



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Ontstellend weerzinwekkend maar wonderbaarlijk intens: vijf perspectieven op Emmanuel Fremiets gorilla-beelden (1859-1888)

Broekhuizen, B.J.M. van

Citation

Broekhuizen, B. J. M. van. (2022, June 21). *Ontstellend weerzinwekkend maar wonderbaarlijk intens: vijf perspectieven op Emmanuel Fremiets gorilla-beelden (1859-1888)*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3309992>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3309992>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).



Giambologna, De Sabijnse maagdenroof, zie afb. 103

HOOFDSTUK 4.

Roof

SCULPTURALE VIRTUOSITEIT VERSUS MISBRUIK

*In dit contrast tussen vrouw en monster, grijsaard
en jong meisje, Belle en het Beest had de schilder
uitgebeeld hoe gruwelijk het is als een blanke vrouw
wordt benaderd door een gorilla. Het was als een
meedogenloze, onbarmhartige, in zekere
zin onmenselijke tegenstelling.*

EDMOND EN JULES DE GONCOURT,
MANETTE SALOMON⁴³⁷

INLEIDING

Critici uit 1859 bespraken de Gorille-N. op een geheel andere manier dan critici in 1887 spraken over de Gorille-F. De Gorille-N. werd met vooral negatieve emoties omgeven; de Gorille-F. werd besproken als een succesvol voorbeeld van hoe tegengestelde emoties in een beeld kunnen worden samengevat.⁴³⁸ Volgens een Amerikaanse toeschouwer, Rush C. Hawkins, gaf de Gorille-F. de indruk van een “ontstellend weerzinwekkende, maar wonderlijk intense groep van een gorilla die een tegenstribbelende vrouw ontvoert, mank en half doodgedrukt door zijn krachtige greep.”⁴³⁹ Hawkins ervaaarde het beeld niet meer als louter

.....
⁴³⁷ de Goncourt en de Goncourt, *Manette Salomon*, 292.

⁴³⁸ Hoe de menselijke primate door hemzelf onderscheiden werd van niet-menselijke primaten wordt beschreven en verklaard in Corbey, *The Metaphysics of Apes: Negotiating the Animal-Human Boundary*, par. 1.3 Citizens and Animals.

⁴³⁹ Pamela Ann Potter-Hennessey, ‘The Sculpture at the 1893 Chicago World’s Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles’, onder redactie van June E. Hargrove (University of Maryland, Col-

weerzinwekkend, maar voegt het woord “vigorous” toe, wat zoveel kan betekenen als levendig, intens, krachtdadig, energiek of levenskrachtig. Er moet iets veranderd zijn, waardoor de Gorille-F. in 1887 een eervolle onderscheiding op de Salon kreeg, terwijl de Gorille-N. in 1859 nog als refusé achter een gordijn werd getoond.

Leidend voor dit hoofdstuk is de vraagstelling: hoe is de grote waardering van de Gorille-F. te verklaren? Het antwoord op deze vraag kan worden gevonden door twee variabelen te beschouwen. De eerste variabele heeft te maken met hoe de wereld, de maatschappij, en daarmee samenhangend de kunstwereld, was veranderd tussen 1859 en 1887. Die kwestie komt vooral aan de orde in hoofdstuk 5. In hoofdstuk 4 komt de tweede variabele, die bestaat uit de verschillen in de weergave van de roof in de Gorille-N. en de Gorille-F., aan de orde. Welke wijzigingen heeft Fremiet aangebracht in de weergave van de vrouwenfiguur, de gorilla en hun onderlinge relatie? Verklaart dat de verschillen in waardering? Deze vraag lijkt algemeen-iconografisch van aard te zijn, maar raakt ook aan de algemene perceptie van de roof.

Daarom begint het hoofdstuk in deel 4.1 met een bespreking van hoe een roof werd ontvangen in de negentiende eeuw. De seksuele ondertoon van de Gorille-N., in 1859, was er onmiskenbaar. Volgens de feministische kunsthistorica Diane Wolfthal moeten we aannemen dat ‘roof’ een eufemisme was voor een gedwongen seksuele relatie, een verkrachting. Paragraaf 4.1.1 heeft als onderwerp de geschiedenis van de juridische categorieën, de sociaal-maatschappelijke betekenis van de roof van de vrouw en de rol van de verkrachting in het collectieve bewustzijn. De algemene houding in Frankrijk ten opzichte van schaking, roof, verkrachting en misbruik, is medebepalend voor de positie van kunstenaar en beschouwer. In 4.1.2 wordt het uitzonderingsstandpunt van Ernest Chesneau besproken, een criticus die gevoel heeft voor de slechte maatschappelijke positie van de vrouw. Hij bespreekt de Gorille-N. als een monument voor de onderdrukte vrouw. Paragraaf 4.1.3 gaat in op een van de weinige keren dat een verkrachting is weergegeven, in een schilderij uit de zeventiende eeuw van Van Couwenbergh. Al met al is er weinig beeldmateriaal voorradig voor een bijzondere roof zoals Fremiet die weergeeft. Zijn er geen andere bronnen voorradig voor de roof, misschien een roof door een primaat, die als voorbeeld kon dienen voor Fremiet? In deel 4.2 komen enkele van die bronnen aan de orde. Literaire voorbeelden en de eerste wetenschappelijke, westerse beschrijvingen, afkomstig van koloniale mondelinge overleveringen, zijn bepalend voor het vooral nega-

.....

lege Park, 1995), 113. “terribly repulsive but wonderfully vigorous group of a gorilla carrying off a struggling woman, limp and half crushed in its powerful grasp.”

tieve beeld van de gorilla. De Sabijnse Maagdenroof en andere bronnen uit de Oudheid worden besproken in 4.2.1. De verhalen uit de koloniën, gerelateerd aan mensapen, zijn natuurlijk van invloed, omdat die het gedrag en de angsten verwoorden, gerelateerd aan de situatie daar. Een invloedrijke en complexe bron is de *Murders in the Rue Morgue*, een kort detective-verhaal van Edgar Allen Poe dat in de jaren 1840 bekend werd. Dat Fremiet een kleine bibliotheek aan roofverhalen in zijn hoofd moet hebben gehad, is van belang, maar als beeldhouwer moest hij zich niet alleen verhouden tot die literaire allusies. Hij maakte ook gebruik van de sculptuurgeschiedenis waarin de roof werd vervat in een traditie, die is begonnen bij de beroemde Sabijnse Maagdenroof van Giambologna. Deel 4.3 diept deze traditie meer uit, met een korte inleiding over Giambologna's belang in 4.3.1. Een belangrijke factor, voor Fremiet, om richting Giambologna te denken is het gebrek aan aandacht voor de roof vanuit het zo dominante classicisme, onderwerp van 4.3.2. Verschillen in de weergave van de Gorille-N. en de Gorille-F. wijzen weer richting de Sabijnse Maagdenroof, een iconografie die minder toepasbaar is op de Gorille-N. dan op de Gorille-F. In paragraaf 4.3.3 komen die verschillen ter sprake. In 4.3.4 is de worstelende vrouw onderwerp van discussie, omdat die de visuele verwijzing is voor de Sabijnse Maagdenroof. Het feit dat Fremiet een Florentijnse sculptuur als uitgangspunt neemt voor zijn Gorille-F., plaatst hem in de context van de Neoflorentijnse beeldhouwkunst, een revivalstroming die nu tamelijk onbekend is. In 4.4.1 komt de ontstaansgeschiedenis van de Neoflorentijnen ter sprake, waarna in 4.4.2 kort wordt toegelicht dat deze kunstenaars zich niet wilden spiegelen aan de kunst in Rome. De pro-renaissancistische houding van de kunstenaars gaf hen vrijheden, die Fremiet ook kon toepassen in zijn beelden, onderwerp van 4.4.3.

4.1 RECEPTIES VAN ROOF

In hun sleutelroman *Manette Salomon* uit 1867 beschrijven de gebroeders De Goncourt een fictief schilderij, waarin een jonge vrouw wordt belaagd door een afschuwwekkende, veel oudere man.⁴⁴⁰ Zij gebruikten de metafoor van de gorilla om de tegen de borst stuitende thematiek kracht bij te zetten. Het contrast tussen beiden, de vrouw en de man, wordt door hen beschreven als onmenselijk en meedogenloos, een contrast dat onverdraaglijk is. De schaking of roof van een vrouw staat voor een algemeen angstbeeld, verbonden met verkrachting en de gewelddadige uitoefening van macht. Nog sterkere afschuw ontstaat als de roof wordt uitgevoerd door een gorilla. Daarnaast bestaat de roof als een kunst-historisch genre.

.....

440 Zie 2.1.4 over hoe de De Goncourts Fremiet opvoeren in hun roman als balsemer van lijken.



Afb. 84. Bernini, *Ratto di Proserpina*, 1621-22, marmer, h. 255, Galleria Borghese Rome.

Soms, bijvoorbeeld bij de *Roof van Proserpina* (*Ratto di Proserpina* 1621-22, afb. 84) van Bernini in de Galleria Borghese in Rome, wordt de roof gereduceerd tot een voorbeeld van uitzonderlijke schoonheid, waarbij de morele discussie van vrouwenmisbruik en misogynie alleen in feministische discoursen wordt opgeworpen.

In de beeldende kunst is de meest voorkomende manier om een gedwongen relatie te tonen de roof, de man die een vrouw schaakt. In kunstwerken worden de ongelijke seksuele machtsverhoudingen nadrukkelijk buiten beeld gehouden, wat blijkt uit de vaststelling dat het tonen van de handeling van de verkrachting of aanranding in de westerse kunstgeschiedenis nauwelijks voorkomt.⁴⁴¹ Er is een uitgebreide twintigste- en eenentwintigste-eeuwse, vaak feministische literatuur over de misdaad van het aanranden en verkrachten en de redenen waarom mannen vrouwen dit

aandoen.⁴⁴² Deze discours bestaat op een macro-niveau, waarbij de verkrachting als algemeen sociologisch fenomeen wordt beschouwd. Het fenomeen kent een geschiedenis, waarin duidelijk wordt dat mensen in andere tijden, blijkaven van een andere mentaliteit en van andere waarde-oordelen jegens verkrachting en roof. Dat is een open deur in de geschiedwetenschap, maar het is relevant voor het begrijpen van het verschil tussen de Gorille-N., die vooral werd ervaren als een afschuwelijk monstrositeit die een inheemse vrouw tot zich wilde nemen en de Gorille-F, waarbij men over het algemeen een andersoortige, interessante en spannende voorstelling, gebaseerd op de Sabijnse Maagdenroof meende te zien. Bij beide beelden speelde cultuurpessimisme vrijwel altijd een rol, omdat ze beide als allegorie van de verkrachting van het goede door een monster kunnen worden geïnterpreteerd.

.....

441 Een zeer extreem voorbeeld van het buiten beeld houden van verkrachting zijn foto's van de ruïnes van Berlijn in 1945, besproken in Ariella Azoulay, 'The Natural History of Rape', *Journal of Visual Culture* 17, nr. 2 (1 augustus 2018): 166-76. De lege straten op de foto, bijv. in afb. 4 in het artikel, moeten gevuld zijn geweest met de kreten van de vrouwen die werden misbruikt door de Russische legers, maar die voor de kijker onzichtbaar zijn.

442 Andersom komt zelden voor. Het verschil tussen de termen aanranding en verkrachting: aanranding is seksueel van aard, maar coïtus komt niet tot stand. Bij verkrachting wel.

Voor de hedendaagse toeschouwer is de confrontatie met het beeld, dat een vrouw tegen haar wil wordt ontvoerd met grote kans op seksueel misbruik, een schokkende ervaring. De toeschouwer van nu vereenzelvigd zich met de vrouwenfiguur, die op een bijna onafwendbare manier onrecht wordt aangedaan door een wild beest. Dat is bijna lijfelijk invoelbaar, een dramatische traumatische gebeurtenis. Als een verbeelding van zo'n roof als kunstwerk wordt gepresenteerd, is dat dan niet problematisch? Roof als een fenomeen in de beeldende kunst vormt een klein onderzoeksgebied. De studie *Images of Rape* (1999) van Diane Wolfthal is uitzonderlijk.⁴⁴³

Wolfthal paste nadrukkelijk een feministisch perspectief toe. Een van haar algemene standpunten is: er bestond altijd al, net als nu, een algemeen gevoelde afkeer bij vrouwen voor seksueel geweld.⁴⁴⁴ Zij wil dit zo duidelijk en persoonlijk mogelijk stellen, op het persoonlijke niveau van de afzonderlijke vrouw, omdat uit de kunstwerken en verbeelding van seksueel geweld het beeld kan ontstaan dat vrouwen dit geweld toestaan of zelfs op een bepaalde manier goedkeuren. Ook kan het beeld ontstaan van een geheel wederzijds toegestane seksuele relatie, terwijl in de roof de mannelijke macht over de vrouw een belangrijke rol speelt. Er is geen sprake van gelijkheid in de balans. Wolfthal zegt het zeer duidelijk: vrouwen willen niet aangerand worden. Er is geen enkele reden om aan te nemen dat het in andere perioden anders is geweest.⁴⁴⁵ Er was altijd geweld, ook van seksuele aard, met als doel het uitoefenen van macht. Seksueel geweld werd in vroeger tijden, in zijn algemeenheid (dus op macroniveau) op een andere manier ervaren en veroordeeld als nu.⁴⁴⁶ De agressor verschoonde zichzelf van verantwoordelijkheid door steeds dezelfde argumenten: de vrouw lokt de verkrachting uit, de vrouw is niet verkracht maar wil de man valselijk beschuldigen, de vrouw heeft zich niet verzet, dus gaf zij stilzwijgend toestemming.

Voor vrouwen nu is deze laaghangende mist van onbehagen en dreiging een veel voorkomende angst.⁴⁴⁷ In het begin van de negentiende eeuw werd deze

.....

443 Diane Wolfthal, *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

444 Ibid., 3.

445 Dit speelt dus op microniveau, maar op macroniveau was voor politieke machthebbers de overwinning op de vrouw een metafoor voor de algemene manier waarop zij macht uitoefenden.

446 De traditie van de besnijdenis van het vrouwelijk genitaal is daarvan een goed voorbeeld. Vrouwen ondergaan deze traditie nog steeds, over de gehele wereld zijn er voorbeelden te vinden. In Nederland alleen al wonen volgens serieuze schattingen ca. 41.000 (!) besneden vrouwen. Wat is het doel van zo'n besnijdenis anders, dan het weghalen, beïnvloeden of controleren van het vrouwenlichaam? Toch is deze praktijk nog steeds levend. Gijs Herderscheë, 'Vrouwenbesnijdenis komt vaker voor dan gedacht: 41.000 vrouwen in Nederland genitaal verminkt', de Volkskrant (De Volkskrant, 24 juni 2019), <https://edu.nl/ybent>.

447 Cahill begint haar tekst bijvoorbeeld met die vaststelling: Ann J. Cahill, *Rethinking Rape* (New York: State University of New York at Stony Brook, 1998), 1. Het is in 2021 weer actueel met de moord op een vrouw,

dreiging van misbruik niet veel gerapporteerd. Toen bestond de collectieve angst eerder uit moord, waarbij al je bezittingen werden gestolen. Dit is de roofmoord, waarbij roof hier betekent: het stelen van goederen. Een bijkomend probleem is dat de bronnen zijn geschreven vanuit het gezichtspunt van de daders en dus bijna nooit uitsluitsel geeft over de ervaringen van slachtoffers. Dit probleem, de voor ons verborgen boodschap, het perspectief van het slachtoffer in de bron, is een belangrijk methodisch onderwerp van Wolfthal. Zij onderkent het door zich af te vragen: hoe kan een bron, vaak geschreven door een officiële instantie die zich vereenzelvigd met het mannelijk perspectief van de agressor, het gezichtspunt van het vrouwelijk slachtoffer eerlijk weergeven? In kunstwerken wordt dit probleem nog bemoeilijkt. Wolfthal zegt: een kunstwerk is in staat om een moreel verwerpelijke of vernederende situatie met zulk een gratie en schoonheid te tonen, dat we worden verleid om die beeldvorming in ons leven over te nemen.⁴⁴⁸ Volgens Wolfthal is het van groot belang om het verborgen gezichtspunt te zien.⁴⁴⁹ Het is daarom nodig om een intensieve analyse van het kunstwerk te doen, precies wat dit hoofdstuk beoogt.

4.1.1 Roof en rechtspraak

Eerst is het van belang om te zien welke mentaliteitsgeschiedenis de verkrachting doorliep in Frankrijk in de negentiende eeuw. Een goed overzicht geeft Georges Vigarello (*Histoire du Viol* 1998), die stelt dat verkrachting aanvankelijk, in het begin van de negentiende eeuw, geen rol speelde in een collectief gevoel van angst.⁴⁵⁰ Hij spreekt dus over het macroniveau van een samenleving. Volgens Vigarello was de angst voor diefstal van bezittingen en het plegen van een moord,

.....
Sarah Everard in London, waarschijnlijk door een politieagent. Kara Fox, 'Fury as London Police Officers Break Up Vigil to Murdered Sarah Everard', *CNN* (CNN, 14 maart 2021), <https://edu.nl/tatpf>.

⁴⁴⁸ Wolfthal, *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives*, 2.

⁴⁴⁹ De geschiedenis wordt geschreven door de dominante partij. Dat is ook zichtbaar in de geschiedenis van de slavernij, die voor het grootste deel bestaat uit bronnenmateriaal uit het gezichtspunt van de overheersers. P.C. Emmer bespreekt dit methodische probleem heel instructief in P. C. Emmer, *Het zwart-witdenken voorbij: Een bijdrage aan de discussie over kolonialisme, slavernij en migratie* (Nieuw Amsterdam, 2018). Emmer is een controversiële stem in het debat over slavernij. Bijzonder instructief en op een andere manier confronterend is Henk den Heijer, *Nederlands slavernijverleden. Historische inzichten en het debat nu* (Zutphen: Walburg Pers, 2021). In het eerste hoofdstuk 'Gevoelige kwesties' betoogt hij hetzelfde, namelijk dat de bronnen vooral door slavenhandelaren en slavenhouders zijn geschreven. Een simplistische benadering van de iconografie als *symbol hunting*, waarbij bepaalde symbolen of afbeeldingswijzen direct verband met een betekenis houden (in de middeleeuwen: het vastgrijpen bij de pols = roof), kan een grondige analyse sterk tegenwerken. Het kunstwerk is niet een zoekplaatje, maar aanleiding tot grondige analyse die vooral iets zegt over de cultuur waaruit ze voortkomt: T. J. Clark, 'The Conditions of Artistic Creation', in *Art History and Its Methods*, onder redactie van Eric Fernie (Phaidon, 1995), 248–53.

⁴⁵⁰ Georges Vigarello, *Histoire du Viol. XVIe-XXe siècle* (Paris, Seuil: Points, 1998); Georges Vigarello, *A History of Rape: Sexual violence in France from the 16th to the 20th century* (Cambridge: Polity, 2001).

met als meest angstwekkende misdaad de samenvoeging van de twee, in de vroege negentiende eeuw veel prominenter aanwezig dan de angst om seksueel misbruikt te worden.⁴⁵¹ Seksueel geweld werd toen wel besproken in de media, bijvoorbeeld in de sensatiepers of in romans, maar vooral als een fenomeen dat zich afspeelde in de wereld van het ‘achterlijke’ platteland. Het was dus niet iets voor een grote, moderne stad als Parijs.⁴⁵² Men vond het een fenomeen uit een feodaal verleden, waarbij het beeld bestond dat een edelman al zijn lusten mocht botvieren op zijn lijfeigenen.

Na 1870 werd de angst voor seksualiteit en het taboe op seks een steeds belangrijker thema. De historicus Eugen Weber merkt op dat een groeiend gevoel van algemeen gevoelde teloorgang van de beschaving, door drugs, drank, en seksuele perversiteit in serieuze wetenschappelijk geschriften en in de sensatiepers tot uiting kwam vanaf 1870.⁴⁵³ Preutsheid en angst voor ondergang en degeneratie gingen hand in hand met een sterk doorvoeld cultuurpessimisme. De opkomst van het sociaal-Darwinisme is hiervoor een belangrijke motor. De Frans-Duitse oorlog (1870-71), die voor Frankrijk zo’n collectief trauma betekende, heeft eveneens aan deze sentimenten bijgedragen.

Eugen Weber heeft in zijn belangrijkste historische publicatie, *Peasants into Frenchman* uit 1976, toegelicht welke enorme tegenstelling er moet zijn geweest tussen stadsbewoners, in Parijs of enkele andere grote steden in Frankrijk, en plattelanders.⁴⁵⁴ Het sociaal-Darwinisme, het idee dat je je kunt ontwikkelen uit een achterstandssituatie tot een beschaafd mens, is de reden dat de blik van de Parijzenaars op het platteland zo negatief is. Stadsbewoners beschreven de boerenbevolking als beesten, als holbewoners en als achterlijk.⁴⁵⁵ Het was voor stadsbewoners daarom niet vreemd om aan te nemen dat plattelanders als beesten met elkaar omgingen, hoewel de afstand zo groot moet worden geacht dat stadsbewoners eigenlijk geen directe kennis hadden van hun mede-landgenoten. Het beeld was overtrokken, een beeld waarin feodalisme werd vermengd met het idee van achterlijke barbarij. Dit beeld verscherpte vooral nadat Frankrijk de Frans-Duitse oorlog verloor. Voor Frankrijk was dit een overwinning van de

.....
451 Vigarello, *A History of Rape: Sexual violence in France from the 16th to the 20th century*, 106.

452 Ibid., 107.

453 Eugen Weber, *France, fin de siècle* (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1986), hfdst. 2. Transgressions. Periodisering-na 1870-1914. Ook zijn deze thema's terug te vinden in Nienke Bakker e.a., *Splendours and Miseries* (Musée d'Orsay, 2015).

454 Eugen Weber, *Peasants Into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870-1914* (Stanford University Press, 1976).

455 Bijvoorbeeld Ibid., 4. Het hele eerste deel van zijn boek, getiteld: *The way things were*, is gewijd aan de tegenstellingen stad-platteland, op allerlei terreinen van maatschappelijk leven. Overigens is het woord holbewoner gelijk aan de term troglodyte, waarmee de gorilla ook wordt aangeduid.

woeste horden, het begin van het einde van de beschaving, die zo snel mogelijk een halt moest worden toegeroepen.

De collectieve angst voor het misbruik, die Vigarello signaleert, bestond wel, maar collectieve angsten zijn voor dit tijdvak moeilijk te kwantificeren. Om te kunnen zien welke mentaliteitsverandering er plaatsvond, is een bron nodig die goed in context te plaatsen is. Die vond Vigarello in het strafrecht. Hij volgde de juridische status van verkrachting, die samenhangt met de rechtspositie van de vrouw, in de rechtsgeschiedenis. In het Ancien Régime, dus voor de Franse Revolutie, was deze positie van de vrouw gerelateerd aan familieverbanden en de huwelijkse staat. Zij behoorde haar vader, later haar echtgenoot toe. Zo was ze juridisch gezien steeds in eigendomstermen gevangen.⁴⁵⁶

Dit veranderde drastisch met de Franse Revolutie en een nieuw ingevoerd wetboek van strafrecht (*Code Pénal*, 1791). In het revolutionair recht werd elke mens, ook de vrouw, gezien als een entiteit met een eigen lichamelijke integriteit. Dat was een grote ommekeer, omdat de vrouw nu voor het eerst sinds het Ancien Régime geen eigendom van iemand was en daaruit volgde volledige handelingsbekwaamheid.⁴⁵⁷ Het feit dat de vrouw onderscheidbaar is van de man als bezitter van haar lichaam, plus het feit dat dit een onvervreemdbaar recht van haar is, lijkt vanuit ons standpunt een voor de hand liggende evidentie.⁴⁵⁸ Overduidelijk is het echter pas sinds de Franse Revolutie. Dit revolutionaire gezichtspunt van de eigen lichamelijke integriteit van de mens is vooral geformuleerd om het feodale gebruik van de schuldslavernij, de lijfeigenschap, tegen te gaan.⁴⁵⁹ Het is sinds de Franse Revolutie niet meer mogelijk om je lichaam tegen een wederdienst zeer lang of zelfs onomkeerbaar te verkopen. Indien men schulden zo wilde afkopen, ging men feitelijk in slavernij. Dat is het oude feodale, Europese gebruik dat lijfeigenschap werd genoemd. Die feodale traditie van slavernij werd uitgebannen met het nieuwe Revolutionaire strafrecht. Uit de verandering van

456 Pas in 1957, door het aandringen van advocate en Tweede Kamerlid Corry Tendeloo, werd deze constructie (de vrouw als onmondige, juridisch gelijk aan een kind of een geesteszieke, onder voogdij van haar vader, later haar man na een huwelijksvoltrekking) opgeheven in het Nederlands recht.

457 Cahill, *Rethinking Rape*, 6.

458 Vigarello, *A History of Rape: Sexual violence in France from the 16th to the 20th century*, 87.

459 David Graeber, *Debt: The first 5000 years* (New York: Melville House, 2011). Dit boek vertelt een geschiedenis van de economische schuld, waaronder de mechanismen van schuld en schuldllossing. Het is, door de invoering van de gelijkheid van mensen, niet meer mogelijk om permanent bezit van iemand te zijn; wel tijdelijk. Graeber neemt als voorbeeld (p. 120): de arbeider die op tijd moet zijn voor zijn werk, is niet gelijk aan de eigenaar van de fabriek, die kan komen wanneer hij wil. Hier ontstaat een ongelijkheid. Het is wettelijk echter niet toegestaan om een contract aan te gaan, dat ook niet kan worden beëindigd door de arbeider zelf. Ongelijkheid wordt alleen toegestaan in een tijdelijke situatie, omringd door contractuele voorwaarden. De slaaf bestond vroeger in een tegengestelde situatie, hij is ongelijk aan zijn baas zonder dat er een mogelijkheid is dat de slaaf deze situatie kan beëindigen. In die zin leken vrouwen juridisch gezien in het Ancien Régime meer op slaven dan op arbeiders.

de lichamelijke, persoonlijke soevereiniteit volgde een meer respectvolle houding jegens de vrouw, tegen vrouwenverkrachting, door de overheid, maar de jurisprudentie ontwikkelde zich vervolgens gedurende de loop van de negentiende eeuw reactionair en regressief. Schaking en misbruik werden in het Ancien Régime gezien als een aanval op het prestige van de bewaarder van de vrouw, haar vader of haar man.⁴⁶⁰ De wegvoering is hierin een belangrijk element, want dat wegnemen wijst op diefstal van bezit.⁴⁶¹ De aangerande vrouwen kregen zelf vrijwel nooit genoegdoening omdat henzelf iets was aangedaan. Dit leidde tot een *défaitisme* van de beschadigde vrouwen en een besef van rechteloosheid van vrouwen in het algemeen.

Vigarello leidt zijn hoofdstuk over de negentiende eeuw in met een rechtszaak over een meisje, dat door ‘vrienden’ werd aangerand in 1826, in Montélimard. Hoewel, volgens de kennis en mores van nu, de verkrachting volledig met opzet was geschied, wilde zij geen klacht indienen. Pas toen de politie er lucht van kreeg, werd vervolging ingezet van staatswege. Het onderzoek werd dus buiten het slachtoffer om verricht en vervolging werd ingezet. Voor dit soort vergrijpen was een strafvordering op die manier in Frankrijk een relatief nieuw verschijnsel. Sommige aanranders van het meisje uit Montélimard, niet alle, werden veroordeeld. Om die veroordeling mogelijk te maken, werd een nieuwe term door de rechter gebruikt, de *attentat à la pudeur* (een aanslag op het fatsoen).⁴⁶² Verkrachting werd dus niet aangetoond, maar er werd wel bewezen verklaard dat de eer van het meisje werd aangetast. De misdaad werd in een andere categorie ondergebracht dan in de seksuele misdaad van de ‘hoogste rang’, die van de verkrachting. Dat leverde een lagere gevangenisstraf op voor de daders. Vanuit juridisch oogpunt werd de misdaad jegens de jonge vrouw enigszins vergolden én tegelijkertijd enigszins gerelativeerd.

Na de Franse Revolutie werd de autonomie van de vrouw meer en meer opgegeven. Dat is goed zichtbaar in de wetgeving. Al in 1808-10, de periode waarin een grote aanpassing van de *Code Pénal* werd ingevoerd, ontstond een juridisch lexicon om verkrachting en roof te kunnen categoriseren en te kunnen onderverdelen in een rangorde van strafbare feiten in opeenvolgend gewicht. Dat was een in de kern verzachtende maatregel voor de dader. Sinds de *Code Pénal* van 1791, waarin verkrachting in één enkele volzin werd ondergebracht (art. 29 “Verkrachting zal worden bestraft met 6 jaar in de ijzers.”) werd in rechtszaken meer en meer interpretatie toegevoegd aan dit enkelvoudig geformuleerde, maar niet

.....

460 Vigarello, *A History of Rape: Sexual violence in France from the 16th to the 20th century*, 88.

461 Ibid.

462 Ibid., 105.

eenduidige wetsartikel.⁴⁶³ De revolutionaire juridische opinie werd gaandeweg teruggedraaid: de man werd als hoofd van zijn huisgezin toch weer belangrijker gemaakt dan de vrouw, als beschermer aangeduid, waarbij de vrouw weer een bezit werd dat moest worden beheerd. Seksueel geweld binnen een huwelijk, de idee dat seksualiteit moest worden beschouwd als een vrouwelijke plicht binnen het huwelijk, met als juridisch gevolg dat binnen een huwelijk verkrachting nooit kon plaatsvinden, werd niet bestraft. Daarbij kwam dat de mannelijke dominantie binnen het huwelijk niet werd beschouwd als openbare, maar als een particuliere kwestie, ook al beschadigde dat de vrouw. De eer van de vrouw werd weer, zoals in het Ancien Régime, bij de man geplaatst, binnen de familie, buiten reikwijdte van de arm van de overheid.⁴⁶⁴ De Franse Revolutie blies de aftocht, de uit feodale tijden stammende, juridisch perifere rol van de vrouw in het Ancien Régime, bleek een te sterke traditie.

4.1.2 De onderdrukte vrouw

Lezend in de negentiende-eeuwse bronnen lijkt het wel alsof elke man zich laatdunkend uitliet over vrouwen. Misogynie is in die tijd alomtegenwoordig.⁴⁶⁵ Toch bestond er een ander geluid, een criticus met medegevoel voor de vrouw. Over de Gorille-N. is publicist, kunsthistoricus en kunstcriticus Ernest Chesneau heel duidelijk.⁴⁶⁶ Hij zegt dat de Salonjury een grove fout heeft gemaakt om het beeld niet toe te laten, omdat de kunstenaar, na jaren zijn tijd te hebben verdaan met het maken van regimentspoppen, eindelijk heeft begrepen dat hij daarmee de verkeerde weg was ingeslagen.⁴⁶⁷ Chesneau pleit voor een positieve waardering van de Gorille-N. De jonge Animalier Fremiet heeft namelijk, volgens de criticus, zijn ultieme monument willen oprichten, een monument voor de vrouw in het algemeen, die in de Franse samenleving een groot onrecht wordt aangedaan. Fremiet heeft gezien dat in onze wereld de vrouw wordt veracht, wordt vernederd en zelfs zichzelf minacht, zegt de criticus. Volgens Chesneau heeft Fremiet een luid protest tegen de mannelijke brutaliteit willen uiten,

.....
463 Ibid., 87.

464 Ibid., 89.

465 Het is nog steeds een actueel thema. Tijdens de Nederlandse landelijke verkiezingen, maart 2021, verscheen een onderzoek naar misogynie als politiek wapen, waarin wordt aangetoond dat vrouwen in de politiek veel vaker worden beoordeeld en veroordeeld vanwege hun geslacht: Karlijn Saris en Koen van de Ven, 'Misogynie als politiek wapen', *De Groene Amsterdammer*, nr. 9 (3 maart 2021).

466 Chesneau, 'Salon de 1859: Libre étude sur l'Art Contemporain', 17–18; Zgórnjak, Kapera, en Singer, 'Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?', n. 21.

467 Gedoeld wordt op de grote opdracht voor Napoleon III, die van elk legeronderdeel een correct weergegeven staande figuur wilde hebben. Fremiet heeft dit edele handwerk ondernomen, omdat hij er veel geld aan verdiende. (Zie Hoofdstuk 2)

geïnspireerd op Jules Michelets net gepubliceerde essayistische studie *L'Amour* (1859).⁴⁶⁸ *L'Amour* vormt, samen met de latere publicatie *La Femme* uit 1860, een in die tijd populair handboek over het huwelijk en de relatie tussen man en vrouw, waarin de auteur beoogt een lans te breken voor een herwaardering en bescherming van de vrouw.⁴⁶⁹ Voor Michelet waren deze handboeken vreemde eenden in de bijt van zijn oeuvre, want hij was als historicus bekend van zijn doorwrochte werk over de Franse geschiedenis en de Franse Revolutie, en als degene die de term Renaissance in 1855 introduceerde. Michelets standpunten zijn vrouwvriendelijk bedoeld, maar naar de huidige maatstaven zijn ze behoorlijk neerbuigend en patriarchaal. Een voorbeeld: Michelet pleitte er voor om de vrouw in haar waarde te laten, want zij is nu eenmaal intellectueel gemankeerd, maar daar kan zij niets aan doen. Michelet: zij wil graag door de man worden gevormd en geslepen, als een diamant. Daarom is voor Michelet de mythe van Pygmalion veelzeggend. De vrouw moet worden gekneed, opgevoed, juist omdat ze van die achterstanden heeft. Michelet geeft als opdracht aan de man: vorm haar tot een volwassen vrouw en voed haar op, want dat kan heel wat opleveren.⁴⁷⁰ Samenlevingen die het matriarchaat huldigden behoorden tot de bloeiendste van de wereldgeschiedenis.⁴⁷¹ Michelet verwijst hiervoor naar het Afrikaanse Egypte met hun verering van de moederlijke kattengodin Isis.

De lezer van nu kan niet anders dan concluderen dat deze neerbuigende en kleinerende teksten naar onze huidige maatstaven een stuitend gebrek aan empathie bevatten en niet anders dan als kwetsend voor vrouwen moeten worden gezien. Michelets feminisme is in 1859 en 1860 bij mannen én vrouwen een groot succes, als we de verkoopcijfers als maatstaf nemen. Er was zoals gezegd ook kritiek: Michelets taal is zeer bloemrijk en de studeerkamergeleerde poneerde verregaande adviezen over het opvoeden van kinderen, terwijl men correct vermoedde dat hij zich, zoals gebruikelijk in die tijd, weinig bemoeide met de praktische opvoeding.⁴⁷²

.....

468 Engelse editie Jules Michelet, *Love* (New York: Rudd and Carlton, 1860).

469 Jules Michelet, *Woman* (New York: Rudd and Carlton, 1866).

470 Michelet, *Love*, 68. Hoofdstuktitel: VIII. You must create your wife-she herself desires nothing better. *Il faut que tu crées ta femme. Elle ne demande pas mieux.*

471 Michelet, *Woman*, 133.

472 Een bespreking in het Nederlandse periodiek: Anon., 'Buitenlandsche letterkunde: Losse schetsen. Michelet, *Vaderlandsche letteroefeningen* 105, nr. 1 (1865): 102-12. "Is het niet een zonderling contrast, dat de man, die op dertigjarigen leeftijd een beroemd geschiedschrijver, en op veertigjarigen een welsprekend redenaar was, als zestigjarig grijsaard de huismoeders in prachtige stijl vertelt, hoe zij haar kinderen een luijer moeten aanbinden, vooral wanneer men in aanmerking neemt, dat die mannelijke baker (zie Hildebrand in zijn *Camera Obscura*) nooit het genoegen gesmaakt heeft, zijn eigen kinderen in de wieg te zien liggen?" Michelet had overigens drie kinderen. In het algemeen voor Michelet en *L'Amour* en *La Femme*: James Smith Allen, "A Distant Echo": Reading Jules Michelet's "L'Amour" and "La Femme" in 1859-1860, *Nineteenth-century French*

Het kritische standpunt van Chesneau, dat hij op Michelet baseert, is ontegenzeggelijk verfrissend, maar het is geen algemeen gedeelde visie in de negentiende eeuw. Hij richt de blik niet op de gorilla, maar op de vrouw die wordt ontvoerd. Chesneau ziet in het beeld een metafoor voor de onderdrukking van de vrouw door beestachtige mannen, geen reconstructie van een biologische, antropologische of historische situatie. Hij richt zich op het slachtoffer van de roof en neemt de gorilla als een bijzaak. In het negentiende-eeuwse debat over Fremiets *Gorilla's* is Chesneau bij mijn weten een van de weinigen die het beeld vanuit het standpunt van de vrouw bespreekt. Hoewel bijzonder sympathiek vanuit feministisch standpunt, is hij vanuit kunstkritisch oogpunt een conservatief, omdat hij het beeld geheel metaforisch opvat. Dat de gorilla luttele jaren na ontdekking zo dynamisch en realistisch wordt getoond is iets wat Chesneau niet bijzonder voorkomt, althans, niet bijzonder genoeg om in zijn interpretatie te verdisconteren. Chesneau was een roepende in de woestijn, een gevoelige geest die wel degelijk oog had voor de rechteloosheid en zwakke juridische positie van de vrouw in het algemeen en voor de persoonlijke tragedies van individuele vrouwen, waarbij de verbeelding van 'de vrouw' als *négresse* de armoedige positie van de vrouw in het algemeen, bevestigt.

We moeten aannemen dat voor het publiek in 1859 de *Gorille-N.* een scandalus beeld was, maar niet zozeer omdat een vrouw geweld werd aangedaan. De schok schuilde in het feit dat de gorilla de vrouw schaakt om vermeende seksuele redenen. Ronduit verbeelde seksualiteit was al reden voor een schandaal, laat staan de verbeelding van een dier dat zich seksueel zou interesseren voor een mens.⁴⁷³

4.1.3 Misbruik verbeeld

In kunstwerken is bijna altijd alleen een suggestie van seksualiteit aanwezig als verbeelding van een literaire of mythische bron over schaking. De *Gorille-N.* toont, geheel volgens traditie, geen werkelijke seksuele handelingen. Verkrachtingsscènes worden in de westerse kunst bijna nooit expliciet getoond. Een zeer zeldzame uitzondering hierop vormt het schilderij van Christiaan van Couwenbergh uit 1632 (afb. 85).⁴⁷⁴ Hier is niet een schaking afgebeeld, maar het moment dat een zwarte vrouw wordt aangerand.

.....
studies 16, nr. 1/2 (1987): 30–46.

473 Die verontwaardiging en afschuw voor de verbeelding van seksualiteit kan samenhangen met de negentiende-eeuwse seksuele moraal van de rooms-katholieke kerk, die zijn invloed nog steeds deed en doet gelden.

474 Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (3 delen) (Den Haag: J. Swart, C. Boucquet, M. Gaillard, 1753), deel I., p. 236; Wolfthal, *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives*, 189–197.

Het zeer verontrustende beeld van de lachende witte mannen, ontkleed of gekleed, in contrast met de zeer karika-turaal, in rassenclichés geteken-de zwarte vrouw is zeer aangrij-pend.⁴⁷⁵ De figuur links maakt contact met de toeschouwer, met ons, maar hij is niet be-schroomd, niet geschokt over de gehele weergegeven situatie. Zijn gebaren suggereren dat hij



deze scène aan ons wil laten zien. Niets duidt aan dat iemand zal ingrijpen om dit geweld te stop-pen. De verkrachting zal zich onafwendbaar voor ons oog afspelen. Een ander schokkend element is dat de kunstenaar de vrouw afbeeldt als een dierlijke figuur, als een mensaap, zeer donker, vreemd behaard en hard schreeuwend met een opengesperd gezicht. Het ontmenselijken van het slachtoffer is een manier om de verkrachting moreel meer acceptabel te krijgen.

Wolfthal noemt dit schilderij een 'heldhaftige' verbeelding van een verkrach-ting, omdat de verbeelding vooral vanuit het standpunt van de verkrachter is getoond, die daarmee zijn mannelijkheid of heroïsme wil bewijzen. Wolfthal wil nu juist het tegenovergestelde aan de orde brengen. Zij bewijst met drie argu-menten dat dit schilderij maar één gezichtspunt benadrukt. Christiaan van Cou-wenbergh heeft wel meer erotische schilderijen gemaakt, maar deze voorstelling is zeldzaam, schokkend en stelt ons voor allerlei raadsels, aldus Wolfthal.⁴⁷⁶ Zij behandelt deze roof als een uitzonderlijk schokkende voorstelling, omdat er geen ontsnapping mogelijk door de manier waarop het verhaal visueel is ver-beeld. Het schilderij is volgens Wolfthal een 'kale' weergave van het misbruik. Er is geen sprake van een verbeelding van mythologie of bijbelverhaal. De kijker

Afb. 85. Christiaan van Couwenbergh (1604-1667), Verkrachting van een vrouw, (ook wel: Drie jonge blanke mannen en een zwarte vrouw, ook wel: Scène de moeurs; Le rapt de la négresse (autre titre)), 1632, o/d, 104x127, Musée des Beaux Arts Strasbourg.

475 Evenals de dichter Scott Hightower, die zijn weezin in dichtvorm weergaf: Scott Hightower, 'Christiaan van Couwenbergh's Rape of a Negress, 1632 Musée de Beaux-Arts, Strasbourg', *Callaloo* 39, nr. 3 (2016): 565-565,728.

476 Wolfthal, *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives*, 191. Onderzoekster Wendy Garland Streule noemt het schilderij 'puzzling', Wendy Garland Streule, 'Objects of Desire: Case Studies in the Pro-duction and Consumption of Erotic Images in the Dutch Golden Age', onder redactie van Catherine Puglisi (Rutgers The State University of New Jersey - New Brunswick, 2011), 35-36.. Bespreking van Couwenberghs oeuvre en het gebruik van erotiek op p. 144-e.v.

wordt uitgenodigd toe te kijken en niemand van de personages is van plan het geweld te stoppen.⁴⁷⁷ Die 'kale' weergave wordt versterkt door de afwezigheid van een historische setting. De scène is volgens Wolfthal geplaatst in de eigen tijd van de kunstenaar.⁴⁷⁸ Er is geen toneelbeeld te zien, geen achtergrond, geen landschap, geen mythologische scenografie. Het geheel speelt zich af in een kleine kamer met een enkel bed en een klein tafeltje. Het derde aspect heeft te maken met raciale stereotypen. De mansfiguren zijn anoniem en zeer licht van huid. De vrouwenfiguur is zeer zwart en dierlijk afgebeeld. Het contrast is overduidelijk aanwezig en bevestigt de raciale hiërarchie zeer in het nadeel van de zwarte vrouw.⁴⁷⁹ Zij is hulpeloos en doodsbang, raakt de grond niet met haar voeten waardoor zij niet kan wegrekken.⁴⁸⁰ Kortom: het is een verbeelding van machtswellust, van een heerszucht van de man over de vrouw en van de dominantie van wit over zwart. De manier van afbeelden van deze 'roof' heeft geen school gemaakt, waaruit Wolfthal concludeert dat deze uitwerking te confronterend moet zijn geweest voor een groter publiek. Voor haar staat het vast dat roof niet altijd werd besproken vanuit het perspectief van de geweldpleger, maar dat het juist werd veroordeeld, zeker sinds de middeleeuwen. Deze veroordeling was daarom geen moderne inventie, maar kent een lange geschiedenis van controversen. Volgens Wolfthal heeft de geweldpleger of machthebber de neiging om seksueel geweld vanuit zijn standpunt als een heroïsche situatie te verbeelden in kunstwerken. De weergave van de roof wordt getoond vanuit het perspectief van de agressor. Waarom is het schilderij van Van Couwenberg getiteld: 'de verkrachting van de negerin' en niet: 'de gewelddadige verkrachting uitgevoerd door drie witte mannen'?⁴⁸¹ Dat komt doordat die perspectiefwisseling de geweldplegers onmaskert en te kijk zet. De tegenstelling zit hem in het feit dat een dergelijke titel inconsistent is met de hiërarchische orde die deze wil bevestigen: de witte mannen zijn de baas, de zwarte vrouw wordt door hen verkracht.

Het schilderij van Van Couwenbergh is aangekocht in 1970 voor het Musée des Beaux-Arts in Straatsburg en vanaf dat moment werd het opgemerkt door kunsthistorici, want het was lange tijd in privébezit.⁴⁸² Wolfthals standpunt is

.....
477 Wolfthal, *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives*, 191–192.

478 Ibid., 192.

479 Ibid., 193. Voor de raciale kleursymboliek: Albert Boime, 'Introduction. The Art of Darkness', in *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century* (London: Thames and Hudson, 1990), 1–13.

480 Wolfthal, *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives*, 194.

481 Ibid., 196.

482 Uit de collectie De Menil, een particuliere kunstcollectie van een Frans echtpaar dat gevlucht was uit Parijs gedurende de Tweede Wereldoorlog. John (geboren Jean) de Menil, gehuwd met Dominique Schlumberger, maakte fortuin in de oliewinning. De De Menils waren onder andere de opdrachtgevers voor de Rothko Chapel. In de stichting De Menil worden op dit moment ongeveer 16.000 kunstwerken beheerd, vooral moderne

invoelbaar en wordt sterk ondersteund door haar visuele analyse, maar het is onduidelijk wat de functie van dit schilderij ooit was. Heeft Van Couwenbergh hier een genrestuk geschilderd, met als bedoeling een directe, ruwe grap te willen maken? Of is het juist andersom? Was het in de zeventiende eeuw ondenkbaar dat dit schilderij als een aanklacht kon worden gelezen, dubbelzinnig in de moraliteit zoals zoveel genreschilderkunst in die tijd was?

Fremiet heeft dit schilderij vrijwel zeker niet gekend, juist omdat het zo lang in een particuliere collectie heeft bevonden. Vanuit kunsthistorisch oogpunt is de enige overtuigende beeldovereenkomst met andere roven de uitgestoken arm en de opengesperde mond en ogen van de vrouwenfiguur, die alle drie de wanhoop of ontzetting van het slachtoffer moeten uitdrukken, een iconografie die al eerder bekend was in de kunstgeschiedenis bij de Sabijnse Maagdenroof. Door die parallellie is er enige visuele connectie met de Gorille-F., maar niet veel. Zeer relevant is het loutere bestaan van racisme, dat met dierlijkheid wordt vermengd en wordt aangezet in de visuele contrasten zwart en wit, die de machtsverhoudingen expliciet maken. Dat lijkt wel van alle tijden.

4.2 LITERAIRE OVERLEVERINGEN VAN DE PRIMAAT

4.2.1 Oudheid

Welke literaire verhaaltradities bestonden reeds, die als uitgangspunt voor een roof konden worden gebruikt? Er bestond al een corpus van roof-mythologie, vooral uit de Oudheid overgeleverd. Het belangrijkste voorbeeld zijn de *Metamorfosen* van Publius Ovidius Naso (43 v.Chr. - 17 na Chr.), de belangrijkste klassieke westerse bron voor roven.⁴⁸³ Dit geschrift, gereedgekomen rond 8 na Christus, bestaat uit zo'n 12.000 verzen. Het is hooggewaardeerd, een mijlpaal in de westerse literatuur, een bron van inspiratie voor vele kunstwerken. Gedaanteverwisselingen zijn een doorlopend thema in deze verzen. De verkrachting is alomtegenwoordig in de *Metamorfosen*. Die komt soms ruw op het dak van de lezer. Een aanhef, vanaf vers 437, luidt: "Procne verlangt naar haar zuster Philomena. Als Tereus haar uit Athene haalt, wordt hij verliefd en verkracht haar." De aanwezigheid van vele verkrachtingen en roven is voor een lezer nu bevreemdend en lastig te begrijpen. Het lijkt alsof Ovidius geobsedeerd was door roven en misbruik. Ovidius is een van oorsprong Romeinse auteur, maar hij maakte veel gebruik van Griekse mythologie. Hierdoor kennen wij nu nog steeds veel

.....
kunst. Het Menil Collection museum in Houston is geopend in 1987.

483 M. d'Hane-Scheltema, *Metamorfosen: Ovidius* (Amsterdam: Atheneum, 2015).

verhalen uit die Griekse traditie. In het geval van de Griekse mythologie, zegt classica Mary Lefkowitz, moeten we voorzichtig zijn om te zeggen dat deze verhalen verkrachting en vrouwenmisbruik legitimeren.⁴⁸⁴ Roof en seksualiteit zijn in de *Metamorfosen* in een specifieke context ondergebracht. De ontvoering door een godheid heeft voor de vrouw in kwestie, in de mythe, vaak een uiteindelijk positief gevolg: het kan bijvoorbeeld de reden zijn dat haar kinderen helden worden. Zij zijn namelijk van goddelijke afkomst. In de Griekse mythologie komt ontvoering en schaking veel voor. De Trojaanse oorlog begint met een ontvoering, namelijk met die van Helena, dochter van koning Menelaos, die werd meegenomen uit haar eigen huis door de jongeman Paris.⁴⁸⁵ Paris had dit recht omdat hij een gouden appel mocht geven aan de mooiste godin, aanwezig op het huwelijk van Peleus en Thetis. Afrodite, godin van de Liefde, beloofde hem Helena, als hij haar zou uitroepen tot mooiste godin. Dit gebeurde.

Verleiding en ontvoering in het eigen huis van de vrouw, lees: het huis van de echtgenoot, vader of broer, werd in Griekse mythen gezien als een zware misdaad, vergelijkbaar met moord.⁴⁸⁶ Dit leidde dan ook vaak tot eerwraak. De ontvoering van Helena werd dus de aanleiding tot een wraakexpeditie tegen Troje. Overigens worden Helena's persoonlijke ervaringen of gedachten niet beschreven, zoals te verwachten was.

Lefkowitz relateert enigszins de Griekse mythologie, waarin verkrachting dan wel voorkwam, maar niet altijd als grensoverschrijding. Zij geeft aan dat er een verschil bestaat tussen mythen en verhalen over levende personen en goden. In de verhalen verleiden de goden de vrouw in kwestie vaak *buiten* de thuissituatie en de vrouwen lijken toch toegeeflijk te zijn.⁴⁸⁷ De bevruchting door een godheid is juist onderdeel van de hagiografie in de Griekse mythologie, die zelfs doorklinkt in het Christendom met de geboorte van Jezus, waarbij wordt verteld dat zijn moeder door de godheid op wonderlijke, onbekende manier, zonder dat zij het bewust is, laat staan dat zij toestemming heeft gegeven, is bevrucht.

Voor de beeldhouwkunst is Ovidius belangrijk, vooral vanwege Gianlorenzo Bernini's roven. In de Galleria Borghese in Rome bevinden zich de beroemde sculpturen van Bernini, bijv. de Apollo en Daphne (1622-25) en de Pluto en Proserpina (1621-22). Het zijn verbeeldingen van Ovidiaanse roven die 'mislukken',

484 Mary L. Lefkowitz, 'Seduction and Rape in Greek Myth', in *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, onder redactie van Angeliki E. Laiou (Washington: Dumbarton Oaks, 1998), 17-37.

485 Richmond Lattimore, *Homer: The Iliad* (Chicago: University of Chicago Press, 1951).

486 Het is een oude opvatting van schaking, waarbij de hoeder van het eigendom, in dit geval de dochter, wordt beroofd. Schaking is in deze gedachtengang ordinaire diefstal. Dus is een vertrouwen geschonden.

487 Dat laatste bestrijdt Wolftal in zijn algemeenheid met het argument, dat Ovidius gewoon opschrijft dat de vrouw graag wil worden misbruikt.

omdat de metamorfose zich voordoet voordat de godheid zich kan vergrijpen aan zijn object van begeerte.⁴⁸⁸ Ovidius is eveneens van belang voor de roof door een dier. De *Metamorfosen* bevat verhalen van roven door goden, die zich voor de gelegenheid hullen in de gedaante van een dier, zoals Leda bevrucht door een zwaan en Europa door een stier. Dat roven zich op die manier kunnen voordoen, in deze literaire constructies, is door de *Metamorfosen* gemeengoed geworden. Bestialiteit, seksueel contact tussen mens en dier, wordt al veroordeeld in de Bijbel.⁴⁸⁹

De Romein Livius en de Griek Plutarchus beschrijven de roof van Sabijnse vrouwen in hun respectievelijke historiën.⁴⁹⁰ Het verhaal gaat, dat Romulus, naast Remus een van de stichters van de stad Rome, zijn stad zag volstromen met mannelijke inwoners, die uit andere woonplaatsen kwamen om hun geluk te beproeven en om hun slechte verleden achter zich te laten. Deze gelukszoekers namen hun vrouwen niet mee en de stad Rome kreeg met het probleem van een vrouwentekort te kampen. Romulus loste dit op door een groot feest te organiseren, waarbij een naburig volk, de Sabijnen, ook werd uitgenodigd. Zij kwamen, inclusief vrouwen en dochters, vol goede zin opdagen, maar kregen de schrik van hun leven toen de Romeinen hun dochters roofden en de Sabijnse mannen de stad uitjoegen. Na een tijd, klaar om wraak te nemen, zagen de Sabijnen dat dat weinig zin had omdat de vrouwen nieuwe gezinnen hadden gesticht. Dit was het moment van overgave voor de Sabijnen, die de noodzakelijke Pax Romana slaafs moesten ondergaan.⁴⁹¹

Er zijn nog vele andere voorbeelden van verhalen over een schaking of een roof.⁴⁹² Voorbeelden zijn de centaur Nessus, die de vrouw van Hercules wilde verkrachten, Pluto en Proserpina, waarbij zij wordt ontvoerd naar de onderwereld, de verkrachting van de dochters van Leukippus, of Apollo die jaagt op Dafne. Het zijn verbeeldingen van literaire overleveringen van auteurs zoals Apollodorus, Dio-

488 Een groep in de Galleria is geen roof, want het is een Hercules en Anchises (1618-19). De ene figuur tilt de andere op. Dit beeld is meer een onderdeel van de traditie van tillende figuren, die begon bij Giambologna.

489 De ingewikkelde en niet voor de hand liggende geschiedenis van de relatie tussen de mens en het dier in de criminaliteit en de criminologische antwoorden hierop: Piers Beirne, 'The Use and Abuse of Animals in Criminology: A Brief History and Current Review', *Social Justice: a Journal of Crime, Conflict and World Order* 22, nr. 1 (1995): 5; Piers Beirne, 'Rethinking Bestiality: Towards a Concept of Interspecies Sexual Assault', *Theoretical Criminology* 1, nr. 3 (1 augustus 1997): 317-40.

490 Al in 1789 vertaald in het Nederlands: Plutarchus, *De Levens van Doorluchtige Grieken en Romeinen (eerste deel)* (Amsterdam: Allart, 1789), 189-190. 'Titus Livius (Livy), The History of Rome', Titus Livius (Livy), The History of Rome, geraadpleegd 3 oktober 2019, <https://edu.nl/p4hw3>. Ab Urbe Condita, 1.8.4-1.10.1.

491 De uitputtende studie over het iconografische thema van Romulus en de Sabijnse Maagdenroof is te vinden in Augé, Christian et. al., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: VII-1 (Oidipous-Theseus)*, onder redactie van Lilly Kahl (Zürich / München: Artemis, 1994), 639-644.

492 Inleiding op dit onderwerp: James Hall, *Hall's Iconografisch handboek: onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst* (Leiden: Primavera Pers, 2003), 302. Een veel uitputtender lijst van thema's is te vinden in Helene E. Roberts, red., *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art (2 Delen)* (Chicago / London: Fitzroy Dearborn, 1998), 12-16.

dorus Siculus, Hyginus, Quintus van Smyrna, Sophocles en Valerius Flaccus, vaak alleen voor classici bekende namen van auteurs. Vaak beperkt zich de mythologie tot de ene zin in de titel, een korte samenvatting van een kort verhaal. Vaak is de roof, in navolging van Ovidius, een nonchalante manier om het aangaan van een seksuele relatie tussen verschillende mythologische figuren aan te duiden.

Andere literaire bronnen uit de oudheid, bijbelse bijvoorbeeld, zijn er wel, maar worden nauwelijks verbeeld. In de bijbel worden duidelijke regels over seksualiteit geformuleerd. Verkrachting wordt veroordeeld.⁴⁹³ Vindplaatsen van de roof zijn de verkrachting van Dina door Sichem, de schanddaad van de Gibeonieten en Tamar misbruikt door haar halfbroer Amnon.⁴⁹⁴ Steeds wordt de verkrachter veroordeeld, het misbruik wordt altijd als een schande ervaren, ook voor de vrouwen en verkrachting is een gruwel in de ogen van God. Hierin verschilt de Bijbel van de Grieks-Romeinse literaire bronnen. Een literaire omkering wordt toegepast in het verhaal van Jozef in Genesis, de beschuldiging van verkrachting van de vrouw van Potifar, waarbij de vrouw de moreel verkeerde positie inneemt.⁴⁹⁵

4.2.2 Uit de koloniën

De klassieke verhaaltradities uit de oudheid zijn vrijwel allemaal gericht op de roof van de vrouw door de man, in allerlei varianten. Door contact met de plaatselijke bevolking in de nieuwverworven koloniën kwamen nieuwe verhalen in omloop, waarin onder andere de mensaap een rol speelde. Die verhalen en ideeën over de primaten worden in paragraaf 3.2.2 ook aangeraakt, maar niet genoeg, want het is daar de bedoeling om de beeldtradities in kaart te brengen en de entree van de mensaap, specifiek de gorilla, in de wetenschap te beschrijven. In deze paragraaf komen de literaire tradities, oraal of in schriftelijke bronnen, zo ze er al zijn, aan de orde. Deze zijn ouder dan de ontdekking en standaardisering van de wetenschappelijke taxonomie van de soorten in de biologie. Standaardtermen voor de benaming van de gorilla, de orang-oetan, de chimpansee of andere primaten waren nog niet voldoende vastgesteld in het westen, zeker niet in de niet-specialistische omgangstaal. De algemene benaming voor mensapen was lange tijd orang-oetan, onafhankelijk van de soort die benoemd werd, mocht de soort al worden onderscheiden.⁴⁹⁶

Zeker in de wereld van de reizende circussen en menagerieën waren diere nnamen belangrijk als aantrekkelijke reclame op een poster, niet als wetenschappelijke

493 Deut. 22

494 Gen. 34; Rechters 19, 2 Sam 13.

495 Gen. 39

496 Voor de entree van de orang-oetan in de biologie en de geschiedenis van de naamgevingen: John van Wyhe en Peter C. Kjærgaard, 'Going the Whole Orang: Darwin, Wallace and the Natural History of Orangutans', *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 51 (juni 2015): 53–63.

duiding. Pas aan het einde van de achttiende eeuw onderscheidde specialisten de orang-oetan en de chimpansee als twee soorten. De gorilla kwam pas, zoals we reeds zagen in paragraaf 3.2.2, na 1847 als aparte soort in beeld in de westerse wetenschap. Als men informeel sprak over primaten, was het niet vreemd om ze te bespreken als orang-oetans.⁴⁹⁷ Dat gold ook voor het gebruik van het woord 'gorilla'. De op een poster aangeprezen 'gorilla' in Wombwells reizende menagerie is in werkelijkheid een mandril (afb. 67). Aanduidingen voor primaten werden door elkaar heen gebruikt. Dat betekent dat literaire tradities over de orang-oetan, de chimpansee en de gorilla door elkaar heenlopen. Een verhaal over een orang-oetan kan makkelijk worden overgenomen in de context van een gorilla (zie 4.2.3). Fremiet kon voor de weergave van zijn gorillaroof alleen maar terugvallen op tekstuele getuigenverlagen van reizigers en schedelmateriaal. Een voorbeeld: de zeventiende-eeuwse arts en Naturalist Jacobus Bontius (Jacob de Bondt) publiceert over Indië en de orang-oetan. Hij verklaarde dat de Javanen sterk vermoedden dat de orang-oetan wel kon spreken, maar dat hij praten weigerde, omdat hij anders gevaar liep te werk te worden gesteld.⁴⁹⁸ Een precies eender verhaal vertelde Van Bemmelen over de gorilla in het Artis Jaarboekje in 1859.⁴⁹⁹ Andere verslagen over het gedrag van de gorilla lijken te stammen van verhalen over de orang-oetan of de chimpansee.⁵⁰⁰

De eerste primaten die in Europa werden gezien waren orang-oetans en chimpansees. Ze werden meegenomen door zeelieden, die uit kolonies terugkeerden met hun handelswaar, souvenirs en met verhalen over de wonderlijke dieren die zij hadden gezien in die vreemde, verre gebieden. Dat corpus dijde uit naarmate meer gebieden in de wereld werden gekoloniseerd. Omdat de benaming van de primatensoorten door elkaar heen werd gebruikt, is niet duidelijk welk dier nu werkelijk de hoofdrol speelt. Als het gaat om een monsterachtige aap, kan er een makkelijke overdracht plaatsvinden van een sensatieverhaal waarin de orang-oetan, de gorilla of de chimpansee, ook wel 'quimpensee', een verwerpelijke hoofdrol speelt.

.....

497 De eerste die een gorillaschedel in handen krijgt is de missionaris Savage (zie 3.2.2), die in Gabon werkt. Hij spreekt dan van de ontdekking van een nieuwe soort *orang-oetan*. Zie Saint-Hilaire, 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères. Singes- Gorille', 6.

498 van Wyhe en Kjærgaard, 'Going the Whole Orang: Darwin, Wallace and the Natural History of Orangutans', 54.

499 A. A. van Bemmelen, 'Over den gorilla', in *Jaarboekje van het Koninklijk Zoologisch Genootschap Natura Artis Magistra* (Amsterdam: M. Westerman & Zoon, 1859), 154. Hij geeft later aan dat die verhalen wat hem betreft niet kloppen, want de gorilla heeft niet zo'n grote intelligentie zegt Van Bemmelen.

500 Denk aan Edward Tyson, *Orang-outang, sive homo sylvestris, or, The anatomy of a pygmie compared with that of a monkey, an ape, and a man: to which is added, A philological essay concerning the pygmies, the cynocephali, the satyrs, and sphinges of the ancients: wherein it will appear that they are all either apes or monkeys, and not men, as formerly pretended* (London: Thomas Bennet and Daniel Brown, 1699); Peter Camper, *Natuurkundige verhandelingen van Petrus Camper over den Orang Outang: en eenige andere Aap-sorten: over den Rhinoceros met den dubbelen boren: en over het Rendier* (Amsterdam, 1782).

Hoeveel verhalen werden door westerse wetenschappers en reizigers in omloop gebracht, rechtstreeks afkomstig van de inheemse bevolking?

Een eerste voorbeeld is de bioloog Isidore Geoffroy de Saint Hilaire, die in 1858 over de gorilla spreekt:

Er wordt gezegd dat hij de geweerloop kan grijpen en onmiddellijk tussen zijn formidabele kaken kan verpletteren. Er is ongetwijfeld geen overdrijving in deze uitdrukkingen; maar aan de verschillende verzamelde getuigenissen kan nauwelijks worden getwijfeld dat een geweerloop minstens één keer uit de handen was getrokken en door een gorilla was gedraaid; en er is absoluut geen twijfel dat de jacht op dit dier de beste gewapende man blootstelt aan de grootste gevaren.⁵⁰¹

Vervolgens vertelt Geoffroy ons, dat de gorilla's gevaarlijk zijn voor de plaatselijke bevolking, omdat zij de neiging hebben zwarte vrouwen te ontvoeren.⁵⁰² Grote kracht en woeste wildheid zijn de belangrijkste eigenschappen. De roof is onderdeel van natuurlijk gedrag.

In het al eerder genoemde jaarboekje van het Amsterdamse Zoölogisch Genootschap *Natura Artis Magistra* uit 1859 heeft Van Bemmelen voor het eerst in het Nederlands een tekst over de gorilla gepubliceerd, die zwaar leunt op de Franse bronnen. De tekst is geschreven rond november 1858. Vanwege die datering is de conclusie gerechtvaardigd dat Van Bemmelen zich in de voorhoede van de kennis over de gorilla bevindt.⁵⁰³ De *Description* van Geoffroy de Saint-Hilaire heeft Van Bemmelen klaarblijkelijk nog niet onder ogen gezien, want hij neemt die publicatie niet op in zijn literatuurlijst. Van Bemmelen:

Zij zijn zeer schrander; hun verstand is meer ontwikkeld dan bij andere dieren. De meeste neegers gelooven dan ook, dat zij eene vreemde natie uitmaken, welke zich in hun land is komen neêrzetten, en dat zij slechts daarom niet spreken, omdat zij vreezen genoodzaakt te zullen worden tot arbeiden.

.....
501 Saint-Hilaire, 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères. Singes- Gorille', 57. "On prétend qu'il saisit le canon de fusil et l'écrase immédiatement entre ses formidables mâchoires. Il y a sans nul doute l'exagération dans ces expressions; mais on ne peut guère douter, d'après les divers témoignages recueillis, qu'un canon de fusil ait été arraché, au moins une fois, des mains qui le tenaient, et tordu par un Gorille; et il est absolument hors de doute que la chasse de cet animal expose l'homme le mieux armé aux plus redoutables périls."

502 In een voetnoot verhaalt Saint-Hilaire van een kleine zwarte jongen, die zou zijn ontvoerd en een jaar lang zou hebben geleefd tussen de gorilla's. Ibid., 57 noot 3.

503 van Bemmelen, 'Over den gorilla'.

Zij leven in troepen, vallen de menschen aan, zoo dat de negers bang voor hen zijn en zich niet alleen in bosschen durven begeven, waar die apen, als zij menschen ontmoeten, hun stokken aanbieden, noodzaken om te vechten, zich zelven met stokken verdedigen, en hun met houtjes de ogen uitsteken; zij dooden hen dikwijls in afgelegene streken, slepen soms menschen weg, volgens de verhalen van de inboorlingen en de zwarte kooplieden, en houden hen dan in vreeselijke toestand van gevangenschap. Zij hebben sterke hartstogten voor de negerinnen en pogen dezen ook steeds te rooven, om haar bij zich te houden en met haar als hunne wijfjes te leven. Eene negerin te Lowango in de provincie Congo bleef drie volle jaren in gevangenschap bij hen; zij werd goed verzorgd en ruim van voedsel voorzien. Zij stelen ook jonge negers en voeren dikwijls kinderen van zeven of acht jaren op boomen weg, zoo dat men eene ongeloofelijke moeite heeft om ze hun te ontnemen. Behalve deze meer liefderijke gezindheid voor de negerinnen, zijn deze apen zoo ontzettend boos, moedig en sterk, dat men slechts de jongen, doch nimmer de volwassenen levendig kan magtig worden, daar tien mannen niet voldoende zouden zijn om er één te overmeesteren; zelfs olifanten vallen zij aan, en verdrijven ze met stokslagen uit hunne bosschen.⁵⁰⁴

Dat de gorilla het gedrag vertoont om mensen te ontvoeren en vrouwen als bijzit te hebben, is volgens deze overleveringen zo klaar als een klontje, zelfs dat ze ze meenemen de bomen in om aan achtervolging te ontkomen.

Ongetwijfeld heeft Paul du Chaillu bijgedragen aan het woeste imago van de gorilla. Deze antropoloog, ontdekkingsreiziger en schrijver werd beroemd, omdat hij beschreef hoe hij gorilla's had waargenomen tijdens zijn reizen in West-Afrika in de jaren 1860. In 1861 verscheen de *Explorations & Adventures in Equatorial Africa* van zijn hand en al in het voorwoord noemt hij de gorilla “monstrous and ferocious”, monsterlijk en woest.⁵⁰⁵ Als hij ze voor het eerst tegenkomt zegt hij:

Ik voelde me net een moordenaar [Du Chaillu loopt met getrokken geweer door het bos, DvB] toen ik de gorilla's voor het eerst tegenkwam. Zij zagen eruit als vervaarlijke harige mannen terwijl ze renden op hun achterbenen; hoofd gebogen, het lichaam naar voren gericht, hun hele voorkomen als mensen die rennen voor hun leven. Voeg hierbij hun vreeselijke kreten, woest en dierlijk, maar ook vreemd menselijk, en dan begrijp

.....

⁵⁰⁴ Ibid., 153–154.

⁵⁰⁵ Du Chaillu, *Explorations & Adventures in Equatorial Africa; with accounts of the manners, and customs of the people, and of the chase of the gorilla, crocodile, leopard, elephant, hippopotamus and other animals*, iii.

je waarom er zoveel bijgelovige verhalen de ronde doen over “deze wilde-man uit de bossen” bij de inheemse bevolking.⁵⁰⁶

De vrouwen in Du Chaillu's reisgezelschap bleven doodsbang achter terwijl hijzelf en zijn gidsen op gorillajacht gingen. Hij merkt meerdere keren op dat de vrouwen zo bang zijn. Daar is reden toe. Bij het kampvuur vertellen de mannen verhalen over de gorilla, die Chaillu naar eigen zeggen ‘afluistert’, dus het gaat volgens hem om authentieke verhalen. Een voorbeeld: twee vrouwen van het “Mbondemo-volk” liepen door de bossen, toen één van hen werd ontvoerd door een gorilla. Enkele dagen later kwam ze terug en vertelde ze dat ze was misbruikt. Eén van de mannen bij het kampvuur legde uit aan Du Chaillu dat deze gorilla moet zijn bezeten door de geesten van overleden mannen.⁵⁰⁷ Men geloofde dat zo'n bezeten dier niet kon worden gedood en dat er meerdere voorouders in het dier huisden, wat zijn grote formaat verklaarde.

Een ander verhaal deed de ronde dat gorilla's het suikerriet aan het oogsten waren op de gebruikelijke manier, waarbij het riet in bundels werd gebonden. Toen de mannen de gorilla's probeerden te verjagen, namen de dieren enkele mannen als krijgsgevangenen mee, naast dat ze anderen doodden of verwonden in de gevechten. De gevangenen werden na een paar dagen naar huis gezonden, levend, alleen hun nagels van voeten en handen waren verwijderd.⁵⁰⁸ Hiermee wordt de wreedheid van het dier geïllustreerd.

Men vertelde dat het was voorgekomen dat een kind werd ontvoerd, dat jarenlang in het bos verbleef en in een gorilla was veranderd.⁵⁰⁹ Dit dier was niet te doden. De gorilla is in de verhalen bezeten, woest en gevaarlijk. Men vertelde dat de gorilla in een hinderlaag, laag in de bomen, afwachtte tot mensen onder de boom doorliepen. Zo'n man of vrouw werd bij de benen gepakt, omhooggesleurd en langzaam gewurgd.⁵¹⁰ Bij al deze verhalen merkt Du Chaillu op dat hij ze moeilijk kan geloven, juist omdat de gorilla zo afgezonderd leeft.

Later op zijn reis komen er nog meer verhalen los. Zo zal een gorilla rustig worden, als je je speer duidelijk zichtbaar op de grond laat vallen.⁵¹¹ De hersenen

.....
506 “I protest I felt almost like a murderer when I saw the gorillas this first time. As they ran—on their hind legs—they looked fearfully like hairy men; their heads down, their bodies inclined forward, their whole appearance like men running for their lives. Take with this their awful cry, which, fierce and animal as it is, has yet something human in its discordance, and you will cease to wonder that the natives have the wildest superstitions about these “wild men of the woods.” Ibid., 60.

507 Ibid., 61.

508 Ibid.

509 Ibid., 61–62.

510 Ibid., 62.

511 Ibid., 260.

van de gorilla zijn onontbeerlijk om een krachtig talisman mee te maken.⁵¹² Als een zwangere vrouw of haar man een gorilla ziet, loopt ze het risico om een gorilla-baby te baren.⁵¹³

Du Chaillu lardeert de rest van zijn reisverslagen met de jacht op verscheidene gorilladieren, die hij zo snel mogelijk doodschiet. Zijn reisgenoten zijn allemaal blij met het vlees, maar hijzelf kan geen hap gorilla door zijn keel krijgen, wat soms door de plaatselijke gidsen niet wordt begrepen, omdat voedsel schaars is en niet allemaal op de rug van de vrouwen, die als lastdieren worden gebruikt [!], kan worden meegenomen.

Dit alles staat in schril contrast met wat we nu weten van gorilla's: het zijn schuwe dieren, planteneters. Zij willen liever op de grond blijven dan dat zij zich in bomen ophouden. Gorilla's willen zich niet verbinden aan een mensenvrouw en zij lopen liever weg dan de confrontatie aan te gaan met een mens. Natuurlijk gorillagedrag zoals dat nu bekend is werd in het geheel niet correct weergegeven.

4.2.3 Edgar Allan Poe

Een bijzondere invloed op het beeld van de mensaap als woeste mensenrover is de publicatie van Edgar Allen Poe's *Murders in the Rue Morgue* (Murders) geweest (afb. 86, 87). Zoals ik betoogde in 4.2.2, is dit verhaal relevant, omdat het gaat over een gevaarlijke mensaap, een orang-oetan. Op het moment van publicatie was de gorilla nog niet bekend in het westen. De eigenschappen van het woeste dier zijn echter overgenomen in de mythologie rond de gorilla. Daarom is de *Murders* relevant voor mijn betoog.

In 1841 publiceerde Poe dit verhaal waarin een primate een sleutelrol speelt en waarin de auteur allerlei nieuwe elementen introduceert in de literatuur, in het bijzonder in de detectiveroman. Omdat de *Murders* zo wijd verbreid waren, ook in Franse vertalingen, is het aannemelijk dat Fremiet hier kennis van kon hebben.⁵¹⁴ Fremiet was volgens Bartlett een liefhebber van Edgar Allan Poe.

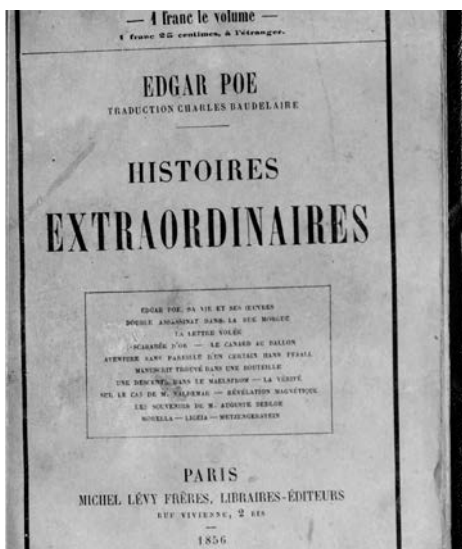
De *Murders* is een *short story* over een gruwelijke moord op twee vrouwen in een etage-appartement in de Rue Morgue in Parijs.⁵¹⁵ De detective Arsène Dupin en zijn kompaan, de verteller, bewonen kamers in hetzelfde huis en gaan helemaal op in hun vriendschapsrelatie, zozeer dat zij geen contact meer hebben met de buitenwereld. Ze bestaan alleen in hun eigen wereld. Dupin is in staat om door briljante observatie en deductie allerlei conclusies te trekken uit

512 Ibid.

513 Ibid., 305.

514 Biograaf Bartlett zegt dat Poe een van Fremiets lievelingsschrijvers was, zie H. 1.

515 Edwin Markham (inleiding) Edgar Allan Poe, red., 'The Murders in the Rue Morgue', in *The Works of Edgar Allan Poe*, vol. 4 (London / New York: Funk & Wagnalls, 1904), 5–59.



Afb. 86. Illustratie van Daniel Vierge, uit 1870, van *de Murders*. De afgebeelde primaat is zelfs in 1870 nog niet geheel thuis te brengen als een onderscheidbare soort: orang-oetan, gorilla of chimpansee.

Afb. 87. De uitgave van *de Murders*, vertaald door Baudelaire, 1856.

de verschijning van een persoon of een situatie. Dat komt goed van pas als ze in de krant lezen van een dubbele moord op Madame L'Espanaye en haar dochter. De eerste is de keel doorgesneden, de tweede gewurgd en in de schoorsteen vastgeduwd. Deze vrouwen zijn bloederig afgeslacht, zonder dat duidelijk wordt om welke reden. De kamer was van binnen op slot gedaan. Dupin biedt zijn talenten aan aan de politie. De getuigen kunnen het niet eens worden over de taal die de moordenaar bezigde, de rauwe stem die zij hebben gehoord door de gehorige muren. Dupin en zijn vriend houden zich bezig met het raadsel hoe de moord tot stand is gekomen, omdat de kamer van binnen op slot is gedaan en de moordenaar gevlogen. Getuigen worden gehoord, theorieën bedacht, de politie staat voor een raadsel. Dupin concludeert, na grondige observatie en onderzoek in de kamer, dat de stem niet menselijk kan zijn geweest, dat de moordenaar wel over bovenmenselijke krachten moet hebben beschikt om een vrouw in de schoorsteen te stoten en dat hij heeft moeten vluchten door een raam, in plaats van via het trappenhuis. Dat kan logischerwijs alleen door een orang-oetan zijn gedaan. Hij komt door het plaatsen van een advertentie op het spoor van een ruwe zeebonk, die een orang in gevangenschap in zijn kamer hield. Het dier was op de tragische avond ontsnapt, met medeneming van het scheermes van de kapitein, met rampzalige gevolgen. De zeeman trachtte nog achter hem aan te gaan en klom in de bliksemafleider van het gebouw, terwijl hij de orang naar

buiten wilde praten. Vandaar de verwarring van de burens over de stemmen en talen die door elkaar werden gebruikt.

Poe beschreef in zijn *Murders* in 1841 allerlei eigenschappen van de orang-oetan, die passen bij het verwilderde beeld dat ook wordt geschetst van de gorilla, hoewel de gorilla pas in 1847 een entree in de natuurlijke historie maakte. Zoals we zagen lagen de literaire 'blauwdrukken' van zijn gedrag al klaar in de verhalen over de orang-oetan. Een belangrijk onderdeel van Charles Baudelaire's kritiek op de Gorille-N. (*Salon van 1859*) is de storm van emoties, de mengeling van angst en wat hij noemt priapische, seksuele nieuwsgierigheid die Baudelaire voelde en die volgens hem afbreuk doen aan het beeld.⁵¹⁶ Hij zegt: hier wordt een orang-oetan afgebeeld, die niet handelt uit het dierlijke instinct van het foerageren, maar uit de menselijke, seksuele honger naar een vrouw.⁵¹⁷ Dit past in het algemene beeld in die tijd. De sculptuur roept hierdoor volgens Baudelaire allerlei tegenstrijdige emoties op.⁵¹⁸ De strijdigheden zijn bijna onverenigbaar, maar toch heeft Fremiet ze bij elkaar gebracht: dat maakt de positieve waardering bijna onmogelijk, volgens Baudelaire, hoewel hij Fremiet als ambachtelijk kunstenaar kan waarderen. Vervolgens trekt Baudelaire de conclusie dat de jury een correcte beslissing heeft genomen om het beeld te weren uit de Salon.

Baudelaire's kunstkritische methode komt in het volgende hoofdstuk nog uitgebreid aan de orde, maar voor nu is het voldoende om te stellen dat het afstand nemen tot het kunstwerk onderdeel is van die kritische methodiek. Het is de reden dat Baudelaire zijn betoog zo vermetel aanvangt door te stellen dat hij het beeld niet heeft gezien. Hij werkt in zijn tekst dus vanuit zijn eigen emoties, die worden opgeroepen als hij een beschouwing schrijft over de sculptuur van de 'orang-oetan' die een vrouw ontvoert 'naar de rand van het bos'.⁵¹⁹ Hij kan niets anders dan intertekstueel denken via Edgar Allen Poe's *Murders*, want herinneringen aan de sculptuur kan hij nauwelijks hebben. Baudelaire was een belangrijke literaire vertaler van Poe's werk en een groot bewonderaar.⁵²⁰ Voordat Baudelaire

.....
 516 Wolfgang Drost en Ulrike Riechers, *Charles Baudelaire: La sculpture au Salon de 1859* (Universität Siegen, 1999), 66. Zie ook 2.3.1.

517 Zgórniak, Kaperka, en Singer, 'Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?', 223. Zgórniak haalt Nadar aan, die in een spotprent zegt, dat de gorilla de vrouw wil opeten, maar nog niet heeft beslist over de saus, wat de jury heeft gedwongen dit interessante beeld te weren: 'Nadar Jury', *Le Journal amusant : journal illustré, journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.*, 16 juli 1859, 5.

518 Daarom de titel van dit boek, Ontstellend weersinwekkend maar wonderbaarlijk intens, een mengeling van tegengestelde gevoelens.

519 Dat bos komt dus uit de natuurhistorische overlevering, de orang-oetan uit Poe.

520 Jonathan Culler onderzocht in 1990 wat de ongelooflijke aantrekkingskracht van Poe is voor Franse dichters zoals Baudelaire (en Mallarmé, Valéry), temeer omdat Poe in eigen land vaak werd gezien als een tweedegradsfiguur: Jonathan Culler, 'Baudelaire and Poe', *ZFSL, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990): 61–73. Het directe antwoord op die vraag is complex, maar voor nu is van belang dat Baudelaire zich

begon met het vertalen van Poe waren er al andere edities van de *Murders* in omloop in Frankrijk.⁵²¹ Het verhaal was dus voldoende bekend voor 1859.

Over de *Murders* bestaat een groot corpus van secundaire literatuur. Het is een complexe tekst. Onder andere vormt zij het begin van het genre van het detective-verhaal, door Poe zelf een 'ratiocinatie' gedoopt. Poe introduceerde allerlei verhaalelementen, die later steeds weer werden hergebruikt in het detective-genre. Zo voerde hij een briljante denker op, die wordt gevolgd door een ietwat naïeve vriend die dienst doet als verteller. Er is een politierechercheur die niets begrijpt van de gebeurtenissen. De moord is voltrokken in een van binnen gesloten kamer, het *locked-room mystery*. Het literaire detective- en politiegenre is bijzonder schatplichtig aan de *Murders*, waarin tal van topoi en conventies van het genre werden begonnen.

Literatuurwetenschappers die zich bezighielden met de *Murders* namen verschillende standpunten in. J. A. Leo Lemay (in 1982) besprak de *Murders* vanuit een radicaal Freudiaans perspectief.⁵²² Deze interpretatie toont de kracht van Poe's tekst door zijn dubbelzinnige woordkeuze en krachtige en gruwelijke beelden. In de *Murders* is het lichaam van de jongste vrouw met kracht in de schoorsteen gestoten, volgens de Freudiaan Lemay een perverse verbeelding van de coïtus. Plukken haar van de primaat bevinden zich in de dichtgeklemd vuist van het andere slachtoffer, misschien als resultaat van zinloos verzet tegen seksueel misbruik. Problematisch echter is de Freudiaanse tunnelvisie die een onderzoeker kan bevangen. Freud is methodisch beklemmend. Elk langwerpige voorwerp is namelijk gelijk aan een fallus en kan niets anders connoteren. Een andere tegenwerping is dat de orang-oetan juist een seksuele interpretatie oproept, waardoor zulk een interpretatie voor de hand komt te liggen en elke door de politie ingeslagen deur een metafoor voor verkrachting wordt. De moord op de twee vrouwen, die volgens Lemay de lesbische liefde verbeelden, kan hierdoor niet anders worden gezien als een uit de hand gelopen seksuele geweldpleging. Hoewel de psycho-seksuele interpretatie van Lemay zijn nadelen heeft, daarop wijst literatuurwetenschapper Joseph Church, zijn zijn conclusies interessant, want seksualiteit is een belangrijk onderdeel van de mythologie van de primaat.⁵²³

.....
sterk bewust is van Poe's werk en van de *Murders*.

521 Baudelaire publiceerde de verhalen van Edgar Allan Poe in Franse vertaling tussen 1856 en 1865 H. A. Gomperts, *De schok der herkenning: Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur* (Amsterdam: Meulenhoff, 1981), 49.

522 J. A. Leo Lemay, 'The Psychology of "The Murders in the Rue Morgue"', *American literature; a journal of literary history, criticism and bibliography* 54, nr. 2 (1982): 165–88.

523 Joseph Church, "'To Make Venus Vanish': Misogyny as Motive in Poe's 'Murders in the Rue Morgue.'", *ATQ* 20, nr. 2 (juni 2006): 407–18. Vooral Lemays concluderende opmerkingen vond ik bijzonder, omdat zijn doel van de lezing van de *Murders* een verkenning is van Poe's algemene theorie van aspecten van menselijke seksu-

Seksualiteitsideeën zijn bij de filosofisch ingestelde Poe onder andere gevormd door Plato's *Symposium*, in het bijzonder de scheppingsmythe van de mens, verteld door het personage Aristophanes.⁵²⁴ In *Symposium* legt Aristophanes uit dat de goden de oermensen hebben gespleten. Wij zijn allemaal afstammelingen van die gehalveerden, op zoek naar onze wederhelft in de liefde. Dit is iets wat Poe mateloos interesseerde. Lemay vindt dat Poe niet alleen een lichamelijke halvering, maar eveneens een scheiding tussen lichaam en geest meende te zien. De personages Dupin en de verteller, evenals de slachtoffers, bewonen de bovenste verdieping van hun huis. Dat is volgens Lemay een verbeelding van hun rationaliteit, volgens mij eveneens van een afgeslotenheid en van homoseksualiteit. De wilde kant van de mens wordt verbeeld door de orang-oetan en de zeeman. Niet voor niets onthoofdt de orang-oetan een van de vrouwen, want dat is volgens Lemay een verbeelding van die scheiding tussen lichaam en geest, maar ook een herinnering aan de revolutionaire guillotine.⁵²⁵ Volgens hem is de guillotine het symbool voor de beperkingen van de ideeën van de Verlichting, die een kopje kleiner werden gemaakt. In de Verlichting was de rede primair van belang, maar de samenhang tussen seksualiteit, dierlijkheid en de ratio werd toen vergeten. Volgens Lemay is de *Murders* een pleidooi om die beide elementen, het dierlijke en het rationele, in balans te houden. Als dat niet lukt heeft dat desastreuze gevolgen, want zonder dat je het je realiseert val je als mens ten prooi aan je eigen dierlijke gevoelens, al is de rede nog zo sterk ontwikkeld.

Volgens Church formuleert Poe echter een veel cynischer waarheid, die hij met een even precieze lezing als die door Lemay kan onderbouwen. De Freudiaanse interpretatie van Lemay leidt tot een conclusie die zegt, dat onderdrukking van de seksualiteit van de twee vrouwen, hun ontkenning van hun lichaam, heeft geleid tot de creatie van het monster dat hen heeft vermoord.⁵²⁶ Church vindt dat een absurditeit én misogyn: de slachtoffers hebben namelijk volgens deze invalshoek de moord over zichzelf afgeroepen. Die vrouwenhaat ziet Church als een grondtoon voor de *Murders*. Vooral de conclusie van Dupin dat geen

.....
aliteit en dualiteit.

524 Leo Lemay, 'The Psychology of "The Murders in the Rue Morgue"', 172. Er wordt verwezen naar de *Symposium* van Plato, waarin het personage Aristophanes uitlegt dat mensen vroeger veel grotere, bolvormige wezens waren met vier armen en vier benen, maar ooit gestraft, en elk gespleten. Het lot van de mens bestaat eruit dat hij zijn leven lang op zoek is naar zijn of haar wederhelft, waardoor het mogelijk is dat er naast heteroseksuele relaties ook homoseksuele mannelijke en vrouwelijke relatievormen bestaan. Men heeft namelijk een oerwederhelft teruggevonden. Plato, *Plato: Verzameld werk deel 2*, onder redactie van Xaver de Win Jef Ector Rein Ferwerda Ko Kleisen Carlos Steel e. a. (Kapellen / Baarn: Pelckmans / Agora, 1999), 202–206. Lemay tekent aan dat in Poe's tijd (en door Poe zelf) homoseksualiteit natuurlijk niet werd geaccepteerd. Poe's lezing van de *Symposium* is dus selectief en gericht op de man-vrouw-relatie.

525 Leo Lemay, 'The Psychology of "The Murders in the Rue Morgue"', 188.

526 Ibid., 186.

enkele persoon verantwoordelijk is voor de moorden, waardoor geen strafvervolging wordt ingezet, ziet Church kortweg als: vrouwen vermoord, mannen gaan vrijuit. Die conclusie is gerechtvaardigd. De zeeman krijgt in het verhaal zelfs nog een behoorlijke betaling van de Jardin des Plantes voor zijn specimen van de orang-oetan, maar wordt niet verantwoordelijk gehouden voor zijn ontoerekeningsvatbare dier, dat zijn eigendom is, maar zojuist twee vrouwen het leven heeft benomen.⁵²⁷ Het dier wordt niet afgemaakt, terwijl het toch een vergaande agressie heeft getoond. Church heeft moeite met de veronderstelde seksuele relatie tussen moeder en dochter, ook al zou die een metafoor zijn voor een onderdrukte seksualiteit van beide vrouwen. Lemay suggereert dat lesbische seksualiteit en het onderdrukken van seksuele gevoelens samenvallen.⁵²⁸ Waarom zou een lesbische relatie seksloos zijn, betoogt Church. Hij toont aan dat misogyne clichés door Poe werden toegepast in zijn *Murders*: het mannelijke beest kan uit zijn geweest op verkrachting; vrouwelijke seksualiteit is passief of zelfs onderdrukt en verdekt; de mannelijke seksualiteit is gewelddadig en de vrouwen zijn het slachtoffer. Dit druist dan weer in tegen de relatie van Dupin met de verteller, die bijzonder innig is.

De seksuele interpretatie is minder overtuigend dan de raciale, van literatuurhistorica Elise Lemire (2001). Zij kan haar lezing van de *Murders* niet doen buiten de racistische context in Philadelphia, Poe's woonplaats van 1838 tot 1844. Zij concentreert zich op het moordwapen, omdat zij kan uitleggen hoe een scheermes, door Poe als vanzelfsprekend en met een nu verloren gegane betekenis in de hand van de orang-oetan is geplaatst.

In de *Murders* komt de eigenaar van de orang-oetan, de zeeman Cooke, thuis van een avond stappen en treft de ontsnapte orang-oetan aan met zijn scheermes in de hand. De orang-oetan wilde de zeeman imiteren, die zich dagelijks scheert. Dat imitatiegedrag haalt de verteller volgens eigen zeggen uit "Cuvier", als een kenmerkend gedragspatroon van de orang-oetan. Als de zeeman de orang-oetan terug wil drijven, met hulp van de zweep, reageert de primate zeer aangeslagen en vlucht door het openstaande raam. Uiteindelijk wordt dit de twee onschuldige vrouwen noodlottig, want de opgejaagde orang-oetan heeft nu een wapen waarmee hij de noodlottige vrouwen aanvalt: het barbiërscheermes.

Het motief van het scheermes is in Philadelphia racistisch geladen. In de jaren 1830-1840, waarin slavernij nog was toegestaan in zuidelijke Amerikaanse staten, groeiden in Philadelphia, waar slavernij al in 1780 al was afgeschaft, de spanningen tussen de witte en zwarte gemeenschap. De witten wendden geweld en

527 Church, "To Make Venus Vanish": Misogyny as Motive in Poe's "Murders in the Rue Morgue.", 409.

528 Ibid., 411.

terreur aan om de zwarte bevolking en de witte abolitionisten en voorstanders van zwarte emancipatie, in toom te houden. Raciale spanningen liepen op toen op 15 mei 1838 de tweede Anti Slavery Convention of American Women in de Pennsylvania Hall for Free Discussion werd gehouden. Eén van de onderwerpen was het amalgamisme, de acceptatie van een huwelijk tussen een zwarte en witte persoon. Deze bijeenkomst werd gezien als een methode om de zwarte mens te emanciperen. Door de witte tegenstanders van deze emancipatie werd furieus gereageerd en op 17 mei werd het gebouw door hen in de brand gestoken. De brandweerlieden lieten het tot de grond af afbranden. De nabijgelegen gebouwen werden nat gehouden zodat die geen vlam vatten.⁵²⁹

Het waren de ergste rassenrellen tot dan toe in Philadelphia. Volgens Lemire schreef Poe zijn *Murders* vrij snel na die rellen: het verhaal waarin een orang-oetan twee Parijse, witte, vrouwen vermoordt met een scheermes. Dat scheermes is van belang, omdat we moeten begrijpen dat barbiers in Philadelphia hoofdzakelijk van zwarte afkomst waren.

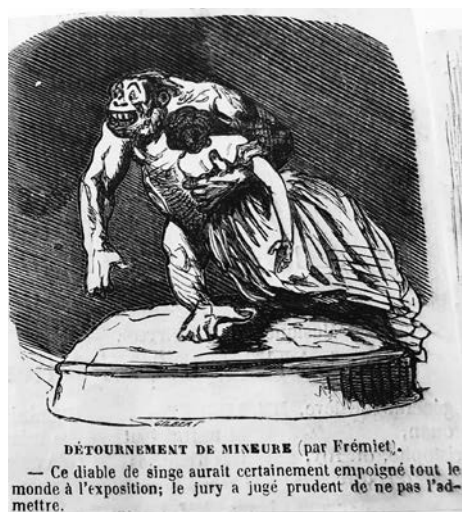
Het was voor vrije zwarte ondernemers relatief gemakkelijk om een kapperszaak te openen en hun dagelijks brood te verdienen.⁵³⁰ In het museum van Charles Willson Peale, een van de eerste musea gespecialiseerd in natuurlijke historie in Amerika, was een opstelling te zien van een kapperszaak, waarin alle kappers verbeeld werden door opgezette apen.⁵³¹ De witte bezoekers moesten daar erg om lachen, want de racistische verwijzing is zonneklaar: de kapper is bijna altijd zwart en zwarten zouden in de 'natuurlijke rangorde' dicht bij de aap staan.

In de *Murders* worden de vrouwen, die overigens net op het punt stonden naar bed te gaan, vermoord door een beest met een scheermes. Een witte lezer in Philadelphia in 1841 kon zich niet aan de boodschap onttrekken van het doodsgevaar dat schuilde in de suggestie van een nachtelijke relatie tussen een zwarte man, in de racistische vorm van 'een aap' en een witte vrouw, die wel moest ont-aarden in moord en doodslag. Lemire zuivert Poe niet van een racistische *mind-set*, de *Murders* is juist een duit in het zakje van de witte tegenstanders van het amalgamisme. Zij heeft door een raciale invalshoek te kiezen en de duidelijke verwijzing naar de 'zwarte kapper', die gelijkgesteld wordt met de orang-oetan, een bijzonder overtuigende interpretatie ontwikkeld, die berust op de historische context in Philadelphia. De *Murders* wordt door Lemire niet zozeer verklaard uit de duiding van een Freudiaans droombeeld uit het verhaal zelf, maar

529 Elise Lemire, "The Murders in the Rue Morgue": Amalgamation discourses and the Race Riots of 1838 in Poe's Philadelphia, in *Romancing the Shadow: Poe and Race*, onder redactie van J. Gerald Kennedy en Liliane Weissberg (Oxford: Oxford University Press, 2001), 195.

530 Ibid., 183.

531 Ibid.



Afb. 88. Bijschrift van de spotprent luidt in vertaling: "Verduistering van een minderjarige, door Frémiet. Deze duivelse aap zou elke meisje op de tentoonstelling wel willen grijpen; goed dat de jury hem niet heeft toegelaten." [vert. DuB] Let er op dat de vrouwenfiguur niet is gekleed als een Afrikaans meisje, maar als een Frans, wat het exotisme van het beeld enigszins elimineert en de seksuele ondertoon versterkt. Spotprent door Gilbert, bron onbekend (ca. 1859).

uit de historische werkelijkheid, waarin Poe zich bevond, waarin seksuele moraal en racisme onderwerp waren van diepgaande maatschappelijke spanningen, die gewelddadig tot uiting kwamen. Poe is blijkbaar een anti-amalgamist. Lemire wijst op een derde angst die wordt gekoppeld aan de orang-oetan: naast de angst voor het dier zelf, de angst voor de seksualiteit van de primate komt de racistische angst voor de zwarte bevolking, waarvan moest worden voorkomen dat die zich mengden met de witte.

Overigens ondersteunt onderzoeker Ed White deze racistische lezing door te wijzen op de getuigenis van het personage zeeman Cooke, die spreekt over het feit dat hij meester is over de orang-oetan, dat hij hem zweepslagen geeft, dat hij het dier heeft gevangen in een ver, vreemd, warm land en vervolgens in een schip heeft vervoerd en dat de primate ontsnapt. Zijn verhaal bestaat bijna geheel uit trefwoorden uit het discours van de slavernij.⁵³² De orang-oetan wordt literair gelijkgesteld aan een zwarte slaaf, daarom koppelt Ed White de *Murders* aan slavenopstanden.

Al met al is het veilig om te concluderen, hoewel het discours rond de *Murders* nog steeds gevoed wordt met nieuwe interpretaties, dat de orang-oetan een mensachtige verbeeldt, die in de negentiende eeuw omringd werd door associaties van racisme en seksueel gevaar, misschien onbewust in onze psychologie of misschien bewust in de vorm van een gevaarlijk beest (afb. 88).

De metaforiek is verontrustend en geladen, maar steeds negatief in de richting van de vrouw: zij is een willoos slachtoffer, of zij roept het over zichzelf af, zij is een slachtoffer van de vrouwenhaat van Edgar Allan Poe of zij is slachtoffer van haar zwakheid tegenover een woeste man-achtige, of zij moet beschermd worden tegen vreemde smetten. Zouden emancipatoire tendensen het tegendeel willen bewerkstelligen of bewijzen, zoals dat gebeurde bij de amalgamistische conferentie in 1838, dan moest dat met wortel en tak worden uitgeroeid, zoals ook geschiedde. Poe kan worden gezien als een voorstander van deze voor ons

532 Ed White, 'The Ourang-Outang Situation', *College Literature* 30, nr. 3 (2003): 95.

ongemakkelijke en verwerpelijke ideeën, conservatief en angstig voor het dierlijke, het vrouwelijke en andere huidskleuren. Steeds weer is het beest, bij Poe in de vorm van een orang-oetan omdat de gorilla nog niet was ontdekt door westerse wetenschappers, bij Fremiet in de vorm van een gorilla, de metafoor voor dat soort angsten. Die metafoor is een vat, waarin de associaties beest, zwarte man, harig, seksuele lust worden verzameld en synoniem van elkaar worden gemaakt. Nog steeds heeft dit beeld van de woeste mensaap niet aan kracht ingeboet.⁵³³

Fremiet, die op de Salon van 1859 vertegenwoordigd was met zeven sculpturen die geen beroering zouden brengen, wilde op die Salon voor het voetlicht komen met een achtste, revolutionair, nieuw beeld. Zijn *succès de scandale* forceerde Fremiet met de Gorille-N., een reconstructie van een roof door een gorilla, maar het werd de *refusé* van de Salon. Zijn verbeelding van een natuurfenomeen, van een natuurlijke geschiedenis van een gorilla in zijn amorele gedrag, werd sinds die Salon gezien als een monstrositeit, een verbeelding van de stuitende wereld van de wilde natuur, die bijvoorbeeld in de koloniën werd aangetroffen. Het was een sculptuur die alle beschaving en schoonheid ontbeerde. Het is goed mogelijk dat het beeld werd gezien als de antithetische sculptuur, de verwerping van alles wat mooi en goed was. Hoe wilde Fremiet eigenlijk weggkomen met zo'n aberratie van de norm? Dat deed hij door het beeld een hoog waarheidsgehalte te geven. Het is een realistisch, misschien veristisch beeld, waarin het drama van de werkelijkheid de menselijke fantasie overstijgt.⁵³⁴

De gipsen Gorille-N. was geen lang leven beschoren. Biograaf Bartlett verhaalt van de vernietiging van de sculptuur: dronken Belgische arbeiders, werkend aan de wegaanleg bij een boulevard in Passy, die bij het atelier waren ingebroken en veel beelden hadden kapotgemaakt, hadden ook de gips van de Gorille-N. tot slachtoffer gemaakt. Dit moet in 1861 zijn geweest.⁵³⁵ Het beeld ging dus op geheel passende wijze teloor, moet Bartlett hebben gedacht, namelijk door de irrationele, dronken, ontremde vernietigingsdrang van een paar buitenlandse hooligans.⁵³⁶

533 Gott en Weir, *Kiss of the Beast: From Paris Salon to King Kong*.

534 Verisme is een term uit de opera, waarmee een ruw, dramatisch, zeer emotioneel naturalisme wordt bedoeld. Matteo Sansone, 'Verismo: From Literature to Opera' (PhD, University of Edinburgh, 1987).

535 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', sec. III (kolom 5).

536 Iets dergelijks betoogt Jacques de Biez ook, want hij zegt, dat de Belgische arbeiders hebben gereageerd als een kind, dat geschrokken is door de beeltenis van een enge man, en dat lelijke beeldje kapot slaat omdat dan pas de angst gebroken is. Hij noemt het beeld wel een poging tot moderne sculptuur. de Biez, *Un maître imagier: E. Frémiet*, 101. Dit is een duidelijk voorbeeld van de *living presence response*, de beschouwing van een sculptuur als een levend wezen waardoor iemand zich bedreigd voelt. Over deze theorie: Caroline van Eck en Stijn Bussels, *Levende beelden: kunst werken en kijken* (Leiden: Leiden University Press, 2011).

4.3 DE SABIJNSE MAAGDENROOF

De volgende twee paragrafen hebben de toetsing van de volgende hypothese als doel: Fremiet modelleerde de Gorille-F. naar de Sabijnse Maagdenroof (1579-1583) van Giambologna (Jean de Boulogne), met als doel om het beeld makkelijker geaccepteerd te krijgen bij het publiek, een dynamische compositie te kunnen maken en een gorillaschaking te maken die niet louter natuurhistorisch kan worden geduid. Zoals we zagen is het voor een toeschouwer in 1887 heel makkelijk om de Gorille-F. te zien als een verbeelding van een verschrikkelijke gebeurtenis. De juridische en literaire tradities geven aanleiding om een gorilla, als metafoor voor een agressieve mannelijke partij, te zien als een monster, die naar believen vrouwen verkracht. Dat is een continuïteit sinds de Gorille-N. Toch is er een kunsthistorische traditie, de roof, in het bijzonder de Sabijnse Maagdenroof, die geaccepteerd is en die als een eervol onderwerp kan worden afgebeeld in kunstwerken. Mijns inziens geeft dit de sleutel die het slot opent van de positieve waardering van de roof. De gebruikelijke mannelijke figuur is vervangen door de gorilla met als doel om de bestaande iconografische tradities van de roof te relativiseren en de gorilla als variatie op het aloude thema te presenteren, wat acceptatie vergemakkelijkt en een nieuwe betekenis. De vraag rest of de gorilla een ridiculisering of persiflage is van de Sabijnse Maagdenroof.⁵³⁷ Naar mijn mening moet de informatie in deel 4.4 daarvoor worden ingezet.

Voor de sculptuur, de Gorille-F., is het van belang om te zien welke sculpturale tradities te vinden zijn waar Fremiets zijn beeld op baseert. Dat voorbeeld is er, want de Florentijnse sculptuur van de Sabijnse Maagdenroof van Giambologna is al in de negentiende eeuw wereldberoemd. Die faam is nog steeds onverminderd, zoals ook Laurinda Dixon in 2008 schreef: "Elke connoisseur kent dit beeld".⁵³⁸ In de negentiende eeuw was dit niet anders. Fremiet heeft zich niet uitgelaten over zijn toepassing van de gorilla in de iconografie van de Sabijnse Maagdenroof. Aan de hand van beeldvergelijkingen is het mogelijk om conclusies te trekken die de hypothese ondersteunen. Andere overeenkomsten, zoals

.....
 537 Corbey, *The Metaphysics of Apes: Negotiating the Animal-Human Boundary*, 75. Corbey haalt theoretici aan die betogen dat het apenlichaam lelijk is in vergelijking met een Renaissancestandbeeld. Fremiets roof uit 1887 is mijns inziens een persiflage op de Sabijnse Maagdenroof door de juxtapositie van een geïdealiseerd naakt met een lelijk beest.

538 Laurinda Dixon, 'Emmanuel Fremiet's Gorilla Carrying off a Woman. Beauty, the Beast, and Their Contexts', in *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*, onder redactie van Petra Ten-Doesschate Chu en Laurinda S. Dixon (Newark: University of Delaware Press, 2008), 204. Ook zo'n uitspraak in Gerald Schröder, 'Versteinernder Blick und entflammte Begierde: Giambolognas "Raub der Sabinerin" im Spannungsfeld poetisch reflektierter Wirkungsästhetik und narrativer Semantik', in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität, 2004), 175.

het kunstenaarschap van Giambologna, dat sterk lijkt op dat van een negentiende-eeuwse Franse kunstenaar en daarnaast een gebrek aan aandacht van de Neo-classicisten voor het onderwerp, ondersteunen de aanname dat Fremiet in ieder geval niet werd tegengehouden om zich te spiegelen aan Giambologna en het Maniërisme, voor wie de combat, de worstelende figuren en de weergave van het dier geaccepteerde thema's en onderwerpen voor beeldhouwkunst waren.

4.3.1 Giambologna

Voor de beeldhouwkunst is de Sabijnse Maagdenroof een oervoorbeeld, dat veel navolging heeft gehad. Het beeld van Giambologna is sinds zijn ontstaan door heel Europa bekend. Bernini's roven, bijvoorbeeld de *Roof van Proserpina* uit 1621-22, te zien in de Galleria Borghese in Rome, zijn schatplichtig aan Giambologna. Een ander voorbeeld is François Girardons *Roof van Proserpina* in de tuinen van Versailles, een navolging van de Sabijnse Maagdenroof meer dan een eeuw na de oplevering van het Florentijnse beeld.

In de negentiende eeuw is de publicatie van Abel Desjardins monografie over Giambologna van belang voor een hernieuwde belangstelling voor de kunstenaar. Desjardin presenteerde Giambologna niet als een emigrant die in Italië zijn roem had vergaard, maar juist als een 'Fransman' die in Florentijnse dienst werd genomen door de De' Medici's om zijn uitzonderlijke kwaliteiten. Giambologna's werk en kunstenaarschap kent vele parallellen met dat van Fremiet. Giambologna werkte net als de Franse kunstenaars in de negentiende eeuw graag in brons en om zijn productie te draaien had hij een atelier met vele talentvolle assistenten, die later zelf hun eigen succesvolle ateliers oprichtten. In de negentiende eeuw was er geen wezenlijke verandering in deze beroepspraktijk te bespeuren, wat een verbondenheid met zo'n kunstenaar denkbaar maakt. Giambologna gebruikte net als Fremiet en Barye de combats als thema in zijn kunstwerken. Dat had een reden, want Giambologna's leefomgeving aan het hof in Florence leek op dat van Fremiet, omdat de De' Medici's er een menagerie op nahielden, in hun woonpaleis het Palazzo della Signoria, het huidige Palazzo Vecchio.⁵³⁹ Als onderdeel van grote feesten aan dat De' Medici-hof werden Romeinse circusspelen nagebootst compleet met diereengevechten. Aan Giambologna werd gevraagd om souvenirs van deze combats te maken, die werden aangeboden aan genodigden en relaties als geschenk. Het diereengevecht *Leeuw die een paard aanvalt* is dus een voorbeeld van zo'n relatiegeschenk (afb. 89).

.....
 539 Charles Avery, *Giambologna: the Complete Sculpture* (London: Phaidon, 1987), 147. Voor een overzicht op het gebied van geweld en de dieren, dramatisering van de wilde dieren, leeuwentemmers: Peta Tait, *Fighting Nature* (Sydney: Sydney University Press, 2016).



Afb. 89. Giambologna, Susini, *Leeuw die een paard aanvalt*, ca. 1580-90, brons 30,5x25,5, Detroit Institute of Arts.

Als tuindecoratie maakte Giambologna een aantal naturalistische vogelbeelden, zoals een *Kalkoen* (1567) en een *Pauw* (1580), die nog steeds in het Bargello zijn te bewonderen. Voor een negentiende-eeuwse Animalier lag Giambologna's dierenoeuvre na aan het hart, omdat een mengeling van naturalisme en exotisme zijn combats en dierbeelden kenmerkt, naast de afbeelding van het dier zelf, in de eigen integriteit, zonder metaforische lading.

De opdrachtgever voor de Sabijnse Maagdenroof, Francesco I de' Medici, op- perde de titel.⁵⁴⁰ We weten dat de kunstenaar bij het schetsontwerp geen enkele *historia* voor ogen had. Aanvankelijk had Giambologna een groep van twee figu- ren ontworpen, waaruit later de Driefigurengroep zou voortkomen, die nu in de steen is vereeuwigd. Het was de bedoeling dat de roof een zeer virtuoos stenen beeld zou zijn. Giambologna was succesvol, een tot op heden bewonderd beeld

.....
540 Over het gebrek aan historia: Raffaello Borghini (in zijn kunsttraktaat en -dialoog over Giambologna *Il Riposo* uit 1584). Cole: Ibid., n. 8; Raffaello Borghini, *Il riposo di Raffaello Borghini* (Siena: Dai torchi Pazzini Carli, 1787), 84-85. In 1579 schrijft Giambologna in een brief dat het Tweefiguren-model een roof van Helena, of een Proserpina, of een Sabijnse kan zijn: Dhanens, Jean Boulogne: Giovanni Bologna Fiammingo. Douai 1529-Florence 1608; bijdrage tot de studie van de kunstbetrekkingen tussen het Graafschap Vlaanderen en Italië, 11:233. Op het moment dat Francesco I de Medici het voltooid, stenen beeld wilde onthullen (dat hij had betaald en in de Loggia dei Lanzi had doen opstellen) doopte hij het beeld De Sabijnse Maagdenroof.

werd opgeleverd.⁵⁴¹ Die algemene bewondering wordt overigens genuanceerd door alternatieve twintigste-eeuwse lezingen van het beeld, bijvoorbeeld door twintigste-eeuwse onderzoekers Yael Even en Gerald Schröder, die een duidelijke machtsideologie uitgedragen zien door het iconografisch programma van de beelden in de Loggia dei Lanzi in Florence, waar dit beeld staat opgesteld naast andere Renaissancistische en Maniëristische meesterwerken. Zij betogen dat de De' Medici's het thema van de onderwerping en onderdrukking van de vrouw als belangrijkste uiting van hun dominantie beschouwden.⁵⁴²

4.3.2 Verhouding tot classicisme

Voor beeldhouwers in het algemeen is het voorbeeld van Giambologna's roof bijzonder interessant, want het beeld is zeer dynamisch van compositie, terwijl het is gemaakt in marmer. Die weerbarstigheid van de steen is door de beeldhouwer schijnbaar moeiteloos en sierlijk omzeild, maar in werkelijkheid getuigen de excentrische vormen, de ledematen die zo uitgestrekt uit het beeld steken en de constante gedraaidheid en openheid van de vorm van een onnavolgbare ambachtelijke beheersing van het materiaal.

Het lijkt alsof de Sabijnse Maagdenroof in het begin van de negentiende eeuw niet zoveel werd nagevolgd. Dat klopt volgens het twintigste-eeuwse dominante vertoog over negentiende-eeuwse sculptuur, want volgens dat narratief wordt de hele periode beheerst door het Neoclassicisme, waarin zowat elke menselijke sculptuur-figuur zijn wortels vindt, tegelijkertijd natuurlijk aandoend, idealistisch van vorm en met een edele uitstraling. Dit in de achttiende eeuw ontstane beeld van de beeldhouwkunst uit de Oudheid wordt bevestigd door de gezaghebbende Charles Blanc, in zijn kritieken en zijn standaardwerk over de kunst, de *Grammaire* uit 1867. Inderdaad werd in een groot deel van de negentiende eeuw een classicistische esthetiek van de sculptuur hogelijk gewaardeerd.⁵⁴³ In

.....
 541 Giambologna's tegenstrevers vonden dat hij, om dit beeld te maken, nog te veel ambachtslieden voor zich liet werken. Ze waren nog steeds niet overtuigd van zijn persoonlijke kunde (ze waren namelijk onmogelijk te overtuigen). Michael W. Cole, *Ambitious Form: Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence* (Princeton / Oxford: Princeton University Press, 2011).

542 Yael Even, 'The Loggia dei Lanzi: A Showcase of Female Subjugation', *Woman's Art Journal* 12, nr. 1 (1991): 10–14; Schröder, 'Versteinernder Blick und entflammte Begierde: Giambolognas "Raub der Sabinerin" im Spannungsfeld poetisch reflektierter Wirkungsästhetik und narrativer Semantik'.

543 Charles Blanc, theoreticus, directeur van de Beaux-Arts, lid van de Académie Française en de Académie des Beaux-Arts, oprichter van de Gazette des Beaux-Arts, de auteur van een algemene theorie van de kunsten, die hij een *Grammatica* titelt. Over sculptuur: "Dans la sculpture, on appelle sublimes, par une extension du mot, les ouvrages dont la beauté est si grande qu'elle est absolue, éternelle, admirable toujours et partout.", wat in vertaling luidt: In de beeldhouwkunst noemt men subliem, in het verlengde van het woord, de werken waarvan de schoonheid zo groot is dat ze absoluut, eeuwig, altijd en overal bewonderenswaardig kan worden genoemd. Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, 8.

de classicistische sculptuurcanon in de negentiende eeuw was de Sabijnse Maagdenroof geen geliefd onderwerp.⁵⁴⁴ Dit thema werd bijna nooit verbeeld, zeer weinig beeldengroepen van vechtende of worstelende mensen of mensen met dieren in die canon zijn opgenomen. Over het algemeen wordt de roof geassocieerd met hooglopende emoties, die in het Neoclassicisme en het latere academische classicisme niet op prijs werden gesteld: de edele eenvoud en stille grootsheid van Winckelmann staan haaks op de dynamische vormtaal van de zo emotionele roof.⁵⁴⁵ De keuze van Fremiet om een gorilla weer te geven in een sculptuur verhindert onmiddellijk een classicistische interpretatie. De verwijzingen naar roof en een Sabijnse Maagdenroof zijn echter wel te relateren aan de klassieke Oudheid of de bijbel. De categorisering van het beeld buiten classicisme en academisme maakt het moeilijker, voor een toeschouwer, om de sculptuur te kunnen duiden. Er zijn dus andere beeldelementen die van belang zijn om de Gorille-F. toch in te kunnen bedden in een nis van de kunstgeschiedenis, die door toeschouwers van die tijd als betekenisvol wordt gezien.

4.3.3 Verschillen tussen de gorilla's

De Gorille-F. is anders van vorm dan de Gorille-N., waarbij de Gorille-F. veel positiever werd gewaardeerd dan de Gorille-N. De Gorille-F. werd op de Salon in 1887 met goud onderscheiden, evenals op de Duitse tentoonstelling van moderne internationale kunst in München in 1888. De andere weergave van de roof in de Gorille-F. heeft ertoe bijgedragen dat het beeld positiever werd gewaardeerd. Welke verschillen zijn er?

Een argument om de Gorille-N. meer als antropologisch of natuurhistorisch beeld te zien, afgezien van de argumenten in hoofdstuk 3, heeft te maken met de vrouwenfiguur, die is gekleed in inheemse dracht. Het is dus mogelijk voor een toeschouwer uit 1859 om je in te beelden dat het gaat om een situatie in Ga-

544 Het standaardwerk over de classicistische canon is Francis Haskell en Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900* (Yale University Press, 1988). Zij bespreken 95 beelden uit de canon (die ontstaan is sinds 1528 en voortduurde tot en met de negentiende eeuw) van de klassieke beeldhouwkunst. Er komt strikt genomen geen roof voor in die canon. Alleen de *Hercules en Antaeus* (nr. 47 (nummer Haskell & Penny)) en de *Worstelaars* (nr. 94) en de beroemde *Laocoön* kunnen in aanmerking komen als gevechtsscènes, maar niet als roven. Een andere bron voor de canon is David M. Robinson, 'On Reproductions for the College Museum and Art Gallery', *The Bulletin of the College Art Association of America* 1, nr. 3 (1917): 15-21., een Amerikaanse verkooplijst van gipsen beelden die een academie of vergelijkbare opleiding in huis zou moeten hebben. Ook hier weinig worstelingen en geen roof.

545 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst: [nebst Erläuterung dazu]* (Dresden, Leipzig: Waltherischen, 1756), hfdst. 4. "Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke." (Het over het algemeen meest voortreffelijke kenmerk van de Griekse meesterwerken is tenslotte een edele eenvoud, en een stille grootsheid, zowel in de houding als in de uitdrukking.)

bon en niet makkelijk in de klassieke Oudheid. Kunsthistorica Pele Gindhart betoogt in haar proefschrift uit 2002, dat er weinig visuele aanknopingspunten zijn om de etniciteit van de vrouwenfiguur in de Gorille-N. te kunnen vaststellen.⁵⁴⁶ Dat lijkt een te voorzichtige conclusie, want er zijn wel degelijk visuele aspecten te benoemen die wijzen op een inheemse afkomst van de vrouwenfiguur.⁵⁴⁷

De vrouwenfiguur is blootsvoets. Zij heeft een soort wikkeldoeken aan, die in Parijs in 1859 niet werden gedragen (afb. 90). De doeken vallen tot de knie, niet over het gehele been. Het haar is omwikkeld met doeken en ornamenten, misschien is een oorring te zien. De armen en schouder zijn niet geheel bedekt. Zij is zo afwijkend gekleed, dat zij onmogelijk uit Frankrijk kan komen. Het ligt voor de hand dat Fremiet deze vrouwenfiguur toont als een inwoner van het leefgebied en de eerste vindplaats van de gorilla, het gebied dat aangeduid wordt als Gabon, ook toentertijd. Als de gorilla zo levensecht is weergegeven, is er geen reden om de vrouwenfiguur niet serieus te nemen, waaruit volgt dat er voldoende reden is om aan te nemen dat Fremiet visueel zo dicht mogelijk bij een Afrikaanse, inheemse vrouwenfiguur wilde komen. Het is alleen een raadsel hoe Fremiet aan zijn bronnenmateriaal voor de weergave van een inheemse, Gabonese vrouw zou zijn gekomen. Fremiet was niet makkelijk in staat om visuele bronnen te raadplegen, want referentiemateriaal bestond nauwelijks en hij heeft Gabon nooit bezocht. Voorbeeldenboeken met afbeeldingen van inheemse klederdracht in Gabon waren er rond deze tijd niet. De vroegste documentatie waarop enige vrouwenkleding van inwonsters van Gabon is fotografisch en stamt uit 1861 (twee jaar te laat voor de Gorille-N., afb. 91). Deze foto's zijn gemaakt door zeekapitein en amateurfotograaf Auguste Joseph Gaspard Houzé de l'Aulnoit. De drie afgebeelde vrouwen zijn blootsvoets. De twee vrouwen links in beeld zijn in wikkeldoeken gekleed en hebben blote schouders. De haardracht is echter anders dan bij de vrouwenfi-



Afb. 90. Modeprent uit Le moniteur de la mode, 10 juli 1861. Let op de ruim vallende jurken, tot aan de grond, en de gehele bedekking van het lichaam.

⁵⁴⁶ Gindhart, *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*, 144. "While the woman in this sculpture was labeled a "negress," there is actually very little that visually qualifies her as "black.""

⁵⁴⁷ Hoewel er maar twee foto's overgebleven zijn van deze sculptuur.



Afb. 91. Houzé de l'Aulnoit, *Vrouwen in Gabon, september 1861*, Albumine, coll. Quay Branly, invnr. PA000230.52



Afb. 92. *Gabonese vrouw (ca. 1890)*: Côte occidentale d'Afrique. Vues, scènes, croquis. Nombreuses illustrations, etc., p. 412.

guren die Fremiet weergeeft. Hij modelleerde in zijn beeld een hoofdbekleding in de vorm van een tulband en kraalversieringen. Ook grote ringen, wel zichtbaar in de sculptuur, zijn op de fotografie niet te zien. In een tekening uit 1890 (afb. 92) zien we een vrouw gekleed in een wikkeljurk, die ook over de schouder loopt. Deze dracht is overeenkomstig met de tweede, frontale afbeelding van de Gorille-N. waarbij de omslagdoek van de vrouw inderdaad zichtbaar over een schouder loopt. Ook het hoofd is bedekt, maar de versieringen zijn niet zo uitbundig als bij de Gorille-N. De kleding van de meegesleepte vrouwenfiguur lijkt, voor zover te beoordelen, inderdaad uit Gabon afkomstig, maar de haardracht en versieringen zijn niet te plaatsen in 1859. Fremiet heeft de vrouwenfiguur in de Gorille-N. gekleed afgebeeld, niet naakt, wat mogelijk zou zijn geweest, temeer omdat er weinig bronnen voor kleding in Gabon beschikbaar voor hem waren. Het naakt is een edele traditie in de westerse kunst, die, als Fremiet een naakte vrouwenfiguur in de Gorille-N. zou hebben toegepast, in 1859 makkelijk verkeerd zou kunnen worden geïnterpreteerd.⁵⁴⁸ Een meegesleepte, ongeklede zwarte vrouw zou het beeld toen teveel seksuele lading hebben gegeven, want zij zou bijna vanzelfsprekend racistisch worden geduid als een gewillige 'prooi' voor de gorilla. Om de vrouwenfiguur gekleed weer te geven maakte Fremiet het zich niet makkelijk, want nu moest hij een *intelligent guess* doen naar de correcte weergave van een inheemse vrouw. Toch heeft hij

⁵⁴⁸ Het verschil tussen bloot en naakt is uitgewerkt in Kenneth Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art* (London: Murray, 1960), hfdst. 1: The Naked and the Nude.

haar een overtuigend inheems tenue gegeven, om het beeld mijns inziens een meer Afrikaanse sfeer te geven.⁵⁴⁹ Zelfs met een geklede vrouwenfiguur voelden critici de seksuele lading al. Een bijna klassiek naakt paste Fremiet pas toe in 1887 in de Gorille-F., maar dat was mogelijk omdat hij refereerde aan de Sabijnse Maagdenroof van Giambologna.



De levendige weergave van de roof in de Gorille-N., door de gorilla rennend weer te geven, is een parallel met de Sabijnse Maagdenroof,

Afb. 93. Nicolas Poussin, Sabijnse Maagdenroof, 1637-38, o/d, 159x206 cm, Louvre.

want het thema is steeds dynamisch weergegeven. Wegrennende figuren maken deel uit van de beeldtaal van de Maagdenroof. De passieve, dode, of bewusteloze vrouwenfiguur in de Gorille-N. wijkt af van alle andere voorbeelden.⁵⁵⁰ In de iconografische traditie van de Sabijnse Maagdenroof bestaat een voorkeur voor de weergave van de ontvoering van een levende vrouw, onder andere waarneembaar in Poussins Sabijnse Maagdenroof in het Louvre (afb. 93). Geen van de vrouwen op dat schilderij is dood of bewusteloos weergegeven, want dat zou indruisen tegen het doel van de ontvoerende Romeinen, want zij wilden volgens het verhaal levende, gezonde vrouwen schaken, die garant konden staan voor nageslacht. Zelfs bij Van Couwenbergh (afb. 85) is de vrouw duidelijk in leven en wil ze vooral weg uit de greep van haar belagers. Hoewel een iconografische 'resonans' met de Sabijnse Maagdenroof zeker aanwezig is in de Gorille-N., is die specifieke iconografische context veel minder sterk aanwezig dan bij de Gorille-F. In 1859 kon het publiek aannemen, en het beeld biedt dat 'bewijs', dat er gebieden in de wereld zijn, gebieden waar Franse ontdekkingsreizigers naar toe gaan, waar dit soort 'monsters' rondlopen. De afstand in de tijd is nihil en de

549 Du Chaillu maakte een opmerking, waaruit blijkt dat het cliché van nauwelijks geklede Afrikaan wordt ontcracht. Hij ontmoet een met zijn gidsen bevriende groep jagers, die zich juist niet volledig kleeften: "The whole party were very thinly clothed, even for Africa." Hieruit blijkt dat Du Chaillu's ervaring was dat men juist volledig gekleed was, en dat schaarse kleding een uitzondering was. Du Chaillu, *Explorations & Adventures in Equatorial Africa; with accounts of the manners, and customs of the people, and of the chase of the gorilla, crocodile, leopard, elephant, hippopotamus and other animals*, 54.

550 Het is technisch overigens handig om de vrouwenfiguur met de voeten aan de grond rakend af te beelden, omdat anders de gehele compositie gevaarlijk instabiel op één raakpunt, namelijk de ene gorillapoot, op het terras van het beeld zou staan. De passieve houding van de vrouw is daarmee technisch verklaard.

afstand tot Gabon overbrugbaar. Dat droeg bij aan een gevoel van onbehagen en van angst.⁵⁵¹

De Gorille-F. is in 1887 nog steeds een afschuwelijk monster. Fremiet heeft de mogelijkheid gegrepen om de gorilla, die hij in kleinere, minder belangrijke sculpturen nog twee keer tussendoor toepaste, in zijn beeld van 1887 nog een keer in volle wasdom en met zoveel mogelijk artistieke en natuurhistorische referenties aan ons te tonen.⁵⁵² Dat heeft uiteindelijk grote indruk gemaakt.

4.3.4 Worstelende figuur

Dat de Gorille-F. lijkt op de Sabijnse Maagdenroof heeft vooral te maken met de dynamische, tegenstribbelende weergave van de vrouw. Afgaande op foto's van de



Afb. 94. *Gorille-F. in Robert Allerton Park: voor het rechterbeen van de Gorilla hangt een object, met ervoor een harige pluim. Dit is een kalebasfles.*

Gorille-F. en de waarneming van het beeld zelf is de algemene indruk die van een staande gorilla, die zo sterk is dat hij een worstelende vrouw, die zich uit zijn greep wil bevrijden, gemakkelijk kan vasthouden. In tegenstelling tot de passief weergegeven vrouw in de Gorille-N. is deze vrouwenfiguur bijzonder actief weergegeven en probeert ze zich uit alle macht te verzetten (afb. 94, 95). De gorilla kijkt niet naar haar, maar naar iets anders (afb. 102, 95). Het vermoeden bestaat bij de toeschouwer dat de gorilla wordt aangevallen. Dat vermoeden is in de prent van Sibly (afb. 59) al bevestigd, want daar is een inheemse krijger te zien die zijn pijl richt op de primate, die in de boom is geklommen met een onwillige vrouw in zijn armen. Het dier is veel groter afgebeeld dan de vrouw, die zich probeert te onttrekken uit de greep van het dier. Sommige versies van de Gorille-F. hebben een pijl in de schouder (afb. 95, 96).

In Fremiets Gorille-F. is de vrouw gebaseerd op de classicistische traditie, met een geïdealiseerd lichaam en gezicht, min of meer inheems-Afrikaans gemaakt door een paar attri-

551 Het is mogelijk voor een bezoeker in 1859 om te denken: Er hoeft maar een zeeman het in zijn hoofd te halen om een dier in zijn schip naar Europa te halen, of we worden geconfronteerd met de moorddadigheid van de mensaap. Uitzonderlijk maar niet onmogelijk (zie paragraaf 4.2.3).

552 De *Gorille enlevant de Vénus de Milo* uit 1871 (Chevillat S133) (verloren gegaan) en de *Gorille et Rétiaire* uit 1876 (collectie V&A, schets in Musée d'Orsay) (Chevillat S140).



Afb. 95. Gorille-F., dier kijkt weg, worstelende vrouw hangt losjes in de gorilla-arm, pijl rechts-boven, naar boven gericht, nog net zichtbaar, in tentoonstelling Carambolages, nr. 56, Grand Palais, Parijs, foto 29 juni 2016 DvB.



Afb. 96. Pijl steekt uit lichaam, naar beneden gericht, Gorille-F., p. 210 in Salon de 1887 door Gustave Ollendorf, editor Ludovic Baschet, published by Librairie d'art, Paris 1887, fotogravure, afbeelding 16.8x21.3x17.4 cm.



Afb. 97. Gorille-F., detail vrouwenhoofd.



Afb. 98. Gezicht van de 'Femme'. Gorille-F., detail van het hoofd van de vrouwenfiguur, gerooteerd (detail van de Gorille-F. in de tentoonstelling Carambolages, nr. 56, Grand Palais, Parijs, foto 29 juni 2016 DvB). brons, h. 47,6, part.coll.



Afb. 99. Gezicht van vrouw in de Sabijnse Maagdenroof van Giambologna.



Afb. 100. *Gorille-F.* in de Krannert Art Museum, Champaign Ill. USA. Goed zicht op de haartooi.

buten. Om haar middel draagt de vrouwenfiguur een dunne gordel met enige attributen, die niet makkelijk zijn te benoemen, wellicht amuletten. In het haar steekt een haar-kam, ogenschijnlijk van hout, met eenvoudig snijwerk in de vorm van een gezicht (afb. 100).⁵⁵³ Zij draagt het haar in een paardenstaart, een riem om het hoofd gebonden. Aan de binnenzijde van de gordel

verhult een kalebas het geslacht van de gorilla (afb. 94). De rechterarm toont beschadigingen, wonden die kennelijk door de worsteling zijn ontstaan. Dat doet Fremiet wel vaker, bijvoor-

beeld in de mensfiguur in de *Orang-outang étranglant un sauvage de Borneo* uit 1894, de sculptuur in de entree van het Musée d'Anatomie Comparatif in de Jardin des Plantes (afb. 101, 102).

De lichaamsbouw van de vrouw lijkt enigszins mollig te zijn, vooral in het gebied van de billen. Onderzoekster Gindhard neemt volgens eigen zeggen een racistisch cliché waar in de *Gorille-F.*⁵⁵⁴ Haar conclusie, dat Fremiet de figuur weergeeft als een zgn. *hottentot-Venus*, met bijbehorende overdreven bilpartij, lijkt niet gerechtvaardigd, als je de *Gorille-F.* met de Sabijnse Maagdenroof van Giambologna vergelijkt (afb. 103, 104).⁵⁵⁵ Saartje Baartman, de wereldberoemde zogenoemde Hottentot-Venus, werd getoond als anatomisch curiosum in Parijs in het jaar voorafgaand aan haar overlijden, waarbij vooral de geprononceerde geslachtsdelen en het achterwerk de aandacht trokken (afb. 105). Cuvier heeft haar lichaam na haar dood in gips afgegoten en bewaard als specimen. Molligheid komt echter ook voor bij de sculpturen van Giambologna en Bernini. Het vormt onderdeel van de virtuositeit van de sculpturale bewerking van het marmer, met het uiteindelijke resultaat dat het van echt vlees lijkt te zijn gemaakt. Kijkend naar de sculpturen is er veel

553 Navraag bij volkenkundige musea in Leiden en Tervuren leidde niet tot determinatie van deze kam. Men vond de vorm te generiek.

554 Gindhart, *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*, 149.

555 Ibid., 149–151.



Afb. 101. Emmanuel Fremiet, Orang-outang étranglant un sauvage de Borneo, 1895

Afb. 102. Detail van de arm van de Borneoër, waar een huidwond te zien is.

meer overeenkomst met Giambologna's beeld dan met enige verbeelding van Saartje Baartman.

Fremiet wil met de attributen, zoals de haarkam, de kalebas (die in Gabon werd gebruikt als drinkfles) en de kralen om de heup de vrouwenfiguur artistiek-sculpturaal, algemeen-iconografisch plaatsen in de 'leefwereld' van de gorilla. Dat de gorilla een steen, misschien wel een bewerkte steen zoals een vuistbijl, vasthoudt, kan wijzen op de prehistorie. De vrouwenfiguur is naakt en kan uit het heden of uit de Oudheid stammen. Er zijn voldoende aanknopingspunten om de Gorille-F. te plaatsen buiten de eigen tijd van 1887. De toeschouwer heeft alleen al aan allerlei attributen en verwijzingen naar de oudheid, de prehistorie, de antropologie en de zoölogie een grote afstand tot het beeld. Dat maakt dat de Gorille-F. een makkelijker, objectiever, met meer afstand te bekijken sculptuur is. De toeschouwer in 1887 krijgt de ruimte om te ontsnappen uit de realiteit van het nu, naar een andere werkelijkheid, ver weg in Afrika, lang geleden, in de Oudheid of de prehistorie, in mythische tijden met een andere moraal. Fremiets eclecticisme maakt het mogelijk dat een mengeling van emoties bij de toeschouwer wordt opgeroepen, die in 1887 als ontstellend weerzinwekkend, maar wonderbaarlijk intens werd ervaren, een spanning waarin positieve en negatieve emoties om voorrang streden. In 1859 vond Baudelaire dat die spanningen, die ook aanwezig zijn bij de Gorille-N., ergernis opwekten en een getuigenis waren van het onvoltooide of niet geheel doordachte karakter van het beeld.

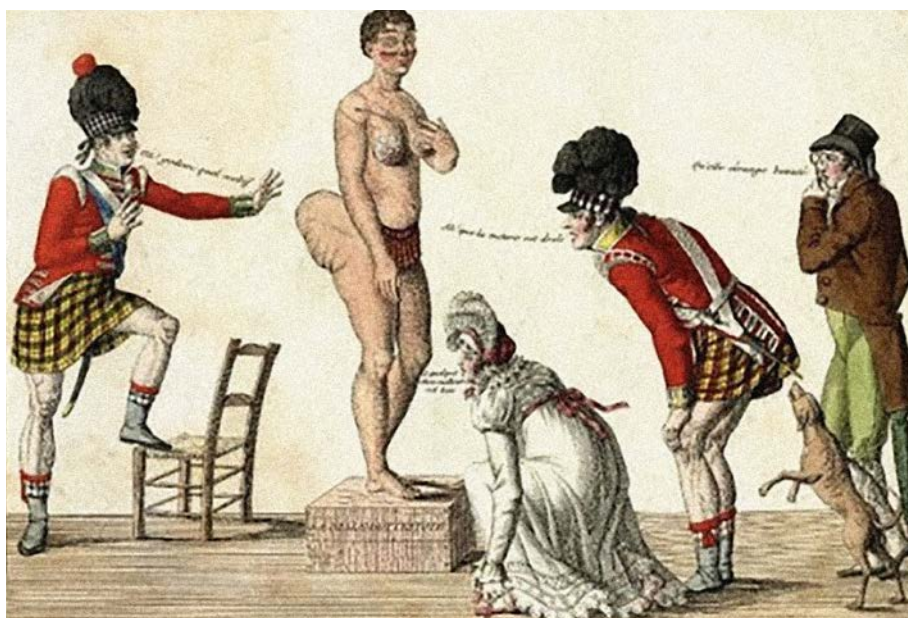


Afb. 103. Giambologna, *Sabijnse Maagdenroof*, 1581-2, marmer, ca. 410 cm. Florence, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi (detail).

Afb. 104. *Gorille-F*.

4.4 NEOFLORENTIJNSE SCULPTUUR

Het is mogelijk om de voorgaande iconografische aspecten alleen op hun visuele overeenkomsten te beschouwen, maar er lijkt nog meer aan de hand te zijn. Voor een ingevoerde toeschouwer in 1887 is een beeld, dat in stijl en thematiek is ingebed in de Florentijnse zestiende eeuw, die tijd van Giambologna, de dierbeelden, de combats, de tillende en vechtende Herculeïsche sculpturen, de tijd van de De' Medici's en de traditie van Cellini, Michelangelo, Donatello, onder de categorie van de Neoflorentijnse sculptuur onder te brengen. Het is niet de bedoeling deze negentiende-eeuwse *revival*-stijl, door Wennberg als Neo-Renaissance aangeduid, als categorieënleer in dit hoofdstuk te verankeren, maar om na te gaan welke kwaliteiten in een Neoflorentijnse sculptuur werden bewonderd. Welke gevolgen zouden de Neoflorentijnse stijlcriteria kunnen hebben voor de beschouwing van de Gorille-F?



Afb. 105. Saartje Baartman (1789-1815), de beroemde Hottentot-Venus.

4.4.1 Ontstaansgeschiedenis

Pas vanaf de jaren 1860 ontstond in Parijs een Neoflorentijnse beeldhouwkunst.⁵⁵⁶ Paul Dubois, Henri Chapu, Antonin Mercié, Eugène Delaplanche, René de Saint-Marceaux en Alexandre Falguière worden wel genoemd als ‘de’ Neoflorentijnen.⁵⁵⁷ Neoflorentijnse beeldhouwkunst was nog tot einde jaren 1890 actueel. In 1897 schrijft De Saint-Marceaux in een Salonrecensie, dat de Italianiserende stijl maar blijft domineren. Met enige spijt vraagt hij zich af: is het teveel gevraagd voor deze kunstenaars om ook eens naar het Franse verleden te kijken?⁵⁵⁸ Hij raakt hier het probleem van het nationalisme aan (zie hoofdstuk 5).

Naar de Neoflorentijnse sculptuurstijl is weinig onderzoek gedaan.⁵⁵⁹ Wennberg wijdt in zijn handboek een hoofdstuk, getiteld *On Neo-Renaissance*, aan

556 Er is mij maar één publicatie bekend die tracht enig overzicht te geven: Payne e.a., *The Italian Renaissance in the 19th century: revision, revival, and return* (Cambridge Mass. / Milano: Harvard University Press / Officina Libraria, 2018).

557 Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 153–155. Ook een lexicon zoals Terry W. Strieter, *Nineteenth-Century European Art: A Topical Dictionary* (Greenwood Publishing Group, 1999), hfdst. Neo-Florentine.

558 Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 153.

559 In feite is er op dit moment maar één (promotie-)onderzoekster bezig met dit onderwerp, Federica Vermot, Université de Lausanne. Haar lezing gedurende de ESNA-conferentie *Thinking in the Box*, gehouden op 28 mei 2021, was getiteld: *Neo-Florentine Sculpture in Late Nineteenth-Century France: Perspectives from the Gazette des Beaux-Arts (1861-1881)*. Zie ook Federica Vermot, ‘The Florentine Revival of Late Nineteenth-Century French Sculpture. Perspectives from the Gazette des Beaux-Arts (1861-1881)’, *MDCCC 1800* 10 (2021).



Afb. 106. Canova, *Hercules en Lichas*, 1795-1815, marmer, h. 335 cm., Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome

dit fenomeen.⁵⁶⁰ Ook Benoist heeft er enige woorden aan gewijd.⁵⁶¹ Benoist deelt Fremiet niet in bij de Neoflorentijnen, iets wat Wennberg wel doet bij de bespreking van Fremiets *Jeanne d'Arc* uit 1874. Hij zegt dat het beeld lijkt op een vergroting van een kleine, Florentijnse, vergulde statuette van een ruitersstandbeeld.⁵⁶² Het monumentale standbeeld bevat volgens Wennberg zoveel detail, dat het de indruk geeft van zo'n kwalitatief hoogwaardig beeldje uit de Renaissance.

Volgens Wennberg is de Neo-Renaissance al eerder dan 1860 waar te nemen. Hij signaleerde dat de *Hercules en Lichas* van Canova (afb. 106) dezelfde dynamiek en dezelfde

de maniëristische stijl heeft als het beeld met hetzelfde onderwerp van de hand van Giambologna (afb. 107).⁵⁶³ Die vaststelling lijkt onontkoombaar, omdat hier een soort combat tussen

twee personen wordt gepresenteerd, een worsteling precies op het moment dat de ene figuur de andere wil vloeren. Toch voelt de sculptuur van Giambologna 'ruwer' en dynamischer aan, alsof de figuren apart zijn gemodelleerd en vervolgens in elkaar zijn gehangen, terwijl het beeld van Canova meer als geheel, in een stabiele driehoekscompositie is weergegeven. De gelijkenis is niet groot, maar de wens van Canova om in dit beeld een sterke bewegingen aan te brengen doet Wennberg meer denken aan de Florentijnse Maniëris-

⁵⁶⁰ Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 151-180.

⁵⁶¹ Luc Benoist, *La sculpture française* (Paris: Larousse, 1945), 162-163.

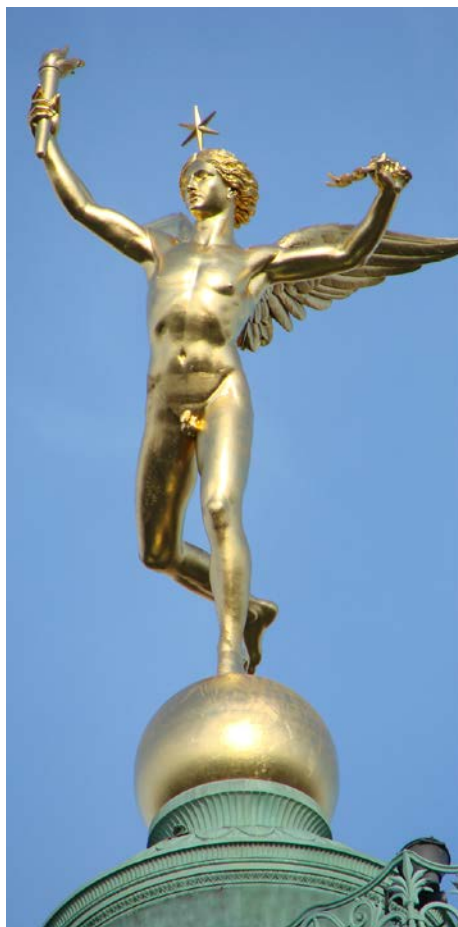
⁵⁶² Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 156.

⁵⁶³ Ibid., 153.



Afb. 107. Giambologna, *Hercules en Lichas*, 1600-1625, brons, h. 49,9, Robert Allerton Endowment, Chicago Art Institute.

ten dan aan de Winckelmannse idealen zo kenmerkend voor Canova's andere sculptuur. In de jaren 1830, volgens Wennberg, is ook bij anderen aandacht voor Florence voelbaar. Hij noemt Francisque Duret, de maker van de *Jeune Pêcheur dansant la Tarantelle* uit 1833 (afb. 108) en Auguste-Alexandre Dumont, beeldhouwer van de *Genie de la Liberté* uit hetzelfde jaar (afb. 109). Die jonge visser is een *dansante* versie van de zittende vissersjongen van Rude (afb. 110). Deze Napolitaanse vissersjongen uit 1831 (door Rude gepresenteerd op de Salon van 1831, in marmer 1833) wordt wel vaker nagevolgd, bijvoorbeeld door Carpeaux en verdient het om in dit verband te worden besproken, maar strikt genomen is die vissersjongen afkomstig uit Napels en niet uit Florence.



Afb. 108. Francisque Duret, Jeune pêcheur dansant la tarentelle (souvenir de Naples), 1832, brons, 158x67x58 cm., Louvre.

Afb. 109. A.A. Dumont, Le Génie de la Liberté / Le Génie de la Bastille, 1833, brons, gemaakt voor de Julizuil op Place de la Bastille, kleinere versie in het Louvre.

Afb. 110. François Rude, Un jeune pêcheur napolitain, 1833, marmer, 82x88x48, Louvre.



Afb. 111. Giambologna, Medici Mercurius, 1580, brons, h. 170 cm., Bargello Florence.

Afb. 112. François Rude, Mercure rattachant ses talonnière, 1834, brons, 109,5x58x41, Louvre

Rude heeft Giambologna's Mercuriusbeeld (afb. 111) geïmiteerd in de *Mercur attachant sa Talonnière* uit 1834 (afb. 112). In de dansende visser van Duret is de interesse voor het beroemde Mercuriusbeeld eveneens goed zichtbaar. De zojuist genoemde *Génie de la Liberté* van Auguste Dumont, de vergulde brons op de Julikolom op de Place de la Bastille, is alweer een rechtstreeks citaat van de Mercurius.

In de vorige paragraaf werd duidelijk dat Giambologna zich, net zoals de Animaliers in de negentiende eeuw, bezighield met kleine bronzen beelden, onder andere van combats. Barye was bijzonder geïnteresseerd in deze combats, die hij opnieuw maakte in de *Cheval surpris par un tigre* uit 1833 (afb. 114) en een leeuw die een paard aanvalt uit hetzelfde jaar (afb. 113), hernemingen van



Afb. 113. Antoine-Louis Barye, Leeuw die een paard aanvalt, 1833, brons, 26,1x36,9x16,2 National Gallery of Art Washington, coll. mr. and mrs. Paul Mellon.

Afb. 114. Antoine-Louis Barye, Cheval surpris par un tigre, brons, 1833, h. 39 cm., Musée du Louvre

Giambologna's verbeelding (afb. 89). Benoist bespreekt Barye vooral als een Romantisch fenomeen.⁵⁶⁴ Veel van die Romantische elementen, een gevoel van stormachtigheid, een grotere dynamiek in de sculptuur, de ontkenning van de rustige, edele eenvoud uit het Neoclassicisme, kunnen worden teruggevonden in de Florentijnse beeldhouwkunst van de Renaissance, die daarmee als voorbeeld van grote waarde bleek te zijn. De Neoflorentijnse stijl bevatte alles waar deze Romantici en Animaliers behoefte aan hadden: precisie en detaillering, de statuette als belangrijkste uitdrukkingvorm, een sterke maniëristische dynamiek en de mogelijkheid tot het maken van worstelingen en gevechten, tussen dieren onderling en tussen mens en dier. Deze iconografische traditie van het diergevecht komt niet uit de klassieke oudheid, maar uit de receptie van de De' Medici's en hun huisbeeldhouwer Giambologna, die deze combats produceerde. Een andere, met de worsteling en de combat samenhangende iconografie is die van de ene figuur die de andere optilt, een thema dat Giambologna meerdere malen heeft geboetseerd. Voorbeelden zijn de Hercules die een zwijn optilt of de ene worstelaar de andere (afb. 115-117). Giambologna maakte deze beelden vaak op klein formaat, net zoals de combats cadeau gedaan als relatiegeschenken aan contacten van de familie De' Medici.

⁵⁶⁴ Wennberg verwijst naar Benoist, *La sculpture française*.: Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 180. Animaliers: Benoist, *La sculpture romantique*, 24.



Afb. 115. Antoine-Louis Barye, Hercules en Erymantische Zwijn, ca. 1820, h. 14 cm. (Datering (Benge afb 3).

Afb. 116. Giambologna, Hercules draagt het Erymanthische zwijn, 1580, dit exemplaar gietsel 18e eeuw, gietsel Susini, Walters Art Gallery. Er is een versie van dit beeld in het Louvre door Giambologna's medewerker Tacca.

Afb. 117. Giambologna, Hercules en Antaeus, 1578-80, brons, 51x22,5 cm., Kunsthistorisches Museum Wenen.

Zoals zovele van zijn beelden verbreedden deze statuettes zich door heel Europa. Van sommige onderwerpen werden maar weinig gietsels, of een oplage van één uniek beeldje gemaakt. Aan verschillende vorstenhoven, in Tsjechië, Saksen, Frankrijk en Engeland in de persoon van de Prince of Wales, werden de statuettes actief verzameld. Door de aankoop van één Engelse verzamelaar, William Locke van Norbury Park in Surrey (1785) zijn veel modellen in was en klei uit de eerdere collectie van Giambologna's eerste mecenas Bernardo Vecchietti (uit zijn villa *Il Riposo*) in de verzamelingen van het V&A-museum in London terechtgekomen.⁵⁶⁵

Het is van belang dat Fremiet exemplaren kon zien, bijvoorbeeld in de collecties van de musea in Dijon en Douai. Het grootste aantal voorbeelden echter is aanwezig in de collectie van het Louvre. Fremiet was dus in de gelegenheid om dit soort sculptuur, ook die van Giambologna's naaste medewerkers zoals Susini en Tacca, te zien. Alle relevante voorbeelden bevinden zich in de collectie van het Louvre, maar ook een exemplaar van de Nessus en Dianeira, en een exemplaar van een Hercules die het Erymanthische zwijn torst, voorbeelden die stilistische en iconografische raakpunten met de Gorille-F. hebben.⁵⁶⁶ Bij de figuren waarvan de ene de andere optilt is de dynamiek en het krachtenspel duidelijk zichtbaar. De uitspreiding van de ledematen is kenmerkend, iets dat in brons relatief makkelijk te realiseren is en van belang om de roef zo krachtig mogelijk af te beelden.⁵⁶⁷

4.4.2 Anti-Romeins

De Florentijnse kunst die de Neoflorentijnen als voorbeeld nemen is afkomstig uit de Renaissance en het Maniërisme. De Neoflorentijnse beeldhouwers weken af van het Neoclassicisme of het latere academische classicisme, want zij richtten hun blik uitdrukkelijk niet op Rome.⁵⁶⁸ Neoflorentijnse kunstenaars waren stilistisch gesteld op de verfijnde gladheid van het Renaissance-brons, ze namen als voorbeeld Donatello's *David*.⁵⁶⁹ Voor de beeldhouwer Carpeaux was Michelangelo Buonarroti het belangrijkste ideaalmodel, naast wat hij noemde "la Dame

565 Avery, *Giambologna: the Complete Sculpture*, 239.

566 Ibid., op. resp. 90 en 81.

567 In het marmer is zo'n figuur met uitgespreide ledematen bijzonder lastig te realiseren. Daarom is de Sabijnse Maagdenroef een voorbeeld van virtuoze marmerbewerking.

568 Alweer: voor ons is het belangrijkste kenmerk van Renaissancistische kunst nu juist aandacht voor de beroemde klassieke oudheid van Romeinen en Grieken, zoals je die ook in Rome tegenkomt. Classicisme kent zijn oorsprong in het Florence van de Quattrocento.

569 Hier is realisme dus weer een positief argument. Luc-Benoist vermeldt niet ongeestig dat Gérôme niet hield van de Neoflorentijnen, omdat hij precies dezelfde esthetiek en stijl gebruikte. Het komt erop neer dat de Neoflorentijnse beelden stilistisch moeilijk te onderscheiden van andere realismen, wat de reden is dat kunstenaars die zich op Florence beroepen stilistisch zo lastig zijn te onderscheiden van realisten of classicisten: Benoist, *La sculpture française*, 163.

Nature”.⁵⁷⁰ Hij was de eerste *pensionnair* die daarvoor uitkwam, want Prix de Romewinnaars die woonden en werkten in het Franse pension in Rome werd verboden om zich te inspireren op andere voorbeelden dan de Grieks-Romeinse oudheid, die in Rome ruim voorhanden waren. Het was streng verboden om zich naar Florence te begeven of te werken naar Florentijnse meesters. Die door sommige *pensionnaires* gehate obsessie van het Franse Instituut met Rome voedde vanzelfsprekend de aandacht voor de Florentijnse kunst. Benoist wijst op een parallelie met de Engelse Prerafaelieten, die hun aandacht eveneens verlegden naar het Florence, maar dan dat van de vroege Renaissance, van vóór Rafaël. De benaming Neoflorentijns verdient hier daarom steeds de voorkeur, omdat de periode waarvoor de Neoflorentijnen zich interesseerden zich uitstrekt van Renaissance tot en met Maniërisme. Carpeaux maakte de Napolitaanse vissersjongen in navolging van Rude, alweer een uiting van de aandacht voor een buiten Rome gelegen onderwerp. Een zekere mate van onttrekking aan de academische ‘grammatica’ van Blanc en van de Neoclassicistische mantra van de Winckelmannse edele eenvoud en stille grootsheid, maakte dat de Neoflorentijnen meer vrijheid voelden in de weergave van onderwerpen en in de stijl waarin ze dat deden. Voor ons nu lijkt de Neoflorentijnse stijl een nuance, waarin nauwelijks is te onderscheiden wat nu Neoclassicisme is, wat academisch classicisme of wat Neoflorentijns. Een belangrijk kenmerk van hoe wij nu de vijftiende-eeuwse Florentijnse Renaissance begrijpen heeft te maken met het feit, dat het onder andere een classicisme is, een cultuur die de hergeboren Oudheid huldigt, dus ons ontgaat misschien het verschil in inspiratie op de klassieke oudheid in Rome of in Florence. De Franse Neoflorentijnse kunstenaars in de negentiende eeuw spiegelden zich niet direct aan de Oudheid, maar aan de vormen, iconografie en sculpturale levendigheid van de kunstenaars die wij nu Renaissance-meesters en Maniëristen noemen, een nuance die toen duidelijk als verschillend werd ervaren. Voor de Gorille-F. biedt de esthetiek van de Neo-Florentijnse kunst veel mogelijkheden. Het Florentijnse Maniërisme bood Fremiet de mogelijkheid tot de toepassing van verschillende stijlen. Fremiet kon in zijn Gorille-F. allerlei stijlen combineren, zoals de stilering van de klassieke oudheid in het hoofd van de vrouwenfiguur, de aantrekkelijke gladde huid van Donatello’s David van de geroofde vrouw, de naturalistische ruwheid van de gorillabeharing, de beweging gebaseerd op Giambologna in de hele beeldengroep, waardoor de Gorille-F. in dat opzicht complexer en sculpturaal interessanter werd dan alleen de weergave van een roof.

.....
 570 Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 163.

4.4.3 Pro-Renaissance

De aandacht voor de Renaissance in Toscane groeide gedurende de negentiende-eeuw, bijvoorbeeld door de publicatie van Jakob Burckhardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* in 1860.⁵⁷¹ Ook Jules Michelet was geïnteresseerd in deze periode. Hij gebruikte in 1855 het Franse woord Renaissance, de standaardterm tot nu toe voor de wedergeboorte van de Romeinse Oudheid.⁵⁷² Franse beeldhouwers konden zich makkelijk op de hoogte brengen van de Italische Renaissance, want zoals we zagen zijn bronzen beelden uit de vijftiende en zestienste eeuw ruim voorradig in het Louvre.⁵⁷³

Sommige kunstenaars bereisden Florence en Noord-Italië zonder dat ze een Prix de Rome hadden gewonnen. Fremiet deed dat ook, in 1883 samen met zijn vrouw. Hij bezocht Florence, de Loggia dei Lanzi gelegen voor het Palazzo Vecchio, een openluchttenoonstelling van de beste sculpturen in de stad. Het werk van beeldhouwers zoals Michelangelo, Donatello, Giambologna en Cellini waren en zijn er in overvloed te zien. Hij ging ook naar andere steden in Noord-Italië, om zich te laven aan de kunst en de Italiaanse atmosfeer.⁵⁷⁴ Fremiet was gebakken aan zijn woonplaats Parijs, waar hij zijn atelier had en met zijn gezin woonde, maar er is veel bewijs, zeker uit correspondentie van op of na 1900, dat hij graag op vakantie ging.⁵⁷⁵ De kunstenaar uitte zich over Italië enigszins recalcitrant. Het Italië van de klassieke oudheid had voor hem weinig aantrekkingskracht. Wat betreft de aanwezige beeldhouwkunst was hij van mening dat hij net zo goed thuis kon blijven. Fremiet wilde die meesterwerken in Italië wel zien, maar dat zou niets veranderen aan zijn eigen keuze van onderwerpen of zijn uitvoering daarvan, vertelde hij zelf.⁵⁷⁶

Voor Fremiet waren de heersende mores van de academie en de École des Beaux-Arts altijd al ver van zijn bed. Hij was opgeleid in de wetenschappelijke wereld van de Jardin des Plantes, dus hij was niet verbonden aan de tradities van de École of de Prix de Rome. Dat maakte het makkelijker voor Fremiet om zijn blik te richten op kunst of een kunststijl die hij kon inzetten voor zijn onderwerp. Voor Fremiets sculpturale doeleinden was de beeldhouwkunst van Giambolog-

571 Jacob Burckhardt en Ludwig Geiger, *Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch* (Leipzig: A. Kröner, 1919).

572 Jules Michelet, *Histoire de France: Renaissance tome 7* (Paris, 1855).

573 Voor Tacca: <https://edu.nl/tjq4u>, voor Giambologna: <https://edu.nl/4nta6>, voor Susini: <https://edu.nl/rgeen>, om enkele voorbeelden te noemen.

574 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 44–45.

575 In het Fonds-Fremiet (Musée d'Orsay, archiefnummer RFMO.ODO. 2015.3, doos 1/2) zijn kaarten, gezonden aan de familie, van de hand van de kunstenaar, uit Lausanne (1905), Monte Carlo (1906) en uit Berlijn (1907) bijvoorbeeld. Hij moet zeer gezond zijn geweest, want hij was toen tussen 81 en 83 jaar oud.

576 Ibid., 44.

na uitstekend geschikt. Fremiet kon met gemak de keuze maken voor een beeld dat was geïnspireerd op Giambologna's Sabijnse Maagdenroof, want Giambologna was in de jaren 1880 onomstreden en werd beschouwd als een groot kunstenaar. Ook in zijn eigen tijd werd Giambologna gezien als een enorm talent, de opvolger van Michelangelo. Dat feit op zichzelf hoefde in Frankrijk in de tweede helft van de negentiende eeuw nog geen reden te zijn voor een algemene aanvaarding van Giambologna's talent en uitstraling. Giambologna kon echter wel worden ingelijfd in de Franse kunstgeschiedenis, want hij was afkomstig van Douai. We spreken dus van een kunstenaar die zowel Italische als Franse wortels heeft en door beide landen kan worden geappropriëerd. Daarbij komt dan de reeds genoemde publicatie van Desjardins.

Als er één historicus in de negentiende eeuw geschikt was om aan Jean Boulogne, de Franse naam van de beeldhouwer die in Italië Giovanni Giambologna wordt genoemd, een boek te wijden, dan was het wel Abel Desjardins. Hij was decaan van de letterenfaculteit in Douai en hij was geïnteresseerd in beroemde stadsgenoten, bijvoorbeeld Vercingetorix, over wie hij een epische tekst schreef.⁵⁷⁷ Het nationalisme is in Desjardins oeuvre nooit ver, getuige bijvoorbeeld een geschiedenis van Jeanne D'Arc die al in 1854 het licht zag, maar zijn levenswerk was de *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, een in zes banden uitgegeven geschiedenis geschreven tussen 1859 en 1886.⁵⁷⁸ Desjardins was al een veteraan-historicus als het gaat om de band tussen Frankrijk en Toscane en daarmee goed voorbereid op een studie over een kunstenaar die van Noordelijke komaf was, maar zijn hele verdere leven in Florence werkzaam. Hij beschouwde Jean de Boulogne, die was geboren in Douai, als een Franse beeldhouwer en een beroemde stadsgenoot. Desjardins is de eerste die na twee eeuwen een monografie aan deze kunstenaar in het Frans wijdde, geheel geïllustreerd. De twintigste-eeuwse Giambologna-expert Charles Avery noemt de studie een monument van Frans kunsthistorisch onderzoek in de negentiende eeuw.⁵⁷⁹ De eerdere verzuchting van Saint Marceaux (4.4.1) dat het tijd wordt om de Franse kunstgeschiedenis weer als uitgangspunt voor de Franse beeldhouwkunst te nemen wordt door Desjardins publicatie van het werk van Jean de Boulogne onderuitgehaald. De Franse, nationale trots op Giambologna wordt uitgedrukt in het voeren van zijn Franse naam Jean Boulogne of Jean de Boulogne.⁵⁸⁰ Fremiet kon kennis nemen van Desjardins boek. Deze

577 Abel Desjardins, *Le Monument de Vercingétorix: Souvenir d'un Vieux Bourguignon* (Douai: Crépin, 1869).

578 Abel Desjardins, *Négociations Diplomatiques de la France Avec La Toscane: Documents Recueillis Par Giuseppe Canestrini* (6 vols.) (Paris, 1859-1886).

579 Avery, *Giambologna: the Complete Sculpture*, 12.

580 Dezelfde nationalistische tactiek werd toegepast in de monografie van Elisabeth Dhanens, *Jean Boulogne: Gio-*

toeëigening van Giambologna haalde een nationalistische barrière weg om hem als voorbeeld te nemen.

CONCLUSIE

De continuïteit van het beeldhouwersambacht van Giambologna tot Fremiet maakte het voor de hand liggend om het beroemdste beeldhouwwerk over een roof, de Sabijnse Maagdenroof, als uitgangspunt te nemen voor de Gorille-F. Mogelijkheden ter inspiratie waren er te over: het was en is een wereldberoemd voorbeeld, bekend van prent en foto, wellicht waren er gipsen reproducties in omloop, Fremiet was zelf in Florence geweest en er zijn in Parijs in het Louvre vele voorbeelden van soortgelijke sculpturen. In tegenstelling tot de Gorille-N., die meer is verbonden met de biologie en natuurlijke historie, zoals in hoofdstuk 3 is aangetoond, is de Gorille-F., door zijn sterke visuele verbintenis met de Maagdenroof, meer een mythische, metaforische verbeelding van een beest dat een schone vrouw aanrandt, dan de verbeelding van een verwerpelijke werkelijkheid. De roof als thema heeft dan wel een lange traditie als iconografisch thema, maar de onderliggende betekenis van een gedwongen seksuele relatie wordt meestal niet besproken of onderkend. Door een gorilla in plaats van een mannenfiguur op te nemen in de beeldengroep benadrukt Fremiet de seksuele ondertonen, de agressie vanuit het dier. Die seksuele agressie is in de negentiende eeuw onderdeel van een algemene hiërarchie tussen man en vrouw, waarin de vrouw structureel het onderspit delft. De Gorille-F. is een beeld dat in de kunstgeschiedenis kan worden geplaatst, in één rij met andere sculpturen. Het is een beeld dat in die context makkelijker kan worden besproken. Dat heeft tot gevolg dat de Gorille-N. op een andere, louter negatieve manier werd beoordeeld, als een echt bestaand monster, terwijl de Gorille-F. binnen de context van de kunst blijft. Dat geeft de vrijheid en de afstand om het beeld in de context van andere sculpturen te beoordelen, waardoor andere aspecten, zoals de levendigheid van de weergave als een positief aspect kan worden benoemd.

In de Gorille-F. wordt de zoektocht naar vrijheid van de Neoflorentijnse kunstenaars, los te komen van Rome, in extremis doorgevoerd. Dat doet Fremiet door de wereldberoemde Sabijnse Maagdenroof te parafraseren met een zeer naturalistische gorilla die de rol van de mannelijke Romein speelt, die een vrouw ontvoert die trekken heeft van een inheemse Afrikaanse, zichtbaar door

.....
vanni Bologna Fiammingo. Douai 1529-Florence 1608; bijdrage tot de studie van de kunstbetrekkingen tussen het Graafschap Vlaanderen en Italië, vol. 11 (Brussel: Paleis der Academiën, 1956). Zij riep Giambologna uit tot Vlaamse meester.

de attributen, en een classicistische Venus, zichtbaar in de weergave van het lichaam. Deze hybride kunsthistorische werkelijkheid kan de toeschouwer in 1887 een glimlach of een grimas ontlokken, al naar gelang het eigen relativeeringsvermogen. Fremiet heeft laten zien, dat een natuurhistorische invulling van de Neoflorentijnse esthetiek leidt tot een nieuwe visie op de beeldhouwkunst, waarin vrijheid en tradities om voorrang strijden. Het beeld is daarmee het centrum geworden van een discussie die zich niet alleen afspeelt in de natuurlijke historie, maar ook in de kunst en zelfs in de politiek. De Sabijnse Maagdenroof is voor de negentiende-eeuwse beeldhouwers, ook de Neoflorentijnen, geneutraliseerd, gerelativeerd. Met het introduceren van de gorilla worden de weggezonden betekenissen, zoals de worsteling van de vrouw weer opgerakeld, actueel gemaakt, als metafoor gepresenteerd. De iconografie is een vehikel geworden voor een andere betekenis, die niet te maken heeft met de Oudheid, maar met het nu in 1887.

Het toekijkende publiek in die tijd leeft in een maatschappij, waarin die worsteling, de vrouwenhaat en een daarmee samenhangend allesbepalend patriarchaat de norm zijn. De toeschouwers kijken naar de Gorille-F. met die blik, die buiten de kunstgeschiedenis staat, een blik die meer metaforisch of iconografisch is gekleurd. Edgar Allan Poe verwoordt die zienswijze, met een verhaal over geweld, seksualiteit en filosofie, op een complexe manier. Het is mogelijk om het beeld nog steeds te zien als een afschuwelijk moreel verwerpelijke metafoor. Dat het eveneens mogelijk is het beeld te zien als metafoor voor een andere strijd in de maatschappij, kan het voorwerp zijn van een politieke analyse, zoals impliciet aanwezig in de kunstkritiek van Viktor Widmann. Die politieke analyse heeft niet als onderwerp de strijd tussen vrouwen en mannen, maar tussen landen onderling. Nationalisme is daarom het onderwerp van het laatste hoofdstuk 5.