



*Horace Walpole gezeten voor het raam in zijn bibliotheek in Strawberry Hill, met uitzicht over de Theems, naar een aquarel van Johann Heinrich M $\ddot{u}$ ntz, 1756*

# Anekdotische architectuur

## Horace Walpole's *Strawberry Hill*

'Het lijkt, vrees ik, een beetje arrogant voor een Privé-persoon om een gedrukte Beschrijving te maken van zijn Villa en Collectie, waarin ongeveer alles is verkleind' – Horace Walpole's eerste zin in het voorwoord bij zijn *Description of the Villa of Mr. Horace Walpole* uit 1784.<sup>1</sup> In het volgende hoop ik duidelijk te maken dat dit ene zinnetje een aardige samenvatting bevat van de bijdrage van Walpole aan de architectuurgeschiedenis.

Walpole is de auteur van onder meer *Anecdotes of Painting in England* en een liefhebber van correspondentie, gezien de indrukwekkende omvang van de complete editie van zijn brieven.<sup>2</sup> De nadruk in die eerste zin op *verkleining* is *to the point*. Tot tweemaal toe maakt hij in zijn brieven dezelfde grap over het hele huis, respectievelijk het trappenhuis dat 'zo klein is, dat ik het je in een brief kan opsturen zodat je ernaar kunt kijken'. In oktober 1794 schrijft hij aan Miss Berry dat 'elke waarachtige Goot ziet dat mijn ruimten eerder het werk zijn van mijn verbeelding dan van imitatie'. In dit verband is het interessant te weten dat hij bij de sollicitatie van zijn graveur Müntz in 1755 niet alleen aan hem vroeg of deze het perspectief beheerste, maar ook of hij wel in staat was om 'heilige huiver af te beelden'. Verbeelding blijft een trefwoord bij de bestudering van de genese van Strawberry Hill – de transformatie van een bescheiden villa in een 'castle'. 'Ik ben niet van plan om omstandig een bescheiden, en als gril gebouwd huis met argumenten te verdedigen; ik heb het gebouwd om me te vermaken en om, tenminste tot op zekere hoogte, mijn eigen dromen te realiseren.' 'Tot op zekere hoogte...' – vermoedelijk omdat deze vertegenwoordiger van de Engelse *landed gentry* niet van plan was zijn huis 'zó gotisch te maken dat het 't gemak zou elimineren'.<sup>3</sup>

In de nog anonieme eerste uitgave van zijn huiverroman *The Castle of Otranto* schrijft Walpole in een fictief voorwoord dat 'het decor van de roman ongetwijfeld gebaseerd is op een of ander werkelijk bestaand kasteel. De auteur lijkt regelmatig,

2

De volledige titel luidt: *Anecdotes of Painting in England with some account of the principal artists; and incidental notes on other arts. Also, a Catalogue of engravers who have been born or resided in England. Collected by the late George Vertue; digested and published from his original Mss. by Horace Walpole*. Heruitgave met 'additions' van de hand van Dallaway en nieuwe noten van Wornum, drie delen, Londen, 1862; oorspronkelijke uitgaven 1762 en 1780. Hoewel puntig in zijn correspondentie

en in de tekst zelf, is Walpole duidelijk geen grootmeester van de korte titel; deze duizendpootjes lijken me typisch het produkt van de geest van de verzamelaar die alleen gelukkig is wanneer hij *alles* heeft gedocumenteerd. Overigens schuilt in het woord 'Anecdotes' een soort woordgrap: het betekent 'nog niet gepubliceerd', maar ook 'korte geschiedenis'. Zo dekt Walpole het werk dat bestaat uit door hem *herschreven manuscripten* van een ander, bestaande uit allemaal *korte* beschrijvingen in al zijn dubbelzinnigheid met

1

De volledige titel luidt: *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole, youngest son of Sir Robert Walpole Earl of Orford at Strawberry Hill near Twickenham, Middlesex with an inventory etcetera*, MDCC/LXXXIV, heruitgave 1964, Londen. Horace Walpole (1717-1797) was de zoon van Robert Walpole, die langdurig de Engelse politiek van de achttiende eeuw heeft bepaald, eerst als adviseur van de prins-gemaal, vervolgens als minister van Oorlog en tenslotte als de eerste echte prime minister van Engeland namens de Whigs. In 1742 valt voor hem het doek na beschuldiging van mismanagement. Wanneer zoon Horace lid wordt van het parlement – van 1741 tot en met 1768 – ziet hij het als zijn voornaamste taak om zijn vader te verdedigen; de politiek zelf laat hem eigenlijk zo goed als koud. Uit zijn correspondentie blijkt echter dat hij werd geboeid door intriges, dat wil zeggen politiek met een persoonlijk tintje, iets amusants als het ware, of misschien, iets anekdotisch.

één woord af. Zie voor de correspondentie de vele delen van *Horace Walpole's Correspondence*, ed. Edw. Marts, New Haven, Yale University Press, z.j. Dat sommige auteurs de genoemde duizendpootjes kunnen persifleren mag duidelijk zijn voor wie het titelblad raadpleegt van Kurt Vonneguts *Slaughterhouse Five*.

3

Zie voor de citaten Clark, *The Gothic Revival*, 1950, revised/enlarged ed., oorspr. 1928, p. 81; Fothergill, *The Strawberry Hill Set*, 1983, p. 15.



12

onopzettelijk, bijzondere onderdelen ervan te beschrijven.<sup>4</sup> Dat 'echte kasteel' is natuurlijk Strawberry Hill dat in 1764, wanneer *Otranto* verschijnt, al redelijk ver was gevorderd. De bibliotheek was een der eerste toevoegingen aan de oorspronkelijke villa. Hierover schrijft hij aan zijn vriend en medewerker Chute, 'het genie dat de scepter zwaaide over arm Strawberry': 'Ik breng elke morgen door in de dertiende eeuw, en mijn avonden met de eeuw die komen gaat.' De middagen, en natuurlijk ook vele avonden, waren voorbehouden aan bezoek, rondleiding en andersoortig sociaal verkeer. Walpole leefde dus een fikse deel van zijn bestaan in die bibliotheek – 's morgens gebogen over zijn dikke folianten met gravures van gotische architectuur, 's avonds bezig met die eindeloze, zichzelf genererende correspondentie. Logisch dat we hem op een der gravures van Müntz dan ook zien afgebeeld in die bibliotheek, zittend in een comfortabele, *niet*-gotische zetel, te midden van een miniatuur-gotische binnenhuisarchitectuur. De geest in verleden of toekomst – de billen in een onmiskenbaar behaaglijk heden. Waar ooit het lezen van oude ridderromans de onvolprezen Don Quichot ertoe bracht zijn bibliotheek te verlaten om oude ridderwaarden in een verloederde wereld te herstellen; waar Frankenstein zich eeuwen later genoopt zag de bibliotheek te verruilen voor het laboratorium om daarin, als een soort prothese-god, een nieuwe mens te scheppen – daar scheidt *Walpole* in de ertussen liggende achttiende eeuw een schijnbaar gotische bibliotheek om zich daarin gedurende vele uren van de dag aan de hem omgevende wereld te onttrekken.

### De groei van Strawberry Hill

Voor een beschrijving van het gebouw Strawberry Hill heb je niet zo veel aan *Walpole's Description of the Villa*. Die bevat hoofdzakelijk een beschrijving van de collectie en slechts een minimale beschrijving van 'voorbeelden van gotische architectuur'. Wel zijn er enkele gravures en een plattegrondje in opgenomen en dat geeft enig houvast, maar het merendeel van de bestaande afbeeldingen is verzameld in een andere editie, in de vorm van de *Aedes Walpoliana*. Toch was het de bedoeling van de *Description* om als gids voor bezoekers te dienen, met name ook om 'staaltjes gotische architectuur te tonen, die zijn ontleend aan de voorbeelden in kathedralen en kapeltombes, en om te laten zien hoe die kunnen worden toegepast op schoorsteenmantels, plafonds, ramen, ballustrades en loggia's'. Walpole voelde pas ware liefde voor Engeland toen hij in Rome beseftte dat de Romeinse architectuur ongeschikt is voor Engelse omstandigheden. Vanaf dat moment had hij grote interesse in de geschiedenis van de Engelse gotiek en in zijn eigen familie-geschiedenis. Interesse in de gotiek was er al voor zijn tijd, maar hij voegt er nieuwe aspecten aan toe. Bij de eerste wijzigingen en uitbreidingen van zijn villa – de gotisering van deuren, ramen, schoorsteenmantels en de bouw van een hal, een trappenhuis, een wapenzaal en zijn bibliotheek – valt een groeiende kennis van het archeologisch detail op, en vooral ook de bewust asymmetrische, zeg maar organische groei van het huis.<sup>5</sup> Na de bouw

4  
Zie de Penguin-editie van *Otranto*, in:  
*Three Gothic Novels*, 1968, p. 42.

5  
*A Description*, p. 2; Middleton en  
Watkin, *Neoclassical and 19th century  
architecture*, 1980, p. 316.

van deze ruimten tussen 1750 en 1753 volgden de Holbeinkamer, en in 1760/1761 de ronde toren, een kapel in 1763, een kabinet en de grote kruisgang, in 1770 de grote noordelijke slaapkamer, met als voorlopige afronding de Beauclerc-toren in 1776. In 1761/1762 werd Chute's ontwerp voor de Lange Galerij uitgevoerd, de grootste ruimte in het kasteel. In 1771 werd tenslotte in de tuin nog een gotische kapel gebouwd.<sup>6</sup> Bekijk je de plattegronden van de twee bouwlagen, dan valt de *gewilde* organiciteit van het gebouw op – een welbewuste nabootsing van de groei van de gotische kathedralen die vaak over decennia onder diverse bouwmeesters uitgroeiden tot de nu bekende vorm.

Waarom gotiek? Zeker is dat de gotische stijl aan het begin van de achttiende eeuw nog werd afgewezen. Addison beschouwde haar in 1712 nog als 'oorzaak van kleinzieligheid', met name als gevolg van 'de vermenigvuldiging van ornamenten'.<sup>7</sup> Tijdgenoot Burke's beschrijving van het sublieme sluit eveneens 'variatie' en 'veelhoekigheid' uit als ongeschikt voor gebouwen met 'grandeur'. Hume deelde in deze anti-gotische stemming.<sup>8</sup> Deze laatste opvattingen stammen dus uit het midden van de achttiende eeuw, hetgeen erop wijst dat ook toen de sympathie voor de gotiek als bouwstijl nog steeds niet groot was. Pevsner wijst op een merkwaardige ambiguïteit in de vroege achttiende eeuw bij auteurs als Addison en Shaftesbury: *tuinen* moesten in contrast met de Franse gewoonte *anti*-geometrisch zijn, maar *architectuur* diende te beantwoorden aan Palladiaanse normen van regelmatigheid.<sup>9</sup> In 1790 echter, wanneer inmiddels Strawberry 'af' is, beschouwt Alison de gotische bouwstijl als bij uitstek subliem, en Clark stelt vast dat rond 1775 'iedereen het erover eens is dat niets zo pittoresk is als gotische architectuur'.<sup>10</sup> Walpole neemt blijkbaar een bijzondere positie in. Niet dat er voor 1750 niet allerlei gotische fratsen werden uitgehaald – Kent, Wren, Jones imiteerden gotiek – maar dat resulteerde in iets baroks. Walpole ging het uitdrukkelijk om *getrouwe* kopieën, zij het dat de miniaturisering en de merkwaardige collage van stukken uit verschillende bronnen in een zelfde ruimte uit zijn verbeelding stamden. Hij wenste echter in tegenstelling tot zijn voorgangers geen travestie van de gotiek, ook al heeft het resultaat, zeker in de eerste bouwfase, daar wel iets van weg. Clark geeft hieraan de naam *gotisch rococo* en stelt vast dat 'in de geschiedenis van de smaak waarachtig begrip van een onbekende stijl zeer vaak vooraf wordt gegaan door een periode van ongecultiveerd en onkritisch enthousiasme'.<sup>11</sup> Bijzonder aan Walpole is deze archeologische gedrevenheid achter zijn dromerijen. In zijn *Anecdotes* haalt hij fel uit naar een auteur als Battey Langley die juist niet authentieke kopieën wenste en 'zijn timmerlieden leerde om die eerbiedwaardige (gotische) bouwsoort te vermoorden', terwijl hij leken ertoe zou brengen te denken dat 'zijn eigen klunzige pogingen echte imitaties waren'.<sup>12</sup>

Die gedrevenheid van Walpole was overigens niet louter archeologisch of stilistisch. De unieke kwaliteit van Strawberry Hill vergeleken met andere gotische huizen uit de tweede helft van de achttiende eeuw is nu juist dat het hem niet puur om stijl

6

Zie voor nog andere toevoegingen Miller, *Strawberry Hill*. Horace Walpole *und die Ästhetik der schönen Unregelmässigkeit*, 1986, pp. 354 en 347. Ik kom er nog op terug in verband met Adams' bijdrage.

7

Zie Monk, *The sublime*, 1935, pp. 58, 66 e.v.; Beardsley, *Aesthetics. From classical Greece to the present*, 1966, p. 184. Deze formuleringen grijpen vrijwel woordelijk terug op de opvatting van Vasari in zijn *Vite*, 1568<sup>2</sup>.

8

Zie Burke, *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*, deel II, 1775, p. viii; Hume, geciteerd in Barzun, *Classic, romantic, modern*, 1975, p. 60.

9

Pevsner, *An outline of European architecture*, 1963, pp. 346 e.v.

10

Clark, *The Gothic Revival*, p. 90; Monk, *The sublime*, p. 152.

11

Clark, *The Gothic Revival*, pp. 23 e.v., noot op p. 66, pp. 73 e.v.

12

*Anecdotes*, p. 770; Walpole's kritiek was gebaseerd op onder meer Battey Langley's boek *Gothic architecture improved by rules and proportions in many grand designs*, 1742. Volgens Clark valt het met het gebrek aan authenticiteit nog wel mee, omdat de suggestie als zou Battey Langley regels willen opleggen aan de gotiek niet klopt; hij deed wel degelijk een poging regels van de gotiek zelf op te sporen.



alleen te doen was. Wyatt, die door Walpole overigens als de architect van Lee Priory en van Beckfords gigant Fonthill Abbey werd gewaardeerd, beschouwde gotiek als één stijl onder andere, afhankelijk van de voorkeur van de opdrachtgever.<sup>13</sup> Walpole is een strikte 'Goot' – hij beschouwt die stijl als *intrinsiek* geschikt om hetgeen hij beoogt te bereiken. 'Gotiek geeft ons vele indrukken; de weelde, het mechaniek, de gewelven, de tombes, de gebrandschilderde ramen, huiver en perspectieven boezemen enorme gewaarwordingen van romantische devotie in. Smaak heeft men nodig om vatbaar te zijn voor de schoonheid van de Griekse cultuur, maar men behoeft slechts hartstocht om de gotiek te voelen.' In antwoord op kritiek als zou hij pleiten voor een *religieus* effect van zijn gotiek, repliceert hij dat zijn voorkeur voor 'de sombere en adequaat toegepaste duisternis, de donkere, ruige en rotsachtige landschappen van Rosa boven de serene zonneschijn van Claude Lorraine' niets te maken heeft met het genoegen dat ze verschaffen, maar alles met de hardheid waarmee ze ons raken.<sup>14</sup> Het gaat Walpole dus om de *intensiteit van de effecten* van een bepaalde stijl, en niet om de *inhoud van de geëffectueerde associaties*. Hij verwachtte, zoals al bleek, van zijn verbouwde 'kasteel' ontspannende inspanning, inspiratie voor zijn roman *Otranto* of voor zijn gruwelstuk *The Mysterious Mother*, vol incest en familiemoord, en zeker geen religieuze inspiratie. Tenslotte wordt Walpole ook gemotiveerd door *esthetische provocatie*. Hij is zich ervan bewust dat gotiek in de middeleeuwen alleen werd toegepast in religieuze gebouwen, en 'nooit ter decoratie van particuliere huizen'.<sup>15</sup> Precies dat doet Walpole voor het eerst nu juist wel, en gezien zijn levenslange vrees om belachelijk te worden gemaakt, loopt een dergelijke aanval op de gangbare smaak van zijn directe adellijke en hoogburgerlijke omgeving extra in het oog.<sup>16</sup>

### Interpretaties van Strawberry

Miller heeft erop gewezen dat Strawberry's groei een cesuur vertoont. Niet dat de organische groei niet blijvend wordt gesuggereerd; wèl echter op het punt van de houding tegenover de gotiek. De miniaturiserende aanpak en het spel met schaal bij de bouw van het trappenhuis, de bibliotheek en de kapel, zouden na 1765 plaats maken voor een verdere uitbouw van de villa tot een 'monument van de fraaie onregelmatigheid'. In de plaats van de betrekkelijk willekeurige anti-esthetiek van Walpole en zijn vrienden Bentley en Chute – door de leden zelf ironisch aangeduid als 'The Committee of Taste' – treden nu professionele architecten zoals Robert Adams en Essex, die worden ingehuurd om het *gehele* interieur van een nieuwe ruimte volgens één ontwerptidee tot in de details te ontwerpen.<sup>17</sup> Inderdaad verschilt het taalgebruik van Walpole in de periode rond 1750 van zijn latere formuleringen. Eerst heeft hij het over 'de betoverende, eerbiedwaardige gotiek' en over 'de grillige atmosfeer en nieuwigheid' van gotische motieven in contemporaine gebouwen.<sup>18</sup> Later spreekt hij over gotiek als 'die *onechte*, maar eerbiedwaardige stijl' waarvan voor het eerst pas 'door Holbein iets sobers en klassieks' zou zijn gemaakt.<sup>19</sup> Nu brengt Clark *heel*

13

Zie Clark, *The Gothic Revival*, pp. 107 e.v.; Middleton en Watkin, *Neoclassical and 19th century architecture*, p. 317; Miller, 'Space and imagination of the observer', in: *Daidalos*, 1983, p. 93; wanneer Middleton en Watkin (*Neoclassical and 19th century architecture*, p. 316) beweren dat Strawberry's gotiek juist 'louter een kwestie van smaak' was, klopt dit niet, tenzij wellicht een helder onderscheid tussen smaak en stijl wordt gemaakt, waarbij 'smaak' staat voor een specifiek beoogd effect van een zeer bepaalde stijl. Ik kom erop terug. Wyatt is wat betreft zijn bijdrage aan de neogotiek natuurlijk vooral bekend om de bouw, vanaf 1797, van het enorme Fonthill Abbey voor Beckford.

14

*Anecdotes*, pp. 117 e.v., 119, noot op p. 120. Vergelijk ook Walpole's blasfemie – een kabinet als ware het een kapelletje, de metamorfose van sacraal in profaan, zie Clark, *The Gothic Revival*, p. 83; in 1762 prijst Walpole zich gelukkig dat elke vorm van zowel politieke als religieuze 'party animosity' uit Engeland is verdwenen, waarmee het ieder vrij staat om te verzinnen en te zeggen wat hem 'behaagt'; *Anecdotes*, p. xiii. In *Otranto*, p. 40, 'excuseert' hij het bijgeloof en de nadruk op het 'supernatural' met een verwijzing naar de 'dark ages' waarin het verhaal speelt.

15

*Anecdotes*, p. 201; in een kritische voetnoot spreekt Dallaway zijn verbazing uit over het feit dat Walpole hier onkunde van bijvoorbeeld de *colleges* in Oxford veinst. Je kunt daaraan toevoegen dat dit weliswaar geen religieuze, maar opnieuw *openbare* gebouwen zijn – mijns inziens Walpole's kernpunt van provocatieve kritiek.

16

Zie Fothergill voor een citaat, *The Strawberry Hill Set*, p. 20.

17

Miller, *Strawberry Hill*, p. 337. Het lijkt me echter een misverstand om Adams' aanpak als 'striker gotisch' te interpreteren dan die van de Committee; alleen de *architectuur* van de professionals na 1965 is hechter – *aus einem Guss*, zou de Duitser zeggen – niet echter *gotischer*. De middeleeuwse gotiek impliceert feitelijke groei over decennia als resultante van de lange duur van het bouwproces, maar vooral ook, zoals voor het eerst blijkt in Sugers St. Denis, een *symbolisch* programma door middel waarvan de gelovige, door het gebouw lopend, zich door de historische tijd heen beweegt. Walpole's gebouw is door en door *potpourristisch*, hoe streng zijn gotische voorkeur ook geworden mag zijn.



Strawberry Hill onder de noemer van 'gotisch rococo', ook al merkt hij op dat Bentley in de vroege bouwfase meer capricieuze vrijheid kreeg in de kleinere ingrepen dan in de grote werken 'waarin de lichte toets niet werd gebruikt; hier was hij geen vrij man'.<sup>20</sup> Miller zet zich tegen Clarks interpretatie af met een beroep op de Walpole-kritiek van de 'laatste twintig jaar', die meent dat de opzet van de uitbouw van Strawberry Hill na 1765 'radicaal is gewijzigd'. Dit gaat volgens mij voorbij aan Clarks eigen opmerking dat 'op latere leeftijd de gotische smaak van Walpole strenger werd, te streng zelfs voor het vroegere gedeelte van Strawberry'.<sup>21</sup> Het gaat hier blijkbaar om een door Clark en Miller *gedeelde* beoordeling van de relatieve betekenis van de bouwfasen voor de architectuurgeschiedenis, mede aan de hand van de inbreng van de professionals in de tweede fase, Adams, Essex en Wyatt. Curieus genoeg behandelt ook Miller echter zelf het vroege trappenhuis als een centraal thema in zijn Walpole-analyse. Mijns inziens is die vroege bouwfase veruit het interessantst, alleen al vanwege het feit dat in de latere fase gotische bouw van particuliere huizen *bon ton* werd, en daarmee Strawberry Hill minder uniek. Ook Adams' ontwerp *blijft* een bijdrage aan een privé-huis, nog steeds worden verkleinde kopieën gebruikt of bijvoorbeeld een kopie op ware grote van een rozet uit de oude St. Paul's, maar nu geprojecteerd op het plafond van een *relatief* kleine kamer, en verder wordt weer gewerkt met de collage-techniek en met het doorzichtig als-of-effect. Precies dat zijn de innovaties in de architectuurgeschiedenis die ook al in de eerste bouwfase zichtbaar zijn – innovaties die minder te maken hebben met de professionele kwaliteit van het ontwerp, maar des te meer met de ontwerp*concepten*. Dit zijn de kwesties die ik hier nader zal belichten.

### Materiaal en bedrog

In 1761 schreef Walpole dat 'mijn gebouwen van papier zijn, zoals mijn geschriften'. Hij kan hiermee bedoeld hebben dat zijn gotiek vooral werd gekopieerd van gravures uit de folianten in zijn bibliotheek en niet van de gebouwen zelf. Maar het kan ook ironisch bedoeld zijn, gezien het materiaalgebruik waaraan hij zich bezondigde. Op zijn vijftigste zou hij al drie sets kantelen versleten hebben, omdat ze uit pleister waren gemaakt dat nota bene in die dagen ook nog eens als typisch *middle-class*-gebruik werd beschouwd.<sup>22</sup> Onecht materiaal trok hem blijkbaar aan, want in zijn tirade tegen Battey Langley vergeet hij niet hem alsnog te prijzen voor de uitvinding van 'kunst-steen'.<sup>23</sup> Strawberry Hill herbergde nogal wat onecht materiaal: de gewelven werden gemaakt van palen en pleisterkalk, het traceerwerk dat op steen moest lijken was vaak houtsnijwerk dat werd overgeschilderd, in het trappenhuis en elders werd gebruik gemaakt van 'gotisch behang' waarop met behulp van geschilderde perspectieven traceerwerk en diepte werden gesuggereerd, in de eetzaal hing behang dat nu juist weer pleisterwerk imiteerde, en achter de façade van de tuinkapel die zelf uit fraaie Portlandkalksteen was opgetrokken, was het gebouwtje verder van baksteen.<sup>24</sup> Volgens Fothergill 'bouwde Walpole niet voor het

18

Zie voor citaten Pevsner, *An outline of European architecture*, p. 358.

19

*Anecdotes*, p. 686.

20

Clark, *The Gothic Revival*, pp. 31, 77 e.v.

21

Miller, *Strawberry Hill*, p. 31; Clark, *The Gothic Revival*, p. 82.

22

Zie Fothergill, *The Strawberry Hill Set*, pp. 19, 56; Middleton en Watkin, *Neoclassical and 19th century architecture*, pp. 316 e.v.

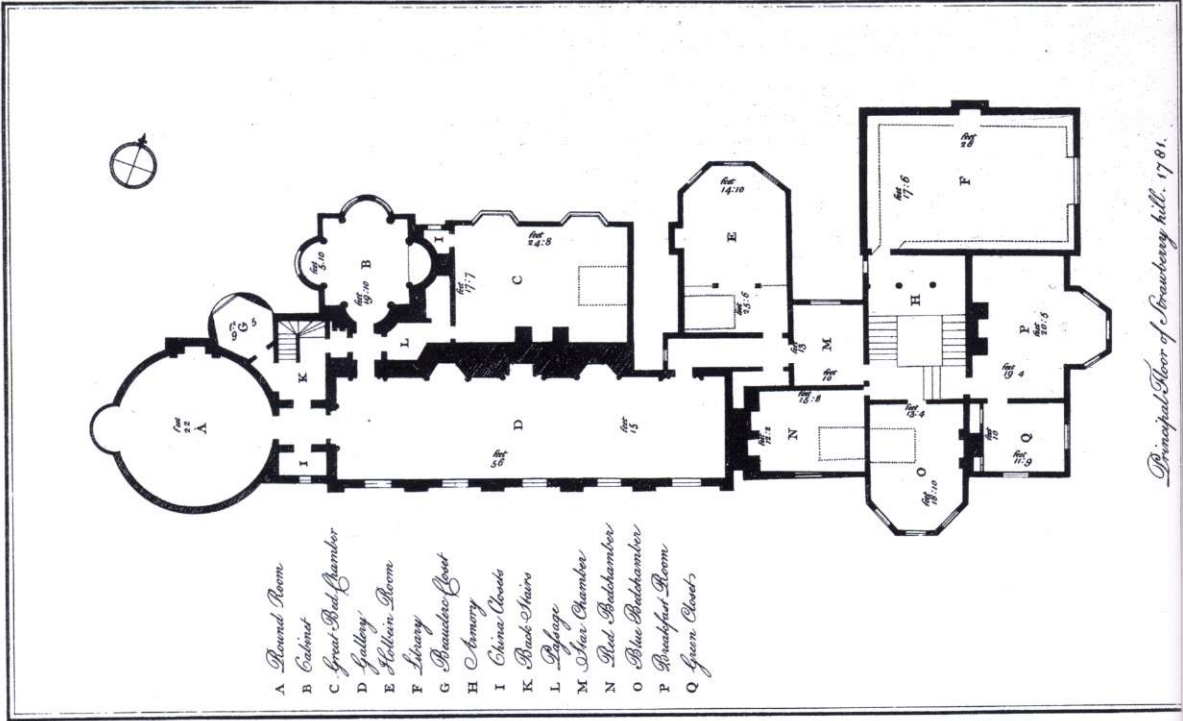
23

*Anecdotes*, p. 770.

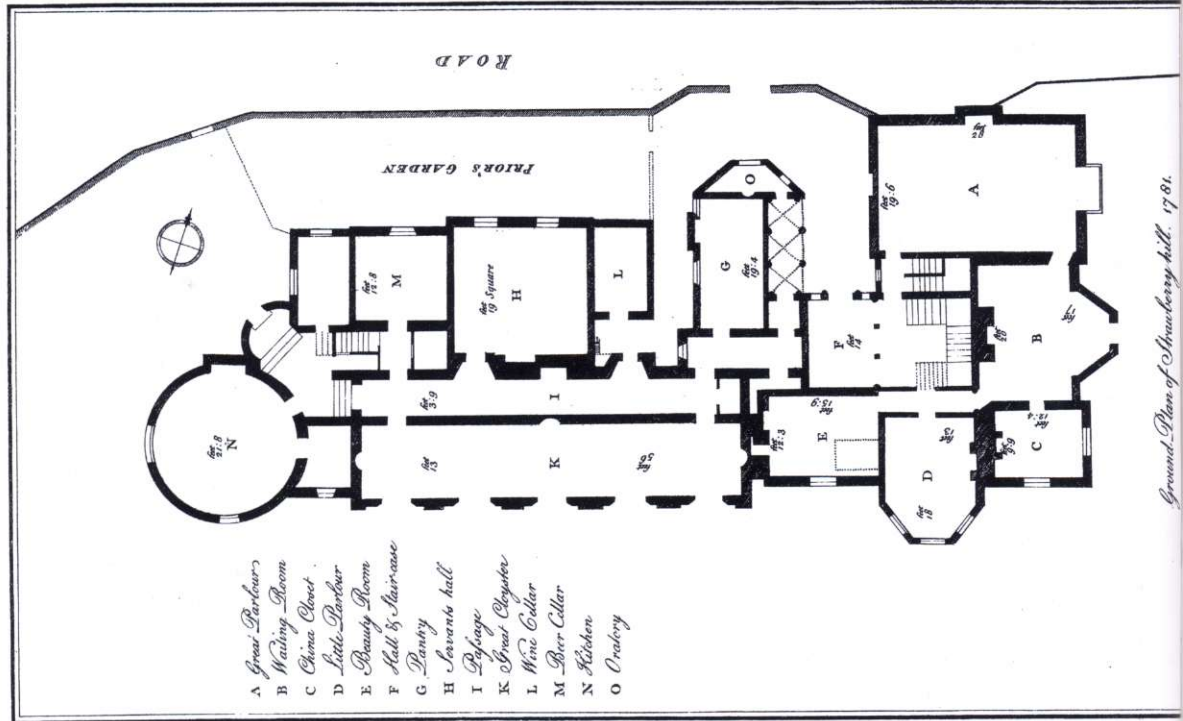
24

*A Description*, pp. 3, 81; Quennell, *L'Angleterre romantique*, z.j., p. 15. Terzijde zij vermeld dat behang pas na 1500 via China Europa binnenkwam en dus typisch a-gotisch is; zie *Winkler Prins*, 7e druk, deel 3, p. 389.





Principal Floor of Strawberry Hill. 1781.



Ground Plan of Strawberry Hill. 1781.

Plattegrond van de begane grond en eerste verdieping van Strawberry Hill, 1781

nageslacht en hield hij ook geen rekening met de typische constructieve problematiek van de authentieke gotiek'. Volgens Clark had het gebruik van de genoemde materialen tot gevolg dat de kopieën onherkenbaar werden, terwijl de nieuwe trucs het voor de gotiek zo kenmerkende ambachtswerk overbodig maakten – behang dat pleisterwerk *suggereerde*, kunststeen dat het de architect mogelijk maakte details *whole sale* te bestellen.<sup>25</sup> Het gebruik van onecht materiaal valt des te sterker op wanneer men beseft dat Walpole als *connaisseur* juist grote waarde hechtte aan authenticiteit en ambachtelijke klasse, iets wat uit zijn beschrijving van de stukken in de Strawberry-collectie voldoende blijkt. Niet onbelangrijk is ook het feit dat onecht materiaal toch vooral de binnenhuisarchitectuur betreft, hetgeen in samenhang met de miniaturisering van belang zal blijken te zijn. Waarom zou je – ondanks zijn later gebruik van de diensten van Adams, Essex en Wyatt – Walpole niet serieus nemen, wanneer hij in 1753 in een brief aan Horace Mann schrijft dat 'het trappenhuis het meest eigenzinnige en fraaiste deel van mijn kasteel is. De muren zijn bedekt met (ik noem het behangpapier, maar *het is in werkelijkheid* in perspectief geschilderd om een weergave te zijn van) gotisch tracerwerk. De kleine hal is behangen met steenkleurig papier en met Jacksons Venetiaanse gravures die ik nooit goed kon velen omdat ze pretendeerden naar Titiaan te zijn gedaan, maar die, nu ik ze het *air* van barbaarse basreliëfs heb gegeven, wonderbaarlijk zijn geworden: het is onmogelijk om *op het eerste gezicht* niet te constateren dat ze de geschiedenis van Attila of Tottila weergeven en dat ze stammen uit hun tijd.'<sup>26</sup>

### Anachronisme

Onder deze noemer breng ik de lezer een zwaarwichtig probleem onder de aandacht: kan Walpole met zijn kasteeltje worden beschouwd als een *feitelijk* anachronisme – als romanticus in een nog niet romantische periode? Of is het veeleer een *theoretisch* anachronisme – begaan door sommige historici die Walpole en Strawberry Hill ten onrechte romantisch noemen? Ik citeer Vaughan met een methodologisch interessante stelling: 'Elke beweging schept haar voorlopers.' Hij neemt die stelling nogal letterlijk: het zijn de deelnemers aan een beweging zelf, die op zoek gaan naar *hun eigen* voorlopers, waarbij ze de standaardgeschiedenis veelal provocatief negeren, voormalige 'nonentiteiten' verheffen tot gevierde helden, en gevierde helden neersabelen.<sup>27</sup> Je zou ook Enzensberger kunnen citeren: 'Het begin van het einde is immer discreet' – en dus het begin van een nieuwe beweging. Maar wanneer je niet uitkijkt, bespeur je al snel die éne grote beweging van De Mensheid, waarin het aanbrengen van cesuren tenslotte onmogelijk wordt. Het andere uiterste is natuurlijk dat van de monograaf die 'zijn' kunstenaar behandelt – net als elke antropoloog 'zijn eigen volkje' heeft – en deze ervoor wil behoeden tot een 'stroming' te behoren, waarmee zijn held ... uniek wordt. In het geval Walpole gaat het vooral om de vraag of je diverse kunstuitingen uit zeg maar de tweede helft van de achttiende eeuw 'pre-' of 'protoromantisch'

25

Fothergill, *The Strawberry Hill Set*, p. 61; Clark, *The Gothic Revival*, pp. 79, 85 e.v.

26

Citaat in Miller, 'Space and imagination of the observer. Horace Walpole's staircase at Strawberry Hill', in: *Daidalos*, 1983, nr. 9, pp. 87 e.v.

27

Vaughan, *Romantic art*, 1978, p. 27. Men vergelijkte bijvoorbeeld het bekende citaat uit 1820 van Byron met betrekking tot Walpole: 'Horace Walpole is the author of the first romance and of the last tragedy in our language'; en die van Scott: '*Otranto* is the first modern attempt to found a tale of amusing fiction upon the basis of the ancient romance of chivalry.'



kunt noemen – Rousseau en Diderot 'lopen dan vooruit op de romantische gevoelsmens', of: de zeventiende-eeuwse ruïne-poëzie heet eerst 'arabesk' te zijn, om 'langzaam aan nagels en tanden te krijgen', of: *Otranto* is de oervader van de huiverromans van de negentiende eeuw.<sup>28</sup> Ik ben het met Vaughan en Praz eens wanneer ze benadrukken dat de Romantiek niet mag worden losgemaakt van haar 'historische basis'. Het 'onderzoek naar voorlopers is onvruchtbaar en willekeurig', vooral ook omdat niet de inhoud van een kunstwerk bepaalt of het romantisch is, maar zijn 'karakter'. Poenicke formuleert hetzelfde probleem in omgekeerde richting: het is gevaarlijk om teleologisch een bepaalde stroming die voorafgaat aan een andere, als voorloper daarvan te zien die *dus* 'minder volgroeid' zou zijn.<sup>29</sup> Je zou het ook als volgt kunnen formuleren. Er is een doorslaggevend verschil tussen de *genese van romantische thema's* enerzijds, en de *structuur van de Romantiek* of van een romantisch werk anderzijds.

Als voorbeeld van zo'n thema dat ver vóór de Romantiek werd ontwikkeld, maar dat tijdens de Romantiek een structureel andere betekenis krijgt, verwijs ik naar het *verhevene of sublieme*. De opkomst van dit thema in filosofie en kunst vindt, vooral in Engeland, al plaats vanaf het begin van de achttiende eeuw. Het is een blijvend item tot aan de tweede helft van de negentiende eeuw. Maar sublieme thema's staan niet gelijk met Romantiek; de achttiende eeuw hanteert het sublieme structureel anders dan de periode van de Romantiek. Het voornaamste verschil is dat de Engelse achttiende eeuw het sublieme beschouwt als een uiterlijk fenomeen uit de natuur, dat het *subject* schrik aanjaagt – het subject is *bang voor iets specifiek*s – terwijl romantische dreiging *angst voor iets onbestemds* impliceert, voortkomend uit het innerlijk en zo ook bewust door de kunstenaar ervaren. In de negentiende eeuw wordt het onbewuste pas een bewust thema. De analyse van onze 'ziel' door de prototypische achttiende-eeuwer Hume – tijdgenoot en kennis van Walpole – is in dit verband van betekenis. Volgens hem is de ervaring van weerstand en van de overwinning daarvan gunstig voor die ziel, omdat dit ons vitaal houdt en de ziel in staat stelt 'zich te verheffen'.<sup>30</sup> Dit is een typisch voorbeeld van het natuurlijke sublieme en van de achttiende-eeuwse notie van het *ennui*, de verveling waarin men zichzelf verliest. De 'ziel' is kortom voortdurend op zoek naar dergelijke weerstand. Een belangrijk aspect van het achttiende-eeuwse sublieme is zijn amusementswaarde. Het romantisch sublieme daarentegen is doordrongen van een nijpend besef van menselijk tekort, van het verlangen naar geestelijke, onlichamelijke, oorspronkelijke harmonie. Tegelijkertijd beseft de romanticus echter dat die oorsprong onbereikbaar is, waarmee het sublieme kunstwerk vooral een *meditatief* effect krijgt. Het natuurlijke sublieme heeft daarentegen een *werkelijk* amusant effect. Dit effect werd nagestreefd door een mannelijke adel die de gefeminiseerde huiselijke haard in die Engelse achttiende eeuw als saai ervoer omdat daardoor mannelijke waarden als agressie en heroïek werden uitgehold.<sup>31</sup>

Hume beweerde, net als vóór hem Locke, dat een mens zich

Winkler Prins, deel 16, p. 466; Praz, 'Introductory essay', bij *Three Gothic Novels*, pp. 15 e.v.; Miller, *Strawberry Hill*, pp. 9, 24. Verder Fothergill, *The Strawberry Hill Set*; Clark, *The Gothic Revival*, pp. 81 e.v., 87 e.v., 57; Miller, *Space and imagination*, pp. 89 e.v. Zie ook Quennells geciteerde titel, *L'Angleterre romantique*, tegen het licht van de ondertitel: *Ecrivains et peintres 1717-1851*, met name pp. 18 e.v. en 10, waarin ook de Romantiek wordt geprojecteerd op achttiende-eeuwse auteurs als zouden die bewust bezig zijn geweest met het 'onbewuste, omdat Quennell denkt hun producten met de huidige psychoanalyse te kunnen begrijpen – een klassiek *non sequitur*. Verder Lankheit, *Revolution und Restauration*, 1965, pp. 20 e.v. Een interessante versie is te vinden in Whitehead, *Science and the modern world*, 1925, hoofdstuk 4, waarin de achttiende-eeuwse filosoof Berkeley (1685-1753) als directe voorloper van het romantisch perspectivisme wordt opgevoerd, inclusief de implicatie dat zijn tegenhangers, de Franse *philosophes* van de Verlichting, anti-gotiek waren. Overigens is dit perspectivisme van Berkeley op een typisch niet-romantisch empirisme gebaseerd...

Zie Praz, *Lust, dood en duivel*, vert. 1990, pp. 25 e.v., 29; Poenicke, 'Eine Geschichte der Angst', in: Preis (red.), *Das Erhabene*, z.j., p. 78.

Zie voor de Hume-citaten: Poenicke, 'Eine Geschichte der Angst', p. 76; zie voor een identieke opvatting van 'exercise', 'overcoming difficulties' als antithese van 'melancholy' en *ennui*: Burke, *A philosophical enquiry* (noot 8), pp. 135 e.v. Burke gebruikt de fraaie formule dat 'exercise of the finer organs is a mode of terror', waarmee hij nog *binnen* ons lichaam in termen van subject en object denkt! Payne Knight, in de negentiende eeuw, kan de notie van het pittoreske, nauw verwant met dat van het sublieme, verwijten dat het vooral 'de verschillen in de uiterlijke objecten zoekt, die echter alleen bestaan in de wijzen en gewoonten waarop ze worden bekeken'. Geciteerd bij Dallaway, in: *Anecdotes*, p. 833.

Zie Praz, 'Introductory essay', p. 9; Luhmann, *Liebe als Passion*, 1982, pp. 165 e.v.



slechts bewust is van de indrukken die hij ondergaat. Omdat een indruk steeds atomair is, zijn verschillende indrukken onverbonden; ze vormen geen geheel. Dit impliceert echter dat de notie van een *zelf* – als een blijvende, samenhangende identiteit – onbegrijpelijk wordt. Niettemin ervaren we onszelf steeds als zodanig, hetgeen volgens Hume betekent dat de notie van een onveranderlijk *zelf* berust op ... zelfbedrog, mede ingegeven door een 'menselijke natuur' die het organisme overlevert aan zijn gewoonten.<sup>32</sup> Starobinski beschrijft fraai de existentiële implicatie van deze identiteitsopvatting. Een ziel die zich niet op *actieve* wijze inzet om de onverbonden veelheid van indrukken alsnog samen te binden, *bestaat* dus eigenlijk *niet*. Het begeleidende gevoel van *ennui* kan daarom alleen maar worden bestreden door de hartstochten te prikkelen, bezig te zijn – zich te amuseren.<sup>33</sup> Het gevoel van de eigen vluchtigheid is in de achttiende eeuw pregnant. In dit verband is de aandacht die Walpole besteedt aan een miniatuur van zijn oudere vriendin Madame de Sévigné saillant; hij citeert een brief hierover nota bene in de gortdroge *Description*, waarin het als deel van de collectie wordt beschreven. 'Klaag er niet over dat het slechts een schilderijtje is; het is de enige bestaanswijze die schaduwen zich kunnen verwerven. Hier had ik de macht om de leeftijd te kiezen waarop ik weer wil verschijnen; ik koos die van twintig jaar om ervan verzekerd te zijn dat ik voor U blijvend een aantrekkelijk object zal zijn. Vrees geen verandering; dat is immers het buitengewone voordeel van schaduwen; hoewel licht, zijn ze onveranderlijk. Ik verkoos het kleinste figuurtje dat me ter beschikking stond opdat ik nimmer van U gescheiden wordt.'<sup>34</sup> Deze *wil te bestaan* dreef Walpole tot zijn amusante architectonische escapades en, waarom niet, ook tot de uiteindelijke monumentalisering van Strawberry Hill in de vorm van een museum. Leven en overleven in een wereld waarin vluchtigheid centraal stond. Opvallend genoeg krijgt in dezelfde periode Italië in de ogen van de *Grand Tourist* een nieuwe betekenis; waar voorheen de Britse reiziger in de Romeinse ruïnes de glorie van het eigen rijk verbeeld zag, krijgen diezelfde ruïnes in de achttiende eeuw opeens de betekenis van verval en van de destructieve macht van de tijd.<sup>35</sup>

De maatschappij spreekt in de Engelse achttiende eeuw vanzelf, net als de noodzaak om zich in afzondering te laten prikkelen door de eigen fantasie of door vertier te zoeken in meer sociale of gewelddadige ventielzeden.<sup>36</sup> Men is nimmer vervreemd van zijn samenleving, de fantasie is nooit *ware* werkelijkheid omdat die te vinden is in de vrije contractuele marktverhoudingen tussen redelijke individuen. Deze belewingswereld staat in scherp contrast met die van de Romantiek uit het begin van de negentiende eeuw, waarin geloof in het 'hogere' wordt hersteld, men vervreemd is van de omgevende kleinburgerlijke samenleving, ertegen revolteert, waarin de lage horizon in de schilderkunst de indrukwekkende natuurmassa's aflöst. De romanticus beschouwt zijn fantasie als een actievè ingreep in de 'wereld' die eigenlijk ook pas in het perspectief van elke mens wordt geconstitueerd – als een uitsnede uit de wereld die in feite samenvalt met zijn wereld. De revolte is de actieve consequentie

32

Hume, *A treatise of human nature*, 1739/1740, boek I, deel IV, sectie vi. In zijn *esthetica* wordt die universele 'menselijke natuur' gebruikt als argument voor het bestaan van een algemeen geldende 'standard of taste', ondanks de algemeen heersende notie dat 'beauty is in the eye of the beholder'. Het is een voorbeeld van het achttiende-eeuwse idee dat de maatschappij als verzameling van historische incidenten en situaties, de werking van de universele 'natuur' verstoort. Zie Hume, 'Of the standard of taste', in: *Essays and treatises on several subjects*, volume 1, deel 1, pp. 250 e.v., 256.

33

Starobinski, *L'Invention de la liberté*, 1964, p. 10.

34

*A Description*, p. 65 e.v.

35

Zie K. Churchill, *Italy and English literature, 1764-1930*, 1980, p. 4.

36

Zie Burke, *A philosophical enquiry*, p. 43 e.v.; en Hume, geciteerd in Hayek, 'Legal and political philosophy of David Hume', in: Chappell (red.), *Hume*, 1968, p. 346.



van de vervreemding, terwijl de achttiende-eeuwer 'sentimenteel' was, dat wil zeggen vol heftige gevoelens, maar zonder actieve consequentie. Novalis wilde *alles* romantiseren, hetgeen het einde van de natuur betekende.<sup>37</sup> Ik citeer Goethes *Wahlverwandtschaften* uit 1809: 'Karakter, individualiteit, voorkeuren, richting, plaats, situaties en gewoonten vormen samen *een geheel* waarin elke mens als in een element, een atmosfeer zwemt, en waarin hij zich pas behaaglijk voelt. En zo treffen we de mensen – van wie zovelen klagen dat ze veranderlijk zijn – na vele jaren onveranderd aan, onveranderlijk ten opzichte van de oneindige innerlijke en uiterlijke prikkels.'<sup>38</sup> Dit lijkt het antwoord te zijn van de Romantiek aan de achttiende-eeuwer Hume: een mens is geen versnipperde bewustzijnsstroom met daarin onverbonden indrukken, hooguit ondersteund door een universele 'menselijke natuur' en een fictieve identiteit; hij is een karakter dat een geheel vormt met de nis waarin hij handelend leeft, en dit karakter verschaft volgens de Romantiek een mens zijn al dan niet krachtige, onvervreembare maar per se individuele persoonlijkheid.

De Engelse Romantiek is ondenkbaar zonder de historische achtergrond van de industriële revolutie in eigen land, met onder meer de beangstigende ervaring van een zeer snel groeiende bevolking en de sociale onrust van ná 1795. Ook zijn de ervaring met de Franse Revolutie en de teleurstelling om haar teloorgang van groot belang.<sup>39</sup> Melancholie, ennui, huiver, incest, eenzaamheid – het zijn alle thema's van de achttiende eeuw, maar ze krijgen in de structuur van de Romantiek een andere betekenis omdat ze van hun genese in de empiristische subject/object-filosofie worden ontdaan. Walpole staat echter, samen met Hume en Burke, midden in dit subject/object-empirisme.

### Walpole's amusement

Walpole springt niet als een romantische vroeggeboorte over de grenzen van zijn eigen tijd heen – hij staat er zelfs met beide benen middenin, ook al lijkt een uitspraak zoals die uit 1774, waarin hij schrijft 'niets meer te maken te hebben met het heden', te wijzen op het omgekeerde. Ongetwijfeld met de bijdragen van Chambers en Laugier in het achterhoofd, schrijft hij in 1762 vol ironie dat de uitvinder van 'de aartsvaderlijke hut volgens sommigen de uitvinder is geweest van die verbluffende wetenschap – de architectuur'. Hadden die eerste architecten nu maar verslag gedaan van de bouw van dat eerste oerbouwsel, dan bezaten we nu wellicht 'een getrouwe genealogie van al de nakomelingen van die hut'. Waarop Walpole opgelucht ademt: 'een dergelijke nieuwsgierigheid zou echter veel grotere schatten vernietigen zoals fabels, zoektochten, vermoedens, hypothesen, debatten, blunders en verhandelingen – die *bibliotheek van de menselijke impertinentie*'.<sup>40</sup> Een tekst als een epitaaf voor Strawberry – een eerbetoon aan het Britse *understatement* dat vermoedelijk in deze zelfde achttiende eeuw werd geboren!

Lichte zelfspot hoort hierbij – het besef van de eigen tijdelijkheid, van de eigen beperktheid, die bijvoorbeeld ook blijkt uit de

37

Zie Barzun, *Classic, romantic, modern* (noot 8), p. 75; Van de Leeuw (ed.), *Uren met Novalis*, Baarn, z.j., pp. 27, 103; Twitchell, *Romantic horizons*, 1983. Heroïek betekent in de Romantiek niet direct feitelijk heldendom, al zocht iemand als Byron een waarachtig heroïsch theater in Griekenland om er te sterven; het is vooral een doen alsof men een held is, alsof men een politieke, publieke figuur is *in* zijn kunstgreep – men shockeert, of probeert dat te doen. Veel romantici werden pas na hun dood ontdekt en waren in al hun openbare pretenties dus feitelijk geen publieke figuren!

38

Deel II, hoofdstuk 17.

39

Zie voor de betekenis van sociale onrust en van met name de Speenhamland-wetgeving uit 1795: R. Sierksma, *Toets en taak*, 1991, passage I; er wordt veelal van uitgegaan dat de Franse Romantiek een reactie is op de politieke revolutie, de Engelse Romantiek eerder een reactie op de industriële revolutie, zie Arnold Hauser, *Sociale geschiedenis van de kunst*, Nijmegen, SUN, 1975, p. 465; en *The Penguin book of romantic English verse*, 1968, p. xiv. Deze opvatting rechtvaardigt meestal de these van een vroeger begin van de Engelse Romantiek, maar gezien de onduidelijke periodisering van 'de' industriële revolutie wordt daarmee tevens het begin van die Romantiek onduidelijk. Met deze verschillende historische geboorte grond verbaast het echter niet dat rond 1776 de term 'romantique' in Frankrijk werd beschouwd als 'mot anglais', ook als het woord nog niet zijn eigenlijke structurele betekenis heeft gekregen. Zie Praz, *Lust, dood en duivel*, p. 31. Maar óók de Engelse Romantiek stamt mijns inziens van ná de Franse Revolutie, waarvan de mislukking een belangrijk motief vormde voor de romantische melancholie – het besef van onvermogen tot menselijke communicatie, radicale vervreemding tussen kunstenaar en kleinburgerlijke waarden, en besef van de vervreemding van mensen opzichte van zijn medemens.

40

*Anecdotes*, pp. 114 e.v.



opmerking dat hij in zijn *Anecdotes* slechts werk van anderen 'bewerkt', en dat zijn kunstanalyses niet meer dan zijn eigen 'mening' weergeven – hij wil uitdrukkelijk geen 'arbiter of taste' zijn.<sup>41</sup> Dit contrasteert scherp met de typisch romantische zelfoverschatting met haar esthetische heroïek. In deze context dienen ook de opmerkingen van Walpole over de amusementswaarde van Strawberry te worden gelezen. Het understatement heeft iets dubbelzinnigs – het keert zich tegen kapsones, maar verwijst tegelijk naar iets dat de betrokkene na aan het hart ligt; het is belangrijk voor hem, en dus onbelangrijk. Maar we mogen niet vergeten dat 'amusement' in deze achttiende eeuw met haar besef van de vluchtigheid van het moment iets dwangmatigs heeft; het is plezier, maar tevens die noodzakelijke activiteit door middel waarvan de vluchtige ziel enige stabiliteit weet te verwerven, enig besef van de eigen identiteit. Men *moet* eigenlijk wel plezier maken! Het pleidooi voor 'menselijke impertinentie', de idee dat de natuur niet perfect is en 'dat god dus niet veroordeelt wat niet volgens de natuur is', plus de existentiële noodzaak van het amusement rechtvaardigen voor Walpole zijn 'Spielei' met de architectuur. In 1766 schrijft hij dat 'ik alles rondom me beschouw als amusement, omdat ik het, wanneer ik het serieus zou nemen, zou verafschuwen'. In dat licht bezien noemt hij zijn eigen verhalen en het kasteeltje *trifles* – beuzelingen.<sup>42</sup> De wereld niet serieus nemen, maar weten dat de omgevende wereld serieus *is* – het is de implicatie van de understatements van Walpole, die net als Hume bepaalde esthetische standaarden koppelt aan de menselijke natuur, maar deze filosoof ook volgt in diens gelijktijdige nadruk op grillen en gewoonten die de mens nu eenmaal heeft.<sup>43</sup> Amusementswaarde heeft niet alleen de collage-architectuur van Strawberry, maar ook de bonte col-

43

In deze noot wil ik een veronderstelling neerschrijven die wellicht leuk onderzoek zou kunnen opleveren – het betreft het mogelijk complexe verband tussen *miniaturisering*, understatement en *macht*. In zijn *Savage mind*, vert. 1966, pp. 23 e.v. legt Lévi-Strauss een verband tussen respectievelijk miniaturisering, in de vorm van kleine schaalmodellen, kunst en kennis. De verkleining van de natuurlijke voorbeelden is altijd mensgemaakt, schrijft hij (maar de lilliputter dan?); en het is tegelijk een soort omkering van het proces van kennisverwerving: kennis legt alles analytisch uiteen, kunst daarentegen schept een totaliteit – een *Gestalt* – plus de illusie dat op die manier kennis van het geheel voorafgaat aan kennis van de delen, hetgeen plezierig is en dus per se een *esthetisch* fenomeen (maar is het een illusie? – zie Dewey's *esthetica in Art as experience*, 1934). Elders wijst Lévi-Strauss erop dat de ambachtsman zijn meesterstuk ook als miniatuur bij zich droeg, en hij constateert verder een vanzelfsprekend verband tussen kunst en ambacht; zie

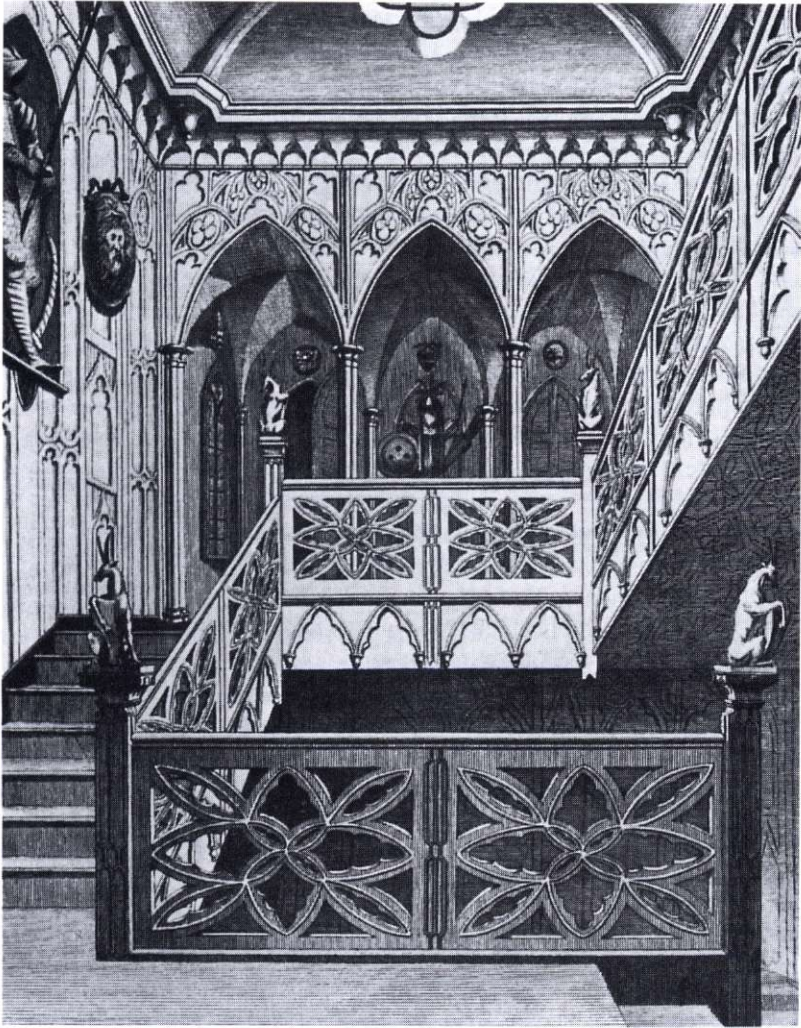
*The view from afar*, 1958, p. 257. De wat ongelukkige verhouding van Lévi-Strauss met de niet-representatieve kunst blijkt nog eens in de voetnoot op de pagina's 29 e.v. van *Savage mind*. Verkleining brengt onmiskenbaar een object tot hanteerbare, begrijpelijke proporties terug. Je zou dit ook anders, eerder existentieel dan epistemologisch kunnen interpreteren: wetenschappelijke analyse is per se experimenteel, het is een handelend optreden in de wereld van de dingen. Dat is veelal iets beangstigends; een zelfgemaakt model lijkt de dingen als het ware op afstand, magisch te controleren. Het wetenschappelijk experiment zelf is trouwens vaak al een poging om het contact met die beangstigende wereld selectief te beperken, maar niettemin met de intentie haar alsnog te beheersen. Vergelijk ook Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, 1964, hoofdstuk 43/5. In dit verband lijkt ook D. Morris' constatering de moeite waard, dat de kleine neus op zich esthetisch wordt gewaardeerd – ongeacht de cultuur waarin – omdat ze instinctief aan babies doet denken die

41  
*Anecdotes*, pp. ix/x, xii, noot op p. 119.

42  
Zie *Anecdotes*, p. xiii; en de citaten in Fothergill, *The Strawberry Hill Set*, pp. 27, 30, 43; en Miller, *Strawberry Hill*, p. 328.

nu eenmaal ongevaarlijk zijn, en die in de evolutie steeds bescherming behoeven, zie *Body-watching*, 1985, pp. 65-72. Ik stel me voor dat een onderzoek naar de antropologisch-esthetische functie van *poppen* op basis van deze door mij gesuggereerde samenhang de moeite waard is, vooral indien ze wordt geformuleerd in termen van vragen naar de diverse vormen van de beheersing door de mens van zijn uiterlijke en zijn innerlijke natuur. De onderzoeker ontkomt er niet aan hier de categorie van het sublieme te bestuderen. Bij het geval Walpole lijkt het te gaan om een verband tussen gotisch organicisme (en de tendentiële deconstructie daarvan), miniaturisering van nota bene reeds geminiaturiseerde esthetische modellen van elders, het greep krijgen op het (eigen) verleden en op de onmiskenbare latente homoseksualiteit in hemzelf, en om het zoeken naar frivole veiligheid in de 'grot' van zijn Strawberry Hill. Het esthetisch genoegen dat resulteert en dat hem tot een gotische esthetiek brengt, zou dan van dit verband de ideologische reflectie zijn.





*Bentley, het trappenhuis in Strawberry Hill, naar een gravure van J. Newton*

lectie die de villa herbergt. Tekenend is dat hij het in de als serieuze gids bedoelde *Description* niet kan laten om in deze verder stomvervelende *catalogue raisonné* amusante anekdotes op te nemen, zoals die welke hij overneemt van een tekst op het lijstwerk van een beschreven schilderij. Nota bene een aan de horror van *Otranto* herinnerend 'waar gebeurd' verhaal.<sup>44</sup>

Walpole had niet veel op met de Franse Verlichters, die immers op hun beurt niets moesten hebben van de gotiek. Over het algemeen kun je zeggen dat de interne dialectiek van die Verlichting verzet opriep tegen de machinale opvatting van het menselijk gedrag.<sup>45</sup> Engelse Verlichters als Hume en Smith ontwikkelden een meer humane kijk op de mens, door hartstochten, gewoonten en een instinctieve sympathie voor de medemens te poneren. Dit neemt niet weg dat met name deze Engelse Verlichting strikt empiristisch denkt, en dat de verhouding tussen organisme en omgeving werd geïnterpreteerd in termen van subject/object, stimulus en respons. Juist de Romantiek met haar sterke idealisme breekt hier later mee. Walpole staat echter midden in de achttiende-eeuwse traditie. Zijn 'amusement' wordt hoofdzakelijk beschreven als prikkelende omgeving die min of meer heftige 'sensations' oproept. Dit vormt een constante in zijn uitspraken. In 1739 geeft hij een indrukwekkende beschrijving van het Franse hooggebergte, waaraan hij toevoegt: 'Mijn beschrijving is te bombastisch en te romantisch voor wie dit niet zelf gezien heeft, te koud voor wie dat juist wel deed.'<sup>46</sup> In de *Anecdotes* wordt het effect van de gotiek beschreven in termen van 'méér indrukken' en 'het inprenten van gevoelens' met behulp van 'beelden die ons sterker raken'.<sup>47</sup>

De romanticus heeft geen prikkels nodig, hij fantaseert eigener beweging de wereld. Voor de empirist Walpole behoeft men voor zijn amusement echter prikkels *van buitenaf*. *Otranto* is volgens dit principe geschreven. Vrij direct aan het begin van de roman staat het uitgeschreven – er is sprake van 'de horror van een schouwspel', 'onbekendheid bij de omstanders', 'een schrik aanjagend verschijnsel', en het geheel geïnterpreteerd als 'een of ander object dat beslag heeft gelegd op de gevoelens'.<sup>48</sup> In Walpole's wereld functioneert het fantastische als amusante ontsnapping aan de dominante redelijkheid van de wereld. Dan mag je 'impertinent' zijn: naast 'fraaie, gebrandschilderde ramen' ook 'een *belachelijk* raam' laten aanbrenge; of zoals Walpole zelf, echte *onzinsprookjes* schrijven en niet de zwaarbeladen symbolische sprookjes van de romantici; een Rocaille-achtige inrichting van de ruimten prefereren, die aan de uitstal-kast eerder een *capriccio*-karakter verleent dan dat van de gesug-gereerde *catalogue ... raisonné*. Miller legt een verband tussen de pittoreske kwaliteit van de miniaturgotiek-met-inhoud en het principe van *serendipity* dat Walpole voor het eerst formuleerde en van deze naam voorzag. Dit principe behelst het zich overgeven aan het toeval, door niet bijvoorbeeld in boeken iets bepaalds te gaan zoeken, maar door er willekeurig in te bladeren en op die manier iets vinden waar je tot dusver niet aan had gedacht. Je zou kunnen zeggen – een eerste variant van het *objet trouvé* of van het surrealisme met zijn 'automatisch schrij-

44

A *Description*, p. 54.

45

Zie Bertels, *Wisseling van de sociale paradigma's*, deel 2, dictaat Sociologisch Instituut Leiden, 1985, p. 35.

46

Citaat in Monk, *The sublime* (noot 7), pp. 210 e.v., nader geciteerd in Fothergill, *The Strawberry Hill Set*, p. 57: 'Here we are, the lonely lords of glorious desolate prospects.'

47

*Anecdotes*, pp. 117 e.v., 119, noot op p. 120.

48

*Otranto*, pp. 53, 119; wanneer Meuwissen in zijn lezing 'Zur Sinnlichkeit der Architektur', Karlsruhe, 10 juni 1991, op grond van lezing van 'de gotische roman aan het einde van de achttiende eeuw' vaststelt dat in de beschreven ruimten een 'gevoel van onbehagen belangrijk is', lijkt me dit juist. Helaas volgt dan een vrij onzinnig *non sequitur*: 'Architectuur is [I, R.S.] onbehaaglijk, en de neogotiek kon en wilde dit tot uitdrukking brengen.' Dit is simpelweg architectuur-metafysica: in elk geval gold juist voor Walpole's gebouwde 'Neogotiek' de typisch achttiende-eeuwse code van het ... comfort!



24

ven'. Miller interpreteert, mijns inziens terecht, deze *serendipity* als een bijzondere wijze van waarneming, een zich laten voeren door toevallige indrukken.<sup>49</sup> Gezien Walpole's intensieve interesse in het theater, lijkt het niet al te ver gezocht om zijn Strawberry te zien als een door hem zelf gebouwd theatertje. In elk geval valt op dat de man, die van zichzelf zei dat hij vanaf zijn vroege jeugd als de dood was voor ridiculisering, binnen de muren van zijn kasteeltje voor gasten soms de fatteuse pias uithing.<sup>50</sup> Wellicht heeft Miller ook gelijk dat er met Adams' ruimte sprake is van een overgang van het pittoreske rococo naar het Verhevene. Hij verbindt dit aan de passage in de uit 1764 stammende inleiding bij *Otranto*, waarin Walpole zegt een fusie van het 'waarschijnlijke' en het 'onwaarschijnlijke' na te streven, en aan Walpole's vanaf dat moment groeiende interesse voor Piranesi's *Carceri*.<sup>51</sup> Hoe dit ook zij – de kern is mijns inziens niet een veronderstelde cesuur tussen een vroege Walpole die achttiende-eeuws *pittoresk* was, en een late Walpole die als het ware anticipeert op het romantisch *sublieme*. Miller lijkt dit soms te suggereren.

Wat Payne Knight in 1805 schreef over Burke, lijkt ook te slaan op Walpole: Burke zou rare smaakprincipes produceren, en daarmee volgelingen – 'moderne schilders, dichters en *romance writers* – wier werk krioelt van de verschrikkelijke monsters en boemannen'.<sup>52</sup> Maar dat gaat ook al op voor de Walpole van de eerste uitbreidingen van Strawberry Hill – 'de huiveringwekkende' wapenzaal, en de 'huiver' van zijn trappenhuis. Het beminde 'weideland van de dromen', het verlangen 'om terugwaarts te leven in eeuwen die niet meer kunnen teleurstellen', 'niet meer willen weten van het heden' – dat zijn inderdaad uitspraken van 1766 en 1774.<sup>53</sup> Maar ik citeerde ook al uit de vóór-gaande jaren diezelfde drang naar 'menselijke impertinentie' – de verbeelding als escapade, een ontsnapping uit een saai heden. Zo Walpole dan al een '*monument* voor de fraaie onregelmatigheid' heeft willen maken, dan deed hij dit nog steeds als amusement voor zijn bezoekers èn vooral ook voor zichzelf. Millers suggestie, als zou Walpole zichzelf als goticus volstrekt serieus zijn gaan nemen, gaat te ver. Hij nam de gotiek serieus – als voorheen – maar niet zichzelf! Gotiek nam hij namelijk serieus, omdat ze in zijn ogen de meest prikkelende en amusante stijl was – *pleasing irregularity*.

### Exotisme

Walpole importeerde de gotiek in zijn huis, zoals aangegeven uitdrukkelijk niet vanwege obscurantistische motieven. Hij is een koele deïst die op dezelfde gronden zijn geloof èn zijn architectuur kiest – atheïsme is 'onbehaaglijk, onnatuurlijk en niet rationeel; er is meer goedgelovigheid voor nodig om te geloven dat er géén God is, dan om te geloven van wel. Deze fraaie schepping, die luisterrijke hemel – de vrucht van materie en toeval? Oh, onmogelijk!<sup>54</sup> Maar eenmaal behaaglijk overtuigd van het bestaan van God, beschouwt Walpole elke implicatie van mysterie als bijgeloof, als een paaps verzinsel. Vandaar dat de achttiende eeuw met Walpole de verbeeldingskracht als een

49

Zie *Description*, p. 4; en Miller, *Strawberry*, pp. 324 e.v., 102, 85 e.v., 313 e.v., 309.

50

Zie Fothergill, *The Strawberry Hill Set*, p. 31.

51

Miller, *Strawberry*, pp. 171 e.v., 149; *Otranto*, p. 43.

52

Payne Knight, *An analytical inquiry into the principles of taste*, 1808<sup>4</sup>, p. 384.

53

Zie Miller, *Strawberry*, p. 59; en Fothergill, *The Strawberry Hill Set*, p. 33: 'Ik ben een relict uit het verleden...'

54

Citaat in Fothergill, *The Strawberry Hill Set*, p. 27.

amusante kracht kon zien, en niet als een toegangspoort tot een andere, mysterieuze maar tevens méér werkelijke realiteit. Dat de verbeelding in de eerste helft van de achttiende eeuw in zijn ogen weinig kans kreeg in literatuur en architectuur, wijt hij aan overheersing ervan door een realisme van het 'alledaagse leven'. Door te pleiten voor fantasie – die 'menselijke impertinentie' – wordt de realiteit van alledag voor Walpole en de zijnen niet ontkracht, maar veeleer bevestigd! De Romantiek daarentegen hanteerde het 'bovennatuurlijke' als volkse variant van het Hogere dat uiteindelijk meer werkelijk leek dan het alledaagse.<sup>55</sup> Er is geen reden om te twifelen aan Walpole's eigen woorden wanneer hij in 1776 schrijft dat 'visioenen altijd al mijn weidgrond zijn geweest', en dat hij geen enkel probleem heeft 'met hun leegte'. De 'wijsheid, die er schuilt in het verruilen van de werkelijkheid van het leven voor dromen is enorm'. Dromen zijn kortom leeg en staan buiten de werkelijkheid, de droom als dagdroom stelt je in staat je uit je eigen tijd te verplaatsen naar vroeger, naar 'de eeuwen die niet teleur kunnen stellen', zoals de werkelijkheid dat wel doet. De droom of visie is voor Walpole cum suis geen toegangspoort tot een *andere, ware* wereld.

Starobinski schrijft dat toen, vooral in Engeland, het landschap werd aangetast door de industrie, waarop vervolgens Kent en Chambers met hun landschapstuinen reageerden. Een favoriet woord in die tijd is 'asiel' – een toevluchtsoord, een plek waar iets wordt bewaard. Hier 'heeft zich het exotisme geacclimatiseerd'.<sup>56</sup> Barzun maakt in dit verband een belangrijke opmerking: niets is vreemder aan de Romantiek dan het begrip exotisme. Dat is een echt 'klassiek', dat wil zeggen achttiende-eeuws idee, voortgekomen uit de notie van Engeland, c.q. Europa als het centrum van de wereld, ten opzichte waarvan alles 'erbuiten staat' – exotisch is. De Romantiek hanteert juist de notie van individuele, zelfstandige culturen die, historisch gegroeid, hun eigen gelijkwaardige perspectief hanteren, zoals individuen hun eigen wereld kennen. Het 'Westen' en de 'Rede' kunnen dan niet langer als maatstaf voor de rest van de wereld gelden.<sup>57</sup> Voor Walpole functioneerde nota bene de Engelse gotiek *a/s* exotisch. Door er in religieuze termen afstand van te nemen, door het specifieke, primair esthetische effect te benadrukken en het contrast tussen gotiek en verbeelding enerzijds en de wereld van alledag, de common sense anderzijds te accentueren, *is* gotiek voor hem iets dat 'erbuiten staat'. Je moet deze noemer 'exotisme' in Walpole's geval natuurlijk ook weer niet al te strikt nemen. Wat ik probeer aan te geven is het paradoxale karakter ervan: de eigen Engelse *roots a/s* exotisch. Walpole was natuurlijk zeer begaan met het Engelse eigene dat hij contrasteerde met het klassieke Palladianisme uit den vreemde. Maar – om het contrast met de Romantiek nog eens aan te scherpen – Walpole haalde zijn gotiekkopieën van elders in huis *om het vreemde te smaken* door het eigene in een nieuwe context te plaatsen; de romantici wilden geen kopie maar de zaak zelf – de *echte* middeleeuwse kathedralen, tombes, kapellen – die voor hen dat Andere, Vreemde, Mysterieuze waren, waarnaar men verlangde zonder het te kunnen bereiken. Walpole is

55

Zie Barzun, *Classic, romantic, modern*, pp. 66 e.v.

56

Starobinski, *L'invention de la liberté* (noot 33), p. 195.

57

Barzun, *Classic, romantic, modern*, pp. 91, 53; Romantiek betekent immers het einde van de achttiende-eeuwse subject/objecttegenstelling, met de 'objectieve', 'common sense' als universele maatstaf voor alle cultuur; ibidem pp. 68 e.v. Opvallend is natuurlijk de onoplosbare paradox van de Romantiek, die individuen tegelijk voorstelt als vanzelfsprekend opgenomen in een culturele samenhang, en het probleem formuleert van de onmogelijkheid van in hun perspectief gevangen individuen – ergo tegelijk *vreemd/eenzaam en wezenlijk sociaal*. Typisch romantisch is de houding van Mérimée, de schepper van *Carmen* en de liefhebber van de 'couleur locale', zij het op afstand. Hij werd in 1843 algemeen inspecteur der historische monumenten in Frankrijk, voor hem waren dus archeologie en de problematiek van het *openbare* gebouw cruciaal. Zie *Carmen en Colombo*, vert. 1980, het nawoord op pp. 192 e.v.; Kohl, *Entzauberte Blick*, 1981, pp. 36 e.v., wijst erop dat Engeland later dan Frankrijk de notie van de 'deugdzaam wilde' ontwikkelde en sterker de nadruk op de overwinning van de mens op de natuur legde; dit wijst erop dat in Engeland het Andere vreemder en huiveringwekkender was – exotischer.



overigens op een punt heel duidelijk: gotiek is voor hem louter en alleen architectuur; noch met de rimram van kunstmatige ruïnetjes in tuinen, noch met de vroeg-achttiende-eeuwse melancholische ruïne-literatuur had hij ook maar iets op.<sup>58</sup>

Gotiek als iets dat exotisch is, 'erbuiten staat', en dit dan op zo'n paradoxale manier dat de exotiek van Strawberry Hill juist primair wordt bepaald door de binnenhuisarchitectuur en door het even belangrijke gegeven dat het expliciet om een privaat gebouw ging en niet om een openbaar gebouw. Je zou kunnen zeggen dat Strawberry Hill correspondeert met een 'sentimentele heroïsering van het Ik'. Starobinski schrijft dat er in deze periode geen verbod is dat je niet zou kunnen omzeilen door je maar, middels de verbeelding, in een 'andere ruimte' te verplaatsen. Exotisme en mythologie verschaffen hier de alibi's, mits nadruk wordt gelegd op het woord 'sentimenteel'.<sup>59</sup> Zoals ik al aangaf, is het achttiende-eeuwse sentimentalisme van de 'gevoelige ziel' niet actief. Dit kan nu wat nader worden gepreciseerd: sentimentalisme is het cultiveren van gevoel zonder daaropvolgende actie, in de betekenis van *openbare* actie. Juist in de privé-sfeer is de sentimentalist eerder *overactief*, bezeten bezig om via goed georganiseerd, voortdurend amusement, zeg maar te bestaan. Hij is een held in eigen theater. Het contrast tussen de romantische, de achttiende-eeuwse en de ridderlijke attitude blijken bij het lezen van Byrons magistrale vijf kwatrijnen van zijn *Written after swimming from Sestos to Abydos*.<sup>60</sup> Hij beschrijft hoe hij dezelfde Dardanellen heeft overgezwommen als ooit Leander die op zoek was naar een vrouw; maar Leander zwom 'uit liefde', terwijl Byron – *degenerate modern wretch* – het alleen 'voor de roem' deed. De romantische held, zelfs in de vorm van de dandy, is een publieke held die *via* zijn afwijken revolteert of roem zoekt. De achttiende-eeuwer daarentegen is een sentimentele held; hij scheidt een provocerend kasteel voor zichzelf en/of voor zijn gasten – hij is de *private held*. Het valt daarom op dat Walpole, die zijn voorgangers verweet een hermitage in hun tuin te ontwerpen omdat het volgens hem 'bijna komisch is om een kwart van je tuin te reserveren om melancholisch in te zijn', een *heel* huis liet verbouwen om daarin ... geamuseerd te worden.<sup>61</sup>

### Privacy

De provocatie van Strawberry Hill school met name in het welbewuste gebruik van gotiek voor een *privé*-huis. Walpole richtte zich hiermee tegen de overheersende Palladiaanse opzet van Engelse landhuizen, in het bijzonder van Burlingtons huis. Zijn voornaamste bezwaar was dat als gevolg van de noodzakelijke schaalverkleining in vergelijking met Palladio's eigen ontwerpen, dergelijke huizen in feite hun model parodieerden. In de bescheiden omvang school zo eigenlijk een soort kaspone die Walpole vermoedelijk associeerde met de aristocratische pretenties van de bewoner die hij contrasteerde met zijn eigen hybride afkomst van adel en kooplieden. Opvallend is verder dat hij Burlington in zijn *Anecdotes* niet kritiseert, maar slechts prijst voor zijn klassieke stijl en voor zijn bijdrage aan *openbare* gebouwen. Opvallend is ook dat hij nog in 1762 de niet-gotische

58

Zie zijn 'On modern gardening' uit 1770, in: *Anecdotes*, pp. 783 e.v. Clark, *The Gothic Revival*, pp. 81 e.v., concludeert dan ook dat Walpole's grootste bijdrage aan de architectuurgeschiedenis en het gotisch Reveil niet zozeer de popularisering van de gotiek was (vóór hem was er al zeer veel gotische wansmaak), maar juist haar aristocratisering: hij verschaft gotiek sociale *standing*. Wanneer Praz Walpole, Beckford en Shelley als respectievelijk 'gotisch, exotisch en alpine' typeert, kan dat slechts op de roman *Otranto* slaan en niet op Walpole's architectuur; daarin is gotiek exotisch, terwijl volgens hemzelf zijn roman nooit 'gotisch' genoemd had mogen worden; zie Praz, 'Introductory essay', p. 18.

59

Zie Starobinski, *L'Invention de la liberté* (noot 33), pp. 188, 55 e.v., en Clark, *The Gothic Revival*, p. 62. Het verschil tussen de klassieke en de moderne drang tot metamorfose kan wellicht worden geïllustreerd met Kafka's gebruik van ruimten, de overgang van de ene in een radicaal andere ruimte in *Der Prozess*. Bij Kafka metamorfoseert K *dankzij* die transformatie van ruimte in ruimte; K verliest letterlijk 'zichzelf'. Walpole's exotische ruimte is veeleer een plaats waar men zich verstoort, maskeert. Zie R. Sierksma, *Machinale Metamorfosen*, Delft, 1983, pp. 19-22; verder de volgende paragraaf over het trompe-l'oeil.

60

In: *The poetical works of Lord Byron*, 1880, pp. 506 e.v.

61

Geciteerd in Fothergill, *The Strawberry Hill Set*, p. 45.



smaak van de door hemzelf later in Strawberry aan het werk gezette Adams aanprijst als geschikt voor 'openbare werken'. En Kent, die in zijn architectuur vooral Wrens barokke classicisme volgde, is voor Walpole 'in zijn gotiek mislukt' omdat hij vooral haar 'charmes' miste. In verschillende fasen van zijn leven benadrukt Walpole dat *gotiek* in haar hoogtijdagen in de publieke sfeer was gebruikt, maar dat het zijns inziens juist uitstekend geschikt is voor privé-woningen, terwijl juist de *klassieke* regelmaat geschikt is voor openbare gebouwen. De recente opgravingen in Herculaneum verschaffen hem een 'argument': daar bleek in de privé-villa's van de Romeinen niets van de bekende regelmaat en zwaarte van hun openbare werken. Integendeel, hier vinden we vooral 'lichte en fantastische architectuur van een zeer Indische verschijning'.<sup>62</sup> Hij bepleit deze 'zachtere schoonheden' van de architectuur voor de privé-woning. Architectuur heeft 'bij wijze van spreken twee seksen', waarvan 'de mannelijke waardigheid haar spierkracht slechts in kan zetten in openbare werken, op kosten van de overheid'.<sup>63</sup>

Deze dominante *scheiding tussen privé en openbaar* in de samenleving is typisch Brits. De scherpe tegenstelling tussen illusie en werkelijkheid kenmerkte al Shakespeare's tijd.<sup>64</sup> Het privacy-begrip wortelt juridisch in de Engelse *common law* en het komt tot uitdrukking in het spreekwoord dat 'a man's house is his castle'. De verstengeling van fantastische illusie en privacy vindt plaats in de overgang van de zeventiende naar de achttiende eeuw. In de zeventiende eeuw is er sprake van individualisering, onder meer het gevolg van de vroege penetratie van de marktverhouding in de Engelse feodale samenleving. De intimisering van het gevoelsleven staat in deze eeuw eerst nog op gespannen voet met de publieke sociale code: hartstochten worden primair gezien als storend, en zelfbeheersing is het parool. In de achttiende eeuw ontwikkelt zich echter een cultuur die hartstocht waardeert als bron van creativiteit, terwijl hartstocht en belang als gelijksoortig worden opgevat. Individuele fantasie en individueel egoïsme zijn volgens de utilitaire Engelse cultuur primair, maar *daarnaast* is er ook een aangeboren sociale drang, de 'sympathy'. Het zijn vanaf dit moment twee gelijkberechtigde aspecten van de mens. In Engeland zette zo voor het eerst in de Europese geschiedenis de eis door van een afzonderlijk intiem gezinsleven waarin men is verbonden door moreel sentimentalisme. De privé-sfeer is niet meer, zoals voorheen en elders nog steeds, een kopie van de politieke openbare orde.<sup>65</sup> De Engelse filosofie interpreteert deze ontwikkeling als esthetisering van het sociale leven. Een samenleving bestaat uit mensen met een identieke natuur die, mits men weet af te zien van de storende vooroordelen, tot een cohesief geheel voert, gebaseerd op subjecten die zich *gratieus* gedragen. Niet de rede is de bron van een goede samenleving, maar de verbeeldingskracht – 'manners are more important than laws', aldus Burke. En Eagleton vat dit samen in de puntige formule, dat 'politiek' als vorm van openbaarheid in de Engelse achttiende eeuw werd begrepen als 'failure of the imagination', terwijl 'civil society' juist in die verbeelding is verankerd.<sup>66</sup> Het komt er dus op neer

62

*Anecdotes*, pp. 773, 776: ad Adams, xiv; ad Kent, 779, ad openbaar karakter klassiek/gotiek, 201, 778.

63

*Ibidem*, p. xvii; in dit verband houdt Walpole in 1780 Wyatt – een andere professional die voor hem aan Strawberry werkte bij de realisering van plannen van Essex voor de New Offices in 1790 – Piranesi's krachtige Rome-tekeningen voor als tegengif voor diens al te verfijnde ornamentiek; in mijn paragraaf 'Anachronisme' noemde ik Praz' argument dat de horror en de gewelddadige ventielzeden der achttiende eeuw een reactie vormden op de feminisering van de huiselijke haard; hier blijkt dat Walpole juist zijn privé-woning in die 'vrouwelijke' architectuurstijl tooit; helder is het allemaal dus niet.

64

Zie Cervantes, *Don Quichot*, Nederl. vert. Van Dam e.a., 1967, p. 13.

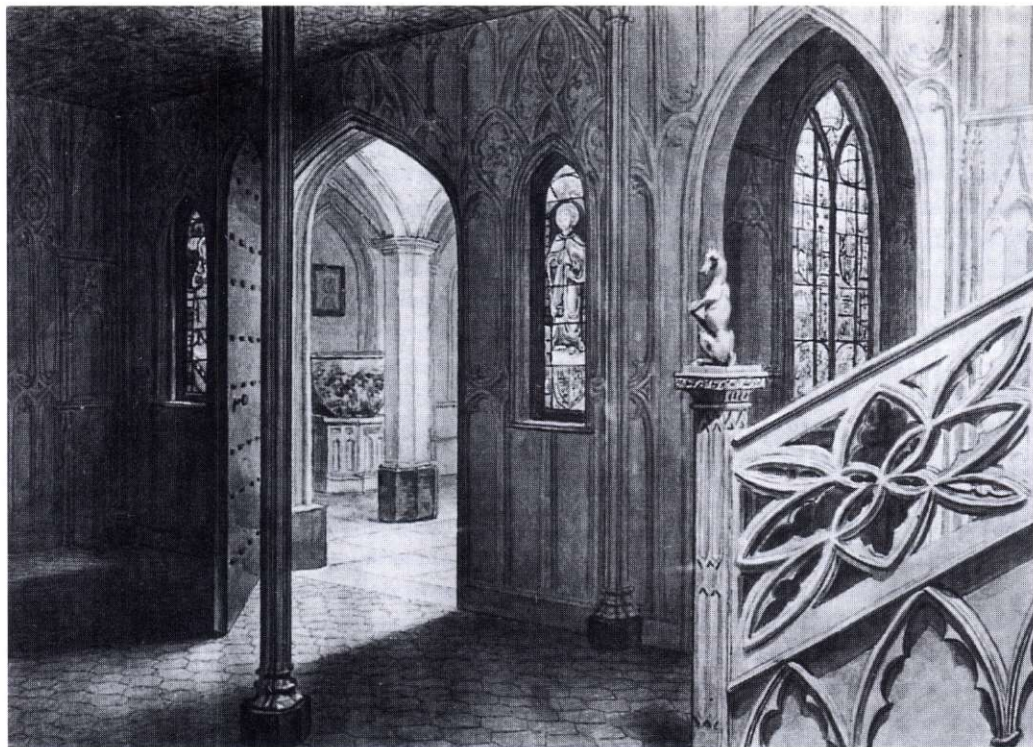
65

Zie Winkler Prins, deel 15, p. 701; Hirschmann, *The passions and the interests*, 1977, pp. 42 e.v., 47; Hirschmann, *Interests*, p. 161; Luhmann, *Liebe als Passion* (noot 31), pp. 18, 25 e.v., 38 e.v., 198, 165 e.v.; Olsen, *Kunstwerk*, 1991, pp. 137-139. Vergelijk ook de opmerkingen van Castex in *De architectuur van renaissance, barok en classicisme*, Nijmegen, SUN, 1993, pp. 286 e.v., over het ontbreken van de notie van 'openbaar gebouw' vóór de achttiende eeuw. *To the point* is ook Kendricks verwijzing in diens *The secret museum*, 1987, pp. 97 e.v.; naar de 'obscenity charge' tegen Wilke's *An essay on woman*, in 1763. De verdediging draaide rond de vraag wat nu verstaan moest worden onder 'to publish', wat daarentegen 'for private amusement' heette te zijn – geschreven manuscripten die van vriendenhand tot vriendenhand gingen.

66

Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, 1990, pp. 37, 40 e.v., 51.





*De kleine kruisgang in Strawberry Hill, met rechts het begin van de trap, naar een aquarel van John Carter, 1784*



*De galerij in Strawberry Hill, naar een gravure van Thomas Morris, 1781*



dat zowel de civiele openbaarheid als de private sfeer 'onredelijk' is, maar met dit verschil dat het *onredelijk belang* in de sfeer van economie en politiek wel degelijk voert tot die saaie, geordende utilitaire wereld, waarvan men zich in de *onredelijke private fantasie* kan afzonderen. In dit spel was Walpole een der grootmeesters.

De Engelse achttiende eeuw kende honderden kleine private centra van 'goede smaak' – de fraaie landhuizen van de *landed gentry* – de *squires* ofwel landadel. Ten overvloede zij vermeld dat de opvattingen of attitudes waarover het in dit artikel gaat – barok, Romantiek, gotiek, esthetisme, classicisme – steeds die van een beperkte bovenlaag zijn voor wie 'de wereld' *hun* wereld is. Walpole schrijft de adellijke protagonisten en de 'domestics' in zijn *Otranto* niet voor niets twee verschillende reactiewijzen toe bij het aanschouwen van de 'horror'.<sup>67</sup> Ook 'goede smaak' is natuurlijk de smaak van adel en bourgeoisie die zich uiteraard – à la Hume en Burke – het bezit van de menselijke natuur toeschreven... Van belang is dat, hoewel deze landadel sociaal-economisch reeds als kapitalistische agrariër functioneerde, niettemin het winstprincipe *nog niet* hun alledaagse gedrag en dus hun consumptie van luxe domineerde.<sup>68</sup> Het was een tijd waarin volgens Lytton Strachey 'grove en stevige vaders werden opgevolgd door verfijnde en sentimentele zonen'. Voor de aristocratie in Engeland was er luwte en vrijheid, kunstenaars waren niet opstandig, en handwerk stond in de hele maatschappij nog in een goede reuk – iets wat blijkt uit Walpole's voorkeur voor alle fraaie snuisterijen, ook al wijst zijn voorkeur voor *fake* materiaal in vooral de eerste jaren een andere kant uit.

Het doek van Gainsborough, *Robert Andrews and his wife*, geschilderd rond 1750, drukt dit alles, dunkt me, perfect uit: in al hun excentrieke lelijkheid kijken beide echtelieden je in het gezicht, omgeven door hun landgoed dat zich ongehinderd tot de einder uitstrekt, alsof de hele wereld de hunne is, met dien verstande dat zij hiervan een privé-centrum vormen, onaangedaan door wat de openbare wereld over de horizon van hen vindt. Op de gravure van Müntz heeft Walpole, gezeten in zijn bibliotheek, achter zich door het raam een uitzicht op het landschap van de Thames alsof het *zijn* rivier is, terwijl nota bene Strawberry Hill geen groot goed was.<sup>69</sup> Hiernaast leze men Walpole's zware kritiek op 'de kostbare en egoïstische eenzaamheid' van de barokke landgoederen die, ommuurd en mathematisch, uitdrukking waren van 'een mens die tegen de natuur opponeert – de machteloze tentoonstelling van een verkeerde smaak'. Dat is geen privacy meer, maar eerder een soort opsluiting.<sup>70</sup> Tegen deze achtergrond moet Walpole's aanschaf van zijn villa bij Twickenham worden gezien, destijds een gewilde plek voor landhuizen van de adel uit Londen. Wel moet worden vermeld dat Horace Walpole door zijn beroemde vader Robert Walpole enkele *sine cure's* kreeg toegespeeld, hetgeen betekende dat hij zich niet aan een agrarisch bedrijf hoefde te bezondigen – in die zin was hij geen echte *squire*. Wellicht dat als gevolg van juist deze positie de ervaring van het spanningsveld tussen fantasie en redelijk belang, tussen privé en open-

67

*Otranto*, pp. 40 e.v., 44; de gevoelens van de dienaren zijn 'simpel, naïef', die van de adellijke personen 'subliem, pathetisch'.

68

Zie Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, pp. 31 e.v.; zie ook het nawoord in de vertaling van Johnson, *De Geschiedenis van Rasselas*, 1983, p. 126.

69

Zo kan men Walpole's enthousiasme voor de in een gracht verzonken afscherming van het landgoed (zie *Anecdotes*, pp. 800 e.v.) interpreteren als vernatuurlijking van het uitzicht, maar natuurlijk ook als uitdrukking van een bezitsdrang die, al is het maar via het trompe l'oeil, de hele wereld in beheer wil nemen. Mijs inziens mist Richard Sennett, *The conscience of the eye*, 1990, p. 78, dit punt door te benadrukken dat de 'figuren van de Verlichting verschillen probeerden te overstijgen' – zeker, maar in Engeland op voorwaarde dat het onderscheid tussen privaat en publiek werd gehandhaafd. De door Sennett genoemde Haha, het verzonken hek ter onzichtbare afscherming van het landgoed, is nota bene bij uitstek een argument voor mijn stelling.

70

*Anecdotes*; deze belangenfusie ging ten koste van de kleine boeren die als eersten ter wereld *landarbeider* werden; zie voor een korte schets van het spanningsveld tussen utilitair individualisme en traditionele maatschappij in deze achttiende eeuw: Sierksma, *Toezicht en taak*, pp. 47-50; het bijzondere van de Engelse situatie blijkt uit een vergelijking met Frankrijk, waar bourgeoisie en adel veel sterker tegenover elkaar stonden en waar het absolutistische hof de typische onderscheiding in private en openbare wereld niet toeliet: daár, aan het hof, bestreden de adel en de vorst elkaar, en de adel elkaar onderling – alles *binnen* de code van het hof. Waar de 'centra van goede smaak' in Engeland per se privé waren, was de *salon* dat in Parijs uitdrukkelijk niet – ze was schijn-privé en in feite een broedplaats van politieke subversie; in Engeland was de filosofie relatief neutraal – *pace* Kant en Althusser – in Frankrijk eerder een wapen tegen het absolutisme.



baar, in hem extra intens is geweest – met de beschreven gevolgen vandien. Zeker is dat hij voor zijn klasse spreekt, wanneer hij schrijft dat 'men wordt overspoeld met luxe die inmiddels is uitgegroeid tot algemene noodzaak'. En in dezelfde ideologische lijn liggen zijn positieve opmerkingen over vrijhandel en zijn aversie tegen de noties van 'censor morum' en 'arbiter elegantiarum'.<sup>71</sup>

Walpole was zich dit alles scherp bewust. Na een onprettige eerste fase van zijn bezoek aan Parijs in 1765 schrijft hij 'dat hij nu weer, zeer op zijn Engels, is begonnen om zijn recht op de eigen manier te bewijzen'. Tegenover de *philosophes* constateert hij: 'Vrijdenkerij is iets voor jezelf, en zeker niet iets voor de samenleving.' Hoewel hij uit de biografische analyse van Fothergill te voorschijn komt als een *society*-figuur – dat wil zeggen, als iemand die 'zeer op-zijn-Engels' onderhoudend en geestig is – is hij dit, eveneens typisch Engels, op stevige afstand. 'Ik vind dat je beter dood kunt zijn dan van iemand houden', schrijft hij aan een man die met hem bevriend wil zijn.<sup>72</sup> Het achttiende-eeuwse Britse understatement in het algemeen, en dat van Walpole's correspondentie en architectuur in het bijzonder, lijkt me de verschijningsvorm van die twee zijden van de Engelse maatschappij: het redelijke openbare en het onredelijke fantastische. *Architectuur als anekdote* – als korte geschiedenis die nog niet eerder is gepubliceerd – terughoudende architectuur in al haar gedetailleerde overdaad. Die paradox tekent de Engelse cultuur – zowel die van de persoonlijkheid, als die van de artefacten. En ze *blijft* Strawberry Hill kenmerken, ook wanneer de meer professionele architecten er hun stempel op drukken en iets minder willekeurig, iets minder minimalistisch (dan de Committee of Taste) te werk gaan. Walpole was zich die paradox bewust, toen hij klaagde over het toenemend aantal bezoekers aan zijn 'betoverende huis', waar hij 'gekweld werd door horden mensen'. Jane Austen laat een van haar protagonisten een bezoek brengen, maar deze gast wordt geweigerd. Niettemin schreef Walpole welbewust zijn *Description* als ... catalogus voor bezoekers. In plaats van, zoals Miller denkt, hiermee de paradoxale verschijning van typisch Engelse gotiek als exotische omgeving *binnen* privé-ruimten te negeren, wordt ze erdoor geaccentueerd. Juist *omdat* de gotiek voor Walpole exotisch was, is zijn bijdrage aan de (wellicht 'romantisch' te noemen) Gothic Revival thematisch en niet structureel; daarin ging gotiek namelijk hoofdzakelijk in openbare gebouwen functioneren – in kerken en in de Houses of Parliament.

### Trompe-l'oeil: geen illusies

Ik keer terug tot Walpole's bedrieglijk materiaalgebruik – tracerwerk in behangvorm, stuc in plaats van steen. Bedrog is het grote thema van de eeuw, iets waaraan de verbeelding intensief werkte. Het 'spel met de schijn wordt tot de tweede macht verheven' in deze wereld waarin representatie het wint van eerlijkheid. Waar het werkelijk om gaat, is dat iets 'ergens op *lijkt*', niet dat het erop lijkt dat het echt is. Juist de wetenschap *dat* het om een artefact gaat of om een schijnvoorstelling,

71

*Anecdotes*, pp. 789, xii; alleen als *spanningsvol raakvlak* geïnterpreteerd, lijkt me die verhouding tussen privé en openbaar, zoals door Miller, *Strawberry*, pp. 147, 308, begrepen te kunnen worden als 'raakvlak tussen binnen- en buitenruimte'; zodra dit echter geschiedt in termen van *verzoe-ning* tussen fantasie en waarschijnlijkheid, of tussen riddertijd en eigen tijd (*Strawberry*, pp. 15, 168) negeert Miller hetgeen ik hierboven nu juist in termen van een *blijvend contrast* heb proberen te analyseren.

72

Zie Fothergill, *The Strawberry Hill Set*, pp. 30, 128 e.v., 152.

vergroot het effect ervan. Het esthetisme van de achttiende-eeuwer geniet van het *make believe*.<sup>73</sup> Het probleem is niet zozeer waarachtige illusie, als wel of de kunstenaar erin slaagt *doorzichtig bedrog* interessant te maken, óók nadat het een eerste keer is waargenomen. Walpole weet al dat louter verrassing of charme niet lang boeit.<sup>74</sup> In de Zuideuropese landen is het masker – het gemaskerde bal – in deze eeuw geliefd, als façade bij de verleiding of als bescherming voor de identiteit. De huizen krijgen welbewust façades – 'illusie van gezag', terwijl binnen de muren 'het gezag van de illusie' heerst. Het masker behoort typisch bij de barokke absolutistische orde waarin de scheiding tussen privé en openbaar nog niet sterk heeft doorgezet.<sup>75</sup> Maar het mechanisme in het niet-absolutistische Engeland is hetzelfde: Walpole zet zich zijn Strawberry Hill als een masker op, spelend voor zichzelf en voor gasten. Net zoals hij provocerend bij vrienden afgrijzen oproept wanneer hij ze schrijft dat hij zijn privé-woning gotisch gaat inrichten, omdat dit van slechte smaak getuigt, net zo gold in het spel van de achttiende-eeuwse verleiding dat degene met de slechtste naam – de grootste veinzer – het meeste succes had.<sup>76</sup>

Het is de moeite waard om een onderscheid te maken tussen enerzijds *trompe-l'oeil* en anderzijds *illusionisme*. De *Winkler Prins* omschrijft *trompe-l'oeil* als vorm een van *illusionisme*.<sup>77</sup> Dit lijkt onjuist. Echte illusies heeft men pas dan, wanneer men letterlijk uit de droom moet worden geholpen, of eenvoudig de illusies voor altijd behoudt. Als stijlbegrip in de kunst berust *illusionisme* op zinsbegoocheling, bijvoorbeeld dankzij het gebruik van perspectief dat in het platte vlak ruimte voortzet.<sup>78</sup> Het is nuttig onderscheid te maken tussen beide vormen van 'bedrog'. Radicaal *illusionisme* tref je bijvoorbeeld aan in het koor van de Santa Maria presso S. Satiro in Milaan van Bramante uit 1483. Door middel van perspectivische vertekening slaagt hij erin te suggereren dat het koor veel langgereker is dan de feitelijke bouwruimte toestond. Dit is een *blijvende* illusie, omdat immers van de kerkganger nooit wordt gevraagd om zijn indruk te toetsen. *Illusionisme* overheerst de barokke esthetica; hierin wil het *illusionisme* verbazen en ontroeren, niet echter bedriegen omdat we als toeschouwer weten dat wat we zien niet de alledaagse werkelijkheid is. Wel schorten we echter onze twijfel op om ons mee te laten slepen in een, verder theatraal geconcipeerde ruimte. Dat we die twijfel opschorten is het resultaat van onze gelovige overtuiging, dat Bernini's beroemde *Extase van de Heilige Teresa*, gemaakt rond 1650, de andere werkelijkheid die waarachtig waar is, daadwerkelijk representeert. Het *trompe-l'oeil* lijkt als term beter geschikt voor het typische zelfbewuste *doorziene* bedrog van de achttiende eeuw waarbij een geschilderd object 'net echt is'. *Het illusionisme is per se verbindbaar met idealisme; trompe-l'oeil is realistisch*, en veronderstelt dat de toeschouwer met beide benen op de nuchtere grond van de utilitaire werkelijkheid staat. Hij wil even bedot worden, gaat ervan uit dat hij dat wordt, en ... wordt dus nimmer bedot. *Trompe-l'oeil* veronderstelt een scherpe subject/object-ervaring plus het besef dat 'de menselijke impertinentie', zoals

73

Zie Starobinski, *L'Invention de la liberté* (noot 33), pp. 64, 66; Vaughan, *Romantic art* (noot 27), pp. 101 e.v., 121.

74

*Anecdotes*, p. 808, en Dallaway in dit verband, *ibidem*, p. 827.

75

Starobinski, *L'Invention de la liberté* (noot 33), pp. 90, 74, 64; zie ook Goethes reactie op de Italiaanse maskers, *Italienische Reise*, Insel, 1976, pp. 103 e.v., 669 e.v., 126.

76

Luhmann, *Liebe als Passion* (noot 31), p. 131.

77

*Winkler Prins*, deel 18, p. 626.

78

*Winkler Prins*, deel 9, p. 759.



Walpole dat noemde, alleen maar haar fantasie over de werkelijkheid heen kan leggen en de ware identiteit ervan kan versluieren, maar nooit de eigenlijke werkelijkheid kan zijn, noch haar kan representeren.<sup>79</sup>

Je zou kunnen zeggen: barok is *merkwaardig ècht*, het vormt een zachte aanslag op de blik van de feodaal onzelfstandige waarnemer die wordt gevraagd het wonder in zich op te nemen – *memento mori*; Romantiek is *vreemd ònecht*, zoals Friedrichs altaarstuk waar binnen een barokke zware lijst een onwezenlijk vreemde fictie van een landschap zit, dat van de beschouwer vraagt een salto mortale te maken – een onvervuld streven om op te gaan in het Gans Andere dat ons vreemd is. De achttiende eeuw heeft nog het aardse van de barok – de Engelse achttiende eeuw zeer in het bijzonder, omdat daar het materialisme een tik krijgt van de utilitaire, niet meer absolutistische orde: hier is 'iedereen' – dat wil zeggen iedereen in de *inner circle* van adel en bourgeoisie – soeverein en vrij, bereid om een spelletje met zichzelf of met anderen te spelen, maar dan wel zònder de barokke illusies van mystieke vereniging met een andere wereld, en zònder de romantische Sehnsucht naar het onbereikbare Andere, dat gepaard gaat met een onlichamelijke vergeestelijking in de kunst en in de onderlinge verhoudingen. De romanticus is een vampier die, vervreemd van de wereld om hem heen, die vervreemding en daarmee die wereld weigert, door haar zijn wil en verbeelding op te leggen middels een anti-fantasie – antimaterie. De romanticus is een imperialist van de ziel die, om het alledaags te formuleren, een gewone vrouw tot engel verheft en dit zò dwingend doet dat hij verwacht dat anderen – lezers, beschouwers – zijn kijk op de wereld delen. Enerzijds betekent dit dat het onderscheid tussen echt en onecht wegvalt, en daarmee de voorwaarde voor het achttiende-eeuwse trompe-l'oeil; anderzijds bezweert de romanticus hemel en aarde om authentieke, echte ervaringen te hebben – alle namaak is niet-romantisch, hij zoekt zijn heil in de echte, historische gotische gebouwen, niet in de namaak van de Gothic Revival. De romanticus is dus tegelijk megalomaan èn nederig; de typische achttiende-eeuwse Walpole is geen van beide. Waar, om het woord van Virilio over te nemen, de jeugd aan picnolepsie lijdt – het periodiek wegvallen van de aandacht, 'even weg zijn' – kan de volwassene dit slechts ensceneren, tenzij hij daadwerkelijk als ziektebeeld aan afwezigheidsaanvallen lijdt.<sup>80</sup> Understatement, nuchterheid, afwijzen van 'enthusiasm' typeren de achttiende eeuw.<sup>81</sup> Walpole organiseerde met behulp van het zelfbewuste trompe-l'oeil zijn volwassen 'afwezigheden' binnen de muren van Strawberry Hill.

Blijft een interessante vraag: voor wie ontwierpen Walpole en de zijnen hun trompe-l'oeil's? Voor zichzelf, of voor zijn gasten en latere museale bezoekers? Ik denk in eerste instantie voor zichzelf, en later, met name in de fase waarin het monumentale karakter van de ingrepen toeneemt, ook voor het publiek. Maar óók in die latere jaren nog steeds voor zichzelf. In 1770 kapittelde hij Kent nog omdat deze bij 'het camoufleren van zijn kunst' geen grenzen kende, al prees hij hem voor de ade-

Deze opmerkingen werden ingegeven door Kitsons hoofdstuk over barok in Myers en Copplestone, *De Geschiedenis van de kunst*, 1988, pp. 607 e.v., 625 e.v., die ik vrij interpreteer.

Virilio, *Esthétique de la disparition*, 1989, pp. 13 e.v.

Walpole's afwijzing van Wesley's methodistische aanpak; zie Clark, *The Gothic Revival*, noot op p. 134, als 'very ugly enthusiasm'; zie ook Shaffesbury, die in dit opzicht de toon zette voor de Engelse achttiende eeuw: *Characteristics*, 1714, deel I, het slot van zijn 'Letter concerning Enthusiasm', pp. 48-55; het is overigens van betekenis dat dit enthousiaste methodisme vooral de godsdienstvorm van de arbeiders was, niet van de heersende klasse; zie Thompson, *The making of the English working class*, 1963, pp. 37 e.v.

quate wijze waarop hij het natuurlijk verloop van een niet-natuurlijk waterstroompje suggereerde.<sup>82</sup> Wanneer hij in 1788 in een brief het 'schetsmatige' van zijn villa benadrukt als resultaat van het onwetenschappelijke karakter van de gotische kennis van 'Bentley en de ambachtslieden', vraag ik me af of Miller gelijk heeft met zijn interpretatie dat dit 'gespeelde bescheidenheid' is.<sup>83</sup> Die opmerking slaat mijns inziens niet op het verlangen van de late Walpole om, zeg maar, 'èchte' gotiek te bouwen, maar eerder op de slechte kwaliteit van de trompe-l'oeil-effecten! In 1776 prijst hij 'oude kastelen, oude schilderijen, oude geschiedenis' aan als iets dat niet meer kan teleurstellen – 'de doden hebben hun vermogen tot bedrog uitgeput'.<sup>84</sup> Dat is echter geen parool tegen het trompe-l'oeil, maar juist ervoor omdat die oude voorbeelden van de gotiek bij uitstek geschikt zijn voor trompe-l'oeil, juist omdat ze zèlf niet meer bedrieglijk zijn, en geen paaps bijgeloof meer impliceren. Precies daarom typeerde ik Walpole's gebruik van gotiek als typisch exotisch! Hiertegen zou een uitspraak uit 1794 kunnen pleiten, waar hij over zijn bibliotheek schrijft 'dat men hier maar moeizaam op het vermoeden komt dat het om iets anders gaat dan om een overblijfsel van een middeleeuws klooster'.<sup>85</sup> Maar hij voegt hier zelf onmiddellijk aan toe dat elke ware 'Goot' ziet dat het een produkt van de eigen fantasie is. Dit is nog steeds in de lijn van zijn vroegere waardering uit 1753 van Sanderson Millers valse ruïnes 'die het *waarachtig patina* van de periode van de strijd tussen de Baronnen' zouden bezitten.<sup>86</sup> Dat Adams' latere bijdrage – als gevolg

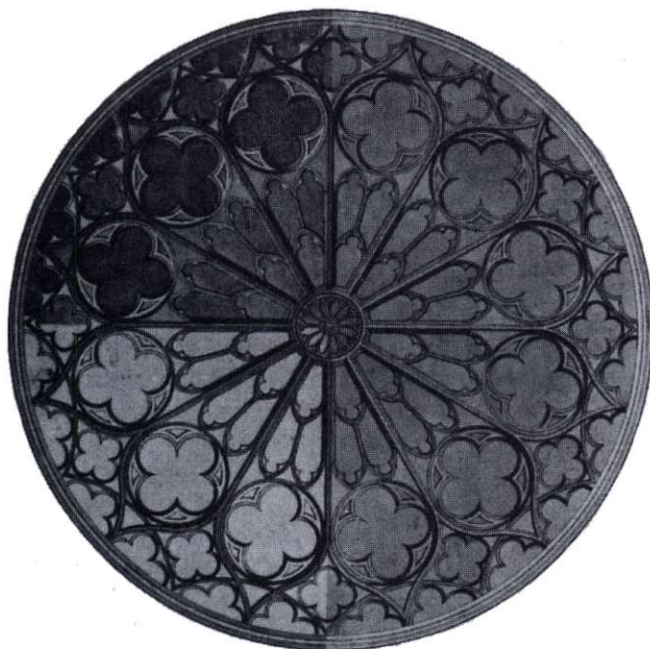
82  
Anecdotes, pp. 802, 805.

83  
Miller, *Strawberry*, pp. 352 e.v.

84  
Geciteerd in Fothergill, *The Strawberry Hill Set*, p. 41.

85  
Geciteerd in Miller, *Strawberry*, p. 355.

86  
Geciteerd in Quennell, *L'Angleterre romantique*, p. 15.



Robert Adam, tekening van een rozet bestemd voor de door deze architect ontworpen Round Drawing Room in Strawberry Hill



van zijn *totaal*concept voor een ruimte – de illusie van 'echte' middeleeuwse ruimte zou versterken, zoals Miller wil, gaat aan een belangrijk punt voorbij.<sup>87</sup> Weliswaar mag het ontwerp van *die ene* ruimte door Adams, in tegenstelling tot de meer toeval-ige, miniaturiserende aanpak van de Committee of Taste, het karakter van een *geheel* hebben – het *blijft* gaan om een aanbouw aan de rest van de villa, die daarmee 'als geheel' *geen* geheel vormt. Ook de latere bouwfases behouden expliciet dit karakter van welbewust trompe-l'oeil, ook daar waar het materiaalgebruik of het ontwerp 'authentieker' wordt.

### Tot besluit

De lezer moet het zijn opgevallen dat ik Walpole's Strawberry Hill nadrukkelijk in termen van een historische cesuur heb besproken, met nadruk op de *structurele* eenheid van 'de periode van de Engelse achttiende eeuw', in tegenstelling tot een *thema-tische* analyse van het ontstaan van bepaalde attitudes. Dit heb ik gedaan omdat men al te snel vervalt in anachronistische projecties van 'later' op 'vroeger'; het 'dogmatische' risico dat je dan echter loopt, is dat je te snel zou kunnen heenstappen over bijdragen die daadwerkelijk 'over de horizon van hun eigen tijd heenspringen'. De hypothese dat de mens van nature een serie vrij vaste reactiepatronen en zienswijzen kent die door historische perioden in bijzondere configuraties worden geselecteerd, is natuurlijk niet zomaar terzijde te schuiven door 'structurele' verschillen te benadrukken. Zo zijn er altijd 'uitzonderingen' die niet met hun tijd samenvallen. Mijn nadruk op een structurele benadering van 'Romantiek', 'Achtste eeuw' enzovoort, wordt echter vooral ook ingegeven door interesse in de aard van ons *eigen* tijdsgewricht.<sup>88</sup> Zo lijkt me verwantschap te bestaan tussen die achttiende-eeuwse traditie van verlichte zelfspot enerzijds, en de moderne traditie anderzijds – en eveneens tussen Romantiek aan de ene kant en wat tegenwoordig postmodernisme heet, aan de andere. Is wellicht postmodernisme de democratisering van de Romantiek, en vormt de tegenbeweging van kritiek een voortzetting van de meer bescheiden Walpole, die innovatief was zonder illusies en die graag een spel speelde met zijn gevoel, maar het zelfbedrog nooit ten koste liet gaan van de zelf-spot? Postmodernisme is wellicht de, dankzij de massamedia en hun werkingswijze gedemocratiseerde eigendunk van de massa, en het is maar de vraag of een *niet*-megalomane ironie hier nog iets tegen in zou kunnen brengen.