

ISBN 90 263 1371 3
Copyright © 1995 by Ambo bv, Baarn
Ontwerp omslag Harm Meijer
Verspreiding voor België: Uitgeverij Westland nv, Schoten
10.95.1231

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Omslagillustratie: Edward Kelley en zijn vriend Waring op het kerkhof van Walton Le Dale in Lancashire, waar zij – in dienst van John Dee (1527-1608), wiskundige, geograaf, astroloog en alchimist – een lijk opgraven en tot spreken dwongen door middel van magische incantaties.

Uit: *The Astrologer of the 19th Century*.

Mineke Schipper en Piet Schrijvers (red.)

Bezweren en Betoveren

Marten Stolt

De dwingende kracht van de Babylonische bezveringen 11

Renske Krak

Kaopen en oetknopen. Magie in Arabische literatuur 24

Mineke Schipper **Magie en literatuur wereldwijd**

Over gegoten zinnen en gebuilde lichaamsdelen. Magie en literatuur in Afrika 35

Henk Maier

De prins en de priester. Magie in de Maleise *Hikayat Indraguna* 53

Boudewijn Walraven

Bewijs van boosaardigheid. Zwarte magie in de traditionele Koraanse letterkunde 62

W.L. Idema

Zwarte magie in de Rode Kamer 73

J. van der Vliet

Cyprian de Tuvenaar. Christendom en magie in Koptische literatuur 84

Leen Goudriaan

Avontuur op een lijkenveld. Magie in Oudindische literatuur 95

Theo Damsteg

Slangen en magie in de twintigste-eeuwse literatuur van Noord-India 106

Piet Schrijvers

Ben Jode spreekt. Heksen. Ambo/Baarn *opus van Lacan* 116

Inhoud

Inleiding 7

Marten Stol:

De dwingende kracht van de Babylonische bezweringen 11

Remke Kruk:

Knopen en ontknopen. Magie in Arabische literatuur 24

Mineke Schipper:

Over gegeten zielen en gehuurde lichaamsdelen. Magie en literatuur in Afrika 35

Henk Maier:

De prins en de pauw. Magie in de Maleise *Hikayat Indraputra* 50

Boudewijn Walraven:

Bewijs van boosaardigheid. Zwarte magie in de traditionele Koreaanse letterkunde 62

W.L. Idema:

Zwarte magie in de Rode Kamer 73

J. van der Vliet:

Cypriaan de Tovenaar. Christendom en magie in Koptische literatuur 84

Teun Goudriaan:

Avontuur op een lijkenveld. Magie in Oudindische literatuur 95

Theo Damsteegt:

Slangen en magie in de twintigste-eeuwse literatuur van Noord-India 106

Piet Schrijvers:

Een dode spreekt. Hekserij en magie in het epos van Lucanus 116

Norbert Voorwinden:

Van toverspreuk tot schietgebed. Duitse magische teksten uit de vroege middeleeuwen 127

Cobi Bordewijk:

Heksenwaan en heksenspel. Bestrijding en dramatisering van de Westeuropese heks in laat-vijftiende- en zestiende-eeuwse teksten 141

Karl Enenkel:

Hekserij en het humanisme van de renaissance. Gianfrancesco Pico della Mirandola's *Strix* 150

Sjef Houppermans:

Magie in de *Diable Amoureux* van Jacques Cazotte 160

Wim Tigges:

Morgenrood van een magiër: William Butler Yeats 175

Sjaak Onderdelinden:

Tovenaar en trommelaar. Magie in de moderne Duitse letterkunde 190

Luz Rodríguez-Carranza:

Vertelkunst en magie in Latijns-Amerika 202

Peter Schmitz:

De steen in de mond van de magiër. Magisch realisme en magie in moderne Nederlandse letterkunde 214

Over de auteurs 225

Inleiding

Magie is niet iets van lang geleden of van 'verre volken'. Magie, hekserij en waarzeggerij zijn aspecten van de menselijke werkelijkheid: nauw verbonden met de menselijke behoefte om de eigen leefomgeving onder controle te houden of te krijgen maken ze deel uit van wat mensen geloven en hoe ze zich gedragen. Een algemene definitie van magie zou kunnen zijn: spreuken of handelingen die moeten leiden tot macht of controle van de mens over krachten die hij of zij in de wereld tegenover zich vindt.

Magie is volgens verschillende woordenboeken 'toverkunst'. In het boek *Witchcraft & Sorcery* worden hekserij en toverij opgevat als verschijnselen die verwijzen naar systemen van geloof in diverse samenlevingen (p. 11). In Engelse woordenboeken zijn *witchcraft* en *sorcery* ongeveer synoniem, maar in de antropologie worden ze soms onderscheiden. Het woord magie is een meer neutrale term in de zin dat magie met of zonder maatschappelijke instemming kan worden bedreven: 'Het verwijst naar activiteiten of vaardigheden van de tovenaars, iemand die professioneel rituelen uitvoert om daarmee onpersoonlijke bovennatuurlijke krachten onder controle te krijgen die verantwoordelijk gehouden worden voor het verloop van gebeurtenissen.' Bij die rituelen worden met allerlei voorwerpen en substanties handelingen verricht, terwijl ook daartoe gegende spreuken en andere teksten worden gereciteerd (p. 12).

Naast experts zijn er ook doe-het-zelvers op het gebied van de magie, die bij toeval hun magische talenten verwerven, deze (soms met verlies van eigen leven of identiteit) kopen of in bruikleen krijgen van iemand. Firth (1982:38) maakt onderscheid tussen verschillende soorten magie:

- a. *produktieve magie*, die ertoe moet leiden dat een bepaald doel bereikt wordt (bijvoorbeeld jachtmagie, vruchtbaarheidsmagie, liefdesmagie);
- b. *protectieve magie*, die moet beschermen tegen diefstal, rampen, ziekten, gevaren onderweg en die als tegenmagie kan dienen tegen rampen (zoals die door het onder c gerubriceerde teweeggebracht kunnen worden);
- c. *destructieve magie*, negatieve magische krachten die storm veroorzaken, bezit vernietigen, ziekte of dood brengen enzovoort.

De grens tussen magie en religie is uiterst problematisch. Volgens de meeste hedendaagse onderzoekers is niet vol te houden dat deze terreinen

te scheiden zijn – dit in tegenstelling tot oudere evolutionistische opvattingen. Er wordt in onze tijd meer van uitgegaan dat religieuze rituelen niet alleen heel dikwijls met magische praktijken verbonden waren, maar ook dat elke religieuze groepering er zijn eigen speciale magie op nahoudt. In het boek *Duivelsbeelden* (Rooijackers e.a. 1994:13v) wordt betoogd dat de grens tussen ‘geloof’ en ‘bijgeloof’, tussen vroomheid en afgoderij, door de eeuwen heen steeds weer anders is getrokken. Al sinds het vroege christendom werden toverij en duivelspact met elkaar verbonden, maar steeds weer anders ingevuld.

Dat de antropologie van vele kanten haar licht op de magie heeft laten schijnen, heeft niet altijd tot eensgezinde visies geleid. Magie als westers concept blijkt heel verwarrend te zijn als het zomaar wordt toegepast op andere culturen. De antropoloog Geschiere (1989) spreekt dan ook liever over ‘occulte krachten’, omdat westerse termen als hekserij en toverij niet zonder meer goede equivalenten zijn van bijvoorbeeld Afrikaanse termen en praktijken op dit gebied. Anderzijds wijst hij er ook op hoezeer intussen de westerse termen *sorcellerie*, *witchcraft* en *sorcery* in Afrika zijn ingeburgerd en overgenomen. Het blijft dan wel de vraag in hoeverre ze dezelfde inhoud dekken als in Europa.

In de literatuur is van het verschijnsel magie dankbaar gebruik gemaakt, zoals magie zelf ook altijd gebruik heeft gemaakt van speciaal taalgebruik. De menselijke behoefte om de eigen leefomgeving met bovennatuurlijke middelen onder controle te houden of te krijgen heeft wereldwijd geleid tot mondelinge of geschreven teksten die zelf zo’n magisch doel dienen of magie tot thema hebben. De bijdragen aan deze bundel gaan over beide aspecten: enerzijds magie als – mondelinge of geschreven – ‘tekst’ op zich (bezweringsformules, toverspreuken en dergelijke) en anderzijds magie als literair gegeven in literatuur. Magie als tekst is al te vinden in de oude culturen van Babylonië, Egypte en India, of de Europese middeleeuwen, maar ze komt in die vorm ook vandaag nog voor, onder andere in Afrika en de Arabische wereld. Magie als literair thema is te vinden in talloze teksten uit vele gebieden en vertegenwoordigt alle eerder genoemde positieve en negatieve magische bedoelingen, of het er nu om gaat iemands liefde op te wekken, huis en haar te beschermen tegen ziekte, dood en de boze buitenwereld, of om de aanstichters van alle mogelijke kwaad met destructieve middelen aan te pakken.

Goede en slechte tovenaars en tovenaressen, positieve en negatieve magie, kruisen het pad van de lezer van de hier verzamelde essays over literatuur uit Azië, Afrika, de Arabische wereld en Latijns-Amerika, maar ook uit Europa, al zullen sommige lezers misschien – al dan niet met spijt – vaststellen dat magie in de Nederlandse literatuur van vandaag niet meer is wat ze geweest is. Gezien de vele genezers van uiteenlopende alternatieve

aard, die zich ook in ons deel van de wereld steeds meer met wonderbaarlijke praktijken bezighouden en talrijke klanten trekken, valt wellicht ook hier nog ooit een nieuwe hausse aan magie in de letteren te verwachten.

De menselijke behoefte om de eigen leefomgeving onder controle te houden of te krijgen is groot. Daarvan getuigen de vele gedaanten (motieven, personages, voorwerpen, gebeurtenissen) die magie in literatuur aanneemt. De werkgroep 'Conventie en Originaliteit' van de Leidse Letterenfaculteit heeft zich de afgelopen twee jaar met dit onderwerp beziggehouden vanuit de rijke verscheidenheid aan westerse en niet-westerse culturen die in Leiden bestudeerd worden.

Mineke Schipper & Piet Schrijvers

LITERATUUR

- Firth, Raymond (1982), 'Reason and Unreason in Human Belief', in: Max Marwick (ed.), *Witchcraft & Sorcery*, Harmondsworth, p. 38-40.
- Geschiere, Peter (1989), 'Heksen voor de rechter: de overheid op heksenjacht in Oost-Kameroen', *Sociologische Gids*, 3-4, p. 187-206.
- Marwick, Max, zie: Firth.
- Roosjakkers, Gerard, Lène Dresen-Coenders & Margreet Geerdes (red.) (1994), *Dui-velsbeelden. Een cultuurhistorische speurtocht door de Lage Landen*, Baarn.

De dwingende kracht van de Babylonische bezweringen

MAGIE

Het leven van de Babyloniër of Assyriër werd beheerst door magie en in het Oude Testament staat Babylon bekend als stad van velerlei toverijen (Jesaja 47). Alleen al om ongeluk te voorkomen, omringde hij zich met voorzorgsmaatregelen. Onder de deur en muren van zijn huis waren beeldjes van goede geesten ingegraven, bedoeld om de bewoners te beschermen; daarnaast waren er beeldjes van honden met inscripties als 'Denk niet na – bijt!'. Wij bezitten de rituelen die zorgvuldige voorschriften voor de fabricage van deze figuurtjes geven. Gevreesd was bijvoorbeeld de demon Sjoelak, die in het toilet gereed ligt om toe te slaan: hij veroorzaakt een beroerte. In het groot vinden we deze bescherming in de koninklijke paleizen: op reliëfs achtervolgt bijvoorbeeld de goede geest de slechte demon en er zijn verder voorstellingen van rituele reiniging te zien. Natuurlijk droeg men ook amuletten; de steensoorten waarvan ze vervaardigd waren, vinden we terug in het plaveisel in de stal van koning Sanheribs paarden – natuurlijk ter bescherming tegen eventualiteiten.

Er kan echter ook een onmiddellijk en concreet gevaar dreigen voor een bepaalde persoon, en voor elk komend gevaar bestaat een ritueel om dat specifieke onheil af te wenden. Dit gaat over onheil dat men ziet aankomen omdat de voortekenen het voorspeld hebben, en het ritueel heet 'Om dat te ontbinden'. Maar ook het land moet beschermd worden. Kort geleden werd een merkwaardig ritueel bekend, bedoeld om de inval van de vijand te voorkomen. Deze inval was door een voorteken aangekondigd. De koning moet een jonge maagd beslapen en hem worden enige haren en nagels afgeknipt. Die worden, samen met het meisje, naar de grens van het land gebracht. We nemen aan dat de daar nu aanwezige personalia van de koning – binnen en buiten het meisje – zo'n uitstraling hebben dat de vijand op afstand blijft.

Natuurlijk is de koning zelf in het bijzonder omringd met zulke riten. Een voorbeeld is het ritueel dat Badhuis heette: de koning bezocht met een priester zeven badhuizen (tijdelijke constructies buiten de stad) en in elk ervan werden verschillende wassingen verricht en gebeden uitgesproken. Het kwade werd daarbij overgedragen op beeldjes. We hebben kleitabletten met een uitgebreide beschrijving van dit ritueel, uitgevoerd door koning Sjamassjoem-oekin van Babel, en gericht tegen de slechte ge-

volgen van de maansverduistering op de 14de van de negende maand (in 661 of 660 v.C.). Men neemt dus aan dat het kwade in dit geval de dreigende maansverduistering was – die konden ze in de zevende eeuw voorspellen. Tot de gevaren van die plotselinge duisternis behoorde ook het blootgesteld zijn aan toverij ('zwarte magie'); een deel van de bezweringen is dan ook bedoeld 'om toverij te ontbinden'. De beschrijving komt uit een handboek tegen toverij. Natuurlijk komt er een gebed tot de Maangod in voor, een bestaand gebed dat in het ritueel wordt ingevoegd; eigenlijk is het een gebed om goede dromen te krijgen. Het ritueel Badhuis is dus door die oude geleerden samengesteld uit vele teksten, die waar nodig werden aangepast. We kennen meer van zulke uitgebreide magische 'liturgieën'; ze zijn het eindpunt van een ontwikkeling van duizenden jaren, ooit begonnen met korte krachtige aanzeggingen tegen de demonische boosdoeners, met een elementair ritueel. Het is aan de moderne wetenschap om de ingewikkelde wordingsgeschiedenis te ontrafelen.

De lezer ziet al aan deze enkele voorbeelden dat magie een uitgewerkte tak van toegepaste theologie was. Dat er tussen magie en religie geen onderscheid is, moge duidelijk zijn. Wanneer we toch over 'magie' spreken, bedoelen we het 'toegepaste', min of meer technische, aspect van de religie.

Een catalogus van titels van magische handboeken noemt bijna honderd, zeer uiteenlopende, onderwerpen en we bezitten er vele van (Bottéro 1985:65-112; 1988:224). De zojuist gegeven voorbeelden willen het kwade afweren; deze vorm van magie noemt men afwerend, 'apotropeïsch'. Natuurlijk zijn er daarnaast vele andere, bijvoorbeeld om zaken gedaan te krijgen, waarbij verrassende: een ritueel om winstgevendheid in het café te bevorderen of om de gunsten van het andere geslacht te verwerven (Van der Toorn 1985). Er zijn er ook om ongedierte uit de velden te verdrijven (grotendeels nog niet gepubliceerd).

Talrijk zijn de voorschriften tegen toverij, datgene wat wel 'zwarte magie' wordt genoemd. Er is in methode geen onderscheid tussen deze duistere zwarte magie en de corrigerende 'witte' magie: ze gebruiken dezelfde middelen. Het verschil is dat toverij in het geheim wordt gepraktiseerd. De strijd van de ene magie tegen de andere zien we in mythische vertellingen. In een Soemerische laat een tovenaars uit het bergland, werkend in opdracht van Ensoechkesjdanna, de vorst van Aratta, dieren als vissen, schapen, gazelles te voorschijn komen, waarop De Oude Vrouw uit de stadstaat Oeroek een adelaar, een wolf en andere verscheurende dieren daartegenover oproept. Dezen volgen hun jachtinstinct en De Oude Vrouw wint; de vorst van Oeroek mag de gemaal van de godin der liefde blijven. Men proeft het 'folkloristische' motief in dit verhaal; de strijd tussen Mozes en de tovenaars van de farao komt in de herinnering boven (Exodus

7). In het beroemde Babylonische 'wereldscheppingsepos' bevechten de held, god Mardoeck, en het vrouwelijke monster elkaar met krachtige bezweringen.

BEZWERINGEN EN POËZIE

In magie gaat het om woorden en handelingen. Wij moeten ons hier beperken en concentreren ons op de *woorden* die werden uitgesproken, op de 'bezweringen', en niet op het handelen in het begeleidend ritueel. Het gebed tot de Maangod, dat in het Badhuis gereciteerd werd, is zo'n bezwering, maar die staat aan het eind van een ontwikkeling en is nog van elders ingebracht ook. We leren eruit dat bezwering en gebed door elkaar lopen. Er zijn veel van deze *Gebetsbeschwörungen*, elk met eigen voorgeschiedenis, en de latere magische literatuur is er vol van (Mayer 1976). Voor de studie van de eigenlijke magie zijn deze gecomponeerde teksten minder geschikt. We zullen ons bezighouden met oudere en korte Akkadische (Babylonische) bezweringen die authentiek overkomen. Hun toon mag je niet 'onbedorven' noemen – dat is onwetenschappelijk – maar dat bedoelen we eigenlijk toch wel. Ze zijn niet apotropeïsch, maar bestrijden steeds een reeds bestaand euvel.

De alleroudste bezweringen zijn in 2600 v.C. in het Soemerisch opgeschreven en gaan vooral over toverij, ziekten, bevalling, beet van slang, schorpioen of (dolle) hond. Ook zijn er bezweringsteksten om de te gebruiken voorwerpen in het ritueel te 'wijden'. Thema's die actueel bleven; sommige van deze teksten kunnen we nog tweeduizend jaar in hun verdere ontwikkeling volgen. Die oudste bezweringen zijn in het Soemerisch geschreven, een taal die na 2000 v.C. niet meer werd gesproken maar als een 'oude taal' voortleefde, zoals het Latijn in de Europese middeleeuwen. Evenzo de Soemerische bezweringen, soms verworpen tot een slecht begrepen 'hocus pocus'. Die oudste Soemerische bezweringen zijn erg moeilijk. Wij zullen ons vooral met de Akkadische uit de periode van kort na 2000 v.C. bezighouden, de Oudbabylonische tijd.

GEBONDEN TAAL

Bijna alle Babylonische bezweringen zijn in de vorm van poëzie gegoten. Er is weinig studie gemaakt van dit genre; slechts enkele zijn op hun dichterlijke kenmerken onderzocht: compositie of klankkleur, de kenmerken van alle poëzie (Michalowski 1981; Veldhuis 1990, 1991). Dat een bezwering poëzie is, zien we ook elders; het oorspronkelijk Latijnse woord

'incantatie' laat dit al zien: eigenlijk 'wat je op of tegen (iets) zingt (*cano*)'; het verwante *carmina*, 'liederen', betekent ook 'bezweringsen' (Van der Leeuw 1933). Waarom heeft een bezwering deze vorm? Niet om ons gevoel voor schoonheid te behagen, maar om indruk te maken op de slangen, demonen en hun trawanten. In gebonden taal wordt hen aangezegd te verdwijnen. 'Het gebonden woord ontwikkelt een geconcentreerde macht, die men vreest. Het rythme dwingt de beweging der ziel, ook de ziel der goden, zegt Nietzsche. Dat is zuiver primitief gevoeld' (Van der Leeuw 1955:129). Dat vereist een bepaalde vorm van poëzie en spijtig genoeg is daarvan nog geen studie gemaakt. In recente publikaties is alleen nog eens aangetoond dat de bezweringsen uit Oudbabylonische tijd alle trekken hebben van mondelinge overlevering; ze zijn 'folkloristisch' en nog echt creatief: uit een aantal bekende motieven en formules wordt een passende bezwering opgebouwd. Ze hebben ook de vormkenmerken van *folk poetry*, zoals die geformuleerd zijn door Edward Stankiewicz: parallelie in de syntaxis, variatie in de woordkeus, met als gevolgen ritme en alliteratie (Farber 1990a:141). Maar waarom hebben we dat alles ook in een bezwering nodig? De cadans, de ritmiek, de assonantie in de bezwering hebben iets dwingend; ze suggereren wetmatigheden die ook moeten gelden voor het 'bezongene'. Dat dit de werkzame kracht is, wordt bewezen door de frasen in *abracadabra*, die we ook in bezweringsen vinden (en alleen daar): het zijn niet zomaar wat klanken, maar er zit vaak rijm en ritme in (Bottéro 1988:215). Nu begrijpen we waarom een bezwering volgens Babylonisch spraakgebruik werd 'geteld', dat wil zeggen: gereciteerd. Men ging ervan uit dat de demonen deze taal begrepen. Dodengeesten drongen door het oor binnen, wat tot oorsuizen leidde, en men sprak ze in dat *abracadabra* aan. Een oorlijder kon ze in dat taaltje horen praten.

Vergelijkingen of metaforen komen ook in poëzie voor. Wanneer we een vergelijking in een bewering tegenkomen, is dat geen fraaie opsiering maar een analogie met dwingende kracht: wat volgens de vergelijking gebeuren kan, moet ook nu hier echt gebeuren (Hillers 1983). De onomkeerbare vernietiging van het kwade wordt gesymboliseerd door te zeggen 'Word gebroken als een pot'. 'Als' betekent hier 'zo zeker als', en men kan zich voorstellen dat op dat moment ook echt een pot stuk gegooid wordt. Overtuigende beelden worden opgeroepen in een bezwering om de verloren potentie terug te brengen: 'Laat de wolk samenpakken, laat de druppel vallen; moge mijn potentie stromend rivierwater zijn, moge mijn roede als de snaar van een harp (gespannen) zijn; laat hij niet bij haar neergaan!' (Foster 1993:884). Er is op gewezen dat soms (ongeveer) gelijkklinkende woorden in bezweringsen voorkomen en met elkaar geassocieerd worden: de gal (*ze*) is een geit (*oez*) en een bok (*masj*) maar ook

een slang (*moesj*), suggereert een Soemerische bezwering (Michalowski 1981:11-12). Je kunt dan zeggen dat uit deze 'taalkunde' voor de gal bewijskracht uitgaat: als een slang spuit hij gif, als een bok wordt hij weggejaagd.

Het gaat in de bezwering om de kracht van het woord. Zo zagen de Babyloniërs het ook: de eerste bezweerder, de mythische Adapa, wist de vleugels van de Zuidenwind te breken door het uitspreken van de juiste woorden. We horen in een bezwering: 'Ik wil zeggen, en laat wat ik zeg sterker zijn dan wat jij zegt; ik wil spreken en laat mijn uitspraak krachtiger zijn dan jouw uitspraak [...]. Zoals de hemel sterker is dan de aarde, moge wat ik zeg krachtiger zijn dan wat jij zegt' (Foster 1993:116). De jonge god Mardoek bewijst zijn toverkracht in een proef, door met een enkel woord een ster te laten verdwijnen en weer verschijnen (Bottéro 1985:129).

ELEMENTAIRE AANZEGGINGEN

Het wordt tijd die vroege teksten zelf voor te leggen. We beginnen met de oudste, eenvoudige, en stijgen op naar een steeds hoger 'theologisch' niveau. Hier schuilt wel een adder onder het gras: die oudste teksten zijn geen complete bezweringen maar geheugensteuntjes: alleen de uit te spreken tekst werd woordelijk vastgelegd. Er moet een begeleidend ritueel zijn geweest en mogelijk ook nog een gebed, het aan een god gerichte 'lied van de bezwering', een Soemerisch literair genre. Sommige van die bezweringen uit 2600 v.C. spreken reeds over goden.

De meest elementaire zeggen weinig meer dan 'onheil, verdwijnt'. Zo wordt 'wind' in het lichaam aangesproken. De kracht ligt in de hamerende herhaling van het 'Ga eruit' (Foster 1993:120):

Ga eruit, wind, ga eruit, wind,
ga eruit wind, zoon van goden,
ga eruit, wind, rijkdom van mensen.

Uit het hoofd ga, wind,
uit het oog ga, wind,
uit de mond ga, wind,
uit het oor ga, wind,
uit de aars ga, wind.

Laat hij [de patiënt] verlost worden,
laat hij tot rust komen.

Even agressief als 'Ga uit...' klinken de bezweringen, die met 'Ik pak je...' of 'Ik sla je...' beginnen. De spreker zegt direct dat hij het ondier te pakken

heeft en vertel het daarbij te verdwijnen. Of hij het echt beet heeft, is niet zeker; dit kan fictie zijn. Zo begint een slangebezwering met 'Ik pak de bek van alle slangen...' en een beschrijving van deze dieren volgt; het zijn mythische draken (Foster 1993:126). Concreter is de volgende, mogelijk gericht tegen een demon (Foster 1993:54):

Ik, als water, pak hem;
ik, als een rivier, blokkeer hem.
Als een hond bij zijn nek,
als een hondejong bij zijn haar.

De vergelijkingen moeten de demon duidelijk maken dat ontsnappen niet mogelijk is. Zeker heeft ook hierbij een ritueel behoord, maar het meeste effect wordt van het woord verwacht, nemen we aan.

Elders wordt niet direct zo hard uitgevallen. Een ons nog onduidelijke ziekte (*masjkadoe*) wordt eerst door het noemen van de naam (Sjoechoe) en beschrijving van zijn gedrag geïdentificeerd en dan pas bevolen te verdwijnen. Zo niet, dan wordt er operatief ingegrepen (Foster 1993:122):

Masjkadoe, Masjkadoe, Masjkadoe die niet Masjkadoe is: het is Sjoechoe. In de veehof is zijn rustplaats, in de schaphenhof is zijn standplaats. Hij bijt met de beet van een wolf, hij springt met de sprong van een Elamitische hond. Hij gaat met het vee naar binnen, gaat met het vee naar buiten. Ga eruit, Masjkadoe, voordat u het obsidiaan scheermes van [de godin] Goela bereikt.

Deze demon wordt in een latere, hiervan afgeleide, bezwering, heel uitvoerig beschreven: dat hij uit de sterrenhemel komt, de ene helft van zijn gif aan een slang dankt, de andere aan een scorpioen; hoe schrikwekkend hij eruitziet, hoe hij een mens bij de spieren grijpt. Men proeft dat de schrijver daar zijn dichterlijke fantasie heeft laten werken. 'Wij zien voor onze ogen hoe de bezwering tot een literair kunstwerk wordt. Straks zal zulk een inleiding los van de religieuze tekst kunnen staan, en wij zullen haar een lyrisch gedicht noemen. De poëzie ontwaakt' (Van der Leeuw 1955:140).

Een worm (in de tand) of scorpioen werd soms in de uitheemse Hoeritische taal aangesproken; dit zal bij het publiek als abracadabra zijn overgekomen. Bijvoorbeeld (Farber & Römer 1987:271):

Choepansja koesjtjipansja

Pitesjpindir zanaboena pitesjpindir

– Bezwering tegen de worm.

– Je pakt een kikker, opent zijn buik, neemt zijn maag en vet (?), laat dit

koken op vuur. Op zijn nuchtere maag zul je het op de zieke tand leggen en de bezwering zul je 'erop werpen' en hij zal genezen.

Het beschrijven van de boosdoener – vaak in voor ons gevoel prachtige termen – wordt steeds belangrijker en kleurrijker. Het dient ter nauwkeurige identificatie, opdat het kwade zich aangesproken weet. Iemand is door een scorpioen gestoken en de wonde wordt onder het uitspreken van een bezwering verzorgd. Die verzorging wordt ook weergegeven; in feite is dat een eenvoudig ritueel. De tekst hierover begint met een stuk Soemerisch klinkend abracadabra en daarna horen we, op welke plaatsen een scorpioen te vinden is; dat is de beschrijving (Foster 1993:876):

Kanana Kanana Namtila Namtila Namtila Pite'oesa Kata Katachea
Namgoela Namtagoela

– Geel is hij in de doornstruik, doodstil ligt hij in het zand, hij ligt met gif in de baksteenvorm

– Je neemt [het] uit het vlees, je zalft de prik en hij zal genezen.

Er is een aantal kleine kleitabletjes, waarop niet meer dan het gedrag van een dolle hond wordt beschreven. Zeker is er een ritueel gevolgd, zoals bij de scorpioenebeet. De korte tekst is alleen maar een geheugensteun. Een voorbeeld (Foster 1993:124):

Hij is snel van knieën, sterk van rennen,

hij is krachtig van poten, vol moed.

De schaduw van de stadsmuur is zijn standplaats,
de drempel zijn ligplaats.

In zijn bek draagt hij zijn zaad;

waar hij beet, liet hij zijn nakroost achter.

Het schuim op de bek wordt gelijk gesteld met het zaad van de hond. Als dat in het lichaam van de patiënt komt, is er iets mis. Deze beschrijving herinnert aan die over de scorpioen: het kwaad is geschied, het dier is weg maar het wordt beschreven. Zo ook de hond. Dat dient om het kwade te identificeren. Een tweede, uitvoeriger tekst geeft wel een voorschrift na de korte bezwering (Sigrist 1987):

De hond heeft de man gebeten. Spreekt nu tot de heen en weer gaande [?]: 'Laat de beet van de hond geen jongen voortbrengen!' Breng de hond in een gevangenis binnen. Laat de hond sterven en laat de man leven.

De bleke eenregelige bezwering is wel erg elementair. Het kan de eerste regel van een aan de schrijver bekende bezwering zijn.

THEOLOGISCHE INPASSING

We gaan nu een type bezwering van theologisch hoger niveau bezien. De tekst begint met een uitvoerige beschrijving van de boosdoeners, dan wordt een door de god gegeven ritueel beschreven, en vervolgens worden de boosdoeners opgeroepen te vertrekken. Het ritueel wordt binnen de uit te spreken bezwering beschreven en ongetwijfeld ook uitgevoerd. Hier gaat het dus niet om de toverspreuk maar de sacrale handeling. In feite is de hele driedelige tekst de toverspreuk geworden.

Een oervorm vinden we in een tekst waar de beschrijving nog niet voorkomt. Het is een Soemerische bezwering tegen de beten van slang, schorpioen en hond. Eerst wordt eenvoudig vastgesteld dat een man gebeten is en het gif binnen heeft gekregen. Dat ziet de god Asalloechi (Mardoek), die zijn vader Enki (Ea), god van de bezweringskunst, om advies vraagt. Een merkwaardige dialoog volgt, die erop neer komt dat beiden evenveel weten. Dan geeft Enki het voorschrift. De tekst eindigt met de eenvoudige wens 'Laat het gif vanzelf uit hem verdwijnen'; er is geen agressieve aanspraak (Farber & Römer 1987:210).

We geven een voorbeeld van een bezwering met deze dialoog erin, waaraan wel eerst een uitvoerige beschrijving van de ziekte voorafgaat. De Soemerische tekst wordt regel voor regel gevolgd door een vertaling in het Babylonisch; het is een 'bilingue'. Het gaat om verstopping (Foster 1993:121).

De zieke ingewanden zijn dicht als een mand.

Als water van een kanaal weten ze niet waarheen te gaan;

als het water van een put hebben ze geen golving.

Hij [de patiënt] is dicht als een brouwvat.

Brood en water komen niet bij hem binnen.

Asalloechi zag hem en riep tot Enki, zijn vader:

'Mijn vader, de zieke ingewanden zijn dicht als een mand.

Als water van een kanaal weten ze niet waarheen te gaan;

als het water van een put hebben ze geen golving.

Hij [de patiënt] is dicht als een brouwvat.

Brood en water komen niet bij hem binnen'.

Enki antwoordde Asalloechi:

'Mijn zoon, wat weet ge niet; wat zou ik eraan toe kunnen voegen?

Wat ik weet, weet gij ook en wat gij weet, weet ook ik.

Of het nu gaat om een mens, een rund of een schaap:
[neem] een blok zout, voeg er de ...-plant aan toe:
laat de ontlasting op de grond uitbarsten [?],
laat het als een wind uit zijn aars komen.

We kunnen niet ingaan op het 'medische' aspect van bezweringen als deze: we leren er indirect uit welke voorstellingen men had over de processen in het lichaam. Meermalen komen we het beeld van kanalen tegen: ze zijn verstopt of juist doorgebroken (diarree).

De merkwaardige dialoog is een standaardfrase in vele bezweringen. Later werd hij niet meer begrepen en in verbasterd Soemerisch overgeleverd. In de dialoog gaat om de legitimatie van Asalloechi (Bottéro 1988:217). De eigenlijke en enige bezweerder is immers de god Enki (Ea) en iedere andere staat in zijn plaats. Dat gevoel had de Babylonische bezweerder ook; een tekst noemt hem eens 'het beeld van Ea' en vaak vinden we aan het eind van een bezweringstekst de formule 'De bezwering is niet de mijne, het is de bezwering van Ea!' (Bottéro 1988:227). Zoals we al zagen was de eerste bezweringspriester de mythische Adapa, die in dienst van Enki stond en zijn kennis gebruikte om de vleugels van de Zuidenwind te breken, puur door een magische formule uit te spreken. In deze mythe werd de positie van de beweringspriester als sterveling, die het geheim der magie kent, voor altijd vastgelegd (Müller 1983-'84).

DE OORSPRONG VAN HET BOZE

Een aantal bezweringen licht ons in over de oorsprong van het boze dat de mens treft. Dit is diepzinniger, 'theologischer', dan treffende beschrijvingen alleen. Zo wordt van de kinderdodende helleveeg Lamasjtøe gezegd dat ze eigenlijk de dochter van de hemelgod Anoem was maar door hem is verstoten (Wiggermann 1983:297). Onder die bezweringen is een beroemde: de bezwering tegen de 'tandworm', die geacht werd kiespijn te veroorzaken (deze opinie bestaat in het traditionele Midden-Oosten ook nu nog) (Bottéro 1985:281; Foster 1993:878).

Nadat [god] Anoem de hemel had geschapen,
de hemel de aarde had geschapen,
de aarde de rivieren had geschapen,
de rivieren de kanalen hadden geschapen,
de kanalen de modder hadden geschapen,
de modder de Worm had geschapen:
de Worm ging [en] weende voor [god] Sjamasj;

voor [god] Ea liepen haar tranen:

‘Wat zult u mij geven om te eten?

Wat zult u mij geven om te zuigen?’

‘Ik zal u een rijpe vijg geven, een Armeense appel.’

‘Wat moet ik met een rijpe vijg of een Armeense appel?

Zet mij tussen de tanden en laat mij wonen in het tandvlees.

Dan wil ik van de tand zijn bloed zuigen

en van het tandvlees wil ik zijn stukjes knagen.’

– Drijf een pin in en pak de voet [van de worm] –

Omdat u dit heeft gezegd, o Worm,

slaan moge u [god] Ea met zijn sterke hand!

Dit is de tekst van de bezwering. Erna volgt het voorschrift bierprodukten en olie te mengen en dit op de tand (of kies) te leggen onder het driemaal reciteren van de tekst. Eigenaardig is dat de bezwering zelf onderbroken wordt met de aanwijzing de worm bij de voet te pakken onder het uitspreken van de laatste zin.

Letten we eerst op de vorm van de bezwering: die is zonder meer poëtisch. Het tweemaal op andere manier ongeveer hetzelfde zeggen, wijst daar al op. Verder gaat het bijvoeglijk naamwoord vooraf aan het zelfstandig naamwoord (ongewoon) en beginnen de zinnen graag met een werkwoordsvorm, iets wat archaïsch aandoet maar in alle bezweringen voorkomt. Er is enige alliteratie en assonantie te ontdekken.

Inhoudelijk is de bewering tegen de tandworm niets minder dan een scheppingsmythe, die nu eens niet op de schepping van de mens uitloopt maar een onverwachte zwenking maakt. De godsdiensthistoricus M. Eliade vindt dat dit soort introductie ons in de heilige oertijd terugplaatst, de juiste context voor het uitvoeren van de rite (Eliade 1977:63; Müller 1983-'84:80). G. van der Leeuw sprak van ‘*magische Antezedens*’ (Van der Leeuw 1933:400). Deze mythe is geënt op de algemeen bekende over de schepping van de wereld, maar de geschiedenis van de worm is natuurlijk ‘bedacht’. Wij hebben daar meer voorbeelden van. In de oogziekte trachoom zag men een ‘graantje’ dat in het oog was terechtgekomen. Hoor hoe een Oudbabylonische bezwering die wil genezen (Foster 1993:118):

De aarde was er; de aarde bracht modder voort, de modder bracht de halm voort, de halm bracht de aar voort, de aar bracht ‘het graantje’ voort:

toen de Maangod op het vierkante veld van [god] Enlil – zeven *boer* groot – aan het oogsten was, de Zonnegod inzamelde, is ‘het graantje’ in het oog van een man binnengedrongen.

Wie moet ik met een opdracht naar de Dochters van Anoem – zeven en

zeven – sturen? Laten zij het vat van kornalijs, de pot van de ...steen nemen, laten zij het reine water van de zee scheppen, laten zij 'het graantje' uit het oog van de man doen verdwijnen.

We zien hoe in de mythische oertijd bij het oogsten door de goden een graantje wegsprong en in het oog van een sterveling terecht kwam. Dit is een 'etiologische' verklaring: de oorzaak (Grieks *aitia*) wordt aangegeven en daarmee is de genezer al een eind geholpen omdat het de boosdoener theologisch identificeert. Dan komt de vraag over wie te zenden om de genezing te bewerken. Wie die vraag stelt, blijft in het midden. De formule lijkt afgeleid te zijn uit de dialoog tussen Asalloechi en Enki. Het antwoord is een van de standaardmogelijkheden: stuur de dochters van de hemelgod Anoen, waarvan wel gedacht is dat ze de (regen)wolken zijn. Zij treden op in gevallen waar helder, koud water helpt, zoals bij trachoom, ontstekingen of huidziekten (Farber 1990b:302). De medicatie is dus ook mythisch en maakt deel uit van de bezwering. Wat wij mensen op aarde eraan moeten doen, hoort in het volgende ritueel te staan. Dat is niet toegevoegd bij de vroege versie van de zojuist vertaalde bezwering uit Oudbabylonische tijd; wel duizend jaar later in het medische handboek over oogziekten, waarin de bezwering is opgenomen (ca. 650 v.C.).

Godsdiensthistorici zijn geïnteresseerd in de relatie tussen mythe en rite. Het lijkt erop dat inzake de tandworm en het graantje de rite er eerder was dan de mythe; die is erbij geconstrueerd. We weten dat ook enkele bekende mythen bij bestaande riten geslept werden om die te 'versterken': de scheppingsmythe Atramchasis had een functie bij de geboorte, omdat daarin de succesvolle geboorte van de eerste mens wordt verteld; een kleitablet met de tekst van de mythe over de pestgod Erra werd ter bescherming tegen pest in huis opgehangen; bij het jaarlijkse feest over het sterven en de gang naar de onderwereld van Tammoez (vergelijk hem met Adonis), het Babylonische 'Allerzielen', werd een Babylonisch uittreksel van de nederdaling van de godin Ishtar naar de onderwereld gelezen. In één manuscript van de eerder genoemde mythe van de bezweerder Adapa volgt er een ritueel tegen ziekte (Müller 1983-'84:84b).

SLAAP, KINDJE, SLAAP

In onze moderne, verlichte tijd hechten wij niet meer aan de bezweringskunst. Toch is er een genre dat eraan herinnert, namelijk het wiegelied. Door mama's slaapverwekkend gekweel zinkt het kind in Morpheus' armen weg; het wordt betoverd. Daarin voorzagt ook een handboek van Babylonische magie. In deze teksten gaat het erom dat een huilende baby

in slaap gebracht wordt. Zijn lawaai maakt de goden en demonen wakker. Van lawaai houden de goden helemaal niet: toen het te vol en lawaaiig werd op aarde, brachten ze de Zondvloed. Er is een mooie collectie bezweringen, bedoeld om die lastige huilebalken tot zwijgen te brengen. Ze zijn gepubliceerd in een boek met de titel *Schlaf, Kindchen, schlaf!* (Farber 1989). En inderdaad, de toon is die van slaapliedjes; voor de uitgever ervan een goed voorbeeld van mondeling overgeleverde volks-poëzie. We geven een voorbeeld (Farber 1989:34).

Kleintje, [eens] wonende in het huis van duisternis:
voorwaar, je bent net naar buiten gekomen, je hebt net het licht der zon
aanschouwd.
Waarom huil je, waarom krijt je?
Waarom heb je dáár niet gehuild?
Je hebt de god des huizes gewekt; de ...-geest is wakker geworden:
'Wie heeft mij gewekt, wie heeft mij opgeschrikt?'
Het kleintje heeft u gewekt, het kleintje u opgeschrikt.
Laat de slaap op hem vallen als bij een drinker van wijn,
als bij de stamgast van een waardin.

Het zijn aardige teksten, die babybezweringen. De volgende passage heeft nog meer de toon van een slaapliedje (Farber 1989:86; Foster 1993:894):

Totdat je moeder komt, je aanraakt, je oppakt: lig vlak als het water van
een bron, wees rustig als het water van een poel. Moge de slaap op je
vallen als bij een slapende ossenherder. Hoor mij, jij baby, zuigeling:
slaap toch; wie slaapt, komt tot rust.

Laten we het maar toegeven: na veertig eeuwen kunnen wij bij deze
magische woorden nog nauwelijks een gaap onderdrukken;

*Warte nur, balde
Ruhest du auch*

LITERATUUR

- Bottéro, J. (1985), *Mythes et Rites de Babylone*, Paris.
- Bottéro, J. (1988), 'Magie. A. In Mesopotamien', in: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* Band 7, Lief. 3-4, Berlin/New York, p. 200-234.
- Contenau, G. (1947), *La magie chez les Assyriens et les Babyloniens*, Paris.
- Eliade, M. (1977), *Het heilige en het profane*, Amsterdam.
- Farber, W. & W.Ph.H. Römer (1987), *Rituale und Beschwörungen I*, Gütersloh (Texte aus der Umwelt des Alten Testaments, Band II, Lief. 2).
- (1989), *Schlaf, Kindchen, schlaf! Mesopotamische Baby-Beschwörungen und -Rituale*, Winona Lake, Ind.
- (1990a), 'Magic at the Cradle. Babylonian and Assyrian Lullabies', *Anthropos* 85, p. 139-148.
- (1990b), 'Mannum luszpur ana Enkidu: Some new thoughts about an old motif', *Journal of Near Eastern Studies* 49, p. 299-321.
- Foster, B.R. (1993), *Before the Muses. An anthology of Akkadian literature*, Vol. I: Archaic, Classical, Mature, Bethesda, Maryland.
- Hillers, D.R. (1983), 'The effective simile in Biblical literature', *Journal of the American Oriental Society* 103, p. 181-185.
- Leeuw, G. van der (1933), 'Wort des Menschen: Zauberformel, Gebet', *Phänomenologie der Religion*, Tübingen, p. 398-405 (§ 62).
- (1955), *Wegen en grenzen. Een studie over de verhouding van religie en kunst*, Amsterdam, 3de dr.
- Mayer, W. (1976), *Untersuchungen zur Formensprache der babylonischen 'Gebetsbeschwörungen'*, Rome.
- Michalowski, P. (1981), 'Carminative magic: towards an understanding of Sumerian poetics', *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie* 71, p. 1-18.
- Müller, H.-P. (1983-'84), 'Mythos als Gattung archaischen Erzählens und die Geschichte von Adapa', *Archiv für Orientforschung* 29-30, p. 75-89.
- Sigrist, M. (1987), 'On the bite of a dog', in: *Love and Death in the Ancient Near East. Essays in Honor of Marvin H. Pope*, Hamden, Conn., p. 85-88.
- Toorn, K. van der (1985), 'Liefde winnen en vasthouden in Mesopotamië', *Phoenix* 31, p. 21-33.
- Veldhuis, N. (1990), 'The Heart Grass and related matters', *Orientalia Lovaniensia Periodica* 21, p. 27-44.
- (1991), *A Cow of Šin*. Groningen (= Library of Oriental Texts, vol. 2).
- Wiggermann, F.A.M. (1983), 'Enige Lamasjtú-bezweringen uit babylonische en nieuwassyrische tijd', in: K.R.Veenhof, *Schrijvend Verleden. Documenten uit het oude Nabije Oosten vertaald en toegelicht*, Leiden, p. 294-300.

Remke Kruk

Knopen en ontknopen Magie in de Arabische letterkunde

Zeg: 'Ik zoek bescherming bij de Heer van de doorbraak
Tegen het kwaad van wat Hij geschapen heeft, –
Het kwaad van een duistere nacht die opdoemt, –
Het kwaad van haar die op de knopen blazen, –
En het kwaad van een afgunstige in zijn afgunst.'
(Koran, hoofdstuk 113)

'Het kwaad van haar die op de knopen blazen.' Volgens het verhaal dat door de moslimse overlevering aan dit Koranvers wordt vastgeknoopt, probeerden de vijanden van de profeet Muḥammad hem door middel van een betovering kwaad te berokkenen. Hun poging had succes, en alleen dankzij de beschermende werking die uitging van enkele speciaal naar aanleiding van deze gebeurtenis geopenbaarde Koranverzen kon Muḥammad zich aan de betovering onttrekken.

Het voorbeeld laat zien dat de magie een vanzelfsprekend onderdeel was van de cultuur waarin de islam ontstond. Ze is door de islam ook altijd serieus genomen. Dat kon de vorm van een afwijzing aannemen, zoals in de Koranverzen hierboven, waarin een praktijk wordt veroordeeld die typisch tot het domein van de 'zwarte' magie behoort, de magie waarbij door de tovenaars duistere machten worden opgeroepen om kwaad te veroorzaken; of, en in die vorm is de magie bijna geruisloos in de praktijk van het islamitisch leven opgenomen, door het gebruik van islamitische heilige teksten of symbolen om bescherming tegen allerlei onheil te zoeken of om eenmaal aangericht onheil weer ongedaan te maken. Miniatuur-Korans worden aan een kettinkje om de hals gedragen, of aan de binnenspiegel van de taxi opgehangen. Zilveren schijfjes, met kleine balletjes eraan en beschreven met Koranverzen over Gods altijdurende waakzaamheid, worden aan de kleren bevestigd. Papiertjes met een Koran-tekst worden in water gedompeld dat, geladen met de kracht van de heilige woorden, vervolgens wordt opgedronken. Magische schalen, aan de binnenkant met godsdienstige teksten beschreven, hebben een vergelijkbare toepassing.

• *Kitâba*, schriftmagie, daar valt het allemaal onder, en omdat het islamitische teksten betreft, is het allemaal geheel onverdacht, ook al is de magische praktijk zelf van heel andere dan islamitische oorsprong. Niet-

verbale symbolen worden ook wel op die manier geïslamiseerd, zoals de hand die, gestileerd of ongestileerd, gebruikt wordt om kwaad af te weren, en waarvan de vijf vingers geassocieerd worden met de vijf leden van de heilige familie (Muḥammad, zijn dochter Fāṭima, haar man 'Alī en hun zonen Ḥasan en Ḥusayn). Bij sommige andere symbolen werd zo'n islamitische connectie niet eens nodig gevonden, zoals bij het gestileerde oog dat de invloed van het boze oog moet afweren (de kwade invloed die, onder andere, uitgaat van iemand die een ander met jaloezie beziet, zie ook het laatste vers van het hierboven aangehaalde Koranhoofdstuk) en dat soms met het hand-symbool gecombineerd wordt. Een uitgebreid overzicht van al deze zaken geeft Kriss (1960).

Het is een gebied waar de grenzen tussen islamitische en heidense praktijk bepaald niet scherp liggen, en ook een terrein waar de in de islam aanwezige tendens om zo weinig mogelijk gelovigen buiten de islam te plaatsen de grenzen van wat godsdienstig nog acceptabel is vaak tot het uiterste heeft opgerekt.

Magie heeft tot doel natuurlijke processen te beïnvloeden door boven-natuurlijke krachten in te schakelen. Dat kan bijvoorbeeld inhouden dat men een natuurlijk proces probeert te bespoedigen of te intensiveren, zoals wanneer men de verdovende werking van een bepaald kruid probeert te versterken door bij het innemen ervan te zeggen: 'Ezelsoren! Ezelsoren!' (Bîrûnî 1973:19); of dat men iets probeert te vrijdelen, zoals wanneer men probeert te zorgen dat er geen mieren in de suiker komen door met de hand over de suikerpot te strijken en daarbij te zeggen: 'Dit is voor de bode van de rechter!' (Damîrî 1383/1963, II:370). Dat is magie waarbij niet alleen voorwerpen en handelingen, maar ook woorden een rol spelen.

Magie van dat soort hoort tot de alledaagse praktijk van het traditionele Arabische leven, niet alleen vroeger, maar ook tegenwoordig nog. Er worden vaak allerlei merkwaardige middelen bij gebruikt, delen van dieren bijvoorbeeld (denk aan het gelukbrengende hazepootje bij ons). Sommige dieren zijn wat dat betreft zo populair dat men zich erover verbaast dat ze nog niet geheel zijn uitgeroeid. De hop (een vogelsoort) is bijvoorbeeld zo'n dier: hij fungeerde als boodschapper tussen Salomo en de koningin van Sheba (daarom is hij volgens de moslimse heilige overlevering één van de vier dieren die niet gedood mogen worden), en deze legende heeft hem een aura van wonderbaarlijke kracht gegeven. Dat blijkt uit zijn vele magische toepassingen. De middeleeuwse Arabische auteur Damîrî (1383/1963, II:380-381) noemt daarvan bijvoorbeeld: een hoppe-oog omhangen helpt tegen vergeetachtigheid; de snavel van een hop met een stukje leer erop genaaid, beschermt tegen tegenslag; een hoppestaart met een beetje bloed aan een boom gehangen zorgt dat die geen vrucht draagt, en kan een kip laten ophouden met eieren leggen; wafels met

hoppehersens erdoor, en aangeboden onder het uitspreken van een bepaalde formule, garanderen liefde; het omhangen van een hoppeklaauw beschermt tegen het boze oog; het eten van geroosterd hoppehart maakt slim; de uitgetrokken veren van tien hoppen, achtergelaten in een huis of winkel, zorgen dat het in verval raakt en nooit meer bewoond wordt; het dragen van een hoppeveer helpt om tegenstanders te overwinnen; verbrand de linkervleugel van een hop, strooi de as op iemands pad, en die persoon zal je intens beminnen; enzovoorts.

Niet dat dit uitsluitend praktijken van lang geleden zijn: volgens een moderne Egyptische zegsman werd in zijn jeugd het schrijven van een brief met bloed van de hop, de liefdesboodschapper bij uitstek, nog als een probaat middel gezien om iemands liefde te winnen. En al is dat gebruik inmiddels verdwenen, dan wil dat nog niet zeggen dat dat ook voor andere magische praktijken geldt; de biografieën van Egyptische vrouwen die een aantal jaren geleden bijeen werden gebracht (Atiya 1982, 1990) laten er allerlei voorbeelden van zien. Natuurlijk is dat niet beperkt tot Egypte alleen; het geldt vrijwel overal in traditionele gebieden. En ook in de Marokkaanse gemeenschap in Nederland neemt men zonedig nog zijn toevlucht tot magische middelen, al was het maar om meer kans te hebben om voor het rij-examen te slagen. In Noord-Afrika werden zulke middelen al van oudsher aangewend om iets te bereiken wat via normale wegen niet verwezenlijkt kon worden. Zo kon men langs magische weg proberen zijn kansen op een lucratieve baan te vergroten, om rivalen in de liefde impotent te maken, liefde in vrouwen op te wekken, of de kans op het krijgen van gewenst (dat wil zeggen: mannelijk) nageslacht te vergroten.

Het beïnvloeden van processen door middel van magie neemt vaak de vorm aan van het blokkeren of juist weer op gang brengen van de natuurlijke loop der dingen. Het is dan ook niet vreemd dat begrippen als knopen, vastzetten en losmaken zowel in het taalgebruik van de magie als in de handelingen die ermee gepaard gaan een grote rol spelen.

Het hierboven aangehaalde koranische verhaal over de 'knopenblaas-
ters' is er een voorbeeld van, en zo zijn er legio; we vinden ze zowel in de niet-fictionele als in de fictionele traditie. Dat laatste brengt ons er vanzelf op dat magische praktijken prachtige stof opleveren voor de verhalenverteller, traditioneel of modern, niet in de laatste plaats omdat ze zo'n prachtig middel bieden om de dwang van het volgens de natuurwetten acceptabele te doorbreken en zo allerlei onverwachte wendingen mogelijk te maken. Bovendien kan een zo op het oog reddeloos vastgelopen verhaal met dit middel moeiteloos weer op gang gebracht worden.

• Knopen en ontknopen: in het vervolg van dit verhaal zal ik er een aantal voorbeelden van laten zien, uit het domein van de magie zelf en uit de sfeer van de literaire fictie.

Ibn Khaldûn, de veertiende-eeuwse Arabische historicus en cultuurhistoricus, geeft in zijn inleiding tot de geschiedwetenschap, de *Muqaddima*, een overzicht van de occulte wetenschappen, waaronder de magie. Het is een helder en uiterst informatief stuk. Het is dan ook niet zo vreemd – maar wel wat misleidend – dat een in 1976 gepubliceerd boek (Matton 1976) met de titel *La magie arabe traditionnelle* bestaat uit een vertaling van Ibn Khaldûns hoofdstuk over de magie met daaraan toegevoegd nog enkele tamelijk willekeurig gekozen vertaalde Arabische teksten uit de sfeer van de magie. Ibn Khaldûn gaat in dat hoofdstuk onder andere in op het verhaal over de ‘knopenblaasters’. De Profeet, zegt Ibn Khaldûn (1958, III:160), was onder een betovering gebracht die maakte dat hij dacht dat hij iets deed terwijl hij het in werkelijkheid niet deed. Het tovermiddel (welke vorm dat had, vertelt Ibn Khaldûn niet) was in een kam gedaan, de kam was in vlokken wol gewikkeld, en die weer in het schutblad van de bloeiwijze van een palm, en het geheel was begraven in de bron van Dharwân. God openbaarde toen het Koranvers over de knopenblaasters, en, zo vertelt Muḥammads vrouw ‘A’isha, ‘zo gauw de Profeet dat vers reciteerde over de knoop die om zo’n tovermiddel heen zat, ging hij los’. En daarmee was de betovering verbroken.

Het verhaal laat nog veel vragen onbeantwoord, zoals de vraag hoe die bezwering of betovering zelf er nu uitzag, en Ibn Khaldûn licht het nader toe met eigen observaties. Hij heeft gezien, zegt hij, hoe een tovenaar eerst een afbeelding maakte van de persoon die hij wilde betoveren en daarna toverspreuken uitsprak over die afbeelding, waarbij hij op de afbeelding spugde. Hij was bovendien een overeenkomst met de *jinn*, geesten, aangegaan om hem te helpen bij het spugen. Ten slotte ‘legde hij een knoop op de afbeelding in een voorwerp dat hij daar speciaal voor gereed had gemaakt, want hij beschouwde het leggen van knopen en het aan elkaar hechten van dingen als goed voor het welslagen van magische handelingen’. De adem die hij over de afbeelding blies tijdens het spugen, maakte de betovering effectief, zodat er met de betoverde persoon inderdaad gebeurde wat de tovenaar van plan was.

Het is het soort voodoo-achtige praktijk dat in allerlei culturen wordt toegepast, en dat is nog duidelijker in de toelichting van een geleerde die vier eeuwen eerder leefde dan Ibn Khaldûn, namelijk al-‘Âmirî. Die zegt (1988:124-126) namelijk ook nog dat voor zo’n betovering afvalstoffen van het lichaam van het slachtoffer nodig zijn (haar, nagels, snot), die meegekneed moeten worden in de klei waarvan de afbeelding wordt gemaakt. Ook al-‘Âmirî ziet het ‘knopen’ als essentieel, en het losmaken van de knoop als de enige manier om de betovering weer ongedaan te maken. En in een verslag van een gebeurtenis waarbij een vrome sheikh op mysterieuze wijze door ziekte wordt getroffen (geciteerd Dols 1993:279)

is het net zo: er wordt een figuurtje gevonden waarin naalden zijn gestoken, en waar paardeharen omheen zijn geknoopt. Als de haren zijn losgemaakt en de naalden verwijderd, herstelt de sheikh.

Knopen dienen niet alleen om magische kracht binnen te houden, maar ook om die buiten te houden. Waarschijnlijk daarom zijn ze een geliefd motief in de ornamentiek rond de ingang van gebouwen; die is daardoor als het ware 'dichtgebonden'. Het motief van sluiten en ontsluiten in de magie wordt nog duidelijker geïllustreerd door het gebruik van sleutelmotieven: in schrikschalen bijvoorbeeld, magische schalen waaruit iemand moet drinken wiens systeem door een plotselinge schrik ontregeld, geblokkeerd, is, wordt het water met (al of niet gestileerde) sleuteltjes omgeroerd. – Deze sleuteltjes worden ook wel in verband gebracht met de 'levenssleutel', het Oudegyptische ankh-symbool.

Het verbreken van de betovering of het opheffen van de blokkade hoeft niet altijd door een tastbare en zichtbare handeling te gebeuren: net als in het geval van de profeet Muḥammad en de knopenblaasters, kan het ook met woorden, of zelfs zonder, afhankelijk van de voorwaarden waaraan de betovering is opgehangen. De populaire verhalenliteratuur zit vol met voorbeelden; zoals gezegd biedt de magie, verhaaltechnisch gezien, onweerstaanbare mogelijkheden. Het 'Sesam, open u!' uit de geschiedenis van 'Alî Bâbâ en de veertig rovers is zo'n geval: daar zijn het de magische woorden die, door wie dan ook uitgesproken, de deur van de geheime bergplaats openen.

De *Duizend-en-één-Nacht*, de verhalencollectie waartoe 'Alî Bâbâ' traditioneel wordt gerekend, geeft talloze van zulke voorbeelden, net als de andere grote Arabische verhalencollecties. Om een ander in de westerse wereld favoriet *Duizend-en-één-Nacht*-verhaal te noemen (dat overigens pas dankzij de westerse traditie aan de collectie is toegevoegd): Aladdin ('Alâ ad-Dîn) krijgt de wonderlamp in zijn bezit doordat hij een schatkamer binnengaat waarvan de toegang op magische wijze 'verzegeld is in zijn naam', wat inhoudt dat niemand anders dan hij de deur kan openen. Woorden zijn daar niet eens voor nodig; Aladdin moet alleen op de juiste tijd op de juiste plek zijn om de deur van het onderaardse hol waar de schat zich bevindt te kunnen binnengaan. Dat leidt tot de vondst van de magische lamp, de gebeurtenis waarmee de spectaculaire serie avonturen in gang wordt gezet die hem van arme jongen tot rijke prins zullen maken.

Een soortgelijk motief, namelijk een magisch op naam gestelde schat, levert het verhaal van Wardân die de beer doodt, ook uit *Duizend-en-één-Nacht* (Littmann 1923-'28, III: 346). De magische blokkade wordt daar niet gebruikt om een beslissende wending in het verhaal mogelijk te maken, maar om het verhaal op simpele wijze van een bevredigend slot te voorzien. Voor de held, die met succes een in de ogen van de lezers/toehoorders

een ernstige morele misstand heeft weten op te heffen, betekent het vinden van de schat een beloning die zijn materiële zorgen voorgoed wegneemt.

Tallose andere 'blokkerende' betoveringen komen in de verhalen voor: bijvoorbeeld de gevallen waarin mensen door een magische ingreep tot absolute bewegingloosheid worden gebracht, soms zelfs in steen veranderd. In de heldencyclus rond Sayf ibn Dhî Yazan wordt de spanning tijdens een bepaalde episode van het verhaal (anoniem z.j., I:345) sterk opgevoerd doordat een tovertruc Sayf samen met zijn medeaanvoerders letterlijk immobiliseert. De episode is extra interessant omdat bij de betovering een magische schaal (*ṭāṣa*) wordt gebruikt, en beschrijvingen van de toepassing van zulke schalen, merkwaardig genoeg, zeldzaam zijn. In dit verhaal is de betovering 'in' het water gestopt dat de schaal bevat (hoe precies, krijgen we helaas niet te horen). Als het water over Sayf en zijn metgezellen wordt gesprenkeld, verstarren zij, waardoor de vijand dramatisch in het voordeel raakt.

Op het kritieke moment wordt de blokkade, ook weer door middel van een magische schaal, opgeheven, en kan de hoofdlijn van het verhaal worden voortgezet.

Geen verhaal overigens in de Arabische literatuur dat zo vol zit met magische elementen als de geschiedenis van Sayf. Toverboeken, voorspellingen uit vreemde tekens, een muts die onzichtbaar maakt, magische gordels, een koperen paard dat kan vliegen: het komt er allemaal in voor. Misschien nog een enkel voorbeeld uit dit verhaal, uit een episode waarin, ook weer, de natuurlijke loop der dingen met magische middelen is verstoord en door Sayf hersteld wordt: namelijk een van de 'Amazone-avonturen' uit het verhaal. De Amazone-maatschappij waar Sayf in dit verhaal in terecht komt, is tot stand gekomen door de wraakactie van een vader die het huwelijksaanzoek van zijn zoon geweigerd zag. Als gevolg van de betoveringen die door hem en zijn broer tot stand zijn gebracht is een maatschappij van uitsluitend vrouwen ontstaan, met daaraan grenzend een van uitsluitend mannen. Bij de vrouwen is door de betovering het natuurlijk verlangen naar seks geblokkeerd (niet bij de mannen overigens), en op het moment dat de magische middelen door Sayf onklaar worden gemaakt 'werd de droefheid weggenomen uit de ogen van al de vrouwen. Ze werden zich van zichzelf bewust, hun bloed roerde zich en verlangen naar seks kwam in hen boven' (II:47). Zo is, als in Doornroosje, alles wat sliep weer wakker gemaakt, en het gewone leven komt weer op gang. Sayf verbindt de meisjes één voor één in het huwelijk met de mannen uit de naburige stad, zodat de natuurlijke orde wordt hersteld en de weg wordt vrijgemaakt voor nieuwe avonturen.

In hoeverre de voorbeelden van magisch handelen in de fictionele literatuur refereren aan bestaande praktijken is natuurlijk weer een andere

vraag. Magische schalen, bijvoorbeeld, werden (en worden) veel gebruikt, maar uiteraard niet met even spectaculair resultaat als in de geschiedenis van Sayf ibn Dhî Yazan. Fictie biedt nu eenmaal ongekende mogelijkheden. Toch krijgt men de indruk dat de middelen waarmee in de verhalen magische effecten worden nagestreefd, in grote trekken dezelfde zijn als in de alledaagse praktijk. In elk geval gaan ze uit van dezelfde gedachten-gang: de wereld om ons heen is vol onzichtbare machten, goede en kwade, wier hulp ingeroepen kan worden om dingen tot stand te brengen die tegen de gewone natuurlijke gang van zaken ingaan.

Niet alleen de oudere Arabische literatuur zit vol met verwijzingen naar de magie. Ook moderne Arabische schrijvers hebben de literaire mogelijkheden onderkend die het introduceren van bovennatuurlijke elementen in het verhaal biedt. Met opvallend succes is het middel toegepast door enkele schrijvers die zich nog wel met de Arabische cultuur identificeren maar niet meer in het Arabisch schrijven, namelijk Tahar Benjelloun, die in het Frans publiceert, en Ahdaf Soueif, die een succesvolle roman in het Engels schreef.

Deze roman, *Aisha*, gaat over een jonge Egyptische vrouw, net als haar man behorend tot een sterk verwesterd milieu, die in de rationaliteit van haar westerse leven en opvoeding het contact met haar eigen cultuur is kwijtgeraakt. Tot de vitaliteit van het niet-rationele, dat zo'n belangrijk onderdeel is van haar eigen cultuur, heeft zij geen toegang meer, en dat leidt tot letterlijke en figuurlijke steriliteit. De traditionele Egyptische cultuur wordt in het boek gepersonifieerd door de figuur van Aisha's onafscheidelijke nanny. Voor haar is het volkomen vanzelfsprekend om gevoelsmatig, instinctief te handelen, een wijze van doen die diametraal staat tegenover de beheerste rationaliteit die het gedrag van Aisha's echtgenoot bepaalt. Tussen deze twee polen zwalkt Aisha heen en weer, niet in staat om werkelijk voeling te krijgen met één van beiden. Aisha is kinderloos, en dat baart de nanny haast nog meer zorg dan haarzelf. De medische testen en behandelingen waar zij en haar man zich aan onderwerpen, beziet ze met hoofdschuddende verachting. Als Aisha niet zwanger wordt, moet er een macht zijn die dat belet, die haar natuurlijke functies blokkeert, en daar moet iets aan gedaan worden. En zo laat Aisha zich op een dag meetronen naar een van de volkswijken van Cairo, zonder veel enthousiasme of interesse, maar wel met een vage nieuwsgierigheid naar hetgeen in het leven van mensen als haar nanny zo belangrijk is. Ze is niet op het idee gekomen zich aan de situatie aan te passen, heeft zich er zelfs geen voorstelling van gemaakt, en haar chique westerse kleren benadrukken de gevoelsmatige afstand die er tussen haar en het bruisende Egyptische volksleven is nog eens te meer. Ze banen zich moeizaam een weg door de

stegen en komen uiteindelijk terecht bij het doel van hun tocht: een tent waar een magische sessie, namelijk een *zâr*-bijeenkomst, aan de gang is. Want daar zal Aisha genezing vinden, is de overtuiging van de nanny.

Over de *zâr* is veel te vertellen. Het woord wordt gebruikt voor een bepaald soort geest – of geesten –, maar vooral ook voor de bijeenkomsten waarop men met deze geesten contact zoekt. De *zâr* komt oorspronkelijk uit Afrika, en is waarschijnlijk via Ethiopië naar Egypte gekomen. De eerste beschrijvingen ervan door westerse auteurs dateren uit het einde van de vorige eeuw: Snouck Hurgronje (1889, II:124-128) schrijft bijvoorbeeld over de *zâr* in Mekka. Er is een groot aantal *zâr*-geesten. Ze zijn ruwweg in groepen te verdelen: geesten die met een bepaalde plaats of streek zijn verbonden; geesten die aan een beroepsgroep gelieerd zijn; natuurgeesten; en belangrijke islamitische persoonlijkheden (mystici, heiligen) die geruisloos in het *zâr*-pantheon zijn opgenomen. Veel geesten komen in paren voor, in een mannelijke en een vrouwelijke gedaante, die als broer en zuster worden aangeduid. Ze worden vaak afgebeeld op *zâr*-amuletten, dunne zilveren plaatjes, rond, druppelvormig of rechthoekig, met zilveren balletjes eraan, die ter bescherming op de kleren of om de hals worden gedragen. Hoe ook hier weer heidense praktijk en islam met elkaar zijn geïntegreerd, blijkt uit het feit dat op de andere zijde van zo'n plaatje meestal een Koranvers wordt gegraveerd, bij voorkeur een deel van het zogenaamde Troonvers (Koran, hoofdstuk 2, v. 255) dat een krachtige bescherming tegen kwade invloeden biedt: 'God, er is geen god dan Hij, de Levende, de Altijddurende. Sluimer noch slaap bevangt Hem; aan Hem behoort al wat in de hemelen en op aarde is.'

Men gelooft dat *zâr*-geesten van iemand bezit kunnen nemen en op die manier de persoon kwaad kunnen berokkenen, zowel geestelijk als lichamelijk. Allerlei stoornissen worden dan ook aan *zâr*-geesten toegeschreven, en omdat de *zâr* vooral een aangelegenheid is van vrouwen, nemen klachten die te maken hebben met de vruchtbaarheid (of liever gezegd, onvruchtbaarheid) daarbij een belangrijke plaats in. Problemen op dat terrein kunnen in de traditionele maatschappij nu eenmaal een bron van psychosociale en psychosomatische klachten zijn, en het idee van de nanny om in de *zâr* een oplossing te zoeken voor Aisha's problemen ligt binnen de Egyptische volkscultuur dan ook erg voor de hand.

Een belangrijk onderdeel van de *zâr*-bijeenkomst is dat de *zâr*-geesten door muziek wordt opgezweept, zodat de vrouwen waarin ze huizen in trance raken en extatische dansen uitvoeren. De bijeenkomsten bieden daarmee vrouwen tevens een sociaal acceptabel kader om emoties te uiten, en vervullen zo een rol die enigszins vergelijkbaar is met die van de mystieke broederschappen voor mannen. Muziek, dans, het zingen van liederen en het uitvoeren van speciale rituelen door de leidster van de *zâr*,

de *kudya*, maken de voornaamste bestanddelen van de cultus uit. Het ritueel is – onder andere – uitgebreid beschreven door Kriss & Kriss-Heinrich (1960, II:140-160), die zelf zo'n sessie hebben meegemaakt.

Veel details over het ritueel (dat ook andere vormen kan hebben dan dat wat in *Aisha* wordt beschreven) zijn ook te vinden in de Arabische teksten over de *zâr*-praktijk die door Littmann (1950) zijn uitgegeven en vertaald. Daarin worden bijvoorbeeld ook de speciale liederen vermeld die voor bepaalde geesten moeten worden gezongen. Voor Safîna, 'Mevrouw Schip', de watergeest die op amuletten als een zeemeermin wordt afgebeeld, zingt men bijvoorbeeld het volgende lied (Littmann 1950:99-100). Let ook weer op de islamitische elementen die in het lied zijn opgenomen:

Zegen over de Profeet,	O Safîna!
O wonder van God,	O Safîna!
Şultân van de zeebewoners,	O Safîna!
O wonder van God,	O Safîna!
Safîna van de zee, die daar zwemt,	O Safîna!
Zij lacht en maakt plezier, zij zwemt in de zee,	O Safîna!
Een spelende vis die in de zee zwemt,	O Safîna!
Speel met je vissen,	O Safîna!
O, wees welkom,	O Safîna!
Wat mooi is het licht van je kaarsen,	O Safîna!
Ze hebben de tafel neergezet,	O Safîna!
En je gewaden gebracht,	O Safîna!
Jij die zwemt in de zee,	O Safîna!
En op de amulet staat je beeltenis,	O Safîna!
Je offerdieren zijn bereid,	O Safîna!
En je overkleed van witte zijde,	O Safîna!
Ze brachten je voetringen, rinkel,	O Safîna!
Kom, wees tevreden!	O Safîna!

De *zâr* is in zijn algemeenheid een magisch ritueel dat zich concentreert op het deblokken, losmaken, van uitgeschakelde functies, en uit de beschrijving van sommige onderdelen van het ritueel blijkt dat de symboliek van het 'knopen en ontknopen' ook hier een rol speelt (Littmann 1950:2-4): nadat de offertafel is opgesteld en een offerdier – kip, haan of duif – is geslacht, moet een munt in het bloed worden gedoopt en daarna in een doek geknoopt. Ter afsluiting van het *zâr*-ritueel (dat in dit geval een week duurt) maakt de 'patiënt' de knoop los en hangt de munt om de hals.

In *Aisha* wordt dat deel van het ritueel niet beschreven. *Aisha*, hulpeloze buitenstaander bij dit heftige en primaire gebeuren, ziet andere dingen: de vrouwen die met loshangende haren dansen, opgezweept door de muziek;

het bewusteloze en verlamde, loodzware meisje uit de provincie dat door moeder en tante overeind wordt gehesen en met de muziek in cadans wordt gebracht tot, o wonder, haar benen geleidelijk aan het ritme oppakken en haar hoofd zich langzaam recht. De geest in haar heeft 'op zijn ritme gereageerd'.

Maar Aisha zelf? Op het ritme van de tamboerijnen reageert zij niet – hoe zou ze ook kunnen, als emotionele buitenstaander, met al haar remmingen van moderne vrouw? Maar haar geest verschijnt in een andere gedaante. Jongetjes vallen haar lastig, trekken onder het tentdoek door aan haar enkels, stompen haar in haar rug; en een man, gekleed in het zwarte leren pak dat hoort bij het werken in het slachthuis, neemt haar onder zijn hoede. Hij beziet haar met ironie. Zijn rol is haar onduidelijk: kennelijk staat zijn gezag hem toe om vrijelijk de *zâr*-sessie in en uit te lopen zonder dat hij bij de *zâr*-musici (de enige mannen die aanwezig mogen zijn) hoort. Zijn aanwezigheid verontrust Aisha's nanny in hoge mate, en ze probeert Aisha mee naar huis te krijgen. Daarvoor is het te laat. Ook in Aisha heeft een verborgen macht gehoor gegeven aan een oproep. Met haar slager gaat zij naar buiten, waar zoals overal in deze wijk huizen en graven zich ordeloos met elkaar vermengen, dood en leven organisch verbonden – en daar moet ook Aisha zich uiteindelijk gewonnen geven, en wint instinctieve vitaliteit het ten slotte van steriele rationaliteit.

Wat er precies gebeurt, blijft in het midden. Maar dat de ommekeer die in Aisha heeft plaatsgevonden niet meer is terug te draaien, is duidelijk. Haar bezoek aan het magisch ritueel heeft op onverwachte wijze tot een ontknoping geleid: een virtuoze toepassing van de magie als literair middel. Een ontknoping die in dit geval tevens haar ondergang is: tegen de heftige confrontatie van rede en instinct, Westen en Oosten, is zij uiteindelijk niet opgewassen. Zij baart een kind, maar daarmee is haar vitaliteit uitgeput; de bevalling zal zij niet overleven. En of het kind, produkt van de fusie, levensvatbaar zal blijken? Met die onbeantwoorde vraag eindigt het boek.

LITERATUUR

- al-'Amirî (1988), Everett K. Rowson (ed. en vert.), *A Muslim Philosopher on the Soul and its Fate: al-'Amirî's Kitâb al-Amad 'alâ l-'abad*, New Haven.
- Anoniem (z.j.), *Sîrat Fâris al-Yaman al-malik Sayf ibn Dhî Yazan al-baṭal al-karrâr wa-l-fâris al-mighwâr ṣâhib al-baṭsh wa-l-iqtidâr al-'marûf bi-l-ghazawât al-mash-hûra*, Cairo (Maktabat al-Jumhûriya al-'arabîya), 4 dln.
- Atiya, Nayra (1982), *Khul-Khaal. Five Egyptian women tell their stories*, Syracuse, NY.
– Ned. vert.: *Enkelringen. Egyptische vrouwen aan het woord*, Baarn/'s-Gravenhage 1990.
- Bîrûnî (1973), Hakim Mohammed Said (vert.), *Al-Bîrûnî's Book on Pharmacy and Materia Medica*, Karachi.
- Damîrî (1383/1963), *Ḥayât al-ḥayawân al-kubrâ*, Cairo, 2 dln.
- Dols, M.W. (1993), *Majnûn: the Madman in Medieval Islamic Society*, Oxford.
- Ibn Khaldûn (1958), Franz Rosenthal (vert.), *Ibn Khaldûn. The Muqaddima*, London, 3 dln.
- Kriss, R. & H. Kriss-Heinrich (1960), *Volks Glaube im Bereich des Islam*, Wiesbaden, 2 dln.
- Littmann, E. (1923-'28), *Die Erzählungen aus den tausenden Nächten*, Leipzig, 6 dln.
- (ed. en vert.) (1950), *Arabische Geisterbeschwörungen aus Ägypten*, Leipzig.
- Matton, Sylvain (vert. en inl.) (1976), *La Magie arabe traditionnelle*, Paris (bevat: Ibn Khaldûn, 'La magie et la science des talismans'; al-Kindî, 'Des rayons; ou, Théorie des arts magiques'; Ibn Wahshîya, 'La connaissance des alphabets occultes dévoilée'; Picatrix, 'Le but des sages dans la magie').
- Snouck Hurgronje, C. (1889), *Mekka*, 's-Gravenhage, 2 dln.
- Soueif, Ahdaf (1985), *Aisha*, London.

Mineke Schipper

Over gegeten zielen en gehuurde lichaamsdelen

Magie en literatuur in Afrika

Magie en religie zijn terreinen die elkaar ruimschoots overlappen, al lijkt in het algemeen magie meer verbonden met wat mensen wensen of willen en religie meer met gevoelens van respect, dankbaarheid en onderdanigheid. In Afrika is magie hecht vervlochten met het geloofssysteem van de betreffende culturen. Magie vormt een antwoord van de mens op een situatie die zich aan hem of haar voordoet. Er is daarbij vaak ook sprake van een bemiddelaar, in sommige gevallen een tovenaars of heks, in andere een priester die als tussenpersoon fungeert. Hiermee is geen duidelijk onderscheid gegeven (of te geven) als zou de tovenaars vooral aan bezweringen doen en de priester offers brengen of bidden. Vaak gebeurt het dat een priester tot praktijken als bezweringen zijn toevlucht neemt en dat de tovenaars gebruik maakt van gebeden en offers. Teksten die zowel elementen van bezweringen als gebeden bevatten, komen in Afrika veelvuldig voor, maar in veel samenlevingen vormt de magische bezweringsformule op zich geen apart genre zoals dat elders wel het geval is, bijvoorbeeld in Melanesië. *NW* Ruth Finnegan (1970:82) is van mening dat een scherp onderscheid tussen 'magische' bezweringen en betovering enerzijds, en 'religieuze' poëzie (gebed, lofprijzing, aanroeping, rituele spreuk) anderzijds, niet te maken is.

Volgens Thomas en Luneau (1981:211) zijn bezweringen of liederen niet als magisch te kwalificeren vanwege hun aard of structuur. Ze worden pas magisch door het gebruik dat ervan gemaakt wordt: de tovenaars legt zijn wil op aan de religieuze machten in plaats van zich eraan te onderwerpen (wat priesters plegen te doen). Thomas en Luneau concluderen dat het buiten de rit om onmogelijk is om magische teksten van religieuze teksten te onderscheiden, waar nog bij komt dat er geregeld sprake kan zijn van 'transfers' van de ene categorie naar de andere.

I. MAGIE ALS TEKST

Bezweringen in de vorm van een formule, een lied of een gebed moeten ertoe leiden dat langs magische weg mensen, dingen, situaties, gebeurtenissen beïnvloed worden. Het kan in een samenleving gebeuren dat iemand *bedweld om*

ten onrechte beschuldigd wordt. Bij de Baule in Ivoorkust kan het slachtoffer zich richten tot een *amwi* of fetisj:

Machtige hemel, aarde, [...]
die man heeft kwaad van mij gesproken.
Ik zal een *amwi* zoeken om bij te zweren.
Neem en eet deze kip.
Als ik schuldig ben, dood me.
Als ik onschuldig ben, laat mijn leven dan opbloeien.
Maak me duidelijk wie gedaan heeft waar ik van
word beschuldigd. Moge ik die persoon zien.
(in Thomas 1981, II:187).

Veel gebeden of bezweringen dienen om het kwade af te wenden, zoals in het volgende lied dat oude vrouwen zingen voor zwangere zusters:

Als het kind in je buik
al beweegt en trilt,
laat je blik zich dan niet,
jonge moeder,
laat je blik zich dan niet
richten op een schildpad
die zijn schild voortsleept langs het pad!
Wend ook je ogen af van de melaatse
die in het dorp verdwaald is.
(ibid:189)

Er zijn ook heel wat negatieve gebeden-bezweringen. Bij de Dagari wordt Têgan, de aarde, aangemaand alle vijanden van de velden te weren als het gewas rijp is voor de oogst:

Têgan, als je werkelijk iets voorstelt,
neem dan de slechtgezinde tovenaars weg uit het land;
daarom bied ik je een kip aan;
mannen die olifanten geworden zijn
en de gierst verslinden,
laat ze uit het land verdwijnen;
laat ze allemaal sterven.
(ibid:188)

Het kan nog veel kwaadaardiger, zoals het bestaan van vloekgebeden en -liederen duidelijk maakt. Van zulke vervloekingen, waarin de tegenstan-

der alle mogelijke kwaad wordt toegewenst, is het volgende lied een voorbeeld. Het is een Swahili-gedicht tegen de Somali die telkens weer op rooftocht kwamen langs de Afrikaanse oostkust waar de Swahili wonen:

O Heer, geef ze blindheid
en een bochel op hun rug,
zodat ze ophouden met hun omzwerving
en ophouden hier bij ons te komen.
God, geef ze melaatsheid,
de ouden en de jongeren,
de vrijen en de knechten,
zodat er niet één aan ontkomt.
God, geef ze wonden
en open botbreuken,
zodat ze nergens meer heen kunnen,
naar geen enkele plek.
Laat ze allemaal haakwormen krijgen,
laat hun voeten opzwellen,
laat ze zware ziekten krijgen,
en laat hun lichaam smartelijk lijden.
(Damman 1963:129v.)

Een bezwering kan zich rechtstreeks tot een persoonlijke fetisj richten. Bij de baKongo in Zaïre heet zo'n fetisj *nkisi*. Hij dient ertoe een *ndoki* of kwade toverdokter, die bezig is met boze krachten een dierbare verwant te vernietigen, uit de weg te ruimen:

Ah, mijn *nkisi*,
waarheen je ook gaat,
maak schoon, maak schoon! veeg, veeg!
ons familielid ligt op sterven,
een *ndoki* heeft zich van hem meester gemaakt;
de *ndoki* doet zich aardig voor,
hij danst en draait zonder ophouden,
maar waar hij ook heengaat, *nkisi*, ga hem achterna.
Echter, het kind van wie dan ook staat hier los van,
dat moet je niet eten.

[...]

nkisi, verslind die man [...]
maak er je voedsel van, mijn beste!
Ah, mijn *nkisi*, ook zijn clan,
Maak schoon, maak schoon! veeg, veeg die!

En laat hem de verboden spijzen niet eten!
Als hij ervan eet, laat hem dan benauwd worden
en geen adem meer krijgen.
Wie zich tegen een mens keert, die moet verdwijnen.
Zoals mijn vader en moeder me hebben voortgebracht,
zoals ik ben, heb ik geen deel
aan de kunst van boze krachten [...].
Die man, spaar hem niet, hê, mijn nkisi!
Zelfs als hij tot mijn naaste verwanten behoort,
of tot mijn verre verwanten hoort,
vervolg hem, doe hem weg!
(Van Wing 1959:353v.)

Om de voorouders gunstig te stemmen, hun woede tot bedaren te brengen of zich te verzekeren van hun goede gezindheid en hulp, worden offers gebracht aan de doden. Bezwingen, gebeden en offers aan de voorouders worden soms door een voorganger in aanwezigheid van de andere leden van de clan uitgevoerd. Okot p'Bitek heeft rituele teksten die bij zulke gelegenheden worden uitgesproken, opgetekend bij de Acholi in Oeganda en gepubliceerd in *Horn of My Love* (1974). In het volgende tekstfragment voert eerst een van de oudsten het woord. Hij heeft een boodschap van de voorouders ontvangen en het volk bijeengeroepen: er moet geofferd worden om de doden gunstig te stemmen. Later stemmen de andere aanwezigen hardop in met zijn woorden: de hele gemeenschap is betrokken bij de offerplechtigheid:

Hier is een kip voor u;
vandaag schenken wij u bloed.
Geef ons goede gezondheid;
laat er geen dood zijn op ons erf.
Als wij er niet waren,
zou er geen voedsel voor u zijn.
Hier is bier voor u;
geef ons goede gezondheid,
laat ziekten die op komst zijn,
in de verte aan ons voorbijtrekken.
[...]
Geef ons goede gezondheid.
Allen: Geef ons goede gezondheid.
Oudste: Geef dat de leeuwen gedood worden.
Allen: Geef dat ze gedood worden, gedood, gedood.
Oudste: Maak dat onze speren scherp zijn en recht.

Allen: Maak dat ze scherp zijn en recht.

Oudste: Laat de vrouwen gezonde kinderen baren.

Allen: Laat ze gezonde kinderen baren.

Oudste: Laat het gewas goed opkomen, laat de oogst goed rijpen.

Allen: Laat het gewas opkomen en de oogst rijpen.

Oudste: Laat kindergescreuw gehoord worden.

Allen: Laat het gehoord, gehoord, gehoord worden.

Oudste: Laat de ondergaande zon het kwaad van ons erf meenemen naar het westen.

Allen: Ja, meenemen, meenemen.

Oudste: Laat de ondergaande zon het meenemen.

Allen: Ja, het meenemen.

Oudste: Het meenemen.

Allen: Het meenemen.

Oudste: Laat de ondergaande zon het meenemen.

Allen: Dat heeft hij nu gedaan.

(a.w.: 94v.)

Omdat het voortbestaan van de eigen groep van levensbelang is, worden zoveel mogelijk middelen benut om de eigen familie en de clan te beschermen: de positieve krachten worden versterkt en de negatieve voortdurend afgewend. De termen tovenaars, magiër, waarzegger, 'fetisjeur', toverdokter, genezer, heks (m/v) worden van buitenaf nogal eens zonder onderscheid toegepast op uiteenlopende gevallen. Wat deze beroepsgroepen gemeenschappelijk hebben, is dat ze allemaal magie bedrijven, dat wil zeggen dat ze allemaal door middel van bepaalde technieken bovennatuurlijke krachten inschakelen om daarmee een praktisch doel te verwezenlijken. Het verschil zit in het effect van de aanwending van deze krachten, met andere woorden: gaat het om goede of kwade krachten? Alleen de heks ('sorcerer, sorcier/sorcière') heeft bij uitstek kwaad in de zin en wendt zijn of haar destructieve krachten voor persoonlijke doeleinden aan. De andere categorieën hebben het belang van de groep of de samenleving waartoe ze behoren op het oog. Het probleem is natuurlijk dat de heksen altijd zullen proberen hun ongewenste activiteiten heimelijk uit te voeren. Ze lopen immers risico's: zodra het bewijs geleverd lijkt, worden zij meestal zonder pardon ter dood gebracht, bij voorkeur door verbranding, waarbij de as verstrooid wordt zodat er niets van de kwade kracht overblijft. Dat zelfs de as nog destructieve kracht kan bevatten, bewijst de oorsprongsmythe van de hekserij die in de volgende paragraaf wordt behandeld.

2. MAGIE IN TEKSTEN

Er kan onderscheid worden gemaakt tussen teksten

a. als functioneel onderdeel van het geloofssysteem in de maatschappij van de vertellers/schrijvers en hun publiek. Vooral in de orale literatuur bestaan hiervan talloze voorbeelden en toepassingen;

b. als literair thema of literaire vorm gebruikt in teksten die niet langer geïntegreerd zijn in het traditionele geloofssysteem in de maatschappij waartoe auteur en publiek samen behoorden;

c. Ook kan de auteur thema's of vormen van magie hanteren die hij of zij ontleent aan andere culturen.

Er kan bij magie in literatuur onder meer sprake zijn van:

- magische voorwerpen/dranken/voedsel;
- magische voertuigen;
- magische woorden;
- magische gebaren/bewegingen/handelingen;
- magiërs optredend als personages, die onderverdeeld zouden kunnen worden in 1. beroepstovenaars, -heksen et cetera, en

2. amateurs.

We kunnen hier niet op al die aspecten ingaan, maar ze komen in Afrika allemaal voor, zowel in mondelinge als in geschreven literatuur, als onderdeel van plot, beschrijvingen, dialogen, situaties, en in de meest uiteenlopende genres, van scheppingsmythen tot spreekwoorden, van epen tot dierenverhalen, in theaterstukken en in romans.

Om te beginnen is hier een verhaal uit de mondelinge overlevering van de Jukun, een volk uit Nigeria, over de oorsprong van de hekserij. Het verhaal begint met een buitengewone geboorte en zit vol magische handelingen en gebeurtenissen. Een vrouw die steeds kinderen baart en ze daarna verslindt, krijgt op een dag een bult op haar dij. Een stem vraagt haar in die bult te snijden. Dat doet ze, waarna een zoon te voorschijn springt met een boog, pijlen en een weitas. Zijn moeder noemt hem Adi-bu-Ma, wat betekent 'kind van Ama' (Ama of Ma is de naam van God). Hij ontkomt aan verslinding door op jacht te gaan en steeds wilde dieren voor haar te doden. Op een dag doodt hij een reuzenhert zodat ze even vooruitkan, en reist vlug naar een ver land, waar hij een plek omcirkelt met zijn voet. 'Hij voelde in zijn weitas, haalde er een ei uit en brak dat. Het ei werd meteen een muur met daarbinnen mensen en dieren en al het andere. Adi-bu-Ma werd koning over deze stad.' Natuurlijk komt zijn moeder erachter waar hij zich bevindt. Terwijl haar zoon, nu koning van de stad, afwezig is, verslindt ze alle levende wezens in de stad op één ontsnapte kip na, die

hem de boodschap brengt. Hij beveelt zijn dienaren speciale wortels te gaan opgraven, die hij aanwijst. Dan gaat hij gewapend met zestig speren – evenveel als zijn moeder tanden heeft – naar zijn stad terug, waar hij zijn moeder verwijt alles te hebben verslonden wat hij had opgebouwd.

Ze zei geen woord terug. Daarom nam hij een van zijn speren en slingerde die naar haar. Hij miste. Van haar kant wierp zij een van haar tanden, die hem miste. En zo ging de strijd door totdat de koning nog maar één speer over had en zij nog maar één tand.

(in Schipper 1980:168)

Hij maakt een schijnbeweging, maar houdt zijn speer vast. Zij verspeelt haar laatste tand en dan doorboort hij haar buik met zijn speer (wat zou Freud hiervan zeggen?). De dode lichamen van talloze mensen en dieren die waren opgeslokt vallen naar buiten. Adi-bu-Ma beveelt dat de doden ondergedompeld moeten worden in een aftreksel van de eerder gevonden geweekte wortels en even later lopen mensen en dieren weer vrolijk rond. En passant wordt de oorsprong van de verschillende rassen verklaard:

De mensen die het eerst waren opgeslokt hadden, toen ze weer tot leven kwamen, een witte huid zoals de blanken; degenen die ze later had verslonden hadden een rode huid als de Fulani, terwijl de mensen die ze het laatst verorberd had te voorschijn kwamen met een zwarte huid, zoals de zwarte mensen.

(ibid:168)

Wat er met de moeder van de koning gebeurde wordt niet vermeld, maar de vrouw van Adi-bu-Ma werd niet ondergedompeld in het magische aftreksel: ^{levend} de koning wilde dat ze een lijk bleef, want zij had tegen alle nadrukkelijke instructies in haar schoonmoeder de stad binnengelaten en daarmee was alle ellende begonnen. Haar lichaam werd dus verbrand en haar as op de rivier gestrooid. Helaas voerde de wind een deel van de as mee en uit die as begonnen op de oever kalebassen te groeien. Boven de hoofdwortel van de plant groeide een uitzonderlijk grote kalebas. Agres-sief begint deze alle vrouwen die water halen bij de rivier te verslinden en al gauw volgen de andere kalebassen dit voorbeeld. Ook daarvoor heeft de koning een oplossing. Een bok die zeven dagen een immuun makende toverdrank drinkt, doorboort de kalebas en slaagt erin de hele plant te vernielen. Ook nu worden alle slachtoffers weer levend. De restanten van de plant worden verbrand en de as in de rivier gestrooid: 'Er viel echter een klein beetje as op het gras en een oude vrouw die daarlangs kwam raakte het gras aan [...] en zij werd een heks. Zo is de heks^{erij} in de wereld gekomen' (ibid:168).

Het verhaal illustreert hoezeer er telkens sprake is van krachten en tegenkrachten, van positieve en negatieve magie. Het mannelijke element ordent en zegeviert in deze mythe (zoals zo vaak in dit soort verhalen) over het vrouwelijke element dat chaos veroorzaakt. Helaas blijken, ook in dit verhaal, niet alle sporen van die altijd weer dreigende chaos uit te wissen, anders was er natuurlijk nooit sprake geweest van hekserij in de mensenwereld.

De bedde wij hier van niet weten

'De dief en de tovenaar' is een verhaal van Kalonda, indertijd een van mijn studenten in Zaïre (in 1967). In dit Luba-verhaal gaat het om een in Afrika wijdverbreid geloof, namelijk dat iemand de ziel van een ander mens zou kunnen 'opeten'. Het verschijnsel wordt uitvoerig beschreven door Suzanne Lallemand in *La mangeuse d'âmes. Sorcellerie et famille en Afrique* (1988). Dat iemand zoiets van plan zou zijn, zie je niet aan zijn uiterlijk. Hoogstens zijn de ogen wat roder dan normaal. Het gebeurt zonder wapen en zonder vergif. Het eten van zielen wordt soms gezien als een erfelijke neiging; het beoogt de vitaliteit, het levensprincipe, van het slachtoffer te verslinden. Dat gebeurt bij voorkeur 's nachts, door één persoon of in groepsverband. In het donker kun je ze soms waarnemen, de zieleneters, als een vreemd schijnsel of een bal van vuur. De achterdocht van de gemeenschap wordt gewekt als mensen door onverklaarbare oorzaken doodziek worden en overlijden. Een waarzegger kan worden geraadpleegd om een verklaring te vinden voor zo'n dramatische, mysterieuze dood. Er worden beschuldigingen geuit en bewijzen gezocht. De beschuldigde wordt geïntimideerd en tot bekentenissen gedwongen in een gearrangeerde confrontatie met beschermende huisgoden en voorouders (vgl. Lallemand 1988:13v.).

Vroeger werd zo'n kwade genius ter dood veroordeeld, tegenwoordig wordt hij of zij met familie en al (de neiging is immers erfelijk) verbannen. Dat lot treft in dit verhaal niet alleen de tovenaar maar ook de dief, die allebei hun oude praktijken afzweren en een nieuw leven elders beginnen in een dorp waar hun verleden onbekend is. De beide families komen naast elkaar te wonen. Op een dag krijgt de tovenaar toch weer onbedwingbare zin om ziel te eten:

Midden in de nacht pakten hijzelf, zijn vrouw en hun drie kinderen de ogen uit hun hoofd en legden die in een kalebas op de zolder van hun huis. Ze vulden hun lege oogkassen met magisch vuur en slopen stil naar het huis van buurman dief. Daar maakten ze zich meester van de ziel van een van de kinderen, waarmee ze zich dansend uit de voeten maakten. Thuis vierden ze een ouderwets tovenaarsfeest, waarbij ze zich tegoed deden aan de ziel van het arme buurkind dat in het huis daarnaast dood

op zijn bed lag. Bij het aanbreken van de dag zetten ze vlug weer ogen in hun hoofd.

Natuurlijk doen ze alsof ze nergens van weten als de dief huilend komt vertellen dat een van de kinderen overleden is. Dat lot treft later ook de andere kinderen van de dief, maar bij het laatst overgebleven kind loopt er iets mis: het kind begint te schreeuwen en de tovenaarsfamilie moet zich verstoppen. Als de dief bij het bed van zijn kind komt, ziet hij dat het al bijna dood is. Hij rent naar het huis van de buren om hulp te vragen. Daar staat de deur open, al is het nacht, maar er is niemand. Als hij het huis doorzoekt, vindt hij geen bruikbaar medicijn, maar wel op zolder de kalebas met ogen. Zijn oude dievennatuur komt boven en hij steekt de ogen in zijn zak.

Als later de tovenaarsfamilie thuiskomt, blijkt de kalebas leeg. Met behulp van het magische vuur, dat niet langer dan een nacht blijft branden, doorzoeken ze het huis. Van de ogen geen spoor. Als de tovenaars ten einde raad naar het buurhuis gaat om naar de ogen te vragen, in ruil voor zijn aanbod het kind te genezen, begrijpt de dief wat zich al die jaren heeft afgespeeld. De tovenaars wordt gedwongen te bekennen. Dan zegt de dief tegen zijn vrouw:

‘Geef me even die ogen aan die ik onder het bed gelegd heb.’ De vrouw gaf de ogen aan haar man, die ze zwijgend met één gebaar alle tien in het vuur gooide, waar ze sissend en knetterend verbrandden. Zo gingen de dief en de tovenaars voorgoed uit elkaar. De dief had nog maar één kind over en de hele tovenaarsfamilie was blind geworden.

(in Schipper 1979:78)

Er bestaat geen simpel onderscheid tussen magie in mondelinge literatuur in de dorpscultuur en magie in de verstedelijkte samenleving, waarin de roman zich heeft ontwikkeld. Tussen beide gaan allerlei invloeden voortdurend heen en weer. Een van de markantste overgangsfiguren tussen mondelinge vertelling en geschreven tekst is de bekende en in vele talen vertaalde Amos Tutuola, een Nigeriaanse Yoruba. In al zijn boeken speelt magie een prominente rol. Voordat we hier op ingaan, eerst iets over de auteur wiens literaire genie, vooral in het begin, niet onomstreden was, sinds in 1952 *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town* het licht zag. Daarmee was Tutuola meteen een van de meest bewonderde en meest verguisde auteurs van Afrika. De aanvankelijke reacties op zijn werk varieerden van negatief in Afrika tot buitengewoon lovend in Europa. Tutuola sleet zijn dagen als jongste klerk op een ministerie in Lagos. Daar schreef hij als hij niets te doen had, de verhalen op die hij vroeger thuis 's avonds had horen vertellen. Dylan Thomas prees

dat eerste boek in *The Observer* (6-7-1952) als een 'thronged, grisly and bewitching story [...] written in young English by a West African'. Het probleem was voor de Nigeriaanse critici juist dat 'jonge Engels'. Zij als academici vonden het gênant dat Tutuola zoveel aandacht kreeg in Engeland met dat rare Engels en wezen hem af. De Europese kritiek verweet de Afrikaanse critici het 'genie' van Tutuola niet te zien. Later werd de Afrikaanse kritiek wat milder voor deze autodidact. Hij heeft inmiddels een hele reeks boeken op zijn naam en wordt nu algemeen erkend als een uniek schrijver ondanks – of dankzij? – een eigen Engels taalgebruik en een heel beperkte schoolopleiding.

Hier kan uit zijn oeuvre maar één voorbeeld behandeld worden: een fragment uit *The Palm-Wine Drinkard* (1952), waarin een veelzijdig magiër, tevens de ik-verteller en held van het verhaal, door omstandigheden in aanraking komt met een geduchte tegenspeler, de 'complete gentleman' die zo onweerstaanbaar verleidelijk is voor een naïef meisje op de markt dat ze haar ogen niet van hem af kan houden, haar koopwaar in de steek laat en deze onbekende fascinerende man woordeloos en willoos volgt, het bos in. Uiteindelijk blijkt hij niets anders dan een boosaardige geest te zijn die zijn schone lijf en leden her en der gehuurd heeft en ze op de terugweg één voor één terug moet geven aan hun wettige eigenaars:

Op de plek waar hij zijn beide armen gehuurd had, trok hij ze uit en gaf ze aan de eigenaar en betaalde ervoor; en ze gingen verder door dat eindeloze bos tot ze de plaats bereikten waar hij de nek had gehuurd. Daar trok hij de nek uit die hij aan de eigenaar teruggaf en ook daarvoor betaalde hij [...]. Zo was van die complete gentleman niets meer over dan het hoofd, totdat ze aankwamen waar hij de huid en het vlees had gehuurd die zijn hoofd bedekten: hij gaf ze terug en betaalde ervoor aan de eigenaar. Nu was van de complete gentleman niet meer overgebleven dan een schedel en was dit meisje overgeleverd aan 'Schedel'.
(p. 21)

De schedel begint dreigend te neuriën en stuitert door het bos, anderhalve kilometer per seconde als het moet. Als ze probeert weg te lopen, gaat hij als een houtblok voor haar voeten liggen: ze is volledig in zijn macht. De Palmwijn-drinker echter heeft de bijnaam 'Vader van de goden die alles kan in deze wereld'. Hij is op weg naar de stad waar zijn dode palmwijn-tapper zich zou bevinden. De vader van het meisje vraagt de Palmwijn-drinker zijn dochter uit de macht van de 'schedel' te redden in ruil voor informatie over de verblijfplaats van de dode tapper.

De held zegt van zichzelf dat hij een 'juju-man' is, iemand die veel fetisjen, dat wil zeggen: veel macht, tot zijn beschikking heeft. Daardoor

herkent hij op de markt in de menigte onmiddellijk de 'complete gentleman' als de engerd uit het bos. Terwijl hij Schedel het bos in volgt, zijn zijn juju's hem van groot nut. Om niet opgemerkt te worden gebruikt hij een juju die hem in een hagedis verandert. Bij het hol van Schedel aangekomen, verandert hij zichzelf nu eens in een man, dan weer in een hagedis, respectievelijk om met het meisje te praten of om zichzelf onzichtbaar te maken. Uiteindelijk ontkomen ze als de hele Schedelclan ze achtervolgt, doordat hij haar in een katje verandert dat hij in zijn zak stopt, en zichzelf vervolgens in een vogeltje. Thuis aangekomen verandert hij haar weer in een jonge vrouw en zichzelf in een man, maar er zijn nog wel een paar problemen. Ze heeft nog steeds de cowrieschelp aan een touwtje om haar nek, die Schedel erom heeft geknoopt. De schelp maakt veel lawaai en is niet los te krijgen. Bovendien kan ze niet meer praten. De vader wil nu dat de held ook die problemen nog oplost. Pas daarna zal hij de noodzakelijke informatie over de palmwijn-tapper krijgen. Tegen zijn zin onderneemt de Palmwijn-drinker de gevaarlijke reis opnieuw, maar hij heeft geluk. Schedel spreekt een geheime toverspreuk uit en verricht enkele magische handelingen juist op het moment dat hij vermomd als hagedis vanuit een boom toekijkt.

Hij stond tegenover twee planten en sneed vervolgens één enkel blad af van de ene plant tegenover hem; hij hield het blad vast met zijn rechterhand en zei: 'Zo waar als deze dame van mij is weggenomen, zo zal zij nooit meer kunnen spreken als dit blad haar niet te eten wordt gegeven.' Daarna gooide hij het blad op de grond en sneed nog één enkel blad af van de andere plant die op dezelfde plaats groeide als de vorige. Hij hield het blad vast met zijn linkerhand en zei: 'Als dit blad [...] niet aan deze dame te eten wordt gegeven, dan gaat de cowrieschelp die ze om haar nek draagt nooit meer los en blijft hij voor altijd en eeuwig een vreselijk geluid maken.'

(p. 30)

Ook het tweede blaadje gooit hij op de grond, voordat hij weggaat. De held verandert snel van gedaante en raapt de twee benodigde blaadjes op. Het is een voorbeeld van woord- en handelingsmagie die alleen ongedaan gemaakt kan worden door de kracht ervan te ontbinden. Dit gebeurt hier door juist dat te doen met de blaadjes wat volgens de magische formules en praktijken van de tegenstander nu net niet had mogen gebeuren. Thuis worden de beide blaadjes door de held afzonderlijk gekookt. Het meisje eet ze op, en zie, het touwtje met de schelp valt vanzelf van haar nek (en verdwijnt op dat moment ook magisch) en ze kan ook weer praten. Dan geven haar ouders haar aan deze jujuman ten huwelijk, waarna de jong-

gehuwden samen verder reizen en zich, dankzij zijn rijke verzameling juju's van velerlei aard, uit de meest penibele en onvoorziene situaties weten te redden. De auteur Tutuola bevindt zich op het kruispunt waar orale en geschreven literatuur elkaar ontmoeten, en waar teksten geschreven in Afrikaanse en in westerse talen elkaar beïnvloeden. Voor wie geïnteresseerd is in literaire verwerking van magie is hij een rijke en gevarieerde Afrikaanse bron.

In hedendaagse, geschreven, Afrikaanse literatuur, met name in theaterstukken en romans, komt magie ook veelvuldig voor, maar ze wordt daarin niet noodzakelijk even eensgezind als vanzelfsprekend geloofd door het hele publiek als in de mondelinge overlevering. In het laatste geval deelden alle toehoorders gewoonlijk dezelfde cultuur en dezelfde gewoontes, wat voor het eerste zeker niet geldt. Tegenwoordig kan een schrijver gemakkelijk ook magische praktijken ontleen aan andere culturen dan die waaruit hij of zij zelf afkomstig is. Dat gebeurt eerder wanneer de tekst in een Europese taal is geschreven. Door hedendaagse schrijvers wordt zowel gebruik als misbruik van magie als thema gehanteerd. *Van beide* geef ik een voorbeeld. De Senegalees Sembène Ousmane is begonnen met schrijven en filmen toen hij zich in de jaren vijftig realiseerde dat het 'echte' Afrika niet in de westerse geschreven literatuur bestond. Zijn roman *Xala* (1973, 1975) gaat over de nieuwe klasse van parasiterende parvenu's in het Afrika van na de onafhankelijkheid. Hoofdpersoon is de rijke handelaar El Hadji Abdou Kader Bèye, die behoort tot de elite van zijn land, de cultuurloze, snel opgekomen bourgeoisie. Hij is een man van aanzien in Dakar, die op het punt staat zijn derde vrouw te trouwen, een aantrekkelijk jong meisje dat door haar familie verplicht wordt deze welgestelde vijftiger aan de haak te slaan. El Hadji blijkt niet in staat zijn huwelijk te 'consumeren': hij heeft de *xala*, dat wil zeggen: iemand heeft een vloek over hem uitgeroepen waardoor hij impotent is geworden. Dat verhaal doet snel de ronde en schaadt zijn prestige. Hij geeft handen vol geld uit aan zieners en genezers en ruïneert zich ten slotte.

Er lopen verschillende lijnen door het boek dat eindigt met een reinigingsritueel. Dit kan alleen voltrokken worden door slachtoffers van de hoofdfiguur: een leger van bedelaars, lepralijders en andere ongelukkigen bezet de villa van El Hadji, waarbij iedereen op de inmiddels failliet verklaarde zakenman moet spugen om de vloek te beëindigen: een vorm van imitatiemagie die het sperma weer moet 'oproepen', maar óók een manier om de goede verhoudingen te herstellen tussen de mensen die door het opgehoopte bezit van de enkeling uit elkaar gegroeid zijn. Het *xala*-motief symboliseert de impotentie van de elite om een rechtvaardige maatschappij op te bouwen. Sembène Ousmane zet het in zijn Wolof-cultuur

algemeen bekende magiegegeven van de *xala* in een hedendaagse context, waar het in de stad nog een rol van betekenis kan spelen, ook in het milieu van de elite. De auteur maakt er dankbaar gebruik van: het staat zijn marxistische maatschappijvisie geenszins in de weg. 48

Ten slotte nog een voorbeeld van het aan de kaak stellen van de kwalijke praktijken van een toverdokter ('sorcier'). In zijn toneelstuk *La marmite de Koka-Mbala* (1969) laat de Kongolese schrijver Guy Menga zien hoe jongeren erin slagen een gevaarlijk taboe te doorbreken dat niemand durfde te overtreden. Het stuk speelt zich af tegen de achtergrond van een gesloten traditionele samenleving, waarin nog geen sprake is van westerse invloed. In het koninkrijk Koka-Mbala zijn bepaalde wetten langzamerhand uitgegroeid tot genadeloze machtsinstrumenten, waarbij de ouderen rigoureus controleren of de jongeren 'de goede zeden' wel in acht nemen, terwijl ze voor zichzelf de wetten met grote soepelheid toepassen. Tijdens het bewind van koning Bitsamou komt de situatie tot een climax, doordat Bobolo, eerste raadsman van de koning en tevens toverdokter-fetisjpriester, een geestenpot heeft ingesteld om de mensen in zijn macht te houden. In deze geestenpot zitten volgens hem de geesten van de voorouders, die erop toezien dat alle wetten van het rijk strikt worden nageleefd en toegepast. De kookpot, een symbool van conservatisme, wordt door Menga uitstekend gebruikt als toneelobject in dienst van de handeling. Telkens wanneer de raad van notabelen en de koning aarzelen om de doodstraf uit te spreken over zogenaamde zedeloze jongeren, plaatst de fetisjpriester de geestenpot in hun midden, zodat ze het doodvonnis accepteren uit angst voor de macht van de voorouders. Totdat de koning op een nacht een angstige droom heeft, die hem aan het denken zet over de gang van zaken en er verwijdering ontstaat tussen hem en Bobolo. Geholpen door zijn vrouw Lemba voorkomt koning Bitsamou dat het volgende slachtoffer van de fetisjpriester ter dood wordt veroordeeld. Bitala, een jongen die erop is betrapt dat hij stiekem naar een badende vrouw heeft zitten kijken, wordt in plaats daarvan verbannen. Tijdens zijn ballingschap komt Bitala erachter dat wetten in andere landen minder streng zijn; in het geheim keert hij dan terug naar Koka-Mbala om samen met andere jongeren een actie voor te bereiden. Op een dag dringen ze het paleis binnen terwijl koning en notabelen in vergadering bijeen zijn. Bitala eist het aftreden van de weifelende notabelen en de vernietiging van de geestenpot: er moet een eind komen aan de onderdrukking van de jongeren.

Koning: Jongeman, ik bewonder je stoutmoedigheid en je dappere geest. Vergeet echter niet dat deze pot heilig is en niet zo maar gebroken kan worden alsof het een doodgewoon stuk keukengerei is.

Bitala: Het zou goed zijn als U geen belang meer zou hechten aan een dergelijke redenering, Majesteit. Deze pot heeft niets heiligs. Het is gewoon een truc om de mensen voor de gek te houden, bedacht door een individu met mateloze ambities. Zolang die pot hier in de raadsvergadering aanwezig is, zullen U en Uw raadslieden niet in vrijheid kunnen spreken en handelen, omdat Uw geweten daaraan vast zit. Majesteit, voor de laatste keer, geef bevel die pot te breken.

(Stilte. Alle ogen zijn gericht op de geestenpot. De koning aarzelt.)

Bobolo: Goed dan! Laat de heren maar doen wat ze willen. Vooruit maar! Breek die pot dan, als jullie er van overtuigd zijn dat er niets in zit! Waar wachten jullie op?... Wie durft? *(Stilte.)* Ah!... Ah!... Ah!... Niemand zegt meer iets, he? Niemand is zo flink. Doodsangst nagelt jullie aan de vloer, zelfs U, Sire. Heilige pot, niemand twijfelt meer aan Uw macht. Sta mij toe dat ik U terugbreng naar Uw heiligdom. *(Hij maakt aanstalten om de pot mee te nemen.)*

Koning: Soldaten, neemt deze man gevangen. En om te laten zien dat de koning niet bevreesd is, niet voor de macht van de pot en niet voor de dood, beveel ik jou, Bitala, deze pot te verbrijzelen.

(op.cit.: 66-68)

Paniek breekt los onder de aanwezigen als Bitala met zijn speer de pot in stukken slaat, maar dat verhindert de jongeren niet om door te zetten, en natuurlijk eindigt alles in goede harmonie. Het gaat er de jongere generatie in dit stuk niet om de ouderlijke autoriteit aan te tasten, deze blijft als zodanig zonder meer aanvaard, zoals het door Bitala geciteerde Kikongo-spreekwoord bevestigt: 'Hoe groot ze ook zijn, de oren steken nooit boven het hoofd uit.' Alleen de uitwassen van die autoriteit roepen verzet op. In 'De kookpot van Koka-Mbala' kan de toeschouwer de spanning die door de terreur van de medicijnman Bobolo wordt opgeroepen, uitstekend meevoelen en er tegelijkertijd afstand van nemen. De fetisjpriester incarneert de op angst voor destructieve magie gebaseerde macht die wordt afgewezen.

De in dit essay behandelde voorbeelden kunnen niet meer dan een bescheiden idee geven van de talloze manieren waarop aan magie als tekst en als thema vorm wordt gegeven in Afrikaanse literatuur.

NB Museum

LITERATUUR

- Baroja, Julio Caro (1965), *The World of the Witches*, (transl. from the Spanish by O.N.V. Glendinning), Chicago/London.
- Damman, Ernst (1963), *Die Religionen Afrikas*, Stuttgart.
- Finnegan, Ruth (1970), *Oral Literature in Afrika*, Oxford.
- Firth, Raymond (1982), 'Reason and Unreason in Human Belief', in: Max Marwick (ed.), *Witchcraft & Sorcery*, Harmondsworth, p. 38-40.
- Lallemant, Suzanne (1988), *La mangeuse d'âmes. Sorcellerie et Famille en Afrique*, Paris.
- Menga, Guy (1969), *La marmite de Koka-Mbala*, Paris.
- p'Bitek, Okot (1974), *Horn of my Love. Acholi poetry of northern Uganda*, London.
- Schipper, Mineke (1979), *De tovertam en andere oude verhalen uit Zaïre*, Maasbree.
- (1980), *Het zwarte paradijs. Afrikaanse scheppingsmythen*, Maasbree.
- Sembène, Ousmane (1973), *Xala*, Paris. — Ned. vert: *Xala*, Baarn/'s-Gravenhage 1975.
- Thomas, L.-V. & R.Luneau (1981), *Les religions d'Afrique Noire. Textes et traditions sacrées*, 2 vols., Paris.
- Tutuola, Amos (1952), *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Deads' Town*, London.
- Wing, R.P. Van (1959), *Etudes ba-Kongo*, Bruxelles.

H.M.J. Maier

De prins en de pauw

Magie in de Maleise *Hikayat Indraputra*

Zo luidt het verhaal:

Een groot koninkrijk, Negeri Samantapuri, met een koning, Raja Bikrama Bispa, die door zijn sterrenwichelaars wordt verteld dat zijn nieuwgeboren zoon, Indraputra, na zeven jaren van zijn ouders zal worden gescheiden door toedoen van een dier. Het is maar een verhaal en de vorst probeert de waarheid van verhalen te logenstraffen: Indraputra wordt streng beschut en beschermd zodat er geen dier er in zijn buurt komen. Natuurlijk verschijnt er na een aantal jaren toch een dier dat het verhaal tot werkelijkheid maakt: een gouden pauw, vervaardigd door een kundige edelsmid, neemt de jongen mee de lucht in en laat hem vervolgens neervallen in een tuin vol prachtige vruchten en bloemen, midden in het land der goden en godinnen, ver weg van de mensen in Negeri Samantapuri. Indraputra wordt opgevangen door een oude vrouw die bloemenkransen verkoopt. De onverwachte gast brengt haar geluk; iedereen in de stad wil de schone en betoverende jongen zien, iedereen koopt bloemen bij haar om een reden te hebben hem te aanschouwen en geschenken te geven. Met de goddelijke vorst van het rijk waarin de tuin ligt, gaat het minder goed: Raja Syahsian en zijn vrouw zijn kinderloos, en dat verdriet de vorst zo zeer dat hij zijn onderdanen oproept voor hem een middel te vinden dat hem vruchtbaar kan maken.

Hier is sprake van een vorst die zich wél laat leiden door de verhalen die hem worden verteld: de ouden vertellen hem dat er ver weg op de berg Mali Kesna een oude en wijze man woont, Berma Sakti geheten, die een middel heeft tegen alle ziekten en ongemakken. Geen van Vorst Syahsians onderdanen toont zich evenwel bereid de verre reis te ondernemen, zelfs zijn hovelingen niet, dit tot grote maar onmachtige woede van Zijne Majesteit. Dus neemt Indraputra, bemind door de vorst, gehaat door diezelfde hovelingen, deze taak op zich.

Een lange en barre tocht wordt het, door bergen en dalen, door bossen en zeeën. Gesteund en bestreden door reuzen en dieren, gehinderd en geholpen door geesten en demonen. Ontberingen en ellende, vreugde en vrolijkheid. Vrienden, vrouwen, vijanden. Alle problemen weet de held te overwinnen. Natuurlijk is eind goed, al goed, zoals dat in de meeste Maleise verhalen het geval is, maar dat einde wordt wel in een lange reeks avon-

turen lang en breed uitgesteld – alsof het de dood betreft. Indraputra vindt de kluizenaar Berma Sakti op de berg Mali Kesna, krijgt van hem een aantal wijsheden te horen en ontvangt een lotusbloem waarmee hij zijn vorst van diens onvruchtbaarheid kan genezen.

Dan gaat de prins op de terugweg. Opnieuw beleeft hij, nu in gezelschap van een aantal nieuw verworven echtgenotes, een lange reeks avonturen voordat hij uiteindelijk Raja Syahsian de witte lotus kan overhandigen. Het vorstelijk paar wordt al spoedig daarna een dochter geboren die, volgens de eerder gedane belofte, met de held in de echt wordt verbonden. Ook het huwelijk wordt echter niet dan na de nodige perikelen en avonturen gesloten: de haat der ministers is blind, de slapheid van de vorst is alomvattend.

Uiteindelijk keert Indraputra terug vanwaar hij gekomen was: naar de wereld der mensen, naar Negeri Samantapuri. Daar volgt hij zijn vader op. Gelukkig gehuwd en rechtvaardig van inborst wordt hij een groot en machtig vorst.

Het Verhaal van Indraputra, *Hikayat Indraputra*, is gekozen omdat het zo'n prachtig voorbeeld is van de zogenaamde *penglipur lara*-verhalen, een wijdverbreid genre in de Maleise wereld. Vertrouster der smarten, zo vertaalden de oudere Nederlandstalige onderzoekers op het gebied van het Maleis de term *penglipur lara*; het zijn verhalen over helden die op zoek gaan – naar geliefde, wijsheid, vruchtbaarheid –, allerlei wonderlijke avonturen beleven, en uiteindelijk in hun zoektocht slagen. In de loop van die avonturen krijgen ze de beschikking over een aantal voorwerpen of formules waarmee ze dieren in mensen en mensen in de dieren veranderen, doden tot leven wekken, door diepe zeeën en hoge luchten reizen. Op zoek, op zoek, zich gesteund wetend door krachten die, bewaard in woorden en dingen, de wereld op een bijzondere en dramatische manier weten te onderwerpen aan menselijke verlangens. Door magie dus.

Bij gebrek aan concrete gegevens is de relatie tussen orale en geschreven vormen van een verhaal over helden en heldinnen in de Maleise traditie doorgaans moeilijk vast te stellen, en het Verhaal van Indraputra is daarop geen uitzondering. Het is heel goed mogelijk dat verhalen over prins Indraputra al de ronde deden, gelijk Indraputra zelf, rond de Straat van Malakka en de Zuidchinese Zee voordat iemand ze in de zeventiende eeuw op schrift stelde, en het is evenzo heel goed mogelijk dat het Verhaal van Indraputra niet alleen in manuscripten maar ook door rondtrekkende verhalenvertellers in leven werd gehouden, al of niet in combinatie met andere verhalen, al of niet op basis van hun kennis van een of meer van die manuscripten. De geletterdheid onder de Maleiers was in die dagen vrij beperkt, en ook de geschreven versies zullen vooral beluisterd zijn, voorgelezen, voorgedragen.

Hikayat Indraputra is de hedendaagse lezer bekend uit een dertigtal manuscripten, waarvan het oudste uit de zeventiende eeuw dateert. Rijkelijk oud, rijkelijk gevarieerd vertonen ze alle de kenmerken van een voorleestekst – lang uitgesponnen vergelijkingen, uitvoerige om niet te zeggen wellustige beschrijvingen van helden, voorwerpen, landschappen, vergezichten, en een ingewikkelde plot. Langdradig en onuitstaanbaar, zullen de modernen zeggen, en het is dan ook niet zo verbazingwekkend dat verhalen als de *Hikayat Indraputra* naar de marges van de Maleise wereld zijn verdrongen. Daar is in duistere nachten nog altijd een publiek te vinden dat er vol verbazing en emotionele betrokkenheid naar luistert. Leerzaam en geruststellend zijn zulke verhalen. Om even het verlangen naar schoonheid vervuld te zien. Om even alle wereldse smarten te vergeten.

Velerlei echo's van andere verhalen klinken door in dit verhaal, en andersom: tot op heden ten dage galmen elementen van de *Hikayat Indraputra* door in velerlei verhalen – mondeling zowel als schriftelijk doorgegeven. Alle vertroosters der smarten lijken een en dezelfde boodschap aan hun Maleise publiek te hebben gehad: dit is een wondere wereld waarin helden aantonen dat veel mogelijk is maar dat er uiteindelijk aan deze wereld in wezen niets valt te veranderen. Verhalen als het Verhaal van Indraputra waren van groot belang om de culturele en sociale cohesie van de Maleise gemeenschappen te beschermen en te bevestigen – en iets van die functie hebben ze in de uithoeken van de Maleise wereld behouden. Orde bevestigend, kortom; tussen begin en einde mogen sociale hiërarchie, geloof en ideeën over goed en kwaad nu en dan kraken in hun voegen – en een verteller vertoont vooral zijn verbale vaardigheden in het presenteren van subversie, magie, wijdlopigheid –, ten slotte blijft echter alles toch bij het oude. Koning blijft koning, volk blijft volk, en het verlangen naar wonderen blijft een verlangen dat op zoek gaat naar een volgend verhaal.

Indraputra is een mensenkind, zo wordt met nadruk in het begin van het verhaal verteld. Zijn vader is een vorst, rechtvaardig, mild en goedertieren voor zijn mensen; hij is voornemens zijn zoon reeds op prille leeftijd voor te bereiden op de volwassenheid. De jongen wordt naar behoren tot een goed moslim opgevoed – de Koran leert hij reciteren – totdat hij door de wonderpauw wordt ontvoerd en vervolgens een lange tocht maakt waarin hij, overeenkomstig de voorspelling, allerlei wonderlijke avonturen beleeft en 'de Glorie van Allah de Allerhoogste kan aanschouwen'.

Indraputra is een voorbeeld van de voortreffelijke held. 'Uiterst intelligent' is hij, en 'goed van karakter' ('*arif bijaksana*' noemt de tekst hem, exemplarische woorden: zo moeten wij allen zijn); dus is hij evenzo uiterst

beheerst en innemend van gedrag, altijd behoedzaam en voorzichtig, vlug en behendig. Deze voortreffelijkheden alleen echter blijken niet toereikend om zich voort te bewegen in de wereld der goden, vol reuzen, monsters en bovennatuurlijke strijders: de held krijgt ook nog de beschikking over wonderlijke zaken, over magische formules en voorwerpen, hem door nieuw gemaakte vrienden en vrouwen geschonken. Indraputra blijkt ze nodig te hebben om zijn zoektocht te kunnen voleinden – en de verteller gebruikt ze om het einde van zijn verhaal te kunnen uitstellen.

Guliga bedi, bijvoorbeeld, krijgt de prins van de Zeegodin om wind en regen, storm, donder en golven op te roepen; van diezelfde godin krijgt hij later ook nog de *kain sutra puri*, een zijden doek waarmee hij zieken kan genezen. *Kemala hikmat* ontvangt hij van de godin prinses Ratnasari ten geschenke, en daarmee kan hij een stad oproepen, compleet met versterkingen en paleizen, krijgsvolk en wapens, waarin het aangenaam toeven is. *Hikmat guliga* ontvangt hij van een reus, en daarmee kan de held hout en steen binnengaan. *Bedi zahra*, die hij op aanraden van zijn groene toverpaard uit een slang (*ular zamdud*) haalt, gebruikt hij om doden weer tot leven te brengen. *Cambul mutiara*, het geschenk van een van zijn goddelijke schoonmoeders, is een mandje waarin zich een prachtige tuin bevindt en daarin kan de held zijn echtgenotes en hun hofhouding met zich meevoeren. *Panah kesaktian* ontvangt Indraputra van de Bewaker der Zee, een wonderpijl waarmee de eigenaar iedere veldslag zal winnen; de pijl kan bovendien in een grote groep mieren worden veranderd die uiteengereten lichamen weer samenvoegen. Van de kluizenaar Berma Sakti op de berg krijgt hij ten slotte ook nog een drietal magische voorwerpen ten geschenke: *guliga hikmat*, een middel om doden tot leven te brengen dat uiteindelijk door zijn echtgenotes moet worden gebruikt om hemzelf weer tot leven te brengen nadat hij in stukjes is gehakt door zijn vijanden, *guliga penawar racun*, een middel om vergif te neutraliseren, en ten derde uiteraard ook nog het middel dat Vorst Syahsian weer vruchtbaar zal maken: *bunga tunjung putih*, de witte lotusbloem. Met behulp van al die wonderlijke zaken keert hij dwars door de wereld der goden en geesten terug naar het rijk van Vorst Syahsian, en vervolgens terug naar de mensenwereld. En evenzo: met behulp van al die wonderlijke zaken weet de verteller het eind van zijn verhaal steeds weer uit te stellen.

Wondermiddelen zijn het, en dat niet alleen omdat ze wonderen bewerkstelligen, dat wil zeggen: situaties scheppen die voor het gezonde verstand niet zijn te bevatten. Wondermiddelen zijn het evenzeer omdat in het verhaal niet goed duidelijk wordt gemaakt hoe ze eruitzien en hoe de held ze met zich meevoert. De *kain sutra puri*, 'zijden doek van het paleis', is visueel wel voor te stellen: een doek die blijkbaar over een zieke wordt gelegd – maar hoe zo'n doek zijn werk doet, blijft in het vage. Ook *panah*

kesaktian, 'wonderpijl', is nog enigszins voor te stellen: dat zal een pijl zijn die in een pijlkoker wordt bewaard en daarin terugkeert nadat de eigenaar hem heeft weggeschoten om, naargelang de situatie, een bloemenregen of een vuurregen te doen nederdalen. Dat laatste klinkt al fantastisch, en hoe die pijl dan ook nog in een grote groep mieren verandert, lijkt nog fantastischer. Ook de *cambul mutiara*, 'paarlen mand', is nog enigszins te bevatten: blijkbaar een mandje met een deksel, en gaat dat deksel open, dan verschijnt er een paleis, compleet met bedienden en parken. Maar hoe zo'n mandje werkt, is net zo min voor onze rede te vatten als dat het geval is bij de *panah kesaktian* en de *kain sutra puri*. Van de andere voorwerpen is eigenlijk in het geheel niets te zeggen; ze gaan de verbeeldingskracht van gewone stervelingen te boven.

Nu gaat het er in dit soort verhalen natuurlijk ook niet om precies te weten hoe deze dingen eruitzien en evenmin hoe ze werken. Hoofdzaak is dát ze werken, en tegen de achtergrond van de werkelijkheid van alle dag kunnen ze magische voorwerpen worden genoemd: het zijn voorwerpen waarmee een mens pogingen kan ondernemen om de wereld naar 's mensen hand te zetten op een buitengewone en dus geheimzinnige wijze. Evenzo echter kunnen ze de verteller van dienst zijn in zijn pogingen het verhaal voort te zetten, voort en verder, op een wijze die de aandacht van het publiek vasthoudt. Het gebruik van de wonderpijl in dit verhaal bijvoorbeeld biedt ons niet alleen een beeld van het 'magische denken der Maleiers', van het 'mystieke leven der Maleiers'; het is evenzeer een kunstgreep van de verteller: door de introductie van een wonderpijl is hij in staat om samen met zijn held het verhaal voort te duwen naar een volgend avontuur, naar een volgende wijsheid. Al die wonderlijke zaken worden geïntroduceerd om verder te kunnen vertellen, op naar een nieuw gevecht, een nieuwe ontmoeting, naar het volgende wonder. Op weg naar het einde.

Guliga en *kemala*, onderdelen van de naam van de meeste van deze voorwerpen, verwijzen naar zogenaamde bezoars, en die komen in Maleise verhandelingen – mondeling en schriftelijk – over magie voortdurend ter sprake. Biologisch gesproken zijn het steenachtige, harde afzettingen in maag en darmen van bepaalde dieren; in de Maleise wereld worden er bovennatuurlijke krachten aan toegeschreven. Woordenboeken duiden ze, al dan niet met een tweede term erachter of ervoor, onveranderlijk aan met 'wondersteen', 'toverjuweel', 'magisch voorwerp' – de eenvoudigste vorm van een Wonder, de simpelste sleutel tot een wonderlijke daad.

De hierboven opgesomde voorwerpen die Indraputra zich verwerft, worden in het verhaal doorgaans met het woord *hikmat* verbonden – en *hikmat* blijkt in oudere Maleise teksten als de *Hikayat Indraputra* een vreemd en ongemakkelijk woord te zijn als we de woordenboeken erop

naslaan. 'Practical knowledge (such as enables a man to do the right thing in the right way); a clever way or contrivance; a dodge; a charm' noteert Wilkinson in het meest geraadpleegde woordenboek voor oudere in het Maleis geschreven teksten, 'wonder-working magic, it is a magical procedure with or without appliances' – dat is al bijna een verhaal op zich van hoe een voorwerp tot een handeling wordt, hoe kennis wordt omgezet in een daad. Klinkert, de Nederlandse tegenhanger van Wilkinson, houdt de term 'magie' buiten zijn beschrijving: 'wijsheid, wetenschap, kennis, kunst, bovennatuurlijk vermogen, wondermacht, kunstmatig'. Klinkerts tijdgenoot Van de Wall, eveneens vooral op basis van oudere geschreven bronnen werkend, omschrijft het woord als volgt: 'geheime wetenschap, geheime kunst, tovermiddel, talisman, bekooring, betovering, kunstgreep, kunstje, middel'.

Voorwerp, kunst en vermogen. Kennis, middel en doel tegelijk. Grijpbaar en ongrijpbaar, maar in ieder geval wel effectief, en daardoor verbazing (*heran*, *ajaib*) wekkend: ieder die in het verhaal de uitwerking van de magische voorwerpen aanschouwt, toont zich even verbijsterd. De termen *hikmat* en *heran* lijken bij elkaar te horen, en het is niet zo verbazingwekkend dat het Verhaal van Indraputra weleens als een allegorie over de mystieke ervaring wordt geïnterpreteerd: de *Hikayat* zou de gevoelens verwoorden die in een mysticus opkomen bij het aanschouwen van de verbijsterende Schoonheid die door deze bezoars wordt opgeroepen. Glanzende wonderstenen vormen de basis voor religieuze overpeinzingen dus, en dat is een bekend beeld in de Maleise literatuur. Die wonderstenen zijn meer: ze vormen ook een kunstgreep waarmee op literaire wijze literaire magie wordt bewerkt zodat het verhaal kan worden uitgebreid.

Magische activiteiten leiden tot verbazing en verbijstering bij hen die de resultaten ervan aanschouwen. Het zijn diezelfde termen *heran* en *ajaib* die worden gebruikt om zowel het aanschouwen van Schoonheid als het aanhoren van Schoonheid te beschrijven. Het gevolg hiervan is onveranderlijk hetzelfde: er wordt gehuild, gelachen, geglimlacht, alle tekenen van ontroering.

Ontroering nu is in Maleise verhalen – en dus in het dagelijks leven – van een dubbelzinnig karakter. Enerzijds is het heel goed om zich af en toe te laten ontvoeren door emoties, om in vervoering te geraken – als een mens dat niet doet, zal hij nooit zijn verlangens kunnen bevredigen en verstart hij. Anderzijds is het juist niet goed om zich te verliezen in emoties, zich te laten ontvoeren door gevoelens: een mens loopt immers altijd het gevaar zich te verliezen, zich niet onder controle te hebben, niet langer op zijn hoede te zijn. Magie, verbazing, schoonheid zijn gevaarlijke woorden, gevaarlijke begrippen omdat ze ambivalent zijn en de mens twee kanten op kunnen sturen. Ze wekken verwarring.

Het is goed te beseffen dat het hier een verhaal betreft, en dat met *hikmat* niet louter de wondermiddelen – al dan niet zichtbaar – worden aangeduid waarvan de held zich bij tijden moet bedienen om zich te handhaven in een vijandige wereld. De magische wondermiddelen en formules dienen er evenzo toe om de verhaallijn in het gareel te houden, de reeks avonturen uit te rekken waartoe de gouden pauw, tegenspeler van het islamitische mensenkind Indraputra, de aanzet heeft gegeven door de prins te ontvoeren.

De pauw, door mensenhand vervaardigd en tot ontroering leidend zodra hij in beweging komt, biedt zich in de *Hikayat Indraputra* als het ware aan als de belichaming van de magie die aan de mens de wondere godenwereld openbaart en duidt. Tegelijkertijd is hij de verhalenverteller zelf die de mens wonder en schoonheid toont – en hem meevoert in ontroering.

Het verhaal begint zo simpel: een koningspaar krijgt een zoon, iedereen is blij, iedereen verheugt zich, de koning geeft geschenken aan de misdeelden in zijn rijk en prachtige gewaden aan vorsten, edelen en hovelingen, en iedereen leeft nog lang en gelukkig. Zoals het hoort, en verder geen verhaal waard. Het is de voorspelling van de sterrenwichelaars die de eerste rimpeling in deze vredigheid teweegbrengt: de jongen zal gescheiden worden van zijn ouders en vervolgens door tussenkomst van een dier de Glorie van Allah de Allerhoogste God aanschouwen; juist doordat de vorst zich tegen die voorspelling verzet, is het met de rust gedaan en kan er zich een verhaal ontrollen.

Een goudsmid krijgt opdracht om, bij wijze van schatting, zijn kundigheid te tonen. De man maakt een gouden pauw. Prachtig is het dier, en zijne majesteit staat stomverbaasd, te meer als de pauw zijn staart opzet, en heen en weer dansend verleidelijke en schone gedichten begint te zingen. Ook het kleine jongetje is van verbazing vervuld – en dat is het moment waarop de pauw de knaap ontvoert en uit het oog der stervelingen laat verdwijnen, de wondere wereld der goden en geesten in. Een wonderlijk verhaal: een door mensen vervaardigd dier komt tot leven en vervoert een mens naar onvermoede hoogten en diepten. Zoals alleen een verhaal dat kan.

Het jongetje wordt door het dier letterlijk de literatuur ingevoerd: hij komt terecht in een wonderschone en weelderige tuin, in de Maleise poëtica de alomvattende metafoor voor literaire activiteiten. Van daaruit ook begint zijn zwerftocht door een nieuwe wereld – van schoonheid, wonderen, magie –, aan de hand van een oude dame die bloemen aaneenrijgt. Natuurlijk wordt hier in het Maleis gespeeld met de betekenis van het woord *karang*, waarmee het aaneenrijgen van zowel bloemen als woorden wordt aangeduid; *karang* vormt de basis voor het woord *karangan*, dat

zowel bloemenkrans als verhaal betekent. Woorden die als geurige en stralende bloemen aaneen worden geregen omdat ze zo mooi bij elkaar passen. Woorden die aaneengeregen worden tot verhalen – waarbij de werkelijkheid even terzijde wordt geschoven: hier beginnen fictie, fantasie, verbeelding en hier komen de magische voorwerpen die voor het gezonde verstand niet te vatten zijn uitstekend tot hun recht. De mooiste bloem in de krans van geurige avonturen wacht Indraputra overigens aan het einde: de witte lotus waarnaar de prins op zoek gaat, is de genezer van kinderloosheid. En kinderloosheid is nu eenmaal de bron van de grootste en zorgelijkste smart onder mensen en verhalenvertellers: zonder kinderen is er immers geen vervolg, niet van het verhaal, niet van het leven.

Het lijkt alsof de gouden pauw de rol van verhalenverteller op zich heeft genomen, en die indruk wordt alleen maar versterkt als het dier een aantal avonturen later nog eens ten tonele verschijnt om de prins (en ons) eraan te herinneren dat het de aanzetter tot de avonturen is en dat we met verbeelding, fantasie, wonder hebben te maken. Natuurlijk gebeurt dat op een belangrijke knoop in het verhaal. Indraputra komt in de buurt van het godenrijk Rainun, waar de koningsdochter Tulela Maduratna opgesloten zit in een hoge toren, onbereikbaar voor mogelijke aanbidders. Juist bij haar daalt de pauw weer neer en ook hier begint het dier ronddansend schone gedichten te zingen om de prinses en haar dames in vervoering te brengen. Met name zijn gedichten over prins Indraputra brengen een glimlach teweeg bij de prinses, een luid klaterende lach bij de hofdames.

Zoals eerder de prins door de schoonheid van de pauw de literatuur werd binnengevoerd, zo wordt nu de prinses, gehuld in de wonderschone verhalen van diezelfde pauw, door hartstocht voor de haar nog onbekende jonge held weggevoerd. Redeloosheid die tot nieuwe activiteiten leidt, zoals dat in een verhaal hoort: Tulela Maduratna weet niet eens hoe de prins er in werkelijkheid uit ziet; een handwerksman geeft ze daarom opdracht de held naar waarheid en werkelijkheid uit te tekenen. Een onmogelijke opdracht. Dan volgt de Maleise poëtica in een notedop: 'de gouden pauw ging voor de handwerksman staan. En hij veegde met zijn vleugel over dienst borst. En toen was de gestalte van Indraputra in het hart van de handwerksman geblazen. En hij tekende het uiterlijk van Indraputra zonder enige fout.' De tekening, het resultaat van vervoering, wordt tot werkelijkheid: Indraputra verschijnt, uitgerust met bezoars en wondermacht. De prins en prinses Tulela Maduaratna verlieven zich in elkaar terwijl de pauw gedichten blijft zingen en schoonheid blijft verspreiden; alles komt al ras in orde. Daarmee is de rol van de pauw, brenger van schoonheid en verbazing, uitgespeeld. Prins Indraputra trekt voort in de fantastische wonderwereld, op weg naar het einde, op weg naar kennis, inzicht en wijsheid.

Met terugwerkende kracht krijgt ook de passage waarin de pauw voor het eerst voorkomt een diepere betekenis. Geen wonder dat Raja Bikrama Bispa, de koning der mensen, beducht was voor dieren: die brengen kunst, magie en schoonheid en ontregelen op die manier de orde der dingen. De pauw is immers de vervoerder die de vredigheid verstoort, de mens in beweging kan brengen, en hem dwars door fantasie, wonder en magie richting volwassenheid en inzicht kan brengen. Angstaanjagend en bekoorlijk tegelijk. Maar wel noodzakelijk, zo lijkt het: zonder pauw, zonder schoonheid, zonder kunst, zonder verhalen lijkt een jongen geen man te kunnen worden. Positief geformuleerd: schoonheid, verbazing en emotie leiden tot wijsheid.

In het Verhaal van Indraputra wordt de held in beweging gebracht door een door mensenhand vervaardigd wonderdier dat alle natuurwetten overstijgt – magie van de bovenste plank – en vervolgens zijn er allerlei *hikmat* die er, in de geest van de pauw, voor zorgen dat er een oplossing is voor alle problemen en het menskenkind gelouterd wordt. Wie zou zich niet aangesproken voelen door zo'n fantastisch verhaal?

Het Verhaal van Indraputra is vele malen afgeschreven, overal in de Maleise wereld, op het Schiereiland, op Sumatra, op Kalimantan. Soortgelijke wonderverhalen zijn er gecomponeerd, voorgedragen, neergeschreven in de zeventiende eeuw en later, waarin evenzo helden op wonderpaarden wonderschone avonturen beleven in de godenwereld. De *Hikayat Langlang Buana* is er een mooi voorbeeld van, de *Hikayat Raja Muda*, de *Hikayat Indra Bangsawan*, alle verhalen waarin sprake is van helden die zich van *hikmat* bedienen om hun verlangens te bevredigen en daarmee een groot publiek aan zich wisten te binden dat net als zij, net als de vertellers en schrijvers, op zoek was en is naar schoonheid, vertroosting en inzicht – en naar mogelijkheden om het einde uit te stellen.

Niet iedereen in de Maleise wereld werd door dit soort verhalen meegevoerd, en niet iedereen was er even positief over – het dierlijke, de magie, de *hikmat*, ontroeringen, emoties, schone letteren en woorden kunnen uiterst gevaarlijk zijn. Niemand minder dan de grootvader van de moderne Maleise poëzie, Hamzah Pansuri, schreef in een van zijn gedichten: 'Zoek niet naar magie (*hikmat*) en fantasie (*khayal*), en zorg dat je niet tot zondigheid vervalt. Als je het toch doet, welnu dat is typisch voor begeerte, en op die wijze zal je onze Heer niet bereiken. Laat magie en fantasie voor wat ze zijn, zorg dat je niet in onverschilligheid daarover vervalt. Beter is het om inzicht en werkelijkheid te doorgronden, dat te doen heeft zijn gelijke niet.' Hamzah schreef deze dichtregels in de eerste helft van de zeventiende eeuw in Noord-Sumatra, en het is heel goed mogelijk dat hij van de vele vertroostende verhalen ook het Verhaal van Indraputra heeft

gekend – daar immers deed in die tijd het verhaal in manuscriptvorm de ronde, en gezien het gegeven dat tijdgenoten van hem juist dit Verhaal bekritiseerden om zijn inhoud, maakt het alleen maar waarschijnlijker dat ook Hamzah het Verhaal van Indraputra voor ogen had toen hij deze kritische woorden schreef.

De in zijn tijd zeer gezaghebbende schriftgeleerde Nuruddin ar-Raniri, een tijdgenoot van Hamzah Pansuri, sprak in feite de ban over de *Hikayat Indraputra* uit: ‘aan manuscripten waarin de verhalen over Rama en Indraputra staan opgetekend, mag een mens zijn billen afvegen, zeker als de naam van Allah er niet op staat’, schreef hij in een veel geciteerde tekst, en ook al wordt in de meeste Verhalen van Indraputra de naam van Allah wel vermeld, de gebruiksaanwijzing is veelzeggend: weg ermee, want het zijn leugenachtige verhalen.

De bekende zeventiende-eeuwse Maleise verhandeling over het koningsschap, *Taj ussalatin*, is nog duidelijker in haar afwijzing. Ze bestempelt het Verhaal van Indraputra, in één adem met soortgelijke verhalen, als ‘volkomen nutteloos’: ‘het grootste gedeelte van deze verhalen is een grote leugen en berokkent ons grote schade. Zij die zich niet aan dit oordeel storen, zullen vernietigd worden in deze wereld en in het hiernamaals, omdat deze verhalen zo duidelijk leugens zijn, te meer als hun voordracht begeleid wordt door een tamboerijn. Verhalen zoals het Verhaal van Indraputra zijn zeer geliefd in de Maleise landen, maar het zijn leugens, verzinsels die zonde presenteren alsof het de werkelijkheid betreft. Dit soort verhalen dient thuis niet in manuscriptvorm bewaard te worden. Wie ze voorleest of aanhoort, is een ongelovige; hun leugenachtigheid is overduidelijk. Een ieder die ze leest en de leugens voor waar houdt, is stom en mist karakter.’

Heidense verhalen zijn het, volgens strenge moslims, met al die fantastische beschrijvingen van vliegende paarden, magische voorwerpen en goden en godinnen. Ze zijn gevaarlijk en meeslepend, ze leiden af van het naleven van de Leer, en mogen dus niet gelezen of beluisterd worden. Wat wel gelezen moet worden, voegt de *Taj ussalatin* eraan toe, zijn ‘boeken die voortkomen uit de Traditie van de Profeet Muhammad, en uit de Traditie van de Profeten uit de periode voor Hem, en boeken over de schriftgeleerden die in overeenstemming zijn met de richtlijnen van de Koran en de Traditie, die zijn werkelijk waarheid [...] en die brengen nut en voordeel’.

Magie, verbazing, schoonheid, emoties – het zijn alle concepten die steeds weer opnieuw ambivalente gevoelens blijken op te roepen in de Maleise wereld. De zeventiende-eeuwse waardering van deze *Hikayat*, vol wonder en magie, is exemplarisch voor de discussies die onder de Maleiers ge-

regeld opvlammen. Volgens de vertellers van de vertroostende verhalen als de *Hikayat Indraputra* bieden schoonheid en magie soelaas in deze chaotische wereld. Volgens de islamitische schriftgeleerden die beducht zijn voor vervoering en verbazing zijn diezelfde verhalen juist gevaarlijke leugens. Dit soort verhalen mag nog zozeer smarten vertroosten, ze leiden ook af van Opdracht die de Mens in deze wereld is gegeven: God dienen, de plichten vervullen die God ons in de Koran heeft opgelegd.

Niet alleen Schoonheid en fantasie, maar ook magie kwam in deze discussies geregeld in een moeilijke hoek. Het is veelzeggend dat de Britse onderzoeker Skeat die aan het begin van deze eeuw lange tijd in de Maleise landen verbleef, magie omschreef als 'populaire of volksgodsdienst, duidelijk afgebakend van de orthodoxe islam'. Natuurlijk is deze omschrijving geen definitie, maar nuttig is ze wel, omdat ze verwijst naar een van de meest omstreden onderwerpen van discussie in Maleise kringen: de pogingen om menselijke verlangens te bevredigen op een manier die niet in overeenstemming is met de Leer en derhalve met uiterst gemengde gevoelens dienen te worden bekeken. Magie en vertroosters dienen te worden bestreden door de strenge islam die zich beroept op de Schrift. En al gauw vallen er dan woorden als 'heidens', 'ongelovig', 'onbeschaafd'.

In de jaren dertig werden verhalen zoals dat van Indraputra en Langlang Buana – de schoonheid die de gouden pauw in het menselijk hart kon blazen – door een aantal jonge Maleise nationalisten opnieuw ter discussie gesteld. Nu werden de verhalen over magie en wonder vooral afgedaan als zinloze en nutteloze fantasieën die in hun jonge ogen slechts een hindernis konden vormen bij de pogingen die zij ondernamen om, beladen met kennis uit West-Europa en het Midden-Oosten, moderne mensen te worden die op eigen benen konden staan.

Sinds de jaren zeventig is het vooral weer het niet-islamitische karakter van de *Hikayat Indraputra* waaraan een aantal Maleise intellectuelen zich nadrukkelijk stoort. Dit soort verhalen stamt uit de pre-islamitische periode; de Maleiers hebben reeds lang het Licht gezien en nu moet deze onzinnigheid door de islam het zwijgen worden opgelegd. Het is een houding die klinkt als een echo van de woorden van Nurrudin ar-Raniri en Hamzah Pansuri. Net als hun zeventiende-eeuwse voorgangers nemen deze islamieten, levend naar de Wet, aanstoot aan de avonturen van prins Indraputra; ze doen het verhaal af als fantastisch en magisch, en dus nutteloos en gevaarlijk in het leven hier op aarde en in het leven hierna. Ook het verbod op de vertoning van schaduwtoneel, vol magie en bijgeloof, zoals dat in 1993 werd afgekondigd in het sultanaat van Kelantan, klinkt als een echo van het zeventiende-eeuwse conflict.

Dit soort aanvallen op fantasie, schoonheid en magie heeft de *Hikayat Indraputra* niet tot de ondergang gebracht. Op scholen wordt nog altijd

aandacht besteed aan de glorie van het Maleise erfgoed, en de vertroosters der smarten laten nog altijd hun stem horen in de marge der Maleise landen, waar het verlangen naar een wonderwereld nog steeds gevoeld wordt in de poging zich te handhaven en te herkennen. Het leven is treurig, en de taaheid van deze bloemen in de Maleise traditie suggereert dat niet alleen de islam in staat is vertroosting te bieden.

LITERATUUR

- Drewes, G.W.J. & L.F. Brakel (eds.) (1986), *The Poems of Hamzah Pansuri*, Dordrecht.
 Mulyadi, S.W.R. (ed.) (1983), *Hikayat Indraputra – a Malay romance*, Dordrecht.

Bewijs van boosaardigheid

Zwarte magie in de traditionele Koreaanse letterkunde

I

Hendrik Hamel, een Nederlandse schipbreukeling die in de zeventiende eeuw dertien jaren in Korea doorbracht, schreef in zijn beschrijving van het land ook over de daar gangbare wetten en straffen. Hij geeft daarbij een tot de verbeelding sprekend voorbeeld uit de praktijk van de rechtspleging (1920:37). Het betrof 'des Coninck broeders vrouw, die vermaert was met d'naelde wel te connen omgaan' en daarom het verzoek had gekregen voor de koning een nieuw gewaad (een 'rock') te maken.

Sij eenigen haet opden Coninck hebbende, naeijde daer eenige toverije in, soo dat wanneer den Coninck den rock aen hadde, noijt conde rusten, den Coninck deselve latende los tornen ende visiteren, vont tselve daerin, waerover hij de voorsz. vrouw liet in een camer setten, waer van de vloer van copere plaeten gemaect was, ende vuijr daeronder stookten, totdat sij doot was.

Het is hoogst twijfelachtig of de bizarre straf die Hamel beschreef ooit voltrokken is, maar een overvloed aan Koreaanse bronnen, van historische, juridische en ook wel literaire aard, bevestigt dat het concept van zwarte magie in Korea wijdverbreid was en zeer ernstig werd genomen. De *Waarachtige Optekeningen*, de dynastieke historiën van de Chosŏnperiode (1392-1910), maken meer dan honderddertigmaal melding van toverij, zowel aan het hof als onder de bevolking. Wie zwarte magie bedreef, zo schreven de wetboeken voor, werd even zwaar bestraft als iemand die zich schuldig had gemaakt aan hoogverraad, rebellie of een zeer kwalijke vorm van moord, het doden van drie personen uit één familie.

De methoden die gebruikt konden worden om een ander met behulp van magie te schaden, waren gevarieerd maar stemmen in grote lijnen overeen met soortgelijke praktijken in andere streken. Zo kon iemand een figuurtje tekenen dat zijn vijand voorstelde en het de ogen uitsteken, een poppetje maltrakteren met naalden en spijkers, of het beoogde slachtoffer, zonder dat het daar erg in had, in aanraking brengen met dode dieren – bijvoorbeeld katten, honden, ratten, eksters of kikkers –, dan wel met gemalen

beenderen of het hout van bomen die door de bliksem waren getroffen. Onreine, gevaarlijke substanties werden begraven in de nabijheid van iemands woning of verstopt in de schoorsteen of onder de vloeren. In de *Waarachtige optekeningen* lezen we herhaaldelijk dat koningen verhuisden om aan de boze invloeden die uitgingen van verborgen 'onreinheden' te ontsnappen. Soms werd met dezelfde bedoeling alle grond rondom hun verblijven afgegraven.

Zwarte magie was voor de mensen van de Chosŏnperiode een maatschappelijke realiteit, maar dat wil niet zeggen dat dit boosaardige wapen ook op grote schaal toegepast werd. Bekijken we de bronnen aandachtig, dan blijkt dat er nagenoeg altijd sprake is van *beschuldigingen* van toverij en eigenlijk nooit onomstotelijk wordt aangetoond dat iemand deze middelen ook daadwerkelijk heeft aangewend. Vreemd is dat niet, want zwarte magie is uit de aard der zaak iets wat in het verborgene wordt bedreven en daardoor niet zomaar te ontdekken valt. In de praktijk ziet men dat de beschuldigingen worden geuit op grond van vermoedens naar aanleiding van zogenaamd 'onverklaarbaar' ongeluk dat bepaalde personen treft: de plotselinge dood van een jong, gezond mens bijvoorbeeld. Zou dat niet te wijten zijn aan de kwalijke activiteiten van vijandig gezinde lieden? Als dan het juridisch apparaat aan het werk gaat om op grond van vage verdenkingen de zaak nader te onderzoeken, blijkt in veel gevallen het bewijsmateriaal niet moeilijk te vinden. Waar bevat de bodem bij vlijtig graven niet wat botjes of andere dierlijke resten, wie legt op de pijnbank geen bekentenis af?

De beschuldigingen van toverij in Korea kunnen heel goed vergeleken worden met de beschuldigingen van hekserij in Europa, die, zoals onder anderen Norman Cohn heeft aangetoond, niet gebaseerd waren op feiten en veelvuldig werden gebruikt om af te rekenen met vijanden, of ook wel om onlust af te reageren op personen die door hun marginale positie kwetsbaar waren. Ook in Korea heeft men in eerste instantie te maken met beschuldigingen eerder dan met een werkelijk gepleegd vergrijp, een feit dat goed in het oog moet worden gehouden wanneer men probeert na te gaan wat de sociale context van voorstellingen van zwarte magie is geweest.

In culturen waar men gelooft in het gebruik van zwarte magie, bestaat een neiging om aan te nemen dat toverij of hekserij vooral bij bepaalde sociale groepen voorkomt. In feite betekent dit dat bepaalde groepen andere groepen ervan betichten zich van dit onfaire wapen te bedienen. Korea vormt hierop geen uitzondering. Toverij werd geacht het toevluchtsmiddel te zijn van degenen die volgens de formele hiërarchie nauwelijks of geen macht hadden, maar zich desondanks wilden laten gelden, zoals concubines of opstandelingen. Wanneer we ons herinneren dat het er eigenlijk om gaat wie wie beschuldigt, dan betekent dit dat doorgaans

hooggeplaatsten lageren attaqueerden met betichtingen van toverij. Omdat het gebruik van zwarte magie werd beschouwd als blijk van opperste verdorvenheid, konden deze beschuldigingen dienen om de laaggeplaatsten die, bedoeld of onbedoeld, een bedreiging vormden voor de positie van hun meerderen, te stigmatiseren als moreel verachtelijk en hen daarvoor te elimineren of onder de duim te houden.

II

Waar sociale spanning bestond, was de kans groot dat beschuldigingen van toverij gemobiliseerd werden om de gehate tegenstander uit de weg te ruimen. Aan het hof speelden dergelijke beschuldigingen dikwijls een rol in de machtsstrijd tussen de politieke facties die elkaar in het midden van de Chosŏnperiode fel bestreden. Een reeks uiterst dramatische gebeurtenissen van zowel persoonlijke als politieke aard tijdens de regeringsperiode van koning Sukchong (die regeerde van 1674 tot 1720) schiep de ideale voorwaarden voor een ernstig toverij-incident, dat zowel in de dynastieke annalen als in literaire werken is geboekstaafd. Een vergelijking van deze bronnen laat zien in welke sociale context beschuldigingen van zwarte magie opdoken en onder welke voorwaarden een beschuldiging tot juridische gevolgen kon leiden. Bovendien levert een dergelijke vergelijking ons stof voor een korte beschouwing over de relatie tussen literatuur en werkelijkheid.

Eerst de historische feiten. Koning Sukchong trouwt met koningin Min, maar krijgt bij haar geen kinderen. Bij een concubine die Chang hüibin werd genoemd (letterlijk vertaald de 'gezegende gezellin Chang') verwekt Sukchong echter een zoon, die ondanks zijn niet helemaal zuivere afstamming al in 1689, niet lang na zijn geboorte, officieel wordt aangewezen als kroonprins. Hiermee is de kiem gelegd voor een conflict tussen de wettige echtgenote, die volgens alle regels de hoogste rang bekleedt, en de veel lager geplaatste concubine, die als moeder van de kroonprins informeel haar invloed kan doen gelden. De spanning tussen de twee vrouwen wordt nog versterkt door het feit dat zij worden gesteund door twee verschillende politieke facties. Dan doet Sukchong iets ongehoords: hij verstoot koningin Min en maakt Chang hüibin tot zijn eerste echtgenote. Een paar jaar later, in 1694, maakt Sukchong het nog bonter wanneer hij opnieuw de rollen omdraait. Aangenomen mag worden dat deze ervaring voor Chang hüibin, die na een korte glorieperiode voorgoed terugviel in rang, uiterst bitter geweest moet zijn. Wanneer koningin Min in 1701 op vierendertigjarige leeftijd sterft, wordt Chang hüibin ervan beticht daar de hand in te hebben gehad. Ter dood veroordeeld en gedwongen vergif te drinken, gaat

ze de geschiedenis in als hét voorbeeld van een verdorven intrigante, die met vuige middelen probeert haar relatief nederige status te verbeteren.

Dit is de gangbare visie op Chang hüibin in Korea, ook nu nog. Nage-noeg niemand twijfelt eraan dat zij door en door slecht was en werkelijk geprobeerd heeft door middel van toverij, of die nu effectief was of niet, haar tegenstandster om het leven te brengen. Hoogstens worden er vanuit een feministisch standpunt verzachtende omstandigheden aangevoerd. Was zij eigenlijk niet zelf een slachtoffer dat in een bijna onverdraaglijke situatie was geraakt en tot haar misdaad was gedreven door het wispelturig gedrag van haar echtgenoot, koning Sukchong? (Kim Yongsuk, 1970:122-128)

Aan het scheppen van dit beeld is een belangrijke bijdrage geleverd door een geromantiseerde versie van de gebeurtenissen, de *Ware geschiedenis van koningin Inhyōn* (*Inhyōn wanghu chōn*; Inhyōn is de postume naam van koningin Min). Het is een anoniem werk, dat waarschijnlijk dateert uit de eerste helft van de achttiende eeuw; misschien is het geschreven door een van de hofdames van de koningin. Koningin Min wordt afgeschilderd als een toonbeeld van deugd, Chang hüibin als haar absolute tegenpool, die alles op alles zet om weer de eerste vrouw van het land te worden.

Met boosaardige sjamanen en verdorven tovenaars smeedde ze dag en nacht haar plannen. Aan de westzijde van het Yōngsukpaleis liet ze een tempeltje oprichten, waarin ze een verderfelijk idool gemaakt van veelkleurige zijde liet plaatsen. De familienaam van de koningin en de maand en het uur van haar geboorte werden op een stuk papier geschreven, er werd een beeltenis van haar op getekend en die werd aan de wand gehangen. Haar hofdames liet ze daar driemaal 's daags pijlen op afschieten en als het papier aan flarden geschoten was, liet ze het in zijde wikkelen en begraven aan de rand van een vijver, zeggende dat dit de stoffelijke resten van de koningin waren. Vervolgens hing ze dan weer een nieuw portret op om op te schieten. Zo verliepen er drie jaren.

(p. 73)

Als dit allemaal geen resultaat heeft, zoekt Chang hüibin naar krachtiger methoden.

Ze verschaftte zich een afzichtelijk menselijk skelet en maakte met vijfkleurige zijde akelige, boosaardige geestpoppen, die ze 's nachts heimelijk onder de hoekstenen van de noordmuur van het paleis van de koningin liet begraven. Verder maakte ze van zijde een gewaad voor de koningin en strooide het tot pulver vermalen skelet in de voering. Wie zou een dergelijk boosaardig plan vermoed hebben?

(p. 73-74)

Nu begint de toverij te werken. De gezondheid van de koningin gaat gestaag achteruit en ze voelt haar einde naderen. Wanneer de koningin, ondanks allerlei inspanningen om haar te genezen, inderdaad sterft, is de koning ontroostbaar. Dan verschijnt hem in een droom een oude overleden dienaar die hem vertelt dat het overlijden van de koningin het gevolg is geweest van boos opzet. Ook de geest van de koningin zelf verschijnt en zij beschuldigt zonder omhaal Chang hüibin. Na zijn ontwaken gaat de koning voor het eerst na lange jaren naar de vertrekken van zijn concubine en daar doet hij een ontdekking.

Hij keek om zich heen. In het tempeltje in de tuin brandden zojuist kaarsen, maar nu waren ze allemaal gedoofd. Vreemd! Hij vatte argwaan, stond op en stapte naar buiten. Vóór hem stond een kamerscherm opgesteld. 'Haal het weg!' beval hij. De hofdames raakten in paniek, maar omdat er niets anders opzat, klaptten ze het dicht. Aan de wand hing een portret. Toen hij het nauwkeurig bekeek, zag hij dat het niemand anders was dan koningin Min, al hing het door de talloze gaten waar pijlen het hadden geraakt helemaal in flarden.
(p. 86)

Met geen mogelijkheid kan Chang hüibin zich hieruit praten, hoewel ze de koning probeert wijs te maken dat ze het portret heeft opgehangen uit bewondering voor de wijsheid en deugdzaamheid van de koningin. Wanneer ze tot de gifbeker is veroordeeld, demonstreert ze nogmaals en ten overvloed hoe verachtelijk ze is. In plaats van de door de vorst opgelegde straf waardig en kalm te aanvaarden, zoals het een edele vrouwe zou betamen, gaat ze als een waanzinnige te keer en weigert te drinken, zodat haar mond met een lepel opengewrikt moet worden en het gif met geweld naar binnen gegoten.

Op het eerste gezicht lijkt de weergave van de gebeurtenissen in de *Ware Geschiedenis van koningin Inhyōn* op die in de *Waarachtige Optekeningen*, waarin de schuld van Chang hüibin evenmin in twijfel wordt getrokken. Bij nadere beschouwing blijkt dat er opvallende verschillen zijn, die een heel ander licht kunnen werpen op het gebeurde.

Ook in het geschiedwerk is het de koning die voor het eerst openlijk de beschuldiging van zwarte magie uit. Maar daar is niets te vinden over de dramatische ontdekking van concrete bewijsstukken. Er wordt in eerste instantie alleen gesproken over geruchten die de ronde deden na koningin Mins vroegtijdig overlijden. Het bestaan van zulke geruchten was natuurlijk zeer voor de hand liggend, gezien het algemeen gangbare denkbeeld dat onnatuurlijke, vreemde sterfgevallen het gevolg konden zijn van toverij. In veel gevallen bleven zulke beschuldigingen echter beperkt tot de

vrouwenvertrekken en leidden ze niet tot vervolging van de veronderstelde daders. Pas als een machthebber zich ermee bemoeide, konden de geruchten consequenties hebben. Hier was het Sukchong die de stoot gaf tot de vervolging van Chang hüibin. Waarom? In elk geval niet omdat hij overtuigend bewijs had, want dat was beslist vermeld in de *Waarachtige Optekeningen*, die voor de dag waarop het incident losbrak alleen een omstandige aanval van de koning op de concubine bevatten waarin hij niet méér weet te zeggen dan dat zij zo'n slecht karakter heeft. Pas nadat hij besloten heeft haar terecht te laten stellen, worden op de pijnbank van vrouwen uit haar omgeving bekentenissen afgedwongen. De inhoud daarvan vertoont een frappante overeenkomst met wat Sukchong in de *Ware geschiedenis van koningin Inhyōn* met eigen ogen ziet. De waarde van de door marteling verkregen bewijzen is natuurlijk uiterst twijfelachtig en bovendien is, zoals we al gezien hebben, Chang hüibin niet veroordeeld vanwege die getuigenissen, want op het moment dat die verkregen werden, was haar doodvonnis al gevelde. Het is niet onwaarschijnlijk dat Sukchong, of hij nu zelf geloofde in Chang hüibins schuld of niet, gretig gebruik heeft gemaakt van de gelegenheid zich te ontdoen van een persoon die een onaangename herinnering vormde aan de buitengewoon pijnlijke episode van zijn tijdelijke degradatie van koningin Min, en – niet minder belangrijk – van de politieke factie die Chang hüibin steunde.

Als dat inderdaad zo is, dan heeft het brandmerken van Chang hüibin als een immoreel monster, zoals dat op de meest dramatische manier gebeurt in de *Ware geschiedenis van koningin Inhyōn*, er toe bijgedragen de reële factoren te versluieren die speelden in dit conflict. Het beeld van de doortrapte concubine, hoe weerzinwekkend ook, heeft een onweerstaanbare aantrekkingskracht, die alle aandacht naar zich toe trekt. In deze rol blijft Chang hüibin fascinerend, ook na vele jaren, getuige de talloze bewerkingen van haar verhaal voor film en televisie die in de twintigste eeuw zijn gemaakt.

III

Sukchong, koningin Min en Chang hüibin komen voor in nog een andere klassieke roman, maar op een meer verholde wijze. Het is de sleutelroman *Sa-ssi namjōng ki* (De reis van Mevrouw Sa naar het zuiden) van Kim Manjung (1637-1692). Het sterfjaar van Kim Manjung maakt duidelijk dat het grote toverij-incident van 1701 dat Chang hüibin fataal wordt, hierin geen rol speelt. Desondanks komt er wel degelijk zwarte magie in voor en de functie ervan in het verhaal verschilt niet zoveel van die in het *Ware verhaal van koningin Inhyōn*.

Sa-ssi namjōng ki is een zeer zorgvuldig geconstrueerd, complex boek,

waarin allerlei lagen ontdekt kunnen worden, maar in grote lijnen is de plot van de zich in China afspelende roman als volgt. Een hoge ambtenaar, het Academieliid Yu, trouwt met Vrouwe Sa, een wonder van deugdzaamheid, die hem evenwel geen kinderen kan schenken. Zij zelf raadt haar echtgenoot aan een tweede vrouw te nemen en kiest voor hem Vrouwe Kyo uit, die althans in het begin geheel voldoet aan de verwachtingen en een zoon baart. Hoewel Vrouwe Kyo ogenschijnlijk de eerste echtgenote met het grootst mogelijke respect bejegt, zweert ze heimelijk samen met boosaardige sjamanen en ongere typen om haar uit de weg te ruimen. Ze bedient zich daarbij ook van toverij, maar op een indirecte manier. Ze maakt met opzet haar eigen zoon ziek en verbergt dan een niet nader benoemd voorwerp dat voor zwarte magie wordt gebruikt in de buurt van haar persoonlijke vertrekken. Wanneer dat 'toevallig' ontdekt wordt, suggereert zij dat de ziekte van het kind het gevolg is van de toverij van iemand die afgunstig is op Vrouwe Kyo en haar zoon. En wie zou daarvoor een betere kandidaat zijn dan de eerste echtgenote, die in de tussentijd toch een zoontje gekregen heeft, dat nu als jongstgeborene in status achterblijft bij de zoon van de concubine? Toch heeft deze intrige geen succes, omdat de positie van Vrouwe Sa nog te sterk is. Academieliid Yu weigert aanvankelijk te geloven dat zij zoiets zou kunnen doen. Toch is het allereerste zaad van de twijfel gezaaid en wanneer er telkens weer dingen gebeuren die Vrouwe Sa in een kwaad daglicht stellen, raakt het Academieliid van haar vervreemd. Vrouwe Kyo, die inmiddels een tweede zoon heeft gekregen, aarzelt ten slotte niet om zelf haar eerste kind te vergiften en Vrouwe Sa de schuld te geven. Ook weet ze de indruk te wekken dat Vrouwe Sa een minnaar heeft. Dat geeft de doorslag. De eerste echtgenote wordt weggejaagd en trekt eenzaam en alleen naar het zuiden, op de hielen gezeten door een trawant van Vrouwe Kyo die haar wil vermoorden. Op haar reis passeert ze beroemde plaatsen geassocieerd met figuren uit het verleden die vereerd worden om hun trouw: de twee echtgenotes van een legendarische vorst en Qu Yuan, een trouwe minister die wegens de lasterpraatjes van zijn tegenstanders verbannen werd. Hiermee wordt aangegeven dat Vrouwe Sa, die in haar hart haar echtgenoot volledig toegewijd blijft, volgt in hun voetsporen.

Nadat zij de eerste echtgenote is geworden, vervalt Vrouwe Kyo van kwaad tot erger. Ze bedriegt het Academieliid steeds openlijker met een van haar trawanten en gebruikt nu zwarte magie om, ondanks de duidelijke tekenen van haar wangedrag, het oordeelsvermogen van haar echtgenoot te verzwakken en zijn liefde te behouden. Na veel verwickelingen, die er hier minder toe doen, komt het Academieliid toch weer bij zinnen. Hij wordt herenigd met Vrouwe Sa en laat Vrouwe Kyo ter dood brengen. Eind goed al goed. De schrijver besluit:

Wie goed is ontvangt geluk, wie slecht is zal het lelijk vergaan; een les voor het nageslacht. Omdat de omstandigheden zo bijzonder waren, heb ik alles geboekstaafd voor komende generaties. Lezer, grif het in uw hart! Van vreugde en smart, droefenis en blijdschap heb ik u naar beste kunnen verhaald.

(p. 197)

Kim Manjung behoorde tot de politieke factie die koningin Min steunde en werd verbannen omdat hij tegen haar verstoting had geprotesteerd. Het lijdt dus geen twijfel waar zijn sympathieën lagen en het is ook niet moeilijk in de figuren van zijn roman de protagonisten van de dramatische driehoeksverhouding aan het hof te herkennen. Het academielid staat natuurlijk voor Sukchong, de deugdzame Vrouwe Sa is koningin Min, en Vrouwe Kyo is de tegenhanger van Chang hüibin.

Voor de minnaar van Vrouwe Kyo stond ook een historisch personage model: de prins van Tongp'yöng, van wie gefluisterd werd dat hij de ware vader van de zoon van Chang hüibin was. De poging van Vrouwe Kyo om door middel van een beschuldiging van zwarte magie de positie van Vrouwe Sa te verzwakken had eveneens wortels in de werkelijkheid. Op een gegeven moment werd gerapporteerd dat verdachte voorwerpen gevonden waren bij het graf van de voorouders van Chang hüibin en haar medestanders maakten daar veel misbaar over. Zij wezen er op dat toverij tegen de voorvaders van de familie Chang een kwade invloed zou kunnen hebben op de nazaten, onder wie niemand minder dan de kroonprins! Maar, evenmin als in de roman, leidde dit tot actie tegen de vermoedelijke dader.

Door middel van zijn boek wilde Kim Manjung propaganda maken voor koningin Min. Romans waren in eerste instantie bedoeld voor een vrouwelijk publiek, maar hij kon erop rekenen dat de inhoud via de hofdames ook de koning ter ore zou komen. Aangezien hij de terugkeer van de koningin naar het hof in 1694 niet meer mee heeft kunnen maken, is het happy end van zijn verhaal op te vatten als een suggestie aan het adres van de vorst om terug te komen op zijn dwaling. Onder de middelen die Kim gebruikt om Vrouwe Sa (dat wil zeggen: Chang hüibin) verdacht te maken is haar associatie met sjamanen en tovenaars die zich inlaten met zwarte magie een van de belangrijkste. Men kan zich dan ook afvragen of Kim Manjung niet mede heeft bijgedragen aan het klimaat dat het in 1701 mogelijk maakte dat Chang hüibin, zonder dat er concreet bewijsmateriaal tegen haar voorhanden was, wegens het gebruik van zwarte magie ter dood werd veroordeeld.

De Franse Koreanist Daniel Bouchez heeft erop gewezen dat Kim Manjung nog een andere boodschap in de roman heeft verwerkt. Door

zorgvuldige analyses van de tekst en bepaalde opmerkingen over *Sa-ssi namjǒng ki* in historische bronnen heeft hij meer dan aannemelijk weten te maken dat Kim Manjung met de figuur van Vrouwe Sa niet alleen koningin Min bedoeld heeft, maar – hoe onwaarschijnlijk dat moge klinken – ook zichzelf. Om dit te verklaren is het nodig te verwijzen naar een oude traditie in de Chinese poëzie, die ook in Korea veelvuldig nagevolgd werd. Ministers die in ongenade waren geraakt, plachten gedichten te schrijven, waarin zij een vrouw aan het woord lieten die door de laster van derden de gunst van haar geliefde had verloren. De vrouw verklaart in dit soort poëzie dat zij desondanks nimmer zal ophouden haar geliefde, haar 'heer', te beminnen en smeekt hem niet te luisteren naar boze tongen. Hier is de vrouw de minister in ballingschap en de geliefde de vorst. Een achterneef van Kim Manjung heeft geschreven (ondanks het feit dat het hier gaat om proza) dat *Sa-ssi namjǒng ki* te vergelijken is met de oudste Chinese gedichtenverzameling waarin dergelijke poëzie voorkomt, de *Zangen van Chu*. Verder is het opvallend dat in de roman voortdurend parallellen worden getrokken tussen Vrouwe Sa en de Chinese dichter Qu Yuan, wiens in de *Zangen van Chu* opgenomen *Lisao* (Door smart getroffen) geldt als hét voorbeeld van een gedicht waarin een dichtende minister 'met vrouwestem' zijn trouw aan de vorst bezingt. Dat gebeurt al door de titel van de roman, die is ontleend aan de *Lisao*. Ook Qu Yuan was naar het zuiden getrokken, nadat hij in ongenade was geraakt. Wanneer Vrouwe Sa de plaats bezoekt waar Qu Yuan zich in wanhoop verdronken zou hebben, wordt zij in de roman expliciet met hem vergeleken. Dit alles rechtvaardigt de conclusie dat *Sa-ssi namjǒng ki* ook kan worden opgevat als een pleidooi van de verbannen hoveling Kim Manjung om door de koning weer in genade aanvaard te worden. Zijn roman is dan als het ware een tegengif tegen de boosaardige toverij die de koning heeft verblind, zodat hij niet langer goed van kwaad weet te onderscheiden.

IV

Zwarte magie in de literatuur is tot op zekere hoogte een reflectie van het bestaan van voorstellingen over boosaardige toverij in de maatschappij. Maar literatuur kan de werkelijkheid behalve weerspiegelen ook vormen en veranderen. De sociale reproductie van bepaalde ideeën verloopt mede via letterkundige produkten, of het nu gaat om orale vertellingen, liederen of schriftelijke werken.

In *Sa-ssi namjǒng ki* gebruikte Kim Manjung zwarte magie in een poging om de historische gebeurtenissen een andere draai te geven. In *Inhyǒn wanghu chǒn* daarentegen functioneert de toverij als een middel om een

bepaalde, zeer subjectieve, interpretatie van een historisch incident op retorisch overtuigende wijze vast te leggen en zo het gelijk van één partij in een conflict definitief te bewijzen. De twee werken hebben met elkaar gemeen dat elke associatie met zwarte magie en met degenen die (in werkelijkheid meestal ten onrechte) geacht werden de technieken daarvan te beheersen, de sjamanen, wordt beschouwd als een bewijs van verdorvenheid. Beschuldigingen van zwarte magie waren buitengewoon effectief en gevaarlijk, omdat ze, als ze maar enig geloof vonden, de beschuldigten onmenselijkten en demoniseerden. Bovendien waren de beschuldigingen in veel gevallen heel plausibel, omdat de sociale conflicten die verondersteld werden te hebben geleid tot het gebruik van dit huiveringwekkende wapen zeer reëel waren.

In de twintigste eeuw zijn, met de traditionele maatschappelijke verhoudingen, de oude voorstellingen ten aanzien van zwarte magie grotendeels verdwenen. Figuren als Chang hūbin blijven boeien, maar nieuwe literaire werken waarin toverij voorkomt, hebben niet langer de moralistische bedoeling om hiermee de zedeloosheid aan te tonen van bepaalde personages die verwickeld zijn in een actueel sociaal of politiek conflict. Een goed voorbeeld van het moderne gebruik van het motief van de toverij vormt een kort verhaal van de hedendaagse Zuidkoreaanse auteur Kim Munsu: 'Gekookte kat'. De toverij in dit verhaal is te beschouwen als een van de vele elementen uit de traditionele inheemse cultuur (of wat daarvoor wordt aangezien) waarvan moderne schrijvers zich bedienen om kleur en smaak te geven aan de expressie van hun ideeën. In het verhaal van Kim Munsu woont een jongeman samen met zijn tante, een nog jeugdige weduwe, met wie hij een intieme relatie heeft. Hij vat genegenheid op voor een meisje uit de buurt, dat prompt een vreselijk ongeluk krijgt. Kort tevoren heeft zijn tante hem verteld dat de huiskat Kitty plotseeling gestorven is. Op grond van een vage herinnering uit zijn kindertijd vermoedt hij dat zijn tante de gewoonte heeft onder het prevelen van bezweringen levende katten te koken om de wraakzuchtige geesten van de dieren op haar vijanden af te sturen. Kim Munsu presenteert dit (ten onrechte) als een onder plattelandsvrouwen populaire gewoonte. Als de tante al werkelijk zwarte magie beoefent (en dat is nog maar de vraag), kan ze daarom dus niet als uitzonderlijk slecht beschouwd worden, veel verdorvenere dan de doorsnee huisvrouw. Hoe het ook zij, in dit verhaal heeft de zwarte magie vooral een psychologische functie. Niet alleen voelt de jongeman zich schuldig omdat hij zijn tante, die hem nadat zijn ouders waren gestorven heeft opgevoed, wil verlaten om te trouwen, maar ook omdat hij zichzelf verantwoordelijk houdt voor de dood van zijn oom, de man van zijn tante. Als klein kind, tijdens de Koreaanse oorlog, heeft hij zijn mond voorbij gepraat tegen een Noordkoreaanse soldaat, die daardoor

de schuilplaats van zijn oom ontdekte en hem heeft doodgeschoten. Het beeld van de vrouw die bezwerings prevelt boven een ketel met gruwelijke inhoud om haar rivale in de liefde te treffen – en misschien ook degene die de dood van haar man op zijn geweten heeft – is een projectie van deze schuldgevoelens. De handeling zelf is angstaanjagend, maar de persoon die de handeling verricht, is niet langer het object van afgrijzen en morele verontwaardiging, zoals in de Chosŏnperiode het geval zou zijn geweest. Het traditionele stereotype van zwarte magie als toppunt van het kwaad heeft zijn kracht verloren.

LITERATUUR

- Bouchez, Daniel (1979), 'Les propos de Kim Ch'un-t'aek sur le *Namjŏng ki*', in: *Mélanges de coréanologie offerts à M. Charles Haguenauer*, Paris.
- Bouchez, Daniel (1984), *Tradition, traduction et interpretation d'un roman coréen – le Namjŏng ki* –, Paris.
- Cohn, Norman (1976), *Europe's Inner Demons*, Frogmore.
- Hamel, Hendrik (1920), *Verhaal van het vergaan van het jacht De Sperwer en van het wedervaren der schipbreukelingen op het eiland Quelpaert en het vasteland van Korea (1653-1666) met eene beschrijving van dat rijk*, uitgegeven door B. Hoetink, 's-Gravenhage.
- Idema, Wilt & Lloyd Haft (1985), *Chinese letterkunde: inleiding, historisch overzicht en bibliografieën*, Utrecht/Antwerpen.
- Inhyŏn wanghu chŏn* (1978), in één band met *Ongnangja chŏn* en *O Yuran chŏn*, editie bezorgd door Chang Töksun, Seoul, Hŭimang ch'ulp'ansa. Engelse vertaling uit 1974 in: *Virtuous Women: Three Classic Korean Novels*, vertaald door Richard Rutt & Kim Chong-un, Seoul.
- Kim Manjung (1978), *Sa-ssi namjŏng ki*, in één deel met *Yŏngyŏng chŏn*, editie bezorgd door Chang Töksun, Seoul.
- Kim Munsu (1989), *Chŭngmyo*, Seoul, Koryŏwŏn; Franse vertaling uit 1980, 'Le chat cuit', in *Une femme à la recherche d'une illusion – et cinq autres nouvelles*, vertaald uit het Koreaans door Marc Orange, Paris.
- Kim Yongsuk (1970), *Yijo yŏryu munhak mit kungjung p'ungsog-ŭi yŏn'gu*, Seoul.
- Walraven, B.C.A. (1980), 'The Social Significance of Sorcery and Sorcery Accusations in Korea,' *Asiatische Studien/Études asiatiques*, xxxiv.2, p. 69-90.

W.L. Idema

Zwarte magie in de Rode Kamer

Peking is een grauwe stad. Dat geldt niet alleen voor de nieuwbouw maar ook voor de weinige nog resterende oude wijken. Wie door de smalle stegen van die oude wijken dwaalt, wordt aan weerszijden ingesloten door meer dan manshoge grijze muren, die de huizen en binnenhoven afsluiten voor nieuwsgierige blikken. Van tijd tot tijd verheft een boomkruin zich boven de daken en soms herinnert een eens fraaie maar inmiddels sterk verwaarloosde poort aan vroegere glorie. Tegen deze achtergrond van grauwe kleurloosheid (en het in sommige perioden van het jaar alomtegenwoordige stof) steekt het felle rood van de resterende paleizen des te scherper af. Een Chinese roman met de titel *Honglou meng* of 'De droom in de rode kamer' roept dan ook ogenblikkelijk beelden op van een leven van luxe in de hoogste kringen van de maatschappij, terwijl het woord 'droom' in de titel natuurlijk het illusoire karakter van zo'n leven in weelde doet uitkomen.

De lezer wordt niet teleurgesteld. 'De droom in de rode kamer', die ruim tweehonderd jaar geleden, in 1792, voor het eerst in druk verscheen, beschrijft inderdaad in honderdtwintig hoofdstukken tot in alle bijzonderheden het dagelijks leven van een puissant rijke familie, de Jias. De twee takken van de familie bewonen in de hoofdstad twee belendende panden, of beter gezegd, twee belendende, uitgebreide complexen van gebouwen en tuinen. Hoofdpersoon van de roman is de door zijn almachtige grootmoeder stierlijk verwende Jia Baoyu, een gevoelige jongeman, geen kind meer maar ook nog lang geen volwassene. In een andere eeuw en in een andere cultuur zou men spreken van een opgroeiende puber.

De oudste zuster van Jia Baoyu is een geliefde concubine van de Keizer. Wanneer het haar bij hoge uitzondering wordt toegestaan het ouderlijk huis met een bezoek te vereren, besluiten de familieoudsten de tuinen in beide panden te verenigen tot een nieuw park, vol paviljoens en andere gebouwen, om zo de geliefde des Keizers op passende wijze te kunnen ontvangen. Na haar korte bezoek (in hoofdstuk achttien) worden de jonge meisjes uit de familie te zamen met hun dienstpersoneel in deze nieuwe Tuin gehuisvest. Ook Jia Baoyu, die zich onder meisjes veel meer op zijn gemak voelt dan onder jongens, mag er met zijn dienstmeisjes zijn intrek nemen.

De handeling van de roman speelt zich grotendeels af binnen de muren van deze afgesloten Tuin en wordt gevormd door de onschuldige activiteiten van Jia Baoyu en zijn zussen, halfzussen en nichtjes in deze idyllische omgeving, met alle onvermijdelijke kleine misverstanden en ruzietjes die nu eenmaal binnen zo'n beschermde omgeving onvermijdelijk zijn. Tegelijkertijd krijgt de lezer een onverbloemd beeld van het reilen en zeilen van het leven in een rijke familie met hoge ambtelijke connecties. Jia Baoyu's vader is een streng confucianist, die als hoofdstedelijk ambtenaar een voortreffelijke reputatie geniet, maar als goedwillend provinciaal bestuursambtenaar het slachtoffer wordt van de ongebreidelde corruptie van zijn ondergeschikten. Jia Baoyu's ooms en neven in de andere tak van de familie geven zich over aan alle zonden die zij zich door hun rijkdom en macht kunnen permitteren. De directe tegenhanger van Jia Baoyu is echter Wang Xifeng, een schoondochter in de familie Jia, die een wit voetje heeft gehaald bij Jia Baoyu's grootmoeder en de financiën van de familie beheert. Als Jia Baoyu zich onderscheidt door zijn meisjesachtig gedrag, dan onderscheidt zij zich door een veel te assertief en manlijk opstreden.

Maar ook de beschermde wereld binnen de muren van de Tuin kan haar onschuld en zuiverheid niet bewaren. De droom in de rode kamer van de titel verwijst ook naar Jia Baoyu's eerste bewustwording van zijn eigen seksualiteit, in hoofdstuk 5 van de roman, wanneer hij in een droom het land van zinsbegoocheling wordt binnengeleid en voor het eerst geslachts-gemeenschap heeft. Nog voor hij en zijn zussen en nichtjes hun intrek hebben genomen in hun paradijs, heeft hij al geproefd van de appel. Jia Baoyu voelt zich het meest aangetrokken tot zijn teergevoelige, lichtgeraakte maar ziekelijke nichtje Lin Daiyu, maar koestert ook een innige vriendschap voor de goedlachse, nuchtere en oergezonde Xue Baochai. Zijn ouders, die weten hoe eigenzinnig hij is op dit punt, laten hem in de waan dat zij een huwelijk voor hem zullen arrangeren met Lin Daiyu, maar als hij in zijn huwelijksnacht de sluier van de bruid oplicht, blijkt hij getrouwd te zijn met Xue Baochai – op hetzelfde moment sterft Lin Daiyu door een bloedspuwing.

Verdere verwickelingen volgen. De familie wordt gestraft voor de vele wandaden van haar leden door een vrijwel volledige confiscatie van haar bezittingen. Jia Baoyu verwekt, na een lange periode van indolentie, een kind bij zijn echtgenote, neemt deel aan de staatsexamens en verdwijnt dan spoorloos – hij zal zich nog eenmaal vertonen aan zijn vader, in de gedaante van een zwervende bedelmonnik.

* Lange tijd circuleerde 'De droom in de rode kamer' slechts in onvolledige manuscripten. In 1792 verscheen ze dan eindelijk in druk. Vanaf 1792 tot op de dag van vandaag heeft de roman een onverminderde populariteit

genoten. Talloze generaties van ongelukkig verliefde jonge Chinezen hebben zichzelf herkend in de overvloedig gestorte tranen van Jia Baoyu en Lin Daiyu. Vele vervolgen werden geschreven om de gelieven alsnog te verenigen. Episoden uit de roman zijn bewerkt voor vrijwel alle genres van het traditionele Chinese toneel en vrijwel alle vormen van traditionele voordrachtskunst. In deze eeuw is de roman herhaaldelijk bewerkt voor de film en de televisie, en er bestaan schitterend getekende versies als stripverhaal.

De studie van de roman, de *Hongxue* of 'Rodologie', is in China een specialisme dat jaarlijks honderden artikelen en tientallen boeken oplevert. In mijn eigen bibliotheek beslaat deze 'Hongloumania' een meter of drie, in de bibliotheek van het Sinologisch Instituut in Leiden een meter of tien – uitsluitend tekstuitgaven en monografieën. In omvang en produktiviteit is de Rodologie waarschijnlijk slechts te vergelijken met de *Shakespeare industry*. De Rodologie wordt bovendien gekenmerkt door een opvallende gepassioneerdeheid. Discussies en polemieken worden gevoerd met een heftigheid en een inzet die op veel andere terreinen van de Chinese literatuurgeschiedenis nu juist angstvallig worden vermeden.

Een belangrijk segment van het onderzoek wordt gevormd door het biografisch onderzoek naar de auteur en de kritische vergelijking van de vroege manuscripten en drukken. Van de auteur Cao Xueqin (Cao Zhan, 1715-1763) is weinig meer bekend dan dat hij een afstammeling was van de puissant rijke Cao Yin (1658-1712) en dat hij zijn eigen leven onder steeds armelijker omstandigheden sleet in Peking. Cao Yin was een gunsteling van de Kangxi-keizer, de tweede heerser van de door de Mandsjoes gestichte Qing-dynastie (1644-1911). De Kangxi-keizer regeerde van 1662 tot 1722. Cao Yin was geen ambtenaar maar een horige van de keizerlijke familie. Uiteindelijk verwierf hij de post van directeur van de keizerlijke zijdeweverijen in Nanking en Soochow, de grootste industriële bedrijven van het toenmalige China. Hij ging op voet van gelijkheid om met de provinciale gouverneurs en voorzag de keizer, buiten het bureaucratisch apparaat om, van allerlei vertrouwelijke informatie. Bij bezoeken van de Kangxi-keizer aan het Zuiden van zijn rijk, trad Cao Yin op als diens gastheer. Cao Yin was een patroon van schrijvers en kunstenaars. Zelf schreef hij een toneelstuk over de ondergang van de Ming-dynastie.

Helaas, de opvolger van de Kangxi-keizer was weliswaar een van diens vele zonen maar allerm minst degene die door de vader voor het keizerschap was uitverkoren en hij bejegende alle gunstelingen van zijn vader met de grootste achterdocht. De alomtegenwoordige corruptie van het dynastieke China verschaftte al spoedig (in 1727 en 1728) voorwendsels om Cao Yins zoons en opvolgers van hun functie te ontheffen, het bezit van de familie te confisceren, en de leden van de familie op te dragen naar Peking terug te

keren. Cao Xueqin moet als kind de laatste dagen van de glorie van de Caos in Nanking nog bewust hebben meegemaakt. De roman is tot op grote hoogte geschreven 'à la recherche du temps perdu'. Eigen herinneringen, verhalen van oudere familieleden en dromen van vergane glorie zijn verweven tot een tapisserie van waarheid en verzinzel, waarin historische werkelijkheid en literaire fantasie zich, ondanks alle filologische acribie, nooit meer geheel zullen laten ontwarren.

Het bovennatuurlijke speelt op twee niveaus een belangrijke rol in 'De droom in de rode kamer'. Het eerste niveau is dat van de mythische conceptie van de roman. De roman begint in een ver verleden, wanneer de godin Nüwa het ingestorte hemelgewelf herstelt. Eén steen blijft over. Deze vraagt geboren te mogen worden als mens, om een leven op aarde te beleven. Tegelijkertijd is de roman de transcriptie van de tekst op deze steen, die het relaas behelst van zijn wedervaren als mens. Jia Baoyu is niemand anders dan de incarnatie van deze steen: hij wordt geboren met een stuk jade in zijn mond, dat hij zijn hele leven als amulet blijft dragen. Wanneer hij de steen door omstandigheden verliest, is hij lusteloos en redeloos. Op onverwachte momenten duiken in de roman een taoïstisch meester en een boeddhistische monnik op om hem te beschermen en te begeleiden, en zij zijn ongetwijfeld dezelfde als de meester en monnik die de wens van de steen tot geboorte op aarde inwilligden. Op dit niveau is de roman een mystieke *Bildungsroman*: de mens is in zijn verblinde onverstand een stuk steen, dat door zijn ontvankelijkheid voor verlichting tegelijkertijd van goddelijke oorsprong is; de mens hoeft slechts de ijdelheid en leegte (*kong*) te beseffen van de bestaande fenomenale werkelijkheid (*se*), om zich te bevrijden van alle emoties en te kunnen terugkeren naar zijn oorsprong.

Het tweede niveau waarop het bovennatuurlijke een belangrijke rol speelt, is dat van de beschrijving van de alledaagse werkelijkheid van het eigentijdse China van het midden van de achttiende eeuw, waarin het geloof aan goden en schimmen, feeën en demonen algemeen was, evenals het geloof dat men door specifieke technieken deze bovennatuurlijke krachten kon manipuleren. Het geloof in goede en kwade krachten in de natuur is zo oud als de Chinese beschaving. Enerzijds geloofde men in een uitgebreide, bureaucratisch georganiseerde hiërarchie van goden van allerlei rang en functie, die naargelang de bekwame vervulling van hun plichten bevorderd of overgeplaatst konden worden. De goden eisten een voortdurende verering, die ze zo nodig afdwongen door het zenden van rampspoed. Tegelijkertijd werd iedere gemeenschap en ieder persoon voortdurend belaagd door demonen van allerlei aard: schimmen van overledenen aan wie geen offers worden gebracht, vossen die proberen de mens te beroven van zijn vitale energie (zijn zaad) om hun eigen energie te versterken, en wat al niet meer.

Het is dan ook van het grootste belang dat de mens zich tegen deze kwade krachten teweerstelt om hen in bedwang te houden. Hij kan dat doen door de correcte naleving van de riten, dat wil zeggen: de regels voor het juiste gedrag, want goden noch demonen vermogen iets tegen de 'rechte mens'. De mens kan zich ook verweren door de toepassing van bepaalde technieken, bijvoorbeeld magische handelingen en formules. Zulke technieken moeten worden verworven door openbaring, oefening of overdracht. De religieuze specialisten verwerven zich grote magische krachten door langjarige religieuze oefening, onder leiding van een meester die hun de technieken overdraagt. De taoïstische priester leert bij zijn opeenvolgende wijdingen de namen van de steeds machtiger goden waarover hij gebiedt om de demonen te onderwerpen; de boeddhistische monnik beseft dat de wereld een waan is en dat de demonen daarin slechts een begoocheling zijn van de menselijke geest. De maatschappelijke hoofdtak van de religieuze specialist van welke confessie dan ook is het exorcisme, het uitbannen van de demonen die een gemeenschap of een individu belagen.

Veel korte verhalen in de Chinese literatuur volgen dan ook het stramien van verleiding, beheksing en uitbanning. In deze verhalen zijn het vooral huwbare dochters die het slachtoffer worden van het vampirisme van demonen, maar ook ongetrouwde studenten zijn een geliefde doelgroep. Verhalen van dit type treft men aan onder de bondige wonderverhalen uit de periode van de derde tot en met de zesde eeuw (en alle eeuwen daarna), onder de korte verhalen in de klassieke schrijftaal uit de Tang-dyastie (616-906) en uit de *Liaozhai zhiyi* of 'Optekeningen van wonderbaarlijke zaken gemaakt in het Studeervetrek van Ledigheid' door Pu Songling (1640-1715), en onder de spreektaal-novellen uit de zeventiende eeuw. Ook in romans is de beheksing door demonen die handelen op eigen initiatief een gebruikelijk incident – de *Xiyou ji* of 'Reis naar het westen' door Wu Cheng'en (ca. 1500-ca. 1580) bestaat vrijwel geheel uit confrontaties tussen de vrome monnik Xuanzang, die met zijn bovennatuurlijke helpers op pelgrimage is naar het Westelijk Paradijs, en de demonen die zich meester willen maken van zijn superieure vitaliteit (in negen levens heeft Xuanzang geen druppel zaad verspild).

Iedere confrontatie tussen demon en duivelbanner kan natuurlijk uitgebreid worden door de eerste uitbanning jammerlijk te laten mislukken, zodat een tweede exorcisme wordt vereist. Wil de schrijver de magische krachten van boeddhistische monniken benadrukken, dan laat hij natuurlijk met liefde een taoïstisch meester smadelijk het onderspit delven ondanks al zijn kleurrijke attributen en tot de verbeelding sprekende bewegingen. Moeten de magische krachten van de taoïstische meester extra reliëf krijgen, dan wordt het abracadabra van de boeddhistische monnik

afgeschilderd als volksverlakkerij. En wil de auteur de specialisten van beide confessies aan de kaak stellen als hebzuchtige vertegenwoordigers van een parasitair bijgeloof, dan laat hij zowel de meester als de monnik in vol ornaat onverrichterzake al hun kunsten vertonen voordat een confuciaans student door zijn rechte levenswandel de demonen dwingt hun ware aard te tonen en hen verdrijft. Zo'n student krijgt dan vaak het meisje dat hij van haar demon heeft verlost opgedrongen als vrouw.

Niet alle religieuze specialisten, zo vreesde men, gebruikten hun magische vermogens slechts tot nut van de maatschappij. Pu Songling beschrijft in een van zijn verhalen de sluwe exorcist die de door hem bedwongen demonen opsloot in flessen, die hij thuis bewaarde – was er gebrek aan klandizie, dan opende hij een daarvan. Andere magiërs stelden hun vermogens – tegen betaling of uit misplaatste ambitie – in dienst van opstandelingen tegen het wettig gezag. Zij riepen schijn gestalten op die de troepenmacht van hun werkgevers versterkten, bijvoorbeeld door poppetjes van stro, leem of papier leven in te blazen, zodat de tegenstander vluchtte voor papieren tijgers en soldaten. Een andere techniek bestond uit de opstelling van magische slagordepatronen, die de tegenstander misleidden en verdoofden. Tegen zulke magie hielp in het algemeen slechts krachtiger magie, zodat ook het wettig gezag zich gedwongen zag de hulp in te roepen van specialisten die over grotere vermogens beschikten. Een roman als de *Fengshen yanyi* of 'De benoeming der goden' (ca. 1600) bestaat vrijwel geheel uit beschrijvingen van wedkampen tussen magiërs. Deze conflicten, die op kosmische schaal worden uitgevochten, zijn voor de vroege romanschrijvers blijkbaar veel aantrekkelijker dan de kleinschalige zwarte magie, waarbij een religieus specialist, eigener beweging of op verzoek van een cliënt, zijn magische vermogens aanwendt tegen een medeburger om hem of haar schade toe te brengen, ofschoon het geloof in de effectiviteit van zulke zwarte magie en het geloof in het veelvuldig gebruik ervan door personen zonder vaste woon- of verblijfplaats (timmerlieden, monniken, meesters, bedelaars) wijd verspreid waren in alle eeuwen en regelmatig, ook in de achttiende eeuw, aanleiding gaven tot massale paniek onder de bevolking.

'De droom van de rode kamer' biedt een panorama van het sociale leven van de achttiende eeuw. Op het niveau van de realistische beschrijving van de alledaagse werkelijkheid speelt het geloof in bovennatuurlijke krachten dan ook onvermijdelijk een belangrijke rol. Het belang van rituelen wordt onderstreept door de uitvoerige beschrijvingen van een nieuwjaarsviering door de Jias en van hun viering van de tachtigste verjaardag van de matriarch van de familie, Jia Baoyu's grootmoeder. Religieuze specialisten lopen af en aan. De familie onderhoudt een eigen huisnon, die een

hermitage bewoont in een afgelegen hoekje van de Tuin en geobsedeerd wordt door reinheid. Vanzelfsprekend patroniseert de familie een boeddhistisch klooster en een abdij buiten de stad, op de diensten waarvan een beroep wordt gedaan bij begrafenissen en ten behoeve van missen voor het zieleheil van overledenen. Ook het taoïsme komt aan bod. Een van de oudere leden van de familie Jia vindt zijn einde door experimenten in gezelschap van taoïstische meesters bij de vervaardiging van het elixer voor het eeuwige leven (hst. 62). En wanneer, tegen het einde van de roman, verschillende onaangename gebeurtenissen hebben plaatsgegrepen in de Tuin, zodat ze wel behekst lijkt, engageert de familie de duurste meesters voor een grote uitbanningsceremonie met alle toeters en bellen (hst. 102).

Tegenover de min of meer respectabele vertegenwoordigers van de gevestigde religies staat het personage van lekezuster Ma. Lekezuster Ma is op enigerlei wijze verbonden met een niet nader geïdentificeerde tempel maar woont geheel alleen in een eigen huisje, waar ze haar eigen erediens van de bodhisattva Guanyin bedrijft. Ze geniet de patronage van verschillende adellijke families, en haar bezoek is voor de in de vrouwenvertrekken opgesloten dames altijd een welkome afleiding door haar roddel en nieuwtjes. Met haar (hoogstwaarschijnlijk opgeklopte) verhalen over grote donaties door andere dames probeert ze met wisselend succes ook de dames van de familie Jia te bewegen tot giften van olie en wierook, in ruil waarvoor ze de hulp en bijstand van haar beschermgodin belooft. Zelf is en blijft ze straatarm, zo arm dat ze bereid is tegen forse betaling zwarte magie te bedrijven tegen haar eigen petekind Jia Baoyu (om de afgunst van goden en demonen te vermijden lieten ouders dikwijls hun kinderen nominaal adopteren door armelui of bedelaars).

Lekezuster Ma vindt een klant voor haar zwarte magie in tante Zhao. Tante Zhao is een concubine van Jia Baoyu's vader Jia Zheng. Zij heeft hem twee kinderen geschonken, maar door haar lage afkomst en gebrek aan tact is ze niet in staat geweest daardoor haar positie binnen de familie te verstevigen. In wezen wordt ze door de dames in de familie behandeld als weinig beter dan een meid, en ook haar maandelijksse toelage beweegt zich op dat niveau. Haar dochter Tanchun is een knap en intelligent meisje dat bij de andere zusjes en nichtjes in de tuin woont en zich zoveel mogelijk van haar lijfelijke moeder distantieert. Haar zoon Jia Huan is echter net zo dom en boers als zichzelf. Tante Zhao's pogingen om hem tegen zijn halfbroer Jia Baoyu op te zetten en om hem een betere indruk te laten maken op hun vader Jia Zheng (die uiterst ontevreden is over het weinig studieuze gedrag van Jia Baoyu) mislukken keer op keer. Wat ze ook onderneemt, het leidt slechts tot verdere vernederingen voor haar en haar zoon. Geen wonder dan ook dat ze uiteindelijk gretig ingaat op de

suggestie van lekezuster Ma om haar vijanden uit de weg te ruimen en haar eigen positie veilig te stellen door de toepassing van zwarte magie. Lekezuster Ma eist wel een kapitale beloning, die de arme tante Zhao maar gedeeltelijk ter plekke kan geven, maar ze zegt lekezuster Ma het kolossale bedrag toe van vijftig taël zilver (in een eerdere versie van de roman in manuscript zelfs vijfhonderd taël zilver) voor het geval haar zwarte magie succes zal hebben en haar zoon Jia Huan de enige overlevende zoon van Jia Zheng zal zijn geworden. Lekezuster Ma zal bovendien haar zwarte magie aanwenden tegen de door tante Zhao gehate Wang Xifeng. Vanzelfsprekend moet alles in het grootste geheim gebeuren.

Lekezuster Ma geeft daarop tante Zhao twee keer zes uit papier geknipte figuren, in beide gevallen vijf van demonen en een van een mens. Op het laatste papieren poppetje moet ze de identificerende acht karakters schrijven van jaar, maand, dag en uur van de geboorte van de beoogde slachtoffers, waarna zij deze met de vijf papieren demonen onder het bed van respectievelijk Jia Baoyu en Wang Xifeng moet plaatsen. Daarna zal lekezuster Ma door haar rituelen thuis de demonen activeren. Haar bezweringen blijken zeer effectief wanneer Jia Baoyu een paar dagen later in de Tuin aan het kletsen is met zijn nichtjes Xue Baochao en Lin Daiyu:

Baoyu riep uit: 'Au! Wat een hoofdpijn!' [...] Hij slaakte een luide kreet en sprong zo'n drie of vier voet recht omhoog, terwijl hij razend en tierend allerlei onzin uitkraamde. [...] Baoyu probeerde uit alle macht met messen en stokken zichzelf van het leven te beroven, hij zette het hele huis op stelten.

Ook op Wang Xifeng hebben de bezweringen effect:

Volkomen onverwachts zagen ze Wang Xifeng met een blikkerend mes in haar hand de tuin binnen stormen: iedere kip of hond op haar pad stak ze dood. Zag ze een mens, dan probeerde ze met wijd opengesperde ogen die te doden.

De beide slachtoffers worden met de grootst mogelijke moeite in bedwang gehouden en blijven koortsig ijlen. Alle pogingen door ingehuurde religieuze specialisten om de demonen uit te bannen falen jammerlijk en een tevreden tante Zhao stelt al voor om Jia Baoyu's doodskleed gereed te leggen. Ongevraagd melden dan de mysterieuze boeddhistische monnik en de manke taoïstische meester die steeds in een crisis verschijnen zich aan de poort. Nadat de monnik het stuk jade waarmee Jia Baoyu is geboren en dat hij als een amulet om zijn hals draagt, heeft opgepoetst en bovendien geschreven amuletten heeft achtergelaten, belooft hij dat de

patiënten binnen drieëndertig dagen zullen zijn genezen, en zo geschiedt.

Niet alleen de vorm maar ook de functie van zwarte magie in het sociale universum van 'De droom in de rode kamer' vertoont zeer herkenbare trekken. Voor zover zwarte magie niet een projectie is van de angst van de machthebbers voor de wraak van marginale en gemarginaliseerde groepen, is het toch vooral het wapen van de machtelozen, en geen groep is machtelozer dan die van arme vrouwen zonder status of familie. De heren en dames binnen de familie Jia hoeven geen beroep te doen op zwarte magie om zich te ontdoen van de hun onwelgevallige ondergeschikten: een enkel woord is voldoende om iemand te ontslaan of tot zelfmoord te dwingen. En wanneer men iemand aan zijn of haar wil wenst te onderwerpen is er altijd voldoende geld voorhanden om het beoogde resultaat te bereiken. En hoe effectief zwarte magie – als elke vorm van magie – dan ook moge zijn, het wapen keert zich, in de visie van onze mannelijke auteur, uiteindelijk steeds tegen degenen die het gebruikt. Weliswaar kan niemand iets bewijzen tegen lekezuster Ma en tante Zhao, maar men koestert wel verdenkingen en dat is genoeg. Lekezuster Ma kan zich niet meer vertonen bij de Jias en tante Zhao wordt nu nog meer genegeerd.

Het einde van lekezuster Ma vernemen we als het ware en passant in hoofdstuk 81. Jia Baoyu's vader Jia Zheng heeft vernomen dat lekezuster Ma is gearresteerd nadat haar poging in opdracht van een ontevreden zakenman om een rijke pandhuishouder door zwarte magie te treffen was mislukt. Toen zij in het pandhuis werd betrap, vond men op haar persoon 'een doosje, met daarin twee van ivoor gesneden duivels, een man en een vrouw, ongekleed en spiernaakt, en zeven rode borduurnaalden'. Daarop had huiszoeking plaatsgevonden door de geheime politie:

Men vond heel wat demonen van klei en enkele doosjes met bedwel-mende geurstoffen. In een lege kamer achter het gemetselde bed hing een Zeven Sterren-lamp, en onder die lamp lagen poppen van stro – sommige met hoepels om hun hoofd, andere met spijkers door de borst en andere met sloten om hun nek. In een kast had ze talloze papieren poppetjes. Onderop lagen een paar lijsten met waar de bezwering effectief was geweest en hoeveel ze nog kreeg.

De familie Jia gaat ervan uit dat lekezuster Ma inmiddels wel ter dood gebracht zal zijn – op zwarte magie stond immers de doodstraf – maar vindt haar blijkbaar niet belangrijk genoeg om zich van dat feit te vergewissen. Tante Zhao, de klant van lekezuster Ma, komt aan haar einde in hoofdstuk 112-113. Tijdens de plechtigheden, in een boeddhistisch klooster buiten de stad, in verband met de begrafenis van de dan inmiddels overleden grootmoeder van Jia Baoyu, wordt tante Zhao plotseling bezeten

door een rakker uit de Onderwereld, waar zij zal moeten terechtstaan voor haar wandaden. In haar waanzin bekent zij haar poging om samen met lekezuster Ma door zwarte magie Jia Baoyu en Wang Xifeng uit de weg te ruimen, en kort daarop sterft ze.

In 'De droom in de rode kamer' zijn lekezuster Ma en tante Zhao niet meer dan ondergeschikte achtergrondpersonages. Dat de hoofdpersonen Jia Baoyu en Wang Xifeng bijna het slachtoffer worden van zwarte magie speelt in de plot van de roman al evenzeer een vrijwel verwaarloosbare rol. Aan lekezuster Ma en tante Zhao wordt dan ook nauwelijks aandacht besteed in de volumineuze secundaire literatuur over 'De droom in de rode kamer'. Het incident is echter wel degelijk illustratief voor de thematiek van deze roman: de tegenstelling tussen waan en wezen, tussen inzicht en begoocheling, tussen de praktijk van het religieuze leven en de waarheid van de mystieke verlichting. In onze wereld die in haar onbestendigheid slechts een begoocheling is, zijn alle begoochelingen even waar en werkzaam. De enige wijze om daar voorgoed aan te ontsnappen is om voor eeuwig te breken met deze wereld, hoezeer wij ook aan haar zijn gehecht door onze emoties. Pas wanneer de mens ontwaakt uit zijn droom van het bestaan en de steen is gelouterd tot zijn oorspronkelijke bestendige stilte, vindt hij rust in zichzelf.

VERTALINGEN

Van de *Honglou meng* bestaan verschillende uitstekende, volledige vertalingen. De vertaling in Penguin Classics in vijf delen door David Hawkes & John Minford onder de titel *The Story of the Stone* (1973-1986) is een magistrale herschepping, waarnaast de competente vertaling door Yang Hsien-yi & Gladys Yang, *A Dream of Red Mansions*, 3 dln. (Peking 1978-1980) onverdiend pover afsteekt. Een Franse vertaling door Li Tche-houa & Jacqueline Alézais, *Le rêve dans le pavillon rouge*, 2 dln. (Paris 1981) verscheen in de Collection de la Pléiade. In het Nederlands beschikken we slechts over de hervertaling van Franz Kuhns sterk bekorte Duitse bewerking, *Der Traum der roten Kammer* (1932), door Ad. Vorstman als *De droom in de roode kamer* (1946).

Het leven van Cao Yin is bestudeerd door Jonathan D. Spence, *Ts'ao Yin and the K'ang-hsi Emperor: Bondservant and Master* (New Haven 1966). Biografische en bibliografische details komen aan de orde in Wu Shih-ch'ang, *On the Red Chamber Dream; A Study of Two Annotated Manuscripts of the XVIIIth Century* (Oxford 1961). Van de verschillende moderne westerse interpretaties noem ik slechts Lucien Miller, *Masks of Fiction in Dream of the Red Chamber: Myth, Mimesis and Persona* (Tucson 1975); Andrew Plaks, *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber* (Princeton 1976); en Jing Wang, *The Story of Stone* (Durham 1992).

Voor een Nederlandse bloemlezing van korte verhalen uit de Tang-dynastie, zie W.L. Idema, vert., *De man met de kroezende baard, Chinese verhalen uit de Tang-dynastie* (Amsterdam 1993). Voor een Nederlandse bloemlezing uit de *Liaozhai zhiyi*, zie Pu Songling, *De beschilderde huid, Chinese spookverhalen*, vertaald door W.L. Idema, B.J. Mansvelt Beck & N.H. van Straten (Amsterdam 1978). Inmiddels is ook een volledige Duitse vertaling verschenen in zes afzonderlijk getitelde delen. Van de *Xiyou ji* bestaan volledige vertalingen in het Engels en in het Frans: Anthony C. Yu, transl., *The Journey to the West*, 4 dln. (Chicago 1977-'83), en Wu Cheng'en, *La pérégrination vers l'Ouest (Xiyou ji)*, 2 dln., trad. par André Lévy (Paris 1991). De *Fengshen yanyi* is in het Engels vertaald door Gu Zhizhong als *Creation of the Gods*, 2 dln. (Beijing 1992).

J. van der Vliet
Cypriaan de Toveraar
Christendom en magie in Koptische literatuur

De verhouding van het antieke christendom tot de magie is omgeven van paradoxen. Enerzijds worden zowel Christus zelf als de apostelen en heiligen in de oudchristelijke literatuur beschreven als wonderdoeners die genezingen verrichten, duivels uitdrijven en vele andere sterke staaltjes laten zien. Anderzijds worden niet-christelijke wonderdoeners en magiërs die hetzelfde beogen, afgeschilderd als dienaars van de duivel of op zijn minst als belachelijke knoeiers. Al heel vroeg vinden we verhalen die een succesvolle christelijke wonderdoener en een onsuccesvolle andersdenkende wonderdoener met elkaar confronteren, om daarmee de geestelijke autoriteit van de een en de machteloosheid van de ander in het licht te stellen. De heilige en de magiër mogen op het oog veel gemeen hebben, de uiteindelijke triomf van de eerste maakt overduidelijk dat hij de ware God aan zijn zijde heeft. De verslagen magiër heeft de keus tussen zich te bekeren of een kwalijk en vaak lachwekkend einde te vinden. Deze confrontatie is een populair hagiografisch motief geworden, dat met de meest wonderbaarlijke details kon worden opgesmukt. Natuurlijk waren dergelijke motieven, afgezien van het christelijke element, al veel vroeger in de mediterrane wereld bekend. Een invloedrijk oudtestamentisch model bood bijvoorbeeld de 'wedstrijd' tussen Mozes en Aäron en de tovenaars van Farao in het boek Exodus (hst. 7v.).

Een tweede paradox is dat het christendom aan de ene kant magie als charlatanerie, als heidens bijgeloof of als dienst van de boze machten veroordeelt en bestrijdt, maar dat er aan de andere kant al spoedig een christelijke magie is ontstaan. Christelijk is die magie niet op grond van enig positief ethisch gehalte of omdat de Kerk de beoefening ervan zou gedogen, maar uitsluitend omdat ze haar inhoud ontleent aan christelijke gebedsformules, aan christelijke riten en aan christelijke 'mythen' (aan de Heilige Schrift natuurlijk, maar ook aan de apocriefen en legenden van de joods-christelijke traditie; zie Barb 1963, vooral p. 121-124).

Een laatste paradox is dat christelijke auteurs magie weliswaar als verderfelijke humbug veroordelen, maar tevens theorieën ontvouwen die verklaren hoe magie werkt, want dat magie – tenminste soms – werkt, werd in de Oudheid door maar weinigen betwijfeld. Die werking wordt dan meestal, zo niet aan simpel boerenbedrog, aan boze krachten of aan de

duivel zelf toegeschreven. Daarmee is tevens de betrekkelijke machteloosheid van de magie verklaard. Doordat Christus' kruis de duivel, althans in principe, onschadelijk heeft gemaakt, biedt ook de magie in principe geen reden tot angst meer. Zoals Ignatius van Antiochië al rond het jaar 100 schreef, door de menswording van God is 'alle magie ontbonden en iedere band van boosheid tenietgedaan' (Eph. 19:3).

Al deze attitudes vinden we terug in de Koptische literatuur, de literatuur van het christelijke Egypte zoals die vanaf de derde eeuw tot ver in de middeleeuwen in de inheemse taal, het Koptisch, geschreven werd. Die Koptische literatuur was geen geïsoleerd Egyptisch fenomeen, maar werd gevoed vanuit de grotere wereld van het christelijke Oosten, waar het Grieks de *lingua franca* en de dominante cultuurtaal was. Veel thema's uit de Koptische literatuur zijn dan ook internationaal en vindt men terug in bijvoorbeeld de Grieks-Byzantijnse, de Syrische of de Armeense traditie. Toch vertoont de Koptische literatuur binnen dat grotere geheel een eigen gezicht. Dit wordt onder meer bepaald door het kleurrijke monastieke leven in Egypte, dat de bakermat van het christelijke monnikendom was, door een bijna excessieve verering van de martelaren en hun relieken en door de geweldige populariteit die de heilige aartsengelen als middelaars naar God en als assistenten van de mens in Egypte genoten. Eveneens karakteristiek voor het Koptische Egypte is een omvangrijk corpus, deels nog heidense, deels al christelijke magische teksten, dat getuigt van de belangrijke plaats die deze vorm van wetenschap traditioneel in Egypte inneemt. Monniken en magiërs, martelaren en engelen zijn belangrijke personages in de wonderbaarlijke, vaak sprookjesachtige wereld van de Koptische literatuur.

DE BIECHT VAN CYPRIAAN

De bekendste magiër van de oude christelijke wereld was stellig de legendarische heilige Cyprianus van Antiochië, de 'antieke Dr. Faust'. Als heidense meester-tovenaar die de onmacht van zijn kunst komt te ervaren, zich tot Christus bekeert en als martelaar zijn leven eindigt, verenigt hij in één persoon de beide tegenpolen van magiër en heilige. Cypriaan de Tovenaar hoort tot de invloedrijkste literaire figuren van de Oudheid. Het drama *El mágico prodigioso* van de zeventiende-eeuwse Spaanse dichter Calderón is direct door zijn legende geïnspireerd en vrijwel zeker is ook de Faust-traditie schatplichtig aan Cypriaan. Dat hij al vroeg verward werd met de gelijknamige grote bisschop van Carthago die in 258 de marteldood stierf, heeft zeker aan zijn faam bijgedragen.

Hoewel de legende van Cyprianus de Tovenaar niet van Egyptische oorsprong is, heeft deze in Egypte een grote populariteit bereikt, hetgeen

in een rijke Koptische en Kopto-Arabische Cypriaansliteratuur tot uitdrukking is gekomen. Het bekendste stuk daaruit is zonder twijfel de *Confessio Cypriani*, de Biecht van Cypriaan. Oorspronkelijk in het Grieks geschreven, waarschijnlijk nog in de vierde eeuw, is die *Confessio* ook in het Latijn en in het Oudrussisch overgeleverd. De teksthistorisch belangrijke Koptische versie is, samen met de eveneens legendarische martelaarsakten van Cyprianus en Justina, in verschillende handschriften bewaard gebleven, alle afkomstig uit kloosterbibliotheken.

In deze Biecht vertelt Cypriaan zelf, in de eerste persoon, het bewogen verhaal van zijn leven. Evenals Dr. Faustus was Cypriaan een geleerde, maar een geleerde in de geest van de tijd, een *docteur ès sciences occultes* (Festugière 1950:37). Hij was een magiër-filosoof van het soort dat in de late Oudheid als contactpersoon met de onzichtbare wereld erg in de mode was. Zijn leerjaren brachten hem, zoals hij met een overvloed van erudiete details vertelt, in de vermaardste centra van occulte heidense wetenschap. Als kind al werd hij in de verschillende heilige plaatsen van Griekenland, te beginnen in Athene, ingewijd in de mysteriën. Hij verbleef vervolgens in Frygië om er vertrouwd te raken met de geheimen van de mantiek. Daarna reist hij naar Egypte waar hem, in de catacomben van Memfis, de arcana van de demonenwereld worden onthuld. Ten slotte, hij is dan dertig, rondt Cypriaan zijn wetenschappelijke vorming af bij de Chaldeeën, die als experts in de astrologie te boek stonden. Na zoveel esoterische kennis te hebben vergaard, krijgt hij als het ware zijn brevet van de duivel zelf. Hij sluit een soort pact met de duivel, dat hij als volgt beschrijft:

Als ge mij geloven wilt, hem, de duivel, heb ik gezien van aangezicht tot aangezicht. Door offers heb ik hem voor mij laten verschijnen. Als ge mijn woord aanvaardt, ik heb hem op de mond gekust en ik heb met hem gesproken. Hij beschouwde mij als een der groten uit zijn gevolg en hij noemde mij: 'begaafde jongeling, ontvankelijk voor onderricht', en ook: 'tweede Jambres, die mijn kameraadschap waardig is' [Jambres was, in de apocriefe traditie, een van de tovenaars van Farao met wie Mozes zich moest meten]. Hij had mij lief en maakte mij tot zijn bevelvoerder over alle demonen en alle machten. Na al die dingen die hij mij beloofde, zei hij: 'daarmee zal ik je helpen in het leven', want ik stond hoog bij hem in aanzien. Hij had immers de legermacht waarover hij beschikte, aan mij toevertrouwd. Toen ik op het punt stond om weg te gaan, riep hij mij bij mijn naam en zei: 'o bovenmate ijverige Cypriaan, wees een kranige vent en volhard in de werken die je verricht!' en nadat hij was opgestaan, deed hij mij uitgeleide en al zijn bevelhebbers waren verbaasd en onderwierpen zich aan mij.

(Bilabel & Grohmann 1934:81)

Na deze aanmoediging van hogerhand vestigt Cypriaan zich als praktizerend magiër in Antiochië, met als voornaamste specialisme liefdesmagie. Een jonge, smoorverliefde advocaat, Aglaidas, roept er zijn hulp in ten einde de gunsten te verwerven van het even beeldschone als vrome christenmeisje Justina. Deze heeft haar leven evenwel aan Christus gewijd en wijst de avances van Aglaidas af. Cypriaans verwoede pogingen om Justina door magie of door tussenkomst van demonen gewillig te maken, stranden steeds weer op haar gebed of op het teken des kruises. Deze amusante episode bereikt zijn hoogtepunt wanneer Cypriaan Aglaidas omtovert in een mus en deze vanaf de nok van het huis van Justina door haar raam naar binnen gluurt. Maar de vrome maagd hoeft slechts een blik op hem te werpen of de betovering wordt verbroken en Aglaidas valt hals over kop van het dak. Cypriaan vat onvermijdelijk ook zelf begeerte op voor Justina en is weldra al even verliefd als zijn cliënt. Ten einde raad schakelt hij de duivel zelf in. Als ook die niets tegen het meisje blijkt te kunnen utruchten, begint Cypriaan aan diens macht te twijfelen en besluit hij ten langen leste met de duivel te breken. In heftige bewoordingen werpt hij hem zijn onmacht voor de voeten, maar dit wordt hem bijna fataal:

Terwijl ik nog bezig was deze woorden te spreken, kwam hij [de duivel] in grote woede op mij af met de bedoeling mij te doden. Hij stortte zich op mij om mij te wurgen. Toen ik [al] geen tegenstand meer bood, daar hij mij in grote drift tegen de grond sloeg, en nadat hij mij [reeds] van alle hoop op leven beroofd had, herinnerde ik me de uitdrukking die de maagd Justina altijd bezigde en terstond riep ik uit: 'God van Justina, help mij!' Meteen nadat ik dit gezegd had, keerde het leven in mij terug, ik strekte mijn hand uit en bekruiste mezelf. Onmiddellijk trok hij [de duivel] zich van mij terug, als een pijl of als een vlieg die neerstrijkt op een beest. Hij ging voor me staan met een getrokken zwaard in zijn hand en dreigde mij: 'ik ga je vermoorden!' Maar toen ik de kracht van Christus had ervaren, riep ik nog verder uit: 'Jezus Christus, waarachtige God, help mij!'

(Bilabel & Grohmann 1934:95-96, aangevuld naar von Lemm 1899:14)

De naam van Christus maakt de duivel weerloos en redt Cypriaan van een wisse dood. Deze kritieke ervaring is voor hem aanleiding zich te bekeren, al wanhoopt hij voor zijn vele zonden vergeving te vinden. Rouwmoedig spreekt hij dan zijn lange publieke schuldbelijdenis uit. Daarop wordt hij gedoopt en hij verbrandt zijn toverboeken. Al snel bereikt hij de rang van diaken. Zijn kennis van de bovennatuurlijke wereld, die hij eerst gebruikte voor abjecte toverpraktijken, stelt hij nu in dienst van Christus' Kerk. Hij verricht vele genezingen en 'verjaagt de gewelddadige demonen uit wie door

hen gekweld worden'. Van een heidens tovenaars is hij op weg een wonderdadig heilige te worden. Tot bisschop gewijd, sterft hij uiteindelijk, samen met Justina, als martelaar in de vervolgingen onder keizer Diocletianus.

Een enkel punt uit Cypriaans verhaal verdient nog bijzondere aandacht. Het eerste is de aard van het pact dat hij met de duivel sluit. Dit is geen geschreven pact zoals in de latere Faust-traditie. Cypriaan wordt veeleer plechtig ingelijfd in de duivelse hofstaat. Tijdens een soort audiëntie presenteert Cypriaan zich aan de duivel. Deze toont zich onder de indruk van zijn magische kennis en verleent hem een vooraanstaande functie aan het hoofd van zijn demonische legerscharen. Hun fysieke intimiteit, ze kussen elkaar immers op de mond, onderstreept hun nauwe verbondenheid.

Een tweede opmerking geldt de maagd Justina die, net als haar verre nazaat Gretchen, in het verhaal een sleutelrol speelt. Door haar vroomheid en onverschrokkenheid bewerkstelligt zij Cypriaans redding en uiteindelijke bekering. Door haar leert hij de naam van Christus kennen, die hem later uit het doodsgevaar zal bevrijden. Eerst in zijn verijdelde aanslagen op de maagdelijkheid van Justina, daarna in zijn worsteling met de duivel ervaart Cypriaan aan den lijve de kracht van de goddelijke naam.

De tendens van de *Confessio Cypriani* is duidelijk. Het stuk wil de waardeloosheid laten zien van alle in die tijd, de tijd van Festugières *déclin du rationalisme*, zo hooggeschatte occulte en magische kennis. Het wil voorts het duivelse karakter van die kennis in het licht stellen en wijzen op het levensgrote gevaar dat aan een alliantie met de duivel, zoals die in het beoefenen van de toverkunst besloten ligt, verbonden is. Ten slotte wordt ook de praktische onmacht van de magie in de confrontatie met het geloof in Christus duidelijk aangetoond. De superioriteit van het Kruis krijgt gestalte in de levensloop van Cyprianus zelf, in wiens ene persoon tovenaars en heilige tegenover elkaar gesteld en verenigd zijn. Mede daarom is deze legendarische figuur in Egypte een populaire heilige geworden, die in de Koptische Kerk nog altijd op 18 september wordt herdacht (vgl. Basset 1904:285-287/71-73).

HET GEBED VAN CYPRIAAN

Van heilige terug naar tovenaars blijkt echter voor Cyprianus maar een kleine stap. In de eeuwen volgend op het ontstaan van zijn legende (d.i. vanaf de vierde eeuw) is deze het uitgangspunt geworden voor een literatuur van een heel ander gehalte. Er worden Cypriaan teksten in de mond gelegd van geheel of gedeeltelijk magische aard, die hun werkzame kracht ontleenen aan zijn reputatie als bekeerd tovenaars. Wanneer daarin zijn levensverhaal wordt verteld, is dat niet meer om de lezers te stichten, maar

om de aandacht te vestigen op Cypriaans buitengewone expertise in de manipulatie van de onzichtbare wereld en aldus de werkzaamheid van de aan hem toegeschreven teksten als het ware te garanderen.

Het bekendste voorbeeld van deze klasse teksten is een in de verschillende talen van het christelijke Oosten overgeleverd *Gebed van Cyprianus*. Daarin richt Cypriaan zich tot God met de smeekbede bescherming te verlenen tegen allerlei schadelijke invloeden, in het bijzonder tegen kwaadaardige magie en tegen het 'boze oog' dat in de dorpsculturen van het Middellandse-Zeegebied nog altijd zo'n belangrijke rol speelt. Niet alleen door dit gebed op te zeggen, maar ook door het als een amulet mee te dragen kon men zich van de beschermende werking ervan verzekeren. De volgende uit Egypte afkomstige Christen-Arabische versie, voor een (zwangere?) vrouw geschreven, laat zien hoe de stof van de Cypriaans-legende in zo'n gebed is verwerkt:

Met Gods hulp beginnen we het gebed van Cyprianus van Antiochië, dat als bescherming tegen rampspoed dient, dat gunst verleent bij de autoriteiten en dat alle euvels verijdelt. [...] Op een zondag, de gezegende dag die God gezegend en geheiligd heeft en waarop alle euvels verijdeld worden, richtte ik, Cyriacus [lees: Cyprianus], de dienaar van Jezus Christus, een bede tot hem en zei: 'O mijn Heer, U kent het geheim van Uw dienaar. Toen ik in dienst stond van Satan en Uw heilige naam niet kende, toen bond ik de hemel, zodat er geen regen uit neerdaalde op de aarde, en de aarde, zodat deze haar gewas niet voortbracht, en de bomen, zodat zij hun vruchten niet droegen, en evenzo de vissen van de zee – en de vrouwen konden hun kinderen niet voldragen ter wereld brengen. Steeds als ik schapen passeerde, dreef ik uit wat in hun schoot was. Door de overmaat van mijn slechtheid en van mijn zonden lag dit alles in mijn macht. Thans echter, o Jezus Christus, ken ik Uw heilige naam en heb ik mij tot U bekeerd en tot gehoorzaamheid aan U. Ik smee U omwille van de hemel, moge de regen daaruit neerdalen op de aarde, moge de aarde haar gewas voortbrengen, mogen de bomen hun vruchten dragen en evenzo de vissen van de zee – en mogen de vrouwen hun kinderen voldragen ter wereld brengen en mogen zij zich voeden met de melk van hun moeders. En alwie Uw dienares die dit gebed draagt iets kwaads heeft berokkend, zal niet standhouden en hem zal noch een betovering noch een knoop noch een band noch een boos oog noch een schadelijke blik geoorloofd zijn. En iedere plaats waar dit gebed zich bevindt, die kan Satan niet naderen om er binnen te gaan en daar zal geluk heersen, vrede, vruchtbaarheid en welvaart voor altijd tot in eeuwigheid!' (Bilabel & Grohmann 1934:260-64).

Heel duidelijk herkent men in dit gebed het literaire model van de *Confessio Cypriani*. Ook hier spreekt Cypriaan in de eerste persoon. Hij verwijst onomwonden naar zijn vroegere leven toen hij, als paladijn van Satan, schadelijke en criminele toverij bedreef, maar – en dat is een verschil met de oorspronkelijke Biecht van Cypriaan – hij doet dat in termen die duidelijk de agrarische en huiselijke bekommernissen verraden van het milieu waarin dit gebed werd gebruikt. Terwijl Justina hier onvermeld blijft, is er wel uitdrukkelijk sprake van het leren kennen van de naam van Christus als een keerpunt in zijn leven. Ook in de vorm van het gebed is die omslag van ‘negatief’ naar ‘positief’ duidelijk weerspiegeld. Zoals Cyprianus voor zijn bekering grote macht had in het aanrichten van kwaad door magie, zo heeft hij na zijn bekering grote macht ten goede verworven, vooral natuurlijk in het verijdelen van kwaadaardige magie en in het tenietdoen van demonische invloeden. Hij is en blijft een eersterangs expert.

HET TOVERBOEK VAN CYPRIAAN

Als expert figureert Cypriaan ook in een magische tekst van een heel wat bedenkelijker allooi, het zogenaamde *Toverboek van Cyprianus*. Dit is een lange Koptische liefdesspreuk, waarvan het enige manuscript, thans te Heidelberg, in de elfde eeuw wordt gedateerd. Terwijl men het Gebed van Cypriaan als een amulet kon dragen, diende dit Toverboek als onderdeel van een ritueel gereciteerd te worden. Dat blijkt uit de voorschriften die aan het einde van de tekst worden gegeven.

De rituele voordracht van deze spreuk had tot doel, niet zozeer om liefde op te wekken, als wel om de volledige seksuele onderwerping van een onwillig meisje aan de recitant te bewerken. De auteur beschrijft tamelijk uitvoerig en expliciet wat er van het meisje verlangd wordt en lijkt daar gaandeweg opgewondener van te raken. Hier volgen de eerste delen van de spreuk (met moderne tussenkopjes):

1. De wanhoop van een minnaar

‘Ik weet dat alles voor mij voorbij is, dat alles in mijn ziel en in mijn constitutie veranderd is. Mijn gemoed is verbitterd, ik ben van kleur verschoten en huiverde over mijn leden. Het haar van mijn hoofd bewoog op en neer en ik laaide van vuur. Ik ben naar bed gegaan zonder te slapen; ik ben opgestaan zonder rust te hebben gevonden. Ik at en ik dronk vol kommer en klachten. In mijn ziel noch in mijn geest vond ik rust vanwege de overmaat van mijn begeerte. Mijn inzicht is verduisterd, mijn kracht weggesmolten en ik heb gefaald in mijn kunst.’

2. *Cypriaans wapenfeiten*

'Ik ben Cypriaan, de grote tovenaars, hij die vriendschap heeft gesloten met de Draak van de Afgrond [d.i. de duivel, vgl. Openb. 20:1-3]. Hij sprak mij aan met "mijn zoon" en ik noemde hem "vader". Zijn kroon en zijn diadeem heeft hij mij op het hoofd gezet en hij gaf mij te drinken van melk uit zijn rechterborst. Hij deed mij plaatsnemen aan zijn rechterhand en heeft heel zijn macht aan mij onderworpen gemaakt. Ik heb de Pleiaden bestegen en zij voeren onder mij als een schip. Ik heb het gefluister van de sterren leren kennen en was meester over de voorraadkamers van de winden. Heel de sterrenkunde heb ik mij eigen gemaakt.'

3. *Het keerpunt in zijn leven*

'Dit alles is mij ontvallen door toedoen van een maagd, genaamd Justina. Zij heeft mijn macht en de macht van Satan gemaakt als een mus in een kinderhand [vgl. Job 40:24 (29)]. Ik ontdekte in het diepst van mijn hart en in de overwegingen van mijn ziel en in het peilen van mijn verstand, dat op dit kritieke punt niemand mijn verlangen zou kunnen vertolken [?], dat geen engel en geen aartsengel, geen cherubijn en geen serafijn, geen macht en geen kracht, geen onlichamelijk wezen en geen heerschappij mijn bevel ten uitvoer zou kunnen brengen, tenzij de Vader der eonen en zijn eniggeboren Zoon, Jezus Christus, en de Heilige Geest.'

4. *De uitdaging aan God*

'Ik verhevigde mijn toorn, ik liet mijn woede de vrije loop en in grote hoogmoed voerde ik mijn razernij op [?]. Ik ging rechtop op mijn voeten staan en keerde mijn gezicht naar het westen. Ik hief mijn rechterhand ten hemel en stampte met mijn voet op de aarde. Ik snoof uit mijn neus naar buiten en zond de volgende bezweringen omhoog naar de zeven hemelen, tot aan de tent van de Vader binnen in de zeven voorhangen. Ik riep uit tot de Vader der eonen, de Heer van alle vorstendommen, van alle heerschappijen en alle tronen en sprak deze bezweringen:'

5. *De bezweringen*

''Erisi-[A-?]donai-charim-balim-koning [?]-autoul! Verdomd en verdijd! Kom! Kom en pak hem, de geest die je [mij] hebt toevertrouwd! Hup! Hup! Ik heb er geen behoefte meer aan, wanneer jij me niet vandaag nog de grote dienstengel, de vuurvlam Gabriël stuurt [...] [en hem beveelt] om naar NN de dochter van NN te gaan [...] en haar hart en haar ziel en haar geest en haar verstand te vervullen van vurige begeerte, van brandend verlangen, van onrust en verwarring en haar van de nagels van haar tenen tot het haar van haar hoofd te vervullen van begeerte en verlangen en geilheid [...]''' (Bilabel & Grohmann 1934:305-308; vgl. Polotsky 1935:417-420)

Deze aanroeping van de Allerhoogste gaat over in een lange bezwering van de engel Gabriël, die sinds de annunciatie (Lucas 1:26v.) als expert in liefdesboodschappen gold. Dit laatste gedeelte van de spreuk, dat veel elementen vertoont die karakteristiek zijn voor de Koptische liefdesmagie in het algemeen, blijft hier buiten beschouwing.

De literaire inspiratie van deze tekst verloochent zich niet. De magiër, of beter de wanhopige minnaar die de spreuk in de mond neemt, vereenzelvigd zich met Cypriaan de Tovenaar. Evenals in de *Confessio* en in het zojuist aangehaalde Gebed, vertelt hij in de eerste persoon over zijn leven. De voornaamste elementen van Cypriaans autobiografie volgens de *Confessio* zijn er gemakkelijk in terug te vinden. Daarnaast zijn er aanwijzingen dat de auteur van dit Toverboek ook het Gebed van Cypriaan heeft gekend, en het valt op dat hij de stof heeft verrijkt met verkapte citaten uit de Heilige Schrift. Al die elementen zijn echter op creatieve manier in een nieuw geheel verwerkt.

Uitgangspunt van de spreuk is het intense liefdesverdriet van Cypriaan om het meisje Justina. Zijn kunst heeft klaarblijkelijk gefaald en het is tijd om het roer om te gooien. Cypriaan kijkt dan terug op zijn carrière als tovenaar, waarbij de nadruk nu valt op zijn astrologische kennis, die ook in het eerste deel van de *Confessio* een belangrijke rol speelde. Ook hier beschrijft hij een soort pact met de duivel. Alleen, waar in de *Confessio* de duivel zijn discipel niet meer dan een hoge rang aan zijn hof verleende, heeft de toverspreuk de intimiteit tussen beiden nog sterker aangezet. De alliantie met de duivel krijgt hier alle trekken van een adoptie door de duivel. De koning-generaalverhouding wordt tevens een vader-zoonverhouding. Voor deze scène heeft de auteur zich dan ook in sterke mate laten inspireren door het traditionele beeld van de installatie van de verzezen Christus, de Zoon Gods, aan de rechterhand van God de Vader (vgl. bijv. Hebr. 1-2).

Evenals in de *Confessio*, waar de duivel en Cypriaan elkaar op de mond kussen, wordt ook in de toverspreuk de hechte verbondenheid van beiden uitgedrukt in een gebaar van fysieke intimiteit, maar de aard van dit gebaar verschilt aanmerkelijk. Thans wordt Cypriaan, naar eigen zeggen, gezoogd uit de rechterborst van de duivel. Dit op het eerste gezicht wat onsmakelijke beeld is wederom ontleend aan de christologie. In de Syrische, maar ook in het Koptisch bekende, apocriefe Oden van Salomon en bij de Alexandrijnse kerkvader Clemens wordt het goddelijk Woord, Christus, symbolisch aangeduid als een voedende melk die uit de borsten van God de Vader neerdaalt op aarde. In onze toverspreuk ondergaat dit beeld een omkering in negatieve zin. De melk is hier de satanische wijsheid waarmee de duivel, die als een 'tegengod' wordt afgeschilderd, zijn discipelen verzadigt.

Omdat het hier gaat om een spreuk waarmee een wanhopige minnaar de gunst van een meisje probeert te winnen, spreekt het wel vanzelf dat Cypriaans liefdesleed en de cruciale rol van de onwillige maagd Justina breed worden uitgemeten. Net als in het Gebed van Cypriaan vertegenwoordigt de breuk met de duivel ook een breekpunt in de structuur van de tekst: de autobiografie gaat over in een lange aanroeping van God. Hier echter heeft die overgang niets van een echte bekering en de aanroeping niets van een gebed. Cypriaans ommekeer naar God is eerder een uitdaging aan God, die hij hem met opzettelijke hoogmoed in het gezicht slingert. Zijn optreden lijkt vanaf dit moment niet meer gemodelleerd naar dat van de boetvaardige tovenaars Cypriaan, maar naar dat van de opstandige duivel zelf.

Tal van details in de tekst brengen het diabolische van zijn gedrag tot uitdrukking. Zo spreekt Cypriaan niet deemoedig tot God, maar laat hij zich door zijn razende woede opzweepen. Dan keert hij zijn gezicht naar het westen, terwijl christenen van oudsher juist baden naar het oosten toe, waar de *sol iustitiae*, de zon der gerechtigheid, Christus, is opgegaan. Cypriaan stampt met zijn voet op de grond, een gebaar waarmee tovenaars in oudere Egyptische magie de geesten van de onderwereld plachten te mobiliseren en dat in de kloosterregel van de grote Koptische monniksleider Sjenoete uitdrukkelijk als magisch gebruik wordt gelaakt. Vervolgens snuift hij uit zijn neus naar buiten. Dit geldt in Koptische bronnen als een ernstige blasfemie. Het hoorbaar naar buiten snuiven door de neus wordt er opgevat als de symbolische teruggave van de levensadem. Volgens een tekst over de val van Satan, in het apocriefe 'Boek van de Installatie van de H. Aartsengel Michael', maakte de opstandige duivel juist dit geluid op het moment dat hij uit de hemel werd geworpen. Hij zei daarbij tot God hetzelfde als onze Cypriaan: neem je geest die je mij gegeven hebt maar terug, want 'ik heb er geen behoefte aan'. Volgens dezelfde tekst is dit de enige zonde waarvoor geen vergeving bestaat, de zonde tegen de Heilige Geest.

Deze pseudo-Cypriaan bekeert zich dus niet, zoals zijn voorbeeld dat wel deed. Integendeel, met welbewust duivels gedrag tart en dreigt hij God, in de hoop dat deze zal zwichten en Gabriël zal zenden om voor hem, de wanhopige minnaar, als koppelaar op te treden. Verderop in de spreuk wordt, met hetzelfde doel, ook Gabriël zelf op schaamteloze wijze bedreigd en gechanteerd. De reddende naam van God is hier een door krachttermen versterkt, magisch abracadabra geworden waarin met moeite het Hebreeuwse Adonai te herkennen valt. De magiër identificeert zich dan ook niet meer met de heilige martelaar Cypriaan, maar met Cypriaan 'de grote tovenaars', de Antiocheense specialist in liefdesmagie.

Zo confronteert deze Koptische toverspreuk ons met nog meer para-

doxen. Niet alleen is de literaire figuur van Cyprianus gaandeweg een hoofdpersoon geworden in de echte, levende magie van alledag, maar ook speelt de bekeerde tovenaars die bij uitstek de christelijke veroordeling van de magie verpersoonlijkte, er nu een rol in praktijken van een uit christelijk gezichtspunt uiterst dubieus gehalte. De heilige heeft hier, zo lijkt het, zijn oude stiel weer opgenomen.

LITERATUUR

Overzichten van de literatuur over Cyprianus van Antiochië bieden: Bilabel & Grohmann 1934:32-41; Festugière 1950:369-373; Krestan & Hermann 1957 (een voortreffelijk artikel!), en Jackson 1988; zie verder nog: Butler 1948:87-91; Barb 1963:122-123, en Kákosy 1984.

Barb, A.A. (1963), 'The Survival of Magic Arts', in: A. Momigliano (ed.), *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, Oxford, p. 100-125.

Basset, R. (1904), *Le synaxaire arabe jacobite (rédaction copte)*, dl. 1, *Les mois de Tout et de Babeh*, Paris (Patrologia Orientalis, dl. 1/3).

Bilabel, F. & A. Grohmann (1934), *Griechische, koptische und arabische Texte zur Religion und religiösen Literatur in Ägyptens Spätzeit*, Heidelberg (Veröffentlichungen aus den badischen Papyrus-Sammlungen, Heft 5).

Butler, E.M. (1948), *The Myth of the Magus*, Cambridge.

Festugière, A.-J. (1950), *La révélation d'Hermès Trismégiste*, dl. 1, *L'astrologie et les sciences occultes*, Paris, 2de dr.

Jackson, H.M. (1988), 'A Contribution toward an Edition of the *Confessio* of Cyprian of Antioch: The *Secreta Cypriani*', *Le Muséon* 101, p. 33-41.

Kákosy, L. (1984), '"Cyprien" en Egypte', in: *Mélanges Adolphe Gutbub*, Montpellier, p. 109-114.

Krestan, L. & A. Hermann (1957), 'Cyprianus II (Magier)', in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, dl. III, Stuttgart, col. 467-477.

Lemm, O. von (1899), *Sahidische Bruchstücke der Legende von Cyprian von Antiochien*, St. Petersburg (Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg, Huitième série. Classe hist.-philol., dl. IV/6).

Polotsky, H.J. (1935), 'Zu einigen Heidelberger koptischen Zaubertexten', *Orientalia* 4, p. 416-425 (= *Collected Papers*, Jerusalem 1971, p. 275-284).

Teun Goudriaan

Avontuur op een lijkenveld Over magie in Oudindische literatuur

De oudste literaire bron voor onze kennis van de Oudindische cultuur en religie, de *Rigveda*, gaat waarschijnlijk terug tot het eind van het tweede millennium v.C. Deze tekst, die naar inhoud en vorm een indrukwekkende creatie is, vormt het begin van een schier eindeloze en zeer gevarieerde literaire produktie in allerlei talen. In de oude periode wordt meestal gebruik gemaakt van het Oudindo-arisch (Vedisch, Sanskriet), maar al vóór het begin van onze jaartelling neemt de literatuur in Middellindisch-arische talen een aanvang (bijvoorbeeld de boeddhistische geschriften in Pali); kort daarna ontwikkelt zich de literaire traditie van het Tamil, de voornaamste Dravidische cultuurtaal. De grote variëteit in talen, taalgebruik en literaire genres reflecteert een even grote verscheidenheid in religieuze, sociale en culturele opvattingen. De grote religieuze bewegingen (vedisme, hindoeïsme, boeddhisme, jainisme), maar vooral het hindoeïsme, kenmerkten zich door een relatief geringe aandacht voor wat wij 'kerkelijke tucht' zouden noemen. Naast een verbazingwekkende ontwikkeling van wijsgerige en theologische ideologieën, en soms zelfs daar nauw mee verbonden, bestond er een nimmer aflatende stroom van soms oeroude gebruiken, legenden, populaire wereldverklaringen en voorstellingen van bovennatuurlijke verschijnselen gepaard met magische krachten.

KARAKTER EN ROL VAN DE OUDINDISCHE MAGIE

In deze merkwaardige cultuur was magie een algemeen bekend, en voor een belangrijk deel ook geaccepteerd, verschijnsel. Het geloof in magische vermogens en rituelen was waarschijnlijk bijna algemeen. Bovendien werden zulke rituelen ook veelvuldig uitgevoerd. In principe werd onderscheid gemaakt tussen drie typen: protectieve, produktieve en agressieve magie; een goede illustratie voor de theorie van Raymond Firth (zie de bijdrage van Mineke Schipper elders in deze bundel). Vaak werd erop gezinspeeld dat de magie in handen was van tovenaars, voor wier activiteiten men zich diende te hoeden. Maar zelfs de officiële riten die bedoeld waren voor de heersende elite of ten minste voor de hogere standen, waren voor een belangrijk deel gebaseerd op magische principes. Dit gold in elk

geval voor de oudere vedische religie en het min of meer verstarde voortleven ervan in de latere hindoeïstische periode (een recent algemeen overzicht van het hindoeïsme vindt men bij Nugteren 1992).

Hoewel (of misschien juist: omdat) de gehele cultuur van magie doortrokken was, bestond er geen algemene term die ons begrip 'magie' min of meer zou dekken. Wel was er een rijk vocabulair ter aanduiding van allerlei riten, spreuken en voorwerpen die gericht waren op de realisatie van menselijke doeleinden langs bovennatuurlijke weg. De simpelste, hoewel bijzonder vage, term om zulke praktijken aan te duiden was het woord 'handeling' (Sanskriet *karma*, of synoniemen). Door zijn vaagheid was deze term ook veilig: men kon spreken over 'dingen die gedaan worden', en toch door goede verstaanders worden begrepen zonder dat men zich bloot behoefde te geven.

Vaak fungeerde het woord *māya* als aanduiding van een bovennatuurlijk vermogen om gestalten of toestanden te scheppen of naar zijn hand te zetten (bijvoorbeeld het oproepen van een geest, of het zich tijdelijk veranderen in een wild dier). Deze macht, die oorspronkelijk aan de goden had toebehoord, kon door mensen worden ontwikkeld en gehanteerd, onder andere met behulp van ascetische oefeningen waarmee men de eigen spirituele vermogens sterk kon vermeerderen. Er bestonden nog veel meer termen om aspecten van het magische bedrijf aan te duiden. Bijvoorbeeld het ongunstig bekendstaande *yātu* 'toverij'. In een hymne uit de *Rigveda* (Boek 7, nr. 104), die bol staat van de verwensingen aan het adres van allerlei tegenstrevers, komt de dichter Wasishtha toch tot de verklaring (vs. 15):

Moge ik vandaag nog sterven, als ik een tovenaars ben!

Van hekserij lezen we minder, hoewel het heksengeloof zeker al in de oude tijd heeft bestaan.

De magische praktijk was onderbouwd door een vast vertrouwen in de onderlinge samenhang van talloze op het eerste gezicht diffuse verschijnselen. Een belangrijk aspect van die samenhang was de veronderstelde eeuwige, onlosmakelijke connectie tussen het 'benoemende' (de taal, dat wil zeggen: vooral het Sanskriet dat van goddelijke oorsprong heette te zijn), en het 'benoemde': de werkelijkheid, in het bijzonder de objecten, hulpmiddelen of presiderende godheden van een magische rite. Vandaar de grote populariteit en enorme ontwikkeling van de 'mantrische' traditie. Een mantra, in magische zin, is een machtwoord (of serie machtwoorden), dat – mits correct toegepast – allerlei krachten, toestanden en goden symboliseert, of liever 'in zich bergt', en dus ook kan oproepen.

Voor de vedische periode (die, grofweg genomen, duurt tot kort voor het begin van onze jaartelling) is het onmogelijk scheiding te maken tussen

magie en religie. Goden worden aangeroepen om de magische doeleinden te helpen realiseren (zoals de goden Indra en Soma in bovenvermelde hymne uit de *Rigveda*). De magische machten zijn in principe neutraal, en de vraag is vooral wie ze het beste kan oproepen en hanteren. Maar op den duur worden toch de magische sfeer en speciaal de uitoefening van riten voor egoïstische of antisociale doeleinden (of, uiteraard, het geloof daarin) teruggedrongen naar een meer dubieuze status in religie en samenleving. Dit wil overigens niet zeggen dat het geloof in magie niet een belangrijke rol bleef spelen, en evenmin dat de sferen van magie en religie nu geheel losgekoppeld werden.

DE 'MAGISCHE SFEER' IN DE JONGERE SANSKRIT LITERATUUR

Parallel met deze terugtrekking van de magie ontwikkelt zich dan, merkwaardig genoeg, in welopgevoede kringen, een zekere nieuwsgierigheid naar de geheimzinnige geesteswereld van het magische handelen en zijn resultaten. In de vroeg-middeleeuwse periode, vanaf ongeveer 500 n.C., kan men dit vaststellen in sommige religieuze groeperingen die tantrische ideeën en riten aanhingen (het tantrisme, een esoterisch-symbolische ontwikkeling binnen hindoeïsme en boeddhisme, is vrij sterk door magische ideeën en symbolen beïnvloed; vgl. de bijdrage van Damsteegt in deze bundel). Ook de meer wereldse literatuur uit die tijden geeft soms blijk van deze cultivering van het magische en buitenissige. Met literatuur wordt hier bedoeld: de voor een geletterde elite bestemde, literaire creaties (belletristisch, narratief of dramaturgisch) in Sanskrit en Prakrit, waarvan een grote hoeveelheid tot ons is gekomen. In dit soort werken werden nogal eens de sensationele aspecten van de magie geselecteerd om de lezers of toehoorders te onderhouden. Dit geldt in het bijzonder voor wat wij zouden noemen de 'zwarte' variëteit. Vaak vindt men beschrijvingen van allerlei typen van wonderlijke, onbegrijpelijke en gevaarlijke magiërs, asceten of yogins, die hun bijzondere krachten op verkeerde manieren aanwenden. Gelukkig zijn er dan ook nog edele en heldhaftige personen te vinden, die hun aspiraties durven te dwarsbomen.

Daarnaast is er een indirecte invloed van de magie waar te nemen in religieus of filosofisch geaarde werken. Men gebruikte daar namelijk af en toe aan de magie ontleende symbolische beelden, metaforen of allegorieën om een bepaalde interpretatie van het wereldgebeuren te illustreren (bijvoorbeeld het meer dan eens voorkomende thema van het leven als een droom, geschapen door een al of niet goddelijke illusionist).

Men bedenke hierbij dat dit alles niet zomaar op fantasie of romantisch terugzien naar vervlogen tijden was gebaseerd. Er zijn duidelijke aanwij-

zingen dat er ook in werkelijkheid met magische ritën werd gewerkt, vaak in opdracht van cliënten, maar ook in het kader van spiritueel-yogische experimenten, waarbij men macht over de geesten- of godenwereld trachtte te verwerven. Er zijn allerlei geschriften overgeleverd, soms niet meer dan brochures in zeer onverzorgde taal met rammelende strofen, waarin aanwijzingen voor magische en exorcistische handelingen worden gegeven, al of niet met toevoeging van de bijbehorende mantra's. Deze traktaaten over de 'wetenschap van het illusionisme' of de 'zes handelingen' (attractie, onderwerping, belemmering, verwijdering, liquidatie en pacificatie) dateren soms van een nog vrij recente periode, al is hun ouderdom zelden nauwkeurig vast te stellen (discussie bij Goudriaan 1978:251v.). Als voorbeeld moge het volgende fragment dienen uit het *Oeddisa Tantra* (1.58; het woord Tantra betekent hier slechts 'traktaat'):

Verzamel grond van 's vijands voetafdruk,
maar wel op dinsdag;
begiet het dan met koeiepis, maak er een beeldje van,
en doe het netjes;
plaats het dan dicht bij de rivier op een stille plek,
bovenop een platform.
Pak dan een ijzeren pin, begraaf die in z'n borst,
schrikwekkend, scherp;
vereer vervolgens dagelijks god Bhairava en zijn gevolg
met offergaven
en geef ze mensenvlees; ontsteek een lamp die constant brandt
op bitterplantolie.
Zet voorts uzelf ter rechterzijde van dat beeldje
op de huid van een tijger;
en reciteer, met zuidwaarts gewend gelaat, een spreuk
zonder versagen:
[...] [spreuk weggelaten uit veiligheidsoverwegingen; TG]
Als deze spreuk tienduizendmaal met regelmaat is opgezegd
in nachtelijk duister –
binnen drie weken sterft hij, twijfel daaraan niet.

God Bhairava, 'de Vreeswekkende', is een manifestatie van Shiva die in dit soort geschriften vaak optreedt. Wat het mensenvlees betreft: het offeren van levende wezens, incidenteel van mensen, wordt ook elders beschreven in het kader van zulke ritën, met het doel om vleesetende goden of godinnen gunstig te stemmen; natuurlijk wordt dit aspect dan aangedikt in de sensatieverhalen. Overigens is het mogelijk dat het mensenvlees uit bovenstaand fragment slechts een heel klein stukje vlees is, dat

door de magiër uit het eigen lichaam wordt gesneden. Zeer bekend zijn de procedures van het verzamelen van grond of stof van iemands voetafdruk (besproken onder andere bij Oldenberg 1917:480), en het doorboren van een beeldje (recente toespeling uit onze streken bij Walschap, z.j.: 105, 107). De magiër richt zich naar het zuiden, waar in het volksgeloof de doden en geesten geacht werden te verblijven.

Een typisch voorbeeld van de beschrijving van magisch-exorcistische handelingen in wereldse literatuur is de volgende passage uit Somadéwa's verhalenboek *Kathá-saritságara* (Kashmir, elfde eeuw), 'Oceaan der verhaalrivieren', een ontzaglijk omvangrijk werk dat deze pretentieuze titel terecht voert. De 'oceaan' is een weinig originele raamvertelling, waarin op ingenieuze wijze tal van sub- en sub-subverhalen zijn ingepast. Het werk is in het Sanskriet geschreven in het eenvoudige shloka-metrum, dat echter door de auteur met grote bedrevenheid wordt gehanteerd. Somadéwa's bundel gaat terug op een heel wat ouder werk in een van de volkstalen: het *Groot Verhalenboek* van Goenádhyā, dat helaas verloren is gegaan. Een andere metrische bewerking van Goenádhyā's boek was een aantal jaren geleden het onderwerp van een Nederlandse dissertatie door Erik Maten (1973). De versie van Somadéwa werd in het Engels vertaald door Tawney en Penzer (1924-1928); een aantal verhalen eruit is indertijd in het Nederlands omgezet door Van Buitenen (1952, 1962). Er bestaat ook nog een Nederlandse vertaling van een bewerking van een van deze verhalen door Thomas Mann (1950).

De hierna samengevatte geschiedenis staat in *Kathá-saritságara* 3.4,68-184 (uitgave Shastri 1970:61v.), maar de verzen 68-131 zijn eigenlijk slechts een aanloop. Naast standaardmotieven bevat het verhaal ook zelfstandige elementen, maar als geheel is het toch van een tamelijk modelmatig karakter. Mede daarom is het hier dan ook geselecteerd. Het is een subverhaal van de eerste graad en dus direct in de raamvertelling ingelast. We beginnen met de (enigszins gekunstelde) aanleiding tot deze inlassing.

AVONTUUR OP HET LIJKENVELD

Koning Oedáyana, de hoofdpersoon uit de raamvertelling, heeft het plan opgevat om de wereld te veroveren (lees: de beschaafde wereld, dat wil zeggen: India). In een oriënterende bespreking met zijn eerste minister geeft hij hoog op over de heldenmoed als noodzakelijke voorwaarde voor zo'n onderneming. Om zijn betoog kracht bij te zetten vertelt hij dan de avonturen van de heldhaftige brahmaan Widoesjaka. Zijn rijksgroten en twee koninginnen vormen zijn gehoor.

Er is, zoals U allen weet, een stad Oedzjáyini, vermaard over de wereld. Daar regeerde in vroeger jaren een vorst genaamd Ádityaséna.

Volgt een stereotiepe beschrijving van deze machtige en schatrijke heerser. Zijn gemalin Tédjaswati, op wie hij bar verliefd was, 'verlichtte de windrichtingen door de gloed van haar schoonheid'. Het volgende fragment is kenmerkend voor Somadéwa's stijl:

Na verloop van tijd baarde Tédjaswati een dochter, die door allen met vreugde werd begroet. Zijn eigen geest baarde echter het verlangen naar veroveringstochten. Het dochtertje, van uitnemende schoonheid, schonk hem vreugde; de veroveringsdrang schonk hem energie; beide gevoelens deden hem de drievoudige wereld gering achten.

Koning Ádityaséna onderwierp een groot deel van de aarde, en niets scheen aan zijn voorspoed te ontbreken. Maar tijdens een van zijn veldtochten ging er toch iets mis. Hij bereed een al te vurig paard, dat onverwachts op hol sloeg. In een mum van tijd waren ros en ruiter spoorloos verdwenen. Ontroostbaar keerden leger en echtgenote terug naar de residentie. Intussen was de vorst in het moeilijk toegankelijke en gevaarlijke Windhya-woud terechtgekomen. De koning, die het edele ras der paarden door en door kende, sprak zijn dier als volgt aan:

'Een god zijt gij, een edel wezen, uw meester kwaad doen is beneden uw stand;

uzelf bent thans mijn enige toevlucht, leid mij dus langs een veilige weg.'

Het paard bleek gevoelig voor deze argumentatie en bracht zijn berijder dus naar een frisse vijver om op adem te komen en de dorst te stillen. Vervolgens ging het in razendsnelle vaart naar de residentie, Oedzjáyini. Helaas had de zon zich reeds verscholen achter de 'berg der zonsondergang', en de poorten van de stad waren dus al gesloten. De vorst, die niet herkend werd, verzocht nu om gastvrijheid in een nabijgelegen ashram, maar werd onvriendelijk bejegend door de daar woonachtige brahmanen, die verwaand en kortzichtig waren. Alleen de moedige jonge brahmaan Widoesjaka nam het voor hem op, en de koning werd toegelaten. Deze Widoesjaka had veel werk gemaakt van de verering van de Vuurgod, die hem als bewijs van welgezindheid het vermogen had geschonken om op elk gewenst moment een magisch zwaard te kunnen oproepen.

De volgende dag keert dan de koning terug in zijn residentie, tot grote vreugde van zijn onderdanen, en uiteraard vooral van zijn echtgenote. Hij

vergeet daarbij niet om Widoesjaka rijkelijk te belonen en zelfs een positie aan het hof te schenken. Widoesjaka's makkers, de ongestuvige en jaloeze brahmanen, misgunnen hem zijn succes. Ze worden daarbij opgestoot door een raddraai, een gebochelde, eenogige figuur met een slecht karakter. Deze schavuit, wiens naam er hier verder niet toe doet, daagt het hele stel uit om midden in de nacht op het nabijgelegen lijkenveld de neuzen van drie terechtgestelde dieven te gaan afsnijden. Wie dit volbrengt, stelt hij voor, zal voortaan de leider van de groep zijn.

Maar een lijkenveld is een gruwelijk oord. Half verbrande, stinkende lichamen liggen in het rond; verse, pas aangevoerde lijken liggen op behandeling te wachten; de rokerige lucht is vervuld van angstaanjagende geluiden. De laffe brahmanen kruipen in hun schulp, behalve Widoesjaka, die zich meteen bereid verklaart om de uitdaging te aanvaarden. Na het invallen van de duisternis begeeft hij zich naar de bewuste crematieplaats, maar niet zonder het magische zwaard op te roepen met een hem door de Vuurgod toevertrouwde toverspreuk.

Op dat lijkenveld, dat weerklonk van het gekrijs van gieren en kraaien, nog versterkt door het geschreeuw van kwaadardige geesten, en waar de vuren der brandstapels opschoten als steekvlammen uit de muilen van vuurspuwende monsters, zag hij toen die drie dode mannen op spietsen geprikt, hun gezichten omhoog als vreesden ze reeds voor het afsnijden van hun neuzen. Toen hij hen genaderd was, begonnen die drie lijken naar hem te stompen met hun vuisten. Ze waren namelijk in bezit genomen door lijkengeesten (Wétála's).

Maar hij bleef onvervaard, en met zijn zwaard sloeg hij ze terug. De ondernemingen van dappere mannen zijn niet te beteugelen door vrees. Toen de geesten gevlucht waren, sneed hij met zijn zwaard de neuzen af, en bond hij ze in een knoop van zijn kleed, menend dat zijn doel al was bereikt.

Maar juist toen hij de terugweg had aanvaard, ontwaarde hij een asceet die bovenop een lijk was gezeten, en achter elkaar formules prevelde. Uit nieuwsgierigheid naar de motivatie van zulk gedrag sloop Widoesjaka naderbij en bleef onopgemerkt op korte afstand staan.

Spoedig slaakte het lijk dat op de grond lag een diepe zucht, uit zijn mond sloegen vlammen, en uit zijn navel viel een aantal mosterdzaadjes. De asceet pakte die zaadjes op, ging staan en gaf het lijk met zijn vlakke hand een harde klap. De dode, in wie eveneens een lijkegeest was gevaren, stond meteen op; de asceet besteeg zijn schouders en zo zette het tweetal zich in beweging. Widoesjaka ging erachteraan, zonder geluid te veroorzaken.

Na een tijdje zag hij een verlaten tempeltje opdoemen dat hij her-

kende als gewijd aan de godin Kaatjáyani. De asceet krom van het lijk af, dat plat op de grond viel, en ging het gebouwtje binnen; en Widoesjaka voorzichtig achter hem aan. De asceet bracht eerbiedig zijn verering aan de godin, en sprak toen het volgende:

‘Godin, indien U over mij tevreden bent,
bewillig het verlangen dat ik koester;
zo niet, ik offer dan gezwind mijzelf
als uiterst middel om U te behagen.’

Zo sprak hij in zijn aanmatiging, die gebaseerd was op de intensieve praktisering van toverformules. Een stem rees op uit het binnenste van de tempel:

‘De koning van dit land, Ádityaséna,
heeft slechts één dochter; breng haar hier naar toe
en offer haar aan Mij; na dit bewijs
van uw devotie wordt uw wens vervuld.’

De asceet vertrekt meteen, waarbij hij het lijk weer als rijdier gebruikt. Widoesjaka echter overlegt: ‘Zal ik toestaan dat de prinses door deze schurk wordt gedood, terwijl ik hier nog levend sta?’ Hij besluit te wachten. Algauw komt de duisterling terug, met in zijn greep het wanhopige meisje dat hij brutaalweg uit haar slaapkamer heeft ontvoerd, ‘zoals de maansverduisterende demoon Ráhoe de maansikkel wegrooft’. Zij roept tevergeefs: ‘Ach vader, ach moeder!’

De schurk daalt neer bij het tempeltje, geeft de lijkegeest zijn congé, en sleurt de beeldschone prinses het tempeltje binnen. Maar nu komt Widoesjaka met getrokken magisch zwaard tussenbeide, en roept:

‘Ah booswicht, jij wilt doodslaan
een witte jasmijn met een steen,
want met een zwaard te verminken
een jonge gestalte zo schoon
is zeker niet minder gemeen!’

Zo sprekend greep hij die thuisloze, die nog tegenspartelde, bij zijn haren, en sloeg z’n hoofd eraf met het zwaard. Die koningsdochter echter troostte hij; en hoewel zij nog door vrees was bevangen, drong zij toch zijn gemoed binnen.

Als Widoesjaka zich afvraagt hoe hij de prinses weer veilig naar haar slaapvertrek zal terugbrengen, wordt hij onverwachts vanuit het tempeltje door de godin aangesproken. Zij verklaart dat de boze asceet, die niet uit was op spirituele vervolmaking doch slechts op wereldonderwerping, door eigen hoogmoedswaanzin ten val is gekomen. Verder nodigt ze onze held uit om zich meester te maken van de mosterdzaadjes, die nog in de kleding van de dode asceet gevouwen liggen. Deze zaadjes zullen hem in staat stellen om gedurende één nacht de lijkegeest te onderwerpen en met zijn hulp door de lucht te reizen. Verheugd volgt Widoesjaka deze aanwijzing op, en hij staat al op het punt te vertrekken (uiteraard met de prinses in zijn armen), als de godin, aan wie blijkbaar nog iets te binnen schoot, hem op de valreep nog een waarschuwing meegeeft: 'U moet binnen een maand terugkomen, en vergeet het vooral niet!' Hij reageert nog verstrooid met: 'ja, ja!' en vertrekt.

Na een compromitterende situatie in het vrouwenverblijf van het paleis wordt de ware toedracht van de ontvoering en terugbezorging van de prinses ten slotte duidelijk aan haar vader, de koning. Als bewijs van de juistheid van zijn verhaal toont Widoesjaka hem de drie afgehakte neuzen van de dieven en de mosterdzaadjes. Nadat de koning zich heeft vergewist dat de toestand op het lijkenveld overeenkomt met Widoesjaka's beschrijving, geeft hij zijn dochter, die intussen smacht van liefde, gaarne aan hem ten huwelijk.

In al haar liefde en zorgzaamheid jegens haar echtgenoot blijft de jonge vrouw toch praktisch. Na een maand herinnert ze hem (hij was het totaal vergeten) aan de afspraak met de godin om over precies een maand terug te komen. Dat had ze beter niet kunnen doen. Hij gaat weer naar het tempeltje, arriveert net op tijd en... maar dat is een ander verhaal.

De verteller, koning Oedáyana, heeft nog tweehonderd verzen nodig om de avonturen van Widoesjaka af te ronden, waarbij ook nog een sub-sub-verhaal wordt ingelast. Maar dan heeft hij zijn hoorders ook volledig overtuigd van de juistheid van zijn stelling, dat heldenmoed zichzelf belooft.

Zoals al gesuggereerd werd, is bovenstaand verhaal voor een belangrijk deel opgebouwd uit een aantal stereotiepe thema's. De meeste daarvan zijn niet intrinsiek met de magische sfeer verbonden. Wij noemen er enkele:

1. Wereldverovering: een in de oudere literatuur volkomen aanvaard en zelfs bewonderd politiek ideaal. De auteurs schreven of dichtten voor hofkringen of in elk geval voor de politieke en sociale elite. In de politieke theorie van die dagen toonde een rijk of een dynastie zijn kracht door gebiedsuitbreiding.

2. De verdwaalde koning. Dit motief wordt met allerlei bedoelingen

toegepast. De verdwaling vindt meestal plaats tijdens de jacht en is dan vaak de directe aanleiding tot een onverwacht avontuur. Hier is de uitwerking wat slapjes, omdat de vorst eerst alweer bijna teruggekeerd is in zijn residentie, voordat hij iets van betekenis meemaakt.

3. Verwaande en domme brahmanen doen het als ondersteunend thema altijd wel aardig in de Oudindische verhalende literatuur. Het brahmanendom vormde de hoogste stand van geestelijken en intellectuelen, maar veel van zijn vertegenwoordigers konden de van hen verwachte hooggezinde levenswijze niet waarmaken.

4. De jonge held redt een beeldschoon meisje, zijn toekomstige bruid, uit moordenaarshanden.

5. Optreden van een mismaakt persoon met een slecht karakter. De relatie tot het verhaal zelf is hier niet zo sterk uitgewerkt.

Af en toe veroorlooft de auteur zich een meer poëtische uitdrukkingwijze. Dit gebeurt speciaal in beschrijvingen van macht, rijkdom en generositeit van vorsten; schoonheid van jonge vrouwen; horrorachtige scènes (het lijkenveld) enzovoort. Hij heeft daarbij een voorliefde voor paradoxale uitdrukkingwijzen: 'zijn geest baarde het verlangen naar veroveringstochten'; 'hoewel nog door vrees bevangen, drong zij toch zijn gemoed binnen'.

De voornaamste magische thema's zijn:

1. Misbruik van door mantra's verworven krachten. Door eindeloos geconcentreerd herhalen van mantra's werd men geacht zich te kunnen identificeren met de door deze mantra's gepresenteerde godheden of machten. Men kon zich deze machten dan ook met verkeerde doeleinden toeëigenen.

2. Onderwerping van een lijk (dat wil zeggen: een lijkegeest) door erop te zitten, uiteraard eveneens onder het uitspreken van formules en volstekte, vreesloze concentratie. Deze weg tot bovennatuurlijke macht was alleen toegankelijk voor personen met een speciale aanleg, een 'Bhairava-natuur', waarbij men zich aangetrokken voelt tot het woeste en schrikwekkende. Het zitten op een lijk symboliseert daarbij waarschijnlijk het aannemen van een goddelijke status: alle goden hebben een onderworpen wezen (in het tantrisme ook wel een lijk, *preta*) tot rijdier of voetstuk. Het bekendste voorbeeld is de godin Káli, die danst op het lijk van Shiwa.

3. Inschakeling van een goddelijke macht, in dit geval de godin Kaa-tjáyani. Deze methodiek is, zoals we hierboven zagen, al vanaf de Veda bekend. Men benadert de godheid met een geestesgesteldheid van afwisselend devote onderwerping en verwijzing naar verworven krachten. Opvallend is dat het gedrag van de godin in dit verhaal tamelijk neutraal en inschikkelijk is. In plaats van de schurk, die haar voor zijn doeleinden wil

gebruiken, te straffen, laat zij zich blijkbaar door hem inpalmen; de magische krachten, die zij ook zelf belichaamt, moeten kennelijk hun loop hebben, en verkeerde toepassing zal zichzelf wel straffen. Pas als de schurk door moedig optreden van een mens is terechtgesteld, helpt zij de held ook verder, maar niet zonder een voorwaarde te stellen.

4. Het motief van de mosterdzaadjes is niet goed verklaarbaar. Wel is bekend dat zulke zaadjes als vruchtbaarheidssymbool golden, maar dat lijkt hier weinig relevant. Dat ze uit de navel van het lijk voortkomen, suggereert een verwijzing naar scheppende oerkracht: uit de navel van de liggende algod Wishnoe is een lotusplant voortgekomen, waarop de scheppende god Brahma is gezeten. In het algemeen spelen planten en zaden in magisch ritueel een belangrijke rol.

5. De bewijsstukken die de hoofdpersoon van alle verdenking vrijwaren, vormen ten slotte de verbindende schakel tussen de magische sfeer en het realisme van alledag.

Ondanks zijn sensationele beschrijving geeft de auteur, Somadéwa, niet de indruk zelf een insider in de wereld van de magie te zijn geweest. Hij stond er buiten en er boven, en voor zijn lezerspubliek gold hetzelfde. Hun verfijnde smaak werd aangenaam gestreeld door een stevige *horror story*; hun gemoedsrust werd ontzien dankzij de te verwachten eliminatie of frustratie van de boosgezinden in de marge van de samenleving. De cultuur overwint, maar niet definitief; men moet zich blijven hoeden voor kwade opzet.

LITERATUUR

- Buitenen, J.A.B. van (1952), *Sprookjes van een spook*, Leiden.
– (1962), *Verhalen uit India*, Utrecht/Antwerpen (Prisma-boeken 731).
Goudriaan, Teun (1978), *Maya Divine and Human. A study of magic and its religious foundations in Sanskrit texts*, Delhi.
Mann, Thomas (1950), *De verwisselde hoofden, een Indische legende*, vertaald door C.J.E. Dinaux, Amsterdam.
Maten, Erik P. (1973), *Budhasvámin's Brihatkathá-shlokasamgraha. A literary study of an Ancient Indian narrative*, Leiden (Orientalia Rheno-Trajectina 18).
Nugteren, Albertine (1992), *Hindoeïsme, heden en verleden*, Leuven/Apeldoorn.
Oldenberg, Hermann (1917), *Die Religion des Veda*, Stuttgart/Berlin, 2de dr.
Shastri, J.L. (ed.) (1970), *Kathásaritságara*, Delhi.
Tawney, C.H. & N.M. Penzer (1924-1928), *The Ocean of Stories*, 10 dln., London.
Walschap, Gerard (z.j.), *De wereld van Soo Moereman*, Amsterdam (Meulenhoff Pockets 171).

Theo Damsteegt
Slangen en magie
in de twintigste-eeuwse literatuur van Noord-India

Magie komt als thema of motief niet opvallend vaak voor in de moderne literatuur geschreven in het Hindi, dat in aantal sprekers de grootste taal van India is en gesproken wordt in de meeste deelstaten van centraal en westelijk Noord-India. Een reden hiervoor zou kunnen zijn dat het in de negentiende-eeuwse literatuur juist wel vaak voorkwam. Nog in 1891 verscheen het werk dat in populariteit alle andere literaire teksten uit die tijd overtrof, ook nu nog gelezen en herdrukt wordt, en vol is van romantiek, avontuur en magie: het werk *Tjandrakaanta* van Devkinandan Khattri (McGregor 1974:100). Maar naast het bovennatuurlijke dat in de literatuur van de negentiende eeuw vaak op de voorgrond staat, komen langzaam ook twee onderwerpen op die vooral in het begin van de twintigste eeuw veel aandacht van schrijvers krijgen: nationalisme en sociale misstanden. Het is vooral Preemtjand (Premcand) die na 1910 naam maakt met zijn vele korte verhalen en romans gewijd aan deze thema's, en op zijn beurt geldt hij nog altijd als de populairste Hindi-schrijver van de twintigste eeuw. Met zijn werken schiep hij een tegenwicht voor 'niet-serieuze' literatuur als van Khattri. Het thema magie werd sindsdien mogelijk geassocieerd met romantische literatuur à la Khattri, en werd daardoor voor 'serieuze' schrijvers een verdacht thema. In recenter jaren hebben auteurs meer aandacht gekregen voor het individu en zijn ook andere onderwerpen dan politiek en sociale problematiek op de voorgrond getreden, maar voor zover magie bijvoorbeeld in de zogenaamde 'regionale' literatuur van de jaren zestig voorkomt, wordt het overwegend negatief voorgesteld (Pandey 1974:53-61, 83-86).

Twee van de hieronder te bespreken drie verhalen zijn in het Hindi geschreven, en één stamt uit het oeuvre van een auteur uit Bengalen, in het oostelijk deel van Noord-India. Dat ook dit derde verhaal wordt besproken, is niet zozeer om het bovengenoemde feit dat er weinig moderne Hindi-teksten zijn waarin magie een belangrijke rol speelt, maar omdat het opvallend is dat deze teksten uit twee verschillende taalgebieden van Noord-India alle drie over magie in samenhang met asceten en slangen gaan. Dat is des te opmerkelijker omdat in de Indiase traditie geen kenmerkend verband lijkt te bestaan tussen asceten (als beoefenaren van magie) en slangen. Wel worden slangen als toonbeeld van ascese beschouwd

omdat ze van de lucht heten te leven, en worden ze wegens hun gif ook geacht hetzelfde soort magische energie te bezitten als sommige asceten (Vogel, 1926:13, 15), maar in verhalen treden slangen niet opvallend vaak in combinatie met asceten op.

Het verhaal 'Naag-poedja' (Slangenverering), waarschijnlijk uit de jaren twintig van deze eeuw, is van de hand van de al genoemde schrijver Preemtjand (1880-1936). Het gaat over een jonge vrouw die volgens de Indiase gewoonte is uitgehuwelijkt. Het huwelijk wordt bij haar ouders thuis voltrokken. Maar op het moment dat zij met haar man zal meegaan naar diens ouderlijk huis, wordt de man door een cobra gebeten, dezelfde cobra die sinds de geboorte van het meisje in de tuin van haar ouderlijk huis verblijf houdt. Zij wordt nu dus weduwe, in India een volkomen geïsoleerd leven zonder enige vreugde. Tegen de gewoonte in echter arrangeert haar vader een tweede huwelijk, maar ondanks uitgebreide voorzorgen ondergaat de tweede echtgenoot hetzelfde lot als zijn voorganger. Dan dient zich een derde huwelijkskandidaat aan, een bioloog uit Dacca die over de gebeurtenissen gehoord heeft en sterk in slangen geïnteresseerd is. Het huwelijk wordt deze keer in Dacca voltrokken, ver van het ouderlijk huis van de vrouw, en de ceremonie verloopt ongestoord. Maar terwijl de vrouw overdag een toegewijde echtgenote is, gedraagt zij zich 's avonds in de slaapkamer als een slang en is zij niet voor haar man te benaderen. Op een avond komt hij thuis en vindt aan het hoofdeinde van haar bed een grote cobra. Hij wapent zich met tegengif en een pistool, en gaat opnieuw de slaapkamer binnen. De cobra is er niet meer, maar zijn vrouw valt woest op hem aan, doodt hem bijna, en er klinkt een stem: 'Dwaas, heb je de euvelen moed dat je deze mooie vrouw wilt omarmen?' De man denkt nu expliciet aan magie. Hij schiet op haar, op dat moment ligt een bloedende cobra bij het bed, die sterft en door de man naar buiten wordt gebracht. In de slaapkamer vindt hij daarna zijn vrouw die hem nu normaal en liefdevol toespreekt, maar in antwoord op zijn vraag hoe zij zich voelt, wel klaagt over hevige pijn in haar borst, en daarmee eindigt het verhaal.

De eerste twee echtgenoten worden door de slang gebeten, maar in het derde huwelijk neemt de slang kennelijk bezit van de vrouw om haar echtgenoot af te schrikken. De man denkt daarbij expliciet aan magie (*tilism*, *māyā*), echter zonder zich af te vragen wie de bedrijver van die magie is. De lezer kan het antwoord op die vraag zoeken in hetgeen de vrouw in haar jeugd van haar moeder te horen heeft gekregen over de cobra. Haar moeder vertelt haar namelijk aan het begin van het verhaal dat de slang eigenlijk een grote asceet is die bij wijze van straf voor een fout in zijn ascese als slang is wedergeboren, en misschien wel honderd tot

tweehonderd jaar in dit bestaan moet doorbrengen. De asceet/slang, zegt zij, herinnert zich (anders dan 'gewone' mensen) zijn vorige bestaan, en kent de toekomst. De identiteit van de slang als asceet wordt nog eens benadrukt wanneer de moeder zegt dat de slang zolang hij in de tuin huist nog niet een muisje gepakt heeft; volgens de traditie hebben asceten namelijk geen voedsel nodig. Het meisje accepteert de woorden van haar moeder, en het verhaal geeft ook de lezer geen reden om te twijfelen aan de identiteit van slang en asceet. Het zou deze asceet kunnen zijn die door middel van magie bezit neemt van de vrouw. Deze interpretatie wordt ondersteund doordat de derde echtgenoot niet alleen aan magie denkt, maar ook aan een 'geest' (*pret*), dat wil zeggen: de verschijningsvorm van een gestorvene die (net als de asceet/slang) boet voor slechte daden (maar in het geval van de 'geest' expliciet door het opnieuw verrichten van slechte daden) en die (evenals de cobra) zwart van kleur heet te zijn. De slang is dan de geestvorm van de magie bedrijvende asceet.

Vanuit de echtgenoot gezien is hier sprake van destructieve magie. Als bioloog heeft hij expliciet een westerse opleiding gehad, en hij probeert dan ook eerst met westerse natuurkundige kennis te strijden tegen het mysterie van zijn vrouw-als-slang. Hij faalt daar echter in en vreest – op het hoogtepunt van het verhaal – ondanks het tegengif dat hij ingenomen heeft, het onderspit te delven. Op dat moment denkt hij aan magie en bezetenheid en aan de slang als geestverschijning, en herinnert zich tegelijk ook dat volgens de traditie bij een aanval op iemand die bezeten is niet de bezetene, maar de bezittende macht wordt getroffen. Dat is de reden waarom hij op zijn vrouw durft te schieten. Ondanks zijn westerse vooroordelen accepteert hij dus impliciet dat de (Indiase) traditie het op het punt van magie en geestverschijningen bij het rechte eind heeft, en beseft tegelijkertijd hoe de traditie hem ook de weg wijst om de magie te bestrijden. Zijn overeenkomstige actie wordt met succes bekroond.

Dit hoogtepunt speelt zich niet toevallig af in de regentijd. Dat seizoen is in realiteit verbonden met slangen, want juist in de regentijd komen slangen uit hun holen te voorschijn. En juist in dit seizoen ziet de man de slang op het bed van zijn vrouw. Van oudsher al wordt de regentijd ook geassocieerd met erotiek: het is een bekend motief in de Indiase literatuur dat vrouwen wier man op reis is, hem juist in de regentijd, wanneer de regen de aarde bevrucht, missen. Ook deze erotische achtergrond speelt een rol in de scène die een doorbraak vormt in de relatie vrouw-slang-man. Een verband tussen slangen, regentijd en erotiek komt ook voor in het hieronder nog te bespreken verhaal 'Saamp'.

Naast de hierboven gegeven lezing van het verhaal, valt ook te denken aan een dieperliggende, psychologische interpretatie ervan. De rol van de cobra wordt gekenmerkt door agressie die samenhangt met seksualiteit: hij

verhindert de consummatie van drie huwelijken. Dit doet denken aan het motief van de seksueel agressieve, verslindende vrouw (het *vagina dentata*-motief), besproken door H.C. ten Berge en in Indiase volksverhalen niet onbekend. De slang treedt in dit motief, dat de angst van de man voor de seksualiteit van de vrouw tot uitdrukking brengt, vaak op als symbool van de verslindende kracht van de vrouw (Ten Berge 1984:8-10, 19; Crooke 1896:142; Kakar 1989:57). Interessant is echter dat de agressie van de vrouw in Preemtjands verhaal uiteindelijk geworteld lijkt in haar eigen angst voor seksualiteit.

Het feit dat de slang zich tegelijk met de geboorte van de vrouw in de tuin van haar ouderlijk huis heeft gevestigd, suggereert dat hij nauw met de vrouw verbonden is. Nadat aan het begin van het verhaal de cobra bij de lezer geïntroduceerd is door middel van een jeugdbelevens van de vrouw, wordt in drie regels een aantal jaren samengevat en is de vrouw inmiddels uitgehuwelijkt. In de daarop volgende lange passage (19 regels) maakt zij zich zorgen over de toekomst van haar ouders wanneer zij bij haar schoonfamilie zal wonen, en over het lot dat haarzelf ginds te wachten staat. In deze passage staat de bedreigde wederzijdse afhankelijkheid van ouders en dochter centraal in de gedachten van de vrouw. Na een kort gesprek met haar moeder over de slang blijkt de eerste echtgenoot inmiddels gebeten, en het ligt voor de hand om aan te nemen dat deze gebeurtenis samenhangt met de vlak ervoor uitgebreid gepresenteerde gedachten van de vrouw, die na het horen over de beet dan ook direct spijt heeft van haar angst. De geschiedenis herhaalt zich echter met de tweede echtgenoot. In dit geval voelt de vrouw zich bezwaard door het huwelijk omdat het maatschappelijk aanzien van het gezin en vooral van haar vader geschaad wordt door haar hertrouwen. Ze heeft een voorgevoel dat de slang opnieuw zal toeslaan, zo vertelt ze haar moeder, en vraagt expliciet het huwelijk niet te laten doorgaan. Met andere woorden: ze waarschuwt. In beide gevallen lijkt de vrouw in feite bang te zijn voor de seksuele kant van het huwelijk, een angst die achter andere redeneringen verborgen wordt, en de slang is te beschouwen als een metafoor voor deze angst. De ware aard van haar angst blijkt duidelijk in het derde huwelijk. De eerder genoemde bezwaren spelen nu immers geen praktische rol meer, maar in de echtelijke slaapkamer is de vrouw-als-slang niet te benaderen voor haar man. In de cruciale scène waartoe deze situatie leidt, vindt een confrontatie plaats tussen de angst van de man (het *vagina dentata*-motief) en de angst van de vrouw, waarbij de man beider angst weet te overwinnen, en een gelukkig huwelijksleven een aanvang neemt.

Van deze mogelijke interpretatie van het verhaal zal Preemtjand zelf zich niet bewust geweest zijn. Hoewel de magie van de asceet/slang op de voorgrond lijkt te staan, heeft hij echter mogelijk wel een andere bedoeling

met het verhaal gehad. Bij alle aandacht namelijk die naar de magie uitgaat, komt tegelijkertijd het probleem van het hertrouwen van weduwen aan de orde. Zeker in de tijd van Preemtjand was het zeer ongebruikelijk dat weduwen hertrouwden, en het is kenmerkend voor de hierboven al genoemde aandacht van de auteur voor sociale problematiek dat hij een lange passage wijdt aan de beslissing van de vader om zijn dochter opnieuw uit te huwelijken en aan de tegenstand die de vader daarbij van zijn omgeving ondervindt. Hoewel in de twintigste-eeuwse Hindi-literatuur magie lijkt te worden afgewezen als 'niet serieus', heeft Preemtjand het thema van magie dus misschien willen gebruiken om een omstreden sociaal thema aan de orde te stellen. Er is echter te weinig bekend over de omstandigheden waarin het verhaal voor het eerst werd gepubliceerd om dit met zekerheid te kunnen stellen.

Tot slot valt op te merken dat in dit verhaal verschillende elementen uit het volksgeloof voorkomen. Het lange leven van de slang (Vogel 1926:14; Zimmer 1946:75), zijn leven van de lucht als een asceet (Vogel 1926:13), het geloof aan 'geesten' (*Manak Hindi Koś* s.v. *pret*), en het treffen van de bezittende macht in plaats van de bezetene zijn zulke elementen, evenals de nadruk die herhaaldelijk gelegd wordt op de vurige ogen van de vrouw-als-slang (Vogel 1926:16v.). Ook de opmerking van de moeder aan het begin van het verhaal dat de cobra het gezin beschermt, is in overeenstemming met het volksgeloof (Crooke 1896:123, 133, 144v.; Vogel 1926:19v.). De traditie dat slangen in mensengedaante deze gedaante tijdens het slapen moeten opgeven (Mundkur 1983:178; Simha 1979:30), komt hier naar voren wanneer de echtgenoot op een avond wanneer zijn vrouw al slaapt, een slang aan haar hoofdeinde aantreft, die verdwenen is wanneer hij even later terugkomt en zij wakker is.

Het verhaal 'Khagam' van de Bengaalse auteur en filmregisseur Satyajit Ray (1921-1992) heeft enkele punten van overeenkomst met 'Naag-poe-dja'. Hoewel de betreffende bundel (Ray 1987) weinig bibliografische gegevens vermeldt, lijkt het verhaal oorspronkelijk in de jaren zestig te zijn geschreven in het Bengali (een taal gesproken in Noordoost-India), en door de auteur zelf in het Engels vertaald. Het speelt echter in het Hindi-taalgebied.

Kort samengevat gaat het verhaal over een in de wildernis in Noord-India verblijvende, in heel India beroemde asceet die een koningscobra houdt. Wanneer een bezoeker die zeer sceptisch is op het punt van buitengewone vermogens van asceten, deze slang doodt, wordt hij door de asceet vervloekt en verandert diezelfde dag nog langzaam in een cobra. De volgende dag blijkt hij in slangegedaante de plaats van de gedode slang bij de asceet te hebben ingenomen.

Dhurjati babu, de sceptische bezoeker die uiteindelijk het slachtoffer wordt van de vloek, roemt eerst de vooruitgang in de westerse wetenschap. Voor het eerst horend over de asceet en de cobra vertelt hij de ik-persoon 'dat het land overspoeld werd door zogenaamde heiligen. Hoe meer wetenschappelijke kennis zich in het Westen verspreidde, zei hij, des te meer richtten onze mensen zich op bijgeloof' (p. iv.), en wat later verklaart hij de twee Indiase religieuze epen *Mahabharata* en *Ramayana* tot een 'bundle of nonsense'. In zijn voorkeur voor westerse wetenschap komt hij overeen met de bioloog uit Preemtjands verhaal. Evenals deze ziet hij zich gedwongen de waarde van de Indiase traditie over de macht van asceten toch te accepteren. Dat blijkt wanneer hij, eenmaal vervloekt, in een sombere stemming raakt en de ik-persoon vraagt of die de naam Khagam kent – de naam van een asceet in de *Mahabharata* (!) van wie in dit epos wordt verhaald dat hij iemand tot een slangebestaan vervloekt. De scepticus beseft zijn lot en erkent nu dat een verhaal in het epos waar kan zijn en dat een vloek (een vorm van destructieve magie) werkelijk kan bestaan. Anders dan voor de bioloog in Preemtjands verhaal is hier echter geen redding meer mogelijk.

Evenmin als bij Preemtjand wordt de traditie over de macht van asceten hier gerelativeerd, maar hier wordt meer dan in 'Naag-poedja' op verschillende manieren getracht de lezer van de 'echtheid' van het gebeuren te overtuigen. De details over de omgeving en omstandigheden (plaatsnamen als Agra, Bharatpur, Deeg, Keoladeo; het logeren in Tourist Bungalow, Circuit House of Forest Rest House) zijn authentiek en verlenen het verhaal een sfeer van authenticiteit. En de ik-persoon, die de lezer met zijn persoonlijke visie, commentaar en manier van beschrijven beïnvloedt, staat open voor het bovennatuurlijke. Bovendien begrijpt de ik-persoon later dan de meeste lezers, mag je aannemen, wat er gaande is (ook later dan de lezers die de hint van de titel niet begrepen hebben), en dat betekent dat die lezers eerst onwillekeurig zelf de conclusie trekken dat de asceet Dhurjati babu vervloekt heeft en dat deze echt in een slang aan het veranderen is, en deze conclusie dan 'bevestigd' vinden wanneer de ik-persoon laat in het verhaal dezelfde gevolgtrekking maakt.

Op het eerste gezicht lijkt de identiteit van het dier van de asceet geen essentiële rol te spelen, en had hij even goed een ander dier dan een slang kunnen houden. Toch zijn er aanwijzingen dat het niet toevallig om een slang gaat. De ik-persoon beschrijft de asceet in termen van: 'ganja pipe' (hasjiespijp), 'saffron robe', 'long, matted hair', 'iron earrings', 'rudraksha necklaces' (kettingen van een bepaald soort zaden dat ook voor gebedskransen gebruikt wordt) en 'copper amulets' (p. 4). In feite is dat de beschrijving van een tantrisch asceet, en binnen het tantrisme (een richting van het hindoeïsme, zie Gupta e.a. 1979) speelt de slang een

belangrijke rol. De tantrist neemt aan dat zich in het menselijk lichaam twee polen bevinden, namelijk een passief mannelijk en een actief vrouwelijk beginsel. Het vrouwelijk beginsel wordt wel beschreven als een godin, Devi genaamd, maar ook als een slang (afgebeeld in vele tantristische kunstwerken, zie Rawson 1973: foto's 39 en 40). De tantrist streeft ernaar deze twee polen met elkaar te verenigen en daardoor verlossing uit de kringloop der wedergeboorten en in zekere zin onsterfelijkheid te verwerven, maar naarmate hij verder op deze weg vordert, verkrijgt hij ook bovennatuurlijke macht waarmee hij magie kan bedrijven.

Een opvallend kenmerk nu van de slang in 'Khagam' is zijn expliciet gebrek aan agressiviteit ondanks dat hij wordt aangevallen – terwijl Dhurjati babu eerder terecht heeft opgemerkt dat de koningscobra één van de meest kwaadaardige slangen is. Dat wijst er al op dat het geen gewone slang is, en die indruk wordt versterkt wanneer de asceet zegt dat de cobra onsterfelijk is. Waar de plot van het verhaal feitelijk om draait, is dat de slang als omhulsel wel te doden is, maar de essentie erachter niet, en met behulp van de macht van de asceet wordt het ene omhulsel vervangen door het andere. De slang is dus een uiterlijke manifestatie, een symbool, van een hoger principe, zoals dat ook in het tantrisme het geval is.

Over het hol van de slang wordt vermeld dat eromheen resten van een gebouw te zien zijn. Ook in andere verhalen wordt een slang vaak met al dan niet vervallen bouwsels geassocieerd, en met name met tempels. Dat is bijvoorbeeld het geval in het uit 1950 daterende, surrealistisch aandoende Hindi-verhaal 'Saamp' (Slang) van de auteur Agyeeya (Ajneya, 1911-1987). In dat verhaal vindt een ik-persoon midden in de jungle (in een niet gespecificeerde streek) een oud tempeltje dat volgens hem een tempel van Devi is waar tantristen met woeste rituelen de godin vereren. Even later ziet hij vlak langs de muur van deze tempel een cobra kruipen die bijna met de muur lijkt te versmelten. Dat is een aanwijzing dat de slang verbonden is met de tempel, en dus met het daarmee geassocieerde tantrisme. Interessant is dat volgens Vogel (1926:248v.) nog in deze eeuw slangtempels (waar echter geen levende slangen vereerd worden, *ibid.* 268) in de Himalaja vaak tegelijkertijd ook tempels voor Devi zijn; afgezien van het verband tussen Devi en slangen in het tantrisme bestaat dus in afgelegen streken ook in realiteit een band tussen beide. Omdat de asceet in 'Khagam' (dat zich in de omgeving van de Himalaja afspeelt!) een aanhanger is van het tantrisme, zijn de bouwresten rond het hol van zijn slang mogelijk ook ruïnes van een Devi-tempel. In dat geval treden beide symbolen van het essentiële principe van het tantrisme, het vrouwelijk beginsel waarvan de activiteit onder andere leidt tot het verkrijgen van magische krachten, in dit verhaal samen op, evenals in 'Saamp'.

Hoewel er overeenkomsten bestaan tussen 'Khagam' en 'Naag-poedja',

zijn de twee verhalen in essentie dus heel verschillend. Gaat het in Preemtjands verhaal om een asceet die in slangededaante magie beoefent, in 'Khagam' is de asceet een tantrist en de slang een tantrisch symbool.

Het is opvallend dat de naam van de slang in 'Khagam', Balkishen, een verband legt tussen de god Krishna (want Balkishen betekent 'Krishna als kind') en de slang die een tantrisch symbool is op één lijn met de godin Devi, want op het eerste gezicht heeft Krishna geen enkele relatie met het tantrisme. Uit onderzoek naar de geschiedenis van de Krishna-verering is echter gebleken dat Devi oorspronkelijk beschouwd werd als de moeder of misschien de oudere zuster van Krishna en zijn broer Baladeva, die zelf in origine een slangegod is (Vaudeville 1984:9). Er is dus ooit wel degelijk een relatie geweest tussen Krishna, Devi en slangen, die echter in later eeuwen helemaal overschaduwd is geraakt door andere ideeën. Dat hiermee de naam Balkishen afdoende is verklaard, is echter niet zeker, omdat het niet zeker is of de auteur dit gegeven kende.

Anders dan Preemtjand lijkt Ray geen speciale bedoeling gehad te hebben met het thema van slangen en magie. In het woord vooraf van zijn bundel verwijst hij naar Wells, Conan Doyle en Jules Verne als inspiratoren, en hoewel zijn verhaal de lezer wel wil overtuigen van de realiteit van magie, lijkt het hem gezien de inhoud van de andere verhalen in de bundel vooral te gaan om een spannend verhaal.

Het al genoemde 'Saamp' is een verhaal verteld door een mannelijke ik-persoon over zijn tocht met een vrouw de jungle in, waar zij de al genoemde tempel en slang zien. Het wordt gekenmerkt door een sfeer van erotiek. Wanneer bijvoorbeeld in het begin van het verhaal de ik-persoon een vlucht reigers ziet, is dat een symbool voor de regentijd dat al in middeleeuwse Hindi-teksten voorkomt. En zoals we in verband met 'Naag-poedja' al zagen, wordt de regentijd geassocieerd met zowel erotiek als slangen. De relatie tussen slangen en erotiek komt in dit verhaal ook naar voren wanneer de slang bij de tempel door de ik-persoon beschreven wordt en deze daarbij verschillende woorden gebruikt die mede een erotische lading hebben. De sfeer van erotiek komt tevens tot uiting in een droom die de ik-persoon heeft gehad en die, zoals subtiel gesuggereerd wordt, erotisch van inhoud is geweest, en in de gedachten van de ik-persoon over het samen met de vrouw in de jungle zijn. Anders echter dan in Preemtjands verhaal hangt de sfeer van erotiek hier samen met het ook in het verhaal genoemde tantrisme. Niet alleen wordt de tantrische vereniging van het vrouwelijk met het mannelijk principe in het menselijk lichaam natuurlijk vaak in termen van seksuele symboliek beschreven, maar ook spelen in sommige tantrische rituelen seksuele praktijken een rol, en het hierboven met 'woest' vertaalde Hindi-woord dat de tantrische

ritten (produktieve magie) in de ogen van de ik-persoon karakteriseert, kan als een verwijzing naar dergelijke seksuele riten worden opgevat. Zoals in 'Khagam' de relatie tussen de asceten en de slang samenhangt met het tantrisme, zijn in 'Saamp' zowel de slang als de erotiek verbonden met tantrische magie en tantrische asceten. Anders echter dan Ray doet Agyeeya geen enkele poging de lezer van de realiteit van het verhaalde te overtuigen. 'Saamp', dat niet in detail besproken kan worden wanneer de lezer niet de volledige verhaalttekst ter beschikking heeft, is het meest diepgaande en filosofische van de drie hier besproken verhalen, waarin Devi, een slang en magische erotiek op subtiële wijze door de auteur met elkaar vervlochten zijn. In dit verhaal herinnert het element van magie in geen enkel opzicht meer aan de romantiek van Khattri.

In de drie hier besproken verhalen komen steeds asceten, magie en slangen voor, maar terwijl de verhalen op een aantal punten onderling overeenkomen, zijn er ook belangrijke verschillen. Preemtjands verhaal is sterk gebaseerd op volksgeloof over slangen en magie, terwijl de magie in de beide andere verhalen meer samenhangt met de religieuze richting van het tantrisme. Terwijl Ray een spannend verhaal lijkt te willen presenteren zonder dieperliggende bedoelingen, beoogt Preemtjand het sociale thema van de positie van weduwen onder de aandacht te brengen. En Agyeeya's 'Saamp' heeft een met het tantrisme samenhangende filosofische diepgang die het tot een veel subtieler verhaal maakt dan de beide andere. Ondanks deze verschillen is het opvallend, zoals in de inleiding vermeld, dat alle drie verhalen de combinatie van magie, asceten en slangen laten zien. Hoewel deze combinatie in de geschreven klassieke Indiase traditie niet te vinden lijkt, komt hij wel ook in een zeer populaire hedendaagse Hindi-film voor (Kakar 1989:59-63), en mogelijk hebben we hier te maken met een onderstroom in de traditie.

LITERATUUR

- 'Ajneya' (1982), 'Saamp', in: *Lautti pagdamdiyam*, Delhi, p. 388-392.
- Berge, H.C. ten (1984), *De mannenschrik*, Zutphen.
- Crooke, W. (1896), *The Popular Religion and Folk-lore of Northern India*, vol. II, London.
- Gupta, S., D.J. Hoens & T. Goudriaan (1979), *Hindu Tantrism*, Leiden/Köln.
- Kakar, S. (1989), *Intimate Relations*, New Delhi, herdruk: 1990.
- Manak Hindi koś*, ed. Ramcandra Varma, Allahabad.
- McGregor, R.S. (1974), *Hindi Literature of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Wiesbaden (*A History of Indian Literature*, ed. J. Gonda, VIII,2).
- Mundkur, B. (1983), *The Cult of the Serpent*, Albany.
- Pandey, I.P. (1974), *Regionalism in Hindi Novels*, Wiesbaden.
- 'Premcand' (1979), 'Naag-poedja', in: *Mansarovar* VII, Allahabad, 9de dr., p. 289-299.
- Rawson, P. (1973), *Tantra*, Bussum.
- Ray, S. (1987), 'Khagam', in: *Stories*, London, p. 1-16.
- Simha, B.C. (1979), *Serpent Worship in Ancient India*, New Delhi.
- Vaudeville, C. (1984), 'Krishna Gopala, Radha, and the Great Goddess', in: J.S. Hawley & D.M. Wulff (eds.), *The Divine Consort*, Delhi, p. 1-12.
- Vogel, J.Ph. (1926), *Indian Serpent-lore*, London.
- Zimmer, H. (1946), *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, ed. by J. Campbell, New York (The Bollinger Series VI).

Piet Schrijvers
Een dode spreekt
Hekserij en magie in het epos van Lucanus

In het begin van de jaren 60 n.C. werkte de jonge Romeinse dichter Lucanus aan een epos dat binnen de epische traditie van Grieken en Romeinen een uniek karakter bezit. Hij behandelde daarin geen mythologische stof, betrok geen Olympische goden bij het gebeuren, maar beschreef een korte periode uit de eigen, vaderlandse geschiedenis: de botsing tussen Caesar en Pompeius, die het einde van de Romeinse Republiek inluidde. Aan het begin van boek 1 trekt Caesar over de rivier de Rubico 'en is de teerling geworpen' (49 v.C.). Hoe en in hoeveel boeken Lucanus zijn epos heeft willen afronden, weten wij niet omdat de Latijnse tekst midden in boek 10 afbreekt bij Caesars eerste ontmoeting met de vorstin Kleopatra te Alexandrië. De dichter heeft zijn werk niet kunnen voltooien daar hij, betrokken bij een samenzwering tegen keizer Nero, tot zelfdoding werd gedwongen. Het zevende boek vormt het hoogtepunt omdat aldaar de beslissende veldslag (48 v.C.) tussen Caesar en Pompeius bij Pharsalus, een plaats in de Noordgriekse landstreek Thessalië, wordt beschreven. Vandaar de vrij gangbare titel van dit epos: *Pharsalia*, naast de meer waarschijnlijke, die prozaïsch luidde: *Over de Burgeroorlog*.

Omdat de legers van Caesar en Pompeius na enige omzwervingen in Thessalië zijn aangekomen, grijpt de dichter in boek 6 zijn kans om aan de beschrijving van deze landstreek, die in de klassieke Oudheid berucht was om haar heksen, een magische scène te koppelen van meer dan vierhonderd verzen (boek 6:413-830), die zowel om haar geleerde details als om haar gruwelijk karakter zonder weerga is in de Westeuropese literaire traditie. Lucanus laat namelijk op de vooravond van de beslissende veldslag Sextus, de angstige zoon van de veldheer Pompeius, op zoek gaan naar een Thessaalse heks teneinde door haar bemiddeling een dode te kunnen raadplegen over de afloop van de strijd. Eenzelfde beweegreden dreef koning Saul naar de heks van Endor, die in staat bleek de schim van de gestorven profeet Samuël op te roepen. De scène van het door Sextus gevraagde en verkregen dodenorakel is als geheel ontsproten aan de morbide fantasie en sensatiezucht van de dichter zelf. Wij weten uit historiografische bronnen dat deze zoon van Pompeius op dat specifieke moment niet eens in Thessalië was (evenmin als de Romeinse redenaar en staatsman Cicero, die in boek 7 op het strijdtoneel van Pharsalus wordt

neergezet). In vroeger eeuwen heeft men de dichter fel bekritiseerd om dit superieure manipuleren met historische feiten, ten onrechte, want Lucanus heeft geen geschiedwerk willen schrijven, maar een literair werk dat alleen al om zijn originaliteit, pathetische toon en sensationele inhoud, en om zijn geleerdheid, het epos van Vergilius (de *Aeneis*) en de *Metamorfosen* van Ovidius zou evenaren, zo niet overtreffen.

Het dodenorakel, gebaseerd op een algemeen verbreid geloof dat de schimmen der gestorvenen de toekomst kunnen voorspellen, vormde een traditioneel element in de antieke epische verteltraditie sinds Homerus, de vader van het epos, in zijn *Odyssee* de held Odysseus de doden laat bevragen. Odysseus doet dit door een kuil te graven en de bloedeloze schimmen onder meer door een bloedoffer naar boven te lokken en door middel van dit bloed tot spreken te brengen. Vergilius laat de held Aeneas een tegenovergestelde weg kiezen; in boek 6 van de *Aeneis* daalt de held zelf af naar de onderwereld om van zijn vader Anchises een voorspelling over Romes toekomst te verkrijgen. De originaliteit van Lucanus blijkt uit het feit dat hij voor zijn beschrijving van het traditionele dodenorakel niet de weg omhoog (van de schimmen) of de weg omlaag (van de epische hoofdpersoon) kiest, maar een pasgestorven soldaat, die zich als zwervende schim in een grenssituatie tussen boven- en onderwereld bevindt, weer tot leven en spreken laat brengen. In zijn beschrijving van de plek van het dodenorakel laat de dichter in het midden of de heks de schimmen kan zien omdat zij ze naar de grens tussen onder- en bovenwereld heeft aangetrokken of zelf is afgedaald (boek 6:652-654). Terwijl Homerus en Vergilius op dit punt zonneklaar zijn, plaatst Lucanus de fantasie van de luisteraar-lezer in het onzekere halfduister dat aan magische scènes eigen is. In die zin is de dichter zelf een magiër die zijn toehoorders-lezers heerlijk laat griezelen. De belangstelling voor en het geloof in magische praktijken was trouwens in zijn tijd niet gering, zoals onder meer blijkt uit de magieprocessen in de 1ste eeuw n.C., waarvan de geschiedschrijver Tacitus verslag doet. Er bestond in die tijd een literaire 'markt' voor dodenorakels; de vier Romeinse, epische dichters uit de 1ste eeuw n.C. en de tragedieschrijver Seneca, oom van Lucanus, hadden ze allen op het repertoire.

Alvorens het dodenorakel in alle kleuren en geuren te beschrijven toont de dichter zijn eruditie op het gebied van de magische kunsten in twee lange opsommingen van heksenpraktijken (438-570). Als spiegel van 'de magie in de klassieke Oudheid' zijn deze geleerde stukken vervormd door retorische overdrijving en navolging van literaire tradities. Tegen eventuele kritiek van historici en antropologen dekt de dichter zich in door aan het begin van zijn opsomming (436-437) mede te delen dat 'geen enkel verzonnen wonder, hoe fantastisch ook, de macht van de Thessaalse

heksen te boven gaat: hun kunst bestaat uit alwat niet wordt geloofd'. Toch bevatten de beschrijvingen een aantal thema's en kernen die representatief zijn voor het antieke geloof in en voor de antieke praktijk van de magie. Allereerst valt op dat de magie als misdadige praktijk herhaaldelijk gesteld wordt tegenover de officiële religie, het 'gruwelijke' dodenorakel tegenover reguliere vormen van toekomstvoorspelling (bijvoorbeeld de Griekse orakels te Delos, Delphi en Dodona en Romeinse vormen als vogelschouw en bliksemschouw). Een wezenlijk onderscheid tussen magie en religie ligt voor de dichter in het feit dat de magiër op diverse manieren de goden dwingt en terroriseert, terwijl in de officiële religie men de goden smeekt in nederig gebed. Tot de algemeen door heksen gebruikte middelen rekent Lucanus 'schadelijke' kruiden en toverspreuken (*carmina*), 'die zelfs onwillige goden kunnen dwingen' (446). Lucanus spreekt ook van stenen in Thessalië die in staat zijn de zingende magiërs te horen (439-440). In de middeleeuwen heeft men geprobeerd deze stenen te identificeren (als magneten), zoals ook nog recentelijk een onderzoekster (Tupet) een mineralogische oplossing voor deze gevoelige stenen heeft trachten te vinden. Deze wetenschappelijke naspeuringen hebben evenwel te weinig rekening gehouden met het feit dat Lucanus ons een mengsel van *Dichtung und Wahrheit* biedt. De gevoelige stenen zijn ongetwijfeld afkomstig uit de overlevering inzake de dichter Orpheus, afkomstig uit Thracië – in de Oudheid vaker met Thessalië versmolten –, die door zijn liedkunst zelfs stenen wist mee te slepen. Lucanus maakt hier gebruik van de dubbele betekenis van het Latijnse woord *carmina*: 'toverspreuken' en 'liederen/gedichten'. Met deze koppeling van de wonderbaarlijke zangkunst van Orpheus aan de toverformules van de heksen volgt Lucanus een literair voorbeeld, te weten de beschrijving van de beroemdste heks en kruidenvrouw uit de Oudheid, Medea, in Ovidius' *Metamorphosen* (boek 7, vers 204). Voor de erudiete lezer onthult Lucanus zelf zijn literaire voorganger, omdat hij na zijn vermelding van de gevoelige stenen meedeelt dat de 'Colchische vreemdelinge [Medea] in Thessalië de kruiden heeft verzameld die zij niet had meegenomen' (bij haar vlucht uit Colchis, toen zij Jason, de aanvoerder der Argonauten, met magische middelen had geholpen bij het verwerven van het gulden vlies).

Na de vermelding van de middelen beschrijft de dichter de domeinen waarop de heksen werkzaam zijn bij het realiseren van het onmogelijke en tegennatuurlijke. Allereerst noemt hij de liefdesdranken, andere afrodisiaca en het laten snorren van draden, waarmee 'onmogelijke' liefdes kunnen worden opgeroepen. Deze thematiek speelt in Lucanus' epos verder geen rol, maar komt meermalen aan de orde in de Romeinse liefdeslyriek. Daarna wordt, in typisch Lucaanse overdrijving, aan de macht van de heksen een kosmische uitstraling gegeven: de natuurlijke wereld-

orde zoals deze tot uitdrukking komt in de wisseling van dag en nacht, regen en zonneschijn, eb en vloed et cetera, weten zij te veranderen. Zo merkt hij op (467-469) dat zij 'door hun spreuken de wijde, vochtige nevels en wolken met losse vlechten hebben verjaagd'. Zoals zo vaak bij magische praktijken is hier sprake van een symbolische relatie: in dit geval tussen het 'laten verwaaien' van de haren en van de wolken, en de dichter is virtuoos genoeg om deze analogie weer te geven in zijn dubbelzinnig taalgebruik waardoor de Latijnse uitdrukking *solutis comis* ('met losgemaakte haren') zowel op de heksen kan slaan als op 'the dishevelled tresses of a cloud' (Charlotte Brontë, geciteerd door de beroemde Engelse dichter-latinist en Lucanus-uitgever Housman die – naar mijn mening ten onrechte – de Latijnse dubbelzinnigheid niet handhaaft). Dat de heksen volgens Lucanus niet alleen rivieren tot stilstand kunnen brengen maar ook de zomerse Nijlvloed tegenhouden, de kronkelingen van de rivier de Maeander rechte trekken et cetera is wederom een staaltje van literaire navolging, retorische overdrijving en erudiet vertoon. Uitgangspunt vormt hier het in de antieke literatuur traditionele, zogeheten 'litterair adunaton' (een versleten bezweringsformule van het type 'eerder zal de rivier terugkeren naar zijn bron... dan dat ik mijn belofte verbreek' (of iets dergelijks). De enige, vaak in de antieke literatuur vermelde, handeling van de Thessaalse heksen is dat zij de maan kunnen roven en omlaaghalen (een prewetenschappelijke verklaring van een maansverduistering). Met deze bestaande overlevering sluit de dichter zijn algemene heksenbeschrijving af: de *Dichtung* eindigt met een overgeleverde *Wahrheit*. Daarvóór heeft hij nog hun macht over de wilde dieren beschreven; ook hier heeft hij een bestaand feit (slangenbezwinging) eigenmachtig aan de Thessaalse vrouwen gekoppeld. Dat leeuwen en tijgers zich allervriendelijkst tegenover deze heksen gedragen, is ongetwijfeld weer ontleend aan het verhaal over de wonderbaarlijke zangkunst van Orpheus.

Deze gehele potpourri van overgeleverde feiten en persoonlijke verzin-sels wordt afgesloten door een godsdienst-historisch interessante beschouwing over de oorzaak van de macht die heksen met hun toverformules en -kruiden op de goden uitoefenen (492-499):

Waarom spannen de goden zich in om gehoorzaam spreuken,
toverkruiden te volgen, vol vrees om hen te versmaden?

Wat is de aard van hun band en wederzijdse verplichting?

Móeten ze volgbaar zijn of willen ze gaarne zich voegen?

Hebben de heksen door onbekende vroomheid zo'n invloed of
dwingen zij hen door geheime bedreigingen? Hebben zij macht over
alle hemelse goden of richten zij zich met hun spreuken
tegen één God die de wereld beheerst maar zelf wordt gedwongen?

Het godsdiensthistorisch belang van deze hierboven vertaalde verzen is het volgende. Uit literaire bronnen weten wij dat in de klassieke Oudheid vele magische boeken met bezweringsformules hebben bestaan, maar dat in de Romeinse keizertijd de meeste systematisch zijn vernietigd vanwege de aan hen toegeschreven criminele en/of (staats)gevaarlijke inhoud. Zo zou keizer Augustus tweeduizend boekrollen met magische inhoud hebben laten verbranden. Juist zoals de magiërs zelf in een sfeer van geheimhouding hun praktijken uitoefenden, ging ook hun literatuur ondergronds. Nu is een grote collectie van magische papyri, vermoedelijk het bezit van een kenner of verzamelaar, bewaard gebleven in het Egyptische Thebe, die onder de naam *Griekse Magische Papyri* een unieke bron vormt voor onze kennis van het godsdienstig leven en magisch denken en handelen in de latere keizertijd. Van godsdiensthistorische zijde is voorgesteld dat, gezien de inhoud van Lucanus' verklaring, de Romeinse dichter deze collectie op een of andere wijze gekend moet hebben, hetgeen ons een *terminus ante quem* voor deze heterogene verzameling papyri zou opleveren: deze zou dan onderdelen bevatten die in ieder geval reeds vóór de dood van Lucanus in 65 n.C. in Rome bekend moeten zijn geweest. De door de dichter voorgestelde verklaringen van de macht van de magiër of liever van de volgzzaamheid van de goden (dwang/bedreiging van of speciale binding met de goden) zouden binnen de antieke traditie inzake magie dermate uniek zijn dat zij wel uit een vreemd Egyptisch soort handboek afkomstig moeten zijn, omdat deze twee verklaringen meermalen in de *Griekse Magische Papyri* opduiken of verondersteld worden. In wezen keert hier weer het algemene probleem terug: hoe historisch-feitelijk en hoe literair-fantasievol is Lucanus' epos ook op dit punt van de magie-beschrijving? Tegen een onbekommerd aannemen van Lucanus' tekst als *terminus ante quem* pleiten twee literaire overwegingen. Dat de magiër-heks dwang op de goden uitoefent en hen bedreigt, is een motief dat we ook in vroegere literaire bronnen tegenkomen (bijvoorbeeld in Ovidius' beschrijving van Medea in de *Metamorphosen*, 7:217 en in Seneca's schildering van Medea en van een dodenorakel in zijn tragedies *Medea* en *Oedipus*). Weliswaar komt dit element bij Lucanus' literaire voorgangers slechts kort ter sprake, maar het is karakteristiek voor onze retorische dichter om wat zijn voorgangers kort hebben afgedaan, uitgebreid te exploiteren. Daarin toont hij zijn originaliteit binnen de traditie. Als episch dichter, die tevens een erudiet leerdichter wil zijn, heeft hij vaker de gewoonte om zijn beschouwingen (bijvoorbeeld over eb en vloed of over de oorsprong van de Nijl) in de vorm van een alternatieve verklaring te gieten of af te sluiten. De oppositie in zijn verklaring van de macht van de magiër (goddelijke gehoorzaamheid door dwang of door speciale binding met de goden op basis van – onbekende – verdienste) is geheel overeenkomstig zijn com-

poneerwijze als leerdichter. De gehele toon en inhoud van de magische scène in zijn epos laten ongetwijfeld overeenkomsten zien met de bewaard gebleven magische teksten op papyrus, maar de bovengenoemde verklaringen zijn wellicht minder klemmend en exclusief om ze als definitieve *terminus* te gebruiken.

Juist zoals een circusacrobaat of goochelaar zijn gevaarlijkste en moeilijkste truc een keer laat mislukken om de spanning bij het publiek op te voeren, zo laat Lucanus de heks een keer falen in haar pogingen het lijk tot leven te brengen. Op dat moment (725) laat hij Erictho losbarsten in bedreigingen van de goden (de chantage is overigens veelal aan de traditionele mythologie ontleend):

Deze vertraging verbaasde de heks en woedend heeft zij
met een levende slang het roerloos kadaver geseld;
via de holle spleten der aarde, door haar spreken geopend,
blaft ze de schimmen toe en verbreekt de stilte der doden:
'Schrikgodinnen, jullie luisteren niet naar mijn woorden en
drijft niet die arme ziel door de lege ruimte van Hades?
Bij jullie ware naam roep ik je omhoog, in het zonlicht
zal ik je hulpeloos achterlaten, Stygische honden.
Volgen zal ik langs graven en lijken, ik zal jullie verjagen,
voortdrijven, weg van de urnen en alle dodenvalleien.
Jij, Hecate, die geschminkt als Diana je toont aan de goden,
ik zal je ware gezicht laten zien, verbleekt en vervallen,
ik zal je verbieden nog eenmaal je helse gelaat te veranderen.
Ik zal verraden, Proserpina, wat voor een feestmaal je vasthoudt
onder het zware gewicht van de aarde en wat voor relatie jij
met de duistere vorst van de nacht onderhoudt, waarom je moeder
jou niet heeft terug willen roepen, besmet als je bent! Jij laagste
heerser ter aarde, ik zal je spelonken open doen barsten,
zon binnenlaten die jou met zijn stralen zal treffen: Gehoorzaam!'

Na de poëtische geleerdheid over heksen in het algemeen voert de dichter Erictho ten tonele, de Thessaalse heks 'die deze bezoedelde kunst tot nieuwe, ongekende praktijken had gevoerd' (509), vanwege haar speciale deskundigheid op het gebied van dodenorakels. De door Lucanus aan haar toegeschreven misdadige en necrofiele praktijken zijn dermate morbide, pervers en volgens vele literaire critici smakeloos (zie Appendix), dat Goethe zich verplicht voelde haar in bescherming te nemen. De proloogfiguur in de *Klassische Walpurgisnacht* uit Goethes *Faust* is de Erictho van Lucanus, die zichzelf als volgt voorstelt:

*Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,
Tret ich einher, Erichtho, ich, die Düstere;
Nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich
Im Übermaß verlästern. – Endigen sie doch nie,
in Lob und Tadel!*

Het dodenorakel was niet alleen in de antieke literatuur sinds Homerus, maar ook in het religieuze leven van de Grieken een bestaand verschijnsel dat op een aantal wijdverbreide voorstellingen was gebaseerd, allereerst dat na de dood de schimmen der gestorvenen op een of andere manier blijven voortbestaan en dat ze de toekomst kunnen voorspellen. Om de schimmen daadwerkelijk te laten verschijnen, zal men ofwel een lokmiddel moeten gebruiken (Odysseus sprenkelt bloed) ofwel een magisch dwangmiddel dat bestaat uit een lichaamsrest, hoe klein ook, van de gestorvene, een deeltje dat macht geeft over het geheel, zoals een verliefd mens macht hoopt te krijgen over de geliefde door het bezit van een haarlok (of een foto of louter door het noemen van de naam). Vandaar dat ook Lucanus in zijn beschrijving van de specialist Erichtho benadrukt dat de heks jacht maakt op resten van gestorvenen (botten, flarden van een doods-kleed, verstarde oogballen en verdroogde extremiteiten van mummies – een voorbeeld van overdrijving en van belangstelling voor Egypte bij de dichter – met als climax de tong die zij, tijdens de schijnbeweging van een afscheidskus, bij een gestorvene afbijt). Lucanus heeft aan zijn beschrijving nog andere, wijd verbreide voorstellingen over schimmen en geesten verbonden: ze blijven op aarde rondspoken, bijvoorbeeld wanneer hun lichaam geen passende begrafenis heeft verkregen (vandaar de vermelding van gehangenen en gekruisigden). Volgens antiek geloof keren bij voorkeur die schimmen als wrokkende, kwade geesten terug die voortijdig een natuurlijke of gewelddadige dood zijn gestorven. Vandaar dat de dichter aan het slot van zijn opsomming speciaal de jonggestorvenen vermeldt. Omdat magische praktijken in alle geheimzinnigheid plaatsvinden en in de verhalen van buitenstaanders snel een misdadig karakter verkrijgen, wordt aan de heks ook toegeschreven dat zij zo nodig zelf de lijken maakt en, als toppunt van gruwel, ongeboren kinderen uit de moederschoot ruikt en offert. Ook hier heeft de retorische overdrijving van de dichter een uitgangspunt in de actuele, maatschappelijke werkelijkheid van (laster)verhalen en roddels over geheime genootschappen en rituelen.

Nadat Sextus aan de heks zijn verlangen naar een dodenorakel kenbaar heeft gemaakt, kiest zij met klinische zorg een lijk uit dat na passende voorbereiding tot spreken in staat zal zijn (longen en stemorgaan zijn nog intact!). Met materiële middelen en met toverspreuken tracht zij vervolgens het uitgekozen medium tot leven te wekken (667-693), allereerst met

het – ook uit Homerus bekende – verse bloed, waaraan Lucanus een hele erudiete lijst van ingrediënten toevoegt, die hij zo toepasselijk mogelijk uit de antieke biologie, zelf niet vrij van magische en wonderbaarlijke aspecten, heeft verzameld: 1. schuim van een dolle hond, vermoedelijk gekozen om het enge karakter of om aan te geven dat de heks zelfs voor dolle honden niet bang is; 2. ingewanden van een lynx (Plinius vermeldt in zijn *Naturalis Historia* het wonderbaarlijk vermogen van de urine van dit dier) en de eerste wervel van de ruggegraat van een hyena (wellicht gekozen om aan het lijk de buigzaamheid van de hyena te geven?); 3. merg van een hert dat zich gevoed heeft met een slang (antieke biologen vermelden dat een hert slangen kan aantrekken), zeer effectief om – per analogie – een schim aan te trekken; 4. een klein visje, dat, zoals zijn Griekse naam ‘echenais’ etymologisch aangeeft, schepen kan tegenhouden, en dus ook geschikt om een dode in zijn tocht naar de onderwereld af te remmen; 5. slangehuid en as van de feniksvogel (de slang die jaarlijks een nieuwe huid krijgt, en de feniks die ieder jaar uit haar as verrijst, waren traditionele symbolen van onsterfelijkheid en in deze context bij Lucanus zeer *to the point*) et cetera. Daarna gebruikt de heks een nog effectiever middel om de goden te bezweren, toverformules aangeduid met de technische term *murmura* (gebrabbel/gemompel dat door de onverstaaenbaarheid de magische handeling nog spannender en indrukwekkender maakt bij het publiek). Volgens Lucanus omvat dit vocale middel ook honde- en wolfegehuil, uilegekrijs, gekreun van bossen en van golven die op rotsen breken, donderslagen, door de dichter toegevoegd om de sfeer te verhogen (de genoemde geluiden golden als onheilspellende voortekenen). Daarna richt de heks zich met het volgende antigebed tot de goden van de onderwereld (706v.):

Verhoort mijn gebed zowaar als ik mij met voldoende misdadige mond tot U richt, zo waarlijk ik nooit deze spreuken laat horen, nuchter van mensenvlees, en ik dikwijls harten, vervuld van heilig leven, heb opengesneden, ze wassend met warme hersens, zo waar ik het hoofdje en ingewanden van levende foetussen neergelegd heb op Uw schalen, verhoor mijn gebeden.

In dit antigebed, dat naar vorm en inhoud een navolging en parodie is van het reguliere, religieuze gebed, komen twee kenmerken van de antieke ‘zwarte magie’ en van de visie erop van buitenstaanders, althans in de keizertijd, tot uitdrukking. In tegenstelling tot wat menig negentiende- en twintigste-eeuwse antropoloog en evolutionist meende, is deze, door Lucanus verwerkte vorm van magie, niet een primitief verschijnsel dat later door de ‘grote’ religies wordt gevolgd en verdreven; deze magische

praktijken parasiteren in hun verschijningsvormen op de bestaande religie zoals er in later tijd eerst een officiële Heilige Mis moet bestaan om een geperverteerde, parodiërende 'zwarte mis' (bij voorkeur te celebreren op het naakte lichaam van een hoer) mogelijk te maken. Als 'zwarte magie' beschouwd wordt als een omdraaiing van alle waarden en als een erediens van het kwaad, dan gelden de grootste misdaden als de hoogste verdienste, zoals de 'satanische' heks Erictho formuleert in haar gebed tot de machten van de duisternis. In deze *Umwertung* sluit de magie-scène van Lucanus aan bij het grondthema van zijn epos over de burgeroorlog, waarin Romeinen, strijdend tegen Romeinen, ook alle bestaande normen en waarden hebben verkracht. Het is niet toevallig dat de dichter deze scène in boek 6 heeft geplaatst, want Vergilius plaatste zijn onderwereldscène in boek 6 van de *Aeneis*. Lucanus is niet alleen gedreven geweest door literaire wedijver met zijn grote, epische voorganger, hij is in zijn visie op de Romeinse geschiedenis een anti-Vergilius. Tegenover de positieve Sibylle, die als gids en priesteres Aeneas naar de onderwereld leidt, alwaar zijn vader Anchises hem in een 'heldenschouw' de toekomstige grootheid en groei, culminerend in keizer Augustus, laat zien, plaatst Lucanus de satanische Erictho. Zij brengt een lijk tot leven dat beschrijft hoe de burgeroorlog ook in het onderaardse heeft toegeslagen; zijn heldenschouw toont ons de goede Romeinen, wenend en klagend, en de oproerlingen (Catilina, Marius, de Gracchen), vol vreugde zich verkneukelend. De witte magie van de Vergiliaanse poëzie krijgt aldus haar tegenhanger in de zwarte magie van het epos van Lucanus.

APPENDIX

Beschrijving van de heks Erictho (Lucanus, boek 6:510-569):

Haar was als heks verboden de stad in te komen of huizen binnen te gaan; haar woning bestaat uit eenzame graven, tombes waaruit zij de schimmen verjaagd heeft; geliefd is ze bij de onderaardse demonen. Het feit dat zij leeft, noch de goden hinderen haar de zwijgende schare der doden te horen, kennis te hebben van 't Stygisch domein en van de geheimen diep in de Hades verborgen. Het hoofd van de heks is vervuild en mager, en daar zij het daglicht niet kent, weegt een lijkbleke vaalheid op haar spookachtig gezicht dat de last van het slordige haar draagt. Wanneer wolken en donkere nevels de sterren verbergen, komt de Thessaalse te voorschijn uit de geplunderde graven 's nachts om de bliksems te vangen. Haar voetstap verschroeit het vruchtbaar

zaad der gewassen, haar adem vergiftigt de lucht die gezond was.
Zij roept geen hemelse machten aan en vraagt niet de goden
zingend en smekend om hulp, van een zoenoffer wil zij niets weten.
Vlammen en wierook die zij onvreemd heeft aan een ontstoken
brandstapel, legt zij vol vreugde als offer op de altaren.
Reeds bij het eerste geluid van haar stem vergunnen de goden
haar ieder misdrijf: zij vrezen een tweede toverformule.
Levende mensen die nog hun leden bewegen, begraaft zij;
tegen zijn zin komt de dood, daar het stervensuur niet heeft geslagen.
Lijkstoeten doet zij weer keren, haalt lijken terug uit de tombes
en aan hun doodslot zijn de kadavers heelhuids ontkomen.
Rokende as en smeulende botten van kinderen grijpt zij
weg van de brandstapel, zelfs de fakkel die door hun ouders
vast werd gehouden, verzamelt de rokende rest van een lijkbaar,
dodengewaden half verschroeid, en as met een vleesgeur.
Maar als zij worden bewaard in een sarcofaag en de vochten
ingedroogd zijn en het lichaam in gaafheid verhardt tot een mummie,
doet zij zich gretig te goed aan de leden en dompelt haar handen
blij in de kassen en graaft de verstarde oogballen uit en
knaagt aan verdorde en gelig verbleekte resten van handen.
Worgkoord en lus bijt ze door, plukt lijken van galgen en rooft
de kruishouten leeg en verscheurt het door regen aan flarden geslagen
vlees met organen en al, gestoofd door de zon die er doordrong.
Spijkers in handen gedreven en bloed dat zwart is geworden
op het rottende lijf en bedorven lichaamssappen
steelt ze en hangt aan een pees die weerstand biedt aan haar tanden.
Ligt op de aarde een lijk onbegraven, dan zit zij vooraan met
vogels en roofdieren achter haar rug, maar zij wil het lichaam
niet met een mes of haar handen verscheuren, zij wacht tot de wolven
toehappen om uit hun dorstige bekken de brokken te rukken.
Niet schrikt zij terug voor een moord als zij vers bloed moet gebruiken
dat uit een opengesneden keel het eerst omhoogspuit,
of als haar gruwelijk maal om lillende darmen zal vragen.
En door een snee in de buik wordt een foetus naar buiten getrokken
– niet de natuurlijke weg –, een brandoffer voor de altaren.
Als zij maar even gebrek heeft aan wilde en dappere schimmen,
maakt zij ze zelf; ieder lijk van een mens is voor haar van haar gading.
Zij trekt de eerste baardharen uit een lichaam dat jong is,
zij knipt linkshandig de lokken af van een stervende knaap en
bij de begrafenis van een familielid stort de Thessaalse
zich op de dierbare dode, verminkt zijn gezicht onder kussen
en met haar tanden ontsluit ze zijn mond en terwijl zij de stijve

tong uit zijn mond bijt, mompelt ze tussen zijn ijskoude lippen
een geheimzinnig gruwelbericht naar het rijk van de doden.

LITERATUUR

Lucanus-vertalingen:

M. Annaeus Lucanus, *Der Bürgerkrieg*, Latijn-Duits, uitg. en vert. door W. Ehlers, Darmstadt 1978, 2de dr.

Lukan, *Der Bürgerkrieg*, Latijn-Duits, uitg. en vert. door G. Luck, Darmstadt 1985.

Nederlandse vertaling van fragmenten door P.H. Schrijvers in *Op de snaren van Apollo, Acht eeuwen Latijnse poëzie*, samengest. en ingel. door P. De Rynck & Andries Welkenhuysen, Baarn 1993, p. 255-264.

H.D. Betz (1992), *The Greek Magical Papyri in Translation*, vol. 1 *Texts*, Chicago.

S. Eitrem (1941), 'La magie comme motif littéraire chez les Grecs et les Romains', *Symbolae Osloenses* 21, 39-83.

G. Luck (transl., annot., and introd.) (1992), *Arcana Mundi, Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds, A Collection of Ancient Texts*, Baltimore/London (paperback).

A.D. Nock (1972), 'Greek Magical Papyri, no. 9', in: *Essays on Religion and the Ancient World* (uitgeg. door Z. Stewart), vol. 1, Oxford, 176-194.

A.-M. Tupet (1976), *La magie dans la poésie latine, 1: Des origines à la fin du règne d'Auguste*, Paris.

— (1984), 'La mentalité superstitieuse à l'époque des Julio-Claudiens', *Revue des Études Latines* 52, 206-235.

— (1986), 'Rites magiques dans l'Antiquité romaine', in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II 16.3, 2591-2675.

Van toverspreuk tot schietgebed

Duitse magische teksten uit de vroege middeleeuwen

Tot de oudste teksten die in het Duits zijn overgeleverd, behoort een aantal magische teksten, waarin hogere machten worden aangeroepen van wie de mens hulp verwachtte. Traditioneel worden deze teksten 'toverspreuken' genoemd wanneer de aangeroepen hogere macht een Germaanse godheid is, 'zegens' wanneer het om de christelijke God, om bijbelse figuren of om heiligen gaat (Petzoldt 1978). In principe verschillen deze teksten echter nauwelijks van elkaar, noch wat hun functie, noch wat hun vorm betreft.

De toverspreuken, dat wil zeggen: de magische teksten waarin Germaanse goden worden aangeroepen, zijn vanzelfsprekend het oudst, al zijn ze pas na de kerstening opgetekend. Dat kon ook niet anders, want lezen en schrijven werd in Duitsland pas door christelijke missionarissen geïntroduceerd. Merkwaardig is wel dat clerici, christenen dus, in de tiende eeuw nog heidense toverspreuken hebben opgetekend. Het had ten slotte eerder voor de hand gelegen dat men getracht zou hebben het gebruik ervan tegen te gaan. In een (ten onrechte) aan Augustinus toegeschreven preek, de *Homilia de sacrilegiis* (Ehrismann 1932:50), wordt namelijk uitdrukkelijk gesteld dat degene die *super sanctum simbulum et orationem dominicam carmina aut incantationes paganorum dicit* ('boven een heilig symbool en aansluitend aan een gebed des Heren toverspreuken of toverformules van de heidenen zegt'), geen christen maar een heiden is. Ook Hrabanus Maurus, tussen 822 en 842 abt van het klooster Fulda en van 847 tot 856 aartsbisschop van Mainz, keert zich in twee preken (Ehrismann 1932:51-52) fel tegen heidense rituelen, waarvan hij tijdens een maansverduistering getuige is geweest. Zij die menen invloed op de wil van de Schepper te kunnen uitoefenen, worden door hem dienaren van de duivel genoemd. Uit de achtste en negende eeuw zijn nog meer preken en traktaten bekend, waarin het uitspreken van magische teksten (en het verrichten van magische handelingen) wordt verboden. Maar het is de missionarissen kennelijk niet gelukt het geloof in de werking van dit soort spreuken uit te roeien.

Een tussenfase breekt aan wanneer men de Germaanse toverspreuken van de godennamen ontdoet en er een christelijke wending aan geeft. Ze kunnen dan gewoon in gebruik blijven, maar gelden nu als 'zegen', als gebed. Dit is een praktijk die vooral in het Angelsaksische missiegebied wordt aangetroffen. Duitsland werd namelijk vanuit twee kanten geker-

stend; afgezien van oude christelijke centra in het Westen (Mainz, Trier, Keulen), waar men al in de Romeinse tijd met het christendom in aanraking was gekomen, vond er missionering plaats door Ieren in het Zuiden (St. Gallen, Salzburg, Regensburg) en door Angelsaksen in het Noordwesten (van de Noordzeekust tot Fulda). Terwijl nu de Ieren het heidendom radicaal bestreden, bleken de Angelsaksische missionarissen bereid bepaalde heidense namen en gebruiken te accepteren, maar niet dan nadat ze deze van een christelijke inhoud hadden voorzien (Eggers 1963:154-168). Zo kon het dan ook gebeuren dat bepaalde spreuken van heidense godennamen werden ontdaan of, wanneer er geen godennaam in voorkwam, gebruikt mochten worden op voorwaarde dat men er enkele onzevaders aan toevoegde.

En ten slotte ontstaan er ook nieuwe magische teksten van zuiver christelijke signatuur, gebeden die in noodsituaties konden worden gezegd, schietgebeden. Deze verschillen noch wat de vorm, noch wat de functie betreft van de oudere toverspreuken.

Het gebruik van magische teksten in de praktijk, zoals Homerus dat beschrijft (*Odysee*, XIX:457), wordt in de Duitse literatuur van de middeleeuwen nauwelijks vermeld. In het *Nibelungenlied* vallen er heel wat gewonden en wordt herhaaldelijk over hun behandeling gesproken, maar van magische rituelen is nergens sprake. Eén keer wordt verteld dat men degenen die verstand hadden van de geneeskunst veel goud en zilver aanbood (str. B 255), een andere keer dat men de bedden van de gewonden vanwege de frisse lucht in de vensteropeningen opstelde (str. C 270). De behandeling van zieken en gewonden geschiedt hier dus heel rationeel en zonder magie. In de hoofse romans gaat het minder realistisch toe, maar afgezien van toverzalfjes (*Iwein*, v. 3419-3486) komen ook in dit genre geen magische spreuken voor ter genezing van zieken of gewonden. Die vindt men wel in sprookjes, met name in de *Kinder- und Hausmärchen* van de gebroeders Grimm, maar die vallen buiten het kader van dit artikel.

Van de oudste magische teksten is, zoals verwacht mag worden, telkens maar één versie bewaard gebleven, van later opgetekende teksten zijn er vaak verschillende versies bekend. Deze wijken doorgaans sterk van elkaar af, wat erop wijst dat we hier met uitgesproken orale literatuur te maken hebben (Elsackers 1989). Dat betekent ook dat deze magische teksten de enige enigszins betrouwbare restanten zijn van de oorspronkelijk bloeiende orale traditie. Dat die er is geweest, staat vast: Griekse en Romeinse auteurs maken herhaaldelijk gewag van de voordracht van heldenliederen, prijsliederen, dodenklachten en dergelijke, maar hoe deze eruit hebben gezien, is volstrekt onbekend. Wanneer nu uit de bewaard gebleven toverspreuken en zegens niet alleen blijkt dat er een overgang van de Germaanse naar de christelijke godsdienst heeft plaatsgehad, maar

ook dat het Germaanse lange vers met stafrijm geleidelijk aan wordt vervangen door de lange versregel met binnenrijm en nog later door het korte vers (dat wil zeggen: het vers met vier heffingen) met eindrijm, dan kan men veronderstellen dat deze overgang zich min of meer gelijktijdig in de gehele mondelinge literatuur heeft voltrokken.

In dit artikel zullen enkele teksten worden behandeld die de verschillende fasen representeren. Alle teksten staan in de bloemlezing van Braune (1979) waarin ook gegevens met betrekking tot datering en herkomst van de handschriften te vinden zijn.

1. De eerste Merseburger toverspreuk

Eiris sazun idisi, sazun hera duoder.
suma hapt heptidun, suma heri lezidun,
suma clubodun umbi cuoniouuidi:
insprinc haptbandun, inuar uigandun.

[Eens gingen vrouwen zitten, gingen zitten her en der.
Sommigen bonden boeien, sommigen hinderden het leger,
sommigen plukten aan de boeien:
ontspring de boeien, ontvlucht de vijanden.]

2. De tweede Merseburger toverspreuk

Phol ende uuodan uuorun zi holza.
du uuart demo balderes uolon sin uuoze birenkit.
thu biguol en sinthgunt, sunna era suister;
thu biguol en friia, uolla era suister;
thu biguol en uuodan, so he uuola conda:
sose benrenki, sose bluotrenki,
sose lidirenki:
ben zi bena, bluot zi bluoda,
lid zi geliden, sose gelimida sin!

[Phol en Wodan reden in het woud.
toen verzwikte Balders veulen zijn voet.
toen besprak hem Sinthgunt, de zuster van de zon;
toen besprak hem Frija, de zuster van de vruchtbaarheid;
toen besprak hem Wodan, zoals (alleen) hij goed kon:
of het nu aan het bot, aan het bloed

of aan de ledematen ligt:
bot tot bot, bloed tot bloed,
ledematen tot ledematen, alsof ze gelijmd zijn.]

Deze beide spreuken zijn opgetekend in een Latijnse codex die zes verschillende teksten bevat. Ze staan op een oorspronkelijk onbeschreven bladzijde, voorafgaande aan de zesde en laatste tekst, een missaal. Naast de beide toverspreuken is er ook nog een Oudhoogduitse doopformule in opgenomen. Wat de schrijver ertoe heeft bewogen deze heidense spreuken hier op te tekenen, is een raadsel. Het was zeker niet zijn interesse voor het verleden, want de behoefte om dingen te redden die dreigen verloren te gaan, treft men in die tijd nog niet aan. Misschien gaat het eerder om voorbeelden van wat door de geestelijken bestreden dient te worden. Dat zou dan ook de reden kunnen zijn dat de spreuken in een missaal zijn opgetekend. Het missaal is hoogstwaarschijnlijk in de negende eeuw in Fulda geschreven, terwijl de beide spreuken er pas in de tiende eeuw aan zijn toegevoegd. Het is vrij zeker dat het om afschriften gaat en dat de eerste schriftelijke fixering al in de achtste eeuw heeft plaatsgehad. Dit concludeert men uit de spelling *pt* voor *ft*, een schrijfwijze, die men in Oudengelse teksten uit de vroege achtste eeuw aantreft (Van der Rhee 1975). Engelse invloed in Fulda ligt voor de hand, want het klooster is in 744 door de Angelsaksische missionaris Bonifatius gesticht en in de bibliotheek bevonden zich ook boeken uit zijn bezit. Voor die tijd zijn de spreuken uiteraard mondeling overgeleverd. De structuur van beide spreuken is vergelijkbaar: beide bestaan uit twee delen, een zogenaamd paradigmatisch gedeelte, gevolgd door de eigenlijke toverspreuk. In de eerste tekst bestaat het paradigmatisch gedeelte uit de verzen 1-3, in de tweede uit de verzen 1-7. De functie hiervan is de hogere machten te activeren door ze te herinneren aan vroegere gelegenheden bij welke de spreuk al gefunctioneerd heeft. Dan volgt de eigenlijke toverformule.

Hoewel een betrekkelijk groot aantal woorden alleen in deze teksten is overgeleverd, zijn de beide spreuken toch wel begrijpelijk. Het grootste probleem vormt nog de vertaling van 1,1. De daar genoemde *idisi* moeten walkuren zijn, het woord zelf betekent 'vrouw', 'meisje' of 'maagd'. In het (christelijke) Oudhoogduits wordt het ook voor Maria gebruikt. Daarnaast is de betekenis van *eiris*, *hera* en *duoder* omstreken. De rest spreekt voor zich: sommige walkuren boeiden de vijand, anderen hielden het vijandelijke leger tegen, weer anderen maakten de boeien van de eigen mensen los. En de laatste regel zegt, waar het om begonnen is: 'ontsnap aan de boeien, ontvlucht de vijanden'. Deze spreuk werd waarschijnlijk gebezigd door de thuisgebleven familie van de gevangene, die op die manier trachtte

iets voor hem te doen, niet door de gevangene zelf, zoals sommigen veronderstellen (Ehrismann 1932:102).

In de tweede spreuk wordt verteld dat enkele goden door het woud reden. Een probleem is hier de anders niet bekende god Phol (wiens naam overigens in het handschrift eerst Pol luidde, waaraan later een kleine h is toegevoegd). Algemeen neemt men aan dat het om de god Balder gaat, wat heel plausibel is – diens paard raakt immers gewond. Omstreden is ook hoeveel andere goden er nog bij aanwezig zijn: twee of vier. Met de anders nergens voorkomende naam Sinthgunt zou namelijk slechts een aspect van de zon kunnen zijn aangeduid; het woord betekent 'zij die zich de weg moet bevechten', en dat doet de zon immers iedere dag. Dan zou ook Volla dezelfde zijn als Friia, en dat ligt voor de hand: Volla is de overvloed en dus de vruchtbaarheid, Friia is de godin van de liefde. Dat ten slotte Wodan zelf de toverspreuk met succes uitspreekt, is geen wonder. Hij was immers niet alleen de oppergod, maar ook de god van de magie. Over de functie van deze spreuk lopen de meningen uiteen. Meestal wordt verondersteld dat het om een spreuk gaat die gezegd dient te worden tijdens de behandeling van een blessure aan een paardevoot. Er is echter ook een interpretatie volgens welke het hier om een weerspreuk zou gaan. Balder, de god van de lente, dat wil zeggen: de lente zelf, verschijnt maar niet. Zowel de zon als de vruchtbaarheid tracht het euvel te verhelpen. Ten slotte is het Wodan die Balders paard geneest, zodat het alsnog lente kan worden. De eigenlijke toverspreuk, de verzen 8 en 9, schijnt oeroud te zijn. Uit het feit dat vergelijkbare toverspreuken ook in het Oudindisch bekend zijn, concludeert men dat het om een gemeenschappelijke Indo-europese erfenis gaat.

En ten slotte de vorm. In tegenstelling tot het Oudengels, het Oudsaksisch en het Oudnoors zijn er in het Oudhoogduits maar heel weinig gedichten met stafrijm bewaard gebleven, om precies te zijn vijf, waaronder de Merseburger toverspreuken. Ze voldoen overigens niet in alle opzichten aan de 'eisen' van het Germaanse stafrijmvers: lange versregels met cesuur, ten minste twee en ten hoogste vier beklemtoonde lettergrepen voor de cesuur, ten minste twee en ten hoogste vier erna, ten minste één staf voor de cesuur (eventueel twee), één staf erna, maar niet op de laatste beklemtoonde lettergreep. De verzen 2 en 3 van de eerste spreuk en de verzen 3-5 van de tweede lijken hieraan enigszins te voldoen. Maar er steekt ook een ander verschijnsel de kop op, dat hier gesignaleerd moet worden: in vers 1,2 komt behalve stafrijm ook eindrijm, en wel in de vorm van binnenrijm, voor en vers 4 heeft uitsluitend eindrijm: als staf kunnen namelijk alleen beklemtoonde lettergrepen fungeren, en de beide prefixen 'in-' zijn onbeklemtoond. Dat betekent dat het eindrijm in het Duits niet pas in de tweede helft van de negende eeuw door de monnik Otfrid von Weissenburg in zijn evangelieharmonie is ingevoerd, zoals men vaak kan

lezen, maar dat het al in de oudste (orale) teksten voorkwam (Ernst/Neuser 1977). Het ligt immers niet voor de hand dat iemand in latere tijd, een christen dus, deze heidense toverspreuk heeft herzien en het stafrijm door eindrijm heeft vervangen.

Wat bij deze spreuken ook opvalt, is het parallellisme, driemaal *suma* in de eerste spreuk, driemaal *thu biguol en* en driemaal *sose* in de tweede. Dit is overigens eerder typerend voor magische teksten dan voor de Germaanse stijl. Wat wel kenmerkend is voor de Germaanse stijl is de zogenaamde variatie, het herhalen van een begrip in het volgende vers met andere woorden. Dat was niet zozeer een kwestie van precisering of verfraaiing, maar veeleer een noodzaak om over een nieuwe staf te beschikken in het volgende vers. Soms komt variatie ook binnen hetzelfde vers voor. Dat is hier het geval in 2, 3-4 en maakt nog eens ten overvloede waarschijnlijk dat Sinthgunt en Sunna één en dezelfde persoon zijn, evenals Friia en Volla.

3. *Contra vermes*

Gang uz, Nesso, mit niun nessinchilinin,
uz fonna marge in deo adra, vonna den adrun in daz fleisk,
fonna demu fleiske in daz fel, fonna demo velle in diz tullii.
Ter pater noster.

[Ga uit, worm, met negen kleine wormpjes,
uit van het merg in de aderen, van de aderen in het vlees,
van het vlees in de huid, van de huid in deze pijl.
Driemaal onzevader.]

De inhoud van deze spreuk spreekt voor zichzelf, al weet men niet precies welke ziekte ermee bestreden werd. De bedoeling is duidelijk: de worm die de ziekte veroorzaakt, moet, samen met negen kleine wormpjes, in de pijl kruipen. Dan kan men hem wegschieten, bijvoorbeeld het bos in, waar de boze geesten die voor ziekten verantwoordelijk zijn, thuishoren. Dit is althans de meest gangbare verklaring. Deze spreuk is overigens een goed voorbeeld voor de overname van heidense toverspreuken na de kerstening: men voegt er drie onzevaders aan toe en alles is in orde. Over de vorm valt weinig te zeggen: het is een spreuk in proza, waarbij alleen de imperatief als eerste woord en de voortdurende herhalingen opvallen. Ook deze spreuk schijnt uit de Indo-europese traditie afkomstig te zijn.

4. *Contra caducum morbum*

Accede ad infirmum iacentem. et a sinistro vsque ad dextrum latus spacians, sicque super eum stans dic ter:

Donerdutigo./dietewigo.

do quam des tiufeles sun. uf adames bruggon. unde /

sciteta einen stein ce wite. do quam der adames sun.

unde sluog / des tiufeles sun zuo zeinero studon.

Petrus gesanta. Paulum sinen / bruoder da zer aderuna.

aderon ferbunde pontum patum. ferstiez / er den satanan.

also tuon ih dih unreiner athmo. fon disimo / christenen

lichamen. also sciero werde buoz. disemo christenen /

lichamen. so sciero so ih mit den handon. die erdon beruere.

et / tange terram utraque manu. et dic pater noster. Post hec transilias ad dextram / et dextro pede dextrum latus eius tange et dic:

‘stant uf! waz was / dir. got der gebot dir ez.’

hoc ter fac. et mox uidebis infirmum / surgere sanum.

[Ga naar de liggende zieke en van de linker- naar de rechterzijde (de benen?) spreidende en aldus boven hem staande, zeg driemaal:

Donar, (God) van het volk, onvergankelijke!

Toen kwam de zoon van de duivel op Adams brug

en sloeg een steen tot spaanders. Toen kwam Adams zoon

en sloeg de zoon van de duivel in een struik.

Petrus stuurde zijn broer Paulus, opdat hij Aderuna

de aderen zou verbinden. [...] verjoeg hij Satan.

Zo doe ik met jou, onreine geest, uit het lichaam van

deze christen. Net zo snel worde het lichaam van deze

christen beter, (zo snel) als ik met mijn handen de aarde aanraak.

en raak met beide handen de grond aan en zeg onzevader. Daarna moet je naar de rechterzijde overspringen, en raak met de rechtervoet zijn rechterzijde aan en zeg:

‘Sta op! Wat was er met jou? God beval het je.’

Doe dit driemaal en weldra zul je de zieke gezond zien opstaan.

Van de spreuk *Contra caducum morbum* (tegen vallende ziekte) zijn twee versies bewaard gebleven, die evenwel vrij sterk van elkaar afwijken. Ik heb voor mijn bijdrage de langste van de twee gekozen, te meer daar alleen in deze versie een soort gebruiksaanwijzing in het Latijn is toegevoegd. De beide versies zijn tamelijk laat opgetekend, dat wil zeggen: in de elfde respectievelijk twaalfde eeuw. Dat is des te verrassender omdat deze tekst, samen met de beide Merseburger spreuken en één enkele doopformule, tot

de zeldzame Oudhoogduitse teksten behoort waarin een Germaanse godennaam voorkomt. Op de verschillen tussen de twee versies ga ik hier niet in (vgl. Elsackers 1989). De functie is duidelijk: het gaat om een spreuk die bij vallende ziekte dient te worden toegepast. Driemaal moet er geroepen worden: *Donerdutigo dietewigo!* Deze op zich onbegrijpelijke uitroep bestaat in ieder geval uit de elementen *diet*, 'volk', *ewigo*, 'eeuwige', *doner*, 'Donar' en *dutigo*. Dit laatste woord is weer zo'n onoplosbaar raadsel. Volgens sommigen betekent het 'goede' of 'genadige' (Gotisch *thiu-theigs*), volgens anderen 'met de grote borsten' – wat voor een mannelijke god enigszins vreemd aandoet –, weer anderen menen dat het 'van het volk' betekent. In ieder geval mag worden aangenomen dat het om een vroeger gebruikelijke verbinding van een adjectief en de naam van de god Donar gaat. De betekenis van dat adjectief zal dan ook wel positief zijn geweest. Maar na de kerstening moet het geheel, naam plus adjectief, een eenheid zijn geworden waarmee een boze geest werd aangeduid, want epilepsie werd verklaard als bezeten-zijn door een boze geest. Dat het daarbij om een Germaanse god gaat, is geen wonder, want de missionarissen ontkenden niet het bestaan van de inheemse goden, ze trachtten alleen de Germanen ervan te overtuigen dat het geen goden maar boze geesten waren. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een doopformule uit Westfalen, die in de negende eeuw werd opgetekend (Braune 1979:39). Daarin vraagt de priester, wiens kennis van het Latijn kennelijk te wensen overlaat, aan de dopeling: *Forsachistu diabola?* (Wijs jij de duivel af?) En deze antwoordt onder andere: *ec forsacho allum dioboles uuercum and uuordum, Thunaer ende Uuoden ende Saxnote ende allum them unholdum the hira genotas sint* (ik wijs af alle werken en woorden van de duivel, Donar, Wodan en Saxnot en alle boze geesten die hun begeleiders zijn). Een van de belangrijkste Germaanse goden treedt in *Contra caducum morbum* dus als boze geest, als veroorzaker van epilepsie, op. Nadat hij driemaal is aangeropen, volgt eerst weer een paradigmatisch gedeelte. Daarin is sprake van een zoon van de duivel, waarschijnlijk slaat dit op Donar, die op Adams brug tegen Adams zoon, dat wil zeggen: Christus, strijdt. Die brug zou de weg naar het hiernamaals kunnen zijn waarop zich de ziel bevindt, die beiden voor zich trachten te winnen. Christus wint in ieder geval en jaagt Donar terug naar het woud waar de boze geesten huizen. Overigens kunnen de woorden voor 'hout' (*wite* en *studon*) ook een toespeling op het kruis bevatten. Dan volgt een onbegrijpelijk verhaal over Petrus die zijn broer Paulus naar Aderuna stuurde om haar de aderen te verbinden. Dit stuk is waarschijnlijk overgenomen uit een andere spreuk, namelijk uit een spreuk om bloed te stelpen. De woorden *pontum patum*, die hierin voorkomen, lijken geheel zinloos te zijn. Dan wordt de eerste gedachte weer opgenomen: 'Christus verjoeg Donar, zo verjaag ik ook jou,

boze geest.' De vraag is overigens of de onbegrijpelijkheid van deze tekst geen opzet is. Ten slotte volgt dan de eigenlijke toverspreuk, het bevel tot de zieke om op te staan.

Het is moeilijk om iets zinnigs over de vorm van deze spreuk te zeggen. De beide bewaard gebleven versies vertonen stafrijm noch eindrijm en kunnen hoogstens als een soort ritmisch proza worden beschouwd. Voor de geschiedenis van de versvorm levert deze spreuk dan ook geen nieuwe gezichtspunten. Hij is hier alleen behandeld, omdat hij een typisch voorbeeld is voor een van de manieren waarop Germaanse elementen in christelijke teksten konden worden verwerkt.

5. Straatsburgse bloedzegen

Genzan unde Jordan keiken sament sozzon.

to versoz Genzan Jordane te situn.

to verston taz plot. verstande tiz plot.

stant plot, stant plot fasto!

[Genzan en Jordan gingen samen schieten.

Toen schoot Genzan Jordan in zijn zijde.

Toen stopte het bloed. Moge dit bloed stoppen.

Stop bloed, stop bloed, meteen!]

Deze spreuk, overgeleverd in een handschrift uit de elfde eeuw, is waarschijnlijk bedoeld om tijdens het verbinden van bloedende wonden te worden gezegd. De inhoud is interessant omdat alle elementen, hoe onherkenbaar ook, uit de christelijke traditie afkomstig zijn, terwijl de structuur overeenkomt met die van oudere spreuken: de verzen 1 en 2 en de eerste helft van vers 3 vormen wederom het paradigmatisch gedeelte, de laatste anderhalve regel bevatten de eigenlijke toverspreuk. De inhoud van het paradigmatisch gedeelte is eenvoudig: 'Genzan en Jordan gingen samen schieten, Genzan schoot Jordan in de zij, toen stopte het bloed.' De vraag is natuurlijk, wie de beide personen zijn en om welke gebeurtenis het hier gaat. Uitgangspunt vormt een apocrief evangelie over de jeugd van Jezus. Daarin wordt verteld dat Jezus met een vriendje, Judas, speelde. Deze stak hem in zijn zij, maar het bloeden stopte meteen. De Genzan (waarschijnlijk Jenzan uitgesproken) is dus het vriendje Judas; Jordan, die het bloed stelt, is Jezus. Hoe komt men nu tot de naam Jordan? Waarschijnlijk speelt hier de herinnering aan het bijbelse verhaal van Jozua (3:7-17) een rol, waarin verteld wordt dat het water van de Jordaan plotseling bleef staan toen de priesters met de Ark des Verbonds door de rivier wilden trekken. Dit nu

werd vervolgens in verband gebracht met de doop van Jezus in de Jordaan (Lucas 3). In een andere spreuk met dezelfde functie, die in een handschrift uit de dertiende eeuw is overgeleverd, de zogenaamde Bamberger bloedzeggen (Braune 1979:90), staat inderdaad: 'Blijf staan, bloed, zoals het water van de Jordaan bleef staan, toen de heilige Johannes Christus de Heiland erin doopte.' Volgens de bijbel bleef het water toen evenwel niet stilstaan. In deze late versie heten de beide kinderen in het paradigmatisch gedeelte ook Christus en Judas en is het Judas die Christus met een speer verwondt. Het is niet onmogelijk dat de hele geschiedenis van de verwonding van Jezus als kind geïnspireerd is door de scène aan het kruis, waar de Romeinse soldaat Longinus de zijde van Christus met zijn speer opent. Kortom, er zijn talloze elementen samengebracht in deze twee en een halve versregel, maar elk element is van christelijke (of joodse) oorsprong. Evenals de twee versies van *Contra caducum morbum* moet het ook hier, of er nu van Genzan en Jordan of van Judas en Christus sprake is, om één spreuk gaan, waarvan verschillende varianten in omloop zijn geweest.

Afgezien van de zuiver christelijke inhoud valt er nog iets nieuws te constateren. Deze spreuk is gedicht in de voor het eerst door Otfrid von Weissenburg op grote schaal toegepaste versvorm: de lange versregel met cesuur en binnenrijm. Wanneer we ervan uitgaan dat het rijmwoord *sozzon* in v. 1 een verschrijving is (het moet *sciozzan* luiden), dan voldoen de eerste drie verzen aan de door Otfrid zelf beschreven versvorm. Zijn verzen bestaan uit twee helften van elk vier beklemtoonde lettergrepen, gescheiden door een cesuur maar samengebonden door (een primitief soort) eindrijm. Voorts vormen telkens twee halve verzen een syntactische eenheid, en wel zodanig dat elke helft complete zinsdelen bevat. Dat geldt ook hier: vers 1 bestaat uit subject in de eerste, predicaat in de tweede helft, vers 2 uit subject en predicaat in de eerste, indirect en direct object in de tweede helft. Maar naast het eindrijm komt in deze tekst ook nog stafrijm voor, in de verzen 1 en 2 teweeggebracht door de beide namen, in de verzen 3 en 4 veroorzaakt door de voortdurende herhaling van dezelfde woorden. Ook in de tweede helft van vers 1 kan een stafrijm hebben gestaan: *keiken* staat voor *giengen*. Dan moet de tekst echter oorspronkelijk uit een noordelijker streek afkomstig geweest zijn, waar de *g* als *j* werd uitgesproken, terwijl hij in een zuidelijker dialect is opgetekend, waar de *g* als *k* wordt gerealiseerd.

6. *Ad equum errehet*

Man gieng after wege,
zoh sin ros in handon;
do begagenda imo min trohtin
mit sinero armgrihte.

'wes, man, gestu?
zu neridestu?'
'waz mag ih riten?
min ros ist errehet.'

'Nu ziuhez da bi fiere,
tu rune imo in daz ora,
drit ez an den cesewen fuoz:
so wirt imo des erreheten buoz.'

Pater noster. et terge crura eius et pedes, dicens: 'also sciero werde
disemo – cuiuscumque coloris sit, rot, suarz, blanc, ualo, grisel, feh –
rosse des erreheten buoz, samo demo got da selbo buozta.'

[Een man liep op de weg,
trok zijn paard met zijn handen;
toen kwam mijn Heer hem tegen
in zijn barmhartigheid.

'waarom loop jij, man?
waarom rijd je niet?'
'hoe zou ik kunnen rijden?
mijn paard is kreupel.'

'Trek het maar op zij,
en fluister hem in het oor,
trap tegen zijn rechtervoet,
dan gaat de stijfheid over.']

Onzevader. wrijf zijn scheenbenen en voeten, zeggende: Evenzo snel
worde dit – welke kleur het ook zij, rode, zwarte, witte, lichtbruine,
grijze of gevlekte – paard van zijn stijfheid genezen, als God dat [paard]
zelf genas.

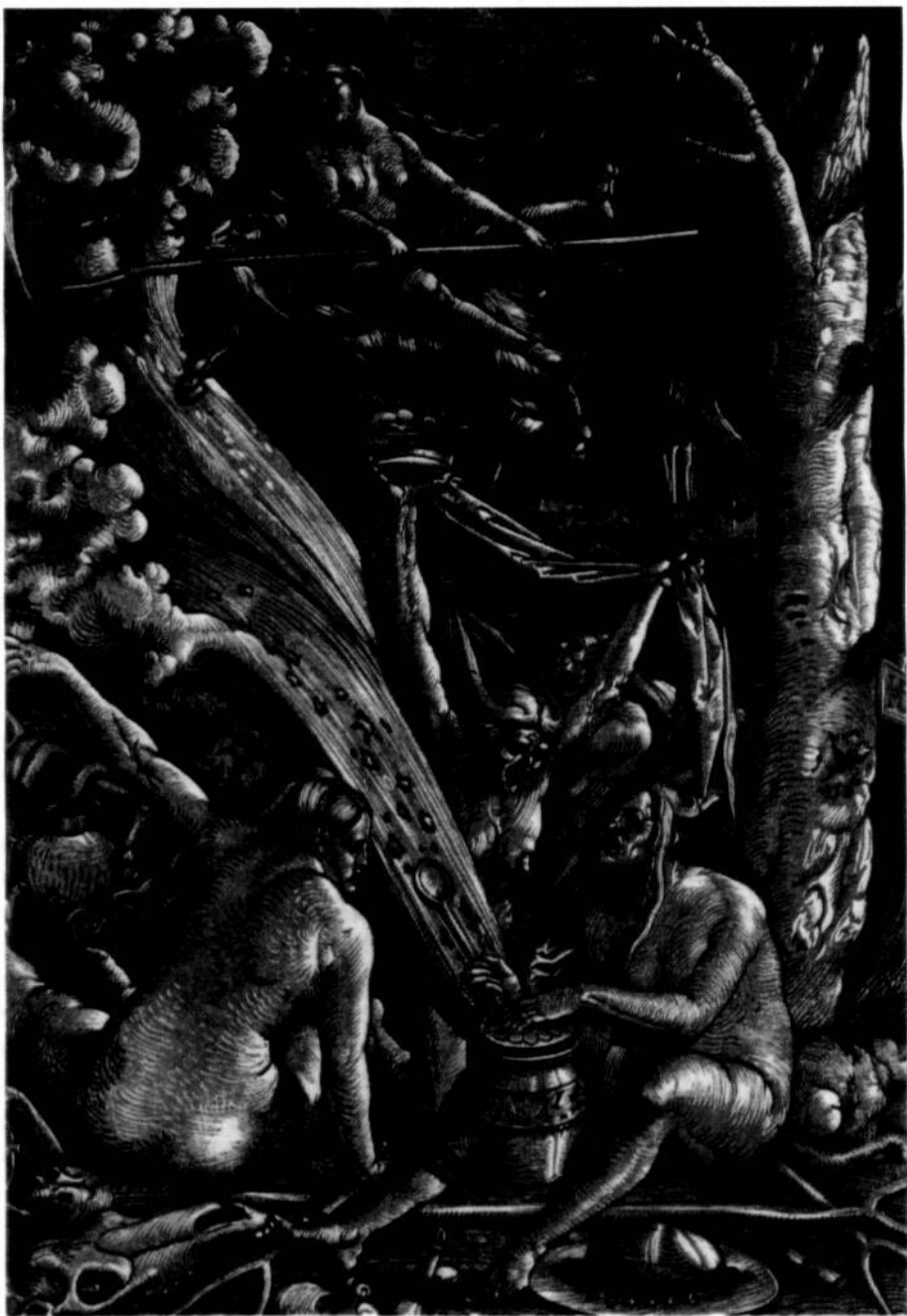
De spreuk *Ad equum errehet* (voor een paard dat stijf is) staat in hetzelfde handschrift en op hetzelfde blad als de ene versie van *Contra caducum morbum* en is dus pas in de twaalfde eeuw opgetekend. Inhoud en structuur zijn echter geheel afwijkend. Het is een eenvoudig gedichtje dat sterk doet denken aan de vele legenden die sinds de middeleeuwen in omloop zijn over mensen die Onze-Lieve-Heer toevallig op straat tegenkomen. Nog opvallender is dat er geen echte magische formule of, in dit geval, geen opdracht aan het dier in de tekst is opgenomen om – in de naam van God – gezond te worden. Er wordt zelfs niet meegedeeld wat de goede man het beest in zijn oor moet fluisteren. Toch staat deze tekst, evenals *Contra caducum morbum*, in een medisch traktaat! Voor het overige is het een volkomen begrijpelijke tekst. Het Duitse woord *errehet* in de Latijnse titel betekent ‘verstijfd’.

De vorm van het gedicht is die van de Duitse versroman en van vele lyrische teksten vanaf het midden van de twaalfde eeuw, dat wil zeggen: korte versregels met elk vier beklemtoonde lettergrepen en gepaard rijm. Het eindrijm is hier evenwel nog uitermate primitief (of in het geheel niet aanwezig): *trohtin/arngrihte* en *fieri/ora* kunnen als een soort rijm (of assonantie) worden beschouwd.

Uit de behandeling van deze zes korte teksten is gebleken dat de komst van het christendom niet van invloed is geweest op de praktijk om door middel van toverspreuken of gebeden invloed uit te oefenen op zaken waarop de mens redelijkerwijs geen invloed kan uitoefenen. Er bestaat zelfs een zekere continuïteit tussen heidense toverspreuken en christelijke zegens, niet alleen met betrekking tot de versvorm maar ook wat de toegepaste retorische middelen betreft. Er is ook gebleken dat de overgang van lange versregels naar korte versregels en van het Germaanse stafrijm naar het ‘christelijke’ eindrijm geen radicale breuk betekent, zoals zo vaak wordt beweerd, maar dat er een overgangsfase is geweest, waarin de beide rijmsoorten naast elkaar voorkwamen, en dat het ene verstype op het andere voortbouwt. En ten slotte is gebleken dat de herinnering aan de Germaanse goden niet meteen was verdwenen maar dat deze goden na de bekering tot het christendom als boze geesten voortleefden.

LITERATUUR

- Braune, W. & E.A. Ebbinghaus (eds.) (1979), *Althochdeutsches Lesebuch*, Tübingen, 17de dr.
- Eggers, H. (1963), *Deutsche Sprachgeschichte 1: Das Althochdeutsche*, Reinbek bei Hamburg.
- Ehrismann, G. (1932), *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters 1*, München, 2de dr.
- Elsakkers, M. (1989), 'Contra caducum morbum. Twee maal vallen en opstaan', in: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 29, 49-60.
- Ernst, U. & P.-E. Neuser (eds.) (1977), *Die Genese der europäischen Endreimdichtung*, Darmstadt.
- Petzoldt, L. (ed.) (1978), *Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie*, Darmstadt.
- Rhee, F. van der (1975), *Spellingsproblemen*, Rotterdam (oratie Utrecht 1975).



Cobi Bordewijk

Heksenwaan en heksen spel

Bestrijding en dramatisering van de Westeuropese heks in laat vijftiende- en zestiende-eeuwse teksten

'...dat deze vrouwen ofwel "weird sisters" waren, dat wil zeggen schikgodinnen, ofwel een soort nimfen of toverfeeën, in staat de toekomst te voorspellen door hun zwarte toverkunst, want alles gebeurde zoals zij gezegd hadden.'

Holinshed, *Chronicles of Scotland*
(vertaling CB)

Het geloof in bovennatuurlijke krachten van heksen is ook in westerse samenlevingen tot op de dag van vandaag traceerbaar. Regelmatig verschijnen berichten in dag- en weekbladen over seances van de occultisten van de Caros-stichting en onlangs nog konden we lezen dat de eerste professionele tarotistenopleiding in Nederland gevestigd was. Occultisten en tarotisten hebben gemeen dat zij door middel van concentratie verborgen krachten en energieën willen oproepen, die tot een hoger inzicht leiden. Het gaat om het bereiken van creatieve scheppingskracht en het verwerven van universele wijsheid. Deze verborgen kennis geeft de mens macht om de werkelijkheid beter te doorgronden, inzicht in zichzelf te verkrijgen en de toekomst te voorspellen. Voor buitenstaanders blijft verborgen waartoe men nog meer in staat is. De aard van deze uitingen van magie lijkt voornamelijk produktief: men is er niet op uit de verworven kracht aan te wenden tot onheil van mogelijke slachtoffers.

Deze groeperingen moeten dan ook niet verward worden met Satanisten, zoals de groep heksen rond de Amerikaan Charles Mason die de San Francisco Church of Satan oprichtte. In de processen tegen deze duivelvereeiders is over de hele wereld sprake van dezelfde beschuldigingen; zij schenden de zwaarste taboes in de samenleving: rituele kindermoord, incest en kannibalisme. Ook in de Eper incestaffaire zijn dergelijke beschuldigingen geuit (Burger 1994). De fascinatie met deze uitingen van zwarte magie blijkt ook uit filmische dramatiseringen, bijvoorbeeld Polanski's *Rosemary's Baby* en Sharps *Witchcraft*, die hedendaagse heksenpraktijken dramatiseren. Door middel van rituelen en toverkruiden is men in staat schade te berokkenen aan anderen uit eigenbelang of ter meerdere glorie van Satan.

Hans Baldung Grien (1484-1545), *Die Hexen*; uit: Jean-Michel Sallman (1991), *Heksen en Hekserij*, Houten, p. 12.

In de westerse geschiedenis vormen de late middeleeuwen en de renaissance het tijdperk waarin het geloof in mensen die over mysterieuze krachten beschikken waarmee zij destructieve macht over hun medemensen uitoefenen, wel heel duidelijk aanwezig is. Kerkelijke autoriteiten, hervormers en wereldlijke vorsten ageerden in invloedrijke geschriften tegen het verschijnsel hekserij en stelden alles in het werk om de gesignaleerde heksen te vervolgen, te berechten en ten slotte op de brandstapel te brengen.

In de loop van de vijftiende eeuw begon de katholieke Kerk een intensieve bestrijding van heksen, wier bestaan al eeuwenlang deel uitmaakte van een algemeen en diep geworteld volksgeloof. Van paus tot eenvoudige boer, van koningin tot dorpsmeisje, waren zeer velen overtuigd van het bestaan van heksen en andere mysterieuze wezens, die de mensen kwaad berokkenden. Verhalen waren in omloop over groene kobolden die de argeloze reiziger het leven zuur maakten, over witte wieven die mensen door middel van vals licht lieten verdwalen in de nacht of ze jammerlijk in het veen lieten omkomen, en over lelijke, gebochelde vrouwtjes die door de lucht konden vliegen, het vee vergiftigden en onweer konden opwekken (Koomen 1973:1). Eeuwenlang had de Kerk deze oude volksverhalen en de wezens waarin men geloofde, als ongevaarlijke folklore afgedaan. Het officiële standpunt van de Kerk in de vroege middeleeuwen was bijvoorbeeld dat het vliegen van heksen door de lucht een door de duivel bewerkte illusie was. Pas in de vijftiende eeuw kwamen de heksenvervolgingen in West-Europa op gang.

In *Het verbond van heks en duivel* geeft Lène Dresen-Coenders de volgende verklaring voor deze ommezwaai in de kerkelijke bemoeienis met het volksgeloof. In de loop van de vijftiende eeuw ontstond een crisissituatie ten aanzien van de voedselvoorziening. De bevolking nam toe, de lonen daalden en de graanprijzen stegen. De Kerk maakte van deze situatie misbruik door met graan te speculeren. Het tegen lage prijzen ingekochte graan werd opgeslagen en net zo lang bewaard tot het met grote winst kon worden verkocht. Na elke hagelstorm of onweersbui, na alles wat misoogst en hongersnood veroorzaakte, nam de rijkdom van de corrupte Kerk toe. Het geloof in heksen die de oogst konden laten mislukken, kwam goed van pas: zij konden uitstekend als zondebok dienen. Frappant is dat de eerste formulering van de heksenleer, de *Formicarius* van Johannes Nider, op schrift is gesteld tijdens de eerste grote voedselcrisis die duurde van 1437 tot 1439. Kort na de tweede grote crisis van 1481 tot 1483, die overal in Europa tot opstanden en ongeregelde heden leidde en op veel plaatsen bloedig moest worden onderdrukt, verscheen de beruchte *Malleus maleficarum* (De Heksenhamer) van de hand van de heksenjagers Heinrich Kramer (Henricus Institorus) en Jacob Sprenger (Dresen-Coenders 1983: 121-122).

Dit belangrijke werk verscheen in 1486 en moest dienen als handboek voor de inquisitie en als middel om tegenstanders en sceptici te overtuigen van het heksengevaar. De auteurs waren al enige tijd werkzaam als inquisiteurs, maar kregen te weinig steun van de burgerlijke overheid. Het boek bestaat uit drie delen. In het eerste deel wordt beschreven wat hekserij is en waarom het noodzakelijk is het fenomeen te bestrijden. Heksen worden gekenmerkt door afzwering van het geloof, toewijding aan de duivel met lichaam en ziel en door het offeren aan de duivel van ongedoopte kinderen. Dit gedrag treft men voornamelijk bij vrouwen aan, zoals uit de Latijnse titel van het boek blijkt (en wel uit de uitgang *-carum* in plaats van *-corum*). Als verklaring hiervoor voeren de auteurs argumenten aan, die ontleend zijn aan de Bijbel (de vrouw van Potifar, Eva, Delila, Jezebel), hun ervaringen met heksenprocessen vóór 1486 en vooral aan het middeleeuwse vrouwenalfabet, een opsomming van algemeen aanvaarde vrouwenondeugden, opgesteld door de dominicaan Johannes Dominici. In Latijnse benamingen van A tot Z wordt de vrouw gekenschetst als onder andere 'gretig dier', 'wellust van vlees', 'onoprechte trouw', 'praatzieke tong', 'vurige afgunst', 'baaierd van roddel', 'veroorzaakster van schipbreuk', 'eerste zondares', 'onruststookster', 'grimmige tirannie' en 'ijdelheid der ijdelheden' (Dresen-Coenders 1983:26). Via dit alfabet leggen de auteurs verband tussen de wezenlijke verderfelijke van de vrouw en haar ontvankelijkheid voor een verbond met de duivel. Vrouwen waren immers van nature geneigd tot het extreme, waren lichtgeloviger dan mannen en stonden zo meer open voor de verleidelijke influisteringen van de duivel, die behendig inspeelde op hun geile wellust en seksuele onverzadigbaarheid. Zo lieten zij zich verleiden tot deelname aan orgieën en het winnen van zieltjes voor de duivel door het doden van kinderen. Aangezien men in die tijd ook aannam dat het einde der tijden was aangebroken, leverde dit voordeel op voor de duivel ten nadele van God.

In deel twee wordt uiteengezet hoe heksen te werk gaan en hoe hun werk tenietgedaan kan worden. Door het verbond met de duivel beschikten ze over de gave door de lucht te vliegen, mannen in dieren te veranderen, hun mannelijk lid te verwijderen, mens en dier ziek te maken, hagel en storm op te wekken om de oogst te laten mislukken. Om hun macht te behouden moesten ze onder anderen kinderen offeren aan de duivel.

In deel drie wordt behandeld hoe de rechtsgang dient te verlopen. Het gaat hierbij om de inquisitoire rechtspraak, die haaks staat op de Romeinse: als de verdachte niet bekent, is het niet de plicht van de rechtbank het bewijs van zijn schuld te leveren, de rechtbank moet met alle middelen proberen de verdachte tot een bekentenis te dwingen. Foltering en ook

getuigenissen van andere heksen of misdadigers konden daarbij worden ingezet (Summers 1928:vii-x).

DAEMONOLOGY

Ruim een eeuw later, in 1597, verscheen een ander boek dat heksenvervolging tot onderwerp had, *Daemonology*. Ditmaal was de auteur niet afkomstig uit de katholieke Kerk, maar een regerend vorst, Jacobus Stuart VI van Schotland, die na de dood van Elizabeth I van Engeland in 1603 de Engelse troon zou bestijgen als Jacobus I van Engeland. Geïnspireerd door de *Heksenhamer* is dit boek eveneens bedoeld om de realiteit van duivelse krachten te bewijzen, de sceptici van het bestaan van heksen te overtuigen en de noodzaak van strafrechtelijke vervolging en terechtstelling duidelijk te maken.

Aanleiding tot het schrijven van deze demonologie was Jacobus' persoonlijke ervaring met hekserij in 1589, toen hij naar Oslo reisde om met Anne, de dochter van koning Frederik van Denemarken, te trouwen. Zijn zeereis werd geteisterd door hevige stormen en na de terugkeer van het koninklijk paar werd een aantal vrouwen gearresteerd onder verdenking van hekserij. Een van hen bekende dat zij en anderen in zeven de zee waren opgegaan en hadden geprobeerd Jacobus' schip tot zinken te brengen tijdens een door hen opgewekte storm. Jacobus leidde de ondervragingen zelf en één van de beschuldigde vrouwen wist hem details te vertellen over de persoonlijke conversatie die hij met zijn vrouw tijdens hun huwelijksnacht had gevoerd (Rowse 1978:420). Naast zijn persoonlijke overtuiging van de realiteit en het gevaar van hekserij speelden ook politieke argumenten een rol: de koning was de dienstknecht van God en de heksen waren dienaren van de duivel. Zij betekenden dus een gevaar voor de monarchie, zoals Jacobus opnieuw persoonlijk ondervond in 1590 toen hij het slachtoffer dreigde te worden van een samenzwering tegen zijn leven onder leiding van de graaf van Bothwell. Deze was de Grote Meester van een groep van meer dan honderd heksen, alle experts in gifmengen en eropuit de koning te doden. Na de ontdekking van dit plan brak grote paniek uit (Summers 1928:xii, in Kramer 1928).

In de *Daemonology* van Jacobus wordt de nadruk gelegd op het politiek gevaar van heksen. Zij maakten zich schuldig aan de begeerte naar meer macht dan gewone stervelingen van God hadden gekregen en zij waren niet tevreden met de aangeboren menselijke onwetendheid, een ernstig vergrijp in het zestiende-eeuwse wereldbeeld. Met hulp van de duivel kregen ze inzicht in de voor de mens verborgen toekomst, macht over de natuur en menselijke emoties, over leven en dood. Zij beschikten over

profetische gaven, bovennatuurlijke geneeskunst, het vermogen door de lucht te vliegen en van gedaante te veranderen, bijvoorbeeld in kat, hond, aap of een ander dier (*Daemonology* 1597:19).

MACBETH

Hoewel Shakespeares *Macbeth* pas in de folio-editie van zijn stukken (1623) voor het eerst in druk verscheen, kan uit verwijzingen in de tekst worden opgemaakt dat het geschreven moet zijn na de bestijging van de Engelse troon door Jacobus VI in 1603. Het stuk behandelt een deel van de Schotse geschiedenis, waarin de grondlegger van de Stuart-dynastie, Banquo, door Macbeth wordt gedood. Jacobus VI is een nakomeling van Banquo's zoon Fleance die weet te ontsnappen aan de moordzucht van Macbeth. In de loop van het stuk wordt dit door de heksen voorspeld.

Aanleiding voor het schrijven van *Macbeth*, zo wordt algemeen aangenomen, was de 'Gunpowder Plot' van 1605, opnieuw gericht tegen het leven van de nieuwe koning Jacobus Stuart. Deze samenzwering, die tijdig werd ontdekt, leidde tot sympathie voor de koning, wiens beoogde dood tot grote staatkundige verwarring zou hebben geleid. Shakespeare speelde op de actualiteit in vanwege de verwachte belangstelling van het publiek, maar schreef het stuk ook uit dankbaarheid ten opzichte van de koning zelf, die de beloning voor hofvoorstellingen had verdubbeld, het aantal voorstellingen zelf had vergroot en Shakespeare en zijn spelers had gepromoveerd tot Grooms of the Chamber (Rowse 1978:III,412).

Binnen deze historisch-politieke context is het interessant na te gaan in hoeverre het beeld van de heksen in dit stuk overeenstemt met het beeld dat in die tijd gangbaar was onder invloed van de *Malleus maleficarum* en de *Daemonology*. Daarnaast is het van belang na te gaan op welke wijze Shakespeare deze personages laat functioneren binnen de dramatische structuur en hoe ze bijdragen aan de thematische werking van dit stuk.

DE HEKSEN

In *Macbeth* treden drie heksen op, door Shakespeare opgevoerd als 'witches', maar ook af en toe aangeduid als 'weird sisters' of 'weird women'. Zij openen het stuk in een korte scène en vestigen een sfeer van dreiging en onzekerheid. Het onweert en bliksemt tijdens hun samenkomst en dit bevestigt het geloof dat heksen vooral bij elkaar komen bij door hen zelf opgeroepen, turbulente weersomstandigheden. Zij gehoorzamen aan de roep van de duivel in een vermomming van kat en pad, en vliegen naar

hem toe door de lucht (Burgersdijk: *Macbeth*: I,I). In enkele zinnen hebben zij zich gemanifesteerd als voor elizabethanen herkenbare heksen of duivelsdienaressen.

Hun tweede optreden kort hierna is de eerste ontmoeting met Macbeth en Banquo, twee generaals van de Schotse koning Duncan, die zegevierend uit de veldslag komen. Voordat deze verschijnen, versterken de heksen hun eigen identiteit: ze bespreken het doden van zwijnen, het varen op zee in een zeef en het oproepen van storm om wraak te nemen op de man van de vrouw die aan een van hen voedsel geweigerd had. Ze voeren een heksendans uit om toverkracht op te roepen. Dan verschijnen Macbeth en Banquo en zij beschrijven het uiterlijk van de heksen: ze lijken niet op aardbewoners gezien hun verwilderde kledij en hun 'dorre vingers, dorre lippen'. Hun baard maakt de bepaling van hun geslacht onzeker. Hierna volgt de voorspelling dat Macbeth bevorderd zal worden tot Thane of Cawdor en later tot koning. Banquo wil weten of deze wezens gezichtsbedrog zijn of heksen, waar ze uiterlijk op lijken. In het laatste geval wil ook hij zijn toekomst weten. De heksen voorspellen hem dan dat hij zelf geen koning zal worden, maar wel koningen zal verwekken. Als Macbeth nog meer wil weten, verdwijnen ze plotseling, ze lossen op in de lucht, 'als adem door wind verdwijnt'. Banquo blijft sceptisch over het realiteitsgehalte van wat ze zojuist hebben meegemaakt – hebben ze soms iets verkeerd, een zinsbegoochelend kruid gegeten? –, maar Macbeth realiseert zich dat de voorspelling van zijn toekomstig koningschap hem van een tot nu toe verdrongen, hartstochtelijke ambitie bewust maakt. Hij beseft dat hij in staat is alles in het werk te stellen om koning te worden, zelfs als hij daarvoor zou moeten moorden. Dit besef ontwricht hem zozeer dat hij niet meer goed kan nadenken, hij valt bijna flauw van opwinding. Vooralsnog besluit hij dat alles overgelaten moet worden aan het toeval: 'Verkiest mij 't lot tot vorst / dan kroon' mij 't lot / Of ik mij roer of niet' (Burgersdijk: *Macbeth*: I,III).

Als hij kort daarop door koning Duncan bevorderd wordt tot Thaan van Cawdor lijkt alles goed te gaan, maar als Duncan zijn eigen zoon Malcolm als zijn opvolger aanwijst, kan Macbeth niet anders concluderen dan dat hij zelf zal moeten ingrijpen om de tweede voorspelling ook te laten uitkomen. Hij wordt hierin gesteund door lady Macbeth, die al zijn scrupules over de moord en angsten voor een verkeerde afloop wegneemt. De gelegenheid doet zich al snel voor als Duncan bij de Macbeths komt logeren. Lady Macbeth voert de lijfwacht van de koning dronken, Macbeth vermoordt de koning en geeft de lijfwacht de schuld nadat hij ook hen om het leven heeft gebracht. De zonen van Duncan vluchten omdat zij nu hun eigen leven niet zeker zijn, en Macbeth wordt tot koning gekroond.

In het derde bedrijf komen we de heksen voor de derde keer tegen in een

scène die evenals de openingsscène dient om ons voor te bereiden op hun tweede ontmoeting met Macbeth, maar die ook het fenomeen hekserij in een breder verband plaatst. De drie heksen worden terechtgewezen door Hecate, in de Griekse mythologie oorspronkelijk een aard- en maangodin en later godin van de onderwereld. Zij beschermde tovenaars en heksen bij de bereiding van tovermiddelen (Koenen 1955:47). Hecate berispt de heksen over hun eigenmachtig optreden bij de voorspelling aan Macbeth zonder overleg met haarzelf, 'meest'resse van uw kracht'. Nog erger is dat ze zich met een type als Macbeth hebben ingelaten, want hij is '...een koppig zoon [...] / Die, zooals het gaat, in overmoed, / Slechts zijn werk, niet het uwe, doet!' Ze spoort de heksen aan het de volgende keer beter te doen als ze Macbeth zullen ontmoeten bij de hel-rivier. Ze moeten alles in gereedheid brengen: 'ketel', 'kruiden', 'tooverrijmen'. Intussen zal Hecate zelf naar de maan gaan om daar een druppel te vangen die door magische distillatie geesten zal oproepen. Deze geesten zullen Macbeths verwarring nog groter maken; hij zal het noodlot tarten, spotten met de dood en hoop koesteren, die wijsheid en schoonheid te boven zal gaan. Hij zal een valse illusie van veiligheid krijgen: 'En 't is de waan van veiligheid, / Die wis verderf den mensch bereidt' (Burgersdijk: *Macbeth*: III,v). De vierde en langste scène met de heksen bestaat uit drie delen (Burgersdijk: *Macbeth*: IV,1). Eerst zijn ze onder elkaar, ze dansen rond hun toverketel en brouwen in opdracht van Hecate een toverdrank uit bekende ingrediënten zoals ingewanden, padden, slangen, kikkers, vleermuizen, hondetong, hagedis, wolvetand, jodenlever, geitegal, stukjes taxishout afgesneden tijdens een maansverduistering, neus van een Turk, lippen van een Tataar, een vinger van een bij de geboorte gewurgde baby van een hoer, ingewanden van een tijger, dit alles gekoeld met het bloed van een baviaan. Hecate komt even kijken en ziet dat het goed gaat. Ze moeten ter verhoging van de toverkracht verder dansen om de toverketel.

Dan verschijnt Macbeth. Na de moord op Duncan en op Banquo, die hij niet langer kon vertrouwen, is hij steeds onzekerder geworden over zijn toekomst, te meer omdat de zoon van Banquo, Fleance, wist te ontkomen aan de huurmoordenaars. Verdenkt men hem van de moord op Duncan? Macbeth wil opnieuw een voorspelling horen van de heksen over de toekomst. Eén voor één worden nu geestverschijningen opgeroepen. De eerste waarschuwt hem voor Macduff; de tweede stelt hem gerust: 'geen, door een vrouw gebaard, / Deert ooit Macbeth'; en de derde versterkt deze geruststelling: 'Macbeth wordt niet bedwongen, eer het woud / Van Birnam op te rukken zich verstout / Naar 't hooge Dunsinan.' Macbeth is verheugd, maar wil ook weten of de nakomelingen van Banquo werkelijk koningen zullen worden. De heksen raden hem af dit te vragen, maar Macbeth is vastbesloten en dreigt zelfs de heksen te vervloeken als ze

hem niet ter wille zijn. Dan verschijnen acht koningen, aangevoerd door de geest van Banquo. Deze stoet illustreert de voorspelling van de heksen over het nageslacht van Banquo, de stichter van de Stuart-dynastie, waarvan Jacobus Stuart, de nieuwe Engelse koning een afstammeling is. De elizabethaanse toeschouwer realiseert zich dit als hij Macbeth hoort zeggen dat hij ziet dat de achtste koning een spiegel draagt waarin nog meer koningen opdoemen en dat sommigen 'twee rijksapp'len en driedubb'len scepter' dragen. De twee rijksappels zijn terug te vinden op de Schotse en Engelse kronen; de drievoudige scepters verwijzen naar de scepter die gebruikt werd bij Jacobus' Schotse inhuldiging, en naar de twee scepters gebruikt bij zijn Engelse kroning (Nijenhuis 1982:18). Hier wordt een rechtvaardiging gegeven voor de vereniging van de Schotse en Engelse kronen onder Jacobus Stuart, omdat hij volgens de voorspelling van de heksen de legitieme afstammeling van Banquo is.

Na deze tweede ontmoeting met de heksen en hun voorspellingen gaat het snel bergafwaarts met Macbeth. Hij krijgt te horen dat Macduff gevlucht is, uit wraak laat hij Macduffs gezin geheel uitroeien, Macduff en Malcolm vormen een leger om Macbeth te verslaan. Lady Macbeth sterft, het leger van Macduff en Malcolm rukt gecamoufleerd als het woud van Dunsinane op naar het kasteel van Macbeth en in een tweegevecht met Macduff delft Macbeth het onderspit. Het blijkt dat Macduff niet door een vrouw gebaard is, maar met de keizersnede ter wereld werd gebracht. Opnieuw komen de voorspellingen van de heksen uit.

DE FUNCTIE VAN DE HEKSEN

Uit de verschijning van de heksen in de vier hierboven beschreven scènes blijkt dat ze beantwoorden aan het beeld dat de elizabethaanse tijdgenoot van hen had. Door het brouwen van toverdranken kunnen ze geesten oproepen die de toekomst voorspellen. Het merkwaardige is wel dat hun voorspelling als legitimering van de erfopvolging en rechtvaardiging van het koningschap van Jacobus Stuart in Engeland wordt opgevoerd, terwijl hij zelf in zijn *Daemonology* juist waarschuwt tegen het misleidende effect van heksenprofetieën. Hebben we hier te maken met Shakespeares sceptische houding ten opzichte van de heksenwaan, en dus met twijfel aan de legitimering van Jacobus' koningschap? Het laatste is plausibel als we letten op de reactie van Banquo op de eerste voorspelling van de heksen ook waar het hemzelf betreft: '...doch vaak / Verkonden, om ons in 't verderf te lokken, / De werktuigen der duisternis ons waarheid, / en winnen ons door eerlijkheid in 't kleine, / Om in het grootste ons te verraden!' (Burgersdijk: *Macbeth*: I,III). Dit zou kunnen impliceren dat, ook al voorspellen heksen

wat werkelijk gebeuren gaat, het uiteindelijk verkeerd afloopt en zij ons verraden. Dat geldt voor Macbeth binnen het stuk, maar ook voor Banquo als stamvader van in de loop van de geschiedenis verwekte koningen, onder wie koning Jacobus. Maar Shakespeare schreef dit stuk juist ter ere van Jacobus, aan wie hij veel dank verschuldigd was en die zich na de 'Gunpowder Plot' kon verheugen in de sympathie van zijn Engelse onderdanen.

De oplossing van deze paradox ligt wellicht in het personage Hecate, die Shakespeare in de derde heksenscène laat optreden. Zij is de 'meesteres' van de heksen en mede door haar toedoen worden de geest van Banquo en de stoet van koningen opgeroepen. Haar aanwezigheid doet de verraderlijke werking van de zuivere heksenvoorspellingen, waarvan Macbeth bijvoorbeeld het slachtoffer werd, misschien teniet. Zij is geen 'heks', maar een 'schikgodin', in wie wel vertrouwen kan worden gesteld. Vaak wisten de tijdgenoten niet met wie zij te maken hadden als het om bovennatuurlijke wezens ging; in Holinsheds *Chronicles of Scotland* worden bijvoorbeeld 'nimfen of toverfeeën', die hun kennis van de toekomst uit 'zwarte toverkunst' verkrijgen, gezet tegenover 'weird sisters', die schikgodinnen zijn (vert. CB). Hier lijkt zwarte tegenover witte toekomstvoorspelling te worden gesteld, destructieve tegenover produktieve, satanische tegenover occultistische. Macbeth wordt vernietigd en Banquo zegeviert in de persoon van een van zijn nakomelingen, de rechtmatige troonopvolger Jacobus. Het blijft echter onzeker wat Shakespeare ons wil laten geloven, en deze onzekerheid wordt belichaamd door de heksen. Rond de politieke boodschap van dit stuk ten aanzien van heksenbestrijder Jacobus Stuart blijft daarom een zweem van ironie hangen.

LITERATUUR

- Burger, P. (1994), 'Satanisten als zondebok voor porno en incest', *de Volkskrant*, 4 maart.
- Burgersdijk, L.A.J., *De Werken van William Shakespeare*, A.W. Sijthoff, Leiden, 3de herziene dr.
- Daemonologie. In forme of a Dialogue, Divided into Three Bookes* (1597), Edingburgh.
- Dresen-Coenders, L. (1983), *Het verbond tussen heks en duivel. Een waandenkbeeld aan het begin van de moderne tijd als symptoom van een veranderende situatie van de vrouw en als middel tot hervorming der zeden*, Baarn.
- Holinshed, *Chronicles of Scotland*, in: *Macbeth*, The Arden Shakespeare, Appendix A.
- Koenen (1955), *Klassiek Handwoordenboekje*, Groningen.
- Koomen, M. (1973), *Het ijzige zaad van de duivel. Geschiedenis van heksen en demonen*, Amsterdam.
- Kramer, H. & J. Sprenger (1928), *Malleus Maleficarum*, transl. Summers Montague, London.
- Nijenhuis, W. (1982), *Over Heksen, Demonen en Demonie. Shakespeare's Macbeth en de Daemonologie van Jacobus vi/1*, Groningen.
- Rowse, A.L. (1978), *The Annotated Shakespeare*, Vol. III, London.

Hekserij en het humanisme van de renaissance Gianfrancesco Pico della Mirandola's *Strix*

De begrippen 'hekserij' en 'humanisme' lijken niet goed bij elkaar te passen. Inderdaad is er sprake van een problematische verhouding. In ieder geval spelen beide verschijnselen in de veertiende tot en met de zeventiende eeuw, een periode die door onderzoekers afwisselend als late middeleeuwen, renaissance of vroeg-moderne tijd wordt beschouwd, een opvallende rol.

Het humanisme ontstond in de veertiende eeuw en groeide in de vijftiende eeuw uit tot een belangrijke, het geestelijk leven in Italië bepalende stroming. Het vormt een poging de contemporaine cultuur te bekritisieren en te veranderen door de klassieke Oudheid te doen herleven. Dit geldt voor tal van gebieden, voor de architectuur, de beeldhouwkunst, de schilderkunst, vooral echter voor de letteren, in de voor ons onwennige, voor deze periode gewone, eenheid van literatuur en wetenschap. De nabootsing (*imitatio*) van de klassieke Oudheid werd tot cultureel beginsel verheven, de contemporaine cultuur veelal als 'middeleeuws' (het begrip 'middeleeuwen' is door humanisten gecreëerd), barbaars en achterhaald verworpen.

In de vijftiende eeuw ontstond echter ook de zogeheten heksenwaan. Voor het eerst werden zwarte magie en hekserij door de christelijke Kerk serieus genomen en zelfs met de dood bestraft. Het wereldlijk gezag heeft dit spoedig overgenomen en voor zijn eigen doeleinden gebruikt. In de zestiende eeuw leidde dit tot soms massale processen waarin zowel mannen als vrouwen tot heks verklaard en zwaar bestraft werden.

In de oudere wetenschappelijke literatuur werden zowel het geloof in hekserij en magie als ook de heksenvervolgingen als toonbeeld van primitieve, 'middeleeuwse' denkbeelden veroordeeld. Aan deze visie liggen evolutionistische denkbeelden ten grondslag. Men was van mening dat de irrationele houding in de loop van de culturele evolutie door een rationalistische manier van denken zou zijn vervangen.

In het recente onderzoek naar het verschijnsel magie en hekserij (Behringer, Daxelmüller, Heinemann, Levack, Schwaiger etc.) gaat men niet meer uit van evolutionistische denkbeelden. Men beschouwt magie en hekserij ook niet meer als een fenomeen dat tot de lagere sociale milieus beperkt zou blijven. Het is aangetoond dat ook de hoogste (geletterde)

milieus magie en hekserij serieus hebben genomen. Dat wordt onder meer bewezen door het grote aantal geschriften dat – vooral in de zestiende eeuw – door intellectuelen de wereld in is gestuurd.

Anderzijds vormt de verhouding van rationele tegenover irrationele denkbeelden voor de beoordeling van het renaissance-humanisme een probleem (Burckhardt, Burke). Burckhardt heeft een genuanceerd beeld geschetst van de mate waarin renaissance-humanisten in magie, hekserij en andere soorten van *Aberglauben* hebben geloofd. Toch meent hij in de loop van de ontwikkeling van het humanisme de toename van het rationalisme te onderkennen, hetgeen mijns inziens nauwelijks is vol te houden. Burke suggereert integendeel verregaande samenhangen tussen het humanisme en hekserij (Burke 1977). Ook Daxelmüller (1993:187) geeft het humanisme mede de schuld van de heksenprocessen. Dit beeld is wel shockerend en nieuw, maar naar mijn mening volstrekt onjuist. Het is niet aan te tonen en ook niet waarschijnlijk dat humanisten bij heksenprocessen een belangrijke, respectievelijk initiërende rol hebben gespeeld. Uit de discussies uit de periode zelf blijkt dat de kritische, rationalistische houding juist met het humanisme werd verbonden.

In dit spanningsveld is de heksendialoog *Strix* ('De heks') van de Italiaanse theoloog en universele geleerde Gianfrancesco Pico (1469-1553), graaf van Mirandola (in Noord-Italië), te situeren. Gianfrancesco Pico heeft, in de voetsporen van zijn bekendere oom Giovanni Pico (1463-1494), de neoplatonicus en auteur van het werk *De waardigheid van de mens*, een brede intellectuele vorming genoten, van alfa-wetenschappen tot natuurwetenschappen, met inbegrip van de 'occulte' wetenschappen. Ondanks zijn uitstekende kennis van de literatuur van de klassieke Oudheid en het feit dat hij naast Latijn ook het Grieks van de klassieke Oudheid en Hebreeuws beheerste, zou het niet juist zijn hem als humanist te beschouwen: zijn manier van denken was op scholastische leest geschoeid, zijn werken waren op traditioneel-scholastische manier in *quaestiones* ('vraagstukken') geschreven. De strekking van zijn werk was niet minder traditionalistisch. Uit de meeste van zijn geschriften blijkt dat hij de humanisten als zijn intellectuele vijanden heeft behandeld: een van de centrale punten van zijn werk is de bestrijding van het ongeloof en het atheïsme waarvan hij de humanisten betichtte.

De heksendialoog *Strix* is derhalve ook niet als een humanistische getuigenis ten aanzien van hekserij en zwarte magie te beschouwen. Hij vormt geen bewijs, zoals recentelijk verondersteld (Burke 1977), voor de stelling dat de renaissance-humanisten zich intensief met hekserij en magie hebben beziggehouden. De *Strix* is in ander opzicht voor de humanistische discussies over hekserij en zwarte magie van eminent belang: humanisten respectievelijk humanistisch opgevoede lezers vormden de

specifieke doelgroep die Gianfrancesco Pico wilde bereiken en tot zijn visie over hekserij en zwarte magie wilde overhalen.

Opvallend is in de eerste plaats al de vorm van de *Strix*. Terwijl de graaf van Mirandola zijn gedachten anders steeds volgens de scholastische methode in *quaestiones* en op wetenschappelijk-analytische wijze heeft gepresenteerd, draagt de *Strix* de literair aantrekkelijke vorm van een classicistisch-ciceroniaanse dialoog. Gianfrancesco Pico heeft het genre van de dialoog in zijn overige werk bewust vermeden omdat hij het te poëtisch, te fictief achtte om geschikt te zijn voor een wetenschappelijke verhandeling. Het was voor Pico een opvallende concessie dat hij van zijn stringente wetenschappelijke eisen afzag. Daar stond tegenover dat het genre van de dialoog bijzonder geschikt was om het woord tot humanisten te richten.

Pico's bedoelingen komen door de keuze van de personages en het argumentatieve verloop van de dialoog duidelijk naar voren. De personages van de dialoog zijn Apistius ('de twijfelaar'; 'die iets niet gelooft'), Phronimus ('de verstandige'), Strix ('de heks') en Dicastes ('de rechter'). Hun namen duiden in het kort de houding aan die ze tegenover hekserij en magie innemen: Apistius gelooft niet dat hekserij en magie werkelijk bestaan; Phronimus neemt een 'verstandig' standpunt in, dat wil zeggen: hij toont met behulp van 'verstandige' argumenten aan dat magie en hekserij wel bestaan; met de Strix neemt ook een actieve beoefenaar van hekserij aan het gesprek deel; zij heeft zich aan magische praktijken schuldig gemaakt en staat nu onder arrest. Zij heeft spijt van haar magische praktijken en is zonder voorbehoud bereid deze te beschrijven. Dicastes ten slotte representeert de opvatting van het rechterlijk gezag; hij definieert magie volgens de toen relevante handboeken, bijvoorbeeld de beruchte *Heksenhamer* (*Malleus maleficarum*) van de Duitse theologen Heinrich Institoris en Jakob Sprenger.

Al uit de keuze van de personages van de dialoog leren wij dat het verstandig is in het werkelijke bestaan van zwarte magie en hekserij wel te geloven, en onverstandig zich als twijfelaar (Apistius) op te stellen. Bijzonder in het geding is de personage Apistius. Uit de passages waar zijn intellectuele achtergrond ter sprake komt, blijkt dat hij het type van de humanist voorstelt. Zijn voornaamste interesse vormen de heidense dichters (*poete*), dat wil zeggen: de dichters uit de klassieke Oudheid (*Strix*:B iv), zijn tweede interesse betreft de filosofie van de klassieke Oudheid (*Strix*:B iii; B<iii>r). Deze interessegebieden typeren het humanisme van de renaissance. De belangstelling voor de klassieke Oudheid gaat bij Apistius, evenals bij de meeste collega-humanisten, samen met een esthetisch-stilistische preoccupatie. Men achtte uitsluitend die werken de moeite waard die in 'goed' Latijn, dat wil zeggen: volgens de latiniteit van de

Latijnse auteurs uit de klassieke Oudheid, zijn geschreven. Werken die in de scholastische woordkeus en vormgeving zijn geschreven, kon men alleen al om stilistische redenen niet waarderen. Apistius, die de 'letteren uit Parijs' (= scholastische werken) verafschuwt, vertegenwoordigt deze houding op extreme wijze: werken die de humanistische vormgeving en taalcultuur missen, zoals de *Heksenhamer* van Institoris en Sprenger, kijkt hij niet eens in (*Strix*:G<I>r).

Het is nu duidelijk waarom Pico de literair aantrekkelijke en klassieke vorm van de dialoog heeft gekozen. Had hij zijn werk zoals de meeste werken over hekserij in traktaatvorm en volgens de scholastische methode 'in vraagstukken' geschreven, dan zouden humanistische lezers als Apistius het niet ter hand nemen. Dat Pico het op dit punt met de houding van het humanisme oneens was, blijkt ook uit de *Strix*: het personage dat het meest de opvattingen van de auteur weergeeft, de 'verstandige' Phronimus, is ook uitstekend thuis in de scholastische literatuur (*Strix*:G<I>r).

Het argumentatief en het dramatisch verloop van de dialoog laten de persuasieve doeleinden van Gianfrancesco Pico zien: de sceptische Apistius wordt geleidelijk aan overgehaald tot de opvattingen van Phronimus en Dicastes. Aan het eind van de dialoog is hij volledig van het werkelijke bestaan van hekserij en zwarte magie overtuigd. Hij is zozeer van mening veranderd dat hij zijn naam eigenlijk niet meer toepasselijk vindt. Hij wil voortaan niet meer Apistius, maar Pisticus ('die wel gelooft') heten (*Strix*:I<I>v).

Hoe verlopen de gesprekken in de *Strix*, wat zijn de hoofdlijnen van de argumentatie? De dialoog begint midden in het stadje Mirandola in Noord-Italië. Gianfrancesco Pico heeft naar het model van de dialogen van Cicero een *dialogue-setting* met een precieze localisering gecreëerd. Phronimus en Apistius zien een grote menigte van de groentemarkt naar de kerk S. Maria dei Miracoli lopen. Nieuwsgierig wandelen ze daarheen om te weten te komen wat er aan de hand is. Het blijkt dat er een heks gevangen is. Zo komt ongedwongen, door een aanleiding van buitenaf, een gesprek over magie en hekserij tot stand. Apistius vertegenwoordigt een rationalistische, in zekere zin modern aandoende visie ten aanzien van zwarte magie en hekserij: volgens hem vinden de magische verschijnselen niet in de realiteit, maar in de verbeelding plaats. Hij houdt rekening met de verschijnselen suggestie en autosuggestie. Dit geldt bijvoorbeeld voor de magische vlucht van de heksen door de lucht (*Strix*:B IIr). Dit drogbeeld wordt onder meer opgewekt door volkssprookjes die door de hoofden der mensen spoken. Wie in hekserij gelooft, verlaagt zich tot het niveau van het volk. Ook deze aristocratische, antivolkse houding is typisch humanistisch. De humanisten beschouwden zich over het algemeen als aristocraten van de geest, op grond van hun beschaving ver verheven boven het gewone volk.

In zijn antwoord speelt Phronimus-Pico op de humanistische denkpatronen van Apistius in. Het verschijnsel hekserij en magie behandelt hij bijna uitsluitend aan de hand van testimonia van heidense auteurs uit de klassieke Oudheid. Dit is een opvallend gegeven wanneer men de *Strix* met andere vijftiende- en zestiende-eeuwse werken over hekserij vergelijkt: daar wordt het verschijnsel in principe met eigentijdse voorbeelden be- wezen. Phronimus-Pico wil de twijfelende humanist met zijn eigen wapens, de antieke auteurs, bestrijden. Voor de humanisten waren de antieke auteurs autoriteiten, bronnen van waarheid. Uitspraken van antieke auteurs hadden tot op grote hoogte de status van onweerlegbare bewijzen. Als Phronimus-Pico kan aantonen dat de antieke auteurs in magie en hekserij geloofden, dan heeft hij Apistius in principe al weerlegd. Tegelijkertijd heeft hij daarmee het verwijt ontkracht dat het geloof in hekserij bij het lagere volk hoort. Als de antieke auteurs magie en hekserij serieus nemen, dan kan men onmogelijk van volksgeloof of volkssprookjes spreken. De antieke auteurs waren immers in de ogen van de humanisten de geestelijke elite bij uitstek.

Methodisch roept Phronimus-Pico Apistius de betreffende vindplaatsen bij de antieke auteurs in herinnering. Het is een memoratief procédé, waarbij Phronimus de functie van een mentor inneemt. Handig formuleert Phronimus zijn verwijzingen steeds als vragen: 'Heb je niet gelezen bij...?', 'Herinner je je...?' Apistius die op zijn belezenheid in de antieke literatuur trots is, kan moeilijk anders dan instemmen. Als hij de plaatsen wel kent, zal zich een aangenaam aha-erlebnis van hem meester maken; als hij de plaatsen niet kent, dan zal hij dat in ieder geval niet willen toegeven. Het is in overeenstemming met de hiërarchie van Apistius' interesses dat Pico-Phronimus de antieke dichters vooropstelt: allereerst de aartsvader der dichtkunst, Homerus, dan de door Apistius hoog gewaardeerde Ovidius enzovoort (*Strix*:B<III>r). Op deze wijze treedt in het eerste boek van de *Strix* een indrukwekkende hoeveelheid antieke testimonia de lezer tegemoet: Catullus, Hesiodus, Plato, Aristoteles, Iamblichus, Lactantius, de Homerische hymnen, Silius Italicus, Iustinus, Tertullianus, Ovidius, Philostratus, Apuleius, Palaephatus, Synesius en vele anderen.

Phronimus' methode is, zoals te verwachten, bijzonder succesvol. Door de antieke testimonia wordt Apistius van het werkelijke bestaan van magie en hekserij overtuigd. Bovendien kan hij na enige tijd niet meer genoeg krijgen van de schitterende geleerde lappendeken die Phronimus voor zijn ogen ontvouwt. De oorspronkelijke bedoeling van de wandeling was de heks te gaan bekijken; als ze haar eindelijk zien, is Apistius meer geïnteresseerd in Phronimus' betoog. Hij wil dat Phronimus doorgaat en alles wat hij weet uit de doeken doet (C<III>r).

In zijn betoog heeft Phronimus de Oudheid niet slechts binnengehaald,

maar ook in bepaalde banen geleid. Dit betreft vooral de Apistius bijzonder dierbare antieke mythologie. Achtergrond is de gebruikelijke middeleeuwse visie over het functioneren van zwarte magie: de mens kan niet zonder meer macht uitoefenen op de medemens of op de natuur; hij heeft een intermediaire kracht nodig: de demon. Het werkelijke bestaan van demonen bewijst hij met behulp van Augustinus' demonologie. Demonen interpreteert hij als kwade geesten, die de mens 'misleiden', 'verleiden', van het ware geloof afbrengen. 'Misleiden' en 'verleiden' zijn centrale begrippen. Dit blijkt reeds uit de ondertitel van het werk: 'over de verleiding door demonen'.

Als een wezenlijke eigenschap van de demon beschouwt Phronimus-Pico de voortdurende gedaanteverandering. De duivel is, wat zijn uiterlijk betreft, niet vast te pinnen. Uitgaande van deze gedachten heeft Phronimus-Pico de gehele antieke mythologie en religie 'gedemoniseerd'. De antieke goden zijn niets anders dan de duivel in steeds wisselende vormen. Hij verschijnt aan de mens soms als Venus, dan weer als Apollo, Aesculapius enzovoort, soms zelfs in meerdere gedaanten tegelijk (bijvoorbeeld bij het Paris-oordeel). Daarmee verbindt Phronimus-Pico een historische visie over de werking van de duivel in de wereld: in de Oudheid was de duivel de heerser van de wereld; pas sedert de komst van Christus heeft hij zijn almacht verloren (*Strix:D tr*). De implicatie is dat de Oudheid tot periode van de duivel wordt verklaard en dat ze haar hooggewaardeerde positie verliest. Dit strookt allerminst met Apistius' opvatting. Hij schijnt dit echter niet te beseffen. De antieke testimonia werken als een soort wierook waardoor hij bedwelmde wordt.

Het tweede boek is gewijd aan het door talrijke processen tot ritueel geworden heksenverhoor. Om de overtuigingskracht te verhogen heeft Pico de gang van zaken ingrijpend gewijzigd ten opzichte van een gewoon heksenverhoor. In de eerste plaats wordt Pico's heks noch door foltering noch anderszins bedreigd. Integendeel wordt haar in het vooruitzicht gesteld dat ze vrijuit zal gaan, als ze maar alles naar waarheid bekend. Daarmee heeft Pico de voor de hand liggende tegenwerping tegen de bewijskracht van bekentenissen – dat deze onder dreiging van foltering tot stand zijn gekomen – van tevoren ontkracht.

In de tweede plaats heeft Pico – om Apistius in de gelegenheid te stellen zich een zelfstandig oordeel te vormen – de taak om de heks te ondervragen niet aan de rechter, maar aan de humanist gegeven. Bijgevolg is het traditionele heksenverhoor op zijn kop gezet: de ondervrager is er niet in geïnteresseerd dat de aangeklaagde op alle punten van de bekende lijsten een bekentenis aflegt. Hij wil integendeel horen dat de heks ontkent. Hij formuleert zijn vragen op sceptische manier: 'Is het werkelijk waar dat...?', 'Is het mogelijk dat...?' of zelfs: 'Hoe is het mogelijk dat...?' Het

geheel onderscheidt zich ook door de toon sterk van een traditioneel heksenverhoor. De sfeer is humaan en ontspannen, de heks wordt, hoewel een gestigmatiseerd persoon en uit een laag milieu afkomstig, buitengewoon vriendelijk, soms haast gelijkwaardig behandeld.

De magische praktijken die de heks in het vervolg toegeeft, wijken in grote lijnen niet af van het in de toenmalige processen en handboeken bekende materiaal. Daarnaast wijzen enkele details op de context van Mirandola. Het is in ieder geval duidelijk dat de heks een van de meest gebruikelijke magische praktijken, *Schadenzauber*, heeft uitgeoefend: ze heeft bijvoorbeeld de oogst vernietigd door onweer en hagel op te roepen. Ze beschrijft in detail hoe dit in zijn werk gaat. Standaard is het gebruik van het magisch middel van de heksenzalf en het trekken van de heksen-cirkel. In het laatste geval roept ze de demon ter hulp die daardoor automatisch gedwongen wordt in de cirkel te verschijnen en haar ter wille te zijn. In het geval van het vernietigen van de oogst verschijnt de demon in de gedaante van een vlam. Op haar bevel brengt de demon/vlam onweer, bliksem en hagel over de velden van degenen die de heks schade wil berokkenen (*Strix:E<IV>r*). De heks bekent verder eveneens met behulp van de demon runderen van vijandige personen te hebben gestolen. Zonder enig hulpmiddel vilt ze samen met haar collega-heksen de runderen en eet het vlees op. Dit procédé is volgens haar omkeerbaar: de heksen zijn in staat de huiden weer in elkaar te laten groeien en de runderen tot leven te wekken.

Voorts bekent de heks regelmatig zuigelingen en kleine kinderen te hebben gedood. Dit aspect gaat op een reeds eeuwen oude traditie terug. Het bloed van zuigelingen is het belangrijkste ingrediënt voor het universeel magisch middel van de heks, de heksenzalf (*Strix:E<IV>v-F IV*). Voorts bekent de heks magische handelingen die met de deelname aan de heksen-sabbat (*ludus Dianae*) samenhangen, zoals het vliegen door de lucht: na het gebruik van de magische zalf en het trekken van de heksencirkel verschijnt de demon om haar ter wille te zijn. Het voertuig van haar vlucht is nogal bizar, een lokale variant op de meer bekende bezemsteel: een houten kruk die door de linnenmakers van Mirandola werd gebruikt (*Strix:E IV*). Dit is een in de overige heksenliteratuur onbekend voorwerp (vgl. Ginzburg 1993:317, n. 50). Zo gezeten bereikt ze telkens, samen met haar demon, na een vlucht van een half uur de Jordaan, waar de heksen-sabbat plaatsvindt. Onderdelen van dit feest zijn het opeten van de gestolen runderen en het geslachtsverkeer met de demon.

Op dit laatste punt het laatste duikt wederom lokaal materiaal op. Bij een poging om de lichaamsstructuur van de demon te beschrijven vergelijkt de heks deze met *bombasium*, gelatiniseerd uit het Italiaanse *bambagio*, een woord voor de (rest)vezels die bij de produktie van katoen ontstaan (*Strix:*

E<III>r). Dit duidt op de textielproductie die in de streek van Mirandola aanwezig was. Het is overigens een aantrekkelijk detail dat de op zuiver klassiek Latijn gefixeerde humanist Apistius het gelatiniseerde woord *bombasium* niet kan of niet wil verstaan. Phronimus moet het voor hem in zuiver Latijn vertalen (katoen = *lanugo xylina*).

Het is in dit kader onmogelijk om in detail op de heksensabbat in te gaan. Eén observatie is misschien met betrekking tot het verschijnsel magie/hekserij van breder belang: in tal van studies over magie wordt betoogd dat tussen de vijftiende en de zeventiende eeuw de beschuldiging van magie/hekserij geheel op de vrouw geconcentreerd wordt: 'Mannen waren hun rol als tovenaars voor het grootste gedeelte kwijtgeraakt' (Daxelmüller 1993:197). Ik meen dat dit in ieder geval voor de *Strix* en waarschijnlijk voor de situatie omstreeks 1520 niet zonder meer juist is. Uit de beschrijving van de heksensabbat blijkt dat er evenveel mannelijke als vrouwelijke heksen aanwezig zijn. Ook het geslacht van de demonen is niet zonder meer mannelijk. Mannelijke heksen is een vrouwelijke demon (*succubus*) ter wille.

Doordat Apistius de heks zelf kon verhoren en doordat deze, ondanks de sceptische ondervraging, aan haar wandaden vasthoudt en deze in detail beschrijft, raakt de humanist volledig overtuigd van de juistheid van de beschuldigingen. In de loop van de ondervraging wordt de humanist steeds meer van afschuw en woede vervuld. Door de gedetailleerde beschrijving wordt ook duidelijk dat de heks niet zonder meer het slachtoffer van een demon is. Zij zelf is het die geregeld de demon oproept opdat hij haar ofwel voor *Schadenzauber* ofwel voor de heksensabbat ter wille is. Pico laat nadrukkelijk ruimte voor de vrije wil van de mens open. Er is geen sprake van fatalisme, ook niet van een fatale aantrekkingskracht die de demonen op de mensen zouden uitoefenen. De mens is wel degelijk in staat zich tegen de demon te verzetten, bijvoorbeeld door een consciëntieuze religieuze levenshouding. Als de mens niet wil, heeft de demon geen enkele greep op hem. Dit heeft verstrekkende gevolgen voor de beoordeling van de schuldvraag in heksenprocessen. Als de heks als hulpeloos slachtoffer van de duivel wordt gezien, dan is het zeker problematisch strenge straffen uit te spreken. Als de heks door eigen toedoen in deze situatie is terechtgekomen, lijken strenge straffen gerechtvaardigd.

Alles duidt erop dat de *Strix* geschreven is om heksenprocessen en een strenge strafmaat in heksenprocessen tegenover een groep van rationalistische, humanistisch opgevoede critici te rechtvaardigen. Uit het staatsarchief van Modena is materiaal te voorschijn gekomen waaruit blijkt dat vlak voor het ontstaan van de *Strix*, in 1522/1523, een monsterheksenproces heeft plaatsgevonden (Archivio di stato di Modena, Fondo Inquisizione: busta 283; Biondo: 12v.). De auteur van de *Strix* heeft zelf, samen

met de inquisiteur van Reggio Emilia, Gerolamo Armellini, de vierschaar gespannen. Meer dan zeventig personen werden in staat van beschuldiging gesteld; uiteindelijk werden tien kopstukken van de 'cultus van de meesters' als heksen veroordeeld en op de brandstapel terechtgesteld.

De heksenprocessen van Mirandola hadden waarschijnlijk ook een politieke achtergrond. Om de heerlijkheden van Concordia en Mirandola woedde een langdurige en verbeterde machtsstrijd, waarin Gianfrancesco Pico lange tijd aan het kortste eind trok. Slechts door verbetering en uithoudingsvermogen en met gevaar voor eigen leven lukte het hem zijn macht in Mirandola te vestigen. Concordia viel in het bezit van een ander familielid. Door een proces voor te zitten, waarin personen zowel uit Concordia als uit Mirandola werden berecht, lukte het hem gedeeltelijk ook over Concordia gezag uit te oefenen.

De *Strix* is hoe dan ook als apologie voor de heksenprocessen respectievelijk zware veroordelingen van Mirandola op te vatten. Kenmerkend is dat een andere deelnemer aan de processen van Mirandola, de dominicaan Leandro Alberti, een fanatiek heksenvervolger, Gianfrancesco's werk vrijwel onmiddellijk in het Italiaans vertaalde en publiceerde.

Peter Burke heeft in een studie nauwe verbanden gelegd tussen de 'heksenwaan' en het renaissance-humanisme (Burke 1977:49-50). Hij benadrukt dat 'tenminste in Italië de opkomst van de heksenvervolgingen met de opkomst van de renaissance samenhangt'. Met behulp van de *Strix* wilde Burke laten zien dat de humanisten van de renaissance in magie en hekserij geloofden.

Dit is mijns inziens niet de wijze waarop de *Strix* geïnterpreteerd moet worden. De *Strix* is noch door een humanist geschreven noch een manifest van het renaissance-humanisme. De humanisten vormden juist de groep waarvan de graaf kritiek verwachtte! Deze kritiek is voor een deel van rationalistische aard. Daarmee is noch gezegd dat alle humanisten van die tijd rationalistisch dachten respectievelijk op deze gronden radicale tegenstanders van heksenprocessen waren, noch dat alle rationalistische tegenstanders van heksenprocessen humanisten waren. Het is wel duidelijk dat er ten minste een bepaalde groep humanistisch georiënteerde intellectuelen aanwezig was die op rationalistische gronden heksenprocessen veroordeelde en waardoor Pico zich bedreigd voelde. In ieder geval wordt het door de argumentatie en de persuasieve doeleinden van de *Strix* bijzonder onwaarschijnlijk dat er tussen de heksenvervolgingen en het humanisme een oorzakelijk of een anderszins hecht verband bestond.

LITERATUUR

Teksten:

- Gianfrancesco Pico della Mirandola, *dialogus, cui titulus 'Strix sive de ludificatione daemonum'*, Bologna, Ieronimus de Benedictis, 1523 (b.v. Biblioteca Apostolica Vaticana R.G. Filosofia V. 489).
- , *Dialogo detto Strega o delle illusioni del demonio*, Italiaanse vertaling door fratre Leandro delli Alberti (1523-1524), Ieronimus de Benedictis, Bologna 1524; opnieuw uitgegeven door Albano Biondi, Venezia 1989 (Marsilio editori).
- , *Dialogo intitolato la strega ovvero de gli Inganni de Demoni...* Tradotto in lingua Toscana per il Signor Abate Turino Turini da Pescia, Pescia (Lorenzo Torrentino stampator Ducale) 1555.
- Martinus Delrio, *Disquisitionum magicarum libri VI*, Leuven 1599.
- Francesco Maria Guazzo (Guaccius), *Compendium maleficarum*, Mediolani 1608 (Engelse vert. door E.A. Ashwin, London 1929).
- Heinrich Institoris & Jakob Sprenger, *Malleus malificarum*, Straatsburg 1486/'87.
- Ulrich Molitor, *De lamiis et phitonicis mulieribus*, Köln 1489.

Studies:

- Anglo, S. (uitg.) (1977), *The Damned Art. Essays in the literature of witchcraft*, London.
- Baschwitz, K. (1963), *Hexen und Hexenprozesse. Die Geschichte eines Massenwahns und seiner Bekämpfung*, München.
- Behringer, W. (1987), "'Erhob sich das ganze Land zu ihrer Ausrottung...': Hexenprozesse und Hexenverfolgung in Europa", in: R. van Dülmen (uitg.), *Hexenwelten*, Frankfurt a.M., p. 131-169.
- Biedermann, H. (1986), *Handlexikon der magischen Künste von der Spätantike bis zum 19. Jahrhundert*, 2 bdn., Graz 2de dr.
- Biondo, zie Gianfrancesco Pico, *Strega*.
- Burckhardt, J. (1860), *Die Kultur der Renaissance in Italien* (recenter Stuttgart 1976).
- Burke, P. (1974), *Tradition and Innovation in Renaissance Italy. A Sociological Approach*, London.
- (1977), 'Witchcraft and Magic in Renaissance Italy: Gianfrancesco Pico and his Strix', in: Anglo, p. 32-52.
- Daxelmüller, Ch. (1993), *Zauberpraktiken. Eine Ideengeschichte der Magie*, Zürich.
- Ginzburg, C. (1993), *Extasen. Een ontcijfering van de heksensabbat*, Amsterdam (oorspronkelijk: *Storia notturna*, Turijn 1989).
- Heinemann, E. (1986), *Hexen und Hexenglauben. Eine historisch-sozialpsychologische Studie über den europäischen Hexenwahn des 16. und 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M./New York.
- Heinsohn, G. & O. Steiger (1987), *Die Vernichtung der weisen Frauen. Hexenverfolgung – Kinderwelten – Menschenproduktion – Bevölkerungswissenschaft*, München.
- Honegger, C. (1979), *Die Hexen der Neuzeit*, Frankfurt a.M.
- Levack, B.P. (1987), *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, London/New York.
- Schwaiger, G. (1987), *Teufelsglaube und Hexenprozesse*, München.

De magie in de *Diable Amoureux* van Jacques Cazotte

'Het masker is het gezicht; de duivelse verleidster is ook de verleide vrouw en dat blijft zij, gekweld en klagend, de hele roman door.'

Jorge Louis Borges, woord vooraf bij *Le Diable Amoureux*

Ooit noemde men de achttiende eeuw het tijdperk van de Rede en lag alle nadruk op de term Verlichting. Volgens dit standpunt zou een tegenstroming die de gevoelens en het niet-kenbare veel meer in het centrum plaatste en die vaak wat anachronistisch preromantiek genoemd werd, pas naar voren zijn gekomen ruim na 1750. Het is echter allang gebruikelijk geworden erop te wijzen dat gedurende de hele eeuw de tranen rijkelijk gevloeid hebben en dat de fascinatie voor het occulte steeds aanwezig was. Toch is het evident dat er tussen de eerste helft van de eeuw en de jaren na 1760 (het jaar van de publikatie van de belangrijkste achttiende-eeuwse roman in Frankrijk, te weten *Julie ou la nouvelle Héloïse* van Rousseau) op zijn minst een verschil in toon is wanneer men kijkt hoe genoemde grote tegenstelling op velerlei wijzen literair verwerkt wordt. Daar waar de radicaalsten onder de *philosophes*, zoals d'Holbach en Lamettrie, steeds duidelijker een atheïstisch materialisme propageren dat in markies de Sade zijn scherpste vertolker zal vinden, blijkt van de andere kant steeds duidelijker dat er een grote hang naar het occulte en mystieke bestaat. Deze ontwikkeling komt bijvoorbeeld naar voren in uiteenlopende verschijnselen als het succes van de 'genezer' Cagliostro of het welig tieren van allerlei sekten en leidt op literair gebied naast de steeds nadrukkelijker aanwezige sentimentele romans tot een aanzienlijke produktie waarin het mysterieuze en het onverklaarbare een belangrijke plaats innemen. Daarbij kan men denken aan het werk van Restif de la Bretonne, Louvet de Couvray of de in het Frans schrijvende Poolse edelman Potocki, van wiens prachtige *Manuscrit de Saragosse* pas in 1989 de integrale tekst verscheen.

Cazotte is in elk geval typisch een kind van zijn eeuw omdat er, ondanks een zekere continuïteit, toch gesproken kan worden van twee grote periodes in zijn leven, voor en na zijn enige meesterwerk *Le Diable Amoureux*. Hij werd geboren in 1719 en publiceerde in de beginjaren veertig zijn eerste teksten. Dit waren lichtvoetige parodieën waarin al badinerend de

spot werd gedreven met de literaire hang naar exotisme uit die tijd: *Les Mille et une fadaïses* (= flauwe grapjes) bijvoorbeeld (uitgegeven 'à Baillons, chez l'Endormi, à l'image du Ronfleur': te Gaapstad bij de Slaper die een Snurker als uithangbord heeft). De toon ervan sluit aan bij een oude traditie van studentikoze spotliteratuur en de parodieën appeleren ook aan de smaak van de *beau monde* (en hun aanhang) waar vooral niets serieus genomen mag worden. Zijn leven wordt vervolgens vooral getekend door een langdurig verblijf op het eiland Martinique, waarvandaan hij in 1759 ziek en berooid in Frankrijk terugkeert. Hij installeert zich op zijn bezittingen bij Epernay, die hij van zijn broer heeft geërfd, en blijft voortaan dus ver verwijderd van de Parijse salons. Na in 1763 *Ollivier* gepubliceerd te hebben, een avonturenroman waarin imitatie en parodie hand in hand gaan, doet hij in 1772 de *Diable Amoureux* het licht zien. Wanneer deze novelle als de enige blijver van Cazotte wordt beschouwd, is dat vooral omdat hierin een subtiel evenwicht bereikt is tussen een luchtig libertijns verhaal dat kenmerkend is voor de pruikentijd, en een onderhuidse spanning die de angst weergeeft tegenover de duistere machten die opgeroepen worden en waarmee niet gespot kan worden. In de laatste twintig jaar van zijn leven gaat dit tweede aspect steeds zwaarder wegen voor Cazotte; zijn proza wordt uiterst serieus en didactisch, steeds meer schildert hij aan de vooravond van de Revolutie de progressieve krachten in Frankrijk als het absolute kwaad. Hij wordt zelf ook lid van een esoterische groepering, de 'Martinisten', die streven naar het hervinden van een mystieke, verloren gegane eenheid. Meegesleept door deze gedachten en gevoelens, krijgt Cazotte ook vizioenen en schrijft hij apocalyptische teksten. Wat hem fataal wordt, is dat hij in de beginjaren van de Revolutie in zijn brieven steeds furieuzer uiting geeft aan zijn antirevolutionnaire gevoelens. Deze correspondentie valt in handen van de politie en een speciale rechtbank veroordeelt Cazotte ter dood. Op 25 september 1792 sterft hij op het schavot.

Negentiende-eeuwse auteurs als Nerval en Nodier hebben wel gesuggerd dat Cazotte al een ingewijde was in de occulte wetenschappen toen hij *Le Diable Amoureux* schreef, of dat hij althans al helemaal in deze richting dacht. Toch blijkt uit niets dat dit het geval was en zou men eerder kunnen stellen dat hij na 1772 steeds meer geloof is gaan hechten aan zijn eigen evocaties, terwijl hij in eerste instantie veeleer een (gevaarlijk) spel speelde met algemeen bekende gegevens.

In het volgende zullen wij eerst de grote lijnen van dit verhaal uitzetten om dan op preciezere wijze in te gaan op de spanningsbogen en op enige scènes die voor ons onderwerp van bijzonder belang zijn.

De jonge soldaat Alvare ligt in garnizoen in de stad Napels, die in die tijd bij Spanje hoort, en hij brengt zijn vrije tijd in cafés door met vrienden

van allerlei slag. Een van deze, een Vlaming, Soberano geheten, laat, als het gesprek op kabbalistische praktijken komt, merken hier meer van te weten. Als Alvare, gedreven door nieuwsgierigheid, erop aandringt hierin verder ingewijd te worden, organiseert Soberano een magische bijeenkomst in de ruïnes van Portici. De duivel wordt opgeroepen en verschijnt als de kop van een kameel. De trotse Alvare overwint zijn eigen angst en dwingt gehoorzaamheid af. Er is sprake van meerdere metamorfosen: eerst vleit een teefje zich aan zijn voeten; dit wordt vervolgens een knappe page (Biondetto geheten) en dan weer een zangeres (la Fiorentina).

Steeds meer neemt Alvare, die geniet van zijn macht, het initiatief over: hij stuurt zijn vrienden naar huis en besluit, half uit bravoure, half omdat hij gecharmeerd is, Biondetto als bediende mee te nemen naar de kazerne. 's Nachts blijkt Biondetto in 'werkelijkheid' een Biondetta te zijn aan wier avances Alvare, ondersteund door zijn principes van eer, maar ternauwernood het hoofd kan bieden. Bevreemd voor de inquisitie vlucht Alvare vanuit Napels naar Venetië vergezeld door zijn page (de androgynie van het personage blijft door het hele verhaal spelen). Het kenmerkende van de geschiedenis is nu dat vanaf hier bovennatuurlijke elementen nog maar spaarzaam voorkomen en Biondetta vooral haar hele vrouwelijkheid inzet om Alvare te verleiden. Deze wordt steeds meer in haar armen gedreven door enerzijds zijn overweldigend verlangen, anderzijds zijn hoogst ontwikkelde gevoel voor eer (hij staat erop haar te 'beschermen'), welke combinatie in feite als een soort *double bind* functioneert. Het zijn dan net voorvallen op de grens van het bovennatuurlijke die hem tegenhouden: zijn hond die aan zijn jas trekt als hij zijn zelfbeheersing dreigt te verliezen, of een soort vizioen van zijn moeder in een kerk. Ook de uitgaanswereld van Venetië ten tijde van het Carnaval staat slechts met één voet in de werkelijkheid. Alvare stort zich in het feestgewoel en neemt plaats aan de speeltafels om zijn gevaarlijke liefde te vergeten. Hierbij maakt hij een nieuwe verovering in de persoon van de courtisane Olympia. Wanneer deze achter het bestaan van rivale 'Biondetta' komt, wordt ze zo jaloers dat ze probeert haar te vermoorden. De gewonde is dan zo waarheidsgetrouw dat de laatste barrières verdwijnen voor Alvare. Hij wil met haar trouwen en blijft alleen vasthouden aan de noodzaak van de instemming van zijn moeder, doña Mencia in haar verre Estremadura. Biondetta werkt zelf aan de 'verontschuldiging' van haar statuut door zich als Sylfe voor te stellen, een luchtgeest die zich aan een man kan schenken en hem zo zal doen deelhebben aan haar inzichten en kennis. Tijdens de reis richting Spanje, waar Alvare aan vasthoudt, tracht Biondetta wel telkens om hem alvast de 'definitieve' stap te laten zetten, voorvoelend, kan men veronderstellen, dat doña Mencia haar uiteindelijk zal ontmaskeren. De eerste versie (van 1772) eindigt wanneer Alvare uiteindelijk de ogen opengaan en hij de

duivel wegjaagt die weer als kameel verschijnt. Hij vindt dan troost bij zijn moeder. In 1776 publiceert Cazotte een nieuwe versie (onder druk van zijn lezers, schrijft hij in een 'epiloog'). Er is dan vooral een belangrijke scène toegevoegd die in Spanje speelt waar Alvare en Biondetta samen deelnemen aan een bruiloft. Na veel wijn en dansen alsmede beïnvloed door de woorden van een groep waarzegsters komt de jongeman met zijn dame in de enige beschikbare logeerkamer terecht, waar alleen een *grand lit* voorhanden is. Geraffineerd zet ze haar laatste troeven in en beweert heel moete zijn en nog even te willen wachten met het onderste uit de kan te halen tot ze doña Mencia hebben ontmoet. Deze psychologische meesterzet mist zijn doel niet bij de verhitte jongeman. Hij consumeert. Maar dit wil nog niets zeggen: geregeld in het verhaal werd gesteld dat Alvare door een wilsakt altijd het laatste woord hield. Zo liet hij zich ongemerkt steeds verder meevoeren (onder het motto: ik kan nog altijd ermee kappen). Nu echter komt het erop aan dat hij uit vrije wil de zin uitsprekt 'Beëlzebub, ik hou van je'. Het geraffineerde van het verhaal komt naar voren in de onzekerheid die hieromtrent blijft bestaan. De liefdesvervoering en de roes van de begeerte bedekken alles met een waas. Ook al verschijnen er vizioenen van reuzenslakken en van de bekende dromedariskop, niets is zeker. Alles verdwijnt in een toestand van bewusteloosheid. Dit wordt nog versterkt als Alvare wakker schrikt: de kamer is leeg, hij is aangekleed en de vraag rijst of de voorgaande liefdesscène nu 'echt' was of een droom. Of was alles wat voorafging al het relaas van een droomtoestand? Thuisgekomen wordt een demonoloog opgetrommeld die hem geruststelt zonder veel te verduidelijken: zijn gevoelens van eer hebben gezegevierd, zijn moeder is trots op hem en hij moet nu vooral maar een vrouw van stand gaan zoeken.

Wat betreft de magische elementen kan dus gezegd worden dat ze eerst in een vrij traditionele vorm naar voren komen bij de oproeping van de duivel, maar dat aan het eind niet meer duidelijk is of deze bovennatuurlijke gegevens, als ze terugkeren, als een realiteit kunnen worden opgevat of slechts als hallucinatie. Tussen deze beide polen gaat de verhaallijn steeds verder in het waarschijnlijk maken van het occulte en hierin toont Biondetto/Biondetta zich een meester; zij redeneert als een *philosophe*: laat alle vooroordelen (omtrent liefde en geloof met name) vallen en *carpe rosam*. Cazotte balanceert hierbij op het scherp van de snede: het esthetisch genoegen van zijn verhaal bestaat voor een groot deel uit de charmes van Biondetta, maar de uiteindelijke ethische boodschap (hij gewaagt in zijn epiloog van een 'allegorie') wil nu juist de perversiteit van alle schoonpraterij en duivelse nieuwlichterij aan de kaak stellen. Maar daar waar in het latere werk deze boodschap loodzwaar overkomt, blijft in *Le Diable Amoureux* alles in de toonzetting van het spel, hoewel ook het spel

een hoge inzet kan blijken te hebben (waarvoor de grote sommen – deels van Biondetta ‘geleend’ – die in Venetië over de speeltafels gaan een beeld zijn). Het is onder andere om deze redenen dat *Le Diable Amoureux* vaak genoemd wordt als voorloper of als vroeg voorbeeld van het fantastische verhaal, een genre dat in de negentiende eeuw tot grote bloei zou komen. Wanneer men (in navolging van onder anderen Todorov) het fantastische definieert als de voortdurende ambiguïteit van het bovennatuurlijke, het constante zoeken naar een mogelijke verklaring en het nimmer definitief uitsluiten hiervan – dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld sprookjes waar het wonderbaarlijke als vaststaand gegeven geaccepteerd wordt – is *Le Diable Amoureux* inderdaad als het ware onderweg naar een verwezenlijking van deze formule die zoveel grote werken van eind achttiende, begin negentiende eeuw kenmerkt. Romans als *The Monk* van Lewis of *Die Elixiere des Teufels* van Hoffmann worden erdoor aangekondigd.

Bij het ensceneren van deze ambivalentie worden alle mogelijke narratieve en retorische middelen ingezet. Een gecharmeerd lezer zal de literaire presentatie van de magie bewonderend ondergaan. Zo is bijvoorbeeld het zogenaamde ‘dubbele register’ heel effectief: het verhaal wordt verteld door een ouder geworden ‘ik’ die de escapades van de jongere ik-persoon in een afstandelijk perspectief kan plaatsen, maar tijdens zijn relaas wordt de afstand vaak heel klein, hij laat zich door zijn eigen vertelling meeslepen en schakelt over op de ‘praesens historicum’ – die in Van Dale zoals bekend geïllustreerd wordt met het voorbeeld: ‘ik loop me daar gisteren op het Rapenburg’. De tweeslachtigheid van de verteller ontmoet de tweeslachtelijkheid van de duivel-vrouw: tussen vervoering en exorcisme.

Het vertelperspectief toont in zekere zin dezelfde tweesporigheid: de heersende blik legt zijn wil op aan de duivel, vrouw en wereld, maar in de scènes die een soort voyeurisme van de kant van Alvare uitbuiten, wordt het oog vervreemd: de ander betovert de blik die zich vrij waant, de illusie van het bezit ontwapent elke reserve. Zo kan Alvare uitroepen: ‘ik wendde de ogen af om hem niet te zien waar hij was en zag hem zo overal waar hij niet was’; wat is echt, de duivelsincarnatie of de beelden die de begeerte telkens in de geest oproept? Het vocabulaire weerspiegelt ook de onzekerheid. In sleutelpassages treft men een groot aantal termen als ‘menen’, ‘schijnen’ of ‘lijken’ aan, die op het niveau van de woorden eenzelfde effect hebben als in de intrige de scènes waarin verkleedpartijen centraal staan: de maskers van het Venetiaanse Carnaval versterken in hun contrastwerking de ‘echtheid’ van de bloedende Biondetta.

Ook het tempo van het verhaal werkt mee: het geheel duurt enkele maanden, maar de beslissende gebeurtenissen nemen slechts enkele dagen of zelfs minder in beslag. Voor je het weet is alles anders en kun je je niet meer voorstellen hoe het was. Zo wordt ook de geest van Alvare getekend:

hij neemt de uiterlijkheden van tijd en ruimte nauwelijks waar, zozeer wordt zijn geest opgeëist door het object van zijn verlangen. Dit speelt natuurlijk het fantastische in de kaart.

Enkele kernscènes illustreren meer in het bijzonder de verglijdingen tussen occultisme en realisme die hun bijzondere, fantastische invloed hebben op de sfeer van het geheel. Om te beginnen de scène van de duiveloproeping.

Bij de inleiding is een zinnetje als 'nooit werd een liefdesontmoeting met meer ongeduld afgewacht' al belangrijk, want hier wordt de basis gelegd voor het gelijkschakelen van de omgang met de duivel en een liefdesaffaire. Verderop zijn de verschillende elementen van de evocatie tamelijk traditioneel en evenals veel materiaal dat later in het verhaal voorkomt (zoals de theorieën over de verschillende soorten geesten) voornamelijk ontleend aan een zeventiende-eeuwse roman, *Le Comte de Gabalis* van de abbé de Villars (1670), waarin ook een jongeman wordt ingewijd in de omgang met *créatures élémentaires*. De gelijkstelling van duivel en mooie vrouw is trouwens ook een traditioneel gegeven en komt bijvoorbeeld voor in de *Légende dorée* (*Legenda sanctorum*) van Jacques de Voragine uit de dertiende eeuw.

In de van geheime tekens voorziene cirkel moet de neofiet dus een magische formule uitspreken en Beëlzebub driewerf aanroepen. Als hij dit gedaan heeft, verschijnt aan een raam in het gewelf de kameleleop met zijn vreselijk grote oren die vraagt '*Che vuoi?*' ('Wat wil je' in het Italiaans). Na aanvankelijk huiveren herneemt Alvare zich en gebiedt de verschijning (die meteen, als om de overgang voor te bereiden, '*fantôme*' en niet '*diable*' genoemd wordt) een aangenamer vorm aan te nemen. Hier komt dan een interessante variant naar voren: 'De eerste idee die bij mij opkwam, was een hond: "kom hier, zei ik tegen hem, in de vorm van een spaniël".' Waarom deze spontane opwelling? Men kan eraan denken dat de hond bekendstaat om zijn onderdanigheid en de spaniël meer in het bijzonder (vandaar in het Frans de uitdrukking: '*suivre quelqu'un comme un épagneul*' voor 'iemand als een hondje achterna lopen'). Bij duivelsverschijningen komt trouwens wel vaker een hond voor (Woods 1959). De gruwelijke oren van de kameel (waaraan Alvare gezworen had te zullen trekken, een soort burleske afloop die niet gerealiseerd wordt) worden tot de zachte witte zijden oren van de hond en als hij daaraan wil trekken rolt de hond op zijn rug en blijkt een wijfje te zijn, waarbij alleen nog gestreeld kan worden. De verglijding heeft zo dus al zijn eerste uitwerking: hij aanvaardt haar gezelschap. Zou het kunnen zijn omdat er een eerste aanvaardbare synthese plaatsvond op onbewust niveau? *Epagneul* betekent namelijk eigenlijk – etymologisch – 'Spaans', als antwoord op de Italiaanse vraag kan men eraan toevoegen. Het teefje slaat zo een brug

tussen het eigene en het vreemde, hij kan haar dan ook Biondetta noemen.

Een tweede verglijding is vervolgens die van de donkere grot naar een salon uit de achttiende eeuw met een oogstrelende overdaad en de verschijning past zich naadloos aan aan deze context door een page te worden (hij vormt zo trouwens in zekere zin de dubbelfiguur van '*la page*' – de pagina – als om zijn literaire afkomst te onderstrepen). Cazotte speelt met taal zoals ook in het zinnetje '*le page se multiplie*' ('de page is overal tegelijk'): deze manier van zeggen kan ook letterlijk worden opgevat en illustreert dan de toverkunst die hier aan het werk is.

De lezer is als de vrienden: ze kijken met een gezicht waarop verrassing, genoeg en ongerustheid om voorrang strijden. Vervolgens is de sfeer gunstig om nog een gedaanteverandering door te voeren: de page verdwijnt en dame 'Fiorentina' komt aan om een stukje muziek te laten horen. De scène wordt dan op twee manieren 'genaturaliseerd': allereerst is deze diva een *improvisatrice* die *à l'improviste* (onverwachts) komt binnenvaaien, welke omstandigheden dus een duivelse opzet – een lang uitgewerkt plan – naar de achtergrond schuiven (en haar optreden bestaat onder andere uit een kunststukje op de harp dat het schrijven weerspiegelt). De hand van de Boze wordt zo door realistische factoren als toeval en de invloed van de omgeving (la Fiorentina verontschuldigt zich dat ze vanwege haar op reis zijn zich niet optimaal heeft kunnen soigner) vervangen. Op deze weg gaat Biondetta voortdurend verder: ze wordt steeds meer een wezen dat als een 'zwakke' vrouw reageert, Alvare treffend in zijn eer en in zijn natuurlijke reacties.

Vervolgens wordt het verderop voor Alvare duidelijk dat de zangeres een vermomming is van de page ('...ik herkende in Fiorentina die rakker van een Biondetto') hetgeen de metamorfose ook uit zijn bovennatuurlijke kader haalt wat dan vervolgens zijn weerslag heeft op de andere gedaanteveranderingen. De magie wordt voor het moment geneutraliseerd, maar het feit dat ze als het ware ondergronds gaat, maakt haar werking niet minder beangstigend. 'De bedoeling was een vrolijke sfeer te scheppen, maar ik zag dat men zich slecht op zijn gemak voelde,' merkt Alvare op. Het lijkt een vrij spel, maar er is een duistere noodzaak. Wanneer Biondetto weer is verschenen, kan de koets worden ingespannen om een volgende essentiële verglijding mogelijk te maken, namelijk de verplaatsing naar de gewone plekken van het leven van alledag. Vlak hierna lezen wij dan al: 'Ik vergat bijna dat ik zelf de schepper was van het betoverende wezen dat me in verrukking bracht.' Je hoort de auteur als het ware tussen de regels door. Als Alvare haar desalnietemin wil verstoten, zal Biondetta naar voren brengen dat ze alles voor hem heeft opgeofferd (zinspelend op haar verlies van het sylfide-zijn). Hij is in zijn gevoelens van eer getroffen en antwoordt: '*Vous venez sans y penser de me prendre par mon serment*'

(‘Zonder opzet heb je een beroep gedaan op mijn woord van eer’) waar de verglijding schuilt in ‘*sans y penser*’. Zo zijn er vele kleine aanwijzingen die Biondetta’s verandering in Alvares geest, van duivel tot vrouw, begeleiden en die de lezer ook ‘prepareren’. Slechts nu en dan komt de oudere ‘ik’ tussenbeide om de grenzen aan te geven. Ook een uitspraak als ‘de gedachte aan de eerste verschijningsvorm maakte de charme van de laatste alleen maar groter’ vertolkt bijvoorbeeld de gedachte: een zo bekoorlijk wezen dat zulke echte gevoelens laat blijken, kan niet hetzelfde zijn als die vreselijke kameel, ze kunnen niet tot hetzelfde universum behoren. Deze transformatie culmineert dan in de scène waarin Biondetta in Venetië wordt neergestoken.

De scène wordt voorbereid door een andere waarin Alvare Biondetta door het sleutelgat bespiedt als zij haar liefdesverdriet uitzingt. ‘Is het mogelijk de kenmerken van de waarheid en van de natuur zich beter eigen te maken?’ roept hij uit en vlucht weg omdat hij de zaken niet meer uit elkaar kan houden. Biondetta volgt hem en wordt dan aangevallen. Zij is voor hem alleen nog maar een gewonde geliefde die kan sterven. De illusie van werkelijkheid wordt nog versterkt door de contrastwerking van de droom waarin de waarschuwende moeder verschijnt. Door de droom af te doen als ‘de uitwerking van mijn verwarde verbeelding’ wint de in bewuste toestand beleefde scène aan realiteitsgehalte. De zin die zijn overpeinzingen besluit, is veelzeggend: ‘Ik moet die gedachten van me afzetten die mij tot ondankbaar gedrag aanzetten, tot een gebrek aan gevoelens van “humanité”, mede-menselijkheid.’ Dit laatste woord geeft dus duidelijk aan waar het subtiele verschil in schuilt. Hier gaat het niet om een *fantôme colorié*, maar om een mens van vlees en bloed, en in de scènes die volgen wordt zelfs helemaal vergeten dat er ooit iets anders was. De tijd is dan rijp voor Biondetta om haar verhaal te vertellen – een verhaal waarin terugblikkend een soort logische uitleg van haar verschijnen wordt gegeven. Het komt erop neer dat zij een bijzondere variant mens is en niet een afsplitsing van de duivel. Door haar kan Alvare deel hebben aan de *sublimité*; zij is een soort mensgeworden engel. Voor Alvare vervagen definitief de grenzen als hij opmerkt: ‘dit alles lijkt mij een droom, maar is een mensenleven ooit iets anders dan een droom? Mijn dromen zijn uitzonderlijker dan die van een ander, dat is alles.’ Maar dan komt de ultieme verleidingsscène in de pseudo-bruiloftsnacht.

De strategie van Biondetta is perfect; haar geveinsde zelfopoffering en haar tranen zijn onweerstaanbaar en leiden tot wat de lezer dromen mag. Maar later zal blijken dat daar waar puntjes staan in de tekst de nooit te bepalen omslag van het verhaal schuilgaat: wat die puntjes verhullen, was wellicht slechts een droom. Maar is de bedgenote dan wat ze hier zegt: ‘de duivel’ of is zij wat ze eerder beweerde te zijn, een vrouwgeworden

sylfide? De onzekerheid van het fantastische laat de lezer genieten van zijn jojobeweging tussen reflectie over en adhesie aan het verhaal. Trouwens zelfs in deze droom blijft de val van Alvare onduidelijk: of hij echt zijn wil heeft opgegeven door te zeggen 'Lieve Beëlzebub, ik hou van je...' blijkt nergens uit, wat Biondetta ook mag beweren. Of is de tweede verschijning van de kameel een droom in een droom die zo getuigt van een diepere realiteit?

Alvare heeft zijn lesje geleerd en moet door zijn moeder en een professor in de duivelkunde uit Salamanca worden opgepept – de lezer blijft beduusd achter: was dit pure illusie of heeft hij achter de schermen van de verbeelding even mogen raken aan de grote krachten van goed en kwaad die uit deze 'allegorie' oprijzen? De laatste woorden van de 'docteur', heer Hoornbreker (*Quebracuernos*), die overigens wel degelijk in het bestaan van de duivel schijnt te geloven, tevens de laatste woorden van de eigenlijke tekst, zijn zoals het hoort weer van een ondoorgrondelijke ambivalentie: zoek een vrouw onder leiding van uw moeder, zegt hij, 'en ook al zou zij die ge uit haar hand ontvangt hemelse charmes en gaven bezitten, nooit zult ge in de verleiding komen haar voor de Duivel aan te zien'. Was het dus met andere woorden in het geval van Biondetta ook een kwestie van 'aanzien' waarbij het loslaten van de moeder tot de ergste waanideeën leidde?

Dit soort gedachten toont trekken van een scenario zoals de psychoanalyse mogelijk maakt in teksten te lezen. En geeft niet net dit verhaal aanleiding tot een dergelijke lectuur? Kan niet de manifestatie van magie hier gelezen worden als een verschijningsvorm van de krachten van het onbewuste? De nauwe verwantschap in *Le Diable Amoureux* tussen magie, dromen en vizioenen wijst ook in die richting. Wanneer men dan over het onbewuste spreekt, is het van belang meteen te preciseren dat het niet om het onbewuste van Cazotte gaat – daar valt niet veel over te zeggen en dat zou ook niet veel belang hebben. We hebben te maken met een tekst en met de impact op een lezer van wat een verteller daarin verweeft. Door de context van magie, dromen en hallucinaties, door de omgeving van spel, maskers en reizen door onbekende streken (die – kenmerkend voor een analogie met de topologie van het onbewuste – vaak vlak bij huis zijn, maar toch onvindbaar, zoals de boerderij waar het huwelijk van Marcos plaatsvindt) schept de tekst de mogelijkheid in zijn plooiën de Waarheid van het heel Andere te laten klinken en deze andere dimensie van de tekst beroert de ervoor openstaande lezer in zijn eigen onbewuste. In personages, lijnen van handeling, plaatsen van logische aporieën, stylistische merkwaardigheden, atopieën (la Brenta, les Alpes, l'Estremadura... maar ook het verborgen kamertje bijvoorbeeld, waar Biondetta muziek maakt), in wat zich in de vorm van een kameleleop met uitgestoken tong als een

Medusahoofd op het netvlies inbrandt, komt een voor deze tekst typische constellatie naar voren waarvan rekenschap gegeven kan worden door gebruik te maken van de freudiaanse terminologie (daarbij bedenkend dat natuurlijk de theorie van Freud anderzijds gevoed werd door literatuur). Tevens moet benadrukt worden dat een psychoanalytische lectuur geenszins kan en mag beogen als dé uitleg van een tekst te fungeren, maar naast allerlei andere benaderingen een rol kan spelen om een werk beter te begrijpen.

Zo kan bijvoorbeeld het krachtenspel tussen goed en kwaad ook psychoanalytisch ingevuld worden. Alvare als verlangend subject staat dan voor de zoekende 'ik', jong, impetueus, nu eens bevreesd, dan weer onbezonnen, die heen en weer getrokken wordt tussen twee polen. Zijn nieuwsgierigheid mag in eerste instantie op een verborgen weten gericht zijn, het taalgebruik maakt duidelijk dat zijn verlangens primair seksueel van aard zijn (hij 'brandt' bijvoorbeeld en toont zijn narcistische instelling als hij stampvoetend herhaalt 'ik wil, ik wil...'). Van de ene kant wordt deze 'ik' geconfronteerd met een *Überich*, de regelgevende instantie belichaamd in de moeder (waarbij het kenmerkend is dat de vaderfiguur ontbreekt). Ook geografisch wordt de strengheid van deze controlerende instantie ingevuld: ze is verbonden met de noties van hardheid en eergevoel zoals die in de Estremadura thuishoren (waartegenover dan het Italië van de verleiding en met name Venetië als oord van spel en maskers staat, terwijl Biondetta ook het libertijnse Parijs als een gunstige plek voor hun liefdesgeschiedenis ziet). De andere kant wordt *natuurlijk* ingevuld door Biondetta. Zij geeft de ongebondenheid van de krachten uit het *Es* aan en belichaamt letterlijk de fantasmagorieën die de Libido creëert. Zij maakt het ook mogelijk afstand te nemen tot de moeder als verstikkende, dodelijke, al te nabije oergeliefde (haar marmergraf in de droom zinspeelt hierop, vooral als vlak daarna van Biondetta in een traditioneel, hier vernieuwd beeld gezegd wordt dat ze niet van marmer is). De conclusie van de tweede versie van de novelle uit 1776 leidt tot een soort compromis (daar waar de eerste de spanning bruusk afkapte): Alvare komt tot een integratie van zijn verlangen en Biondetta krijgt een plaats op symbolisch niveau.

Vaak zijn ook de eigennamen in een verhaal symptomatisch. Ze kunnen gelezen worden als aanwijzingen van de situatie getekend door twijfel waarin Alvare verkeert. In zijn grote studie *L'Itinéraire de Jacques Cazotte* (Genève, Droz, 1983) laat Georges Décote bijvoorbeeld zien dat in de naam Alvare de medeklinkers LVR van de ene kant associaties oproepen met '*le vrai*' (het ware) en van de andere kant met '*le rêve*' (de droom). Zo ook verwijst de naam van de moeder doña Mencia al naar gelang de uitspraak naar begrippen als 'mens' of 'manteia' (geest, voorspelkracht et cetera) of net naar 'amencia', dat wil zeggen: waanzin. Ook de naam van

het huis 'Maravillas' is meervoudig te duiden als 'merveilles', wonderlijke gebeurtenissen, of als 'la mère veille' dat op zijn beurt ook weer dubbelzinnig is: moeder waakt over je of moeder is wakker en ziet alles.

Ik zou hieraan willen toevoegen dat ook de naam Biondetta veelsprekend is. In eerste instantie is een Italiaans blondje zoals bekend in zuidelijke contreien zeer geliefd vanwege allerlei contrastwerking. Toch is misschien de hierdoor enigszins verdoezelde tegenstelling Biondetta/Biondetto belangrijker nog. De androgynie van het personage duidt allereerst op de onzekerheid van Alvare betreffende het object van zijn verlangen: is het een aanminnige knaap waarin zijn narcistische zelf zich projecteert, mannelijkheid van de jonge 'kapitein' die weerspiegelt hoe hij de fallus van zijn moeder wil blijven en in die gehallucineerde relatie de verschillen der geslachten ontkent? Of is het de fascinatie van Biondetta, het teefje, de met een mes bewerkte, beeld van dreigende castratie. Nieuwe vorm van a/o, fort/da (zoals in het kinderlijke spel met het klosje waarover Freud schrijft in *Jenseits des Lustprinzips*) in scène gezet om afwezigheid, gemis en nooit eindigend verlangen te symboliseren. Men kan dan ook de conclusie van Décote onderschrijven die stelt dat door het occultisme een oppervlaktestructuur aangegeven wordt waaronder een diepere betekenis schuilgaat (we zouden nog liever stellen dat een andere betekenislaag zich er als een rode draad doorheen windt). Deze laatste zou uiteindelijk bestaan uit het zoeken naar het anatomische verschil der geslachten en de uiteindelijke aanvaarding van de ander als verschillend. Men kan deze laatste formulering ook zien als een omschrijving van het oedipale proces.

De aandacht kan ook gericht worden naar de andere kant: het verhaal drukt ook het verlangen uit terug te keren in het pre-oedipale, de geborgenheid van de moeder, een verlangen dat blijkt uit ruimten als de grot van de evocatie, maar ook uit de aanwezigheid van dieren, de positie van de 'infans' (stampvoeten en oren trekken), in het belang van zang en muziek als meer elementaire vorm van communiceren, in het geloof in wonderen. Het fantastische is een aarzeling op de grens van kinderdroom en volwassenheid; het is de motor van een familieroman die verbeelding en realiteit vervlecht, die een hoofdpersoon in scène zet die weifelt tussen de positie van de vondeling en die van de bastaard (in de woorden van Marthe Robert [1976]).

Ook Jacques Lacan, die zoals bekend op heel eigen wijze zijn stempel heeft gedrukt op de moderne psychoanalyse in Frankrijk en ook op de daarvan uitgaande visie op literatuur, was een enthousiast lezer van Cazotte. Van de vraag 'Che Vuoi' heeft hij zelfs het sluitstuk gemaakt van zijn complexe voorstelling van het menselijk verlangen. In de *Ecrits* (hoofdstuk 'Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien') stelt hij: 'De vraag van de Ander die bij het subject terugkeert

vanuit de plaats waar hij een orakel verwacht, geformuleerd als “*Che vuoi? Wat wil je?*” is de vraag die het best de weg wijst naar zijn eigen verlangen.’ Als het subject tenminste deze vraag kan hernemen in de vorm van een: *Que me veut-il?* Wat wil hij voor/van mij? Het hele verhaal van Alvare is een fantasie vanuit deze vraag, een verhaal waarin het willen weten en het seksuele verlangen onlosmakelijk verbonden zijn. Ook hier dus de noodzaak om tot een verwerking van het eigen verlangen te komen, dit te doen via een erkenning van verschillen, het andere, de orde van de taal als manifestatie van dit anders-zijn met zijn verankering in het onbewuste.

Bij Lacan is de Fallus (niet te verwarren met de lichamelijke penis) de sluitsteen van deze symbolische orde, de betekenaar die de mogelijkheid tot verschil opent en daarom gaat de intrede in deze symbolische orde samen met een verwerking van de castratieangst en de aanvaarding van het andere geslacht. De fantastische tekst is als een compromis dat binnen een taalconstructie de dromen van onvervreemde eigenheid verwoordt.

De kameleop vertegenwoordigt de Fallus en opent als zodanig het domein van het verlangen. Door de narcistische fixaties van Alvare heen die hetzelfde willen vasthouden: de ‘épagueul’, de page Biondetto, de ‘rakker’ Biondetto onder de rokken van de diva, wijst de Ander op het andere, het teefje, de sylfide et cetera.

Ook Alvare (en de lezer) gaan in het verhaal van de vraag ‘wat wil ik’ naar die andere vraag ‘wat wil de Ander van mij’, ‘hoe bepaalt de Ander mijn plaats en mijn verlangen’ in het besef dat er slechts sprake kan zijn van een aanvaard verlangen als men deze laatste vraag vermag te stellen. Dat deze andere orde bedreigend is, heeft alles te maken met de angst de twee-eenheid met de moeder uit de pre-oedipale periode te verliezen en niet meer zonder dit gemis te kunnen verlangen. *Che vuoi* is het grote vraagteken dat het verlangen als onbestemd nomadendom inschrijft. Wij gewaagden net van de lezer en het kan ook slecht anders zijn dan dat een verhaal over het verlangen in de tekst praat over wie het allereerst aangaat, de lezer dus. Het belang van het overdrachtproces in elke psychoanalytische verhandeling is daar nauw mee verbonden. De lezer stelt zich open voor het verlangen in de tekst, voor wat de tekst over verlangen te zeggen heeft en *Le Diable Amoureux* leert dat het leesproces zelf een gang is van de projectie van eigen verlangens naar een herkennen van de plaats van het verlangen als bepaald door het Onbewuste. De symbolische orde van het verhaal is gebouwd op de uitsparingen van het Onbewuste, die plaats bieden aan de aanhechting door de lezer. Daarom is de rijkste lectuur die van *Le Diable Amoureux* is gemaakt die van die andere grootmeester in het rijk van het fantastische verhaal, te weten E.T.A. Hoffmann, die in zijn verhaal ‘Der Elementargeist’ uit 1822 (in *Späte Werke*, Winkler Verlag,

1969) de vlam van Cazotte doorgeeft. In dit verhaal vertelt de jonge officier Viktor aan een krijgsmakker uit de napoleontische oorlogen hoe hij zich door een zonderlinge Ierse overste liet verleiden tot deelname aan het oproepen van geesten. De overgave aan de vuurgeest (het gaat hier om een 'Salamander') geschiedt in dit geval essentieel na en door verleid te worden bij het lezen. Victor leest namelijk *Teufel Amor* en hij zegt er het volgende over: 'Ik kreeg een boek in handen waarvan de werking op mijn hele wezen mij volstrekt onverklaarbaar voorkwam. Ik doel op dat wonderlijke verhaal van Cazotte dat in een Duitse vertaling "*Teufel Amor*" heet.' Hij vertelt dan dat hij zich nooit met vrouwen heeft opgehouden en vervolgt: 'Nu werd in mij het mysterie van een zinnelijkheid wakker waar ik nog nooit een idee van had gehad. Mijn polsslag werd heftig, een verzengend vuur stroomde door mijn zenuwen en door mijn aderen bij het lezen van die scènes over de meest gevaarlijke, ja meest gruwelijke liefde die men zich maar kan voorstellen en die de schrijver met de stralende kleuren van het leven uitbeeldt [...] en ik denk dat het aan mijn hang naar het wonderbaarlijke lag, maar ook aan al het geheimnisvolle dat ik onderging, dat Cazottes sprookje mij al vlug een toverspiegel leek te zijn waarin ik mijn eigen lot aanschouwde [...] De begeerte die in mijn borst gloeide, om het verschrikkelijke avontuur van Alvare zelf ook te doorstaan, vervulde mij met huiver; maar zelfs de rillingen die deze huiver met zich meebracht, deden mij beven van een onbeschrijfelijke wellust zoals ik die nog nooit gekend had' (p. 386-387). Viktor weet zich weliswaar los te maken uit deze betovering, maar op reis wordt hij opnieuw gevangen in het web van een vrouw, de barones van het kasteel waar hij na een ongelukkige val (hoe symbolisch) verpleegd wordt. Dit keer gaat het heel duidelijk om een moederfiguur en tijdens de beschrijving van deze laatste relatie is Hoffmann grandioos bezig in de van hem bekende ironische vermenging van alledaagse kleinburgerlijkheid en het fantastische, hetgeen dan op breekpunten weer een uiterst *unheimlich* effect kan hebben. Want aan het eind blijkt de barones wel degelijk ook met donkere krachten verbonden te zijn en Viktor kan slechts door een snelle vlucht zijn vege lijf redden na het uitspreken van de toverspreuk 'Nehelmiahmiheal', een soort schibbolet naar het lijkt, om de dodelijke omhelzing door de moederfiguur af te wenden.

Voor Hoffmann was *Teufel Amor* ongetwijfeld ook een soort toverspiegel: bij Cazotte trof hij de effectvolle vermenging van registers aan (libertijnse lichtvoetigheid en fascinatie door het occulte, sentimentele roman en manicheïstische allegorie, ironische stijl en spel met de betekenaars), die hij verder uitwerkte. Hij perfectioneerde deze kunst van vermenging in zijn fundamenteel ambiguë universum zozeer, dat de lezer vaak volkomen betoverd raakt en Freud bijvoorbeeld zou zijn verhaal over het *Unheim-*

liche niet zonder de lektuur van *Der Sandmann* hebben kunnen schrijven. Meer in het algemeen zijn het fantastische verhalen als die van Cazotte en Hoffmann, die naast de stof van de grote tragedies de familieroman van de psychoanalyse gronden. Om met Cazotte te eindigen: de omslag in zijn verhouding tot Biondetta begon voor Alvare zoals hierboven uiteengezet pas echt toen hij zijn geliefde door het sleutelgat zag zingen en spelen op haar eigenhandig gerepareerde clavecimbel. Hij zegt hierover: 'De toon van de stem, het zingen, de betekenis van de verzen en hun vorm brengen mij in een staat van verwarring die ik niet in woorden kan uitdrukken.' Die betoverende vorm, dat is allereerst de verdienste van Jacques Cazotte. Hier dan het eerste couplet van deze barcarolle om de smaak te pakken te krijgen:

*Hélas! quelle est ma chimère!
Fille du ciel et des airs,
Pour Alvare et pour la terre,
J'abandonne l'univers;
Sans éclat et sans puissance,
Je m'abaisse jusqu'aux fers;
Et quelle est ma récompense?
On me dédaigne et je sers.*

[Ach, welke schim doet mij zo zuchten;
Eens was ik het kind der luchten,
Maar Alvares en deez' aard'
Waren mij het al wel waard;
Boeien houden mij gevangen,
Zonder luister, zonder macht;
En in plaats van loon te ontvangen,
Word ik als een slaaf veracht.
(enigszins gewijzigde vertaling van Jan Versteeg)]

Hier is Alvare dus in zekere zin de *chimère* van een *chimère* – de schim van een hersenspinsel – geworden. Voor de lezer is dit het punt waar hij zich een droombeeld van het boek voelt worden, wat angstaanjagend en gelukzalig tegelijk is.

LITERATUUR

Woods Barbara Allen (1959), *The Devil in Dog Form. A partial type-index of Devil legends*, University of California Press.

Robert, Marthe (1976), *Roman des origines et origines du roman*, Paris (coll. Tel).

In het najaar van 1994 is een Nederlandse uitgave verschenen van *Le Diable Amoureux* in de Franse Bibliotheek van Uitgeverij van Oorschot, met als titel: *De Verliefde Duivel* (vertaling Jan Versteeg).

Wim Tigges

Morgenrood van een magiër: William Butler Yeats

In de verzamelbundel *Mythologies* (1959, oorspronkelijk in 1925 gebundeld als *Early Poems and Stories*) van de laat-romantische Anglo-Ierse dichter, toneel- en prozaschrijver William Butler Yeats (1865-1939) zijn onder meer de herziene versies bijeengebracht van *The Celtic Twilight* (oude Ierse volksverhalen, oorspronkelijk verschenen in 1893) en *The Secret Rose* (magische vertellingen, 1897). In het fin-de-siècle, een periode die onder meer wordt gekenmerkt door een levendige belangstelling voor de mystiek en het occulte, beijverde Yeats zich in de magie en in de poëzie als middelen tot verwerving van wat hij noemde 'Unity of Being' en 'Unity of Culture', persoonlijke zowel als nationaal-culturele eenheid. Tussen zijn magische en anderszins occulte praktijken enerzijds en zijn poëtische creaties anderzijds staat als *trait d'union* het vroege prozawerk: de twee korte romans en de korte verhalen die hij publiceerde tussen 1887 en 1905. Het is met name in dit proza dat Yeats' belangstelling voor de magie haar neerslag vindt.

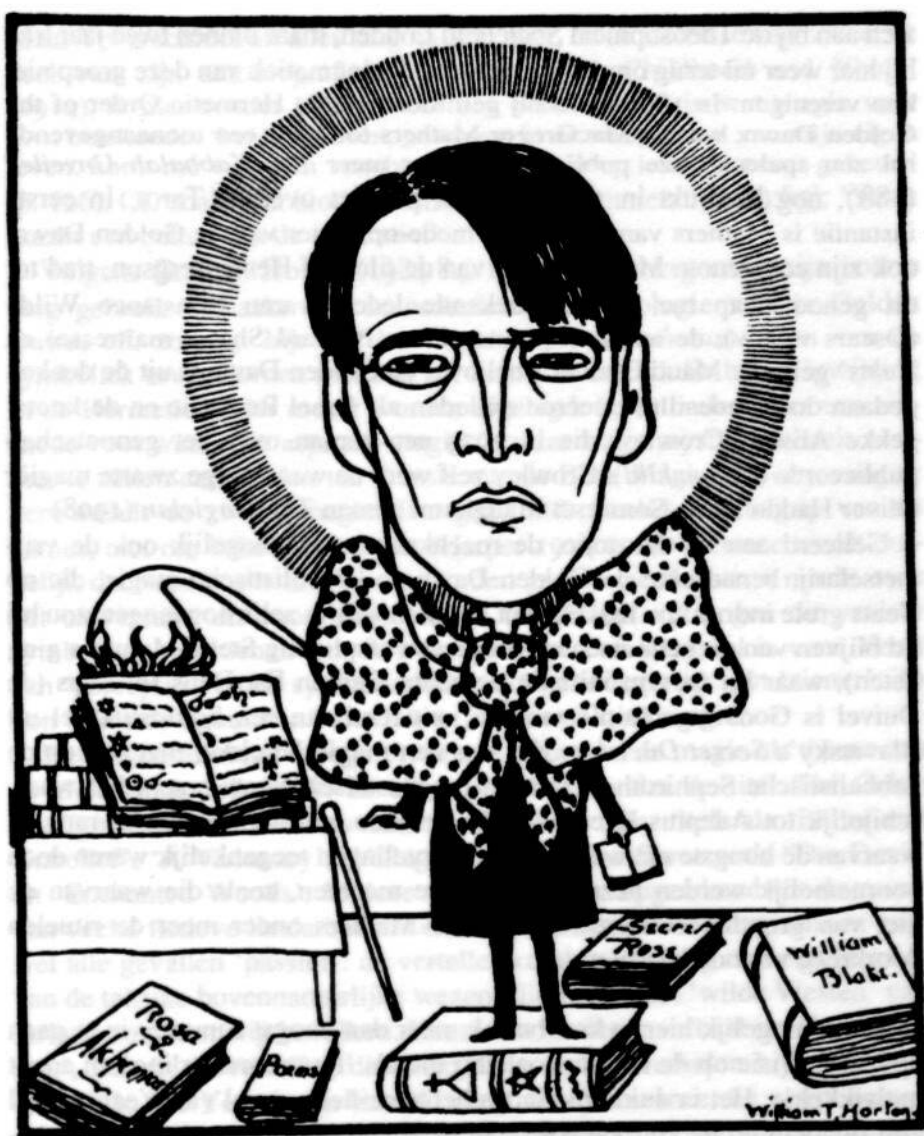
Voor Yeats en zijn tijdgenoten was de wetenschap dat men aansloot bij een eeuwenoude 'hermetische' traditie van zoekers naar de oorsprong, de eenheid en de zin van het bestaan, een essentieel aspect van hun gedachtengoed. De 'zwarte romantiek', zoals een heel segment van de ontwikkeling van de westerse cultuur in de negentiende eeuw sinds de Nederlandse vertaling van Mario Praz' beroemde studie wel wordt aangeduid, heeft een lange voorgeschiedenis, en het element magie neemt hierbij een belangrijke plaats in. Naast de Franse 'magiër' Sâr Péladan, mede-oprichter van een magisch genootschap, kan men hierbij denken aan een schrijver als J.-K. Huysmans, in wiens roman *Là-Bas* (1891) wordt teruggегреpen naar de merkwaardige en raadselachtige figuur van Gilles de Rais, de vijftiende-eeuwse Blauwbaard, alchimist en beoefenaar van de zwarte magie. De moderne 'zwarte mis' die Durtal, de hoofdpersoon bijwoont, heeft het karakter van een rituele orgie waarbij alle seksuele perversiteiten tot hun recht komen. Ook bij Yeats zullen we deze mengeling van magie en erotiek aantreffen.

Dat juist in de periode waarin Sigmund Freud de grondslagen legde voor de associatie van het bovennatuurlijke met het onderbewuste, de thema's van occultisme en erotiek met elkaar in verband worden gebracht, is

geenszins verwonderlijk. Meer terzake is hier erop te wijzen dat magie in eerste en laatste instantie moet worden gedefinieerd als de beheersing door de mens van 'hogere' zowel als 'lagere' krachten, en daarmee de beheersing van het eigen lot. De Steen der Wijzen, het einddoel van de verrichtingen der alchimie, een der belangrijkste facetten van de magie (en wellicht in bepaalde vormen het enig werkelijk praktische), is niets anders dan de belichaming van drie algemeen menselijke illusies: het eeuwige leven/ de onsterfelijkheid (in figuurlijke zin ook door de kunstenaar geambieerd), oneindige wijsheid en kennis, en onuitputtelijke rijkdom. Kon althans in letterlijke zin lood niet worden veranderd in goud of zilver, wellicht was deze transmutatie in spiritueel opzicht wel een haalbare kaart. Twijfelachtiger intussen bleef de mogelijkheid dat het Gouden Tijdperk van de utopische maatschappij door de magie van het woord kon worden heringevoerd ter vervanging van het IJzeren of Loden Tijdperk van het allerm minst bevredigende heden. Men mag de literaire verrichtingen van Yeats hoe dan ook niet los zien van zijn Ierse achtergrond, waar de smadelijke teloorgang van de leider van de Ierse nationalisten in het Britse Lagerhuis, de 'ongekroonde koning' Charles Stewart Parnell (1845-1891) al spoedig werd vertaald in een heilsverwachting gekoppeld aan de wederopstanding van het geknechte Ierse volk, ja zelfs van de leider zelf!

Bij veel nationalistische Ieren vatte na Parnells overlijden de gedachte post dat hun held niet was overleden, maar in ballingschap leefde om te zijner tijd terug te keren en het land alsnog te bevrijden. Deze mythe van dood en wedergeboorte, uitvoerig beschreven en geïnterpreteerd door James Frazer in diens volumineuze *The Golden Bough*, waarvan Yeats enthousiast kennis nam, vormde ook de grondslag voor de initiatieriten in de geheime genootschappen, zoals de nog nader te memoreren Hermetische Orde van de Gouden Dageraad.

Op 16 juni 1885 richtte Yeats samen met de dichter George Russell ('AE') en anderen in Dublin een genootschap op ter bestudering van magie, mystiek, en oosterse religies, de Dublin Hermetic Society. Het jaar daarop bezocht hij voor het eerst een seance, die hem toen veel angst bezorgde – pas na 1911 zou hij een overtuigd spiritist worden. In 1887 maakte Yeats kennis met madame Blavatsky, grondlegster van de theosofie en schrijfster van het tweedelige *Isis Unveiled* (1877) en van *The Secret Doctrine* (1888). In datzelfde jaar ontmoette hij S.L. MacGregor Mathers, een adept in de magische kunsten. Terwijl Yeats' vriend George Russell zich tevreden stelde met de mystieke idealen van het vedantisme, waarmee Yeats en hij hadden kennism gemaakt door een bezoek dat de brahmaanse filosoof Mohini M. Chatterjee had gebracht aan de Dublin Hermetic Society, bleef Yeats op zoek naar een meer actieve vorm van occultisme, een hogere vorm van bewustzijn veeleer dan verzaking of ascese. In 1888 melde hij



Afb. 1: Yeats als magiër, geschetst door zijn vriend William Horton; uit: Harper 1980.

zich aan bij de Theosophical Society in Londen, maar binnen twee jaar trad hij hier weer uit terug omdat hij zich met de dogmatiek van deze groep niet kon verenigen. In 1890 werd hij geïnitieerd in de Hermetic Order of the Golden Dawn, waarin MacGregor Mathers tot 1900 een toonaangevende rol zou spelen. Deze publiceerde onder meer *The Kabbalah Unveiled* (1887, nog herdrukt in 1954) en een pamflet over de Tarot. In eerste instantie is Mathers van belang als mede-oprichter van de Golden Dawn; ook zijn echtgenote Moina, zuster van de filosoof Henri Bergson, trad tot dit genootschap toe. Andere bekende leden waren Constance Wilde (Oscars vrouw), de actrice Florence Farr (Bernard Shaws maîtresse) en Yeats' geliefde Maud Gonne. Veel over de Golden Dawn is uit de doeken gedaan door gedesillusioneerde ex-leden als Israel Regardie en de knotsgekke Alistair Crowley, die in 1929 een roman over het genootschap publiceerde (*Moonchild*). Crowley zelf werd de wanstaltige zwarte magiër Oliver Haddo in W. Somerset Maughams roman *The Magician* (1908).

Gelieerd aan de theosofie, de rozenkruizers en mogelijk ook de vrijmetselarij, benadrukte de Golden Dawn de kabbalistische magie, die op Yeats grote indruk zou maken. Tot 1919, mogelijk zelfs nog langer, zou hij lid blijven van dit genootschap (dat na een afsplitsing Stella Matutina ging heten), waar hij na zijn initiatie de naam *Demon Est Deus Inversus* (de Duivel is Gods tegenpool) aannam, ontleend aan een hoofdstuktitel uit Blavatsky's *Secret Doctrine*. Het was een magische cirkel met een op de kabbalistische Sephiroth gebaseerd rangenstelsel. Yeats bracht het waarschijnlijk tot Adeptus Exemptus, de zevende van tien graden of rangen, waarvan de hoogste nauwelijks voor stervelingen toegankelijk waren doch voornamelijk werden bezet door hogere machten, zoals die waarvan de niet van grootheidswaanzin gespeende Mathers onder meer de rituelen doorkreeg voor de lagere orden.

Het is onmogelijk hier in kort bestek meer dan hoogst summier in te gaan op Yeats' visie op de magie, zoals hij die als 'tovenarsleerling' en adept ontwikkelde. Het is duidelijk dat in het specifieke geval van Yeats zowel zijn opvoeding als zijn karakter aan de basis liggen van zijn occulte belangstelling. Reeds als kind had hij visioenen van dode smokkelaars die op een raam tikken, en van begraven schatten. Als zeventienjarige, zo schrijft hij in zijn belangwekkende *Autobiographies*, begon hij reeds te spelen dat hij een Wijze, een Magiër of een Dichter was. De bedienden in zijn ouderlijk huis in Sligo, zo vernemen we uit dezelfde bron, vertelden verhalen over de *banshee* en andere bovennatuurlijke verschijnselen, en zijn oom, George Pollexfen, die ook lid zou worden van de Golden Dawn, had de reputatie dat hij paarden kon genezen door middel van *conjuring*. Een geloof in de Ierse volksverhalen werd al vroeg zijn 'geheime dweepzucht'.

Maar Yeats schreef dit alles lang na dato neer, en de slotfrase van het eerste deel van zijn autobiografieën, 'Reveries over Childhood and Youth' (1914), is niet zonder belang voor een beter inzicht in wat magie voor hem betekende: 'het hele leven, gewogen in de weegschaal van mijn eigen leven, komt me voor een voorbereiding te zijn op iets wat nooit gebeurt' (p. 106). Of, zoals zijn biograaf Ellmann het formuleert (1949:85): 'Yeats maakt een cultus van de frustratie.'

Volgens Graham Hough (1984:84) heeft Yeats nergens in zijn poëzie enig gebruik gemaakt van de esoterische terminologie van de Golden Dawn, en, zo zegt hij: 'de meer goddelijke (*numinous*) delen van de symboliek ervan komen niet aan het licht.' In de eed die bij de inwijding in de Hermetic Order moest worden afgelegd, komt onder meer een zinsnede voor waarin de aspirant-magiër verklaart zijn mystieke kennis nimmer te zullen aanwenden ten dienste van de Boze Magie. De ware magiër veroordeelt de zwarte magie. Het gaat uitdrukkelijk om begrip van de natuur, niet om beheersing ervan (Harper 1974:104). Hiermee wordt duidelijk dat voor zover magie kan worden gedefinieerd als een macht over het universum, dit voor Yeats vooral inhield het vermogen dit veeleer symbolisch te ordenen dan in letterlijke zin. Een symbool is voor Yeats een 'perceptie', en de symbolistische dichter is letterlijk een 'ziener'. Zo kon Yeats de figuur van Parnell zien als een politiek magiër.

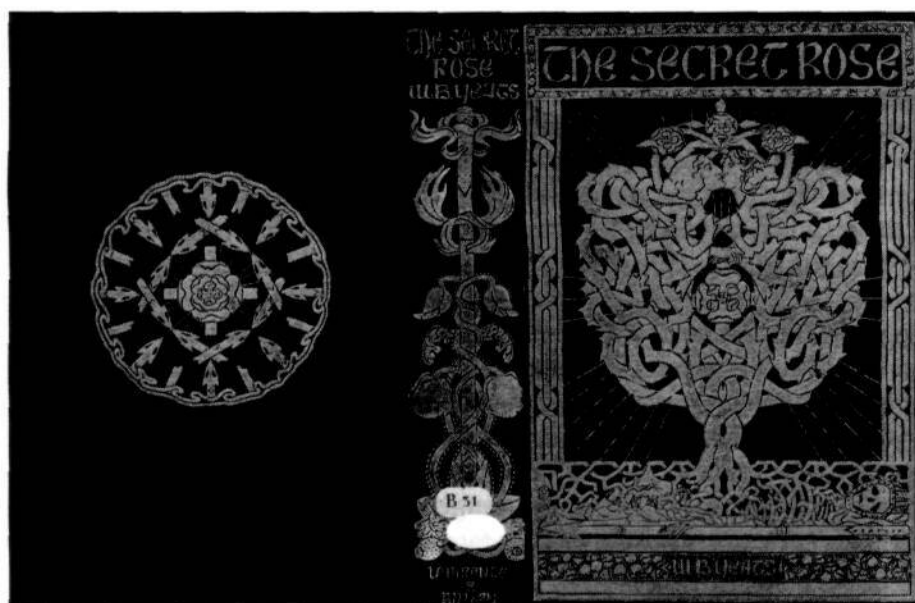
Het is vooral in het vroege proza van Yeats dat de magie als thema een overheersende rol speelt. In 1893 verscheen onder de titel *The Celtic Twilight* een bundel volksverhalen met onder meer titels als 'Belief and Unbelief', 'A Visionary', 'Village Ghosts', 'The Sorcerers', 'The Devil' en 'Enchanted Woods'. In deze volksverhalen, opgetekend uit de mond van veelal fictieve landarbeiders en dienstmeisjes, is het magische in vrijwel alle gevallen 'passief': de verteller komt oog in oog met één of meer van de talrijke bovennatuurlijke wezens die vooral het 'wilde Westen' van Ierland zo overmatig bevolken. Het meest moderne verhaal is 'The Sorcerers', waarin de verteller, die zichzelf in andere verhalen bij naam afficheert als 'Mr Yeats', een bezoek aflegt aan een seance die wordt belegd door 'small clerks', de kleine middenklasse waartoe ook de jonge dichter in 'A Visionary' behoort, in het dagelijks leven immers 'bediende in een grote winkel' (*Mythologies*:11; alle navolgende referenties verwijzen naar deze uitgave; de vertalingen zijn van mijn hand). Prozaïscher kan het al nauwelijks! Yeats heeft weinig egards voor het kaliber van 's mans verzen: 'De gedichten waren alle pogingen om een hoge, ontastbare sfeer te vangen in een reeks duistere beelden' (p. 12). Het is alsof we Yeats met een oudere stem zijn eigen vroegste bundels, zoals *The Wanderings of Oisín* (1889), *The Rose* (1893) en zelfs *The Wind Among the Reeds* (1899) horen desavoueren, zoals hij later inderdaad zou doen (*Auto-*

biographies:74, 254, 320). In kort bestek beschrijft Yeats de seance, waar hij zich, net als bij die historische parallel in 1886, niet op zijn gemak voelt. Na afloop vertelt één van de 'sorcerers' hem dat indien de geesten die verschenen waren hem zouden hebben overmeesterd, hij de kamer zou hebben verlaten met een toegevoegde dimensie aan zijn karakter (p. 40). Meer informatie krijgt hij niet los.

In het daaropvolgende verhaal, 'The Devil', laat hij zich door een oud vrouwtje uit het Westen van Ierland onder meer vertellen dat een vriendin van haar de *Irish Times* (een bezadigd protestants-unionistisch dagblad) heeft zien veranderen in de duivel! In een bestek van weinig meer dan tweehonderd woorden krijgen we hier een miniatuur politieke satire voorgeschoteld uit de derde hand, waaruit we mogen afleiden dat deze 'magische' volksverhalen meer zijn dan een romantische fictie. Ze zijn letterlijk tijdloos, zoals ook nooit geheel duidelijk wordt of Yeats met 'twilight' de avondschemering bedoelt, een laatste flikkering van oude wijsheden, of de dageraad, met al dan niet een 'gouden' perspectief. 'Your mother Eire is always young, / Dew ever shining and twilight grey,' zo lezen we in het gedicht dat de bundel afsluit, 'And time and the world are ever in flight' (p. 141). Met de 'time out-worn' (letterlijk: 'versleten tijd') uit de eerste en de 'hope' uit de laatste regel van het gedicht worden verleden, heden en toekomst in één kader geplaatst.

Iets soortgelijks maar tegelijk subtieler doet Yeats in de oorspronkelijke versie van *The Secret Rose* uit 1897, waarin wel een systematische symbolische geschiedenis van Ierland is herkend, vanaf de mythologische oertijd in 'The Binding of the Hair' tot het fin-de-siècle in 'Rosa Alchemica' (zie Putzel 1986). *The Secret Rose*, waarvan de zeventien prozateksten merendeels tevoren in diverse periodieken waren gepubliceerd, werd in 1897 gebundeld met een omslag dat was ontworpen door het Ierse Golden Dawn-lid Althea Gyles (afb. 2). Terecht merkt Putzel op (1986:24) dat we ons door dit omslag voelen alsof we op het punt staan een *grimoire* te openen: het letterlijk magische boek, evenals de femme fatale en de vervallen stad geliefde motieven van het decadentisme; men denke aan de pernicieuze intrigeloze roman (in werkelijkheid waarschijnlijk Huysmans' beroemde *A Rebours*) die lord Henry achterlaat voor Dorian in Oscar Wilde's *Picture of Dorian Grey* (1891), en aan de verderfelijke invloed op argeloze studenten, die gevreesd werd uit te gaan van de werken van de estheet Walter Pater. Het openingsverhaal van *The Secret Rose*, 'The Binding of the Hair', dat in *Mythologies* niet meer is opgenomen, heeft de toon van Paters precieuze proza, en het verhaal doet, ook qua thematiek, sterk denken aan Wilde's decadentistisch toneelstuk *Salomé* (1894).

Hoe dit ook moge zijn, de 'cultus der frustratie' overheerst de bundel,



Afb. 2: Omslag voor *The Secret Rose* (1897); ontwerp Althea Gyles; uit: Putzel 1986.

wellicht met uitzondering van 'The Heart of the Spring'. In dit verhaal, het zevende in de oorspronkelijke volgorde, volvoert een zeer oude man zijn voorgenomen pelgrimstocht naar het eeuwige koninkrijk van zijn jeugd; de weg daarheen is hem door een levenslange studie van de magie geduid. Aan het slot treft zijn jeugdige leerling hem gepakt en gezakt doch levenloos aan. Commentaar: 'Het ware beter geweest [...] indien hij zijn rozenkrans had gebeden zoals ieder ander' (Yeats 1897:90). Het ware streven wordt door de jeugd niet begrepen, maar misschien wel door de natuur: een merel begint te zingen, waarmee het verhaal eindigt.

De zes verhalen over Hanrahan de Rode werden in 1907 met behulp van Yeats' begunstigster lady Augusta Gregory grondig herschreven: 'Ze waren in de eerste uitgave geschreven in dat kunstmatige en breedsprakige Engels waarmee zo velen van ons in de jaren negentig gespeeld hebben,' schreef Yeats in een inleidende noot uit 1925 (*Mythologies*:1). Terecht wijst O'Donnell (1983:41-42, 46, 82, 84) erop dat dit weliswaar de stijl ten goede moge zijn gekomen, maar dat de samenhang van de serie door het schrappen van enige passages deels is verloren gegaan. Met name de occulte motieven moesten door toedoen van de meer rationalistisch ingestelde lady Gregory het veld ruimen. De navolgende schets is dan ook geheel gebaseerd op de versie van 1897, waarnaar de aangehaalde pagina's verwijzen.

De clandestiene 'hedge-schoolmaster' (wegens een wettelijk verbod op onderwijs in het Iers moest dit tot ver in de negentiende eeuw in de openlucht plaatsvinden), bard en rokkenjager Owen Hanrahan vindt in het eerste verhaal 'het boek van de Grote Duivel, van diens eigen hand' (p. 126). Aanvankelijk legt hij dit 'Grimoire van paus Honorius' (p. 132) in zijn raamkozijn om er de omwonenden schrik mee aan te jagen, maar wat later gebruikt hij er een toverformule uit, die hij overschrijft op een uitgescheurde bladzijde van zijn Engelse lesboek met de ironische titel 'De levens van beroemde Schelmen en Vrijbuiters', en waarmee hij uit pure nieuwsgierigheid (in de magie een onjuist motief) de elfenkoningin Cleena of the Wave oproept. Wanneer zij na enige tijd een sterfelijke vorm aanneemt omdat zij zijn geliefde wenst te worden, blijkt dit geheel niet de bedoeling te zijn geweest; Hanrahan verliest zijn belangstelling, zijn geduld en zijn goede manieren. Voor straf vervloekt Cleena hem: hij zal 'de Roos' overal zien en ernaar verlangen, maar hij zal haar nooit meer bereiken. Hanrahan verkoopt het fatale toverboek en spendeert de opbrengst ervan aan 'the Brew of the Little Pot', dat typisch Ierse toverdrankje 'poteen' ofwel clandestien gestookte whiskey. In de latere versie zijn zowel de 'grimoire' als de vloek geschrapt, waardoor het verband met de overige Hanrahan-verhalen minder pregnant is. Deze vijf verhalen vertellen hoe de vloek wordt verwezenlijkt: steeds weer wordt de dichter, die we omdat hij van tijd tot tijd een gedicht van Yeats als eigen werk citeert gerust als een alter ego van de auteur kunnen beschouwen, gefrustreerd in zijn al dan niet seksuele verlangens. Alleen als dichter heeft hij enig succes. Achtereenvolgens neemt hij de Kerk, de vrouwen, de ouderdom (die hij met de magische kracht van de Ierse satiricus heeft vervloekt) en de dood tegen zich in. Alleen de oude en geestelijk ontregelde Whinny Byrne (een *banshee*? de Natuur?) verzorgt hem tot het laatst; zijn 'huwelijk' met haar in de dood geeft haar de illusie dat ze mooi en jong is, waarna ze verdwijnt achter de horizon. Als zijn lichaam ten slotte wordt gevonden, 'geeft een menigte rouwdragers en weeklagende (*keening*) vrouwen hem een begrafenis, zo'n grote dichter waardig' (p. 197).

Verbindende thema's in deze en andere verhalen zijn de onbereikbare geliefde, de communicatie met of door de doden als in 'The Rose of Shadow' (Yeats' geloof in *daimones*, automatisch schrijven en dergelijke hangt samen met zijn geloof in reïncarnatie, zoals bij 'primitieve' volkeren de magie ook ten dienste staat van het contact met de geesten van voorouders), en de strijd tussen jeugd en ouderdom, in samenhang met het verstrijken van de tijd. Een rode draad vormt vooral het vastleggen van deze thema's in gesproken of geschreven woord, vanaf het dichtende hoofd in 'The Binding of the Hair' tot aan de verteller in 'The Adoration of the Magi', die is gaan geloven dat 'er geen gevaarlijke gedachte is die

niet minder gevaarlijk wordt wanneer men hem in oprecht en zorgvuldig Engels uitschrijft' (*Mythologies*:309).

Het laatste verhaal in *The Secret Rose*, 'Rosa Alchemica', is in een aparte afdeling geplaatst, en neemt ook inhoudelijk een bijzondere positie in. Twee bijbehorende verhalen, 'The Tables of the Law' en 'The Adoration of the Magi' werden door de uitgever geweigerd, en Yeats publiceerde ze min of meer gelijktijdig in eigen beheer. In *Mythologies* zijn deze drie fin-de-siècle verhalen in enigszins gewijzigde vorm opgenomen. 'Rosa Alchemica', eerder gepubliceerd in *The Savoy* (1896), de opvolger van het beroemdere fin-de-siècle tijdschrift *The Yellow Book*, lijkt een waarschuwing aan het adres van de aspirant-magiër die de verkeerde (want zwarte) kant op gaat. De verteller, als een Ierse Des Esseintes uit Huysmans' *A Rebours*, heeft zich afgezonderd van zijn omgeving, na de publicatie van zijn alchimistisch werkje, een 'fantastisch droombeeld' (p. 222) getiteld... *Rosa Alchemica*. Een oude kennis, Michael Robartes, 'die het midden houdt tussen een losbandige, een heilige en een boer' (p. 228), en die is gebaseerd op MacGregor Mathers, neemt hem mee naar de kust van West-Ierland om hem aldaar in te wijden in de 'Orde van de Alchimistische Roos'. Na enige visioenen en een mystieke dans in een mandala-achtige ronde zaal krijgt de kandidaat de schrik te pakken en verdwijnt via een prozaïsche keuken uit de 'tempel', die door devote vissers en hun nuchter vrouwvolk met stenen wordt vernield.

Hoezeer de magie voor de verteller allereerst een artistieke betekenis heeft, blijkt reeds uit de beschrijving van zijn 'boekje' als een 'fantastische dromerij over de omzetting van leven in kunst' (p. 222). Zijn belangstelling voor de alchimie was, zo zegt de verteller wat verder, niet voortgekomen uit de wens zijn 'vermoeide hart om te zetten in een geest zonder vermoeienis' (p. 225). Het was hem er veeleer om gegaan een 'goddelijke extase' te bereiken, maar hierin had hij nooit weten te slagen. Zijn geest snakt naar symboliek, maar hij kan de weg naar het goddelijke niet op eigen kracht ontdekken; daarom gaat hij in op de uitnodiging van Robartes. De magische rituelen die de verteller vervolgens ondergaat, beschreven in de derde en vierde episode, hebben eerder een symbolisch dan een feitelijk karakter. Nadat Robartes de deur van de vierkante tempel heeft ontsloten met een sleutel waarop 'de roest van vele zilte winden' zichtbaar is (p. 246), leidt hij de ik-persoon via een kale gang en een trap zonder looper tot in een kamertje, gevuld met boeken. Daar moet een boek over de leerstelling en de methode van de Orde worden bestudeerd. Natuurlijk kan de verteller het niet laten om de volledige bibliotheek aan een nader onderzoek te onderwerpen. Naast een 'uitputtende' verzameling mystieke alchimistische werken en de facsimile's van de profetische werken van de dichter Blake, treft hij daar aan: 'vele dichters en prozaïsten van

elke periode, doch slechts die welke enigzins levensmoe waren, zoals de grootsten inderdaad overal zijn geweest, en die ons hun verbeelding toewierpen als iets wat zij niet meer nodig hadden nu zij in hun vurige triomfkarren gingen opstijgen' (p. 247).

Nadat een vrouw hem zwijsend wat vruchten is komen brengen, en vervolgens een kistje met een boek erin waarop de alchimische roos is afgebeeld, geeft de verteller een beschrijving van dit boek, waarvan hij de inhoud tot zich neemt. Dan komt Robartes terug om hem te vertellen dat hij de passen van een 'magische dans' zal moeten leren, omdat 'ritme het wiel der Eeuwigheid is, waarop alleen het vergankelijke en het bijkomstige gebroken kunnen worden, en de geest bevrijd' (p. 254). Gehuld in een karmozijnrode mantel en met een bronzen wierookvat in de hand, wordt hij, half bedwemd, naar een ander vertrek geleid. Daar treft hij een dansend gezelschap aan in soortgelijke kledij. Bij deze dans, die steeds hartstochtelijker wordt en waardoor hij in een steeds diepere trance geraakt, sluiten zich vlamachtige figuren aan, en ten slotte de bloembladen van een roos die in mozaïek op het plafond was aangebracht.

Soms, maar slechts voor een ogenblik, zag ik een vage afgezonderde gestalte met een gesluierd gelaat, en die een zwakke toorts droeg, tussen de dansers zweven, maar als een droom in een droom, als een schaduw van een schaduw, en ik wist door een begrip geboren uit een diepere bron dan de gedachte, dat het Eros zelf was, en dat zijn gelaat gesluierd was omdat geen man of vrouw vanaf de aanvang van de wereld ooit heeft geweten wat liefde is, of in zijn ogen heeft gekeken, want van de godheden is alleen Eros geheel en al geest, en gaat schuil in hartstochten die hem niet wezenlijk zouden zijn indien hij zich zou onderhouden met een sterfelijk hart.

(p. 259)

Een stem beveelt de verteller nu zich in de dans te begeven, wat hij, opgezweept door een 'mysterieuze golf van hartstocht' doet, terwijl aeonen lijken te verstrijken. Dan valt hij neer, en daarop volgt de ontluistering en de vlucht.

Liebregts (1993:111) ziet het avontuur als een tijdelijke ontstijging aan het aardse. Net als Pentheus in Euripides' *Bacchae* wordt de ik-persoon gestraft met een spirituele dood, omdat hij het vermogen mist met zichzelf in strijd te treden. De verteller laat ons reeds in de eerste alinea weten dat het gebeurde hem bijna tot het dominicaanse habijt heeft gedreven, en hij eindigt met de beschermende rozenkrans om zijn hals, die maakt dat 'de strijd' die anders in mij woedt verstilt, en ik vrede heb' (p. 264-265). O'Donnell, die een uitvoerige beschouwing wijdt aan het 'Rosa Alchemi-

ca'-drieluik (1983:89-129), concludeert dat de mislukking van de verteller om ingewijd te worden een beschuldiging is aan diens eigen adres, en niet aan dat van de Orde (p. 98), waarmee hij ingaat tegen de visie van Fixler (1959:467), die de verteller terecht 'in weerzin' laat wegvlugten van een 'verdorven tafereel'. Beschouwt men 'Rosa Alchemica' in samenhang met de Hanrahan-serie en andere verhalen uit *The Secret Rose*, dan kan men stellen dat Yeats in elk geval rond 1897 sterk de nadruk legde op de futiliteit van magische zowel als literaire activiteiten van inadequate amateurs. 'The Binding of the Hair' begint al met de 'oude en dwaze koning Lua' (p. 1), aan wie de dreigende ondergang van zijn rijk en de overspelige verlangens van zijn echtgenote geheel voorbijgaan, terwijl de dichter, die tevens een krijger is, aan een onzalig einde komt, ook al wordt hij door zijn poëzie overleefd. De wijze jonge koning in 'The Wisdom of the King' leeft in een wereld van illusies, en eindigt 'te midden van de demonen' of 'bij de donkere, vreesaanjagende godinnen' (p. 24). Hanrahan weet niet hoe hij met het bovennatuurlijke moet omgaan. Yeats benadrukt een ironische houding ten opzichte van de magie en haar geestelijk slecht toegeruste beoefenaars door een mengeling van naturalistische, esthetistische, decadente en symbolistische stijl en thematiek, die in de latere gestroomlijnde versies enigszins aan kracht heeft ingeboet. Vooral 'Rosa Alchemica' is hiervan een uitstekend voorbeeld, mede waardoor het afzonderlijk als het meest geslaagde verhaal van de reeks kan worden beschouwd.

In *Autobiographies* (p. 320-321) stelt Yeats expliciet dat 'Rosa Alchemica' werd beïnvloed door Villiers de l'Isle-Adam en door Pater; de eerste was een exponent van het symbolisme, de tweede de grondlegger in Groot-Brittannië van het estheticisme. Hoewel hij van het naturalisme, in de Anglo-Ierse literatuur bij uitstek vertegenwoordigd door zijn vriend George Moore (1852-1935), niet veel moest hebben, vinden we met name in de delen III en V van het inderdaad zeer Huysmans-achtig opgezette 'Rosa Alchemica' zeer naturalistisch getinte passages. Zelfs de beschrijving van het boek dat de verteller voor zijn initiatie moet bestuderen, is uitermate zakelijk, haast banaal: 'Het boek zette vervolgens zoveel van deze [geheimenissen] uiteen als de nieuweling was toegestaan te weten; het behandelde al dadelijk in het begin en zeer uitvoerig de onafhankelijke werkelijkheid van onze gedachten die, zo verklaarde het, het leerstuk was waaraan alle ware leerstukken ontspruiten' (p. 250). Tien jaar of langer na dato neemt de verteller hier al merkwaardig veel afstand van wat Yeats zelf tot lang nadien als waarheid aannam. Wat de doorslag geeft tot zijn verzaking van de mysteriën is de 'onsterfelijke en verheven vrouw met zwarte leliën in het haar' (p. 260), met wie hij in een willoze pas-de-deux is geraakt. 'Plotseling herinnerde ik mij dat haar oogleden nimmer hadden geknipperd, en dat haar leliën geen zwart bloemblad lieten vallen noch van

hun plaats waren geschud, en ik begreep met grote afschuw dat ik danste met iemand die meer of minder was dan menselijk, en die zich laafde aan mijn ziel zoals een os een plas aan de kant van de weg opdrinkt; en ik viel, en duisternis kwam over mij heen' (p. 261). De briljant banale vergelijking is treffend. Wat Yeats hier zijn verteller lijkt te laten afzweren, is niet zozeer zwarte magie als wel duistere erotiek. Onmiddellijk daarop komt hij bij en hervindt zichzelf in een 'grof geschilderde' omgeving, waar zijn mystieke metgezellen een ordinaire roes lijken uit te slapen; 'wegwezen' is ten slotte het devies.

Na 'Rosa Alchemica', dat volmaakt de toon treft van het esthetisch-decadente fin-de-siècle sprookje, zijn 'The Tables of the Law' en 'Adoration of the Magi' wat teleurstellend. In 'The Tables' krijgt de verteller bezoek van een andere oude bekende, Owen Aherne, 'half monnik, half militair-avonturier' (*Mythologies*:294), die geïnspireerd door het boek van de dertiende-eeuwse Joachim de Flora, het op handen zijnde tijdperk van de Heilige Geest wil verbreiden. Ook hier loopt het uit op desillusie en retraite van de verteller. In 'Adoration' ten slotte vertellen drie oude eilandbewoners hoe hun in Parijs uit de mond van een stervende hoer een wijsheid is geworden die zij niet kunnen duiden. De verteller laat hen vertrekken en neemt zijn toevlucht tot gebed. 'Het kunnen, voor zover ik of wie dan ook het kan zeggen, zelf Onsterfelijken zijn geweest: onsterfelijke demonen, die een onwaar verhaal in mijn geest kwamen opdissen, met een oogmerk dat ik niet begrijp' (p. 314-315). Hoe dan ook, hij wil niets met hen te maken hebben. 'Ik leid niet langer een ingewikkeld en hooghartig bestaan, maar streef ernaar mij te verliezen in gebeden en de zorgen van de grote massa' (p. 315). Zijn magische belangstelling is van voorbijgaande aard geweest, maar de afronding in een Keltisch gebed lijkt eerder regressief dan een uitdrukking van de hoop op hogere wijsheid. En de frase 'mij te verliezen' laat aan duidelijkheid niet te wensen over. In het avondrood van deze beschaving is men gevangen tussen zwarte magie en religieuze zelfverloochening.

In *Autobiographies* (p. 253v.) vertelt Yeats over het plan dat hij had opgevat om een mystieke Keltische orde op te richten. Het is daar nooit van gekomen, maar de fictieve neerslag van een en ander werd vastgelegd in een onvoltooide roman waaraan hij van 1896 tot 1902 heeft gewerkt. De titel van deze spirituele autobiografie, *The Speckled Bird*, is afgeleid van Jeremia 12:9: 'Een bontgevederde vogel was Mij mijn erfdeel; de roofvogels komen er van alle kanten op af.' Twee verzen eerder vinden wij: 'Ik heb mijn zielsgeliefde gegeven in den greep van haar vijanden,' waarin Yeats een voorspelling had kunnen lezen van het lot van zijn geliefde Maud Gonne, maar uiteraard ook een impliciet commentaar op de afhankelijke positie van het zo dikwijls door zijn leiders 'verraden' Ierland.

In de laatste van vier versies beschrijft deze roman de mystieke ervaringen van een romantische Michael Herne (wederom een alter ego van Yeats), de jonge zoon van een Ierse landeigenaar. In Parijs en later nog eens in Londen ontmoet de jongeman, die zeer bevattelijk is voor de schoonheid van oude volksverhalen en middeleeuwse legenden, van de natuur en van de vrouw, de alchimist en magiër Samuel Maclagan (lees opnieuw: MacGregor Mathers). Deze publiceert om in zijn levensonderhoud te voorzien goedkope handleidingen over kaart- en handlezen, de taal der bloemen en de betekenis van dromen – boekjes die, zo zegt hij, bijzonder populair zijn bij dienstmeisjes. Met Michael zal hij echter het 'grote werk' gaan uitvoeren: het opzetten van een ritualistisch genootschap, gebaseerd op de Graallegende, 'een genootschap om de goden terug te brengen' (p. 65; alle verwijzingen zijn naar de uitgave van O'Donnell, 1976). Eén der gegadigden voor deze kring is een bejaarde geestelijke, gebaseerd op de eerwaarde William Alexander Ayton, een rozenkruizer en lid van de Golden Dawn, met een grote belangstelling voor alchimie. Hij zou het levenselixir hebben ontdekt, maar gestoord zijn door een langdradige bezoeker juist toen hij het kostbare vocht had uitgegoten. Toen de alchimist zijn laboratorium weer betrad, was het vluchtige elixir verdampt. Mogelijk heeft hij er nog een vleugje van kunnen opsnuiven, want hij overleed in 1909 op 93-jarige leeftijd.

Opvallend (en typerend) is dat veel van de gangbare astrologen en andere occultisten de hoofdpersoon verbazen door hun 'air van burgerlijke alledaagsheid' (p. 88). Dit stemt overeen met Maud Gonne's desillusie over de 'slonzige verschijning en middelmatigheid' van de leden van de Golden Dawn (ibid., n. 94). Eén jongeman geeft een exposé over het 'odid light' (een soort aura) in zeer plat Londens accent! Het gênante verschijnsel van afsplitsingen en rivaliserende mystieke en spiritualistische bewegingen wordt in deel II van *The Speckled Bird* niet verhuuld. De rest van het boek handelt over de gefrustreerde liefde van Michael voor Margaret, die hier de rol van Maud Gonne vertolkt. Tijdens Michaels verblijf in Ierland maakt Maclagan van de nieuwe orde een loge van de Rozenkruizers (in een eerdere versie is de orde overgenomen door de jezuïeten!).

Tien jaar later woont Michael een 'artistieke' eredienst van Isis en Osiris bij, opgedragen door de Maclagans (in werkelijkheid werd Mathers in 1900 mede op instigatie van Yeats afgezet als leider van de Golden Dawn, waarna hij in Parijs voor zichzelf begon). Maclagan is nu een esthetisch magiër geworden, maar Michaels occulte belangstelling is nog steeds gericht op spirituele eenwording met de onbereikbare geliefde. Hij hoopt de daartoe benodigde magische wijsheid in het Oosten op te doen. Hier breekt het manuscript af.

Het opvallendste van het thema magie bij de vroege Yeats is de volstrekt

dubbelzinnige houding tegenover het verschijnsel dat hem gedurende de rest van zijn leven zou blijven bezighouden. Tegelijkertijd is een ontwikkeling merkbaar. Tegenover de 'natuurlijke' magie van *The Celtic Twilight* en de meeste verhalen uit *The Secret Rose*, staat de meer twijfelachtige 'esthetische' magie in de 'Rosa Alchemica'-trilogie. In Robartes en Aherne schetst Yeats hier twee complementaire kanten van zijn persoonlijkheid: de objectieve realist en de subjectieve dromer. Na het 'moeilijke' jaar 1900, toen hij de Golden Dawn uit elkaar zag vallen, begon Yeats zich meer en meer af te zetten tegen deze extremen. In 1901 schreef hij zijn essay 'Magic' (*Essays and Introductions*:28-52), waarin hij zijn magisch credo presenteert: 'Ik geloof in de beoefening en de filosofie van wat we zijn overeengekomen magie te noemen...' Voor hem is dat 'het oproepen van geesten', gebaseerd op drie leerstukken, namelijk: '(1) Dat de grenzen van onze geesten steeds verschuiven, en dat vele geesten in elkaar kunnen over vloeien [...] (2) Dat de grenzen van onze herinneringen evenzeer verschuiven, en dat onze herinneringen deel uitmaken van één grote herinnering, de herinnering van de Natuur zelve. (3) Dat deze grote geest en grote herinnering kunnen worden opgeroepen door symbolen' (p. 28). Poëzie en muziek, zo betoogt hij verder, zijn voortgekomen uit de toverspreuken van *enchancers*. 'De musicus of dichter betovert en bezweert en bindt met een toverspreuk zijn eigen geest wanneer hij de geest van anderen wil betoveren' (p. 43). Maar hier zijn we wel aangeland op het gevaarlijke drijfzand van het (dichterlijk) woord als magie, een connectie die bij Yeats kan worden teruggevoerd tot de verklaring die hij vond in Douglas Hydes invloedrijke *Literary History of Ireland* (1899) van het Ierse woord *druïdh*: de druïde was zowel magiër als dichter. Ook hier komt de moraliteit ten slotte weer boven drijven – de dichter is een harde werker, met een missie die het *l'art pour l'art* van Walter Pater en de fin-de-siècle estheten overstijgt. Wat belangrijker is, Yeats combineert 'magie en een geloof', zoals hij het formuleert in de eerste versie van een gedicht waarin Yeats zich identificeert met Dante.

De dichter is in Yeats' visie een magiër in zoverre hij zich bezeten weet door wat Jung het collectief bewustzijn zou noemen: 'Als iemand een geniaal werk schrijft of een scheppende handeling verzint, is dat dan niet omdat er een of andere kennis of macht in zijn geest is gekomen vanuit iets aan gene zijde van zijn geest?' (*Autobiographies*:272). Voor Yeats had dit evenzeer een persoonlijke als een politieke betekenis. In het gedicht 'The Rose Tree' uit de bundel *Michael Robartes and the Dancer* (1921; nr. 195 in *The Poems*), zegt Padraic Pearse, de leider van de Irish Republican Brotherhood, de voorloper van de IRA, tegen vakbondsleider James Connolly, beiden geëxecuteerd na de Paasopstand van 1916: '*There's nothing but our own red blood / Can make a right Rose Tree.*' De rol van het 'grote

geheugen' is 'de uitverkorene naar de grootste hindernis te leiden die hij zonder te wanhopen kan aanschouwen' (*Autobiographies*:272). Het avondrood van het fin-de-siècle was slechts één zo'n obstakel. De Paasopstand, de oorlog van de Black-and-Tans die aan de Ierse onafhankelijkheid voorafging, en de Burgeroorlog van 1922-1923 die erop volgde, lagen nog in het verschiet. Daarna braken, voor Yeats en voor Ierland, telkens weer nieuwe gouden dageraden aan, maar dat is weer een ander verhaal.

LITERATUUR

- Ellmann, Richard (1949), *W.B. Yeats: The Man and the Masks*, London (herdr. 1973).
 Fennelly, Laurence W. (1976), 'W.B. Yeats and S.L. MacGregor Mathers', in: Harper, 1976:285-306.
 Finneran, Richard J. (1973), *The Prose Fiction of W.B. Yeats: The Search for 'Those Simple Forms'*, Dublin.
 Fixler, Michael (1959), 'The Affinities between J.-K. Huysmans and the "Rosicrucian" Stories of W.B. Yeats', *PMLA* 74:464-9.
 Flannery, Mary Catherine (1977), *Yeats and Magic: the Earlier Works*, Gerrards Cross.
 Harper, George Mills (1974), *Yeats's Golden Dawn*, London.
 – (ed.) (1976), *Yeats and the Occult*, London.
 – (1980), *W.B. Yeats and W.T. Horton: The Record of an Occult Friendship*, Atlantic Highlands N.J.
 Hough, Graham (1984), *The Mystery Religion of W.B. Yeats*, Brighton.
 Howe, Ellic (1972), *The Magicians of the Golden Dawn: A Documentary History of a Magical Order 1887-1923*, London.
 Liebrechts, P.Th.M.G. (1993), *Centaur in the Twilight. William Butler Yeats's use of the Classical Tradition*, Amsterdam/Atlanta Ga.
 O'Donnell, William (1983), *A Guide to the Prose Fiction of W.B. Yeats*, Ann Arbor Mich.
 Praz, Mario (1951), *The Romantic Agony*, vert. Angus Davidson, Oxford, 2de dr.
 Putzel, Steven (1986), *Reconstructing Yeats. The Secret Rose and The Wind Among the Reeds*, Dublin.
 Raine, Kathleen (1986), *Yeats the Initiate. Essays on Certain Themes in the Work of W.B. Yeats*, Mountrath.
 Schuler, Robert M. (1971), 'W.B. Yeats: Artist or Alchemist?', *Review of English Studies* n.s. 22:37-53.
 Seiden, Morton Irving (1975), *William Butler Yeats, The Poet as Mythmaker, 1865-1939*, New York.
 Senior, John (1959), *The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature*, Ithaca N.Y.
 Vickery, John B. (1973), *The Literary Impact of The Golden Bough*, Princeton.
 Yeats, William Butler (1897), *The Secret Rose*, London.
 – (1955), *Autobiographies*, London (herdr. 1980).
 – (1959), *Mythologies*, London.
 – (1961), *Essays and Introductions*, London.
 – (1976), *The Speckled Bird*, ed. W.H. O'Donnell, [n.p.] McClelland and Stewart.
 – (1984), *The Poems*, London.

Sjaak Onderdelinden

Tovenaar en trommelaar Magie in de moderne Duitse literatuur

Literatuur is magie. Dat geldt voor de lyrische dichter, die de lezer met klanken en beelden in zijn ban slaat; dat geldt voor de toneelschrijver, die met zijn tekst probeert de toeschouwer over te halen zich aan de magie van het theater over te geven; dat geldt natuurlijk ook voor de verteller, die een kring van luisteraars om zich heen verzamelt, die geboeid aan zijn lippen hangen en zich voor de duur van het verhaal laten meeslepen door de magie van de fictie. Een verheving van de literaire magie treedt op als de verteller de bodem van het realisme verlaat en zijn toevlucht neemt tot het fantastische, wanneer dus de magie van het vertellen versterkt wordt door de magie van het vertelde. Sprookjesachtig kan het dan toegaan, met toverkunsten en magische handelingen. Macht wordt dus niet alleen uitgeoefend door tovenaars en magiërs binnen het verhaal, maar ook de auteur viert zijn magische krachten bot op de lezer. En nog aardiger kan het worden als al dat magische niet alleen verteld wordt, maar de verteller zich er ook van bewust toont en het ook zelf thematiseert; dan ontstaat een gecompliceerd maar boeiend spel tussen schrijver, verteller en lezer – de magie van het vertellen in optima forma.

I. ROMANTISCHE SPROOKJES:

LUDWIG TIECK EN E.T.A. HOFFMANN

De eerste stroming in de nieuwere tijd waarin het spelen met magische elementen een hoge vlucht kon nemen, is vanzelfsprekend de Romantiek. Voor de Verlichting was het magische veel te irrationeel, maar juist een vlucht uit dat star-rationele kader is een door de romantici gaarne gezocht effect. In die zin staat dus Goethes *Faust*, met zijn tamelijk platte goochelkunstjes van deel één en de verheven magie van deel twee, veel meer in romantische dan in 'klassieke' traditie. Voor Schiller en Goethe als *Klassiker* is het idealistische verheffen van de mensheid tot ethische harmonie en humaniteit een veel te ernstige aangelegenheid om er magische spelletjes mee te spelen. Pas voor de zeer oude Goethe wordt de sublieme synthese van *Klassik* en Romantiek in de *Faust* mogelijk – dat is naar inhoud en vorm pure magie.

Maar al in 1797 had Ludwig Tieck, een van de produktiefste romantische schrijvers, in zijn sprookje *Der blonde Eckbert* magische elementen, zij het nog op zeer voorzichtige wijze, gebruikt. Kenmerkend is zijn poging in dit verhaal zo lang mogelijk de schijn van realisme op te houden – alsof de lezer langzaam aan het fantastische moet wennen. Het is – zeldzaam genoeg – een tragisch sprookje. Een adellijk echtpaar vertelt aan een huisvriend over hun verleden. De vrouw heeft als kind bij een oude pleegmoeder in een romantische *Waldeinsamkeit* gewoond, een proeftijd die ze niet met goed gevolg heeft doorstaan. Onder medeneming van een edelstenen producerende wondervogel heeft ze voor een leven in materiële welstand in de bewoonde wereld met Eckbert gekozen. Na deze biecht aan de huisvriend wordt zij ziek en kwijnt weg. Eckbert, verbitterd over haar dood, schrijft die aan de huisvriend toe en brengt hem om het leven. Als hij geruime tijd later vriendschap opvat voor een jonge ridder, wordt hij al spoedig door jaloezie en achterdocht overvallen, zodat hij opnieuw moordgedachten gaat koesteren. Hij slaat, ontzet over zichzelf, op de vlucht, maar iedereen die hij ontmoet, neemt het uiterlijk van de vermoorde huisvriend aan. Ten slotte verschijnt deze weer in de gedaante van de oude vrouw, Eckbert krijgt te horen dat hij met zijn zuster getrouwd is geweest, wordt waanzinnig en sterft. Tegen dit sprookje kan men nu moraliserend en rationaliserend aankijken en tevreden vaststellen dat het onrecht zichzelf bestraft, dat Berta en Eckbert vanuit hun slechte geweten een duidelijke vorm van achtervolgingswaan ontwikkeld hebben. Maar de wrekende instantie was dezelfde die ook Berta's proeftijd geënceneerd had. Een soort algemeen moreel principe, dat eerst in de transformatie als oude vrouw de ethische kwaliteiten van het kleine meisje Berta testte en later in de numineuze transformatie als huisvriend de tol voor het morele falen kwam opeisen, om vervolgens dezelfde procedure nogmaals op de bloedschennige echtgenoot toe te passen. De magische elementen staan in dienst van keurig moralisme.

Heel anders is dat bij de meest romantische schrijver-tovenaar E.T.A. Hoffmann. In diens beroemdste sprookje *Der goldene Topf* (1814) is van geen enkele opvoedende voorzichtigheid ten opzichte van de verblufte lezer meer sprake. Deze wordt meegesleept in een duizelingwekkende, in de meest letterlijke zin betoverende confrontatie tussen twee vijandige machten, het rijk van het aardse burgerdom en het rijk van de bovenaardse poëzie. Dat is precies het tot schizofrenie leidende dilemma van de romantische dichter. Demonstratieobject is de brave, maar ook poëtisch bevlogen student Anselmus, die enerzijds wel wat ziet in het burgerlijke ideaal *Hofrat* te worden en de mooie doch tuttige Veronika te trouwen, maar vervolgens en anderzijds reddeloos verliefd wordt als hij in de blauwe ogen van het oogverblindende slangetje *Serpentina* gekeken heeft. Beide

partijen genieten magische ondersteuning. Voor Veronika is dat een toverkolachtig appelvrouwkje, dat door middel van middernachtelijke rituelen Anselmus aan zijn aardse bestaan tracht te binden. Serpentina echter heeft een nog machtiger bondgenoot, namelijk haar vader, die op aarde als de ietwat zonderlinge maar toch algemeen gerespecteerde archivaris Lindhorst bekend staat, maar in 'werkelijkheid' uit het mythische Atlantis afkomstig is. Deze twee magische experts gaan een strijd op leven en dood aan, waarbij het omstreden object, de student Anselmus, verschillende keren van front wisselt, naargelang de magische krachten hem in hun greep hebben. Dit geeft aanleiding tot bepaald hilarische situaties, bijvoorbeeld als bij een typisch kleinburgerlijk dronkemansgelag de charmes van Veronika de overhand krijgen, of als Anselmus, die als secretaris in dienst van Lindhorst is getreden, door diens magie de meest ingewikkelde schrifttekens in alle talen van de wereld moeiteloos vermag te kopiëren. De belangen zijn dan ook groot. Het appelvrouwkje vecht voor het geluk van Veronika, maar vooral tegen haar eeuwige opponent uit Atlantis. Lindhorst op zijn beurt moet zijn drie dochters aan de man brengen voor hij naar Atlantis mag terugkeren. Als Salamander-vuurgeest is hij vandaar wegens wangedrag verbannen en moet nu een waar titanengevecht leveren met het aardse 'vijandige principe' van de toverkol. In een veldslag waar de vonken vanaf vliegen, zegeviert ten slotte de poëzie over het benepen aardse leven, Anselmus mag met zijn Serpentina haar bruidsschat, de gouden vaas uit de titel, vast naar Atlantis terugbrengen. Dan doet zich echter de technische moeilijkheid voor dat de verteller geen eind aan het verhaal kan breien. Dat lukt pas door een laatste magische ingreep van Lindhorst, die hem inzicht geeft in het idyllische en hoog-romantische geluk van Anselmus en Serpentina: een '*kindliches poetisches Gemüt*' heeft Anselmus de realisatie van de romantische utopie bezorgd, waar de verteller, die als Hoffmann zelf toch nog wat schizofrener aan aardse burgerlijkheid gebonden is, alleen met behulp van Lindhorst even een korte en enigszins jaloerse blik op mag werpen. Romantischer kan het niet, magischer ook niet.

2. DE MAGISCH-HISTORISCHE ROMAN:

LEO PERUTZ

Iets meer dan een eeuw later werkt de Weense, oorspronkelijk uit Praag afkomstige schrijver Leo Perutz aan de ontwikkeling van een voor hem specifieke variant van de historische roman, die hem tot de exacte tegenpool van E.T.A. Hoffmann zou maken – ik noem dat genre de magisch-historische of preciezer de realistisch-numineuze historische roman, want

het *tertium comparationis* tussen Perutz en Hoffmann is de magie. In zijn romantische afkeer van de realistische wereld maakte Hoffmann van Atlantis een absolute tegenwereld en laat die beide sferen een harde confrontatie met elkaar aangaan. Alleen de dichter is bemiddelaar tussen beide, voor het overige zijn ze strikt van elkaar gescheiden. Perutz daarentegen schrijft over realistische historische werelden, waarbinnen met regelmaat bovennatuurlijke, fantastische, magische dingen gebeuren. Dat maakt zijn romans ongemeen spannend, reden waarom ze naar de beste germanistische literatuurwetenschappelijke traditie als *Unterhaltungsromane* gediskwalificeerd en sindsdien verregaand in vergetelheid geraakt zijn. Sinds de jaren tachtig komt er heel voorzichtig een Perutz-renaissance op gang, zodat zijn belangrijkste werken nu tenminste weer gemakkelijk toegankelijk zijn – *Nachts unter der steinernen Brücke* bijvoorbeeld is een van de mooiste hommages aan het historische Praag en de daarin bloeiende joodse cultuur, die men zich kan voorstellen. Trouwens, tijdens het interbellum was Perutz een van de best verkochte en meest gelezen auteurs; het nationaal-socialisme heeft helaas zijn literaire carrière gebroken, al bracht hij er wel het leven af (tijdens het nazi-regime in Tel Aviv, en na de oorlog woonde hij afwisselend in Israël en Oostenrijk, waar hij in 1957 is gestorven). Geboren was hij in 1882 in Praag, reden waarom hij vaak in een adem genoemd wordt met de 'Prager Kreis' van Max Brod. Hoewel een zekere verwantschap met de 'fantastische romans' van Gustav Meyrink, zoals *Der Golem* en *Walpurgisnacht*, moeilijk ontkend kan worden, heeft Perutz zich altijd met hand en tand tegen die associatie met de Praagse literatuur verzet. Immers, hij was al als achttienjarige naar Wenen verhuisd en wilde helemaal niet bij een bepaalde groep horen. Hij werkte als wiskundige voor een verzekeringsmaatschappij en had daarnaast een tweede leven als typisch Weense *Kaffeehausliterat*. Hij weigerde stelselmatig interviews en wenste uitsluitend op zijn werk beoordeeld te worden. Daarbij komt nog een diepe minachting voor de literatuurwetenschap: 'Ik ben van mening dat er voor jonge wetenschappers belangrijker onderwerpen zijn dan die zogenaamde germanistische. Mijn boeken willen gelezen worden en genoeg verschaffen, maar ze hebben niet de ambitie objecten van wetenschappelijk onderzoek te zijn.' En inderdaad kon Perutz het zich in zijn grote tijd veroorloven zijn public relations zo te verwaarlozen. Maar in 1947 stelde hij vanuit Israël met enige bitterheid vast: '*Ich bin für Europa ein vergessener writer.*' Zo droef is de situatie dus nu niet meer, en gezien zijn bijzondere hantering van het effect 'suspense' is er ook binnen het kader van het thema magie alle aanleiding om eens te kijken hoe Perutz aan de niet onaardige kwalificatie van de bekende Weense criticus Friedrich Torberg kwam, namelijk dat hij het resultaat zou zijn 'van een slippertje van Agatha Christie met Franz Kafka'.

Ik kies daartoe een voorbeeld van Perutz' favoriete genre: de historische roman *Der Marquès de Bolibar* (1919). Het verhaal speelt zich af in 1812 tijdens de Spaanse veldtocht van Napoleon, waarbij twee Duitse regimenten door Spaanse guerrillastrijders volledig in de pan gehakt werden, en het wordt verteld vanuit het perspectief van de enige overlevende Duitse officier – Perutz speelt het spel van de authenticiteit suggererende memoires-fictie. De spanningsopbouw is voor de lezer niet gelegen in de vraag hoe die Duitse regimenten het er in de strijd vanaf zullen brengen; hun ondergang wordt hem al in het woord vooraf verkapt. Het gaat dus om de manier waarop, vooral ook om de vraag hoe de officieren zelf tot hun noodlot bijdroegen, en daar komen raadselachtige, bovennatuurlijke gebeurtenissen aan te pas, die het verhaal numineus kleuren. Een van de officieren is namelijk oorgetuige van een gesprek tussen de Marquès de Bolibar en een guerrillaleider, waarbij afgesproken wordt welke drie tekens drie fasen van de overval op het Duitse garnizoen zullen inleiden. Bij het eerste signaal, brand in het huis van de markies, moet de stad omsingeld worden, bij het tweede, orgelklanken uit de kloosterkerk, moet de stad beschoten worden, bij het derde signaal, het overhandigen van een bepaalde dolk, kan de vernietigende slotaanval ingezet worden. De signalen en de hele strategie zijn dus bekend, hoe zouden ze ooit succesvol uitgevoerd kunnen worden? Maar dat dat zal gebeuren, staat vast. Vervolgens blijkt de markies een vermommingskunstenaar van bovennatuurlijke be-gaafdheid te zijn. Ook dat weten de gewaarschuwde Duitsers, maar terwijl ze koortsachtig de stad afzoeken wordt de markies, als eenvoudig muil-dierdrijver vermomd, wegens een futiele diefstal gearresteerd en bijna achteloos geëxecuteerd; de lezer blijft in het ongewisse of die executie al dan niet tot het meesterplan van de markies behoorde. Zijn laatste daad is in elk geval van griezelig-numineuze aard: hij draagt zijn taak over aan zijn beulen en in lichtvaardige onderschatting van wat hen dreigt, beloven ze te doen wat de muilezeldrijver van hen wil, ook al beperkt deze zich tot de mededeling dat God hun zal laten weten wat hun te doen staat. Onwetend tekenen ze zo hun eigen doodvonnis, want het is de magische macht van de Marquès de Bolibar die hen vanuit zijn graf naar hun noodlot zal dirigeren. Nu introduceert Perutz een volgend numineus motief, en wel de in fantastische romans, trouwens daar niet alleen, wel vaker voorkomende *femme fatale*. Tijdens een vorige veldtocht had de hoogste officier een aantrekkelijke en ook inderdaad het complete officierscorps aantrek-kende echtgenote. Zij is inmiddels overleden, maar in de Spaanse garni-zoensplaats vindt de overste haar volstreckte evenbeeld. De andere officie-ren, eisen volgens de vertrouwde procedure ook hun aandeel, maar de Spaanse geliefde blijkt trouw. De liefderijke herinnering en de actuele frustratie leveren een fataal, explosief mengsel op. In hun jaloerse razernij

komen de officieren tot irrationele wanhoopsdaden, waarmee ze precies de afgesproken signalen geven. Tegen hun wil, tegen hun verstand in veroorzaken ze zo hun eigen ondergang. Alleen de verteller blijft over, om als enige overlevende verslag te doen. Deze achttienjarige is in de loop der gebeurtenissen zo geschokt dat zijn haar wit geworden is en hij er als een oude man uitziet, precies als de Marquès de Bolibar. Terwijl hij zo in alle ironie voor zijn heldendaden vereerd wordt, voelt hij de werking van de magie uit het graf: 'Ik weet niet, hoe die vreemde dingen in hun werk gingen. Ik stond voor de spiegel en zag me zelf en zag tegelijkertijd ook mijzelf niet meer, maar het beeld van een vreemde, oude man met wit haar. En toen schoot het door mij heen, en in mij kwamen op vreemde en onverklaarbare wijze de gedachten van die ander op, zijn daad leefde in mij, zijn wil, zijn kracht, en die namen bezit van me en doorsidderden mij met een wilde huivering van triomf. Het was, als was in mij de ziel van de vermoorde opgestaan, streed met die van mijzelf en bedwong hem. In mij was groot en verschrikkelijk de Marquès de Bolibar. Nog stelde ik mij tegen zijn geweld teweer, ik wilde tot mijzelf terugkeren, riep in mij het beeld op van mijn dode kameraden [...] – ze kwamen niet, hun gestalten bleven in het duister.' Die huiver is de huiver voor de magie. Maar het aardige van Perutz' vertellen is dat hij van realisme en magie zo'n spannende mengvorm maakt. Voor alle gebeurtenissen zijn rationele verklaringen te geven, maar evengoed kan de lezer met het onbehagelijke gevoel blijven zitten dat er meer tussen hemel en aarde is dan het puur rationele. Dat gevoel wordt nog door andere motieven gevoed, bijvoorbeeld door de mysterieuze Franse officier Salignac, wiens legendarische onkwetsbaarheid door de soldaten verklaard wordt met verwijzingen naar de Antikrist of de Eeuwige Jood. Kortom, het spanningspotentieel van deze historische roman bestaat voor een niet gering deel in Perutz' kunst van het *Unheimliche*.

3. DE MACHT VAN DE TOVENAAR: THOMAS MANN

Veel bekender is vanzelfsprekend Thomas Mann, die zichzelf niet ongaarne als 'magiër van de taal' liet prijzen. Naast zijn versie van de Faust-sage (1947), waarin magie, ditmaal als magie van de muziek, door het monsterverbond van de componist Adrian Leverkühn met de duivel, een hoofdrol speelt, staat de verwijzing naar toverachtige sferen al direct in twee van zijn beroemdste titels, de roman *Der Zauberberg* (1924) en de novelle *Mario und der Zauberer* (1930). In de *Zauberberg* zijn er niet alleen occulte sessies onder leiding van de griezellige dokter Krokowski, maar

ook in een heel algemene zin gaat er van het Alpensanatorium een betoverende werking uit, een intensivering van het leven van gezonden, zieken en stervenden, waarbij onder de druk van de naderende dood en door de bijzondere omstandigheden van de besloten levensgemeenschap alle betrokkenen het masker van beschaving laten vallen en hun innerlijk des te gemakkelijker bloot geven. De 'magic mountain' wordt zo tot een metafoor voor de decadente maatschappij vlak voor de Eerste Wereldoorlog.

Veel directere magie echter is te vinden in de novelle *Mario und der Zauberer*. Het duurt overigens geruime tijd voordat die beide titelfiguren in beeld komen. Eerst is het verhaal hoofdzakelijk het verslag van een vakantie naar een Italiaanse badplaats, verteld vanuit het ik-perspectief van het gezinshoofd dat met echtgenote en twee kleine kinderen ontspanning zoekt aan de Middellandse Zee. Die vakantie staat vanaf het begin onder een ongunstig gesternte. In het hotel ontstaat ruzie met de directie, zodat het gezin naar een eenvoudiger doch aangenamer pension verhuist. Op het strand veroorzaakt het zevenjarige dochttertje door even bloot haar badpakje in zee uit te spoelen een storm van zedelijke verontwaardiging, die tot arrestatie en boete leidt. Deze en andere onaangename ervaringen lijken voort te komen uit een bedenkelijke atmosfeer die het hele badplaatsje in zijn greep heeft: een overdreven Italiaans-nationalistisch zelfbewustzijn dat zich maar al te graag tegen de vreemdelingen keert. Die overwegen dan ook ernstig of het niet verstandiger is te vertrekken – een bekend motief bij Thomas Mann, dat we bijvoorbeeld ook aantreffen in *Der Tod in Venedig* en in *Der Zauberberg*. Ook Gustav von Aschenbach wil telkens weer weg uit Venetië, maar gefascineerd door de wonderschone knaap Tadzio en verlamd door de drukkende omstandigheden (weer en cholera) vermag hij het eenvoudigweg niet en vindt de dood in Venetië. Hans Castorp is slechts voor een paar weken naar de Toverberg gekomen om er zijn zieke neef te bezoeken, maar ook hij kan zich aan de eigenaardige fascinatie van het sanatoriumleven niet onttrekken en ondanks zijn herhaalde verzekering nu spoedig te zullen vertrekken, blijft hij geen zes weken maar zeven jaar. En zo besluit ook het vakantievierende gezin uit *Mario und der Zauberer* niet voortijdig af te reizen maar de confrontatie met de eigenaardige en verontroostende omstandigheden te blijven aangaan. In deze fase van het verhaal wordt een optreden aangekondigd van de goochelaar Cipolla en het gezin besluit erheen te gaan, uit algemene nieuwsgierigheid maar vooral om de kinderen een verzetje te bieden. Al bij de eerste truc blijkt echter dat Cipolla in het geheel geen onschuldige goochelaar is, maar een magiër, een hypnotiseur. Niets dus voor de kinderen en opnieuw doet zich het dilemma voor: blijven of weggaan; en opnieuw is het een geheimzinnige fascinatie (en het smeken van de kinderen), waardoor men blijft. Het gezin is dan getuige van een hoogst opmerkelijk optreden: Cipolla jaagt het

publiek tegen zich in het harnas en legt het vervolgens zijn wil op. Antipathie wekt hij door verregaande arrogantie en minachting voor zijn publiek. Zijn onmiskenbaar sterke geest woont in een lelijk, misvormd, gebocheld lichaam – ook dat is een bij Thomas Mann vaker voorkomend motief: de discrepantie tussen lichaam en geest, gelijk te stellen met die tussen burgerlijkheid en kunstenaarschap. Cipolla ontleent aan die discrepantie een enorme wilskracht, waarmee hij zijn publiek beheerst en regeert, zij het dat hij die kracht met vele glazen cognac en talloze sigaretten op peil moet houden. Maar op die manier legt hij zijn wil op aan zijn slachtoffers, oefent een onweerstaanbare macht over hen uit. Een jongeman die hem aan het begin van de voorstelling provoceerde, wordt belachelijk gemaakt door hem zijn tong te laten uitsteken, een Romeinse hotelgast wordt tegen zijn uitdrukkelijke wil tot dansen gebracht en een kolonel kan plotseling zijn hand niet meer optillen. Het lijken allemaal nogal onschuldige experimenten, maar door Cipolla's begeleidende commentaren krijgen ze het karakter van een hevige strijd van man tegen man, wil tegen wil. De verontrust observerende verteller interpreteert het gevecht als dat van Cipolla die iets wil tegen een tegenstander die iets niet wil: 'Als ik het gebeuren goed begreep, dan ging de tegenstander ten onder aan de negativiteit van zijn positie in het gevecht. Waarschijnlijk kan men er psychisch niet mee leven, iets alleen maar niet te willen. Iets niet te willen doen, dat is op den duur geen levensinhoud; iets niet willen en dan helemaal geen wil meer te hebben, dus het gevraagde toch te doen, die twee dingen liggen wellicht te dicht bij elkaar, waardoor de idee van de vrijheid wel in het gedrang moet komen.' Zo oefent Cipolla zijn macht uit en gaat ten slotte zo ver dat hij de brave kelner Mario suggereert dat hij niet de lelijke Cipolla maar zijn vergeefs aanbeden geliefde Silvestra voor zich heeft. Als Silvestra laat Cipolla zich door Mario kussen en dat wordt zijn dood. Uit zijn trance ontwaakt, beseft Mario wat er gebeurd is en schiet Cipolla overhoop. Dit dramatische slot is overigens niet best gemotiveerd: waar alle andere slachtoffers van Cipolla niet lijken te weten wat hun in de hypnose is overkomen, neemt Mario plotseling wraak, en wel met een pistool waarvan de aanwezigheid ook nogal onverklaarbaar is. Hoe dan ook, de macht van de magiër is gebroken en eindelijk kan ook het gezin van de verteller zich van de ban bevrijden.

Nu is dit een van de bekendste verhalen van Thomas Mann, frequent behandeld op scholen om een voor de hand liggende reden: men kan er heel eenvoudig een parabel over het opkomende fascisme en zijn verleidingskunsten ten opzichte van een daarvoor ontvankelijke bevolking in lezen. Sinds 1940 heeft Thomas Mann ook niet nagelaten op die interpretatiemogelijkheid te wijzen, waarmee hij zichzelf, het verhaal was immers al in 1930 verschenen, een niet geringe profetische kracht toemat. En inder-

daad is het heel verleidelijk een parallel met Goebbels en zijn magnetische overtuigingskracht te trekken en daar ook de nationaal-socialistische hypnotiserende esthetisering van de politiek bij te betrekken. Maar zo eenvoudig is het natuurlijk niet. Weliswaar kent het verhaal enige verwijzingen naar het Italiaanse nationalisme en zelfs wordt eenmaal de Duce genoemd, maar dat is slechts marginaal – een rechtstreekse politieke parabel is het zeker niet. Wel past het verhaal precies in Thomas Manns algemene thematiek van de door decadentie aangetaste krachten van het burgerdom en diens corrumpeerbaarheid door negatieve krachten van de geest. Dat is een thema dat te herleiden is tot Manns op Nietzsche en Schopenhauer stoelende pessimistische analyse van de maatschappij in het interbellum. De decadente staat van het burgerdom is rechtstreeks van Nietzsche afkomstig, en de pessimistische kijk op de macht van de wil even rechtstreeks van Schopenhauer. Omdat Mann na zijn conservatieve fase (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918) een oprecht republikein was geworden, mag Cipolla zijn machtsmisbruik niet overleven, al is met die verzetsdaad de zwakte van de corrumpeerbaren nauwelijks ontkracht – zij genoten zeer van hun bevrijding in de trance. Zo kan de fascisme-parabel moeiteloos, maar achteraf, op *Mario und der Zauberer* geprojecteerd worden, terwijl Thomas Mann oorspronkelijk de corrumpeerbaarheid van de massa door een magiër als algemeen ethisch probleem signaleerde. Dat doet dus in het geheel niets af aan de kwaliteit van zijn pessimistische analyse van de maatschappij waarin hij leefde – de abstracte theorie over de afnemende weerstand van het burgerdom tegen geestelijke corruptie en verleiding werd door Thomas Mann geconcretiseerd tot een 'tragisch reisavontuur' (de ondertitel van *Mario und der Zauberer*) en vlak daarna werd diezelfde abstracte theorie door de geschiedenis geconcretiseerd tot het duizendjarige rijk van het nationaal-socialisme.

4. DE IMMORELE TROMMELAAR: GÜNTER GRASS

Zoals bekend was dat duizendjarige rijk na twaalf jaar voorbij, maar met de gevolgen hebben we nog dagelijks te maken. Een van die gevolgen was natuurlijk ook een diepe politieke, sociale en ook culturele crisis in het naoorlogse Duitsland. Gereputeerde schrijvers als Thomas Mann en Hermann Hesse konden in twee grote romans de sombere balans opmaken van het geestelijke en morele bankroet: *Dr. Faustus* en *Das Glasperlenspiel*, beide in 1947 verschenen, zijn ondanks hun afrekening met het verleden (en bij alle onderlinge verschil) toch tekenen van ongebroken literaire continuïteit. Maar voor de nieuwe schrijversgeneratie was er de immense

taak op de puinhopen een nieuw begin te maken. *Vergangenheitsbewältigung*, *Trümmerliteratur*, *Stunde Null* waren trefwoorden voor een idealistische groep schrijvers rond Hans Werner Richter, Alfred Andersch en Heinrich Böll, die als 'Gruppe 47' aan dat nieuwe begin gestalte probeerde te geven. Gemakkelijk was dat niet, en de Westduitse literatuur had in de jaren vijftig weinig internationaal aanzien. Veelzeggend is bijvoorbeeld dat de toneelliteratuur van die tijd geheel door twee Zwitsers werd beheerst: Max Frisch en Friedrich Dürrenmatt. Pas aan het eind van de jaren vijftig komt daar verandering in, en voor het genre van de roman is de doorbraak naar internationale erkenning exact te dateren met het verschijnen in 1959 van *Die Blechtrommel* van de dan dertigjarige Günter Grass, het jaar tevoren winnaar van de prijs van de 'Gruppe 47' met het eerste hoofdstuk uit die roman. Ook voor de literatuurprijs van de stad Bremen droeg de betreffende jury het boek voor, maar de stadsbestuurders weigerden de prijs toe te kennen: zij vonden het een schunnig boek. Van meet af aan is *Die Blechtrommel* dus zowel als uiterst belangrijke roman erkend als ook omstreden geweest. Het een is aan het fabelachtige talent van Günter Grass toe te schrijven, het ander aan de magie. Het epische genre waarin het boek zich beweegt, is moeilijk te definiëren. Men heeft het een ontwikkelingsroman genoemd vanwege de levensweg van de hoofdpersoon, men heeft gesproken van een *Zeitroman*, omdat het een scherp beeld van de jaren dertig, veertig en vijftig geeft, in eerste instantie op basis van de geschiedenis van de stad Danzig, dan ook van het nationaal-socialisme, ten slotte van West-Duitsland. Meestal heeft men de roman toch geëtiketteerd als 'schelmenroman' vanwege de talloze streken die de hoofdpersoon Oskar Matzerath uithaalt, en die hij nu op een tweede vertelniveau terugblikkend weergeeft. Die twee niveaus zijn ook kenmerkend voor de schelmenroman, want tot de traditie behoort dat de held, ouder en wijzer geworden, zijn streken betreurt. En daar is al meteen een interessante afwijking van de traditie: Oskar betreurt zijn verleden in het geheel niet. Maar Oskar is dan ook een magiër. Oskar heeft op driejarige leeftijd besloten niet meer te willen groeien, hij heeft zijn groeistop door een val van de keldertrap geloofwaardig gemaakt, en observeert en regelt het leven nu verder vanuit zijn drie-turven-perspectief. Oskar is dus een volstreckte kunstfiguur, een kunstgreep van de auteur, waarmee hij er overigens juist in slaagt voor zijn beschrijvingen van Danzig, het kleinburgerdom en het nationaal-socialisme de allerhoogste graad van realisme te bereiken. Behalve zijn drie-turven-perspectief heeft Oskar nog twee attributen, die zowel voor de handeling als voor de verteltechniek van de grootste betekenis zijn: zijn stem en zijn blikken trommeltje. Het zijn twee magische middelen. Met zijn stem kan Oskar elke vorm van glas kapotmaken, hetzij met een doordringende schreeuw, hetzij door een geluidloze

toon over vele honderden meters door de lucht te sturen. Het zal duidelijk zijn dat Oskar met dit machtsmiddel de hele handeling naar zijn hand kan zetten: als hem iets niet bevalt, gaat het glaswerk eraan – de magiër als terrorist. Het andere attriboot van Oskar is zijn trommel, en die functioneert zowel op handelings- als op vertelniveau. Het is wonderbaarlijk wat Oskar als verteller allemaal met zijn trommelstokken weet te evoceren: van een aardappelakker in de regen tot een compleet cavallerieregiment – de magische krachten van zijn trommelkunst zijn onbegrensd. En niet alleen ten behoeve van zijn eigen herinnering, maar ook als poëticaal element: al trommelend roept Oskar de door hem gewenste beelden ook voor de lezer op, slaat de lezer er volledig mee in zijn ban – de magiër als vertelkunstenaar. En ten slotte vermag Oskar ook op het niveau van de handeling zijn omgeving met zijn getrommel te manipuleren naar hij wenst. Aan het eind van de roman, als we al in de tijd van het *Wirtschaftswunder* zijn aangekomen, verdient hij een uitstekend belegde boterham met een concerttournee, waarvoor hij ook *expressis verbis* als ‘tovenaar op de trommel’ wordt aangekondigd. Zelf ervaart hij deze optredens als ‘messiaans’: hij levert op zijn trommel herinneringen, schenkt vergetelheid voor de alledaagse strijd om het bestaan – de magiër als therapeut. Waar Oskar gaat of staat, altijd heeft hij zijn trommel bij de hand, zodat het niet verwonderlijk is dat grote delen van de handeling door zijn getrommel begeleid, respectievelijk beheerst worden. Ik moet me beperken tot een voorbeeld – ook als indrukwekkende scène bekend uit Volker Schlöndorffs verfilming: als er in Danzig een nazi-openluchtvergadering met veel machtsvertoon en marsmuziek wordt gehouden, kruipt Oskar onder de tribune en trommelt een wals. Langzaam maar zeker neemt de ene na de andere nazi-trommelaar het walsritme over, de partijdiscipline verliest de ongelijke strijd en de vergadering wordt een dansfeest, hoe langer hoe woester, want inmiddels is Oskar tot de charleston overgegaan – de magiër als regisseur. Maar niet als verzetsheld, want Oskar richt zijn subversieve getrommel evenzo tegen communistische en socialistische marsen. Oskar is geen moralist, hij trommelt alleen uit eigenbelang en uit puur esthetische overwegingen: hij kan marsen eenvoudigweg niet uitstaan. Ook overigens handelt hij strikt volgens zijn eigenbelang. Dat heeft onder andere tot gevolg dat Oskar een viervoudige moordenaar wordt: zijn moeder, haar beide minnaars (Oskars twee potentiële vaders) en zijn somnambule Lilliputse geliefde vinden alle door zijn schuld de dood – zonder dat overigens Oskars omgeving doorziet wat de alom zielig gevonden dwerg allemaal aanricht. Voeg daarbij Oskars volstrekt immorele en respectloze houding ten opzichte van bijvoorbeeld seksualiteit en de rooms-katholieke Kerk, en het wordt duidelijk dat *Die Blechtrommel* bij verschijnen schandaal veroorzaakte. Men sprak niet over Oskars zwarte magie, maar men sprak over

het gebrek aan moraliteit van Günter Grass. Nu heeft Grass sindsdien in meer dan voldoende mate van zijn democratisch moralisme blijk gegeven om hem van die beschuldiging vrij te pleiten. Maar toch blijft het opmerkelijk hoeveel lezers zich blijven verzetten tegen de religieuze en seksuele taboes doorbrekende verleidingskunsten van de magiër Günter Grass. Het lijkt wel wat op Cipolla's publiek uit *Mario und der Zauberer*. Verkramppt stelt men zich teweer, om zich uiteindelijk toch gewonnen te geven: bijna iedereen erkent ten slotte Grass' verteltalent en het belang van *Die Blechtrommel*. Want het verschil is natuurlijk dat Cipolla en Oskar Matzerath zwarte magie bedrijven, terwijl de lezer de magische vertelkunsten van Grass heel wel positief kan interpreteren – de magiër als moralist.

LITERATUUR

- Grass, Günter (1959), *Die Blechtrommel*. Roman, Darmstadt.
- Hoffmann, E.T.A. (1967), *Der goldene Topf*, in: *Werke*, Bd. I, Frankfurt a.M.
- Jacobs, Jürgen (1983), *Der deutsche Schelmenroman*, München/Zürich.
- Kleßmann, Eckart (1988), *E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. Eine Biographie*, Stuttgart.
- Kurzke, Hermann (1985), *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München.
- Loschütz, Gert (1986), *Von Buch zu Buch – Günter Grass in der Kritik*, Neuwied/Berlin.
- Mann, Thomas (1963), *Mario und der Zauberer*, in: *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a.M.
- Müller, Hans-Harald (1989), 'Leo Perutz – ein biographischer Essay', in: Leo Perutz, *Herr, erbarme Dich meiner. Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg.
- Perutz, Leo (1988), *Der Marquès de Bolibar. Roman*, Reinbek bei Hamburg.
- Thalman, Marianne (1955), *Ludwig Tieck, der romantische Weltmann aus Berlin*, Bern.
- Tieck, Ludwig, 'Der blonde Eckbert', in: idem, *Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Die Elfen. Märchen*, mit einem Nachwort von Konrad Nußbächer, Stuttgart (Reclams Universal-Bibliothek nr. 7732).

Vertelkunst en magie in Latijns-Amerika

Spreken over vertelkunst en magie in Latijns-Amerika roept onmiddellijk het *realismo mágico* (magisch realisme) op met namen als Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Gabriel García Márquez: tropische, overvloedige beelden in barokke romans. *El arte narrativo y la magia* (vertelkunst en magie) stond oorspronkelijk echter als titel boven een lezing van de 'Europa-gerichte' intellectueel en 'koele' schrijver uit Buenos Aires, Jorge Luis Borges. Het valt nog steeds moeilijk te begrijpen, maar de kritiek in het algemeen en de literaire geschiedschrijving in het bijzonder hebben beide stereotypen – de tropische verteller en de encyclopedische en moeilijke filosoof – vaak door elkaar gebruikt in hun vage definities van *realismo mágico* (magisch realisme), *real maravilloso* (wonderbaarlijke werkelijkheid) en *fantástico* (fantastische literatuur). Deze begrippen hebben de werken van de Latijns-Amerikaanse schrijvers uit de tweede helft van deze eeuw eerst verenigd en daarna weer gescheiden.

Zoals menig specialist aantoonde verscheen de term *realismo mágico* – op zich reeds een contradictie aangezien hij twee schijnbaar tegengestelde begrippen met elkaar verbindt, het reële en het irreële – voor het eerst bij de Duitse kunstcriticus Franz Roh (1925). Roh gebruikte deze uitdrukking om de schilderijen van Schrimpt, Cross, Spiess en Chagall te beschrijven. Hun schilderkunst herstelde het belang van de objecten door ze een mysterieuze betekenis mee te geven. In het innerlijk van de kunstenaar ontstaat een herontdekking van of een nieuwe visie op de dingen. Bij Massimo Bontempelli (1938) verwijst de term *realismo magico* naar de dualiteit tussen werkelijkheid en mysterie, die hij in de werken van Metzinger en Giorgio de Chirico onderscheidt. Deze magische betekenis, verborgen in het dagelijks leven, vloeit voort uit de realistische precisie van de omvang en inhoud van de voorwerpen die zich laten onderscheiden binnen een magische atmosfeer die men rond hen gewaarwordt. Cirlot (1949:336) legt het duidelijker uit: onder het hoofd *realismo mágico* beweert hij dat de inpassing van het magische in het dagelijkse de magisch-realistische schilders bezighoudt.

Een groot stuk van de tekst van Roh werd in het Spaans vertaald door het Madrileense tijdschrift *Revista de Occidente*, geleid door José Ortega y Gasset. Deze publikatie oefende een enorme invloed uit in Spanje en

Latijns-Amerika. Sinds 1923 zorgde ze voor een verspreidingscampagne van het Europees modernisme (of de avant-garde) dat zocht naar een wereldvisie die verschillend van of tegengesteld was aan de westerse. De Europese kunstenaar wilde de wereld waarnemen vanuit een andere levenswijze. Hij wilde anders zijn en *négritude*, onderbewustzijn, irrationalisme, surrealisme zullen de wegen zijn die hem hierbij helpen. In de schilder- en beeldhouwkunst verbreken stilering en beperking tot primaire kleuren en vormen het Europese legaat; in de verhalende literatuur tracht de magie de oorzakelijke verklaringen van de gebeurtenissen te wijzigen.

Rond de vraag of de magie voortkomt uit het subject dan wel uit de werkelijkheid beginnen de perspectieven grondig te verschillen. Vanaf de jaren twintig kan men in het westerse denken – en ook in *Revista de Occidente* – twee houdingen onderscheiden: volgens de eerste houding doet het subject aan magie door reële elementen te combineren op de wijze van de alchimisten; volgens de andere is het de werkelijkheid zelf die functioneert volgens wonderlijke, voor de mens ongrijpbare regels en is het noodzakelijk onze logica te laten varen en ons door de natuur te laten leiden om ze te kunnen waarnemen. De eerste houding is die van Roh, van de surrealisten en, in Latijns-Amerika, van de Argentijnse schrijver Jorge Luis Borges (1899-1985); de tweede houding wordt het duidelijkst uitgedrukt in de theorie van het *real maravilloso*, zoals uitgelegd in de essays en de romans van de Cubaanse schrijver Alejo Carpentier (1904-1980). Beide houdingen werden geregeld door elkaar gehaald onder de noemers *realismo mágico* of *fantástico* en ze werden in politieke of ideologische termen geïnterpreteerd binnen de polemieken over literatuur en kunst die de Cubaanse Revolutie sinds 1960 begeleidden.

DE ALCHEMIST EN DE MAGIE

Voor de surrealisten begon de zoektocht naar magie bij het subject zelf. In het eerste Manifest (1965 [1924]:154) definieert Breton het surrealisme als een 'puur psychisch automatisme waarmee men zich voorneemt het reële functioneren van het denken uit te drukken op verbale, op geschreven of op welke wijze dan ook'. De invloed van Freud blijkt duidelijk in deze definitie: de dromen en *l'écriture automatique* (automatisch schrijven) zijn de toegangswegen tot de creatie. Via deze wegen moet men een harmonisch perceptiepunt van het universum bereiken; of, zoals het tweede Manifest bevestigt:

Alles draagt ertoe bij te geloven dat er een zeker punt in de geest bestaat van waaruit leven en dood, realiteit en verbeelding, verleden en toe-

komst, communicatie en niet-communicatie, hoog en laag niet langer als tegenstrijdig worden gezien.
(1965 [1930]:154)

De tekst van Roh suggereert iets soortgelijks: het vertrouwde van de normale perceptie vernietigen opdat het subject de verrassing van een nieuw perspectief op de werkelijkheid zou projecteren.

Jorge Luis Borges ontwikkelt dit perspectief op een hoger filosofisch niveau dat heel het westerse denken in de tweede helft van deze eeuw sterk heeft beïnvloed. Naast zijn essays schreef hij ook literaire teksten die op meesterlijke wijze zijn ideeën in fictie omzetten. Voor Borges was het centrale probleem de (on)mogelijkheid tot kennis van de wereld en van de mens: objectiviteit is een illusie en de wetenschap garandeert geen waarheid. Alle systemen die de mens ontwikkelde om de fenomenen van de werkelijke wereld te classificeren, te ordenen en samen te vatten zijn niets anders dan willekeurige schema's. Ze drukken niet zozeer de aard van de dingen uit als wel de aard van de geest die ze voortbrengt. Kennis wordt aldus beperkt tot een soort fictie die misschien wel tot iets kan dienen maar die niet kan worden gemeten in termen van waarheid.

Het is zonder meer duidelijk dat er geen classificatie bestaat van het universum die niet willekeurig of situatiegebonden zou zijn. De reden hiervoor is erg simpel: we weten niet wát het universum is.
(1974 [1952]:708)

Aangezien tot nu toe geen enkele logische constructie het mogelijk heeft gemaakt het universum te begrijpen, stelt Borges voor via welbewuste fictie nieuwe alchemistische combinaties te zoeken die ons zouden toelaten het mysterie te aanschouwen. Dit is niet zo moeilijk: het is geen enkel probleem te aanvaarden dat sommige magiërs oorzakelijke verbanden opstellen die verschillen van de wetenschappelijke: ze dansen opdat het regent, of ze folteren hun vijanden door ze in de voodoo voor te stellen als poppetjes. In ons eigen dagelijkse leven ervaren we zelf een bijzonder genot als we 'op mysterieuze wijze' onverklaarbare toevalligheden uitleggen; het is uit genot en vanwege het spel dat een koppel hun respectievelijke levens 'oorzakelijk' herordent tot het moment waarop ze elkaar ontmoeten. Het is dan ook uit genot dat Borges detectiveverhalen publiceert met veelvoudige oorzakelijkheden die zich tot in het oneindige hervormen; uit genot voor de duizeling van de verklaring, die ons misschien toelaat een puntje van de sluier van het mysterie op te heffen. Ik zal proberen dit aan de hand van een voorbeeld uit te leggen. 'El jardín de los senderos que se bifurcan' (De tuin van de wegen die zich splitsen), een kort

verhaal uit *Ficciones* (1941), begint met een korte paragraaf uit de *Historia de la Guerra de Europa por Liddel Hart*. Zonder enige verklaring gaat het daarna over naar het verhaal in de eerste persoon van Yu Tsun, een nazi-spion die zal worden terechtgesteld. Dit personage vertelt hoe hij erin slaagde aan Berlijn de geheime naam door te spelen van de stad die moest worden aangevallen: hij deed dit door op het laatste moment een Engelse geleerde te vermoorden die dezelfde naam droeg als de stad, Albert, zodat het ongerijmde nieuwsbericht zijn overste zou bereiken. Deze oorzakelijkheid is op zich reeds verbazend, maar ze wordt het nog meer wanneer de moordenaar enkele seconden voor de moord ontdekt dat Albert een sino-loog is die het geheim van T'sui Pen, één van de voorouders van Yu Tsun, heeft ontdekt: een boek waarin de tijden zich oneindig splitsen en zo alle mogelijkheden insluiten. Albert leest luidop twee versies van een episch hoofdstuk uit dit boek. Op analoge wijze vormen het hoofdstuk van Liddel Hart en het resultaat van het bombardement in het verhaal van Borges twee alternatieven voor één geschiedenis.

Hoe kan men nu ontdekken welke van de geschiedenissen, van de oorzakelijke verbanden, de ware is? We beschikken slechts over de gebeurtenissen en stellen ons hun combinatie voor. De vertelkunst mengt mogelijke oorzaken en vindt zo verschillende verklaringen die door de kunst van de magie misschien de ware verklaring benaderen.

Is Borges sceptisch? Niet noodzakelijk, ook al was dit wat hem steeds werd verweten. Indien we de willekeurige of fantastische aard van onze filosofische constructies of onze wereldvisies aanvaarden, opent zich een wonderbaarlijke mogelijkheid tot een oneindige schepping van nieuwe fantastische werelden. De wereld kan een droom zijn, of een boek, of een labirint, een bibliotheek of een loting (al deze mogelijkheden werden in zijn teksten uitgewerkt), maar de mens mag niet nalaten zijn eigen papieren of gedroomde wereld te vormen.

Zo kan men in 'El idioma analítico de John Wilkins' (De analytische taal van John Wilkins) (1974 [1952]:708) lezen:

de onmogelijkheid om het goddelijke schema van het universum binnen te dringen mag ons er toch niet van weerhouden menselijke schema's te ontwerpen, ook al weten we dat ze slechts voorlopig zijn.

Aangezien er geen andere toegang is tot kennis van de werkelijkheid, kunnen de artistieke vormen (de literatuur) niet alleen van pas komen maar ook invloed uitoefenen op de werkelijkheid. Daar ligt het nut van de cultuur: dat we ons beginnen te gedragen overeenkomstig de systemen die we gebruiken om de wereld te verklaren. Zo kan men bij Borges een geloof in de cultuur aantreffen dat ontstaat in het scepticisme tegenover

diezelfde cultuur: scepticisme tegenover de cultuur als beeld van de wereld (alle culturen zijn hypothetische weergaven van de werkelijkheid), geloof in de cultuur als schepping van de mens die de macht heeft om zijn handelingen te beïnvloeden.

LO REAL MARAVILLOSO

Zoals ik eerder al vermeldde, bestond er binnen de *Revista de Occidente* een tweede perspectief in de zoektocht naar een wereldvisie die verschilde van de westerse: de opvatting dat de magie in de werkelijkheid te vinden is en dat het subject nu juist moet vermijden zijn rationele geest op de werkelijkheid te projecteren. Dit standpunt bracht het werk van Spengler naar voren, *Der Untergang des Abendlandes* ('De ondergang van de westerse wereld') (1923), waarin beweerd wordt dat de ondergang van een cultuur samenvalt met de ontwikkeling van het denken. Volgens Spengler bevond de Nieuwe Wereld zich op een moment in haar natuurlijke cyclus – een moment van geloof – dat vooraf ging aan het moment van reflexiviteit. In Europa daarentegen greep op hetzelfde ogenblik de volledige ondergang plaats: sceptisch tegenover zijn eigen cultuur zocht het Oude Continent de verrassing in frivole spelletjes met universele aanspraak, zoals het surrealisme. Deze theorie kende een onmiddellijk en enthousiast onthaal onder de Latijns-Amerikaanse intellectuelen, want het liet hun toe zich in een superieure positie te voelen ten aanzien van de Europeanen. Volgens het tot dan heersende evolutionistisch positivisme was de vooruitgang als een ontwaken uit het primitieve bijgeloof in een wetenschappelijke wereld waar de bovennatuurlijke verklaringen van de fenomenen plaatsmaakten voor de observatie. De Spengleriaanse revolutie draaide de waarden van deze redenering om. Voor haar bestond er een tegenstelling tussen 'beschaving' en 'cultuur': 'de essentie van elke cultuur is religie/geloof, de essentie van elke beschaving is ongeloof' (1923, I:448). Cultuur leeft omdat ze doordrenkt is van geloof, de beschaving is zielloos, verstard en kan geen enkele schepping aanbrengen. In tegenstelling tot het Borgesianaanse perspectief is er in dit standpunt een geloof in de cultuur als beeld van de wereld aanwezig en een ongeloof in de beschaving als schepping van de mens.

De Cubaanse schrijver Alejo Carpentier (Havanna 1904-Parijs 1980) ontwikkelt dit standpunt verder in de teksten die hij wijdt aan het *real maravilloso* en aan het *barocco* (1949 en 1975). Reeds in 1931, in het artikel 'América ante la joven literatura europea' (Amerika tegenover de jonge Europeaanse literatuur) gepubliceerd in Havanna in het tijdschrift *Carteles* (28-6-1931), kiest Carpentier zeer spengleriaanse verklaringen

van Franse schrijvers als Philippe Soupault: 'Ik behoor tot degenen die niet bang zijn te bevestigen dat het spektakel dat Europa ons momenteel biedt er een is van decadentie' (1987 (1931):172), Nino Frank: 'Latijns-Amerika heeft misschien de toekomst van de wereld, haar verjonging, in handen' (ibid.) of Robert Desnos: 'Ik ben ervan overtuigd dat deze bruisende, ongerepte en vruchtbare wereld het theater zal zijn van formidabele gebeurtenissen in de evolutie van de sociale wereldsituatie' (ibid.). Desnos had Carpentier – die actief had gestreden tegen de dictatuur van Machado en die gedurende veertig dagen gevangen was gezet in de gevangenis van het Prado in Havanna – geholpen als balling in 1928 uit te wijken naar Frankrijk, waar hij hem in contact bracht met Breton en de surrealisten. Zes jaar later ondertekenen Carpentier en Desnos, samen met anderen, een dissidente tekst (*Un cadavre*, 1930) waarin ze scherp de vrijblijvendheid van de surrealistische spelletjes veroordeelden.

De proloog van de roman *El reino de este mundo* ('Het rijk van deze wereld') (1949) definieert duidelijker de positie van Carpentier ten opzichte van het Franse surrealisme. Carpentier verwijt Breton verbeeldingsarmoede en beschuldigt hem ervan goochelkunstjes te gebruiken waarbij het wonderbaarlijke wordt gecreëerd 'door het samenplaatsen van een paraplu en een naaimachine op een ontleedtafel' (1985:74). Tijdens een reis naar Haïti in 1943 had Carpentier de toverij ontdekt in een gebied dat doordrongen was van voodooopraktijken. De magie hiervan werd hem verrassend geopenbaard. Zoals voor de surrealisten kwam het wonderbaarlijke op een ontegenzeggelijke wijze voort uit een geprivilegieerde openbaring van de werkelijkheid die werd waargenomen dankzij een geestesverruiming. Deze *estado límite* (grenstoestand) lijkt sterk op de *état de l'esprit* (geestestoestand) waarnaar Breton streefde. Voor Carpentier echter was er een groot verschil: zijn grenstoestand wordt bereikt *door het geloof en niet door de rationaliteit*. Men moet in de werkelijkheid geloven opdat deze zich openbaart: 'het wonder oproepen in ongeloof – zoals de surrealisten zolang gedaan hebben – was nooit meer dan een literair kunstje' (p. 75). De surrealisten zijn niet in staat 'een geldige mystiek waar te nemen noch de meest bekrompen gewoonten achterwege te laten om hun ziel op het spel te zetten voor een geloofskaart' (ibid.). Het geloof laat toe in de cultuur te leven, zoals Spengler reeds suggereerde, en het laat tevens toe de zielloze spelletjes van de beschaving uit te schakelen: dit is mogelijk in Amerika. Om dit aan te tonen gebruikt Carpentier, zoals Borges, verteltechnieken. Wanneer in *El reino de este mundo* de tovenaars Mackandal levend wordt verbrand, is de scène eerst verteld vanuit het gezichtspunt van de slaven. Deze zien hoe de tovenaars op de vlucht voor de vlammen in een mug verandert:

De boeien vielen op de grond en het lichaam van de zwarte ging op in de lucht, vliegend over de hoofden alvorens zich in de zwarte golven van de slavenmassa te storten. Eén enkele kreet vulde het plein.

De verteller voegt er, vanuit het gezichtspunt van de blanken, aan toe dat weinigen zagen dat Mackandal, vastgehouden door tien soldaten, in het vuur was geworpen.
(p. 41)

Het onbegrip van de blanken is totaal, maar bij de zwarten zijn het leven en de vruchtbaarheid aanwezig:

Die avond keerden de slaven terug naar hun haciendas en ze lachten heel de weg. Mackandal had zijn belofte gehouden: hij was in het rijk van deze wereld gebleven. De blanken waren nogmaals belachelijk gemaakt door de Hogere Krachten van de Andere Oever. En terwijl Monsieur Lenormand de Mezy, met slaapmuts, samen met zijn mooie echtgenote commentaar gaf op de ongevoeligheid van de zwarten tijdens de terechtstelling van een gelijke – en daarbij bepaalde filosofische beschouwingen te berde bracht omtrent de ongelijkheid van de menselijke rassen, waarbij hij zich voornam deze in een betoog vol Latijnse citaten te ontwikkelen – maakte Ti Noel bij één van de keukendiensters een tweeling.
(p. 41-42)

DE KRITIEK EN HET *REAL MARAVILLOSO*

Het gebruik van deze termen door de Latijns-Amerikaanse kritiek sinds de jaren veertig heeft een verbazende evolutie en transformatie gekend. Het is belangrijk deze in detail te bekijken, aangezien de Europese en Noord-amerikaanse verwijzingen naar het *real maravilloso* begrippen door elkaar gebruiken die tot totaal verschillende perioden van deze evolutie behoren. Zo begon de kritiek in Latijns-Amerika de term *real mágico* toe te schrijven aan het eerste perspectief dat ik reeds besproken heb, het 'subjectieve', 'borgesiaanse' perspectief. Daarna werd het – vooral dan op politiek vlak – tegenover het *real maravilloso* van Carpentier geplaatst, tegenover het tweede perspectief dus. Het verbazende is dat juist dit tweede perspectief – dat meent dat de magie in de werkelijkheid te vinden is – vanaf de jaren zestig de naam *realismo mágico* zal krijgen. Deze benaming wordt dan onmiddellijk verbonden met de Guatemalteekse schrijver Miguel Angel

Asturias en met Alejo Carpentier. De 'subjectivistische' tendensen, met Borges voorop, krijgen op hun beurt de naam *literatura fantástica* mee.

Enkele kritische teksten mogen de verschillende fasen van het proces illustreren. In de jaren veertig – en in vele latere teksten – wordt de tussenkomst van de subjectiviteit gedefinieerd als een 'lyrisch' element dat het bestaande *realismo* van de vroegere continentale roman omvormt. Volgens Alvaro Lins (1944) behoort de lyrische roman tot het *realismo mágico*, intuïtieve kennis van de werkelijkheid die haar oorsprong vindt in de droom en in de verbeelding. Uslar Pietri gaat akkoord met Lins (1945 en 1949): in de Venezolaanse roman na *Doña Bárbara* van Gallegos stapt men niet af van het realisme maar wordt dit laatste geassocieerd met een lyrisme als *intuición mágica* (magische intuïtie) (p. 162). Hij definieert haar als: 'een poëtische voorspelling of een poëtische ontkenning van de werkelijkheid [...] die men *realismo mágico* kan noemen' (ibid.).

In de jaren vijftig valt José Antonio Portuondo (1952 en 1955) het *realismo mágico* aan in ethische en politieke termen. Volgens Portuondo is de literatuur een houding tegenover de werkelijkheid die verschillende aspecten bezit en waarbij de schrijver de hoek kiest van waaruit hij de werkelijkheid analyseert. Zo zijn er, naargelang de verschillende houdingen, verschillende realismes. Portuondo beperkt zich tot twee houdingen: de 'kritische', die de sociale werkelijkheid laat zien en de 'magische', die zich op de psychische werkelijkheid baseert. De voornaamste vertegenwoordigers zijn bijna alleen mensen uit Río de la Plata: Borges, Bombal, Anderson Imbert, González Lanuza, Mallea, Bianco. Dit magisch realisme is onecht:

De grootste zonde van deze schrijvers is dat ze de bestaande relatie tussen de dichter en de werkelijkheid, tussen de literatuur en de maatschappij waarin deze gecreëerd wordt, uit het oog hebben verloren; dat ze van de persoonlijke geschiedenis de gietvorm van de publieke wanorde hebben willen maken, dat ze de onmachtige en de psychopaat tot de categorie van helden hebben verheven, dat ze de authentieke rebellie hebben vervangen door steriele vrees en angst zonder uitweg of zichtbare vijanden.

(p. 136)

Wat Portuondo het *realismo mágico* en zijn schrijvers verwijt, is hun subjectivisme en verlangen naar ontsnapping.

Het wekt verbazing dat deze criticus, evenals Carpentier een Cubaan, het *real maravilloso* niet vermeldt in zijn essay. Zijn aanvallen richten zich, op evidente wijze, op de 'intellectuele' en 'subjectivistische', d.i. 'ongelovige', 'zielloze' en 'stedelijke' schrijvers zoals Spengler ze zou

noemen, een cliché dat de Argentijnse schrijvers gedurende jaren genadeloos zal achtervolgen. Volgens Angel Flores (1955) zijn Kafka en de Chirico de Europese voorgangers van het *realismo mágico*, de eerste wegens het versmelten van realisme en fantasie, de tweede wegens het belang van de verrassing in zijn schilderijen. Jorge Luis Borges met zijn *Historia universal de la infamia* uit 1935 staat volgens Flores aan het hoofd van deze stroming. Hij voegt er een hele lijst aan toe waarin de namen uit Río de la Plata herhaald worden die Portuondo reeds noemde. Daarbij komen dan nog Bioy Casares, Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, Alberto Girri, Norah Lange, Julio Cortázar, Ernesto Sábato bij, evenals de Chileen Vicente Huidobro (avant-gardedichter), de Mexicanen Rulfo en Arreola en de Cubaan Lino Novas Calvo. Zoals men kan zien wordt Carpentier nog niet meegerekend, maar voor prof. Flores, evenals voor Carpentier en in tegenstelling tot van Portuondo, is het magisch realisme de authentieke uitdrukking die Latijns-Amerika zolang heeft gezocht (p. 192). Het is James E. Irby (1957) die, nadat hij het met Flores eens is geworden dat het *realismo mágico* een typisch Latijns-Amerikaanse tendens is die als gemene noemer de versmelting van het fantastische en het reële heeft (p. 39), een onderscheid zal maken tussen twee typen van het *realismo mágico*. Het ene type betreft schrijvers als Mallea en Borges die 'bewust afstand nemen van enige sociale inhoud' (p. 40), het andere type betreft 'een groep schrijvers die eerder in functie van het werkelijke en concrete leven in hun respectievelijk land schrijven' en die erin slagen 'een synthese te maken van de tendensen binnen het magisch realisme, dat zo nieuwe dimensies verkrijgt, en van de tendensen binnen de fantastische, expressionistische literatuur, die aldus substantiëler en verantwoordelijker wordt' (p. 41).

Met Ray Verzasconi (1965) en Luis Leal (1966 en 1967) wordt de transpositie van het Latijns-Amerikaanse begrip *realismo mágico* een feit. Met dit begrip wordt het *real maravilloso* van Carpentier aangeduid. De term *fantástico* zal voortaan worden gebruikt om – zonder de negatieve connotaties – het vroegere *realismo mágico* van Portuondo te definiëren. In 1967 stelt Leal, uitgaande van Roh, een chronologie van het *realismo mágico* op, dat hij daarna koppelt aan de proloog van de roman *El reino de este mundo*. Zo stelt hij dat 'in het magisch realisme de sleutelgebeurtenissen geen logische verklaring hebben [...] het mysterie dat in de dingen aanwezig is moet gevat worden' (p. 235). Vanaf 1967 wordt de term *realismo mágico* algemeen gebruikt in de Latijns-Amerikaanse literatuurgeschiedenissen, en telkens wordt er minder nuancering in aangebracht. A. Valbuena Briones (1967) legt bijvoorbeeld uit dat 'een fantastische formule met een bijzondere verbeelding gebaseerd is op het "realismo mágico"', *literaire formulering van Carpentier* die veronderstelt dat de

werkelijkheid in Latijns-Amerika wonderlijk is' (p. 486, ik cursiveer). Zoals men ziet heeft de term volledig deze van het *real maravilloso* vervangen. In de ethische veroordelingen van de schrijvers uit Río de la Plata wordt de term *fantástico* overgenomen om hen te onderscheiden van de *realistas mágicos* (magisch-realisten). Valbuena Briones (1969) legt tevens uit dat er in Latijns-Amerika twee filosofisch-literaire houdingen zijn: de fantastische en de magisch-realistische. De eerste beschouwt de werkelijkheid als absurd en neemt een egocentrisch perspectief aan dat een persoonlijk probleem tracht op te lossen. De magisch-realistische schrijvers daarentegen menen dat de Latijns-Amerikaanse maatschappij ondersteund wordt door mythen en dat de Latijns-Amerikanen een versmelting van verschillende culturen en etnische groepen weerspiegelen. Deze schrijvers-profeten hebben de ambitie de sociale functie van de volkeren te begrijpen (p. 233). De kring sluit zich: Briones geeft commentaar bij het artikel van Portuondo en besluit dat de door deze laatste gecensureerde en als *realistas mágicos* gedefinieerde schrijvers juist degenen zijn die bij de fantastische literatuur aanleunen.

VERTELKUNST EN MAGIE

Tegenover het overaanbod aan en de verwarring tussen de verschillende typen van *realismo mágico* biedt het boek van de Canadese criticus Amarylis B. Chanady (1985) het enig concrete perspectief dankzij een differentiatie die steunt op narratieve technieken. Chanady gebruikt bij zijn analyse drie criteria: *a.* de dimensionaliteit; *b.* de problematisering van het abnormale; en *c.* de autoriële terughoudendheid. Ik zal bij de verklaring van deze criteria de volgorde aanpassen omdat ik meen dat het tweede criterium op technisch gebied de magisch-realistische en de fantastische teksten definitief onderscheidt. Bij de toepassing van het eerste criterium beweert Chanady dat wonderteksten (sprookjes bijvoorbeeld) ééndimensioneel zijn: in die teksten is het volledig normaal dat er tovenaars, feeën en eenhoorns bestaan. De hele vertelde wereld is onmogelijk maar op zich wel coherent en ze moet dan ook in haar totaliteit aanvaard worden. In de fantastische en magisch-realistische teksten daarentegen zijn twee dimensies aanwezig. Het lijkt alsof het verhaal gehoorzaamt aan de wetten van de logica maar tegelijkertijd ook elementen vertoont die volgens de werkelijkheid onmogelijk zijn. In het verhaal van de slavenopstand op Cuba, in *El reino de este mundo* waarin ook historische elementen aanwezig zijn die het verhaal volledig waarschijnlijk maken, wonen we zo een metamorfose bij van de tovenaar Mackandal in een mug.

Het derde criterium (*c*) verwijst naar de afwezigheid van verklaringen

door een alwetende verteller die legitimeert wat de personages waarnemen. Zowel in de magisch-realistische als in de fantastische teksten wordt deze techniek gebruikt: de lezer is verplicht de visie van de personages te aanvaarden.

Het tweede criterium (b) onderscheidt uiteindelijk de fantastische van de magisch-realistische teksten die verschillen in de voorstellingswijze van de twee dimensies. Indien de personages de dimensies aanvaarden zonder er een vraagteken bij te zetten (zoals Carpentier doet met de Amerikaanse werkelijkheid), hebben we met een magisch-realistische tekst te maken; indien er reflectie en problematisering is van de bidimensionaliteit, gaat het om een fantastische tekst. In het geval van *El reino de este mundo* zien we de metamorfose van Mackandal door de ogen van de slaven, die deze aanvaarden; in *Pedro Páramo* van Juan Rulfo spreken de doden in hun graf alsof het de meest natuurlijke zaak ter wereld is. In het geval van Borges wordt de fantastische verklaring voorgesteld zoals ze is, waarbij de verschillende versies van de geschiedenis worden geproblematiseerd.

DE MAGIA EN HET VREEMDE

Indien er inderdaad een duidelijk herkenbaar narratief verschil bestaat tussen het *realismo mágico-real maravilloso* van Carpentier en het *realismo mágico-fantástico* van Borges, zoals Amarylis Chanady aantoonde, blijft er nog steeds een fundamenteel probleem bij beide schrijvers: de mogelijkheid, voor een westerling – en daar horen ook de Latijns-Amerikaanse intellectuelen bij – om de magie te begrijpen. Borges weigerde met meedogenloze helderheid elke weg tot reële toegang en verkoos in de literatuur magische hypothesen uit te werken. Carpentier was zich, ondanks zijn heftig geloof in het bestaan van de magie in de werkelijkheid, eveneens bewust van de onmogelijkheid om tot haar door te dringen. González Echevarría (1978) suggereert dat het simpele feit van buiten het boek om – in een proloog – te schrijven over het geloof dat in het boek wordt voorgesteld, de afstand creëert: de magie behoort enkel tot de Afro-Antillianen en de schrijver kan haar slechts herscheppen in de fictie. Het verlangen om deze afstand te overbruggen wordt telkens gefnuikt omdat de essayist woorden als *magia* en *maravilloso* hanteert die juist het anders-zijn, het verschil, impliceren. Beide schrijvers, en vele anderen, zijn er, dankzij de alchimie van de vertelkunst, nochtans in geslaagd een magie te scheppen die tastbaar aanwezig is tijdens het moment van de lectuur.

(vertaald door Wouter Bosteels)

LITERATUUR

- Bontempelli, M. (1938), *L'Aventura novecentista*, Firenze.
- Borges, J.L. (1974), *Obras Completas*, Buenos Aires.
- Breton, A. (1965), *Manifestes du Surréalisme*, Paris.
- Carpentier, A. (1931), 'América ante la joven literatura europea', *Carteles*, Havanna, 28-6-1931; herdrukt in Carpentier 1985:171-176.
- (1949), 'De lo real maravilloso', proloog bij *El reino de este mundo*, Mexico; herdrukt in Carpentier 1985:103-119.
- (1987), *Tientos y diferencias y otras ensayos*, Madrid.
- Chanady, A.B. (1985), *Magical Realism Versus the Fantastic: Resolved versus unresolved aninomy*, Garland.
- Cirlot, J. (1949), *Diccionario de los ismos*, Barcelona, p. 336.
- Flores, A. (1985), 'Magical realism in Spanish American Fiction', *Hispania* XXXVIII, mei 1955:187-192.
- Irby, J.E. (1957), *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispano-americanos*, Mexico.
- Leal, L. (1966), *Historia del cuento hispanoamericano*, Mexico.
- (1967), 'El realismo mágico en la literatura hispanoamericana', *Cuadernos Americanos*, CLII, juli-augustus 1967.
- Lins, A. (1944), 'A experiencia incompleta; Clarisse, Lispector'; herdrukt in *O romance Brasileiro Contemporaneo*, Rio de Janeiro, 1967:104-110.
- Portuondo, J.A. (1952), 'Verdad en la ficción', *Américas*, Havanna, nr. 11, juni 1952, p. 44-46.
- (1955), *El heroismo intelectual*, Mexico.
- Ray Verzasconi, D. (1965), *Magic Realism and the Literary World of Miguel Angel Asturias*, Seattle.
- Roh, F. (1925), *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Problemen der Neuesten Europäischen Malerei*, Leipzig.
- (1927), 'Realismo mágico: problemas de la pintura europea más reciente', *Revista de Occidente* XVI, nr. 48, juni 1927, p. 274-301, Madrid.
- Spengler, O. (1923), *Der Untergang des Abendlandes: Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, München.
- Uslar Pietri, A. (1948), *Letras y Hombres de Venezuela*, Mexico.
- Valbuena Briones, A. (1967), *Literatura hispanoamericana*, Barcelona.
- (1969), 'Una cala en el realismo mágico', *Cuadernos Hispanoamericanos* CLXVI, september-oktober 1969.

Basisbibliografie over Alejo Carpentier en het 'realismo mágico' in Latijns-Amerika

- Ambruster, C. (1982), *Das Werk Alejo Carpentiers. Chronik der 'Wunderbaren Wirklichkeit'*, Frankfurt a.M.
- Gonzalez Echeverria, R. (1977), *Alejo Carpentier: the pilgrim at home*, Ithaca/London.

Peter Schmitz

De steen in de mond van de magiër Magisch realisme en magie in de moderne Nederlandse letterkunde

Een Indiaan heeft pijn in zijn buik. Hij gaat naar de toverdokter en onderwerpt zich vol vertrouwen aan diens magische formules en rituelen. Nu zal het leed snel geleden zijn. Magie berust op geloof bij de magiër, bij de patiënt en ook bij de gemeenschap waarbinnen dit alles speelt. Alleen dan zal de zieke beter worden (Lévi-Strauss, 1958: hst. 9). En als nu de magiër eens vals speelt? Iedereen ziet hoe hij de zieke plek opspoort, erop zuigt en hoe hij dan triomfantelijk een steen toont waarvan hij beweert dat die alle ellende veroorzaakt heeft. Die steen had hij echter van tevoren in zijn mond verborgen – hoe verantwoordt hij dat tegenover zichzelf?

Bij magie kunnen moderne mensen in de westerse wereld hun achterdocht maar moeilijk onderdrukken. Is er dan nog wel ruimte voor magie in onze moderne letterkunde? Er is natuurlijk de zogenaamde Indische bellettrie van Couperus, Daum, Dermout en andere literatuur waarin de ontmoeting wordt beschreven met de 'stille kracht' in een vreemde cultuur. Dit artikel zal niet over deze confrontatie gaan, maar wel, in het eerste gedeelte, over een aantal schrijvers die zich bezighouden met 'magisch realistische' verschijnselen die ze beschrijven als deel van onze eigen werkelijkheid. Het tweede deel onderzoekt de dichters. Zij noemen zich weliswaar niet 'magisch' maar misschien is in de poëzie de magie wel verholen aanwezig en hoe magisch is het magisch realisme eigenlijk? Zijn er nog literaire magiërs die wij kunnen vertrouwen?

MAGISCH REALISME

Magisch realisme is niet magisch, tenminste niet als men ervanuit gaat dat daarvoor handelingen verricht moeten worden 'waardoor de mens macht tracht uit te oefenen op krachten die hij in de wereld tegenover zich vindt', zoals Van Dale definieert.

Magisch realisme slaat evenals magie op het geloof dat er meer is dan de wereld die onze ogen kunnen zien en die ons verstand probeert te begrijpen. Wat men met die wereld moet, is onduidelijk. Het vreemde dient hier niet om ermee te manipuleren, maar het is er eenvoudig, het doet zich plotseling voor. De term wordt in 1798 al door Novalis in filosofische zin gebruikt, als

staande tegenover 'magisch idealisme' (Weisgerber 1985:139), maar algemeen verbreid wordt de aanduiding pas in 1925, door toedoen van het boek van Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei*. Dit boek beschrijft een nieuwe richting in de kunst, die in Nederland vertegenwoordigd zal worden door schilders als Peike Koch, Willink en Ket. Zij schilderen uiterst precies een herkenbare voorstelling zo 'werkelijk' dat het paradoxale effect meer dan werkelijk is: magisch realistisch. Maar het verschijnsel beperkt zich niet tot de schilderkunst. In 1925 volgt een doorbraak, men gaat bepaalde films magisch realistisch noemen en vooral literatuur, eigentijdse, maar ook veel oudere. Volgens de MEW hebben we te maken met een

artistieke, met name literaire stroming, die zich, ondanks een nogal verbreide opvatting als zou het om een universeel, niet historisch te bepalen verschijnsel gaan, vooral in de 20ste eeuw en wel vanaf het eind der jaren twintig manifesteerde. In Zuid-Amerika vond deze stroming vertegenwoordigers in Carpentier, Márquez, Cortázar en Borges; [verder zijn er] Duitse (Jünger, Kasack), Italiaanse (Bontempelli), Belgische (Hellens, Daisne, Lampo) en Franse (Alain-Fournier, P. Benoit, J. Green) schrijvers; [...] door [het] invoeren van nu eens echt fantasische, onirische, dan weer slechts ongewone of enigszins geïdealiseerde elementen ontstaat de problematische 'magie'.

Voor de Nederlandse literatuur zijn Daisne en Lampo verreweg de belangrijkste magisch realisten. Daisne is daarbij de eerste, zoals hijzelf ook vermeldt: 'ik vermoed immers dat ik zowat als de aanstichter van het magisch realisme in de Nederlandse Letteren wordt beschouwd'. Hij geeft het nawoord van zijn roman *De trap van steen en wolken* uit 1942 als eerste vindplaats van de term (Daisne 1973:7). Daisne legt uit dat het magisch realistische zich zowel in sommige details als in de grote lijn van *De trap* manifesteert. Zo'n detail is dat de hoofdpersoon opeens in een omgeving die hij goed kent een steegje ziet dat hij daarvoor nog nooit had opgemerkt. Het verhaal als geheel wordt gedragen door het feit dat het een roman in een roman is, waarbij enerzijds de ingevoegde roman een droom vormt die de hoofdpersoon in de hoofdroman in staat stelt te ontsnappen aan de werkelijkheid, terwijl anderzijds die droom (boek 2) steunt op de herinnering aan de schoonheden van de werkelijkheid (boek 1) (Daisne 1973:10).

In Daisnes bekendste magisch realistische roman, *De man die zijn haar kort liet knippen* uit 1947, is de stijl opvallend. Het is een ik-relaas. 'Mijn boek,' zegt Daisne op de achterflap van de filmeditie (1966), 'vertelt de jammerlijke en pathetische geschiedenis van een man, advocaat en leraar aan een meisjesschool, geen ziekelijk man, maar een uiterst gevoelig mens

[...].’ Als hoofdthema noemt Daisne de liefde en het dramatisch hoogtepunt is dat de man een voormalige leerlinge op haar wens verlost uit dit bestaan. Zij is zijn grote troost geweest, ook om haar schoonheid. ‘Zij is als de afglansing van het paradigma der harmonie uit de hemel van Platoon’s ideeën,’ vermeldt de achterflap en dat klinkt in elk geval idealistisch. De gedrevenheid van de man komt formeel tot uitdrukking in de steeds doorlopende zinnen die geen geleding in hoofdstukken, zelfs niet in alinea’s vormen. Dit stijlprocédé moge niet nieuw zijn – er loopt een lijn via Vestdijk naar Joyce – maar in elk geval is het taalgebruik hier uiterst effectief. Of het ook magisch is? Van echte machtsuitoefening op natuurkrachten is ook hier geen sprake, maar wel gaat van deze roman en van deze taal *charme* uit en dat is althans etymologisch ook een vorm van toverij.

Magisch realisme lijkt uit te nodigen tot allerlei indelingen en toepassingen. In *Wat is magisch-realisme?* onderscheidt Daisne een ‘romantische’, *Sturm-und-Drang*-achtige variant en een meer bezonken ‘klassieke’ vorm. Ik vind al een bezwaar dat hij onder de romantische versie zoveel rekent. Oscar Wildes *Picture of Dorian Gray* valt eronder, het verhaal over de jongeman die jaren lang uiterlijk niet ouder wordt en steeds even fraai blijft, terwijl zijn geschilderd portret voortdurend verandert en zijn uiterlijk verval toont en zijn ongunstiger wordende trekken. Ook *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (R.L. Stevenson) hoort erbij en *Les grands Meaulnes* (Alain-Fournier) en *Tristan en Isolde* en het *Nibelungenlied* en nog veel meer. Het *Lexicon van literaire termen* van Van Gorp e.a. neemt onder ‘magisch realisme’ Daisnes opsomming zonder meer over. Maar Daisne kent ook nog een ‘klassiek’ magisch realisme en Van Gorp c.s. gaan niet zover deze tak zelfs maar te noemen. De term klassiek magisch realisme blijkt volgens Daisne te slaan op alle literatuur ter wereld die kwaliteit heeft. Het bevat ‘wat alle kunst tot kunst maakt; het is gewoon het mysterie en de werkelijkheid van de kunst’ (p. 54). Zo gewoon is dat, maar het maakt de term onhanteerbaar.

Daisne realiseert zich heel goed dat magisch realisme evenwichtskunst is. Het gevaar is altijd dat schrijvers doorschieten in de magische of in de realistische richting. ‘Louter fantastiek doodt de magie evenzeer als de platste nuchterheid’ (p. 13) en het is ook niet ‘een gewoon spelletje waarin fantasie en realiteit tegen elkaar worden uitgespeeld, zodat men een poosje in een doolhof rondzwalkt om tenslotte weer op de straatstenen voor de kermistent te staan, na een beetje sensatie-om-de-sensatie te hebben beleefd’ (p. 15). Dat brengt ons bij Lampo.

Lampo beschouwt achteraf zijn *Terugkeer naar Atlantis* als zijn eerste magisch realistische werk (Lampo 1993:13), maar verreweg het bekendste

voorbeeld is *De komst van Joachim Stiller* (1959). Dit boek zit vol geheimzinnige berichten waar een geheimzinnige Joachim Stiller iets mee te maken heeft. Als deze zich ten slotte aan ons stervelingen zal openbaren, rijdt een zware vrachtwagen hem dood. Op bijbels aandoende wijze is zijn lijk na drie dagen spoorloos verdwenen en alle gebeurtenissen leiden ertoe dat het leven van de hoofdpersoon 'een nieuwe betekenis' heeft gekregen. Van die nieuwe betekenis blijkt niets, 'zodat de in zijn te hoog gespannen verwachtingen teleurgestelde lezer geneigd is te prevelen... tant de bruit pour une omelette' (Lodewick 1959:386).

Lampo schrijft al vanaf 1945 verhalen waarin vreemde dingen gebeuren, maar het etiket magisch realisme geeft hij zijn werk pas na 1960, wanneer hij Jung heeft ontdekt. In zijn werk vindt men dan ook veel collectief onderbewuste thema's, archetypen, mythen en 'de legendschat der mensheid' (Lampo 1960:117). Net als Daisne schrijft Lampo niet alleen magisch realistische romans, maar hij schrijft er ook geregeld over en hij heeft daarbij met Daisne een neiging tot zeer grote indelingen gemeen. In *De zwanen van Stonehenge* met de ondertitel 'Een leesboek over magisch realisme en fantastische literatuur' verklaart hij weinig verschil te maken tussen magisch realisme en fantastische literatuur. Alles wat hem als lezer aantrekt is ook meteen magisch realistisch, zoals Kafka, Hesse en Tolkien. Ook in de twee delen van *De ring van Möbius* is dit verschijnsel waar te nemen. Het gaat om een 'existentiële verhouding tot het leven' (Lampo 1967:109) en 'een zich vanuit de diepste valleien onzer persoonlijkheid opdringende belevenis van het existentieel perspectief, die zich tijdens het inspiratieproces evenwel volkomen aan de censuur van het louter verstandelijke overleg onttrekt' (p. 110). Lampo is wel erg makkelijk in het verbinden van alles met alles en dat maakt hem gehaat bij vele critici. Zo vindt Jaap Goedegebuure (*de Volkskrant*, 4-10-1980, aangehaald in Van Gool 1983:297) dat blijkens de 'magisch realistische poespas' van *Wijlen Sarah Silbermann* Lampo 'geen concessie meer uit de weg gaat om in de smaak te vallen bij een zo groot mogelijk publiek, dat hij het vooral maar niet te moeilijk wil maken'. Jos Borré lijkt me een medestander te zijn, maar dan toch een van het soort waarvan Lampo het ook niet altijd moet hebben. Onder de hoopgevende titel 'Het magisch realisme van Lampo is geen show maar een diepgaande overtuiging: Parsival leeft' (geciteerd in Van Gool 1983:162-165), begint Borré met uitvoerig te klagen over Lampo's manier van schrijven, maar daarna verklaart hij dat hij na grondige lectuur van een aantal werken van Lampo en nadat hij de auteur persoonlijk enige interviews heeft afgenomen tot de overtuiging is gekomen dat het Lampo ernst is. 'De man is gewoon doordrongen van de magische gegevens van het leven [...]. Hij heeft zich als lezer, als auteur en wellicht als persoon geïdentificeerd met Parsival. Tegenover een

dergelijke authentieke beleving van zijn werk en de materie waarop het slaat, past niet minder dan respect; de ongenoeglijke oprispingen bij de lectuur doen dan nog weinig ter zake.' Vrij vertaald: deze magiër heeft geen steen in zijn mond, hij bezorgt je alleen maagzuur.

Daisne en Lampo zien het magisch realisme als een verschijnsel dat niet aan tijd en plaats gebonden is. 'De eigenaardigheid van het magisch-realisme [schuilt] in zijn volkomen onafhankelijkheid ten opzichte van voorbijgaande artistieke stromingen en conjuncturen' (Lampo 1967:109). Het magisch realistische is niet alleen universeel, het is ook iets wat je overvalt. Vooral Lampo heeft het over de 'genade' die in dit soort schrijven ligt, en in het fascinerende dat zijn 'thematiek zich spontaan in die richting had ontwikkeld' (Lampo 1993:21). Spontaan of niet, Lampo's magisch realisme heeft onaangenaam veel van de 'kermistent' en de 'sensatie-om-de-sensatie' waartegen Daisne waarschuwt, en bij beiden vind ik het niet gebonden zijn in tijd en ruimte te vrijblijvend. Dat dit niet nodig is, toont het magisch realisme in de Latijns-Amerikaanse literatuur. Elders in deze bundel gaat Luz Rodríguez-Carranza uitvoerig in op Vertelkunst en magie in Latijns-Amerika. Hier is het me alleen te doen om een confrontatie op een paar punten. Wat dan opvalt, is dat steeds gezegd wordt dat bij de Zuid Amerikanen het magische deel uitmaakt van de realiteit van het dagelijks leven. Een veel geciteerde bron voor deze opvatting is García Márquez: 'de irrealiteit van het Latijns-Amerika is zo reëel en algemeen geldig dat ze geheel samenvalt met wat men onder werkelijkheid verstaat' (H.-J. Müller 1979:449; mijn vertaling). Nu brengt ook Lampo zijn roman over Joachim Stiller in verband met zijn verlangen naar een andere wereld in de tijd van de Koude Oorlog en Daisne verklaart dat het magisch realisme van *De trap* op verkapte wijze een protest inhield tegen de oorlogsomstandigheden (het boek verscheen immers in 1942). Dat verband is dan echter wel erg goed verborgen gebleven; in Zuid-Amerika is het veel minder omzichtig. Daar gaat het om een eigen identiteit die bevochten moet worden in een zeer diverse, multiculturele samenleving. Werelden die naast elkaar bestaan, zijn daar geen bedenksel. In de politieke en culturele toestand in Zuid-Amerika krijgen ook de taalexperimenten een algemene strekking. Bij Daisne, in *De man*, gaat het om de vormgeving van een individuele ervaring van een bijzonder mens. In Latijns-Amerika is de inzet niet alleen de individu maar een hele samenleving die los probeert te komen van een Spaans-, Portugees- en Engels-talige postkoloniale erfenis. In dat kader zijn er schrijvers die experimenteren met een eigen taal met eigen woorden en een bijzondere zinsbouw en soms met vaste patronen en woordenreeksen die aandoen als bezweringen (H.-J. Müller 1979:448).

Müller behandelt het magisch realisme in één adem met *lo real maravilloso*, *novela total* en *nueva novela*. Weisgerber ziet hier een bezwaar, dat ik niet deel. De term magisch realisme is verkeerd overgenomen uit Europa en dat heeft tot een algemene spraakverwarring geleid, vindt hij. Het wordt onder meer gelijkgesteld met het 'fantastische' uit de vernuftige constructies van de *Ficciones*, 1944, van Borges. Weisgerber houdt het er liever op dat magisch realisme een Europees verschijnsel is dat men ter verduidelijking kan afzetten tegen het surrealisme van Breton. Beide hebben de opvatting van wat de werkelijkheid is 'aanzienlijk verruimd, maar op tegengestelde wijze'. Het surrealisme gaat uit van een psychologische werkelijkheid, van binnenuit, terwijl het magisch realisme steunt op de alledaagse wereld buiten ons. Opmerkelijk vindt Weisgerber dat het magisch realisme zich juist ontwikkeld heeft in die landen waaraan het surrealisme grotendeels is voorbijgegaan: Italië, Duitsland, Oostenrijk en Vlaanderen. Dit brengt hem er ten slotte toe om 'het magisch realisme op te vatten als een surrogaat van het surrealisme, of, liever gezegd, als een clandestiene, verkapte en onvolmaakte vorm daarvan' (Weisgerber 1985:153). Het verband dat Weisgerber aanwijst met het surrealisme lijkt me verhelderend, onder meer ook als achtergrond bij de opmerking van Daisne, die zegt als mooiste omschrijving ergens gelezen te hebben 'magie is bovenzinnelijkheid bewerkt door menselijke tussenkomst' (Daisne 1958:13). Volgens mij zit het probleem precies in die menselijke tussenkomst. In Europa maakt het magisch realisme vaak een geconstrueerde indruk. Daartegen lijkt het 'spontane' van Lampo te pleiten, maar die spontaneïteit is niet erg overtuigend en misschien wel regelrecht een gevolg van (zie Weisgerber) de surrealistische theorie van het automatisch schrijven. Het Zuid Amerikaanse magisch realisme maakt veel meer de indruk echt vanzelf ontstaan te zijn. Dat is natuurlijk gezichtsbedrog. Ook hier gaat het om kunst, maar een kunst die uit een psychische en maatschappelijke noodzaak is ontstaan en die daardoor met meer succes het kunstmatige verhuult en zich voordoet als natuurlijk. We kunnen het verschil nog op een andere manier illustreren, namelijk met García Márquez' *Honderd jaar eenzaamheid*. Het interessante is dat deze roman zowel een standaardvoorbeeld van Latijns-Amerikaans magisch realisme wordt genoemd als van postmodernisme (Ortega 1988:194). Ook op die manier kan men zichtbaar maken wat typisch is voor deze literatuur. In Europa zien we in het magisch realisme een botsing van werkelijkheden, vaak bizar en als een persoonlijk avontuur beleefd. García Márquez en de zijnen proberen op een veel wezenlijker manier vat te krijgen op de vraag in wat voor werelden wij nu eigenlijk leven. Werelden in het meervoud, dat is essentieel.

Laten we beginnen met drie stappen vooraf. Ten eerste, als het waar is dat in de negentiende eeuw, bijvoorbeeld bij de symbolisten, de magie nog een zekere rol speelt en, twee, als het klopt dat deze symbolisten invloed hebben gehad op onze moderne dichters dan is, drie, een logische vraag: waar is de magie gebleven? Men leest die term weinig in de studies over dichtkunst. Kusters vindt in het werk van Kouwenaar symbolistische trekken, maar over magie vrijwel geen woord. Als dit voorbeeld representatief is, is er een aantal mogelijkheden. Het kan zijn dat er wel degelijk magie is maar dan diep verborgen, en dat zou dan dus een goudmijn zijn voor toekomstig onderzoek. Laat dit artikel daarvan een bescheiden begin zijn, ondanks het feit dat we een andere mogelijkheid onder ogen moeten zien, namelijk dat we op dood spoor zitten. We gaan de drie stappen nog eens na.

In de negentiende eeuw veroordeelde men de magie in naam van de rede en de wetenschap. Maar in de literatuur van die tijd duikt de term weer op. Baudelaire zegt dat de kunstenaar een maker moet zijn, iemand die in staat is op vakkundige wijze (kunst is kunde) een 'suggestieve magie' te scheppen waardoor de lezer het werk als een volmaakte eenheid zal beleven. (Dresden 1980:36) Met bovennatuurlijke krachten heeft dit bij Baudelaire weinig te maken, het is meer een kwestie van dichterstechniek.

Yves Vadé laat zien, in de meer dan vijfhonderd bladzijden van zijn boek over literaire bezwering in de negentiende eeuw, dat poëtische taal soms herhalingspatronen vertoont die doen denken aan toverformules. De dichter probeert op zijn eigen wijze te bezweren en zo de lezers in zijn ban te krijgen. Maar de verhouding tussen dichter en lezer is toch heel anders dan die tussen de magiër en de mensen die hij schade toebrengt of die hij helpt in zijn zwarte of witte magie. Heel erg magisch is dit literaire taalgebruik dus niet, zoals ook doorklinkt in de woorden van Mallarmé dat literatuur een 'nogal kabbalistische gewaarwording' teweegbrengt (Vadé 1990:469). Het minst vrijblijvend is de magie in Rimbauds 'alchimie van het woord' en bij de latere surrealistten, zegt Vadé. Bij hen geeft literatuur toegang tot een andere wereld, de wereld van de driften, verschuivingen en verdichtingen. Zo komt men ook in het grensgebied tussen psychologie en parapsychologie, zoals in het prozawerk van George Sand (U.K. Müller 1983) maar ook in het werk van vele dichters.

Onze eerste stap leidt tot de zuinige conclusie dat er in de vorige eeuw bij de Franse dichters een zekere belangstelling was voor magie. Dat we de tweede stap ook mogen zetten, neem ik aan op gezag van deskundigen als Kusters en Sötemann. We gaan ervanuit dat de symbolisten hun sporen in

onze moderne letterkunde hebben nagelaten. Dan gaat het er dus nu om die magie daadwerkelijk te vinden. Er zijn allerlei dichters waar men magische praktijken kan vermoeden, zoals in de koortsachtige droomgedichten van Hendrik de Vries, of bij Vestdijk, of bij Lucebert. Van de Watering, die over Lucebert uitvoerig heeft geschreven, rept niet over magie, maar wie weet. Lucebert dichtte tenslotte: 'ik dwing de dingen / en maak geen trede hoger dan ik kan klimmen' (in 'Stadsbeeld') en noemde hij niet een bundel *Amulet*? Kusters spreekt niet over magie bij Kouwenaar. Maar in zekere zin, zou men kunnen beweren, is de hele bundel *Weg/Verdwenen*, die bij Kusters centraal staat, een magische onderneming, omdat Kouwenaar de afgebroken Paleis-voor-Volksvlijtgalerij in Amsterdam in zijn verzen voor eeuwig aanwezig stelt. We aarzelen. Werkt taal niet altijd bij de gratie van afwezigheid? De titel *Weg/Verdwenen* is het credo voor een bewuste taalgebruiker maar niet specifiek voor de magiër.

Laten we dan om te beginnen in dit artikel genoeg nemen met een voorbeeld dat makkelijk genoemd wordt: Achterberg.

In het werk van Achterberg is het [magische element] zo opvallend dat het in vrijwel elke bespreking daarvan ter sprake komt. Nooit tevoren heeft in onze letterkunde een dichter zozeer de magie van het woord bedreven als hij [...]

Aldus P.J. Meertens (1966:192) in de eerste alinea van een opstel over folklore en magie in *Het spel van de wilde jacht*. Maar even daarvoor, in de eerste zinnen van zijn artikel, heeft Meertens eigenlijk de betekenis van de term al bij voorbaat uitgehold. We lezen:

Bij de Romeinen betekende carmen zowel gedicht als toverspreuk, en in zekere zin is elk gedicht, dat waarachtig gedicht bedoelt te zijn, een toverspreuk en dus elke dichter een magiër.

Bij Daisne was elke waarachtige literatuur magisch realistisch en nu is dus elke echte dichter een magiër. Daarmee glipt de term ons alweer uit handen. Ook de nuancering die Meertens aanbrengt verandert daar weinig aan:

zowel in potentie als in het bewustzijn is het magische element van de poëzie en in 't algemeen van elke kunstuiting bij de ene kunstenaar sterker dan bij de andere.

Wanneer het literaire en het magische samenvallen, kan men met een term minder toe. Bij Meertens volgt nu de passage die hierboven het eerst

geciteerd is, waar Achterberg een zeer opvallend magisch element wordt toegeschreven. Als voorbeeld geeft Meertens het gedicht 'Dwingelo' (VG:879) met als commentaar: 'Magiër als hij is wil hij de radiotelescoop in Dwingelo afdwingen wat het oog niet kan zien: de idee, al weet hij dat de mogelijkheid daartoe zo gering is als het spel van het licht in een raam [...]'. Maar is hij hier magiër? De dichter lijkt er zelf niet zo zeker van. Het sextet luidt:

Afwachten is 't consigne; luisteren.

In Dwingelo hoor je het fluisteren
der leegte in de radiotelescoop.

Daar lopen ook uw trillingen te hoop.

Verschiijnen grafisch op een stuk papier.

Misschien niet ongelijk aan deze hier.

In de laatste drie verzen horen we de zwakke echo van de symbolistische 'correspondenties', de samenhangen in het universum die wel moeten bestaan omdat God 'de wereld geschapen heeft als een onverbrekkelijk geheel' (De Deugd 1966:166) Maar voor de dichter blijft het afwachten. Niet 'magiër als hij is' zou men over Achterberg moeten zeggen maar 'de magiër die hij zo graag zou willen zijn'.

Heel soms lijkt hij toch volledig te vertrouwen op de kracht van het magische woord. Misschien is dat wel het duidelijkst in twee van zijn beroemdste gedichten, 'Standbeeld' en 'Code' (VG:474 en 604). Het prachtige 'Code' citeer ik in zijn geheel:

CODE

De levenskracht die gij eenmaal bezat
verdeelt zich nu over het abc.

Ik combineer er sleutelwoorden mee
en open naar uw dood het zware slot.

Het is, in 't vers, de figuratie: God,
te vinden met de letters g, o, d,
in deze volgorde, maar niet per se,
ook andere formaties kunnen dat.

Iedere serie, elke schakeling,
uit welke taal genomen, is geschikt,
zolang ze in de juiste spanning staan.

De dichter, onder 't schrijven, weegt en wikt,
op dood en leven een schermutseling,
totdat de deur eindelijk open gaat.

Volgens mij zit het drama van dit sonnet in de dubbelzinnigheid dat 'gaat' in de laatste regel ook 'zal gaan' betekent. Enerzijds staat er de constatering: de deur naar de dood gaat open als gevolg van het verlossende sleutelwoord. Maar anderzijds staat er helaas ook dat het wegen en wikken moet doorgaan, wie weet hoelang, totdat de deur eindelijk open zal gaan. Niet de macht van de magiër klinkt hier, maar het onbevredigd verlangen. De woorden van de dichter schieten te kort en zijn tegelijkertijd de enige hoop die hij heeft. Hij beheerst zijn taal wel, maar buiten de taal kan hij niets afdwingen. Zijn onvermogen is gelukkig niet volkomen. Weliswaar kunnen de taalformules de deur niet openen, ze houden wel de dichter in beweging, want de hoop op 'correspondenties' blijft bestaan zolang hij schrijft.

We hebben gezien hoe in het proza het magisch realisme toegang zoekt tot andere werelden, sensatiebelust, kunstig, of als gold het de meest natuurlijke zaak van deze wereld. Bij Achterberg is het anders. Hij kan de zieke, hij kan zichzelf niet van zijn pijn bevrijden. Het voor magie onmisbare geloof is niet sterk genoeg in deze sceptische tijd. Hoe gedreven de magiër ook is, het woord dat hij spreekt, wekt niet tot leven maar het versteent. Toch komt hij zo verder dan de meesten. Als een magiër die een steen in zijn mond houdt om zelf het geloof niet te verliezen.

SECUNDAIRE LITERATUUR

- Daisne, Johan (1958), *Wat is magisch-realisme? Een kort essay over letterkunde en magie*, Paris/Amsterdam/ Brussel (Marnixpocket) (1973: 4de dr.).
- Dresden, Sem (1980), *Symbolisme*, Amsterdam.
- Deugd, Cornelis de (1966), *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken. De fenomenologie van een geestesgesteldheid*, Groningen.
- Gool, Jef van (red.) (1983), *Over Hubert Lampo. Beschouwingen en interviews*, Den Haag.
- Gorp, H. van, e.a. (1993), *Lexicon van literaire termen*, Groningen.
- Kusters, J.H.W. (1986), *De Killer. Over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar*, Amsterdam.
- Lampo, Hubert (1967), *De ring van Möbius I*, Paris/Amsterdam/Brussel.
- (1972), *De zwanen van Stonehenge. Een leesboek over magisch-realisme en fantastische literatuur*, Amsterdam.
- (1993), *De wortels der verbeelding. Over het magisch-realisme*, Amsterdam.
- Lévi-Strauss, Claude (1958), *Anthropologie structurale*, Paris. – Eng. vert.: *Structural anthropology*, Harmondsworth 1963.
- Lodewick, H.J.M.F. (1959), *Literatuur, geschiedenis en bloemlezing*, tweede deel: *Omstreeks 1880 tot heden*, Den Bosch (1976: 30ste dr.).
- Meertens, P.J. (1966), 'Magie en folklore in Achterbergs Spel van de Wilde Jacht', in: *Nieuw commentaar op Achterberg*, samengesteld door Bert Bakker en Andries Middendorp, Den Haag, p. 192-200.
- MEW (1982) = *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, red. A.G.H. Bachrach e.a., Haarlem/Antwerpen (1963).
- Müller, Hans-Joachim (1979), 'Die lateinamerikanische Literatur', in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Hrg. Klaus von See, Bd. 21: *Literatur nach 1945. Politische und regionale Aspekte*, I, p. 443-486, Wiesbaden.
- Müller, Ute Katharina (1983), *Theosophie, Esoterik und Magie im Werk der George Sand*, Frankfurt a.M. (Inauguraldissertation).
- Ortega, Julio (1988), 'Postmodernism in Latin America', in: Theo D'Haen & Hans Bertens, (eds.), *Postmodern Fiction in Europe and in the America's*, Amsterdam/Antwerpen, p. 193-208.
- Vadé, Yves (1990), *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris.
- Watering, C.W. van de (1979), *Met de ogen dicht. Een interpretatie van enkele gedichten van Lucebert als toegang tot diens poëzie en poëtica*, Muiderberg.
- Weisgerber, Jean (1985), 'Een comparatistisch probleem: het magisch realisme', in: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Taal- en Letterkunde*, 2, p. 201-220, geciteerd in: *Avant-garde/modernisme*, als hulde uitgegeven door Michel Bartosik, e.a., Brussel 1989.

Over de auteurs

Cobi Bordewijk doceert theater- en filmwetenschap aan de Rijksuniversiteit Leiden. Zij publiceerde *Pinter Appeal. A Comparative Study of Responses to the Homecoming* (Amsterdam 1988) en sinds 1988 artikelen op het terrein van de comparatieve esthetiek van dramatische media.

Theo Damsteegt doceert Hindi in de vakgroep Indologie (Instituut Kern) van de Rijksuniversiteit Leiden. Zijn publikaties betreffen voornamelijk moderne Hindi letterkunde en de taal en literatuur van Hindostaanse Surinamers.

K.A.E. Enenkel promoveerde in 1990 op het proefschrift *Francesco Petrarca's De vita solitaria. Buch 1. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar* (Brill, Leiden 1990). Sinds 1983 is hij werkzaam voor de vakgroep Griekse en Latijnse Talen en Cultuur aan de Rijksuniversiteit Leiden en publiceerde diverse artikelen op het gebied van het Neolatijn.

Teun Goudriaan is indoloog, voorheen universitair hoofddocent aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Zijn publikaties betreffen vooral de Sanskriet literatuur van het Hindoeïsme.

J.M.M. Houppermans promoveerde in 1982 op een proefschrift over Raymond Roussel (*Raymond Roussel. Ecriture et Désir*, Librairie José Corti, Paris 1985). Hij is thans werkzaam aan de Rijksuniversiteit Leiden bij de vakgroep Franse taal- en letterkunde en verricht vooral onderzoek op het gebied van de moderne Franse literatuur (meest recente publikatie: *Alain Robbe-Grillet autobiographie*, Rodopi, Amsterdam 1993).

W.L. Idema is hoogleraar Chinese taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden, publiceerde verschillende studies op het terrein van de traditionele Chinese spreektaalliteratuur. Daarnaast vertaalt hij Chinese poëzie in het Nederlands. Voor zijn *Spiegel van de klassieke Chinese poëzie* (Meulenhoff, Amsterdam 1991) ontving hij de Martinus Nijhoffprijs 1992.

Remke Kruk is hoogleraar Arabische taal en cultuur aan de Rijksuniversiteit Leiden. Zij promoveerde in 1978 op een uitgave van de negende-eeuwse Arabische vertaling van Aristoteles' *De partibus animalium*. Haar onderzoek en publikaties betreffen de Grieks-Arabisch-Latijnse wetenschapsoverdracht, de middeleeuwse Arabische natuurfilosofie en de Arabische literatuur. Zij publiceerde Nederlandse vertalingen van twee klassieke Arabische werken, namelijk Ibn Hazms *Ring van de Duif* (1977, met J.J. Witkam) en Ibn Tufayls *Hayy ibn Yaqzân* (1985).

H.M.J. Maier is hoogleraar Maleise en Indonesische taal en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden, publiceert over Maleise literatuur en vertaalt literair werk uit Indonesia en Malaysia.

Sjaak Onderdelinden is hoofddocent voor Duitse letterkunde na 1600 aan de Rijksuniversiteit Leiden. Hij promoveerde in 1974 op een proefschrift over de verteltechniek van Conrad Ferdinand Meyers raamvertellingen. Naast verdere publikaties over C.F. Meyer schreef hij artikelen over modern toneel (onder meer over stukken van Brecht, Weiss, Hochhuth en over het documentaire drama), televisiedrama en literatuurdidactiek.

Luz Rodríguez-Carranza, hoofddocent Latijns-Amerikaanse Letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden, is aan de K.U. Leuven in 1985 gepromoveerd op een proefschrift over Carlos Fuentes (*Un teatro de la memoria. Análisis de Terra Nostra de C. Fuentes*, Buenos Aires, Albero Vergara/Leuven Univ. Press 1991). Zij begeleidt een interuniversitair onderzoek over literatuurgeschiedenis in Latijns-Amerika, dat gebaseerd is op culturele en literaire tijdschriften.

Mineke Schipper is hoogleraar interculturele literatuurwetenschap aan de Rijksuniversiteit Leiden. Zij publiceerde onder meer *Realisme. De illusie van werkelijkheid in literatuur* (1979); *Afrikaanse letterkunde* (1983); *Beyond the Boundaries. African Literature and Literary Theory* (1990); *Conrads rivier* (roman, 1994).

Peter F. Schmitz is universitair docent bij de vakgroep Algemene Literatuurwetenschap van de Rijksuniversiteit Leiden. Hij promoveerde in 1979 op het proefschrift *Kritiek en criteria. Menno ter Braak en het Literaire Waardeoordeel* en publiceerde onder meer over hermeneutiek en vormen van avant-garde.

P.H. Schrijvers is hoogleraar Latijnse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden. Hij publiceerde studies over Latijnse literatuur – poë-

zie en proza –, over Nederlandse poëzie en poëtica, en vertalingen van Lucretius, Lipsius en Horatius (*Ars Poetica*, Athenaeum, Amsterdam ²1990, en *De lyrische gedichten*, Ambo, Baarn 1993).

M. Stol is assyrioloog en als hoogleraar verbonden aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. Zijn onderzoek betreft vooral de materiële cultuur van de Babyloniërs alsmede hun sociale geschiedenis, in het bijzonder de Babylonische geneeskunde (melaatsheid, oogziekten, epilepsie), waarin magie een belangrijke rol speelt.

Wim Tigges doceert middeleeuwse en moderne letterkunde bij de vakgroep Engels van de Rijksuniversiteit Leiden en is verder werkzaam als freelance publicist en literair vertaler. Zijn speciale belangstelling gaat uit naar de laat-negentiende- en vroeg-twintigste-eeuwse Britse en met name Anglo-Ierse literatuur.

J. van der Vliet is als docent Koptisch verbonden aan de vakgroep Egyptologie van de Rijksuniversiteit Leiden. Hij publiceert over diverse aspecten van de laat-antieke Koptische literatuur en cultuur, onder meer over monnikendom, gnostiek en magie.

Norbert Voorwinden is universitair hoofddocent voor Duitse taal- en letterkunde van de middeleeuwen bij de vakgroep Duits van de Rijksuniversiteit Leiden. Hij promoveerde in 1973 op een proefschrift over het Oudhoogduitse Merigarto-fragment (*Merigarto. Eine philologisch-historische Monographie*). Zijn publikaties betreffen het gebied van de historische taalkunde en middeleeuwse letterkunde, met name heroïsche epiek (Nibelungenlied).

Boudewijn Walraven doceert Koreaanse taal en cultuur aan de Rijksuniversiteit Leiden en richt zijn onderzoek vooral op de godsdiensten in het oude en moderne Korea, waaronder het sjamanisme. Hij houdt zich ook bezig met de klassieke literatuur en is de vertaler van *De redder der armen*, een bundel traditionele Koreaanse verhalen.