

HET VERLEDEN ALS GANGMAKER VAN DE VERBEELDING

HELLA S. HAASSE

Bestaat er voor een romanschrijver wezenlijk verschil tussen „inspiratie uit het verleden” en „inspiratie uit het heden”? Is het één meer „werkelijk” dan het ander? Is er sprake van een onderscheid waar het de wijze van benadering betreft?

Ik ga er van uit, dat „werkelijkheid” voor de individuele mens betekent: de som van zintuigelijke waarnemingen, van ervaringen, gevoelens, gedachten, dromen. Iedereen leeft in een eigen werkelijkheid. Wat indruk maakt en blijft hangen, wordt deel van het strikt persoonlijke. Men selecteert automatisch de eigen werkelijkheid bij elkaar.

Ook wat verleden genoemd wordt, is een aspect van ieders werkelijkheid. In de eerste plaats is daar het „geschiede”, het „vroeger”, dat tot de eigen werkelijkheid behoort. Ten aanzien van zijn of haar herinneringen gaat een mens evenzeer selectief, en van fase tot fase telkens weer anders interpreterend, te werk. Wij kunnen allemaal constateren hoe, indien verschillende mensen zich dezelfde gebeurtenis herinneren en daarvan verslag uitbrengen, er evenveel verschillende voorstellingen van dat gebeurde, dat „verleden”, ontstaan. Die zijn dan evenmin waar als on-waar; het resultaat is een veelkantig, fluctuerend totaalbeeld. En daar gaat het dan nog om dingen, die ieder zelf heeft meegemaakt, of waarbij men op de een of andere manier zelf betrokken is geweest.



HELLA S. HAASSE

werd in 1918 geboren te Batavia (Jakarta). Volgde Gymnasium aan het Bataviaans Lyceum. Zij studeerde enkele jaren Skandinavische Letteren aan de Gemeentelijke Universiteit van Amsterdam en deed eindexamen aan de Toneelschool van Amsterdam. Letterkundige. Zij publiceerde o.a. „Oeroeg” (1948); „Het woud der verwachting” (1949); „De Scharlaken Stad” (1952); „Zelfportret als legkaart” (1954); „De Ingewijden” (1957); „De Meermin” (1962); „Een Nieuw Testament” (1966); „De Tuinen van Bomarzo” (1968); „Krasen op de rots” (1970); „Huurders en Onderhuurders” (1971); „Een gevaarlijke verhouding of Daal - en Bergse brieven” (1976); „Mevrouw Bentinck” (1978); „De wegen der verbeelding” (1988); „Schaduwbeeld of het geheim van Appeltern” (1989).

Adres: 25, rue du Gué d'Orient, F-95470 St.-Witz (Frankrijk)

HET VERLEDEN ALS GANGMAKER

Dat er over het verleden van een mensenleven van *nu* oneindig veel, en sterk uitéénlopende voorstellingen, waarheden kunnen bestaan, is iets dat men over het algemeen inziet en aanvaardt. Maar hoe verhoudt men zich tot een verder-weg gelegen verleden, een „vroeger” waaraan bij geen der levenden meer een herinnering bestaat? Wij zijn er aan gewend geraakt voor kennis daaromtrent te rade te gaan bij wat wij „geschiedenis” noemen: de som van de beschikbare, op schrift gestelde sporen van vroeger tijden, oorspronkelijke documenten en secundaire literatuur, biografieën, werken van analyse en synthese. In de loop van de tijd, en in onze eigen tijd in steeds toenemende mate, is men gaan inzien dat niet alleen ieder mens, maar ook ieder tijdperk eigen „verledens”, dat wil zeggen: eigen vormen en methoden van geschiedschrijving, benadering van het vroegere, bezit; eigen vormen van interpretatie, eigen voorbeelden en eigen wensbeelden kiest, eigen opvattingen en ontdekkingen, eigen obsessies en fobiën projecteert. Die mogelijkheden tot onophoudelijke her-interpretatie zijn aanvaard, en ook de voorstelling van een verleden dat met het verstrijken van de tijd mééverandert.

Voor de romanschrijver geldt dat niet minder dan voor de historicus. Geen enkele serieuze auteur, die voor zijn werk stof uit een voorbije periode put, zal daarbij een voorstelling hebben van dat verleden als iets dat voor eens en altijd vastligt. Integendeel, ik denk dat juist het besef van dat veranderen van het beeld van het verleden een grote aantrekkingskracht heeft.

Dit maakt ook, dat de moderne historische roman, of laat ik liever zeggen: hedendaagse literatuur, die gegevens of personages behandelt die tot de geschiedenis behoren, in de eerste plaats beschouwd moet worden als een werk van de verbeelding; maar tevens, dat men een dergelijke tekst kan zien als een bijdrage, in de vorm van een „eigenzinnige” interpretatie, tot de steeds veranderende massa van voorstellingen betreffende het verleden die de geschiedenis in werkelijkheid blijkt te zijn. Er moet dan echter wel aan bepaalde voorwaarden zijn voldaan. De romanschrijver ontkomt niet aan de noodzaak zich een zo grondig mogelijke kennis te verwerven via de beschikbare wetenschappelijke informatie over het onderwerp waartoe hij zich aangetrokken voelt. Hij kan niet weten of er een onderwerp is waartoe hij zich aangetrokken zou kunnen voelen, tenzij wanneer hij zich al verdiept heeft in de geschiedenis, en beschikt over het inlevingsvermogen dat men „a sense of the past” noemt.

Ik heb wel eens de mogelijkheid geopperd, dat een mens behalve bepaalde, vaak duidelijk aanwijsbare lichamelijke en/of karaktereigenschappen van leden van zijn voorgeslacht, ook een vorm van herinnering, een bijzondere gevoeligheid voor het karakteristieke van een tijdperk, zou kunnen erven, tengevolge van uiterst sterke indrukken door

die mensen-van-vroeger in hun werkelijkheid opgedaan, letterlijk traumatische ervaringen.

Bij schrijvers die historisch materiaal gebruiken, valt vaak een uitgesproken voorkeur vóór, of affiniteit met, een bepaalde periode of een bepaald soort van personages, waar te nemen. In verschillende werken blijken die auteurs steeds weer naar ongeveer hetzelfde levensklimaat terug te keren. Het is natuurlijk ook zo, dat de studie, documentatie, die zij moeten verrichten wanneer zij eenmaal hun onderwerp(en) gekozen, of liever, gevonden hebben, hen steeds meer vertrouwd maakt met dat specifieke verleden. Men selecteert op grond van een volstrekt individuele instelling; men kiest onbewust een heel complex van „eigenaardigheden” uit zelfs het zorgvuldigste en meest gewetensvol bestudeerde materiaal: namelijk datgene wat men nodig heeft om onder woorden te brengen wat niet op andere wijze uitgedrukt kan worden dan in de taalvorm van een verhalende tekst. Ik denk, dat in onze tijd een romanschrijver zelden of nooit een „historisch” onderwerp kiest met de bedoeling of de pretentie een waarachtig beeld van het verleden te geven.

Zelfs waar een auteur gewetensvol te werk gaat volgens disciplines van bronnenonderzoek op de wijze van de „echte” wetenschapper, de historicus, is die aanpak nooit meer dan een middel. Met de geschiedenis gaat de schrijver om als met elk ander gegeven dat hem boeit: hij gebruikt die functioneel binnen het kader van zijn verbeelding.

Wat mij betreft, zijn het niet in de eerste plaats de historische feiten die mij interesseren, maar aspecten van een persoonlijkheid, het netwerk van individuele lotgevallen, al wat me in de gelegenheid stelt de complexe patronen van het zogenaamd „toevallige” te laten zien; en ook de onderlinge wisselwerking van karakters. De manier waarop iemand zich in een bepaalde situatie gedraagt, de consequenties die een mens trekt uit wat hem overkomt, een innerlijke ontwikkeling, en de reacties van de omgeving daarop: dat zijn de dingen waar het mij om te doen is. Overal waar ik gegevens, voedsel voor mijn verbeelding ontdek, kan ik gaan graven en speuren, geleid door een zintuig dat iets weg heeft van een wichelroede; het blijkt namelijk in de praktijk, dat ik dan voortdurend stuit op zaken die ik gebruiken kan, die het beeld voor mij verhelderen, en zich laten inpassen in het patroon dat ik heb uitgezet. Buitengewoon fascinerend vind ik het verschil en/of de tegenstelling tussen wat iemand schijnt te zijn volgens kronieken, tijdsberichten en de officiële berichtgeving, en wat hij blijkt te zijn volgens zijn brieven, dagboeken of eigen creatieve voortbrengselen. Niet minder onthullend is het omgekeerde: het verschil, of de tegenstelling, tussen het imago, het masker, dat iemand in zijn eigen uitingen de wereld wil voorhouden, en wat hij blijkens getuigenissen van zijn naasten in werkelijkheid geweest is. Ieder die zich in de voorhanden zijnde gegevens verdiept, kan nieuwe verbanden leggen, vanuit zijn eigen optiek licht werpen op het verleden. Uit de verbinding tussen het „ik” dat schrijft, en de figuur door wie dat „ik” geboeid wordt, ontstaat een ander, nieuw beeld, dat - als het goed is - een waarheid over het menselijke bestaan inhoudt, die schrijver en onderwerp te buiten gaat.

HET VERLEDEN ALS GANGMAKER

In mijn roman *Een Nieuwer Testament* (1966) vervult de laatste belangrijke dichter in het Latijn, Claudius Claudianus, die omstreeks het jaar 400 leefde, de centrale rol. Het verhaal heeft vooral te maken met de ervaring van een innerlijke metamorfose. Het is allemaal begonnen toen ik in de zomer van 1952 op de Via Appia in Rome in de schaduw van een pijnboom zat, en naast mij op de van droogte gebarsten grond de verfrommelde omslag van een pakje sigaretten zag liggen. Gedurende een ogenblik had ik de onbeschrijflijke gewaarwording van toen, dáár, maar tegelijkertijd op diezelfde plek in een volslagen andere context te zijn. Dat gevoel keerde weken of maanden later even hevig terug, toen ik luisterde naar *Images* van Debussy: het derde deel suggereert een strak-ritmisch naderbij- en voorbijtrekken en dan in de verte verdwijnen van een menigte. Het had voor mij te maken met het antieke Rome, een in een schitterende stofnevel badende stad, een overrijpe beschaving, vergane glorie, opkomende dreigingen en spanningen. Ik droeg die indrukken met mij mee, zonder nog te begrijpen wat ik er mee beginnen moest, maar uit ervaring wetend, dat het de aanzet zou kunnen worden van een verbeelding. Ik gaf dus ook toe aan ingevingen van het ogenblik, met name aan een plotselinge nieuwsgierigheid naar bijzonderheden betreffende processen, die in het christelijke laat-Romeinse rijk in de vierde en vijfde eeuw gevoerd zijn tegen personen, verdacht van offeren aan de oude heidense goden, en van zogenaamd staatsgevaarlijke magische praktijken. Bij die lectuur stuitte ik op de naam van Claudius Claudianus; ik las onder andere dat zijn plotselinge „verdwijnen uit de geschiedenis”, op ongeveer dertigjarige leeftijd, op het hoogtepunt van zijn roem als panegyrist van keizer Honorius en andere rijksgroten, waarschijnlijk het gevolg was van een veroordeling wegens deelname aan heidense rituelen.

Omdat ik nog nooit iets van of over Claudianus gelezen had, ging ik in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag bladeren in een door M. Plataner verzorgde uitgave: een biografie, met naast Claudianus' bewaard gebleven dichtwerk in de oorspronkelijke Latijnse tekst, een Engelse vertaling. Over zijn leven is maar weinig bekend. Vermoedelijk was hij afkomstig uit de stad Alexandrie. In ieder geval genoot hij daar onderwijs van een Griekse leraar, Claudianos, wiens naam hij, als eerbewijs, aannam. Al heel jong verwierf hij zich de reputatie van virtuoos dichter. Hij ging naar Rome, waar hij snel carrière maakte. Binnen enkele jaren werd hij „poet laureate” aan het keizerlijke hof. Zijn marmeren standbeeld prijkte op het Forum Trajanum. Uit een paar epigrammen blijkt, dat er sprake is geweest van een conflict tussen de dichter en een eveneens uit Egypte afkomstige hoge ambtenaar. Na 405 ontbreekt ieder spoor van Claudianus.

Als panegyrist interesseerde hij mij niet zo bijster. Noch in zijn lofzangen, noch in wat rest van zijn grote verhalende gedichten vond ik

iets, dat licht zou kunnen werpen op zijn verdwijning (dood? verbanning?). Heimelijk nog de oude goden vereren: hoe viel dat te rijmen met zijn functie van officiële lofzanger in een bigotte, onverdraagzame omgeving? Maar er waren andere dingen: een gedicht over de Vogel Phoenix uit de tijd vóór de periode van roem en hofgunst, en verder een hele reeks kleine verzen over een speling van de natuur, een ronde klomp ijs met een nog vloeibare kern: een verschijnsel dat Claudianus tijdens een winter in Noord-Italië” gezien moet hebben, en dat hem - een mens uit een mediterraan klimaat - toen bijzonder getroffen heeft. Negenmaal bezingt hij het „kristal”, de „diamant”, het brok ijs dat „èn steen èn stroom” is. In die beelden schijnt hij iets wezenlijks omtrent zichzelf uit te drukken: er is nog een beweeglijk, vloeiend element binnen in de starre vorm.

Het Phoenix-gedicht gaat over de legendarische vogel, symbool van wedergeboorte, onsterfelijkheid; in zijn ouderdom laat hij zijn nest in vlammen opgaan en verbrandt zelf méé, om vervolgens jong en sterk uit de as te herrijzen. „Uit eigen as wiekt hij omhoog, de zoon uit de vader / opvolger weer van zichzelf; tussen leven en leven / kortstondige kwelling, slechts even: een drempel van vuur”. Voor mijn gevoel heeft dat gedicht een sterk emotionele lading. Een voorstelling van iets essentieels dat in opéénvolgende individuën levend blijft, en hen maakt tot schakels in een lange keten van generaties; een besef van continuïteit, gepaard aan de overtuiging dat dit offers vraagt; zowel het een als het ander lijken mij aspecten van het Joodse geloof. Door het Phoenix-gedicht kwam ik op het denkbeeld Claudianus de kleinzoon te doen zijn van een vrome Joodse grootgrondbezitter uit de omgeving van Alexandrië. Omdat zijn moeder een Egyptische slavine is, behoort het kind niet tot het Jodendom. Op afstand, anoniem, leidt de oude Eliezar het leven van de zoon van zijn zoon in bepaalde banen. Claudianus voelt zich later, als hij het geheim van zijn geboorte ontdekt heeft, innerlijk verplicht in een „testament” zijn standpunt te bepalen: hij erkent de band des bloeds met Eliezar, maar stelt tevens zijn eigen wezenlijk nieuw anders zijn. De ijs-gedichten brachten me op het idee van Claudianus’ zelf-analyse, en van zijn verantwoording met betrekking tot de aard van zijn dichterschap. In mijn roman keert hij, na tien jaren in ballingschap te hebben doorgebracht, incognito (want op straffe des doods) terug in Rome; hij wordt herkend, gearresteerd, en moet opnieuw terechtstaan voor dezelfde magistraat die hem verbannen heeft, zijn landgenoot, in wie complexe gevoelens van genegenheid en haat jegens hem leven.

Mijn bezoek aan Rome in 1952 (waar de kiem gelegd werd voor *Een Nieuwer Testament*) had te maken met de voorbereiding voor een ander boek, *De scharlaken stad* (1953). Mijn punt van uitgang was in die tijd het geijkte, overwegend negatieve imago van de Borgia's, en het feit dat tot die familie een personage behoorde over wie (in tegenstelling tot de Borgia-paus Alexander VI en zijn kinderen Cesare en Lucrezia) nagenoeg niets bekend was. Men weet alleen dat deze Giovanni bestaan heeft, als kind door de paus tot hertog van Camerino is verheven, maar niet hoe lang hij leefde, en wáár, en hoe. In

HET VERLEDEN ALS GANGMAKER

Rome intrigeerden mij destijds de fresco's van Pinturicchio in de oude vleugel van het Vaticaan, waarop onder andere, naar men aanneemt, een portret van Lucrezia Borgia te zien is, in de gedaante van de heilige Katharina. Boven een deur, in een medaillon, is een voorstelling van de Madonna met Kind aangebracht; daarvoor zou Giulia Farnese, de minnares van paus Alexander model gezeten hebben. Gedreven door nieuwsgierigheid naar het onbekende achter die twee vrouwengezichten op de wanden van het pauselijke verblijf, en achter de naam van die Giovanni, die als wel de „Infans Romanus”, de „kroonprins van Rome” is betiteld, ging ik toen, in 1952, op zoek naar details die reliëf zouden geven aan wat ik in de loop der jaren had opgestoken uit de werken van onder andere Burckhardt, von Pastor en Gregorovius. Naarmate ik meer las, stuitte ik in toenemende mate op materiaal dat men op het eerste gezicht irrelevant zou kunnen noemen met betrekking tot de familie Borgia: over bouw- en schilderkunst, filosofische en humanistische stromingen, aanleg van tuinen en parken, astrologie, de verhouding tussen Christenen, Joden en Moren in het middeleeuwse Spanje, de politieke tradities van de adel in Italië na de invallen van noorderlijker volksstammen, leven en lot van kunstenaars, geleerden en prinses, de zich al ten tijde van de Borgia's aankondigende beslissende veranderingen in geloof, wetenschap, economie en staatsbestel in Europa. Door die lectuur werden niet alleen de personages Alexander VI, Cesare, Lucrezia, en hun naaste familieleden en relaties voor mij genuanceerder, maar verschoof, veranderde, ook het patroon van het boek dat ik schrijven wilde. Terwijl ik er aan werkte, merkte ik dat het mij in wezen om andere dingen te doen was dan om dat aanvankelijk zo intrigerende, tegelijkertijd flonkerende en kleurige, zowel esthetisch-hoogwaardige als corrupte milieu van de Borgia's. Het eigenlijke onderwerp van mijn roman bleek te zijn: het streven, dat in ieder mens op een andere manier gestalte aanneemt, om zich bewust te worden van wie men is, of wil zijn; de vraag, of men een „zelf” is. Indien iemand zichzelf bepaalt in verhouding tot anderen, is diegene dan ook bij ieder ander, en in elke verhouding tot een ander, zelf een „ander”? Het leek - en lijkt - me, dat dit streven naar zelfkennis en naar het bewustzijn van een individueel „ik”, vergroot, verhevigd, tot in uitwassen en excessen toe, het beeld van het tijdperk, de late Renaissance, bepaald heeft. Tegelijkertijd bevatte dat trotse, fervente, soms tot hybris overtrokken zelf-gevoel, kiemen van twijfel en angst, en van een sterk besef van de raadselachtigheid van het zogenaamde „werkelijke”.

Het is dan ook niet verwonderlijk, dat gegevens die me nader brachten tot de Borgia's, en vooral tot historische figuren van één generatie later, die als vertegenwoordigers van hun tijd het gebeuren binnen de roman bepalen, Michelangelo, Macchiavelli, Guicciardini, Are-

tino, Vittoria Colonna, Tullia d'Aragona, meer dan tien jaar na het verschijnen van *De scharlaken stad* zouden leiden tot *De Tuinen van Bomarzo* (1968), een essay-roman waarin maniëristische „conchetti”, „verborgenheden” die te maken hebben met het zich bewust worden van een metamorfose, centraal staan. Op de vragen: „Wie ben ik? Wat is de oplossing van de rebus die het leven mij voorhoudt?” en „Hoe herken ik de afzonderlijke symbolen, de tekens van die rebus?” zijn vele antwoorden mogelijk, en achter ieder antwoord doemt een nieuwe vraag op.

Het park van Bomarzo, in de volksmond het „parco dei mostri” geheten, ligt niet ver van de stad Viterbo in Umbrië. Het hoort bij het kasteel Bomarzo, een uit de middeleeuwen daterende burcht die op een heuvelkam hoog uitrijst boven het gelijknamige dorp. In de tufsteen-formaties tegen de wanden van het dal, een klein ravijn, zijn groteske beelden en architectonische motieven uitgehouwen. Naar nu algemeen wordt aangenomen, dateren die uit de zestiende eeuw. Het kasteel is gedurende honderden jaren bewoond geweest door leden van het geslacht der Orsini.

De bizarre sculpturen, en vooral de wijze waarop zij in het dichtbegroeide dal een soort van parcours schijnen te vormen, hebben in de loop der eeuwen talloze bezoekers geïntrigeerd; veel kunstenaars ook, schilders als Bartholomeus Breenbergh, Manfredo Manfredi, Salvador Dali, Carel Willink, schrijvers als André Pieyre de Mandiargues en Manuel Mujica Lainez, en zelfs een componist, Ginastera, die een opera maakte naar een aan Lainez ontleend libretto. (1)

In het weefsel van overleveringen betreffende het park, en van talloze interpretaties, pogingen tot verklaring, commentaren, ontdekte ik steeds weer nieuwe patronen. Namen, verrassende verbindingen tussen leden van verschillende oude Italiaanse geslachten (die ik vond in het grote achttiende-eeuwse genealogische werk van Litta), studie van emblemata die in de middeleeuwen en Renaissance gangbaar waren, en van klassieke mythologische, en aan de epische literatuur van het tijdperk ontleende motieven; en tenslotte het herlezen van James Frazers *The Golden Bough* (1922), nog steeds het standaard werk over de wijze waarop de zich uit een primitieve staat-van-zijn ontwikkelende mens zijn complexe verhouding tot de natuur beleeft... dat alles gaf reliëf aan mijn speurtocht naar degenen in wier brein het idee voor de wonderlijke beelden geboren is. Maar in feite was de belangrijkste impuls tot het schrijven van *De Tuinen van Bomarzo*: de schok teweeggebracht door mijn eigen zintuigelijke waarneming. Toen ik er voor het eerst kwam, was het park nog niet herschapen in een toeristische bezienswaardigheid, een soort van maniëristische Efteling. Het lag verlaten, verwaarloosd, overwoekerd, in het kleine dal aan de voet van de burcht, en hield zijn geschonden, bemoste, en door schimmel aangetaste sculpturen verborgen achter een zee van gebladerte.

Ik weet niet, of de beeldentuin er in de periode van zijn ontstaan meer „open” bijgelegen heeft. Mogelijk verleende juist die gedurende honderden jaren van verwaarlozing opgetreden overwoekering, die in bezit-name door onkruid en klimplanten en oprukkend struikgewas aan het park zijn fascinerende karakter, toen ik het destijds voor het eerst binnenging, en lag daarin ook de uitdaging besloten om wat er nog over

HET VERLEDEN ALS GANGMAKER

was van die ooit als erudiet gezelschapsspel of als een privé-rebus van passie, jaloezie en levensangst ontworpen symbolen te ontcijferen.

Het was een warme middag in augustus 1960. De cicaden sjirpten in het geboomte. „Ik stond er bij en ik keek ernaar”, als in het bekende kinderversje, en de verwondering die me beving werd de gangmaker van de verbeelding. Als ik niet zelf, toen en daar, mijn hand had gelegd op het zilvergrijze lepreuze patina dat de beelden overtoegen heeft, niet zelf door het woeste groen was heengedrongen op zoek naar verspreide brokstukken, niet zelf was binnengestapt in de open muil van het Orcus-hoofd, dat een grot in de rotswand vormt, niet zelf langs de slingerpaden tussen de „monsters” had gelopen, verrukt en opgewonden tegelijkertijd, zonder nog te weten waarom, maar vervuld van een gewaarwording alsof er een immense golf van mogelijkheden op mij toe kwam rollen - dan zou de versmelting tussen die indrukken en de vroeger in verband met *De scharlaken stad* opgedane informatie over Borgia, Orsini, Farnese en de geest van hun tijd, nooit hebben plaatsgevonden, hoezeer mij ook het essay van André Pieyre de Mandiargues. *Les monstres de Bomarzo* (in zijn bundel *Le Belvédère*, 1958) geboeid had, dat me tot een bezoek aan het park had doen besluiten. Maar het is ook waar, dat ik zonder die eerder verworven kennis betreffende Italië in de vijftiende en zestiende eeuw, die me een netwerk, een kader, verschaftte waarbinnen ik de chaotische eerste indrukken van Bomarzo kon opslaan, nooit de moed en de energie opgebracht zou hebben om gedurende vele jaren van fase tot fase uit te pluizen wat ik vermoedde omtrent de stenen monsters en hun makers.

De schrijver is van nature een „creatief instrument”. De in die betiteling besloten paradox verklaart, waarom het onmogelijk is (in de eerste plaats voor de schrijver zelf) de verstrengeling van, en wisselwerking tussen „Geschiedenis” en „verbeelding” te analyseren en uit te leggen.

(1) Men zie: MICHIEL KOOLBERGEN, *In de ban van Bomarzo*, Uitgeverij Van Dobbenburgh bv, Amsterdam, 1984.