

# Mens en kosmos in Huygens' Hofwijck\*

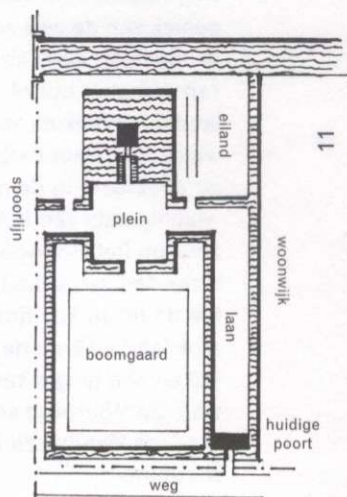
## Inleiding

Constantijn Huygens was een van de opmerkelijkste Nederlanders van de zeventiende eeuw. Als secretaris van stadhouder Frederik Hendrik gaf hij mede vorm aan de politiek van Holland in de Gouden Eeuw, als dichter leverde hij een belangrijke bijdrage aan de Nederlandse literatuur, als edelman *virtuoso* vervulde Huygens, heer van Zuylichem, een sleutelrol in de culturele contacten tussen Holland, Engeland en Frankrijk, en als vader bracht hij een zoon groot die door intellect en opvoeding was voorbeschikt een van de grootste geleerden van zijn tijd te worden. In dit essay zal een ander 'kind' van Huygens onder de loep worden genomen. Dit 'kind' is de tuin van Huygens' buitenhuis Hofwijck, dat is gelegen in de buurt van Voorburg (Zuid-Holland). Hofwijck zal worden besproken als een evenbeeld van Huygens: met hem ouder wordend en, hoewel door onbegrip verminkt, tot in onze tijd voortlevend.

Er is wel eens gezegd dat de tuin een van de vergankelijkste en wonderbaarlijkste prestaties was van de renaissance-cultuur.<sup>1</sup> Hofwijck was, zoals we zullen zien, zonder twijfel wonderbaarlijk, maar in tegenstelling tot de meeste andere renaissance-tuinen van Noord-Europa is het deels van de ondergang gered. Een derde van de oorspronkelijke aanleg kan met het bescheiden, door een gracht omgeven huis vandaag de dag nog steeds in min of meer originele staat worden bewonderd. Huygens' faam, de in zijn testament opgenomen voorzorgsmaatregelen voor het onderhoud van tuin en huis en de roem van zijn niet minder dan 2824 alexandrijnen tellende gedicht *Hofwijck*, hebben het voortbestaan verzekerd. De treinreiziger die het station Voorburg passeert, gesitueerd op de plaats waar eens een deel van de tuin van Hofwijck lag, kan zich zonder veel moeite de bekende gravure van het landgoed, die in vrijwel elke geïllustreerde geschiedenis van de Nederlandse literatuur is afgebeeld, voor de geest halen. Hij kan zich misschien zelfs herinneren hoe hij in zijn jeugd worstelde met het idioom van Huygens' taal. In dit artikel wordt Huygens' gedicht niet bestudeerd als een literair meesterwerk, zoals op Nederlandse scholen en universiteiten, maar als een gids naar de 'idee' van de tuin en naar dit 'idee' als embleem van Huygens' geest en ziel. Constantijn richt zich aan het begin van zijn gedicht *Hofwijck* tot al zijn lezers:

*Gaet, lieve Leser, gaet uw' herssenen nu slypen  
Om door 't geheim te sien van't mijmerigh gesegh...*

Introductie, p. 3<sup>2</sup>



Huidige plattegrond van Hofwijck

Dit artikel verscheen eerder in *Art History*, 4 (juni 1981), nr. 2, pp. 150-174.

1

Roy Strong, *The Renaissance Garden in England*, Londen, 1979, p. 223.

2

Bij de voorbereiding van dit essay is gebruik gemaakt van de eerste editie van *Hofwijck* (1653). Er wordt naar de paginering van deze editie verwezen, die fotografisch is gereproduceerd als *Constantijn Huygens's Hofwijck*, ed. P.J.H. Vermeeren, Wassenaar, 1967.

### De antropomorfe tuin van Hofwijck

Huygens liet de tuin tussen 1639 en 1642 aanleggen op een stuk land nabij Voorburg. Het was gelegen aan de Vliet, de druk bevaren waterweg tussen de belangrijke steden Leiden en Delft. De locatie bood het gemak van de *villa suburbana*. Het lag dicht genoeg bij Den Haag om de eigenaar een schuilplaats te verschaffen voor een korte ontsnapping van een paar uur of een dag aan het stadhouderlijk hof en de vaderlandse politiek en ver genoeg om hem een atmosfeer te bieden van weldadige afzondering. Het idee van het landgoed als heiligdom wordt gereflecteerd in de naam Hof-wijck, of 'Vitulium', wat zoiets als 'vluchtplaats van het hof' betekent. Het door Huygens als *villa suburbana* op het landgoed gebouwde huis was klein, bedoeld als niet veel meer dan een schuilplaats bij slecht weer; een plek waar Huygens af en toe de nacht kon doorbrengen. Het ging bij Hofwijck om de tuin. Het stuk land waarop de tuin was aangelegd, had een breedte van ongeveer 125 en een lengte van 410 meter. Het werd in tweeën gedeeld door de weg die Voorburg verbond met het dorp Rijswijk waar stadhouder Frederik Hendrik zijn *villa suburbana* had gebouwd: het paleis Huis Nieuburgh.

Op de gravure die in 1653 werd gepubliceerd als illustratie bij het gedicht *Hofwijck*, is de tuin in vogelvlucht perspectief afgebeeld. Ten zuiden van de weg was het kleinere, maar belangrijkste deel van de tuin gelegen dat tot op de dag van vandaag vrijwel intact is gebleven. Twee lanen die van de weg naar een plein leidden, omsloten de boomgaard. Tussen het plein en de Vliet was een kunstmatige vijver gecreëerd met in het midden het kleine huis. De vijver werd aan de oost- en westkant begrensd door twee met pijnbomen beplante eilanden. Naar dit deel van het landgoed zal worden verwezen als de 'boventuin'. De 'benedentuin' was ten noorden van de weg gesitueerd. Het belangrijkste kenmerk vormde de hoge, kunstmatige heuvel waarop aanvankelijk een obelisk was geplaatst. Nadat deze ten prooi was gevallen aan de bliksem, werd hij vervangen door een torenachtig gebouw, Pharos genaamd. Dit bouwwerk is afgebeeld op de gravure. De verschillende delen van de tuin waren van elkaar gescheiden door water en verbonden met bruggen. In het ontwerp liet de tuin een grote eenheid zien, maar als we niet begrijpen hoe die werd bereikt, blijft een dergelijke observatie zonder inhoud. Als onderdeel van de zoektocht naar het achterliggende idee zullen we ons moeten afvragen waarom bepaalde afmetingen en vormen voor de tuin werden gekozen.

Het gedicht dat Huygens over de tuin schreef kwam tien jaar na de aanleg van het landgoed tot stand en is grotendeels Huygens' interpretatie van zijn eigen meesterwerk nadat schepping en schepper waren gerijpt en als gevolg hiervan veranderd. Maar op sommige plaatsen in zijn gedicht beschrijft Huygens welke bedoelingen hij oorspronkelijk had met de tuin en welke de principes van het ontwerp waren. Meer dan eens maakt hij duidelijk dat de tuin was gebaseerd op een antropomorf schema. Dit is door sommige onderzoekers ook al opgemerkt, maar zij hebben de antropomorfe verwijzingen geïnterpreteerd als literaire stijlfiguren voor een algemene klassieke – Vitruviaanse – harmonie van proporties die lag begraven in de zware grond van de tuin. De manier waarop Huygens het thema gebruikt, suggereert dat de antropomorfe kwaliteiten van de tuin echter volstrekt letterlijk moeten worden genomen:

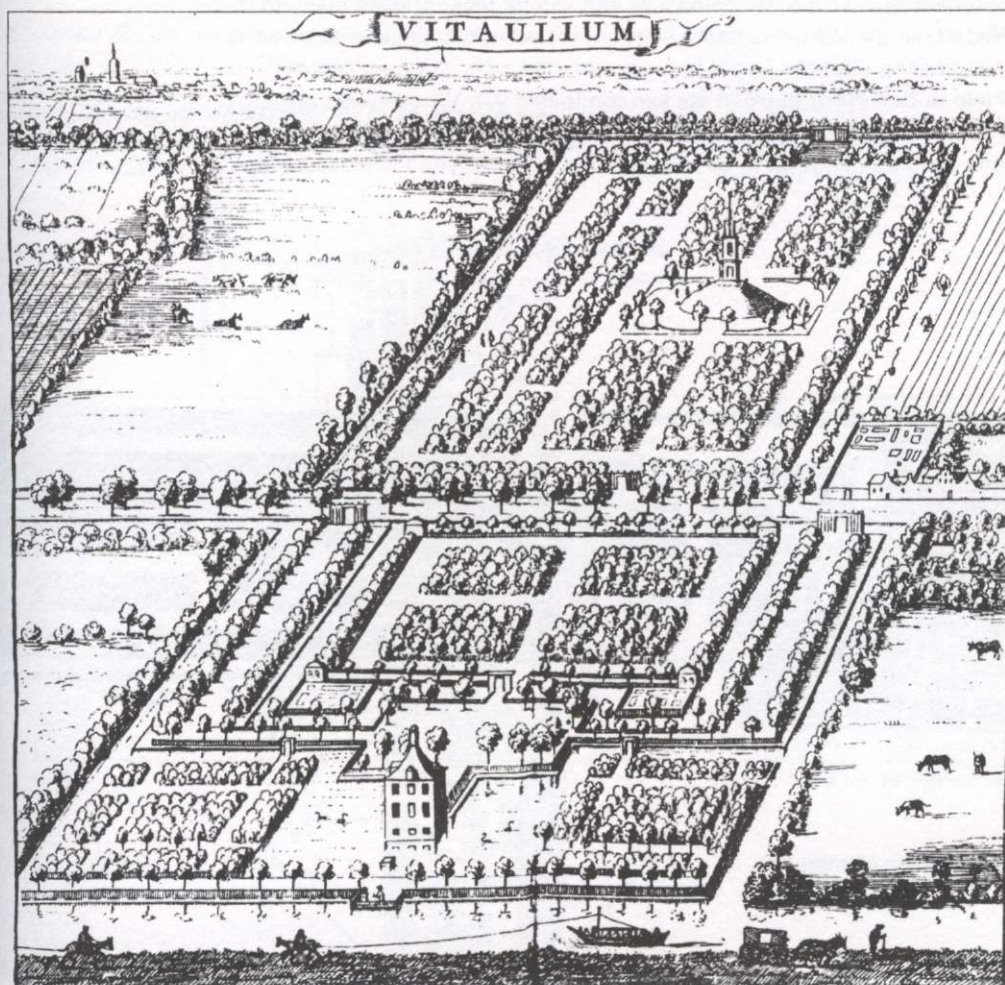


*Eer ick bestond te delven  
Nam ick des wijsen less tot richtsnoer van mijn doen;  
'K besagh mijn selven, meer heeft niemand van doen.* p. 39

Niet alleen werden de verhoudingen van Huygens' lichaam weerspiegeld in het ontwerp van het landgoed, maar ook zijn meer fysieke eigenschappen. De afmetingen van het stuk grond maakten echter bepaalde aanpassingen van de ideale menselijke proporties noodzakelijk:

*De konst leed geen geweld, maer liet sich wel wat reken  
Ter liefde van 'mijn lust. En soo van dusend trecken  
Bleef d'een en d'ander vast; en van dat af aen  
Bleef yet lichamelijx in 't swart en 't witte staen;  
Een ding dat Armen hadd en Schouderen en Beenen.  
Een redelick gestell van 'Hoofd af tot de Teenen.  
Soo veel mij duncken moght.* p. 5

Een vluchtige blik op de plattegrond van de tuin die hoorde bij de gravure uit 1653, geeft een idee hoe het menselijk lichaam werd getransformeerd in een tuinontwerp. Nadere beschouwing van de



Vogelvlucht van de tuin van Hofwijck, zoals gepubliceerd bij het gedicht 'Hofwijck' uit 1653

structuur van de tuin onthult dat de indeling niet was gebaseerd op de verhoudingen van een willekeurig gekozen menselijk lichaam. Het is mogelijk om in de compositie een raster te onderscheiden dat de ontwerper gebruikte om de ruimte te organiseren. De tuin was in de lengte verdeeld in tien gelijke delen, elk ongeveer 50 meter lang. In de breedte was de boventuin verdeeld in drie delen van ongeveer 45 meter, de benedentuin in twee-en-een-half delen. Rekening houdend met het feit dat het hele systeem 10 procent in de lengte is uitgerekt, komt het rasterpatroon precies overeen met het patroon dat in de renaissance algemeen werd gebruikt om volgens de regels van Vitruvius het menselijk lichaam te construeren.

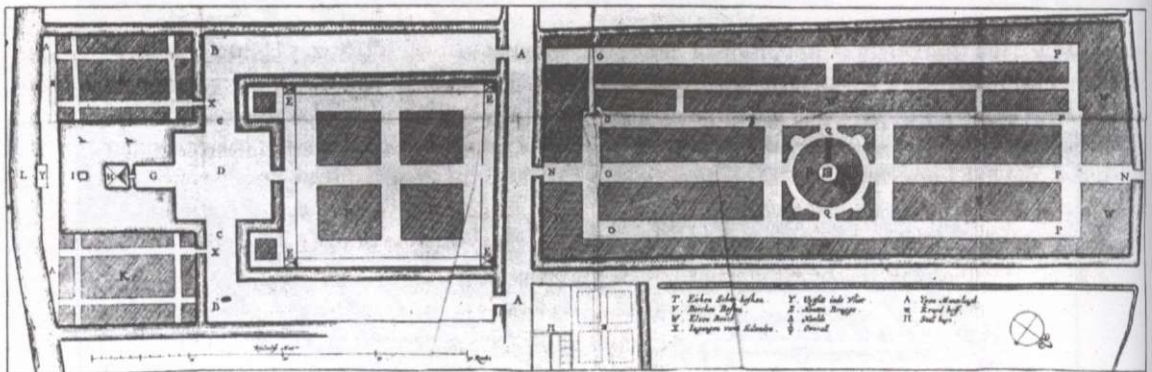
In zijn *De Architectura* besprak Vitruvius de proporties van het ideale menselijk lichaam en de plicht die alle goede architecten hebben om in hun ontwerpen van deze verhoudingen gebruik te maken.<sup>3</sup> De verschillende edities van dit traktaat bevatten telkens andere afbeeldingen van Vitruvius' behandeling van de menselijke proporties. Als men de breedte van de tuin, om het uitrekken in de lengte te compenseren, met 10 procent vergroot en vervolgens de plattegrond van de tuin tekent, bijvoorbeeld gebruik makend van de afbeelding in de Franse editie van Vitruvius, gepubliceerd door Martin en Goujon in 1574, is het resultaat verrassend. Huygens was een van de belangrijkste mensen in Nederland die Vitruvius bestudeerden. Hij bezat niet alleen een enorme verzameling uitgaven van Vitruvius, maar liet zelfs zijn huis aan het Plein te Den Haag bouwen als een toonbeeld van Vitruviaanse principes en deugden in de architectuur.<sup>4</sup> De architectuurfilosofie van Vitruvius werd samengevat in de drie beelden die Huygens liet plaatsen op

3

Vitruvius, *De Architectura Libri Decem*, ed. C. Fensterbuch, Darmstadt, 1964, pp. 137-143 (boek III, hfdst. 1).

4

G. Kamphuis, 'Constantijn Huygens. Bouwheer of Bouwmeester?', in: *Oud Holland* 77 (1962), pp. 151-180.



Plattegrond van Hofwijck, 1653



het pediment van zijn huis. Zoals aangetoond in een verhelderend artikel van professor Lunsingh Scheurleer, stelden de drie vrouwelijke beelden de drie Vitruviaanse architectonische deugden *firmitas*, *utilitas* en *venustas* voor.<sup>5</sup> Als gevolg van Huygens' invloed werd het Maurits-huis, gelegen naast dat van Constantijn, ontworpen volgens het schema van het kosmologische theater zoals beschreven door Vitruvius in het vijfde boek van zijn traktaat. Hiermee werd deze 'kleine tempel van Salomo' een waarachtig 'Domus Cosmographica'.<sup>6</sup> Huygens zou als uitgangspunt voor een antropomorfe tuin zonder twijfel hebben gekozen voor de Vitruviaanse mens.

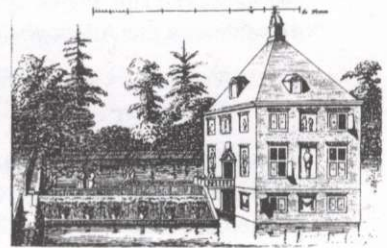
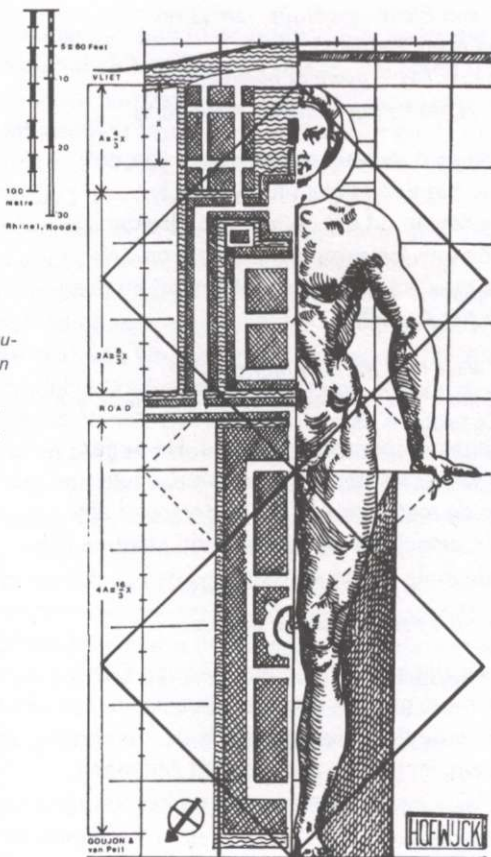
Als men het beeld van de naar de Vitruviaanse mens gevormde tuin voor ogen houdt, is het verrassend om in het gedicht te lezen dat Constantijn, jaren na het eigenlijke ontwerpen en aanleggen van de tuin, hier in zeer gedetailleerde vergelijkingen van bepaalde delen van de tuin met verschillende elementen van het gereconstrueerde Vitruviaanse prototype naar verwijst. Als hij het heeft over de weg die de boven- en benedentuin van elkaar scheidt, merkt Huygens op:

*Daer deelde 't spoor het scheel,  
Gelijk de Riem een 'Man in op en onder-deel.  
In Broeck en Wambas scheidt... p. 15*

De lanen die de weg verbinden met het plein zijn de armen van het lichaam:

*Mijn'Lanen wederzijds: die moet ghy ook sien staen  
Als armen die mijn'Vriend omhelsen en onthalen. p. 43*

Hofwijk gebaseerd op de Vitruviaanse mens (uit de editie van Martin en Gouljon van 1547). De breedte van de tuin is hier 10% vergroot om het 10% uitrekken van het Vitruviaanse prototype te compenseren



Huis met slotgracht bij Hofwijk, 1653

5  
T.H. Lunsingh Scheurleer, 'Beeldhouwwerk in Huygens' Haagse Huis', in: *Oud Holland* 77 (1962), pp. 181-205.

6  
R.J. van Pelt, 'The Maurits-huis as Domus Cosmographica II', in: *Johan Maurits van Nassau Siegen, 1604-1679, a Humanist Prince in Europe and Brasil*, Den Haag, 1979, pp. 191-196.

Vanuit het plein leidt een brug naar de boomgaard. Deze brug is gelegen op de plaats van het hart bij de Vitruviaanse mens. Omdat Constantijn zijn eigen lichaam identificeert met het universele lichaam dat is gebruikt voor het tuinontwerp, is het ook de plaats van Huygens' eigen hart:

*De sleutel van mijn hert is die van dezen thuyn* p. 55

Aan de andere kant van het plein leidt een dijk naar het door een gracht omgeven huis. Dit staat op de plaats van het hoofd van de Vitruviaanse mens:

*Ten hoofde van 't groot Plein...  
Ryst een gemuerde Dijck.* p. 99

Als geheel lijkt het huis op het hoofd en niet op het hele menselijk lichaam, zoals door sommige onderzoekers is geopperd. Elke verdieping telt zeven openingen. Op de bel-etage is dit aantal verdeeld in zes ramen en de voordeur:

*Twee vensters voor 't gesicht, twee voor den Reuck, twee oren.* p. 40

De deur is de enige opening in de schil of schedel van het huis die is geplaatst op de symmetrie-as van huis en tuin, zoals de mond in het gezicht:

*Daer is een middel-lijn, die Hofwijck scheidt in deelen  
Daer van de slincker van de rechter niet en schelen;  
Een 'Oost een Westerpoort, een 'Oost een 'Westerlaan,  
Een Eiland Oost, een West, in beij gelijcke pa'en;  
Een boomgaard midden in, een Plein, een Huys, -en Vijver,  
Ten Zuijden op de Vliet een open Tijd-verdrijver.  
Dit t'samen (kost het zijn) in 't Goud gewicht geleght,  
Soo stond de Tong in 't Huys, en beij de Schalen recht.* p. 39

Het raadsel kan deels worden opgelost met het onderkennen van de antropomorfe vorm van de tuin en het doorklinken hiervan in het gedicht. In *Hofwijck* gaat Huygens ervan uit dat de lezer de 'naakte waarheid' over het idee dat aan de tuin ten grondslag ligt zal ontdekken: direct na zijn advies om ons intellect te 'slypen' reflecteert hij over de schaamte die Adam voelde in het Paradijs:

*Nu hebb ick my ontkleedt: waer haal ick de Vygen-bladen  
Tot masker vande schaemt daer med'ick stae beladen?* Introductie, p. 3

Hofwijck is antropomorf, naar Constantijns beeld gevormd. De ouder wordende Huygens werd steeds vaderlijker ten aanzien van zijn tuin. In het gedicht maakt hij gebruik van de metafoor van het ouderschap als hij degenen die de tuin aanlegden omschrijft als 'ouders' die goed op moeten letten voordat ze de spade in de grond steken:

*Let, Ouders, en lett scherp op 't keuren van uw'gronden* p. 3

Menigmaal noemt Huygens de tuin zijn kind en zijn oudste zoon Constantijn spreekt in de opdracht van het gedicht over de tuin als zijn halfbroer. In zijn testament veranderde de oudere Huygens de metafoor in een wettelijke realiteit toen hij zijn landgoed, als ware het zijn eigen kind, 'verzorgd' achterliet.



## Het gedicht Hofwijck

Alvorens te onderzoeken welke redenen Constantijn had voor deze zeer letterlijke adaptatie van de Vitruviaanse mens voor het ontwerp van Hofwijck, is het misschien zinnig onze meer formele observaties naar het gedicht zelf uit te breiden. Het gedicht is geschreven tussen mei 1650 en december 1653 en telt meer dan 2824 regels. Aan de publicatie van 1653 waren een opdracht van Constantijn de jongere, een voorwoord en zes gedichten geschreven door vrienden van Constantijn toegevoegd, terwijl het gedicht zelf uitvoerig was geannoteerd met verwijzingen naar auteurs als Seneca, Cicero, Ovidius en Boëthius. Het gedicht beschrijft Huygens' tocht door de schepping, hier samengevat in een wandeling door de microkosmos van zijn antropomorfe tuin. Constantijn wandelt en mijmert eerst in de benedentuin waarvan de beschrijving ongeveer eenderde van het gedicht in beslag neemt. Huygens' stemming in dit deel van *Hofwijck* is bijzonder tweeslachtig, beelden van licht en donker, verdriet en vreugde worden op geweldadige wijze ineengevlochten. Hij is de dolende ridder, verdwaald in het woud van zijn herinneringen, in het melancholieke besef van hoe het er werkelijk met de wereld voorstaat.

Het gedicht vangt aan met het voorvoelen van de naderende dood en de wens tot het eeuwig voortleven van Hofwijck na Huygens' overlijden, dankzij de roem verworven door zijn dichtkunst. In een paar regels lokaliseert de dichter Hofwijck in de geografie van het ondermaanse:

*In Holland. Wat een Land! Noord-Holland, wat een landje!  
In Delfland, wat een' kley! In Voorburg, wat een sandje!  
Aen't Coetspad, wat een wegh... p. 2*

Als hij op deze manier zijn tuin in de ruimte heeft geplaatst, situeert Huygens hem in de tijd en hij beschrijft hoe hij het landgoed tien jaar eerder heeft ontworpen en aangelegd. Nadat hij de lezer uitnodigt zich voor te stellen dat honderd jaar zijn voorbijgegaan en de tuin en de bomen zijn volgroeid, betreedt Huygens de nu met honderd jaar imaginair groen verfraaide tuin en aanschouwt de schoonheid van de statige, met eiken beplante lanen. Deze aangename gedachten worden wreed verstoord door plotselinge associaties met oorlog en vernietiging. Troost vindend in de schaduw van de bomen, vergelijkt hij zijn beschermde omstandigheden met het lijden van anderen. Hij herinnert zich de prachtige stem van Utricia Ogle – de dochter van Sir John Ogle, een Engels officier in dienst van de Staten-Generaal – en begint ineens over de 'beest-mens', die niet wil luisteren en door zijn onwetendheid schisma en burgeroorlog veroorzaakt. Dan zet hij eindelijk koers in de richting van de heuvel, gelegen in het midden van de benedentuin. Hier worden de grote problemen die zich voordeden bij de tuinaanleg en de slechte kwaliteit van de grond in de benedentuin, afgezet tegen het vernuft van Huygens' bouwkundig adviseur, Jacob van Campen, architect van het beroemde stadhuis van Amsterdam. In de verzen van Constantijn wordt de schepping van de tuin een strijd van goed tegen kwaad, waarbij de heuvel de nederlaag van het kwaad symboliseert. De heuvel geldt als embleem voor de gehele benedentuin en voor Huygens' geestestoestand gedurende zijn tocht door dit deel van de tuin.

De heuvel was opgeworpen uit de 'vergiftigde' of 'helse' grond die het perceel van de benedentuin bedekte, voordat het menselijk vernuft

ingreep. Het bestijgen van de heuvel staat voor de overwinning op het lichaam van een verslagen vijand. Maar de beklimming is moeilijk en kost menig zweetdruppel. Constantijn citeert Seneca:

*Confragosa in fastigium dignitatis via est.*

*Generosos animos labor nutrit. – non est viri timere sudorum* p. 35<sup>7</sup>

Alsof hij de banier van de overwinnaar op het vijandelijk kasteel plaatste liet Huygens een monument bouwen. Deze obelisk was opgedragen aan Constantijns gelukkige jaren met zijn vrouw Suzanna, die in 1637 was overleden. Het monument diende als gedenkteken voor Constantijn, de schepper van Hofwijck – een trofee die hij tien jaar later met dezelfde ambivalentie beschouwt als de andere elementen van de benedentuin:

*een statigh'ijdelheid, of, soo't wat beter is,*

*Tot 's Stichters sterffelicke, maer doch, gedachtenis.* p. 30

Huygens' ambivalentie ten opzichte van het monument wordt nog duidelijker als men zich herinnert dat hij de door de bliksem vernietigde obelisk liet vervangen door een toren die was ontworpen om dienst te doen als schietschijf bij de edele sport kleiduifschieten. Zoals waardige nagedachtenis plaatsmaakte voor eenvoudig genoeg, zo veranderde Huygens' houding ten opzichte van dit monument in de loop der jaren op nog een andere wijze. De obelisk was in de verre omtrek te zien geweest: een baken zichtbaar vanuit Den Haag of wellicht zelfs vanaf de zee. Trots wees het naar Hofwijck en Huygens. Maar geen enkele bezoeker kon hem beklimmen, de top bood geen panoramisch uitzicht. De nieuwe toren, Pharos, was te bestijgen en vanaf de top kon men dan het schitterende spektakel aanschouwen van het vlakke Hollandse platteland, omlijst door de silhouetten van Leiden, Delft en Den Haag.

Huygens daalt af en begeeft zich naar de laatste pleisterplaats van zijn reis door de benedentuin: de kleine kruidentuin. Deze is eigenlijk buiten het centrale deel van de benedentuin gesitueerd, aan de hoofdweg rechts aangegeven op de afbeelding. Opnieuw plaatst Huygens de majesteit van de bomen langs de weg en de vruchtbaarheid van de kruidentuin tegenover het kwaad van boosaardige dieven die kruiden en vruchten stelen – een laatste blik op de wereld zoals ze is, een wereld met slechts één hoop op vergeving, die zal worden gevonden in het tweede deel van de tuin.

Terwijl Constantijn een kort moment uitrust bij een van de twee poorten die toegang geven tot de lanen die leiden naar het plein, bespiegelt hij nogmaals het ontwerp van de tuin. Zijn gedachten lijken bijna dezelfde te zijn als die hij beschreef voor het betreden van de benedentuin. Maar in het voorgaande geval contempleerde hij het dynamische proces van het scheppen van de tuin en werd het menselijk lichaam beschreven als een eerste schakel in een keten van handelingen zoals het ontwerpen en graven van Hofwijck. Een tweetal weegschalen symboliseert hier het definitieve besluit over het ontwerp van de tuin. In het tweede geval, staande voor de ingang naar de boventuin, denkt Huygens na over de harmonie van het resultaat. Het menselijk lichaam wordt hier gebruikt als embleem van de perfectie van het geheel en het weegschalenpaar duidt de symmetrie van de boventuin aan. Legde Constantijn bij het betreden van de benedentuin de nadruk op het woeste – maar beheerste – karakter ervan, voor het wapenschild



dat naar het plein leidt benadrukt hij de vriendelijke en uitnodigende sfeer in dit deel van Hofwijck. De twee poorten symboliseren dat zijn vrienden niet éénmaal, maar zelfs dubbel welkom zijn. De hele sfeer in de boventuin is lichter en zelfs als Huygens, terwijl hij over een van de twee lanen naar het plein wandelt, al naar oorlog verwijst, is het alleen maar om aan te geven hoe gezegend de toestand van de republiek is vergeleken met die van andere staten; gezegend dankzij God. De nadruk op het horizontale die we vonden in de benedentuin, waar duisternis en licht tegenover elkaar stonden zonder enige verwijzing naar een goddelijk plan of oordeel, is vervangen door een groeiend besef van een verticaal verband tussen aarde en hemel. Dit wordt vooral duidelijk als Huygens, vlak voordat hij de boomgaard betreedt, aankomt op het plein. Dit plein is gesitueerd tussen twee belangrijke delen van de boventuin, de boomgaard en de eilanden. Het karakter van beide sferen wordt hem geopenbaard als hij in deze open ruimte aankomt.

De openbaring die Huygens op het plein ervaart heeft dezelfde functie als de situering van Hofwijck op het niveau van het ondermaanse in het begin van het gedicht. Het is echter een volkomen andere ruimte waarin dit deel van Hofwijck is geplaatst:

*Dit Plein is, als ick sey, twee Salen; maer twee Salen  
Met eene kapp gedeckt; en die kapp doet ons dwalen:  
En tegens sulcken kapp, wat is dit Plein? misschien  
Een punt in duysenden van punten doorgesneden.  
Doe pleitt'ick tegens my, doe vraeghden ick mijn 'Reden,  
Is't wonder dat het krimpt en klein wordt in ons oogh?  
Is't wel een stuckjen van een pees tot sulcken boogh?  
Langs die Leer klomm ick op tot boven all'de buyen  
Die't Zuyden tegens't Noord, 't Oost tegens't Westen ruyen  
Bij dagelix krackeel: van daer tot by de Maen.  
Van daer verby de Son, to daer de Sterren staen.  
Van daer tot daer Gods man sijn heilighe gedachten,  
Sijn Lichaem, of sijn Geest (hy kon't niet seggen) brachten  
Ten derden Hemel in; en'k was myn Pleintjen quijt,  
Als of't er niet en waer. Doe viel ick aen't verwijt  
Van 'swerelds ydelheid, en, seid ick, sotte menschen,  
Besteedt men daer beneën dat sorghen en dat wenschen,  
Dat eeuwigh tommelen aen sulcken nietmetall? pp. 51-52*

Terwijl Constantijn erkent dat hij zijn lezer tot nu toe slechts peper en azijn heeft voorgeschoteld, is zijn wereld er een van licht geworden. In de benedentuin was geen antwoord te vinden, geen zin te ontdekken in de wreedheid van het bestaan. Als in de boomgaard zijn gedachten een moment afdaalden in de duisternis, is dat alleen om te benadrukken hoe zulke ellende kan worden vermeden, hoe Gods plan de wereld doordrenkt, een wereld die is getransformeerd en hoop biedt op de uiteindelijke verlossing. Niet langer wordt de bestiale natuur van de mens benadrukt, maar zijn rationele kwaliteiten en zijn vermogen om de wereld te beheersen en te begrijpen als betrof het een open boek:

*Wy weten wonderen uyt dit Boeck te vertellen:  
All sijn de Sterren veel', wy weten se te tellen,  
Te passen op een 'myl: all loopt de losse Maen  
Dan blootshoofds, dan gehult, dan met een Masker aen;*

*All duyckt sy voor ons oogh, sy kan ons niet ontslippen;  
Wy weten wat sy meent... Wy weten...  
hoe 't allerwonderlixt der wonderen, de Mensch,  
van Menschen werd geteelt met min schier als een 'wensch;  
Wat Ziel, wat Lichaem is, en hoe sy konnen paren* pp. 64-65

20 In de boomgaard verblijft Huygens in een geperfectioneerde wereld, maar nog steeds onder zijn medemensen. Opnieuw verschijnt zijn vrouw voor zijn geestes oog, nu zonder de sombere herinneringen aan haar dood die hem achtervolgden in de benedentuin. In de boomgaard, de tuin van de liefde, wordt hij herinnerd aan hun liefde door de hemelse liefde van Kees en Trijntje, een rustieke versie van Constantijn en Suzanna:

*Nee Liefste, 't aerdsche goed en hoef ick niet te soken:  
You hemelse persoon, jouw monkje soet besproken,  
You kaekjes as en roos, jouw ooghjes as en gett,  
You borsjes, met verlof, daer ick men pinck op sett...  
...Die hebbe myn jong hart ontstoken en beklemt.* p. 70

Constantijn verlaat dit deel van de tuin waar hij slechts te gast was.

Het laatste, derde deel van het gedicht volgt zijn reis over de eilanden langs de Vliet naar zijn door een gracht omgeven huis. Het gedicht verandert van toon: de scherpe contrasten van de benedentuin, de idyllische beelden van de boomgaard, zetten Huygens aan het denken over de waarneembare wereld, hetzij als chaos hetzij als opgenomen in een universeel raamwerk; in het derde deel van de tuin zet alles wat hij tegenkomt hem aan tot contemplatie van zijn eigen positie en prestaties en van zijn houding ten opzichte van de dood en God. Als hij bij het oversteken van een van de in de groene vijver gelegen bruggen naar de eilanden de grootsheid van hun eenvoud ondergaat, verzucht hij:

*All wat ick hebb geseght waer weinigh meer als niet.* p. 78

Een verlangen naar eenvoud domineert dit rijk. Verborg in het struikgewas langs de Vliet luistert hij naar de gesprekken van de binnenschippers, terwijl hun boten Hofwijck passeren. Hij voelt zichzelf een zeeman die thuiskomt na een gevaarlijke reis of, beter nog, een kluizenaar:

*Daer staen ick Cluysenaer, ick stelle-man, verlaten,  
Maer Vry-heer van mijn Tijd en van mijn doen en laten,  
En smaect den nieuwen lust van stilt' en eenigheid...* pp. 84-85

De avond valt, in de schemering rest thans nog slechts de contemplatie van het laatste oordeel. Zijn materiële bezittingen, waarvan hij de diefstal vreesde in de benedentuin en die hij met allen deelde in de boomgaard, hebben in het aangezicht van God hun waarde verloren:

*Men vreest'er niet als God  
Het minder ongevall, van plunderen en rooven  
En gaet my niet meer aen als orgelen den dooven.* p. 103

Huygens neemt de schaduwen en echo's van een soort platoonse werkelijkheid waar in het oppervlak van de vijver en betreedt het huis, de plek waar hij zich te ruste zal leggen om te slapen. In het gedicht wordt



deze slaap getransformeerd in de dood. Het huis wordt een graf voor zijn lichaam, een tombe die is omgeven door een vijver zonder vissen, de wateren die Pluto's rijk omsluiten. Zoals afgebeeld op een tekening van Hofwijck door Moucheron was vóór de brug een beeld van Hermes geplaatst, hier niet als god van het praktisch vernuft, maar als psychopompe, de begeleider van de ziel naar de onderwereld. Vier kleinere beelden op de dijk stelden de vier seizoenen voor, in Huygens' ogen emblemen van de cyclus van leven en dood. Constantijn concludeert in dit laatste stadium van zijn reis:

*Een insight, een bescheid, een einde brengt ons hier.* p. 106

### De ontwikkeling van het gedicht en de structuur van de tuin

In de bespreking van het gedicht zagen we hoe de nadruk en toon veranderden. Eenderde beschreef de zwerftocht van Huygens door een chaotische wereld, eenderde beschreef de herinnering of het visioen van een geperfectioneerde wereld, terwijl in het laatste deel van Hofwijck alles is vervaagd en alleen Huygens en God nog tellen. Wat deze ontwikkeling uniek maakt is dat ze voortkomt uit Huygens' bespiegelingen over een kunstwerk dat hij zelf een aantal jaren daarvoor heeft geschapen. Een belangrijke vraag die tot nu toe onbeantwoord bleef, is die naar de specifieke relatie tussen de drie niveaus van contemplatie beschreven in het gedicht en de structuur van de tuin of, beter gezegd, de relevantie van de gedachten en beelden van het gedicht voor ons begrip van het mogelijke 'idee' van de tuin dat door Huygens is verborgen in de antropomorfe compositie van het geheel.

De drie sferen van het gedicht kunnen worden verbonden met de drie niveaus van het universum: aarde, zichtbare hemel en zintuiglijke wereld. Ze kunnen ook worden verbonden met de corresponderende niveaus of kwaliteiten van de mens: lichaam, ziel en geest. De aardse natuur van de bespiegelingen van de dichter in de benedentuin is voldoende aangetoond. Huygens' visie op de mens in dit deel van het gedicht is analoog aan de positie die hij nu inneemt ten opzichte van de wereld. Hij beschrijft het irrationele leven van de door het lichaam geregeerde mens, verstoken van contact met de hemelse wereld van de geest, nauwelijks verlicht door een rationele ziel:

*Soo komt het dat de mensch strax zedigh en strax doll is:  
Jae, neemt van 't stadighste; 't schijnt levend Vleesch en Bloed,  
En all' de menschelickheid beweeght by Ebb en Vloed:  
Ernst will getempert zijn, Jock wild'er onder wesen:  
Ick hebb het soo gesien, ick hebb het soo gelesen;  
Wy zijn geen'Engelen: De Reden doet haer best,  
Maer't wispeltureloos en komt niet op't lest.* p. 17

Drie pagina's eerder concludeerde Huygens:

*De Mensch is altoos mensch; neemt rijp en onrijp oordeel,  
Neemt sinnen oud of jongh; soo menigh als wy zijn,  
Veranderen geeft vreughd, en, niet verand'ren pijn.* p. 14

De mens die afhankelijk van zijn zintuigen leeft in een chaotische wereld is blind en hieruit begrijpen we dat zijn reis door de benedentuin uiteindelijk een doelloos ronddolen bleef in een labyrint.

22

In het tweede deel liet Huygens een getransformeerde wereld zien met een doel, nog steeds materieel, maar waarin een soort perfectie is bereikt die deel uitmaakt van de universele ordening van de dingen. Dit is tevens het deel van het gedicht waarin de mens wordt geleid door zijn rationele ziel. Het is geen wereld van dronkelappen en matelozen die worden geregeerd door brute verlangens en zintuiglijk genot. De boomgaard is als de Stoa van Athene, waar zelfs de rechtzinnige Romeinen hun zonen naar toe stuurden om te worden onderwezen. De veldslagen die hier worden uitgevochten zijn niet die van de irrationele en zondige neigingen, maar zijn eerder toernooien tussen de kampioenen van kennis en wijsheid:

*Dit zijn de besigheden*

*Daer in wy Ziel en Lijf vermaken en vertreden:*

*Dit's 't veld van onsen strijd, maer strijd van vreedzaamheid*

*Daer yeder op sijn'beurt sijn'stille meening seidt,*

*En luystert naer sijn vriend, en laet sich onderrechten;*

*En heet verliesen winst, en wanneer hij valt in 't vechten,*

*En wijs in't vallen werdt.* pp. 66-67

Huygens concludeert dat er in dit deel van de tuin, de boomgaard, die de plaats inneemt van de borst en het hart bij de Vitruviaanse mens, geen plaats is voor de dogmaticus. Maar hij gaat voort en we moeten de tuin verlaten. Huygens heeft de lezer, de pelgrim dwalend door de tuin, nog niet binnengeleid in de wereld van Gods geest die boven ons ligt. De boomgaard stond voor een sfeer die is gelegen tussen de natuur en God en vormt als zodanig een perfecte achtergrond voor de activiteiten van de rationele ziel die, zoals Huygens veronderstelt, zich bevindt tussen lichaam en geest.

In het derde deel van de tuin komt alles geleidelijk aan tot rust, een toestand die superieur is aan iedere activiteit. Deze rust culmineert in Constantijns dood in zijn eigen huis. Tijdens het opstijgen van de rationele ziel naar de hogere staat van het derde deel zal de wankelmoedige rede van de ziel zich transformeren in de stabiele contemplatie van de geest. In deze roerloze, eengeworden wereld neemt hij, als hij kijkt in het spiegelende oppervlak van de vijver, de werkelijkheid achter de schaduwen waar. Huygens oordeelt hier over zijn voormalige bezigheden en luistert naar het oordeel van anderen alvorens hij Gods eindoordeel zal moeten ondergaan. Zijn huis, de plek van de dood, maar ook het toneel waarop het uiteindelijke geheim van leven en dood zal worden geopenbaard, mag fysiek dan aan de rand van de tuin zijn gesitueerd, voor Huygens is dit het ware centrum van alles. Zijn hele tocht was voorbestemd om hier te eindigen, in de contemplatie van het goddelijke, in de sfeer van de eeuwigheid, de wereld van de geest. De mens wordt alleen beschouwd in relatie tot deze eeuwige wereld, in handen van God:

*De kleine Wereld, Mensch, dien God eens wilde maken,*

*Hermaeckt hij dagelix, en, sonder dat respijt,*

*Wy waren 's levens kracht in weinigh' dagen quijt.* p. 98

In deze wereld van verticale verbanden vraagt hij zich af of hij er goed aan heeft gedaan Hofwijck te bouwen, een bespiegeling die ons brengt naar het nog steeds niet opgeloste probleem van de precieze relatie tussen de ontwikkeling van het denken in het gedicht en de tuin als een antropomorfe entiteit.



Als we daarom terugkeren naar de tuin die, zoals gezegd, is gebaseerd op de proporties en feitelijke vormen van het menselijk lichaam, past het om hier het unieke karakter van het geheel te benadrukken. Vitruvius had uiteraard gebruik gemaakt van het menselijk lichaam om een theorie te ontwikkelen over proporties in de architectuur. Deze voorstelling, waarin het 'lichaam' van het gebouw als een naar de menselijke verhoudingen geproportioneerde structuur de natuurlijke orde van de wereld reflecteert, was door Alberti nieuw leven ingeblazen.<sup>8</sup> Een aantal Italiaanse architectuurtheoretici had het menselijk lichaam benut om de proporties van hun ideale kerkontwerpen te verduidelijken, met als opvallendste voorbeeld Francesco di Giorgio. De Spaanse theoreticus Villalpando bood in zijn traktaat over de tempel van Ezechiël een plattegrond van een van de portico's van de tempel waarvan de verhoudingen waren gebaseerd op de figuur van het menselijk lichaam.<sup>9</sup> Maar het zodanig interpreteren van de passage in Vitruvius' traktaat als zou deze betekenen dat een gebouw of tuin antropomorf van vorm zou moeten zijn, was op zijn minst onorthodox. Zelfs als een andere passage in Vitruvius – de inleiding op het tweede boek, waarin Dinocrates Alexander de Grote het voorstel doet om de berg Athos te transformeren in een antropomorf landschap – zinspeelt op de mogelijkheid van het scheppen van antropomorfe architectuur, was de eigenlijke uitvoering van zulke ideeën alleen maar te vinden in de schilderijen van Arcimboldo, de prenten van Bracelli en Kircher en in de tuinbeelden van Salomon de Caus.<sup>10</sup> Huygens mag dan de proporties van de Vitruviaanse mens als uitgangspunt hebben genomen voor zijn ontwerp en wellicht ook zijn geïnspireerd door Dinocrates' plannen met de berg Athos, het idee achter Hofwijck ging de grenzen van de conventionele architectuurtheorie ver te buiten en stak met kop en schouders uit boven het filosofisch niveau van maniëristische gelegenhedenfantasiën.

Zoals we in *Hofwijck* zagen, gebruikte Huygens het beeld van het menselijk lichaam als een microkosmos. Hij had dit al menigmaal gedaan, het meest opvallend in het 2060-regelige gedicht *Daghwerck*. Thomas Browne schreef in zijn commentaar op de vraag of het menselijk lichaam als een letterlijke of figuratieve microkosmos moet worden opgevat, een paar regels die de moderne lezer goed in de oren moet knopen:

*To call ourselves a Microcosm, or little world, I thought onely a pleasant trope of Rhetorick, till my neare judgement and second thoughts told me there was a reall thruth therein.*<sup>11</sup>

Huygens verwijst in het gedicht *Hofwijck* een aantal malen naar het traditionele micro/macrokosmosdebat, maar omdat het gedicht tien jaar na de schepping van de tuin is geschreven, kunnen we er niet automatisch van uitgaan dat de antropomorfe vorm van de tuin in aanleg was bedoeld als symbool voor de kosmos. Hoe gegrond deze aarzeling ook mag zijn, het blijft waarschijnlijk dat noties als die van het menselijk lichaam als beeld van de natuur of het universum, meespeelden in Constantijns keuze voor de Vitruviaanse mens als het letterlijke uitgangspunt voor de aanleg van Hofwijck. Deze hypothese wordt ondersteund door de meer gedetailleerde verhoudingen van het landgoed.

Op verschillende manieren werd in de renaissance het idee van een uit de aardse, hemelse en goddelijke werelden opgebouwd universum

8

Joan Gadol, *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago/Londen, 1969, p. 105.

9

Hieronymus Prado en Ioannis Baptista Villalpando, *In Ezechielem Explanationes ac Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, 1596-1604, vol. II, p. 472.

10

Een uitstekende beschouwing over dit soort materiaal is te vinden in: J. Baltrusaitis, *Anamorphoses, ou magie artificielle des effets merveilleux*, Parijs, 1969.

11

'Onszelf microkosmos te noemen, of wereld in het klein, was voor mij niet meer dan een aangename retorische stijffiguur, tot dieper nadenken en nader inzien me vertelden dat er echte waarheid in schuilging.' Thomas Browne, 'Religio Medici', in: L.C. Martin (ed.), *Religio Medici and Other Works*, Oxford, 1964, p. 33.

24

in verband gebracht met de structuur en verhoudingen van het menselijk lichaam. Een opmerkelijk voorbeeld van een man die had gepoogd om dergelijke speculaties te incorporeren in tweedimensionale afbeeldingen van het menselijk lichaam, was Robert Fludd, met wiens werk Huygens bekend was. Volgens de neoplatonisten en Fludd werden de drie werelden in de mens vertegenwoordigd door lichaam, ziel en geest. Evenals de elementaire wereld was het lichaam samengesteld uit aarde, water, lucht en vuur. De ziel werd geleid en beïnvloed door de planeten van de hemelsfeer. De geest kon, vanwege zijn contemplatieve vermogens, opstijgen tot God. Fludd publiceerde in talrijke traktaaten verschillende tekeningen waarin deze drie elementen een plaats kregen in de proportionele structuur van het menselijk lichaam.<sup>12</sup> Al deze diagrammen hebben het verband gemeen dat Fludd legde tussen de (mannelijke) genitaliën en de aardse wereld, het hart en de hemelse wereld en het hoofd en de wereld van het goddelijke. In het kleine traktaat *Monochordum Mundi* (1622), een werkje dat Constantijn waarschijnlijk kende (zijn zoon Christiaan bezat een exemplaar, wellicht afkomstig uit de bibliotheek van zijn vader), werd de kwantitatieve relatie tussen de drie sferen afgeleid van de proportionele lengte van de snaar, of monochord, waarvan werd verondersteld dat ze de harmonieuze muziek der sferen voortbracht. Volgens Fludd en veel van zijn geleerde tijdgenoten waren de aldus afgeleide muzikale verhoudingen ook te vinden in de feitelijke structuur van het universum, in de afstanden tussen de planeten, in de proporties van het menselijk lichaam evenals in de proporties van de tempel van Salomon en het tabernakel van Mozes, de traditionele afbeeldingen van het universum in de architectuur. Volgens deze theorie brengt de hemelse wereld het hogere octaaf van de goddelijke wereld voort, en de aardse het hogere octaaf van de hemelse wereld. De lengte van het monochord is voor de goddelijke, hemelse en aardse wereld geproportioneerd volgens de verhouding 4:2:1, zoals iedere (esoterische) violist weet. Vreemd genoeg worden deze verhoudingen, indien vertaald naar de aardse condities,  $\frac{1}{4}:\frac{1}{2}:\frac{1}{1}$  of 1:2:4. Dit wordt begrijpelijk als men zich herinnert dat de tempel van Salomon en het tabernakel beide een proportionele relatie vertoonden van 1:2:4 tussen de maten van het heilige der heiligen (goddelijk), het heiligdom (hemels) en de voorhof (werelds). De enige conclusie kan zijn dat de verhoudingen in de lengte van de snaar waarmee de octaven worden gevormd, zouden moeten worden omgedraaid indien toegepast op de properties van bijvoorbeeld het ontwerp voor een kerk of een tuin. Deze omkering hielp architecten de constructie te vermijden van een vervormde, ideale kosmische mens met een hydrocefaal hoofd en de benen van een dwerg.

De maatvoering van de drie belangrijkste delen van Hofwijck vertoont een proportiesysteem waarin bovengenoemde mathematische getallenreeksen tot uitdrukking komen. In navolging van het Vitruviaanse prototype was de lengte van het stuk land in tien delen verdeeld. Het geheel van vijver en eilanden heeft in de plattegrond een lengte van  $\frac{1}{3}$  van een deel ( $= \frac{1}{3} x$ ). De boomgaard met het grootste stuk van het plein en de twee lanen heeft een lengte van  $\frac{2}{3} x$ , twee keer de lengte van de eilanden. De totale lengte was  $9 \frac{1}{3} x$ ,  $\frac{2}{3} x$  korter dan het basisraster van de Vitruviaanse mens. De weg die Hofwijck in tweeën verdeelde besloeg  $\frac{1}{3} x$ , net als het stuk weiland aan de noordkant. Het is niet moeilijk te zien dat de verschillende delen van het tuinontwerp zo

12

Met name in: Robert Fludd, *Utrisque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*, deel II, Oppenheim, 1619, pp. 83, 105, 242 en 275.



aan elkaar zijn gerelateerd dat elk het octaaf van zijn voorganger vormt. In de wetenschap dat Hofwijck was ontworpen naar het schema van de microkosmische mens, lijkt dit te betekenen dat Huygens zich de tuin al in 1639 voorstelde als een afbeelding van de macrokosmos. Hofwijck is dus een kosmologische tuin, perfecter en completer dan de weinige andere Noordepere voorbeelden die als zodanig zijn herkend.

In de tuin van prins Maurits aan het Binnenhof te Den Haag (ca. 1620) was een kosmologisch programma uitgevoerd gebaseerd op twee cirkels die de twee wereldhelften voorstelden, met elkaar verbonden door een paviljoen waarvan het interieur als de hemelkoepel was beschilderd.<sup>13</sup> Het diagram van het meer conventionele Ptolomeïsche universum bepaalde het grondplan van de door Lucy Harrington geschapen tuin in Twickenham Park (ca. 1609), net als dat van andere Engelse tuinen uit dezelfde periode.<sup>14</sup> Maar geen van deze ontwerpen roept een beeld op van een soort lineaire progressie door het zichtbare en onzichtbare universum naar God, zoals in Hofwijck, een reis die wordt beschreven in het door Huygens aan zijn horticulturele schepping opgedragen gedicht. Ondanks hun kosmologische rijkdom, waren de bovengenoemde tuinen slechts variaties op oudere decoratieve schema's. Als enige voorloper van de driedeling in Hofwijck zou een deel van de Hortus Palatinus te Heidelberg (1613-1619) kunnen worden beschouwd. Huygens had de Hortus vlak voor zijn vernietiging nog gezien.<sup>15</sup> In deze tuin, het meesterwerk van Salomon de Caus, was een terras aangelegd dat een labyrint bevatte (aardse wereld). Een vierkant deel stelde de zichtbare hemel voor, met vier kleine paviljoens op de hoeken als de vier hoeken van de kosmos, een derde deel vertoonde in de plattegrond gelijkenis met het 'goddelijke' deel van Hofwijck.<sup>16</sup> Deze lineaire afbeelding van het universum vormt in Heidelberg slechts een deel van de tuin, een mogelijkheid in plaats van een alles doordringende noodzaak. De bezoeker van de tuin in Heidelberg kon kiezen, in Hofwijck niet. In Huygens' tuin lijkt alles gericht op de uiteindelijke verlossing.

Deze allesomvattende, op verlossing gerichte kwaliteit van de ordening van de drie delen in Hofwijck, de opeenvolgende voortgang van materie naar God, verbindt de kosmologie van het geheel met het antropomorfisme van het ontwerp. Het lichaam van Christus als de weg die via de schepping naar God leidt, is nauw te verbinden met het gebruik dat Huygens maakte van de Vitruviaanse mens. Maar er zijn ook opmerkelijke parallellen met het 'idee' voor Hofwijck te vinden in sommige beelden die John Donne gebruikte in zijn *Hymne to God my God, in my sickness* en in zijn *Devotions upon Emergent Occasions* (1623). We zullen bovendien zien dat Donne in deze meditatie kosmologie, zelfkennis en kennis van God met elkaar verbond in poëtische metamorfosen van het menselijk lichaam.<sup>17</sup> Huygens was een groot bewonderaar van de dichtkunst van Donne, in wiens nagedachtenis hij de volgende regels schreef:

*Thou, greatest, Donne,  
I place before all others, man divine, best of Orators,  
First of all Poets...*<sup>18</sup>

In de gedichten van Donne is het menselijk lichaam de weg naar verlossing, net als de Vitruviaanse mens in Hofwijck. De overeenkomst is duidelijk, de relatie tussen Huygens en Donne – de eerste vertaalde het

13

Recent besproken in het monumentale werk van W. Kuyper, *Dutch Classicist Architecture. A Survey of Dutch Architecture, Gardens and Anglo-Dutch Architectural Relations from 1625 to 1700*, Delft, 1980, p. 131.

14

Strong, *The Renaissance Garden in England*, pp. 120-124.

15

J.A. Worp, 'Constantijn Huygens' journaal van zijn reis naar Venetië in 1620', in: *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap Utrecht* 15 (1894), p. 78.

16

F. Würtenberger, 'Maschine und Kunstwerk', in: *Das Münster* 26 (1973), p. 135.

17

Leonard Barkan, *Nature's Work of Art. The Human Body as Image of the World*, New Haven/Londen, 1975, p. 60.

18

'Gij, grootste, Donne, U plaats ik voor alle anderen, Goddelijke, beste van alle Orators, eerste der dichters.'

A.G.H. Bachrach, 'Christiaan Huygens' Family Background, or the Role of a Spiritual Climate', in: *Studies on Christiaan Huygens*, Lisse, 1980, p. 40.



werk van de Engelsman in het Nederlands – was zeer intiem. Zelfs als directe invloed niet kan worden bewezen, kunnen we concluderen dat hun geesten op vergelijkbare wijze werkten, een wijze die typerend was voor de vroege zeventiende eeuw.

### Hofwijck en Huygens

Tot nu toe hebben we Hofwijck als kunstwerk beschouwd, zonder nadere beschouwing van de persoon Huygens zelf. Al onze observaties waren direct ontleend aan het lezen van het gedicht en het bekijken van de plattegrond van de tuin. Het aldus verkregen beeld is nog steeds tweedimensionaal. Om de hele betekenis van Hofwijck als artistieke schepping te begrijpen, is het noodzakelijk om Huygens' rol in de betekenisvorming van Hofwijck te onderzoeken, want Huygens was de architect en interpretator van de tuin. Uit het voorgaande wordt het bestaan van een denkpatroon duidelijk, waarin het antropomorfe beeld van de tuin functioneert als een soort kosmische leidraad voor Constantijns spirituele reis in zichzelf. Hoe interessant ook, dit geeft alleen maar inzicht in het geestelijk functioneren van een ontwikkelde zeventiende-eeuwer. Men hoeft slechts het patroon van spirituele progressie in Hofwijck te vergelijken met de stadia van initiatie bij het populaire tijdverdrijf voor heren van stand, de vrijmetselarij, om te begrijpen dat we hier zijn gestuit op iets dat gemeengoed was in de renaissance, om niet te zeggen afgezaagd. Hofwijck is een interessante en originele variatie op een welbekend thema. Maar het is meer, want het geeft ons niet alleen inzicht in de werking van Huygens' geest, maar ook in zijn geestesgesteldheid tussen 1639 en 1653.

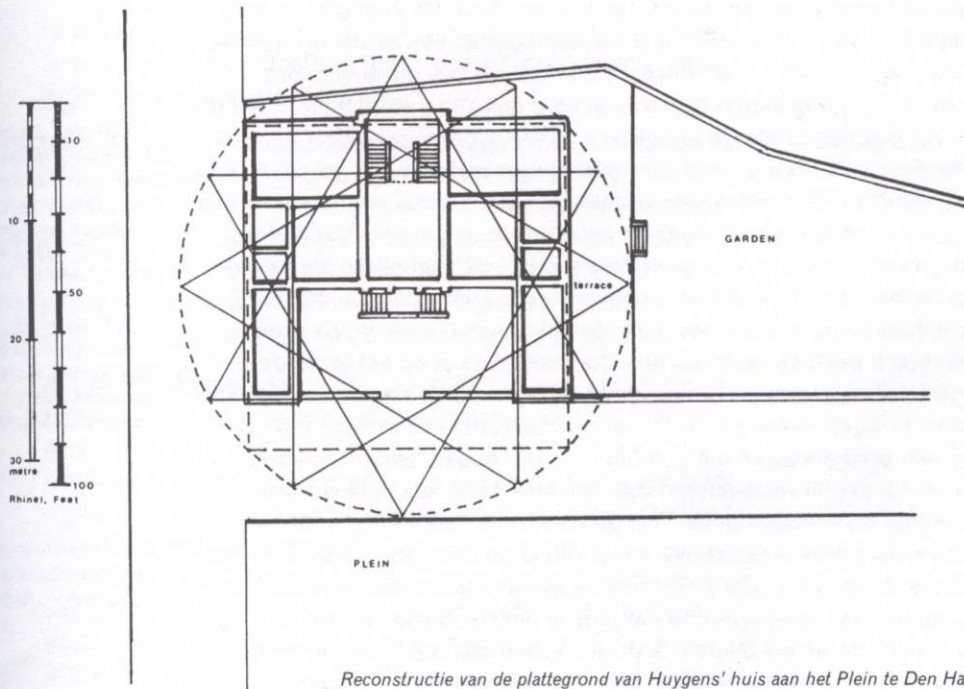
Om een adequaat beeld te kunnen schetsen van het persoonlijke karakter van Hofwijck, is het nodig kort de vergelijkbare onderneming te beschrijven die Huygens' geest tussen 1629 en 1638 bezighield. Gedurende deze jaren, de gelukkigste van zijn leven, schiep Huygens zijn huis aan het Plein te Den Haag samen met het gedicht *Daghwerck*, een soortgelijk project als de latere tuin en het begeleidende gedicht *Hofwijck*. In een zeer heldere voordracht op het symposium over leven en werk van Christiaan Huygens, in augustus 1979 gehouden te Amsterdam, gaf Bachrach aan hoe Constantijns Vitruviaanse stadshuis en *Daghwerck* konden worden beschouwd als twee met elkaar verbonden geloofsbelijdenissen en programma's van wetenschappelijke en sociale vooruitgang in de geest van Bacon.<sup>19</sup> Ik wil hier trachten zijn inzicht enigszins aan te vullen. *Daghwerck* was gecomponeerd voor Huygens' vrouw Suzanna, met wie hij in 1627 was getrouwd. Het is het programma voor één enkele dag uit zijn leven, gespiegeld aan zijn hele levensplan. Huygens wilde in het gedicht uitgebreid alle principes en werktuigen aan de orde stellen die hij nodig dacht te hebben voor de opbouw van zijn intellectuele, morele en religieuze leven, welke zouden moeten worden gedeeld door zijn vrouw en kinderen. Het gedicht heeft een encyclopedisch karakter in die zin dat Huygens de verschillende kunsten en wetenschappen wilde behandelen, geplaatst in een Baconiaans kader van vooruitgang, als de middelen waarmee in de nabije toekomst een nieuw Atlantis kon worden gebouwd. De kosmologie van *Daghwerck* is dynamisch, de rijkdom en kennis van de wereld, klein en groot, worden als potentiële werktuigen aangewend om de wereld te perfectioneren. Het gedicht is in veel opzichten een beschrijving van een Huygeniaanse versie van 'het huis van Salomon'. Huygens en



Suzanna vormen de universele spil. Alles beweegt naar hen toe of van hen vandaan, maar zij blijven bewegingloos in het dynamische universum. De kosmos dient zijn meester. Net als *Daghwerck* is zijn huis aan het Plein een monument voor Constantijns zelfvertrouwen. Deze Vitruviaanse modelwoning, gebaseerd op de principes van symmetrie, regelmaat en proportie, toonde in haar eenvoudige maar mooie architectuur het stempel van een geest die begreep waar de nieuwe tijd behoefte aan had. Constantijn beschouwde zichzelf als de pleitbezorger van de nieuwe Vitruviaanse architectuur en met dit doel voor ogen liet hij prenten van het huis verspreiden. Het huis bestaat niet meer, maar de plattegrond, afgebeeld op een van de door Hondius in 1639 gemaakte prenten, maakt aannemelijk dat het was gebaseerd op dezelfde astrologisch geïnterpreteerde figuur van het kosmisch theater die als uitgangspunt had gediend voor het ontwerp van het Mauritshuis, het paleisje dat Johan Maurits van Nassau Siegen in een soort gezamenlijke onderneming vrijwel naast Huygens' huis had laten bouwen.<sup>20</sup> Dit diagram, door mij voorlopig gereconstrueerd in de plattegrond van Huygens' huis, toont aan dat het huis als voorbeeld diende voor een esthetische kosmologie die was ontleend aan de voorschriften van het Vitruviaanse *decor*: een kosmologisch grondplan voor Huygens' huis van Salomon. De kosmos cirkelt om de voordeur en hiermee rond de meester van die deur: Huygens zelf. Deze kosmos moet worden bewonderd en bekeken, een kosmos die dienst doet als passende decoratie voor hetgeen zich in het huis afspeelt. Men beweegt zich niet door deze kosmos. Het op de geometrie van cirkel, driehoek en vierkant gebaseerde huis is hier een embleem voor de mens die in staat is om, met behulp van de werktuigen van de geometrie en de andere kunsten en wetenschappen, de harmonieën van het universum aan te wenden voor de vooruitgang van de wereld.

20

Kamphuis, 'Constantijn Huygens', p. 177; Van Pelt, 'The Mauritshuis', p. 191.



Reconstructie van de plattegrond van Huygens' huis aan het Plein te Den Haag

Toen Huygens Hofwijck ontwierp, was alles veranderd. Suzanna was enige jaren tevoren overleden en de wereld was niet langer een berg die kon worden beklommen, maar een dal vol ellende om zo spoedig mogelijk uit te ontsnappen. De onuitputtelijke verhoudingen van cirkel, driehoek en vierkant vormen niet langer het uitgangspunt voor zijn nieuwe buitenhuis. Ze zijn vervangen door de mathematica van het menselijk lichaam. Dit sentiment wordt in de volgende regels uit Marvells 'Upon Appleton House' – in hetzelfde jaar geschreven als *Hofwijck* – op bewonderenswaardige wijze tot uitdrukking gebracht:

*Humility alone designs  
Those short but admirable Lines,  
By which, ungirt and unconstrained,  
Things greater are in less contained.  
Let others vainly strive t'immure  
The Circle in the Quadrature!  
These Holy Mathematics can  
In every Figure equal Man* II.41-8<sup>21</sup>

Zoals in Marvells gedicht is de abstractie van de betrokken geometrie van Huygens' huis te Den Haag nutteloos geworden, want ook voor Huygens is het kwadrateren van de cirkel van zijn geluk onmogelijk gebleken. Met de accentverschuiving van de geometrie en abstracte wetenschappen naar het menselijk lichaam is ook Huygens' houding ten opzichte van de kosmos veranderd: de dynamische kosmos is knarsend tot stilstand gekomen; de statische Constantijn is gedwongen in beweging te komen om zijn reis door de kosmos aan te vangen en deze wereld te verlaten. Anders dan in *Daghwerck* wordt de verbeeldingswereld van *Hofwijck* niet bepaald door objectieve wetenschap, maar door Constantijns psychologie.

Volgens de door Huygens aangehangen psychologie van Galenus was het mogelijk alle mensen te classificeren in vier soorten stemmingen of temperamenten: sanguinisch, choleric, flegmatisch en melancholiek. Zoals valt te lezen in zijn autobiografie, een aantal brieven en *Daghwerck*, beschouwde Huygens zichzelf als een melancholieke natuur.<sup>22</sup> Hij was enorm gepreoccupeerd met zijn melancholie, maar dit wordt begrijpelijk als we terugkijken naar Huygens' adolescentie. Constantijns Leidse leraar had een traktaat over melancholie geschreven in het kader van de Leidse belangstelling voor dit onderwerp ten tijde van Huygens' studie jaren.<sup>23</sup> Wellicht belangrijker is Huygens' verblijf in Engeland in 1618. In deze periode werd een melancholieke stemming gecultiveerd onder Engelse jongelieden van zijn leeftijd en stand, bij wie deze aristocratisch bevonden levenshouding in de mode was. Bachrach heeft aangetoond hoe Constantijns kijk op het leven door zijn Engelse ervaring werd gevormd, waarschijnlijk samen met de notie van zijn eigen melancholie. Om dit te illustreren kan worden gewezen op een brief die hij vanuit Londen naar zijn ouders verstuurd, waarin hij meldt dat hij vastbesloten was om 'faire teste aux plus violents assaults de la mélancholie'.<sup>24</sup> In de vreedzame jaren tussen 1627 en 1637 raakte deze melancholie ongetwijfeld op de achtergrond, maar na de dood van zijn vrouw is het niet verwonderlijk dat we deze 'violents assaults' zien terugkeren. In het portret dat Hanneman in 1641 van hem en zijn kinderen schilderde, is deze melancholie duidelijk zichtbaar. Huygens is hier afgebeeld als de melancholieke heer Constantijn, bijna

21

'Die korte maar fraaie lijnen worden geleid / door niets dan nederigheid. / Waardoor het grote, bevrijd en ontgord / in het kleinere begrepen wordt. / Laat anderen ijdel trachten als in een muur / de cirkel te vangen in de quadratuur! / Deze heilige mathematica / staat in elk figuur de mens zeer na.' Andrew Marvell, 'Upon Appleton House', in: H.M. Margouliouth (ed.), *The Poems and Letters of Andrew Marvell*, deel I, Oxford, 1971, p. 64.

22

A.G.H. Kan, *De Jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, Rotterdam, 1946, p. 15; F.L. Zwaan, *Daghwerk van Constantijn Huygens*, Assen, 1973, p. 295 (II. 1733-40).

23

A.G.H. Bachrach, *Sir Constantine Huygens and Britain: 1596-1687. A Pattern of Cultural Exchange*, deel I, Leiden / Londen, 1962, p. 196.

24

'De afschuwelijke aanvallen van melancholie te laten onderzoeken'; *ibidem*.



een royalistisch ridder zoals Bachrach opmerkt, die in zijn handen een portretmedaillon vasthoudt, vermoedelijk van Suzanna, bevestigd aan een zwart lint. Ten tijde van het ontstaan van dit portret was hij ook bezig met het naar zijn eigen beeld aanleggen van een tuin. Gezien het meer uitgesproken psychologische karakter van Hofwijck in vergelijking met zijn eerdere werken, was het te verwachten dat dit een melancholieke tuin zou worden.

Vergeleken met andere belangrijke Nederlandse tuinen uit de eerste helft van de zeventiende eeuw, is Hofwijck opvallend eenvoudig. Huygens was niet puissant rijk, maar ook niet armlastig. Het lijkt onwaarschijnlijk dat de eenvoud van Hofwijck – bijvoorbeeld in vergelijking met het landgoed Sorghvliet van de staatsman Jacob Cats – kan worden verklaard door naar Huygens' beperkte financiële middelen te verwijzen. Constantijns melancholieke levensgevoel in de periode dat hij het landgoed creëerde, draagt bij aan de verklaring van de naturalistische toon van Hofwijck. Strong concludeerde in *The Renaissance Garden in England* dat de cultus van melancholie, zoals gespiegeld in de melancholische poëzie ten tijde van Jacobus I, een grote invloed moet hebben gehad op de ontwikkeling van het idee van de naturalistische tuin in de eerste helft van de zeventiende eeuw.<sup>25</sup> Hofwijck is een van de voorbeelden van dergelijke melancholieke tuinen, waarschijnlijk het enige dat enigszins *en détail* kan worden onderzocht. De ingewikkelde knopen, struiken en bloemperken, vaste onderdelen van ten minste een deel van elke grote tuin, ontbreken hier. Het geheel is samengesteld uit simpele ingrediënten als bomen, gras en water. Slechts in de afwezigheid van natuurlijke, gebogen lijnen weerspiegelt de tuin nog steeds de formele smaak van de periode. Een eenzame, melancholische wandeling, verzonken in contemplatie, waarvan het gedicht zo'n mooi voorbeeld is, behoeft niet meer dan deze elementen, door Burton beschreven in zijn *Anatomy of Melancholy* (1621) – Huygens bezat een exemplaar van dit boek:

*What is more pleasant than to walk alone in some solitary grove  
betwixt Wood and Water, by a Brook side, to meditate upon some  
delightsome and pleasant subject...*<sup>26</sup>

In deze melancholische context vertoont het antropomorfe ontwerp van Hofwijck opnieuw dezelfde opmerkelijke parallel met de poëzie van Donne die we al eerder hebben waargenomen in de verlossende kosmologie van de antropomorfe wereld. In Donne's *Devotions upon Emergent Occasions*, in 1623 tijdens een ernstige ziekte geschreven, ontleden doktoren het lichaam van de dichter om zijn lichamelijke aandoening te genezen. Donne doet hetzelfde met de melancholie van zijn ziel:

*It is too little to call Man a little world; Except God, Man is diminutive to nothing. Man consists of more pieces, more parts than the world; than the world doeth, nay than the world is. And if those pieces were extended, and stretched out in Man, as they are in the world, Man would be a Gyant, and the Worlde a Dwarf, the World but a Map, and the Man world...*

*Let him be a world, and him self will be the land, and misery the sea. His misery (for misery is his, his own; of the happiness of this world hee is but Tenant, but of misery Free-holder; of happiness he is but the farmer, but the usefructuary, but of misery, the Lord, the*

25

Strong, *The Renaissance Garden in England*, pp. 215-219.

26

'Wat is prettiger dan eenzaam te wandelen in een afgelegen bos tussen kreupelhout en water, langs de kant van een beek, al mediterend over een heerlijk en aangenaam onderwerp...', *ibidem*, p. 216.



proprietary) his misery, as the sea, swells above all the hills, and reaches the remotest parts of the earth, Man.<sup>27</sup>

De poëtische Engelsman drukte het idee in woorden uit; zijn praktische Nederlandse bewonderaar en vertaler, Huygens, creëerde een tuin.

De stemming van het gedicht *Hofwijck* is eveneens melancholiek. Maar in de sombere tonen van het grootste deel van zijn beschrijving verbeelde Huygens toch een reis naar verlossing, een weg omhoog. Deze vooruitgang zou zeer goed kunnen worden verbonden met een meer progressieve vorm van melancholie: de 'geïnspireerde melancholie' zoals het best geformuleerd door Agrippa von Nettesheim in zijn *De Occulta Philosophia* (1533), het renaissance-handboek voor de Kabbala, magie en andere occulte kunsten. De grote invloed van Agrippa's speculaties op deze 'geïnspireerde melancholie' is onlangs besproken door Dame Frances Yates in *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*.<sup>28</sup> Het lijkt waarschijnlijk dat Huygens op de hoogte was van deze speculaties over 'geïnspireerde melancholie'. Dame Frances toonde aan dat deze kennis wijdverbreid was en Huygens was zonder twijfel een van de best onderlegde mensen van zijn tijd, een zeventiende-eeuws voorbeeld van het uitstervende ras van 'huomini universali'. Niet zonder reden schreef een vriend uit Oxford eens over Huygens:

*A man so learned as thee  
Will make each place an University.*<sup>29</sup>

De melancholieke Huygens zou zeker ingenomen zijn geweest met het idee van Agrippa dat 'geïnspireerde melancholie' het temperament is van de grootste mannen, van helden, filosofen en dichters. Agrippa onderscheidt in zijn beschouwing van het thema drie fasen van 'geïnspireerde melancholie'. In deze drie fasen wordt de ziel van de melancholicus letterlijk gevuld met *imaginatio* (fantasie), *ratio* (rede) en *mens* (geest). Deze drie niveaus van 'inspiratie' zijn verbonden met respectievelijk de aardse, de hemelse en de goddelijke wereld, waar ze hun eigenschappen van afleiden.

De *imaginatio* roept de menselijke ziel op om materiële zaken te scheppen. Constantijns gedachten in de benedentuin waren, zoals we zagen, gewijd aan de schepping van de tuin en de architecten die hem adviseerden, terwijl de obelisk was bedoeld als monument voor Huygens, de schepper van de tuin. De *ratio* leidt de mens naar kennis van de natuurlijke en menselijke dingen. Dit is de aard van de bespiegelingen in de boomgaard, het hemelse deel van Hofwijck. In de derde fase van 'geïnspireerde melancholie', waarin de ziel volledig opstijgt naar de geest, wordt de mens aangespoord tot de bespiegeling van de goddelijke geheimen, eeuwige zaken en de verlossing van de ziel. Hierover contempleerde Huygens, terwijl hij in de conclusie van het gedicht rondwaarde over de eilanden en in zijn huis. Mijn interpretatie van dit laatste kan niet meer zijn dan een suggestie, maar ik denk dat er enige reden is om aan te nemen dat Constantijns psychologie niet alleen de 'toon' van de tuin en het gedicht beïnvloedde, maar ook, in 'geïnspireerde' vorm de aardse, hemelse en goddelijke werelden omhelzend, de kosmologie van de tuin reflecteerde.

Ik zou een laatste opmerking willen maken voordat ik de lezer achterlaat in de melancholieke stemming die de lezing van dit artikel onge-

John Donne, *Complete Poetry and Selected Prose*, Londen, 1929 (herdruk 1978), pp. 511 en 519. 'T Is te weynigh dat men den Mensch een kleyn Wereldt noemt / Godt uytgenomen / soo en isser niets dat meerder is als de Mensch. De Mensch bestaet uyt meer stucken / meer deelen / als de Werelt; als de Werelt doet / ja als de Werelt is. Ende indien die stucken in den Mensch wierden uyt-gereckt en uyt-ghestreckt / gelijk se in de Werelt zijn / de Mensch soude de Reus zijn / ende de Werelt de Dwergh / de Werelt slechts de Caert / en de Mensch Werelt (...)

Laet hy een Werelt zijn / ende hy selfs sal het Landt zijn / ende ellende de Zee. Sijne ellende (want ellende is de sijne, sijn eygen; van de geluckige conditien selfs in dese Werelt is hy slechts een huerlingh, van ellende de vrye besitter, het geluck heeft hy slechts als een Land-man voor in seeckere tijt in huer; maar van ellende is hy een Heer, een Eygenaer:) sijne ellende / seggick / swelt / als de Zee. Boven alle heuvelen / ende streckt tot de uysterde deelen van dese Aerde, de Mensch' (vertaling van Huygens uit 1655).

Frances A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londen, 1979.

'Een man geleerd zoals jij zijt, Maakt elke plaats tot universiteit'; Bachrach, 'Christiaan Huygens' Family Background', p. 49.



twijfeld veroorzaakt. Huygens' houding ten opzichte van de kosmos was aanvankelijk weinig complex. Gewapend met zelfvertrouwen en hoop op de menselijke mogelijkheid tot kennis, geloofde hij te beschikken over de sleutels waarmee hij de geheimen van de wereld kon ontsluiten. Zijn huis in Den Haag en zijn gedicht *Daghwerck* zijn beide waardige gedenktekens voor deze Constantijn, die voor zichzelf een toekomst zag in de wereld. Als hij later de tuin en het gedicht *Hofwijck* componeert, is zijn houding duidelijk veranderd. Hij reist niet als overwinnaar door de kosmos, maar als pelgrim, niet om zijn vaardigheden en kennis te vergroten, maar om zijn begrip te verdiepen. Hij reist tegelijkertijd door een afbeelding van zichzelf, op zoek naar zichzelf. Wanneer Huygens door zijn eigen beeld wandelt dat het universum van zijn tuin omvat, wordt hij op hetzelfde moment omvattend en omvat. Als Hofwijck van Huygens introspectie verlangt, geeft het inzicht in de wereld terug en vice versa. In Huygens' omvattende en omvatte werkelijkheid klinkt zonder twijfel Descartes' 'Cogito Ergo Sum' door. Hofwijck is een tuin geschapen door de man die geldt als de voorvader van het *Discours de la Méthode*,<sup>30</sup> Descartes' grote traktaat dat ons inzicht in de menselijke psyche zou veranderen. In zijn Cartesiaanse karakter is de tuin misschien te beschouwen als een van de eerste moderne kunstwerken. Constantijns beeld wordt in de tuin het onderwerp van kennis, terwijl het tegelijkertijd de objectieve realiteit bevat. In het voetspoor van Cassirer kunnen we niet anders dan concluderen dat 'deze kennis zelf niet slechts abstract of zuiver logisch is. Het is een intuïtieve zekerheid die ontspringt en continu voortvloeit uit het specifieke en vitale principe van het Ego in plaats van uit het logisch intellect.'<sup>31</sup> De weg tussen deze twee niveaus van kennis zoals hier beschreven, was de weg tussen Huygens' Haagse huis en Hofwijck, tussen *Daghwerck* en *Hofwijck*, tussen 1630 en 1640. In onze analyse van Hofwijck komen dus vele werelden bij elkaar, de oude wereld van antwoorden, de nieuwe van vragen, de wereld van het verleden en die van het heden, de wereld van abstracties en die van het 'Ik', of uiteindelijk van de mens en zijn kosmos.

Vertaling: Max Put

30

Huygens noemde het *Discours* 'la piu saporita' dat hij ooit had gezien. Leon Roth (ed.), *Correspondence of Descartes and Constantijn Huygens 1635-1647*, Oxford, 1926, pp. 39-40. Zie ook: Ignaz Matthey, 'De betekenis van de Natuur en de Natuurwetenschappen voor Constantijn Huygens', in: Hans Bots (ed.), *Constantijn Huygens. Zijn plaats in geleerd Europa*, Amsterdam, 1973, p. 376.

31

Ernst Cassirer, *Indivium und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig / Berlijn, 1927, p. 201. Ik heb hier geciteerd uit de vertaling van Mario Domandi in: Ernst Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, New York / Evanston, 1963, p. 191.

Dit artikel is een huldeblijk aan professor A.G.H. Bachrach, voor zijn onschatbare onderzoek naar Huygens en onze vriendschap die hieruit voortkwam. Mijn bijzondere dank gaat uit naar Dame Frances Yates en professor P.D. Walker voor hun commentaar op een eerdere versie van dit artikel, Jan van Dorsten en John Onians voor hun steun en Anna Simoni en David Dansky voor hun linguïstische inspanningen.