

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/85920>

Please be advised that this information was generated on 2021-01-27 and may be subject to change.

Petrus van Limburg Brouwer

ALS VERTALER VAN DE AUTOBIOGRAFIE VAN
BENVENUTO CELLINI.
EEN 'TEGENNATUURLIJKE LEZING' VAN
HET LEVEN VAN BENVENUTO CELLINI (1843)

Rob van de Schoor (Radboud Universiteit Nijmegen)

Abstract

In 1843, the Groningen classicist Petrus van Limburg Brouwer (father of P.A.S. van Limburg Brouwer, the author of the orientalist novel Akbar) published a candid translation of the autobiography of the Italian Renaissance artist Benvenuto Cellini; the translation does not shy away from references to homosexuality. A study of the applicability of concepts taken from queer studies and conceptual history studies of the nature of artistry and genius points towards a classicist concept of beauty with which Van Limburg Brouwer took a stand against the romantic concept of morality.

De Victoriaanse auteur John Addington Symonds (1840-1893) probeerde, door zijn vertaling van de autobiografie van de Italiaanse Renaissance-kunstenaar Benvenuto Cellini (1500-1571), een uitdrukking te vinden voor zijn homoseksuele gevoelens. Cellini, die vooral bekend is om zijn beeld van Perseus te Florence maar ook om zijn werk als edelsmid¹, vertelt in zijn gedenkschriften openhartig over zijn uitbundige seksleven: niet alleen zijn vrouwelijke modellen, maar ook de jongens in zijn werkplaats dienden ter bevrediging van zijn vleselijke lusten. De schijnbaar onbekommerde toon waarop Cellini spreekt over zijn hartstochtelijke jongensverliefdheden, stelde Symonds in staat – zijn eigen autobiografie getuigt ervan – een seksuele identiteit te formuleren die in het Victoriaanse Engeland aan het eind van de negentiende eeuw onbestaanbaar was.² Die toon is *schijnbaar* onbekommerd, want een belangrijke drijfveer voor het te boek stellen van zijn levensverhaal moet Cellini's wens zijn geweest zijn naam te zuiveren van de smet van sodomie die eraan kleefde. Maar meegeslept door een mateloze ijdelheid en plezier in eigen bandeloosheid, kan de Florentijn het niet laten zijn ontuchtig gedrag te vergoelij-

ken en de spot te drijven met zijn tegenstrevers die hem, uit *jalousie de métier*, zijn ondeugden verweten.

In zijn gedenkschriften probeert Cellini niet te verhelen dat die tegenstrevers goed wisten met welke aantijgingen ze hem konden raken. Als hij in het bijzijn van de kunstenaar aan Cosimo de' Medici en andere edelen op heldere wijze uitlegt waarom het beeld van Hercules en Cacus, vervaardigd door zijn vijand Baccio Bandinello³, mislukt is, scheldt laatstgenoemde hem uit voor sodomiet:

Bandinello, zich alzo voor de oogen des hertogs en van de andere omstanders in alle zijne naaktheid ten toon gesteld ziende, was zijne woede niet langer meester, en, mij met zijn allerleelijkste gezigt aangrijnzende, zeide hij eensklaps: Zwijg, goddelooze S...! Op dit woord fronste de hertog de wenkbrauwen tegen hem, en de overigen zagen hem met gesloten lippen en vertoornde blikken aan. Ik, die mij zoo godvergeten beleedigd zag, door mijne woede aangevuurd, nam dadelijk een geneesmiddel bij de hand dat uitmuntend werkte. ô Dwaas! riep ik uit, gij springt uit den band! Dat is een titel, voor mij, gering en nederig menschke, veel te edel en te verheven. Dien moet ik overlaten aan Jupiter in den hemel (naar men ten minste van hem leest), en voor de grootste keizers en magtigste koningen der aarde.

Op deze woorden kon niemand zich meer houden. De hertog en de overigen barstten eensklaps in een luid schaterend gelach uit. Maar, hoe geestig ik mij ook vertoonde, gij kunt verzekerd zijn, goedgunstige lezer, dat het hart mij bonsde in de borst, bij de gedachte dat de liederlijkste schurk, die[n] de aarde ooit gedragen heeft, de onbeschaamdheid had, mij, in de tegenwoordigheid van een zoo groot vorst, zulk eene beleediging aan te doen, waardoor hij hem nog veel meer beleedigde dan mij, zoo dat, als ik niet door deze zelfde hooge tegenwoordigheid ware teruggehouden, ik hem oogenblikkelijk had nedergestoken.⁴

Dit citaat is afkomstig uit een van de vroegste negentiende-eeuwse vertalingen van Cellini's memoires, nadat het manuscript in 1825 door de Biblioteca Mediceo-Laurenziana was verworven: *Het leven van Benvenuto Cellini, Florentijnschen goudsmid en beeldhouwer, door hemzelven beschreven* uit 1843 (Groningen: W. van Boekeren), vertaald door de Groningse hoogleraar klassieke talen Petrus van Limburg Brouwer (1795-1847).⁵ Van Limburg Brouwer had als schrijver van een aantal 'klassieke romans', zoals *Charicles en Euphorion* (1831) en *Diophanes* (1838), maar vooral van de satirische roman *Het leesgezelschap van Diepenbeek* (1847), waarin de godsdienstige twisten van zijn tijd worden gehegeld, zijn reputatie als academisch geleerde op het spel gezet: een wetenschapper schreef geen romans. Met zijn opmerkelijke vertaling van Cellini's autobiografie verenigde hij zijn literaire en cultuurhistorische ambities.

Het is aannemelijk dat Cellini's wat grotesk zelfportret laat-Victoriaanse kunstenaars inspireerde tot de modellering van een eigen, buitenmaatschappelijke identiteit⁶, maar wat zou de deftige, vroeg-negentiende-eeuwse burger Van Limburg Brouwer gevonden hebben van de Renaissancistische wellusteling die hij van zo dichtbij had leren kennen? Voor hem moet toch ook gegolden hebben wat

Symonds in de inleiding bij zijn vertaling schreef over de ervaring van de vertaler van een egodocument dat waarachtig ‘a self-revelation’ mag heten: ‘he will have done little short of living himself for a while into the personality of another’.⁷ Zo’n ‘ander’ die de bekoring van de homoseksuele liefde kende en hardop beleed, wenste niet elke negentiende-eeuwse schrijver tot zijn (imaginaire) vriendenkring te rekenen.

In deze studie wordt onderzocht of Van Limburg Brouwers vertaling aanwijzingen bevat voor het standpunt dat hij innam ten aanzien van ‘tegennatuurlijke’ seksualiteit (en seksualiteit *tout court*). Een deconstructie van een hedendaagse lezing van *Het leven van Benvenuto Cellini* uit 1843 stelt ons in staat om, met behulp van inzichten uit de *Queer studies*, een mogelijke negentiende-eeuwse leeswijze in het vizier te krijgen. Daarvoor is het nodig aandacht te schenken aan het contemporaine discours over genialiteit en mannelijkheid en aan de controversale classicisme-Romantiek. De vraag of dat eerstgenoemde discours ruimte bood aan de verbeelding van Cellini als een amorele kunstenaar, wordt onderzocht in de bespreking van een toneelstuk van Paul Meurice, *Benvenuto Cellini* (1852). Van Limburg Brouwers liberale (libertijnse, zo men wil) opvattingen worden opgespoord in zijn bewerking van de *Ezel*-romans van Apuleius en Lucianus en geïnterpreteerd in samenhang met de controversale classicisme-Romantiek, waarover Van Limburg Brouwer zich in klare bewoordingen heeft uitgesproken.

Onderzoek naar genialiteits- en mannelijkheidsdiscoursen wordt gekenmerkt door soms vage conceptualisering, waarvan de toepasbaarheid op een concrete *casus* uit de literatuurgeschiedenis hier beproefd wordt. Wie niet van begripshistorische constructies houdt, kan studies met titels als *The Victorian Artist* of *Romantic Genius* beter ongelezen laten. Maar de vragen die zij bespreken, dienen zich onvermijdelijk, heel concreet aan bij lezing van een boek als *Het leven van Benvenuto Cellini*.

Woord vooraf van de vertaler

In zijn voorrede neemt de vertaler afstand van de immoraliteiten – niet alleen van seksuele aard: Cellini bekende ook een moordenaar te zijn – die hij had moeten navertellen:

De man [...], die zijn eigen leven beschrijft, [...] bewijst eenen dienst aan den beoefenaar der geschiedenis, aan den onderzoeker van het menschelijk hart en aan die groote classe van lezers, die geen tijd of geen lust hebben voor een gezet onderzoek van 't geen waarlijk gebeurd is [...]. En om dezelfde reden verdient hij, dunkt mij, eenigen dank, die de eigen-levensgeschiedenis van een beroemd man uit eene minder bekende taal in de zijne overbrengt, en alzoo de kennis derzelve voor een grooter aantal lezers toegankelijk maakt; en dit des te meer, naarmate de man, wiens verhaal hij mededeelt, soms anders is, dan hij zelf hem wel zou wenschen. Ik voeg 'er dit

al aanstonds bij, wijl bij vele lezers de vertaler altijd eenigermate verantwoordelijk gesteld wordt voor het oorspronkelijk, terwijl 'er intusschen in een eigen-levensbeschrijving vele zaken kunnen voorkomen, die de vertaler niet gaarne op zijne rekening zou willen hebben, noch welke hij zou willen geacht worden door zijne vertaling goed te keuren.⁸

Uit een korte vergelijking van zijn vertaling met die van Goethe – die nog niet over de brontekst had kunnen beschikken – die hij presenteert in de voorrede van het boek, blijkt dat Van Limburg Brouwer een grotere gevoeligheid aan de dag legt voor heteroseksuele onzedelijkheden dan voor toespelingen op sodomie. Voordat ik deze observatie zal toelichten met een voorbeeld, moet wel worden opgemerkt dat Cellini terughoudender is in de boekstaving van zijn erotische ontmoetingen met jongens – die daardoor de vertaler allicht minder aanstootgevend voorkwamen – dan in zijn berichten over seks met meisjes en vrouwen. Een andere gevoelige kwestie is de leeftijd van zijn partners: wat ik hierboven homoseksualiteit noemde en bij Cellini sodomie heet, is in werkelijkheid pederastie; evengoed geldt dat zijn heteroseksuele voorkeuren die – in de ogen van de negentiende-eeuwer – wellicht nog door de beugel konden als zij volwassen vrouwen betroffen, maar niet als het om zeer jonge meisjes ging. Daarom schrijft Van Limburg Brouwer dat hij, anders dan Goethe, die de hele episode onvertaald heeft gelaten, in de weergave van een passage uit het vijfde hoofdstuk van het eerste boek, slechts één regel heeft geschrap: ‘want het geheele geval is eene te merkwaardige bijdrage tot de kennis van Cellini’s karakter en zonderlinge leefwijze, om het geheel wegtewerpen’.⁹ Enig speurwerk maakt duidelijk dat het om deze passage moet gaan:

Op zekeren avond bragt een mijner vrienden zijne beminde bij ons aan huis, met name Faustina, om met ons het avondmaal te houden. Het was eene zeer schoone vrouw, maar reeds omstreeks de dertig jaren. Zij had een kameniertje bij zich van omtrent dertien of veertien jaren. Daar deze Faustina aan mijnen vriend behoorde, zou ik haar voor al het goud der wereld niet hebben willen aanraken; en, schoon zij zeide doodelijk op mij verliefd te zijn, bleef ik mijnen vriend onveranderlijk getrouw; maar, toen zij naar bed waren, maakte ik mij meester van het kameniertje, dat nog een onnoozel duifje scheen, en dat doodelijk bang was dat hare meesteres het zou ontdekken. Des anderen daags opgestaan zijnde, kreeg ik een geweldige hoofdpijn; verscheiden builen vertoonden zich op den linker arm, en een karbonkel in de muis van de linker hand, naar de buitenzijde.¹⁰

De ongetwijfeld tekstvaste moderne vertaling van Van Schendel en Van Dam van Isselt¹¹ onthult wat Van Limburg Brouwer heeft weggelaten – misschien hoofdzakelijk uit schaamte voor het genot dat Cellini beleefde aan seks met een kind. Van de hogeborstzetterij dat hij uit vriendentrouw afzag van Faustina, blijft weinig over als blijkt dat ze een prostituee¹² is en hij voor zijn onthouding ‘beloond’ wordt met bevredigender speelgoed:

Op een avond bracht een vakgenoot van me een prostituee uit Bologna mee aan het avondmaal. Faustina was een bijzonder mooie vrouw, maar reeds om en nabij de dertig, terwijl ze een meidje bij zich had van nog geen veertien jaar. Daar Faustina mijn vriend toebehoorde, zou ik haar voor geen geld ter wereld hebben aangeraakt: ze beweerde smoorverliefd op mij te zijn, maar ik dacht er niet over mijn vriend te bedriegen. Zodra ze naar bed waren, maakte ik mij echter stilletjes meester van het meidje, dat nog kersvers was; zij was als de dood dat haar meesteres erachter zou komen. Ik had dus een heerlijke nacht, die mij op deze wijze heel wat meer bevredigde dan wanneer ik hem had doorgebracht met Faustina. Toen wij de volgende dag aan tafel zouden gaan, voelde ik me doodmoe omdat ik haar berijdend vele mijlen had afgelegd. Ik wilde iets eten maar kreeg plotseling erge hoofdpijn, en tegelijk verschenen er builen op mijn linkerarm en een gezwel aan de buitenkant van mijn pols.¹³

Toespelingen op pederastie

Wat zijn dat dan voor toespelingen op seks met jongens, die Van Limburg Brouwer zonder al te veel schroom in zijn vertaling opneemt? Cellini omringt zich met mooie jongens die soms voor hem poseren, zoals Cencio, de zoon van een courtesane. Deze vrouw, Gambetta, wordt door de majordomo van Cosimo de Medici opgehitst om Cellini aan te klagen. Daartoe bezoekt ze de kunstenaar, om hem te laten weten dat ze Cencio, om Cellini's bestwil, een paar dagen had thuisgehouden. Cellini lacht haar uit en vraagt de knaap: 'Gij weet het, Cencio, of het noodig was', waarop de jongen huilend nee schudt.¹⁴ Van Limburg Brouwer schuwt een preciezer vertaling van de zin die hij wel in een noot citeert: "Er staat: *Tu lo sai, Cencio, se io ho peccato teco.*" De moeder richt zich tot Cencio met de woorden: 'O gij guitje! Misschien denk jij dat ik het niet weet!' – opnieuw een schemerige weergave van het Italiaans in de noot: 'Eigenlijk: *Forse che io non so come si fa.*' Kon de negentiende-lezer nog onbegrip voorwenden, de vertaling van Van Schendel en Van Dam van Isselt laat geen misverstand bestaan omtrent de aanleiding van Cencio's verzuim: "Jij weet, Cencio, of ik iets zondigs met je heb uitgehaald," waarop deze huilend van "neen" zei. Hoofdschuddend vroeg de moeder haar zoontje: "Kom nou, schavuitje, denk je misschien dat ik niet weet hoe je dat doet?" Cellini neemt afscheid van de moeder met de woorden: 'Pak u weg, onbeschaamde h...!'¹⁵, maar oordeelt het nadien toch beter Florence voor een paar dagen te verlaten, om aan de intriges van de majordomo te ontsnappen.

Bij een andere gelegenheid troont Cellini een als meisje verklede jongen mee naar een feestmaal, waarnaar de genodigden hun geliefde, hun 'kraaij', moesten meebrengen. Deze zestienjarige Diego 'was welgemaakt, had een heerlijke kleur en daarbij een profiel veel schooner dan dat van Antinous¹⁶'; als zijn schoonheid gehuld is in vrouwenkleren, betovert hij de andere gasten en Cellini nog wel het meest van allemaal, die aan zijn Diego ('mijn liefje') de voorkeur geeft boven de overige dames. Het bedrog komt uit als de jongen wordt betast en deels ontkleed

door de andere meiden, die hij heeft wijsgemaakt dat hij zwanger is. De meisjes overladen hem met beschimpingen, ‘zoo als de dames gewoon zijn knappe jongens te doen’, maar de heren amuseren zich kostelijk met het geval en feliciteren Cellini met de geestige streek die hij hun geleverd heeft.¹⁷

Er zijn veel jongens die Cellini prijst om hun schoonheid en met wie hij ‘dag en nacht’ samen is (Francesco, Piero, Paulino, Felice), maar zijn grote liefde is zijn leerling Ascanio, ‘het oudje’.¹⁸ Onder het toezicht van Cellini wordt hij ‘de schoonste knaap van Rome’.

Cellini houdt er een dubbelzinnige moraal op na. Een jonge vrouw die hem ervan beschuldigt met haar ‘op Italiaansche wijze’ geleeft te hebben, laat hij voor de rechtbank tot driemaal toe uitleggen wat ze precies bedoelt, waarna hij in heilige verontwaardiging over de schaamteloze bekentenis van zo’n gruwelijke misdaad, haar bestraffing eist. Mannen die een homoseksuele betrekking zijn aangegaan, worden door hem veroordeeld:

Het bleek weldra dat de gehechtheid van messer Giovanni voor Luigi alles behalve deugdzaam was. Dagelijks zag men den jongeling met nieuwe zijden en fluwelen kleederen; het was klaar te zien dat hij zich aan de ondeugd had overgegeven en zijne schoone talenten geheel verwaarloosde. Te vergeefs waarschuwde ik hem, zeggende dat de dierlijke lusten, in welke hij verzonden was, hem den nek zouden breken [...].¹⁹

Of Cellini zelf intiem verkeerde met volwassen mannen, wordt uit zijn autobiografie niet helemaal duidelijk. Het lijkt er evenwel op dat zijn seksuele voorkeur, behalve die voor jonge meisjes en vrouwen, uitging naar minderjarige jongens. In het wat curieuze morele universum van Cellini was seks met jongens kennelijk wel geoorloofd, seks tussen (jonge) mannen niet.

Een Bloomer?

Ondanks wat omfloerste formuleringen en een enkele weglating lijkt Van Limburg Brouwers vertaling soms ondeugender dan de moderne overzetting door Corinne van Schendel en Henriëtte van Dam van Isselt. Wat bijvoorbeeld te denken van de volgende passage:

Bij mijnen arbeid aan de schoone vaas van Salamanca had ik geene andere hulp dan die van een jongsken, dat ik, op dringend verzoek van mijne vrienden, half tegen mijnen wil, tot bediende had aangenomen. Deze jongen, die omtrent veertien jaren oud was, en Paulino heette, was de zoon van een’ romeinschen burger, die van zijn inkomen leefde. Deze Paulino was het beminnelijkste, het zedigste en het schoonste kind, dat ik immer in mijn leven gezien heb. Zijne zedigheid, zijne aanvallige manieren, zijne onbegrijpelijke schoonheid en zijne groote gehechtheid aan mij bragten te weeg dat ik hem wederkeerig beminde met eene liefde, zoo als

zeker nooit vuriger in een menselijk hart heeft kunnen ontbranden. Deze liefde was oorzaak dat ik dikwijls, om dit bekoorlijk gelaat, dat van nature ernstig en zelfs eenigzins droefgeestig was, opteklaar, mijn hoornje ter hand nam; want bij de eerste toonen werden zijne trekken verhelderd door een' lach zoo bekoorlijk en zoo schoon, dat ik mij niet meer verwonderde over de zotternijen, die de Grieken van hunne goden verhalen. Deze knaap, had hij toen geleefd, zou hun het hoofd nog wel anders op hol gebracht hebben.

Deze Paulina had eene zuster, Faustina geheeten [...]. Haar vader bragt mij van tijd tot tijd naar zijnen wijnberg, en, naar 't mij voorkwam, zou deze eerlijke man mij niet ongaarne tot schoonzoon gehad hebben. Dit bragt mij nog eens zoo sterk aan het fluitspelen dan het schoone gelaat van Paulino.²⁰

Zelfs als we de hilarische uitwerking van deze regels afzwakken met de toelichting dat zijn vader hem had aangemoedigd tot een loopbaan in de muziek en Cellini daarom regelmatig met tegenzin fluit speelde, kan niet worden ontkend dat de aandoeningen die hem in beiderlei omstandigheden, opgewonden door de aanblik van de jongen én het vooruitzicht van een huwelijk met zijn zuster, naar hoorn of fluit doen grijpen, ook langs andere weg een uitlaatklep plegen te vinden. Of er werkelijk sprake is van een toespeling op zelfbevrediging of dat het hier gaat om een 'Bloomer'²¹ kan wellicht worden uitgemaakt als we ons verdiept hebben in de literatuurbenadering die *queer reading* is gaan heten.

Queer reading

'Queer analysis', zo schrijft Nicholas F. Radel in een artikel over Edmund White's roman *A Boy's Own Story* (1982)²², 'has the power to move beyond the adjudication of the intention of authors [...] to reveal the discursive possibilities that shape and limit their imaginations and expose their place in a history that becomes queer through the reader's understanding their works in new contexts [...].' Ik lees dit als het streven de grenzen te verkennen die aan de verbeelding van schrijvers gesteld waren door het vigerende maatschappelijke, politieke en literaire vertoog en zodoende, door vast te stellen wat op een gegeven plaats in een bepaalde tijd wel en niet gezegd kon worden in literatuur, hun werk een plek te geven in een leestradietie, waarbinnen zich, in een veranderende (maatschappelijke, politieke en literaire) context, een tegendraadse, homoseksuele interpretatie kan ontwikkelen. *Queer analysis* heeft zo beschouwd wel wat weg van een nieuw-historische leeswijze: niet de 'reconstructie' van een auteursintentie moet doel van (literair)historisch onderzoek zijn, maar de beschrijving van veranderende contexten waarin nieuwe interpretaties mogelijk zijn.²³ Een verschuiving dus van auteur naar lezer, die sinds Barthes in de literatuurwetenschap tot gemeenplaats is geworden.

Voor de aangehaalde passage met de fluitspelende jongen zou een *queer analysis* dus de vraag moeten onderzoeken waarop het vermoeden berust dat een obscene

interpretatie in 1843 niet tot het denkbare behoort en hoe het mogelijk is dat een lezer in 2010 zo'n duiding van een passage uit *Het leven van Benvenuto Cellini* wel overweegt. Het antwoord lijkt voor de hand te liggen: doordat de autobiografie van Cellini pas aan het eind van de negentiende eeuw tot de homoseksuele cultuurhistorische canon is gaan behoren, een gebeurtenis waaraan de vertaling door Symonds in niet onbelangrijke mate heeft bijgedragen. De vraag, eerder in dit artikel uitgesproken, wat een respectabele burger als Van Limburg Brouwer, die geen behoefte had aan het ontwikkelen van een homoseksuele of kunstenaarsidentiteit, nu feitelijk aan moest met Cellini, is dus een vraag die voortkomt uit de veranderde context waarin diens autobiografie nu gelezen wordt.

Levert de overweging van het citaat van Radel nog andere inzichten op dan de gedachte dat de onderzoeker zelf in een spiegelpaleis staat? Jazeker: op grond waarvan vermoeden we dat tegennatuurlijke dubbelzinnigheden in een Cellini-vertaling uit 1843 niet denkbaar zijn? Als dat vermoeden juist is, waarom schreef Van Limburg Brouwer dan onbewimpeld al die passages over waarin het gaat om verliefdheden op jongens? Misschien hebben ze hem amper gestoord en kan die lankmoedige houding begrijpelijk gemaakt worden tegen de achtergrond van het contemporaine letterkundige (poëtische) en morele discours. Twee pistes komen voor nadere bestudering in aanmerking: het discours over mannelijkheid, in samenhang met uitzonderlijkheid, genialiteit en kunstenaarschap – dat hieronder wordt besproken – en de discussie over Romantiek versus classicisme, die pas aan het eind van dit artikel aan bod komt.

Losse zeden in samenhang met mannelijkheid, kunstenaarschap en genialiteit

Het is denkbaar dat Cellini zijn pekelzondes met jongens door negentiende-eeuwers, zijn vertaler voorop, vergeven werden, omdat hij zich presenteert als een temperamentvolle, door zijn mannelijke hormonen gedrogeerde kunstenaar. Als goudsmid en beeldhouwer – het gieten van bronzen beelden was fysiek zwaar werk – geleek hij in niets op de verwekelijkte gevoelsmens die aan het eind van de negentiende eeuw moet doorgaan voor kunstenaar. Cellini's werkplaats weerspiegelt die mannelijkheid. De Victoriaanse kunstenaar ziet zich voor de noodzaak geplaatst zijn atelier als mannelijke enclave te veroveren op de met vrouwelijkheid geassocieerde huiselijke omgeving.²⁴ Het met smaakvolle draperieën en snuisterijen opgesmukte atelier dat de biotoop is van de melodramatische en machteloze gevoelsmens die Codell in zijn Victoriaanse kunstenaarstypologie rangschikt als de gedegeneerde estheet²⁵, lijkt in niets op de vervulde en rommelige ruimten die Cellini vulde met herrie en tumult.

Codell past in zijn studie *The Victorian Artist* een citaat van John Paul Eakin (uit diens *Touching the World: Reference in Autobiography*, Princeton 1992) toe op de bete-

kenis van Cellini's autobiografie voor de Victoriaanse kunstenaars. Eakin noemde autobiografieën 'models of identity [that] permeate the discourse and imagery of a culture', en stelde vast: 'they frequently do crystallize in stories that offer to the nascent self a pattern for identity and a shape for a life story.' Volgens Codell is er in het laatste kwart van de negentiende eeuw een kentering in de waardering van Cellini waarneembaar, als de Florentijn door Engelse critici in verband wordt gebracht met de 'eigen', Elizabethaanse cultuur. Zijn roekeloze geldingsdrang en de vanzelfsprekendheid waarmee hij zijn vorstelijke mecenasen als zijn *pairs* beschouwt, worden als kenmerkend voor de bewonderde Renaissance beschouwd. Symonds meende dat het samengaan van mannelijkheid en genialiteit de eisen van moraliteit op de achtergrond stelde.

Het is lastig Van Limburg Brouwers oordeel over Cellini te interpreteren tegen de achtergrond van diens *Werdegang* in Engeland, die zelfs reikt tot aan het eind van de eeuw. Uit een voetnoot waarin de vertaler Cellini's opportunisme commentarieert, blijkt evenwel dat ook hij van oordeel is dat de kunstenaar zijn compromisloze toewijding aan de kunst betaalt uit een bezuiniging op de moraal. Als de hertog van Florence hem een eervolle opdracht verleent, is hij al zijn vroegere beloften aan de Franse koning vergeten. Van Limburg Brouwer maakt daarbij deze aantekening:

[Cellini] redeneert zeer deftig over recht en billijkheid, over eerlijkheid en goede trouw, maar geef hem een beeld te maken, en hij vergeet alles en allen. Dit is sterker dan hij. De kunstenaar heeft een andere zedekunde dan de mensch.²⁷

Met deze overdenking is Van Limburg Brouwer zijn tijd vooruit, of het moest denkbaar zijn die in te passen in Romantische opvattingen over kunstenaarschap en genialiteit, zoals die in de jaren veertig en vijftig van de negentiende eeuw in Nederland en daarbuiten gestalte kregen.

Cellini verbeeld door Paul Meurice

Een interessante literaire tekst die het 'vertoog' dienaangaande belicht, is een Frans toneelstuk van Paul Meurice (1818-1905) uit 1852, *Benvenuto Cellini. Drame en cinq actes et huit tableaux*²⁸, afgeleid uit enkele Parijse episodes uit Cellini's autobiografie en de roman *Ascanio* (1843) van Alexandre Dumas.²⁹ Marie-Hélène Girard heeft in een erudiete studie naar de politiek-culturele actualisering van Cellini's gedenkschriften in het libretto van Berlioz' opera *Benvenuto Cellini*, de ontvangst van Cellini in Frankrijk gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw geanalyseerd – overigens zonder in te gaan op de kwestie van de homo-erotische passages.³⁰ De opera was in 1838 na vier opvoeringen in Parijs gevallen, naar wordt aangenomen hoofdzakelijk wegens dit libretto, dat de ingeburgerde voorstelling

van Cellini doorkruiste. Girard stelt vast dat twee verschillende interpretaties van Cellini's autobiografie hadden bijgedragen aan de populariteit van het boek – interpretaties waarvan het libretto, waarvoor ze met name Auguste Barbier verantwoordelijk stelt, op dramatische wijze afweek. Degenen die de nadruk legden op de *vérité historique* van de tekst beschouwden Cellini's memoires als een telescoop waarmee de tijdgeest van de Renaissance bespied kon worden; lezers die de *vérité de l'homme* vooropstelden, hadden meer oog voor de idiosyncrasie van het egodocument en waardeerden Cellini als een profetisch rolmodel van de rebellerende, romantische persoonlijkheid. Girard bespreekt slechts terloops Dumas' roman *Ascanio* en het toneelstuk van *Meurice*; van beide literaire teksten merkt zij op dat ze amper ingaan op de 'problématique artistique', die ons hier natuurlijk vooral interesseert. Dat deze vaststelling aanvechtbaar is, moge blijken uit wat volgt.

In een voorbericht bij het toneelstuk *Benvenuto Cellini* vertelt Meurice dat hij geprobeerd had 'le fameux orfèvre de la Renaissance, un héros et un martyr du labeur humain', leven in te blazen door het genie beminnelijk voor te stellen en zijn goede karakter te doen bewonderen. De aanduiding 'martelaar van de arbeid' wijst op de politieke betekenis van dit voorbericht, dat alleen verstaan kan worden tegen de achtergrond van Louis-Napoléon Bonapartes rechtse *coup d'état* van 2 december 1851, *l'acte fondateur du Second Empire*. De auteur meent dat 'la loi nouvelle de la liberté' eist dat het genie zijn plaats inneemt in de arbeidende massa en als een 'Man van Smarte' de verheerlijking aanschouwelijk maakt van de arbeid, hefboom van de vrijheid. Zijn lijden is het lijden van alle mensen: 'la douleur est la grande Cause humaine'.

Meurices Cellini is dan ook werkelijk een tragische figuur, zoals het voorbericht beloofd had: 'Sa grandeur est son infirmité. Sa puissance le rend impossible.' Zijn liefde voor *Ascanio* is weliswaar heftig: 'Tout mon bonheur', zegt Cellini tegen hem, 'c'est de marcher ainsi avec toi dans la vie, comme ces couples fraternels de héros antiques'³¹, maar het is de liefde van een vader voor zijn zoon. Aan Scozzone, een model die hem haar liefde verklaart, legt hij uit dat een kunstenaar niet kan beminnen: 'Nous autres qui nous éprenons du marbre et du bronze, nous sommes bons tout au plus pour l'amitié; pour l'amour, non! Nous naissons veufs, nous vivons seuls.'³² De geniale kunstenaar kan vanzelfsprekend geen uitspraak doen in brandende politieke of ethische kwesties, zelfs niet als hem gevraagd wordt om zijn mening over een conflict tussen Frans I en Karel V: 'nous autres artistes nous n'avons pas à nous occuper de l'élément qui passe, de l'accident et de l'éphémère. Ce qui reste et ce qui dure, l'ensemble et l'idéal, voilà tout notre souci.'³³ Dit standpunt past bij de gedachte, geformuleerd in het voorwoord, dat de kunstenaar de beschaving en het verleden als kleinoden bewaart voor de toekomst van een volk en een natie, door zich te vrijwaren van de hem omringende chaos, rechteloosheid, gewelddadigheid en onderdrukking. Die hoge opdracht kan de kunstenaar alleen vervullen als hij leeft als een eenzame wolf: 'Et puis, est-ce qu'on nous aime, nous autres êtres disproportionnés, nous autres talents, nous autres monstres?'

Nous sommes faits pour vivre seuls, comme des loups, pour pâtre et pour produire.³⁴
Het herhaalde *nous autres* benadrukt de afwijkende positie van de kunstenaar.

Wellicht is het juist Meurices wens geweest om Cellini voor te stellen als een beminnelijk, goed mens, die de Florentijn aan mannelijkheid heeft doen inboeten en hem androgyne trekjes bezorgde. De gevoelsmens die zo is ontstaan, is volgens Andrew Elfenbein in zijn studie *Romantic Genius. The Prehistory of a Homosexual Role* (New York 1999) een ‘missing link’ tussen genie en homoseksueel.³⁵ Door de voorgeschiedenis uit te pluizen van Coleridges uitspraak ‘a great mind must be androgynous’, probeert Elfenbein aannemelijk te maken dat de Romantische interpretatie van genialiteit ruimte bood aan een reeks van associaties (onbeteugelde zinnelijkheid, vrouwelijkheid, gevoeligheid, verbeeldingskracht, passie) die afwijkend seksueel gedrag insloten. Het was genieën, volgens de onderzoeker, aan het begin van de negentiende eeuw toegestaan zich te onttrekken aan overigens dwingende sociale codes die golden voor mannelijkheid: gematigdheid, tucht en zelfbeheersing.

Maar Elfenbeins prehistorie van de geniale homoseksueel lijkt amper toepasbaar op de ‘oorspronkelijke’ Cellini (wel op die in Meurices toneelstuk). De brallerige messentrekker had weinig last van vrouwelijke gevoeligheid. Een verklaring voor de vrijmoedigheid waarmee Van Limburg Brouwer Cellini’s tegennatuurlijke liefdes in zijn vertaling toelaat moet daarom begrepen worden in het kader van de *vérité historique*-interpretatie die Girard onderscheidt: de seksuele amoraliteit maakte voor de negentiende-eeuwer, in het bijzonder voor een protestant als Van Limburg Brouwer, deel uit van het Renaissancistische Rome, waar de kunst bloeide en de zonde tierde. Wie de schoonheid dient, moet veel worden vergeven; voor de kunstenaar geldt een andere morele maatstaf. Mogelijk gold Cellini’s voorkeur voor jongens die meer op meisjes dan op mannen leken³⁶, versterkt door zijn aperte afwijzing van intimiteit tussen volwassen mannen, als een bijkomende verontschuldiging.

Van Limburg Brouwers vierde Ezel

Opvallend is dat in de enkele letterkundige kritiek die *Het leven van Benvenuto Cellini* te beurt is gevallen, met geen woord gewaarschuwd wordt voor de onwelvoeglijke passages in de autobiografie, of het daarin nu ging om seks met vrouwen of liefdesbetuigingen voor jongens.³⁷ In een bespreking in *De Gids* van Van Limburg Brouwers eigenzinnige bewerking van ‘de ezels’ van Lucianus en Apuleius, *Een ezel en eenig speelgoed* (Groningen: W. van Boekeren, 1842), wordt wél uitvoerig ingegaan op de verhouding tussen zijn ‘vierde Ezel’³⁸ en de onzedelijke, deels ook homoerotische passages in zijn klassieke voorbeelden.³⁹ De vraag waarom ‘de’ kritiek anders reageerde op beide geschriften en of Van Limburg Brouwer in zijn ‘ezel’

meer concessies doet aan de eigentijdse kiesheid dan in *Het leven van Benvenuto Cellini*, en als dat zo is, wat daarvan de reden kan zijn, vergt een nadere bestudering van de kritiek en het besproken verhaal. Inzichten uit de theorie van *Queer reading* kunnen daarbij van pas komen.

Aanleiding tot de scherpe kritiek was een opmerking in het voorwoord bij *Een ezel en eenig speelgoed*, waaruit zou blijken dat de schrijver afstand nam van de moderne letterkunde.⁴⁰ Noemt de *Gids*-recensent – het moet Potgieter zijn geweest – de metamorfose van de antieke ezilverhalen tot een ‘allegorische moraliteit’ eerst ‘iets lafs, iets onzedelijks, iets hybridisch’, even later noemt hij die kunstgreep, verwijzend naar de verminging waarmee Lucianus’ ezel was bedreigd, zelfs een castratie. Daarmee bedoelt hij niet te beweren, zo verzekert hij nadrukkelijk, dat veel van de antieke buitensporigheden, zoals ‘die vergoding der zinnelijkheid’, niet op gespannen voet zouden staan met negentiende-eeuwse begrippen van goed en schoon. Aanpassing aan de eigentijdse kiesheid is geboden, al betekent dat niet dat het de Ouden aan moraliteit ontbrak: ‘Het naakte, het wellustige hindert hun minder, dan het misvormde en gemeene; maar daarom hebben zij niet minder hun gevoel van zedelijkheid.’ Door nu weg te snijden wat de kiesheid verbiedt, wordt het morele gevoel van de Antieken miskend en de klassieke literatuur verminkt. ‘[D]oor het uitmonsteren van het onzedelijke [heeft] Prof. Limburg Brouwer’s ezel aan kunstwaarde verloren’, zo luidt het opmerkelijke standpunt van de criticus, die voorts van mening is dat kunst ‘den geheelen mensch’ moet vertegenwoordigen.

Van de andere kant oordeelt de recensent dat ‘het onzedelijke van het oorspronkelijke gedurig als een verjaagde schim’ door het gekuiste verhaal spookt. In Apuleius’ ezilverhaal geven de bedelmonniken – ze worden voorgesteld als ‘cinaeden’, ‘onnatuurlijke wellustelingen’ – in wier gezelschap Lucius komt te verkeren, zich gretig over aan tegennatuurlijke seks; Van Limburg Brouwer laat zijn ezel alleen nog opmerken dat de priesters ‘geheel verwijfde gelaatstrekken’ hebben. Wie zijn klassieken kende, moest zich wel herinneren op welke scène bij Apuleius dit uiterlijk teken van immoraliteit terugging:

Na het bad brachten zij als genodigde een forse boerenjongen mee, door de kracht van zijn lenden en buik tot veel in staat. Na een weinig groente te hebben geproefd vóór het eigenlijke maal gaven die gemene schaamtelozen met onuitsprekelijke hartstocht zich over aan de ergste daden van ongeoorloofde wellust; zij omringden van alle kanten de jongeman die naakt op zijn rug lag en hun monden bestookten hem met hun verfoeilijke voorstellen.⁴¹

De *Gids*-criticus maakt in zijn commentaar op de weglating van deze passage een terloops, maar voor ons begrip van zijn standpunt gewichtig onderscheid tussen ‘gewone lezers’ en de geletterden die op de hoogte zijn van dergelijke onzedelikheden in de klassieke literatuur:

De bedelpriesters hebben ten gevalle onzer kieschheid verloren, hetgeen in het verhaal der Ouden het karakteristiekste is. Wij weten, dat zulk een verhaal ons zou doen huiveren, en den gewonen Lezer tot een kreet van verontwaardiging dwingen; maar juist hierin ligt het hybridische, dat de Schrijver ons de bedelpriesters heeft vertoond, zonder ze in al hunne afzigtelijke kleuren te durven schilderen. Voor zijn doel hadden wij ze in het geheel niet nodig.

Van Limburg Brouwers kale vermelding van de bedelmonniken roept bij geletterden Apuleius' seksscène in herinnering – vandaar het spook van onzedelijkheid dat rondwaart in het ezelverhaal van de Groningse hoogleraar – maar voor gewone lezers betekent zij niets – wat vanuit literairkritisch oogpunt door de recensent wordt veroordeeld.⁴² Maar, voortredenerend in dezelfde trant, kan men zich afvragen waarom Apuleius de groepsseks inleidt met een hapje groente vooraf. Voor 'gewone lezers' een bevreedend detail (het eten staat op tafel, de seks is voor tussen soep en aardappelen), voor 'ingewijde lezers' uit Apuleius' dagen een metaforische toespeling op een voorspel voor de eigenlijke geslachtsgemeenschap?

De criticus noemt nog een voorbeeld van een restant onzedelijkheid na een weglating. Het meisje dat Lucius per ongeluk in een ezel betovert, heet bij Van Limburg Brouwer, net als bij Lucianus, Palaestra. 'Maar', zo oordeelt de criticus, 'die naam betekent niets zonder die galante gymnastiek, welke misschien het kunstigste hoofdstuk van den Griekschen Lucius is, doch zoo aanstootelijk, dat Wieland zich aan de overzetting niet waagde.'⁴³ Haar naam verwijst naar 'palaistès', worstelaar, en Palaestra in Lucianus' ezelvertelling bewijst in haar 'gymnastiekonderricht' aan Lucius dat ze alle grepen en kneepjes van het erotisch worstelen onder de knie heeft.⁴⁴

Apuleius' verhaal van de bedrogen molenaar die zijn vrouw betrapt met een jongen, is door Van Limburg Brouwer helemaal geschrapt – die geschiedenis volgt op de gevangenneming van de bedelmonniken, bij Van Limburg Brouwer komt de ezel dan bij de kok die van hem een reebout wil maken. De molenaar stelt de knaap gerust: hij wil slechts, samen met zijn vrouw, 'een gemeenschappelijk goed verdelen', zodat ze gedrieën 'het eens worden op hetzelfde bed':

Hij bracht de met zulke vleiende woorden geplaagde jongen naar zijn bed, die dat niet wilde, maar toch volgde. Hij sloot zijn kuise vrouw op in een andere kamer en alleen met de jongen slapend genoot hij een welkome wraak voor zijn geschonden huwelijk.⁴⁵

De volgende morgen laat hij de jongen afranselen, waarna 'die dapperste van alle minnaars' vlucht 'met zijn 's nachts en overdag gehavende blanke billen'.

Van Limburg Brouwer heeft deze vertelling dan wel weggelaten, maar elders in zijn ezelverhaal grossiert hij in dergelijke bedekte toespelingen op seksuele handelingen. Ze zorgen voor een klassiek patina. Bij Apuleius bedrijven Lucius en Photis (bij Lucianus en in *Een ezel en eenig speelgoed* heet ze Palestra) geruime tijd hartstochtelijk de liefde – één keer schenkt ze hem 'als een jeugdige knaap [...]

uit eigen vrijgevigheid nog een toegift'⁴⁶: nog zo'n besmukte toespeling – maar bij Van Limburg Brouwer wordt er alleen *gesuggereerd* dat Lucius en de slavin nog meer samen doen dan toveren. De proeven die het meisje hem gaf van haar bekwaamheid (in het toveren), overtuigden Lucius ervan dat haar meesteres (Nicandra, bij Apuleius Pamphile – zij is ook een tovenares) bij haar niet te vergelijken moest zijn.⁴⁷ Het is natuurlijk mogelijk die grotere bedrevenheid alleen in het toveren te zoeken, maar eerdere, op lacherige toon uitgesproken ontboezemingen van Lucius dat hij blij is bij de jongere tovenares in de leer te zijn gegaan ('hoe gelukkig, dat ik Palestra gekust heb, voor dat ik in de noodzakelijkheid gekomen ben het Nicandra te doen'⁴⁸), wijzen op de mogelijkheid het toveren ook seksueel te duiden. Deze ingenomenheid met de keus voor het jonge meisje in plaats van de volwassen vrouw doet sterk denken aan de genoegdoening die Cellini smaakte toen hij het kameniertje van Faustina mee naar bed nam. Het staat er allemaal niet met zoveel woorden, maar er wordt onmiskenbaar op gezinspeeld, waardoor er een waas van immoraliteit over de vertelling ligt.

Romantiek versus classicisme

De verkenning van het contemporaine discours over mannelijkheid en kunstenaarschap opent een perspectief op een Romantische wereldbeschouwing; de bestudering van Van Limburg Brouwers *Ezel en eenig speelgoed*, in het bijzonder de voorrede daaruit, brengt het achterliggende conflict tussen Romantiek en classicisme te voorschijn. Het vraagstuk van de seksuele moraliteit in *Het leven van Benvenuto Cellini* en *Een Ezel en eenig speelgoed* moet daarom (ook) worden onderzocht tegen de achtergrond van het discours over deze tegengestelde kunst- en levensbeschouwingen. Van Limburg Brouwer heeft elders een belangrijke bijdrage hieraan geleverd die nadere bestudering verdient.

In zijn *Redevoering over de beoefening der oude letteren in onze eeuw*, uitgesproken in een openbare zitting van de Derde Klasse van het Koninklijk Nederlandsch Instituut, op 25 maart 1845, bepleitte hij een 'revanche van de classicus'. De beoefenaar van de klassieke letteren mag zich niet afzijdig houden van de noden van de eigen tijd en zich opsluiten in pedanterie: hij moet juist de negentiende eeuw te hulp snellen en bezielen 'met den geest der oudheid, door het Christendom veredeld en gezuiverd'. De niet te loochenen vooruitgang wordt immers tegengewerkt door 'den op nieuw kunstmatig gewekten geest der middeleeuwen', die het verstand aan banden probeert te leggen en het vrije onderzoek verhindert, die oorlog predikt en de staat weer onder de voogdij van de kerk wil brengen. Ook aan de waan van de dag moet de classicus het hoofd bieden. Hij mag niet zwijgen als 'overdreven begrippen van volksheerschappij, van vrijheid en gelijkheid' de boventoon voeren, maar hij moet ook waarschuwen tegen de gevaren van een oligarchie. Als in de kerk lichtzinnigheid en ongodsdienstigheid verwarring brengen, moet de

classicus met satire en ironie de verkeerde opvattingen geselen, maar hij zal zich ook schrap zetten tegen onverdraagzaamheid in geloofszaken: 'als begrippen en leerstellingen als de eenige ware worden voorgedragen, alleen omdat zij eens op zekeren tijd en plaats zijn gepredikt en aangenomen, moeten zij [de classici] die bladzijde van de geschiedenis van den menschelijken geest opslaan, op welke zijne dwalingen en afwijkingen geboekt staan, moeten zij, waar de christelijke liefde niet meer gehoord wordt, tot gematigdheid en toegevendheid aansporen door het voorbeeld der heidensche humaniteit.' Het heeft er veel van weg dat Van Limburg Brouwer in zijn roman *Het leesgezelschap van Diepenbeek* zijn eigen voorschrift heeft opgevolgd.

Dit romaneseke terzijde introduceert het volgende aandachtsgebied in Van Limburg Brouwers betoog, de belletrise:

Als onverstand en wansmaak het tooneel betreden, als onbezonnen schrijvers, weggesleept door het voorbeeld, en het spoor bijster door de verkeerde rigting, die eene kranke verbeeldingskracht geeft aan eenen anders vaak gelukkigen aanleg, in verdichte verhalen, den slagboom wegrukken van eerbied voor den godsdienst en voor de wet, of, door schijnbaar afkeurende, maar boeiende en verleidelijke, schilderingen van eene ontaarde zinnelijkheid, het zedelijk gevoel aanranden, ja zelfs alleen, door ongerijmde voorstellingen van onmogelijke karakters, van eene in het menschelijk hart volstrekt onbestaanbare vereeniging van bloeddorst en edelmoedigheid, van reinheid en ontucht, de eeuwige wetten schenden van het ware en schoone, dat dan de man, die die wetten in de school van Plato en Demosthenes heeft leeren eerbiedigen, en ze door de ondervinding van alle eeuwen heeft bevestigd gezien, zelf de pen grijpe, en niet wane zijne geleerdheid te oontereen, door metterdaad, al ware het ook in een verdicht verhaal, te toonen hoe innig zedelijke en esthetische schoonheid verwant zijn, hoe op den duur dat alleen behaagt wat waar is, en in de menschelijke natuur gegrond, en hoe gebiedend de kunst vordert, ook zelfs in de voorstelling dier waarheid, de welvoegelijkheid en betamelijkheid in acht te nemen.⁴⁹

Besluit

Men kan in het voetspoor treden van de *Gids*-recensent en menen dat Van Limburg Brouwer in zijn fictionele en niet-fictionele werk zondigde tegen dit hierboven geciteerde programma, maar misschien is het ook mogelijk de letterkundige praktijk te rijmen met de theorie. Kennelijk vond de schrijver (homo)erotische toespelingen op zichzelf niet hinderlijk voor het schoonheidsgevoel, zolang dat bevredigd werd door een levensopvatting waarin seksualiteit ondergeschikt was aan vriendschap, kritische introspectie en toewijding aan de kunst (Cellini), of die niet werd gedictieerd door materialistische behoeftenbevrediging (Lucius). Dat zou een poëtica zijn die in de ware zin des woords 'klassiek' mag heten. Zo'n uitleg doet niet alleen recht aan de veronderstelling dat er een samenhang is in Van Limburg

Brouwers letterkundig werk, zij houdt ook een waarschuwing in tegen een vlugge interpretatie van bovenstaand citaat uit *Redevoering over de beoefening der oude letteren in onze eeuw*: het gaat niet om moralistisch gemopper van een oude paai op de *Mystères*-literatuur-van-den-dag (want daaraan lijkt Van Limburg Brouwer gedacht te hebben, gezien de kwesties die hij gispt), maar om een letterkundig programma waaraan een verrassende invulling werd gegeven.

Bibliografie

- Amigoni, David**, 'Translating the Self: Sexuality, Religion, and Sanctuary in John Addington Symonds's *Cellini* and other Acts of Life Writing', in: *Biography*, 32, 1 (Winter 2009), 161-172.
- Apuleius**, *De gouden ezel. Metamorphosen*. Vertaald door M.A. Schwartz, Athenaeum – Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1989 (2de druk).
- Codell, Julie F.**, *The Victorian Artist: Artists' Lifewritings in Britain, ca. 1870-1910*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Elfenbein, Andrew**, *Romantic Genius. The Prehistory of a Homosexual Role*, Columbia University Press, New York, 1999.
- Gathorne-Hardy, Edward**, *An Adult's Garden of Bloomers. Uprooted from the Works of Several Eminent Authors*, Bodley Head, London, 1966.
- Gathorne-Hardy, Edward**, *A New Garden of Bloomers*, London, 1967.
- Girard, Marie-Hélène**, 'Berlioz et Cellini, des Mémoires au livret d'opéra', in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 2004/3, Vol. 104, 535-559.
- Henderson, Jeffrey**, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1991 (2nd ed.).
- Limburg Brouwer, P. van**, *Een ezel en eenig speelgoed*, W. van Boekeren, Groningen, 1842.
- Limburg Brouwer, P. van**, *Het leven van Benvenuto Cellini, Florentijnschen goudsmid en beeldhouwer, door hemzelven beschreven*. Uit het Italiaansch vertaald, en met eenige aantekeningen voorzien door P. van Limburg Brouwer, 1^{ste} en 2^{de} deel, W. van Boekeren, Groningen, 1843.
- Limburg Brouwer, P. van**, *Redevoering over de beoefening der oude letteren in onze eeuw*, z.p., [1845].
- Limburg Brouwer, P. van**, *Het leven van Benvenuto Cellini. (Romantische werken van P. van Limburg Brouwer, [dl. 6])*, A.W. Sijthoff, Leiden, [1908].
- Lucianus van Samosata**, *Der Mann als Esel: Griechische Humoreske des Lucian. Nach C.M. Wieland's Übersetzung herausgegeben von Max Oberbreyer*, Leipzig, 1893.
- Lucianus van Samosata**, *De behekste ezel*. [Vertaling Hans van Straten], Bosbepers, [Oosterbeek], 1991.
- Maas, Nop** (samenstelling), *Bloomers*. Met drie geëtste Bloomers van Peter Yvon de Vries, De Lange Afstand, Amsterdam, 1982.
- Meurice, Paul**, *Benvenuto Cellini. Drame en cinq actes et huit tableaux*, Lelong, Bruxelles, 1852.
- Pearsall, Ronald**, *The Worm in the Bud. The World of Victorian Sexuality*, Penguin Books, Harmondsworth, 1972 (2nd ed.).
- Pieters, Jürgen**, *Moments of negotiation: the New Historicism of Stephen Greenblatt*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2001.

Radel, Nicholas F., '(E)racing Edmund White: Queer reading, race, and sexuality in *A Boy's Own Story*', in: *MFS Modern Fiction Studies*, Vol. 54, Nr. 4 (Winter 2008), 766-790.

Schendel, Corinne van; Dam van Isselt, Henriëtte van, *Het leven van Benvenuto Cellini door hemzelf verteld*. Vertaald en ingeleid door Corinne van Schendel en Henriëtte van Dam van Isselt, Athenaeum – Polak & Van Genneep, Amsterdam, 2000.

Noten

- 1 Vermeld moet worden het vergulde en geëmailleerde zoutvat of 'saliera' dat Cellini in 1543 in opdracht van Frans I maakte en dat bewaard wordt in het Kunsthistorisch Museum te Wenen. Het kwam in het nieuws toen het enkele jaren geleden gestolen werd; later is het teruggevonden.
- 2 Zie: Amigoni (2009) en de daar verstrekte literatuur. Symonds' worsteling met homoseksuele gevoelens dateert al van veel eerder: 'My ship has sailed into a magic sea with tempests of its own', schreef hij op 29 september 1861 in zijn dagboek (geciteerd bij: Pearsall (1972), 124).
- 3 Baccio Bandinelli (1493-1560). Zijn *Hercules en Cacus* (1534) staat op de Piazza della Signoria in Florence, rechts voor de ingang van het Palazzo Vecchio, tegenover Michelangelo's *David*.
- 4 Van Limburg Brouwer (1843), II, 310-311; Van Limburg Brouwer (1908), 209. De heruitgave in Van Limburg Brouwers *Romantische werken*, waarnaar hier steeds ook verwezen wordt, wijkt alleen in spelling en interpunctie af van de eerste druk uit 1843. De voorrede is evenwel sterk ingekort en de voetnoten, met historiografische aantekeningen en opmerkingen van Van Limburg Brouwer over vertaling en tekst, ontbreken in de *Romantische werken*.
In de uitgave uit 1843 is aan het eind van de eerste, hierboven geciteerde alinea een voetnoot toegevoegd met deze inhoud: 'Ik heb het eigenaardig-krachtige, maar voor sommige lezers misschien wel wat al te krachtige van deze *répartie* wat verzacht. Bandinello had gezegd: *ô Sta' cheto, sodomitaccio!* – En nu zegt Benvenuto: *ô Pazzo, tu esci dei termini: ma Iddio il volessi che io sapessi fare una così nobile arte, perchè e' si legge che e' l'usò Giove con Ganimede in paradiso, e qui in terra e' la usano i maggiori Imperatori e i più gran Re del mondo: io sono un basso ed umile uomciatollo, il quale nè potrei, nè saprei, impacciarmi d'una così mirabil cosa.*'
- 5 Zie: 'Inleiding', in: Van Schendel en Van Dam van Isselt (2000), 22.
- 6 Zie: Codell (2003), 121-125, aangehaald door Amigoni (2009), 162.
- 7 Geciteerd bij Amigoni (2009), 163.
- 8 Van Limburg Brouwer (1843), I, v; Van Limburg Brouwer (1908), 2.
- 9 Van Limburg Brouwer (1843), I, XIII. Dit deel van de Voorrede is niet afgedrukt in Van Limburg Brouwer 1908.
- 10 Van Limburg Brouwer (1843), I, 86; Van Limburg Brouwer (1908), 32. In de druk uit 1843 staat aan het eind van de eennalaatste zin van het citaat een noot: 'Ik heb hier iets uitgelaten, om sommige lezers niet te ergeren; en daarom ook eenen regel in het opschrift van dit hoofdstuk.'
- 11 Hun vertaling *Het leven van Benvenuto Cellini, door hemzelf verteld* verscheen in 1969 bij Querido; een tweede, herziene en uitgebreide druk dateert van 1982. Hier wordt verwezen naar de vierde druk uit 2000 (Athenaeum – Polak & Van Genneep).

- 12 Ook elders blijkt dat Van Limburg Brouwer niet goed raad wist met de vermelding van prostituees. Als hij het woord 'courtesane' laat vallen, verontschuldigt hij zich in een voetnoot met het gezegde dat hij geen fatsoenlijker benaming weet voor deze onfatsoenlijke dames (Van Limburg Brouwer (1843), I, 231).
- 13 Van Schendel en Van Dam van Isselt (2000), 76-77.
- 14 Van Limburg Brouwer (1843), II, 281; Van Limburg Brouwer (1908), 200. Vgl. Van Schendel en Van Dam van Isselt (2000), 403-404.
- 15 Van Limburg Brouwer (1843), II, 282; Van Limburg Brouwer (1908), 200.
- 16 De geliefde van keizer Hadrianus.
- 17 Van Limburg Brouwer (1843), I, 90-97; Van Limburg Brouwer (1908), p. 33-35.
- 18 Van Limburg Brouwer (1843), I, 321: 'Omdat hij zoo mager en sluike was, toen hij kwam, noemden wij hem het oudje, welken naam hij, naar mijn inzien, ook zeer goed verdiende, zoowel omdat hij zoo goed diende, als omdat hij zoo veel wist, en zoo veel verstand had, dat het bijna ongeloofelijk scheen van een' jongen van dertien jaren, zoo als hij zich opgaf.' Van Limburg Brouwer (1908), 105.
- 19 Van Limburg Brouwer (1843), I, 105; Van Limburg Brouwer (1908), 38.
- 20 Van Limburg Brouwer (1843), I, 63-64; Van Limburg Brouwer (1908), 24-25. In de vertaling van Van Schendel en Van Dam van Isselt wordt het dubbelzinnige effect bedorven door de uitdrukkingen: 'Daar ik met hart en ziel van hem hield [...] nam ik af en toe mijn instrument ter hand', en 'Daarom kwam ik nog veel meer tot muziek maken dan vroeger.' (Van Schendel en Van Dam van Isselt (2000), 63.)
- 21 Nop Maas ontleende het begrip, volgens een woord vooraf in zijn verzameling *Bloomers* (Maas (1982)), aan twee Engelse publicaties: Gathorne-Hardy (1966) en (1967). Hij verklaart het woord als volgt: 'Een bloomer ontstaat waar een naïeve auteur misbruikt wordt door een lezer met een dirty mind.'
- 22 Radel (2008), 768.
- 23 Zie voor deze leeswijze: Pieters (2001).
- 24 Codell (2003), 60, 69-70: 'For men of letters and artists, both of whom often worked at home, studies en studios had to be recast as masculine spaces.' (70.)
- 25 Codell (2003), 100-103. Codell onderscheidt in zijn tweede hoofdstuk 'The Victorian Typology of Artists; From Prelapsarian to Professional' (72-116): de 'founder' (prototypische kunstenaar), de bohémien, de decadent, de professional en de 'prelapsariaanse kunstenaar', die zich afwendde van commercie, competitie en moderniteit.
- 26 Codell (2003), 121.
- 27 Van Limburg Brouwer (1843), II, 257-258.
- 28 Het titelblad vermeldt: 'Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 1^{er} avril 1852.'
- 29 Een Nederlandse vertaling van deze roman verscheen in 1846 bij Thieme in Arnhem onder de titel *Ascanio. Eene geschiedenis onder Frans I van Frankrijk*. Naar het Fransch van Alexandre Dumas. *Ascanio* was in 1843 in afleveringen gepubliceerd in *Le Siècle* (van 31 juli tot 4 oktober); in 1844 verscheen de boekuitgave. Meurice was romancier en toneelschrijver; hij was bevriend met Hugo, wiens executeur-testamentair hij zou worden.

- 30 Girard (2004).
- 31 Meurice (1852), 3-4.
- 32 Meurice (1852), 6.
- 33 Meurice (1852), 62.
- 34 Meurice (1852), 71.
- 35 Elfenbein (1999), 24.
- 36 Elfenbein (1999), 21: 'a boy-lover [...] hermaphroditically blurs two genders'.
- 37 Ik vond alleen een bespreking in *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1844), I, 557-560 en een kort stukje in de *NRC* van 12 januari 1844. *De Gids*, *Algemeen Letterlievend Maandschrift*, *Algemeene Konst- en Letterbode* en *De Recensent*, ook *der Recensenten* hebben niets.
- 38 Van Limburg Brouwer refereert in de Voorrede bij zijn *Ezel* aan een 'critische verhandeling', die hij had uitgesproken in de Derde Klasse van het Koninklijk Nederlandsch Instituut, waarin hij had beweerd dat de 'Ezels' van Lucianus en Apuleius 'uit een derden ezal ontkiemd zijn, waarvan Photius ons een klein uittrekseltje geeft in zijn Myriobiblon'. Zijn vermoeden dat uit de ezalverhalen van Lucianus en Apuleius de architectst 'gereconstrueerd' zou kunnen worden, had hij sindsdien ingeruild voor een moderne herschepping: liever dan zijn krachten te wijden aan een restauratie, had hij een ezal 'de ma façon' in het leven geroepen, een vierde ezal: 'Ik heb mij dan ook bepaald bij het overnemen van eenige bijzonderheden van mijne voorgangers; de laatste helft van het verhaal, de ontkenning en de zedelijke zin zijn mijn werk.'
- 39 *De Gids* 7 (1843), I (Boekbeoordelingen), 347-355.
- 40 'Wij zijn zoo uitvoerig en zoo scherp in onze kritiek, deels, waartoe het ontkend? omdat de Voorrede zelve al te onbescheiden den tegenwoordigen smaak en daarmede de kritiek tart; deels omdat wij voor ons hooge regten aan de klassieke Litteratuur vooral toekennen, als toets en maatstaf van hetgeen de latere in verwante vakken, en bij de behandeling van verwante onderwerpen, oplevert.' (*De Gids* 7 (1843), I, 353.)
- 41 Apuleius (1989), 149. Bij Lucianus komt deze passage voor: 'Op zekere dag, toen wij een ander dorp waren binnengetrokken, haalden zij een jonge dorpling in de herberg waar zij waren neergestreken. Daar lieten zij zich van deze knaap een behandeling welgevallen, waaraan zij zichzelf ook vaak overgaven.' (Lucianus van Samosata (1991), 32.)
- 42 Gezien de uitspraak: 'Wij hebben een innig geloof aan de noodzakelijke eenheid van vorm en stof, van doel en behandeling; onze eerbied voor de Ouden doet ons te dien opzichte hen vooral als onze meesters beschouwen.' (*De Gids* 7 (1843), I, p. 348.)
- 43 Bedoeld wordt Christoph Martin Wieland (1733-1813), die in 1788-1789 *Lucians von Somosata Sämmtliche Werke* in 6 delen te Leipzig publiceerde. Zie ook: Lucianus van Samosata (1893).
- 44 Lucianus van Samosata (1991), 13-14. Zie: Henderson (1991), 169 (s.v. 'palaiein'): 'Wrestling and fighting imagery naturally suits itself to descriptions of sexual congress', met een verwijzing naar de stoepartij van Lucius en Palaestra bij Lucianus.
- 45 Apuleius (1989), 168.
- 46 Apuleius (1989), 54. Van Limburg Brouwer laat Lucius de slavin Palaestra zijn leermeester noemen: die titel houdt ook een verwijzing in naar Lucianus' Palaestra, die met Lucius een erotisch worstel-spel speelt waarbij zij zich zijn gymnastiekleraar noemt. De *Gids*-recensent had aan deze passage gerefereerd met zijn 'galante gymnastiek'.

- 47 Van Limburg Brouwer (1842), 19-20.
- 48 Van Limburg Brouwer (1842), 17; zie ook p. 16, 18: 'de bewustheid van Nicandra ontsnapt te zijn' maakt hem blij.
- 49 Van Limburg Brouwer (1845), 23-24.