

De papieren Pietersberg

Begeleiders:
Wiel Kusters
Ernst Homburg

Sanne Thomas
I501034
07-07-2010
Bachelorthesis Cultuur- en
Maatschappijwetenschappen
Research Bachelor Project:
De strijd om de Sint
Pietersberg
12840 wrd. (excl. gedicht)
Postvak 208

Inhoud

Inleiding	2
Opzet	3
Hoofdstuk 1	Leven en persoonlijkheid van Michaël Smiets (1830-1885) 4
	Werk en werkwijze 5
	Negentiende-eeuws Maastricht en omstreken 6
Hoofdstuk 2	Menselijke hybris 8
Hoofdstuk 3	Tussen controle en overgave 17
Hoofdstuk 4	De paradox compleet 22
Hoofdstuk 5	Sublieme duisternis 27
Hoofdstuk 6	Door de negentiende-eeuwse bril 33
Conclusie	37
Literatuur	39

Inleiding

“Angstig tastten zij in het zware donker langs de kale kille wanden, nu eens struikelend over een steenklomp, dan weer wegzakkend in een kuil.” (‘Mummiën van de Sint Pietersberg’, Kleijntjens & Knippenberg, 1964, p.73).

Wellicht is het verhalenvertellers eigen, wellicht is het typerend voor de Sint Pietersberg. Hoe het ook zij, het is opvallend dat nagenoeg ieder verhaal, verteld over de Maastrichtse berg, een gevoel van gevaar en machteloosheid bij de lezer achterlaat. Al na een korte bestudering van verhalen als ‘Mummiën van de Sint Pietersberg’ en ‘Dobbelaar op de Lichtenberg’ kun je als lezer dan ook niet langer aan de indruk onttrekken dat deze uiterlijk zo lieflijk ogende heuvel wel meer dan eens tot het opwekken van doodsangsten in staat is geweest. Die angst is opmerkelijk. De Sint Pietersberg is toch bepaald geen Himalaya! In de jaren zeventig van de negentiende eeuw schiep Michaël Smiets, Maastrichtenaar, leraar letteren, dichter en priester, met het gedicht ‘In den Sint Pietersberg, bij Maastricht’ een beeld van deze beleving. Met behulp van velen metaforen en een godlievend hart brengt ook Smiets de berg dan in verband met doodsangsten. Een kleine honderdveertig jaar later is het werk mede daarom een interessante ingang voor tekstueel onderzoek naar de beleving en beeldvorming van de berg. Onze afdaling naar het ondergrondse begint dan ook met de vraag: Op welke wijze brengt deze negentiende-eeuwse tekst beelden en betekenissen van de Sint Pietersberg voort? Een rondleiding door Smiets’ poëtische berg zal laten zien dat dit gedicht genoeg ingrediënten bevat om de angst voor de berg te verhelferen. Maar interessanter nog is dat deze tekst te zien geeft dat de beeldvorming rond de berg in werkelijkheid nog niet zo eenduidig is als je in eerste instantie zou denken. Er is namelijk sprake van meerdere lagen van betekenisgeving. Ik, de schrijfster van deze thesis, zal een poging doen je langs de vele lagen van betekenis steeds dieper de berg in te leiden die Smiets voor ons heeft opgebouwd. Onderweg zal blijken dat zijn houding ten opzichte van de berg nogal complex en dubbelzinnig is. Bovendien zal deze tocht ons eenentwintigste-eeuwers voorzien van een kleine kennismaking met de manier waarop men de berg in de negentiende eeuw ervoer. Zodat we ons aan het eind van deze tour wat bewuster zijn van de ambiguïteit waardoor de tekstuele beelden en betekenissen van de berg in dit gedicht gekenmerkt worden. Welkom in het “binnenaardsche” (Ruyten & Smiets, 1887).

Opzet

Voordat we de duisternis en stilte van de groeven trotseren zal ik een hoofdstuk wijden aan het leven dat Michaël Smiets tussen 1830 en 1885 leidde. Hierin zal ik ook wat verder ingaan op het Maastricht van zijn tijd en de maatschappelijke bewegingen die toen plaatsvonden en Smiets' leven raakten. Verder komen Smiets' werk en zijn werkwijze aan bod. Dit alles fungeert als het vel papier waarop zijn woorden hun basis vonden en daarom houden we het in de rest van het onderzoek in gedachten.

Vervolgens ga ik in een nieuw hoofdstuk in op de eerste laag van de berg door te laten zien wat voor beelden een eerste lezing van het gedicht aan ons presenteert. Ik zal daarbij ook ingaan op het citaat van François René de Chateaubriand dat als een vlag op de berg prijkt. En het zal blijken dat de houding van de mens ten opzichte van de natuur in dit werk een belangrijke rol speelt voor Smiets.

Wanneer we dan nog een laag dieper afdalen zal ik laten zien dat Smiets' eerste boodschap niet zo waterdicht blijkt als hij in eerste instantie leek. Een zekere verwarring treedt op bij de lezer wanneer Smiets' manier van schrijven een andere houding ten opzichte van de natuur te zien geeft dan hij in eerste instantie uit de inhoud had opgemaakt. Dit hoofdstuk is gewijd aan een verdere analyse van de spanning die hierdoor ontstaat.

Als onze ogen dan enigszins aan het duister gewend zijn, zal ik in een aantal hoofdstukken laten zien dat de ambiguïteit die uitgaat van een eerste diepere analyse van het gedicht in meerdere lagen terug te vinden is.

Op dat punt zullen we onze afgravingen staken en zal ik onze vondsten in het licht van een bijzondere ervaring plaatsen die in Smiets' tijd veel kunstenaars en filosofen bezig hield.

Een kritische kanttekening sluit onze zoektocht naar de wortels van Smiets' berg af.

Hoofdstuk 1

Leven en persoonlijkheid van Michaël Smiets (1830-1885)

“Op ’t tijdstip mijner geboorte wees de vinger des Tijds op ’t cijferblad der Eeuwigheid den 28^{ste} Augustus 1830.” (Ruyten, 1887, p.5). Met deze ‘beeldspraak’ zou Michaël Smiets het begin van zijn leven volgens Alphons Ruyten (1855-1908) beschreven hebben. Ruyten stelde twee jaar na de dood van Smiets, een dichtbundel samen met de belangrijkste werken van de door hem zo geliefde dichter en oud-leraar letterkunde. Het is onder andere dankzij deze priester die zelf ook schreef en als professor verbonden was aan de abdij Rolduc, dat we wat inzicht in het leven van Michaël gekregen hebben.

In *Dichtwerken van wijlen Dr. Michaël Smiets* (1887) schrijft Ruyten de man een “innige liefde” en talent voor de Nederlandse taal toe die hij van zijn moeder geleerd zou hebben (Ruyten, 1887, p.7). Al op jonge leeftijd leert zij hem in het Nederlands tot God te bidden. Vanuit deze taalliefde wist hij na jaren van opleiding aan het Seminarie in Roermond als leraar Letteren zijn leerlingen aan het Bisschoppelijk College te Roermond te inspireren tot gebruik en waardering van de Nederlandse taal, zo schrijft Ruyten.

Gelijktijdig met zijn aanstelling als professor aan het college wordt Smiets in 1855 tot rooms katholiek priester gewijd. Het is in deze periode van Smiets’ leven dat Ruyten Smiets niet alleen als leraar en dichter, maar ook als persoon beter leert kennen. Smiets had volgens Ruyten een goed hart, was altijd “opgeruimd van geest”, “onderhoudend en snedig in zijne gesprekken” en kwam op hem als levenslustig, humorvol en dienstvaardig over (Ruyten, 1887, p. 9/10). Hij sprak volgens luisteraars “als het ware op maat”. (Ruyten, 1887, p.10). En wat hij schreef was vaak humoristisch, kende “verassende wendingen” en “satirieke gedachten” (Ruyten, 1887, p.11). Zijn liefde voor de Paus heeft verder een grote invloed op Smiets’ dichtkunst gehad. Hij was voorstander van herleving van Christelijke kunst in Nederland.

Tijdens de jaren aan het college levert Smiets bovendien een bijdrage aan de publicaties van het ‘Letterkundig Studentengenootschap voor Letterlievenden’ te Leuven, genaamd *Met Tijd en Vlijt* (Ruyten, 1887). Tijdens de taal- en schoolstrijd in België staat het studentengenootschap aan de zijde van de klerikalen. Ze strijden tegen de verbastering van de Nederlandse taal. Als fanatiek verdediger van deze taal draagt Smiets zijn steentje bij. Het is

in het tijdschrift van dit genootschap genaamd *Lettervruchten van Met Tijd en Vlijt* dat het gedicht ‘In den Sint Pietersberg, bij Maastricht’ in 1874 voor het eerst gepubliceerd werd.

Niet lang daarna verlaat Smiets het college te Roermond om zijn leven te wijden aan het priesterschap. In 1876 wordt Smiets tot pastoor van Oud Valkenburg benoemd. Vanaf die tijd sterft de dichter in Smiets, volgens zijn oud-student een stille dood. (Ruyten, 1887). Nog altijd schrijft hij een klein beetje. Maar het is volgens Ruyten van beduidend lagere kwaliteit. In korte tijd wordt hij oud, ook al telt zijn leven op dat moment pas vijfenvijftig jaar. Volgens Smiets zelf is hij in die tijd geheel aan zijn rol als pastoor toegewijd, “verdiept in de lezing der Levens van Heiligen” en in het troosten van mensen (Ruyten, 1887, p. 16). Dat is, zo stelt hij, poëzie in de praktijk (Ruyten, 1887). Acht december 1885 stierf Smiets “zoals hij geleefd had”: in zijn studeerkamer, voor zijn werktafel en tussen zijn boeken (Ruyten, 1887, p.16).

Werk en werkwijze

Dat Smiets een taallievende priester was, is intussen duidelijk. Maar Knippenberg kan ons nog meer leren over Smiets poëtische werk. Op het eenendertigste Nederlandsch Taal- en Letterkundig Congres (1910) waarvan Smiets in 1870 en 1875 secretaris was geweest, vertelde hij onder andere over Smiets’ werkwijze. Knippenberg was van mening dat men bij het beoordelen van Smiets gedichten onderscheid moest maken tussen “de gelegheidsgedichten in engere zin” en “de grootere, meer verzorgde gedichten.” (Knippenberg, 1910, p.177). Die eerste waren geïmproviseerd. In improviseren was hij een tweede Willem de Clerq volgens Knippenberg. Hij stond er dan ook om bekend dat je hem niets kon vragen of hij deed een versje (Knippenberg, 1910). “In zijn meer verzorgde stukken zijn ook groote passages, min of meer direct vlug achter elkaar opgesteld. Zijn al te vlugge werkwijze wreekt zich vaak op de waarde van zijn werk.” (Knippenberg, 1910, p. 177-178). Verder is hij in zijn tijd beroemd als redenaar. Hierover trekt Knippenberg echter een opmerkelijke conclusie: “(...) ik geloof, dat juist de gave des woords niet ten goede is gekomen aan de waarde zijner poëzie.” (Knippenberg, 1910, p. 178). Kan Smiets’ vlugge manier van denken hem in de weg hebben gestaan wanneer hij zijn gedichten op papier zette?

Een andere interessante vaststelling dient zich aan wanneer we Knippenbergs tekst over Smiets in *Limburg’s Jaarboek* van 1911 lezen. Hij presenteert daarin vol bewondering het volgende versje van Smiets aan de lezer:

“De ondergaande zon:

Wanneer, na een lichttocht van tweemaal zes stonden,

De zonne zich hult in haar rooden japon,

Het hoofd met slaapmuts van wolken omwonden,

En moeder natuur roept: “Goên nacht, lieve zon!”.”

(Knippenberg, 1911, p.118)

Dit versje illustreert hoe Smiets geneigd was de natuur te verpersoonlijken. Iets dat we ook in ‘In den Sint Pietersberg, bij Maastricht’ veel terug zullen zien. Het is een idee om eens in gedachten te houden. Dat de metaforen en de beeldspraak die Smiets daarbij inzette, wellicht vaak wat rommelig naast elkaar werden geplaatst en niet lang doorgevoerd werden kan waarschijnlijk aan Smiets vlugge denkwijze toegeschreven worden: “Wanneer men dan echter bedenkt en weet, in hoe korten tijd zijn meeste werk tot stand kwam, dan moet men zich telkens verbazen over de technische vaardigheid, waarover hij beschikte in taal en vorm, en dan moet men zich telkens verwonderen over het rijke en vaak origineele van vele zijner beeldspraak-uitingen, al wordt die beeldspraak soms ook niet zuiver volgehouden of àl te druk door overrompelende gedachten. (...) De waarde van zijn kunstprestaties wordt daardoor vaak jammerlijk geschaad; wat evenwel niet wegneemt, dat het kunstproducten blijven.”

(Knippenberg, 1911, p. 117). Dat Knippenberg een liefhebber was van Smiets’ poëzie weerhield hem er klaarblijkelijk niet van zich ook kritisch op te stellen.

Negentiende-eeuws Maastricht en omstreken

Ten slotte is het wellicht goed om ons te realiseren dat Smiets’ Sint Pietersberg zich in het negentiende-eeuwse Maastricht bevindt. Hoewel er zich al groeven bevinden, heeft de berg in die tijd nog niet van de Enci gehoord en doet zich aan de Maastrichtenaar voor als een natuurlijk groene heuvel aan de rand van de stad. De stad Maastricht bevindt zich in de negentiende eeuw midden in een proces van industrialisering. Dat heeft onder andere tot gevolg dan men de benauwende stadsmuren afbreekt voor een breder en opener stadsplan, zo meldt Zicht op Maastricht [ZoM] (n.b.).

Als we onze blik nog verder verbreden van de stad Maastricht tot het Koninkrijk der Verenigde Nederlanden van die tijd zien we ineens dat Smiets in meerdere opzichten geboren is op een breuklijn. In tijd betekende zijn geboortejaar een splitsing van het Koninkrijk der Verenigde Nederlanden in België en Nederland. De Verenigde Provinciën en de Zuidelijke

Nederlanden werden in 1815, toen er een eind kwam aan de Franse overheersing, samengevoegd tot het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden onder koning Willem I. Maar vanaf 1830 (Smiets' geboortjaar) beginnen zij zich tegen de Nederlandse overname te verzetten. Dit om meerdere redenen, zoals: te weinig inspraak in het bestuur vanuit het Noorden, culturele verschillen sinds de eerste scheiding in de zestiende eeuw en natuurlijk geloofsverschillen tussen het protestantse noorden en het katholieke zuiden. Kortom, met Michaël Smiets wordt ook de Belgische revolutie geboren (van den Abeele, 2010).

Behalve de tijd is ook de plaats van Smiets' geboorte verbonden aan de breuk. De grens die in 1831 getrokken werd tussen Nederland en België liep bijna dwars over zijn geboortestad: Maastricht en veroorzaakte daarmee ook een scheiding binnen de provincie Limburg die voortaan over de twee landen verdeeld zou blijven (van den Abeele, 2010). Dat Smiets' leven in het teken stond van de taal- en geloofsstrijd is daarom weinig verwonderlijk. Het was zijn bakermat. Hij werd met twee talen opgevoed en nam in Leuven deel aan de strijd voor behoud van de Nederlandse taal. Het is wel opmerkelijk dat Smiets als katholieke zuiderling in die tijd opvallend pro-Hollands was. De meeste zuiderlingen verbonden dichters als Willem Bilderdijk die Smiets zo bewonderde bijvoorbeeld aan het protestantisme van de noorderlingen waarvan ze gezien de geloofsstrijd natuurlijk niets moesten weten.

Hoofdstuk 2

Menselijke hybris

Nu we de schrijver van ons gedicht wat beter kennen, is het tijd om het oppervlak van de berg te gaan exploreren. ‘In de Sint Pietersberg, bij Maastricht’ is het gedicht waarom dit onderzoek draait. En aangezien we nu meer over negentiende-eeuws Maastricht weten dan over dit gedicht, nodig ik je hierbij uit het eens globaal te lezen:

IN DEN SINT PIETERSBERG, BIJ MAASTRICHT.

“Pour moi, amant solitaire de la nature,
et simple confesseur de la Divinité, je
me suis assis sur ces ruïnes. Voyageur
sans renom j’ai causé avec ces débris
comme moi-même ignorés.”

CHATEAUBRIAND.

- I.
1. Omneveld door den dauw,
die perelt uit de wolken,
Rijst als een eigendom
van ver verspreide volken,
5. Trots sloopend’ eeuwenstorm,
trots zegend bliksemvuur,
Zandsteenen piramied,
die tempel der natuur.
- II.
- Een groote sfinx gelijk,
10. laat hij geheimen hooren,
Die nimmer een geslacht
in de oorkonde op kan sporen,
Al heeft hier, eeuwen lang,
in ’t wortlend beengewricht
15. De wetenschap heur troon
voor ’t nageslacht gesticht.
- III.
- Zie! Hoe hij opdaagt uit
den diepen schoot der aarde!
Hoe pronkt zijn lichaamsbouw
20. met vorstelijke waarde!
Zijn groenen mantel om
het rotsig lijf gesnoerd,
Met edelsteenen van
natuurschoon rijk gevoerd;
25. Gastvrije grijsaard, die
met reuzengroote handen
Den wandlaar lokkend wenkt
naar de vergrijsde wanden,
Die als kolommen in
30. dien wondren tempel staan,
En, zwijgend van ontzag,
Gods almacht gadeslaan.
Zij vormen in één groep
onmeetbre zuilengangen
35. Ten doolhof, met den steen
als met gordijn behangen.
’t zijn Limburg’s catacomben
en Neerland’s labyrinth,
Wier kunstloos bouwgevaart’
40. zijn duizend wegen spint,
Gelijk de jageres
der vliegen, die haar draden
Met schijnbaar overleg
in onnavolgbre paden
45. Doortwijnt, en gasten lokt...
Maar wee! die wordt bekoord!
Hij zegt geen andren na
wat hij daar ziet of hoort.
o Hof van ’t voorgeslacht!
50. o grot der mijmeringen!

- Waar schildpad, krokodil
en haai elkaar verdringen
In deze mergelzee,
in deze dooden-stad,
55. Als mummiën versteend.
Hoe schriklijk is uw pad!
Meer nacht dan de eigen nacht
is uw wanhopig donker.
Hier koestert mij geen zon,
60. hier lacht geen stergeflonker.
Geen windje spelemit,
geen vogel kweelt een lied.
't Is alles koude en stilte
in 't binnenaardsch gebied.
65. Het spoor des Doods alleen
vertoonen mij deze oorden.
En echter zijn ze 't die
het meest mijn ziel bekoorden
'k Zie overblijfselen
70. in wondervolle werk
Van wezens, wier geraamt
draagt aller eeuwen merk;
Een wereld van voorheen,
wellicht een rijk verleden.
75. Thans doodenakker, door
der vreemden voet betreden;
Een wereld van voorheen,
wier puin en korrel thans
Der nijverheid ter prooi
80. rijst in een andren glans,
Gelijk de Phenix, die
slachtoffer zijner vlammen,
Na honderd jaren, weer
zich toont aan nieuwe stammen.

IV.

85. 't Is alles, van den hoogsten
tot aan den laatsten trap,
In vereeuwde stof,
versteende wetenschap
't Is een museum, grootsch
90. en eenig in zijn wezen,

- Waarop in eeuwig schrift
een wereld staat te lezen:
't Is een heelal, met berg
en dal en firmament,
95. Doch waar geen burger ooit
den levensgeest van kent.

V.

- Zóó bouwde de Indiaan
geen donkere pagoden!
Zóó dolf de Egyptenaar
100. geen graf voor zijne dooden!
Zóó stichtte Hellas nooit
in stijven Griekschen trant
Zijn tempels voor den dienst
van God of Vaderland!
105. De prachtige Romein
moet in gebouwen wijken
Voor wat natuur alhier
voor 't menschenoog doet prijken.
Romaansch of middeleeuwsch,
110. of wat de kunst al geeft,
Niets is er dat in dien
natuurkolossus leeft.
't Is alles in één al;
één kunstgevoel dooradert
115. Wat hier der eeuwen hand
op één punt heeft vergaderd.
Natuur is grootsch en diep
tot in het kleinste ding;
Alleen de fiere mensch
120. blijft in natuur gering.
Treed, vorst der schepping, treed
het hart der aarde binnen!
o ! Buk gedwee de kruin
uit eerbied voor dees tinnen,
125. Ternauwernood verlicht
door 't flikkren der flambouw,
Die als de doodkaars glimt,
temidden van den rouw!
Ja, volg den werkmán - maar
130. in deze doodschen woning

Oneindig meer dan slaaf,
 dan edelman of koning!
 Volg uwen berggids op
 zijn afgemeten schreên,
 135. En trek onafgedwaald
 gerust ter grafplaats heen!
 Hier ziet, hier voelt gij eerst
 den doortocht van ons leven!
 't Is tasten naar genot,
 140. en ach! slechts enkel zweven
 Om kleurig zeepgeblaas!
 't Is hijgen naar den roem,
 En, ach! ook dra verpletst
 slechts vallen als de bloem!
 145. 't Is hunkeren naar goud,
 naar schatten en naar weelde.
 En, ach! slechts stof zijn voor
 het stof, dat de aarde teelde!
 Wat is de tijd voor u?
 150. slechts de eeuwigheid schenkt kracht
 Gelijk dees rotsen door
 het zeezand saamgebracht.
 Wie zijt gij zonder gids?
 een stofje hier verwijlend,
 155. En ginds weer ongewild
 in 't ruime rustloos ijlend.
 o Fakkelman! o gids!
 wat hebt gij menigmaal
 Hier Cesars, heerschers van
 160. de wereld door hun staal,
 Geleid, getroost, gered
 en 't ware pad geweest!-
 Die gids is onze rede,
 waarin wij alles lezen
 165. En weten en verstaan
 gelijk een Salomon.
 Die fakkel is 't geloof,
 ontstoken door de zon
 Der openbaring Gods.
 170. Ga, wandlaar, volg uw wegen!
 Uw leven strekt tot heil,
 uw daden worden zegen!

Doch wee hem! die verdwaaft
 en gids en licht veracht,
 175. Hij wordt de wisse prooi
 van d'onafwijkbren nacht.

—

VI.

Ach ! ziet, zo gij vermoogt!
 ziet gij op deze wanden
 Dat drietal ballingen
 180. met weggeknaagde handen,
 Geschilderd in de rots?
 Verwijdert dat tooneel!
 Mijn blikken staren op
 een lustiger tafreel.
 185. 'k zie liever op den muur
 die duizend namen leven
 Van alle natiën,
 van voor- en achterneven;
 Die zinnebeelden, woest,
 190. maar hier niet minder schoon
 Dan de paneelen van
 een wufte vorsenwoon.
 Hier ziet ge een moedermaagd,
 het Christuskind op de armen.
 195. Dáár weer een kluizenaar,
 die met een vroom erbarmen
 Zich neervlijt aan het bed
 van eenen zieken vriend
 Ginds, God, den Schepper, door
 200. zijn engelen gediend.
 En verder belzebub,
 als een gevangen tijger.
 En elders de eertrofeên
 eens helds, een christenkrijger.
 205. Hier treedt ge een kamer in,
 als eene kleine schuur,
 Gebeiteld door den mensch,
 gespleten door natuur.
 Dáár boort de regendrop
 210. zijn doorgang door de rotsen;

In de uitgeholde kom
 hoor 'k op de maat hem klotsen.
 Verfrisch, o wandelaar,
 uw wandling aan dit sap!
 215. Die drup is voor den mensch
 de frissche wetenschap;
 Want, ach! wat zonder haar
 is hier ons aardse leven!
 Een plantenaanzijn, waar
 220. 't Geloof ons niet gegeven.
 Hoor d'echo, die er bouwt
 en nabauwt op 't geluid,
 Dat vragend naar zijn' naam
 de wanden tegenstuit !
 225. Ook de echo is een stem,
 de stem van ons geweten.
 o ! Let op het geluid
 dier stem! Ontleed haar kreten!
 En treed een stap terug
 230. op uw vermeetele baan!

Dan lonkt uit dezen nacht
 de hemel u weer aan.
 Goddank! Daar schijnt het licht,
 het lieve licht van boven!
 235. Mij groet de zonne weer,
 mij pelgrim dezer kloven,
 Stil, kil, verkleumd, treed ik
 in vollen oceaen
 Van stralen, bloemenkleur
 240. en golvend rijpe graan,
 En vogel, dier en mensch
 en zilverige baren.
 't Is alles nieuw genot,
 wat ik hier aan mag staren.
 245. Omhoog, ten bergtop stijgt
 mijn ziel; doch, waar ik keer
 In 't duister of in 't licht,
 ik vind mijn God steeds weer.

Dr. M. Smiets.

Bron: Welters, H. (1982). *Limburgsche legenden, sagen, sprookjes en volksverhalen deel 1*.
 Maasbree: De Lijster.
 (In wat volgt, zal er bij citaten slechts met vermelding van regelnummers naar dit gedicht
 verwezen worden.)

Nu dan, een eerste indruk van de Sint Pietersberg begint zich in onze gedachten te vormen.
 Wellicht brengt de stroom aan beelden waarmee dit gedicht je zojuist heeft overdonderd een
 lichte duizeling te weeg. En maakt het een wat hoogdravende indruk. Dat is waarschijnlijk
 een goede eerste indruk van de beleving die Smiets op ons wil overbrengen. Het oppervlak
 van deze groene heuvel komt tamelijk machtig over. Driftig wapperend markeert een vlag ons
 punt van vertrek: Het vijfregelige citaat dat rond 1802 geschreven werd door François René
 de Chateaubriand als onderdeel van zijn spraakmakende boek *Génie du Christianisme*.

Chateaubriand besloot dit boek eind achttiende eeuw te schrijven tijdens zijn reis door
 de Verenigde Staten. Schrijvers als Voltaire en Parny verwoordden in die tijd de heersende
 kritiek op de kerk en zijn Christelijke godsdienst en gaven daarmee uiting aan de algemene

maatschappelijke onrust van het eind achttiende-eeuwse Frankrijk. Toen Napoleon Bonaparte in 1799 de macht over het land kreeg, besloot Chateaubriand dat het de juiste tijd was om terug te keren naar zijn geboorteland. Hij had een belangrijk doel voor ogen: “Hij zou zijn vaderland helpen genezen.” (Tielrooy, 1936, p.47). Genezen van de geloofskritiek die door het Verlichtingsdenken ontstaan was. Volgens Johannes Tielrooy (1936) was Chateaubriand vastberaden om met *Génie du Christianisme* een oorlog tegen de godsdienst uit te sluiten. Hij schreef “(...) over het maatschappelijk nut van den godsdienst, over de schoonheid van den eeredienst” en wist zo opnieuw “instemming bij de menigte” te vinden met de waarde van het Christendom (Tielrooy, 1936, p.53,55). Door in dit werk met behulp van een licht poëtische stijl de aandacht te verleggen van de waarheid der christelijke leer naar haar schoonheid, weet hij het dwingende rationele Verlichtingsdiscours te omzeilen en opnieuw een liefde voor het geloof in zijn lezers op te roepen. Omdat hij in dit boek de goede gevolgen van godsdienstigheid voor de wetenschap en de kunst benadrukt, geeft hij het geloof bovendien een rol in de maatschappelijke vooruitgang die in deze tijd actiever dan voorheen werd nagestreefd (Tielrooy, 1936). Deze aanpak had het gewenste effect. Na het lezen van *Génie* ontwaakten de vrouwen van Parijs, zo meende madame Hamelin (Tielrooy, 1936). Tielrooy citeert haar woorden: “Wat, is dat nu het Christendom? zeiden wij allen; nu, maar dan is het iets heerlijks. Wie is dat toch, die het op die manier uitlegt?” (Tielrooy, 1936, p.54).

Ook op Smiets zal het boek indruk hebben gemaakt. Het stukje tekst dat hij uit dit boek citeert bij zijn gedicht handelt over natuur en cultuur. Smiets creëert met dit citaat voor de lezer, nog voordat hij het gedicht gelezen heeft, een sfeer van eerbied voor de natuur. Vrij in het Nederlands vertaald, staat er namelijk:

“Pour moi, amant solitaire de la nature,
et simple confesseur de la Divinité, je
me suis assis sur ces ruïnes. Voyageur
sans renom j’ai causé avec ces débris
comme moi-même ignorés.”

(Chateaubriand, 1802/1966, p.
122)

Voor mij (zelf), een in eenzaamheid teruggetrokken aanbieder van de natuur,
en eenvoudige (sombere, ingetogen) belijder van de Goddelijkheid, ben ik

op deze ruines gaan zitten. Als reiziger
zonder reputatie heb ik gekwebbeld met dit puin
dat net als ik doodgezwegen (genegeerd) is.

De woorden die in *Génie du Christianisme* vooraf gaan aan de bovenstaande brengen de vergankelijkheid van cultuur tot uiting. Chateaubriand spreekt er van zijn reis door Amerika en hoe er in de overweldigende natuur aldaar slechts nog de ruines van vergane menselijke beschaving zichtbaar waren. Hij realiseert zich dat de natuur uiteindelijk alle bewijzen voor ons menselijk bestaan uitwist. Alleen de bomen en dieren blijven bestaan. Dan volgt dit stuk tekst waarin de reiziger zich zodanig identificeert met de ruïne waarop hij plaatsneemt dat hij zich ook door en door bewust wordt van zijn *eigen* vergankelijkheid. Hij is slechts een reiziger, een voorbijganger als mens in deze machtige natuur. Zijn naam en reputatie zullen vergaan. Zoals de ruïne overwoekerd is, zal ook hij overwoekerd worden door de natuur. Door Chateaubriand op deze manier te citeren, wekt Smiets bij de lezer het vermoeden dat de verhouding van de mens en haar cultuur tot de natuur een rol zal spelen in zijn gedicht. Laten we de eerste laag van deze poëtische berg eens van wat dichterbij bekijken om te zien hoe dat uitpakt.

In de eerste twee strofes lijkt Smiets ons voornamelijk bewust te willen maken van de krachten van de berg met woorden als “slopend eeuwenstorm” (r.5) en “zengend bliksemvuur” (r.6). De berg blijkt de macht te bezitten om weer en wind te weerstaan. Een kracht die de mens allicht te boven gaat. Het feit dat de berg een “tempel der natuur” (r.8) wordt genoemd, geeft hem nog meer gewicht.

Naast haar brute kracht heeft Smiets ook aandacht voor een zekere intelligentie die hij de natuur toedicht. Als “Een groote sfinx” (r.9) beschikt de berg over kennis die de mens nooit zal bezitten. “Eeuwen” (r.13) aan “wetenschap” (r.15) zijn volgens de verteller niet in staat geweest haar “geheimen” (r.10) te onthullen. Ook deze geheime kennis versterkt het gevoel van ontzag bij de lezer. We vragen ons inmiddels af of de berg sinds de negentiende eeuw zodanig aan menselijke beteugeling is onderworpen dat hij zijn wilde voorkomen verloren heeft? Dat moet haast wel. Want zo onstuimig als hij hier beschreven wordt, kennen wij hem niet.

Dan lijkt Smiets voor een andere invalshoek te kiezen. In de derde strofe vergelijkt hij de berg plots met een vorst. Deze verpersoonlijking komt onverwacht. Ineens kunnen we ons met de eigenschappen van de berg identificeren. Hij was toch machtiger dan wij? Het soort mens waarmee Smiets de berg vergelijkt, is echter niet de minste. Het gaat om een vorst. Al

het vorstelijk vertoon dat daarbij hoort, krijgt uitgebreid plaats in deze strofe: de vorst draagt een “groene mantel” (r.21), “Met edelsteen van natuurschoon rijk gevoerd” (r.23,24). Hij heeft handen, maar dan wel “reuzengroote” (r.26) en hij is “gastvrij” (r.25), maar op een wat bedreigende manier. Want hij “wenkt” “de wandlaar” “lokkend” (r.27). De berg vertoont wellicht menselijke eigenschappen maar de macht die ervan uit gaat, is toch echt bovenmenselijk van aard. Smiets heeft het dus nog steeds over die berg die zelfs zingend bliksemvuur weet te doorstaan.

En ook wanneer Smiets de berg even verderop met een spin vergelijkt, die haar “draden” (r.42) in “onnavolgbre paden” (r.44) “spint” (r.40), dicht hij aan de berg bovenmenselijke vermogens toe. Dit keer ligt de macht niet in zijn voorkomen maar in zijn intelligentie. De gast in de berg is volgens dit verhaal namelijk niet in staat zijn paden te volgen en wanneer hij zich laat bekoren door de verlokkingen van het spinnenweb en zijn “duizend wegen” (r.40) betreedt, “zegt [hij] geen andren na wat hij daar ziet of hoort.” (r.47,48). De berg is de mens te slim af. We beginnen langzaam een patroon te zien in Smiets’ benadering van de natuur. De macht die Smiets de berg toedicht en die hemzelf te boven gaat, bestaat in de combinatie van zijn overdonderende voorkomen en intelligentie. Van die combinatie gaat een zekere dreiging uit. Dat Smiets ontzag heeft voor dit stuk natuur is wel duidelijk. Maar als lezer vraag je je af waarom hij daar nu zoveel nadruk op wil leggen.

Wanneer hij in de vijfde strofe dan nóg niet klaar is met de aanbidding van deze bijna als goddelijke ervaren macht der natuur, begin je te begrijpen dat hij de lezer bewust wil maken van zijn menselijke geringheid door zijn vermogens tegen die van de natuur af te zetten. Hij laat de “Indianen” (r.97), “Egyptenaren” (r.99), “Grieken” (r.102) en hun culturele prestaties de revue passeren en de lezer zou bijna vergeten dat het hier nog over de Sint Pietersberg gaat als hij besluit: “Romaansch of middeleeuwsch, of wat de kunst al geeft, Niets is er dat in dien natuurkolossus leeft” (r.109-112). Als hij er vervolgens nog een schepje bovenop doet en letterlijk schrijft: “Natuur is grootsch en diep tot in het kleinste ding; alleen de fiere mensch blijft in natuur gering” (r.117-120), begrijpen we dat hij de mens (wellicht onbewust) van hoogmoed beticht. De mensheid is fier en denkt de natuur te kunnen overtroeven met haar culturele verworvenheden. Maar ze mag zich bewust zijn van haar kleinheid, zo stelt Smiets, van het feit dat de natuur altijd machtiger is. We kunnen zijn woorden dan ook alleen nog maar als spottend opvatten wanneer hij iets verderop stelt: “Treed, vorst der schepping, treed het hart der aarde binnen!” (r.121,122) en daar meer letterlijk aan toe voegt: “o! Buk gedwee de kruin uit eerbied voor dees tinnen” (r.123,124).

In de regels die daarop volgen wordt ook ons aardse streven naar genot en rijkdom hoogmoedig verklaard. Want als mens zul je altijd “slechts stof zijn voor het stof, dat de aarde teelde!” (r.147,148). Ons klein-zijn wordt dan plots een soort christelijk klein-zijn, een gebod tot nederigheid op basis van onze stoffelijkheid. Het duurt dan ook niet lang voordat Smiets, nog in de vijfde strofe, de redding van de kleine mens in de grote berg aan God overlaat. Ons “geloof” (r.167) in God vormt “de fakkel” (r.167) die onze weg door het donkere ondergrondse van de berg verlicht en ons zo “ ’t ware pad” (r.162) wijst. En “onze rede” (r.163) is de “gids” (r.163) “waarin wij” (r.164) “weten en verstaan gelijk een Salomon.” (r.165,166). Smiets beschrijft hier waarschijnlijk een door God ingegeven weten. De Bijbelse koning Salomon had slechts Gods gratie zolang hij de wijsheid die God hem gaf, volgde. Maar op het moment dat hij die macht inzette voor aardse geneugten werd die hem weer ontnomen door God (Nettelhorst, 2008). Het is alsof Smiets hier wil zeggen: de mens moet de rede waarover hij beschikt vanuit zijn geloof in God en op basis van Gods wijsheid inzetten. En dus niet voor aardse doelen zoals “genot” (r.139), “roem” (r.142) en “weelde” (r.146). Die blijken in de berg niet meer dan “kleurig zeepgeblaas” (r.141) te zijn. Doet hij dit laatste toch, zoals hij dat in de wetenschap doet, dan zal hij het nooit van de natuur winnen. Vooral niet in de Sint Pietersberg. Die natuur is te slim en te machtig. Bovendien wacht dan de dood: “Doch wee hem! Die verdwaalt en gids en licht veracht, hij wordt de wisse prooi van d’onafwijkbren nacht.” (r.173-176). De berg lijkt nu het toneel voor het uitdragen van een abstractere, meer algemeen geldende levensovertuiging te worden.

De eerste gedachte die Smiets presenteerde, dat de natuur van de berg machtig is vanuit haar voorkomen en haar intelligentie, heeft gedurende het lezen nu dus al meer dan eens in ons denken een aanpassing ondergaan: de machtige natuur bleek ook in contrast te staan tot de menselijke onmacht. Vervolgens nam onze machteloosheid ten opzichte van de natuur van de berg de vorm aan van een menselijke machteloosheid ten opzichte van God en ten slotte wordt het geloof in God als een soort redding van deze machteloosheid aangeboden. Je wordt als lezer nogal wild heen en weer gesleurd van gedachte naar gedachte en van het ene beeld van de berg naar het andere. Wellicht is deze rappe beweging er mede de oorzaak van dat het gedicht tot nu toe de volgende algemene indruk van de berg bij ons achterlaat: De Sint Pietersberg als een woest stuk natuur vol krachten en gevaren die de mens vreemd zijn en bedreigen. En omdat Smiets de menselijke cultuur in de vijfde strofe zo scherp afzet tegen het karakter van de berg, ga je de macht die de berg wordt toegeschreven meer algemeen verbinden aan de macht van de natuur, en ieder menselijk machtsvertoon ten opzichte van deze natuur als hoogmoedig ervaren. God is dan je enige redding.

In wat dan nog rest van het gedicht blijft Smiets de ingeslagen weg volgen. Dat Smiets de mens hoogmoedig acht, blijkt nog eens te meer wanneer hij schrijft: “treed een stap terug op uw vermeetele baan! Dan lonkt uit dezen nacht de hemel u weer aan.” (r.229-232). De vermeetele ‘baan’ wijst duidelijk op de manier waarop de mens zijn macht in het leven te hoog inschat. De oplossing is direct gegeven: doe een stap terug! Het wordt ineens duidelijk dat Smiets een tegenstelling van houdingen presenteert wanneer hij onze hoogmoed tegenover geloof in God zet. Een stap terug doen en Gods fakkel volgen, houdt in feite een overgave in. En die overgave staat tegenover de hoogmoedige poging de berg te overmeesteren en controleren. Hoe bewust Smiets deze boodschap heeft willen overbrengen is onduidelijk en of hij hem als volgt zou hebben beschreven is twijfelachtig. Maar de gedachte die Smiets’ gedicht in een eerste lezing uitdraagt, lijkt in het kort als volgt te kunnen worden omschreven: De natuur van de berg ontleent een grote macht aan de God die haar geschapen heeft. Aangezien deze macht groter is dan die van de mens, vormt de berg een bedreiging voor hem en is ontzag de juiste houding voor de mens. Dat de mens de berg denkt te kunnen overtreffen met zijn wetenschap en andere culturele prestaties is hoogmoedig en deze hoogmoed leidt in het ondergrondse onvermijdelijk tot de dood. Verzet je je, en tracht je de natuur te overmeesteren dan verlies je het gevecht. Maar als je je over geeft en haar macht accepteert als hoger dan je eigen macht, zal God je op vriendelijke wijze leiden.

Hoofdstuk 3

Tussen controle en overgave

Nu we Smiets' boodschap hebben ontdekt, staan we weer in de open lucht. Het gedicht is uit. En het plaatje rond. Nu kunnen we iedereen die het maar horen wilt, vertellen hoe de Sint Pietersberg eruit ziet. Tenminste, we kunnen hen vertellen dat hij angstaanjagend machtig is en dat hij in pracht niet te vergelijken is met Egyptische piramiden of Indiaanse pagoden. Maar weten we eigenlijk wel *wat* precies de berg zo krachtig en prachtig maakt? Weten we überhaupt wel hoe hij er uit ziet? Nee, we weten niet meer dan dat hij iets van een vorst weg heeft en van een spin. Daar schieten we vrij weinig mee op. Waarom heeft Smiets eigenschappen zoals de kleur en de textuur van de wanden niet beschreven? Waarom niet de gevoelstemperatuur of wellicht dieren die hij gezien heeft in de berg?

Het ziet er naar uit dat Smiets een andere opzet had. Als we het gedicht dan nog eens doornemen op zoek naar uiterlijke kenmerken van de berg, valt er al snel iets vreemds op. Smiets heeft slechts heel sporadisch een uiterlijk kenmerk bij zijn beschrijving betrokken. In plaats daarvan heeft hij veel beeldspraak gebruikt om de berg mee te omschrijven. Zoveel zelfs dat je door de beeldspraak de berg niet meer ziet. Als we onze aandacht dan eens specifiek richten op de beelden die Smiets gebruikt in plaats van op het verhaal dat ze vertellen, zien we dat het haast allemaal cultuurverwijzingen zijn zoals: "piramied" (r.7), "sfinx" (r.9), "vorstelijke" (r.20), "labyrinth" (r.38), "mummiën" (r.55), "museum" (r.89), "pagoden" (r.98), "Griekschen" (r.102), "Romein" (r.105), "kunst" (r.110) "woning" (r.130), "natiën" (r.187), "moedermaagd" (r.193) en "Christuskind" (r.194). De vraag rijst: Waarom zou iemand een gedicht schrijven over natuur zonder haar als natuur te beschrijven? En belangrijker nog: waarom gebruikt Smiets cultuurverwijzende woorden in plaats van natuurverwijzingen om een stuk natuur te beschrijven terwijl hij met die zelfde woorden de mens en zijn culturele prestaties inferieur verklaart aan de natuurlijke krachten van de berg? Dat is tamelijk onverwacht en een tikje dubbelzinnig. Wellicht helpt een observatie van dichterbij de woorden ons een antwoord op die vraag te geven.

We dalen dit keer af naar een diepere laag van de berg op zoek naar de verhouding tussen natuur- en cultuurverwijzende beelden. In hoeverre is er werkelijk sprake van een overheersende hoeveelheid cultuur in dit gedicht? Laten we beginnen in de eerste strofe. De eerste zin getuigt nog van een letterlijke observatie: "Omneveld door den dauw, die perelt uit de wolken." (r.1,2). De berg kan zichtbaar door nevel omgeven zijn. Dat kunnen we iedere

geïnteresseerde dus al over de berg vertellen. Maar iets verderop vinden we dan de eerste cultuurverwijzing. Smiets vergelijkt de berg daar met een piramide: “Zandsteen en piramied, die tempel der natuur” (r.7,8). Het woord “tempel” geeft de berg een religieuze betekenis en laat zien dat Smiets met zijn verwijzing naar de piramide niet slechts de overeenkomst in vorm wilde aangeven.

De tweede strofe begint met een vergelijking van de berg met een “sfinx” (r.9). Opvallend genoeg vormt ook de Sfinx een beeld dat het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* (1936) aan de Egyptische cultuur verbindt: “Egyptisch beeld, een leeuw met vrouwenhoofd voorstellend.” (de Vries & te Winkel, 1936, p. 1328). Maar de Griekse betekenis van de sfinx vertoont meer overeenkomst met de context van Smiets’ gedicht. De sfinx is namelijk ook een monster uit de Griekse mythologie dat de voorbijganger op de weg naar Thebe een raadsel gaf dat hij moest oplossen op zijn weg te kunnen vervolgen (de Vries & te Winkel, 1936). De sfinxachtige berg spreekt tot de mens in raadsels. Het betreft hier een duidelijke cultuurverwijzing. Maar vreemd genoeg werkt ze hier als zodanig tégen de mens die het beeld bedacht. Aan de berg worden immers geheimen toegedicht die de wetenschap niet zou kunnen kennen.

In de volgende strofe komen we de vorst weer tegen. Er worden nu menselijke eigenschappen en gedragingen aan de berg toegeschreven met woorden als: “lichaamsbouw” (r.19), “pronken” (r.19), “mantel” (r.21), “gevoerd” (r.24), “gastvrije” (r.25), “grijsaard” (r.25) en “handen” (r.26.). Deze worden tegelijk gekoppeld aan de uiterlijke kenmerken van de berg: “aarde” (r.18), “rotsig” (r.22), “edelstenen” (r.23), waardoor deze uiterlijke kenmerken hun levenloosheid verliezen. De natuur wordt vermenselijkt. De berg als tempel, als sfinx en als vorst, alle drie de beelden lijken zo op het eerste gezicht weinig met de groene heuvel te maken te hebben. Ze versterken weliswaar ons ontzag voor zijn natuur maar doen dat vreemd genoeg aan de hand van culturele beelden. Als we de eerste laag van het gedicht eraan leggen, lijkt deze tweede laag haast tegengesteld: de kracht van de natuur wordt in dit gedicht opgeroepen met behulp van mensgemaakte beelden terwijl het verhaal in het gedicht juist nadruk legt op de nietigheid van de mens ten opzichte van de machtige natuur. Het is Smiets geweest die deze cultureel getinte beelden gekozen heeft. En het ziet er naar uit dat hij de natuurlijke berg onder de beelden bedolven heeft.

Natuurlijk gebruikt Smiets in zijn evocatie van de berg ook veel verwijzingen naar goddelijkheid en bovenmenselijkheid zoals: “wondren” (r.30), “onmeetbre” (r.34), “Gods almacht” (r.32). Maar die worden dan steeds afgewisseld door menselijkheden: de “vergrijsde wanden” (r.28) “zwijgen van ontzag” (r.29) en “de zuilengangen” (r.34) zijn “met den steen

als met gordijn behangen” (r.35,36). En ook de catacomben en labyrinten die Smiets noemt, zijn menselijke bouwwerken. Opvallend in dit verband is ook dat Smiets spreekt van een “krokodil” (r.51) die “schildpad” (r.51) en “haai” (r.52) verdringt en door hen verdrongen wordt. Het is bekend dat men de mosasaurusschedel in de eerste decennia na de vondst in 1770 nog aanzag voor een krokodil. Een enkeling zag dat het hier om een wel erg vreemd exemplaar van de krokodil ging maar het duurde nog tot 1808 voordat men beseftte dat het wel eens om een andere diersoort kon gaan. (Theunissen, 1984) Of Smiets zich daarvan in zijn tijd bewust is geweest, is natuurlijk niet zeker. Maar het feit dat ook Smiets de mosasaurus ‘krokodil’ noemt, is hoe dan ook een opmerkelijke vorm van ‘vercultuurlijking’. In zo’n geval plaatst men namelijk een ‘nieuw’ natuurlijk voorwerp in bestaande culturele categorieën. En dat zou je kunnen opvatten als een voorbeeld van een menselijke poging de natuur cultureel bevatbaar te maken. Ook de spin bleek al eerder in mijn tekst op een aantal wijzen verpersoonlijkt te zijn door Smiets. Toch kunnen we niet stellen dat onze eerste indruk van Smiets’ woorden verkeerd was. Er staat toch echt: “Natuur is grootsch en diep tot in het kleinste ding; Alleen de fiere mensch blijft in natuur gering.” (r.117-120). Verwarring alom.

Aan het einde van de derde strofe wordt het binnenste van de berg ineens meerdere malen met het verleden, met verval en de dood geassocieerd wanneer Smiets uitdrukkingen als: “voorgeslacht” (r.49), “Als mummiën versteend” (r.55), “nacht” (r.57), “wanhopig donker” (r.58), “voorheen” (r.73+77), “verleden” (r.74) en “doodenakker” (r.75) gebruikt. Het eerdere, vertrouwde beeld van een machtige berg die boven de mens uit stijgt, ontstaat nu opnieuw. Want als we er wat langer over nadenken, zien we dat de mummie bijvoorbeeld een cultuurproduct is. Het is oud leven dat ingezwachteld is om te voorkomen dat de natuurlijke processen het verteren. Een *versteende* mummie is echter leven dat alsnog door natuurkrachten overwonnen is. De mummie is tot steen geworden en als zodanig niet meer te onderscheiden van de stenen berg. De berg heeft dit stukje cultuur dus in zich opgenomen. Hij heeft de cultuur geconsumeerd. Dat Smiets de mummie zelf zo interpreteerde, wordt aannemelijk door de gelijkenis van zijn woordgebruik met dat van Kleijntjens en Knippenberg (1964). Met zijn beschrijvingen van “mummiën” en van een “schiklijk” “pad” lijkt Smiets namelijk bewust of onbewust naar het verhaal ‘Mummiën van de Sint Pietersberg’ te verwijzen. In dit verhaal, zoals het in 1964 door Kleijntjens en Knippenberg is opgeschreven, wordt de dood van drie hoogmoedige mannen in de groeven van de berg namelijk beschreven als een gevolg van een tocht door kuilen en langs levenloze wanden, “die met het uur schrikwekkender werd” (Kleijntjens & Knippenberg, 1964, p.73). Hun overblijfselen worden vervolgens met mummiën vergeleken wanneer Kleijntjens en

Knippenberg beschrijven hoe men hen jaren later aantreft: “Als verschrompelde mummies vond men hunne lijken” (Kleijntjens & Knippenberg, 1964, p.74). Als Smiets zich werkelijk heeft laten inspireren door dit verhaal dan kunnen we zijn mummie opvatten als een versteende, dode mens geconsumeerd door de natuur. In combinatie met de genoemde andere verwijzingen naar verleden en verval zou de versteende mummie dan het verval van cultuur onder invloed van natuur kunnen symboliseren. Ondergronds is er immers geen leven, “geen vogel kweelt een lied” (r.62), “t is alles koude en stilte” (r.63), en je treft er alleen nog “overblijfselen” (r.69) aan “Van wezens, wier geraamt draagt aller eeuwen merk” (r.71,72). Smiets is dus geneigd de berg met dood en verval van cultuur te associëren.

De verwarring en dit verhaal over dood en verstening zetten de verbeelding van de lezer in werking: Terwijl Smiets als maar verder in “het binnenaardsch gebied” (r.64) afdaald, komt hij steeds meer versteend, oud leven tegen. Dat klinkt een beetje als de Griekse mythe van Perseus, die koning Polydektes het hoofd van de Medusa, één der Gorgonen, beloofde. Hij wist onderweg dat hij de Gorgonen naderde toen hij steeds meer versteende mensen op zijn pad tegenkwam. Men beweerde immers dat de Gorgonen al talrijke personen met hun blik versteend hadden (Vink, 2008). De volgende gedachte over Smiets’ schrijfwijze dient zich aan: Net als Perseus maakt Smiets gebruik van een schild om aan een verstenende blik te ontkomen. Niet de aanblik van de Medusa, maar die van de natuur probeert hij te omzeilen. En daarbij dient cultuur Smiets als ‘schild’. Want zoals Perseus de verstening alleen kon voorkomen door de Medusa via de spiegeling van zijn schild te aanschouwen, bekijkt Smiets die angstaanjagende natuur via cultuurverwijzingen, nooit direct. Natuurlijk is deze gedachte geen verklaring voor Smiets’ indirecte natuurbeschrijvingen maar eerder een verhelderend gedachte-experiment. Wanneer we de versteende zee die de Sint Pietersberg tegenwoordig is dus in verband brengen met Perseus, begrijpen we dat het een zekere angst voor de natuur was die Smiets ertoe aanzette over Indianen en Romeinen te blijven spreken terwijl hij het over de Sint Pietersberg had.

Een vreemde spanning blijft er echter bestaan tussen onze eerste interpretatie en de tweede. Want is het niet stiekem een tikje hoogmoedig van Smiets om te pogen de natuur onder zo veel cultuur te bedelven? Ook al was het uit angst. Er is dan in ieder geval bepaald geen sprake meer van overgave aan de macht van de natuur. Smiets wapent zich tegen haar met zijn culturele schild. Bovendien suggereert hij haar geheimen in culturele beelden te kunnen vatten. Ook daarin spreekt hij zijn eigen woorden tegen. Want het waren toch geheimen die “nimmer een geslacht in de oorkonde op kon sporen” (r.11,12)? Ook ná de derde strofe blijft Smiets ambigu door enerzijds de berg als projectiescherm van culturele

beelden zoals het “Christuskind” (r.194) te gebruiken en ons anderzijds te blijven wijzen op de menselijke nietigheid: “Wie zijt gij, zonder gids? Een stofje hier verwijlend” (r.153,154). Smiets’ gedicht is er een van paradoxale betekenis geworden. Het predikt overgave maar overmeestert. Het verklaart zich nietig maar doet toch een greep naar de macht. Dat is de reden dat we in het volgende hoofdstuk weer een nieuwe laag onderzoeken. Want door een paradox als deze wordt onze houding ten opzichte van de natuur wel vaker gekenmerkt. En dat maakt het gedicht tot een interessante confrontatie met onszelf.

Hoofdstuk 4

De paradox compleet

Nu dat blijkt dat de boodschap van dit gedicht niet eenduidig hoeft te zijn, gaan er weer een aantal deuren voor ons open. Als je goed kijkt, zie je namelijk dat er zich in dit gedicht nog wel meer dualisme bevindt dan alleen dat tussen natuur en cultuur. Zo komen we het heden versus het verleden tegen, het leven versus de dood, en eenheid versus verval, om er maar een paar te noemen. Je kunt je nu afvragen of deze andere elementen van de berg eenzelfde paradoxale houding te zien zullen geven of dat ze Smiets' houding wellicht wat eenduidiger kunnen maken. Daarom beginnen we hier met het eerste paar: heden versus verleden. Omdat er een sterk verband zal blijken te zijn van het dualisme 'heden en verleden' met dat van 'leven en dood', nemen we de twee paren samen in onze speurtocht door weer een nieuwe laag van het gedicht. Aansluitend zullen we ook het derde dualisme, namelijk dat van eenheid en verval, onderzoeken.

De tweede strofe trekt in dit verband direct onze aandacht: "Al heeft hier, eeuwen lang in 't wortlend beengewricht De wetenschap heur troon voor 't nageslacht gesticht" (r.13-16). De woorden spreken van de manier waarop de berg in het verleden door de wetenschap tegemoet getreden is. Het is dus allereerst een verwijzing naar het verleden van de berg. Vervolgens is voornamelijk het woord "beengewricht" (r.14) interessant. Het bevat het woord 'been', dat verwijst naar de dood die in deze berg 'wortel' geschoten heeft. Plat beschouwd is de Sint Pietersberg tot stand gekomen uit een hoop op elkaar geplette lijken met wat zand ertussen. In dat opzicht is het daarom begrijpelijk dat Smiets het verleden van de berg met been en dood associeert.

In de derde strofe blijkt Smiets dan toch ook oog te hebben voor het heden wanneer hij beschrijft hoe de berg "opdaagt uit den diepe schoot der aarde" (r.17,18). De Pietersberg zoals we hem vandaag de dag kennen, zo zegt Smiets, "wenkt" "de wandlaar" (r.27) en "pronkt" (r.19) met zijn "lichaamsbouw" (r.19). Smiets beschrijft de "kolommen" (r.29) en de "onmeetbre zuilengangen" (r.34) zoals men die in zijn tijd kan aanschouwen. Maar wanneer hij diezelfde zuilengangen iets verderop met "catacomben" (r. 37) en een "labyrinth" (r.38) vergelijkt, blijkt dat er in iedere tegenwoordige tijd ook verleden schuilt als het om de Pietersberg gaat. Het woord 'catacomben' doet denken aan de onderaardse gangen die ten tijde van het Romeinse rijk door de eerste christenen als begraafplaats en schuilplaats werden gebruikt (Beijk et al., 2001). En ook labyrinten hebben hun geschiedenis. Om nog maar te

zwijgen van piramiden, die vandaag de dag al lang niet meer gebouwd worden. We zien dus ook in Smiets' beschrijving van de hedendaagse berg verwijzingen naar culturen uit het verleden.

Na een korte verwijzing naar de spin, daalt Smiets met uitdrukkingen als "hof van het voorgeslacht" (r.49), deze "grot der mijmeringen" (r.50) en "deze mergelzee" (r.53) opnieuw snel af naar het verleden. Het is iets voorbij deze uitdrukkingen dat er weer bevestigd wordt dat aan het verleden in dit gedicht direct het beklemmende gevoel van de dood gekoppeld is. Want de mergelzee wordt direct geïnterpreteerd als een "dooden-stad" (r.54) en de "overblijfselen" (r.69) van het verleden zijn geraamten van "wezens" (r.71) uit alle eeuwen. Wat in de Pietersberg overgebleven is van het verleden is dood leven. Smiets zegt dan ook letterlijk: "Het spoor des Doods alleen vertoonen mij deze oorden" (r.65,66). De stenen wanden betekenen voor de dichter dus geen *levenloosheid*, zoals je wellicht zou verwachten maar zijn onlosmakelijk verbonden met de associatie van *dood leven*.

Dan stuiten we op een opmerkelijk paar regels: "Een wereld van voorheen, wier puin en korrel thans" (r.77,78). En er begint iets te dagen. Misschien hebben we het verband tussen het verleden en de dood toch niet helemaal juist begrepen. In feite draaien deze regels het verband juist om: Smiets verbindt juist leven aan het verleden, en ziet de dood in het heden! De wereld van voorheen is vandaag de dag niet meer dan "puin en korrel" (r.77). Wat Smiets in de berg ziet is dus de dood van wat in het verleden nog leefde. De berg doet Smiets denken aan het leven van het verleden en maakt hem zo bewust van de dood die dit leven gestorven is. Die dood is het enige de in het heden in de berg aanwezig is. Behalve hij zelf dan. Wellicht wordt Smiets zich daarmee bewust van zijn eigen sterfelijkheid.

De laatste zes regels van de derde strofe werken best verfrissend want Smiets blijkt in puin en korrel dit keer meer te zien dan dood alleen. Het vormt in zekere zin bouwstof voor nieuw leven. Die "wereld van voorheen" (r.77) "rijst" (r.80) namelijk "in een andren glans" (r.80) zodra ze "de nijverheid ter prooi" (r.79) wordt. Smiets lijkt te wijzen op de afgraving van de mergel in dienst van de woningbouw. Het dode materiaal vindt daarin immers een tweede leven. Al is het in "een andren glans" (r.80). De cultuur die hier ooit stierf wordt zo tot bouwsteen voor nieuwe cultuur. Dóór de dood ontstaat dus nieuw leven!

Maar in de vierde strofe spreekt Smiets opnieuw van "vereeuwde stof" (r.87) waarmee hij lijkt te willen zeggen dat het "stof" van de dood hier in de berg vereeuwigd is. Met andere woorden: De dood blijft bestaan in deze grot en er komt geen leven voor in de plaats. De dood van het verleden lijkt op die manier een bedreiging te vormen voor Smiets in het nu! Hij benadert de berg niet echt vanuit zijn aanwezigheid nu. Maar vanuit het ontbreken van het

leven dat er vroeger was en de dood daarvan die er nu voor in de plaats gekomen is. Precies zoals de reiziger in het citaat van Chateaubriand de ruïnes van zijn cultuur in de overwoekerende natuur ziet in plaats van zijn eigen leven aanwezig tussen de ruïnes. Het is opmerkelijk dat het gedicht de berg steeds weer aan onze vergankelijkheid verbindt.

Iets verderop trekt één zin in het bijzonder onze aandacht. Smiets beschrijft plots letterlijk dat hij de berg liever vanuit zijn dode elementen benadert dan vanuit wat in hem leeft: “Wat is de tijd voor u? Slechts de eeuwigheid schenkt kracht” (r.149,150). Hij aanschouwt liever de eeuwigheid die tot uitdrukking komt in “dees rotsen door het zeezand saamgebracht” (r.151,152) dan het tijdelijke genot dat het leven biedt. Alleen dood is eeuwig, leven niet.

Maar dan keert Smiets toch weer terug naar de positie waarmee we in het begin van dit gedicht bekend raakten. Hij verkiest in de zesde strofe het aanschouwen van taferelen van leven zoals “natiën van voor- en achterneven” (r.187,188) en “de eertrofeën eens helds, een christen krijger” (r.203,204) namelijk expliciet boven taferelen van dood en verval zoals “Dat drietal ballingen met weggeknaagde handen” (r.179,180). Ziet Smiets dan toch liever het leven dan de dood in de berg? Opnieuw weet hij ons in grote verwarring te brengen. Dit keer door de manier waarop hij zich tot het leven en de dood verhoudt in dit gedicht. En opnieuw blijkt hij dan dubbelzinniger dan je dacht.

Want waar je aanvankelijk door de eerste strofen het idee krijgt dat het gedicht een angst voor de dood en voor het verleden uit, wordt dat idee al snel ontworteld. Terwijl je vordert in het gedicht, blijkt namelijk dat Smiets er voor kiest de berg vanuit de dood en het verval te benaderen in plaats van vanuit het leven. Zou Smiets zo veel dood en verval in de berg zien omdat het hem nog minder bedreigend voorkomt dan het leven, vraag je je dan af? Zoals hij culturen inzet om de natuur van de berg niet direct te hoeven aanschouwen, zet hij de dood in om het leven niet met blote ogen te hoeven zien. Het is wellicht een wat vreemde constatering. Maar het zou wel verklaren waarom Smiets ervoor kiest in het heden de dood van wat vroeger leefde te zien. Hij *kies*t er toch voor om het “thans” (r.75) te associëren met “puin en korrel” (r.78) (verval/ dood) en het verleden met een “wereld” (r.77) (leven). Hij had bijvoorbeeld ook zichzelf als het leven aanwezig in de tegenwoordige tijd kunnen beschouwen. Maar dat doet hij niet. Aan het eind beweert hij echter opnieuw het tegengestelde en moeten we toegeven dat dit gedicht toch net zo goed spreekt van een angst voor de dood. De paradox is weer compleet.

Naast het feit dat Smiets het leven boven de dood en de dood boven het leven verkiest, is er ten slotte *nog* een eigenzinnig aspect dat het vermelden waard is. Zoals ik al vermeldde,

vormen ook de elementen eenheid en verval een interessante dualiteit in het gedicht. Zij het van kleinere omvang. Laten we er kort naar kijken!

Aan het begin van de vijfde strofe stuiten we op een aantal regels dat gekenmerkt wordt door een opvallende herhaling: “ ’t is alles in één al; één kunstgevoel dooradert Wat hier der eeuwen hand op één punt heeft vergaderd.” (r.113,114). Het woord ‘één’ is hier tot driemaal toe wel erg sterk benadrukt. En wanneer we het gedicht dan nog wat verder doorzoeken, ontdekken we een aantal woorden dat een grote gelijkenis vertoont met het woord ‘één’;

“Zij vormen in één groep onmeetbre zuilengangen.” (r.33,34)

“alles van den hoogsten tot aan den laatsten trap” (r.85,86)

“eenig in zijn wezen.” (r.90)

“ ’t is een heelal met berg, en dal en firmament” (r.93,94)

“ ’t is alles nieuw genot, wat ik hier aan mag staren.” (r.242,243)

De onderstreepte woorden lijken in zoverre op elkaar dat ze allen in meer of mindere mate de idee van eenheid verwoorden. Dat wekt natuurlijk een bepaalde nieuwsgierigheid. Waarin ziet Smiets die eenheid dan? Als we de woorden nog eens vanuit hun context bekijken, kunnen we niet anders concluderen dan dat de eenheid hier bestaat in het geheel der gangen dat de Sint Pietersberg vormt. Door het woord ‘één’ zo te benadrukken, stelt Smiets de berg haast als een levend organisme voor. Vooral met de woorden: “één kunstgevoel dooradert” (r.114). De gangen vormen als het ware de aderen door het lichaam van de berg. Hiermee verbindt Smiets de idee eenheid met levendigheid. Dat zou op zichzelf niet zo’n vreemde vaststelling zijn, ware het niet dat Smiets de berg al meerdere malen als een teken van verval en zelfs van dood aan ons gepresenteerd heeft. Een beeld dat tamelijk tegengesteld is aan dat van het in eenheid levende lichaam. Zo liet ik al eerder zien dat de heuvel zich in zijn hedendaagse gedaante als een berg geplette lijken voordeed: “ ’k Zie overblijfselen in wondervolle werk; Van wezens, wier geraamt draagt aller eeuwen merk” (r.69-72). Ook de “vereeuwde stof” (r.87) die Smiets in “alles, van den hoogsten tot aan den laatsten trap” (r.85,86) ziet, getuigt nu niet bepaald van een ervaring van eenheid. En de vergelijking van de berg met een ‘doodenstad’ brengt eerder associaties met ontbinding dan met eenheid teweeg. Dood is vergane eenheid, het is verval.

Toch zou dit gedicht niet geheel en al aan de Sint Pietersberg gewijd zijn als Smiets haar niet op de een of andere manier als een eenheid zou ervaren. Dat hij dat doet betekent immers dat hij de berg scheidt van haar omringende landschap om zich enkel en alleen op de

eigenschappen van dit stukje hoogteverschil en het ondergrondse ervan te richten. Een scheiding die niet vanzelfsprekend en ook niet natuurlijk is. Je zou het opnieuw als een culturele categorisering kunnen zien: als mens verdelen we het landschap in berg en dal alsof het afgebakende gehelen betreft. In wezen is er in het geval van bergen en dalen nog minder dan aan de kust sprake van een scheiding. En zelfs de kustlijn is dat alleen omdat wij water anders ervaren dan aarde. Zo is de berg voor Smiets dan toch ook een eenheid. En worden eenheid en verval als derde dualisme in dit gedicht tot voorbeeld van Smiets' dubbelzinnigheid. Wat eenheid hier zo tegengesteld aan verval maakt, is voornamelijk dat Smiets de eenheid aan levendigheid koppelt. De paradox luidt dit keer: de berg is een eenheid van gangen zoals het lichaam een eenheid van aderen en organen is en tegelijk is de berg *het* teken van verval aangezien ze niet veel levendiger is dan een berg lijken met wat zand ertussen.

Hoofdstuk 5

Sublieme duisternis

Het moge duidelijk zijn dat Smiets' berg behoorlijk dubbelzinnig in elkaar steekt. De dood en het leven, het heden en het verleden en ten slotte de eenheid en het verval, het zijn allemaal elementen die in dit gedicht een constante tweestrijd in de mens te zien geven wat betreft zijn houding ten opzichte van de Pietersberg. Daarom zou je de tegenstelling natuur-cultuur als de hoofdparadox van het gedicht kunnen beschouwen: De mens en haar cultuur in tweestrijd over haar houding ten opzichte van de berg en haar natuur. Het werk wordt verder algemeen gekenmerkt door een beweging tussen uitersten. De extreme ervaringen en tegenstrijdigheden die Smiets beschrijft en die op ons aanvankelijk wat overdreven over kunnen komen, zien we behalve bij Chateaubriand ook in het werk van andere kunstenaars van Smiets' tijd. Zo worden ook de woorden van Willem Bilderdijk vaak als paradoxaal ervaren: Piet Gerbrandy (2000) is van mening dat "Bilderdijk vaak iets anders doet dan hij beweert, iets anders zegt dan hij eigenlijk wil, iets anders tot uitdrukking brengt dan hij denkt te zeggen" (Gerbrandy & van Hattum, 2000, p. 8). En meent Gert-Jan Johannes (2000) in dezelfde bundel dat Bilderdijk de lezer nogal eens expres op het verkeerde been zet door in zijn gedichten "als een soort perverse quizmaster" "valse aanwijzingen" te geven (Johannes, 2000, p. 132). Smiets kan soms op een zelfde manier dubbelzinnig zijn. Dat Bilderdijk een voorbeeld voor Smiets was, verklaart dit enigszins. Maar omdat Smiets' werk niet alleen dubbelzinnig is maar ook ervaringen als die van het duister, van kou en absolute stilte, de oneindigheid der gangen en de geringheid van de mens ten opzichte van de 'grootsche' natuur behandelt, dringt zich een specifiekere en meer toepasselijke associatie aan ons op. Namelijk de associatie met de ervaring van het Sublieme. Het Sublieme bestaat ook in de paradoxale combinatie van extremen.

Om wat meer zicht te krijgen op de ervaring van het Sublieme, kan Edmund Burke ons goed helpen. De in 1729 geboren, Ierse filosoof en politicus schreef in 1756 het werk: *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* waarin hij naast de werking van smaak en de ervaring van schoonheid dus ook die van het Sublieme op filosofische wijze uit de doeken doet. Volgens Burke is het Sublieme een ervaring van extreme angst voor pijn of gevaar die niet werkelijk bedreigen dankzij enkele aanpassingen zoals afstand tot de pijn of het gevaar. Op die wijze ervaren we de angst als een intens genot. Hoe dit kan, legt hij in zijn filosofisch onderzoek naar deze tweede categorie van de esthetiek

uit. Pijn is de basis van deze ervaring, zo stelt hij. Niet genot. Want dat is de basis van het Schone (Burke, 1756). Pijn en gevaar worden door de mens ervaren als een bedreiging van hun leven met de dood (Burke, 1756, p. 27/28). De dreiging van pijn of gevaar in combinatie met verlies van macht en controle veroorzaakt vervolgens angst. Angst is het leidende principe van het Sublieme (Burke, 1756, p. 44). Het Sublieme heeft dus als idee altijd te maken met zelfbehoud en is daarom een van de meest diepgevoelde ervaringen die er bestaan (Burke, 1756, p. 27). Iets Subliems is intens, overweldigend machtig en in zekere mate levensbedreigend (of met pijn bedreigend). Maar er is ook altijd een zekere aanpassing zoals afstand noodzakelijk om van een puur verschrikkelijke ervaring een Sublieme te maken, aldus Burke. Daar waar pure pijn slechts vreselijk is, kan de dreiging van pijn op zekere afstand opluchtend werken. (Burke, 1756, p. 28) Zodra de pijn aan de mens geen werkelijk geweld doet en de angst niet direct tot destructie van de persoon leidt, kunnen ze verlichtend werken (Burke, 1756, p. 114). Een fijne angst, een prettige pijn is dan het gevolg. Een soort angst en rust tegelijk. Het object dat tot dit “delight” leidt, is het Sublieme object (Burke, 1756, p. 24).

Het Sublieme veroorzaakt vervolgens een staat van perplexiteit (“astonishment”) van de ziel, zo stelt Burke, waarin alle beweging wordt uitgesteld vanuit een zekere mate van angst. De geest is dan zo volledig vervuld door het sublieme object dat het geen aandacht over heeft voor andere objecten. Laat staan dat het kan nadenken over het object dat haar in zijn macht heeft. De perplexiteit wordt veroorzaakt door het object, niet door ons denken, voegt Burke daar ten slotte aan toe (Burke, 1756, p. 43).

Als *iets* Smiets’ ervaring van de berg in het gedicht treffend beschrijft, dan zijn het wel woorden als: intens, overweldigend machtig en levensbedreigend. En juist het verlies van macht en controle in een situatie van gevaar staat in dit gedicht centraal. Zelfs de factor afstand is aanwezig. Namelijk in het feit dat de meeste gruwelijke taferelen die Smiets aanschouwt, zich in het verleden bevinden. Zoals tijd voor Smiets, vormt het papier voor ons een afstand tot de dreigende dood van het ‘binnenaardsch gebied’. Alle ingrediënten voor een Sublieme ervaring zijn dus aanwezig. Dat Smiets zich tot Perseus’ schild wendde, is dan niet zo vreemd meer. Ook de cultuurverwijzingen vormen immers een afstand die van een puur verschrikkelijke ervaring een Sublieme maken. Dat de beschrijving van de Sint Pietersberg uit het gedicht veel verwantschap met de Sublieme ervaring vertoont, blijkt wanneer we het gedicht doorzoeken op elementen die Burke als oorzaken van het Sublieme beschreef. Als oorzaken voor de Sublieme ervaring noemt Burke:

- Duisternis (verwarring/ onhelderheid),

- een verbale (en dus imperfecte) weergave in woorden in plaats van beelden van een fenomeen of gebeurtenis,
- Ideeën van eindeloosheid en eeuwigheid (hier stopt ons weten en ontstaat angst). Eenvormigheid en herhaling geven de illusie van eindeloosheid,
- Verwarrende en grote beelden,
- De macht van een krachtig voorwerp of levend wezen om je pijn en gevaar te bezorgen. Macht is een belangrijke bron van het Sublieme,
- Ontbering (gebrek/gemis) zoals door leegte, duisternis, eenzaamheid en stilte,
- Weidsheid (grootsheid van dimensie). Vooral diepte, maar ook hoogte en soms lengte, (of optisch bedrog daarvan) veroorzaken een ervaring van weidsheid.
- Moeilijkheid (van creatie). Zoals in het geval van het bouwen van een piramide.
- Pracht (heerlijkheid/ luister) zoals van de sterrenhemel. Een opeenvolging van moeilijk te verbinden metaforen kan op een zelfde wijze groots en subliem aandoen.
- Overweldigend fel licht, snelheid van licht en een snelle overgang van licht naar donker en andersom. Zolang het maar verblindt en het effect van duisternis op het oog heeft. Want dan betekent het een overweldiging van onze vermogens ofwel machtsverlies.
- Kleur. Alleen donkere kleuren, want heldere kleuren maken weinig indruk.
- Extreem hard geluid. Voornamelijk vanwege het schrikeffect. Het vervult van angst en overmeestert. Zoals het huilen van mens of dier hartverscheurend kan werken.
- Intense geur of smaak. Zoals bitter wanneer het beschreven wordt in een verhaal.

(Burke, 1756, p. 22-71).

Let wel: In alle gevallen geldt dat de ervaring pas sublieme vormen aan kan nemen wanneer ze niet slechts pijnlijk is. Een zekere afstand is noodzakelijk voor een ervaring van opluchting zoals de Sublieme. (Burke, 1756, p.28)

In het gedicht zien we bovenstaande elementen op een aantal plaatsen. Ten eerste bevindt het element ‘duister’ zich al in het gekozen onderwerp: het ‘binnenaardsche’ van de Sint Pietersberg. Woorden als “nacht” (r.57), “wanhopig donker” (r.58) en “donkere pagoden” (r.98) verwijzen bovendien meer letterlijk naar duisternis. Ook gebrek aan licht wordt meerdere malen benoemd zoals wanneer Smiets schrijft: “hier koestert mij geen zon, hier lacht geen stergeflonker” (r.58,59) of “Ternauwernood verlicht door ’t flikkren der flambouw” (r.125,126). Zonder licht is er duisternis en dat wordt hier aan gevaar en angst

gekoppeld. Het licht wordt dus letterlijk als hoopvol en rust- en leidinggevend afgezet tegen het wanhopige donker: “Die fakkel is ’t geloof, ontstoken door de zon. Der openbaring Gods” (r.167-169), “Doch wee hem! die verdwaalt en gids en licht veracht, Hij wordt de wisse prooi van d’ onafwijkbren nacht.” (r.173-176). Het licht bovengronds wordt vervolgens gekoppeld aan bevrijding: “Dan lonkt uit dezen nacht de hemel u weer aan. Goddank daar schijnt het licht, het lieve licht van boven!” (r.231,232). Het licht is hier *Gods* licht dat ons het juiste pad wijst. Zonder licht is er verwarring. Ook in dit gedicht. Duisternis en verwarring zijn volgens Burke precies de elementen die nodig zijn om een sublieme ervaring in de mens te bewerkstelligen omdat het verlies van controle betekent en bij gevolg angst.

Ook het feit dat je via de verbale communicatie van wat Smiets in de berg ervaart slechts een schimmig beeld van die berg krijgt, draagt bij aan de ervaring van spanning en angst bij de berg. Smiets beschrijft haast nooit letterlijk hoe de berg eruit ziet maar doet dat aan de hand van cultuurverwijzingen. Dat draagt bij aan de geheimzinnigheid die een zekere angst of op z’n minst een zeker ontzag voor de berg inboezemt. Dat ontzag heeft ook te maken met de ‘moeilijkheid’ (“difficulty”) van een fenomeen als de berg. (Burke, 1756) Deze natuurlijke prestatie kan de mens maar moeilijk imiteren: “Zoo bouwde de Indiaan geen donkere pagoden, zoo dolf de Egyptenaar geen graf voor zijne dooden” (r.97-100), “De prachtige Romein moet in gebouwen wijken Voor wat Natuur alhier voor ‘t menschenoog doet prijken.” (r.105-108). Het feit dat ‘Natuur’ (r.107) met een hoofdletter geschreven is, wijst er wellicht op dat Smiets zich bewust is van de goddelijke oorsprong van deze natuur. Op die wijze komt het machtsverschil dat altijd een rol speelt bij de ervaring van het Sublieme tot uiting. De natuur is vanwege deze oorsprong zoveel machtiger dan wij. En dat stelt haar in staat tot het veroorzaken van pijn of gevaar voor de mens. De natuur wordt d.m.v. deze machtstoeschrijving dus een van de grootste bronnen van het Sublieme voor de mens. Ten slotte levert ook het feit dat de berg over kennis beschikt die de mens niet heeft, een machtsverschil in het nadeel van de mens op: “Een groote Sfinx gelijk, laat hij geheimen hooren, die nimmer een geslacht in de oorkonde op kan sporen” (r.9-12). Van de macht van de natuur over de mens getuigen nog talloze andere passages. Zo blijkt dat er nog meer van Burke’s oorzaken van het Sublieme zoals de imperfectie van verbale weergave, ‘difficulty’ en machtsverschil aanwezig zijn in dit gedicht.

Ook ideeën van eindeloosheid en eeuwigheid spelen een rol. Dit blijkt uit regels als: “Al heeft hier eeuwen lang, in ’t wortlend beengewricht” (r.13,14) en “onmeetbre zuilengangen” (r.34). Maar ook woorden als ‘labyrinth’ (r.38) verwijzen naar een eindeloosheid die beklemmend is. Het labyrint is in zijn grootsheid en intelligentie ontzagwekkend. De

“onnavolgbare paden” (r.44) zouden immers je dood kunnen betekenen. Naar deze dood verwijst Smiets dan ook even later. Dat de ondergrondse berg al een eeuwigheid bestaat en al net zo lang slachtoffers maakt, versterkt de angst voor haar nog meer: “k Zie overblijfselen in wondervolle werk Van wezens, wier geraamt draagt aller eeuwen merk.” (r.69-72). Angst voor eindeloosheid is hier dus duidelijk gekoppeld aan angst voor de dood, die op zichzelf ook weer een eeuwigheid vertegenwoordigt. De uitdrukking “vereeuwde stof” (r.87) verbindt de twee nog eens letterlijk: dood en eeuwigheid. Het Sublieme ten top. En zo zijn er nog meer voorbeelden van eeuwigheid en eindeloosheid in het gedicht te vinden. (“oneindig meer dan slaaf, dan edelman of koning!” (r.131,132))

De manier waarop Smiets de ene metafoor met de andere afwisselt zonder ze verder uit te werken, wordt wel eens gezien als een zwakte van Michael Smiets als dichter. Een opeenvolging van moeilijk te verbinden metaforen kan volgens Burke echter ook bijdragen tot de ervaring van grootsheid en het Sublieme. De lezer wordt overweldigd door de snel opeenvolgende beelden en beleeft wat er gezegd wordt daarmee nog intenser. Dat dit element zich in Smiets’ berg bevindt, stelden we al eerder vast. Hij verplaatst zijn beeldspraak moeiteloos van de dierenwereld naar die van de fantasie en van de fantasie naar die van de cultuurgeschiedenis. Intussen moet de lezer zijn blik op de tekst steeds vernieuwen en zijn beelden aanpassen. Dit is precies hoe Burke de verwarring beschrijft die aan kan zetten tot het Sublieme.

Zo kunnen we nog talloze andere voorbeelden geven. Maar het punt dat ik wil maken is hoogst waarschijnlijk inmiddels duidelijk: Smiets’ beschrijving van de Sint Pietersberg toont veel verwantschap met de Sublieme ervaring zoals Burke die beschreef. Opnieuw geldt, dat het onzeker is of Smiets deze elementen bewust bij zijn gedicht betrokken heeft om deze ervaring over te brengen op de lezer of dat hij dat onbewust deed. Maar in wezen is dat zo belangrijk niet. Belangrijker namelijk voor ons inzicht in het werk is het verband tussen de Sublieme ervaring en de paradoxale betekenisgeving die we al zo vaak hebben geconstateerd. Het ziet er namelijk naar uit dat de tegenstelling in de hoofdparadox begrijpelijker wordt in het licht van de in Smiets’ tijd zo populaire Sublieme ervaring. De hoofdparadox van Smiets’ werk, zo stelden we eerder al, luidt als volgt: Smiets beschouwt de natuur als dusdanig machtig en de mens als dusdanig nietig ten opzichte van deze natuur dat iedere poging tot overheersen van de natuur door de mens volgens hem op hoogmoed berust. Overgave is daarom de juiste houding van de mens ten opzichte van de berg. Tegelijk lijkt Smiets zelf toch een poging tot overheersen te doen wanneer hij de berg als het ware onder cultuur bedelft door hem overwegend door middel van cultuurverwijzingen te beschrijven. Smiets geeft zich

dus bepaald niet over aan de natuur. Daarom stel ik dat het gedicht er een van paradoxale betekenis is geworden. Het predikt overgave maar overmeestert. Het verklaart zich nietig maar doet toch een greep naar de macht.

Dat maakt het dan ook zo aardig om te zien dat juist in de wisselwerking tussen overgave aan de natuur en bezwering ervan de paradoxale combinatie van angst en verlichting van angst kan bestaan, die kenmerkend is voor de sublieme ervaring. Het is wellicht in de onrustige twijfel tussen die twee dat dit gedicht vorm heeft gekregen. Iedere overgave getuigt immers van een korte verlichting van angst. Smiets lijkt voornamelijk op momenten dat hij zijn geloof in God neerpent, in staat te zijn om zijn eigen onmacht te aanschouwen en zich over te geven. Maar terwijl zijn woorden een boodschap van overgave prediken, zeggen zijn indirecte beschrijvingen iets anders. Daarmee klampt hij zich opnieuw vast aan culturen, hun prestaties en het christendom in het bijzonder. De Sublieme ervaring zou zo Subliem niet zijn zonder de momenten van diepe angst die juist weer aanzetten tot een wanhopige poging de controle te hervatten. En zoals Smiets tot aan de laatste letter wipt van overgave naar bezwering van de natuur en terug, doet hij dat ook zo van leven naar dood, van heden naar verleden en van eenheid naar verval, en terug. In al die gevallen balanceert men zoals we zagen op de rand tussen controle en overgave en in zekere zin dus ook tussen angst en tijdelijke verlossing van angst. Op die manier gaat het gedicht tot aan de laatste letter sterke verwantschap vertonen met de sublieme ervaring. De eerdergenoemde aanwezigheid van Burke's oorzaken van het Sublieme draagt daar nog eens toe bij.

Hoofdstuk 6

Door de negentiende-eeuwse bril

We hebben nu gezien dat de tegenstellingen waaraan dit gedicht rijk is, een ervaring beschrijven en bewerkstelligen die verwant is aan de sublieme ervaring. Maar weten we daarmee ook dat Smiets dit alles zo ervaren en bedoeld heeft? Heeft hij echt de bedoeling gehad de moeilijkheid van het aannemen van een juiste houding ten opzichte van de natuur op de lezer over te brengen door hem te confronteren met twee tegenstrijdige houdingen? Heeft hij die houding zelf eigenlijk wel als tegenstrijdig ervaren? Wat nu als Smiets zich überhaupt niet bewust was van zijn eigen dubbelzinnige ervaring van de berg? Of dat hij de berg in ieder geval niet met opzet dubbelzinnig heeft beschreven? Dat is natuurlijk ook heel goed mogelijk. Wat weten we überhaupt van hoe men de Sint Pietersberg zag in de negentiende eeuw? Aangezien we deze tekst niet vanuit de behoefte aan een verklaring voor haar totstandkoming maar vanuit onze interesse in de verschillende betekenissen die eraan gegeven kunnen worden benaderen, is het antwoord op bovenstaande vragen niet direct van cruciaal belang. En de betekenis van een tekst is zeker niet alleen in de bedoeling van de schrijver te vinden. Desondanks kan het leven van Smiets ons in dit geval toch een interessant nieuw perspectief bieden op onze interpretatie van dit gedicht. Want ook zonder de herkomst van iedere letter te willen verklaren, kan het feit dat Smiets katholiek was bijvoorbeeld een nieuw licht werpen op het overheersende gebruik van cultuurverwijzingen in dit gedicht.

‘In den Sint Pietersberg, bij Maastricht’ werd in 1874 gepubliceerd. Dat gebeurde in het Vlaamse tijdschrift *Lettervruchten van Met Tijd en Vlijt* dat in die tijd werd uitgebracht door het studentengenootschap Met Tijd en Vlijt te Leuven. (Ruyten, 1887) Marc Carlier en Ada Deprez (1991) zijn van mening dat dit studentengenootschap nog vóór het verschijnen van deze uitgave een koerswijziging onderging die haar conservatiever maakte dan voorheen:

“Vanaf oktober 1871 ondergaat Met Tijd en Vlijt een radicale koerswijziging. Het conservatisme gaat er hoogtij vieren. De onderwerpen krijgen een sterk religieuze inslag. Men verdedigt het middeleeuwse gildensysteem, opteert voor een systeem van getrapte verkiezingen i.p.v. algemeen stemrecht. Kritiek op de inquisitie hoort men niet meer. Alle fouten van de kerk worden goedgepraat. Het ultramontanisme doet zijn intrede. (...) Nog tot 1873 zal Met Tijd en Vlijt de onpartijdige

samenwerking onder de Vlaamsgezinden verdedigen. In dat jaar komt het tot een breuk met het liberale 't Zal Wel Gaan. De polarisatie heeft nu ook in de Vlaamse Beweging definitief haar intrede gedaan. (...) In het academiejaar 1871-1872 doet secretaris Camiel Siffer (...) het voorstel een nieuwe bundel Lettervruchten uit te geven (...) Die verschijnt uiteindelijk in 1874. De verzameling weerspiegelt treffend de gewijzigde mentaliteit.”

(Carlier & Deprez, 1991, p. 27/28).

Of het studentengenootschap conservatief genoemd kan worden, valt te betwisten. Interessant in dit verband is echter vooral dat het genootschap vanaf 1871 een religieuzere mentaliteit aannam en dat ze zich hiermee scherper probeerden af te zetten tegen de liberalen van hun tijd. Vervolgens citeren Carlier en Deprez het openingsartikel van de nieuwe bundel, zoals het geschreven werd door ene professor Dupont om te laten zien dat “de verzameling” “de gewijzigde mentaliteit” “treffend” “weerspiegelt” (Carlier & Deprez, 1991, p. 28). Professor Dupont verwoord vanuit zijn ultramontanistische houding zijn afkeer van “vrije wetenschap”, van “vrije pers”, van “gewetens- en godsdienstvrijheid” en van “staatsvrijheid” (Carlier & Deprez, 1991, p. 28). Die hij allemaal als heidens bestempelt. Iets verderop in deze bundel *Lettervruchten* bevindt zich een essay van Adolf de Ceuleneers getiteld ‘Eenige woorden over het schoone in de kunst’ (Carlier & Deprez, 1991, p.29). Het is in dit artikel dat we een sleutel tot Smiets’ manier van schrijven vinden. Want zoals Carlier en Deprez al vaststellen: “De Ceuleneers opstel is een aanval tegen het heersende realisme dat zich tot doel stelt de uiterlijke vorm van de omliggende wereld zo getrouw mogelijk weer te geven.” (Carlier & Deprez, 1991, p.29). Volgens Ceuleneers maakt het realisme de kunst “zielloos” en “verderfelijk”. En in dit artikel probeert hij te bewijzen dat de kunst “godsdienstig geïnspireerd moet zijn om waarlijk groot te zijn” (Carlier & Deprez, 1991, p.29). Het realisme is daar niet toe in staat omdat “men er niet streeft naar de absolute Schoonheid, die een afspiegeling van (de) God(heid) is.” (Carlier & Deprez, 1991, p.29). Het feit dat Smiets zo veel verwijst naar culturen en verleden in zijn beschrijving van de berg zou dus vanuit zijn christelijke geloof en de context van het studentengenootschap heel goed kunnen worden verenigd met het beeld van een nietige mens tegenover een machtige, door God geschapen natuur. Want dankzij deze cultuurverwijzingen voorkomt Smiets dat zijn werk te realistisch wordt. Zo laat hij ruimte voor ontzag voor de ‘ziel’ van de natuur, de Godheid die ook volgens Ceuleneers niet overspoeld mag worden door een preoccupatie met “de uiterlijke

vorm van de omliggende wereld” (Carlier & Deprez, 1991, p.29). De cultuurverwijzingen getuigen in dit opzicht dus van eenzelfde respect en ontzag voor de onbeschrijflijke goddelijke essentie van de omringende wereld als de nietigverklaring van de mens ten opzichte van de godgeschapen natuur doet. Namelijk omdat ze realisme voorkomen. Dat betekent echter dat de paradox van natuur en cultuur waardoor Smiets’ houding ten opzichte van de natuur gekenmerkt leek te worden, niet langer per definitie een paradox hoeft te zijn. Zowel Smiets’ katholieke geloof als het feit dat dit gedicht deel uit maakte van een schriftelijk verzet tegen de liberalen, maken Smiets’ houding minder dubbelzinnig.

Daar komt nog eens bij dat ditzelfde katholieke geloof nooit veel op had met pantheïsme. In een tijd waarin stromingen als de Romantiek veel kunstenaars aanzetten tot behandeling van God als immanent in de natuur, legde de katholieke kerk extra nadruk op de transcendente aard van God (Levine, 2007). Het is dus heel goed mogelijk dat ook dit vermijden van pantheïsme een reden is geweest voor Smiets om de berg niet realistisch te beschrijven. Het genoemde ontzag zou in een realistische beschrijving wellicht te veel gericht zijn op de uiterlijke verschijning van de natuur waarmee deze uiterlijkheden onbedoeld goddelijke vormen zouden aannemen. Dat zal Smiets als katholieke priester zeker in een tijd van strijd tussen de katholieke en de liberalen hoogst waarschijnlijk hebben willen vermijden. Ook dit gegeven steunt het idee dat Smiets’ paradoxen geen paradoxen waren.

Eigenlijk hebben we het cirkeltje nu weer rond gemaakt. We begonnen met de menselijke hoogmoed in de natuur, vonden een antithese in verwijzingen naar cultuur, verleden en verval en komen nu weer tot een synthese tussen beiden aan de hand van Smiets’ katholieke achtergrond. Je zou je nu terecht kunnen afvragen wat we hiermee zijn opgeschoten en welke waarde de mogelijke verwantschap van deze paradoxen met de sublieme ervaring heeft wanneer de paradoxen geen paradoxen meer zijn.

Toch neemt dit alles niet weg dat dit katholieke, negentiende-eeuwse beeld van de natuur zich aan ons eenentwintigste-eeuwers innerlijk tegenstrijdig voor doet. Dat beide ideeën wellicht in het katholieke wereldbeeld pasten, wil niet zeggen dat ze niet ook als tegenstrijdig geïnterpreteerd kunnen worden. Daarin komen juist de interessante verschillen tussen Smiets’ tijd en de onze tot uiting. Daar komt bij dat Smiets zich niet bewust hoeft te zijn geweest van de tegenstrijdigheid die zijn gedicht tot uiting bracht. Want stel dat Smiets de cultuurverwijzingen heeft ingezet om realisme te voorkomen, dan nog getuigen ze ook van een poging grip te krijgen op de natuur. Het blijft immers vreemd dat een man zijn ontzag voor de natuur afzet tegen zijn minachting voor de menselijke prestaties door middel van een

beschrijving van deze menselijke prestaties. Smiets' katholieke wereldbeeld neemt daarom de tegenstrijdigheid van de combinatie van een boodschap tot overgave met een poging tot overheersen of controleren van de natuur niet weg. Het is goed om ons van deze dubbelzinnigheid bewust te zijn omdat ze ons laat inzien dat een gedicht meer dan één interpretatie kan hebben. Als we voor die mogelijkheid niet openstaan, lopen we een interessante confrontatie met onze even menselijke als paradoxale manier van denken, mis. Bovendien is het leuk dat een gedicht als 'In den Sint Pietersberg, bij Maastricht' ons een kijkje in het natuurbeeld van de negentiende eeuw gunt om te zien dat wat voor ons eenentwintigste-eeuwers tegenstrijdig lijkt in een ander wereldbeeld wellicht coherent kan zijn.

Conclusie

Nu blijkt dat we met deze interpretatie van het gedicht ‘In den Sint Pietersberg, bij Maastricht’ wel degelijk iets opgeschoten zijn, zal ik in een korte samenvatting van mijn inspanningen meer omvattend tot een conclusie proberen te komen over wat het dan is dat we bereikt hebben. We hebben onderzocht hoe de berg in taal gerepresenteerd werd. Onze afdaling naar het ondergrondse begon namelijk met de vraag: Op welke wijze brengt deze negentiende-eeuwse tekst beelden en betekenissen van de Sint Pietersberg voort? Een rondleiding door Smiets’ poëtische berg liet zien dat de beeldvorming rond de berg in werkelijkheid nog niet zo eenduidig was als dat een eerste lezing deed vermoeden. Er bleek namelijk sprake te zijn van meerdere lagen van betekenisgeving. De eerste betekenis die we uit het gedicht wisten te destilleren was die van een berg als een machtig stuk natuur waarin de mens niet meer dan een nietig wezen is. Bijgevolg werd de poging van de mens om de berg te bezweren als hoogmoedig beschouwd. Een laag dieper in deze betekenisgeving bleek Smiets’ houding ten opzichte van de berg al complexer en dubbelzinniger te zijn dan we in eerste instantie dachten. Hij bleek door middel van cultuurverwijzingen een poging tot bezweren van de berg bloot te leggen die we later beschouwden als een soort verdedigingsmiddel vanuit een mogelijke angst voor de macht der natuur. Overgave aan de natuur kwam zo tegenover controlering door middel van cultuur te staan. Het feit dat het gedicht beide betekenissen tegelijk leek uit te dragen zorgde voor een zekere verwarring. Die verwarring werd alleen maar groter toen het gedicht nog meer dualismen bleek te bevatten, zoals leven-dood, heden-verleden en eenheid-verval, die op hun beurt voor nog meer paradoxen zorgden in de betekenisgeving van het gedicht. De verwantschap van deze paradoxale beeldvorming aan het soort beeldvorming dat de sublieme ervaring kenmerkt, schiep wat meer begrip voor het gedicht en haar effect op de lezer. De dubbelzinnigheid van controle en overgave bleek namelijk een afwisseling van angst en verlossing van angst in te houden die door de mens als fascinerend wordt ervaren. Maar dit verband met de zogenaamde sublieme ervaring confronteerde ons in dit gedicht ook met de dubbelzinnigheid die wij mensen algemeen aan de dag leggen wanneer het om het aannemen van een juiste houding ten opzichte van de natuur gaat. Alle voorgaande lagen werden plots betwijfeld, toen Smiets’ katholieke achtergrond een ander licht op de hoofdparadox natuur-cultuur van dit gedicht wierp. Wellicht was de betekenis van het gedicht toch niet zo dubbelzinnig, stelden we toen, wanneer je zijn cultuurverwijzingen beschouwde als een poging realisme en pantheïsme te vermijden. Ten slotte concluderen we dat het toch op zijn minst vanuit een eenentwintigste-

eeuws wereldbeeld ambigue blijft dat een boodschap van ontzag voor de natuur en minachting voor de menselijke prestaties door middel van menselijke prestaties beschreven wordt. Het resultaat van onze speurtocht door de Pietersberg is dus tweevoudig: Ten eerste hebben we gezien dat een gedicht als dat van Smiets op meerdere lagen van betekenis te interpreteren valt en daarin niet per sé eenduidig hoeft te zijn. Ten tweede hebben we een korte blik kunnen werpen op de natuurbeleving zoals die in de negentiende eeuw bestond en de gevolgen die deze kon hebben voor de manier waarop men de Sint Pietersberg in Maastricht ervoer. Het bleek voor Smiets een Christelijke ervaring te zijn. Hier eindigt onze reis door het 'binnenaardsche'. We zijn weer terug aan het oppervlak. Welkom 'in vollen oceaan Van stralen, bloemenkleur en golvend rijpe graan'! (r.238-240)

Literatuur

Abeele, A. van den (2010). *Belgische Revolutie*. Retrieved May 31, 2010 from:

http://nl.wikipedia.org/wiki/Belgische_Revolutie

Beijk, E.E.M., Colman, L. et al. (red.) (2001). *Woordenboek der Nederlandsche Taal.* 's Gravenhage: SDU Uitgevers. (Aanvullingen eerste deel, p.774)

Burke, E. (1849). *Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful : with an introductory discourse concerning taste*. Londen: Scott, Webster & Geary.

Carrier, M. & Deprez, A.V. (1991). *Bibliografie van de vlaamse tijdschriften in de negentiende eeuw*. Gent : Rijksuniversiteit, Cultureel Documentatiecentrum.

Chateaubriand, F.A.R. de (1802/ 1966). *Génie du Christianisme*. Parijs: Garnier-Flammarion.

Gerbrandy, P. & Hattum, M. van (2000). *Wie leert 't krekeltjen zijn lied? : de poëtische oorspronkelijkheid van Willem Bilderdijk : negen beschouwingen over gedichten van Bilderdijk*. Groningen: Passage.

Johannes, G.J. (2000). De verduistering van de hemel: Bilderdijks 'Avondstond'. In Gerbrandy, P. & Hattum, M. van, *Wie leert 't krekeltjen zijn lied? : de poëtische oorspronkelijkheid van Willem Bilderdijk : negen beschouwingen over gedichten van Bilderdijk* (pp. 132). Groningen: Passage.

Kleijntjens, J. & Knippenberg, H.H. (1964). *Uit droom- en fantasiewereld I, Limburgsche Sagen*. Leiden: M.J. Dieben.

Knippenberg, H.H. (1910). Eerste afdeeling, eerste zitting. Letterkunde, Tooneel, Muziek. In Endepols, H.J.E. (red.), *Handelingen v h 31^e Nederlandch Taal- en Letterkundig Congres gehouden te Maastricht, 28 tot 31 Aug. 1910*. (pp. 176- 179). Maastricht: Leiter-Nijpels

Knippenberg, H.H. (1911). Dr. Michael Smiets herdacht. In Provinciaal genootschap voor Geschiedkundige Wetenschappen, Taal en Kunst, *Limburg's Jaarboek 1911*. (pp.116-120.) Sittard: Stoomdrukkerij Bern. Claessens.

Knippenberg, H.H. (n.b.). Smiets. (elektronische versie). In *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, deel 3, (pp. 1185/1186).

Levine, M. (2007). *Panteïsm*. Retrieved may 15, 2010 from:
<http://plato.stanford.edu/entries/pantheism/>

Nettelhorst, R.P. (2008). *100 Bijbelse figuren, verhalen over de boeiendste personages uit de heilige schrift*. Vert. van "the bible's most fascinating people". (E.M. Lauret & W. Paalman, vert.). Kerkdriel: Librero. (Oorspronkelijke uitgave 2008).

Ruyten, A.H.M. & Smiets, M. (1887). *Dichtwerken van wijlen Dr. Michaël Smiets*. Roermond :Van der Marck.

Theunissen, B. (1984). A.G. Camper, Cuvier en het Mosasaurusvraagstuk; een case-study van Cuviers paleontologie. *Tijdschrift voor Geschiedenis Geneeskunde, Natuurwetenschap, Wiskunde en Techniek*, 7(2), 65-78.

Tielrooy, J. (1936). *Een groot romanticus, Chateaubriand, zijn leven en zijn werken*. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V.

Vink, J. (2008). *Perseus*. Retrieved April 15, 2010, from
<http://www.beleven.org/verhaal/perseus>

Vries, M. de & Winkel L.A. te (red.) (1936). *Woordenboek der Nederlandsche Taal*. 's-Gravenhage/Leiden: M. Nijhoff/A.W. Sijthoff. (Deel 14, p.1328)

Welters, H. (1982). *Limburgsche legenden, sagen, sprookjes en volksverhalen deel 1*. Maasbree: De Lijster.

Zicht op Maastricht (n.b.). *Industrialisering*. Retrieved May 10, 2010, from:
http://www.zichtopmaastricht.nl/tekst/onderwerpen/petrus_regout/dossier/tijdsbeeld.

Zicht op Maastricht (n.b.). *Stedelijke Infrastructuur 19^e eeuw*. Retrieved May 10, 2010, from:
http://www.zichtopmaastricht.nl/tekst/onderwerpen/infrastructuur_19e_eeuw