuurlijke beslissingen (waarbij eenmaking en humanisering van het wetboek voorop stonden), en zijn tolerantie in religieuze zaken.
20. Zie over de politieke achtergronden van die periode: Schama (1989:544-643). Het koningschap van Lodewijk Napoleon betekende meteen ook het definitieve einde van de Nederlandse Repu-

blik. Maar dat einde was al ruimschoots aangekondigd in 1805, stelt ook Jonathan Israel: “The end of the Batavian Republic, in all but name, came with the *coup d'état* of 1805, which sprang, essentially, from Napoleon’s exasperation with what he regarded as the Republic’s poor co-operation with France not only in the raising of men and money, for the war, but also in the enforcing of the continental economic blockade against Britain. (During these years, there was indeed a lively trade being carried in neutral bottoms, between the Republic and Britain.) The emperor required closer collaboration, radical fiscal reform combined with a larger yield, and, as an inevitable prerequisite of both of these, a unified administration, and was determined to have his way. Over the winter of 1804-5, a new regime was installed at The Hague, headed by that veteran champion of the republican concept Rutger Jan Schimmelpenninck” (Israel 1995:1128).

21. De inhoudstafel noemt het gedicht “Stille bemoediging”, boven het gedicht zelf staat “Stille bemoeding”. Die laatste titel is overgenomen in de bloemlezing uit Kinkers poëzie *De verlichte muze* (Kinker 1982:219-225). Vis (1967:115) verwijst naar “Stille bemoed(ig)ing”.
22. Kinker alludeert hier nadrukkelijk op de toenemende Franse invloed op het Nederlandse staatsbestel.
23. Kinker stapt gemakkelijker dan de eenentwintigste-eeuwse lezer over de onderliggende toon van geweld in zijn allusie op de legende van Apollo en Daphne.
24. Of het publiek het stuk apprecieerde is niet bekend, maar Hanou (1988:131-132) citeert een brief van Hendrik Tollens aan Cornelis Loots, waarin hij onomwonden stelt dat Kinker de viering heeft “verbruid. Lieve God! Welk een miserabele Vereeniging van het Verhevene en het Schoone!”
25. Van der Wijck (1864:290) stelt het wat extreem: “waar Schelling ons opneemt, zet Kinker ons neer.” Maar zijn visie dat Kinker opbouwt naar de eenheid en dat Schelling de eenheid als uitgangspunt kiest, is wel wat Kinker zelf ook aangaf (zie ook Van der Gulden 1940:32). Jan Koopmans heeft het m.i. bij het juiste eind: “Bij ’t volgen van de theorieën van Fichte en Schelling, keurde hij het in deze wijsgeren af, dat zij, na Kant, weer van voren af waren begonnen te bouwen, in plaats van de leemten in de Koningsburger filosofie aan te vullen, en de eenzijdigheid in z’n ‘critieken’ weg te nemen” (Koopmans 1905:377). In een brief van 1824 waarschuwt Kinker voor het “groot gevaar van op het voetspoor van Fichte, Schelling enz. enz. in allerlei soorten van metaphysische voddereien te vervallen” (Kinker 1993:111-112). Die kritische houding neemt echter niet weg dat Kinkers denken inderdaad veel gelijkenissen vertoont met dat van Schelling (zoals ook Vis (1967:229) aangeeft). Voor de stelling dat Kinker zich baseerde op Schellings geschriften – zoals Van den Bergh van Eysinga-Elias (1911:520) die poneert – lijkt mij echter weinig duidelijk bewijs te zijn; er lijken – zoals ik wil aantonen – meer aanwijsbare gelijkenissen te zijn met de visie van Schiller.
26. Zie onder andere Hanou (1988:175-178) voor een aantal kritische bemerkingen bij Van der Wijcks studie. Ondanks de vooringenomenheid, zelfs vijandigheid tegen de kantiaanse filosofie blijft Van der Wijck (1864) een bruikbare bron, als men hem met de nodige reserves leest.
27. Deze eenheid betekent echter niet, zoals De Deugd (1966:219-221) betoogt, dat het stoffelijke als minderwaardig aan de kant zou geschoven worden. Vergelijk met Van der Wijck (1864:142-143) die uitdrukkelijk stelt dat Kinker zowel het absolute idealisme als het materialisme verwerpt.
28. Het “gebieden” waarvan sprake is in de voorlaatste zin, kan verbonden worden met het geniebegrip: het genie is zichzelf ten regel, en overstijgt op die manier de regels van de kunst.
29. Hanou merkt dit op naar aanleiding van het gedicht “Het ware der schoonheid”, waarop ik verder in deze tekst terugkom.

30. Kinker stelt dus al zijn hoop op de verbeelding: het verstand alleen is niet toereikend om de diepe eenheid te kennen (zie ook Johannes 1992:202-203). In de kantiaanse esthetica kan de verbeelding ook een relatie aangaan met de Rede, om zo tot een ervaring van het verhevene te leiden. In de (kantiaanse) ervaring van het verhevene kan de mens een glimp opvangen van het bovenzinnelijke (niet van de onkenbare eenheid).
31. Hanou en Vis vermelden in een noot bij Kinkers *Briefwisseling* (1993:129n1) dat Kinker deze tekst niet zelf voorlas, maar dat M.C. van Hall dat namens hem deed op de Gewone vergadering van de derde klasse van het *KNI* op 30 juni 1823 – vermoedelijk had Kinker andere verplichtingen, als hoogleraar in Luik.
32. “1. Kinkers verklaring van het schone is te beperkt. 2. Anderzijds is Kinkers definitie in een bepaald opzicht te ruim. 3. Het denkbeeld van ‘gedaantelijhke [*sic*] gelijkvormigheid’ is te weinig uitgewerkt. 4. Het is niet juist om ‘zedelijk’ en ‘onderwerpelijk’ als synoniem te beschouwen. 5. De regels ontbreken die de keus van de verbeelding bepalen bij het confronteren van elementen uit de stoffelijke en geestelijke wereld. 6. Wat is een ‘gedaantelijk denkbeeld’? 7. Er lijkt een onverenigbaarheid te zijn tussen Kinkers z.g. drievoudige mengvorm en zijn uitspraak dat wij belang stellen in de overeenkomst of gelijkvormigheid van begrippen. – Het lijkt erop dat Schröder verschillende uitspraken van Kinker soms uit hun verband rukt. In ieder geval vindt men Kinkers opstel te beknopt en daardoor onduidelijk” (Hanou & Vis in Kinker 1993:130-131n3).
33. Zie brieven 269 en 271 in Kinkers *Briefwisseling* (1993:128-131), voor respectievelijk de brief van de secretaris van de derde klasse van het *KNI* (gedateerd op 5 november 1824), M. Stuart, en Kinkers late antwoord (20 december 1824).
34. Rispens identificeert Kinkers eenheidsstreven wat al te gemakkelijk met het antieke ideaal van de eenheid van goed, waar en schoon – Kinker werkt niet zozeer in de traditie van de platonisten als wel van de Duitse Idealisten: de eenheid van het ware, het goede en het schone was verre van vanzelfsprekend voor de Idealisten. Maar in zijn verwachting van een “aardse geluksstaat” staat hij toch apart van die laatste groep. Dit streven blijkt ook uit het gebruik van het woord “wereldziel”. Van der Wijck (1864:84) heeft bezwaar tegen dat woord, omdat het een gedachte inhoud aan de (levenloze) wereld toedicht, maar dat is nu net Kinkers punt. De Deugd (1966:363-366) wijst er op dat Kinkers visie uniek is voor de Nederlandse literatuur, en zelfs in Europees perspectief opvalt. Volgens hem kan Kinker het schone echter niet in de empirische werkelijkheid situeren (enkel in de kunst), want, in Kinkers woorden: “Al wat ons, om zoo te spreken, niets zegt, niets doet kennen, dan dat het is, en dat het zoodanig bestaat als wij het waarnemen, noemen wij niet *schoon*.” (Kinker 1821:320-321). De Deugd laat echter de daaropvolgende zin weg, waarin gesteld wordt dat het wel nuttig of aangenaam kan zijn. Het gaat dus eerder om een verschil tussen schoon en aangenaam of nuttig, dan over de vraag of het schone in de empirische werkelijkheid mogelijk is.
35. “Eene vergelijking tusschen beide Wijsgeeren en Dichters [Kinker en Schiller, CM], en het nationaal karakter van den Duitscher en den Nederlander, zou welligt een meer opzettelijk onderzoek vorderen” (Van Hall 1850:28-29). Zie bijvoorbeeld ook v.d. Bergh van Eysinga-Elias (1911:521-522), Vis (1967: 230-231), Vis (1987). Rispens (1960:86) wijst ook op Schelling, maar beargumenteert die keuze nauwelijks, net als De Deugd (1966:277).
36. Maar het is uiteraard niet onbelangrijk dat zowel de *Vereeniging*, als toneelstuk, als “Iets over het schoone”, als lezing, geschreven zijn met een bepaald publiek in gedachten, een publiek dat moet opgevoed en onderricht worden.
37. Van der Gulden (1940:34) noemt dit werk “onklaar en vrij oppervlakkig”. Van der Wijck (1864:103-122) meent dat Kinkers schoonheidsleer eenzijdig is. In een brief van 11 juni 1823 noemt Kinker de uitkomst van zijn onderzoek “niets meer dan eene hypothese” (Kinker

- 1993:83). In 1824 echter besluit hij de punten van kritiek naast zich neer te leggen – al wijzen Hanou en Vis erop dat de tekst waarschijnlijk wel hier en daar veranderd is om aan de kritiek van Schröder tegemoet te komen (Hanou & Vis in Kinker 1993:130). Wat er ook van zij, als hij in 1826 verneemt dat de tekst (eindelijk) zal verschijnen, schrijft Kinker dat dat hem veel genoegen doet (Hanou en Vis 1993:176), wat laat vermoeden dat hij nog altijd in zijn hypothese gelooft.
38. Vergelijk ook met: “Het verband der beide werelden, of, *wil men liever*, de twee elkander begrenzende gedeelten van de ééne en algeheele wereld” (Kinker 1819:xix, mijn cursivering, CM)
 39. Daarom ziet Johannes (1992:231) “veel verwantschap met de romantische bewegingen in het buitenland.”
 40. “Door middel van de taal wordt alles cijsbaar aan de instinctieve verbeeldingskracht. Haar rijk is even onbegrensd als dat van den afgrond, die vrijheid en natuurdwang, doelmatigheid en werktuigelijkheid in zich vereenigt” (Van der Wijck 1864:147-148). De “instinctieve verbeeldingskracht” kan niet anders dan als “vinding” geïnterpreteerd worden.
 41. Rispens is, zoals eerder aangehaald, één van die auteurs die (wat al te snel) uitgaan van een nauwe verwantschap tussen Schelling en Kinker – een verwantschap die in de meeste gevallen niet verder beargumenteerd wordt dan dat beide een soort identiteitsdenken aanhangen. Doordat het verband met Schiller nauwelijks belicht wordt, mist Rispens de dubbelheid van het schilleriaanse woord *schijn*, zoals blijkt uit volgende opmerking: “Kinker, ik herhaal het, put zich uit in benaderingen, omschrijvingen en voorbeelden, om ons maar te doordringen van zijn denkbeeld, dat de schoonheid niet louter *een schone schijn* is, doch *symbool* van een *zedelijke wereldorde*” (Rispens 1960:44). Het vervolg van Rispens analyse lijkt mij echter wel accuraat: “Nogmaals wil ik er op wijzen, dat men hier niet moet denken aan het bovennatuurlijke in theïstische of orthodoxe zin. De wijsgeer der identiteitsfilosofie blijft binnen de grenzen van zijn conceptie der natuur, maar van de Natuur als een door de onstoffelijke, zedelijke Idee gedragen vormenpanorama” (Rispens 1960:44).
 42. Deze onvatbaarheid van het *schone* duidt Kinker vaak aan met dat ‘zweemende’, andere termen die in die context opduiken zijn (onder andere) ‘vlugtig’ en ‘aannaderend’ – zie Johannes (1992:201-202); Johannes neemt ook ‘geestig’ in dit rijtje op, maar die term lijkt mij nauwer aan te sluiten bij het bovenzinnelijke, dan bij de harmonie daarvan met het zinnelijke.
 43. Uit “Klaagzang bij het graf van mijnen waardigen vriend Johan Rudolph Deiman” (Kinker 1819:124-143).
 44. Ook “De digterlijke Genie” was oorspronkelijk een redevoering. En poëzie werd vaak voorgedragen. In feite zijn enkel de voorredes tot de *Gedichten* teksten die enkel gelezen werden.
 45. Het gedicht verscheen in een vroegere versie in deel III van het *Magazijn*.
 46. Koopmans spreekt van Kinkers “pantheïstiese wijsbegeerte” (Koopmans 1905:187); het geloof dat God onkenbaar want niet zinnelijk is, lijkt mij eerder aan te sluiten bij een vorm van deïsme dan van pantheïsme. Rispens’ typering als rationalistisch-pantheïstisch, met “een onmiskenbare affiniteit met het kosmische Indische denken” (Rispens 1960:45-46), lijkt mij eerder meer verwarring dan duidelijkheid te scheppen. In dezelfde passage stelt Rispens nog: “Zoals Erasmus’ humanisme aanleunde tegen het Katholicisme, zo blijven op de achtergrond van Kinkers humanisme de vage omtrekken van het 18^e-eeuwse Deïsme nog zichtbaar” (Rispens 1960:46). De uitspraak over het katholieke gehalte van Erasmus’ geloof laat ik voor rekening van Rispens, maar wat betreft Kinker meen ik dat Rispens gelijk heeft.

Hoofdstuk 6

Willem Bilderdijk, van harte verheven

In dit hoofdstuk staat de verhandeling “Gedachten over het verhevene en naïve” (1821) uit het tweede deel van de *Taal- en dichtkundige verscheidenheden* van Willem Bilderdijk centraal. Bilderdijk is zonder enige twijfel de meest besprokene van alle Nederlanders die eerder in dit proefschrift aan bod kwamen, zowel door zijn immense literaire nalatenschap als door zijn woelige levensloop. De tekst die hier centraal staat, kreeg een paar eervolle vermeldingen in biografieën van en studies over Bilderdijk, maar een doorgedreven analyse bleef voorlopig uit.¹ Al te vaak bleef het bij opmerkingen zoals die van zijn biograaf Kolléwijn:

Schoon er wel niemand zal worden gevonden, die alles meent te kunnen onderschrijven, wat Bilderdijk in zijn *Verscheidenheden* verkondigt, is het niet te loochenen, dat daarin een niet gering te achten hoeveelheid oorspronkelijke gedachten, schrandere opmerkingen en juiste uitspraken over aesthetische en grammaticale onderwerpen worden aangetroffen (Kolléwijn 1891, II:226).

Bilderdijk publiceerde de tekst tien jaar voor zijn dood, in een fase van zijn leven die gedomineerd werd door bitterheid omwille van de geleden teleurstellingen. Om de soms rancuneuze toon van bepaalde passages en de onderliggende verwijten aan ongenoemde tegenstanders enigszins te kunnen duiden, bespreek ik eerst kort het leven van het wonderkind dat al van in zijn prille jeugd naar de dood snakte, maar daar vijfenzeventig jaar lang op moest wachten², geplaagd door ziekte, ongeluk, en (al dan niet ingebeeld) kwaadwillige medemensen.³

In die vijfenzeventig jaar bouwde hij de reputatie op de grootste Nederlandse dichter van zijn tijd te zijn. Zijn eigenzinnige poëtica stel ik kort voor aan de hand van het programmatische gedicht “De kunst der poëzy”. Op basis van onder andere dat gedicht is Bilderdijk tegelijk gecatalogeerd als romantische dichter (De Deugd 1966:373-396) én als eerder classicistische dichter (Johannes 1992:137-190). Uit het voorgaande is al gebleken dat de analyses van het verhevene een dergelijke tweedeling overstijgen. Dat geldt ook in het geval van Bilderdijk.

Na leven en poëtica van Bilderdijk bespreek ik de tekst waar het uiteindelijk om gaat, de “Gedachten over het verhevene en naïve”. Ik verbind deze tekst met een aantal andere teksten van Bilderdijk die in dezelfde periode verschenen zijn. Op die manier kom ik tot een schets van de bredere filosofische opvattingen van de oudere Bilderdijk.⁴ Die opvattingen zijn een tiental jaar geleden door Joris van Eijnatten op indrukwekkende wijze gepresenteerd in *Hogere sferen. De ideeënwereld van Willem Bilderdijk* (1998a). Ik steun in ruime mate op Van Eijnattens werk, maar ik meen dat zijn korte bespreking van de “Gedachten” de tekst al te veel beschouwt als “een varia-

tie op een thema [...]; vanuit een ander gezichtspunt – dat van het verhevene, in plaats van het schone – wordt in feite hetzelfde verteld” (Van Eijnatten 1998a:425). Van Eijnatten benadrukt terecht het uitgesproken religieuze karakter van het verhevene, maar verliest m.i. uit het oog dat het in de eerste plaats om een poëtische tekst gaat: het verhevene van Bilderdijk is een religieus gevoel van zelfverheffing, opgewekt door en uitgedrukt in literaire teksten. De dichter-denker was altijd eerst en vooral dichter.

Bilderdijk stelde zichzelf graag voor als een volstrekt oorspronkelijk denker. Joris van Eijnatten (1998a) heeft echter aangetoond dat Bilderdijks religieus geïnspireerde filosofie in grote mate schatplichtig was aan verschillende tradities. Hij onderscheidt drie kernelementen in het denken van Bilderdijk: een augustiniaans, een theosofisch en een Romeins of aristocratisch element.

Tot deze augustiniaanse aspecten van zijn denken behoren opvattingen over de hoogmoed als oorzaak van de (erf)zonde, de wedergeboorte als in essentie een verandering van hart, de onrust van de mens buiten God, en de naastenliefde als een vorm van godsliefde [...]. Typisch theosofische denkbeelden die voortdurend in zijn werk terugkeren, zijn de analogie- of correspondentieleer, de in de vervallen mens aanwezige, goddelijke vlam, het inwendig licht of de intuïtieve kennis, de engelen- en geestenwereld, de ‘*prisca sapientia*’ of oerkennis, de vergroving van mens en wereld door de zondeval, en een zeker dualisme tussen lichaam en geest. Men dient echter wel te beseffen dat Bilderdijk een christelijke theosoof was, met de nadruk op christelijk [...]. Ten slotte het derde element in zijn ideeënwereld. Dit kwalificeer ik soms als ‘Romeins’ en soms als ‘aristocratisch’, maar doorgaans als een combinatie van beide. Hier gaat het om een aan de klassieke Romeinen ontleende ethiek die sterk heeft doorgewerkt in het ‘wereldbeeld’ van de vroeg-moderne aristocratie en grote betekenis hecht aan de eer, de ‘honor’ (Van Eijnatten 1998a:16-17).

Verscheidene van deze thema’s zullen terugkeren in de loop van mijn betoog. In mijn bespreking van de tekst over het verhevene zal blijken dat Bilderdijk ook niet zo veraf stond van zijn Nederlandse tijdgenoten als hij zelf wilde laten uitschijnen, maar ook dat die gelijkenissen niet betekenen dat Bilderdijk hun ideeën zomaar deelde. Wel integendeel: het feit dat zijn inzichten soms sterk lijken op die van anderen, neemt niet weg dat hij één van de meest originele denkers van zijn tijd was: meestal zijn het slechts oppervlakkige gelijkenissen, waarachter een totaal verschillende denkwereld schuil gaat.

6.1. Onbegrepen, miskend, en bewonderd

6.1.1. *De mens Willem Bilderdijk, een bewogen levensloop*

Willem Bilderdijk (1756-1831) was een wonderkind, dat al kon lezen en schrijven vóór zijn tweede verjaardag. Op jonge leeftijd werd hij gewond aan zijn linkervoet, en door een povere medische behandeling werd hij jarenlang veroordeeld tot een verblijf binnenshuis – hij zou pas op zijn zestiende terug normaal kunnen lopen, maar hij behield voor de rest van zijn leven een slepende gang. De jonge Bilderdijk doodde de tijd door een indrukwekkende hoeveelheid boeken te lezen, en zichzelf verschillende talen te leren.⁵ Toen hij op twintigjarige leeftijd als dichter doorbrak – met een bekroond gedicht over de “Invloed van de dichtkunst op het staatsbestuur” – beschikte hij al over een enorme belesenheid.

Na zijn studies in de rechten vestigde hij zich als advocaat in Den Haag, waar hij meteen een omstreden figuur werd. Bilderdijk was een overtuigd orangist, maar hij verdedigde beschuldigden van zowel de orangistische als de patriotse zijde. Eén van zijn beruchtste rechtszaken is die waarin hij de orangistische militante Catharina Mulder – beter bekend als Kaat Mossel⁶ – verdedigde: zij had een groot aandeel gehad in onlusten tussen patriotten en orangisten in 1783 en 1784, en ze werd daarvoor door het (toen patriotse) bewind aangeklaagd – Bilderdijk verkreeg dat zij naar een andere gevangenis, met een beter regime, werd overgeplaatst. Zij werd in 1787 – toen de Oranjes opnieuw steviger in het zadel zaten – vrijgelaten.⁷ Bilderdijk kreeg in datzelfde jaar de jonge dichter en advocaat Johannes Kinker onder zijn hoede. Tussen beiden groeide een intense vriendschap, die met Kinkers ‘bekering’ tot de filosofie van Kant zou bekoelen, en na verloop van tijd bij Bilderdijk zou omslaan in een diepe haat voor Kinker, die hij in scheldpoëzie en -proza spuide.⁸

In 1795 werd de Bataafse Republiek opgericht en werd van de advocatuur een eed van trouw aan de nieuwe grondwet verwacht. De prinsgezinde Bilderdijk weigerde en schreef een rekest tegen de nieuwe overheden. Op basis van dat rekest moest hij in ballingschap gaan.⁹ Hij zou pas in 1806 weer voet op Nederlandse bodem zetten. In de periode daartussen, die hij in Engeland en Duitsland doorbracht, ontmoette hij zijn tweede vrouw, de twintig jaar jongere Katharina Wilhelmina Schweikhardt.¹⁰ Vanaf 1797 beschouwde Bilderdijk haar als zijn echtgenote, maar de scheiding van zijn eerste vrouw, Catharina Rebecca Woesthoven, werd pas officieel voltrokken in 1802.

In 1806 overleed de voormalige stadhouder Willem V, aan wie Bilderdijk trouw gezworen had, en dus achtte hij zich ontslagen van die eed.¹¹ Dankzij een aantal vrienden werd hem een positie als lector in de letteren in Amsterdam aangeboden. En door de scheiding van zijn eerste vrouw in 1802 hoefde hij zijn geliefde Katharina Wilhelmina ook niet achterlaten. Eind maart 1806 arriveert Bilderdijk per boot terug op Nederlandse bodem. Met de hem kenmerkende toon van uitvergroete gevoeligheid en persoonlijk lijden, bezingt hij zijn terugkeer:

'k Heb dan met mijn' strammen voet,
 Uit den ongestuimen vloed,
 Hollands vasten wal betreden!
 'k Heb mijn kromgesloofde leden
 Op zijn' bodem uitgestrekt;
 'k Heb hem met mijn lijf bedekt;
 'k Heb hem met mijn' arm omvademd;
 'k Heb zijn lucht weêr ingeademd;
 'k Heb zijn' hemel weêrgezien,
 God geprezen op mijn kniën,
 Al de doorgestane smarte
 Weggebannen uit mijn harte,
 En het graf van mijn geslacht
 Dit mijn rif te rug gebracht! –
 'k Heb dit, en genadig God!
 Hier volende ik thands mijn lot!
 Laat, na zoo veeljarig sterven,
 My dat einde thands verwerven!
 Dit, ô God, is al mijn hoop
 Na zoo wreed een levensloop!
 (Bilderdijk 1856, XII:82)

De verbittering zou in de volgende jaren niet weggenomen worden: de lezingenreeks die hem eerder aangeboden werd, is nooit begonnen. In plaats van het verhoopte hoogleraarschap moest hij zich tevreden stellen met een rol als leraar Nederlands van koning Lodewijk Napoleon, zonder veel succes overigens.¹² Zijn veeljarig stervensproces zou nog vijftientig jaar aanslepen. En ook in Nederland moest hij telkens weer verhuizen: zijn huis aan het Rapenburg in Leiden werd bij de kruitramp van 12 januari 1807 zo hevig beschadigd dat het onbewoonbaar werd verklaard, waarna hij naar Den Haag vertrok, en daarna naar Amsterdam verhuisde, om dan in 1817 naar Leiden terug te keren. Daar verzamelde hij een groep jongeren rond zich – onder wie zijn vroegste biograaf Isaïc da Costa – die hem uitermate bewonderden, en die uit zijn werken de nodige inspiratie haalden voor het Réveil. Tien jaar later verliet hij Leiden, en vestigde zich ten slotte in Haarlem.¹³ Hij stierf er op 18 december 1831, anderhalf jaar na de dood van Katharina Wilhelmina.

Bilderdijks woelige leven is op verschillende manieren geïnterpreteerd en besproken – met name de onverkwikkelijke historie van zijn eerste huwelijk en zijn politieke wendbaarheid stelden zijn vroegste bewonderaars voor problemen.¹⁴ Het is niet mijn bedoeling (noch mijn taak) om deze zaken te verhelderen: ik stel enkel vast dat Bilderdijk in persoonlijke vetes het spel hard speelde, en in maatschappelijke, politieke, sociale, religieuze kwesties er niet voor terugschrok de realiteit naar zijn visie te plooiën.

6.1.2. *De dichter Willem Bilderdijk, halfbloed romanticus?*

De eigen (of beter: *eigenaartige*¹⁵) positie van Bilderdijk blijkt ook uit zijn eigen *Ars poetica*, “De kunst der Poëzy”, voorgedragen door de dichter zelf in 1809 of 1810, in het al vaak genoemde genootschap *Felix Meritis*. De tekst verscheen voor het eerst in druk in de bundel *Winterbloemen*, in 1811.¹⁶

De titel “De kunst der poëzy” verwijst expliciet naar de klassieke *ars poetica* – Vis (1987:114) wijst, in het spoor van P.H. Schrijvers (in Horatius 1980:61-86), op de voor de hand liggende parallel met Horatius¹⁷; Van den Berg en Kloek merken op dat de titel ook de gangbare vertaling was van Boileaus *L’art poétique* (in Bilderdijk 1995:20). De tekst is bovendien voor het grootste deel in statige alexandrijnen geschreven. Qua vorm zoekt Bilderdijk duidelijk aansluiting bij de klassieke dichters waarmee hij naar eigen zeggen opgegroeid is. Toch spreken Van den Berg en Kloek terecht van “een *ars poetica* nieuwe stijl” (in Bilderdijk 1995:17-22). Het gedicht opent weliswaar met een verwijzing naar de klassieke referentie der referenties, Homerus als “dat treffendste aller wonderen” (Bilderdijk 1995:68), en het leerdicht werd in de Romantiek – in tegenstelling tot in de Verlichting – als weinig poëtisch beschouwd (Van den Berg & Kloek in Bilderdijk 1995:18); maar passages als de volgende laten toch een nieuw geluid horen:

Geen Zanger ooit, die ’t menschdom hooger voert,
 Zoo lang hem ’t vreemd gareel aan valsche stelsels snoert!
 Uw hart, uw zelfgevoel, ô Dichters, is uw regel!
 (Bilderdijk 1995:84)

Een dergelijke uitroep toont dat Bilderdijk tegen elke klassieke regeldwang in gaat. Enkel het eigen gevoel mag de dichter tot leidraad nemen. Maar Bilderdijks visie op de poëzie was wel nauw verbonden met een uitgesproken conservatieve visie op leven, religie en cultuur.

Aanvankelijk, zo is Bilderdijks opvatting, was Gods schepping volmaakt. De mens had direct deel aan het goddelijke, want God had de mens geschapen met een ziel die vatbaar was voor de inwerking van Zijn goddelijk wezen. De essentie van de ziel is dan ook haar vermogen van geestelijke gewaarwording, zich manifesterend in een verhoogd gevoel van zichzelf, een *zelfgevoel* – een centraal begrip bij Bilderdijk – dat niets anders is dan de ‘afspiegeling van Gods alvolmaaktheid en algenoegzaamheid.’ Deze gewaarwordingen werken als prikkels op een ander zielsvermogen, de verbeelding. De verbeelding zet de gewaarwordingen om in denkbeelden en voorstellingen, die vervolgens door het verstand met elkaar vergeleken kunnen worden (Van den Berg & Kloek in Bilderdijk 1995:26).

Zintuiglijke prikkels worden op eenzelfde manier door de verbeelding aan het verstand gepresenteerd. Maar de zintuigen nemen slechts de zichtbare werkelijkheid waar, en de geestelijke dimensie die daarachter verscholen gaat, blijft onbekend. De

mens vertrouwt echter geheel op die gebrekkige waarneming en verheerlijkt de werking van het eigen verstand, waardoor de geestelijke dimensie, die enkel gevoeld maar niet (verstandelijk) gedacht kan worden, verloren gaat.¹⁸ G.J. Vis wijst er in zijn bespreking van “De kunst der poëzy” op dat deze nadruk op het gevoel verwant is aan “datgene wat al vóór 1800 in binnen- en buitenland ‘genie’ heet [...]. Speciaal bij Bilderdijk is het geniale, blijkend uit iemands gevoel, op allerlei manieren verbonden met datgene wat hij als ‘waarheid’ beschouwt, maar ook met ethisch handelen, en met God” (Vis 1987:108).

Zelfkennis, kennis van het goddelijke in de mens, leidt tot kennis van de hogere, geestelijke wereld. En in deze door het gevoel toegankelijke wereld ligt de bron van de poëzie. Godsdienst en poëzie zijn dan ook wezenlijk één. Poëzie is geen kwestie van imitatie, maar een onwillekeurige uitstorting van gevoelde waarheid. De dichter schept naar analogie van Gods schepping: ware poëzie weerspiegelt altijd het ware, het goede en het schone (Van Eijnatten 1998a:424).

In “De kunst der poëzy” wordt dit poëtisch verwoord, maar de gedachte ligt aan de basis van alle latere werken van Bilderdijk: “Rehabilitatie van het gevoel en ontmaskering van het doorgeschoten verstand wordt dan ook met talloze variaties Bilderdijks centrale thema” (Van den Berg & Kloek in Bilderdijk 1995:27).¹⁹ Dit zal ook in de “Gedachten over het verhevene en naïve” duidelijk het geval blijken te zijn. De continuïteit tussen religieus en poëtisch gevoel wordt in “De kunst der poezy” expliciet gethematiseerd:

De Dichtkunst des poëets, de Godsdienst van den christen,
Is één: Geen pijniging, die hersens tergt en prangt;
Uitstorting van 't gevoel, dat heel Gods rijk omvangt.
(Bilderdijk 1995:90).

De poëzie als uitstorting van het gevoel²⁰ stond voor Bilderdijk dicht bij het religieuze, en in tijden waarin het gevoel opgeofferd wordt ten koste van het verstand is het gedicht een baken. In feite herinterpreteerde Bilderdijk de klassieke topos van *poeta vates* in een christelijke zin: “Hij seculariseert geen christelijk gedachtengoed, maar verchristelijkt een paganistische erfenis” (Van den Berg & Kloek in Bilderdijk 1995:28).

Cornelis de Deugd heeft Bilderdijks visie op het leven en op de poëzie ‘metafysisch’ genoemd, en volgens hem was er een gespletenheid tussen deze ‘romantische’ visie en Bilderdijks calvinisme. Er is echter geen tegenspraak tussen die metafysische dimensie en religiositeit: voor Bilderdijk kon het hogere alleen maar het goddelijke zijn. Er is geen tegenstelling tussen God en gevoel, want God spreekt tot de mens via het gevoel. Daarom is alle ware poëzie noodzakelijk religieuze poëzie.

Bilderdijks leven valt niet eenduidig te interpreteren, hetzelfde geldt voor zijn literaire en filosofische nalatenschap. Bilderdijk stelde het (sterk religieus getinte) gevoel

voorop als belangrijkste bron van poëzie. Daardoor lijkt hij nauw aan te sluiten bij de Romantische beweging zoals die in Engeland en Duitsland in de vroege negentiende eeuw bloeide.²¹ Maar Bilderdijk verachtte de Rede, waarmee vele Duitse Romantici, maar ook Coleridge en Wordsworth bij voorbeeld, dweepten. Hij sprak zich – zoals ook verder zal besproken worden – in felle bewoordingen uit tegen dergelijke verheerlijking van het verstand. Bovendien kende hij een erg geringe rol toe aan de verbeelding, ook dit in sterk contrast met de Romantiek. Over die onduidelijke status van het denken van Bilderdijk is heel wat onenigheid ontstaan. Joris van Eijnatten vatte het in 1996 als volgt samen:

Bilderdijk is sinds zijn dood het voorwerp geweest van een tweeledige discussie. In de eerste plaats is hij dikwijls gezien als de (enige) Nederlandse romanticus. Het woord ‘romanticus’ duikt in verband met Bilderdijk pas op in de tweede helft van de negentiende eeuw, om na de jaren vijftig en zestig van deze eeuw in veel handboeken en encyclopedieën de karakterisering bij uitstek van de dichter-denker te worden. Vaak heeft men met deze aanduiding bedoeld dat Bilderdijk een bevlogen dichter was die profetische dingen zei (hij hield veel tiraden tegen de geest der eeuw) of eigenaardige dingen deed (hij gebruikte veelvuldig opium); maar soms heeft men gemeend dat hij inderdaad gerekend moet worden tot de (vroege) Romantiek. In de tweede plaats is Bilderdijk vaak beschouwd als de principiële calvinist die na 1806 in Amsterdam en Leiden antirevolutionaire barricades beklom, ter bescherming van troon, altaar en natie tegen de gruwelleer van Voltaire en de gruweldaden van Robespierre. Met name het verzuilde protestantse volksdeel heeft hem gezien als de geestelijke vader van de grote christelijke ervaring van de negentiende eeuw, het Réveil (Van Eijnatten 1996:281-282).

Een bespreking van Bilderdijks rol als geestelijke vader van het Réveil is hier niet aan de orde, maar het al dan niet romantisch gehalte van zijn denken is in verband met zijn visie op het verhevene wel van belang, omdat het daarin over poëtische kwesties gaat. En die discussie heeft in de afgelopen veertig jaar een aantal opmerkelijke bijdragen opgeleverd.

Cornelis de Deugd zag Bilderdijk als tegelijkertijd “de romanticus pur sang” (De Deugd 1966:396) en calvinist. En net die gespletenheid, die De Deugd ook verbindt met andere interne tegenstrijdigheden in Bilderdijks denken, zoals de sterke nadruk op het gevoel tegenover uitingen over “de verbeelding in tam-classicistische bewoordingen”, typeert Bilderdijk volgens De Deugd als romanticus (De Deugd 1966:421). Volgens De Deugd bevat het denken van Bilderdijk wel enkele classicistische elementen, maar zijn metafysische denkkader en zijn visie op poëzie als uitstorting van het gevoel, met een hogere bestemming, maken hem tot een romanticus.²²

De problematische status van Bilderdijk als romanticus hangt echter samen met zijn visie op de verbeelding. Gert-Jan Johannes vergelijkt Bilderdijks verbeeldingsbegrip

met “een moeilijk te temmen paard of een eigenzinnige slavin. Daarom dient de verbeelding onder strenge controle van een externe instantie te staan” (Johannes 1992:188).²³ Die externe instantie is voor Bilderdijk het gevoel, en niet het verstand. “Bij hem staat niet het verstand tegen de ‘lagere’ vermogens van verbeelding en gevoel samen, maar is het gevoel absoluut superieur ten opzichte van verstand en verbeelding” (Johannes 1992:188). Bilderdijk beschouwt de verbeelding als afhankelijk van de zintuigen en het verstand, en die opvatting staat dicht bij achttiende-eeuwse interpretaties van de verbeelding – door Johannes het *standaardbetoog* genoemd – dan bij nieuwe ‘romantische’ invullingen, waarin aan de verbeelding een scheppende kracht toegeschreven wordt.

Jan Oosterholt (1998:96-101) bespreekt Bilderdijk bij de idealisten, samen met figuren als een Kinker en een Van Hemert, ondanks de fundamentele verschillen, die in de verdere bespreking ook naar voren zullen komen. In Oosterholts typologie kan het *metafysisch grondpatroon* dat de Romantiek volgens De Deugd kenmerkte, gecombineerd worden met het achttiende-eeuwse (niet-romantische) *standaardbetoog* over de verbeelding van G.J. Johannes. Oosterholt heeft op die manier de moeilijke klip van het romantische gehalte van Willem Bilderdijk als denker en dichter omzeild. Belangrijker nog is dat hij met zijn driedeling meer recht doet aan de specifiek Nederlandse poëtica’s van de periode rond 1800 dan met algemene termen als ‘Romantiek’ en classicisme mogelijk is. Oosterholts visie sluit aan op die van Wim van den Berg, die ik graag onderschrijf:

De romantiek *is* niet, heeft geen onafhankelijke status, maar is het produkt van een construerende beschouwer die bepaalde literaire verschijnselen selecteert en interpreteert en op grond van zijn keuzes en bevindingen daar het etiket *romantisch* aan hecht. Een begrip als romantiek is een mentale constructie, bezit op grond daarvan een conceptuele status en dient, met een variatie op Teesing, beschouwd te worden als een *conceptus cum fundamento in interpretatione de aliqua re*, een concept dat zijn grondslag vindt in de interpretatie van geselecteerde literaire verschijnselen (Van den Berg 1990:80).

‘De’ Romantiek bestaat niet: de term wordt verschillend ingevuld door verschillende lezers (van vaak ook nog verschillende teksten). Dat maakt van de discussie evenwel geen non-discussie, maar wel één die vaak verzandt in terminologische kwesties, die weinig bijdragen aan een dieper inzicht in de literaire tekst. Oosterholt heeft de zwaar beladen term ‘Romantiek’ vermeden, maar er met ‘idealisme’ een andere voor in de plaats gezet: zo komt Bilderdijk immers in dezelfde groep als Kinker en Van Hemert terecht. Uit de bespreking van Bilderdijks tekst over het verhevene zal blijken dat hij, op dat vlak tenminste, veraf stond van beide kantianen.

6.2. Gedachten over het verhevene en naïve

In 1821 publiceerde Bilderdijk zijn “Gedachten over het verhevene en naïve” in het tweede deel van zijn *Taal- en dichtkundige verscheidenheden*. In deze tekst blijken verschillende elementen van de eerder besproken teksten over het verhevene terug te keren. Bilderdijk blijkt het antirationalisme van de common sense-denkers te delen, maar tegelijkertijd is zijn filosofie toch idealistisch te noemen. Hij grijpt terug naar de oertekst over het verhevene, Longinus’ *Peri hupsous*, maar combineert de retorische inzichten met zijn eigen gevoelspoëtica. Zijn insteek is uitgesproken religieus, maar zijn godsdienstbeleving is bijzonder idiosyncratisch. Bilderdijk neemt een unieke plaats in in het Nederlandse literaire veld van de late achttiende en vroege negentiende eeuw. Die eigenheid ontleent hij echter evenveel aan datgene wat hij overneemt van andere denkers als aan zijn oorspronkelijke inzichten.

In wat volgt probeer ik de eigenheid – en de eigengereidheid – van Bilderdijks denken over het verhevene recht te doen door de “Gedachten over het verhevene en naïve” op de voet te volgen. Eerst bespreek ik kort het “Voorbericht”, dat mij toelaat het antirationalisme van Bilderdijk iets beter te duiden. Ik maak daarvoor gebruik van een andere tekst die Bilderdijk in hetzelfde jaar publiceerde: “Van ’t menselijk verstand” (1821b). De verhandeling over het verhevene en naïeve zelf valt uiteen in twee delen. Het tweede deel bevat voornamelijk etymologische opmerkingen over het naïeve. Ik zal dan ook vooral aandacht schenken aan het eerste deel, over het verhevene. Op die manier wil ik aantonen dat Bilderdijks bijdrage (impliciete) verwijzingen naar heel wat achttiende-eeuwse tradities over het verhevene combineert met een heel eigen invulling van het verhevene.

De “Gedachten” lijken op het eerste gezicht – zoals de titel aangeeft – een aaneenschakeling van bedenkingen die voornamelijk associatief met elkaar verbonden zijn. Door de tekst van nabij te volgen wil ik aantonen dat de structuur van de tekst echter wel degelijk weloverwogen is, en dat Bilderdijk zijn invallen niet aan elkaar rijgt zoals ze hem chronologisch en quasi-toevallig te binnen schieten. De tekst lijkt een bewering van een lezing – vermoedelijk, zo vermeldt Isaïc da Costa (1859:320), “uit den tijd van zijn Voorzitterschap der Tweede Klasse van het Koninklijk Instituut”.²⁴ Zo wordt het publiek wel eens aangesproken als “mijne Hoorders” (Bilderdijk 1821a:37). Maar de vele voetnoten, de aanwezigheid van uitgebreide aantekeningen, en de lengte van de tekst laten vermoeden dat Bilderdijk de lezing sterk bewerkt heeft.²⁵

6.2.1. *Voorbericht: tegen theorie*

Ondanks het feit dat hij talloze verhandelingen heeft nagelaten, liep Bilderdijk niet hoog op met theoretische uiteenzettingen, en dat blijkt onmiddellijk uit de eerste zinnen van zijn voorbericht:

Men verwachtte in dit korte Stukjen geen eigenlijke en vooral geene opzettelijke of volkomen Theorie, gelijk men het gewoon is te noemen, over de

onderwerpen op den tytel uitgedrukt; veelmin, Lessen en voorbeelden hoe daartoe te geraken, of, in Dicht- of Welsprekendheid, volgens kunstregelen na te bootsen. Geen Leerstelsel geve ik, maar alleen eene bloote en losse beschouwing van wat onder die benamingen verstaan of aangeduid wordt; en deze beschouwing is op de enkele zelfbewustheid der ziel (het gevoel der aandoening) en niets anders gegrond; of liever, op dat ik niet te veel zegge, het is slechts een kleine Proeve hiervan. – Uitgebreide Verhandelingen van Theoretische aanzichten, tot regels gebracht, hebben altijd de Fraaie kunsten benadeeld; en het kon niet anders, omdat deze regels algemeene uitspraken zijn, en er geen algemeen ('t geen eene bloote *abstractie* des verstands is) werkelijk bestaat (Bilderdijk 1821a:3-4).

Los van het feit dat Bilderdijk op dat moment een soort van gidsfiguur was voor een groep jongeren, die op regelmatige tijdstippen bijeen kwam om zijn wijze woorden te aanhoren, is deze verwerping van leerstelsels ook opmerkelijk omdat ze een theoretisch werk inleidt.²⁶ Van Eijnatten wijst erop dat de tekst is “uitgegeven in de periode waarin de dichter zijn ‘systeem’ probeert af te ronden” (Van Eijnatten 1998a:425) – tussen 1820 en 1823 verschenen onder andere de vierdelige *Taal- en dichtkundige verscheidenheden* en de *Verhandelingen, ziel- zede- en rechtsleer betreffende*.

Bilderdijk verwerpt elke vorm van regelgeving in verband met de kunsten: “t Is beginsel, grondbeginsel, geen regels, waaruit de waarachtige Wijze, de redelijke mensch, de kunstenaar, handelen moet” (Bilderdijk 1821a:4). Het is niet op basis van rationele principes dat de mens – en de kunstenaar in het bijzonder – handelt, maar op basis van een bepaald beginsel, “in de opmerking van ons innig gevoel waargenomen” (Bilderdijk 1821a:4). Zijn tekst over het verhevene pretendeert niet meer te zijn dan Bilderdijks persoonlijke getuigenis van hoe hij het verhevene ervaart, wat het verhevene *naar zijn gevoel* is.

Tot een meer omstandige uiteenzetting is hij naar eigen zeggen door zijn “daaglijks meer verzwakkenden en kranken toestand” (Bilderdijk 1821a:5) niet meer in staat. Maar hij hoopt dat zijn bedenkingen toch nog enig nut hebben. Hij zou overigens vaker van dienst kunnen geweest zijn, als hij niet voortdurend had moeten lijden onder “de boosheid, het zij dan der tijden, het zij der menschen” (Bilderdijk 1821a:5). Met de hem kenschetsende zelfvergroting – die volgens Jacob Smit (1957) zelfs kosmische proporties aannam – verwijst hij naar de parabel van de zaaier door te stellen dat zijn akker telkens opnieuw verwoest en vertrappt werd.²⁷

Kon er echter een handvol graans opkomen en ook slechts ten halve rijpen, ik deelde het meê, (en zoo doe ik nog,) schoon het schraal en ledig van korn bevonden mocht worden, en het zeggen van Addisons Cato blijft my tot den laatsten ademtocht heilig:

Whilst I yet live, let me not live envain.

[Laat mij, zoo lang ik leef, niet vruchtloos leven.] (Bilderdijk 1821a:5-6).²⁸

Bilderdijs afkeer van abstracte redeneringen lijkt aan te sluiten op de common sense-theorieën. Ook de religieuze inslag van zijn denken past bij de overheersende Nederlandse interpretaties. Deze gelijkenissen zijn echter maar oppervlakkig.²⁹ Bilderdijs antirationalisme kan nader verklaard worden aan de hand van een andere tekst uit datzelfde jaar 1821 (maar verschenen in een andere bundel), “Van het menschlijk verstand”.

Bilderdijk sluit zich in deze tekst aan bij de algemeen gangbare gedachte dat de mens een tweeslachtig wezen is. Hij beklemtoont echter meer dan zijn Nederlandse tijdgenoten de wederzijdse invloed van lichaam en geest in de “gemengelden staat van *stoffelijk* en *onstoffelijk* ZIJN” (Bilderdijk 1821b:144).³⁰ Die wisselwerking neemt echter niet weg dat lichaam en geest op verschillende manieren prikkels opvangen. Het lichaam neemt waar via de verschillende zintuigen – en daarbij kan de ene sterker ontwikkeld zijn dan de andere. Iets vergelijkbaars kan over de geest gesteld worden, aldus Bilderdijk:

Gelyk wy lichaamljke aandoeningen van gedaante, van klank, van warmte, en dergelijke ontfangen, zoo ontfangen wy aandoeningen van het geen het lichaam niet aandoet; maar die het zij tot loutere voorstellingen des verstands het zij tot louter gevoel van zelfheid te brengen zijn. En wy onderscheiden, op dien grond, in ons het *verstand* en 't *gevoel*; dat gevoel namelijk, dat wy *het hart* noemen, en met dat lichaamljke, dat dezen naam voert, niets gemeen heeft. Het één dezer twee, het vermogen, om zich denkbeelden voor te stellen en die te vergelijken; het andere, dat, om de werking van het geestelijke op ons gewaar te worden (Bilderdijk 1821b:144-145).

Het verstand vormt beelden, en daarom noemt Bilderdijk het verstand “het gevolg der verbeelding” (Bilderdijk 1821b:145). Volgens hem werd het verstand in zijn eigen tijd “onder den naam van *Reden*” al te zeer bejubeld, waardoor het hart verwaarloosd werd. Nochtans is het hart een veel betrouwbaarder gids, omdat “de ons onmiddellijke gewaarwording van het gevoel voor geene bedrieglijkheid vatbaar is” (Bilderdijk 1821b:147). Het verstand steunt op de verbeelding, en kan dus niet diezelfde directheid bieden. Een jaar eerder al had Bilderdijk het samengevat: “Een helder verstand gaat altijd met een levendig en juist gevoel van het hart gepaard. Te gevoelen is denken, en denken in de snelste bevattig en volkomenste volledigheid” (Bilderdijk 1820:21).³¹

Hij waarschuwt uitdrukkelijk voor het te veel cultiveren van de verbeelding. In sommige gevallen kan de verbeelding verkeerdelijk voor gevoel aanzien worden, en vervallen in “logen en dweepzucht” (Bilderdijk 1821b:149). Het essay van een jaar tevoren was geheel aan dit gevaar gewijd: “Over dichterlijke geestdrift en dweepery” (1820). In deze oudere tekst wordt het *enthusiasmus* besproken, een term die al bij John Dennis centraal stond. Bilderdijk haalt echter Wordsworths befaamde “overflow of powerful feelings” aan (zonder bronvermelding, weliswaar): “Poëzy is

eenzelvig. Zy is uitstorting van overstelpend gevoel” (Bilderdijk 1820:7); en verder: “de uitstorting, de overvloeiing van dit onbedwingbaar gevoel maakt hem Dichter voor anderen” (Bilderdijk 1820:25). Een goed dichter kan in zijn geestdrift of *enthousiasmus* tot ware poëzie komen; maar de dweper lijdt aan “een ziekte van gekrenkte verbeelding” (Bilderdijk 1820:14).³²

Bilderdijks nadruk op het religieuze blijkt ook in “Van het menschlijk verstand”. Het is een “allerontwifelbaarste waarheid” dat godsdienst geestelijk is: “Zy behoort derhalve tot dat gevoel, waar wy ’t geestelijke door erkennen en waarnemen, en niet eigenaartig tot het verstand” (Bilderdijk 1821b:151). Het verstand kan ermee overeenstemmen³³, maar het is het gevoel dat beslist, en dus kan godsdienst niet op het verstand gegrond zijn, of in een bepaald stelsel gewrongen worden. Het verstand werkt immers vanuit de verbeelding, en “de inbeelding is alleen voor zintuiglijke aandoeningen vatbaar; en van daar is de geheele taal zoo wel als onze algeheele denkvorm stoffelijk” (Bilderdijk 1821b:153). Een verstandelijke, rationele benadering van God en godsdienst kan alleen maar op een mislukking uitlopen, want God en godsdienst zijn geestelijk. Dit standpunt heeft verreichende gevolgen:

Het is derhalve ook niet te verwonderen, dat die Filozofische Godsdienststelsels, waar zy aangenomen werden en overhand kregen, tot miskenning, verbastering en verwoesting der Godsdienst uit moesten loopen. Even weinig als het te verwonderen is, dat de Filozofische Leerstelsels van Natuur- Volken- en Staatsrecht, van Zedelijkheid en van plichten, ja, ik durf zeggen, ook die van het Schoone en dus van de Fraaie kunsten, dit tot voorwerp hebbende, alle rechtsbesef, alle besef van zedelijkheid en van plichtigheid, alle besef van schoon en van goed verwarren moesten, en tot omkeering van alles heenleiden (Bilderdijk 1821b:156).

In één klap heeft Bilderdijk alle filosofische benaderingen van kunst en cultuur voor waardeloos verklaard. Dit is niet langer het terugvallen op het gezond verstand van de common sense-denkers, maar de radicale verwerping van alle pogingen om de wereld, de mens of kunst rationeel te beschrijven. Als er een verstandelijke benadering van de wereld mogelijk is, dan moet die in het religieuze gevoel zijn oorsprong vinden:

Hart, verstand, en zintuiglijkheid maken den mensch uit, en moeten niet slechts samenwerken, maar samensmelten in deze erkenning. Het verstand moet God in de waarheid, het zintuig, God in het lichaamlijk genot kennen, en het innig gevoel van het hart moet alles vergeestelijken; inwoege dat het lichamelijk zintuig en verstand niet dan vervolkingen zijn van het innig zelf-gevoel dat in het gevoel van de Godheid verzvolgen wordt. Eene uitdrukking die duister is, zoo lang men van ’t geestelijk beginsel des lichaams niet overtuigd is; maar wanneer men dit inziet, de klaarheid zelve (Bilderdijk 1821b:159).

Ogenschijnlijk is Bilderdijks afwijzing van theoretische uiteenzettingen wel verzoenbaar met de common sense-filosofie, maar een nadere lezing maakt meteen duidelijk dat hij veel radicaler is. Hij is ook veel consequenter: voor hem geen verwijzing naar een halfslachtig en onbepaald ‘gezond verstand’; het verstand wordt gedegradeerd tot een tweederangsspeler. Hij neemt de traditionele scheiding tussen geest en stof over – of, om het in meer kantiaanse termen te stellen: tussen zinnelijk en bovenzinnelijk – maar in plaats van een harmonie na te streven, trekt hij resoluut de kaart van het geestelijke. Opvallend hierin is dat hij het onmiddellijke gevoel – het *hart* – als de verbinding van de mens met het geestelijke ziet. De superioriteit van het geestelijke boven het stoffelijke maakt van Bilderdijk een idealist, maar het is duidelijk dat hij niet in de traditie van het Duitse Idealisme past: hij werkt geen metafysisch systeem uit, omdat dergelijke systemen ontwikkeld zijn via rationele gedachteprocessen.³⁴

Zijn nadruk op de religieuze component van het bestaan sluit aan bij wat bij nagevoeg alle besproken Nederlandse auteurs naar voren kwam. Maar ook hier wijkt Bilderdijk af. Zijn God is geen veilige rots om op terug te vallen, maar een werkelijk alomtegenwoordige God: in elk aspect van het menselijk bestaan, van de bovenzinnelijke waarheid tot het zinnelijke genot, is God te vinden, maar enkel via de weg van het hart. Het verstand, met zijn *afgetrokken* redeneringen kan de kern van het geestelijke niet vatten:

Het is dus met alle Geestelijke beseffen; van God, van Waarheid in ’t afgetrokkene; en dus ook van schoon en volkomenheid. Men trekt zekere hoedanigheden af, die louter betrekkelijkheden zijn, tusschen ons menschen waargenomen, en zoo ontstaan er denkbeelden van deugden; dat is, van een duister begrepen samenstemming in ons-zelfen, en tusschen onze daden, ons willen, en andere wezens buiten ons; en op deze denkbeelden verlieven wy, ja die vergoden wy, en nu is het afgodjen, dat ons verstand daar uit samenstelt, vaardig (Bilderdijk 1821b:164).

Op die manier kan men niet tot een gedegen inzicht in het schone komen. “Het SCHOON is een geestelijke aanschouwende gewaarwording van volkomenheid, door, of ter gelegenheid van zintuiglijke aandoeningen in ons opgewekt” (Bilderdijk 1821b:165). Bilderdijks opvatting van het schone staat dicht bij die van Shaftesbury: het schone is de harmonie waarin alles zijn juiste plaats heeft – maar, in tegenstelling tot Shaftesbury gelooft Bilderdijk niet dat die harmonie rationeel te achterhalen is. “Het is *Éénheid gevoeld*, ’t geen wy schoonheid noemen” (Bilderdijk 1821b:166).

De verlichte mens heeft dit inzicht verloren: “’t is de Lockiaansche, de Engelsche filosofie, die met het Newtonianismus en materialismus hand aan hand gaat en geheel Europa heeft ingenomen” (Bilderdijk 1821b:167-168). Ook Kants *Kopernikanische Wende* vindt geen genade in de ogen van Bilderdijk: “In ’t verwaande Duitschland zagen wy in onze dagen den geest opkomen, van, zelfs het Voorwerp der Wetenschap niet buiten ons te willen vinden of aannemen, maar uit eigen verstand te scheppen” (Bilderdijk 1821b:169).³⁵ Zoals wel vaker het geval is in teksten van de oudere Bil-

derdijk vervalt “Van het menschlijk verstand” in een scheldtirade waarin “de groote hoop der domkoppen, die zich thands Filozofen durven heeten, elkander nog om strijd als schuwe en verwilderde schapen in de moddersloot van ’t materialismus dringen, onder wat naam sommigen dezen slijkpoel ook ophullen” (Bilderdijk 1821b:177).³⁶ De “Gedachten over het verhevene en naïve” ontsnappen gelukkig aan dit lot, al spuit Bilderdijk ook in deze tekst heel wat kritiek.

6.2.2. *Het verhevene*

Bij het begin van zijn “Gedachten” maakt Bilderdijk opnieuw duidelijk dat de lezer geen systematische uiteenzetting, opbouwend naar een heldere conclusie moet verwachten: “Het woord-zelf van VERHEVEN drukt de zaak beter uit, dan eenige definitie welke men daarvan pleegt te geven. Die definities zijn uit het uitwerksel geput” (Bilderdijk 1821a:7). Definities van het verhevene doen niet meer dan het effect van het verhevene beschrijven – hetzelfde geldt voor definities van het schone – maar tot de kern van de zaak komen zij niet. Bilderdijk lijkt wel Schiller na te praten:

Het spreekt als van zelfs, dat het in een Kunst, dat is, een stelsel waarvan het doel en wezen in voortbrenging en daarstelling bestaat, niet op het erkennen van achteren, maar op het scheppen van ’t voorwerp moet aankomen; het geen dus, nevens den wil tot dat voortbrengen, ook eene daartoe genoegzame kennis van het voorwerp onderstelt (Bilderdijk 1821a:8-9).

Maar Bilderdijk is Schiller niet, en – zoals in de eerder besproken andere overeenkomsten met andere auteurs – de gelijkenis is slechts oppervlakkig.³⁷ Anders dan de Duitse dichter-filosoof wil Bilderdijk helemaal geen analyse van het schone object doorvoeren – in zijn visie zou dat zelfs godslasterlijk zijn. Bilderdijk grijpt meteen naar de literatuur en maakt een voor hem cruciaal onderscheid tussen dichtkunst en poëzie.

Dat er eene Dichtkunst, dat er een Kunst van welsprekendheid is, zal men zekerlijk niet in twijfel trekken; alhoewel men zeer kwalijk zou doen, de eerste met de Poëzy-zelve, de laatste met de Overredingskracht te verwarren. Een misslag, die slechts al te gewoon is! Zekerlijk is de Poëzy geen *resultaat* van ’t verstand, maar eene bloote uitstorting van ’t getroffen gevoel, dat ontboezeming noodig heeft. En Dichtkunst, de vrucht van waarnemingen omtrent de wijze, waarop dit gevoel zich onwederstanelijk uitstort, door het verstand tot een aan één hangend stelsel gebracht, is in daad en wezen niets anders dan nabootsing der Poëzy (Bilderdijk 1821a:9).

Op dezelfde manier is retorica de nabootsing van ware welsprekendheid. In beide gevallen ligt de kern van het onderscheid bij de aanwezigheid van het hart: *poëzy* en welsprekendheid vloeien niet uit het verstand voort (zoals dichtkunst en retorica),

maar uit het hart: het gaat – in de woorden van de opnieuw niet vermelde Wordsworth³⁸ – om “bloote uitstorting van ’t getroffen gevoel, dat ontboezeming noodig heeft.” Precies daarom zijn kunsttheorieën het product van wijsgeren, en niet van kunstenaars, maar “het verstand blijft niet werkloos, waar gevoel en drift arbeiden, maar is op een wijs aangedaan, die noodzakelijk daar meê over één stemt” (Bilderdijk 1821a:12). Omwille van dat laatste konden poëzie en wijsbegeerte in het verleden moeiteloos samengaan, maar sinds men de verschillende vermogens van de mens “als met een ontledend mes verdeeld en van één heeft gescheiden” (Bilderdijk 1821a:13) en men het verstand het oppergezag heeft gegeven, zijn beide takken uit elkaar gegroeid. “De zaak dus beschouwd, kan de Filozofie even weinig goeds in de Poëzy, als zy in de Godsdienst doet, uitwerken. Maar men mag zekerlijk deze Filozofie eene Wanfilozofie noemen, en dit kan de ware Wijsgeerte (bestond zy slechts tot nog!) geen nadeel doen” (Bilderdijk 1821a:14-15). En dus is Bilderdijks bespreking van het verhevene geen filosofische verhandeling geworden, maar zijn getuigenis van het verhevene.

Hoewel Bilderdijk in de eerste zin van zijn “Gedachten” alle bestaande definities van het verhevene verworpen had, omdat die definities enkel betrekking hadden op het *uitwerksel*, blijkt de eigenlijke behandeling van het verhevene meteen met een soortgelijke stelling te openen.

Het woord van VERHEVEN is eene benaming, die op geen woord, op geene uitdrukking slaat, maar op het inwendig gevoel dat door het woord of de uitdrukking verwekt wordt. Een gedachte, een woord, een benaming, een uitdrukking, kan ten aanzien van het VOORWERP, dat er door voorgesteld, beteekend, of aangeduid wordt, *juist, eigenaartig, oneigen, overdrachtig, flauw, krachtig, zwak, sterk*, en dergelijke zijn. Zy kan ten aanzien van het oor, dat den klank der uitdrukking ontfangt, *aangenaam, zacht, helklinkend, hard, scherp, dof, en ruw* zijn, maar het is alleen ten aanzien van het geestelijk of verstandelijk GEVOEL, dat zy *verheven* of *laag* kan genaamd worden, naar mate het namelijk een verheven gevoel, of het tegendeel daarvan verwekt (Bilderdijk 1821a:16-17).

Het verhevene wordt dus duidelijk geïdentificeerd met een gevoel, en niet met een object, al wordt wel gesteld dat het gevoel verwekt wordt (wat een object dat het gevoel verwekt, impliceert). ‘Verheven’ spreekt echter geen oordeel uit over het voorwerp, maar over het gevoel dat dit voorwerp oproept. Onmiddellijk daarop aansluitend duidt Bilderdijk dat gevoel iets nader:

En, gelijk ’s menschen ziel (als van hooger bestemming en aart, dan deze gewone zintuiglijke verschijnsels, die men in hun samenhang wareld noemt, aan schijnt te bieden,) zich in geduurzame en eindlooze poging en drang tot verheffing bevindt, zoo kan dit gevoel, daar het haar inderdaad de bestemming waarvan zy bewustheid heeft nader brengt, dan ook anders niet, dan haar op eene hoogstbehaaglijke wijze aandoen, die met eenen

eigen in haar opgewekten prikkel en zelfverheffing gepaard is: en het is dus wel te recht, dat Longijn van 't verhevene zegt, dat men 't aan dit zelfgevoel van verheffing erkent, en dit als 't *criterium* dezer eigenschappen in een rede moet aanmerken (Bilderdijk 1821a:17).

De menselijke ziel stijgt boven de zintuiglijke wereld uit, het gevoel van het verhevene is het besef van deze hogere bestemming. Opnieuw lijkt Bilderdijk erg dicht in de buurt te komen van het Duits-Idealistische *Erhabene*, maar er is een cruciaal verschil: voor Bilderdijk kan het verhevene niet anders dan hoogstbehaaglijk aandoen. Bij hem is er geen spoor van de *Unlust* die voor het kantiaanse *Erhabene* onmisbaar was, en die in Schillers invulling getoond maar niet beleefd werd.

In de aantekening bij deze passage wordt beklemtoond dat het verhevene niet gelijk is aan “de hoogste volkomenheid welke men by eene zaak aantreft” (Bilderdijk 1821a:76)³⁹ noch aan *grootheid* (Bilderdijk 1821a:78). Beide zijn immers hoedanigheden van het object. Bilderdijk besteedt vooral aandacht aan de tegenstelling tussen het grote en het verhevene, waardoor hij impliciet ingaat tegen Addison, en de meerderheid van de Nederlandse auteurs over het verhevene, die beide termen vaak als synoniemen gebruikten. Zijn visie op het grootse lijkt sterk op die van Schiller – de beheersing van zinnelijke kracht door grotere zinnelijke kracht – “De GROOTHEID berust in het aanschouwelijke denkbeeld; de VERHEVENHEID in het verheffend gevoel dat het voorwerp by die voorstelling in ons verwekt” (Bilderdijk 1821a:81). Maar het onderscheid is er wel degelijk: “GROOT doet het *verstand*; VERHEVENHEID het *hart* aan, en die tweederlei hoedanigheden vloeien niet noodwendig, en dus niet altijd in één” (Bilderdijk 1821a:82). Bilderdijk doet geen beroep op een idee van weerstand of geweld, maar enkel op het onverdeeld positieve gevoel van het hart.

Hij valt dus niet terug op de achttiende-eeuwse tradities van het verhevene, waarin het verhevene als een gemengd gevoel naar voren kwam. Hij keert terug naar de oerbron: Longinus' *Peri hupsous*. In het vervolg van zijn tekst vertaalt hij heel wat passages van Longijn – opvallend daarbij is dat hij geen gebruik maakt van de redelijk recente vertaling door Matthijs Siegenbeek (1811)⁴⁰ – die hij vervolgens van commentaar voorziet. In die commentaren zet hij de inzichten van Longinus naar zijn hand. Zo vult hij Longinus' opmerking dat men het verhevene herkent aan het “zelfgevoel van verheffing”⁴¹ aan met twee andere passages:

Het onfeilbaar kenmerk des verhevenen, zegt de evengenoemde Wijsgeer en Redenaar, is, dat wy gevoelen dat een rede ons veel te denken geeft; terstond eene uitwerking op ons doet, waaraan men niet wederstaat; en een blijvenden indruk nalaat, die zich niet dan met moeite laat uitwischen; en “op den duur, en alom, en op allen zijn werking doet.” En elders: Het verhevene “brengt eene zekere ontzetting in ons te weeg, het verrukt en vervoert ons; 't geeft eene edele kracht aan de rede, eene onoverwinnelijke kracht die de ziel des hoorders verheft. Het treft als een bliksem, en toont in eens alle de krachten des Redenaars tot één vergaderd.” Hoe opgeschikt,

zwaarig, en omkleed ook, het innige denkbeeld dezer uitdrukking kooft op dat eenige neer: *De verheffing van de ziel des hoorders is er 't uitwerksel van* (Bilderdijk 1821a:18-19).⁴²

Bilderdijk lijkt zichzelf hier op twee punten tegen te spreken: hij heeft het over het *uitwerksel* van het verhevene om het beter te kunnen duiden en de notie van ontzetting introduceert een negatief element in de hoogstbehaaglijke ervaring van het verhevene. Maar de tegenspraak is maar schijn: “Dit uitwerksel treft onmiddellijk door het gegeven denkbeeld in het *verstand* [...] het is in het verstand niet, dat het berust; neen, het is het eigen en innige zelfgevoel van grootheid, die er in de ziel door opgewekt [*sic*] wordt, waarin de onbeschrijflijke aandoening des verhevenen (onafhankelijk van het verstandelijke *organon, zin, of werking*,) bestaat” (Bilderdijk 1821a:19). In het verhevene gaat het om de zelfverheffing die de ziel ervaart, en niet om de ontzetting van het verstand. Het verstand is – zoals eerder aangetoond – inferieur aan het hart, en het kan dan ook niet anders dan ontzet en geschokt reageren op de erkenning van wat de mens “wezendlijk is, maar zich nooit herinnert te zijn, dan wanneer hy door hooger invloeden getroffen wordt” (Bilderdijk 1821a:19-20). Bilderdijks verhevene is de ontmoeting met het goddelijke in zichzelf.

Bilderdijk onderbreekt zijn betoog met de opmerking dat zijn inzichten “mogelijk duister en vreemd schijnen; doch het is niets anders dan het gene wy daaglijks ontwaar worden: ook is 't op gelijke en volstrekt geene andere wijze, dat wy het SCHOONE genieten” (Bilderdijk 1821a:20). Het schone en het verhevene blijken in elkaars verlengde te liggen, maar Bilderdijk concentreert zich plotseling enkel op het schone – om, zo zal blijken, daarna des te duidelijker de continuïteit tussen schoon en verheven te kunnen blootleggen. Ook in analyses van het schone wordt al te vaak de fout gemaakt “die gewaarwording tot het bloot zintuiglijke te verlagen; en even zoo, te vergeefs tot een *intellectueel* of verstandelijk besef af te zonderen (te *abstraheren*)” (Bilderdijk 1821a:20). Pogingen om het schone als verscheidenheid in eenheid, of verstandelijke volkomenheid te vatten zijn gedoemd om te mislukken, omdat het schone noch zintuiglijk, noch verstandelijk is.

Neen, maar het is alleen het innige zelfgevoel der ziel, dat, ook zonder de intellectueele opmerking van evenredigheden of bestemming, getroffen wordt, waarin de verhemelende gewaarwording der schoonheid bestaat. 't Is het verhoogde gevoel van zich-zelve, 't is de afspiegeling van Gods alvolmaaktheid en algenoegzaamheid (gevoeld maar niet begrepen) die op eene onbeschrijfbare wijs door de eenstemmigheid der verschillende innerlijke en uiterlijke vatbaarheden verwekt wordt; en waardoor de mensch alles 't geen hy als dier door 't zintuiglijke, en als mensch door 't verstandelijke en zedelijke geniet, in dat Geestelijk en naar 't Goddelijke gelijkend gevoel oplost en versmelt, dat de zaligheid van zijn bestaan uitmaakt, en waarvoor hy bestemd en geboren is (Bilderdijk 1821a:20-21).

Deze omschrijving van het schone is een exacte kopie van zijn eerdere omschrijving van het verhevene. Ook in het schone gaat het om de ervaring van zielsverheffing, die alles overstijgt, en die naar het goddelijke neigt. “Het is met één woord, de eens vastgestelde harmonie, die [...] alle de verschillende vatbaarheden van stoffelijkheid en onstoffelijkheid op een wonderdadige manier in samenwerking stelt, en aldus (om het zoo te noemen) den geheelen veelvoudigen mensch, die de plant met het dier en den engel in zich sluit, tot éénzelvigheid van bewustheid en werkkraft brengt” (Bilderdijk 1821a:22).

Deze analyse lijkt sterk op die van Kinker: het stoffelijke en het onstoffelijke of geestelijke komen samen in één harmonisch geheel, die de mens tot zijn uiteindelijke bestemming leidt. Maar Bilderdijks schone harmonie is geen versmelting van zinnelijk en bovenzinnelijk, maar een versmelting van het zinnelijke in het bovenzinnelijke – volgens hem is het zinnelijke ondergeschikt aan het bovenzinnelijke en gaat het er uiteindelijk in op. Bovendien is Bilderdijks bovenzinnelijke het goddelijke. De religieuze dimensie die in Kinkers analyse nagenoeg geen rol speelde is cruciaal voor Bilderdijk. Kinkers Rede en Bilderdijks hart en ziel zijn niet onderling verwisselbaar: Kinkers rationalisme laat geen goddelijke ingrepen toe, terwijl Bilderdijks religiositeit geen rationele abstracties aanvaardt. Opnieuw blijkt Bilderdijk aan de oppervlakte wel gemeenschappelijke elementen met andere Nederlandse denkers te hebben, maar opnieuw ook ligt daar een tegengestelde filosofie aan ten grondslag.

Na deze korte uitstap naar het schone komt Bilderdijk terug op zijn eigenlijke onderwerp. Hij berispt Longijn, omdat hij het verhevene als zodanig niet nauwkeurig beschreven heeft. Dat kan te maken hebben met het feit dat *Peri hupsous* voor het oorspronkelijke publiek geen op zichzelf staand werk was, maar een antwoord op Caecilius. Voor de moderne lezer is dat echter niet zo; toch is dit niet echt een groot obstakel, volgens Bilderdijk.

Ondanks deze achterlating van eene kunstmatige *definitie*, ontbreekt echter bij Longijn (wy zagen het reeds) de uitdrukking van het kenmerk des verhevenen niet; en men behoeft het in zijn Traktaat niet blootelijk uit de door hem bygebrachte voorbeelden en gegeven lessen om er toe te geraken, als van achteren, op te maken. Hy teekent het, naamlijk, op meer dan één plaats, in zijne uitwerking, welke hy in een ontzettende verwondering, en vooral in de zielsverheffing des hoorders bestaan doet, die het noodzakelijk door den aart van zijn indruk te weeg brengt. En het is dit kenmerk, waarin al wie verhevenheid kent, deze Goddelijke hoedanigheid eener voorstelling erkennen moet (Bilderdijk 1821a:24-25).

Opnieuw herhaalt Bilderdijk dat het vooral om de zielsverheffing gaat, en opnieuw wordt het goddelijke aspect van het verhevene in herinnering gebracht. Maar hij voegt er iets aan toe – hij wijst er zelf op: “Ik zeg eener Voorstelling” (Bilderdijk 1821a:25). Het verhevene is niet beperkt tot de poëzie of de welsprekendheid: “alle gewaarwording is vatbaar voor verhevenheid” (Bilderdijk 1821a:25-26). Alle kun-

sten kunnen dus tot het verhevene komen, omdat het verhevene niet beperkt is tot talige uitdrukking, maar door alle menselijke vermogensikbaar wordt. Maar Bilderdijk zou Bilderdijk niet zijn als hij tegenover dit optimistische element – als elk vermogen tot het verhevene kan komen, kunnen ook diegenen die bepaalde vermogens minder ontwikkeld hebben een vorm van het verhevene ervaren – geen forse dosis cultuurpessimisme zou plaats.

Daar is dus zoo vele verhevenheid, als er in ons vatbaarheden zijn, met welker aandoening geheel de innige mensch samenstemt. Zoo is alle Waarheid, erkend wordende, zoo is 't alle Zedelijkheid, zoo is (wat men daar ook tegen inbrengt), alle zintuiglijkheid zelfs, voor verhevenheid vatbaar. Maar, noch waar, noch goed, noch zintuiglijkheid is het dan door de volkomen samenstemming aller vatbaarheden in ons, die ons innig bestaan en het onverdeeld gevoel vereenzelvigt en verhoogt. En het is het gebrek dezer samenstemming alleen, (het gevolg van des menschen verval van zijnen oorspronkelijken staat, waaraan alles ons t' allen oogenblikke herinnert,) waardoor ons zintuiglijke ons vernedert, verlaagt, en als van ons-zelfen ontaarden doet; tot zoo verre zelfs, dat wy er ons naauwlijks iets meer in gevoelen dan het geen de bloote dierlijkheid met zich brengt (Bilderdijk 1821a:26-27)

Door de zondeval is de mens de slaaf van zijn zintuiglijkheid geworden. De eenheid van het hart is niet meer vanzelfsprekend, en hoewel alle vermogens vatbaar zijn voor het verhevene, kan enkel de harmonie van het gevoel daadwerkelijk verheven worden. Maar precies door die harmonie kan elk menselijk aspect tot het verhevene leiden: het ware, het goede, maar ook het zintuiglijke. Eerder is al gebleken dat Bilderdijk dan wel de “bloote dierlijkheid” veracht, maar tegelijkertijd ook zinnelijk genot ten volle omarmt: als God in alles aanwezig is, dan ook in de zintuiglijkheid. Het verhevene is dus niet beperkt tot de kunsten:

Zoo is er derhalve verhevenheid ook in de natuurlijke voorwerpen, en dit wel alomme en waar het verval der Schepping zich niet doet gevoelen, maar het schepsel den Schepper aan ons toespiegelt (Bilderdijk 1821a:27)

Terwijl Bilderdijk in het voorgaande vaak dicht bij de opvattingen van John Dennis kwam – de nadruk op gevoel en geestdrift (Dennis' *passion en enthusiasm*), de uitgesproken religieuze dimensie van het verhevene, het terugvallen op Longinus – wijkt hij op dit punt af van *Sir Tremendous Longinus*. Dennis steunde voor zijn beschrijving van de Alpen als een verheven schouwspel op de theorie van Thomas Burnet, waarin gesteld werd dat dergelijke gebergten de ruïnes van de wereld van vóór de zondvloed waren, en daarom – als zichtbaar teken van Gods almacht – tegelijkertijd angst, ontzag en genot inboezemden. Bilderdijk sluit de gedachte van een ruïne als een verheven object uit: een ruïne is een teken van verval. Tegelijkertijd echter ondersteunt Burnets theorie de religieuze invulling van het natuurspektakel als de schepping van God, en een teken van Zijn almacht.⁴³ De dubbelheid wordt niet opgelost: “Doch

wy laten daar al het geen niet rechtstreeks tot ons oogmerk behoort, dat zich by den Dichter en Redenaar bepaalt” (Bilderdijk 1821a:27).

Het geen wy tot dus verre voordroegen, toont genoeg, dat wy het met Longijn en Boileau tevens eens zijn; den eerste, wanneer hy ’t verhevene niet in zich-zelve, maar alleen in zijn uitwerksel, kennen doet, den laatste, wanneer hy met ronde woorden verklaart: “Dat het voor geen bewijs van redeneering vatbaar, maar iets wonderbaarlijks is, dat zich van den hoorder meester maakt, treft, en zich gevoelen doet” (Bilderdijk 1821a:27-28).⁴⁴

Bilderdijks eigen benadering van het verhevene in zijn *uitwerksels* wordt verantwoord: het verhevene kan enkel gekend worden door het gevoel dat het verwekt, “en het is eene bloote vernoeming of oneigen gebruik van het woord, dat wy het verhevene aan een rede of denkbeeld toeschrijven. Wy zouden het beter *een gevoel van verhevenheidverwekkend*, of (wil men ’t,) met opzicht tot den hoorder, *verheffend* noemen, indien de benaming de zaak uit moest drukken” (Bilderdijk 1821a:28).

Het verhevene heeft dus als effect het besproken gevoel van zielsverheffing, “maar het is tevens noodig, dat men tot de middelen opklimme, om deze aandoening als uitwerksel in ons voort te brengen” (Bilderdijk 1821a:29). Bilderdijk valt daarvoor – opnieuw – terug op Longinus. Hij wijst erop dat Longinus het eigenlijk vaker over fouten tegen het verhevene dan over juiste voorbeelden heeft.

Hy voert echter vijf bronnen van verhevenheid aan, als waaruit men het te scheppen zou hebben. Ik zeg vijf bronnen; wier aders ’t juist niet noodig is dat tot eenen doorbruischenden stroom samenvloeien, om door haar vereenigde kracht, de ziel op verschillende wijze tevens te ontzetten, ja tot de verbijstering toe te schokken, of in eene kalme verheffing op te beuren, en, als ware het, te verhemelen; maar uit ieder van welke afzonderlijk dat heerlijk genot (dus laat hy het voorkomen) rein en zuiver te putten is. En de eerste van die welke hy de voornaamste noemt (*kratisè*), is eene gelukkige verheffing van geest ten aanzien der gedachte, aan welke altijd een gelukkige uitstorting verknocht is; de tweede is hartstochtelijkheid die als meesleept; en de derde, het gebruik der Rhetorische kunstfiguren. Waarby hy, als vierde, de verheffing of adeldom der uitdrukking voegt, welke in eene zekere waardigheid van de bewoording bestaat; en die (als van een vijfde) van den hoogdravenden en wel gestevenen toonklank verzeld moet gaan (Bilderdijk 1821a:29-31).⁴⁵

Bilderdijk neemt de vijf bronnen over, maar uit de aanloop naar die vijf bronnen – en vooral het tussenzinnetje “dus laat hy het voorkomen” – blijkt dat hij toch enige reserve inbouwt. Hij bekritiseert de eerste “dier zoogezegde bronnen” (Bilderdijk 1821a:31) meteen ook: de gelukkige verheffing van geest is dan wel aangeboren bij de dichter, maar behoort strikt genomen niet tot de kunst. Hetzelfde geldt voor de

hartstocht. Bovendien is hartstocht een vrij algemeen voorkomend verschijnsel, in tegenstelling tot het verhevene. Dat geldt a fortiori voor de stilistische kenmerken die Longinus opsomt, aldus Bilderdijk. Het is zelfs zo dat “*zwelling van stijl* in bewoording of klanken” (Bilderdijk 1821a:32) net *dán* voorkomt wanneer het verhevene het minst voorkomt. “Geen van die allen is derhalve een bron van verhevenheid, en Longinus leerstelsel is van grond en waarheid ontbloot. ’t Is alleenlijk waar, dat het *verhevene* in een gedachte (of gevoel) die men meêdeelt, bestaan kan; en dat het ook onafhankelijk van deze in de kunstvorm van voordracht, bewoording, en klank, kan berusten” (Bilderdijk 1821a:32-33). Maar volgens Bilderdijk is dat ook precies wat Longinus bedoeld heeft door de eerste twee bronnen aangeboren, en de andere “uit de kunst” te noemen (Bilderdijk 1821a:33).⁴⁶ Nadat Bilderdijk eerst het verhevene beperkt had tot een gevoel van zelfverheffing in de ziel, trekt hij het nu plotseling helemaal open:

Inderdaad, by aldien *verheven* dat gene is, wat ons door middel van geheel het verstandelijk gevoel (waartoe geheel de spraak en het spraakbeleid, of de rede, behoort,) en de samenstemming van het innige zelfgevoel, in onszelven verheft, zoo moet alles waarin men een grootheid of waardigheid met welke onze ziel samen kan stemmen, ontwaart, VERHEVEN zijn; het zij die verhevenheid aan het *voorwerp*, het zij ze aan het voorgesteld *denkbeeld* van het voorwerp, het zij ze aan het *gevoel* van den spreker, het zij ze aan zijne *verheffing van verbeelding* (de grond der Rhetorische figuren), het zij ze aan zijne wijze van zeggen, uitdrukking of toonklank, zij toe te schrijven (Bilderdijk 1821a:33-34).

Deze uitbreiding van het verhevene houdt verband met Bilderdijks eerdere opmerking dat het in feite beter is te spreken van het verhevenheidverwekkende: al deze elementen kunnen bijdragen tot het verwekken van het verhevene. Bovendien gaat het in het verhevene om de *samenstemming* van voorwerp, denkbeeld, gevoel met het hart.

Daarom kan de grootse gedachte verheven genoemd worden, zelfs al is ze in eenvoudige bewoordingen geformuleerd. Bilderdijk rakelt een discussie van meer dan een eeuw oud terug op, de *fiat lux*-kwestie. Hij haalt instemmend Boileaus verdediging van het *Genesis*-citaat aan, waarin gesteld wordt dat het in het verhevene niet gaat om de verheven stijl. Het feit dat sommigen de verhevenheid van *fiat lux* niet erkennen, vloeit voort uit het feit “dat men het *ware* en *natuurlijke* niet kennende, voor het *kunstverhevene*-alleen gevoel had” (Bilderdijk 1821a:36). Met de term *kunstverhevene* verwijst Bilderdijk naar het verhevene verwekt door de drie technische bronnen van Longinus; de grootheid van gedachte en de felle emotie zijn echter evenzeer bronnen van het verhevene.

Bilderdijks nadruk op het verhevene als gevoel en niet als kwaliteit van het object is enigszins vreemd te noemen, niet zozeer omwille van de stelling zelf, maar omwille van de stelligheid waarmee hij er telkens op terugkomt: hij doet alsof het publiek

hiervan moet overtuigd worden, alsof de gehele achttiende-eeuwse traditie waarin dit telkens opnieuw geponeerd werd onbestaande was. Dat hij zich echter wel degelijk bewust was van die traditie blijkt uit het feit dat hij de fouten ervan aanklaagt. Het verhevene is volgens Bilderdijk een puur positieve ervaring.

Het misverstand hieromtrent heeft de zaak met duisterheden omneveld, waaruit de belemmeringen ontspruiten, die deze stof onderhevig is. Men heeft zelfs het tegendeel voor oorzaak, of bron, of bewijs en uitwerksel, van 't verhevene willen doen doorgaan, en een soort van *verpletting* der ziel by het onbegrijpelijke daartoe gebracht. – Had men onrecht hierin? – In de zaak-zelve niet, mijne Hoorders, maar in de opvatting der zaak (Bilderdijk 1821a:37).

De verpletting is het gevolg van de confrontatie met “een voorwerp ons te hoog, te onomvatbaar [...]. Maar het verplettende-zelf, of 't gevoel dier verpletting, is de verhevenheid of 't gevoel dier verhevenheid niet” (Bilderdijk 1821a:38). Het onlustgevoel kan met het verhevene gepaard gaan, maar maakt volgens Bilderdijk geen wezenlijk onderdeel van het verhevene uit. Met deze stelling zet hij zich af tegen alle interpretaties in het spoor van Burke of Kant, die het verhevene als een gemengd gevoel beschouwden. Dat zijn begrip van harmonie ook afwijkt van dat van Schiller of Kinker blijkt uit het feit dat Bilderdijks idee van harmonie niet zozeer een evenwichtig spel van tegengestelde krachten is, maar een versmelting van alles tot een eenheid, ook van het goede, het ware en het schone:

De Verstandelijke mensch ziet *waarheid*, de Zedelijke gevoelt *goedheid*; maar het hart deelt in het genot des waarheidsgevoels als een goed; het verstand, in de zaligheid van het innige heilgenot als een waarheid; en het is dus, dat door het gelijkelijk getroffen worden van beide, dat wonderzinnig gevoel onstaat, dat wy *schoon* noemen. Ook 't zinnelijk of werktuigelijk dierlijke in ons, wordt aangedaan door dat *zien*, dat *gevoelen* van waarheid en goed. Hy voelt zich ook lichamenlijk wel, die eene waarheid, een zedelijk goed, geniet (Bilderdijk 1821a:39).

Lichaam en ziel werken op elkaar in. Hetzelfde geldt voor de verschillende zintuigen: slechts door samenwerking van de zintuigen wordt de waarneming voltooid. Bilderdijk noemt deze samenwerking (die hij vergelijkt met de vereniging van alle zintuigen in één *klier*) sympathie (Bilderdijk 1821a:42), waardoor deze term een andere lading krijgt dan in de eerder besproken teksten.⁴⁷ Sympathie is niet langer een proces tussen twee mensen waarin een zekere inleving in de wereld van de ander tot stand komt, maar de samenwerking van de verschillende menselijke vermogens binnen één individu; als de sympathie optimaal werkt en er een volstrekte harmonie heerst, is men het meest vatbaar voor het verhevene. “Hoe de invloed daarvan hem veredelen, vergeestelijken, verzedelijken, en (om eene zeer oneigen uitdrukking, maar waar ik geene andere voor in de plaats weet te stellen die nadrukkelijk genoeg zijn zou) als vergoddelijken en volmaken moet! En welke is dan niet de weldadigheid, welke de verdien-

ste der ons tot een hooger en kring verheffende Poëzy!” (Bilderdijk 1821a:42-43). Bilderdijk verklaart niet meteen waarom poëzie uitermate geschikt is, maar het is duidelijk dat het directe verband met het hart – poëzie is immers “eene bloote uitstorting van ’t getroffen gevoel, dat ontboezeming noodig heeft” (Bilderdijk 1821a:9) – de reden is.

Ziet daar dan, naar ons inzien, eene algemeene verklaring en grondslag voor de Theorie des verhevenen gelegd! Deze Theorie uit te werken, is hier geenzins ons oogmerk; en zy zou om haren volkomen eisch te hebben, ja zelfs om slechts eeniger mate tot een overzicht harer deelen en onderscheiden voorwerp gebracht te worden, geen kortstondige voordracht, maar geheel eenen Akademischen *cursus* vorderen. Laten wy dus liever nog een oogenblik tot de byzondere bronnen des verhevenen van onzen Palmyrenschen Wijsgeer en Redenaar te rug keeren (Bilderdijk 1821a:43).

Bilderdijk meent dat zijn uiteenzetting over de aard van het verhevene voldoende is – het is enigszins vreemd dat hij het woord ‘theorie’ in de mond neemt, maar de theorieën die hij in zijn voorbericht verworpen heeft, zijn de metafysische abstracties, en daartoe rekende hij zijn eigen bedenkingen niet.

Om het verhevene verder te kunnen duiden, gebruikt Bilderdijk de vijf bronnen van Longinus als uitgangspunt, zoals hij eerder de algemene opmerkingen van Longinus gebruikte om tot zijn eigen omschrijving te komen. En zoals hij Longinus’ algemene opmerkingen naar zijn hand zette, doet hij dat ook met de bronnen: Longinus’ woorden zijn niet meer dan de opstapjes om Bilderdijks eigen ideeën aan te brengen.

Hij besteedt vooral veel aandacht aan de eerste bron. Longinus had het vermogen om grote gedachten te ontwerpen de belangrijkste van de vijf bronnen genoemd, en Bilderdijk had de passage eerder ook als zodanig vertaald: “de eerste van die welke hy de voornaamste noemt (*kratisè*), is eene gelukkige verheffing van geest ten aanzien der gedachte”, maar hij voegde eraan toe: “aan welke altijd een gelukkige uitstorting verknocht is” (Bilderdijk 1821a:30). Door die toevoeging kon hij poëzie als verhevenheidverwekkend element naar voren schuiven. In zijn herneming van de vijf bronnen laat Bilderdijk deze toevoeging achterwege, maar ditmaal permitteert hij zich de vrijheid te stellen dat de eerste bron “*inderdaad* de eenige” (Bilderdijk 1821a:43; mijn cursivering, CM) zou kunnen genoemd worden. Longinus stelde niet dat het vermogen om grote gedachten te scheppen de enige bron was, maar hij had wel bij de laatste bron, de waardige en verheven compositie, vermeld dat die alle andere bronnen omvatte. Door aan de eerste bron toe te voegen dat er altijd een gelukkige uitstorting mee gemoeid is, heeft Bilderdijk die laatste bron in feite al in de eerste binnengesmokkeld, en op die manier alle bronnen in de eerste gevat, en zo wordt de eerste bron *inderdaad* de enige bron.

Het feit dat hij de “gelukkige uitstorting” ditmaal onvermeld laat, vergemakkelijkt zijn eerstvolgende voorbeeld van de kracht van de “weêrklank der grootheid van ziel” (Bilderdijk 1821a:43-44), het stilzwijgen van Ajax. Zwijgen is uiteraard ook een

vorm van uitstorting van het gevoel, maar in dit voorbeeld gaat het in de eerste plaats om de grootheid van geest.

Aangedaan te worden door het geen Zedelijk en Geestelijk groot is, en niet dan door dit, heeft iets bovenmenselijks in zich, en wat aan een hooger rang van wezens, aan een verhevener wereld eigen is; en de uitdrukking van zulk eene zielsgesteltenis moet noodwendig voor zoo verr' zy daar het gevoel van overbrengt, treffen en verheffen. Ik zeg Zedelijk en Geestelijk groot; maar, daar het zoogezegd Natuurlijke (of lichaamlijke) en 't Geestelijke in ons onafscheidbaar verwant en verbonden zijn en over en weder in één vloeien, en er geen gevoel van het een kan bestaan zonder in het ander iets overeenkomstigs en daaraan beandwoordends voort te brengen, zoo is aan 't Fyzike Groote zelfs eene verhevenheid verknocht [...]. Maar deze verhevenheid hangt af, van het zedelijke of Geestelijke dat er in ontwikkeld is en zich niet gants duister gevoelen doet (Bilderdijk 1821a:44-45).

Vanuit zijn theorie dat alles met alles in verband staat, en uiteindelijk één moet worden, kan Bilderdijk onder de grootheid van gedachte meteen ook de fysieke grootheid verstaan. Hij blijft echter vasthouden aan de geestelijke kern van het verhevene. Hij geeft het voorbeeld van de titanen die de Olympus bestormen: daarin gaat het om een grootse onderneming – bergen worden op bergen gestapeld om de hemel te bereiken – maar “het is vooral het innig gevoel van de Goddelijke macht en grootheid van Jupiter, en de stoutheid van deze te trotsen en aan te tasten, waarin heel de oorsprong dier verhevenheid ligt” (Bilderdijk 1821a:45). De cycloop Polyphemus daarentegen is ook enorm groot, maar aangezien er niets zedelijks of geestelijks in zijn beschrijving te vinden is, is hij “*grotesk*, dat is, door onschiklijke grootte belachelijk” (Bilderdijk 1821a:46). De geestelijke dimensie is van cruciaal belang: “Even zoo is het schrik inboezemende en het afgrijslijke, in zijne voorstelling verheven; maar niet, als het fyzike geen beeld, geen afspiegeling van zedelijk of geestelijk is” (Bilderdijk 1821a:46).

Het doorslaggevend belang van het geestelijke heeft een belangrijk neveneffect: “Zoo is niet alles voor verschillende personen even veel of weinig verheven; maar het hangt af van de indrukken, en dus van de meer of mindere aandoenlijkheid voor het geestelijke” (Bilderdijk 1821a:47). Het verhevene is niet voor iedereen bereikbaar, omdat niet iedereen even vatbaar is voor het geestelijke: het verhevene is een elitair begrip – Bilderdijk was geen democraat, niet in zijn politieke overtuigingen en niet in zijn filosofische en poëtische standpunten.⁴⁸ Ook op dit vlak grijpt Bilderdijk naar religieuze elementen. Longinus bejubelde Homerus' beschrijving van de paarden van Hera, die met één sprong verder raakten dan de mens kan kijken: “Hij neemt de wijde wereld als maatstaf voor hun sprong” (IX, 5. Longinus 2000:32). Volgens Bilderdijk wordt de christen minder getroffen door dit beeld dan de Griek, “niet alleen om dat voor ons de aarde by 't denkbeeld der Godheid als *niets* is, maar ook om 't gevoel-zelf dat wy van de Godheid hebben, en waaraan het, verre van het op te wekken, te voeden, of te verheffen, oneindig te kort doet” (Bilderdijk 1821a:47). Ondanks al zijn kritiek op zijn eigen tijdsgeslacht schat hij die – op religieus vlak tenminste – toch nog hoger in

dan de heidense Oudheid, wat echter niet wegneemt dat Bilderdijk grote waardering kan opbrengen voor beschrijvingen van de Griekse godenfiguren als “Wezens van verbeelding” (Bilderdijk 1821a:48).⁴⁹

Bilderdijk komt vervolgens terug op zijn kritiek op Longinus’ eerste bron: de grootheid van gedachte is een kwaliteit van de dichter, en niet iets inherent aan de tekst. “Doch wy vragen in de Kunsttheorie niet zoo zeer naar den Dichter en zijne kracht (die wordt ondersteld), maar naar de wijze van aanwending van die kracht, en (willen wy dieper gaan,) naar de middelen om die kracht te verkrijgen, te versterken, en te volmaken” (Bilderdijk 1821a:51). Eén middel dat Longinus aangedragen had, is de selectie en combinatie van elementen – Bilderdijk spreekt van “het behulp der omstandigheden [...] om iets verheven te maken, en het verbinden van die tot één lichaam” (Bilderdijk 1821a:52). Hij waarschuwt echter voor de vele foute toepassingen van dit principe: “het verstukkelen (om het dus te noemen) van een voorwerp dat door grootheid moet aandoen, is de rechte weg om ’t verhevene of te missen of, zelfs, te verwoesten” (Bilderdijk 1821a:52-53). Door teveel aandacht te schenken aan de afzonderlijke delen, wordt het geheel uit het oog verloren, en het is net om het geheel dat het draait.⁵⁰

Rijkheid en volheid van een voorwerp verheft inderdaad den geest, maar alleen dan, wanneer die rijkheid zich in eens doet gevoelen. Het is dus de Eenheid, de *volle* en *rijke* en als overstelpende Eenheid, waarvan de aanschouwing ontzet, die deze verhevenheid uitmaakt; even zoo, als de rustende en in de bevassing zoo lieflijke Eenheid het is, die het *schoone* gevoelen doet; waarvan dan de ongelukkige definitie der Filozofen (als of het in *verscheidenheid* by eenheid bestond, en niet in tegendeel, de eenheid-zelve ware, onafhankelijk van verscheidenheid), die zoo veel duisters veroorzaakt, en zoo vele dwaling verspreid heeft. Het is dus de Eenheid die altijd *schoon* is; maar de door rijkheid en volheid ontzettende Eenheid, die *verheven* is (Bilderdijk 1821a:53).

In deze passage komen de verschillende elementen van Bilderdijks betoog samen: het verhevene is een gevoel dat de geest boven de doordeweekse realiteit verheft, door de aanschouwing van eenheid. In feite is ‘verheven’ de superlatief van ‘schoon’, omdat het om dezelfde ervaring gaat, maar in het geval van het verhevene wordt de zinnelijke mens overstegen: verstand en zintuigen kunnen de volle en rijke eenheid niet aan, en reageren met een gevoel van ontzetting, maar het hart ervaart de rijkheid van de eenheid als een weldadig genot.

De term ‘verheven’ wordt echter vaak verkeerd gebruikt volgens Bilderdijk. “Het is dus met Longinus voorbeeld uit Saffo. – Daar is geen verhevenheid in, dan voor zoo veel het een *uiterste* van aandoening betreft, en wel van eene aandoening in zich-zelve verheven, omdat zy tot de zedelijke en geestelijke affectien behoort” (Bilderdijk 1821a:54). Sappho’s gedicht is, in de vertaling van Boileau, wel schoon, maar enkel de slotregel “Un frisson me saisit, je tremble, je me meus” roept het verhevene op –

ze doet dit overigens zo treffend dat Bilderdijk stelt dat hij het zich niet aanmatigt het vers in het Nederlands te vertalen (waarna hij dat vervolgens in de bijhorende aantekening wél doet⁵¹). Maar het gaat hier om “eene *subjective* verhevenheid [...]. Waar zy plaats vindt, deelt zy den geest in wien zy zich overstort, een gevoel van volkomenheid meê, boven de algemeene en dagelijksche bevatting; en dit heeft Longijn met de verhevenheid van voorwerp en wijze van voorstelling verward” (Bilderdijk 1821a:55). Tegenover deze subjectieve verhevenheid staat de “*objective* verhevenheid, die of in het voorwerp der rede, of in een voorstelling die het voorwerp als zoodanig voor doet komen, gelegen is; en van deze handelt men in een Theorie der verhevenheid” (Bilderdijk 1821a:56). Het subjectieve verhevene is dus een beschrijving van het gevoel van het verhevene, en door die beschrijving ervaart men de volkomenheid die eigen is aan het verhevene. Het objectieve verhevene daarentegen is verbonden met een voorwerp dat het gevoel van het verhevene zelf oproept.

De bespreking van de tweede bron, het *hartstochtelijke*, is een stuk korter dan die van de eerste. Dat komt gedeeltelijk doordat Bilderdijk het niet nodig acht de emoties nauwkeuriger te duiden: “’t Spreekt van zelfs, dat de aart der hartstochten, waardoor en hoe ook opgewekt, zedelijk is; en hunnen verhevenheid is die van een geweldige kracht, een stormwind, waar geheel de kleine wareld van schokt. Het onderscheid tusschen de edele of verheffende zielsbewegingen en de lager of verlagende driften, behoeft hier niet aangewezen” (Bilderdijk 1821a:57). Een andere reden is dat Bilderdijk het gevoel eerder al centraal gesteld heeft, en in feite al voor een groot stuk behandeld heeft. In deze herneming van het thema gaat hij enkel in op de “persoonsverbeeldingen” (Bilderdijk 1821a:57) van gevoelens, die het overweldigende effect van het verhevene kunnen oproepen. Maar als de emotie niet overweldigend is, gaat de verhevenheid verloren.

En daarom zijn allegorieën volgens Bilderdijk koud: het gaat daarin om “afgetrokkenheden (*abstractien*)” (Bilderdijk 1821a:58-59). Zoals al uit het voorgaande gebleken is, zoekt Bilderdijk in zijn filosofie naar een eenheid van alle zintuigen en het verstand in het hart. Maar in een allegorie worden beelden opgeroepen die enkel een beroep doen op “een vals begrip van het geen men verstand of reden noemt” (Bilderdijk 1821a:61). Het probleem is niet zozeer dat een beeld voor een gevoel staat, maar dat dat beeld als handelend personage optreedt. Gevoel wordt zo met verbeelding verward, waardoor de allegorie noodzakelijk in “Sofistery” vervalt (Bilderdijk 1821a:61).

Ik heb het meermalen gezegd, maar kan ik het genoegzaam herhalen? het afgetrokken verstand is een doodlijk ontleedmes voor onze ziel; en deze eischt een leven dat vereenigde werking van alle hare vatbaarheden en van alle hare werktuigen van denk- en gevoelvermogen vordert.

’t Is, zeg ik, van daar, dat de Allegorien zoo koud en ondichterlijk zijn, als waarin men ons dwingt op twee beenen te hinken, het beeld en het daardoor beteekende, van het een op het ander te rug ziende (Bilderdijk 1821a:62).

Bilderdijks uitbarsting is eigenlijk meer een aanval op expliciet filosofische, intellectualistische poëzie dan een gefundeerde uiteenzetting over de allegorie. Het valt niet uit te sluiten dat hij in deze passage vooral de allegorische toneelstukken en filosofische gedichten van Johannes Kinker op het oog had.

Hoewel Bilderdijk stelt dat er zeer veel te zeggen is over het gebruik van retorische figuren, Longinus' derde bron, blijft ook deze bespreking erg beperkt. Hij deelt, net zoals Longinus, de retorische figuren in in twee categorieën:

Zy zijn of vernoemingen, of wendingen van gedachten: want tot deze twee kunnen zy-allen gebracht worden. Wat de eersten betreft, zy behooren tot de Poëzy en, wat meer is, zy behooren tot de Taal-zelve, om dat deze zelve in haar waren aart en oorprong Poëzy is. Zy hebben uit den aart iets verhevens, omdat de *Vernoeming* een ware *omgripping* is, die meer dan één voorwerp omvat of schijnt te omvatten, en deze te samen vereenzelvigt (Bilderdijk 1821a:63-64).

Vernoemingen of metonymieën zijn gebaseerd op gelijkenis, maar door het woord voor het ene voorwerp in plaats van dat voor het andere te gebruiken worden beide betekenissen aangevuld: beide betekenissen worden niet enkel op elkaar betrokken, maar worden door dat proces verrijkt, en dat verheft ook de ziel van de lezer:

Gaarne geeft het hart zich aan deze misleidingen over; maar waarom? Het zijn inderdaad geen misleidingen; het is verheffing boven het lichamelijk zintuig, boven het stoffelijk lichamelijke en zijne bedrieglijkheid; en de ziel kent in weêrwil der verduistering harer edelste vatbaarheden, by de minste opwekking, zich daar t' huis te behooren, waar de haar te enge, de haar benaauwende en beklemmende beperking van tijd en van ruimte, voor het geen zy zijn, erkend zullen worden, en in een volstrekt en perkeloos tegenwoordig verdwijnen (Bilderdijk 1821a:67-68).

Als voorbeeld van een gedachtewending verwijst Bilderdijk naar de retorische vraag. Door deze stijlfiguur wordt de hoorder verplicht in zichzelf naar het antwoord te zoeken, en onverwacht iets te ontdekken waarvan hij zich nog niet bewust was. Maar, zo stelt Bilderdijk, “het is geene verheffing in 't voorwerp, en ook geene verhevenheid in den hoorder opgewekt, maar veel eer iets ontzag-inboezemends in den Spreker, en ten aanzien van 't voorwerp, louter bykomstig” (Bilderdijk 1821a:69). Om echt verheven te worden, moet de hoorder een nieuw en hoger inzicht in het voorwerp vinden, en door dat nieuwe inzicht nieuwe vatbaarheden in zichzelf ontdekken, waardoor hij het verhevene kan ervaren. Bilderdijk roept dan ook de dichter op dit steeds na te streven: “Laat elke Lezer die vatbaarheid heeft om uw werk te verstaan, zich onder en na de lezing volkomener gevoelen! het zij dan door nieuwe ontwikkelingen zijner vermogens, het zij door de opwekking daartoe!” (Bilderdijk 1821a:69).

De vierde bron, de voorname stijl, wordt slechts heel kort vermeld – Bilderdijk laat zelfs na expliciet te vertellen dat hij het over de vierde bron heeft. Hij verwijst enkel

naar “de Taal als den grond aller Logica of Redenkunst, en de Poëzy als uitstorting van gevoel in daarmee verknochte denkebeelden of uitdrukkingen” (Bilderdijk 1821a:70). Bij een passend onderwerp komt de passende stijl als natuurlijk. Dat blijkt ook uit Bilderdijks behandeling van “den *hoogdravenden en statigen klank* van de Rede” (Bilderdijk 1821a:70). Bilderdijk besteedt in de bespreking van de vijfde bron vooral aandacht aan de klank van de uitgesproken redevoering of het voorgedragen gedicht⁵², en hij concludeert “dat ook het Verhevene zijn byzonderen stijl en klanktaal heeft die er eigen aan is, alhoewel met wat men in ’t schrijven verschillende soorten van stijl noemt, gelijklijk bestaanbaar” (Bilderdijk 1821a:72).⁵³ De bijzondere stijl van het verhevene is verzoenbaar met zowel “de allergrootste eenvoudigheid” als “een sierlijken, bloem- en kunstrijken stijl” (Bilderdijk 1821a:72).

Bilderdijk komt nogmaals terug op klank: hij vergelijkt de natuurlijke zangerige toon van het antieke Grieks met de noordelijke “zeer flauwe vatbaarheid” voor de klanktaal. Dat heeft “het verval onzer Versificatie” en de vervanging ervan door “een zogenoemde Prosodie, waarvan geheel de grond valsch en strijdig met alle beginsel van Taal en Zang is” tot gevolg gehad (Bilderdijk 1821a:73). Dit is opnieuw, en redelijk duidelijk ditmaal, een sneer naar Johannes Kinker: Kinker had in 1810 een erg bejubelde *Proeve eener Hollandsche Prosodia* gepubliceerd.

Bilderdijk hecht duidelijk veel belang aan de klank: “het stoffelijke van den klank der rede is niet minder in hare werking op den hoorder, dan het verstandelijke, en te vergeefs zou men in ’t één het verhevene brengen, zoo het ander daar tegen streefde” (Bilderdijk 1821a:74). In de bijhorende aantekening trekt Bilderdijk flink van leer tegen de Duitse taalklank: hij heeft het over “de volstreckte onvatbaarheid voor Dichterlijken toon by die Natie die men thands by ons tot model en leermeesteresse schijnt gekozen te hebben, en met wie na te baauwen en na te bootsen men op het punt is van zich geheel en al in domheid te verbeestelijken” (Bilderdijk 1821a:97). De bespreking van het verhevene eindigt met de bemerking dat “de welklank niet bloot een bykomstig genoegen is [...], maar tevens een wonderbaarlijk en ontzettend middel is om de ziel te verheffen, en door de onbegrijpelijkste aandoeningen tot een hooger en edeler gevoel van zich-zelve op te beuren” (Bilderdijk 1821a:75).

6.2.3. *Het naïve*

Het gedeelte van de “Gedachten” over het naïeve is van een totaal andere aard dan het stuk over het verhevene. Terwijl de gedachten over het verhevene vertrekken vanuit de basistekst over het verhevene, *Peri hupsous*, is de rode draad in de gedachten over het naïeve de etymologie. Bilderdijk opent zijn betoog met de opmerking dat het woord “naïf” in het Frans al erg oud is, maar in de andere talen pas overgenomen is “na dat het tot een soort van Kunstterm en in zijne aanduiding met eene zekere bybeteekenis *genüanceerd* was geworden, door geen ander woord uit te drukken. In zijn oorsprong en aart beteekent het niets anders dan *natuurlijk*” (Bilderdijk 1821a:99). Het woord ‘naïef’ is afgeleid van “het Latijnsche *nativus*, waarvan de beteekenis mede iets eigenschappelijksch bevat, het geen *naturalis* niet met zich

brengr” (Bilderdijk 1821a:100). Naïef is dus wat aangeboren is. Het behoort onafscheidelijk tot degene die het heeft – Bilderdijk stelt dat het in die zin overeenstemt met de Nederlandse woorden “aartig en eigenaartig” (Bilderdijk 1821a:102).⁵⁴

NAÏF drukt derhalve *natuurlijk eigen* uit, als eigenschappelijk uit den aart der zaak volgende, en dit is de grond ook van die beteekenis, die het sedert de heerschappy der Fransche *belletristery* zich vestigde, in dit vak als Kunstwoord heeft aangenomen (Bilderdijk 1821a:102).

In de kunstbetekenis moet het woord volgens Bilderdijk gezien worden in tegenstelling tot datgene wat geassocieerd is “met Kunst, met beschaving, met oppronking, en alle *acquisit*, gelijk men gewoon is te spreken, met alles in één woord, wat niet uit de Natuur is [...]. En dus is het, dat men eigenlijk geene *definitie* van het naïef geven kan, dan met een ontkennend denkbeeld daar by te hulp nemen” (Bilderdijk 1821a:103-104). Bilderdijk stelt dat het naïeve zichzelf in een spreker verraadt – hij benadrukt het woord “verraadt” zelfs door het in klein kapitaal te zetten: het naïeve is de onvoorziene en eigenlijk ongewilde bekentenis van het bezitten van een bepaalde eigenschap.

“Zoo schijnt *naïf* met aangeboren oorspronkelijkheid over een te komen” (Bilderdijk 1821a:105), maar daarbij mag niet de fout gemaakt worden ‘oorspronkelijk’ met ‘origineel’ te verwarren: ‘origineel’ is eerder ‘zonderling’ en ‘zonderling’ is niet ‘natuurlijk’. Dit soort verregaande terminologische preciseringen brengen niet veel bij aan het debat over het verhevene, ik laat ze dan ook verder onvermeld.

Bilderdijk stelt dat ‘aartig’ in het verleden als het Nederlandse woord voor ‘naïef’ gebruikt werd, en hij onderscheidt drie soorten: “een GEESTIG *aartig*, een EENVOUDIG *aartig*, en een DOM *aartig*. Het middelste van die paalt aan het naïve [...]. Immers het *naïve* is eene *eenvoudigheid*, eene *onnoozelheid*, die tegen het overleg strijdt. Indien deze tegen of buiten ’t oogmerk aan den spreker ontslipt, zal ’t naïviteit zijn” (Bilderdijk 1821a:108-109). Hier wordt duidelijk waarom Bilderdijk het verhevene en het naïeve samenneemt: het naïeve blijkt de verheven eenvoud te zijn: het grootse dat op eenvoudige, vanzelfsprekende manier tot uiting gebracht wordt.⁵⁵

Het naïeve komt vrij vaak voor, stelt Bilderdijk, en dat komt doordat de mens zich anders voordoet dan hoe hij is, maar zichzelf vaak verraadt. “De omgehangen mantel waait by elk windvlaagjen, of slaat by de minste ongewone of onwillekeurige beweging, met een flipjen op, en toont het natuurlijke en kenbare kleeed dat er onder zit” (Bilderdijk 1821a:113). Maar niet elke vorm van het naïeve is esthetisch. Bilderdijk deelt het naïeve in de kunsten in in twee categorieën: “Voor eerst, kinderlijk onnoozele, of goedhartige; Ten andere, onbedreven en zich-zelve beschamende naïviteit; in welke laatste of plompheid, of list en bedrieglijkheid (of welke vijandelijkheid ook) van aart of karakter, zich voordoet” (Bilderdijk 1821a:114). Het naïeve blijkt een aparte status te hebben:

Reeds bemerkten wy, dat naïviteit in woorden of daden bestaan kan. Wy voegen er hier by, dat de oorsprong waaruit zy begaan wordt, zeer dikwijls,

en ten aanzien der tweede soort altijd, in eene onvoorzichtigheid te zoeken is, die het zij aan eene argelooze oprechtheid, het zij aan een zucht om zich wel voor te doen, het zij aan een drift die iemand zich-zelfen vergeten doet, het zij eindelijk aan een misverstand toe te schrijven is. En naar mate van deze oorzaken, voor zoo verre zy blijkbaar en in 't oog loopende zijn, maar vooral meer naar den aart van het geen zy zoo ongezoekt en onachtzaam ontdekken, verwekt het naïve in ons zeer verscheidenerlei aandoeeningen, als van deelneming, van een zacht mededogen, van toegenegenheid, hartelijkheid, ja zelfs tot aanbidding toe; van vrolijke en onschuldige spozucht, van ernstige verontwaardiging en afkeerigheid. Waarom dan ook het *naïve* niet zoo zeer als iets op zich-zelf bestaande, en tegen over het verhevene, het hartstochtelijke, het ernstige, of het boertige, overstaande, aangemerkt behoorde te worden, als wel, als een bykomstig iets, dat zich met alle die soorten vereenigt en samensmelt. Uit den aart ook der zaak-zelve vloeit dit voort. Want als ik verheven zeg, of hartstochtelijk, stout, teder, belachlijk, boertig, en dergelijke, verstaat ieder de gesteldheid van ziel, die 't bedoeld wordt te verwekken; maar naïf geeft ons niets bestemds, niets bepaalds op, dan alleen 't onverwachte eener werking op ons, die er in ligt (Bilderdijk 1821a:114-115).

Het naïeve is dus niet duidelijk afgeijnd als esthetische categorie. In feite is het niet eens een esthetische categorie, maar het kan wel bepaalde esthetische ervaringen oproepen, zoals het verhevene. Bilderdijk spreekt van genres: “Het *naïve* is geen *genre*, maar een *modificatie der genres*, niets meer” (Bilderdijk 1821a:116). Toch stelt hij “dat het (naamlijk) zeer dikwijls onder het verhevene, of het geen daarvoor gehouden wordt, doorloopt” (Bilderdijk 1821a:116). Eén van de vele voorbeelden die Bilderdijk vervolgens aanreikt, is “Het overal bekende *Qu'il mourût* van den ouden Horatius by Corneille” (Bilderdijk 1821a:117). Hij voegt er echter aan toe dat Corneille er goed aan deed dit harde oordeel meteen daarna te verzachten: “*Ou qu'un beau desespoir alors le secourût!* Verzachting, zonder welke hy een monster zou zijn” (Bilderdijk 1821a:117-118).⁵⁶ Bilderdijk verwijst vervolgens naar een voorbeeld dat Longinus ook gegeven had: Ajax' smeekbede aan Jupiter om licht (*Ilias* XVII, vs. 645-647):

Breek, Vader Jupiter, dit duister waar we in stikken,
Geef ons in heldre lucht met de oogen rond te blikken,
En dan, verdelg ons by het daglicht!
(geciteerd in Bilderdijk 1821a:118)

Bilderdijk meent dat de verhevenheid van de passage schuilt in de oprechtheid van Ajax' wens om licht zodat hij kan vechten, ook al betekent dat zijn dood. “By Longinus echter wordt die uitwerking sterker dan by Homerus-zelfen, door de weglating van het halve vers, dat den zin sluit. De Dichter doet hem zeggen: ‘En dan, verdelg ons by het daglicht, *is 't uw wil!*’” (Bilderdijk 1821a:119). De berusting die er uit deze toevoeging spreekt verzwakt het verhevene.

Tegelijkertijd maakt het ook een eerder beredeneerde indruk, die tegen het naïeve ingaat. Bilderdijk geeft een voorbeeld uit het dagelijkse leven. Als een kind in het water valt, en een man zegt dat hij het kind niet kan en niet mag laten verdrinken en vervolgens springt hij in het water, is dat minder naïef dan wanneer hij dat zonder spreken onmiddellijk zou doen.

Het eerste is waarlijk wijsgeeriger; maar het laatste is menselijker. Dat is, het eerste is, door het verstand bestuurd worden en naar verstandelijke beseffen handelen; het laatste, door het gevoel bewogen en onmiddellijk bepaald worden, en dit is mensch zijn.⁵⁷ Maar het is het naïve, waarin wy het eigenaartige van den mensch, vrij van redeneering of verstandelijke omhulling, erkennen (Bilderdijk 1821a:121-122).

In het naïeve toont de mens zich zoals hij werkelijk is. Door het onopzettelijke en onmiddellijke karakter van het naïeve is het ook nauw verbonden met het gevoel. Bilderdijk expliciteert de band met het verhevene: “het verhevene der EENVOUDIGHEID van uitdrukking, treffender dan alle opschik, wat is dat anders dan naïviteit? – *Daar zij licht, en daar werd licht.*⁵⁸ Die dit zegt, toont dat hy daar niets stelt, maar hoe groot is het Wezen, waarvoor dit niets is; en ook hy die dit *niets zijn* voor dat Wezen zóó bevat, dat hy er in het verhaal zelfs niet op drukt!” (Bilderdijk 1821a:123-124).⁵⁹ Het *fiat lux*-motief is al herhaaldelijk aan bod gekomen; opvallend is dat Bilderdijk ook de schrijver van *Genesis* in zijn lof betreft. Deze schrijver, traditioneel geïdentificeerd met Mozes, zag in dat “hoe grooter de zaak, hoe meer voet gevende tot Rhetorischen ophef zy is, hoe treffender het verhevene dier Eenvoudigheid” (Bilderdijk 1821a:124).

Ik moet hier herinneren, dat er, gelijk wy opmerkten dat in het verhevene onderscheid moet gemaakt worden tusschen de verhevenheid van het voorwerp, in zich-zelf aangemerkt; die van de voorstelling of wijze van uitdrukking, als zoodanig; en (want dit mag ik er nog byvoegen) die van den spreker of voorsteller zelve; het even zoo met het naïve is. 't Geen er voorgesteld wordt kan een naïviteit zijn; de voorstelling-zelve kan in zich naïf zijn; en, er kan iets naïfs in dien gene zijn die het verhaalt of voorstelt, 't geen in ons besef met de voorstelling of 't voorgestelde samenvloeit. Verheven is de Schepping der wereld; verheven is Mozes verhaal van dat verheven voorwerp; en hy-zelf is een der verhevenste mannen die ooit bestonden. Dit alles werkt, als wy hem lezen en ons het zij klarer of duisterer voorstellen, wonderbaarlijk samen (Bilderdijk 1821a:126-127).

Bilderdijs sterke nadruk op de klank en toon van de voordracht op het eind van zijn bespreking van het verhevene sluit hierbij aan: het verhevene kan niet alleen opgewekt worden door het onderwerp, of door de literaire kwaliteiten, maar ook door de spreker. Als de spreker helemaal opgaat in hetgeen hij vertelt, waardoor hij doet alsof het publiek daadwerkelijk ziet wat hij beschrijft of waardoor hij zich identificeert met een personage van zijn verhaal, spreekt Bilderdijk van een naïviteit. “Het is iets, den

Dichter, den enthusiastischen Redenaar, natuurlijk en eigen, voor zulke bedwelmingen vatbaar te zijn; en zy waren (ontwifelbaar) oudtijds by sterker aandoeningen en gevoel en bevattingkrachten (die onze beschaving zoo geweldig verlamd en verwaarloosd heeft) algemeen” (Bilderdijk 1821a:129-130).

Bilderdijk noemt dit proces, waarbij een dergelijke verschuiving plaatsvindt, enalage. Zijn duidelijkste voorbeeld geeft hij in een aantekening met een enalage van tijd: “Als ik, by voorbeeld, *in het voorledene* verhaale en dan eensklaps by een voorwerp van schrik of dat snelle begeerte opwekt, in het tegenwoordige valle: ‘Dus riep hy weenende uit, en meerder wou hy spreken, / Wanneer hy ’t schubbig hoofd ten golven uit *zag* steken / Eens monsters, dat hen beê met open kaak *begrimt!*’” (Bilderdijk 1821a:169). Strikt genomen is dit een fout, maar Bilderdijk vaart uit tegen de kunstrechtters die dergelijke bevlogene passages bekritisieren.

Daar is dus het zoogenaamde *naïve* een kracht, die meer algemeen werkt dan men zich verbeeldt, en die in heel de Rhetorica wijd verspreid is. En het ware te wenschen dat dit oogpunt by de zoogenaamde *Aesthetici* en *Transcendentale* of andere Filozofen in behoorlijke aanmerking genomen, en eene geregelde methodieke beschouwing der Rede- en Dichtkunst op dien voet ingesteld en bewerkt wierde (Bilderdijk 1821a:134-135).

Het naïeve kan niet overdacht worden in filosofische systemen, omdat het juist ingaat tegen dergelijke verstandelijke constructies. En ook dat heeft het naïeve volgens Bilderdijk gemeen met het verhevene.

6.2.4. *Conclusie: Bilderdijks verhevene, een esthetisch concept*

Joris van Eijnatten noemt de “Gedachten over het verhevene en naïve” “interessant omdat het een variatie op een thema is; vanuit een ander gezichtspunt – dat van het verhevene in plaats van het schone – wordt in feite hetzelfde verteld” (Van Eijnatten 1998a:425). Hij beschouwt “Over dichterlijke geestdrift en dweepery” en “De kunst der poëzy” als de voornaamste poëtische teksten van Bilderdijk, en ziet in de “Gedachten” dezelfde kernideeën terugkeren. Inderdaad: uit de bespreking van de tekst is gebleken dat Bilderdijks ‘theorie’ van het verhevene in het verlengde ligt van de ideeën die ontwikkeld werden in “De kunst der poëzy”, “Over dichterlijke geestdrift en dweepery” en “Van het menschlijk verstand”.

Van Eijnatten voegt er nog aan toe: “Tegelijk illustreert het stuk de manier waarop Bilderdijk de esthetische ervaring identificeert met de godsdienstige” (Van Eijnatten 1998a:425). Dat de ervaring van het verhevene een religieuze ervaring is, is herhaaldelijk gebleken, maar het blijft toch in de eerste plaats een esthetische ervaring, opgewekt door kunst. Het kunstvoorwerp wekt de zielsverheffing op en brengt de mens in contact met zijn goddelijke bestemming.

Vervolgens vat Van Eijnatten kort de tekst samen: theorieën over kunst zijn een slechte zaak voor kunst; de enige leidraad is het gevoel; poëzie vloeit uit het hart en

is daarom waar, maar de hedendaagse mens verheerlijkt het verstand en gelooft in valse filosofieën; het verhevene is het gevoel van zelfverheffing waar de mens van nature naar streeft. “Het verstand geeft zich rekenschap van het effect dat een verheven voorwerp oproept; zo ontstaat er een gevoel van verwondering of ontzetting. Maar het effect op de menselijke geest reikt verder dan het verstand alleen. De mens wordt in zijn diepste wezen getroffen, in ‘het eigen en innige zelfgevoel van grootheid’” (Van Eijnatten 1998a:426). Deze ervaring is te vergelijken met die van het schone, stelt Van Eijnatten – in het voorgaande is gebleken dat het zelfs iets sterker is: de ervaring van het verhevene *is* de ervaring van het schone in haar hevigste vorm. Het is de ervaring van de eenheid van alle menselijke vatbaarheden. “Door onze gevallen toestand missen wij deze samenstemming. Evenals het besef van het schone, voert een kortstondige ervaring van het verhevene ons weer even terug naar het paradijs” (Van Eijnatten 1998a:427).

Dit alles is juist, maar doordat Van Eijnatten de klemtoon legt op de plaats van de tekst over het verhevene in Bilderdijs gehele denken, wordt het feit dat het verhevene een literair concept is enigszins veronachtzaamd. Van cruciaal belang immers is dat Bilderdijk aan het begin van zijn betoog dichtkunst en poëzie strikt van elkaar scheidt. Enkel poëzie kan het verhevene opwekken – later in de tekst laat hij weliswaar een opening voor het verhevene in de natuur, maar enkel voor zover het de Schepper ervan openbaart (Bilderdijk 1821a:27). De natuur kan met andere woorden verheven zijn als ze beschouwd wordt als een kunstwerk van God. Bilderdijk beperkt de rest van zijn bespreking tot de poëzie en de welsprekendheid.

6.3. Bilderdijk en zijn tijdgenoten

Bilderdijs opvatting van het verhevene is onverdeeld positief. Hij gaat daarmee in tegen nagenoeg alle Nederlandse én internationale theoretici die eerder aan bod kwamen. Het zou echter te ver leiden Bilderdijk volstrekt uniek te noemen. In zijn *The Romantic Sublime* heeft Weiskel een onderscheid gemaakt tussen een ‘negatief’ en een ‘positief’ verhevene. Volgens hem is het verhevene dát moment waarop we geen betekenis meer kunnen geven aan wat we zien (of lezen), m.a.w. het verhevene is de ont koppeling van het fysieke teken en de inhoud waarvoor dat teken normaal gezien staat. De betekenis van het gegeven feit blijft in het ijle hangen: “I see now – this will be the working definition of the sublime – it is that moment when the relation between the signifier and the signified breaks down and is replaced by an indeterminate relation” (Weiskel 1976:ix).

Dat gebrek aan concrete betekenis kan op twee manieren benaderd worden. Als het gebrek op zich als belangrijk ervaren wordt, als dus de lege betekenis centraal staat, spreekt Weiskel van een negatieve vorm van het verhevene: het teken, het object kan niet door de mens geduid worden, en dit veroorzaakt een crisis. Dit is het geval bij Burke: het verhevene wordt opgewekt door onduidelijkheid, duisterheid, oneindigheid. De mens wordt pijnlijk gewezen op zijn (fysieke) beperktheid, maar herstelt zich doordat zijn fysieke bestaan niet rechtstreeks bedreigd wordt. De mens wordt op

zichzelf teruggeworpen en slaagt erin vanuit die positie het ‘gevaar’ te weerstaan. Bij Kant wordt dit negatieve verhevene nog scherper geanalyseerd, en wordt de pijnlijke ervaring op zich een essentieel onderdeel van de ervaring. Bij Schiller moet het lijden wel getoond maar niet ervaren worden.

In het andere geval gebeurt iets soortgelijks, maar in plaats van zich op zichzelf teruggeworpen te voelen, ontdekt de mens in deze benadering dat hij deel uitmaakt van iets groters, dat hem en de natuur overstijgt. Het gebrek aan concrete betekenis komt niet voort uit een leegte, maar uit een overvloed: er is gewoonweg teveel betekenis. In deze ervaring van het sublieme speelt het religieuze gevoel vaak een belangrijke rol: de mens wordt geconfronteerd met de transcendentie van God. In dit positief verhevene is de crisis in het proces van betekenisgeving in feite maar van secundair belang: alles gaat uiteindelijk op in het pantheïstisch geheel. Een notoir aanhanger van deze vorm van het verhevene is het buitenbeentje van de Engelse Romantiek, William Blake.⁶⁰

Voor Bilderdijk is het verhevene de zelfverheffing van de ziel, door de erkenning van het goddelijke gevoel van eenheid. Deze invulling van het verhevene is de verhevigde vorm van wat Bilderdijk als het schone beschrijft: “het verhoogde gevoel van zichzelf, [...] de afspiegeling van Gods alvolmaaktheid en algenoegzaamheid (gevoeld maar niet begrepen) die op eene onbeschrijfbaar wijs door de eenstemmigheid der verschillende innerlijke en uiterlijke vatbaarheden verwekt wordt” (Bilderdijk 1821a:20-21).

De twee vormen van het verhevene die Weiskel schetst zijn de polen van een spectrum. Op dat spectrum staat Bilderdijk veraf van de strikte kantiaan Paulus van Hemert. Doordat Kinkers harmoniedenken een versmelting van het verhevene in het schone voorstaat, komt Bilderdijk dicht bij zijn ideeën terecht – via een totaal andere weg: Kinker denkt het kantiaanse schema door, en Bilderdijk denkt er net tegenin. Door zijn antirationalisme, de nadruk op het religieuze, de continuïteit tussen schoon en verheven, komt Bilderdijk dicht in de buurt van de common sense-denkers, maar zijn fundering van de esthetica (en van de gehele filosofie) in het gevoel, dat goddelijk en dus metafysisch moet geïnterpreteerd worden, laat zien dat hij misschien wel nog verder van de common sense-filosofie dan van het Duitse Idealisme staat.

Bilderdijk neemt een heel aparte plaats in in het Nederlandse veld. Zijn terminologie lijkt op die van de common sense-filosofie. Zijn scheiding van stoffelijk en onstoffelijk lijkt op die van de kantiaan Van Hemert. De continuïteit tussen schoon en verheven lijkt op die van de esthetische idealist, Kinker. Maar in geen van die drie gevallen kan de vergelijking doorgetrokken worden. Zijn terminologie is niet ontleend aan het gebruik van het ‘gezond verstand’, maar aan een absoluut wantrouwen tegenover rationalistische systemen. Zijn scheiding tussen het stoffelijke en het onstoffelijke heeft niet te maken met een *Kopernikanische Wende*, maar is gebaseerd op een expliciet religieus gevoel. En dat gevoel staat dan weer centraal in de continuïteit tussen het schone en het verhevene: het gaat in het verhevene niet om een versmelten van

zinnelijk en bovenzinnelijk waarin de grenservaring van het verhevene gesublimeerd wordt, maar om de “de *volle* en *rijke* en als overstelpende Eenheid” (Bilderdijk 1821a:53), terwijl de eenheid van het schone enkel bevallig is. Het schone wordt met andere woorden minder intens *gevoeld* dan het verhevene. Het verhevene is een zaak van het hart.

Noten

1. Zo citeren bij voorbeeld Bavinck (1906) en Oosterholt (1998) uit de tekst, maar zelden of nooit wordt op het verhevene zelf ingegaan. Een uitzondering is Van der Straeten (2002).
2. Peter van Zonneveld gaf zijn bloemlezing uit de gedichten van Bilderdijk niet toevallig de titel *Ik reikhals naar het graf* (1981).
3. In 1906 hield Abraham Kuyper een bevolgen herdenkingsrede naar aanleiding van de 150^{ste} verjaardag van Bilderdijk. Over de vele tegenslagen in Bilderdijks leven zegt hij: “Als de stormwind de takken niet geeselt, wortelt de eik niet vast en diep. Fel geslagen te worden is nu eenmaal deel van ’t profetenlot” (Kuyper 1906:21).
4. Omdat in dit hoofdstuk een tekst van de oudere Bilderdijk centraal staat, ga ik niet in op eventuele eerdere evoluties die in het denken van Bilderdijk aan te duiden zijn. In wat volgt wordt uitgegaan van de opvattingen van de vijftigjarige Bilderdijk die na ruim 10 jaar ballingschap terug in Nederland is – zijn opvattingen lijken mij, behalve een toenemende verbittering en verharding, in latere jaren nauwelijks te wijzigen.
5. R.A. Kollewijn waarschuwt echter voor de overdrijvingen over Bilderdijks jeugdjaren: “De mededeelingen omtrent Willem Bilderdijk’s vroegste jeugd, nagenoeg alle van hem zelven afkomstig, overschrijden meermalen het gebied van het geloofwaardige” (Kollewijn 1891, I:24). Bilderdijks beweringen over zijn vroegste lees- en schrijfervaringen moeten met een grote korrel zout genomen worden.
6. Zie over Kaat Mossel, Dekker (1996).
7. Bilderdijk raakte lichtgewond bij het verlaten van het gerechtsgebouw na een zitting in dit proces. “De Advocaat zelve had intusschen de plaats van den juridieken veldslag niet verlaten zonder, in zeer letterlijken zin, eene lichte wond in de zij ontfangen te hebben, hem (het mag by ongeluk geweest zijn!) door de bajonet van een der vrijkorpsmannen by den uitgang toegebracht. Hy zinspeelt op dit voorval in onderscheidene verzen van later tijd” (Da Costa 1859:54-55).
8. “Vanaf omstreeks 1820 doet Bilderdijk geregeld aanvallen en uitvallen in de richting van die schrijvers die hij als zedenbedervers en ongodisten beschouwt [...]. Toen Kinker in 1823 Bilderdijks rechtsfilosofie had bekritiseerd in zijn *Brieven over het natuurregt*, ging Bilderdijk namen noemen” (Vis 1985:63). Kinker reageerde in eerste instantie niet publiekelijk, maar wanneer Bilderdijk hem in 1826 voor vorstbestrijder, vaderlandberoerder en plicht- en rechtverkrachter uitschold, antwoordde Kinker met een open brief waarin hij zich verontwoordigd toonde over die loze aantijgingen. Na de dood van Bilderdijk beschreef Kinker hem alsnog als een groot man, zij het met enige gebreken (zie Vis 1985:67).
9. Over de rechtshistorische achtergronden van Bilderdijks ballingschap, zie: Faber & Lombarts (2006). Kollewijn (1891:224-227) suggereert dat Bilderdijk de tekst met opzet zo opgesteld had dat hij zou verbannen worden, om zijn vrouw, met wie hij al lang geen gelukkig huwelijksleven meer leidde, te kunnen verlaten. Of dat werkelijk zo was, is niet te achterhalen, feit is wel dat hij als advocaat de gevolgen had kunnen voorzien, en dat hij zijn vrouw met een enorme schuldenberg achterliet. Bilderdijk stelde Kinker aan als zijn zaakgelastigde – er is slechts één brief van Kinker aan Bilderdijk bekend (de brieven van Bilderdijk aan Kinker zijn wel bewaard); de brief is geheel gewijd aan de bespreking van een schuldeis (zie hierover Hanou 1985).
10. In de reeks *Privé-domein* is een hertaling van de briefwisseling uit die periode verschenen, bezorgd door Marita Mathijssen onder de titel *Liefde en ballingschap* (1997) – voor de standaarduitgave, zie Bilderdijk (1988). De liefdesperikelen van Bilderdijk vormden voor de vroegste bewonderaars een heikel punt – niet alleen bedroog hij zijn eerste vrouw met een veel jongere

vrouw, Bilderdijk zou zich al in zijn studententijd op “t behagen bij de vrouwen als een kunst” toegelegd hebben (Kollewijn 1891, I:127), bovendien was zijn eerste vrouw zwanger toen ze huwden én er zijn ernstige aanwijzingen dat hij haar tijdens hun huwelijk sloeg (Kollewijn 1891, I:151-183; Helmers 2005). Kuypers commentaar uit 1906 is opvallend openhartig: “De onheil’ge gloed die door zijn Erotiek tintelt, is zedelijke zelfverlaging van zijn lied. Maar ’t liep erger. Er was ook bij Bilderdijk zelf-bezwijken, ten slotte zelfs echtbreuk in zelfbedrog. En ook hier vraagt ’t heilig oordeel om onvoorwaardelijk recht. Met menselijk mededoogen, ’t zij zoo; met volle waardeering vooral voor de vrouw die, zelve begaafd, veertig jaren het toonbeeld was van echtelijke innigheid. Maar niettemin vonnis zonder voorbehoud. Bij Bilderdijk vóóral, omdat wie hoog als hij den Christennaam ophief, tot te strenger eerbied voor Gods heilige wet gehouden is. Maar dit was uit Bilderdijk, uit zijn zinlijken mensch, en wat ik u voorstel in Bilderdijk te gedenken, is niet wat er zondigs in hem geschaduwde, maar wat er geniaals in hem geschitterd heeft” (Kuyper 1906:8). In een uitgebreide aantekening (Kuyper 1906:50-54) bespreekt Kuyper de “dubbele vlek” (Kuyper 1906:52) – te weten: de voorhuwelijks zwangerschap van Catharina Rebecca en het bedrog met Katharina Wilhelmina. Hij verontschuldigt Bilderdijk niet, maar laat uitschijnen dat hij tot tweemaal toe verleid werd, de eerste keer door een vrouw van wie men zich “geen te gunstig denkbeeld” mag vormen (Kuyper 1906:52), de tweede keer door een jongedame die later erg innemend zou blijken te zijn maar die er toch een “lossere opvatting van kuisheid” op nahield (Kuyper 1906:53). Over huiselijk geweld in zijn eerste huwelijk geen woord.

11. Volgens Van Sas (2004:343) ging Bilderdijk uit van een identiteit tussen het vaderland en Willem V, die ook sinds 1795 in ballingschap was. Door de dood van Willem V was de ballingschap van Nederland vervallen.
12. Bilderdijks politieke opvattingen zijn stof voor heel wat discussie: schijnbaar probleemloos kon hij zich, als overtuigd orangist, ten dienste stellen van de Franse koning (zie daarover Luger (1996)), en daarna even probleemloos Willem I loven. Over Bilderdijks verschuiving van een Verlicht conservatisme (waarin de stadhouder als beschermer van de republiek centraal staat) naar een religieus contrarevolutionaire en monarchistische visie, zie Schutte (1991). Bilderdijk geloofde in een sterk centraal gezag, belichaamd door één persoon. Om die reden alvast kon Bilderdijk Napoleon, die hij eerder als een baarljke duivel beschreven had, in 1806 in een ode bezingen. “Bilderdijk eerde Napoleon als bedwinger van de draak van de revolutie. Zo kun je de keizer beschouwen, maar Napoleon zag zichzelf eerder als voltooiër van de idealen ervan” (Guépin 2003:16).
13. Door dat vele verhuizen miste Bilderdijk een historische ontmoeting: in 1828, een jaar na zijn verhuizing naar Haarlem, stonden Wordsworth en Coleridge voor zijn deur, in Leiden (De Deugd 1992:384n52). Bilderdijk schrijft in een brief van 10 januari 1829 aan Southey (afgedrukt in *De Nederlandsche Spectator* 1902:263) dat hij daar erg teleurgesteld over is en dat hij de verwarring niet begrijpt omdat ze hem eerder op zijn adres in Haarlem geschreven hadden.
14. Pieter Geyl (1963; eerder verschenen, over verschillende nummers gespreid in *De Gids* in 1956) biedt een overzicht van “Een eeuw strijd om Bilderdijk”. Van Eijnatten stelde meer dan 150 jaar na de dood van Bilderdijk vast dat pas sinds het laatste decennium van de twintigste eeuw het denken van Bilderdijk op zichzelf bestudeerd wordt: “Niet langer wordt de dichter-denker door deze of gene opgeëist; er is eindelijk aandacht gekomen voor de schrijver en de intellectueel zelf” (Van Eijnatten 1998a:700). Van de verheerlijking door Isaïc da Costa (1859) is niet veel overgebleven: “Niet ten onrechte heeft het nageslacht geoordeeld dat de denker Bilderdijk als mens niet bijzonder groot is geweest” (Van Eijnatten 1998a:698). Het echtpaar Romein oordeelde positiever over het “gefnuikt genie”: “het fenomeen Bilderdijk is een treffend bewijs van de waarheid, dat het geniale een tragisch geschenk is dat zelden ongestraft genoten wordt en vaak geboet met een vereenzaming en vervreemding die tot een moeizame last kan worden en dat een verhoogde begaafdheid een verhoogde kans op botsingen, conflicten, mislukkingen betekent.

Een talent kan aangekweekt, misbruikt of verdrukt worden, maar alleen een genie kan mislukken” (Romein & Romein 1971:567). Jan en Annie Romein-Verschoor (1971) hechten veel belang aan het feit dat Bilderdijk een groot deel van zijn jeugd noodgedwongen binnenskamers doorbracht, en beschouwen zijn soms wereldvreemde gedrag (nogal romantiserend) als een terugtrekking in ‘het woord’: de (literaire) fantasiewereld van die periode.

15. In de oorspronkelijke betekenis van ‘uit de eigen aard’.
16. Ik maak gebruik van de recente heruitgave door W. van den Berg en J.J. Kloek uit 1995.
17. Schrijvers (in Horatius 1980) betoogt dat Bilderdijk na zijn “classicistische fase van positieve reactie op de *Ars Poetica* [van Horatius, CM] [...] in de jaren 1809-1811 een romantische periode van verwerping” kent. Hij steunt daarbij op De Deugd (1966). Schrijvers wijst op talrijke klassieke referenties in het werk van Bilderdijk, maar omdat zijn *metafysisch grondpatroon* fundamenteel verschilt van dat van Horatius, beschouwt hij hem als een romanticus.
18. Bilderdijk suggereert in “De kunst der poëzy” dat hij plotseling tot dit inzicht kwam: “*Van toen* was Dichtkunst my geen spel meer van verbeelding” (Bilderdijk 1995:86; mijn cursivering, CM). Van den Berg en Kloek (in Bilderdijk 1995:87) wijzen erop dat van een dergelijk breukmoment in het werk van Bilderdijk geen duidelijk spoor te vinden is, maar dat de wijsgerige poëzie van na 1806 wel van deze inzichten getuigt, in tegenstelling tot de werken van vóór zijn ballingschap – Van Eijnatten (1998a:20) stelt dat er een omslag geweest is ergens tussen 1780 en 1795, “Na ongeveer 1795 [...] heeft de driedelige kern van zijn ideeënwereld geen wezenlijke veranderingen ondergaan” (Van Eijnatten 1998a:20). In een bespreking van Bilderdijks gedicht “De Geestenwareld” (uit diezelfde periode) noemt Buijnsters ook “De kunst der poëzy” als een breukmoment: “In *De Kunst der Poëzy* van 1809 spreekt Bilderdijk eveneens van een plotselinge openbaring van de aanwezigheid en invloed der geesten in zijn leven. Sedert hij besloot ‘geen Wijsgeer meer, maar waarlijk mensch te zijn’, ging er in de meest letterlijke zin een nieuwe wereld voor hem open” (Buijnsters 1967b:291). Buijnsters (1967b) ziet in deze openbaring de invloed van Swedenborg op Bilderdijk – Van Eijnatten (1998:131-135) wijst er echter op dat Bilderdijks opmerkingen over Swedenborg zelden of nooit onverdeeld positief zijn.
19. Van Eijnatten relateert de stelligheid waarmee hier van “Bilderdijks centrale thema” gesproken wordt: “Ofschoon onze dichter geenszins een onsystematische denker was, heeft hij nooit een doorwrocht wijsgerig stelsel ontworpen. We kunnen daarom moeilijk over één beginsel of grondgedachte spreken. Hij gaat hoogstens consequent uit van een aantal grondgedachten of thema’s” (Van Eijnatten 1998a:160).
20. Bilderdijk geloofde dat die ‘uitstorting’ spontaan en onwillekeurig gebeurde, alsof het gedicht volledig afgewerkt uit zijn pen vloeide. Uiteraard blijkt uit manuscripten dat zelfs hij aan zijn teksten schaaftde. “Maar hij geloofde in zijn eigen mythe” (Van Eijnatten 1998a:431).
21. In 1988 noemde Nicholas Rupke hem “the only Romantic in The Netherlands of European stature, whose international fame has been limited, not by any lack of creative genius, but by the narrow geographical bounds of the only language in which he wrote, his Dutch mother tongue” (Rupke 1988:192). Rupke pakt in dit artikel over “Romanticism in the Netherlands” (uit *Romanticism in National Context*) wel vaker uit met dergelijke sterke uitspraken. Zo noemt hij de late achttiende en vroege negentiende eeuw “the single most ignominious and inglorious period in the history of the Netherlands”, die ook op cultureel vlak “a trough in Dutch history” vormde (Rupke 1988:191). Bovendien meent hij dat Da Costa’s ultraconservatieve *Bezwaren tegen den geest der eeuw* “came closer to being the Dutch Romantic manifesto than anything that Bilderdijk had written” (Rupke 1988:203).
22. Die hogere bestemming is de goddelijke waarheid, en “wie zich afsluit van de poëzie, sluit zich af van de waarheid. En dit is de romantiek tout court. De poëzie is afkomstig uit de bron der waar-

- heid, is de waarheid, brengt waarheid” (De Deugd 1966:410). Knuvelder stelt hetzelfde: “Dit stelsel van wereldbeschouwing met zijn typisch romantische kenmerken – Gods wil het enig volstrekt bestaande; de oriëntatie daarop (Jenseits-tendens); de zichtbare wereld slechts een beeld, ‘een omgevende nevel van ’t geestelijke’, eigenlijk slechts een ‘schijnwerkelijkheid’; het gevoel het middel om het goddelijke te naderen en te beleven; het gevoel de kern van onze persoonlijkheid – ligt ten grondslag niet alleen aan zijn godsdienstige, maar ook aan zijn esthetische opvattingen” (Knuvelder 1973:248-249). Ik maak gebruik van de herziene vijfde druk van Knuvelders *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, verschenen na het werk van De Deugd, dat door Knuvelder instemmend aangehaald wordt.
23. De zinsnede “geen spel meer van verbeelding” uit “De kunst der poëzy” is dan ook de inzet van een discussie tussen Johannes en De Deugd. Volgens De Deugd (1966:390n3) ligt de klemtoon op ‘spel’, en wordt de verbeelding vanaf dat moment ernstig genomen; volgens Johannes (1992:162n153) ligt de klemtoon op ‘verbeelding’, en wordt de verbeelding als schimmig spel ontmaskerd. In hun inleiding treden Van den Berg en Kloek (in Bilderdijk 1995:37) Johannes bij. In het overgeleverde handschrift van de tekst zijn heel veel onderstrepingen en markeringen aangegeven om de voordracht te begeleiden (onderstreepte woorden krijgen meer nadruk, drie-maal onderstreepte woorden nog meer); het woord ‘spel’ is niet gemarkeerd.
 24. Bilderdijk vervulde die functie van 1809 tot 1811 (Kollewijn 1891, I:415). Eén van de andere leden was overigens Paulus van Hemert.
 25. Dat Bilderdijk wel vaker lange redevoeringen hield, blijkt uit de anekdote verteld door Da Costa (1859:43) en overgenomen door Kollewijn (1891:137): tot slot van de promotie tot doctor in de rechten moest de nieuwe doctor een afsluitende redevoering houden, Bilderdijk sprak zo lang dat naderhand beslist werd dit deel van de promotie af te schaffen. Dat de “Gedachten” echter wel degelijk bewerkt zijn, blijkt uit de verwijzingen in de aantekeningen naar de vertaling van de *Ilias* door Jan van ’s Gravenweert. Deze vertaling verscheen pas in 1818-1819 (in vier delen).
 26. Over Bilderdijks kritiek op wijsbegeerte merkt Bavinck het volgende op: “Doch dit scherpe oordeel, door Bilderdijk telkens over de wijsbegeerte uitgesproken, gold niet de filosofie op zichzelf, maar alleen die, welke vroeger en later en vooral ook in den tegenwoordige tijd de openbaring Gods in natuur en Schrift miskende en de waarheid alleen uit de rede wilde afleiden, dus de eigenlijke rationalistische filosofie van zijn tijd. Van de wijsbegeerte op zichzelf was Bilderdijk zoo weinig afkeerig, dat hij reeds in zijne jeugd vol was van metaphysique beginsels en uit zichzelf zoo wat logica, mathesis, metaphysica schiep” (Bavinck 1906:35).
 27. “God stond met hem en met hem alleen buiten de wereld der normaliteit en het valt niet te ontkennen, dat waar hij zich tegen die wereld keert, zijn één voelen met God tot een bijna identificatie voert, waaruit meer de ‘God in ’t diepst van mijn gedachten’ van zijn niet-toevallige bewonderaar Kloos dan de deemoed spreekt” (Romein & Romein 1971:579).
 28. *Cato* (1713) was Joseph Addison’s bekendste literaire werk, een toneelstuk waarin morele standvastigheid, vaderlandsliefde en vrijheid centraal stonden.
 29. “Anders dan bij Van Hemert en Kinker lijken Bilderdijks metafysische literatuuropvattingen schuil te gaan onder een oppervlakte waarin de tijdgenoot zich wel kon herkennen. Bilderdijk houdt er namelijk een aantal ideeën op na die goed passen in het common sense-betooq van de literatuurhistorici” (Oosterholt 1998:99).
 30. Joris van Eijnatten vergelijkt Bilderdijks lange gedicht *De ziekte der geleerden* uit 1807 met een medische les, en merkt op: “Voorzover het Bilderdijks wijsgerige beginselen betreft, bestaat die les uit de stelling dat lichaam en geest een geheel vormen, en dat binnen dit geheel de geest het primaat voert. Deze wijsgerige beginselen laten zich als ‘anti-materialistisch’ omschrijven” (Van Eijnatten 1998b:186).

31. In deze tekst, “Over dichterlijke geestdrift en dweepery”, laat Bilderdijk zich minder negatief uit over het verstand. Hij pleit er zelfs voor dat het verstand het gevoel vormt en stuurt, omdat het gevoel anders “stomp, dof, en dierlijk, [...] van zich-zelve onzeker, onbestemd, en een bron van misleiding, van dwaling, van onzin, ja zelfs van verwarring en kwelling des verstands” is (Bilderdijk 1820:22). Let wel: Bilderdijk heeft het in die passage over het ontspoord gevoel van de dweeper. Bovendien is het samengaan van gevoel en verstand het logische gevolg van de harmonieuze mens, in wie alle vermogens op elkaar inwerken.
32. “Iedereen wist indertijd dat elke waarachtige dichter wel een ‘enthousiast’ moet zijn. De rijme- laars en verzensmeders verwarden evenwel enthousiasme met dweperij, zodat men in de verbeel- ding de bron van dichterlijke geestdrift ging zoeken” (Van Eijnatten 1998a:436).
33. Meer zelfs: in feite moet het verstand God en godsdienst omarmen: “Godsdienst is niet alleen de erkenning van God in het hart, het gevoel van de invloeden van God en die van de hogere, gees- telijke wereld. Godsdienst is tevens de erkenning van God door het verstand en de zintuigen. De mens moet God als één geheel aanvaarden, als een samensmelting van hart, verstand en ‘zintui- gelijkheid” (Van Eijnatten 1998a:163).
34. De Deugds claim dat “there can be no doubt that Bilderdijk should be placed among the post- Kantian idealists like Fichte and Schelling” (De Deugd 1992:375) lijkt mij onterecht; of zoals Van Eijnatten (2001:314) het uitdrukte: “Such statements are largely products of wishful think- ing.” Ook Kinker probeerde Bilderdijk in te lijven in de kantiaanse rangen: in een niet-gepu- bliceerde recensie van “De ziekte der geleerden” stelde hij: “Er bestaat misschien in ons vader- land geen Dichter, die, in den grond, met dit gedeelte der *Critische* Wijsgeerte [de *Kritik der Urteilskraft*, meer bepaald de definitie van het genie, CM] zoo eenstemmig is, als de Heer B.” (Kinker in Vis 1967:346). Ook hier is een zekere *wishful thinking* mee gemeoid.
35. “Duitsland was [...] voor Bilderdijk niet alleen het land van de verderfelijke *Aufklärung*, maar ook dat van alchimisten, de rozenkruisers, de geheime gezelschappen en obscure *Schwärmer*” (Van Eijnatten 1996:283). Specifiek over Kant blijkt Bilderdijk zich in eerste instantie niet negatief uitgelaten te hebben, maar de oudere Bilderdijk verafschuwde Kants filosofie (zie o.a. Schokker (1933:102-104); Lagerwey (1958:44); Johannes (1993)).
36. Bavinck verontschuldigt Bilderdijks uithalen omdat het in “zijn strijd tegen het rationalisme, niet eene onverschillige theorie, maar een allereerst levensbelang gold. Tegenover deze richting kan hij geen oogenblik eene koele, neutrale houding aannemen. Als hij er maar aan denkt, wordt hij warm, geraakt hij in vuur en begint zijn bloed te koken. Alle belangen staan daarbij op het spel: godsdienst, zedelijkheid, recht, huwelijk, gezin, maatschappij, staat, weten- schap, kunst worden er door ondermijnd en verwoest. Want rationalisme, dat is de autolatrie, de dwaze zelfverheffing van den mensch, de belachelijke poging van het behoeftig, jammerlijk, in zichzelfden onwaardig schepsel, dat mensch heet, om ieder voor zichzelf en op alle gebied zijn eigen wetgever, zijn eigen rechter, zijn eigen God te zijn. Ziedende verontwaardiging, brandende toorn, grenzelooze minachting, wisselen bij Bilderdijk met elkander af, als hij deze waan- wijze domheid zijner eeuw bestrijdt; in meedoogenloozen spot, scherpe satire, vlijmend sar- casme geeft hij menigmaal lucht aan zijn overkropt gemoed” (Bavinck 1906:105).
37. Bovendien had Bilderdijk zich in zijn stuk “Over dichterlijke geestdrift en dweepery” bijzonder kritisch over de toneel auteur Schiller uitgelaten. “En wie is die Schiller. Een Enthousiast zal men zeggen. Ach! dat hy het waar! Neen, een Dweeper, wien ik gaarne zijne onkunde van plan en ontwerpmaking vergeven, wien ik zijne kinderlijke en somwijlen belachelijke hulpmiddelen niet wijten zou, had hy iets van den Dichterlijken stijl of bevatting. Neen, een Dweeper, die niets dan in weêrwil van ’t hart, van de bron des gevoels, niets dan in den geest eener dweepende en verstandelooze verbeelding zegt: wiens beste bladzijden hem een plaats in het dolhuis verdienen zou, en wiens slechtste dan verdraaglijk is, als zy hem, zonder aan ’t gene hy schreef te denken,

- ontslipte” (Bilderdijk 1820:37). Iets verder in diezelfde tekst gunt hij Schiller toch “somwijlen een vlaag van gevoelige Geestdrift” (Bilderdijk 1820:44).
38. Of Bilderdijk daadwerkelijk Wordsworth gelezen had, is niet te achterhalen, maar de gelijkenis is zeer frappant.
 39. Hier wordt het verschil met Mendelssohns invulling (zoals die naar voren kwam in Van Goens’ vertaling) duidelijk. Bij Mendelssohn ging het om de verwondering veroorzaakt door de waarneming van volmaaktheid, Bilderdijk wijst de volkomenheid van het object als bron af.
 40. In 1807 hadden beiden nog samen een boek uitgegeven over de kruitramp van Leiden, maar onder meer over spellingszaken stonden ze vaak lijnrecht tegenover elkaar (zie o.m. Mathijssen 1988 – hernomen in Mathijssen 2004:137-145). Bilderdijk voelde zich ook gepasseerd voor een hoogleraarpost, en zag daar de hand in van (onder meer) Siegenbeek, die eerder al in 1806 geweigerd had een stap opzij te zetten zodat Bilderdijk secretaris van Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden zou kunnen worden (Kollewijn 1891, I:368-369).
 41. Bedoeld is: “onze ziel verheft zich, onwillekeurig, door wat werkelijk subliem is” (VII, 2. Longinus 2000:29).
 42. Bilderdijk vertaalt Longinus (VII, 3. Longinus 2000:29; I, 4. Longinus 2000:22).
 43. Van Eijnatten (1998a:331-332;336-339) vermeldt dat Bilderdijk, die ook een *Geologie* geschreven heeft, waarin vergelijkbare ideeën aan bod komen, de ideeën van Burnet kende, en erdoor beïnvloed was.
 44. Bilderdijk vertaalt Boileau (1966:546).
 45. Het Griekse origineel is *kratiston*, niet *kratisè* (VIII, 1. Russell 1964:8).
 46. Bilderdijk suggereert dat deze tweedeling een latere toevoeging zou kunnen zijn. Hij gaat daar verder niet op in. Voor zover bekend is er ook geen bewijs voor.
 47. Hij verwijst daarbij naar het gebruik van deze term in de medische wetenschappen, waarin sympathie inderdaad in die betekenis kon gebruikt worden (en nog steeds kan gebruikt worden, al is het verouderd, volgens het *Woordenboek der Nederlandse Taal*).
 48. Bilderdijks gehele denksysteem is gebaseerd op onderscheid en hiërarchie, zoals Van Eijnatten beklemtoont: “Ook de voor Bilderdijk belangrijke antithese tussen lichaam en ziel, of tussen materie en geest, heeft een conservatieve strekking. Daarbij lijkt hij overigens aansluiting te hebben gezocht bij bepaalde conservatief-christelijke stromingen. Zo benadrukt hij het hiërarchische onderscheid tussen de ziel en het lichaam, tussen het wezenlijke en het schijnbare, tussen het hemelse en het ondermaanse. Deze behoefte aan onderscheid, aan hiërarchie, manifesteert zich niet alleen in zijn antropologie, maar tevens in zijn visie op de maatschappij, op de ethiek en op de wetenschap. Naar aanleiding van zijn scheiding tussen geest en materie beklemtoont hij voortdurend de verschillen tussen lagere en hogere standen, tussen volk en koning, tussen vrouw en man, tussen prostitutie en huwelijk, tussen drift en plicht, tussen zintuiglijke filosofie en waarachtige poëzie” (Van Eijnatten 1998b:199-200). Zie ook Bilderdijks bewering dat hij van de aristocratische familie Teisterbant afstamde, en zich met die naam liet aanspreken. Zijn misprijzen voor het *plebs* komt ook in “Van het menselijk verstand” aan bod: hij heeft het over “het verfoeilijke en alles verwoestende nieuwe beginsel van gelijkheid; van volksgezag, het geen ieder uit zijn eigen boezem haalt; en de Godslasterlijke toepassing van het eenmaal eerbiedwaardig woord van Majesteit, op dat duizendkoppige en honderduizendklaauwige wangedrocht, dat men volk noemt” (Bilderdijk 1821b:171).
 49. Bilderdijk wijst er op dat vele voorbeelden beweging impliceren, en dat “de *beweging*, als zoodanig en in zich-zelve, altijd verheven is, om dat zy geene eigenschap van het lichaam als zoodanig,

maar een volstrekt geestelijk besef en werking van geestkracht is, en dat derhalve de *rust* het ook is, wanneer *zy* als wederstand tegen geweld voorgesteld wordt, maar niet in zich-zelve” (Bilderdijk 1821a:50). In de bijhorende aantekening gaat Bilderdijk in op deze *rust* en stilte, en stelt hij dat deze *rust* moet opwegen tegen iets groots: het verhevene ervan is met andere woorden relatief. “Dit *relative* heeft in meer zaken plaats” (Bilderdijk 1821a:85). Bilderdijk verwijst naar het voorbeeld van Parmenio, die zei dat, als hij Alexander was, hij het vredesvoorstel van Darius zou aannemen; Alexander antwoordde dat als hij Parmenio was, hij dat ook zou doen, maar hij was Alexander en weigerde. De verhevenheid van Alexanders antwoord hangt voor een groot deel af van het feit dat Parmenio geen lafaard is.

50. Robert Southey, die net om die reden *The Rime of the Ancient Mariner* van S.T. Coleridge smalend “a Dutch attempt at German sublimity” noemde, correspondeerde op vriendschappelijke voet met Bilderdijk (zie Wesseling 1949:166-167 en De Deugd 1992)
51. De aantekening (Bilderdijk 1821a:88-91) is een kritiek op Boileaus vertaling, waarin het horende en schokkende van het Griekse origineel uitgevlakt wordt door *douceur* en *tendresse*. Bilderdijk geeft vervolgens zelf een vertaling.
52. Het Griekse *synthesis* slaat zowel op woordvolgorde als op klank: “*synthesis*, Latin *compositio*, covers word-order and considerations of rhythm and euphony – a particularly important stylistic element in languages in which, as in Greek and Latin, inflexion allows great liberties of word-order without danger of actual ambiguity” (Russell 1964:87).
53. Martien J.G. de Jong verbond dit met de kern van Bilderdijks poëtica: “Het kernpunt van Bilderdijks kunsttheorie is het dogma van de ‘Eenheid’. De menselijke gevoelens veredelende verhevenheid van een waarachtig kunstwerk is voor hem de vrucht van Eenheid in gevoel en gedachte bij de kunstenaar, waaruit vanzelf de uiterlijke eenheden van kompositie en toon voortvloeien” (De Jong 1973:36). Dit kan dan weer verbonden worden met de eerder geopperde gedachte dat poëzie een onwillekeurige en als het ware spontane uitstorting van gevoelens is.
54. In een aantekening (Bilderdijk 1821a:139-143) – bij een latere passage, maar gedeeltelijk terugrijpend naar deze kwestie – wijst Bilderdijk op het gebruik van “Aartig of aardig”: zijn voorkeur gaat naar de betekenis ‘van aard’, maar hij kent ook al de tegenwoordig meer gangbare betekenis van ‘aardig’ als “geestig, of, vermaaklijk” (Bilderdijk 1821a:141). Hij vermeldt ook nog de verarring tussen ‘aart’ – het hedendaagse ‘aard’ – en ‘aert’ – van het Latijnse ‘ars’, kunst.
55. Bilderdijks naïeve leunt dus eerder aan bij Mendelssohns visie, dan bij de levensbeschouwelijke invulling van Friedrich Schiller. Verder verduidelijkt Bilderdijk dat “geestige aartigheid” in “eene scherpte van opmerking bestaat, die iets ongemeens in zich heeft” (Bilderdijk 1821a:112), en dat “domme aartigheid” eigenlijk “eene overladen maat van domheid, en gemeen genoeg om voor natuurlijk door te mogen gaan” (Bilderdijk 1821a:113) is. Geestige aartigheid lijkt zo erg dicht in de buurt te komen van wat in de Franse salons *esprit* genoemd werd, en domme aartigheid sluit aan bij het hedendaagse ‘onnozel’ (met de denigerende ondertoon van ‘idiot’).
56. Voor zover mij bekend is Bilderdijk de enige theoreticus over het verhevene die dit opmerkt.
57. In een voetnoot voegt Bilderdijk er de volgende uitroep aan toe: “Mochten *zy* dat begrijpen, die de Godsdienst van ’t hart naar ’t verstand verplaatsen, en geheel verstand willen zijn!” (Bilderdijk 1821a:122n).
58. Bilderdijk voegt er in alle bescheidenheid het Hebreeuwse origineel aan toe in een voetnoot.
59. In de bijhorende aantekening (Bilderdijk 1821a:163-164) stelt Bilderdijk dat deze onnadrukkelijkheid ook in de uitspraak moet liggen: deze woorden moeten ook zo onnadrukkelijk en eenvoudig uitgesproken worden, alsof het om de meest vanzelfsprekende zaak gaat.
60. Zie mijn “Stralend subliem. William Blake tegenover Edmund Burke” (2007).

CONCLUSIE

De conceptgeschiedenis van het verhevene wordt gekenmerkt door een voortdurende spanning tussen verworven inzichten en revolutionaire ideeën. Het verhevene heeft een hele evolutie meegemaakt: oorspronkelijk een term uit de retorica, maar geleidelijk aan omgevormd tot poëticaal, filosofisch en esthetisch concept. Dietmar Till spreekt daarom van *Das doppelte Erhabene* (2006), een dubbel verhevene, waarin zowel de ‘retorische’ als de ‘natuurlijke’ variant met dezelfde naam aangeduid wordt. De rijkdom van de betekenis van dit *hupsos, sublime, Erhabene* weerklinkt in elke invulling van het verhevene die in de voorgaande bladzijden de revue gepasseerd is. De spanning tussen retorica en de nieuwe discipline esthetica is voelbaar in elke besproken tekst.

In de opbouw van dit boek kan een tweedeling gelezen worden. Traditioneel wordt die tweedeling herleid tot een onderscheid tussen een retorisch en een natuurlijk verhevene. Ik heb die opsplitsing – in het spoor van Saint Girons – vervangen door enerzijds een *fiat lux*-motief en anderzijds een *fiat obscuritas*-motief. Ik hoop daarmee meer recht te doen aan zowel de verschillen als de continuïteit tussen beide: het gaat om varianten op eenzelfde thema. Die nuancering is hopelijk ook duidelijk geworden in de afzonderlijke analyses.

De vertaling door R.M. van Goens van Mendelssohns *Betrachtungen* was in feite geen bijzonder vernieuwende tekst: het verhevene werd verbonden met volmaaktheid en verbazing. Mendelssohns vroege invulling paste in het kader dat door voorgangers als Joseph Addison geschetst was, maar in tegenstelling tot de inzichten van Addison zou deze tekst geen rol van betekenis spelen in de latere besprekingen van het verhevene. De tekst werd in Nederland ook nauwelijks op grond van de inhoud aangevallen, enkel maar omwille van de vermeende goddeloosheid van Van Goens. Van Alphen's vertaling van Riedels *Theorie* is een cruciaal punt in de geschiedenis van de literatuurtheorie in Nederland. Voor het eerst werd een systematisch overzicht gepresenteerd van de nieuwe discipline die esthetica was, wat tegelijkertijd ook een voorzichtig pleidooi voor het empirisme inhield. Specifiek wat zijn invulling van het verhevene betreft, staat deze tekst echter dicht bij de common sense-filosofie van Blair en Beattie, die tegen het empirisme inging. De interpretaties die in de vertalingen door Loosjes, Hennert en Bosscha naar voren gebracht werden, verschilden niet zo veel van die van Van Alphen. Allen probeerden ze de inzichten van Addison en Burke (*fiat obscuritas*) in te passen in de traditie van Boileau (*fiat lux*), waarbij het nooit helemaal duidelijk was of het verhevene nu een eigenschap van het object was of een ervaring van het subject. Wel deelden ze allen een sterk moralistische inslag: wie in contact kwam met het verhevene werd daardoor een betere (meer religieuze) mens.

De introductie van de filosofie van Kant zorgde in Nederland voor een kleine schokgolf. Van Hemert had de aanzet gegeven met zijn *Beginzels* op het eind van de acht-

tiende eeuw, en door zijn initiatief werd het eerste decennium van de negentiende eeuw de meest productieve periode over het verhevene. Hij drong aan op de vertaling van de *Beobachtungen*, hij hield zelf een redevoering, die op zijn beurt de inspiratiebron werd voor de redevoeringen over het verhevene van Theodorus van Swinderen en J.F.L. Schröder. Zijn vriend Johannes Kinker schreef een allegorisch toneelstuk over het verhevene en het schone. En hij zetelde in de jury van een prijsvraag over het verhevene en het schone. Die prijsvraag werd echter gewonnen door een inzending die nauwer aansloot op het common sense-denken dan op het Duitse Idealisme. En zijn mede-jurylid Matthijs Siegenbeek werkte tegelijkertijd aan een nieuwe vertaling van Longinus' *Peri hupsous*. De kantianen waren bijzonder actief, maar voor de meerderheid van de Nederlandse intellectuelen bleven de common sense-filosofie en de retorica de voornaamste referenties. Pas in 1838 klinkt in *De Gids* de opmerking dat Blairs inzichten niet meer bij de tijd zijn. Toch verschenen nog twee bijzonder belangwekkende werken over het verhevene. Johannes Kinker dacht het esthetisch idealisme van Friedrich Schiller radicaal door, en publiceerde in 1826 een tekst waarin het verhevene uiteindelijk opgaat in de ideaal-schone harmonie van het zinnelijke en het bovenzinnelijke. En Willem Bilderdijk wijdde in 1821 een lange tekst aan het verhevene, waarbij hij enerzijds teruggreep naar Longinus' *Peri hupsous*, en anderzijds de inzichten van Longinus inpaste in zijn religieus geïnspireerde gevoelspoëtica. Beide teksten zijn uniek in Nederland, en in de internationale context.

De grote fascinatie die de mens in de loop der tijden voor het verhevene had, valt mogelijk te verklaren op grond van het feit dat uit de complete ontredding die aan de basis van het verhevene ligt – *ekplexis, astonishment, Erstaunen, Hemmung der Lebenskräfte* – alsnog een positief effect voortkomt: ondanks alle veranderingen blijft Boileaus opmerking dat het verhevene “enlève, ravit, transporte” (Boileau 1966:338) overeind. De meningen over de verklaring voor dat verheffende effect lopen uiteen: controle over de taaluiting, ultiem gevoel van zelfbehoud, aanvoelen van een hoger beginsel in zichzelf, morele superioriteit tegenover de natuur. Ondanks de vele verschillende meningen, is dit een constante in het denken over het verhevene in de achttiende eeuw: na (en door) het besef van de eigen nietigheid leidt het verhevene tot een besef van de eigen waardigheid – de mens is boven de natuur verheven.

In de Nederlandse teksten die hier centraal stonden, werd deze ethische boodschap sterk uitvergroet. Alle hadden ze een expliciet pedagogische functie: het waren handboeken voor studenten, inleidingen op filosofische systemen, redevoeringen en lezingen – iedere tekst had de bedoeling zijn publiek te vormen. Het verhevene werd ingezet om de lezers en toehoorders op te voeden en tot dieper inzicht te brengen. Het werk van Van Goens is slechts schijnbaar een uitzondering: met zijn voorrede wilde hij de Nederlandse cultuur wakker schoppen, en met de vertaling van de *Verhandeling over het verhevene en naive in de fraeje wetenschappen* wilde hij een eerste aanzet geven tot meer reflectie over kunst. Deze ethisch-pedagogische dimensie was al aanwezig in Longinus' traktaat, en Addison en Shaftesbury presenteerden hun inzichten ook in een vorm die nadrukkelijk aangepast was aan hun doelpubliek: de volksop-

voeding is geen exclusief Nederlands ideaal. Wat wel opvallend sterker is in de Nederlandse teksten dan in de literatuur uit de omliggende landen is de veronderstelling dat de eigen cultuur in verval is. Bij Van Goens en Van Alphen is dat minderwaardigheidsgevoel ten opzichte van de buurlanden bijzonder sterk. Een parallel daarvan is te vinden in Bilderdijs cultuurpessimisme. Volgens hem was het verval echter niet beperkt tot Nederland, maar was de hele mensheid in een gevallen staat.

In functie van dat ethisch-pedagogische ideaal werden toegevingen gedaan: de zware filosofische redeneringen die gepresenteerd werden, werden toegankelijk gemaakt en in vereenvoudigde, afgezwakte vorm weergegeven. De soms erg vernieuwende inzichten werden voorzichtig ingepast in het common sense-discours. Van Alphen koos voor de vertaling van Riedel, om zo zijn publiek voor te bereiden op de moeilijker empiristische werken. Tevergeefs, de vereenvoudiging van het empirisme sloot nauw aan op de neutralisering ervan in de geschriften van Blair en vooral Beattie. Van Alphen was dan wel een stuk gematigder dan Van Goens, maar toch werd zijn werk aangevallen als te abstract. De vertalingen van Loosjes, Hennert en Bosscha deelden dat lot niet: daarin werden de theoretische abstracties tot een minimum beperkt, en zelfs afgezworen. De esthetische inzichten werden ingekapseld in een klassiek retorisch kader.

Een vergelijkbaar mechanisme is waarneembaar in de kantiaanse redevoeringen. Van Hemert populariseerde zijn bespreking van de *Beginzels* in zijn redevoering, maar Schröder en vooral Van Swinderen pikten er slechts enkele denkbeelden uit op, en vereenvoudigden het *Erhabene* tot een licht verteerbaar verhevene. Zij traptten in dezelfde val als Van Alphen: door zo sterk te vereenvoudigen, ontdeden ze hun bron-tekst van zijn oorspronkelijke kwaliteiten. Ook het feit dat ze voor hun weergave van het kantiaanse verhevene nadrukkelijk steunden op het meer toegankelijke werk van de veel populairdere Friedrich Schiller kan een rol gespeeld hebben – vermoedelijk hebben Schröder en Van Swinderen de verwijzing naar Schiller ontleend aan Van Hemert. Maar de verwijzingen naar Schiller zijn niet in de eerste plaats door opportunisme ingegeven: Schiller benaderde de filosofie van Kant vanuit een achttiende-eeuws denkkader, waardoor zijn verwerking ervan nauwer aansloot op het achttiende-eeuwse denken van de Nederlanders. Kinker is de enige die Schiller niet gebruikte om Kant te kunnen begrijpen, maar om tot een eigen variant van het Duits Idealisme, en meer specifiek van Schillers esthetisch idealisme, te komen. Kinker deed geen toegevingen, en met gevolgen: zijn lezing over het schone bleef drie jaar lang ongepubliceerd.

Ook Bilderdijk deed nauwelijks toegevingen, maar zijn terminologie sloot nauw aan op die van de common sense-denkers. Inhoudelijk was de metafysische inslag van zijn denken verwant aan het idealisme van de kantianen. Bilderdijk verschilt echter van de kantianen door zijn nadruk op het gevoel, dat een bij uitstek religieus gevoel is. Hij radicaliseerde daarmee een algemene tendens: op een paar uitzonderingen na was het verhevene in Nederland expliciet religieus. Enkel bij Van Goens en Kinker is de religieuze dimensie van het verhevene niet dominant. Bij Bilderdijk daarentegen

neemt het verhevene zelfs goddelijke dimensies aan. In alle andere interpretaties worden zedelijk en stichtelijk als bijna-synoniemen beschouwd. Tekenend is dat Loosjes ervoor koos het werk van Beattie te vertalen omwille van de “*Stigting, in eenen godsdienstigen zin*” (Loosjes in Beattie 1785: ii). Die religieuze bekommernis gold ook voor Paulus van Hemert, die daarmee trouwer bleef aan zijn religieuze roeping dan aan Kant. De ervaring van het verhevene is een verrijkende ervaring, en die verrijking heeft in de overgrote meerderheid van de Nederlandse interpretaties een religieuze connotatie. Dat hangt nauw samen met de ethische dimensie van het verhevene, die door alle Nederlandse bijdragen sterk benadrukt werd – soms zelfs sterker dan bij hun buitenlandse inspiratiebronnen. Bilderdijk spant hier de kroon. Deze religieuze inslag is niet helemaal nieuw: ook John Dennis verbond het verhevene expliciet met God en godsdienst, maar in de latere invullingen van Burke, Kant en Schiller is die nadruk toch een stuk minder sterk, of zelfs geheel afwezig.

Deze moraliserende en religieuze klemtonen zijn al merkbaar in twee vroege teksten over het verhevene, die ik niet behandeld heb, omdat in geen van beide van enige reflectie op kunst en literatuur sprake is, namelijk de Nederlandse vertaling van *Du Grand ou du sublime dans les mœurs* (1686) van René Rapin als ‘*t Groot en t Verhevene, in de Zeden, en in de verscheidene Staaten der menschen*, en het anonieme *Vertoog wegens het verhevene, en de welsprekendheid, in de gewyde schriften uytblinkende* (1766). De tekst van Rapin is een toepassing van het retorische begrip ‘verheven’ op morele karaktertypes. Het *Vertoog wegens het verhevene* is een ongetwijfeld goedbedoeld werk, dat moet aantonen dat de Bijbel het meest hoogstaande literaire werk aller tijden is, dat nooit overtroffen zal worden. ‘Verheven’ moet voor dit werk enkel in zijn meest letterlijke betekenis begrepen worden als ‘boven elk ander werk verheven’; van enige theoretische beschouwing is in dit werk geen sprake.¹ Verder dan een aantal vage aanduidingen komt de anonieme auteur niet. Er wordt wel verwezen naar Longinus, maar de auteur gaat niet in discussie met hem, hij neemt geen standpunten over, hij citeert hem enkel als de heiden die – ondanks zijn ongeloof – de grootsheid van het Bijbelse *fiat lux* ingezien heeft.

Dit *fiat lux*-motief is in elke Nederlandse interpretatie van het verhevene een stuk sterker dan het *fiat obscuritas* van Burke. Enkel in de door Kant geïnspireerde bijdragen wordt de nadruk minder sterk gelegd, maar in elke bijdrage uit die traditie wordt het belang van het *schriklijk verhevene* gerelativeerd. Gert-Jan Johannes heeft de Nederlandse literatuurtheorie van deze periode beschreven als gekenmerkt door kleinschaligheid en eenvoud, omdat de Nederlandse cultuurdragers van de lange achttiende eeuw die eigenschappen ook als typerend voor de Nederlandse volksaard beschouwden: “de grootheid van Nederland schuilt in de bescheiden kracht van de edele eenvoud” (Johannes 1997:9). Daar hoorden het spectaculaire verhevene van Burke en Kant niet in thuis. Johannes verliest echter uit het oog dat de edele eenvoud evenzeer tot het verhevene kan leiden, en daar speelden de meeste verhandelaars over het verhevene gretig op in (soms via het concept van het naïeve).

Samenhangend met de edele eenvoud van *fiat lux* is de nadruk op eenheid en harmonie. Deze klemtoon wordt in alle uiteenzettingen, behalve in de kantiaanse redevoevingen van Van Hemert, Van Swinderen en Schröder, nadrukkelijk centraal gesteld. Daarbij valt op dat het beginpunt van de ervaring van het verhevene volgens Burke en Kant, het onvermogen om het object dat de ervaring oproept te vatten, schijnbaar moeiteloos genegeerd wordt. Bevattelijkheid krijgt een positieve waardering. Daardoor wordt de strikte onderscheiding tussen het schone en het verhevene, die in Burkes *Enquiry* geponeerd werd, op de helling gezet.

De tekst van Mendelssohn is geschreven voordat Mendelssohn Burke gelezen had, en moet dus in feite ook als een pre-burkeaanse invulling beschouwd worden. Mendelssohns vertaler Van Goens kende het werk van Burke wel. Hij verwees er echter maar één keer naar, in verband met de definitie van verbazing. Ook Van Goens was niet helemaal overtuigd van de radicale scheiding van schoon en verheven. Voor de common sense-teksten die in het derde hoofdstuk behandeld werden, was de filosofische achtergrond waarop dat onderscheid gefundeerd was niet aanvaardbaar. Blair en Beattie namen wel de voorbeelden over, maar incorporeerden die in een klassiekere poëtica waarin het schone en het verhevene varianten op eenzelfde thema waren. In het geval van Van Alphen (en zijn voorbeeld Riedel) ligt de zaak iets complexer: hij wilde die filosofie wel ingang doen vinden, maar in zijn poging de empiristische inzichten te populariseren vereenvoudigde hij de zaken zozeer dat het onderscheid min of meer verloren ging. De op empiristische leest geschoeide esthetica werd ingepast in het vertrouwde kader van de retorica. Daardoor werd Van Alphens werk welwillender ontvangen dan dat van de radicalere R.M. van Goens. Misschien is daar ook één van de redenen te vinden waarom Burkes *Enquiry* niet vertaald werd: de empiristische benadering van kunst en literatuur, zoals Burke die presenteerde, kon op weinig begrip rekenen. Er waren weinig mensen voor gewonnen, en dus waren er vermoedelijk niet veel potentiële vertalers. Bovendien betekende dit dat er maar een beperkt publiek voor was: het financiële risico kan eventuele uitgevers afschrikt hebben.

De kantiaanse kring rond Van Hemert was echter bijzonder ondernemend, en hun teksten werden wel gepubliceerd. In die teksten werd het strikte onderscheid tussen het schone en het verhevene wel aangehouden, behalve bij Kinker. Zoals de common sense-denkers zien Kinker en Bilderdijk het verhevene in het verlengde van het schone, maar ook telkens op een andere manier. De common sense-denkers zien in het verhevene een meer spectaculaire variant van het schone, terwijl voor Kinker uiteindelijk alles – ook het verhevene – moet opgaan in een harmonie van zinnelijk en bovenzinnelijk die herinnert aan Schillers ideale schoonheid.² Bilderdijk verbond het verhevene, zoals R.M. van Goens, met eenheid en harmonie, maar vanuit een totaal verschillend denkkader: voor Van Goens is de harmonie een kwaliteit van het object, terwijl het bij Bilderdijk gaat om een goddelijk geïnspireerd gevoel van eenheid. Bilderdijk kan daarom een idealist genoemd worden, maar dat hij niet hoog opliep met de filosofie van Kant is wel duidelijk. Het is in dit opzicht veelzeggend dat wat Paulus

van Hemert (1796a:xiv) de graveernaald van Kant noemt, door Bilderdijk (1821a:62) als “een doodlijk ontleedmes voor onze ziel” beschouwd wordt.

De verschuiving van het verhevene als een eigenschap van een object naar het verhevene als een ervaring of een gevoel van het subject is minder strikt afgelijnd in de Nederlandse interpretaties dan in de internationale traditie waarin Burkes *Enquiry* als het omslagpunt beschouwd kan worden. In de Nederlandse bijdragen wordt het verhevene als een gevoel beschreven, maar telkens blijkt dat de term ook heel vaak metonymisch gebruikt wordt: in elke tekst komen er ook ‘verheven objecten’ voor.

Uit mijn analyses van de verschillende teksten is een breed palet aan overtuigingen te voorschijn gekomen. Aan de hand van het verhevene komt een beeld van het Nederlandse denken over kunst en literatuur naar voren waarvan de verscheidenheid en de internationale gerichtheid opvallen. Hét Nederlandse verhevene bestaat niet, maar er zijn wel een aantal elementen die in het verhevene in de Nederlanden sterker dan in andere tradities benadrukt worden: de ethisch-pedagogische inslag, en de daarmee samenhangende toegevingen (met soms inkapseling van het oorspronkelijke gedachtegoed of zelfs neutralisering van de vernieuwing tot gevolg), de uitgesproken religieuze dimensie, de nadruk op edele eenvoud en harmonie, die de grens tussen het verhevene en het schone vaak doet vervagen.

Er werden dus eigen accenten gelegd, maar elke Nederlandse verhandelaar schreef zich in in een bepaalde internationale traditie, zelfs oorspronkelijke *zelfdenkers* als Johannes Kinker en Willem Bilderdijk. De Nederlander van de late achttiende en vroege negentiende eeuw wist welke ideeën in Europa circuleerden, en nam zijn eigen positie in, die enkel door de vergelijking met die internationale tradities ten volle beschreven kan worden. Ik hoop in de voorgaande bladzijden een bijdrage geleverd te hebben aan deze beschrijving van de positie van Nederland in het achttiende-eeuwse Europa.

Voor alle auteurs die in dit boek genoemd werden, Nederlanders én buitenlanders, geldt dat ze het verhevene als de sterkste menselijke emotie beschouwden, een positieve ervaring (die negatief kon beginnen) waarin de mens zich bewust werd van zijn eigen waardigheid. Het is de ervaring waarin we inzien “waartoe wij zijn geboren” (XXXV, 3. Longinus 2000:73). De ethische dimensie die al in de vroegste tekst over het verhevene aanwezig was, werd in de besproken Nederlandse teksten opgepikt, en centraal gesteld. De ervaring van zelfverheffing werd in dienst gesteld van het ideaal van een betere mens. De ervaring van het verhevene was, in de woorden van Paulus van Hemert (1804:31), die ervaring waarin we *juigchen in den adel der menschlijke natuur*.

Noten

1. Dit geldt *a fortiori* voor *Redevoering over de verhevene waardigheid eens bisschops* (1827) van Anton Joseph Binterim.
2. Het is bijzonder jammer dat de correspondentie tussen Kinker en Van Hemert geheel verloren is gegaan: Kinker had altijd al kritisch gestaan tegenover alle denksystemen, ook dat van Kant, maar de flagrante tegenspraak van de *Kritik der Urteilskraft* in “Iets over het schoone” zal vermoedelijk wel een reactie ontlokt hebben aan Van Hemert.

BIBLIOGRAFIE

Primaire bronnen

Addison, J.

1907 Addison & Steele and Others, *The Spectator. In Four Volumes. Edited by Gregory Smith. Introduction by Peter Smithers*, Londen, J.M. Dent & Sons Ltd. [1907¹, 1958] [4 volumes].

Van Alphen, H.

1999 *Literair-theoretische geschriften. Studie-uitgave, verzorgd door Jacqueline de Man*, Den Haag, Constantijn Huygens Instituut [2 volumes].

Anoniem

1766 *Vertoog wegens het verhevene, en de welsprekendheid, in de gewyde schriften uyt-blinkende. Waar in getoont word, dat dezelve alomme by de heldere klaarheid, een edel vuur, en eene hartveroverende kracht, paaren; en, in het midden zelfs van derzelve zuivere eenvoudigheid, de sierlyke schoonheid, de waare hoogdravendheid, en eene zielstelende bevalligheid bezitten*, 's-Gravenhage, Engelbert Boucquet.

Aristoteles

2000 *Over poëzie. Vertaling, inleiding, annotatie en nawoord Ben Schomakers*, Leende, Damon.

2004 *Retorica. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Marc Huys*, Groningen, Historische Uitgeverij.

Baillie, J.

1747 *An Essay on the Sublime*, Londen, R. Dodsley.

Beattie, J.

1783 *Dissertations Moral and Critical. In Two Volumes. Volume II*, Dublin.

1785 *Wysgeerige, oordeel- en zedekundige verhandelingen door James Beattie, LL. D., Hoogleraar in de Zedelyke Wysbegeerte en Redeneerkunde te Aberdeen, en Lid van de Zeeuwsche Maatschappij der Wetenschappen. Uit het Engelsch vertaald door Petrus Loosjes Adriaansz., Leeraar der Doopsgezinden te Haarlem. Eerste deel*, Haarlem, by A. Loosjes Pz.

1786 *Wysgeerige, oordeel- en zedekundige verhandelingen door James Beattie, LL. D., Hoogleraar in de Zedelyke Wysbegeerte en Redeneerkunde te Aberdeen, en Lid van de Zeeuwsche Maatschappij der Wetenschappen. Uit het Engelsch vertaald door Petrus Loosjes Adriaansz., Leeraar der Doopsgezinden te Haarlem. Tweede en laatste deel*, Haarlem, by A. Loosjes Pz.

1791 *Grondbeginzelen der zedelijke wetenschappen door James Beattie, LL. D., Hoogleraar in de zedelijke Wijsgeerte en Redenkunde in Marischal College te Aberdeen. Met bijvoegzels vermeerderd door Joh. Fred. Hennert, Hoogleraar in de*

Wiskunde. Eerste deel. Eerste stuk (Uit het Engelsch), Utrecht, by Willem van Yzerworst.

- 1793 *Grondbeginzelen der zedelijke wetenschappen door James Beattie, LL. D., Hoog-
leeraar in de zedelijke Wijsgeerte en Redenkunde in Marischal College te Aber-
deen. Met bijvoegzels vermeerderd door Joh. Fred. Hennert, Hoogleeraar in de
Wiskunde. Eerste deel. Tweede stuk (Uit het Engelsch)*, Utrecht, by Willem van
Yzerworst.
- 1794a *Grondbeginzelen der zedelijke wetenschappen door James Beattie, LL. D., Hoog-
leeraar in de zedelijke Wijsgeerte en Redenkunde in Marischal College te Aber-
deen. Met bijvoegzels vermeerderd door Joh. Fred. Hennert, Hoogleeraar in de
Wiskunde. Tweede deel (Uit het Engelsch)*, Utrecht, by Willem van Yzerworst.
- 1794b *Grondbeginzelen der zedelijke wetenschappen door James Beattie, LL. D., Hoog-
leeraar in de zedelijke Wijsgeerte en Redenkunde in Marischal College te Aber-
deen. Met bijvoegzels vermeerderd door Joh. Fred. Hennert, Hoogleeraar in de
Wiskunde. Derde deel (Uit het Engelsch)*, Utrecht, by Willem van Yzerworst.

Berlinghieri, D.

- 1811 “Antwoord op de vrage: Waarin bestaat het onderscheid tussen het verhe-
vene en het schoone? Is dat onderscheid slechts in een verschil van trappen
of graden van eene en dezelfde soort, of in eene geheele verscheidenheid vant-
wee bijzondere soorten gelegen?” in: *Wijsgeerige Verhandelingen van de Maat-
schappij der Wetenschappen te Haarlem. Eerste deel Eerste stuk*, Amsterdam, bij
Johannes Allart, p. 1-72.

Bilderdijk, W.

- 1820 “Over dichterlijke geestdrift en dweepery”, in: W. Bilderdijk, *Taal- en dicht-
kundige verscheidenheden. Eerste deel*, Rotterdam, by J. Immerzeel, Junior, p.
1-52.
- 1821a “Gedachten over het verhevene en naïve”, in: W. Bilderdijk, *Taal- en dicht-
kundige verscheidenheden. Tweede deel*, Rotterdam, by J. Immerzeel, Junior,
p. 1-174.
- 1821b “Van het menschlijk verstand”, in: W. Bilderdijk, *Verhandelingen, ziel-, zede-
, en rechtsleer betreffende*, Leiden, by L. Herdingh en zoon, p. 139-186.
- 1856 *De dichtwerken van Bilderdijk*, I. da Costa (red.), Haarlem, A.C. Kruseman
[15 delen].
- 1988 *Mr. W. Bilderdijk's briefwisseling 1795-1797. Uitgegeven door J. Bosch, H.W.
Groenevelt en M. van Hattum*, Utrecht, HES Uitgevers [2 volumes].
- 1995 *De kunst der poëzy. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door W. van den
Berg en J.J. Kloek*, Amsterdam, Uitgeverij Prometheus / Bert Bakker.
- 1997 *Liefde en ballingschap. Brieven 1795-1797. Hertaald en toegelicht door Marita
Mathijssen*, Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers.

Blair, H.

- 1783 *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. In Three Volumes. Vol.I.*, Dublin.

- 1787 “Oordeelkundige verhandeling over de gedichten van Ossian, de zoon van Fingal”, in: *Taal- dicht- en letterkundig magazijn; of verzameling van verhandelingen, de taal- dicht- en letterkunde betreffende; benevens eenige dichtstukken: ten nutte onzer dichtlievende landgenooten bij een vergadert en uitgegeeven door G. Brender à Brandis. Tweede deel*, Amsterdam, bij C. Groenewoud op den Nieuwendijk, op den hoek van de oude Haarlemmer Sluis, p. 1-62.
- 1788 *Lessen over de Redekunst en Fraaie Weetenschappen, van Dr. Hugo Blair, Een van de Predikanten der Hoofdkerk, en Hoogleeraar in de Redekunst en Fraaie Weetenschappen aan de Hooge School van Edinburg. Naar den derden druk, uit het Engelsch. Eerste deel*, Deventer, bij Lucas Leemhorst.

Boileau, N.

- 1966 *Cœuvres complètes. Introduction par Antoine Adam. Textes établis et annotés par Françoise Escal*, Parijs, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard.

Brandt, R. (red.)

- 1966 Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen. Griechisch und Deutsch*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Burke, E.

- 1958 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Edited with an Introduction and Notes by J.T. Boulton*, Londen, Routledge and Kegan Paul [1757¹, 1759²].
- 2002 *Het wezen van het conservatisme: een bloemlezing uit Reflections on the Revolution in France. Ingeleid door B.J. Spruyt. Vertaald door M.P. van der Marel*, Kapellen, Pelckmans.
- 2004 *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone. Vertaald, van aantekeningen voorzien en ingeleid door Wessel Krul*, Groningen, Historische Uitgeverij.

Cibber, T.

- 1753 *The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland. By Mr. Cibber, and other Hands. Vol. IV*, Londen, R. Griffiths.

Le Clerc, J.

- 1706 “Examen du sentiment de Longin sur ce passage de la Genese: & Dieu dit que la lumiere soit faite & la lumiere fut faite, par Mr. Huet, ancien Evêque d’Avranches”, in: J. Le Clerc, *Bibliothèque choisie, pour servir de suite à la bibliothèque universelle. Tome X*, p. 211-260.

Le Clercq, P. (red.)

- 1719 D. Longinus, *Verhandeling over de verheventheit en deftigheit des styls; zoo omtrent vaerzen als matelooze reden*, Amsterdam, gedrukt voor de Compagny.
- 1735 *Vertelsel van de ton, behelzende het merg van alle kunsten en weetenschappen. Geschreven tot algemeen nut des menschelyken geslachts. Mitsgaders een verhaal. Van den strydt der boeken. In de boekzaal van St. James. Door den beroemden*

Dr. Swift. Uit het Engelsch vertaalt door P. Le Clercq, Amsterdam, voor rekening van de Compagnie.

1743 *De Spectator, of Verrezenen Socrates. Uit het Engelsch vert. door P. Le Clercq*, Amsterdam, by Dirk Sligtenhorst.

Demetrius

2000 *De juiste woorden. Vertaald, ingeleid en besproken door Dick M. Schenkeveld*, Groningen, Historische Uitgeverij.

Dennis, J.

1704 *The Grounds of Criticism in Poetry, contain'd In some New Discoveries never made before, requisite for the Writing and Judging of Poems surely. Being A Preliminary to a larger Work design'd to be publish'd in Folio, and Entitled, A Criticism upon our most Celebrated English Poets Deceas'd*, Londen, G. Strahan & B. Lintort.

1939 *The Critical Works of John Dennis. Edited by Edward Niles Hooker*, 2 Vols., Baltimore, The Johns Hopkins Press.

Diderot, D.

1994 *Œuvres. Édition établie par Laurent Versini. 1. Philosophie*, Parijs, Laffont.

1996 *Œuvres. Édition établie par Laurent Versini. 4. Esthétique – Théâtre*, Parijs, Laffont.

Dorsch, T.S. (red.)

1965 *Classical Literary Criticism. Aristotle: On the Art of Poetry. Horace: On the Art of Poetry. Longinus: On the Sublime. Translated with an introduction by T.S. Dorsch*, Harmondsworth, Penguin Books.

Gibbon, E

1776 *The Decline and Fall of the Roman Empire. The text edited by J.B. Bury, with the notes by Mr. Gibbon, the introduction and the index as prepared by Professor Bury, and a Letter to the Reader from Philip Guedalla*, New York, The Heritage Press, 1946.

Saint Girons, B (red.).

1990 E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau. Avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons*, Parijs, Librairie philosophique J. Vrin, 1990¹, 1998².

Goyet, F. (red.)

1995 Longin, *Traité du Sublime. Traduction de Boileau. Introduction et notes de Francis Goyet*, Parijs, Librairie Générale Française.

Van Hemert, P.

1796a *Beginzels der kantiaansche wijsgeerte, naar het Hoogduitsch vryelyk gevolgd, en met Aanteekeningen, en eenen Voorreden uitgegeven, door Paulus van Hemert*,

- Hoogleeraar bij de Remonstranten, te Amsterdam. Eerste deel*, Amsterdam, bij de Weduwe J. Dóll.
- 1796b *Beginzels der kantiaansche wijsgeerte, naar het Hoogduitsch vryelyk gevolgd, en met Aanteekeningen, en eenen Voorreden uitgegeven, door Paulus van Hemert, laatstmaal Hoogleeraar bij de Remonstranten, te Amsterdam. Tweede deel*, Amsterdam, bij de Weduwe J. Dóll.
- 1797 *Beginzels der kantiaansche wijsgeerte, naar het Hoogduitsch vryelyk gevolgd, en met Aanteekeningen, en eenen Voorreden uitgegeven, door Paulus van Hemert, laatstmaal Hoogleeraar bij de Remonstranten, te Amsterdam. Derde deel*, Amsterdam, bij de Weduwe J. Dóll.
- 1798 *Beginzels der kantiaansche wijsgeerte, naar het Hoogduitsch vryelyk gevolgd, en met Aanteekeningen, en eenen Voorreden uitgegeven, door Paulus van Hemert, laatstmaal Hoogleeraar bij de Remonstranten, te Amsterdam. Vierde deel*, Amsterdam, bij de Weduwe J. Dóll.
- 1801 “Oorspronglijkheid, De hoofdtrek van den waaren Digter”, in: *Magazijn voor de critische wijsgeerte en de geschiedenis van dezelve. Deel IV*, Amsterdam, bij M. Schalekamp, p. 209-239.
- 1804 *Redevoering over het verhevene*, Amsterdam, bij M. Schalekamp.
- 1987 *Gezag en grenzen van de menselijke rede. Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door J. Plat en M.R. Wielema*, Baarn, Ambo.

Hennert, J.F.

- 1780 *Uitgeleezene verhandelingen over de wysgeerte en fraaje letteren getrokken uit de werken der Koninglyke Akademie der Weetenschappen te Berlyn*, Utrecht, by A. van Paddenburg en J. van Vloten.

Homerus

- 1989 *Ilias & Odyssee. Vertaald door M.A. Schwartz*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep.

Hoogland, J.P. (red.)

- 1936 Longinus, “Over het verhevene”. *Vertaling met inleiding en opmerkingen*, Groningen, M. De Waal.

Horatius Flaccus, Quintus

- 1980 *Ars Poetica. Ingeleid, verantwoord, vertaald en voorzien van een nabeschouwing over Horatius' dichterlijk voortleven bij Bilderdijk door P.H. Schrijvers*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep.
- 2003 *Verzamelde gedichten. Uitgegeven, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Schrijvers*, Groningen, Historische Uitgeverij.

Hume, D.

- 1757 *Four Dissertations*, Londen, A. Millar.

Kant, I.

- 1804 *Waarnemingen over het gevoel van het schoone en verhevene, door M. Immanuel Kant, uit het Hoogduitsch vertaald*, Groningen / Amsterdam, bij Wijbe Wouters en J.F. Nieman.
- 1903 “Kritik der reinen Vernunft (1. Aufl.) “, in: *Kant's gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Band IV*, Benno Erdmann (red.), Berlijn, Druck und Verlag von Georg Reimer, p. 1-252.
- 1904 *Kant's gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Band III*, Benno Erdmann (red.), Berlijn, Druck und Verlag von Georg Reimer.
- 1905 “Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen”, in: *Kant's gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Band II*, Paul Menzer (red.), Berlijn, Druck und Verlag von Georg Reimer, p. 205-256.
- 1913 *Kant's gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Band V*, Paul Natorp; Wilhelm Windelband (red.), Berlijn, Druck und Verlag von Georg Reimer.
- 2002 *Over het schone. Ontledingsleer van het schone. Inleiding en aantekeningen van Jacques De Visscher. Vertaling van Jean-Pierre Rondas en Jacques De Visscher. Derde, herziene druk*, Amsterdam, Uitgeverij Boom [1978¹].
- 2003 *De drie kritieken in hun samenhang met het totale werk gepresenteerd met verbindende tekst door Raymund Schmidt*, Amsterdam, Uitgeverij Sun.
- 2004 *Kritiek van de zuivere rede. Ten geleide, vertaling en annotaties door Jabik Veenbaas & Willem Visser*, Amsterdam, Boom.
- 2006a *Kritiek van de praktische rede. Ten geleide, vertaling en annotaties door Jabik Veenbaas & Willem Visser*, Amsterdam, Boom.
- 2006b *Opmerkingen over het gevoel van het schone en het verhevene. Vertaling, inleiding en aantekeningen door Ike Kamphof*, Budel, Damon.
- 2009 *Kritiek van het oordeelsvermogen. Ten geleide, vertaling en annotaties door Jabik Veenbaas & Willem Visser*, Amsterdam, Boom.

Kinker, J.

- 1801a “De digterlijke Genie”, in: *Magazijn voor de critische wijsgeerte en de geschiedenis van dezelve. Deel IV*, Amsterdam, bij M. Schalekamp, p. 172-208.
- 1801b *Eeuwfeest bij den aanvang der negentiende eeuw*, Amsterdam, bij Abraham Mars.
- 1805 *De vereeniging van het verhevene met het schoone. Zinnebeeldige voorstelling ter feestivering van de vyf-en-twintigste verjaring gedurende welk tydvak de verdienstelijke Johanna Cornelia Wattier, eerste tooneelkonstenaresse van den Amsterdamsche schouwburg aan dezelve hare gaven gewyd heeft, invallende den 31 oktober des jaars 1805*, Amsterdam, Abraham Mars.
- 1819 *Gedichten. Deel I*, Amsterdam, Johannes van der Hey.
- 1820 *Gedichten. Deel II*, Amsterdam, Johannes van der Hey.

- 1821 *Gedichten. Deel III*, Amsterdam, Johannes van der Hey.
- 1826 “Iets over het schoone”, in: *Gedenkschriften in de hedendaagsche talen van de Derde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van wetenschappen, letterkunde en schoone kunsten. Derde deel*, Amsterdam, Boek- en Kunstplaat-Drukkerij van Pieper & Ipenbuur, p. 305-329.
- 1982 *De verlichte muze. Bloemlezing uit de poëzie van J. Kinker. Bezorgd door G.J. Vis*, 's Gravenhage, Nijhoff.
- 1992 *Johannes Kinker (1764-1845). Briefwisseling (Deel I: 1792-1822). Uitgegeven, met inleiding en commentaar door Dr. A.J. Hanou en Dr. G.J. Vis*, Amsterdam, Rodopi.
- 1993 *Johannes Kinker (1764-1845). Briefwisseling (Deel II: 1823-1828). Uitgegeven, met inleiding en commentaar door Dr. A.J. Hanou en Dr. G.J. Vis*, Amsterdam, Rodopi.

Kuiper, W.E.J. (red.)

- 1980 Longinus, *Over het verhevene, vertaald door Dr. W.E.J. Kuiper, ingeleid door Dr. J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep.

Lebègue, H.

- 1939 *Du sublime. Texte établi et traduit par Henri Lebègue*, Parijs, Société d'édition «Les belles lettres».

Locke, J.

- 1959 *An Essay Concerning Human Understanding. Collated and Annotated, with Prolegomena, Biographical, Critical, and Historical by Alexander Campbell Fraser*, New York, Dover Publications, [1690; deze editie 1894¹], 1959.

Longinus

- 2000 *Het sublieme. Vertaald door Michiel op de Coul. Ingeleid door C.M.J. Sicking. Nawoord door Jeroen A.E. Bons*, Groningen, Historische Uitgeverij.

Lucretius Carus, Titus

- 2008 *De natuur van de dingen. De rerum natura. Uitgegeven, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Schrijvers*, Groningen, Historische Uitgeverij.

Mendelssohn, M.

- 1774 *Verhandeling over het verhevene en naive in de fraeje wetenschappen. Uit het Hoogduitsch van Moses Mendelszoon. Tweede uitgave met verbeteringen*, [door R.M. van Goens], Utrecht, by Samuel de Waal.
- 1787 *Wijsgeerige verhandelingen, brieven en gesprekken van Moses Mendelszoon, uit het Hoogduitsche Vertaald, en met Aanteekeningen en het Leeven van den Autheur, verrijkt, door G. Brender à Brandis*, Leiden, by Pieter Pluygers [2 volumes in 1 band; deel 1, 1787; deel 2, 1788].

- 1971 *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Band 1. Schriften zur Philosophie und Ästhetik I. Bearbeitet von Fritz Bamberger*, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag [1929¹].
- 1972a *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Band 3,1. Schriften zur Philosophie und Ästhetik III, 1. Bearbeitet von Fritz Bamberger und Leo Strauss*, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag [1932¹].
- 1972b *Gesammelte Schriften. Nach den Originaldrucken und Handschriften herausgegeben von G.B. Mendelssohn*, Hildesheim, Verlag Dr. H.A. Gerstenberg (7 vols. In 8 bdn.).

Milton, J.

- 1960 *The Complete Poetical Works of John Milton*, New York, Leon Amiel Publisher / Universal Classics.
- 2003 *Het paradijs verloren. Met alle prenten van Gustave Doré. Vertaald door Peter Versteegen*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Genneep.

Necker de Saussure, A.

- 1811 “Antwoord op de vrage: Waarin bestaat het onderscheid tussen het verhevene en het schoone? Is dat onderscheid slechts in een verschil van trappen of graden van eene en dezelfde soort, of in eene geheele verscheidenheid van twee bijzondere soorten gelegen?” in: *Wijsgeerige Verhandelingen van de Maatschappij der Wetenschappen te Haarlem. Eerste deel Eerste stuk*, Amsterdam, bij Johannes Allart, p. 73-160.

Nederlandsche Bibliotheek

- 1775 *Nederlandsche Bibliotheek. Derde deel. Eerste stuk*, Rotterdam/Amsterdam, bij Martinus de Bruyn.

Ovidius Naso, Publius

- 2002 *Metamorphosen. Vertaald door M. d'Hane-Scheltema, met illustraties van Crispijn de Passe*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Genneep.

De Perponcher, W.E.

- 1770 *Grondbeginselen van de algemeene weetenschap der schoonheid, samenstemming en bevalligheid*, 's Gravenhage, by Nicolaas van Daalen.

Petrarca, F.

- 1998 *Brieven. Vertaald, ingeleid en toegelicht door Frans van Dooren*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Genneep.

Philo Judaeus

- 1999 *Pogrom in Alexandrië / Gezantschap naar Caligula. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door G.H. de Vries*, Amsterdam / Leuven, Ambo / Kritak.

Pigeaud, J. (red.)

1993 Longin, *Du Sublime. Traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud*, Parijs, Rivage poche Petite Bibliothèque.

Quintilianus, Marcus Fabius

2001 *De opleiding tot redenaar. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Gerbrandy*, Groningen, Historische Uitgeverij.

Riedel, F.J.

1778 *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen, grotendeels overgenomen uit het Hoogduitsch van F.J. Riedel, en met bijvoegselen, aanteekeningen, en eene inleiding vermeerderd*, Utrecht, bij G.T. van Paddenburg, de wed. J. van Schoonhoven, en G. van den Brink [2 delen. Eerste deel, 1778; tweede deel 1780].

Russell, D.A. (red.)

1964 'Longinus', *On the Sublime. Edited with Introduction and Commentary by D.A. Russell*, Oxford, Clarendon Press.

Schiller, F.

1962 *Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, herausgegeben von Benno von Wiese*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger.

1963 *Schillers Werke. Nationalausgabe. Einundzwanzigster Band. Philosophische Schriften. Zweiter Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, herausgegeben von Benno von Wiese*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger.

1992 *Schillers Werke. Nationalausgabe. Sechszwanzigster Band. Briefwechsel. Schillers Briefe. 1. 3. 1790 – 17. 5. 1794. Herausgegeben von Edith Nahler und Horst Nahler*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger.

Schröder, J.F.L.

1810 *Redevoering over het gevoel van het verhevene*, s.l., s.n. [s.d.].

Shaftesbury, A. A. Cooper, Third Earl of

1999 *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc. Edited with an Introduction and Notes, by John M. Robertson. In Two Volumes. With a new Introduction by David McNaughton*, Bristol, Thoemmes Press, [1711¹; Robertson (red.) 1900¹] 1999.

1750 *Letters of the Earl of Shaftesbury, Author of the Characteristicks. Collected into One Volume*, Londen?, 1750.

Siegenbeek, M. (red.)

1811 *Longinus over de verhevenheid*, Leiden, Herdingh.

Van Swinderen, T.

1806 *Redevoering over het schoone in de natuur*, s.l.e

1808 *Redevoering over het verhevene in de natuur*, s.l.

1810 *Redevoering over de afwisseling van het schoone en verhevene in de natuur, als juist geschikt naar de behoeften van den zinnelijken en zedelijken mensch*, s.l.

Swift, J.

1704 "The Battle of the Books", in: J. Swift, *A Tale of a Tub and Other Satires. Introduction by Lewis Melville*, Londen, Dent, Everyman's Library, 1966.

Vergilius Maro, Publius

1989 *Aeneis. Vertaald door M.A. Schwartz*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep.

Secundaire bronnen

Achttiende eeuw

1968 "Rijklof Michaël Cuninghame van Goens (1748-1810)", in: *Documentatieblad Werkgroep 18^e eeuw*, nr. 1, p. 9-20.

Albach, B.

1956 *Helden, draken en comedianten. Het Nederlandse toneelven voor, in en na de Franse tijd*, Amsterdam, Uitgeversmaatschappij Holland.

Armstrong, M.

1996 "'The Effects of Blackness': Gender, Race, and the Sublime in Aesthetic Theories of Burke and Kant", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 54, nr. 3, p. 213-236.

Asher, L.

1993 "Petrarch at the Peak of Fame", in: *PMLA*, jg. 108, nr. 5, p. 1050-1063.

Ashfield, A. & de Bolla, P.

1996 *The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.

Auerbach, E.

1946 *Mimesis. De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur. Vertaling Wilfred Oranje*, Amsterdam, Olympus, 2004.

Basch, V.

1911 *La poétique de Schiller. Essai d'esthétique littéraire*, Parijs, Félix Alcan.

Barnouw, J.

1980 "The Morality of the Sublime: Kant and Schiller", in: *Studies in Romanticism*, jg. 19, p. 497-514.

1983 "The Morality of the Sublime: To John Dennis", in: *Comparative Literature*, jg. 35, nr. 1, p. 21-42

Barilay, I. E.

1961a "Moses Mendelssohn (1729-1786) (A Study in Ideas and Attitudes)", in: *The Jewish Quarterly Review*, jg. 52, nr. 1, p. 69-93.

- 1961b "Moses Mendelssohn (1729-1786) (A Study in Ideas and Attitudes): III. Mendelssohn and Jewish 'Nationalism.' (Continued)", in: *The Jewish Quarterly Review*, jg. 52, nr. 2, p. 175-186.
- Barone, P.
2004 *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.
- Battersby, C.
1989 *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, Londen, The Women's Press.
- Bavinck, H.
1906 *Bilderdijk als denker en dichter*, Kampen, J.H. Kok.
- Beiser, F.
2005 *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*, Oxford, Clarendon Press.
- Van den Berg, W.
1973 *De ontwikkeling van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840*, Assen, Van Gorcum.
1977 "Briefreflectie in Briefinstructie", in: *Documentatieblad 18^e eeuw*, nr. 38, p. 1-22.
1990 "De Nederlandse romantiek, een verschijnsel in de marge?", in: *De gids*, jg. 153, nr. 2, p. 79-87.
1996 "Van wonderkind naar total loss? Rijklof Michael van Goens (1746-1810)", in: K. Fens (red.), *Verlichte geesten. Een portretgalerij voor Piet Buijnsters*, Amsterdam, Querido, p. 121-133.
2007 "R.M. van Goens: balling of eerder wereldburger?", in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jg. 123, nr. 4, p. 337-344.
- Van den Bergh Eysinga-Elias, J.
1911 "De litterair-historische beteekenis van Mr. Joh. Kinker", in: *De nieuwe gids*, jg. 26, p. 495-535.
- De Boer, P.J.C.
1938 *Rijklof Michael van Goens (1748-1810) en zijn verhouding tot de literatuur van West-Europa*, Amsterdam, H.J. Paris.
- Böhler, M.J.
1972 "Die Bedeutung Schillers für Hegels Ästhetik", in: *PMLA*, jg. 85, nr. 2, p. 182-191.
- Böhme, G.
1997 "Kants esthetiek in een nieuw perspectief", in: J. Tacq (red.), *Een hedendaagse Kant. De invloed van Immanuel Kant op contemporaine denkers*, Amsterdam, Uitgeverij Boom, p. 38-67.

De Bolla, P.

1989 *The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford, Blackwell.

Bompaire, J.

1986 “La place du genre historique dans le traité ‘Du Sublime’”, in: *Revue d’Histoire Littéraire de la France: Le Sublime*, jg. 86, nr. 1, p. 6-14.

Bos, J.

1988 *Rijklof Michael van Goens (1748-1810). Literator – politicus – piëtist: catalogus van de tentoonstelling in de Koninklijke Bibliotheek te ‘s-Gravenshage 4 maart – 15 april 1988*, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek.

Botke, Y.

1990 *Theodorus van Swinderen (1784-1851). Hoogleraar en schoolopziener. Gedenktakens door en voor hem gesticht*, Groningen, Universiteitsmuseum.

Bourel, D.

2004 *Moses Mendelssohn. La naissance du judaïsme moderne*, Parijs, Gallimard.

Bowie, A.

2000 “German Idealism and the Arts”, in: K. Ameriks (red.), *The Cambridge Companion to German Idealism*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 239-257.

Boyd, M.J.

1957 “Longinus, the ‘Philological Discourses’, and the Essay ‘On the Sublime’”, in: *The Classical Quarterly. New Series*, jg. 7, nr. ½, p. 39-46.

Van den Braembussche, A.

1997 “Voorbij het schone: Over het sublieme bij Kant en Lyotard”, in: J. Tacq (red.), *Een hedendaagse Kant. De invloed van Immanuel Kant op contemporaine denkers*, Amsterdam, Uitgeverij Boom, p. 68-105.

Brandt Corstius, J.C.

1951 “De plaats van Rijklof Michael van Goens in de ontwikkeling van de Westeuropese literatuur”, in: *De Nieuwe Taalgids*, jg. 44, p. 193-202.

Bray, R.

1942 *Boileau, l’homme et l’oeuvre*, Parijs, Boivin & Cie.

1927 *La formation de la doctrine classique en France*, Parijs, A.G. Nizet, 1961.

Broadie, A.

2003 “Art and Aesthetic Theory”, in: A. Broadie (red.), *The Cambridge Companion to the Scottish Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 280-297.

Brody, J.

1958 *Boileau and Longinus*, Genève, Librairie E. Droz.

De Bruycker, A.

2007 *"Ik denk dat Longinus hun de oogen zal verlichten"*. Longinos' *Peri hupsous en een studie van de twee ouden Nederlandse vertalingen, zijnde die van Pieter Le Clercq (1719) en Matthijs Siegenbeek (1811)*, Gent, Universiteit Gent [ongepubliceerde licentiaatsverhandeling].

Bühler, W.

1964 *Beiträge zur Erklärung der Schrift vom Erhabenen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Buijnsters, P.J.

1967a "Swedenborg in Nederland", in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jg. 83, p. 192-224.

1967b "Willem Bilderdijk en De Geestenwareld", in: *De nieuwe taalgids*, jg. 60, nr. 5, p. 289-304.

1973 *Hieronymus van Alphen (1746-1803)*, Assen, Van Gorcum & Comp. B.V.

1974 "De briefwisseling tussen Rijklof Michaël van Goens (Cuninghame) en Hieronymus van Alphen", in: *Documentatieblad Werkgroep 18^e eeuw*, nr. 23-24, p. 3-13.

1988 "De betekenis van Rijklof Michael van Goens", in: *Ons Erfdeel*, jg. 31, nr. 4, p. 586-589.

1991 *Spectatoriale geschriften*, Utrecht, HES Uitgevers.

1994 "Het heilsperspectief van de Verlichting. Een reflectie bij het 25-jarig bestaan van de Werkgroep 18^e eeuw", in: *De achttiende eeuw*, jg. 26, nr. 2, p. 121-132.

Bulhof, F.

1993 *Ma patrie est au ciel. Leven en werk van Willem Emmerij de Perponcher Sedlitzky (1741-1819)*, Hilversum, Verloren.

Cassirer, E.

1932 *The Philosophy of the Enlightenment. Translated by Fritz C.A. Koelln and James P. Pettegrove*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press [1932¹, 1968]

Chandler, D.

2003 "Southey's 'German Sublimity' and Coleridge's 'Dutch Attempt'", in: *Romanticism on the Net*, nr. 32-33 [online-tijdschrift, <http://www.erudit.org/revue/ron/2003/v/n32-33/009257ar.html>, 27 augustus 2007].

Chen, C.-H.

1956 "Different Meanings of the Term *Energeia* in the Philosophy of Aristotle", in: *Philosophy and Phenomenological Research*, jg. 17, nr. 1, p. 56-65.

Chytry, J.

1989 *The Aesthetic State. A Quest in Modern German Thought*, Berkeley / Los Angeles / Londen, University of California Press.

Contarini, S.

- 1990 "Van verhevene tot romantiek: een prijsvraag van de Hollandse Maatschappij der Wetenschappen uit 1808", in: *Geschiedenis van de wijsbegeerte in Nederland*, jg. 1, nr. 2, p. 137-151.
- 1993a "In de spiegel van de natuur. Het verhevene bij Paulus van Hemert", in: H. Krop & P. Sonderen (red.), *Tussen classicisme en romantiek: esthetica in Nederland van 1770 tot 1870*, Rotterdam, Erasmus Universiteit Rotterdam, p. 97-106.
- 1993b "De Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen als verbreider van het verhevene", in: W. van den Berg e.a. (red.), *Haarlemse kringen: vijftien verkenningen naar het literair-culturele leven in een negentiende-eeuwse stad*, Hilversum, Verloren, p. 47-58.
- 1998 "Albertine Disparue. Les écrits esthétiques de Mme Necker – de Saussure", in: *Annales Benjamin Constant*. 21, Genève, Editions Slatkine, p. 39-71.

Da Costa, I.

- 1859 *De mensch en de dichter Willem Bilderdijk, een bijdrage tot de kennis van zijn leven, karakter, en schriften*, Haarlem, A.C. Kruseman.

Crane, R.S.

- 1936 "Monk, Samuel H. *The sublime: a study of critical theories in XVIII-century England*", in: *Philological Quarterly*, jg. 15, nr. 2, p. 165-167.

Cronk, N.

- 1999 "Aristotle, Horace, and Longinus: the conception of reader response", in: G.P. Norton (red.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 3: The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 199-204.

Dahlstrom, D.O.

- 2000 "The Aesthetic Holism of Hamann, Herder, and Schiller", in: K. Ameriks (red.), *The Cambridge Companion to German Idealism*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 76-94.

Damrosch, L. Jr.

- 1979 "The Significance of Addison's Criticism", in: *Studies in English Literature, 1500-1900*, jg. 19, nr. 3, Restoration and Eighteenth Century, p. 421-430.

Deguy, M.

- 1988 "Le grand-dire. Pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin", in: J.-F. Courtine, M. Deguy, E. Escoubas, e.a. (red.), *Du sublime*, Parijs, Belin, p. 11-35.

Dekker, R.M.

- 1996 "Kaat Mossel. De verpersoonlijking van de Oranjeliefde", in: H.M. Beliën & D. van der Horst & G.J. van Setten (red.), *Nederlanders van het eerste uur. Het ontstaan van het moderne Nederland 1780-1830*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, p. 41-48.

Delaporte, P.V.

1891 *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

Delehanty, A.T.

2005 "From Judgment to Sentiment: Changing Theories of the Sublime, 1674-1710", in: *Modern Language Quarterly*, jg. 66, nr. 2, p. 152-172.

Delon, M.

1986 "Le sublime et l'idée d'énergie: de la théologie au matérialisme", in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France: Le Sublime*, 86, nr. 1, p. 62-70.

De Deugd, C.

1966 *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken. Fenomenologie van een geestesgesteldheid*, Groningen, Wolters.

1992 "Friendship and Romanticism: Robert Southey and Willem Bilderdijk", in: J. Leerssen & K.U. Syndram (red.), *Europa provincia mund. Essays in Comparative Literature and European Studies offered to Hugo Dyserinck on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday*, Amsterdam / Atlanta, G.A., Rodopi, p. 369-388.

Dickie, G.

1964 "The Myth of the Aesthetic Attitude", in: *American Philosophical Quarterly*, nr. 1, p. 56-65.

Douwes, J.

1870 *De wijsgeer J.F.L. Schröder*, Groningen, J.B. Wolters.

Drieman, S.C.A.

1981 *Schiller en de crisis in de hedendaagse cultuur. De relatie van Schillers esthetisch idealisme tot Kant en Freud in het licht van de hedendaagse cultuurproblematiek*, Amsterdam, Rodopi.

Von der Dunk, T.

2003 "Van bonapartist tot orangist. De grote ommezwaai van Theodorus van Swinderen in 1813", in: *De negentiende eeuw*, jg. 27, nr. 1, p. 2-14.

Eck, C. van

2005 "'A Most Solemn and Awfull Appearance': Seventeenth-Century Translations of Longinus and the Church Architecture of Hawksmoor", in: C. Madelein, J. Pieters, B. Vandenabeele (red.), *Histories of the Sublime*, Brussel, KVAB, p. 23-32.

Van Eck, C. & Van den Eynde, J. & Van Leeuwen, W. (red.)

1994 *Het schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*, Amsterdam, Architectura & Natura Press.

Van Eijnatten, J.

- 1996 "Stand van zaken: Willem Bilderdijk (1756-1831). De ideeënwereld van een gefnuikt genie", in: *Nederlandse Letterkunde*, jg. 1, nr. 3, p. 281-291.
- 1998a *Hogere sferen. De ideeënwereld van Willem Bilderdijk (1756-1831)*, Hilversum, Verloren.
- 1998b "Hypochondrische ziel. Lichaam en geest in *De ziekte der geleerden* (1807) van Willem Bilderdijk", in: *De negentiende eeuw*, jg. 22, nr. 3, p. 185-205.
- 2001 "Vestige of the Third Force: Willem Bilderdijk, Poet, Anti-Skeptic, Millenarian", in: *Journal of the History of Ideas*, jg. 62, nr. 2, p. 313-333.

Faber, S. & Lombarts, R.

- 2006 "Een rechtshistorische uiteenzetting over de uitzetting van Willem Bilderdijk in 1795", in: *De achttiende eeuw*, jg. 38, nr. 2, p. 115-122.

Ferguson, F.

- 1985 "A Commentary on Suzanne Guerlac's 'Longinus and the Subject of the Sublime'", in: *New Literary History*, jg. 16, nr. 2, The Sublime and the Beautiful: Reconsiderations, p. 291-297.
- 1992 *Solitude and the Sublime. Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, New York / Londen, Routledge.

Franke, V.E.

- 2009 *Een gedeelde wereld? Duitse theologie en filosofie in het Verlichte debat in Nederlandse recensietijdschriften, 1774-1837*, Amsterdam / Utrecht, APA – Holland Universiteits Pers.

Freeman, B.F.

- 1995 *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*, Berkeley / Los Angeles / Londen, University of California Press.

Fumaroli, M.

- 1980 *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz.
- 1986 "Rhétorique d'école et rhétorique adulte: remarques sur la réception européenne du traité 'Du Sublime' au XVIe et XVIIe siècle", in: *Revue d'histoire Littéraire de la France: Le Sublime*, jg. 86, nr. 1, p. 33-51.
- 1994 "Le grand style", in: G. Molinié en P. Cahné (red.), *Actes du colloque international: Q'est-ce que le style?*, Parijs, Presses Universitaires de France, p. 139-148.
- 2001 "Les abeilles et les araignées", in: A.-M. Lecoq, M. Fumaroli, J.-R. Armogathe (red.), *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVIIe – XVIIIe siècles*, Parijs, Gallimard, p. 7-218.

Gay, P.

- 1966 *the Enlightenment: An Interpretation. The Rise of Modern Paganism*, New York / Londen, W.W. Norton & Company [1966¹, 1995].

Geyl, P.

- 1963 “Een eeuw strijd om Bilderdijk”, in: P. Geyl, *Van Bilderdijk tot Huizinga. Historische toetsingen*, Utrecht / Antwerpen, Uitgeverij Het Spectrum, p. 7-81.

Gibbons, L.

- 2003 *Edmund Burke and Ireland. Aesthetics, Politics, and the Colonial Sublime*, Cambridge, Cambridge University Press.

De Gids

- 1838 [Recensie] *De lessen over de redekunst en fraaije letteren, of voorschriften over taal, stijl, welsprekendheid en dichtkunst, naar het Engelsch van Hugo Blair, in leven Hoogleraar te Edinburg, enz. In drie delen vertaald door wijlen den Hoogleraar Mr. Herman Bosscha, en thans opnieuw uitgegeven door Mr. B.H. Lulofs*, in: *De Gids. Nieuwe Vaderlandsche Letteroefeningen*, tweede deel, p. 512-521, p. 587-596.

Saint Girons, B.

- 1993 *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Parijs, Quai Voltaire.
2005 *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Parijs, Éditions Desjonquères.

Gobbers, W.

- 1963 *Jean-Jacques Rousseau in Holland. Een onderzoek naar de invloed van de mens en het werk (ca. 1760 – ca. 1810)*, Gent, Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde.

Godolphin, F.R.B.

- 1937 “The Basic Critical Doctrine of ‘Longinus,’ On the Sublime”, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, jg. 68, p. 172-183.

Gompes, L. & Ligtelijn, M.

- 2007 *Spiegel van Amsterdam. Geschiedenis van Felix Meritis*, Amsterdam, Stichting Felix Meritis & Rozenberg Publishers.

Goodman, P.

- 1934 “Neo-Classicism, Platonism, and Romanticism”, in: *The Journal of Philosophy*, jg. 31, nr. 6, p. 148-163.

Goold, G.P.

- 1961 “A Greek Professorial Circle at Rome”, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, jg. 92, p. 168-192.

Goyet, F.

- 1996 *Le sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Parijs, Honoré Champion.

- Greene, D.
1970 "What Indeed Was Neo-Classicism? A Reply to James William Johnson's 'What Was Neo-Classicism?'" , in: *The Journal of British Studies*, jg. 10, nr. 1, p. 69-79.
- Groenewegen, H.I.
1889 *Paulus van Hemert, als godgeleerde en als wijsgeer*, Leiden, Rijks Universiteit Leiden [proefschrift].
- Van Groningen, A.P.
1840 *Geschiedenis der Watergeuzen*, Leiden, bij S. en J. Luchtmans.
- Grube, G.M.A.
1957 "Notes on the Peri Hupsous", in: *The American Journal of Philology*, jg. 78, nr. 4, p. 355-374.
1959 "Theodorus of Gadara", in: *The American Journal of Philology*, jg. 80, nr. 4, p. 337-365.
- Guépin, J.P.
1994 "Bilderdijk, Amsterdammer of jezuïet", in: *Literatuur: tijdschrift over Nederlandse letterkunde*, jg. 11, nr. 1, p. 16-19.
2003 "De Ode voor Napoleon. Parafraze en Essay", in: *Het Bilderdijk-Museum*, nr. 20, p. 15-23.
- Guerlac, S.
1985 "Longinus and the Subject of the Sublime", in: *New Literary History*, jg. 16, nr. 2, The Sublime and the Beautiful: Reconsiderations, p. 275-289.
1990 *The Impersonal Sublime. Hugo, Baudelaire, Lautréamont*, Stanford (Californië), Stanford University Press.
- Van der Gulden, P.H.
1940 "Mr. Johannes Kinker", in: *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie*, nr 34, p. 27-34.
- Guyer, P.
1990 "Feeling and Freedom: Kant on Aesthetics and Morality", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 48, nr. 2, p. 137-146.
1993 *Kant and the Experience of Freedom*, Cambridge, Cambridge University Press.
2000 "Editor's Introduction", in: I. Kant, *Critique of the Power of Judgment. Edited by Paul Guyer. Translated by Paul Guyer & Eric Matthews*, Cambridge, Cambridge University Press, p. xiii-lii.
2005 "The Difficulty of the Sublime", in: C. Madelein, J. Pieters & B. Vandenaabeele (red.), *Histories of the Sublime*, Brussel, KVAB, p. 33-43.

De Haan, W.J.

1989 “De onbekende invloed van J.F.L. Schröder (1774-1845) te Groningen”, in: *Geschiedenis van de wijsbegeerte in Nederland*, jg. 0, p. 29-39.

Hache, S.

2000 *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVIIIe siècle*, Prijs, Honoré Champion.

Van Hall, M.C.

1850 *Mr. Johannes Kinker. Bijdragen tot zijn leven, karakter en schriften*, Amsterdam, de Wed. L. van Hulst en zoon.

Hanou, A.J.

1985 “Bilderdijk, Bromet en Kinker”, in: M. van Hattum, L. Strengholt & P. van Zonneveld, *Folia Bilderdijkiana. Bladen voor Bosch. Ter gelegenheid van de 75^{ste} verjaardag van Prof. Dr. J. Bosch*, Amsterdam, Vereniging ‘Het Bilderdijk-Museum’, p. 31-44.

1988 *Sluiers van Isis. Johannes Kinker als voorvechter van de Verlichting, in de vrijmetselarij en andere Nederlandse genootschappen, 1790-1845*, Deventer, Sub Rosa [2 delen].

Hartmann, P.

1997 *Du Sublime (de Boileau à Schiller). Suivi de la traduction de Über das Erhabene de Friedrich Schiller*, Straatsburg, Presses Universitaires de Strasbourg.

Hartog, J.

1877 “Uit het leven van een tijdschrift”, in: *De gids*, jg. 41, nr. 2, p. 444-506; nr. 3, p. 64-124, p. 287-327.

Healy, P.

2003 *Beauty and the Sublime*, Amsterdam, SUN Publishers.

Heath, M.

2000 “Longinus, On Sublimity 35.1”, in: *The Classical Quarterly. New Series*, jg. 50, nr. 1, p. 320-323.

Hein, H.

1968 “Play as an Aesthetic Concept”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 27, nr. 1, p. 67-71.

Hellenberg Hubar, B. van

1994 “De gepatineerde droom. De *Spectator*-artikelen van Joseph Addison als prelude op het ‘schilderachtige’”, in: Van Eck, C. & Van den Eynde, J. & Van Leeuwen, W. (red.), *Het schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*, Amsterdam, Architectura & Natura Press, p. 34-44.

Helmets, D.

2005 "Echt of onecht; besluiteloos of spelen op zeker? De echtscheiding van Catharina Rebecca Woesthoven en Willem Bilderdijk", in: *Het Bilderdijk-Museum*, nr. 22, p. 1-13.

Hertz, N.

1973 "Lecture de Longin", in: *Poétique*, jg. 15, p. 292-306.

Hill, J.J.

1966 "The Aesthetic Principles of the Peri Hupsous", in: *Journal of the History of Ideas*, jg. 27, nr. 2, p. 265-274.

Hinderer, W.

2005 "Schiller's Philosophical Aesthetics in Anthropological Perspective", in: S.D. Martinson (red.), *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, Rochester, NY, Camden House, p. 27-46.

Hipple, W.J.

1957 *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, The Southern Illinois University Press.

Hoff, M.

1996 *Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier (1762-1827). "De grootste actrice van Europa"*, Leiden, Astraera.

Hoffheimer, M.H.

1985 "The Influence of Schiller's Theory of Nature on Hegel's Philosophical Development", in: *Journal of the History of Ideas*, jg. 46, nr. 2, p. 231-244.

Hofstede de Groot, P.

1851 "Levensberigt van Theodorus van Swinderen", in: *Handelingen der Jaarlijkse Algemeene Vergadering der Maatschappij van Nederlansche Letteren te Leiden. 1851*, Leiden, bij J.G. la Lau, p. 74-81.

Hooker, E.N.

1940 "Pope and Dennis", in: *ELH*, jg. 7, nr. 3, p. 188-198.

Van der Horst, D.

1996 "Lodewijk Napoleon. Koning van Holland", in: H.M. Beliën & D. van der Horst & G.J. van Setten (red.), *Nederlanders van het eerste uur. Het ontstaan van het moderne Nederland 1780-1830*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, p. 153-163.

Howard, W.G.

1907 "Burke among the Forerunners of Lessing", in: *PMLA*, jg. 22, nr. 4, p. 608-632.

Huhn, T.

- 1995 "The Kantian Sublime and the Nostalgia for Violence", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 53, nr. 3, p. 269-275.
- 1997 "A Lack of Feeling in Kant: Response to Patricia M. Matthews", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 55, nr. 1, p. 57-58.
- 2002 "Burke's Sympathy for Taste", in: *Eighteenth-Century Studies*, jg. 35, nr. 3, p. 379-393.

Huizinga, J.

- 1951 *Verzamelde werken. Deel VIII. Universiteit, wetenschap en kunst*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V.

Immerwahr, J.

- 1992 "Hume's Revised Racism", in: *Journal of the History of Ideas*, jg. 53, nr. 3, p. 481-486.

Innes, D.C.

- 1994 "Period and Colon: theory and Example in Demetrius and Longinus", in: W.W Fortenbaugh & D.C. Mirhady (red.), *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*, New Brunswick / Londen, Transaction Publishers, p. 36-53.
- 1995a "Longinus, Sublimity, and the Low Emotions", in: D. Innes, H. Hine, C. Pelling (red.), *Ethics and Rhetoric. Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, Oxford, Clarendon Press, p. 323-333.
- 1995b "Longinus: Structure and Unity", in: J.G.J. Abbenes, S.R. Slings, I. Sluiter (red.), *Greek Literary Theory after Aristotle. A Collection of Papers in Honour of D.M. Schenkeveld*, Amsterdam, VU University Press, p. 111-124.
- 2002 "Longinus and Caecilius: Models of the Sublime", in: *Mnemosyne*, jg. 55, nr. 3, p. 259-284.

Israel, J.I.

- 1995 *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press [Paperback with corrections 1998].
- 2007 *In strijd met Spinoza. Het failliet van de Nederlandse Verlichting (1670-1800). Vertaald door Hans van Cuijlenborg*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker.

Johannes, G.J.

- 1992 *Geduchte verbeeldingskracht! Een onderzoek naar het literaire denken over de verbeelding – van Van Alphen tot Verwey*, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam.
- 1993 "Willem Bilderdijks verzet tegen 'klassieke' en 'romantische' esthetica. De knoflookgeur van het Duitse denken", in: H. Krop & P. Sonderen (red.), *Tussen classicisme en romantiek: esthetica in Nederland van 1770 tot 1870*, Rotterdam, Erasmus Universiteit Rotterdam, p. 107-119.
- 1995 *De barometer van de smaak. Tijdschriften in Nederland 1770-1830*, Den Haag, Sdu Uitgevers.

1997 *De lof der aalbessen. Over (Noord-) Nederlandse literatuurtheorie, literatuur en de consequenties van kleinschaligheid. 1770-1830*, Den Haag, SdU Uitgevers.

Johnson, J.W.

1969 "What Was Neo-Classicism?", in: *The Journal of British Studies*, jg. 9, nr. 1, p. 49-70.

De Jong, M.J.G.

1973 *Taal van lust en weelde. Willem Bilderdijk et la littérature italienne*, Namen, Presses Universitaires de Namur.

Kalff, G.

1910 *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. Deel 5*, Groningen, Wolters.

Kazemier, G.

1975 [Recensie] "*Een pleidooi uit 1765 voor de wetenschappelijke beoefening van de letterkunde*. Een verhandeling van R.M. van Goens, fotografisch herdrukt; bezorgd door J.C. Brandt Corstius", in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jg. 91, nr. 2, p. 148-151.

Kennedy, G.A.

1997 "The contributions of rhetoric to literary criticism", in: H.B. Nisbet & C. Rawson (red.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 4: The Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 349-364.

Kenney, E.J.

1974 *The Classical Text. Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, Berkeley / Los Angeles / Londen, University of California Press.

Kerslake, L.

2000 *Essays on the Sublime*, Bern / Berlijn / Brussel / Frankfurt am Main / New York / Oxford / Wenen, Peter Lang.

Kibédi-Varga, A.

1998 *Le classicisme*, Parijs, Seuil.

Kimmerle, H.

1997 "Kants eerste Kritiek: Het wetenschappelijke weten en het kritisch omgaan met metafysica", in: J. Tacq (red.), *Een hedendaagse Kant. De invloed van Immanuel Kant op contemporaine denkers*, Amsterdam, Uitgeverij Boom, p. 26-37.

Kirwan, J.

2005 *Sublimity. The Non-Rational and the Irrational in the History of Aesthetics*, New York / Londen, Routledge.

Kloek, J.J.

1985 "Expressie versus imitatie – natuur tegenover natuur. Een literair-theoretische discussie in 1780", in: W.J. van den Akker, G.J. Dorleijn e.a. (red.),

Traditie en vernieuwing. Opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann, Utrecht, Veen, p. 48-64.

Kloek, J. & Mijnhardt, W.

2001 *1800. Blauwdrukken voor een samenleving*, Den Haag, SdU Uitgevers.

Kloth, K.

1974 *James Beatties Ästhetische Theorien. Ihre Zusammenhänge mit der Aberdeener Schulphilosophie*, München, Wilhelm Fink Verlag.

Kneller, J.

1990 "Imaginative Freedom and the German Enlightenment", in: *Journal of History of Ideas*, jg. 51, nr. 2, p. 217-232.

Knolle, P.

1984 "Het begrip 'gotisch' in de 18^{de}-eeuwse Nederlandse kunsttheorie", in: *De achttiende eeuw*, jg. 16, nr. 61-62, p. 17-38.

Knuvelde, G.P.M.

1973 *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. Deel 3. Vijfde geheel herziene druk*, 's Hertogenbosch, Malmberg.

De Koe, A.C.S.

1910 *Van Alphen's literair-aesthetische theorieën*, Utrecht, A. Oosthoek.

Kollewijn, R.A.

1891 *Bilderdijk. Zijn leven en zijn werken. Naar oorspronkelijke en voor een groot gedeelte onuitgegeven bescheiden samengesteld*, Amsterdam, Van Holkema & Warendorf [2 delen].

Koopmans, J.

1905 "Kinker-studieën", in: *Taal en letteren*, nr. 15, p. 161-187; p. 373-394.

Kouwenberg, A.

2004 "Kant voor beginners. Paulus van Hemert als propagandist van de Verlichting", in: *Literatuur: tijdschrift over Nederlandse letterkunde*, jg. 21, nr. 8, p. 10-12.

Krul, W.

2005 "Style and Ideology in Edmund Burke's Concept of the Sublime", in: *Phrasis. Studies in Language and Literature*. [themanummer: C. Madelein & J. Pieters (red.), "The Sublime Re-considered"], p. 31-41.

Kuyper, A.

1906 *Bilderdijk in zijne nationale beteekenis. Rede gehouden te Amsterdam op 1 oct. 1906*, Amsterdam, Höveker & Wormser.

Lagerwey, W.

1958 *Bilderdijk and the German Enlightenment*, Michigan, University of Michigan.

Lamb, J.

1993 "Longinus, the Dialectic, and the Practice of Mastery", in: *ELH*, jg. 60, nr. 3, p. 545-567.

1997 "The Sublime", in: H.B. Nisbet & C. Rawson (red.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 4: The Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, p.394-416.

Land, J.P.N.

1877 "J.F.L. Schröder en zijne wijsbegeerte", in: *De gids*, jg. 41, nr. 3, p. 1-63.

1878 "Philosophy in the Dutch Universities", in: *Mind*, jg. 3, nr. 9, p.87-104.

Land, S.K.

1974 *From Signs to Propositions. The Concept of Form in Eighteenth-Century Semantic Theory*, Londen, Longman Group.

Lausberg, H.

1973 *Handbuch der literarische Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Zweite, durch einen Nachtrag vermehrte Auflage*, München, Max Hueber Verlag [1960¹].

Lazaroff, A.

1980 "The Kantian Sublime: Aesthetic Judgment and Religious Feeling", in: *Kant-Studien*, jg. 71, p. 202-220.

Leemhuis, A.J.

1994 "Ter inleiding / Biografie / Commentaar", in: F. Schiller, *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens. Ingeleid, vertaald en geannoteerd door Aart J. Leemhuis*, Kampen, Kok Agora, p. 7-18, 167-195.

De Leeuwe, H.H.J.

1996 "23 oktober 1811: Napoleon ziet in Amsterdam Wattier in de rol van Fedra. Het bloeiend toneelbedrijf aan het begin van de negentiende eeuw", in: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 366-373.

Levine, J.M.

1981 "Ancients and Moderns Reconsidered", in: *Eighteenth-Century Studies*, jg. 15, nr. 1, p. 72-89.

Logan, J.

1999 "Longinus and the Sublime", in: G.P. Norton (red.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 3: The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 529-539.

Lohr, C.H.

1980 "Renaissance Latin Aristotle Commentaries: Authors Pi-Sm", in: *Renaissance Quarterly*, Jg. 33, nr. 4, p. 623-734.

Lovejoy, A.O.

1927 "'Nature' as Aesthetic Norm", in: *M.L.N.*, jg. 42, nr. 7, p. 444-450.

Di Luca, V.A.

1991 *Words of Eternity. Blake and the Poetics of the Sublime*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.

Luger, B.

1996 "Willem Bilderdijk en Lodewijk Napoleon. Dichter en koning", in: H.M. Beliën & D. van der Horst & G.J. van Setten (red.), *Nederlanders van het eerste uur. Het ontstaan van het moderne Nederland 1780-1830*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, p. 165-172.

Luserke-Jaqui, M. (red.)

2005 *Schiller-Handbuch. Herausgegeben von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommès*, Stuttgart / Weimar, Verlag J.B. Metzler.

Macksey, R.

1993 "Longinus Reconsidered", in: *MLN*, jg. 108, nr. 5, Comparative Literature, p. 913-934.

Madelein, C.

2005 "'t Is alles geest en stof in de eindeloze keten.' Schoonheid in de poëtica van Johannes Kinker en Friedrich Schiller", in: *Spiegel der Letteren*, jg. 47, nr. 4, p. 333-353.

2007a "Kant in de fout? Het verhevene in de Nederlanden, in: *De achttiende eeuw*, jg. 39, nr. 1, p. 77-93.

2007b "Stralend subliem. William Blake tegenover Edmund Burke", in: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, jg. 56, nr. 314, p. 19-23.

Madelein, C. & Pieters, J.

2003 "Het verheven theater van de filosofie: Johannes Kinker (1764-1845) bezingt Johanna Wattier (1762-1827)", in: *Liber Amicorum Prof. Dr. Jaak van Schoor. Meester in vele kunsten*, Gent Universiteit Gent, p. 122-135.

2005a "Spiegel voor het peinzende verstand. Johannes Kinker en het sublieme in de Nederlanden", in: *Feit en fictie. Tijdschrift voor de geschiedenis van de representatie*, jg. 6, nr. 2, p. 35-51.

Madelein, C. & Pieters, J. & Vandenabeele, B. (red.)

2005 *Histories of the Sublime. Contactforum 9-10 december 2004*, Brussel, KVAB.

Makkreel, R.

1984 "Imagination and Temporality in Kant's Theory of the Sublime", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 42, nr. 3, p. 303-315.

De Man, J.

- 1992 “Zinnelijkheid en beschaving. Achttiende-eeuwse opvattingen over het Nederlands als literaire taal”, in: *Documentatieblad 18^e eeuw*, jg. 24, nr. 1, p. 105-120.

Männlein-Robert, I.

- 2001 *Longin: Philologe und Philosoph. Eine Interpretation der erhaltenen Zeugnisse*, München / Leipzig, K.G. Saur Verlag (Beiträge zur Altertumskunde, Band 143).

Marshall, D.

- 1997 “Taste and Aesthetics. (i) Shaftesbury and Addison: Criticism and the Public Taste”, in: H.B. Nisbet & C. Rawson (red.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 4: The Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 633-657.

Mathijssen, M.

- 1988 “Spelling in de negentiende eeuw: Siegenbeek en Bilderdijk”, in: *De negentiende eeuw*, jg. 12, nr. 2, p. 129-140.
- 2004 *Nederlandse literatuur in de romantiek 1820-1880*, Nijmegen, Uitgeverij Vantilt.

Matthews, P.M.

- 1996 “Kant’s Sublime: A Form of Pure Aesthetic Reflective Judgment”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 54, nr. 2, p. 165-180.
- 1997 “Feeling and Aesthetic Judgment: A Rejoinder to Tom Huhn”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 55, nr. 1, p. 58-60.

Maxwell, C.

- 2001 *The Female Sublime from Milton to Swinburne. Bearing Blindness*, Manchester, Manchester University Press.

May, G.

- 1960 “Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity”, in: *PMLA*, jg. 75, nr. 5, p. 527-539.

Megill, A.

- 1978 “Aesthetic Theory and Historical Consciousness in the Eighteenth Century”, in: *History and Theory*, jg. 17, nr. 1, p. 29-62.

Meier, J.-P.

- 1978 *L’esthétique de Moses Mendelssohn (1729-1786)*, Rijsel / Parijs, Reproduction des thèses Université de Lille / Librairie Honoré Champion.

Mishra, V.

- 1994 *The Gothic Sublime*, New York, State University of New York Press.

Monk, S.H.

1935 *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, New York, Modern Language Association of America.

Morillo, J.

2000 "John Dennis: Enthusiastic Passions, Cultural Memory, and Literary Theory", in: *Eighteenth-Century Studies*, jg. 34, nr. 1, p. 21-41.

Morere, P.

1980 *L'œuvre de James Beattie. Tradition et perspectives nouvelles*, Rijsel / Parijs, Reproduction des thèses Université de Lille III / Librairie Honoré Champion.

Mornet, D.

1940 "La signification et l'évolution de l'idée de préciosité en France au XVIIIe siècle", in: *Journal of the History of Ideas*, jg. 1, nr. 2, p. 225-231.

Mullan, J.

1997 "Sensibility and Literary Criticism", in: H.B. Nisbet & C. Rawson (red.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 4: The Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 419-433.

Mutschmann, H.

1913 *Tendenz, Aufbau und Quellen der Schrift vom Erhabenen*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

De Nederlandsche Spectator

1902 "Bilderdijk en Southey", in: *De Nederlandsche Spectator*, jg. 1902, nr. 22, p. 180-181; nr. 24, p. 198-199; nr. 32, p. 262-263; nr. 33, p. 270-271.

Newman, B.

1948 *The Sublime is Now*, in: C. Harrison & P.J. Wood (red.), *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, MA / Oxford, Blackwell Publishing [2002], p. 572-574.

Nicolson, M.H.

1959 *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite. With a Foreword by William Cronon*, Seattle / Londen, University of Washington Press, [1959¹] 1997.

Noss, M.T.

1938 "The Personality of Boileau", in: *The French Review*, jg. 11, nr. 5, p. 399-409.

Ogden, H.V.S.

1947 "Thomas Burnet's Telluris Theoria Sacra and Mountain Scenery", in: *ELH*, jg. 14, nr. 2, p. 139-150.

Olson, E.

1942 "The Argument of Longinus' 'On the Sublime'", in: *Modern Philology*, jg. 39, nr. 3, p. 225-258.

Otten, R.M.

1982 *Joseph Addison*, Boston, Twayne Publishers.

Oosterholt, J.

1998 *De ware dichter. De vaderlandse poëtische discussie in de periode 1775-1825*, Assen, Van Gorcum.

Van Oostveldt, B.

2005 *Tranen om het alledaagse. Het verlangen naar natuurlijkheid en de encenering van burgerlijke identiteit in drama en theater in de Oostenrijkse Nederlanden*, [ongepubliceerd proefschrift] Universiteit Gent.

Parret, H.

2005 "The Ugly as the Beyond of the Sublime", in: C. Madelein, J. Pieters & B. Vandenabeele (red.), *Histories of the Sublime*, Brussel, KVAB, p. 59-68.

De Pater, C.

1979 *Petrus van Musschenbroek (1692-1761), een newtoniaans natuuronderzoeker*, Utrecht, Drukkerij Elinkwijk BV.

Patey, D.L.

1997 "The Institution of Criticism in the Eighteenth Century", in: H.B. Nisbet & C. Rawson (red.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 4: The Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 3-31.

Peña Aguado, M.I.

1994 *Ästhetik des Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard*, Wenen, Passagen.

Van Peperstraten, F.

2005 "Displacing the Ugly. Response to Herman Parret, 'The Ugly as the Beyond of the Sublime'", in: C. Madelein, J. Pieters, B. Vandenabeele, *Histories of the Sublime*, Brussel, KVAB, p.69-73.

Peyrache-Leborgne, D.

1997 *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet)*, Parijs, Honoré Champion.

Phillipson, N.T.

1978 "James Beattie and the Defence of Common Sense", in: B. Fabian (red.), *Festschrift für Rainer Gruenter*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, p. 145-154.

Poenicke, K.

1989 "Eine Geschichte der Angst? Appropriationen des Erhabenen in der englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts", in: C. Pries (red.), *Das Erhabene. Zwi-*

schen Grenzerfahrung und Grössenwahn, Weinheim, VCH Acta Humaniora, p. 76-90.

Poirion, D.

1986 "Théorie et pratique du style au Moyen Age: le sublime et la merveille", in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France: Le Sublime*, 86, nr. 1, p. 15-32.

Pries, C.

1989 "Einleitung", in: C. Pries (red.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, Weinheim, VCH Acta Humaniora, p. 1-30.

Rancière, J.

2004 "The Sublime from Lyotard to Schiller. Two Readings of Kant and their Political Significance", in: *Radical Philosophy*, nr. 126, p. 8-15.

Reijers, J.

1942 *W.E. de Perponcher. Een bijdrage tot de kennis van zijn opvoedkundige, literair-aesthetische en maatschappelijke denkbeelden*, Zutphen, W.J. Thieme & Cie.

Richards, G.C.

1938 "The Authorship of the *Peri Hupsous*", in: *The Classical Quarterly*, jg. 32, nr. 3/4, p. 133-134.

Rind, M.

2002 "The Concept of Disinterestedness in Eighteenth-Century British Aesthetics", in: *Journal of the History of Philosophy*, jg. 40, nr. 1, p. 67-87.

Rispens, J.A.

1960 *De geharnaste dromer. Mr. Johannes Kinker als aestheticus en dichter*, Kampen, J.H. Kok N.V.

Roberts, W. Rhys

1897a "The Greek Treatise on the Sublime: Its Modern Interest", in: *The Journal of Hellenic Studies*, jg. 17, p. 176-188.

1897b "The Greek Treatise on the Sublime: Its Authorship", in: *The Journal of Hellenic Studies*, jg. 17, p. 189-211.

1897c "The Quotation from 'Genesis' in the 'De Sublimitate' (IX.9)", in: *The Classical Review*, jg. 11, nr. 9, p. 431-436.

1897d "Caecilius of Calacte. A Contribution to the History of Greek Literary Criticism", in: *The American Journal of Philology*, jg. 18, nr. 3, p. 302-312.

1899 "The Text of the De Sublimitate", in: *The Classical Review*, jg. 13, nr. 1, p. 12-15.

1900 "The Literary Circle of Dionysius of Halicarnassus", in: *The Classical Review*, jg. 14, nr. 9, p. 439-442.

Rogers, P.

1997 "Theories of Style", in: H.B. Nisbet & C. Rawson (red.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 4: The Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 365-380.

Romein, J. & Romein, A.

1971 "Willem Bilderdijk. Gefnuikt genie", in: J. Romein & A. Romein, *Erflaters van onze beschaving. Nederlandse gestalten uit zes eeuwen. Geïllustreerd met 198 afbeeldingen*, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij N.V. [1938-1940¹], p. 567-592.

Rothstein, E.

1976 "'Ideal Presence' and the 'Non Finito' in Eighteenth-Century Aesthetics", in: *Eighteenth-Century Studies*, jg. 9, nr. 3, p. 307-332.

Roy, L.

1997 "Kant's Reflection on the Sublime and the Infinite", in: *Kant-Studien*, jg. 88, p. 44-59.

Rupke, N.A.

1988 "Romanticism in The Netherlands", in: R. Porter & M. Teich (red.), *Romanticism in National Context*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 191-216.

Russell, D.A.

1981 "Longinus Revisited", in: *Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava*, jg. 34, nr. 1/2, p. 72-86.

Ryan, V.L.

2001 "The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason", in: *Journal of the History of Ideas*, jg. 62, nr. 2, p. 265-279.

Saccamano, N.

1991 "The Sublime Force of Words in Addison's 'Pleasures'", in: *ELH*, jg. 58, nr. 1, p. 83-106.

Sambrook, J.

1997 "Poetry 1660-1740", in: H.B. Nesbit & C. Rawson (red.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 4. The Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 75-116.

Van Sas, N.C.F.

1996 "Rutger Jan Schimmelpenninck. President van Nederland", in: H.M. Beliën & D. van der Horst & G.J. van Setten (red.), *Nederlanders van het eerste uur. Het ontstaan van het moderne Nederland 1780-1830*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, p. 127-139.

Sassen, F.

1954 "Wijsgerig leven in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw. Een poging tot reconstructie", in: *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Nieuwe reeks, deel 17. Afdeling letterkunde*, p. 281-324.

Schaper, E.

1992 "Taste, Sublimity, and Genius: The Aesthetics of Nature and Art", in: P. Guyer (red.), *The Cambridge Companion to Kant*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 367-393.

Schama, S.

1989 *Patriotten en bevrijders. Revolutie in de Noordelijke Nederlanden 1780-1813. uit het Engels vertaald door Ger Groot*, Amsterdam, Agon [1977¹].

Schenkeveld – van der Dussen, M.A.

1974 "Wille over Van Alphen en Van Goens", in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jg. 90, nr. 3-4, p. 294-296.

Schokker, R.

1933 *Bilderdijk en Duitschland*, Harderwijk, Universiteit van Amsterdam.

Schoneveld, C.H.

1992 "'Iets des nazaats waardig' De vertaalarbeid van Pieter Le Clercq (1693-1759)", in: *Documentatieblad 18^e eeuw*, jg. 24, nr. 2, p. 217-256.

Schutte, G.J.

1991 "Bilderdijk en de Revolutie", in: *Het Bilderdijk-Museum*, nr. 8, p. 1-9.

Scott-James, R.A.

1963 *The Making of Literature. Some principles of criticism examined in the light of ancient and modern theory*, Londen, Secker & Warburg.

Sechelski, D.S.

1996 "Garrick's Body and the Labor of Art in Eighteenth-Century Theater", in: *Eighteenth-Century Studies*, jg. 29, nr. 4, p. 369-389.

Sedgwick, W.B.

1948 "Sappho in 'Longinus' (X, 2, Line 13)", in: *The American Journal of Philology*, jg. 69, nr. 2, p. 197-200.

Segal, C.P.

1959 "Hypsos and the Problem of Cultural Decline in the De Sublimitate", in: *Harvard Studies in Classical Philology*, jg. 64, p. 121-146.

Sharpe, L.

2005 "Concerning Aesthetic Education", in: S.D. Martinson (red.), *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, Rochester, NY, Camden House, p. 147-167.

Shaw, P.

2006 *The Sublime*, Londen / New York, Routledge.

Shusterman, R.

2005 "Somaesthetics and Burke's Sublime", in: Madelein, C. & Pieters, J. & Vandenaabeele, B. (red.), *Histories of the Sublime. Contactforum 9-10 december 2004*, Brussel, KVAB, p. 109-122.

Smit, J.

1957 "De kosmische zelfvergroting van de dichter bij Bilderdijk, Perk en Marsman", in: *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van wetenschappen. Deel 20*, Amsterdam, Noord-Hollandische Uitgeversmaatschappij, p. 95-116.

Spinoy, E.

1994 *Twee handen in het lege. Paul van Ostaijen en de esthetica van het verhevene (Kant, Lyotard)*, [ongepubliceerd proefschrift], Katholieke Universiteit Leuven.

Spronck, L. & Vis, G.

2001 "Eigenzinnig optimisme tegenover 'bedekte kwaadwilligheid'. Johannes Kinker bericht uit Luik, 29 januari 1824", in: *Spiegel der letteren*, jg. 43, nr. 1, p. 61-75.

Stanton, D.A.

1981 "The Fiction of Préciosité and the Fear of Women", in: *Yale French Studies*, nr. 62, Feminist Readings: French Texts / American Contexts, p. 107-134.

Steffens, G.A.

1964 *Pieter Nieuwland en het evenwicht*, Zwolle, Tjeenk Willink.

Stein, H.J.A.M.

1929 *Boileau en Hollande. Essai sur son influence aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Nijmegen / Utrecht, N.V. Dekker & Van de Vegt / J.W. van Leeuwen.

Stierle, K.

2003 "Ein experimentum cruces: Die Besteigung des Mont Ventoux", in: K. Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München, p. 318-343.

Van Stockum, Th.C.

1953 "Lavater contra Mendelssohn 1769-71. Verlicht rationalisme en christelijke bekeringsijver", in: *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde*, deel 16, nr. 13, p. 568-590.

Stolnitz, J.

1961 "On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness'", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 20, nr. 2, p. 131-143.

Van der Straeten, B.

2002 *Volstrekt onweêrstaanbaar treffende vonken. Willem Bilderdijk over het verhevene*, [ongepubliceerde scriptie GGS-Literatuurwetenschap], Katholieke Universiteit Leuven.

Tacq, J.

1997 “Inleiding”, in: J. Tacq (red.), *Een hedendaagse Kant. De invloed van Immanuel Kant op contemporaine denkers*, Amsterdam, Uitgeverij Boom, p. 7-25.

Thorpe, C. D.

1937 “Addison and Some of his Predecessors on ‘Novelty’”, in: *PMLA*, jg. 52, nr. 4, p. 1114-1129.

Tigerstedt, E.N.

1968 “Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West”, in: *Studies in the Renaissance*, Jg. 15, p. 7-24.

Till, D.

2006 *Das doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.

Townsend, D.

1982 “Shaftesbury’s Aesthetic Theory”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 41, nr. 2, p. 205-213.

1991 “Lockean Aesthetics”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 49, nr. 4, p. 349-361.

1993 “The Aesthetics of Joseph Priestley”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 51, nr. 4, p. 561-571.

Tupper, F.S.

1938 “Notes on the Life of John Dennis”, in: *ELH*, jg. 5; nr. 3, p. 211-217.

Tuveson, E.L.

1960 *The Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism*, Berkeley, University of California Press.

Ueding, G.

1996 *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

Vandenabeele, B.

2005 “The Feeling of the Sublime: Aesthetic not Ethical. Comment on Paul Guyer, ‘The Difficulty of the Sublime’”, in: C. Madelein, J. Pieters & B. Vandenabeele, *Histories of the Sublime*, Brussel, KVAB, p. 45-49.

Vis, G.J.

1967 *Johannes Kinker en zijn literaire theorie. Bijdrage tot een interpretatie van de voorredes bij zijn gedichten (1819-1821)*, Zwolle, N.V. Uitgeversmaatschappij W.D.J. Tjeenk Willink.

- 1985 “Bilderdijk en Kinker – de een over de ander”, in: M. van Hattum, L. Streng-holt & P. van Zonneveld, *Folia Bilderdijkiana. Bladen voor Bosch. Ter gelegenheid van de 75^{te} verjaardag van Prof. Dr. J. Bosch*, Amsterdam, Vereniging ‘Het Bilderdijk-Museum’, p. 63-68.
- 1987 “Denken en doen. Poëtische poëzie van W. Bilderdijk en J. Kinker”, in: *Spek-tator*, jg. 17, nr. 2, p. 105-128.
- 1991 “Een Amsterdammer in Luik: Jan Kinker”, in: *Literatuur*, jg. 8, nr. 4, p. 244-249.
- 2006 “Vorm of inhoud. Jan Kinker aan het woord temidden van anderen”, in: C. van Heertum, T. Jongenelen & F. van Lamoen (red.), *De andere achttiende eeuw. Opstellen voor André Hanou*, Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, p. 245-249.
- Vuyk, S.
- 1995 *De verdraagzame gemeente van vrije christenen. Remonstranten op de bres voor de Bataafse Republiek (1780-1800)*, Amsterdam, De Bataafsche Leeuw.
- Van der Wall, E.
- 2007 “Voltaire, Marmontel, en de campagne tegen religious fanatisme”, in: E. van der Wall & L. Wessels (red.), *Een veelzijdige verstandhouding. Religie en Verlichting in Nederland 1650-1850*, Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, p. 179-191.
- Wecter, D.
- 1940 “Burke’s Theory concerning Words, Images, and Emotion”, in: *PMLA*, jg. 55, nr. 1, p. 167-181.
- Weinberg, B.
- 1950 “Translations and Commentaries of Longinus, ‘On the Sublime’, to 1600: A Bibliography”, in: *Modern Philology*, jg. 47, nr. 3, p. 145-151.
- 1961 *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press.
- 1962 “Une traduction française du sublime de Longin vers 1645”, in: *Modern Phi-lology*, jg. 49, nr. 3, p. 159-201.
- Weiskel, T.
- 1976 *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore / Londen, The Johns Hopkins University Press.
- Wesseling, J.
- 1949 *Bilderdijk en Engeland*, Gent, Universiteit Gent.
- Wessell, L.P. Jr.
- 1971 “Schiller and the Genesis of German Romanticism”, in: *Studies in Romanti-cism*, jg. 10, p. 176-198.
- 1972 “Alexander Baumgarten’s Contribution to the Development of Aesthetics”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 30, nr. 3, p. 333-342.

West, M.

1995 “‘Longinus’ and the Grandeur of God”, in: D. Innes, H. Hine, C. Pelling (red.), *Ethics and Rhetoric. Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, Oxford, Clarendon Press, p. 335-342.

Widmayer, A.F.

1996 “Mapping the Landscape in Addison’s ‘Pleasures of the Imagination’”, in: *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, jg. 50, nr. 1, p. 19-29.

Wielema, M.R.

1988 “Die erste niederländische Kant-Rezeption 1786-1850”, in: *Kant-Studien*, jg. 79, p. 450-466.

Van der Wijck, B.H.C.K.

1864 *Mr. Johannes Kinker, als wijsgeer*, Amsterdam, Wolters.

Wilkinson, E.M. & Willoughby, L.A.

1967 “Introduction”, in: F. Schiller, *On the Aesthetic Education of Man. In a Series of Letters. Edited and translated with an Introduction, Commentary and Glossary of Terms, by Elizabeth M. Wilkinson and L.A. Willoughby*, Oxford, Clarendon Press, p. xi-cxcvi.

Will, F. Jr.

1955 “Cognition through Beauty in Moses Mendelssohn’s Early Aesthetics”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jg. 14, nr. 1, p. 97-105.

Wille, J.

1937 *De literator R.M. van Goens en zijn kring. Studiën over de achttiende eeuw. Deel 1*, Zutphen, G.J.A. Ruys.

1974 “Van Goens’ invloed op Van Alphens bewerking van Riedels theorie”, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jg. 90, nr. 3-4, p. 296-307.

1993 *De literator R.M. van Goens en zijn kring. Studiën over de achttiende eeuw. Tweede deel. Bezorgd door Dr. P. van der Vliet*, Amsterdam, Historisch Documentatiecentrum voor het Nederlands Protestantisme.

Wolff, R.P.

1960 “Kant’s Debt to Hume via Beattie”, in: *Journal of the History of Ideas*, jg. 21, nr. 1, p. 117-123.

Wood, A.W.

2005 *Kant*, Malden, MA / Oxford, Blackwell Publishing.

Wood, T.E.B.

1972 *The Word ‘Sublime’ and its Context 1650-1760*, Den Haag / Parijs, Mouton.

Wunderlich, W.F.H.

1903 *De Pruijentijd*, Amsterdam, Elsevier.

Youngren, W.H.

1982 "Addison and the Birth of Eighteenth-Century Aesthetics", in: *Modern Philology*, jg. 79, nr. 3, p. 267-283.

Zahran, Y.

2003 *Zenobia between Reality and Legend*, Oxford, BAR International Series 1169, Archaeopress.

Zelle, C.

1987 *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg, Meiner Verlag.

1995 *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart / Weimar, Verlag J.B. Metzler.

2005 "Making Reason Sensible: Mendelssohn, Schlosser, Grosse", in: Madelein, C. & Pieters, J. & Vandenabeele, B. (red.), *Histories of the Sublime. Contactforum 9-10 december 2004*, Brussel, KVAB, p. 99-107.

Van Zonneveld, P.

1981 "Inleiding", in: W. Bilderdijk, *Ik reikhals naar het graf. Een bloemlezing uit zijn gedichten door Peter van Zonneveld*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, p. 5-14.

Zuber, R. & Fumaroli, M.

1994 *Dictionnaire de littérature française du XVIIe siècle*, Parijs, Presses Universitaires de France, 1994 [Édition Quadrige, 2001].

Zwaneveld, A.M.

1986 "De opmerker / Onderzoeker als geestverwant van Rijklof Michael van Goens", in: *De 18e eeuw*, jg. 18, nr. 1, p. 51-64.

NAMENREGISTER

- Addison, J. I, 3, 4, 6, 47, 48, 59-66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 88, 89, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 111, 116, 120, 127, 131, 132, 134, 153, 159, 160, 165, 166, 175, 213, 251, 271, 332, 359, 360, 367, 385, 392, 394, 399, 402
- Van Alphen, H. II, 1, 4, 103, 104, 106, 125-139, 151, 152, 165, 166, 171, 172, 173, 181, 190, 359, 361, 363, 367, 379, 387, 397
- Aristoteles 21, 27, 29, 30, 32, 35, 44, 45, 64, 70, 96, 108, 132, 146, 152, 153, 234, 278, 367
- Baillie, J. 97, 98, 175, 266, 367
- Beattie, J. II, 2, 4, 6, 104, 140-154, 162, 164, 165, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 268, 269, 359, 361, 362, 363, 367, 368, 393, 394, 401
- Berlinghieri, D. 261-264, 368
- Bilderdijk, W. III, 2, 6, 38, 43, 46, 91, 106, 138, 154-164, 167, 168, 177, 178, 179, 190, 196, 264, 267, 285, 311, 317-351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 368, 371, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 396, 397, 398, 399, 400, 402
- Blair, H. II, 2, 4, 6, 104, 152, 154-164, 165, 177, 178, 181, 252, 262, 264, 359, 361, 363, 368, 369, 383
- Blake, W. 99, 350, 358, 391
- Boileau, N. I, 1, 3, 4, 9, 11, 21-32, 34, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 53, 56, 57, 60, 63, 75, 77, 90, 134, 135, 153, 161, 163, 165, 169, 181, 213, 229, 233, 284, 307, 336, 341, 357, 359, 360, 369, 370, 378, 385, 393, 398, 402
- Bosscha, H. 2, 4, 104, 154-164, 165, 166, 177, 178, 359, 361, 383
- Burke, E. I, 1, 2, 3, 47, 48, 66, 68-88, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 120, 132, 134, 145, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 165, 166, 168, 173, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 183, 186, 203, 205, 213, 222, 223, 233, 236, 243, 251, 263, 265, 266, 271, 277, 280, 284, 291, 309, 338, 349, 358, 359, 362, 363, 369, 370, 376, 383, 386, 391, 392, 394
- Burnet, T. 50, 91, 335, 357
- Le Clerc, J. 28, 30, 44, 45, 369
- Le Clercq, P. 1, 3, 9, 32-34, 46, 59, 103, 369, 370, 379, 397
- Croockewit, H. 4, 181-189, 265, 266
- Demetrius 7, 39, 45, 97, 370, 387
- Demosthenes II, 17, 40, 115, 163
- Dennis, J. I, 3, 6, 38, 47, 48-59, 61, 62, 66, 68, 73, 75, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 98, 100, 116, 120, 131, 134, 153, 155, 159, 162, 165, 173, 213, 279, 327, 335, 362, 370, 376, 386, 393, 399

- Diderot, D. 100, 106, 107, 108, 124, 125, 172, 279, 292, 293, 370, 392, 394
- Gibbon, E. 10, 35, 370
- Van Goens, R.M. I, II, 1, 4, 43, 103, 104, 105-125, 126, 127, 128, 129, 138, 152, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 177, 281, 357, 359, 360, 361, 363, 373, 376, 377, 378, 379, 388, 397, 401, 402
- Van Hall, M.C. 289, 311, 312, 314, 385
- Van Hemert, P. II, 2, 4, 5, 38, 101, 104, 105, 126, 179, 180, 181, 189-212, 214, 215, 216, 233, 234-245, 245-261, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 280, 281, 282, 285, 288, 310, 311, 312, 324, 350, 355, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 370, 371, 380, 384, 389
- Hennert, J.F. 2, 4, 104, 141, 150-154, 165, 166, 174, 177, 192, 359, 361, 367, 368, 371
- Homerus 23, 37, 39, 40, 64, 65, 101, 128, 161, 163, 172, 182, 241, 294, 321, 340, 346, 371
- Horatius Flaccus, Quintus 7, 25, 40, 41, 45, 101, 108, 114, 117, 147, 152, 234, 278, 321, 346, 354, 371
- Hume, D. 89, 96, 108, 112, 124, 125, 127, 140, 153, 154, 165, 172, 174, 175, 182, 190, 191, 192, 267, 269, 371, 401
- Kant, I. II, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 11, 15, 33, 38, 41, 51, 86, 87, 88, 92, 93, 96, 100, 101, 104, 105, 121, 125, 126, 140, 141, 150, 152, 154, 156, 166, 171, 172, 173, 177, 179-215, 215-233, 233-261, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 280, 281, 284, 285-310, 312, 313, 319, 338, 350, 356, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 372, 376, 377, 378, 381, 384, 387, 388, 389, 390, 391, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 401
- Kinker, J. II, III, 2, 5, 6, 38, 155, 177, 179, 196, 209, 210, 221, 235, 241, 255, 264, 267, 281, 282, 283, 284, 285-310, 311, 312, 313, 314, 315, 319, 324, 334, 338, 343, 344, 350, 352, 355, 356, 360, 361, 363, 364, 365, 372, 373, 377, 384, 385, 389, 391, 395, 398, 399, 400, 401
- Lessing, G.E. 106, 110, 154, 167, 199, 226, 278, 386
- Locke, J. I, 48, 59, 60, 66, 68, 69, 70, 86, 88, 89, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 112, 127, 140, 150, 151, 153, 165, 172, 175, 261, 269, 373, 399
- Loosjes, P. 2, 4, 104, 141-150, 153, 165, 166, 175, 176, 359, 361, 362, 367
- Longinus I, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9-21, 21-32, 32-34, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 65, 74, 75, 77, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 99, 108, 110, 111, 112, 115, 117, 120, 123, 131, 133, 134, 135, 136, 143, 148, 150, 152, 160, 161, 162, 163, 165, 168, 172, 173, 176, 205, 213, 233, 234, 238, 244, 248, 263, 276, 284, 317-351, 357, 360, 362, 364, 369, 370, 371, 373, 375, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 390, 391, 394, 396, 397, 400, 401
- Lucretius Carus, Titus 143, 175, 235, 273

- Mendelssohn, M. I, 1, 4, 6, 43, 103, 104, 105-125, 127, 133, 135, 152, 154, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 180, 181, 236, 279, 357, 363, 373, 374, 376, 377, 378, 392, 398, 402
- Milton, J. 84, 90, 94, 98, 99, 116, 161, 163, 164, 182, 241, 374, 392
- Necker de Saussure, A. 261-264, 284, 374, 380
- Ovidius Naso, Publius 64, 93, 128, 178, 374
- De Perponcher, W.E. 138, 139, 141, 151, 153, 173, 174, 374, 379, 395
- Petrarca, F. 50, 51, 52, 374, 398
- Philo Judaeus 36, 41, 374
- Plato 10, 35, 37, 39, 40, 163
- Pope, A. 48, 49, 52, 90, 91, 93, 106, 162, 173, 178, 386
- Priestley, J. 131, 172, 173, 399
- Quintilianus, Marcus Fabius 7, 37, 39, 108, 152, 234, 311, 375
- Rapin, R. 7, 25, 26, 43, 362
- Riedel, F.J. 2, 4, 6, 103, 104, 125-139, 151, 153, 164, 165, 171, 172, 173, 181, 262, 361, 363, 375
- Sappho 16, 40, 115, 397
- Scaevola, Mucius 280
- Schiller, F. II, 3, 5, 6, 38, 100, 101, 180, 193, 210, 214, 215-233, 233-261, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 285-310, 311, 313, 314, 315, 330, 332, 338, 350, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 375, 376, 377, 380, 381, 385, 386, 390, 391, 394, 395, 397, 400, 401
- Schröder, J.F.L. II, 2, 5, 179, 180, 234, 255-260, 283, 284, 300, 314, 315, 360, 361, 363, 375, 381, 385, 390
- Shaftesbury, A. A. Cooper, Third Earl of I, 3, 6, 47, 66-68, 88, 89, 93, 95, 166, 186, 213, 215, 329, 360, 375, 392
- Siegenbeek, M. 3, 9, 32-34, 35, 46, 177, 261, 263, 264, 332, 357, 360, 375, 379, 392
- Southey, R. 106, 173, 353, 358, 381, 393
- Van Swaanenburg, W. 287, 311
- Swift, J. 32, 45, 178, 370, 376
- Van Swinderen, T. II, 2, 5, 179, 180, 196, 234, 246-255, 257, 260, 281, 282, 283, 360, 361, 363, 375, 378, 381, 386
- Vergilius Maro, Publius 39, 56, 64, 65, 146, 147, 162, 170, 177, 226, 241, 278, 376

Wattier, J.-C. 240, 281, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 296, 312, 372, 386, 390,
391
Wordsworth, W. 323, 353, 357, 394

BEGRIPPENREGISTER

A

- aangenaam / het aangename 18, 42, 62, 82, 100, 132, 135, 136, 161, 182, 185,
198, 207, 208, 238, 239, 246, 253, 256, 259, 261, 283, 303, 314, 331
- Alpen I, 1, 49, 50, 52, 53, 58, 91, 138, 223, 335
- angst 16, 20, 41, 48, 49, 55, 64, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 82, 83, 86, 87, 88, 91,
92, 97, 99, 145, 146, 147, 153, 159, 160, 176, 178, 204, 205, 224, 226, 237,
249, 250, 256, 263, 271, 291, 308, 335, 394
- Anmut 100, 279, 294

B

- bergen 47, 50, 51, 143, 253, 257, 258, 261, 263, 340
- bliksem 17, 37, 77, 112, 205, 252, 332
- bovenzinnelijk 196, 199, 203, 207, 211, 217, 218, 219, 220, 224, 227, 228, 229,
243, 258, 272, 278, 291, 297, 302, 305, 306, 307, 309, 329, 334, 351, 363

C

- common sense II, 2, 4, 6, 104, 140, 141, 151, 153, 165, 166, 174, 179, 180, 190,
192, 252, 262, 263, 264, 268, 269, 283, 325, 327, 328, 329, 350, 355, 359,
360, 361, 363, 394
- contemplatief / het contemplatief verhevene 224, 225

D

- delightful horror I, 1, 3, 49, 59, 61, 76, 78, 83, 91, 183, 212, 308, 309
- donder 215
- duisternis I, 25, 48, 68, 75, 76, 77, 87, 99, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115,
117, 119, 212, 123, 125, 127, 129, 131, 132, 133, 135, 137, 139, 141, 143,
145, 146, 147, 149, 151, 153, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 165, 167,
169, 171, 173, 175, 177, 243, 251, 252, 258, 292, 296
- duivel 86, 123, 145, 353
- dynamisch verhevene 177, 202, 204, 205, 240, 243, 244, 245, 249, 271

E

- eenvoud 3, 4, 17, 22, 25, 26, 30, 34, 37, 55, 56, 98, 113, 114, 115, 118, 148,
160, 162, 169, 183, 189, 345, 362, 363, 364
- ekplexis 9, 12, 13, 14, 29, 33, 38, 42, 75, 146, 360
- ekstasis 9, 12, 13, 14, 20, 33, 38
- empathie 74, 130, 131, 213
- empirisme 4, 100, 104, 112, 127, 165, 193, 261, 265, 266, 303, 359, 361
- enargeia 3, 29, 32, 44, 146, 169
- enthousiasme V, 9, 12, 13, 29, 31, 54, 55, 57, 58, 67, 92, 105, 167, 168, 281, 356

F

Fenomeen (zie ook zinnelijk) 23, 27, 46, 89, 99, 103, 158, 193, 194, 213, 216, 268, 353

G

genie II, 11, 15, 17, 24, 96, 103, 105, 109, 115, 116, 129, 152, 161, 162, 164, 169, 172, 188, 208, 209, 211, 217, 240, 241, 274, 276, 285, 286, 287, 288, 298, 302, 313, 315, 322, 353, 354, 356, 372, 382, 396

genoegen I, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 80, 82, 86, 87, 96, 100, 120, 141, 143, 145, 146, 162, 172, 174, 182, 189, 198, 244, 257, 315, 344

genot I, 31, 45, 49, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 71, 72, 73, 74, 82, 83, 87, 88, 99, 100, 208, 279, 303, 328, 329, 335, 336, 338, 341

geweld II, 133, 144, 173, 204, 205, 206, 227, 228, 236, 244, 258, 291, 295, 296, 313, 332, 353, 358

godsdienst (zie ook religie) 92, 125, 189, 192, 268, 322, 328, 331, 356, 358, 362

goed / het goede 2, 6, 17, 18, 51, 64, 67, 74, 90, 100, 103, 109, 127, 130, 150, 155, 158, 159, 161, 164, 170, 186, 187, 192, 195, 199, 200, 207, 214, 218, 227, 236, 246, 249, 256, 259, 267, 283, 299, 302, 309, 314, 322, 328, 335, 338, 346, 355

groot II, V, 3, 7, 14, 18, 20, 34, 39, 51, 63, 70, 73, 81, 84, 105, 108, 109, 114, 122, 131, 132, 133, 134, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 156, 158, 160, 161, 163, 165, 171, 176, 183, 188, 200, 203, 210, 212, 235, 237, 239, 240, 242, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 257, 258, 259, 266, 273, 281, 282, 297, 313, 319, 332, 334, 340, 342, 347, 352, 353, 354, 358, 362, 386, 389, 397

groots I, 7, 41, 51, 64, 77, 78, 112, 131, 132, 133, 134, 148, 149, 173, 204, 223, 251, 254, 294, 358

H

harmonie I, 5, 46, 62, 67, 89, 118, 130, 212, 220, 221, 223, 228, 229, 230, 231, 239, 241, 242, 254, 261, 270, 279, 280, 292, 295, 296, 301, 303, 306, 307, 308, 309, 311, 315, 329, 334, 335, 338, 360, 363, 364

hupsos I, 11, 12, 13, 18, 20, 33, 37, 38, 143, 359, 397

I

imitatio 20, 26, 63, 70, 85, 86, 96, 103, 137, 139, 286, 291

idealisme II, 5, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 201, 203, 205, 207, 207, 209, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 231, 233, 235, 237, 239, 241, 243, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 259, 261, 263, 265, 267, 269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 297, 303, 313, 324, 329, 350, 360, 361, 381

J

je ne sais quoi 23, 24, 43, 81, 82, 120, 153, 263

K

kairos 14, 24, 39, 43

kracht II, II, 12, 17, 24, 29, 31, 48, 55, 56, 57, 58, 63, 69, 75, 76, 86, 87, 88, 98, 99, 114, 115, 136, 144, 145, 147, 148, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 169, 176, 177, 189, 204, 205, 209, 220, 223, 224, 225, 228, 240, 243, 244, 245, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 257, 258, 259, 261, 279, 291, 294, 295, 296, 298, 299, 302, 306, 324, 332, 336, 339, 341, 342, 348, 362, 367

kwaad 51, 136, 137, 229

L

literatuur I, II, V, 2, 4, 7, 10, 14, 18, 19, 20, 23, 24, 36, 37, 39, 40, 42, 44, 47, 48, 52, 53, 54, 56, 59, 60, 64, 65, 66, 71, 84, 85, 86, 88, 91, 93, 94, 96, 103, 104, 107, 108, 110, 111, 121, 125, 126, 127, 128, 129, 137, 138, 139, 141, 145, 146, 147, 148, 151, 153, 156, 160, 161, 163, 164, 166, 168, 170, 172, 175, 178, 179, 189, 212, 213, 215, 219, 233, 274, 302, 314, 330, 361, 362, 363, 364, 376, 377, 378, 384, 388, 389, 392, 400

M

macht 52, 57, 76, 87, 98, 101, 111, 141, 175, 205, 226, 228, 231, 242, 244, 245, 271, 272, 282, 295, 296, 312, 340

mathematisch verhevene 172, 177, 202, 203, 204, 205, 210, 243, 248, 249, 257, 263

merveilleux I, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 42, 43, 381

mimesis 3, 29, 86, 96, 98, 101, 175, 214, 240, 260, 376

moraal 36, 71, 207

N

naïef / het naïeve 4, 43, 86, 110, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 123, 125, 160, 168, 169, 231, 279, 280, 325, 344, 345, 346, 347, 348, 362

natuur I, 1, 3, 13, 14, 16, 17, 18, 24, 26, 39, 49, 51, 52, 53, 57, 60, 62, 63, 75, 79, 82, 84, 88, 98, 99, 101, 129, 130, 133, 136, 137, 139, 143, 145, 146, 148, 149, 151, 158, 163, 172, 174, 176, 179, 185, 193, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 212, 219, 222, 223, 224, 228, 231, 233, 236, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 262, 263, 273, 276, 278, 281, 283, 286, 287, 290, 291, 295, 298, 301, 303, 304, 305, 306, 310, 315, 328, 345, 349, 350, 355, 360, 364, 373, 375, 376, 380, 388

noumenaal (zie ook bovenzinnelijk) 193, 194, 202, 217, 268, 269

O

oneindigheid 62, 65, 75, 76, 77, 87, 93, 113, 114, 157, 165, 194, 195, 202, 203, 228, 237, 248, 263, 297, 300, 349

opvoeding 3, 5, 66, 91, 189, 215, 216, 218, 221, 223, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 247, 260, 272, 281, 282, 294, 306, 310, 390

P

pathetisch / het pathetisch verhevene 222, 224, 225, 226, 229, 232, 293
 phusis 9, 13, 14, 21, 33, 40, 115
 pijn 1, 52, 68, 69, 72, 73, 74, 76, 78, 82, 83, 86, 87, 88, 97, 100, 162, 225, 226, 228, 248, 278

R

rede 24, 44, 53, 67, 100, 149, 152, 189, 190, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 212, 213, 216, 219, 222, 227, 236, 240, 242, 243, 244, 245, 249, 250, 257, 258, 265, 268, 272, 274, 276, 277, 297, 298, 299, 301, 314, 323, 332, 334, 336, 337, 342, 344, 348, 355, 371, 372, 389
 religie / religieus 3, 4, 6, 13, 24, 25, 28, 38, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 62, 67, 68, 88, 89, 91, 95, 123, 124, 125, 126, 133, 138, 142, 167, 170, 178, 183, 189, 192, 196, 212, 213, 224, 227, 234, 245, 247, 260, 267, 268, 310, 312, 318, 320, 321, 322, 325, 327, 328, 329, 334, 335, 340, 348, 350, 353, 359, 360, 361, 362, 364, 400
 retoriek / retorica 1, 2, 3, 9, 11, 12, 14, 15, 17, 22, 25, 29, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 44, 47, 49, 63, 75, 84, 87, 88, 91, 94, 104, 117, 121, 153, 156, 158, 159, 165, 169, 213, 260, 284, 285, 311, 325, 330, 343, 359, 360, 361, 362, 363, 367
 romantiek 88, 101, 104, 127, 274, 321, 323, 324, 350, 354, 377, 380, 387, 392

S

Satan 134, 136, 145, 164
 sentimenteel 231
 simplicité / simplicitas 3, 17, 22, 25, 29, 43, 44, 55, 56, 57, 120, 169, 175, 176
 smaak 1, 24, 29, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 90, 94, 95, 96, 100, 106, 107, 108, 117, 123, 129, 134, 139, 141, 151, 164, 172, 176, 177, 182, 186, 188, 189, 197, 198, 199, 200, 207, 209, 216, 228, 229, 235, 238, 241, 242, 246, 256, 269, 284, 289, 303, 308, 309, 387
 spel (vrij spel) 19, 39, 64, 80, 87, 90, 97, 196, 197, 198, 201, 203, 207, 208, 220, 229, 239, 259, 271, 277, 292, 295, 302, 303, 320, 338, 354, 355, 356
 storm 1, 65, 72, 126, 146, 162, 165, 174, 176, 239, 250, 252, 257, 291, 294
 sympathie 74, 78, 86, 130, 135, 338, 357

T

taal 1, 14, 15, 16, 17, 26, 32, 33, 75, 84, 87, 88, 101, 114, 115, 128, 130, 133, 143, 150, 155, 177, 178, 209, 241, 242, 265, 285, 286, 290, 299, 305, 310, 315, 317, 325, 326, 328, 343, 344, 357, 368, 369, 377, 379, 383, 388, 389, 392, 397, 401
 technè 9, 13, 14, 21, 33, 38, 40, 115, 169
 toneel 215, 229, 238, 288, 289, 290, 292, 293, 312

U

Uitgestrektheid 50, 76, 132, 157, 165, 177, 240, 249, 255, 258

V

- verbeelding 29, 59, 60, 62, 63, 69, 70, 71, 75, 77, 88, 96, 97, 134, 142, 145, 160, 163, 176, 194, 196, 197, 198, 200, 201, 203, 209, 212, 224, 225, 226, 236, 239, 240, 242, 243, 256, 257, 258, 259, 263, 270, 280, 286, 301, 304, 305, 306, 307, 314, 321, 323, 324, 327, 328, 337, 341, 342, 354, 355, 356, 387
 verstand 60, 79, 86, 104, 106, 140, 142, 145, 150, 153, 165, 174, 184, 187, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 209, 211, 212, 230, 238, 239, 240, 242, 244, 256, 258, 262, 268, 282, 304, 306, 311, 314, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 338, 341, 342, 347, 348, 349, 350, 356, 357, 358, 368, 391
 verwondering 25, 44, 50, 52, 61, 75, 84, 93, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 122, 130, 131, 135, 136, 137, 145, 146, 149, 152, 157, 158, 163, 168, 169, 254, 334, 349, 357
 vinding 117, 286, 287, 289, 292, 294, 296, 300, 305, 309, 311, 315
 vrijheid 2, 19, 88, 192, 194, 195, 197, 200, 203, 212, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 240, 250, 276, 277, 278, 291, 292, 293, 295, 297, 302, 306, 310, 315, 339, 355
 vulkanen 47, 205, 240, 253

W

- wiskundig / wiskundig verhevene: 107, 150, 203, 240, 243, 249, 251, 252, 257, 258, 260
 wolken 50, 182, 235, 252, 262
 Würde II, 279, 288, 294, 295, 296

Z

- zee I, 50, 61, 65, 72, 101, 132, 143, 174, 205, 239, 249, 250, 252, 255, 257, 261, 283, 291
 zinnelijk 131, 136, 171, 195, 196, 199, 202, 205, 207, 212, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 242, 243, 249, 250, 269, 278, 287, 293, 294, 297, 302, 305, 306, 307, 308, 309, 315, 329, 334, 335, 338, 351, 363



De ginkgo-boom, ook wel eens Japanse notenboom of waaierboom genoemd, werd terecht een 'levend fossiel' genoemd (Charles Darwin, 1859): de soort bestond reeds toen de continenten nog niet gescheiden waren en (onder meer) bevolkt door de dinosaurïërs. Als uitgestorven beschouwd werd de ginkgo 'herontdekt' in het Japan van de vroege achttiende eeuw en via de Verenigde Oost-Indische Compagnie opnieuw geïntroduceerd in Europa en Amerika. Het verbaast dus niet dat de ginkgo symbool staat voor levenskracht en flexibiliteit onder zeer verscheiden omstandigheden.

Aan (extracten van) de ginkgo worden sinds de zestiende eeuw in China allerlei geneeskundige kwaliteiten toegeschreven, het bevorderen van de bloedcirculatie bijvoorbeeld of van het geheugen, meer in het algemeen het stimuleren van de hersenactiviteit.

Het blad wordt traditioneel ook als bladlegger gebruikt, niet alleen uit esthetische overwegingen, maar omdat het schade aan boeken door ongedierte zou tegengaan.

De aantrekkelijke waaivorm van het blad heeft vele kunstenaars geïnspireerd in China en Japan, maar ook in de Art Nouveau-beweging bijvoorbeeld. Misschien het meest bekend is Johann Wolfgang Goethes pleidooi (1815) om in het tweelobbig blad eenheid in tweehed te zien, een ideaal van liefde op hoog niveau. Bij uitbreiding staat Ginkgo voor intellectuele gemeenschap, voor eenheid in kwaliteit, met respect voor de verscheidenheid in disciplines en uitdrukkingsvormen.

Om al deze redenen heeft Academia Press Ginkgo gekozen voor haar aparte imprint, symbool voor haar engagement als *gatekeeper*. Dit label staat borg voor een hoogstaande wetenschappelijke kwaliteit en is het resultaat van een wetenschappelijke selectie- en opvolgingsprocedure (met onder andere externe peer review en begeleiding door de verantwoordelijke wetenschappelijke kwaliteitsbewaking van Academia Press). Het Ginkgo-fonds richt zich in eerste instantie op onderzoek in de humane en sociale wetenschappen. Onderzoekers worden bij deze uitgenodigd om hun voorstellen in te dienen volgens de procedure beschreven op www.academiapress.be.

Verschenen eerder in dit fonds:

- B. Biebuyck, G. Buelens, K. De Moor, B. Keunen, G. Martens, D. Praet, A. Roose & W.M. Verbaal, *Negen muzen, tien geboden. Historische en methodologische gevalstudies over de interactie tussen literatuur en ethiek*, 2005.
- Nathalie Gontier & Katrien Mondt, *De nieuwe taalwetenschappen. Dynamisch inter(- en trans)disciplinair taalonderzoek*, 2005.
- Peter Tom Jones & Roger Jacobs, *Terra Incognita. Globalisering, ecologie en rechtvaardige duurzaamheid*, 2006. (Tweede editie, 2007)
- Isabelle Devos, *Allemaal beesjes. Mortaliteit en Morbiditeit in Vlaanderen, 18^{de}-20^{ste} eeuw*, Reeks Historische Economie en Ecologie, 2006.
- Pieter Borghart, *In het spoor van Emile Zola. De narratologische code(s) van het Europese naturalisme*, 2006.
- Arthur Cools, Sabine Hillen, Vivian Liska & Erik Oger (reds.), *De macht van de sirene. Kennis en verleiding in de moderniteit*, 2007.
- Nele Bracke, *Een monument voor het land. Overheidsstatistiek in België 1795-1870*, Reeks Historische Economie en Ecologie, 2008.
- Thomas Crombez, *Het Antitheater van Antonin Artaud. Een onderzoek naar de veralgemeende artistieke transgressie. Toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio*, 2008.
- Tineke De Pauw, Matthias Lefebvre & Jacques Van Keymeulen, *Woordenboek van de Vlaamse Dialecten. Algemene Woordenschat, Aflevering 6: School en Kinderspelen*, 2008.
- Tim Soens, *De spade in de dijk? Waterbeheer en rurale samenleving in de Vlaamse kustvlakte (1280-1580)*, Reeks Historische Economie en Ecologie, 2009.
- Christophe Verbruggen, *Schrijverschap in de Belgische belle époque. Een sociaal-culturele geschiedenis*, 2009 (co-editie met Vantilt).
- Sascha Bru & Anneleen Masschelein (reds.), *Tijding en tendens: Literatuurwetenschap in de Nederlanden, Cahier voor Literatuurwetenschap 1* (2009).
- Roxane Vandenberghe, Veronique De Tier & Magda Devos, *Woordenboek van de Vlaamse Dialecten. Landbouwwoordenschat, Aflevering 12: Kleinvee*, 2009.
- N. Bemong, P. Borghart, M. De Dobbeleer, K. Demoen, K. De Temmerman & B. Keunen (eds.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, 2010.
- Ellen Simon, *Voicing in Contrast: Acquiring a Second Language Laryngeal System*, 2010.
- Hubert Roland & Stéphanie Vanasten (éd.), *Les nouvelles voies du comparatisme, Cahier voor literatuurwetenschap 2* (2010).