

SJEF HOUPPERMANS, JEF JACOBS
& REMKE KRUK (RED.)

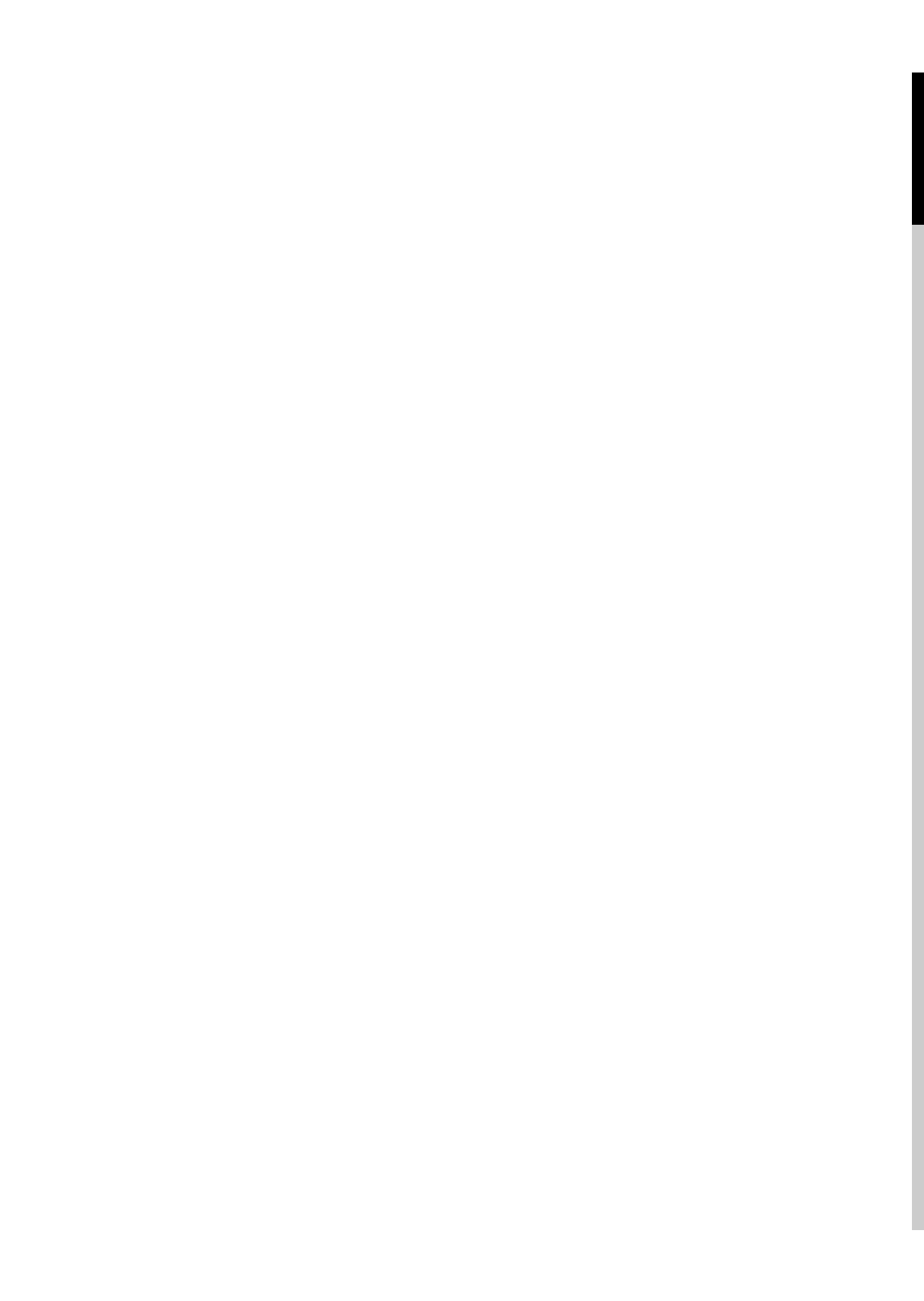
DÉJÀ VU

Herhaling in culturen
wereldwijd



LEIDEN UNIVERSITY PRESS

Déjà Vu



Onder redactie van SJEF HOUPPERMANS,
JEF JACOBS en REMKE KRUK

DÉJÀ VU

Herhaling in literatuur
en kunst

LEIDEN UNIVERSITY PRESS

Deze publicatie is tot stand gekomen met steun van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) en verschijnt als online publicatie in de OAPEN library (www.oapen.org) en in gedrukte vorm.

OAPEN (Open Access Publishing in European Networks) is een samenwerkingsverband voor het ontwikkelen en implementeren van een duurzaam Open Access publicatiemodel voor wetenschappelijke boeken in de geesteswetenschappen en sociale wetenschappen. De OAPEN Library heeft tot doel de zichtbaarheid en vindbaarheid van kwalitatief hoogwaardig wetenschappelijk onderzoek te verbeteren door het bijebrengen van peer reviewed Open Access publicaties uit heel Europa.

Ontwerp omslag en binnenwerk: Mulder van Meurs Studio, Amsterdam

ISBN 978 90 8728 146 5

e-ISBN 978 94 0060 064 5 (pdf)

e-ISBN 978 94 0060 069 0 (ePub)

NUR 610



Creative Commons License CC BY NC

(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0>)

© S. Houppermans, J. Jacobs, R. Kruk / Leiden University Press, 2011

INHOUDSOPGAVE

- 7 **Voorwoord** door Madeleine Kasten
- 13 **Introductie** door Sjef Houppermans
- 23 **Trouw niet met Bataviase juffertjes! Bataviase juffertjes zitten vol kuren**
Herhaling als wezenskenmerk van de pantoen en pantoum
Edwin Wieringa
- 53 **Ennui en herhaling bij Baudelaire**
Paul J. Smith
- 71 **Vertaalslag in niemands land: Tom Lanoye en de poëzie uit de Groote Oorlog**
Madeleine Kasten
- 91 **Herhaling, parafraze en bewerking in het Gilgamesh-epos**
Theo J.H. Krispijn
- 111 **Verhalen van de speelman: Herhaling in de literatuur van de twaalfde eeuw**
Jef Jacobs
- 129 **De bruiloften van Maryam Dollekop: Het gebruik van herhaling in de Arabische volksepiek**
Remke Kruk
- 147 **Herhaling in verhalen over ornament**
Marjan Groot

- 181 **Herhalingsstrategieën in het fotografische werk van Idris Khan**
Helen Westgeest
- 205 **'Play it again...': De waarde van filmremakes**
Peter Verstraten
- 225 **Moultaka's *muwashshaha*: Ontsnapping uit de cyclus van de Arabische muziek**
Anne van Oostrum
- 237 **Herhalingsrecepten: Noachs pudding in *De bastaard van Istanbul***
Petra de Bruijn
- 253 **Een academische romance: David Lodge, *Small World***
Bart Veldhoen
- 273 ***Mister Pip*: Een navertelling zonder opsmuk**
Wim Tigges
- 295 **Herneming der herhalingen: Van Kierkegaard tot Robbe-Grillet**
Sjef Houppermans
- 311 **Abrahams offer: Of de dwangmatige herhaling van een vader-mythe**
Wim Peeters
- 325 **Over de auteurs**
- 327 **Index**

MADELEINE KASTEN

Voorwoord

Sinds de opkomst van de Romantiek aan het einde van de achttiende eeuw worden zowel de productie als de waardering van kunst in het Westen gedomineerd door de eis van oorspronkelijkheid. De genie-esthetiek zoals die toen met name door Friedrich von Schelling filosofisch werd onderbouwd – alleen kunst zou in staat zijn het *absolute* tot uitdrukking te brengen – effende het pad voor een nieuw type kunstenaar: de godgelijke schepper vanuit het niets, de visionair die geroepen is om zijn medemensen te bevrijden uit de kluisters van hun burgerbestaan en hun de weg naar de waarheid te wijzen. De dichter Samuel T. Coleridge besluit zijn gedicht *Kubla Khan* (1798) met het signalement van zo'n ziener:

Beware! Beware!
 His flashing eyes, his floating hair!
 Weave a circle round him thrice,
 And close your eyes with holy dread,
 For he on honey-dew hath fed,
 And drunk the milk of Paradise. (v. 49-54)

Het idee van de dichtkunst als een vrucht van goddelijke inspiratie heeft in onze onttoverde wereld allang afgedaan. Daar staat tegenover dat het criterium van oorspronkelijkheid zich met succes wist te handhaven. Veelzeggend in dit verband is het Nederlandse overheidsbeleid bij de toekenning van kunstsubsidies: nog in 2007 bracht de Raad voor Cultuur een adviesrapport uit onder de veelzeggende titel *Innoveren, Participeren*.

Toch is deze eis van originaliteit niet van alle tijden. Zo beschouwt Aristoteles in zijn *Poetica*, die dateert uit de vierde eeuw voor Christus, juist de *mimesis* ofwel typerende uitbeelding van de werkelijkheid als doorslaggevend voor de werking van de dichtkunst. De neiging tot uitbeelden is de mens aangeboren, en het genoegen dat hij hieraan beleeft, is volgens Aristoteles in de eerste plaats een feest der herkenning (IV, 31-32). Drie eeuwen later adviseert de Romein Horatius de dichter in spe vooral het werk van zijn Griekse voorgangers ijverig te bestuderen: "Vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna" (*Ars Poetica*, v. 268-69). Geldt Aristoteles' mimesisopvatting als een belangrijke pijler van het realisme in de westerse kunst, Horatius' *Ars Poetica* heeft een niet minder ge-

wichtige rol gespeeld in de ontwikkeling van een artistieke traditie die stoelde op het principe van de navolging ofwel *imitatio*. Daarbij ging het overigens allerm minst om slaafs kopieerwerk; het hoogste doel was de oude meesters op hun eigen terrein voorbij te streven (*aemulatio*). Herhaling dus, maar herhaling met een productief verschil.

Horatius' ideaal van artistieke navolging bleef de kunstpraktijk vele eeuwen lang beheersen, maar moest het uiteindelijk afleggen tegen de genie-esthetiek die, zoals gezegd, tot op de dag van vandaag haar invloed doet gelden. Niettemin heeft zich de laatste decennia een kentering voltrokken die we zouden kunnen duiden als een herwaardering van de *imitatio*. Het (post)structuralisme, met zijn aandacht voor de contextuele bepaaldheid van alle betekenis, heeft ons geleerd dat ook cultuuruitingen voor hun werking in de eerste plaats afhankelijk zijn van hun herkenbaarheid, en dus van een herhalingseffect. Daarbij dient te worden aangetekend dat herhaling voor een poststructuralist per definitie herhaling-met-een-verschil is. Immers, zoals de literatuurtheoreticus Jonathan Culler het bondig stelt: "Meaning is context-bound, but context is boundless" (123).

Het korte verhaal *Pierre Menard, schrijver van de Quichot* van Jorge Luis Borges (1939) illustreert dit inzicht op ironische wijze. Het verhaal, dat de vorm heeft van een literaire recensie, draait om het 'onzichtbare' magnum opus van een obscure Franse auteur die de bovenmenselijke prestatie heeft volbracht om aan het begin van de twintigste eeuw enkele fragmenten uit Cervantes' dan vier eeuwen oude *Don Quichot* te herscheppen. De teksten van Cervantes en Menard komen woordelijk met elkaar overeen. Maar Menard opereerde vanuit een totaal andere culturele context dan zijn illustere voorganger, en deze overweging brengt de verteller tot zijn paradoxale oordeel dat Menards versie oneindig veel rijker en subtieler, ja zelfs oorspronkelijker is dan die van Cervantes.

In een wereld die zelf voortdurend in beweging is, kan van zuivere herhaling geen sprake zijn. Dat inzicht is natuurlijk niet nieuw. Een navolger van de Griekse filosoof Heraclitus (ca. 540-ca. 480 v.Chr.) stelde al dat je onmogelijk tweemaal in dezelfde rivier kunt stappen. Maar juist deze onmogelijkheid biedt ook kansen. Zo levert Heraclitus' Franse nazaat Gilles Deleuze in zijn *Différence et répétition* (1968; hier naar de Engelse vertaling *Difference and repetition*, 1994) een radicale kritiek op het primaat van wat hij het representatieve denken noemt,

dat wil zeggen het denken volgens het principe van de herkenning. Traditionele filosofie kenmerkt zich volgens Deleuze door een neiging al het zijnde te classificeren op basis van waargenomen overeenkomsten. Die ordening van de werkelijkheid op grond van identiteit gaat noodzakelijkerwijs gepaard met de onderdrukking van onderlinge verschillen, en juist dit verschil krijgt bij Deleuze ontologische prioriteit: “Difference inhabits repetition” (76).

Herhaling speelt een centrale rol in menselijke cultuuruitingen over de hele wereld. Natuurfenomenen worden, Heraclitus ten spijt, dikwijls beschreven in termen van cyclische herhaling. Een soortgelijk herhalingspatroon ligt ten grondslag aan de meest uiteenlopende wereldbeschouwingen, van Boeddha tot Northrop Frye. Freud zag dwangmatige herhaling als een symptoom van psychisch trauma, terwijl Nietzsche de gedachte ontwikkelde van de *ewige Wiederkehr*.

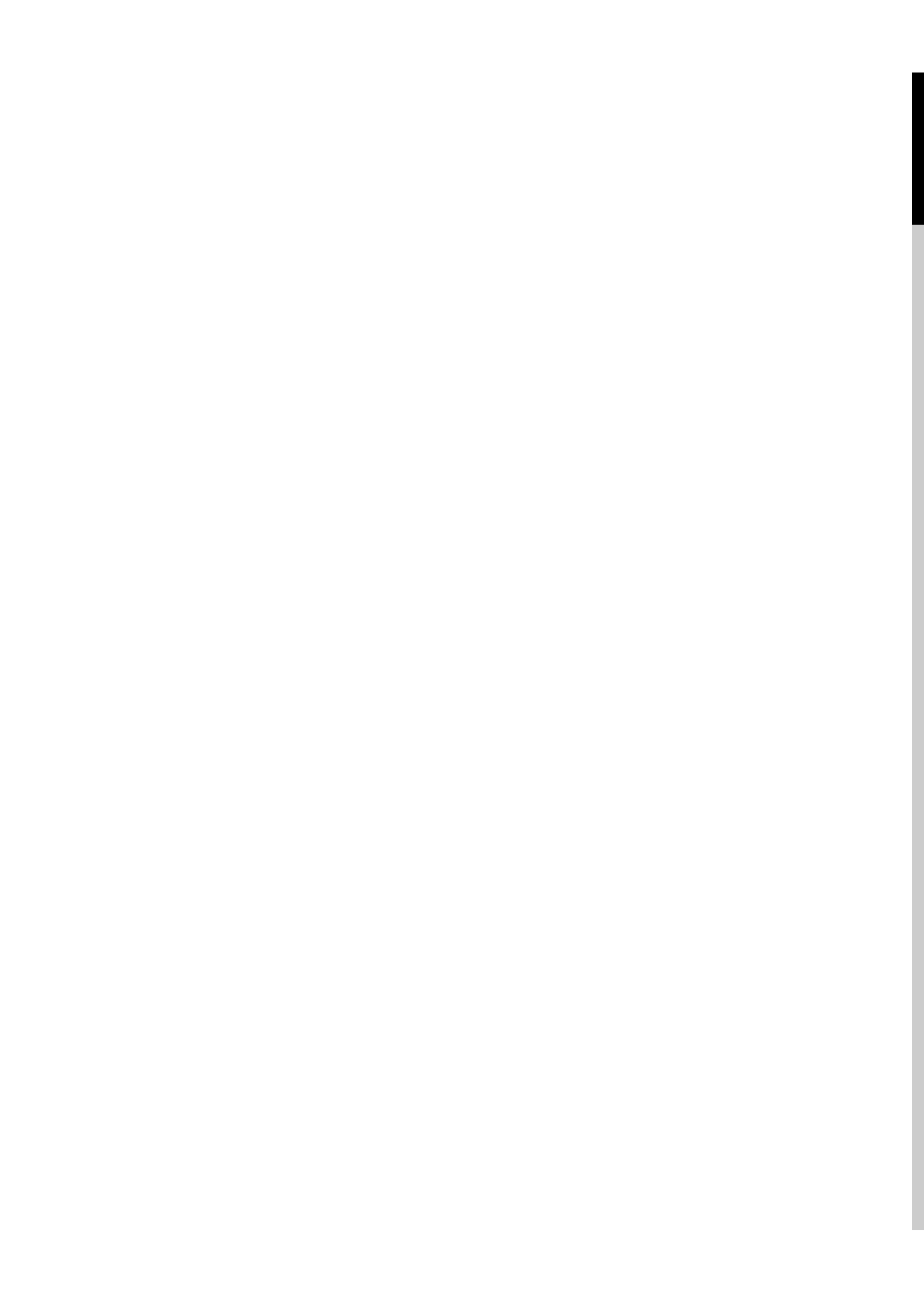
Toch: daar waar de herhaling wordt ingezet als artistiek middel is zij voor haar effectiviteit minstens zozeer aangewezen op het verschil. De Israëlische literatuurwetenschapster Shlomith Rimmon-Kenan stelt in dit verband dat een succesvolle herhaling juist *geen* herhaling is (153). Vooral poëzie moet het hebben van de herhaling-met-een-verschil, bijvoorbeeld waar zij gebruikmaakt van klank-effecten en stijlfiguren als parallelisme. Het terugkerende motief in verhaal, beeld, muziek of dans kan eveneens een constructieve functie hebben. Een ander voorbeeld is het ‘recyclen’ van oude cultuurverhalen in nieuwe teksten, zoals de Canadese schrijfster Margaret Atwood doet met de Griekse mythologie. Maar ook de literaire vertaling valt te beschouwen als een vorm van constructieve herhaling, evenals de verstripping of filmadaptatie van boeken en, vice versa, de ‘verboeking’ van films.

Waar herhaling zich voordoet in een kunstwerk laat zij zich beschrijven als kenmerk van de vorm. Tegelijkertijd – getuige het verhaal van Borges – voegt het herhalingselement ook iets toe aan de betekenis die we aan het werk geven of, in bredere zin, aan onze ervaring ervan. Herhaling maakt verschil, en ondermijnt daarmee het traditionele onderscheid tussen vorm en inhoud. Maar wat is precies de aard van dat verschil? Wat ‘doet’ herhaling als kunstgreep met het werk, wat is het effect ervan op de recipiënt? En, in het verlengde daarvan: hoe kan herhaling worden ingezet als instrument voor de consolidering of juist de ondermijning van gevestigde belangen en opvattingen?

Deze en aanverwante vragen hebben ons, een groep wetenschappers van de Universiteit Leiden die zich verbonden voelen in het werkgezelschap Conventie en Originaliteit, tot uitgangspunt gediend voor de bundel essays die u thans in handen houdt. Onze doelstelling was de herhaling als artistiek procedé te belichten binnen verschillende cultuurpraktijken en vanuit diverse disciplines. De enthousiaste inzet van de deelnemers heeft geresulteerd in een bonte verzameling case-studies die zich stuk voor stuk laten lezen als een reflectie op de aloude *imitatio*, maar evenzeer als een pleidooi voor de constituerende rol van het verschil.

Literatuur

- Aristoteles, *Poetica*, red. en Nederlandse vertaling N. van der Ben en J.M. Bremer, Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1988.
- Borges, Jorge Luis, “Pierre Menard, schrijver van de *Quichot*”, in *Jorge Luis Borges, Werken in vier delen*. Deel 1: *De Aleph en andere verhalen*, Nederlandse vertaling Barber van de Pol, Amsterdam: Bezige Bij, 1998, 122-134.
- Coleridge, Samuel T., *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, red. Ernest Hartley Coleridge, Londen etc.: Oxford UP, 1912.
- Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Londen: Routledge and Kegan Paul, 1983.
- Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, Engelse vertaling Paul Patton, [*Différence et répétition*, 1968], Londen: Athlone Press, 1994.
- Horatius, *Q. Horati Flacci Opera*, red. F. Klingner, Leipzig: Teubner, 1959.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, “The Paradoxical Status of Repetition”, in *Poetics Today*, 1:4 (1980), 151-159.



SJEF HOUPPERMANS

Introductie

Herhalen, herhalen, herhalen: de muziek van de taal imiteert het ritme van adem en bloedsomloop.

Gebeden en mantra's, slaapliedjes en smeekbeden, protesten en strijdkreten, het juichen van de aficionado's en het weeklagen van de begrafenisstoet: van wieg tot graf begeleidt de herhaling de essentiële gebeurtenissen in het leven evenzeer als de routine van het bestaan.

Naast deze natuurlijke en representatieve herhaling lijkt de hedendaagse samenleving meer dan ooit onderhevig te zijn aan een vorm van technische repetitie die het principe van hernemen en herkennen perverteert. Deze generalisatie kent twee vormen: een extensieve en een intensieve.

De eerste kan gekenmerkt worden als globalisatie, althans als een van de aspecten van globalisatie: wereldwijde verbreiding van gelijknamige, gelijkvormige en gelijkkluidende producten, beelden, uitingen. Het andere aspect, de intensieve component, bestaat uit de constante herhaling binnen een bepaald kader van dezelfde boodschap, van identieke figuren, van soortgelijke objecten.

De psychoanalyse leert ons dat de meest fundamentele drijfveren van de mens bestaan in het nimmer eindigend, steeds onvervulbaar blijvend verlangen. Deze onvervulbaarheid leidt normaliter tot een min of meer acceptabele vorm van besef van het menselijk tekort omkleed met vergetelheid en voorlopige substitutie. Waar echter dit besef overspoeld wordt door grenzeloos vergeten en eideloze behoefte aan ersatz kan de laatkapitalistische cultuur van behoefte en genot genadeloos toeslaan. Daar heerst de herhaling in haar hardnekkigste halsstarrigheid om de leegte van de origine en de onontkoombaarheid van de dood ten enenmale te loochenen.

Het is niet verwonderlijk dat kunstuitingen binnen dit tijdsgewricht meer dan ooit de herhaling op de korrel nemen, en dit hoofdzakelijk via een dubbele weg: de kritische dimensie die de perverterende werking van herhaling in commercie, reclame, ideologie, techniek, communicatie en sektarisme aan de kaak stelt door herhaling uit te vergroten met name, of door ze in een ander perspectief te zetten; de fascinerende wijze anderzijds, waarin de charmerende werking van de herhaling wordt gesublimeerd. Waar de eerste weg vooral rationeel en modernistisch is, wortelen de hoofdtrekken van de tweede veeleer in het onbewuste en sluiten vaak aan bij de (vroeg) Romantiek. Daarom ook is de impact van deze

tweede groep wellicht groter, want wanneer de postmoderne (of post-postmoderne) cultuur waarin wij leven de erfenis van het modernisme restloos heeft ingekapseld, dan knaagt toch nog steeds aan haar wortels de worm van de waarheid. Dit vreemde beeld dat ik hier gebruik slaat op de obsessieve, unheimliche herhaling die – *Jenseits des Lustprinzips* – de doodsdrijf voedt als waarheid (*aletheia*) van oorsprong en dood. Het wordt ook ingegeven door een tekst die dit bij uitstek verbeeldt: *De blinde uil* van de Iraanse schrijver Sadeq Hedayat uit 1936. Op de laatste pagina van deze roman komen verschillende elementen van de door opium en nachtmerries gevoede hallucinaties van de verteller weer terug en hij besluit met de volgende zinnen:

Toen draaide ik me om en keek naar wat ik aanhad: mijn kleren waren vol scheuren en ik zat van onder tot boven onder het gestolde bloed. Twee meikevers vlogen om me heen: heel kleine witte wormpjes kronkelden op mijn lichaam – en ik voelde dat een lijk met al zijn gewicht op mijn borst drukte.

De waarheid van de dood besluit zo een lange serie beelden van herhaling waarbij in dromen een alternatief wordt gezocht voor een genadeloze realiteit.

Vele van de hoofdstukken in de voorliggende bundel bewegen zich in een tussengebied waar de kritische en de fascinerende dimensies zich op uiteenlopende manieren manifesteren, soms in afgezwakte vorm als signalerend of versierend, als beschrijving van gewoontes of als vrucht van traditie en intertextualiteit, op andere plaatsen evenwel als bron en symptoom van geweld of affectieve gedrevenheid.

In poëzie, de meest ontregelende, ontwennende, ont-zettende vorm van taal, komt met nadruk en bij uitstek de relatie tussen de conventie enerzijds en subjectieve vernieuwing en eigenheid anderzijds ter sprake. Daarom opent deze bundel met een sectie over de dichtkunst, maar ook elders duikt deze weer op in vergelijkingen en confrontaties.

Poëzie herhaalt de taal van de gemeenschap terwijl ze deze in haar spiegels laat oplichten en met herstructurering evenals met haar stijlmiddelen doorlicht en verlicht. De herhaling als techniek en vormbeginsel vult deze reflectie op de representatie, en deze creatie van nieuwe gezichtspunten in.

Baudelaire als dichter van de moderniteit (hij gebruikt die term als wapenspreuk) introduceert de Franse maatschappij van zijn tijd in haar rauwe werkelijkheid binnen de vormen van de traditionele verskunst met haar vaste ritmes, rijmen en strofen. De bloemen van het kwaad vormen zo een verleidelijk maar giftig boeket. En als Baudelaire daarna zijn dichterlijke geste herhaalt op een ander niveau in de *Petits Poèmes en Prose* laat de alliteratie van die titel al raden dat hij in het proza een nauwgezette reprise bewerkstelligt van *Les fleurs du mal*, zoals Jean-Louis Cornille aantoonde in *Fin de Baudelaire. Autopsie d'une oeuvre sans nom* (Parijs: Hermann, 2011). In onze bundel behandelt Paul Smith het werk van Baudelaire. Hij benadrukt dat alle vormelementen die herhaling aanbrengen in dienst staan van de inhoud. Daarbij wordt met name onderstreept dat dubbelgangers als kern fungeren voor een subject-problematiek die de moderniteit kenmerkt. Herhaling is vaak een gevolg van of mondt uit in *ennui*, een begrip dat in zijn traditionele betekenis dichter bij wanhoop dan bij verveling staat. Maar ten slotte, schrijft Smith, komen *Les fleurs du mal* uit op de term 'nouveau': uit de lange reeks herhalingen en reflecties wordt uiteindelijk iets nieuws geboren. Dit blijkt ook al duidelijk bij de meeste andere gedichten zoals in *Harmonie du soir* waar de dichter speelt met het genre van de Maleise pantoen en daarbij de 'harmonie' opvoert om deze des te choquerender te kunnen doorbreken.

Deze Maleise dichtvorm wordt meer in het bijzonder onder de loep genomen door Edwin Wieringa, die stelt dat herhaling de kwintessens is van deze kwatrijnen. Ook worden de gedichten telkens met varianten hernomen en vormen ze zo de traditie. De westerse adaptatie pantoum is afgeleid van de Maleise pantoen, maar heeft een afwijkende structuur. Zoals de pantoen zich goed leent voor gelegenheidsgedichten en dichtwedstrijden, komt de pantoum vaak voor als *light verse*, maar er worden ook serieuze onderwerpen in aangesneden waarbij het repetitieve element de inhoud ondersteunt. Zo bijvoorbeeld *Pantoum for Chinese Women* van Shirley Geok-lin Lim. Wieringa stelt dat "het repetitieve en cyclische karakter van de pantoum bij uitstek geschikt is om de zich voortdurend herhalende traditie van het doden van meisjes bij de geboorte in China te verwoorden".

Madeleine Kasten behandelt vervolgens het werk dat Tom Lanoye schreef uitgaande van gedichten uit de Eerste Wereldoorlog. Hierbij is de rode draad de stelling dat vertalen ook een vorm van herhalen is. Tegenover een vertaalopvatting

die getuigt van de verschillen in herhaling ten opzichte van het origineel, staat de werkwijze van Lanoye die zich de gedichten die hij uitkiest radicaal toe-eigent. Het positieve resultaat hiervan is dat hij zo “een stem kan geven aan een groep slachtoffers die tot dan toe althans in de literatuur stemloos was gebleven”. De herhaling die de stem van de *War Poets* vervlaamt, verraadt en onthult tegelijk. Zo toont de vertaling de feitelijke kern van elke herhaling.

De tweede groep betreft de herhaling in de epiek. De eerste tekst van deze afdeling betekent een terugkeer naar het verste verleden van onze beschaving. Theo Krispijn doet dit aan de hand van het Gilgamesh-epos, het legendarische verhaal uit het Mesopotamië van de zeventiende-achttiende eeuw voor Christus. De herhaling komt allereerst naar voren in de reeks van ‘werken’ die Gilgamesh verricht teneinde onsterfelijkheid te verwerven. De herhaling gaat ook samen met het fatalistische (uiteindelijke mislukking) en cyclische karakter waarbinnen de dubbelfiguren Gilgamesh en Enkidu een plaats vinden. Uiteindelijk zal Gilgamesh weer tot de wereld van het dierlijke gaan behoren waaraan Enkidu wist te ontsnappen. Ontogenetische componenten weerspiegelen filogenetische aspecten en een cosmogenetisch kader (en vice versa). De stijlkenmerken ondersteunen deze thematiek. In deze context wordt ook duidelijk dat herhaling als filologisch gegeven een belangrijke rol speelt.

Hierbij sluit een tekst aan die de continuïteit van de grote epische verhalen aangeeft zoals die naar voren komt in de volksepiek. In dit geval is dat de Arabische volksepiek uit de Middeleeuwen, populaire vertelcultuur waarin een held vele avonturen beleeft. Herhaling doet zich in deze literatuur vooral voor op het narratieve vlak, en in vele vormen, stelt Remke Kruk. In *De avonturen van Baybars* (dertiende eeuw) vindt men menig voorbeeld zoals het verhaal van Maryam Dollekop. Verdubbelingen en herhalingen van gebeurtenissen larderen bijna elke bladzijde van het verhaal. Bijzondere aandacht is er voor de rol die bij elke huwelijksponging van Maryam gespeeld wordt door haar aanbidder Ibrâhîm. In de herhaling blijkt diens rol telkens te verschuiven, wat de spanning in het verhaal houdt.

Een ander voorbeeld van volksepiek wordt door Jef Jacobs aangesneden. Het zijn de ‘speelmansverhalen’ uit het Duitse taalgebied van de twaalfde eeuw. De herhalingsaspecten hangen nauw samen met het orale karakter van deze literatuur, niet alleen in verhaalpatronen maar ook bij personages en vaste formules.

Toch lijkt er eerder sprake te zijn van transitionele teksten, tussen oraal en in schrift vastgelegd, wat door plaats en functie van herhaling wordt onderbouwd. Het element van de herhaling speelt daarenboven ook een centrale rol bij nadere indeling en functiebepaling van deze groep teksten (bijvoorbeeld met betrekking tot de vaak voorkomende huwelijksvoorbereidingen die een sterk serieel karakter benadrukken).

Tussen poëzie van ver en van dichtbij, tussen lyriek en epiek, tussen epiek en volksepen, tussen verschillende Arabische verhalen onderling en binnen de wereld van de speelmansliederen, zijn herhalingen en varianten schering en inslag. Het complexe weefsel van internationale cultuuruitingen reflecteert op menigvoudige wijze en vindt in de gerichtheid op het medium zelf, als bakermat en horizon, een verantwoording voor zijn herhaaldrift die echter tegelijkertijd zelfbevestigend kan zijn in zijn gerichtheid en destructief in zijn verstrooiing. Dit landschap wordt nog complexer wanneer men kijkt naar herhaling in het bredere veld der kunsten en naar de samenhang tussen verschillende praktijken. Intermedialiteit krijgt ook steeds meer aandacht en nodigt uit te onderzoeken welke verschuivingen en herkenningen herhaling tussen verschillende kunstvormen teweegbrengt.

Vanuit de kunstgeschiedenis zetten twee bijdrages deze deur op een kier. Marjan Groot bekijkt hoe de discussie over rol, plaats en functie van herhalende aspecten in plastische kunst sterke poëtische, theoretische en morele aspecten bevat. Eens te meer blijken ethiek en esthetiek nauwe banden te hebben. Een uitgebreide historische excursie toont de diachronische inbedding van deze zienswijze en in hoeverre deze op haar beurt van herhaling afhankelijk is.

Helen Westgeest bekijkt twee fotografische realisaties van Idris Khan, getiteld *every... Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* (2004), en *Sigmund Freud's The Uncanny* (2006). Khan wordt door beelden geïnspireerd, maar ook door teksten: zo spelen Freuds essays en de door Madeleine Kasten in haar inleiding genoemde studie van Deleuze *Différence et répétition* (1968) een belangrijke rol. Dit duidt al aan dat herhaling in het herhalende genre bij uitstek van de foto graag verwijst naar meer algemene filosofische en psychoanalytische bronnen over representatie, uitbeelding en mimesis.

Volgens Westgeest is vooral Deleuzes constatering dat “herhaling niets verandert aan een object, maar wel iets in de geest van de toeschouwer” belangrijk

voor Khan. De gelaagdheid van diens foto's haalt bij de toeschouwer meer de verschuivingen naar voren die herhaling impliceert dan de schrikbarende eenvormigheid. Het '*devenir*' van Deleuze overwint de freudiaanse stagnatie.

De stapeling en herhaling van kunstvormen wordt wel gezien als een belangrijk kenmerk van postmoderne kunst waartoe men ook Khan mag rekenen. De complexiteit van de zo ontstane netwerken en heterogene composities/constructies leidt eerder tot dwalen en zwerven dan tot een geleide speurtocht of ontdekkingsreis. De postmoderne pseudoheid doolt en de toeschouwer doolt mee, in cirkels en kringbewegingen, zoals Freud in zijn Romeinse droom waar aan het eind van de straat telkens weer hetzelfde hoertje lonkt.

Film kan een bijzonder interessante rol spelen in dit krachtenveld, als een explosie van fragmenten bij Tarantino, als verdwaaltocht tussen droom en werkelijkheid bij Nolan, tussen nu en dan, hier en ginds bij Almodovar (als erfgenaam van Buñuel) om maar enkele namen te noemen. Heel bijzonder is de herhaling in de verfilming die Raoul Ruiz maakte naar aanleiding van de *Recherche* van Proust. In het bijzonder de spanning tussen de weldadige herhaling die de identiteit bevestigt en de tijd overschrijdt (zoals in de madeleine-ervaring) en de negatieve herhaling wanneer een obsessie (rouw, jaloezie) huishoudt, wordt knap in het beeldmateriaal vormgegeven. Ook het scenario van Harold Pinter en de toneelbewerking van Guy Cassiers geven aan projecties alle ruimte om dit spanningsveld in te vullen.

Peter Verstraten neemt een ander spanningsveld als uitgangspunt bij het thema herhaling in film, namelijk die tussen origineel en kopie, om zo ook het begrip authenticiteit op de keper te beschouwen. Bij cinema speelt deze kwestie meer in het bijzonder bij de remakes. Verstraten tracht enkele pertinente criteria te formuleren voor het geslaagd zijn van zo'n remake: vooral het openen van mogelijkheden tot een vernieuwde visie vindt hij belangrijker dan het opvullen en invullen van open plekken. Een uitgebreide bespreking van Hanekes *Funny Games US* – een remake van zijn eigen *Funny Games* – toont aan dat de receptie ook kan verschillen naar gelang het publiek en zijn achtergrond (hier met name in een vergelijking van de ontvangst in Europa met die in Amerika).

In muziek speelt herhaling weer een heel andere rol dan in film. Anne van Oostrum bespreekt in dit verband de geschiedenis van de Arabische muziek.

Zowel in de oudere muziek die nauw verbonden is met de dichtkunst als ook in moderne vormen is herhaling een hoofdfactor. Vaak wordt de herhalingsdwang in noten, structuren en thema's als een keurslijf ervaren, waarbij de musicus naar wegen zoekt om zich los te maken.

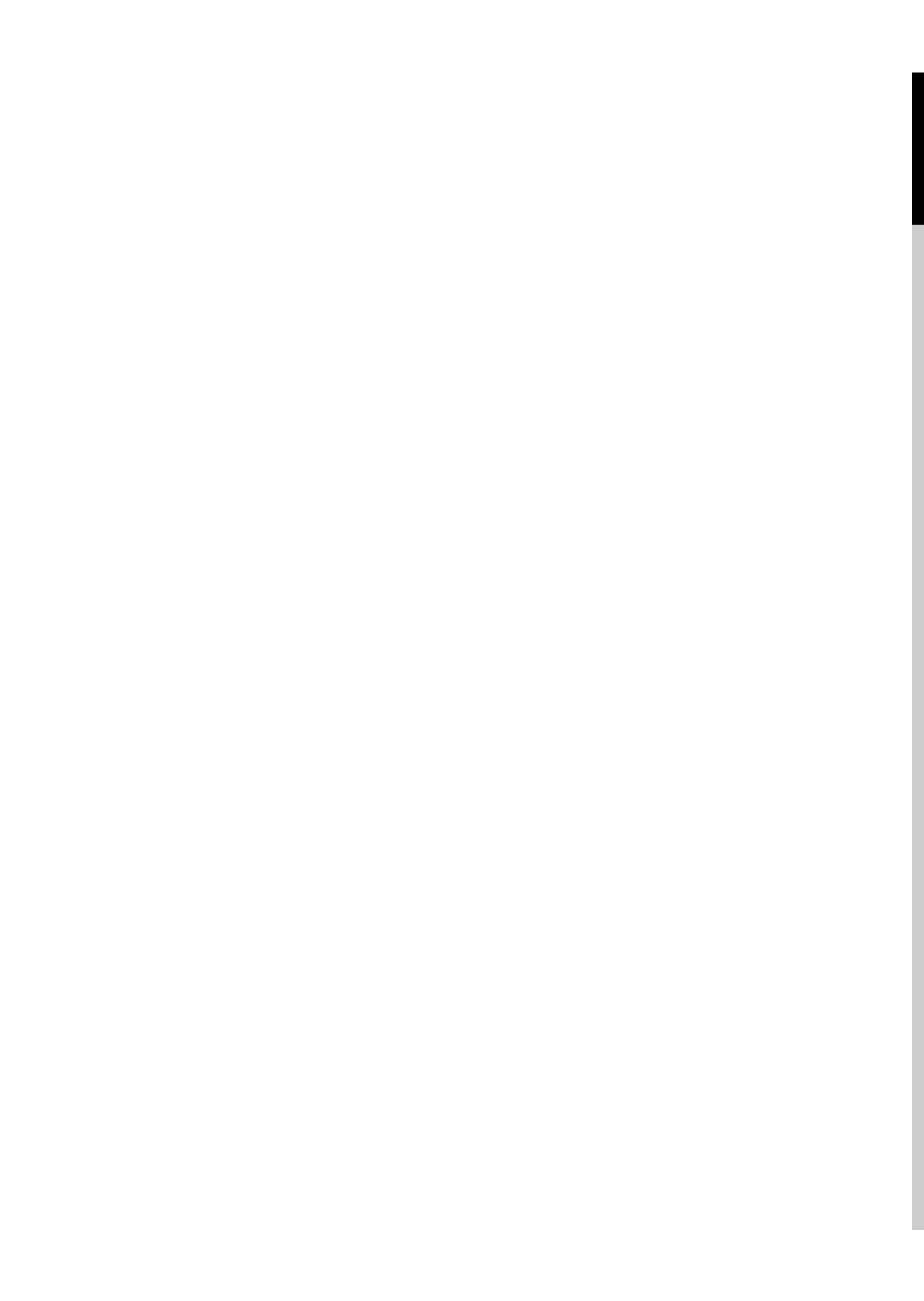
Een andere bijdrage uit het Nabije Oosten is een verrassende uitbreiding van het culturele gebied naar de keuken en de heerlijke gerechten die daar de zinnen prikkelen. Petra de Bruijn zet uiteen hoe het gebruik van recepten in de *De bastaard van Istanbul* van Elif Shafak een belangrijke rol speelt bij het vergelijken van verschillende culturen. De wijze waarop eetgewoontes en bereiding van spijzen worden overgenomen en gevarieerd maken een originele kijk op de relatie tussen volkeren (in dit geval Turken en Armeniërs) mogelijk.

Na deze excursie naar diverse cultuuruitingen die naast hun eigen interpretatie en invulling van de herhaling ook een gevarieerde zijdelingse blik op de talige en literaire vormen daarvan mogelijk maakten, keren we terug naar letterkundige analyses, ditmaal om nader te kijken naar het verhalend genre in de moderne tijd. De Engelstalige literatuur is wereldwijd toonaangevend voor ontwikkelingen en heroriëntaties in onze tijd waarin de nieuwe media de concurrentie tot ongekende hoogtes opvoeren. Bart Veldhoen demonstreert het uitbundige gebruik van verwijzingen, citaten en herhalingen in een postmoderne roman als *Small World* van David Lodge. De graalqueeste als basisstructuur is slechts "één van de bijna hallucinogene hoeveelheid herhalingen, echo's en verwijzingen in deze roman". Iedere herhaling heeft echter ook nadrukkelijk als doel een verschil te laten voelen en zo de lezer te prikkelen. Wim Tigges bespreekt de roman *Mister Pip* van Lloyd Jones, die een bijzonder soort reprise bevat van Dickens' meesterwerk *Great Expectations*. Bijzonder in die zin dat de roman niet zozeer herschreven wordt of bewerkt "als wel overgebracht naar een totaal ander cultuurgebied, namelijk dat van Oceanië, en daar voorgelezen, aangehaald, gestolen, verbrand, gereconstrueerd, en met fatale gevolgen geïmiteerd".

In de laatste sectie wordt de horizon weer verbreed zonder dat precieze lectuur van teksten het veld moet ruimen. De filosofische en antropologische dimensies van herhalingsprocessen komen in zicht bij het lezen van een aantal moderne werken. Zo blijkt volgens Sjeff Houppermans *La Reprise* van Robbe-Grillet niet alleen een nieuwe interpretatie mogelijk te maken van eerder werk

van deze richtinggevende Franse auteur, maar ook een subtiele reeks varianten en commentaren te bevatten op het gelijknamige boek van Kierkegaard. Via deze weg wordt het concept ingezet en geëxploreerd binnen de narratieve strategieën (waarbij ook Kierkegaards eigen hoogst subjectieve vorm van filosoferen tot zijn recht komt). Wim Peeters ten slotte vraagt zich af hoe het komt dat het bijbelse verhaal van het offer van Abraham telkens weer hernomen wordt in diverse culturele uitingen. Wellicht is dat omdat het primitieve, elementaire geweld dat eraan ten grondslag ligt en dat een – voorlopige – oplossing vindt in het slachtofferen van de zondebok, de menselijke gemeenschap aan haar wortels bepaalt en in onstuitbare herhalingsdrift blijft verankeren. Peeters behandelt een hele reeks voorbeelden waaronder (andermaal) Kierkegaard en Kafka, en komt tot de conclusie dat “een blik op de verschillende versies van het offerverhaal een zinloze herhalingsdwang [kan] verhinderen, waarbij het verschil tussen offer en moord diffuus wordt”.

Zoals ook bij Proust het geval is (en zoals René Girard in zijn analyse van mimetisme en rivaliteit in de *Recherche* nader uiteenzet), is herhaling dus een van die Janus-begrippen waar Jacques Derrida graag mee werkt, gelijk het *pharmakon*, gif en tegengif. Herhaling geeft enerzijds uiting aan de beat der instincten, drijft weg naar de horizon van ongedifferentieerde gelijkmatigheid waar de Lethe koel voortstroomt. Herhaling ondersteunt aan de andere kant vernieuwing en originaliteit, ze schraagt de conventie om haar barensweeën te begeleiden.



**Trouw niet met
Bataviase juffertjes!
Bataviase juffertjes
zitten vol kuren**

*Herhaling als wezenskenmerk
van de pantoen en pantoum*

*Ter nagedachtenis aan mijn vriend en collega
Prof.dr. Amin Sweeney (1938-2010),
Iers door geboorte, Maleis en moslim door eigen keuze,
polemicus in hart en nieren.*

Herhaaldelijk heeft Amin Sweeney, laatstelijk Professor of Malay and Indonesian Studies aan de University of California in Berkeley, op het belang van herhaling in het Maleis gewezen. In zijn baanbrekende studie *A full hearing. Orality and literacy in the Malay world* uit 1987 constateerde hij dat malaïci pas vanaf de negentiende eeuw begonnen met de inmiddels stereotype klacht dat de traditionele Maleise literatuur “overdreven herhalend en conventioneel” is, terwijl vroege westerse onderzoekers als George Hendric Werndly (1694-1744) en François Valentijn (1666-1727) daarentegen juist positief over de repetitieve stijl van Maleise teksten hadden geoordeeld. De Maleise ‘herhalingsdrang’ was volgens Sweeney een gevolg van de omstandigheid dat de bewoners van insulair Zuidoost-Azië tot orale culturen behoorden en hij meende dat de overgang van oraliteit naar geletterdheid zich nog steeds niet had voltrokken in de Maleistalige wereld. Aan het slot van *A full hearing* trok hij de volgende conclusie (307):

Even those highly literate in a Western language who rejected the old modes of expression found themselves in a battle with the past when they wrote in Malay, for the language brought with it the past, a past of radically oral manuscript culture. (...) For the mass of the population, who lacked the yardstick of an education in a Western language, old habits died much harder. The introduction of print literacy did not cause an immediate change in the general state of mind. The natural tendency was to perceive the new in terms of familiar schemata. The result was that even the educated sector of the populace continued to favor a paratactic, formulaic, copious, repetitive, narrative, and concrete mode of expression.

In navolging van met name Eric Havelock en Walter Ong hing Sweeney een radicale ‘twee werelden-leer’ aan, waarin orale cultuur met schriftcultuur wordt gecontrasteerd. Een getrouwe weergave van een Maleise tekst in het Engels kon dan ook volgens hem niet anders dan in een volledige re-creatie of herschepping resulteren (citaat uit diens *Malay word music*, 21):

To be true to the original, one’s translation should be following Malay conventions. To translate that adherence to convention, the English text should

follow English convention. Yet will not a satisfactory translation from a different culture and medium unavoidably violate some literary conventions of English? Or where conventions seem to translate into convention, will it not acquire a different significance? An example at the most concrete level is the use of repetition and fillers, which in traditional Malay composition are essential in generous measure merely to achieve effective communication. When translated, such repetition appears as a trope, or as an unusual amount of redundancy.

Amin Sweeney was in 1938 in het Verenigd Koninkrijk onder de naam Patrick Louis Sweeney geboren en kwam via het Britse leger in 1958 voor het eerst in Maleisië. Zijn spoedige keuze voor de Maleisische staatsidentiteit gaf uiting aan zijn innige wens Maleisiër te zijn. Gepromoveerd in 1970 bij Christiaan Hooykaas aan de School of Oriental and African Studies (SOAS) in Londen op een proefschrift over het Maleise schaduwtoneel, gebaseerd op intensief veldonderzoek in zijn zelfgekozen vaderland, groeide hij uit tot een van de prominente malaïci ter wereld. Mijns inziens is het ironische aan zijn levenswerk betreffende oraliteit echter, dat de door hem verdedigde these van twee totaal verschillende werelden als een typisch voorbeeld van traditioneel westers gedachtegoed kan gelden. Sweeney had een scherpe pen en kritiseerde graag westerse malaïci die volgens hem te zeer in westerse vooronderstellingen verstrikt bleven en daardoor de Maleise literatuur verkeerd interpreteerden. Titels van venijnige polemieken als de uitgebreide boekbespreking “Malay Sufi poetics and Europeans norms” of het essay “Aboard two ships: Western assumptions on medium and genre in Malay oral and written norms” zijn in dit opzicht veelzeggend. Maar was het denkraam van Sweeney zelf niet in hoge mate westers te noemen? Tegenwoordig wordt in het academische debat de premisse van een fundamentele tegenstelling tussen orale cultuur enerzijds en schriftcultuur anderzijds in twijfel getrokken. Zo stellen James Collins en Richard Blot in hun boek *Literacy and literacies. Texts, power, and identity* (10) over deze vermeende dichotomie:

it is an old argument within Western thought that there are fundamental differences or “great divides” in human intellect and cognition, differences tied to stages of civilization, grammatical elaboration, or racial order.

De ‘waarom’-vraag met betrekking tot herhaling in de (traditionele) Maleise literatuur wil ik hier niet verder uitdiepen. In deze bijdrage wil ik mij richten op de traditionele Maleise dichtvorm *pantun* (pantoen), omdat herhaling in dit genre als de kwintessens kan gelden. Herhaling is in dit genre zelfs zo’n kenmerkend en opvallend fenomeen dat het ook de aandacht buiten de Maleistalige wereld heeft getrokken: wereldwijd hebben dichters zich door pantoens laten inspireren en er is zelfs een internationale variant ontstaan, naar Franse experimenten *pantoun* of *pantoum* genaamd. Ik verwijs naar het hoofdstuk van Paul J. Smith in deze bundel voor een bespreking van Baudelaires pantoum-achtige gedicht *Harmonie du soir* dat door Smith wordt gekarakteriseerd als het meest verregaande voorbeeld van herhaling bij deze Franse dichter.

Kijken we, of beter gezegd, luisteren we naar Maleise pantoens, dan valt wat betreft herhaling als eerste natuurlijk het rijm – herhaling van klanken – als noodzakelijk element op. De bekendste pantoenvariant bestaat uit vier versregels met gekruist eindrijm (abab); een versregel heeft doorgaans vier woorden. De titel van mijn bijdrage is ontleend aan de volgende pantoen (Van Bergen 84; mijn vertaling):

<i>Jangan mandi kali Betawi</i>	Baad niet in de kanalen van Batavia!
<i>Kali Betawi banyak lintahnya</i>	De kanalen van Batavia zitten vol bloedzuigers.
<i>Jangan kawin nona Betawi</i>	Trouw niet met Bataviase juffertjes!
<i>Nona Betawi banyak tingkahnya</i>	Bataviase juffertjes zitten vol kuren.

Behalve de klankherhaling volgens het rijmschema abab vallen hier direct een aantal andere herhalingsfiguren op. Zo is er de anafoor – herhaling van een woord(groep) aan het begin van twee (of meer) opeenvolgende regels: regels een en drie vormen imperatieve zinnen voorafgegaan door *jangan* (laat niet, [dat] niet, moge niet; [men/]je moet niet, hoeft niet), waardoor een verbod wordt uitgedrukt. Verder is er sprake van overlooprijm of kettingrijm: *kali Betawi* (de kanalen van Batavia) aan het eind van regel één wordt herhaald aan het begin van regel twee, evenals *nona Betawi* (Bataviase juffertjes) aan het eind van regel drie terugkomt als begin van regel vier.

Veel inkt is gespendeerd aan de vraag naar de relatie tussen de twee helften van het kwatrijn. In het Maleis spreekt men over het eerste regelpaar als *sampiran* (kapstok; rek) en over het tweede regelpaar als *maksud* (bedoeling). Andere termen

zijn respectievelijk *pembayang* (voorafschaduwing; suggestie) en *isi* (inhoud), *makna* (bedoeling) of *erti* (betekenis). De meningen zijn verdeeld over het mogelijke verband tussen de beide delen: roepen de eerste twee regels alleen maar bepaalde rijmwoorden op of is er verder nog een inhoudelijke betrekking tussen de beide regelparen? In zijn schoolboek uit tempo doeloe meende Christiaan Hooykaas (66) dat een goede pantoen uit twee delen bestaat die parallel opgebouwd zijn: het eerste regelpaar presenteert “een poëtische gedachte in versluiserde gedaante, terwijl het tweede paar dezelfde gedachte in haar geheel ontsluit de schoonheid toont”. Het bovenstaande voorbeeld geeft een prozaïsche, cynische kijk op de liefde. In het eerste regelpaar wordt tegen bloedzuigers in Batavia gewaarschuwd. De bloedzuigers, zo wordt vervolgens duidelijk in het tweede regelpaar, zijn nuffige Bataviase jongedames die een man kunnen uitzuigen.

Het herhalingselement gaat nog verder. Het formulaïsche karakter van pantoens is bij uitstek geschikt voor variërende herhaling. In feite kan men het tamelijk misogyne Bataviase versje als een reactie op een andere pantoen beschouwen, te weten:

<i>Dari mana datang(nya) lintah</i>	Vanwaar komt de bloedzuiger?
<i>Dari sawah terus ke kaki</i>	Uit het rijstveld meteen naar de voet.
<i>Dari mana datang(nya) cinta</i>	Vanwaar komt de liefde?
<i>Dari mata turun ke hati</i>	Uit het oog daalt het neer naar het hart.

Dit gedicht over de herkomst van bloedzuiger/liefdesverlangen is wederom een variant op een nog veel bekender voorbeeld:

<i>Dari mana punai melayang</i>	Vanwaar zweeft de duif aan?
<i>Dari kayu turun ke padi</i>	Uit de boom strijkt hij neer op het rijstveld.
<i>Dari mana kasih sayang</i>	Vanwaar komt het liefdesverlangen?
<i>Dari mata terus ke hati</i>	Uit het oog gaat het door naar het hart.

In zijn Leidse inaugurele rede over “het Maleische volksdicht” sprak Charles van Ophuysen in 1904 als hoogleraar Maleis zijn waardering uit voor het ‘oorspronkelijke’ gedicht met de duif. Hij meende dat de grovere variant met de bloedzuiger

“door den Maleier afgekeurd” werd en ongetwijfeld van Java afkomstig moest zijn, omdat *lintah* (bloedzuiger) en *cinta* (liefde) geen ‘zuivere’ rijmwoorden zouden zijn. Voor hem telde klaarblijkelijk alleen een ‘zuivere’ uitspraak, want de uitspraak in het lokale dialect van Batavia/Jakarta laat dit eindrijm gewoon toe. Het zogenaamde ‘zuivere’ Maleise gedicht is misschien romantischer in toonzetting, maar de ‘rauwere’ variant vertolkt volgens mij beter de grootstedse ironie van *love sucks*: je hebt er pijn van, maar, zoals de anonieme dichter over de Bataviase liefjes er nog eens bitter aan toevoegt, niet alleen in je hart, je hebt er ook veel lasten van.

Dat herhaling het wezenskenmerk van de pantoen is, wil ik verder illustreren in de volgende secties: herhalingsfiguren; herhaling in de twee regelparen en ten slotte de internationale cyclische variant pantoun of pantoum.

Herhalingsfiguren

De grote frequentie van herhalingsfiguren in pantoens is uitputtend gedocumenteerd in het proefschrift *Herhalingsfiguren in het Maleisch, Javaansch en Soendaasch. Een stilistische studie* van Boelo Bijleveld. Deze dissertatie, verdedigd in het bezettingsjaar 1943 aan de Rijksuniversiteit te Utrecht, is inmiddels weliswaar hopeloos verouderd, maar in dit werk, dat niet anders te karakteriseren is als een ‘omgevallen kaartenbak’ met feitelijke weetjes, kan men in vrijwel iedere paragraaf wel de nodige citaten van pantoens vinden. Als bron fungeerde daarbij de bekende pantoenverzameling van de Britse malaïci Wilkinson en Winstedt uit 1914 (hierna afgekort als PM met desbetreffend nummer van een pantoen). Geheel in overeenstemming met de toenmalige tijdgeest meende Bijleveld dat herhalingsfiguren typerend waren voor een niet-westerse ‘primitieve geesteshouding’ en vanzelfsprekend ordende hij zijn materiaal aan de hand van de klassieke schoolretorica.

Zo vermeldde hij de *polyptoton*, door hem gedefinieerd als “herhaling van hetzelfde woord in een anderen vorm of naamval in hetzelfde uitingengeheel” (Bijleveld 91). Een klassiek voorbeeld van deze stijlfiguur is *homo homini lupus* (de ene mens is voor de andere een wolf), maar Bijleveld stond er klaarblijkelijk niet bij stil dat naamvalsvormen in Indonesische talen in het geheel niet bestaan. Het voorbeeld dat hij gaf, namelijk de versregel *anak ikan dimakan ikan* (kleine vissen worden door [andere, grote] vissen opgegeten) (PM 47, Bijleveld 92), maakt duidelijk dat het Maleis een dergelijke herhalingsfiguur kent. Bijleveld

hanteerde echter een definitie die onnodig alleen op westerse talen gemunt is. In het Maleise voorbeeld wordt immers tweemaal hetzelfde woord (*ikan*, vis; vis-sen) gebruikt, maar toch wordt afwisseling (*variatio*) toegepast, namelijk door de grammaticale functie van dit woord in de zin te veranderen; aan de woordvorm is echter niets veranderd.

Ik wil deze bijdrage niet gebruiken voor een bespreking van alle voorbeelden van herhalingsfiguren in pantoens, zoals die door Bijleveld opgesomd worden. Enkele *figurae* mogen een indruk geven van het belang van het verschijnsel herhaling in pantoens. Een bekende pantoenregel is bijvoorbeeld *tahun mana bulan mana / boleh kita berjumpa lagi* (in welk jaar, welke maand / kunnen we elkaar weer zien?). Bijleveld (34) noemt dit een voorbeeld van ‘inwendige’ epifoor, maar vermeldt dat de epifoor ook aan het einde van versregels kan voorkomen als een bijzondere vorm van rijm. In het volgende voorbeeld gaat het om *hijau* (groen) (PM 28):

<i>Mentadak mentadu hijau</i>	De bidsprinkhaan is groen.
<i>Bersarang di atas manggis</i>	Zij heeft zich in de manggistanboom genesteld.
<i>Adik berbaju hijau</i>	Jij, meisje, draagt een groen baadje.
<i>Rambut terurai kepalang manis</i>	Het haar hangt los, ongelooflijk lief.

Responsie, waarbij een of meer woorden op overeenkomstige plaatsen in het andere deel van een parallellisme terugkeren, past geheel in het kader van de formele overeenstemming tussen de beide regelparen. Een voorbeeld is te vinden in PM 6 met de vertaling van John Crawfurd (1783-1868):

<i>Air dalam bertambah dalam</i>	In the heart of the hills, the rain unabated.
<i>Hujan di hulu belum lagi teduh</i>	Deeper the floods refilled by the rain.
<i>Hati dendam bertambah dendam</i>	And my heart that is filled with pain unallayed yet.
<i>Dendam dahulu belum lagi sembah</i>	Passion comes flooding and thrilling again.

In deze pantoen treffen wij eveneens een andere herhalingsfiguur aan, die Bijleveld als ‘woordopname’ (Duits: *Wiederaufnahme*) aanduidt, waarbij een woord

dat voorkomt aan het einde van de ene regel – in dit geval *dendam* in regel drie – wordt herhaald aan het begin van de volgende (*dendam* is het eerste woord in regel vier). Het gaat hier dus eigenlijk om een bijzondere vorm van overlooprijm of kettingrijm. Woordopname is in pantoens een veelvoorkomend stilistisch procedé. Bijleveld (42) geeft als voorbeeld (PM 77):

<i>Kain batik baju batik</i>	De sarong is van batik, het baadje is van batik.
<i>Batik datang dari Jawa</i>	Batik komt uit Java.
<i>Adik cantik abang cantik</i>	Het meisje is mooi, de jongen is mooi;
<i>Bagai pinang belah dua</i>	als een gespleten arecanoot (= als twee druppels water).

Wij zien hier niet alleen kettingrijm in regels één en twee, maar eveneens epiforische repetitie in regels één (tweemaal *batik*) en drie (tweemaal *cantik*, mooi).

Een andere veelvoorkomende stijlfiguur is de anafoor – dat is dus de herhaling van een woord(groep) aan het begin van twee of meer opeenvolgende regels. Bijvoorbeeld (PM 19, Bijleveld 30):

<i>Apa guna pasang pelita</i>	Wat baat het de lamp te ontsteken
<i>Kalau tidak dengan sumbunya</i>	als er geen pit in is?
<i>Apa guna bermain mata</i>	Wat baat het te lonken
<i>Kalau tidak dengan sungguhnya</i>	als het niet oprecht gemeend is?

Niet alleen de woordgroep *apa guna* vormt het begin van regels één en drie, maar ook de woordgroep *kalau tidak* komt tweemaal voor (als begin van regels twee en vier). Een paar jaar geleden heeft Amin Sweeney (2006, hoofdstuk 1) nog weer eens gewezen op het formulaïsche karakter van pantoens. Indien, zoals in bovengenoemd voorbeeld, de beginregel met ‘Wat baat...’ (*Apa guna...*) aanvangt, komt in de volgende regel steevast ‘Als niet...’ (*Kalau tidak...*). Een ander voorbeeld:

<i>Apa guna berkain batik</i>	Wat baat een káin van batik met scherpe vouw
<i>Kalau tidak dengan sucinya</i>	als de stof niet smetteloos is?

<i>Apa guna berbini cantik</i>	Wat baat een knappe vrouw
<i>Kalau tidak dengan budinya</i>	als zij karakterloos is?

Een bekend voorbeeld van de formule ‘Als jij...’ (*Kalau tuan...*) in vaste combinatie met een gebiedende oproep in de volgende regel is:

<i>Kalau tuan mudik ke hulu</i>	Als jij de rivier op naar boven gaat,
<i>Carikan saya bunga kemboja</i>	zoek voor mij dan een Cambodja-bloem.
<i>Kalau tuan mati dahulu</i>	Als jij het eerst sterft,
<i>Nantikan saya di pintu sorga</i>	wacht dan op mij aan de hemelpoort.

Een aantal pantoens wordt al eeuwenlang overgeleverd en blijft tot op de dag van vandaag in gebruik. In varianten worden pantoens steeds weer herhaald. Nemen we het volgende voorbeeld dat niet lang geleden door Waruno Mahdi (300) werd aangetroffen in een poëziealbum van een zekere Van Mandelslo te Suratte in India. Het versje werd in 1638 genoteerd en hoewel de spelling zeer idiosyncratisch is, levert de tekst weinig problemen op. Waruno Mahdi heeft het ten onrechte over een ‘two-liner’; het gedicht bestaat gewoon uit vier regels:

<i>Jan rentee rentee</i>	De regen spat neer,
<i>Cadjan de prow</i>	de prauw komt onder de regen.
<i>Jangan beese beese</i>	Fluister niet,
<i>Camey sooda tow</i>	we weten het al.

Waruno Mahdi vindt het gedicht nogal ondeugend, maar ik denk dat zijn interpretatie gekleurd is door de context van deze pantoen in het handschrift. Het gedicht wordt namelijk in Van Mandelslo’s bundel voorafgegaan door een tamelijk vulgair en obscene vierregelig gedichtje waardoor het regenversje een seksuele toespeling lijkt te hebben. Tegen de achtergrond van een ander, vergelijkbaar regenversje klinkt deze pantoen echter volkomen onschuldig. Vergelijken we het gedicht met het volgende voorbeeld dat als ‘pantoen van kleine kinderen’ (*pantun kanak-kanak*) bekendstaat (Harun Mat Piah 165):

<i>Hujan rintik-rintik</i>	De regen spat neer,
<i>Tumbuh bunga lalang</i>	valt neer op het hoge rietgras.
<i>Kau sangat cantik</i>	Jij bent erg knap.
<i>Aku sangat sayang</i>	Ik hou veel van jou.

In dit kinderliedje kan men de laatste twee regels persoonlijker maken door voor *kau* (jij) de naam van een meisje te nemen en voor *aku* de eigen (jongens)naam. Met andere woorden: na de eerste regel is al gelijk bekend wat bedoeld is, namelijk een jongen/man is verliefd op een meisje/vrouw. Hij hoeft niet heimelijk te doen, want het is *camey* (= *kami*, wij, niet-jij, gebruikt met uitsluiting van de toesprokene; ik) al bekend wat hij wil zeggen.

Op het internet vond ik de site van een zekere Nani, een Maleisische blogger, die niet al te lang geleden ter gelegenheid van haar verjaardag het volgende gedicht toegestuurd kreeg van een zekere 'jkong' (<http://jet809.blogspot.com/2007/02/selamat-hari-lahir-nani.html>). Het aloude kinderversje vindt hier zijn hedendaagse echo:

<i>Hujan rintik-rintik</i>	De regen spat neer
<i>Sejak malam tadi</i>	sinds gisteravond.
<i>Nani tetap cantik</i>	Nani is nog steeds knap,
<i>Selamat hari jadi...</i>	gefeliciteerd met je verjaardag...

<i>Hujan rintik-rintik</i>	De regen spat neer.
<i>Denai pun berlumpur</i>	De sporen (van wilde dieren) zitten zelfs onder de modder.
<i>Nani yang cantik...</i>	Knappe Nani...
<i>Selamat panjang umur</i>	gefeliciteerd, nog vele jaren.

<i>Hujan rintik-rintik</i>	De regen spat neer.
<i>Asam pedas berlinang</i>	Het hete gerecht <i>asam pedas</i> doet de tranen stromen.
<i>Jangan jadi antik...</i>	Word niet antiek...
<i>Cepat ek bertunang...</i>	Verloof je maar snel...

De jarige Nani liet zich niet onbetuigd en reageerde als volgt op ‘jkong’:

<i>hujan rintik-rintik</i>	De regen spat neer
<i>sejak malam tadi</i>	sinds gisteravond.
<i>jkong pun menarik</i>	Zelfs jkong is aantrekkelijk.
<i>terima kasih berbaldi-baldi...</i>	Emmers vol dank...
<i>hujan rintik-rintik</i>	De regen spat neer.
<i>denai pun berlumpur</i>	De sporen (van wilde dieren) zitten zelfs onder de modder.
<i>wahai jkong yg baik...</i>	Ach beste jkong...
<i>moga jkong pun panjang umur</i>	ook jij nog vele jaren.
<i>hujan rintik-rintik</i>	De regen spat neer.
<i>atas bumbung pasang antena</i>	Plaats een antenne op het dak.
<i>nani pun takmo jadi antik...</i>	Nani (= Ik) wil ook niet antiek worden...
<i>tengah skodeng cari partner</i>	Ik ben aan het rondgluren, op zoek naar een partner.

Het aardige aan de reactie is natuurlijk de populaire omgangstaal waarin het gedicht is gesteld. De uitdrukking *terima kasih berbaldi-baldi* is een letterlijke weergave van de dankformule in Engelse straattaal *buckets of thanks*. Degenen die het taaltje kennen dat in e-mails, sms'jes en internetfora gebruikt wordt, weten dat *yg* voor *yang* staat en *takmo* eenvoudigweg *tak mau* is, maar het woord *skodeng* staat nog in geen enkel woordenboek. Het is een relatief recent populair slang-woord in Maleisië en betekent ‘loeren op, (be)gluren’ (*Mat skodeng* is het Engelse Peeping Tom).

Herhaling in andere woorden

De mededeling dat de regen neerspat, is voor de goede verstaander al genoeg om te weten wat bedoeld wordt: liefde is in het spel. Een indirecte wijze van uitdrukken is een bekend verschijnsel in het Maleis. Zo luidt de spreekwoordelijke uitdrukking voor ‘naar de bekende weg vragen’: *sudah gaharu cendana pula* ([je hebt] al aloëhout [gekrege], [en nu wil je] nog weer sandelhout). Op assonerende wijze wordt gezinspeeld op *sudah tahu bertanya pula* (je weet het al en vraagt nog weer). Van Op-

huijsen (14) meende dat het in de relatie tussen de twee regelparen in pantoens alleen om klanksuggestie ging: “Honderden pantoens zijn door mij verzameld; zonder eenig voorbehoud durf ik verklaren, dat er geen verband bestaat, althans behoeft te bestaan tusschen de beide deelen, die een couplet vormen”. Hij liet weten (13): “Mij komt het zoeken naar eenig verband tusschen de twee deelen van een pantoen voor een hopeloos werk te wezen. Het is mogelijk, dat er pantoens worden aangetroffen, waarbij men met kunst en vliegwerk er toe zou kunnen komen een dergelijk verband aan te nemen, doch bedoeld is het zeker niet”.

Een *cause célèbre* is de volgende raadselachtige pantoen die in het Maleise geschiedverhaal *Sejarah Melayu* is opgenomen:

<i>Telur itik dari Sanggora</i>	Eendeneieren van Sanggora;
<i>Pandan terletak dilangkahi</i>	een pandanus-mat ligt op de grond, daar stapt men over.
<i>Darahnya titik di Singapura</i>	Zijn bloed vloeide te Singapore;
<i>Badannya terhantar di Langkawi</i>	zijn lichaam ligt te Langkawi.

Van Ophuijsen citeerde dit gedicht als bewijs voor zijn stelling dat er geen verband tussen de beide regelparen bestaat. Al eerder had zijn ambtsvoorganger Jan Pijnappel (1822-1901) echter de volgende verklaring beproefd: “Sanggora is de verst afgelegen staat op de oostkust van het Maleische schiereiland; of nu eendeneieren, een bekende Oost-Indische lekkernij, vooral daar vandaan komen, doet er in hoofdzaak minder toe; de bedoeling is slechts een beeld van verren afstand te geven. Evenzoo geeft het volgende deel: een pandanus, die vlak voor ons op den weg ligt, zoodat men er overheen moet stappen, een beeld van onmiddellijke nabijheid, en met het dubbele beeld is dus bedoeld dat de moord gepleegd werd op verren afstand van de plaats waar het lijk begraven is”.

De Britse malaïcus Sir Richard Winstedt (1878-1966) probeerde de betekenis van het gedicht te preciseren tegen de achtergrond van een legendarische episode in de Maleise hofvertelling *Sejarah Melayu* zelf. Hierin wordt verteld dat een zekere Tuan Jana Khatib als rusteloze geest kwam aanzwerven van Pasai naar Singapore. Toen hij zag dat een gemalin van de radja hem vanuit een paleisvenster fixeerde, vertoonde hij zijn toverkunsten, bestaande uit het splijten van een pi-

nangpalm door de kracht van zijn blik. De vorst zag deze faux pas en liet hem voor straf executeren; hij werd op de verafliggende Langkawi-eilanden begraven. Winstedt kwam tot de volgende invulling: de eendeneieren in de eerste versregel stonden volgens hem naar Maleise opvatting voor een rusteloze geest, de zwerver van twaalf ambachten en dertien ongelukken. Een pandanus-mat ligt in de huizen van welgestelde Maleiers en men kan daar niet met geschoeide voeten overheen lopen. Winstedt meende dat de mat een dame symboliseert die zich aan een minnaar aanbiedt, maar met haar avances dient uiterst tactvol omgegaan te worden. Versregels drie en vier beschrijven vervolgens de tragische afloop.

Zonder meer is de hypothese van Winstedt een briljante vondst, maar ik vind zijn verklaring tamelijk vergezocht. De door hem geopperde interpretatie van eendeneieren is mij uit andere bronnen onbekend en de gesuggereerde gelijkstelling van vrouw en vloermat lijkt me weinig galant voor een hofauteur. En wat staat er eigenlijk in het Maleis? In het Maleis wordt enkel- en meervoud niet in de woordvorm uitgedrukt: *telur itik* kan '(de) eendeneieren' betekenen, maar net zo goed 'het eendenei' of 'een eendenei'. De uiterst beknopte uitdrukkingwijze verhoogt nog eens de moeilijkheidsgraad doordat de lezer/hoorder de lacunes (de zogenaamde *Leerstellen* of 'open plekken' om een literatuurwetenschappelijk vakbegrip te gebruiken) in de tekst zelf moet aanvullen. In de tweede regel staat kortweg *pandan*, niet meer dan een aanduiding voor de pandanus-boom. Aangezien de bladeren van deze boom voor matwerk gebruikt worden, leest Winstedt hier niet onlogisch *tikar pandan*, 'mat van pandanus-bladeren', maar we moeten ons wel realiseren dat deze toevoeging niet dwingend is.

Recentelijk heeft de Indonesisch-Duitse malaïcus Mohamad Agar Kalipke (29-31) een iets andere lezing voorgesteld. Hij leest de eerste regel als 'Het eendenei is van Sanggora'. Het grote eendenei symboliseert volgens hem een grote persoonlijkheid, dat wil zeggen Tuan Jana Khatib. Dit ei komt van een andere plaats, en is met andere woorden vreemd. In de tweede regel staat volgens hem: '(Op de grond) liggende pandanus-bladeren werden overschreden.' Pandanus-bladeren kunnen doornig zijn en Kalipke meent dat het eendenei, dat immers gemakkelijk breekbaar is, in een val is geraakt en daardoor ten val is gekomen: een vreemde is op vreemd gebied al snel in overtreding. De 'overschrijding' van lokale normen en gebruiken leidt uiteindelijk tot de doodstraf, zoals in versregels drie en vier wordt bericht.

Met alle respect voor de inventiviteit van Pijnappel, Winstedt en Kalipke blijft mijns inziens het oordeel van Pijnappel gelden dat hier veel “kunst en vliegwerk” nodig is. Het interpretatieproces is vaak omschreven als een cirkelgang, maar in dit voorbeeld bewegen de geleerden zich wel erg in een kringetje. Hooykaas (64) meende dat de schrijver van de *Sejarah Melayu* tot “de verstandigste mannen van zijn tijd” moet hebben behoord, iemand die telkens het ontstaan van een pantoen aan de opmerkelijke situatie van een zeker historisch ogenblik verbond. Rest dus de vraag, om een bekende oneliner van de voetbaltrainer Louis van Gaal te parafraseren: waren de pantoendichters nou zo slim of zijn de malaïci nou zo dom? Hooykaas (66) stelt dat er pantoens zijn zonder verband tussen de beide regelparen, maar dat een goede pantoen dit verband wél heeft. De consequentie van deze stelling is dat dan aardig wat pantoens als slecht te beschouwen zouden zijn. Het debat over deze kwestie gaat nog steeds door, maar is min of meer in een welles-nietesdiscussie vastgelopen. ‘Welles’ beweerde bijvoorbeeld de Maleisische dichter Arena Wati in 1965. Een goede pantoen wordt volgens hem gekenmerkt door een voorafschaduwning in het eerste regelpaar die zowel de rijmklanken alsook de inhoudelijke betekenis van het tweede regelpaar aanduiden (Kalipke 41). Een dergelijke pantoen noemde hij een *pantun mulia* (edele pantoen). Arena Wati verkondigde dus niet veel anders dan Hooykaas. ‘Nietes’ beweerde daarentegen in 1997 de Indonesische dichter Sutardji Chalzoum Bachri, die nog maar eens de radicale opvatting van Van Ophuijsen herhaalde dat er geen inhoudelijk verband tussen het eerste en tweede regelpaar bestaat (Kalipke 53-55).

Het blijft natuurlijk een uitdaging om te proberen een gedicht te decoderen waarvoor voorgangers geen oplossing konden vinden. Ik was verrast door het volgende voorbeeld dat Willem Braasem (1918-1987) met zijn enigszins archaïserende vertaling eens heeft gegeven (12):

<i>Terang bulan di paya</i>	Maanlicht schijnt over moerassen,
<i>Anak gagak makan nasi</i>	Rijst eten doet een jonge kraai;
<i>Kalau tuan kurang percaya</i>	Hebt ge niet genoeg aan alleen mijn woorden,
<i>Belah dada melihat hati</i>	Splijt mij dan de borst om naar mijn hart te zien.

Braasem (12) stelt dan: “De meest voor de hand liggende vraag is nu uiteraard wel, of er tussen de twee regelparen van een Pantun eigenlijk wel enig verband bedoeld is, of dat een slechts uit zinloze klinkklank bestaande eerste helft louter terwille van maat en rijm aan de in de twee laatste regels besloten, eigenlijke zin van het gedicht wordt vooropgesteld”. Braasem beantwoordt deze vraag niet, maar suggereert dat er geen inhoudelijk verband tussen de twee regelparen aanwezig is.

Het is voor mij verbazingwekkend dat iemand als Braasem, die in Surabaya geboren was, zijn jeugd in Indonesië doorbracht, Indonesische letteren gestudeerd had en na de oorlog in Den Haag graag in Indische kringen verkeerde, hier niet een link legde met het bekende *Terang Bulan* dat het lijflied is van iedereen die iets met ‘Indië’ heeft. In Nederland hebben de Blue Diamonds, Wieteke van Dort, de Kilima Hawaiians, Rudi van Dalm, Anneke Grönloh en tal van anderen het vertolkt. Tegenwoordig biedt het internet de mogelijkheid via YouTube verschillende interpretaties van deze ‘gouwe ouwe’ op te roepen. Om duidelijk te maken hoe populair dit lied eens was, verwijs ik verder naar de beginscène van de kaskraker *Soldaat van Oranje*, waarin de hoofdfiguur (Rutger Hauer) *Terang Bulan* zingt tijdens de vooroorlogse ontgroeningsceremonie in Leiden. Hij kan zijn versie niet afmaken, omdat de preses (Jeroen Krabbé) meent dat de ‘feut’ vals zingt en daarom een soepterrine op zijn hoofd stukslaat. Met voorbijgaan van onbeduidende varianten, luidt de tekst:

<i>Terang bulan, terang bulan di kali</i>	Maneschijn, maneschijn op het kanaal.
<i>Buaya timbul disangkalah mati</i>	Een krokodil komt boven, zogenaamd dood.
<i>Jangan percaya mulutnya lelaki</i>	Geloof niet wat een man zegt:
<i>Berani sumpah tapi takut mati</i>	Ook al durft hij te zweren, hij is bang te sterven.

Dit versje behandelt dezelfde thematiek als Braasems cryptische voorbeeld. De eerste regel roept een dubieuze situatie op: maanlicht scheidt misschien wel een romantische sfeer, maar alles is niet zo goed zichtbaar als in het volle daglicht, terwijl zowel het moeras als het kanaal verraderlijke plaatsen zijn waar men goed moet uitkijken om niet ten onder te gaan. In *Terang Bulan* gaat het in de tweede regel over een *buaya* (krokodil), maar in het Maleis is dit woord een overbekende

metafoor voor een schurk, schoft, boef en meer speciaal een vrouwengek, rokenjager (zie over deze metaforische toepassing Moeimam 24-26 en 55-56). Deze onverlaat probeert zijn ware aard te verbergen door zich anders voor te doen dan hij in werkelijkheid is. Hij stort goedgegelovige vrouwen in het ongeluk. De kraai in Braasems voorbeeld heeft eveneens een slecht imago: een dief, beul van kleine vogeltjes en aaseter. Dat een kraaijong rijst eet, is ongeloofwaardig.

Samengevat: in het eerste regelpaar wordt een beeld opgeroepen van onbetrouwbare types uit een halfdonkere omgeving die met een gruwelijke ondergang van hun slachtoffers worden geassocieerd. In het tweede regelpaar van *Terang Bulan* is de conclusie duidelijk: wat uit de mond van een man komt, is gelogen. Hij zweert weliswaar eeuwige trouw, maar is helemaal niet van plan zich levenslang aan een vrouw te binden. In Braasems voorbeeld is de bekende symboliek aanleiding om juist het tegendeel te betonen. De mannelijke narrator vertelt een vrouwelijke toehoorder: “Ook al lijkt het niet zo, als je diep in mijn hart zou kunnen kijken, kun je weten dat mijn liefde oprecht gemeend is.” Deze ‘openhartoperatie’ zal dan wel tot de dood van de spreker leiden en zo rijmt *hati* (hart) overdrachtelijk ook hier op *mati* (dood).

Het liedje *Terang Bulan* krijgt een extra lading als men weet dat het in de eerste helft van de twintigste eeuw op het repertoire van krontjongzangers stond die zelf als *buaya* bekendstonden (Keppy 142). Djajadiningrat (29) geeft het volgende voorbeeld van een krontjong-liedje in een mengeling van Maleis en Nederlands dat op grammofoon was opgenomen:

<i>Ik ga melantjong naar Pasar Gambir</i>	Ik ga uit naar Pasar Gambir.
<i>Sampe di Gambir membeli laksa</i>	Te Gambir koop ik laksa-soep.
<i>Ik ga krontjongan voor mijn plezier</i>	Ik ga krontjongen voor mijn plezier
<i>Boeat mengiboer hati jang soesa</i>	om afleiding voor mijn zorgen te vinden.

<i>Dari Semarang ke Soerabaja</i>	Van Semarang tot aan Surabaya
<i>Djaman sekarang banjak boeaja</i>	zijn er tegenwoordig vele ‘krokodillen’.
<i>Main gitaar main mandolin</i>	Ze spelen gitaar en spelen mandoline.
<i>Zoetelief denger saja pantoenin</i>	Zoetelief, hoor mij pantoens maken.

Toekang sepatoe dari Gang Chaulan Schoenmaker van Gang Chaulan:
Boeka pintoe boeaja poelang open de deur, de 'krokodil' komt thuis.
Door den regen zijn mijn kleeren nat
Wees niet verlegen je wordt toch
mijn schat

Dat de mededelingen over regen en nattigheid in het laatste couplet geen meteorologische waarnemingen zijn, maar associaties met liefdesavonturen oproepen, heb ik reeds besproken.

De Indische evergreens hebben vele versies en zo staat bijvoorbeeld op de LP 'Weerzien met Indië' van Wieteke van Dort het liedje *Ajoen ajoen*, waarin juist de man voor liefdesgevaren wordt gewaarschuwd (in ongewijzigde spelling):¹

Djangan mandi Kali Persapen
Kali Persapen banjak lintahnja
Djangan kawin nona Persapen
Noni Persapen banjak tingkahnja

Ajoen ajoen ajoen in die hoge klapperboom
ajoen ajoen Masmira
Djangan main gila.
Ajoen ajoen ajoen in die hoge klapperboom
Ajoen ajoen Masmira
Djangan main gila

Ga niet baden daar in de kali
En ga niet trouwen daar in Persapen
Laat je raden m'n kleine Ali
wanneer ik jou met raad van dienst wil zijn.

Ajoen ajoen etc.

*Want een kaaiman zit in de kali
 En ook een kaaiman zit in Persapen.
 't Is je schoonma, m'n kleine Ali
 die er op loert dat jij getrouwd zal zijn.*

Ajoen, ajoen etc.

De eerste pantoen met de bloedzuiger (*lintah*) heb ik aan het begin van dit artikel al besproken. In *Ajoen ajoen* worden de metaforen met het ongedierte uit de kali voortgezet in de pantoen met de krokodil: een man op vrijersvoeten moet niet alleen uitkijken voor uitzuigers, maar ook nog eens voor een mannenverslinder in de gedaante van een eventuele schoonmoeder die op de loer ligt.

De karakterisering van pantoens als 'volkspoëzie' kan tot het misverstand leiden dat de beeldspraak vooral aan het alledaagse leven ontleend zou zijn. Er bestaan echter ook pantoens met literaire aanduidingen. In zijn reisimpressie van een bezoek aan Calcutta in 1810 heeft Ahmad Rijaluddin een humoristische episode opgenomen, waarin hij een dramatisch afscheid in de rosse buurt schildert tussen een matroos en een hoer. Beiden betuigen elkaar eeuwige liefde in een uitwisseling van pantoens. De 'trouwbelofte' is hier vermakelijk, omdat Ahmad Rijaluddin uiterst ongeloofwaardige protagonisten opvoert: een hoer leeft van betaalde liefde, terwijl een matroos in ieder stadje een schatje heeft. De hoge literaire kwaliteit van de pantoens ironiseert de gehele situatie nog eens extra. Vanwege de dialoog in prachtige pantoens lijkt de dubbeltjeshoer opeens een geletterde concubine, terwijl de matroos ook niet van de straat schijnt te zijn. Als voorbeeld neem ik een pantoen die Ahmad in de mond van de hoer legt. Ik citeer uit de voortreffelijke editie van de Australische malaïcus Cyril Skinner (64-65) die ook een fraaie vertaling heeft geleverd:

*Kuda téji pandai bertéji
 Kuda kenaikan Seri Rama
 Abang mari kita berjanji
 Maukah mia mati bersama*

Swift steed, steed so fleet
 Lord Seri Rama's favourite mount;
 come, my dearest, this vow repeat
 and show, Sir, death's of small account.

Dit is een literair doordenkertje. Skinner (165-166) legt uit dat het ros in de beginregels waarschijnlijk naar het slotgedeelte van de *Rāmāyana* verwijst, maar maakt het verband binnen de pantoen niet verder duidelijk. Men moet echter weten dat aan het einde van het Rāma-epos niet alleen het ‘paardoffer’ voorkomt, maar ook dat Rāma’s vrouw Sītā dan dient te zweren dat zij hem altijd trouw is gebleven. In de pantoen wordt deze indirecte toespeling op de gelofte van eeuwige trouw vervolgens in regels drie en vier direct verwoord.

Skinner vroeg zich af, of Ahmad Rijaluddin de pantoens zelf had gecomponeerd of dat hij bekende voorbeelden citeerde die nu niet meer overgeleverd zijn. In de standaardcollecties komen ze inderdaad niet voor, maar in een nog onuitgegeven handschrift in de British Library te Londen (India Office Library, Malay B. 3) vond ik er een paar terug. Helemaal verwonderlijk is deze vondst niet, want het betreffende handschrift is van de hand van Ibrāhīm, de jongere broer van Ahmad. De tekst heet ‘Gedicht met een brief gestuurd naar een vrouw’ (*Syair surat kirim kepada perempuan*) en staat vol pantoens met erudiete literaire toespelingen. De pantoen met de *Rāmāyana*-verwijzing is daarin met kleine wijzigingen als volgt opgenomen (folios 43 verso-44 recto):

<i>Ada seekor kuda téji</i>	Er was eens een vurige volbloed:
<i>Kuda kenaikan Seri Rama</i>	dit ros diende Zijne Hoogheid Rāma als rijpaard;
<i>Kakanda mari kita berjanji</i>	Liefste, laten wij elkaar trouw beloven, voorgoed:
<i>Maukah tuan mati bersama</i>	samen te sterven, ben ik je dat waard?

De pantoen is vooral het domein van de orale literatuur. Tot op heden worden er pantoen-wedstrijden gehouden waarbij de deelnemers beurtelings een pantoen ten beste geven. Vooral in Maleisië geldt het als goed gebruik om in toespraken de nodige pantoens te verwerken. In de moderne schriftelijke literatuur van Indonesië is de pantoen als ‘onmodern’ bewust gemarginaliseerd. In de jaren twintig en dertig zien we wel moderne Indonesische gedichten die op pantoens geënt zijn, maar de grote namen vermijden deze vorm. Een uitzondering zijn Amir Hamzah (1911-1946) en Sanusi Pané (1905-1968) die juist graag bij de tra-

ditionele dichtkunst aanknopen. In de moderne Indonesische poëzie komen nog steeds gedichten voor die aan pantoens doen denken, maar hoofdzakelijk als *light verse*.

Het cyclische schakelgedicht pantoum

Een bijzondere vorm van pantoen is de zogenaamde *pantun berkait* (ineengehaakte pantoen). Een bekend voorbeeld is opgenomen in de pantoenverzameling van Wilkinson en Winstedt (PM 199-202):

<i>Kupu-kupu terbang melintang</i>	Butterflies are flying athwart
<i>Terbang di laut di hujung karang</i>	Flying by the sea at the reef's end
<i>Hati di dalam menaruh bimbang</i>	I feel uneasy in my heart
<i>Dari dahulu sampai sekarang</i>	From days of yore to the present
<i>Terbang di laut di hujung karang</i>	Flying by the sea at the reef's end
<i>Burung nasar terbang ke Bandan</i>	Towards Bandan the vulture flies
<i>Dari dahulu sampai sekarang</i>	From days of yore to the present
<i>Banyak muda sudah kupandang</i>	I've seen many a youthful lass
<i>Burung nasar terbang ke Bandan</i>	Towards Bandan the vulture flies
<i>Bulunya lagi jatuh ke Patani</i>	At Patani its feathers fall
<i>Banyak muda sudah kupandang</i>	I've seen many a youthful lass
<i>Tiada sama mudaku ini</i>	But none compares to you at all
<i>Bulunya jatuh ke Patani</i>	At Patani its feathers fall
<i>Dua puluh anak merpati</i>	Twenty young pigeons there nestle
<i>Tiada sama mudaku ini</i>	But none compares to you at all
<i>Sungguh pandai membujuk hati</i>	Who, in soothing the heart, excels.

De 'ineengehaakte pantoen' is vooral in wedstrijden geliefd: regels twee en vier van wat de één zegt, dienen te worden overgenomen als één en drie door de ander; de regels twee en vier van de ander worden dan weer regels één en drie voor de eerste.

In de negentiende eeuw raakte de pantoen in Europese literaire kringen bekend. De Duitse romantische dichter Adalbert von Chamisso (1781-1838) was de eerste Europeaan die in 1821 een soort ‘ineengehaakte pantoen’ vervaardigde met zijn gedicht *Die Korbflechterin* (Hilgers-Hesse 138):

*Ein Vogel singt und lockt die Braut,
Dem Fische wird das Netz gestellt.
Ein Mädchen fein, ein Mädchen traut,
Ein rasches Mädchen mir gefällt.*

*Dem Fische wird das Netz gestellt,
Es sengt die Fliege sich am Licht.
Ein rasches Mädchen dir gefällt,
Und du gefällst dem Mädchen nicht.*

In de loop der jaren ontwikkelde zich een nieuwe dichtvorm, *pantoun* of *pantoum* genaamd. Grote namen uit de Europese literatuur, zoals Victor Hugo en Charles Baudelaire, leverden indrukwekkende resultaten. De dichter James Brander Matthews (1852-1929) heeft de pantoum bij een Engelssprekend publiek bekendgemaakt. Zijn *En Route* wordt in de *Encyclopedia Americana* geciteerd om de pantoum te illustreren. De eerste drie kwatrijnen en de laatste zijn (Md. Salleh Yapaar 175):

*Here we are riding the rail,
Gliding from out of the station
Man though I am, I am pale,
Certain of heat and vexation.*

*Gliding from out of the station,
Out from the city we thrust,
Certain of heat and vexation,
Sure to be covered with dust.*

*Out from the city we thrust,
Rattling we run o'er the bridges,
Sure to be covered with dust
Stung by a thousand midges.*

*Ears are on edge at the rattle,
Man though I am, I am pale,
Sounds like the noise of a battle
Here we are riding the rail.*

De westerse adaptatie pantoum is afgeleid van de Maleise pantoen, maar heeft een afwijkende structuur. Een pantoum bestaat uit een onbepaald aantal kwatrijnen, waarbij de tweede en vierde regel van de eerste strofe terugkeren als eerste en derde regel in de volgende strofe. Een pantoum is cyclisch: de beginregel fungeert tevens als slotregel. Soms, zoals in het bovenstaande voorbeeld *En Route*, komt de derde regel van de beginstrofe terug als tweede regel in de eindstrofe. Het herhalingsaspect is dus nog sterker dan in het origineel. Volgens theoretici zouden er in een pantoum bovendien twee parallele thematische perspectieven uitgewerkt moeten worden: de eerste twee regels van elk kwatrijn dienen meer beschrijvend te zijn, terwijl de laatste twee regels meer verinnerlijkt moeten zijn (zie het artikel van Paul J. Smith in deze bundel). Deze inhoudelijke eis reflecteert de poëtische opvatting over de tweedeling binnen de Maleise pantoens in toespeling (eerste regelpaar) en betekenis (tweede regelpaar), maar speelt in de praktijk van pantoums doorgaans geen rol.

In de contemporaine Britse literatuur laat Zadie Smith in haar roman *On Beauty* (2005) een personage genaamd Claire Malcolm optreden die aan de universiteit van Wellington als Downing Professor of Comparative Literature doceert en als dichteres een zekere faam geniet. Deze verhaalfiguur heeft in de jaren zeventig een pantoum geschreven, getiteld *On Beauty*. Als zij het gedicht als lesstof wil fotokopiëren voor een college, ontspint zich een gesprek met de decaan die het begrip pantoum niet kent (152):

‘I’m afraid you’ll have to freshen my memory as to the precise nature of a pantoum... I’m rather rusty on my Old French verse forms...’

‘It’s Malay originally.’

‘Malay!’

‘It travelled. Victor Hugo did use it, but it’s Malay originally. It’s basically interlinked quatrains, usually rhyming a-b-a-b, and the second and fourth line of each stanza go on to be the first and third ... is that right? So long since I ... no, that’s right – the first and third lines of the next stanza – mine’s a broken pantoum, anyway. It’s kind of hard to explain it’s better just to look at one.’

Zij laat hem dan haar pantoum *On Beauty* lezen en de decaan weet niet goed hoe hij moet reageren. Uiteindelijk zegt hij dan maar “Beautiful” en de dichteres riposteert: “Oh, it’s just old crap – but a useful illustration” (154). Zadie Smith geeft hiermee een literaire knipoog: de pantoum is namelijk eigenlijk van haar echtgenoot Nick Laird; het betreffende gedicht is opgenomen in diens debuutalbum *To a Fault* (2005). De roman *On Beauty* is aan hem opgedragen (“For my dear Laird”).

Vele pantoums kan men als rederijkersproducten kwalificeren: niet meer dan illustraties van een formele vormleer. Pantoums worden in het taalonderwijs graag gebruikt om leerlingen creatief met taal te leren omgaan. Op het internet zijn verschillende ‘online poetry workshops’ over pantoums te vinden (zie Md. Salleh Yapaar 182). Luchtige thema’s zijn daarbij overheersend. In het Nederlands heeft ‘de dichter van de zappgeneratie’ Quirien van Haelen (geboren in 1981) een verhalend voorbeeld gemaakt met als titel *Mexico* (uit zijn debuut *Testosteron*, <http://www.quirien.com/>):

‘Nu zit ik bij de Mexicaanse grens’
 Ik schreeuwde het die dag van alle daken
 Een huis in Mexico dat was mijn wens
 Ik dacht dat niemand me nog iets kon maken

Ik schreeuwde het die dag van alle daken:
 ‘Het was een zéér geslaagde overval’

*Ik dacht dat niemand me nog iets kon maken
Toen slipte ik, er klonk een doffe knal*

*Het was een zeer geslaagde overval
De Texas State Police bleek stukken trager!
Toen slipte ik, er klonk een doffe knal
Viel ik in handen van een premiejager?*

*De Texas State Police bleek stukken trager!
Toen ik mijn pick-up in een cactus reed
Viel ik in handen van een premiejager
Ik bood hem geld. Maar niks, hij lachte wreed*

*Toen ik mijn pick-up in een cactus reed...
Ik sprak de rechter van mijn groot verlangen
Ik bood hem geld. Maar niks, hij lachte wreed
Ik kromp ineen en zag mezelf al hangen*

*Ik sprak de rechter van mijn groot verlangen
Een huis in Mexico, dat was mijn wens
Ik kroop ineen en zag mezelf al hangen
Nu zit ik... bij de Mexicaanse grens*

Grote literatuur is *Mexico* niet, maar wel wordt in dit gedicht goed duidelijk dat de betekenis van regels bij herhaling kan veranderen, ook al blijven de woorden precies gelijk. Deze betekenisverandering komt tot stand door een andere interpunctie of een wijziging van de context.

In de Anglo-Amerikaanse academische wereld is *Pantoum for Chinese Women* van Shirley Geok-lin Lim een zeer bekend voorbeeld van een serieus gedicht:

*“At present, the phenomena of butchering,
drowning and leaving to die female*

infants have been very serious.”
(The People's Daily, Peking, March 3rd, 1983)

They say a child with two mouths is no good.
In the slippery wet, a hollow space,
Smooth, gumming, echoing wide for food.
No wonder my man is not here at his place.

In the slippery wet, a hollow space,
A slit narrowly sheathed within its hood.
No wonder my man is not here at his place:
He is digging for the dragon jar of soot.

The slit narrowly sheathed within its hood!
His mother, squatting, coughs by the fire's blaze
While he digs for the dragon jar of soot.
We had saved ashes for a hundred days.

His mother squatting, coughs by the fire's blaze.
The child kicks against me mewling like a flute.
We had saved ashes for a hundred days.
Knowing, if the time came, that we would,

The child kicks against me crying like a flute
Through its two weak mouths. His mother prays
Knowing when the time comes that we would,
For broken clay is never set in glaze.

Through her two weak mouths his mother prays.
She will not pluck the rooster nor serve its blood,
For broken clay is never set in glaze:
Women are made of river sand and wood.

*She will not pluck the rooster nor serve its blood.
 My husband frowns, pretending in his haste
 Women are made of river sand and wood.
 Milk soaks the bedding. I cannot bear the waste.*

*My husband frowns, pretending in his haste.
 Oh clean the girl, dress her in ashy soot!
 Milk soaks our bedding, I cannot bear the waste.
 They say a child with two mouths is no good.*

Shirley Geok-lin Lim is van Chinese afkomst, geboren in 1944 te Malakka in Maleisië. Zij emigreerde in 1969 naar de USA en verwierf aldaar in 1973 haar doctorsgraad in de Engelse taal- en letterkunde. Momenteel is zij hoogleraar Engels en Vrouwenstudies aan de University of California, Santa Barbara. Als creatief auteur en feministe wordt zij als een prominent vertegenwoordigster van de hedendaagse zogenaamde Aziatisch-Amerikaanse literatuur beschouwd. Het is niet verwonderlijk dat *Pantoum for Chinese Women* inmiddels een vast bestanddeel van Anglo-Amerikaanse literatuurcurricula is geworden. Het gedicht lijkt wel gemaakt te zijn om als collegestof te dienen om postkoloniale literair-theoretische begrippen als ‘hybriditeit’, ‘diaspora’ en ‘culturele identiteit’ aan de orde te stellen. Er valt genoeg te discussiëren, bijvoorbeeld:

What observations can be made about the form of the Shirley Geok-lin Lim poem? What are the characteristics of a pantoum? Does the poem meet these criteria? Why or why not? How has the culture and ethnicity (...) influenced her work? What are the issues of major concern? Explore the feelings that evoked the strongest response from you. What were they and why were they so strong? (Aantal vragen voor de hoogste klassen van de Amerikaanse middelbare school in het kader van lessen in literatuur, <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/17106>.)

Gemakkelijke kost is het echter niet voor beginners: op het internet zijn er discussies te vinden over wat er nu eigenlijk bedoeld wordt. Een studente snapte de

begin- en slotregel meteen al niet: “I don’t understand why it’s saying ‘two mouths’? Does that mean a girl-child? And what makes a girl have two mouths?” Twee medestudenten lichtten haar in dat met een ‘kind met twee monden’ een meisje bedoeld moet zijn: “two mouths = two moist hollow places”. Het citaat uit de Chinese Volkskrant blijkt verhelderend te zijn voor de algehele thematiek betreffende het doden van meisjes bij de geboorte in China. Het herhalingselement is in dit gedicht niet te overzien, maar juist dit aspect blijkt voor verwarring te zorgen: “I keep getting confused by the repeated lines; since they are in a different context every time, I cannot quite figure out how they go together” (discussie te vinden op <http://laz-apenglish4.blogspot.com/2008/05/pantoum-for-chinese-women.html>, geadateerd 5 mei 2008). Een andere student op het gebied van de anglistiek laat op zijn website blijken dat het volgen van meerdere colleges literatuurwetenschap vrucht heeft gedragen:

The pantoum, with its insistent repetition of lines, can be an incredibly powerful form. It is best used, I believe, when it fully combines our recognition of the forward motion of life either with the cyclic nature of time or with a sense of being trapped in an enforced pattern. Too often poets use it merely to capture a sense of obsessive madness, giving up the forward thrust of the narrative, or include too much clever variation in the repeated lines, losing the power of this coiled pattern, which keeps pulling us backward as it is moving us forward. (<http://buddha-rat.squarespace.com/poetry-journal/2005/4/12/pantoum-for-chinese-women.html>)

Voor gevorderden is het interessant te weten dat Shirley Geok-lin Lim zich niet zo eenvoudig in de postkoloniale categorie ‘Aziatisch-Amerikaanse literatuur’ laat plaatsen (Partridge 2007). In de suggestieve schoolvraag hoe de cultuur en ethniciteit van de dichteres haar werk beïnvloed hebben (“How has the culture and ethnicity (...) influenced her work?”), schemert het gewenste antwoord al door. Kan men echter essentialiserend stellen dat Lim voor de hybride dichtvorm pantoum heeft gekozen omdat zij uit Maleisië komt en een Amerikaanse ‘immigranten-schrijver’ is? En dient een gedicht over vrouwelijke foeticide in China noodzakelijkerwijs aan haar Chinese ethniciteit te worden toegeschreven? Waarom geen vraag

over het feminisme als belangrijk aspect van haar dichterschap? De vraag naar de vorm van het gedicht (“What observations can be made about the form of the Shirley Geok-lin Lim poem? What are the characteristics of a pantoum?”) is zinvol. Zoals in een bekend inleidend werk in de algemene literatuurwetenschap wordt gesteld: “Voor poëzie het meest karakteristiek is de extra betekenis die ontstaat op grond van de versvorm” (Van Luxenburg, Bal en Weststeijn 236). Vorm en inhoud vormen in *Pantoum for Chinese Women* een onafscheidelijke eenheid: de betekenis van het gedicht komt mede tot stand door de dichtvorm. Het repetitieve en cyclische karakter van de pantoum is bij uitstek geschikt om de zich voortdurend herhalende traditie van het doden van meisjes bij de geboorte in China te verwoorden. Maar ik val in herhaling: de kwintessens van de pantoen en pantoum is herhaling.

Noot

1. Met dank aan Jef Jacobs die deze tekst onder mijn aandacht bracht.

Literatuur

Alle vermelde websites werden voor het laatst op 21 april 2009 door mij bezocht.

Bergen, H.C. van, *Het Vreemdelingen-Maleisch. De omgangstaal in Nederlandsch-Indië*, s.l.: s.n., 1938.

Bijleveld, Boelo Johannes, *Herhalingsfiguren in het Maleisch, Javaansch en Soendaasch. Een stilistische studie*, Groningen, Batavia: Wolters, 1943.

Braasem, W.A., *Pantuns*, Djakarta, Amsterdam, Surabaya: De moderne boekhandel Indonesië, 1950.

Collins, James en Blot, Richard, *Literacy and literacies. Text, power, and identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Djajadiningrat, Hoesein, *De magische achtergrond van de Maleische pantoen*, Batavia: Kolff, 1933.

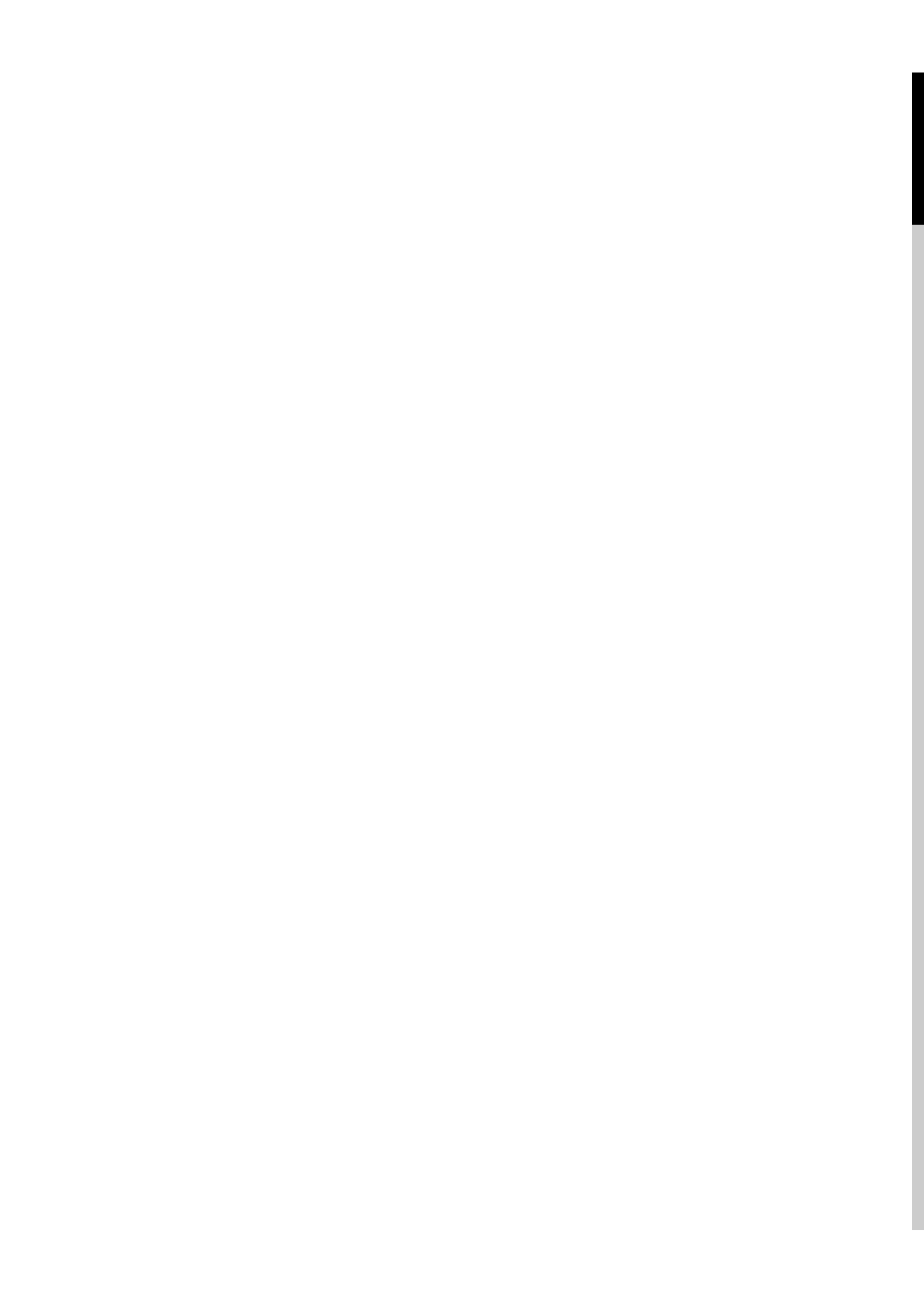
Harun Mat Piah, *Puisi Melayu tradisional. Satu pembicaraan genre dan fungsi*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1989.

Hilgers-Hesse, Irene, “Adalbert von Chamisso und das malaiische Pantun” in S. Udin (red.), *Spectrum: Essays presented to Sutan Takdir Alisjahbana on his seventieth birthday*, Jakarta: Dian Rakyat, 1978, 134-138.

Hooykaas, C., *Over Maleise literatuur*, Leiden: Brill, 1947 [2^e druk].

Kalipke, Mohamad Agar, *Das malaio-indonesische Pantun einschließlich des Pantuns der Sakai*, Hamburg: Abera, 2008.

- Keppy, Peter, “Keroncong, concours and crooners. Home grown entertainment in early twentieth-century Batavia”, in Peter Boomgaard, Dick Kooiman, Henk Schulte Nordholt (red.), *Linking destinies. Trade, towns and kin in Asian history*, Leiden: KITLV Press, 2008, 141-157.
- Luxenburg, Jan van, Bal, Mieke en Weststeijn, Willem G., *Inleiding in de literatuurwetenschap*, Muiderberg: Coutinho, 1992 [7e druk].
- Mahdi, Waruno, *Malay words and Malay things. Lexical souvenirs from an exotic archipelago in German publications before 1700*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007.
- Md. Salleh Yapaar, “Malay-Western literary relations: Comparative perspectives on pantun and pantoum” in Asmah Haji Omar (red.), *Malay images*, s.l.: Universiti Pendidikan Sultan Idris, 2005, 161-193.
- Moeimam, Moeharti Soesani, *Van lexicologische modelvorming naar lexicografische praktijk. Een concept voor een receptief Nederlands-Indonesisch woordenboek*, Ridderkerk: Ridderprint, 1994 [Dissertatie Universiteit Leiden].
- Ophuijsen, Ch.A. van, *Het Maleische volksdicht*, Leiden: Brill, 1904.
- Partridge, Jeffrey F.L., *Beyond literary Chinatown*, Seattle: University of Washington Press, 2007.
- Skinner, C., *Ahmad Rijaluddin's Hikayat Perintah Negeri Bengkulu*, Den Haag: Nijhoff, 1982.
- Smith, Zadie, *On beauty*, London: Penguin Books, 2005.
- Sweeney, Amin, *A full hearing. Orality and literacy in the Malay world*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1987.
- Sweeney, Amin, *Malay word music. A celebration of oral creativity*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1994.
- Sweeney, Amin, *Karya lengkap Abdullah bin Abdul Kadir Munsyi. Jilid 2: Puisi dan ceretera*, Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia; École française d'Extrême-Orient, 2006.
- Wilkinson, R.J. en R.O. Winstedt, *Pantun Melayu*, Singapore: Malaya Publishing House, 1955 [2nd edition].



PAUL J. SMITH

Ennui en herhaling
bij Baudelaire

Een stoet fantomen

In een van zijn gedichten over Parijs vertelt Baudelaire hoe hij (of althans zijn dichterslijk ik-personage) een grijsaard ziet lopen, in lompen gekleed als een meelijwekkende bedelaar, maar met een verontrustende, boosaardige blik in de ogen: een “*méchanceté qui luisait dans ses yeux*”. Deze verschijning wordt gevolgd door zijn evenbeeld:

Son pareil le suivait: barbe, œil, dos, bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
Marchaient du même pas vers un but inconnu.

Tot zeven keer toe ziet de dichter de spookachtige grijsaard voorbijlopen, zoals hij huiverend, maar toch ook met een beetje zwarte humor, opmerkt:

Car je comptai sept fois, de minute en minute,
Ce sinistre vieillard qui se multipliait!

Ontdaan wendt hij zich af van “*ce cortège infernal*”. Hij vlucht zijn huis in, doet zijn deur op slot, maar kan de spookverschijningen niet uit zijn gedachten bannen, aldus de slotregels van het gedicht:

Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
Sans mats, sur une mer monstrueuse et sans bords.

Dit gedicht, getiteld *Les sept vieillards*, geeft mooi aan hoe alomtegenwoordig de herhaling is: het inhoudelijke gegeven, namelijk de wonderbaarlijke zelfvermenigvuldiging van de grijsaard, wordt op het niveau van de vorm op vele manieren gesteund. Zo herhalen de termen “*barbe, œil, dos, bâton, loques*”, waarmee de tweede grijsaard beschreven wordt, woordelijk de termen uit de beschrijving van de eerste grijsaard. Er is verder herhaling van het woord *même* in een zelfde syntactische constructie (“*du même enfer*”, “*du même pas*”), gebruik van een zelfrepeterende uitdrukking als “*de minute en minute*”, herhaling van het woord *dansait*, en, in de slotregel, het voorzetsel *sans*.

Zelfs op het microniveau van de klanken is de herhaling voelbaar: zo vallen in de slotregels de herhaling van de /s/ aan het begin van elke maat, en de genasaliseerde /a/ op – iets waarmee men bij een verzorgde voordracht van het gedicht rekening moet houden. Zoals we in het vervolg nog uitgebreid zullen zien, zijn bij een zelfreflexieve dichter als Baudelaire de veelvuldig voorkomende klankherhalingen – assonantie, alliteratie, binnenrijm – nooit arbitrair; altijd zijn zij bedoeld ter ondersteuning van de inhoud. Dat geldt natuurlijk in het algemeen voor elke grote dichter, maar des te meer voor Baudelaire. Hij bewonderde Edgar Poe, en vertaalde diens gedicht *The Raven* (1846 – *Le Corbeau*, 1859), alsmede diens *Philosophy of Composition* (1847) onder de titel *Genèse d'un poème* (1859). In deze tekst betoogde Poe dat elk element van *The Raven*, zelfs elke klank, overdacht is, want gebruikt ter ondersteuning van het hoofdthema: de raaf als boodschapper van de Dood. Lezen van Baudelaire impliceert daarom onophoudelijk het verband leggen tussen inhoud en vorm. Hoever men hierin kan gaan, bewijzen de vele tekstanalyses die men sinds de jaren zestig van de vorige eeuw gegeven heeft van Baudelaire's dichtwerk, in het kielzog van de structuralisten Roman Jakobson en Claude Lévi-Strauss, die in hun analyse van Baudelaire's gedicht *Les chats*, een controversieel voorbeeld gegeven hebben ter navolging of ter verwerping. Ter navolging omdat met Jakobsons begrip *poëtische functie* voor het eerst een algemeen-semiotische theorie aangeboden werd ter verklaring van klankherhaling als eigen aan poëtisch taalgebruik. Ter verwerping, omdat het te naarstig zoeken naar fonische herhalingen snel leidt tot veronachtzaming van de inhoudelijke effecten daarvan.

Ook op het macroniveau van de context speelt de herhaling: de stoet van grijsaards hoort zelf weer thuis in een stoet van andere, fascinerende of afschuwwekkende wezens die de dichter tijdens zijn wandelingen in Parijs tegenkomt: een roodharig bedelaresje (*Une mendicante rousse*), een ten dode gedoemde zwaan (*Le cygne*), verschrompelde oude vrouwtjes (*Les petites vieilles*), een bruegeliaanse rij van blinden (*Les aveugles*), en een knappe voorbijgangster (*A une passante*). Zo ontstaat er een serie van zes gedichten, die alle een variatie op het thema van de ontmoeting vormen.

Herhaling blijkt een basisprincipe van het dichtwerk van Baudelaire te zijn, en dat hoop ik hier meer in het bijzonder aan te tonen voor zijn dichtbundel

Les fleurs du mal, waaruit de bovengeciteerde gedichten afkomstig zijn. Enkele malen zal daarbij een uitweiding, zoals boven mijn opmerkingen over Baudelaires vormgerichte esthetiek en de structuralistische poëziekritiek, noodzakelijk zijn voor een goed begrip van mijn betoog. Laten we in dit licht, alvorens tot een nadere bespreking van het herhalingsprincipe bij Baudelaire over te gaan, beginnen met een korte uitweiding over de bundel in zijn algemeenheid en zijn plaats in de literair-historische context.

Een existentiële zoektocht

Les fleurs du mal, gepubliceerd in 1857, staat op het kruispunt van drie stromingen. Ten eerste de romantiek, aangezwengeld door de dichters Lamartine en Victor Hugo, met als sleutelfiguur de *poète maudit*, de maatschappelijke randfiguur, geboren in het teken van Saturnus. De tweede stroming is de sterk vormgerichte *l'art pour l'art*-beweging, met dichters als Gautier (aan wie de bundel *Les fleurs du mal* opgedragen is), Banville en Leconte de Lisle. En ten derde het beginnend symbolisme, dat men vaak illustreert aan de hand van Baudelaires gedicht *Correspondances*, en waaruit later Rimbaud, Verlaine en Mallarmé zouden voortkomen. Het is een bundel van 126 gedichten – een aantal dat van editie tot editie sterk zou fluctueren. De Nederlandse vertaler Peter Verstegen (zie de bibliografische noot aan het einde van dit artikel) geeft zelfs in totaal 153 gedichten in vertaling. De hoofdreden van deze schommelingen in aantal ligt in een geruchtmakend proces, waardoor Baudelaire gedwongen werd een aantal aanstootgevende gedichten te verwijderen of te vervangen en weer andere gedichten toe te voegen. De gedichten verschillen in lengte en genre, variërend van sonnetten tot lange gedichten van meer dan honderd versregels. De gedichten zijn gegroepeerd in zes cycli, die stuk voor stuk etappes zijn in een existentiële zoektocht van de dichter. In de eerste, veruit de langste cyclus, *Spleen et Idéal*, wordt de heen-en-weerslingering van de dichter beschreven: tussen de schoonheid van het Ideaal (de beeldende kunst, de poëzie, het vrouwelijk lichaam...), en de sombere melancholie, die in die tijd werd aangeduid met de oorspronkelijk Griekse term *spleen* voor de milt, het orgaan waarin volgens de oeroude humorenleer de zwarte gal geproduceerd werd. De tweede cyclus *Tableaux parisiens*, waaruit de bovenvermelde gedichten afkomstig zijn, beschrijft de verlokkingen en de gevaren van de

moderne grootstad Parijs. Baudelaire is hierin absoluut vernieuwend: vanaf *Les fleurs du mal* en zijn bundel prozagedichten *Le spleen de Paris* zou de stad een hoofdthema worden in de wereldliteratuur. In *Le vin* vlucht de dichter in een van zijn *paradis artificiels* – een ander artificieel middel, de hasjiesj, wordt in *Les fleurs du mal* slechts aangestipt, maar komt in andere werken van Baudelaire uitvoerig terug. De vierde cyclus, die de titel van de bundel herhaalt, *Fleurs du mal* (zonder het lidwoord “les”), werd in de tijd van verschijnen beschouwd als de meest aanstootgevende sectie. Hierin heeft de censuur dan ook het meest huisgehouden. Twee gedichten over lesbische liefde en één over een succubus moesten van de rechter verwijderd worden; andere gedichten, van morbide aard, met onder meer suggesties van necrofilie, mochten blijven staan. De vijfde cyclus, *Révolte*, bestaat uit drie lange gedichten, waarin Baudelaire afrekent met God; hij geeft Petrus gelijk Christus te hebben verloochend (“Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait!”), hij kiest partij voor Kain tegen Abel, en besluit de cyclus met een litanie gericht aan Satan. Het is, gezien het voorafgaande, niet verwonderlijk dat de laatste cyclus *La mort* getiteld is. Na een aantal vormen van de dood bij anderen besproken te hebben, spitst hij het onderwerp toe op zichzelf: hij verhaalt in het slotgedicht *Le voyage* hoe hij zich inscheept op het schip van de Dood:

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

Het begrip *ennui* is cruciaal voor ons onderwerp, omdat het de meest fundamentele vorm van herhaling impliceert, die aan alle cycli van de bundel ten grondslag ligt, en waarvan de basis gelegd wordt in *Au lecteur*, het openingsgedicht van de bundel. Laten we dit openingsgedicht vanuit dit perspectief nader bekijken.

***Ennui* en herhaling**

Au lecteur begint met een opsomming van ondeugden die de toon zet voor de rest van de tekst:

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps [...].

Vanuit stilistisch perspectief kondigen deze openingsregels twee bij Baudelaire veelvoorkomende stijlfiguren aan. Ten eerste de allegorie, die veelal bewust archaisch aandoet: net zoals in de Middeleeuwen worden de zonden voorgesteld als monsterlijke personificaties. En ten tweede de opsomming. Deze laatste stijlfiguur kan gezien worden als een vorm van herhaling, omdat alle opgesomde onderdelen een of meer betekenselementen gemeen hebben of beter gezegd, herhalen. Hier is dit het element ‘ondeugd’. Opsommingen zijn daarom vaak, zoals ook in dit voorbeeld, min of meer pleonastisch.

Beide stijlfiguren worden in dit gedicht uitentreuren en in combinatie met elkaar gebruikt, zoals blijkt uit de laatste drie strofen van het gedicht:

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
 Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
 Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
 Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
 Quoiqu’il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
 Il ferait volontiers de la terre un débris
 Et dans un bâillement avalerait le monde;

C’est l’Ennui! L’œil chargé d’un pleur involontaire,
 Il rêve d’échafauds en fumant son houka.
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
 – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!

In de eerste strofe van dit citaat worden eerst de dierlijke personificaties van ‘onze zonden’ opgesomd – een opsomming die dichterlijk effectief werkt, maar vanuit semantisch oogpunt puur pleonastisch is. Daarna worden ze samengevat als “monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants”, waarin de klankherhaling (de genasaliseerde /a/, en vooral de /r/, die uitnodigt tot een rollende dictie) een klanknabootsend effect heeft: het geluid van de monsters wordt door de klankherhaling weergegeven. Een vergelijkbaar effect is overigens ook te zien

in de versregel “Et dans un bâillement avalerait le monde”. In een expressieve voordracht (zoals die van Serge Reggiani in zijn album *Poètes I*, 1973) zal de eerste lettergreep van “bâillement” (geeuw) extra lang aangehouden worden, zodat de actie van het geeuwen in de dictie terug te horen is. Aldus wordt de open /a/ van “bâillement” voortgezet in de twee open /a/’s van het werkwoord “avalerait” (zou verzwelgen). Pas in de laatste strofe is het duidelijk waarom voor het woord “bâillement” gekozen is: de allesverzwelgende geeuw wordt namelijk veroorzaakt door de “l’Ennui”, die door het enjambement, de vooropplaatsing in de strofe en door de pauze tussen “Ennui!” en “L’œil” extra nadruk krijgt.

Het geeuwen zou doen vermoeden dat deze “Ennui” alleen maar ‘verveling’ betekent, maar volgens de Nederlandse vertaler Peter Verstegen moet men bij dit woord ook denken aan de ruimere en meer ingrijpende betekenis van ‘onlust’, verwant aan de begrippen melancholie en spleen. In al deze betekenissen wordt herhaling geïmpliceerd: immers de *ennui* vindt zijn oorzaak in de eentonigheid van het bestaan; het leven brengt telkens weer dezelfde treurigheid voort, waaraan de dichter probeert te ontsnappen. Hiermee is de drijvende kracht van de hele bundel samengevat: de bundel verhaalt de vlucht van de dichter voor de *ennui* – een vlucht die, zoals we gezien hebben, uitloopt in *Le voyage*, de reis met de Dood.

Uit dit laatste gedicht nog de volgende regels, die de *ennui* vergelijken met een woestijn, en waarin het traditioneel positieve beeld van de oase doorkruist wordt door een paradox: de oase is een “oasis d’horreur”:

Le monde, monotone et petit, aujourd’hui,
 Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
 Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui!

Deze regels benadrukken nog eens het repetitieve karakter van de *ennui* (“monotone”, “aujourd’hui, hier, demain, toujours”), en zij doen dit in vele vormen van herhaling, onder meer door gebruik van het woord *monotone*. In tegenstelling tot het Nederlandse *eentonig* is het Franse woord *monotone* op zich al klankherhalend: drie /o/’s, tweemaal in de combinatie /on/, en tweemaal in de combinatie van een nasaal (/m/ of /n/) gevolgd door /o/. Deze klankherhaling wordt nog eens benadrukt door de klankovereenkomst met het voorafgaande woord “monde”.

“Aujourd’hui, hier, demain” zijn pleonastisch, want de dichter had kunnen volstaan met het woord “toujours”.

In de zin “Le monde [...] nous fait voir notre image”, ten slotte, doet zich een verschijnsel voor dat frequent bij Baudelaire voorkomt, en dat ook als een vorm van herhaling beschouwd kan worden, namelijk de weerspiegeling of verdubbeling: de dichter ziet zichzelf gespiegeld in een ander, of in iets anders, in dit geval de wereld. Het meest sprekende voorbeeld van deze vorm van herhaling vinden we alweer in de bovengeciteerde regels uit het openingsgedicht *Au lecteur*. Hierin wordt het neutrale “nous” in bijvoorbeeld “nos esprits et [...] nos corps”, dat staat voor de dichter of voor de mens in het algemeen, plots gespecificeerd en opgesplitst in een “je” (de dichter) en een “tu” (de lezer): “Tu le connais, lecteur”. De direct aangesproken lezer wordt niet alleen betrokken bij, maar zelfs medeplichtig gemaakt aan de ondeugden van de dichter. De lezer wordt een spiegel van de dichter, en andersom (zelfherkenning in de dichter is, aldus Baudelaire, een belangrijke reden dat de lezer leest) – hetgeen geponereerd wordt in de alweer repetitieve slotregel: “– mon semblable, – mon frère!”.

Zoals we zagen, kondigt het openingsgedicht vele vormen van herhaling aan, die in *Les fleurs du mal* op micro- en macroniveau en zowel inhoudelijk als vormelijk, een rol spelen. In de komende paragrafen zullen wij eerst ingaan op de herhalingsthematiek van de verdubbeling, en vervolgens enkele gedichten bespreken die niet alleen, zoals *Les sept vieillards*, de herhaling als hoofdthema hebben, maar ook als dichtvorm, namelijk *Harmonie du soir* en *Les litanies de Satan*.

Verdubbeling en reeksvorming

Er komen in de bundel vele momenten voor van zelfverdubbeling. Allereerst in algemene zin: zo is er het sonnet *L’homme et la mer*, waarin de mens zich gespiegeld ziet in de zee:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
 La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
 Dans le déroulement infini de sa lame,
 Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer.

Deze spiegeling is in eerste instantie positief, zoals blijkt uit de woorden “libre” en “chériras” in het openingsvers van het gedicht. Dit blijkt ook uit de reguliere maatgeving van de derde versregel. Volgens de regels van de Franse verificatie gaat het hier om een klassieke alexandrijn, verdeeld in twee helften van zes lettergrepen (hemistiches genoemd), beide weer onderverdeeld in twee maten van drie lettergrepen, zodat er een volstrekt regelmatig patroon verschijnt: 3 + 3 // 3 + 3. Ook hier is de vorm gemotiveerd door de inhoud: de vier gelijke maten reflecteren de regelmatige golfslag van de zee. Dit effect van regelmaat wordt vooral versterkt door de meer onregelmatige maatgeving van de omringende alexandrijnen.

In tweede instantie echter is de spiegeling ook negatief: de menselijke geest is even diep verbitterd als de zee. Erger nog: mens en zee zijn weliswaar ‘broeders’, maar sinds onheuglijke tijden vooral ook aartsvijanden:

Et cependant voilà des siècles innombrables
 Que vous vous combattez sans pitié ni remords,
 Tellement vous aimez le carnage et la mort,
 Ô lutteurs éternels, ô frères implacables!

Bij de meeste verdubbelingen in *Les fleurs du mal* gaat het om gevallen waarin de dichter zich herkent of zich projecteert in de Ander. Soms is die Ander een dier, zoals in het beroemde sonnet over de albatros, symbool van vrijheid, die door de scheepslieden gevangen is en belachelijk gemaakt wordt. Of de zwaan, het traditionele symbool van schoonheid en poëzie, die de dichter in zijn *Tableaux parisiens* onhandig rond ziet stappen ergens in de Parijse Hallen, ver van zijn natuurlijke leefomgeving. Beide vogels reflecteren het isolement van de dichter, onbegrepen en bespot. Of een kat: de dichter verliest zich in het oog van een kat, maar het is in het begin onduidelijk of het gaat om een echte of verbeelde kat:

Dans ma cervelle se promène,
 Ainsi qu'en son appartement,
 Un beau chat, fort, doux et charmant.

Pas later in het gedicht blijkt dat het handelt om de weerspiegeling van een echte kat in de geest van de dichter. Deze kat is zo indringend aanwezig dat hij als door toverij (“Peut-être est-il fée, est-il dieu?”) bezit neemt van de geest van de dichter. Dat gaat zo ver, dat als de dichter zijn ogen neerslaat voor de indringende blik van het dier, en zijn blik naar binnen keert, hij vanuit zijn geest de priemende kattenogen op zich gericht blijft zien:

Quand mes yeux, vers ce chat que j'aime
 Tirés comme par un aimant,
 Se retournent docilement
 Et que je regarde en moi-même,

Je vois avec étonnement
 Le feu de ses prunelles pâles,
 Clairs fanaux, vivantes opales
 Qui me contemplant fixement.

Maar meestal gaat het om mensen die hij ontmoet in de straten van Parijs. Deze ontmoetingen kunnen vluchtige momenten van mededogen en verliefdheid zijn, zoals in het geval van een bedelares, een zigeunermeisje of een elegante vrouw in rouw. Hier wordt de aandacht gefocaliseerd op één persoon, die een emanatie is van het Ideaal. Maar veel interessanter voor mijn betoog zijn de ontmoetingen die verbonden zijn met het spleen van de dichter, en die meer unheimlich van karakter zijn: zoals de stoet zeven boosaardige grijsaards en de rij blinden die boven reeds besproken zijn. Opvallend is dat het Ideaal zich meestal presenteert als individuele, opzichzelfstaande gevallen, terwijl het unheimliche zich vaak voordoet als een stoet, die doet denken aan een middeleeuwse *danse macabre*. Deze neiging tot stoetvorming is reeds voelbaar in de opsomming van gepersonifieerde ondeugden in het gedicht *Au lecteur*.

Echter, niet elke stoet bij Baudelaire heeft een negatieve connotatie. Positieve reeks- of stoetvorming speelt een rol in het lange gedicht *Les phares*, dat een belangrijke plaats inneemt in het *Idéal*-gedeelte van de sectie *Spleen et Idéal*. In dit gedicht worden in acht strofen acht schilders behandeld: Rubens,

Da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, de minder bekende Pierre Puget, Watteau, Goya en Delacroix. Elke strofe, behalve de strofe gewijd aan Puget, begint met de naam van de schilder, gevolgd door een associatieve, op synesthesie berustende typering, die dient om op poëtische wijze het specifieke van de schilder te vatten. Achterliggend is hier de idee, ook geformuleerd in Baudelaires kunstkritiek, dat de dichter beter dan de criticus in staat is de essentie van een kunstwerk te doorgronden en te verwoorden. Laten we als voorbeelden de eerste en de derde strofen citeren, die aan respectievelijk Rubens en Rembrandt gewijd zijn.

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
 Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
 Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
 Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;
 [...]
 Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
 Et d'un grand crucifix décoré seulement,
 Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
 Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement;

De niet-dichterlijke kunstkritiek zal zich inderdaad afvragen waarom Rubens met een “fleuve d'oubli” geassocieerd wordt, en Rembrandt met een “triste hôpital”, en waarom er in de strofe gewijd aan Delacroix sprake is van sparrenbomen, die in zijn oeuvre helemaal niet voorkomen.

We zien hier dus dat vormherhaling (om precies te zijn via de anaforische vooropplaatsing van de schildersnaam) het opsommende en seriële karakter van het gedicht benadrukt. De schilders vormen een lange rij van lichtbakens in een eeuwigdurende duisternis. Het repetitieve karakter wordt ook aan het eind van het gedicht onderstreept met vele gevallen van vormherhaling op microniveau. Ik citeer hier de laatste drie strofen van het gedicht.

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
 Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,

Sont un écho redit par mille labyrinthes;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium!

C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité!

Herhaling is hier alomtegenwoordig. Het begint met de opsomming in de twee beginregels van het citaat. Deze opsomming wordt ondersteund door het zevenmaal herhaalde “ces”, dat daarna geëchood wordt door het viermaal herhaalde “c'est” (dat in het Frans op dezelfde wijze uitgesproken wordt als “ces”). Het woord “écho”, gebruikt in de derde regel, impliceert klankherhaling, en hetzelfde kan gezegd worden van participia als “redit”, “répété” en “renvoyé”, waarvan het gebruik pleonastisch is, want zij herhalen drie keer dat er herhaald wordt. Het woord “mille” herhaalt zich vier keer. Het gedicht eindigt in het gecompliceerde beeld van een ‘gloeiende snik’ (een paradoxale verbinding van de elementen water en vuur). De dichter vergelijkt deze snik met een golf, waarvan de beweging en het geluid weergegeven worden via (klank)herhaling (“qui roule d'âge en âge”), en die uiteindelijk doodloopt op het strand van Gods oneindigheid.

Harmonie du soir

Het meest verregaande voorbeeld van herhaling bij Baudelaire is het gedicht *Harmonie du soir*.

Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensorio!

Baudelaire heeft bij het schrijven van dit gedicht gekozen voor het genre van de Maleise pantoen, een genre waarvan de letterlijke en regelmatige herhaling van versregels het voornaamste kenmerk is. Om precies te zijn: van elk van de kwatrijnen waaruit het gedicht bestaat, worden de tweede en de vierde versregel in respectievelijk de eerste en de derde versregel van het volgende kwatrijn herhaald. Baudelaire was overigens niet de eerste die dit genre beoefende in de Franse poëzie. Victor Hugo introduceerde dit genre in zijn bundel *Les orientales* (1829) – een belangrijke bundel, omdat daarin voor het eerst de romantische poëzie experimenteerde met oosterse thema's en dichtvormen. De pantoum (ik gebruik hier en in het vervolg de verwesterde schrijfwijze van de term) werd daarna beoefend door enkele eigentijdse dichters, die in hun *l'art pour l'art*-opvattingen dicht bij Baudelaire stonden, namelijk Banville en Leconte de Lisle. Voor een bespreking van de mondiale verspreiding van het genre verwijs ik naar het artikel van Edwin Wieringa in de voorliggende bundel.

Nu is het binnen de Franse poëziekritiek niet alleen gebruikelijk om te beklemtonen dat het gedicht een pantoum is, maar ook dat het *geen* pantoum is.

Illustratief voor dit laatste is het nuttige, maar knorrige artikel dat de Franse versie van Wikipedia wijdt aan het genre: hierin wordt Baudelaires gedicht afgedaan als “un faux pantoum, car très irrégulier” (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Pantoum>; consultatie 8 september 2010). Inderdaad, Baudelaire, die zijn gedicht overigens nooit als een pantoum betiteld heeft, wijkt in een aantal vormelijke aspecten af van het traditionele genre: het rijmschema abba (omarmend rijm) komt in de plaats van het gebruikelijke kruisrijm (abab); de alexandrijn vervangt de kortere versvorm van (meestal) acht lettergrepen; en de slotregel van het gedicht verschilt van de beginregel (beide regels zouden volgens de traditie identiek moeten zijn). Er is, aldus het Wikipedia-artikel, ook een inhoudelijk verschilpunt: Baudelaire werkt slecht één thematisch perspectief uit, terwijl traditioneel er twee parallelle thematische perspectieven uitgewerkt (zouden moeten) worden: meer algemeen beschrijvend in de eerste twee regels van elk kwatrijn, meer verinnerlijkt in de laatste twee regels daarvan. En ten slotte, maar dat stelt het Wikipedia-artikel niet expliciet: de verzen zouden geen opzichzelfstaande, geïsoleerde zinnen moeten zijn, maar syntactisch meer met elkaar verbonden moeten worden. Baudelaire blijkt dat slechts in zijn laatste strofe te doen.

Wat onbeantwoord blijft is de vraag *waarom* Baudelaire van het oorspronkelijke genre is afgeweken. Een (gedeeltelijk) antwoord op deze vraag kan gezocht worden in de sfeer die het gedicht beoogt op te roepen: een zwoele, wervelende dans (“Ça danse”, schreef Baudelaire in de kantlijn van zijn gedicht), die uitloopt op een mystieke extase, die veeleer katholiek dan oriëntaals geïnspireerd is. Dit eenduidige thematische perspectief wordt geschraagd door herhalingsvormen die in de oorspronkelijke pantoum niet gebruikelijk zijn. Zo is er allereerst de dwang die de dichter zich oplegt bij het rijm: het hele gedicht is opgebouwd uit twee rijmen: een mannelijk (-oir) en een vrouwelijk (-ige). Het gebruik van de alexandrijn geeft de dichter extra mogelijkheden tot effect. Opvallend is dat in het gedicht geen enkele alexandrijn een volkomen regelmatige en eenduidige maatverdeling heeft – maten van één lettergreep komen zelfs twee keer voor, en geven beweging aan het geheel van het vers: “Valse mélancolique et langoureux vertige” (1 + 5 // 3 + 3), of accentueren een belangrijk woord: “Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!” (4 + 2 // 1 + 5). Uitzondering hierop vormt regel 12, herhaald in regel 15: “Le soleil s’est noyé dans son sang qui se fige”, die volko-

men regelmatig is: 3 + 3 // 3 + 3. Dit zijn precies de versregels waarin de dansende beweging tot stilstand komt.

Een ander effect dat de alexandrijn mogelijk maakt, is (klank)herhaling tussen de beide hemistiches van het vers. In regel 4 (herhaald in 7) staan de beide hemistiches chiastisch (dat wil zeggen in kruisstelling) tegenover elkaar: “valse” is gerelateerd aan “vertige”, en “*mélancolique*” is verbonden met “*langoureux*”. Deze kruisstelling wordt nog eens onderstreept door de alliteratie “valse” en “vertige”, en door de klankovereenkomst tussen “*mélancolique*” en “*langoureux*”. We hebben in dit gedicht dus te maken met allerlei gevallen van klankherhaling, die semantische herhalingen bevestigen. Het gedicht leent zich daarom uitstekend tot een structuralistische analyse à la Jakobson en Lévi-Strauss, en het verwondert me enigszins dat men dat, voor zover ik weet, nog niet gedaan heeft.

Laten we vanuit deze micro-optiek dit gedicht nog eens nader bekijken. De beginregel “Voici venir les temps...” heeft een bijbelse connotatie, alhoewel ik deze precieze formule niet heb kunnen terugvinden in de Franse vertalingen van de Psalmen of de Apocalyps die ik tot mijn beschikking heb. Wel wordt deze regel gebruikt in een liturgische zang uit de katholieke mis, en dat strookt natuurlijk heel goed met de woorden in het rijm: “encensoir”, “reposoir”, “ostensoir”. Daar kom ik straks nog op terug. Opvallend in de beginformule is de alliteratie van de /v/, die terugkomt in een aantal woorden. De /v/ is fonetisch gezien een stemhebbende fricatief: in tegenstelling tot bijvoorbeeld de stemloze /f/ of /s/ (die overigens ook een rol spelen in het gedicht), brengt het iets (namelijk de stembanden) in trilling, en vandaar dat deze medeklinker heel goed gebruikt kan worden om het woord “vibrant” uit te drukken. Dit woord heeft verder een genasaliseerde /a/, die weer in verband te brengen is met woorden als “*temps*”, “*encensoir*”, en natuurlijk de bovengesignaleerde woorden “*mélancolique*” en *langoureux*. Deze voorbeelden geven aan hoe de klankrijkdom van dit gedicht geanalyseerd kan worden. Een dergelijke analyse heeft niets arbitrairs (zoals men Jakobson en Lévi-Strauss wel verweten heeft), zolang zij iets zegt over de betekenisopbouw van het gedicht. Dat ziet men bijvoorbeeld ook in de regel “Le soleil s’est noyé dans son sang qui se fige”, waar, naast de regelmatige maatverdeling, ook de alliteratie op /s/ expressief is. De /s/ suggereert het sissende geluid van door water gedooft vuur.

Bijzonder is de rijmende reeks “encensoir”, “reposoir”, “ostensoir”, waarvan

de eerste twee worden herhaald. Het gaat hier niet om rijm dwang of om poëtische redundantie. Met deze herhaling wordt een climax opgebouwd: “encensoir” is een wierookvat, “repositoir” een rustaltaar en “ostensoir” een monstrans waarin de heilige hostie wordt getoond. De monstrans heeft de vorm van een zon, en het woord wordt dan ook door de beschrijving van de ondergaande zon (regels 12 en 15) ingeleid. Van “encensoir” naar “ostensoir” hebben we dus te maken met een oplopende climax van heiligheid. Dit brengt ons op de pointe van het gedicht: net zoals bij de slotregel van *Au lecteur* introduceert de laatste versregel “Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir” opeens een verdubbeling: een ik en een jij. Plotseling verandert het gedicht van karakter: van een poëtische weergave van een min of meer religieuze extase verandert het gedicht in een soort liefdesherinnering. De geliefde Ander, die verder niet gespecificeerd is, wordt met een monstrans vergeleken. Dit moet door vrome katholieke lezers uit die tijd als blasfemisch zijn ervaren.

Deze pointe maakt duidelijk waarom Baudelaire ook hier van het traditionele stramien van de pantoum afgeweken is. Immers, met de verplichte herhaling van de eerste versregel in de laatste zou de choquerende pointe niet mogelijk zijn. De herhaling bij Baudelaire dient in vele gevallen om een lezersverwachting te creëren, die dan plotseling doorkruist wordt. Op dit procédé van doorkruiste verwachting zullen wij in onze conclusie nog terugkomen.

Herhaling en revolte

In *Révolte*, de voorlaatste sectie van de bundel, staat de herhaling in dienst van de opstand tegen God. Dit is met name het geval in het gedicht *Abel et Caïn*, waarin, volgens de romantische traditie, Abel en Kaïn tegenover elkaar gezet worden. De voorkeur van de romantische *poète maudit* gaat uit naar Kaïn, met wie hij zich verwant voelt. Het gedicht bestaat uit twee delen, waarvan het eerste aldus begint:

Race d'Abel, dors, bois et mange;
Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange
Rampe et meurs misérablement.

En dit gaat zo tien strofen, of beter vijf paren van twee strofen verder: telkens weer wordt via de anaforische vooropplaatsing van de apostrof “Race d’Abel” – “Race de Caïn” het geluk van Abel geplaatst boven het ongeluk van Kaïn. Echter, in de vier strofen van het tweede deel worden de zaken omgedraaid. De dichter roept Kaïn op zijn “besogne” af te maken, de hemel te bestormen en God te onttronen:

Ah! race d’Abel, ta charogne
Engraissera le sol fumant!

Race de Caïn, ta besogne
N’est pas faite suffisamment;

Race d’Abel, voici ta honte:
Le fer est vaincu par l’épieu!

Race de Caïn, au ciel monte,
Et sur la terre jette Dieu!

Het herhalingsprincipe is ook van belang in een ander *Révolte*-gedicht, namelijk *Litanies de Satan*. Dit gedicht perverteert het repeterende genre van de rooms-katholieke litanie. In plaats van God, Maria of een heilige richt de dichter-priester zich tot Satan in een lange serie van lofprijzingen, die telkens onderbroken wordt door de ‘gelovigen’ met een persiflage van de stokregels “Bid voor ons” en “Heer, ontferm u over ons”.

Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

Ô Prince de l’exil, à qui l’on a fait tort
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,
Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

Evenals bij de roomse litanie, eindigt deze tekst met een gebed, met daarin de bekende formules: “Gloire et louange à toi [...], dans les hauteurs / Du Ciel [...]”; “Fais que mon âme un jour [...] / Près de toi se repose [...]” – niet ter aanbidding van God maar van de duivel.

Conclusie

Herhaling is overal in *Les fleurs du mal* aanwezig, op alle niveaus, van klank tot dichtvorm, en kan vele doelen dienen: zij kan emanaties van het “Idéal” (*Les phares*) weergeven, of obsessies, die voortkomen uit het spleen (*Les sept vieillards*), religieuze extase (*Harmonie du soir*) of blasfemie (*Litanies de Satan*). In het openingsgedicht *Au lecteur* is de herhaling (de opsomming van gedrochtelijke zonden) een instrument dat dient om een climax op te bouwen, die uitloopt op het begrip *ennui*, dat zelf weer een herhaling impliceert, namelijk de monotonie van het bestaan. In zekere zin worden in alle secties van de bundel middelen aangereikt om deze monotonie te doorbreken. Zonder succes: de bundel eindigt in een anticlimax, met *La mort*. Pas in het laatste gedicht, *Le voyage*, weet de dichter aan de *ennui* van het leven te ontsnappen. Het allerlaatste woord “*nouveau*”, het enige woord van de bundel dat in cursief staat, rekt voorgoed af met de *ennui* en de herhaling waarop deze gestoeld is: “Nous voulons [...] / Au fond de l’Inconnu, trouver du *nouveau*”.

Bibliografische noot

Voor de citaten van *Les fleurs du mal* heb ik gebruikgemaakt van de uitgave van Antoine Adam (Parijs: Classiques Garnier, 1961). Van *Les fleurs du mal* is een uitstekende vertaling verschenen door Peter Verstegen: *De bloemen van het kwaad* (Amsterdam: Van Oorschot, 1995). Deze vertaling geeft niet alleen de Franse tekst naast de Nederlandse vertaling, maar ook, voor elk gedicht, zeer nuttig commentaar. Voor degenen die nadere informatie over de Franse versificatie en de Franse poëziekritiek zoeken, is ook het boek aan te raden van Mary Lewis Shaw, *The Cambridge Introduction to French Poetry* (Cambridge University Press, 2003). Voor een literair-historische plaatsbepaling van Baudelaire kan de Nederlandse lezer terecht bij Maarten van Buuren en Els Jongeneel, *Moderne Franse literatuur: van 1850 tot heden* (Groningen: Historische Uitgeverij, 1996).

MADELEINE KASTEN

**Vertaalslag in niemands land:
Tom Lanoye en de poëzie
uit de Groote Oorlog**

Wat is de overeenkomst tussen een literaire vertaling en een boekverstripping? Volgens het vertalersduo Robbert-Jan Henkes en Erik Bindervoet gaat het in beide gevallen om “een manier om van iets hetzelfde te maken” (49); een uitspraak die in haar bedrieglijke eenvoud minstens zo provocerend is als de paradox dat dichters de waarheid liegen.

De vraag is wat een vertaler aan deze definitie heeft. Of bevestigen Henkes en Bindervoet hier slechts op ironische wijze de *onmogelijkheid* van het vertalen, en daarmee het traditionele vooroordeel dat de vertaler bij voorbaat kansloos maakt ten opzichte van zijn origineel? Een vertaling, in het bijzonder een literaire vertaling, is immers alles behalve ‘van iets hetzelfde maken’, tenminste als we daarbij denken aan een exacte kopie of herhaling. Was dat laatste wél mogelijk, dan hadden Henkes en Bindervoet allang het onderspit gedolven tegen de vertaalcomputer. Maar de perfecte machinale vertaling bestaat (nog) niet. Bovendien: wie ooit kennis heeft genomen van hun vertaalde Beatles-liedjes of hun herschepping van *Finnegan’s Wake* weet dat uitgerekend zij de laatsten zouden zijn om hun eigen woorden letterlijk te nemen.

Toch, en dat is de andere kant van de zaak: een vertaling ontleent haar oorsprong in de eerste plaats aan het origineel waarnaar zij terugverwijst, en waarvan zij dus in zekere zin altijd een herhaling is, alleen al omdat zij dat afwezige origineel *aanhaalt*. Overigens is de hiërarchische verhouding tussen origineel en vertaling die uit deze chronologie lijkt voort te vloeien al eens op zijn kop gezet door een andere provocateur, de filosoof Jacques Derrida. Een origineel, zo beweert Derrida, heeft een vertaling nodig om verstaan te worden, maar omgekeerd kan een vertaling het heel goed stellen zonder origineel.¹

Mijn onderwerp is het vertalen als een vorm van herhalen, waarbij ik de relatie aan de orde wil stellen tussen een specifieke literaire vertaling – als de tekst die ik wil bespreken die naam tenminste verdient – en haar origineel. Maar om duidelijk te maken wat die relatie in dit geval zo buitengewoon maakt, heb ik een breder kader nodig. Ik begin daarom met een schetsmatig historisch overzicht van opvattingen over het vertalen. Binnen dat overzicht bespreek ik twee fundamenteel verschillende manieren waarop een vertaler te werk kan gaan als hij ‘van iets hetzelfde wil maken’: de ‘domesticerende’ versus de ‘vervreemdende’ aanpak. Vervolgens wil ik aandacht vragen voor een vertaling die zonder twijfel getuigt

van ultieme *ontrouw* aan haar origineel, maar die tegelijkertijd gelezen kan worden als een voorbeeld van constructieve herhaling: Tom Lanoyes radicale toeëigening van een corpus beroemde Britse gedichten uit de Eerste Wereldoorlog.

Geschiedenis in vogelvlucht

Het systematische onderzoek naar het vertalen kent een relatief korte geschiedenis. Pas sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw wist de vertaalwetenschap zich aan vele universiteiten een positie als onafhankelijke discipline te verwerven (Bassnett xi), die het helaas niet in alle gevallen wist te behouden. Tot die tijd werd het onderzoek naar vertalen in de westerse wereld sterk gedomineerd door de taalwetenschap. Zo groot was het aanzien van met name de structuralistische en de transformationeel-generatieve taaltheorieën dat vertaalwetenschap vaak zonder meer werd beschouwd als onderdeel van de linguïstiek (Van Leuven 52).

Centraal in dit taalkundig georiënteerde onderzoek stond het probleem van de *equivalentie*. Dit concept deed zijn intrede in de vertaalwetenschap in de periode rond de Tweede Wereldoorlog, toen men zich vooral bezighield met onderzoek naar machinaal vertalen.² In die aanvangsperiode werd de term ‘equivalentie’ nog opgevat in strikt wiskundige betekenis, als een relatie van volmaakte uitwisselbaarheid tussen verschillende taalsystemen.

Het heersende optimisme loopt een eerste deuk op als de linguïst Roman Jakobson eind jaren vijftig de notie van ‘equivalence in difference’ introduceert, en daarmee equivalentie als probleem op de kaart zet. Volgens Jakobson is het onmogelijk om volledige equivalentie te bereiken tussen afzonderlijke taaleenheden, zoals woorden en zinnen. Op dit niveau is er immers maar zelden sprake van een een-op-eenrelatie tussen verschillende talen. Toch blijft equivalentie tussen origineel en vertaling wat hem betreft een haalbare missie. Dat komt doordat hij een tekst vanuit zijn semiotische taalopvatting in de eerste plaats beschouwt als een gecodeerde boodschap: de vertaalslag komt in zijn visie neer op het *hercoderen* van een boodschap vanuit de brontaal tot een equivalente boodschap in de doeltaal (Jakobson 233). Een vergelijkbare opvatting treffen we aan bij andere vertaaltheoretici. Zo omschrijven Vinay en Darbelnet het vertalen expliciet als een procedé waarbij het erom gaat de ‘situatie’ van het origineel in nieuwe bewoordingen te reproduceren.³

Vooral die laatste omschrijving van de vertaaldraad lijkt naadloos aan te sluiten bij de diepzinnige bravoure van Henkes en Bindervoet. Toch blijkt het ideaal van equivalentie, althans in de zin van ‘meer van hetzelfde’, uiteindelijk niet houdbaar. Geen wonder: ook een begrip als equivalentie, met haar schijn van onpartijdigheid, blijft onvermijdelijk gebonden aan een perspectief, en dus aan een subjectief oordeel. De jaren zestig en zeventig geven dan ook een onstuitbare fragmentatie te zien van het equivalentiebeprip zoals dat door verschillende vertaaltheoretici verder wordt ontwikkeld. Zo onderscheidt Otto Kade de *totale*, de *facultatieve*, de *approximatieve* en de *nul-equivalentie*. Werner Koller hanteert op zijn beurt een model dat plaats biedt aan maar liefst vijf verschillende typen: *denotatieve*, *connotatieve*, *tekstnormatieve*, *pragmatische* en *formele* equivalentie. Eugène Nida, specialist op het gebied van bijbelvertalingen, ‘behelpt’ zich met zijn tweedeling tussen *formele* en *dynamische* equivalentie, terwijl Juliane House het houdt op *functionele* equivalentie. Naast deze wildgroei valt op dat de theoretici zich tegelijkertijd op steeds grotere teksteenheden gaan richten om hun equivalentie-concept te redden – een ontwikkeling die de analytische waarde ervan nog verder doet afnemen (Van Leuven 52-54).

In de jaren tachtig ontstaat er ten slotte een nieuwe kijk op vertalen, de zogenaamde *Neuorientierung*, die het equivalentie-ideaal resoluut verwerpt. De vraag die de vertaler zich nu stelt, is niet langer hoe hij recht kan doen aan de brontekst, maar welke *functie* de vertaalde tekst in de cultuur van de doeltaal moet vervullen. Die toe-eigenende visie, die in de praktijk van het vertalen overigens een veel langere historie kent, is door Susan Bassnett in verband gebracht met de subversieve stelling van Derrida: de vertaler schept een ‘oorspronkelijke’ tekst, wat een omkering betekent van de klassieke opvatting waarbij de vertaling secundair is aan het origineel (Bassnett xv).

Staat het *systematische*, vanuit wetenschappelijke instituties aangestuurde vertaalonderzoek nog relatief in de kinderschoenen, in bredere zin gaat de reflectie op het vertalen terug tot de Oudheid. In zijn historische studie over dit onderwerp koppelt Frederick Renner de wisselende opvattingen over het vertalen door de eeuwen heen aan veranderingen in het denken over de relatie tussen taal en werkelijkheid. Dat denken wordt volgens hem tot het einde van de achttiende eeuw bepaald door het klassieke onderscheid tussen *res* en *verba*. Woorden ofwel *verba*

verschillen per taal; maar datgene waarover we spreken, de *res*, is volgens de heersende visie universeel en blijft in alle talen hetzelfde. Men gaat dus niet alleen uit van een transparante relatie tussen de woorden en de dingen, maar ook van een volledige, probleemloze equivalentie tussen de talen onderling. In navolging van Cicero hanteert men lange tijd een ‘vrije’ vertaalopvatting: waar het behoud van betekenis op voorhand gewaarborgd is, streeft de vertaler naar een ‘vloeiende’ tekst, die vooral zo min mogelijk doet denken aan een afgeleid product.

In de loop van de achttiende eeuw groeit, mede onder invloed van Descartes en Locke, het inzicht dat taal en werkelijkheid, *res* en *verba*, niet los van elkaar kunnen worden gezien. Integendeel: onze perceptie van de werkelijkheid wordt in belangrijke mate door de taal gevormd. In zijn essay *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813) bepleit Friedrich Schleiermacher dan ook een nieuwe benadering voor het vertalen van wetenschappelijke en artistieke teksten. Anders dan zijn voorgangers verwerpt hij de gedachte dat een vertaling ooit een getrouwe herhaling van een origineel zou kunnen zijn. Immers, elke tekst wordt geproduceerd binnen een specifieke culturele en historische context, en die context is bij uitstek verankerd in de eigen taal. Behalve onmogelijk zou zo’n herhaling ook onwenselijk zijn, want het doel van een vertaling is volgens Schleiermacher nu juist om de lezer in contact te brengen met een vreemde taal en cultuur. Hij pleit dan ook voor een ‘vervreemdende’ manier van vertalen, waarbij het eigene van de brontekst zoveel mogelijk gehandhaafd blijft en de doeltekst de sporen draagt van de moeite die de vertaler zich daartoe heeft getroost. Daarbij moet wel worden aangetekend dat Schleiermachers voorliefde voor het ‘vreemde’ uiteindelijk in dienst staat van een nationalistisch ideaal: hij is van mening dat de Duitse taal en cultuur vertalingen nodig heeft om zich te ontwikkelen en tot bloei te komen.

Voor de theoretische reflectie op het literair vertalen kunnen we stellen dat Schleiermachers hermeneutische benadering tot op heden aardig heeft standgehouden. Een vertaling is volgens die benadering geen kopie of herhaling, maar noodzakelijkerwijs een interpretatie van het origineel. Zo betoogt de semioticus Michael Riffaterre dat een literaire tekst bij uitstek appelleert aan de culturele vooronderstellingen van zijn oorspronkelijke lezers. Juist die culturele vooronderstellingen, die in de tekst zelf niet expliciet worden gemaakt, kunnen de

vertaler voor grote problemen stellen. Op cruciale momenten zal hij zijn publiek dan ook handreikingen moeten doen, bijvoorbeeld door verklarende parafrazen in te lassen.⁴ Uiteindelijk wint de relativistische kijk op taal het dus van het universalisme, dezelfde ontwikkeling die verantwoordelijk was voor de hierboven besproken versplintering van het equivalentiebegrip.

Ondanks dit theoretische inzicht heeft Schleiermachers roep om een ‘vreemdende’ vertaal*praktijk* sinds de Duitse Romantiek weinig weerklank meer gevonden. Een spectaculaire uitzondering is de twintigste-eeuwse cultuurfilosoof Walter Benjamin. Maar verder dan een scandaleuze intentieverklaring bij zijn eigen, overigens weinig opzienbarende, Baudelaire-vertalingen is ook hij nooit gekomen. In plaats daarvan domineert de reeds gesignaleerde, overwegend functionalistische benadering, waarbij het primaat is verschoven naar de functie die de te vertalen tekst in de ontvangende cultuur moet vervullen. De praktijk bewijst Derrida’s gelijk: veel van de vertalingen die de wereld inreizen, al dan niet via anonieme internetbronnen, lijken hun origineel op geen enkele manier meer nodig te hebben.⁵

De onzichtbaarheid van de vertaler

De consequenties van deze praktijk zijn door Lawrence Venuti onderzocht in zijn geschiedenis van wat hij noemt de ‘onzichtbaarheid van de vertaler’. Venuti’s studie biedt een overzicht vanaf de zeventiende eeuw tot heden dat is toegespitst op de dominante benadering in de Angelsaksische wereld, maar dat ook buiten die context zeer herkenbaar is.

Om bijval te oogsten moet een tekst volgens Venuti vooral vloeiend lezen, een effect dat de vertaler bereikt door zijn taalgebruik en stijl zoveel mogelijk aan te passen aan zijn publiek. Daarmee wekt de vertaalde tekst de schijn geen vertaling te zijn, maar een origineel. Met nadruk stelt Venuti dat het hier gaat om een illusie. Want wat zo’n ‘domesticerende’ vertaling verhult, zijn nu juist de sporen van de interventie die de vertaler noodzakelijkerwijs in de vreemde tekst heeft gepleegd. Door zijn streven naar transparantie wist hij de afgeleide, secundaire status van zijn doeltekst uit en produceert hij een illusie van aanwezigheid: de illusie dat de lezer rechtstreeks toegang heeft tot de ‘stem’ van het origineel. Om met Venuti te spreken: “The more fluent the translation, the more invisible

the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text” (2).

Aan de hand van vele voorbeelden demonstreert Venuti dat het hier allerm minst om een vrijblijvende ingreep gaat. Dat een vertaler geweld pleegt jegens zijn origineel is niet te vermijden, maar pas door dat geweld met succes te verdoezelen maakt hij zich werkelijk meester van zijn brontekst. De illusie van transparantie die hij nastreeft is namelijk niets anders dan een resultaat van toeëigening en onderdrukking van het cultureel andere. Het lezerspubliek binnen de ontvangende cultuur ziet zijn normen en waarden bevestigd in de tekst, en zo ondersteunt de vertaling de discursieve uitsluiting van alles wat die identiteit in gevaar zou kunnen brengen.

Teksten zijn een belangrijk medium om vorm te geven aan culturele identiteit, en dat geldt in het bijzonder voor representaties van een cultureel verleden. De *Historiën* van Herodotus, geschreven in de vijfde eeuw vóór de christelijke jaartelling, zijn een klassiek voorbeeld van zo'n funderende cultuurtekst. Volgens de overlevering was de 'Vader van de geschiedenis', zoals Cicero hem noemde, een publieke figuur die zijn leven niet alleen wijdde aan het optekenen van kennis over het verleden, maar die ook succes oogstte met openbare voorlezingen uit zijn werk. Aan het begin van Boek I zet Herodotus het tweeledige doel van zijn *Historiën* uiteen. Hij wil de herinnering aan het verleden zeker stellen door de verdiensten van zowel zijn landgenoten als van de Perzen vast te leggen, én hij zoekt te achterhalen hoe die twee volkeren met elkaar in conflict zijn geraakt. Net als de epen van Homerus draagt ook Herodotus' geschrift het karakter van een verbaal cultuurmonument, opgedragen aan de collectieve Griekse herinnering.

Generaties Britten zijn met de *Historiën* vertrouwd geraakt via de Penguin Classics-editie uit 1954 van de hand van schrijver, classicus en vertaler Aubrey de Sélincourt. Sélincourt was overigens een zwager van A.A. Milne, auteur van *Winnie the Pooh*. In zijn voorwoord schetst de geestdriftige vertaler zijn lezers een portret van Herodotus, die hij bewondert als de eerste beoefenaar van het historische genre én als begaafd verteller. Plato, aldus Sélincourt, heeft ons in zijn geschriften zijn geest nagelaten. Maar lezen we Herodotus, dan komen we hem als mens nabij, omdat zijn proza een afspiegeling is van zijn persoonlijkheid en karakter (Sélincourt in Herodotus 7).

Wat zijn nu volgens Sélincourt de kenmerken van die geroemde persoonlijke stijl? Allereerst is daar Herodotus' uitzonderlijke welbespraaktheid, een eigenschap die zich laat verklaren uit de omstandigheid dat de *Historiën* bestemd waren voor mondelinge voordracht. Bovendien is Herodotus' taalgebruik, net als zijn levensopvatting, uitgesproken poëtisch van aard. Ook dat hoeft geen verwondering te wekken, omdat verbeelding en wetenschap in Herodotus' tijd nog niet strikt van elkaar gescheiden waren. Maar, zo bekent Sélincourt, die poëtische toon van zijn origineel heeft hem als vertaler wel voor een probleem gesteld. Had hij Herodotus' dichterlijk spraakgebruik namelijk overgenomen, dan zou de moderne Engelse lezer daarmee een vals beeld hebben gekregen van de indruk die Herodotus' proza op de verbeelding van zijn tijdgenoten maakte.⁶

Het resultaat van die overweging, waarmee Sélincourt paradoxaal genoeg trouw wil blijven aan zijn auteur, laat zich raden: een fris en modern aandoende tekst, waarvan een student mij nog onlangs enthousiast toevertrouwde dat hij leest als een trein. "First-rate translation [...] admirable in its fast-moving lucidity", juicht ook *The Times Educational Supplement* op het omslag van deze editie. En inderdaad, al lezend ervaren we een sterke presentie in de *Historiën*. Alleen is dat niet de presentie van Herodotus van Halicarnassus, maar die van zijn twintigste-eeuwse buikspreker uit Oxford. Het is nog een geluk dat Sélincourts zwager Milne zich heeft onthouden van dergelijke ingrepen in de taal van zijn literaire geesteskinderen. Anders was de Heffalump in *Winnie the Pooh* ongetwijfeld ineengeschrompeld tot de proporties van een gewone olifant, voor het geval wij mochten denken dat Christopher Robin en zijn vriendjes gebukt gingen onder een spraakgebrek.

Sélincourts vertaling van Herodotus' *Historiën* beleefde een groot aantal herdrukken; het zou uiteindelijk 42 jaar duren vóór Penguin in 1996 een herziene editie uitbracht. Ook de redacteur van die nieuwe editie, John Marincola, blijkt overigens nog de last te torsen van een overmaat aan bewondering voor zijn illustere voorganger. Want terwijl zijn revisie ingrijpende veranderingen bevat en volgens de recensies veel dichterbij het Grieks van Herodotus komt, stelt hij zelf in zijn voorwoord dat hij maar weinig veranderingen in de tekst heeft aangebracht.

Kan een vertaling in de praktijk ooit iets anders zijn dan een daad van toeïgening? Niet volgens Venuti in elk geval. Die stelt onomwonden dat het cul-

turele kader van zijn lezers een vertaler *altijd* voor beperkingen stelt, of hij zich daar nu van bewust is of niet.⁷ Desondanks bepleit hij een terugkeer naar de ‘vreemdende’ vertaalethiek van Schleiermacher, als tegenwicht tegen de ongelijke machtsverhoudingen tussen de Engelssprekende naties in de wereld en hun “global others” (20). Om dat ideaal te verwezenlijken zou allereerst de humanistische benadering, die erop uit is het ‘vreemde’ glad te strijken, het veld moeten ruimen voor een zogenoemde ‘symptomatische lezing’. In plaats van overeenkomsten te benadrukken dient Venuti’s vertaler op zoek gaan naar verschillen, dat wil zeggen naar momenten van discontinuïteit tussen brontekst en doelttekst. Alleen op die manier kan hij rekenschap afleggen van het geweld waarmee het herschrijven van een vreemde tekst per definitie gepaard gaat.⁸

Venuti merkt op dat de ‘methode-Schleiermacher’ buiten de Angelsaksische wereld momenteel een opleving doormaakt, met name in het Franse cultuurgebied, waar de invloed van het poststructuralisme op de vertaalethiek veel merkbaarder is geweest (20-21). Zelf put hij in dat verband inspiratie uit een studie van Gilles Deleuze en Félix Guattari over Franz Kafka, die, hoewel van Tsjechisch-Joodse afkomst, ervoor koos zijn werken in het Duits te schrijven. Door elementen van zijn eigen minderheidscultuur in die dominante taal te introduceren, zo stellen Deleuze en Guattari, wist Kafka de hegemonie van het Duits ten opzichte van andere talen in de Oostenrijks-Hongaarse dubbelmonarchie effectief te ondermijnen. Venuti benadrukt het belang van deze cultuurpolitieke daad voor zijn eigen vertalingen van experimentele Italiaanse poëzie: indachtig het voorbeeld van de outsider Kafka streeft hij er consequent naar zijn – Engelse – doeltaal door middel van vreemdende vertaalstrategieën te ‘deterritorialiseren’ (305-306).

Maar dit is niet de ontwikkeling die ik in het laatste deel van mijn betoog wil volgen. In plaats daarvan bespreek ik een radicaal voorbeeld van het tegendeel, te weten Tom Lanoyes expliciete toeëigening van Britse oorlogspoëzie in zijn bundel *Niemands land: Gedichten uit de Grootte Oorlog*. Al lijkt de hier gekozen strategie diametraal af te wijken van Venuti’s voorstel, toch durf ik de stelling aan dat Lanoye met zijn ongehoorde staaltje jatwerk een bijdrage heeft geleverd aan het zichtbaar maken van de ongelijke machtsverhoudingen tussen verschillende Europese culturen. Hij heeft die beroemde poëzie uit de Eerste Wereldoorlog namelijk mede gebruikt om een stem te geven aan een groep slachtoffers die tot

dan toe – althans in de literatuur – stemloos was gebleven. Met mijn analyse hoop ik duidelijk te maken dat Lanoye zijn doel niet effectiever had kunnen bereiken dan juist door middel van deze literaire herhalingsoefening. In de voetsporen van de vertaler neem ik u daarom op mijn beurt mee op herhaling; een tocht die ons terugvoert naar de modderige slagvelden van de Vlaamse Westhoek.

Herhalingsoefening in niemands land

De ‘Groote Oorlog’, zoals deze kolossale vernietigingsslag in de Vlaamse collectieve herinnering voortleeft, was behalve een ramp voor de Belgische burgerij en het totaal verouderde Belgische leger ook een symbolisch moment in de nationale taalstrijd. In de nazomer van 1914 werd België volgens het Von Schlieffen-plan in korte tijd onder de voet gelopen. Alleen de Vlaamse Westhoek wist tegen de Duitse opmars stand te houden. Hier vormde zich het zogenaamde IJzerfront, dat zich langs het riviertje de IJzer uitstrekte van Nieuwpoort tot vlak bij Ieper, de zogenoemde ‘Ypres Salient’, waar de Britten gelegerd waren.

Een ruime meerderheid van de soldaten aan dat front, namelijk 65%, was van Vlaamse afkomst. Dat er relatief nóg meer Vlamingen sneuvelden, was onder meer te wijten aan de eenzijdige francofonie van het leger. Niet, zoals vaak gedacht is, omdat de arme ‘piotten’ ofwel infanteristen de Franstalige orders van hun Waalse officieren niet begrepen – de meesten hadden tijdens hun training wel een paar woordjes opgedaan – maar omdat het in het Belgische leger in die tijd onmogelijk was hogerop te komen zonder kennis van het Frans. Je kon generaal worden zonder Vlaams te spreken, maar zelfs geen korporaal zonder Frans. Vanwege hun vaak geringe scholing slaagden dan ook maar weinig soldaten uit het achtergestelde Vlaanderen erin een ‘veilige’ positie bij de technische diensten te bemachtigen. In plaats daarvan werden zij vooral als infanterie de voorste linies ingestuurd, waar de slachtoffers vielen (De Schaepdrijver 189-190).

Behalve als de ‘Groote Oorlog’ is de eerste moderne krachtmeting tussen de Europese mogendheden ook de geschiedenis ingegaan als ‘the literary war’. Dat ik hier ineens overschakel op het Engels is geen toeval. Zoals bekend telde het Britse leger een groot aantal officieren die, om zo te zeggen, literatuur in de loopgraven bedreven. Deze zogenoemde ‘War Poets’ hebben zich een onbetwiste positie in de Britse culturele canon verworven. Onder hen bevonden zich geëxal-

teerde patriotten als John MacCrae (*In Flanders Fields*) en Rupert Brooke (*The Soldier*), maar ook critici als Wilfred Owen, Siegfried Sassoon en Isaac Rosenberg, die, naarmate de strijd vorderde – of liever: *niet* vorderde – steeds feller hun in poëzie verwoorde aanklachten lieten horen tegen het schimmige doel van de oorlogsinspanning, maar ook tegen de incompetentie van hun superieuren. Zo confronteert Owen de oorlogsheroïek van Horatius’ “Het is zoet en passend voor het vaderland te sterven”⁹ met de onverdraaglijke realiteit van een gifgasaanval. Sassoon vraagt zich in *Does It Matter?* sarcastisch af of het iets uitmaakt of je als soldaat je benen, je ogen, dan wel je verstand verliest, om uiteindelijk te concluderen dat “no one will worry a bit”. Rosenberg op zijn beurt richt zich in een poëtische monoloog tot een rat in de loopgraaf, die hij complimenteert met zijn “cosmopolitan sympathies”: het dier weet zijn weg evengoed in de Duitse als in de Britse stellingen te vinden.

Wat heeft Lanoye nu met deze oorlogsgedichten gedaan in de serie vertalingen die hij in 2002 op verzoek van de Vlaamse krant *De Standaard* maakte? Kort en goed: hij heeft de Britse poëzie onherkenbaar van zichzelf vervreemd. Om te beginnen sleurt hij het Engels van de ‘War Poets’, die bijna zonder uitzondering uit de hogere sociale klassen kwamen, zonder enige piëteit een volkomen ander taalregister binnen. Zo transformeert hij Owens’ *Anthem for Doomed Youth* tot een “Lofzang op gedoemde *jonge gasten*” (13, mijn cursivering). Eveneens van Owen is het gedicht *Arms and the Boy*, een ironisch-dichterlijke titel die Lanoye omsmeedt tot “Wapens en de *jongste piot*” (65, mijn cursivering). ‘Piot’, afkomstig van het Franse ‘piote’, is een Vlaams woord waarmee een infanterist of een gewoon soldaat zonder rang wordt aangeduid, maar het heeft ook de afgeleide betekenis van iemand die niet veel mans is. In een derde gedicht van Owen, *Disabled*, zit een verminkt oorlogsslachtoffer in zijn rolstoel te wachten tot de verpleging hem komt ophalen, gehuld in een “ghastly suit” met lege mouwen. Lanoye verwisselt dit spookachtige tenue voor “zijn bekakte grijze pak” (78). Sassoons ironische verstitel, *How to Die*, voorziet hij in zijn vertaling van een spotte toevoeging: “Hoe kom ik om? in zeven lessen” (23).

Niet zelden veroorlooft Lanoye zich een uitweiding die in het origineel helemaal ontbreekt, zoals aan het begin van Frederic Mannings gedicht *Grotesque*:

These are the damned circles Dante trod,
 Terrible in hopelessness,
 But even skulls have their humour,
 An eyeless and sardonic mockery [...].

Bij Lanoye lezen we:

Ja, dit zijn nu de Hellecirkels uit de *Goddelijke klucht*
 Van Dante. Luguber in hun uitzichtloosheid, zeker.

Maar zelfs de schedels hebben een gevoel voor humor,
 Met hun boosaardig ogenloze grijns vol spot. *Zo zien ze*
Ons, constant gehurkt gezeten in dit knekelveld alsof
Wij drie keer guller scheten dan wat er viel te eten –
Een wonderbaarlijke vermenigvuldiging van angst
En stank. (31, laatste cursivering van mijn hand)

Mannings literaire metafoor voor de loopgraven, de hel van Dante, verliest veel van zijn verheven connotaties in deze ingelaste passage, waarin de focalisatie onverwachts verschuift naar de grijnzende schedels die de spreker en zijn kameraden degraderen tot mikpunt van hun spot. Ook het bijbelse wonder van de broodvermenigvuldiging waaraan de passage refereert, krijgt een groteske tegenhanger in Lanoyes vermeerdering van angst en stank, alsof de soldaten “drie keer guller scheten dan wat er viel te eten”.

Maar Lanoyes onteigeningspolitiek gaat verder dan deze bewuste vervormingen van het taal- en stijlregister van de Britten. Het fysieke landschap waarin de Britse soldaten vechten – een onafzienbare vlakte van zware, zuigende klei – is identiek aan dat van het IJzerfront. Maar dat geldt *niet* voor de topografie van de herinnering waar die zich laat gelden. Neem bijvoorbeeld de eerste twee strofen uit *To His Love* van Ivor Gurney, een dichter afkomstig uit de Engelse stad Gloucester aan de rivier de Severn:

He's gone, and all our plans
 Are useless indeed.
 We'll walk no more on Cotswold
 Where the sheep feed
 Quietly and take no heed.

His body that was so quick
 Is not as you
 Knew it, on Severn river
 Under the blue
 Driving our small boat through.

In de versie van Lanoye laat het lyrisch ik zich mee terugvoeren naar een meer nabije entourage:

Hij is weg. Al onze plannen
 Zijn mooi naar de donder.
 Nooit gaan wij nog naar *Latem*
 Waar schapen onbekommerd
 Staan te grazen in het lommer.

Zijn lijf dat zo levendig was
 Is niet meer zoals jij
 Het kende, zich roerend op de *Leie*:
 Fors roeiend naar de overzij,
 Het kleine veer vol visgerei. (16, mijn cursiveringen)

De “violets of pride” die de dode moeten bedekken, geplukt langs de Severn, maken plaats voor dotterbloemen en klaver zoals die aan de oevers van de “Gouden Rivier” te vinden zijn.¹⁰ Maar belangrijker nog dan deze florale transformatie is wellicht de vermelding van “Latem”. Aan de Leie, die vanuit Noord-Frankrijk België binnenvloeit om in de provincie Oost-Vlaanderen bij Gent in de Schelde uit te monden, bevindt zich namelijk het dorp Sint-Martens Latem, dat vanaf

circa 1900 uitgroeide tot een belangrijke kunstenaarskolonie. Hier ontwikkelde zich onder andere het Vlaams expressionisme, met kopstukken als Constant Permeke, Frits van den Berghe en Gustave de Smet. Het dorp speelde een belangrijke rol in de Vlaamse cultuurgeschiedenis, en dat de naam “Latem” in deze context valt kan dan ook nauwelijks toeval zijn.

Het landschap is al even prominent aanwezig in het gedicht *Stretcher Case* van Siegfried Sassoon. Daarin ontwaakt een oorlogsgewonde tijdens zijn transport per trein naar het vaderland. Nadat hij zich ervan heeft vergewist dat hij niet dood is, herinnert hij zich zijn naam. Maar dan bevangt de angst hem opnieuw: waar is hij eigenlijk?

But was he back in Blighty?ⁱⁱⁱ Slow he turned,
Till in his heart thanksgiving leapt and burned.
There shone the blue serene, the prosperous land,
Trees, cows and hedges [...]

Ook dit niet nader aangeduide platteland krijgt bij Lanoye een welomschreven geografische identiteit:

Maar is hij ook in 't *Land van Waas*? Bang keert zijn kop.
Hij snakt naar lucht, zijn dankbaar brandend hart springt op:
Daar glanst, als in zijn jeugd, het vruchtbaar *Soete Land*
Met koe en knotwilg, *rapen* rijpend in vet zand,
Met zerken, barstend onder droge chrysanten,
Met eindeloos kapot gereden aardedreven [...]. (33, mijn cursiveringen)

Net als in het vorige gedicht is ook hier veel meer aan de hand dan geografische toeëigening. Langs de snelwegen in het Land van Waas, een historische en geografische streek in Oost-Vlaanderen, staan vandaag de dag toeristische borden, uitgevoerd in groen en bruin, waarop de symbolen van deze streek zijn afgebeeld: de raap en het silhouet van de Vos Reynaerde. Volgens de overlevering speelt het middeleeuwse dierenepos *Van den vos Reynaerde* zich af in het Waasland, en de koosnaam voor die streek, ‘het zoete land’, komt voor in een van de handschriften waarin het Reynaert-

verhaal is overgeleverd. Maar het nauwkeurig aangeduide Oost-Vlaamse landschap vervlecht zich in Lanoyes vertaling met een nóg specifiekere culturele herinnering. Lanoye is zelf immers geboren in Sint-Niklaas, de officieuze hoofdstad van het Land van Waas. Die herkomst openbaart zich nadrukkelijk in Lanoyes slotregels. Waar Sassoons gewonde tot zijn vreugde uiteindelijk Engelse reclameborden vanuit zijn treinraam ziet, wacht de soldaat van Lanoye een al even herkenbaar uitzicht:

... Dan vindt zijn oog, met blij bedaren,
De goedertieren namen uit zijn jonger jaren:
Poeders 't Wit Kruis. Bieren De Baere, Maes & Zoon.
Koffie De Pelikaan. En mosterd van De Kroon. (33)

Alle genoemde merknamen zijn te situeren in de provincie Oost-Vlaanderen, en enkele zelfs rechtstreeks in Lanoyes geboortestad, Sint-Niklaas. Veelzeggend is in dit verband dat Lanoye gebruikmaakt van anachronismen. Zo lanceerde apotheker Tuypens te Sint-Niklaas zijn pijnstillers onder de naam 'Poeders het Witte Kruis' pas kort voor de Tweede Wereldoorlog, terwijl tuinarchitect Jan de Baere, woonachtig te Sint-Niklaas, zijn ambachtelijke bieren ontwikkelde vanaf 2002, het jaar waarin *Niemands land* verscheen. Lanoye streeft dus niet naar historische precisie; in plaats daarvan vermengt de persoonlijke herinnering zich in zijn toeëigeningen openlijk en zelfs opzichtig met zijn verbeelding van de Grote Oorlog.

Ook Britse personages – voor zover die bij name worden genoemd – transformeert Lanoye tot land- en streekgenoten. Typerend is wat hij doet met het portret van Jan Modaal zoals dat wordt neergezet in het gedicht *Naked Warriors IV-i* van Herbert Read:

Kenneth Farrar is typical of many:
He smokes his pipe with a glad heart
And makes his days serene.
[...]
And if he comes thro' all right
(So he says)
He'll settle down and marry.

Vergelijk Lanoye:

Kamiel Van Raemdonk is typisch voor de troep:

Hij rookt op tijd en stond zijn pijpke

En maakt van elke dag het beste.

[...]

En slaat hij zich hier heelhuids door

(Zo zegt hij toch)

Zoekt hij 'eerst werk en dan een wijf'. (59)

De naam 'Van Raemdonck' is in de Vlaamse collectieve herinnering onlosmakelijk verbonden met de namen van twee broers, Edward en Frans, die in 1917 samen sneuvelden tijdens een nachtelijke aanval aan het IJzerfront. Behalve als toonbeeld van broederliefde tot in de dood zijn zij ook de geschiedenis ingegaan als symbool van de Vlaamse beweging. De Belgische generaal Louis Bernheim weigerde namelijk de vijand om een korte wapenstilstand te vragen zodat hun lichamen zouden kunnen worden weggehaald van het slagveld, met name omdat de jongste van de twee broers een flamingant zou zijn geweest. Onder deze flaminganten – aanhangers van de Vlaamse beweging – bevond zich een groep frontsoldaten die zich actief verzette tegen de Franstaligheid van het Belgische leger. De gebroeders Van Raemdonck waren afkomstig uit Temse, een buurgemeente van Sint-Niklaas. Ook hier verweeft Lanoye de culturele herinnering van zijn eigen geboortestreek dus met die van het IJzerfront en de Vlaamse beweging.

Een laatste voorbeeld van culturele toeëigening doet zich voor in Lanoyes versie van het gedicht *The Assault* door Robert Nichols: daar heeft hij de typografie – zij het op wel erg 'gelikte' wijze – getransformeerd tot de zogenoemde 'ritmische typografie' van de Antwerpenaar Paul van Ostaijen (37-52).

Bekijken we de vormgeving van *Niemand's land*, dan zien we dat Lanoyes vertalingen zich niet hebben losgemaakt van hun originelen in de radicale zin die Derrida voor ogen stond. Wél is de hiërarchie omgedraaid: naast en onder de in forse zwarte letters gedrukte Vlaamse teksten bevinden zich de Engelse: grijs en in een kleiner lettertype, maar nog altijd voorzien van de naam van de Britse auteur én diens jaartallen.

Behalve poëzie bevat het boek een groot aantal getekende soldatenportretten van Gert Dooreman, de vaste vormgever van Lanoye, en zwart-witfoto's die Michiel Hendryckx van oorlogsmonumenten in België en Noord-Frankrijk heeft gemaakt. Onder deze visuele *lieux de mémoire* bevinden zich behalve geallieerde monumenten ook Duitse, zoals het aangrijpende beeld van de kunstenares Käthe Kollwitz dat zich op de Duitse militaire begraafplaats te Vladslo bevindt. Je kunt die beelden lezen als geografische verbindingstekens tussen de Vlaamse en Engelse teksten: plaatsen waar onderling verschillende herinneringen zich verbinden met de gedeelde locaties waar de verschrikkingen van de Grote Oorlog zich hebben afgespeeld.

De relatie tussen culturele herinnering en de 'vreemde' tekst waarin zij gestalte krijgt, is in *Niemand's land* minstens even complex als in het geval van Sélincourts Herodotus-vertaling. Lanoye heeft zich meester gemaakt van een corpus gecanoniseerde Britse oorlogspoëzie dat hij welbewust tot 'niemand's land' verklaart om het vervolgens met zijn vertalingen op te eisen voor de Vlaamse traditie, én – niet minder belangrijk – voor de culturele herinnering van zijn eigen geboortestreek. Anders dan Sélincourt pretendeert hij nergens ons toegang te verschaffen tot zijn bronteksten. Integendeel, het succes van zijn onderneming berust op een openlijk en doelbewust zoeken naar het verschil, waarbij hij de lezer keer op keer confronteert met zijn eigen aanwezigheid in zijn teksten. Met andere woorden: Venuti's pleidooi voor de zichtbaarheid van de vertaler wordt hier op radicale wijze gehonoreerd.

Hoe moeten we *Niemand's land* nu benoemen? Zijn Lanoyes gedichten nog aan te duiden als vertalingen? Hertalingen? Bewerkingen? Ik zou zeggen dat dit niet de vraag is waar het om gaat. Toegegeven, de traditionele hiërarchie tussen origineel en vertaling wordt door de man uit Sint-Niklaas resoluut omgedraaid, en zijn vertalingen maken korte metten met de gewijde sfeer die de nalatenschap van Britse 'War poets' zo lang heeft omgeven. Maar tegelijkertijd ontleenen zijn *Gedichten uit de Grote Oorlog* hun zeggingskracht ondubbelzinnig aan hun relatie met diezelfde bronnen, die visueel, als palimpsest, op elke pagina aanwezig zijn. Om zijn piotten met terugwerkende kracht alsnog een stem te geven kon Lanoye niet rechtstreeks putten uit het Vlaamse culturele erfgoed; in plaats daarvan ging hij op herhaling in niemand's land.

De Israëlische literatuurwetenschapster Shlomith Rimmon-Kenan schreef ooit een artikel over de poëtica van de herhaling. Daarin schetst zij drie paradoxen die mij ook voor de reflectie op het literair vertalen van cruciaal belang lijken, en waarmee ik wil besluiten:

1. Herhaling doet zich overal en nergens voor. Er bestaat geen element van een representatie of het kan op enig niveau herhaald worden. Maar zelfs waar een teken in zijn geheel herhaald wordt, bewerkstelligt het *feit* van die herhaling al een verschil ten opzichte van het eerdere teken.
2. Constructieve herhaling benadrukt het verschil; destructieve herhaling benadrukt de overeenkomst. Anders gezegd: een succesvolle herhaling is nooit een ‘zuivere’ herhaling.
3. Vanuit een mimetische literatuuropvatting is elke ‘eerste keer’, elk origineel, een herhaling van de ervaring die eraan voorafgaat en die in dat origineel tot uitdrukking komt. Maar die relatie kun je omkeren. Want literatuur bezit naast een mimetische óók een performatieve dimensie: zij kan altijd een ervaring, een ‘eerste keer’, teweegbrengen.

Noten

1. “The original is the first debtor, the first petitioner; it begins by lacking and by pleading for translation” (Derrida 184).
2. Het idee van een computervertaling werd al in 1933 geopperd door de Rus P.P. Smirnov-Trojanskii, maar de experimentele toepassing liet op zich wachten tot in de jaren vijftig. In 1954 vond voor het eerste een machinale vertaling van een Russische tekst in het Engels plaats (het zogenoemde IBM-Georgetown-experiment).
3. Een vertaling, aldus Vinay en Darbelnet, “replicates the same situation as in the original, whilst using completely different wording” (342). Hun gebruik van de term ‘situatie’ is helaas niet vrij van dubbelzinnigheid. Soms laat deze term zich eenvoudig vertalen als ‘betekenis’; in andere gevallen moeten we hem breder opvatten, in de zin van ‘de specifieke context waarin betekenis wordt geproduceerd’.
4. “Perhaps the simplest way to state the difference between literary and non-literary translation is

to say that the latter translates what is in the text, whereas the former must translate what the text only implies” (Riffaterre 17).

5. Soms verdringt een vertaling haar origineel zelfs letterlijk. Zo memoreren Henkes en Bindervoet in hun reeds aangehaalde artikel dat stripauteur Willy Vandersteen zijn Suske & Wiske-albums aanvankelijk in het Vlaams schreef en publiceerde om ze vervolgens in vertaling op de Nederlandse markt te brengen. Vanaf de jaren zestig werd de Vlaamse versie echter achterwege gelaten en verscheen de strip zowel in België als in Nederland nog slechts in “een gelijkgeschakeld, platgeslagen soort Nederlands dat vlees noch vis is” (Henkes en Bindervoet 50). De eigen vertaaldefinitie van Henkes en Bindervoet, ‘van iets hetzelfde maken’, wordt hier op wel heel ironische manier in praktijk gebracht.
6. “It has seemed to me that to look for a ‘poetic’ rendering of a poetic word would result in disaster; for to Herodotus the poetic word was also the natural and inevitable one. We, on the contrary, have in some measure specialized our vocabulary, so that to introduce a poetic word or phrase would tend to falsify for a modern English reader the total impact on the imagination of Herodotus’ prose, which with its ease, fluidity, and grace, its light transitions of tone, its unaffectedness, its limpid clarity, and ever present salt of humour, is like a man talking, albeit with exquisite art, amongst a group of friends” (Sélincourt in Herodotus 10).
7. “Translation can be considered the communication of a foreign text, but it is *always* a communication limited by its address to a specific reading audience” (Venuti 18-19; mijn cursivering).
8. “A symptomatic reading [...] locates discontinuities at the level of diction, syntax, [...] or discourse that reveal the translation to be a violent rewriting of the foreign text, a strategic intervention into the target-language culture, at once dependent on and abusive of domestic values” (Venuti 25).
9. “Dulce et decorum est pro patria mori”, Horatius, *Oden* 3.2.13.
10. De Leie dankt deze bijnaam aan de kleur die het rivierwater in vroeger tijden kreeg door het rotten, dat wil zeggen het in water laten weken van vlas. Pas medio twintigste eeuw verdween de vlasindustrie uit het gebied.
11. ‘Blighty’ was in de Eerste Wereldoorlog leger-slang voor ‘Engeland’. ‘A Blighty one’ was een oorlogsverwonding die ernstig genoeg was om een soldaat zijn terugkeer naar Engeland te garanderen.

Literatuur

- Bassnett-McGuire, Susan, *Translation Studies*, “Preface to the Revised Edition”, Londen en New York: Routledge, 1988, xi-xix.
- Deleuze, Gilles, en Guattari, Félix, *Kafka: Toward a Minoritarian Literature*, Engelse vertaling door D. Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

- Derrida, Jacques, "Des Tours de Babel", in Joseph F. Graham (red.), *Difference in Translation*, Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1985, 165-207.
- Henkes, Robbert-Jan en Bindervoet, Erik, "Seefhoek vooruit, Vlaanderen boppel!", in *Filter* 15/2 (juni 2008), 47-51.
- Herodotus, *The Histories*, Engelse vertaling en introductie door Aubrey de Sélincourt, Harmondsworth: Penguin, 1954.
- Jakobson, Roman, "On Linguistic Aspects of Translation", in R.A. Brower (red.), *On Translation*, Cambridge, MA: Harvard UP, 1959, 232-39.
- Lanoye, Tom, *Niemand's land: Gedichten uit de Grootte Oorlog*, met foto's van Michiel Hendryckx en tekeningen van Gert Dooreman, Amsterdam: Prometheus, 2002.
- Leuven-Zwart, Kitty van, *Vertaalwetenschap: ontwikkelingen en perspectieven*, Muiderberg: Coutinho, 1992.
- Renner, Frederick M., *Interpretatio: Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam: Rodopi, 1989.
- Riffaterre, Michael, "Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation", in Rainer Schulte en John Biguenet (red.), *Theories of Translation*, Chicago en Londen: University of Chicago Press, 1992, 204-217.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, "The Paradoxical Status of Repetition", in *Poetics Today*, 1:4 (1980), 151-159.
- Schaepdrijver, Sophie de, *De Grootte Oorlog: Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, s.l.: Olympus, 1997.
- Schleiermacher, Friedrich, "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", *Gesammelte Werke* III.2, Berlijn: Reimer, 1838, 38-70.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londen en New York: Routledge, 1995.
- Vinay, J.P. en Darbelnet, J., *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, Engelse vertaling door J.C. Sager en M.J. Hamel, Amsterdam en Philadelphia: John Benjamins, 1995.

THEO J.H. KRISPIJN

Herhaling, parafrase en bewerking in het Gilgamesh-epos

Herhaling van verhalen, teksten en andere elementen komt in deze bundel op uiteenlopende wijze ter sprake. Een beschouwing over het Gilgamesh-epos mag daarbij niet ontbreken, omdat het een van de mooiste en oudste voorbeelden is van herhaling en verwerking van oudere verhaalstof tot een nieuw gecomponeerd geheel.

Het Gilgamesh-epos is ontstaan in de Oud-Babylonische periode in Zuid-Mesopotamië (± 1700 v.Chr.). Het is een groot literair werk, met spijkerschrift op kleitabletten geschreven in het Akkadisch, een Semitische taal verwant aan het Arabisch en het Hebreeuws. Het epos werd in de Mesopotamische schrijverscholen overgeschreven en in bibliotheken bewaard. De twaalf tabletten van de jongere standaardversie werden omstreeks 1850 door de opgravers van Nineve ontdekt in de bibliotheek van koning Assurbanipal van Assyrië (± 650 v.Chr.). Toen bij de ontcijfering van de elfde tablet in 1874 bleek, dat die tablet een beschrijving van het zondvloedverhaal bevatte dat in veel details op het verhaal van het Bijbelboek Genesis leek, trok het Gilgamesh-epos wereldwijde aandacht.

Sindsdien heeft het Gilgamesh-epos steeds sterk tot de verbeelding gesproken. Een korte zoekactie op internet leert ons dat het epos enige malen bewerkt is tot roman, kinderboek en toneelstuk en dat Gilgamesh en zijn vriend Enkidu vele malen verschijnen in allerlei vormen van moderne kunst. Er zijn zelfs opera's gecomponeerd die op het Gilgamesh-epos gebaseerd zijn.

De kracht van het Gilgamesh-verhaal blijkt ook al uit de ongeveer 2000 jaar lange traditie binnen Mesopotamië zelf en de uitstraling daarvan naar de buitengewesten Syrië, Palestina en Anatolië.¹ Sinds de laatste standaardeditie van Andrew George uit 2003 hebben we een vrij compleet beeld van de wordingsgeschiedenis van de zogenaamde (Jong-Babylonische) standaardversie van het epos. In de oudste traditie hebben we te maken met aparte verhalen over Gilgamesh in het Sumerisch. Sommige van die verhalen worden niet lang na hun ontstaan opgenomen in één groot Akkadisch epos (± 1800 v.Chr.). Sin-lēqi-un-ninni, die omstreek 1100 v.Chr. leefde, creëerde daaruit de standaardversie van het Gilgamesh-epos.

De wijze waarop oudere versies van de Gilgamesh-verhalen worden opgenomen in jongere versies, al dan niet herhaald of bewerkt, geeft ons een prachtig voorbeeld van wat er in een literaire traditie van 2000 jaar kan gebeuren. Ik zal

hier eerst de oudste vermeldingen van Gilgamesh behandelen en dan laten zien hoe de aparte Sumerische verhalen verwerkt worden tot één samenhangend Akkadisch Gilgamesh-epos van de Oud-Babylonische periode.

De vroegste sporen van Gilgamesh

Al in de oudste versies van het epos wordt Gilgamesh ons voorgesteld als de koning van Uruk. Volgens regel 112 van de Oud-Babylonische versie van de Sumerische koningslijst, ontstaan in een veel latere tijd (\pm 1900 v.Chr.), zou Gilgamesh in de vroegdynastieke periode geregeerd hebben, terwijl in een oudere versie van die lijst Gilgamesh en de Uruk-dynastie niet vermeld worden (Steinkeller 2003). Er is tot op heden geen koning van Uruk met die naam in de inscripties aangetroffen. De twee elementen van de naam echter, ‘nieuwe loot, ouder familielid’ (*bilga/gilga*) en ‘jonge held’ (*mesh*), komen regelmatig voor in de namen van die periode. Wel wordt de naam van een godheid Gilgamesh vanaf omstreeks 2500 v.Chr. aangetroffen in votiefinscripties, godenlijsten, offerlijsten en persoonsnamen in Zuid-Mesopotamië. De namen van opponenten en medestanders van Gilgamesh die bekend zijn uit de Sumerische verhalen, zoals Akka en Enmebaragesi, zijn daarentegen wel bekend van votiefinscripties van die tijd. Andere legendarische koningen van Uruk die in de latere Sumerische epische gedichten worden bezongen, Enmerkar en Lugalbanda, worden niet als goden, maar als mensen genoemd in de vroege teksten. Enmerkar is een exemplarische koning in een archaïsch oefenboek voor het schrijven van tribuutlijsten (\pm 3000 v.Chr.) en Lugalbanda is de hoofdrolspeler in een sprookjesachtig verhaal over zijn contacten met de buitenlandse godin Ninsun (\pm 2500 v.Chr.). Dat laatste verhaal is daarom zo interessant, omdat Gilgamesh in het latere epos de zoon van Lugalbanda en Ninsun wordt genoemd. Kortom, de namen uit de omgeving van Gilgamesh komen wel voor in de inscripties van de vroegdynastieke periode, maar Gilgamesh zelf wordt alleen als godheid en niet als koning van Uruk vermeld.

De Sumerische Gilgamesh-verhalen uit de Ur III-periode (\pm 2000 v.Chr.)

Onder de literaire tabletten uit de periode van de derde dynastie van Ur die in de tempel van de godin Inanna te Nippur zijn aangetroffen, bevonden zich ook

drie fragmenten met de oudste Sumerische Gilgamesh-verhalen. Een van die fragmenten bevat een tekst die overeenkomt met het ongeveer tweehonderd jaar later opgetekende *Gilgamesh en de Hemelstier* (zie hieronder). Het tweede fragment waarin Gilgamesh genoemd wordt, is echter te klein om het te kunnen plaatsen. Het derde fragment is niet direct in verband te brengen met latere verhalen, maar de in het verhaal genoemde speelplaats kan men in verband brengen met de speelplaats in *Gilgamesh en het dodenrijk* (zie hieronder). Het meisje Ninduganizi dat in dit fragment wordt genoemd is onbekend in de latere literatuur. Omdat dit fragment (6N-T450) niet erg bekend is, laat ik hieronder een vertaling volgen.

Als... kletterde het (de speelplaats ?) in zijn richting.

Als een geit, van haar bokje gescheiden, maakte het lawaai in zijn richting.

Hij (Gilgamesh) betrad de speelplaats.

Met de meisjes daar speelde hij, met de jongens daar danste hij.

Ja, waarlijk op die dag was daar iemand (een meisje) – wier naam was Ninduganizi – die Gilgamesh, de heer van Kulaba, begeleidde, en die hij aan zijn borst drukte.

Weg van daar zocht hij een stille plek.

Hij had gemeenschap met haar en kuste haar.

Zijn vader, door Enki met verstand begiftigd en door... met ere genoemd raadpleegde hij niet.

Gilgamesh ging bij... (?) langs.

Zij prezen zijn ware... (verder ernstig beschadigd)

Dat er in deze periode Gilgamesh-verhalen verzameld en gecomponeerd zijn, komt waarschijnlijk doordat de koningen van Ur, met name koning Shulgi, in Gilgamesh een broer en vriend zagen. Zijn avonturenverhalen boden als het ware het beeld van de ideale vorst en kunnen daarom beschouwd worden als een *Fürstenspiegel*. Dat deze verhalen in de tijd van koning Shulgi bekend waren, blijkt uit het feit dat ernaar verwezen wordt in een aan hem gewijde hymne. In die hymne komt Gilgamesh' conflict met Enmebaragesi, koning van Kish, ter sprake, en ook zijn tocht naar het Cederbos van Chuwawa.

De Sumerische Gilgamesh-verhalen uit de Oud-Babylonische periode (± 1800-1600 v.Chr.)

Op tabletten uit de Oud-Babylonische periode heeft men vijf verhalen over Gilgamesh aangetroffen: *Gilgamesh en Akka*, *Gilgamesh en het Dodenrijk*, *Gilgamesh en Chuwawa* (twee versies), *Gilgamesh en de Hemelstier* en *De dood van Gilgamesh*. Sommige tabletten bieden de complete tekst, andere alleen fragmenten. In de ‘bibliotheekcatalogi’ van die periode worden deze verhalen apart geïnventariseerd naar de beginregel (*incipit*). Ook de twee versies van *Gilgamesh en Chuwawa* worden met een apart *incipit* opgenomen. Alleen het *incipit* van *De dood van Gilgamesh* ontbreekt tot op heden.

In deze ‘bibliotheekcatalogi’ staan de Gilgamesh-verhalen meestal bij elkaar en dat geeft aan dat de verhalen ervaren werden als een cyclus. In *De dood van Gilgamesh* (Méturan-versie regel 144-148) worden Chuwawa en de tocht naar Ziusudra (de Sumerische naam van de zondvloedheld) als gedenkwaardige daden van Gilgamesh vermeld:

Je hebt de ceder, de unieke boom, gekapt en je hebt Chuwawa gedood.

Je hebt stèles voor de verre toekomst opgericht.

Je hebt tempels voor de goden gebouwd.

Je hebt Ziusudra in zijn woning bereikt.

Hieruit blijkt dat deze verhalen al in de Oud-Babylonische periode bekend waren en toen al deel uitmaakten van het levensverhaal van Gilgamesh.

Om nu een idee te geven van de inhoud van de Sumerische Gilgamesh-verhalen laat ik hier een korte samenvatting volgen.

1. Gilgamesh en Akka

De stad Uruk is onderworpen aan de stad Kish en moet dienstplichtigen leveren. Akka, de koning van Kish, stuurt bodes uit om de dienstplichtigen op te roepen. Gilgamesh, de koning van Uruk, heeft de werkkrachten zelf hard nodig en wil weigeren. Hij vraagt raad aan de oudsten van de stad. Zij adviseren te doen wat Akka vraagt. Gilgamesh volgt hun raad niet direct op, maar vraagt eerst raad aan de jongemannen van de stad. Zij adviseren zich te verzetten en ten strijde te trek-

ken. Gilgamesh vraagt zijn dienaar Enkidu alles in gereedheid te brengen voor de strijd en hij trekt op naar Kish. Hij legt een beleg rondom de stad en daagt Akka door bemiddeling van een van zijn lijfwachten uit tot een gevecht van man tot man. Na enige schermutselingen vindt het gevecht plaats en verslaat Gilgamesh Akka. Hij laat Akka echter gaan omdat die hem ook eens heeft beschermd.

De naam Akka in plaats van Enmebaragesi, die in andere teksten met Gilgamesh verbonden wordt, is mogelijk gekozen omdat hij klinkt als Akkad. Akkad is niet alleen de stad van Akka, maar ook van Sargon, de stichter van de dynastie van Akkad (± 2350 v.Chr.). Sargon krijgt ook al vroeg in zijn regering de stad Kish in handen. Van daaruit weet hij uiteindelijk zijn tegenstander Lugalzagesi van Uruk te verslaan. Uruk is daarentegen de stad van Gilgamesh en het centrum van het Sumerische stedenverband in Zuid-Mesopotamië.

2. Gilgamesh en het Dodenrijk

In de oertijd, nadat de kosmos onder de verschillende goden verdeeld is, vaart de god Enki in een boot met stenen naar het dodenrijk om daar ergens in de zoetwateroceanen onder de aarde te gaan wonen. De boot met stenen dient als voorstelling van het wereldeiland met bergen. Een eenzame wilg aan de Eufraat wordt door de storm omgeblazen en Inanna (Sumerische naam van de Akkadische godin Ishtar) neemt de omgewaaide boom mee naar Uruk. Ze plant hem in haar tempel in de hoop dat ze van het hout van de boom eens allerlei mooie dingen zal kunnen maken. Helaas nemen allerlei boosaardige wezens hun intrek in de boom: de slang die niet te bezweren is, de leeuw-adelaar Anzu en het spookmeisje, en Inanna ziet haar hoop vervliegen. Gelukkig vindt zij door bemiddeling van haar broer, de zonnegod Utu, Gilgamesh bereid haar te helpen. Hij verjaagt de wezens en hakt de boom om. Van het hout maakt hij meubels voor Inanna's tempel en voor zichzelf een hamer en een bal voor een soort polospel, een spel waarbij de deelnemende jongemannen op elkaars rug zitten. Een hele dag lang spelen zij het spel en in de avond markeert Gilgamesh de plek tot waar de bal gerold is. Wanneer ze de volgende dag het spel hervatten met hun moeders en zusters als belangstellende toeschouwers, komen door een ongelukkig toeval de hamer en de bal op een onbereikbare plek voor de poort van het Dodenrijk terecht. Enkidu, een van de deelnemers, biedt aan naar het Dodenrijk af te dalen en de

hamer en de bal weer naar boven te halen. Gilgamesh geeft Enkidu instructies hoe hij zich moet kleden en gedragen in het Dodenrijk en beschrijft hoe de koningin van het Dodenrijk eruitziet. Enkidu slaat de raad van Gilgamesh echter in de wind en hij keert niet terug uit het Dodenrijk. Wanhopig wendt Gilgamesh zich tot de goden, maar alleen Enki wil hem helpen. Door bemiddeling van de zonnegod verrijst de schim van Enkidu. Gilgamesh kan hem dan vragen wat hij daar heeft aangetroffen. Enkidu beschrijft desgevraagd het lot van de doden: goed hebben diegenen het die veel kinderen hebben en dus dodenoffers ontvangen, slecht hebben zij het die geen of weinig kinderen hebben en daardoor weinig of niets te eten hebben. Gilgamesh maakt daarom beeldjes van zijn voorouders en stelt dodenoffers in.

In dit verhaal zijn allerlei tradities over de oertijd en de mythologische boom in de hof van de tempel van Inanna opgenomen als aanloop naar het hoofdthema: Gilgamesh als de onbezonnen jeugdige balspeler, die door toeval geconfronteerd wordt met de eindigheid van het leven als zijn hamer en bal in het Dodenrijk vallen en Enkidu ze gaat halen. De episode aan het eind over de toestand van de gestorvenen in het Dodenrijk, waarschijnlijk oorspronkelijk een zelfstandige wijsheidstekst, geeft een extra motivatie om ook midden in het leven de gestorven voorouders niet te vergeten. De versie van *Gilgamesh en het Dodenrijk* uit de stad Mêturan eindigt met drie verzen die een brug vormen naar het verhaal van Gilgamesh en Chuwawa:

Hij was uit het veld geslagen en wanhopig

De koning ging op zoek naar het leven.

De heer vestigde zijn aandacht op 'de berg, die een mens levend heeft gemaakt'.

3A Gilgamesh en Chuwawa, versie A

Gilgamesh onderneemt een expeditie naar het Cederwoud om als beroemd mens voort te leven in de herinnering van de mensen. Zijn dienaar Enkidu dringt erop aan, dat hij de zonnegod Utu toestemming vraagt. Gilgamesh volgt Enkidu's raad op, richt zich tot de zonnegod en krijgt zeven sterrenbeelden als beschermers en gidsen mee. Jongemannen zonder sociale verplichtingen sluiten zich aan bij Gilgamesh en Enkidu. Nadat de expeditie zeven bergketens is overgestoken, be-

reiken ze het Cederbos. Direct nadat zij een mooie ceder gekapt en van zijn takken ontdaan hebben, komt Chuwawa, de bewaker van het Cederbos, tevoorschijn en schiet een van zijn aura's² naar Gilgamesh. Gilgamesh en Enkidu raken bewusteloos. Enkidu komt het eerste bij en wekt Gilgamesh. Die wil graag weten wie Chuwawa is, maar Enkidu raadt hem ten sterkste af het monster op te zoeken. Gilgamesh zet door, erop vertrouwend dat twee meer kunnen dan één. Als ze het Cederbos naderen, roept een stem (Chuwawa), dat ze op de grond moeten knielen. Gilgamesh knielt neer en stelt zich diplomatiek op. Hij biedt Chuwawa zijn zuster Enmebaragesi³ als vrouw en zijn zuster Peshtur als bijvrouw aan. Als bruidsprijs geeft Chuwawa aan Gilgamesh zijn beschermende aura's, hier voorgesteld als reusachtige ceders. De bomen worden onmiddellijk door de mannen ontdaan van takken. Chuwawa is nu onbeschermd en Gilgamesh slaat hem neer en neemt hem gevangen. Chuwawa vraagt de zonnegod om hulp en Gilgamesh toont medelijden. Chuwawa beledigt echter Enkidu. Die hakt daarom woedend diens hoofd af. Ze nemen het hoofd mee naar de god Enlil. Enlil vraagt hun verbaasd, waarom ze Chuwawa gedood hebben. Ze hadden hem veel beter dienaar kunnen maken aan het hof en van hem kunnen profiteren. De aura's van Chuwawa verdeelt Enlil over de natuur en het paleis.

Gilgamesh gedraagt zich in het verhaal als een koning uit de Ur III-periode, die door huwelijksdiplomatie vreemde naties binnen zijn invloedssfeer wil brengen, of de elite van vreemde naties als dienaren aan het hof wil opnemen. Enkidu daarentegen volgt de harde militaire lijn door met geweld vreemde volken op de knieën te dwingen. De politiek en de veroveringstochten naar vreemde landen brengen heel de wereld welvaart. De beginwoorden, '(Eens richtte) de heer naar het bergland, dat een mens levend heeft gemaakt, (zijn aandacht)' grijpen vooruit op Gilgamesh' roem die hem 'onsterfelijk' maakt in de herinnering van de mensen.⁴

3B Gilgamesh en Chuwawa, versie B

Deze versie van hetzelfde verhaal is korter, niet helemaal bewaard en wijkt in details af van versie A. Alleen Gilgamesh' diplomatie wordt vermeld en mogelijk wordt Chuwawa gespaard.

4. Gilgamesh en de Hemelstier

Een loflied op Gilgamesh' vechtkunst staat aan het begin van dit verhaal. Moeder Ninsun geeft Gilgamesh instructie zichzelf klaar te maken voor zijn taak als hogepriester door zich in de rivier te wassen, dan in de boomgaard juniperustakken af te snijden voor een reukoffer (?), zichzelf kaal te laten scheren, daarna op de priesterzetel te gaan zitten en vervolgens per boot op weg te gaan door het rietland om het kwaad te bestrijden. Gilgamesh doet wat zijn moeder hem opdraagt. De godin Inanna laat echter haar oog op Gilgamesh vallen en vraagt hem haar man te worden. Hij zal dan zijn taak als rechter niet meer kunnen vervullen. Gilgamesh vraagt raad aan zijn moeder. Zij raadt hem ten sterkste af in te gaan op de avances van Inanna. Hij deelt Inanna dan ook mee dat hij zich niet wil laten afhouden van jacht op wilde dieren en schatten voor haar tempel. Inanna wendt zich huilend tot haar vader, de hemelgod An, met het verzoek haar de Hemelstier te geven om Gilgamesh te doden. An weigert eerst, omdat de stier op aarde geen voedsel kan vinden, maar geeft haar uiteindelijk de stier om verder geschreeuw te vermijden. Inanna brengt de stier naar Uruk, waar hij alles opeet en een woestenis achterlaat. Intussen vermaakt de minstreel Lugalgabagal Gilgamesh tijdens een drinkgelag. Als hij in een pauze van zijn optreden naar buiten gaat, ziet hij wat de stier heeft aangericht, maar Gilgamesh laat zich niet storen tijdens het drinken. Pas bij de tweede waarschuwing komt Gilgamesh in actie. Hij bewapent zich tot de tanden en vraagt zijn moeder en zuster in de tempel van de watergod Enki te offeren en te bidden voor een goede afloop. Hij zweert dat hij de stier zal doden en slachten. Terwijl Inanna toekijkt vallen Gilgamesh en Enkidu de stier aan. Enkidu pakt zijn staart en Gilgamesh slaat hem met een bijl de schedel in en slacht hem. Schenkelstukken van de stier smijt hij naar Inanna, en hij zegt haar te willen behandelen als de stier. Uiteindelijk komen de hoorns van de stier terecht in de tempel van Inanna.

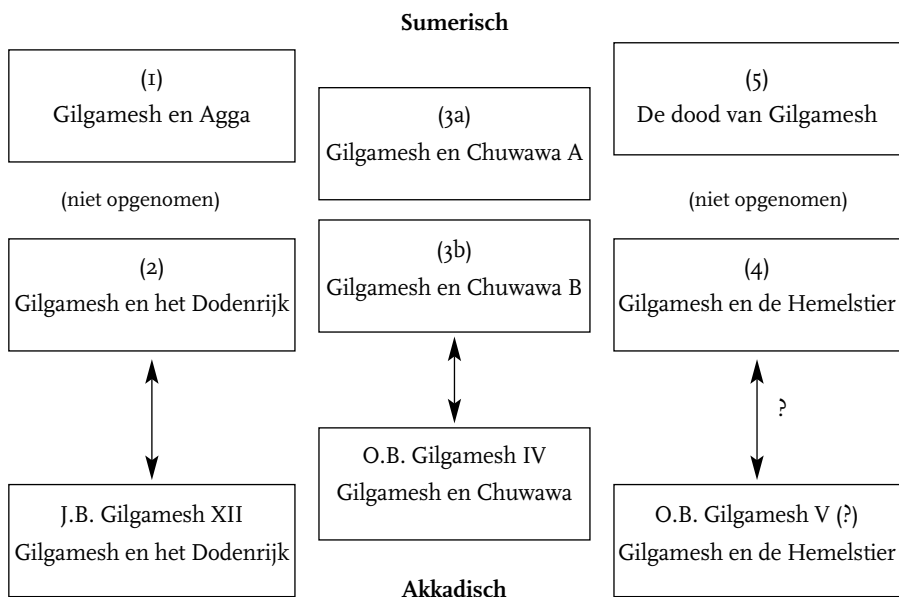
In het ritueel van het heilige huwelijk, een ritueel spel dat de koning en koningin in Zuid-Mesopotamië opvoeren aan het begin van het jaar, is de koning (van Uruk) de bruidegom van Inanna. Die positie van gemaal van Inanna mag echter niet zo ver gaan dat de vrouw heerst over de man en hem afhoudt van zijn taken als rechter en vorst.

5. De dood van Gilgamesh

Gilgamesh ligt ziek te bed, gevelde door de demon van het lot. De god Enki laat hem een droom zien, waarin hij staat in de vergadering van de goden. De goden bespreken zijn leven en memoreren de tocht naar het Cederwoud en de dood van Chuwawa, de tocht naar zondvloedheld Ziusudra, het opzetten van monumenten, het bouwen van tempels en het herstellen van de oude ritens. De goden moeten beslissen of Gilgamesh sterfelijk of onsterfelijk zal zijn, hij is immers half god, maar ook half mens. Enki zegt uiteindelijk dat er maar één mens goddelijk kan zijn en dat is de zondvloedheld Ziusudra. Hij zal afdalen naar het Dodenrijk en daar als rechter plaatsnemen naast de goden Ningishzida en Dumuzi. De herinnering aan Gilgamesh zal levend gehouden worden tijdens het festival van het licht, wanneer er worstelwedstrijden worden gehouden. De droom wordt uitgelegd door de god Enlil, die hem troost en voorzegt dat hij herenigd zal worden met zijn familie en met Enkidu, en als lagere god vereerd zal worden. Toch zoekt Gilgamesh ook bij anderen een verklaring voor zijn droom, maar telkens krijgt hij te horen dat hij zal sterven. Er wordt een tombe van steen midden in de bedding van de omgeleide Eufraat gebouwd om beschadiging en plundering van het graf te vermijden. De harem en de hofhouding volgen Gilgamesh in het hiernamaals en geschenken voor de meesteres van het Dodenrijk Ereshkigal moeten een goed verblijf in het Dodenrijk zeker stellen. Gilgamesh gaat liggen, de tombe wordt gesloten met een verzegelde deur en de Eufraat wordt weer in zijn bedding teruggeleid. Zo is de tombe onvindbaar. Het volk van Uruk rouwt om Gilgamesh en prijst zijn grote daden.

Ook in deze compositie speelt sterfelijkheid een belangrijke rol. Omdat Gilgamesh half god en half mens is, staat de sterfelijkheid van Gilgamesh en van alle andere halfgoden ter discussie.⁵ De goden besluiten dat Gilgamesh zal sterven. Als troost krijgt hij een bijzondere positie in het Dodenrijk. Hij zal ongestoord met zijn hofhouding voortleven in zijn tombe-paleis onder de rivier de Eufraat. Zo zullen ook de vergoddelijkte koningen sterven, ook al wacht hun een beter lot in het hiernamaals dan de gewone man. In de koningsgraven van Ur zijn dergelijke tombes gevonden, waarin de hele hofhouding met de koning is meebegraven.

De opname van Sumerische Gilgamesh-verhalen in het Akkadische epos



Het Akkadische Gilgamesh-epos van de Oud-Babylonische periode (2000-1600 v.Chr.)

Tijdens de Oud-Babylonische periode heeft een creatief proces plaatsgevonden, waarin Sumerische Gilgamesh-verhalen samen met andere stof werden bewerkt tot één Akkadische compositie met het zoeken naar leven als hoofdthema. De Oud-Babylonische versie was waarschijnlijk verdeeld over zes mooi geschreven standaardtabletten met meerdere kolommen. Andrew George (22) noemt deze tabletten bibliotheektabletten. Drie bibliotheektabletten zijn bewaard gebleven en de inhoud van de twee andere kunnen we op grond van uittrekseltabletten reconstrueren. Of er na de tweede bibliotheektablet ook nog een derde over de dood van Enkidu was, is onzeker. Sommige fragmenten wijzen echter op een alternatieve versie van het Gilgamesh-epos in de Oud-Babylonische periode.

Bibliotheektablet I

Deze tablet is niet bewaard gebleven, maar uit uittrekseltabletten, colofons en latere parallellen blijkt dat deze tablet begon met een hymne gewijd aan Gilgamesh, ‘Hij die alle koningen overstijgt’. Deze regel wordt gebruikt als *incipit* voor het hele werk. De hymne is opgenomen in de standaardversie als regel 29-46 van de eerste tablet.

Het is vrij zeker dat het verhaal van de schepping van Enkidu en het tirannieke gedrag van Gilgamesh ook al was opgenomen op de eerste tablet. In de tweede bibliotheektablet, nu in Pennsylvania, wordt namelijk verteld dat Enkidu samen is met de prostituee Shamkatum. Daar moesten toch zijn geboorte of ontstaan, zijn dierlijk gedrag in de steppe en de ontdekking door de jager aan voorafgegaan zijn.

Het lijkt erop dat het thema Enkidu als oermens en wildeman een schepping is van de dichter van de Oud-Babylonische versie. In het Sumerische dispuut *Moederschaap en koren* wordt het gedrag van de mens direct na de schepping in vergelijkbare termen beschreven. In de Sumerische traditie is er echter geen spoor te vinden van Enkidu als oermens. Jeffrey Tigay (201-206) heeft erop gewezen dat de beschrijving van de oermens Enkidu erg doet denken aan de beschrijving van het gedrag van zwervende Amurrieten in Sumerische verhalen uit de Oud-Babylonische periode.⁶ Men beschouwde de nomadische Amurrieten blijkbaar als primitieve mensen die als het ware in de oertijd leefden, ver beneden het niveau van de bevolking van de steden in Mesopotamië.⁷ Misschien weerspiegelt de vriendschap van Gilgamesh met Enkidu de samenwerking tussen autochtonen en Amurrieten, die kon leiden tot grote prestaties, zoals expedities naar vreemde landen met legers van voornamelijk Amurrieten.

Bibliotheektablet II

Door de universiteiten van Pennsylvania en van Yale zijn twee bibliotheektabletten van dezelfde schrijver aangekocht. Het schrift en de spelling wijzen op één schrijvershand en één herkomst uit Zuid-Babylonië, mogelijk de stad Larsa.

Gilgamesh heeft twee dromen, één over een meteoriet en één over een bijl. De interpretatie die zijn moeder Ninsun hieraan geeft, is dat er iemand zal komen die volledig tegen Gilgamesh is opgewassen en zijn geliefde vriend zal worden. In de volgende scène treffen we Enkidu aan, vriend met de prostituee Shamkat. Zij bewondert hem en vraagt hem waarom hij zo'n onbeschaafd leven

met de dieren wil leiden. Zij stelt voor hem te introduceren in Uruk. Maar eerst moet hij ‘aangepast’ worden. Shamkat bekleedt Enkidu met de helft van haar kled en geeft hem in de herdershut brood te eten, voedsel dat hij niet kent, en laat hem ook bier drinken, zodat hij dronken wordt. De barbier scheert hem en smeert hem in met olie, en hij krijgt eigen kleding. Als Enkidu en Shamkat een man ontmoeten die vertelt over de gewoonte van Gilgamesh om als eerste met de bruid de huwelijksnacht door te brengen, gaat hij woedend naar Uruk. In Uruk zien de mensen hoe Enkidu lijkt op Gilgamesh, al is hij wat kleiner en gedrongener. Als Gilgamesh op weg is naar de volgende bruid gaat Enkidu in de ingang van de bruidskamer staan en de twee raken verwickeld in een geweldige worsteling. Uiteindelijk breekt Gilgamesh het gevecht af en erkent hij in Enkidu zijn gelijke.

Bibliotheektablet III

Parallel aan de bibliotheektablet uit Yale zijn twee uittrekseltabletten bekend waarin dezelfde episode van het epos wordt beschreven. Omdat de tabletten op sommige plaatsen ernstig beschadigd zijn, is het verloop van het verhaal niet altijd duidelijk.

Gilgamesh en Enkidu worden vrienden. Omdat Enkidu blij is dat hij door Shamkat Gilgamesh heeft ontmoet, zegent (?) hij haar. Enkidu wordt door Gilgamesh aan zijn moeder Ninsun voorgesteld en zij prijst hem (?), maar Enkidu is bedroefd dat zijn kracht zoveel minder is dan toen hij met de dieren op de steppe leefde. Gilgamesh stelt echter voor naar het Cederbos te gaan om Chuwawa te verjagen uit zijn verblijfplaats. In de dialoog die dan volgt probeert Enkidu steeds om Gilgamesh van zijn plan af te houden, omdat hij de omstandigheden van vroeger kent. Maar Gilgamesh zet door om voor eeuwig zijn naam te vestigen. Voor de expeditie laat hij speciale wapens maken. Voordat ze op weg gaan, legt Gilgamesh zijn plan aan de oudsten voor. Ook zij waarschuwen hem voor Chuwawa met dezelfde woorden als Enkidu, maar Gilgamesh lacht om hun waarschuwingen. Uiteindelijk krijgt hij de zegen van een van de oudsten (?). Gilgamesh prijst de zonnegod als god van de reizigers en vraagt zijn bescherming. Ook zijn persoonlijke god Lugalbanda, die in sommige tradities zijn vader is, belooft hem te beschermen. Enkidu treedt op als gids, omdat hij het terrein kent. Uiteindelijk zwaait Uruk de expeditie uit en jongemannen gaan met hen mee, maar Gilgamesh stuurt hen terug.

Bibliotheektablet IV

De vierde bibliotheektablet is niet bewaard, maar de plot is uit een zestal uittrekseltabellen enigszins te reconstrueren (George 219-271). Een uittrekseltablet uit Tell Harmal heeft een compleet andere versie van de eerste droom van Gilgamesh en de dood van Chuwawa. Deze tablet toont aan dat er niet in alle streken van Mesopotamië een ‘canonieke’ tekst bestond van het Gilgamesh-epos.

Gilgamesh heeft een aantal dromen op verschillende plaatsen tijdens de reis naar het Cederbos van Chuwawa. In zijn eerste droom ziet hij een berg die boven op hem valt. Gelukkig wordt hij gered door een stralende koninklijke figuur. Enkidu verklaart de droom: de berg is Chuwawa en de koninklijke figuur de zonnegod Shamash. In zijn tweede droom breekt er een verschrikkelijk onweer los dat het bos in brand steekt. Gelukkig gaat het vuur uit en gaat de zon weer schijnen, wat door Enkidu ook gunstig uitgelegd kan worden. Ook de derde droom is gunstig. Hierin verschijnt een oude man, die volgens de uitleg van Enkidu zijn god en vader Lugalbanda is. De dreigende gestalte van de mythologische leeuw-adelaar Anzu ziet Gilgamesh in zijn vierde droom. Gelukkig pakt een man hem bij zijn vleugels en werpt hem voor Gilgamesh neer. De man blijkt wederom de zonnegod te zijn die Gilgamesh redt in moeilijke omstandigheden.

Inmiddels is de expeditie aangekomen bij het Cederbos en ze horen Chuwawa brullen in de verte. Enkidu is bleek geworden van angst, omdat hij Chuwawa kent en vreest de aanval niet te kunnen weerstaan. Gilgamesh scheidt op dat hij geen angst kent (?). Ze slaan een kamp op voor de nacht.

Het vervolg van het verhaal, dat redelijk bewaard gebleven is in de latere standaardversie, is in de Oud-Babylonische versie slechts in stukken en brokken overgeleverd. Het is duidelijk dat Chuwawa wordt aangevallen en gevangengenomen. Om gespaard te blijven richt Chuwawa zich tot Gilgamesh: “Ik zal je paleis van de mooiste bomen voorzien”, maar Enkidu waarschuwt Gilgamesh er niet op in te gaan en hem te doden. Gilgamesh wordt afgeleid door de ‘aura’s’, dat wil zeggen ceders die Chuwawa uitzendt om zich te beschermen, maar Enkidu spoort hem aan eerst Chuwawa te doden en dan achter de aura’s aan te gaan. Gilgamesh doodt uiteindelijk Chuwawa met zijn bijl en dolk onder aanmoediging van Enkidu. Door de doodskreet van Chuwawa ontstaat er een ravijn tussen de Libanon en de Anti-Libanon. De zeven ‘aura’s’ van Chuwawa worden ook gedood, dat wil zeggen gekapt.

In het bos ontdekken ze de woonplaats van de Anunna-goden. Een van de ceders wordt omgehakt om er de deur van de tempel van Enlil in Nippur van te maken.

Deze versie volgt grotendeels het Sumerische verhaal, maar er zijn afwijkende details. De passage, hieronder opgenomen, laat zien dat er verschillende tradities zijn over wie Chuwawa gedood heeft: alleen Enkidu of ook Gilgamesh. Vermoedelijk worden in de Oud-Babylonische versie, evenals in de latere standaardversie, beiden als doders van Chuwawa aangewezen, zoals we ook kunnen zien op afbeeldingen uit die tijd.

Chuwawa sprak tot Enkidu:

“Je hebt kwalijke, vijandige woorden tegen mij gesproken.

Jij huurknecht, voor eten heb je je laten inhuren door hem die je achterna loopt.

Je hebt kwalijke, vijandige woorden tegen mij gesproken.”

Toen Chuwawa zo tegen hem sprak, sneden zij (/sneed Enkidu) woedend zijn nek door. Zij/hij stak(en) (zijn hoofd) in een zak.

(Sumerisch Gilgamesh & Chuwawa A 175-180)

(Enkidu:) “Geef hem en degene die hem dient een tweede maal een doodsklap.”

Gilgamesh hoorde het woord van zijn kameraad.

Hij nam zijn bijl in de hand en haalde de dolk uit zijn gordel.

Gilgamesh gaf een doodsklap op zijn nek

en zijn vriend Enkidu kwam in actie tegen zijn buik (?).

(Akkadisch Oud-Babylonisch Ischali 18'-23')

Bibliotheektablet V (?)

Een probleem is de opname van de episode van de Hemelstier in het Oud-Babylonische epos. Er zijn geen Oud-Babylonische Akkadische fragmenten aange troffen met dit verhaal. In de standaardversie is de dood van Enkidu een bewuste straf van de goden voor een van de twee doders van de stier. In Middel-Babylonische fragmenten (veertiende en dertiende eeuw v.Chr.) komt de Ishtar-Hemelstier-episode wel voor, en ook in de Hettitische samenvatting (± 1400 v.Chr.). De meeste Middel-Babylonische fragmenten uit de periferie van Mesopotamië gaan terug op laat-Oud-Babylonische voorbeelden. Bovendien komt het doden van de

Hemelstier voor op verschillende Oud-Babylonische terracotta's. Het is echter niet uit te sluiten, dat Enkidu's dood het gevolg van het doden van Chuwawa is.

Bibliotheektablet VI

Twee stukken, nu in Berlijn en Londen, van de zesde bibliotheektablet zijn bewaard gebleven. Deze tablet komt vrijwel zeker uit Sippar.

De tablet begint met de dood van Enkidu, naar we kunnen aannemen op grond van Gilgamesh' relaas tegen de waardin Siduri. Het is niet zeker of Enkidu's dood een straf is voor het doden van Chuwawa of van de Hemelstier (zie opmerking bij bibliotheektablet V). In de latere versies is immers het doden van de Hemelstier een reden om Enkidu te straffen met de dood.

Gilgamesh leeft als een in dierenhuiden geklede wildeman op de steppe. Hij eet wilde buffels en graaft naar water. De zonnegod Shamash waarschuwt hem dat het onmogelijk is het (eeuwige) leven te vinden. Gilgamesh antwoordt dat hij het leven dat hem nog rest ten volle wil benutten. Na een lacune treffen we Gilgamesh bij de waardin-bierbrouwster Siduri. Gilgamesh vertelt Siduri van de dood van Enkidu en zijn zoektocht naar het leven. Siduri geeft Gilgamesh het advies van het leven te genieten en de dood te aanvaarden, omdat de goden de dood aan de mensen hebben toegewezen, terwijl zij het leven voor zichzelf hebben gehouden. Gilgamesh geeft Siduri echter te kennen dat hij toch de oceaan wil oversteken (om Utana'ishti⁸ te ontmoeten). Na een lacune in de tekst treffen we Gilgamesh aan bij de bootsman Sursunabi, direct nadat hij de 'stenen voorwerpen' die voor de stabiliteit van het zeeschip moeten zorgen, heeft stukgeslagen. Voor de stabiliteit maken ze in plaats daarvan lange vaarbomen om het 'water des doods' aan het eind van hun tocht naar Utana'ishti over te kunnen steken.⁹

Bibliotheektablet VII

Er zijn geen fragmenten van de zevende bibliotheektablet gevonden en ook uittrekseltabletten ontbreken. Op deze laatste bibliotheektablet moet de ontmoeting met Utana'ishti en de terugkeer van Gilgamesh naar Uruk beschreven staan. Aangezien een bibliotheektablet tussen de 250-300 regels kan bevatten, is het heel goed mogelijk dat het complete zondvloedverhaal dat we uit de latere standaardversie kennen, ook al in de Oud-Babylonische versie opgenomen was. Of

een Oud-Babylonisch tablet of fragment met de beschrijving van de zondvloed bij het Gilgamesh-epos of bij het Atrachasis-epos hoort, is alleen vast te stellen door het gebruik van de naam Utana'ishti. Oud-Babylonische fragmenten met het zondvloedverhaal en de naam Utana'ishti zijn nog niet gevonden.

De Oud-Babylonische versie van het Atrachasis-epos, het verhaal van de oudste geschiedenis van de wereld, waarin we ook een beschrijving vinden van het zondvloedverhaal, is geschreven door KU-Aya omstreeks 1630 v.Chr. (Lambert en Millard). In dat epos is Atrachasis ('bijzonder intelligent') de naam van de zondvloedheld. De zondvloed is in dat epos slechts een episode uit het lange verhaal van de oudste geschiedenis van de mensheid. De manier waarop de episode van de zondvloed verteld wordt, vertoont grote gelijkenis met de zondvloedepisode in de standaardversie van het Gilgamesh-epos. Ook dit epos is bewaard gebleven in een Jong-Babylonische versie, die de Oud-Babylonische vrijwel letterlijk weerspiegelt.

Daarnaast bestaat er nog een laat-Oud-Babylonisch Sumerisch zondvloedverhaal, waarschijnlijk afkomstig uit Nippur (\pm 1650 v.Chr.). Het Sumerisch van die versie vertoont trekken die we elders niet aantreffen in Sumerische literaire teksten van de Oud-Babylonische periode. Het is niet uitgesloten, dat het een vertaling is van het Akkadisch naar het Sumerisch, het omgekeerde van wat meestal het geval is (Civil).

Het thema

Het thema van de standaardversie, het zoeken naar het leven, is ook al het thema van de Oud-Babylonische versie. Dat thema is ontleend aan het verhaal van Gilgamesh en Chuwawa zoals we dat in de Sumerische versie aantreffen. Om dat te illustreren geef ik hier de eerste regels van dat verhaal in vertaling:

Eens vatte de heer het plan op naar het gebergte dat de mens levend heeft
gemaakt (?) te gaan.

Eens vatte de Gilgamesh het plan op naar het gebergte dat de mens levend heeft
gemaakt (?) te gaan.

Hij sprak tot zijn knecht Enkidu:

“Enkidu, wanneer een jongeman het leven, van het begin tot het einde,
niet volbracht heeft,

en niemand een (plengoffer) uitgiet bij hun tombe om (hun) het lot te bestemmen, wil ik het gebergte intrekken en mijn naam vestigen.”

Herhaling en bewerking

Om terug te komen op de kwestie van herhaling en bewerking: slechts een selectie van de Sumerische verhalen is opgenomen in het ene Oud-Babylonische epos. Alleen het Gilgamesh en Chuwawa-verhaal is met zekerheid opgenomen als episode van het Gilgamesh-epos. Die episode is zeker geen letterlijke vertaling of herhaling van de Sumerische versie. Letterlijke herhaling blijkt zeldzaam te zijn in de ontwikkeling van het Gilgamesh-epos. Bij de overname van oudere stof die we kennen uit Sumerische versies, is alleen een gedeelte van *Gilgamesh en het Dodenrijk* letterlijk vertaald en in een late fase van de ontwikkeling van het epos als appendix aan de standaardversie toegevoegd. *Gilgamesh en Chuwawa* heeft in de Oud-Babylonische Akkadische versie een eigen bewerking ondergaan.

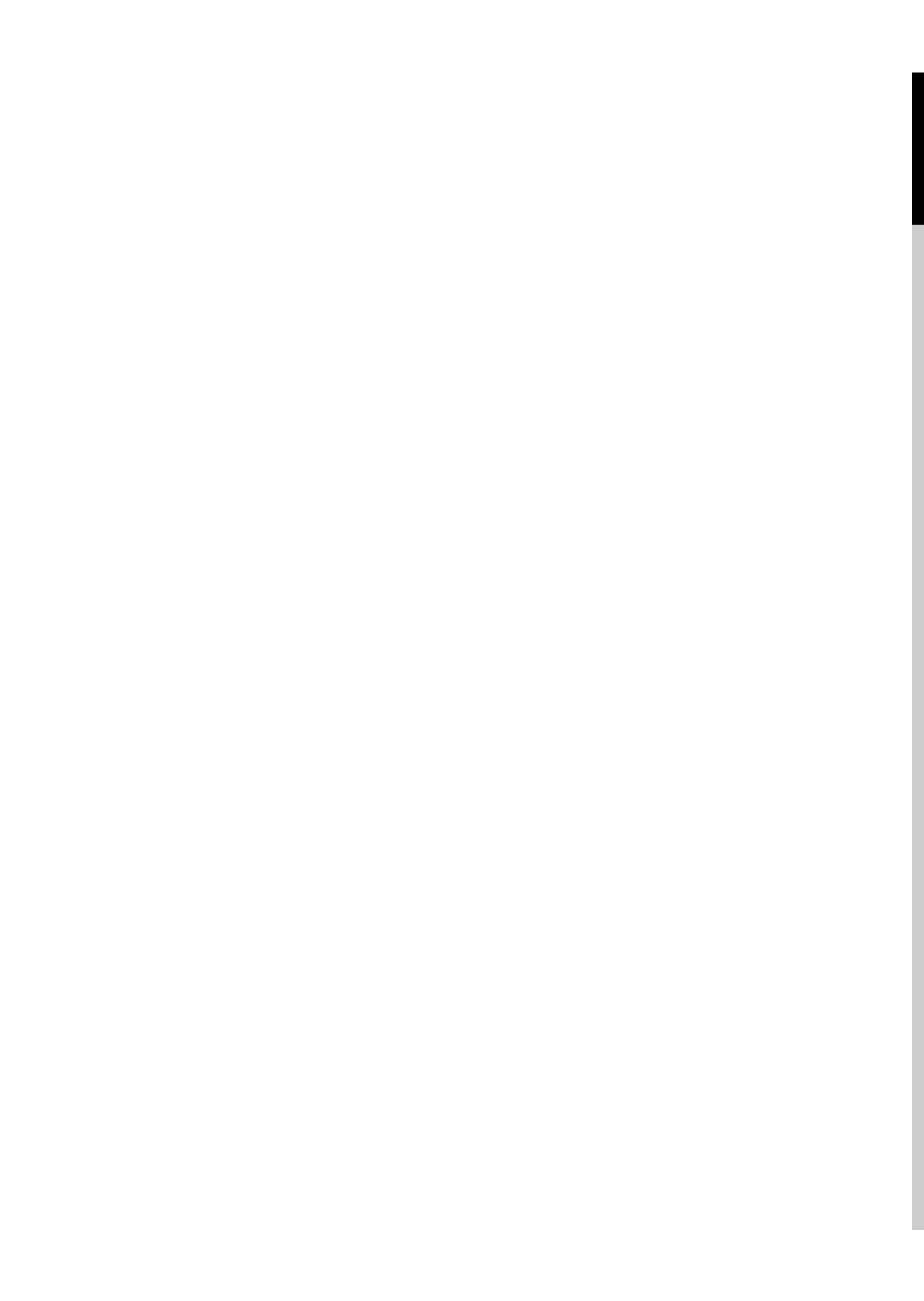
Noten

1. De oudste exemplaren zijn uit de Ur III-periode ± 2050 v.Chr. en het jongste exemplaar ± 150 v.Chr. (George 381).
2. De *melem* (aura) is een soort schrikwekkende straal die iemand in bewusteloze toestand kan brengen. Verderop in het verhaal wordt hij concreet voorgesteld als ceders. Het moet voor de bewoners van Mesopotamië een onvoorstelbaar indrukwekkende ervaring geweest zijn voor het eerst in een bergwoud te komen. Het weerkaatsende geluid van dieren en vallende takken kan door angstige mensen gemakkelijk geïnterpreteerd worden als een verschrikkelijk monster dat ieder die het woud betreedt, aanvalt met takken en bomen.
3. Enmebaragesi is uit oude inscripties bekend als koning van Kish en niet als vrouw. Veel namen beginnend met *Enme-* zijn echter namen van hogepriesteressen.
4. De eerste regel van deze compositie wordt door de Assyriologen verschillend opgevat en vertaald. In zijn bewerking van *Gilgamesh en Chuwawa A* vertaalt D.O. Edzard “zum Berge, dessen, der lebt” (dat wil zeggen Chuwawa). Anderen vertalen “for the mountain where the man lives” (Black). Aangezien er enige namen bekend zijn met min of meer dezelfde constructie: *Nin-lugal-ti.ti* ‘De meesteres (godin) laat koningen leven’ *Ba.ú-lú-ti.ti* ‘(Godin) Bau laat mensen leven’, die eigenlijk niet anders dan zo vertaald kunnen worden, heb ik de voorkeur gegeven aan de vertaling ‘dat een mens levend heeft gemaakt’.

5. De discussie over de sterfelijkheid van halfgoden is met name actueel bij de vergoddelijkte koningen van de derde dynastie van Ur en de dynastieën van Isin en Larsa (2050-1700 v.Chr.).
6. De Amurrieten zijn nomadische groepen uit Syrië, die vanaf 2200 v.Chr. Mesopotamië infiltreerden, maar uiteindelijk zo integreerden in de Mesopotamische maatschappij, dat vele vorstenhuizen uit de Oud-Babylonische periode van Amurritische afkomst waren. De dynastie van koning Hammurabi is daarvan het bekendste voorbeeld. In de Sumerische literatuur worden zij als primitieve steppenbewoners afgeschilderd: ‘ze kennen geen steden of huizen’; ‘ze kennen geen graan’; ‘ze liggen in grazige weiden’; ‘ze leven van paddestoelen’; ‘ze eten rauw vlees’; ‘ze begraven hun doden niet’ (Edzard 1990).
7. Het is in dit verband wellicht interessant op te merken dat in de tradities van het oude Israël in Genesis 4 juist de nomadische mens Abel dichter bij de god JHWH staat dan de stedenbouwer Kaïn.
8. Utana’ishti is de Oud-Babylonische vorm van de naam Utanapishti in het Gilgamesh-epos.
9. De gestorvenen moeten volgens sommige tradities het ‘water des doods’ oversteken om in het Dodenrijk te komen. Het ‘water des doods’ is blijkbaar ook een deel van de oceaan aan de rand van de wereld.

Literatuur

- Black, J.E.A.: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>, de website van ETCSL: het digitaal corpus van Sumerische literaire teksten. De laatste update is van 2006.
- Civil, M., “The Sumerian Flood Story”, in W.G. Lambert en A.R. Millard, *Atra-has s The Babylonian Story of the Flood*, Oxford: Oxford University Press, 1969.
- Edzard, D.O., “Gilgamesh und Chuwawa A”, *Zeitschrift für Assyriologie* 80 (1990-1991), 165-203; 81 (1991), 165-233.
- Edzard, D.O., “Martu”, in D.O. Edzard, *Reallexikon der Assyriologie Band 7*, 438-440, Berlin: W. de Gruyter, 1990.
- George, Andrew R., *The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, critical edition and cuneiform texts*. Vol. 1-2, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Lambert, W.G. en Millard, A.R., *Atra-has s The Babylonian Story of the Flood*, Oxford: Oxford University Press, 1969.
- Tigay, J., *The Evolution of the Gilgamesh Epic*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- Steinkeller, P., “An Ur III Manuscript of the Sumerian Kinglist”, in W. Sallaberger, K. Volk, A. Zgoll (red.), *Literatur, Politik und Recht in Mesopotamiën. Festschrift für Claus Wilcke*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2003.



JEF JACOBS

**Verhalen van de speelman:
Herhaling in de literatuur
van de twaalfde eeuw**

Over het ontstaan van middeleeuwse teksten in de volkstaal weten wij teleurstellend weinig. Slechts van de productie van bekende werken uit latere tijd is het een en ander bekend: over bronnen, patronage en verschriftelijking geven de werken zelf vaak het nodige prijs. En dat doet ook een goed te traceren receptie- en overleveringsproces van populaire, meestal hoofse werken. Maar het ontstaan van de minder bekende, anonieme en relatief vroege werken ligt in het duister. Wetenschappelijke publicaties in dat domein hebben dan ook een sterk speculatief karakter en de daarin geventileerde opvattingen zijn nog steeds extreem contrair.

Speelman

In de Duitse literatuur van de twaalfde eeuw valt een groep teksten op met onderling sterk vergelijkbare kenmerken. De germanistiek heeft ze de naam *Spielmannsepen* gegeven, een naam die ze ten onrechte dragen, want inmiddels weet men dat het noch om werk van de ‘speelman’ gaat, noch om teksten die als hoofdpersonage het type van de speelman kennen. Achter dat stempel schuilt de inmiddels achterhaalde veronderstelling dat er ooit een rondreizend gilde van jongleurs bestond, die dit soort teksten produceerden en ook ten gehore brachten. Als speelmansverhaal staan te boek *Koning Rother*, *Orendel*, *Salman en Morolf*, *Hertog Ernst* en *Sint Oswald*. *Dukus Horant* is het werk dat het vaakst zonder tegenwerping erbij wordt gevoegd. Op enige afstand staan dan thematisch of naar de vorm het *Alexanderlied*, *Bitterolfen Deitlieb*, *Laurin*, *Ortnit*, *Wolfdrietric* en *Rosengarten*. Er is hoofdzakelijk een chronologisch criterium voor de indeling in een engere en ruimere kring van teksten. De eng gedefiniëerde groep omvat teksten die alle tot de twaalfde eeuw behoren, terwijl de overige teksten van latere datum zijn. Maar er worden ook inhoudelijke criteria gehanteerd. Het belangrijkste is wel de vraag of het motief van de zogenaamde *Brautfahrt*, de bruidwerving (*courtship*) erin voorkomt. Ook de aanwezigheid van tal van andere elementen lijkt op het genre van de ‘speelman’ te wijzen: de humoristisch-ironische toon, het onverbloemde, directe spreken, de burleske scènes, de sprookjesachtige elementen – veelal bekend van de wereld van Duizend-en-één-nacht, en de ongewoon speelse omgang met religieuze motieven.

Isolement

De verhalen van de speelman staan merkwaardig geïsoleerd tussen enerzijds de Duitse religieuze literatuur van de elfde en twaalfde eeuw en anderzijds de hoofse epiek uit de periode van 1170 tot 1230. Die hoofse periode wordt in de Duitse literatuur beheerst door bekende namen als Hendrik van Veldeke (*Eneas*), Hartmann von Aue (*Erec*, *Iwein*), Wolfram von Eschenbach (*Parzival*, *Willehalm*) en Gotfried von Straßburg (*Tristan en Isolde*). De ontstaansperiode van de speelmansepen is de tijd van 1150 tot 1170. Ze worden daarom ook wel aangeduid met de term ‘vroeghoofs’ of ‘voorhoofs’, zonder dat die karakteristieken volledig hout snijden. Hoewel ze hoofse trekken hebben, zeggen deze aanduidingen in hun pure verwijzing naar een latere fase weinig tot niets over de specifieke aard van de teksten zelf.

Toch heeft de germanistische mediëvistiek de laatste halve eeuw heel wat pogingen ondernomen om dit ietwat ongewone genre uit zijn isolement te verlossen door diepgaande analyses van de teksten en differentiatie binnen de groep. Er is gepoogd de epen zodanig te begrijpen dat zowel het begrip *Spielmann* kon worden ontmanteld, alsook een inzicht in hun geheel eigen karakter mogelijk zou zijn. Mogelijk is succes pas dan verzekerd als de genrebenaming in onbruik raakt en het specifieke karakter van elk werk afzonderlijk zal zijn blootgelegd. Voorlopig volstaat men met aanhalingstekens.

Herhaling

Het feit dat in kunst en literatuur herhaald wordt, is op zichzelf niet opzienbarend; zowel in antropologisch als in kunst- en literatuurhistorisch opzicht is de herhaling een bekend verschijnsel, of wij nu aan de epische variatie denken, zoals in klassieke teksten of het germaanse heldenlied, of aan meer moderne vormen van herhaling die juist gericht zijn op het accentueren van minieme verschillen. De vraag waarom herhaald wordt, is veruit het interessantst. En dat ‘waarom’ dient – afgezien van de menselijke verduidelijkings- en versieringsdrang – steeds weer opnieuw te worden gerelateerd aan het werk in kwestie.

De Arthur-romans kennen de dubbele cyclus, waarbij ruwweg in een herhaling van de handeling de held tot een moreel beter gedrag wordt gebracht dat past binnen het waardepatroon van het hoofse ridderschap. In het Duitse taalge-

bied wordt dat bij uitstek zichtbaar in werken als de *Erec* en de *Iwein* van Hartmann von Aue en de *Parzival* van Wolfram von Eschenbach (alle in navolging van Chrétien de Troyes). Soms is er niet alleen sprake van een verdubbeling in een chronologische lijn, maar wordt de handeling parallel geschakeld. Wolfram von Eschenbach is de ware meester in die techniek. In de dubbele en grotendeels gescheiden verhaallijnen van Parzival en Gawan (Walewein) gaat het niet om het element van gelijkheid of gelijkvormigheid, maar juist om de *différence*, die het publiek moet wijzen op de superioriteit van de ene held met zijn goddelijke missie over de andere met een puur wereldse taak.

Hoe doet de herhaling zich voor in de speelmansverhalen? Hoe is ze ontstaan en wat voor doel dient ze?

Over Ernst, Rother, en Salman en Morolf

Hertog Ernst van Beieren geniet de bijzondere gunst van zijn stiefvader keizer Otto, totdat hij door de paltsgraaf aan de Rijn van verraad beschuldigd wordt. Wanneer Ernst samen met zijn vriend Wetzel de graaf doodt, wordt hij door de keizer verbannen en moet hij het land verlaten. Hij wil met zijn getrouwen de reis naar het Heilige Land ondernemen, maar raakt door een zware storm in de wonderlijke wereld van de Oriënt verzeild. Ze belanden in Grippia, het land van de Kraanvogelhalzen, lijden schipbreuk op de Magneetberg, waarna de overlevenden door griffioenen ontvoerd worden. Dan komen ze in het land van de Cyclopen en vechten ze tegen Platvoeten, Langoren, Pygmeeën en Reuzen. Zes jaar lang blijven Ernst en Wetzel in het land Arimaspi. Daarna keren ze via Babylon en Jeruzalem naar Duitsland terug. In Bamberg komt het tot een verzoening tussen Ernst en de keizer. Als geschenk brengt Ernst uit de Oriënt een schitterende steen mee, die sedertdien als *Waise* (weeskind) de Duitse keizerskroon siert (6022 verzen; handschriften begin dertiende eeuw).

Koning Rother van Bari wordt door zijn vazallen gemaand een vrouw te nemen, zodat de erfopvolging en tegelijk daarmee de bestaande leenverhoudingen verzekerd zijn. Op advies van zijn raadgevers valt zijn keus op de dochter van koning Constantijn van Constantinopel, die door haar vader tot nog toe als bruid aan alle gegadigden is geweigerd. Ook Rother's aanzoek wordt afgeslagen; zijn gezanten worden gevangengenomen. Dan vaart Rother zelf naar Constanti-

nopel, geeft zich daar uit voor banneling, wint het vertrouwen van Constantijn, overwint diens heidense vijanden, bevrijdt zijn boden en ontvoert de prinses naar Italië. Constantijn laat daarop zijn dochter door een sluwe speelman terughalen. Een tweede maal moet Rother de reis naar Constantinopel ondernemen, nu gesteund door een grote troepenmacht. In een bloedige slag verslaat hij Constantijn en diens heidense bondgenoten. Terug in Bari baart zijn vrouw de toekomstige koning Pepijn (de Korte), de vader van Karel de Grote. Nadat de troonopvolging veilig gesteld is gaat Rother in het klooster. (5197 verzen; handschrift eind twaalfde eeuw)

Koning Salman van Jeruzalem heeft de heidense prinses Salme ontvoerd en tot vrouw genomen. De heidense koning Fore die Salme eveneens begeert, wint haar liefde met behulp van een toverring, laat haar ontvoeren en trouwt haar. Salmans broer Morolf gaat vermomd als pelgrim naar haar op zoek, wordt herkend en gevangengenomen, maar kan ontkomen. Salman trekt met een leger tegen Fore ten strijde. In het geheim komt hij in Fores burcht, wordt echter door Salme verraden en tot de galg veroordeeld. Als laatste gunst mag hij op zijn hoorn blazen. Zijn toegesnelde manschappen overwinnen Fore en doden hem. Salman en Salme keren naar Jeruzalem terug. Na enige tijd wordt de koningin ten tweeden male ontvoerd, nu door de heidense koning Princian, die daarbij eveneens gebruikmaakt van een toverring. Opnieuw zoekt Morolf, in diverse vermommingen, naar de ontrouwe vrouw, en opnieuw komt het tot een gevecht waarin Princian wordt gedood. Morolf doodt vervolgens de koningin in bad en Salman trouwt de zuster van Fore. (3915 verzen; 783 strofen; overlevering in vier volledige handschriften uit de vijftiende eeuw)

Orale traditie

De speelmansepen zijn door de verdedigers van de zogenaamde *oral formulaic composition* als typische voorbeelden van orale – mondeling overgeleverde – literatuur opgevoerd. Dit gebeurde vooral op basis van hun grote dichtheid aan vaste, steeds weerkerende verbale formules, maar ook op grond van meer omvattende, thematische of structurele herhaling.

Als belangrijkste voorbeeld van dat laatste wordt speciaal gewezen op het motief van de bruidwerving, de pogingen van een vorst om met het oog op stabi-

lisering of uitbreiding van zijn machtsbasis vanuit een ander rijk een passende huwelijkspartner te werven.

Inderdaad vertonen de speelmansverhalen tal van vergelijkbare of identieke wendingen. Het zou hier gaan om herhalingen die functioneel zijn in mondelinge voordracht. De teksten die een dergelijke opeenhoping van vaste verbale patronen vertonen, zouden dan ook tot het domein van de *orale* literatuur behoren, ongeacht het feit dat zij ten slotte schriftelijk zijn vastgelegd en uitsluitend in handschriften zijn overgeleverd.¹

Armin Wishard tracht aan te tonen dat *Salman en Morolf* het resultaat is van traditionele orale compositietechniek, waarbij zowel de formules als de thema's geredupliceerd zijn, met name ook het thema van de bruidwerving. Wishard stelt dat wij in het geval van de speelmansepiek moeten afzien van de term *Buchepik* (van meet af aan als geschreven tekst geconcipieerd) en dat wij te maken hebben met "oral dictated texts of the Middle High German traditional epic poetry".

Antje Mißfeldt² heeft gewezen op de overeenkomsten tussen de Oudfranse *laisse* van het *chanson de geste* en de teksteenheden in de Duitse *Spielmannsepik*, in het bijzonder in de *Rother*. De *laisse* vertoont veel herhalingen in woord- en versstructuur, inclusief de rijmschema's. Deze herhalingen hebben de functie om betekenseenheden af te bakenen, hetgeen in het Oudfrans makkelijker zou gaan dan in het Middelhoogduits, vanwege de typische klankstructuur van het Frans (uitgangen/assonanties!).

De *Spielmannsepen* hebben slechts ten dele onderling elementen gemeen. De trekken die het oudere onderzoek als typisch *spielmännisch* beschouwde, blijken bovendien niet karakteristiek te zijn voor deze werken: sprookjesachtige motieven, burleske humor en hyperbolische formulering zijn in werken buiten de groep in gelijke mate aanwezig als bijvoorbeeld in de *Rother* of de *Ernst*. In de *Ernst* ontbreekt bovendien – tot ongemak van menig onderzoeker – de bruidwerving. Beide werken, *Rother* en *Ernst*, worden echter verbonden door de verwerking van (pseudo)historische onderwerpen, die hoogstwaarschijnlijk aanvankelijk mondeling zijn overgeleverd. Deze historische kern is echter door de tijd sterk vertekend, waarschijnlijk door nieuwe gebeurtenissen van politiek belang. Zo kan de *Hertog Ernst* in verband worden gebracht met politieke verwickelingen in het Duitse Rijk in de tiende, maar met evenveel recht in de elfde eeuw. De namen

der protagonisten, evenals de verhaalde gebeurtenissen, tonen sterke gelijkenis met beide historische constellaties. Op die manier ontstaat er een soort geschiedklontering: feiten uit diverse perioden worden ineengeschoven tot een nieuw verhaal dat kennelijk een eeuw later voor een nieuw gehoor herkenbaar en invoelbaar wordt. Klaarblijkelijk beoogt het werk de politieke legitimatie van een dynastie of groepering, zoals blijkt uit frequente tekstuele verwijzingen naar vorsten en adellijke huizen. Ook op de *Rother* is iets soortgelijks van toepassing. Opmerkelijk zijn in dat werk de verwijzingen naar de huizen van Tengelingen en Dießen in Beieren rond het midden van de twaalfde eeuw.

Parry en Lord

In de wetenschappelijke discussie over de speelmansepen gaat het – naast de kwestie van de begripsbepaling – vooral om de vraag naar de aard van deze literatuur. Zijn de epen vooral van orale oorsprong of zijn het in strikte zin boekteksten? In het eerste geval zijn ze mondeling en broksgewijs overgedragen, in dat proces tot een eenheid gegroeid en op het allerlaatste moment schriftelijk vastgelegd. In het andere geval gaat het om literatuur van vermoedelijk één auteur, die van meet af aan als een samenhangende geconstrueerde tekst is bedoeld. In beide gevallen dienen vormen van herhaling te worden verklaard, wat bij de orale traditie het eenvoudigst lijkt. Hier kunnen de veelvuldige herhalingen immers makkelijk met de behoeften van de zanger – gebruik van cliffhangers – en de receptiehouding van het publiek – steun van *Leitmotive* – worden verklaard. Maar ook aan een middenweg wordt gedacht: hierbij zou het in wezen om oraal overgedragen tekstfragmenten gaan die op zeker moment in schriftelijke vorm gestold zijn en waarvan vervolgens de overgeleverde handschriften zijn afgeleid. Ook daarvoor is een begrip gevonden: ‘transitionele’ teksten.

Het schoolmakende idee van de *oral formulaic composition* dateert uit 1928 en stamt van Milman Parry die de epen van Homerus als oraal overgeleverde literatuur beschouwde. Samen met zijn leerling Albert Lord onderzocht hij in het midden van de jaren dertig een groot aantal mondelinge liederen en epen in Joegoslavië om tot een zelfde conclusie te komen. De uitgangspunten van de Amerikaanse school zijn later op grote schaal in het onderzoek van de epische literatuur van de Middeleeuwen toegepast, vooral in het onderzoek van het *chanson de geste*.

Hoewel de germanistiek al vroeg vergelijkbare aanzetten kent in Karl Lachmanns *Liedtheorie* (1816), is zij zich sterker dan haar zusterdisciplines tegen het principe van oraliteit blijven verzetten.

Dat de oraal overgedragen literatuur sterk leunt op min of meer vaststaande patronen ligt voor de hand. De ongeletterde zanger is immers in zijn voordracht aangewezen op improvisatie en grijpt daarbij terug op kant-en-klare patronen, zowel op vers- en woordniveau als in gehele strofen of thematische eenheden, waarop vervolgens naar believen kan worden geïmproviseerd.

In de *Spielmannsepik* vinden wij op alle niveaus herhalingen die vanuit een orale traditie kunnen worden verklaard. Uiteraard is een dergelijke veronderstelling bij uitstek van toepassing op weinig omvangrijke genres zoals het lied; bij het ontstaan van epische constructen van enkele duizenden verzen ligt de verklaring vanuit een zuiver mondelinge overlevering minder voor de hand, vooral wanneer bij nadere analyse een web van allusies en verwijzingen met zware betekenis over het werk gespannen is. De hand van een overwogen reflecterend auteur of redacteur kan dan moeilijk meer ontkend worden. Aanlokkelijk is in zo'n geval de hypothese van de transitionele tekst, waarbij de onmiskenbaar op oraliteit gebaseerde herhalingen zijn ingebouwd in geschreven verhaalcomplexen die dan in een latere fase in handschriften zijn gestold.

Paratactische stijl

Essentieel in de discussie over de orale traditie is de vraag naar een definitie van *formulaic*. In de allitererende literatuur zou het gaan om de zogenaamde epische variatie en om parallellismen zoals vaste epitheta (adjectieven) en andere stilistische kenmerken, in het *Hildebrandslied* (begin negende eeuw) bijvoorbeeld de telkens terugkerende uitspraak "... sprak Hildebrand, Heribrands zoon...", afgewisseld met "... sprak Hadubrand, Hildebrands zoon...". In de literatuur met eindrijm blijkt het orale element uit formule-achtige zinnen en woorden, verspreid over het hele werk, uit de terugkeer van een zelfde wending bij vergelijkbare situaties of in de herhaling van identieke woorden in dialogen. Zo komt in de *Rother* twee keer dezelfde formule voor waarin Ingrid Bennewitz een typische illustratie van de theorieën van Parry en Lord ziet: "Wolfrat der wigant / nam ach-zich dusint bi der hant / unde brachte si vil scire / zo eime sconin kiele: / ..."

(Wolfrat, de held, nam tachtigduizend (mannen) bij de hand en bracht ze aanstonds naar een prachtig schip...), naast “Wolfrat der wigant / nam Constantine bi der hant. / do in Widolt gesach, ovilliche he sprach: / ...” (Wolfrat, de held, nam Constantijn bij de hand. Toen Witold hem zag sprak hij publiekelijk...)³

Vertegenwoordigers van de orale positie baseren zich op enkele zwaarwegende argumenten. Volgens Wishard maken de vertellers van *Salman en Morolf* gebruik van een flexibele methode om met behulp van formulesystemen hun verhaal te brengen. Daarbij hanteren zij zowel vaste combinaties van zelfstandig naamwoord en adjectief als kleinste eenheden, alsook herhalingen van gehele verzen. Als basiseenheden fungeren eenheden van een of twee rijmende verzen. Kenmerkend voor de orale stijl zou voorts de opvallende afwezigheid van het enjambement zijn. Elk vers valt samen met een afgeronde gedachte die haast nooit in de volgende regel overloopt. Deze extreem paratactische stijl noemt Wishard kenmerkend voor de formulaire compositie: de beknopte formules van een enkele versregel maken het enjambement overbodig en zelfs onmogelijk. Eveneens opvallend is in dit verband de beperkte voorraad aan steeds herhaalde adjectieven. Ten slotte verschijnt vooral de directe rede die ingeleid wordt met vaste formules als “do sprach...” (toen zei...). Wishard wijst verder op het voorkomen van gelijke of vergelijkbare thema’s door alle epen heen. Zulke gemeenschappelijke thema’s zijn de raadgeving door de leenmannen (het *consilium*), het uitzenden van boden, de bruidwerving, de loyaliteit in leenverhoudingen, de ondernomen reizen en de voorbereidingen daarop. Een vast bestand van thema’s in alle werken van een soort dient uiteraard het gemak van de voordrager van een enkel werk.

Transitioneel

Op het punt van de oorsprong van de speelmansepiek wordt echter ook de radicaal tegenovergestelde positie verdedigd. Orale traditie zou uit den boze zijn, veeleer gaat het om werken die van meet af aan als boek- of perkamentteksten bedoeld zijn. Bepaalde formule-achtig herhalingen zouden hooguit relictten van mondelinge tradities zijn. Argumenten daarvoor zijn inderdaad de imposante omvang van deze teksten en de soms gecompliceerde en historisch verankerde thematiek. Het meest voor de hand ligt de conclusie van de verdedigers van de transitionele tekst: naar verhouding korte, mondeling overgedragen liederen zou-

den op enig moment tot grotere teksteenheden versmolten zijn en door auteurs met nieuwe, politiek geladen oogmerken zijn benut. Zo zouden langzamerhand werken van stevige omvang zijn gegroeid. Uit werken als *Koning Rother* en *Hertog Ernst* is een dergelijke gang van zaken goed te reconstrueren. Naast formules op het zins- en versniveau vinden we herhalingen op het thematische en structurele niveau, vooral de bruidwerving in vier van de vijf speelmansepen, alsook diverse lagen van historische thematiek die tot een nieuw verhaal vervlochten zijn.

Formules

De laatste decennia is er een niet onaanzienlijk aantal germanistische dissertaties verschenen waarin de *Spielmannsdichtung* en verwante werken zoals de *Straßburger Alexander*, het *Nibelungenlied*, de *Willehalm* en de *Dukus Horant* op equivalenten en herhalingen zijn onderzocht. Op het eerste gezicht lijken de resultaten indrukwekkend. Met behulp van uiteenlopende methoden, ook statistische, zijn grote aantallen zich herhalende formules in stijl en woordkeuze geïdentificeerd. Iets dergelijks geldt voor de herhaling van motieven en structurelementen. Toch heeft deze oogst niet tot de stellige overtuiging geleid dat alle speelmansverhalen overwegend oraal overgeleverd zijn. En vooral recent groeit op basis van hernieuwde werkinterpretatie (hoofdzakelijk Stock) het inzicht dat we met bewust en zelfs subtiel gecomponeerde werken te maken hebben, waarin van oorsprong mondeling overgeleverde elementen slechts een ondergeschikte rol spelen.

Met verve heeft Armin Wishard nog de orale claim voor *Salman en Morolf* verdedigd. Zijn spuurwerk heeft onder meer de volgende patronen geïsoleerd:

- formules met de lengte van minder dan één vers: *der heidensche man* (de heidense man) (40x); *daz ist war* (voorwaar) (8x); *uber den wilden se* (over de woeste zee) (27x).
- formules met de lengte van één vers: *als uns die aventure seit* (als ons het verhaal vertelt), variant: *als uns daz tiutsche buoch seit* (als ons het Duitse boek vertelt); *den urloup solt du von mir han* (je krijgt van mij toestemming om te gaan), variant: *kein urloup maht du niht haben* (je krijgt geen toestemming om te gaan); *die frouwe lachen do began* (de dame begon toen te lachen), varianten: *Salman weinen do began*; *Morolf lachen do began*.

- formules met een lengte van meer dan één vers: *dem heiden dienten uf sinem hoffs / sechs und drizig herzogen* (de heiden diende aan het hof zesendertig hertogen), variant: *es dienet mir uf mynem hoff / sechs und drizig herzogen*; *er nam in balde bi der hand / er furte in in ein kemenat* (hij nam hem aanstonds bij de hand en leidde hem een vertrek binnen), variant: *er nam in bi der hende / und furte in in den berg*.

Gudrun Wahlbrink ziet echter weinig grond voor de aanname dat “formelhafte Dichtung” per se samenhangt met mondelinge compositie. De stelling ‘all oral poetry is formulaic’ mag beslist niet omgekeerd worden tot ‘all formulaic poetry is oral’. Zonder twijfel kunnen elementen van mondelinge stijl een plaats krijgen binnen geschreven literatuur, omdat ook geschreven teksten in de Middeleeuwen niet voor de lezer maar voor de voordracht, het gehoor bestemd waren. De hypothesen van de Parry Lord-school zijn alleen verifieerbaar als er eenduidig onderscheidende kenmerken tussen orale literatuur en boekliteratuur kunnen worden vastgesteld. Op basis van deze overwegingen is het onmogelijk om van oorsprong mondelinge en schriftelijke taalpatronen van elkaar te onderscheiden. Het resultaat van een analyse kan slechts een beschrijving van de formules zelf zijn, maar beslist geen bewijs van hun orale oorsprong.

Thema's en motieven

Het centrale thema in de epen van de speelman is dat van de bruidwerving. Vier van de vijf teksten kennen het, alleen de *Ernst* maakt hierop een uitzondering. In de *Rother* en *Salman en Morolf* wordt dit thema herhaald, waardoor deze werken in twee delen uiteenvallen. Ook de *Ernst* is in tweeën gedeeld, een eerste episode speelt in het Rijk, een tweede in de Oriënt. Markus Stock laat in een doortimmerd en elegant betoog zien dat deze tweedelingen van uiteenlopende aard zijn en ook verschillende compositorische oogmerken hebben. Op grond van die vaststelling onderscheidt hij twee typen van werken: het ‘variatietype’ en het ‘combinatietype’. Het variatietype is gericht op bevestiging van een in het eerste deel ingenomen standpunt (*Rother*), terwijl het combinatietype – twee geheel verschillende delen worden gecombineerd – de weg vrijmaakt voor een geheel open interpretatie (*Ernst*). In beide gevallen is het werk zo geconstrueerd dat de delen naar elkaar

verwijzen en juist door elkaar hun specifieke betekenis verwerven. Zonder overwogen redactie van een auteur zou zulks niet mogelijk zijn.

Kijken we naar *Koning Rother* dan heeft de auteur kennelijk kwistig motieven en thema's door het werk heen gestrooid, zodat de beide delen, voor en na de terugvoering van de bruid, op betekenisvolle wijze met elkaar verbonden zijn. Er is het motief van de loyaliteit, dat de nadruk legt op de wederkerigheid in de verhouding leenheer-vazal. Zowel aan het begin als aan het eind van de *Rother* speelt het thema van de erfopvolging. Door het verwekken van een troonopvolger kan Rother de claim van zijn vazallen op hun leen als een door henzelf overerfbaar goed bevestigen. Kenmerkend voor Rother is voorts zijn vrijgevigheid die hem op het juiste moment van de steun van zijn vazallen verzekert. Het werk staat inderdaad bol van Rothers gulheid! Op het niveau van het motief is de *Rother* doorspekt met zeereizen, verkleedpartijen, ontvoeringen, wonderbaarlijke avonturen, groteske scènes en merkwaardige personages (vooral de reuzen, maar ook de speelman!). In beide delen vinden we een gelijkwaardige verdeling van met elkaar communicerende motieven in de vorm van herhalingen en equivalenties. En in beide delen is ook sprake van de beraadslaging aan het begin, de voorbereiding op de reis, de vermomming en listige toenadering tot de bruid, het gevecht met heidense tegenstanders en de ontvoering c.q. teruggeleiding van de vrouw. En telkens opnieuw moet Rother zijn steun kopen met een ongebreidelde goedgeefsheid en is hij op het moment suprême aangewezen op de trouw van zijn vazallen.

Betekenis

Men heeft het element van herhaling in de speelmansepen wel in verband gebracht met factoren als eenvoudig vertelplezier van een zanger, of meer inhoudelijk, met de structuur van de minneproblematiek die een dergelijke verdiepende herhaling verlangt. Werving vraagt om afwijzing; er is de figuur van de weigerachtige vader, de rol van de jalouse mededinger, van de potentaat die de vrouw tegen haar wil in bezit neemt, enzovoort. Allemaal stereotypen die in de minneschets een plaats moeten krijgen en waarvoor meerdere vertel- of verhaalrondes vereist zouden zijn. Daar tegenover echter staat de opvatting dat het bij de herhaling om een bewust gehanteerde stijlfiguur gaat die het hele werk beslaat en essentieel is bij de toewijzing van betekenis. In die epiek is de tweedeling uiterst

functioneel: de beide delen en de daarin voorkomende herhalingen vullen elkaar op weldoordachte wijze aan, spiegelen elkaar en genereren zo specifieke betekenis. Wij bevinden ons hiermee aan de andere kant van het onderzoeksspectrum.

Ideale heerser

Als voorbeeld van een betekenisvolle herhaling mag de structuur van de *Rother* gelden.

In zijn analyse van het werk vertrekt Stock vanuit de structuralistische theorie van Jurij Lotman, een van de meest prominente vertegenwoordigers van de Praagse school. Volgens Lotman krijgt in sujethoudende⁴ teksten normverandering of aantasting van de norm gestalte in topografische of topologische grensoverschrijdingen. In zogenaamde protagonistenromans is het bovendien de hoofdpersoon die deze bewegingen uitvoert en om wie de handeling van het geheel is geformeerd. Ruimtelijke grensoverschrijdingen geven zin en betekenis aan het werk en zijn essentieel voor de interpretatie ervan. Wanneer Erec drie keer van het hof van Arthur uitrijdt, is dat een uitnodiging om de opeenvolgende delen in onderlinge relatie te zien en daaraan betekenis toe te kennen: het uitrijden structureert de tekst niet alleen syntagmatisch in het lineaire verhaalverloop, maar ook semantisch of paradigmatisch door de betekenis die aan elke episode meegegeven wordt. De tekst representeert geen vaststaande betekenis, maar genereert betekenis door zijn specifieke structuur.

De tweedeling in de *Rother* wordt bewerkstelligd door de terugvoering van de koningsdochter; het tweede gedeelte reageert op het eerste door een uitgebalanceerde set van herhalingen onder nieuwe condities. Evenals het eerste deel kent ook het tweede Constantinopel als plaats van handeling, het *consilium* van raadgevers, het bijeenroepen van de vazallen, het voorbereiden van de reis, het uitvaren over zee, het werven van de bruid of pogingen om haar te ontvoeren, de list en verkleeding, het optreden van bepaalde mede- en tegenstanders, in dit geval bijzonder krachtige hulptroepen (reuzen) en heidense tegenstanders, het binden van medestanders door vrijgevigheid, enzovoort. Verschillen zijn er op het vlak van de praktische uitvoering, maar vooral in de condities waaronder deze handelingen plaatsvinden. De wereld is in de tweede ronde voor de held aanzienlijk gevaarlijker en complexer geworden. De herhalingsrelaties zorgen

ervoor dat het lineaire karakter van het verhaal doorbroken wordt en er nieuwe betekenis wordt toegevoegd. De verdubbeling zou hier niet zozeer het gevolg zijn van de herhalingsbehoefte van een voordrager of publiek, maar eerder van de behoefte van de auteur om een in principe enkelvoudige en lineaire (historische?) gebeurtenis van nieuwe betekenis te voorzien.

Wat is hier die extra betekenis? De verdubbeling van de handeling versterkt de legitimiteit van de werving – de vader van de bruid ziet zich alsnog tot aanvaarding gedwongen – en daarenboven van de werver en diens politiek systeem, in dit geval van de West-Romeinse ‘protagonist’ die claimt de superieure verdediger van de christelijke wereld te zijn. In alle opzichten heeft zich Rother aan het slot de meerdere van zijn schoonvader Constantijn getoond: als beste krijgt hij de mooiste, hij beschikt over de beste vazallen en toont zich superieur aan de heidense tegenstanders. Om dit overtuigend te bewijzen is de herhaling van de gebeurtenissen onder moeilijker omstandigheden noodzakelijk. De toegenomen complexiteit van het tweede deel schuilt erin dat Rother nu met feiten geconfronteerd wordt die hij vooraf niet kon voorzien: de overwinning van de heidense koning Ymelot op Constantijn en Ymelots aanspraak op Constantijns dochter als toekomstige vrouw voor zijn zoon. Rother's onbekendheid met deze omstandigheden kost hem bijna het leven; hij kan slechts overleven door eigen sluwheid en de trouw van zijn vazallen.

Anders dan in de *Ernst*, die een machts crisis in eigen gelederen behandelt, is de herhaling hier vooral documentatie van het heersersideaal. Gedrag van de vorst en diens deugden staan geenszins ter discussie; zij worden tentoongespreid, in een dubbele verhaalronde bevestigd en ook op een hoger plan getild. Bovendien wordt het probleem van de continuïteit van de heerschappij gethematiseerd en er wordt getoond hoe dit dankzij de kwaliteiten van de vorst en – niet te onderschatten – de steun van zijn vazallen wordt opgelost.

De toestemming van de vader van de bruid betekent ten slotte Rother's legitimering als vorst van het hele Avondland.⁵

Tot slot probeert de herhaling nog een ander inzicht: dat een dergelijke repetitie van gebeurtenissen te allen tijde mogelijk is en ideale heerschappij zich steeds opnieuw moet bewijzen.

Variatietype versus combinatietype

Men heeft de *Rother* als variatietype geplaatst tegenover de *Hertog Ernst* als voorbeeld van een combinatietype. In het combinatietype treden nieuwe handelingen in een symbolische relatie tot een eerdere reeks handelingen of gebeurtenissen. Er is als het ware sprake van een herhaling op abstracter niveau. Ook in de *Ernst* hebben de beide delen van het werk op elkaar betrekking. Het eerste deel, de Rijksepisode, preludeert op het tweede, de Oriëntepisode dat weer in betekenisvolle relatie staat tot het Rijksdeel. Op een hoger niveau van abstractie worden de gebeurtenissen van het eerste deel in het tweede gespiegeld doordat nieuwe handelingen de eerste reeks symbolisch parafraseren. Het voor Ernst onverstaanbare geraaskal van de kraanvogelhalzen uit het tweede deel bijvoorbeeld, verbeeldt de weigering in het eerste deel van keizer Otto om Ernst te horen nadat hij van verraad is beschuldigd.

De crisis in de *Hertog Ernst* wordt veroorzaakt door drie schuldigen: de paltsgraaf die Ernst uit jaloezie vals beschuldigt, Otto die Ernst nadere uitleg en verklaring weigert, Ernst zelf ten slotte, die tegen alle regels van loyaliteit eigen rechter speelt en zowel de keizer als de graaf tracht te doden. Zijn poging om zijn stiefvader te doden is in feite de verwerkelijking van de misdaad waarvan hij – in eerste instantie ten onrechte – werd beschuldigd.

De ontwikkeling van de held moet worden afgemeten aan de symbolische acties en objecten waarmee hij in het verdere verloop wordt geconfronteerd. De ontdekking van de wonderbaarlijke steen symboliseert het begin van zijn rehabilitatie. Ernst erkent in feite de juistheid van zijn verbanning en geeft zich, na een zes jaar durend verzet, eraan over. Hij is zelf niet meer in staat een oplossing te vinden voor de situatie waarin hij door eigen schuld terecht is gekomen. De weg door de ondergrondse rivier is de feitelijke herhaling en omkering van de weg die hij bij zijn uittocht uit het Rijk moest gaan. De onstuimige rivier levert het doopwater dat van zonden reinigt.

In het land Arimaspi vindt Ernst een veilig thuis onder de meest positieve van alle wezens die hij in den vreemde ontmoet, de cyclopen. Hij leert hun taal die hij aanvankelijk niet verstaat, evenmin als die van de kraanvogelhalzen. In dienst van de koning bevecht, vernietigt en verzamelt Ernst diverse soorten van monsters, inclusief soorten die juist de kwaliteiten vertegenwoordigen die Ernst

nog moet verwerven. In het gevecht tussen pygmeeën en kraanvogels levert Ernst het bewijs dat hertogelijke macht ook in dienst kan staan van imperiale macht. Hoewel hij het koningschap redt, ziet Ernst toch af van het aanbod om zelf de koningskroon in ontvangst te nemen. Deze symbolische erkenning van de hiërarchie maakt hem uiteindelijk geschikt om naar zijn land terug te keren en zich in de imperiale orde te voegen. In het verhaal verstoort Ernst aanvankelijk de sociale orde, om er na een lange ontwikkelingsweg weer in terug te keren en daar het hoogste ambt te bekleden. De confrontatie met de vreemde wereld die door monsters met menselijke kwaliteiten wordt bevolkt, levert niet slechts een reeks kleurrijke en spannende verhalen op, maar ook cruciale elementen van de narratieve structuur. De auteur zet de monsters in als representanten van angst en dreiging die uit scheefgegroeide feodale verhoudingen kunnen ontstaan. De *Hertog Ernst* blijkt zo gezien niet enkel een sprookjesachtige avonturenroman te zijn, maar een knap geconstrueerde ontwikkelingsroman avant la lettre.

Nuancering

De speelmansverhalen zijn minder uniform dan doorgaans wordt aangenomen. Binnen de groep bestaan aanzienlijke verschillen in oorsprong, compositie en zeggingskracht. De *Hertog Ernst* wordt doorgaans tot dit genre gerekend, maar vaak op goede gronden uitgesloten. Er is geen sprake van een bruidwerving zoals bij de andere vier; anderzijds heeft hij samen met de *Rother* en *Salman en Morolf* de verdubbeling van structuur, die volgens Stock echter ook kenmerkend is voor tal van andere, niet enkel hoofse werken uit dezelfde tijd. Wat de mate van oraliteit betreft, lijkt voor een aantal teksten een middenpositie in het debat de veiligste keus. *Hertog Ernst* en *Koning Rother* geven zich vooral als zeer bewust geconstrueerde boekteksten bloot, terwijl voor alle werken de mate van oraliteit onbeslist blijft. Het onderzoek van de laatste decennia heeft een nuancering binnen het genre teweeggebracht die het unieke karakter van elk werk beklemtoont, zonder de gemeenschappelijke kenmerken uit het oog te verliezen. Het fenomeen van de herhaling ontpopt zich daarbij als het kristallisatiepunt bij uitstek waaraan de geesten zich kunnen scherpen en scheiden.

Noten

1. Een samenvatting van de discussie rondom de *oral formulaic composition* in de germanistiek tot de jaren tachtig is te vinden bij Norbert Voorwinden en Max de Haan, 1-10.
2. Mißfeldt, 80 e.v.
3. Bennewitz, 457 e.v.
4. Sujet: geheel van motieven zoals ze in een concreet werk voorgesteld worden. "Het sujet is het resultaat van vervormende procedés (manipulatie van tijd, ruimte, vertelperspectief, thematische spanningen, bijzonder taalgebruik, enz.) door de artiest toegepast op de fabel (= het zgn. materiaal)." Van Gorp, H., e.a., *Lexicon van literaire termen*, Leuven: Wolters-Noordhoff, 1993, 386.
5. Stock, 274 e.v. Samenvattend op 277: "Die variierende Wiederholung der Handlung im 'König Rother' hat vier grundlegende Sinnaussagen: 1. Der Beweis der Legitimität und Idealität von Herrschaft ist keine einmalige Angelegenheit, sondern es besteht die Notwendigkeit der Wiederholung: Herrschaft ist ihre Legitimation nicht automatisch mitgegeben; diese muß immer neu erworben werden. 2. Die Idealität des besten Herrschers kann unter erschwerten Bedingungen noch einmal belegt werden. 3. Dabei wird in der Anerkennung Rothers durch den Brautvater die Legitimation Rothers öffentlich sanktioniert; gegenüber der List und der Heimlichkeit des ersten Teils ist also eine sozial gültige, weil offenbare Legitimation erreicht. 4. Rothers vorbildliches herrscherliches Verhalten erzeugt Dauer: Seine *milte* wirkt sich (...) kontinuieritätsstützend aus."

Literatuur

- Bennewitz, Ingrid (red.), *König Rother*, Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung von Peter K. Stein. Herausgegeben von Ingrid Bennewitz unter Mitarbeit von Beatrix Koll und Ruth Weichselbaumer, Stuttgart: Reclam, 2000.
- Bumke, Joachim, *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*, München: DTV, 2004.
- Bräuer, Rolf, *Literatursoziologie und epische Struktur der deutschen 'Spielmanns'- und Heldendichtung*, Berlin: Akademie-Verlag, 1970.
- Egberts, Johannes, *Das Schema der Botensendung, Botenfahrt, Fahrt, Reckenfahrt und Heerfahrt in der Kaiserchronik und den Epen König Rother, Rolandslied, Münchener Oswald, Salman und Morolf, Orendel, Kudrun, Wolfdietrich A,B,D*, München, 1972.
- Lord, Albert, *The singer of tales*, Cambridge Mass., 1960.
- Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, München: UTB, 1972.
- Meves, Uwe, *Studien zu König Rother, Herzog Ernst und Grauer Rock (Orendel)*, Frankfurt a.M.: Lang, 1976.

- Mißfeldt, Antje, *Die Abschnittsgliederung und ihre Funktion in mittelhochdeutscher Epik. Erzähltechnische Untersuchungen zum "König Rother", Vorauer und Straßburger "Alexander", "Herzog Ernst" (B) und zu Wolframs "Willehalm" unter Einbeziehung altfranzösischer Laissenteknik*, Göttingen: Kümmerle, 1978.
- Parry, Milman, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, 1928.
- Schröder, Walter Johannes, *Spielmannsepik*, Stuttgart: Metzler, 1962.
- Schröder, Walter Johannes, *Spielmannsepen II. Sankt Oswald, Orendel, Salman und Morolf*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellsch., 1976.
- Stock, Markus, *Kombinationssinn. Narrative Strukturelemente im 'Straßburger Alexander', im 'Herzog Ernst B' und im 'König Rother'*, Tübingen: Niemeyer, 2002.
- Voorwinden, Norbert en Max de Haan (red.), *Oral poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung*, Darmstadt: Wissensch. Buchgesellsch., 1979.
- Wahlbrink, Gudrun, *Untersuchungen zur Spielmannsepik und zum deutschen Rolandslied unter dem Aspekt mündlicher Kompositions- und Vortragstechnik*, uitgave in eigen beheer, 1977.
- Wishard, Armin, *Oral formulaic composition in the Spielmannsepik. An analysis of Salman und Morolf*, Göttingen: Kümmerle, 1984.
- Zimmerman, Rita, *Die Logik der Brautwerbung im 'König Rother'*, Frankfurt a.M.: Lang, 1993

REMKE KRUK

**De bruiloften
van Maryam Dollekop:
Het gebruik van herhaling
in de Arabische
volksepiek**

“Hij (de tovenaar Kashwîr) zei: ‘Jullie hebben het marmer vuil gemaakt toen jullie erop liepen. Was het schoon en ga dan weg.’ Hij nam hen mee naar een put waar een emmer boven hing en zei: ‘Een van jullie moet die emmer vullen en de ander moet de vloer wassen.’ ‘Ik vul hem wel’, zei Ibrâhîm. Hij liet de emmer in de put zakken en haalde hem op met schoon water erin. Ze gooiden hem leeg op de vloer en wasten er een derde van de hal mee schoon. Hij vulde een tweede emmer. Maar toen ze die over de vloer goten deed zich een vreemd optisch verschijnsel voor: de vloer kreeg de kleur van poep. Telkens als Ibrâhîm een emmer vulde en over de vloer gooide werd de vloer schoon, maar de volgende emmer maakte hem dan weer vuil en hij kon niet stoppen met vullen en schoonwassen.” (*Baybars* 1996-1997: IV, 2510).

Emmer op emmer: dezelfde handeling wordt telkens opnieuw uitgevoerd, maar het effect ervan wisselt steeds. Elke herhaling brengt een essentiële verandering.

Dit verhaal komt uit *Sîrat al-Zâhir Baybars* (*De avonturen van al-Zâhir Baybars*), een van de lange avonturenromans rond een gefictionaliseerde historische figuur die de middeleeuwse Arabische literatuur rijk is. Het genre wordt meestal aangeduid als volksepiek. Herhaling speelt er op allerlei manieren een rol in, zoals in alle volksverhalen en sprookjes. Dat zullen we hier aan de hand van een aantal voorbeelden laten zien.

Iets over de Arabische volksepiek

De Arabische volksepiek, *sîra sha bîya*, is een genre uit de Arabische populaire vertelcultuur dat in vele literaturen zijn parallellen heeft. Het zijn verhalen waarin een vaste held, of groep helden, avonturen beleeft waarin allerlei gevaren worden getrotseerd en waarin met steeds weer nieuwe vijanden de strijd wordt aangebonden. De teksten verschillen qua stijl en sfeer sterk van karakter. Sommige zijn geschreven in ritmisch en rijmend proza, met gedichten ertussendoor. Dat geldt bijvoorbeeld voor *De avonturen van 'Antar*, dat zich afspeelt tegen een achtergrond van trotse bedoeïnenheroïek. Andere worden verteld in gewoon, vaak nogal volks en soms zelfs platvloers proza, zoals *De avonturen van Baybars*, dat grotendeels een stedelijke context heeft. Meestal gaat het om lange verhalen, in druk duizenden pagina's lang. Vaak is de hoofdpersoon een historische figuur,

om wie allerlei fictionele verhalen zijn gecomponeerd, zoals dat in Europa bijvoorbeeld gebeurde met Karel de Grote. Historische gebeurtenissen en ontwikkelingen spelen er in gefictionaliseerde vorm een belangrijke rol in. De oudste Arabische handschriften die we van dit soort teksten hebben, dateren uit de veertiende eeuw, maar sommige teksten zijn zeker ouder.¹

Wie zich een handschrift of boek kon permitteren kon de verhalen natuurlijk zelf lezen. Boekhandelaren leenden de verhalen soms ook tegen betaling in katernen uit, waarbij ze er volgens de vertrouwde cliffhangermethode vaak voor zorgden om de tekst op een spannend moment af te breken. Boze opmerkingen van lezers in de marge van een handschrift laten soms zien hoe daarover gedacht werd (Ott 92).

Verder vormden deze verhalen de ‘handelswaar’ van gespecialiseerde beroepsvertellers. Die droegen de avonturenromans uit het hoofd voor of lazen ze voor uit geschreven, later ook uit gedrukte teksten. Dat gebeurde vaak op een vaste plaats in de openbare ruimte: op een plein, een straathoek, bij de stadspoort, in een koffiehuis. Het voordragen van een zo’n avonturenroman, in dagelijkse afleveringen, kon wel een jaar in beslag nemen. Tot in de twintigste eeuw ging die traditie door. Si Mlûd, een verteller uit Marrakech wiens vertelsessies ik nog zelf heb bijgewoond, overleed in 2000. In 1998 bezochten Claudia Ott en ik hem. Hij had toen 32 jaar lang in het park zijn verhalen voorgedragen, elke dag vanaf het middaggebed tot aan de oproep voor het zonsondergangsgebed. Behalve als het regende, want dan kwam er niemand. Onder zijn gehoor waren verschillende mensen die hem al die jaren, vanaf het begin, trouw waren gebleven. Dat betekende dat zij de verhalen vele malen hadden gehoord, maar de herhaling deed niets af aan het plezier dat ze eraan beleefden (Kruk en Ott).

Si Mlûd las zijn verhalen voor uit boeken, maar uit oudere verslagen blijkt dat heel wat vertellers analfabeet waren en de duizenden pagina’s lange verhalen uit het hoofd voordroegen. Dat roept direct de gedachte op aan een specifiek type herhalingen, namelijk de in epische gedichten voorkomende vaste formules die volgens de bekende theorie van Parry en Lord aan de verteller of zanger een steunmoment bieden om zijn gedachten te verzamelen en zo het uit het hoofd reciteren van lange teksten te vergemakkelijken. Of dat bij de voordracht van deze al of niet berijmde Arabische verhalen ook een rol speelt, is niet aangetoond.

Formulaïsche herhalingen komen er wel in voor (zie bijvoorbeeld Heath 1988) maar ze spelen geen belangrijke rol.

Herhaling doet zich in deze literatuur vooral voor op het narratieve vlak, en in vele vormen. Een bepaalde sequentie van gebeurtenissen kan zich telkens opnieuw voordoen, met al of niet wisselend effect. De telkens weer leeggegoten emmers water uit de openingspassage zijn een voorbeeld. Een andere vorm is die van de dubbelganger: mensen kunnen elkaars gedaante aannemen en zo voor een verdubbeling van personen zorgen. Maar er is vooral de herhaling die we zo goed kennen uit volksverhalen en sprookjes: het gebruik van vaste, steeds weer terugkerende verhaalpatronen en motieven, van het soort dat door Antti Aarne en Stith Thompson is verzameld en gerubriceerd. De Arabische literatuur, op de verhalen van Duizenden-en-een-nacht na, is daarbij overigens vrijwel geheel buiten beschouwing gebleven.

Vaste motieven in de heroïsche literatuur

In zijn mooie studie van *De avonturen van 'Antar*, een van de bekendste Arabische volksepen of avonturenromans, zoals we ze ook kunnen noemen, heeft Peter Heath een aantal van de vaste motieven geanalyseerd en laten zien hoe die de verteller van stof voorzien waar hij telkens weer op kan teruggrijpen. Ze bieden hem tevens pasklare modellen om die vertelstof te organiseren.

Heath heeft speciaal gekeken naar motieven die te maken hebben met de *heroic cycle*: volgens welk patroon verloopt het leven van een held en welke essentiële elementen horen daarbij? En wat doet de verteller met het feit dat dit patroon zo vastligt en zo bekend is bij het gehoor? De motieven die daarbij aan de orde komen zijn niet specifiek voorbehouden aan de Arabische vertelkunst: ze zijn karakteristiek voor heroïsche literatuur over de hele wereld. Overal in zulke literatuur vinden we verhalen over de bijzondere geboorte en jeugd van de held; zijn grootte en kracht; heldendaden die hij al op heel jonge leeftijd verricht; de manier waarop hij een bijzonder, vaak magisch, wapen (meestal een zwaard) verwerft; hoe hij aan een uniek strijdros komt; en zijn heroïsche, vaak tragische dood.

Er blijkt dat de verteller zo'n patroon en de motieven die er deel van uitmaken niet integraal en onveranderd hoeft te verwerken. Hij kan kort een significant onderdeel vermelden, en omdat de mensen het volledige motief en de betekenis ervan kennen, is de boodschap dan toch duidelijk. Wordt er bijvoorbeeld verteld

dat een nieuw geïntroduceerde persoon een wonderzwaard bezit, dan is het direct duidelijk dat we met een held van formaat te maken hebben (Heath 1996, 89-93).

De vaste motieven uit het leven van de held zijn maar een voorbeeld. Dit soort literatuur maakt op grote schaal gebruik van bekende motieven. Daarbij kunnen soms hele episoden bijna onveranderd worden herhaald. Zo is er een episode in *De avonturen van `Antar* waarin zeven beroemde voorislamitische Arabische odes centraal staan. Volgens de overlevering hingen de dichters die uitverkoren odes tijdens een dichterswedstrijd op aan de deur van de Ka`ba, het voorislamitische Mekkaanse heiligdom dat later in de islam zou worden geïntegreerd en nu het doel is van de jaarlijkse bedevaart naar Mekka. Een van die odes wordt toegeschreven aan de dichter `Antar, en het ophangen van die ode is dan ook een gebeurtenis die niet kan ontbreken in het legendarische verslag van `Antars avonturen. Het wordt een lange, spannende, en voor het Arabische gehoor zeer opwindende episode, waarbij alle odes volledig worden voorgedragen. Dat had kennelijk zoveel succes, dat de episode later nog eens bijna onveranderd wordt herhaald. Wie weet hoe een Arabisch publiek van poëzie geniet, kan zich dat goed voorstellen.

De verteller kan de bekendheid van een motief overigens ook gebruiken om de toehoorder op het verkeerde been te zetten en zo extra spanning in het verhaal te brengen. Een veelvoorkomend thema in de Arabische volksepiek is bijvoorbeeld het verschijnen van een onbekende ridder in volle wapenrusting, die een tweegevecht begint met een van de bekende helden. In de loop van het gevecht blijkt dan dat de nieuw verschenen ridder geen man is maar een vrouw. Dat wordt bijvoorbeeld duidelijk als ze plotseling haar helm afzet en haar lange haren naar beneden golven. Het gehoor kent dat patroon en denkt dus al snel als er een onbekende ridder opduikt: 'O, daar heb je weer zo'n prinses.' Soms blijkt het dan helemaal geen vrouw te zijn, maar gewoon een man.

De avonturen van Baybars

Er zijn talloze voorbeelden te geven van de manier waarop herhaling in deze literatuur als narratief middel wordt ingezet. Hier zal ik een episode uit *De avonturen van al-Zâhir Baybars* nader bekijken. De episode zit vol herhalingen. Centraal daarin staat de telkens opnieuw mislukkende bruiloft van prinses Maryam en haar bruidegom Tuqtimur (*Baybars* 1996-1997: IV, 2375-2522; cf. Lyons, III, 199-202).

Sirat al-Zâhir Baybars is een volksepos waarin de Egyptische sultan Baybars centraal staat. Hij was een van de eerste sultans van de Mamelukken-dynastie en regeerde van 1260 tot 1277 over Egypte en Syrië. Syrië omvatte in die tijd ook het huidige Jordanië, Israël en Palestina. Zoals blijkt uit de avonturenroman vol legendarische verhalen die rond Baybars is ontstaan, heeft zijn persoon sterk tot de verbeelding gesproken. De *Baybars*-roman is, zoals ik hierboven al zei, niet erg hooggestemd van stijl en toon. Poëzie en rijmend proza komen er nauwelijks in voor. De taal is alledaags en de inhoud vaak nogal grof; het is vrolijk volksvermaak, zoals de hieronder besproken episode laat zien. De tekst leent zich goed voor mondelinge voordracht met veel suggestief acteerwerk erbij. Zo gebeurde dat dan ook tot in de twintigste eeuw, bijvoorbeeld in Damascus. Recent hebben vertellers die praktijk weer opgenomen (Herzog 1994).

Van de roman bestaan verschillende versies, die vrij sterk van elkaar afwijken. De tekst van de gedrukte editie waarop ik mij hier baseer, hoort tot de Egyptische recensie van het verhaal. Daarnaast bestaat er een Syrische tak van de overlevering. Twee Franse geleerden, Georges Bohas en Jean-Pierre Guillaume, zijn in 1985 begonnen de Syrische, of preciezer gezegd de Aleppijnse, versie in het Frans te vertalen. De vertaling is gepland op veertig delen. Daarvan zijn er inmiddels tien verschenen, de laatste in 1998, en het ziet er niet naar uit dat het project binnen afzienbare tijd voltooid zal worden. Dat is jammer, want van geen van de grote Arabische avonturenromans is een complete vertaling in een Europese taal beschikbaar en daardoor blijft deze literatuur vrijwel ontoegankelijk voor geïnteresseerden die geen Arabisch kennen. Wie er toch een idee van wil krijgen is aangewezen op de uittreksels van de in druk beschikbare Arabische avonturenromans die M.C. Lyons in 1995 heeft gepubliceerd, samen met een inleiding en motiefindices.

De episode die ik hier zal bespreken komt in het kort hierop neer: Maryam Dollekoop, koningin van een verre groep eilanden, valt Baybars en zijn leger aan. Zij daagt in successie verschillende kampioenen uit tot een tweegevecht. Allemaal worden ze direct verliefd op haar en dat maakt hen totaal machteloos in het gevecht. Ten slotte wordt ze verslagen door Baybars zelf, die immuun is voor haar charmes. Hij neemt haar mee naar huis en wil haar door Ibrâhîm, een van zijn paladijnen, laten doden, maar die weigert dat: ook hij is verliefd op haar.

Dan blijkt dat Maryam de dochter is van `Arnûs, een van de belangrijkste helden uit Baybars' leger. `Arnûs schenkt haar hand aan Baybars' broer Tuqtimur, "de man die nog nooit in zijn leven had gelachen", een van de strijders die tijdens het gevecht dodelijk verliefd op Maryam is geworden en die daardoor nauwelijks meer kan functioneren. Dat is een grote teleurstelling voor Ibrâhîm. `Arnûs, die de dolverliefde Ibrâhîm tot alles in staat acht, zegt dat hij hem verantwoordelijk zal stellen als Maryam wordt ontvoerd.

Er volgt een serie pogingen om de bruiloft te laten plaatsvinden, maar de bruid wordt telkens gekidnapt voor het huwelijk daadwerkelijk is voltrokken. Ibrâhîm speelt daar op steeds wisselende wijze een rol bij. Hij kan ten slotte niet anders doen dan vluchten. In de stad waar hij terechtkomt vindt hij een andere Maryam, die als twee druppels water op de eerste lijkt. Hij trouwt met haar. Dan vindt hij de oorspronkelijke Maryam terug. Nieuwe aanbidders van Maryam doen pogingen met haar te trouwen, maar Ibrâhîm helpt haar dat te verhinderen. Uiteindelijk komt ze ongeschonden bij haar vader terug. Zo kan het huwelijk met Tuqtimur ten slotte toch doorgang vinden. Daarmee is Ibrâhîm gerehabiliteerd.

Dat is een summiere samenvatting van een geschiedenis die zo ingewikkeld is en zo vol van herhalingen en verdubbelingen dat men er amper meer een touw aan vast kan knopen. De emmers water die afwisselend schoon en vuil maken is maar een simpel geval. Er treden verschillende Maryams op, drie in totaal, waarvan er twee ook in uiterlijk identiek zijn. Er zijn twee tovenaars, twee broers, met bijna identieke namen: Kashwîr en Kâshûr. Er duiken personen op die eruitzien als Ibrâhîm maar Ibrâhîm niet zijn. Herhaaldelijk verschijnen er nieuwe, onbekende zonen en dochters van de hoofdpersonen. Maryam zelf is zo'n geval, en later verschijnen er ook nog twee broers van haar op het toneel die aanvankelijk niet weten dat zij hun zuster is en die dan ook verliefd op haar worden. De lezers/toehoorders vonden het kennelijk allemaal prachtig, en voor de trouwe volger van televisiesoaps is het allemaal bekend. Maar is er meer over te zeggen? Zit er systeem in al die herhalingen? Een belangrijk punt is dat het vaak niet om herhalingen gaat, maar om bijna-herhalingen, en daardoor kan het perspectief telkens iets verschuiven. Het duidelijkst is dat in de herhalingen van het hoofdthema, de telkens verijdelde bruiloft.

Bruiloften en verdwijningen

De bruiloft wordt georganiseerd, maar op de avond van het huwelijk is de bruid plotseling spoorloos verdwenen. Dat is op zich een bekend motief in dit soort literatuur. De bruid kan ontvoerd worden door vijanden of door een andere minnaar, maar ze kan er ook zelf vandoor gaan. Dat laatste komt dikwijls voor bij een gevangen vijandelijke prinses die gedwongen wordt met haar overwinnaar te trouwen. Het kan ook gaan om een tegen haar zin uitgehuwelijkt Arabisch meisje dat niet van plan is om zich te laten ringeloren.

Een voorbeeld van het eerste is de beeldschone Byzantijnse prinses Nûrâ in *Sîrat al-amîra Dhât al-Himma* (*De avonturen van prinses Dhât al-Himma*), een andere avonturencyclus. Nûrâ, zelf een dappere strijdster, heeft haar vijanden keer op keer in het stof laten bijten, maar uiteindelijk wordt ze gevangengenomen en aan een van de moslimse helden uitgehuwelijkt. Het lukt haar echter om te ontsnappen voor het zover is en dan kan alles weer opnieuw beginnen: achtervolgingen, listen, tweegevechten enzovoort (Kruk 1998).

Een geval van een dapper Arabisch bedoeïenenmeisje is Ghamra, net als Nûrâ zeer bedreven in het hanteren van de wapens en de kunst van het vechten te paard. Als ze gedwongen wordt te trouwen met de neef waar ze aanvankelijk zo verliefd op was, maar die haar liefde definitief heeft verspeeld door zijn botte reactie, bindt ze hem in de huwelijksnacht eenvoudig vast en gaat ervandoor om zich verder als zelfstandig krijgsheer/-vrouw te vestigen. Ook dat verhaal komt uit *Sîrat al-amîra Dhât al-Himma* (Kruk 2009). Nûrâ wordt uiteindelijk opnieuw gevangengenomen en uitgehuwelijkt, dit keer met succes, al vallen er in de bruidsnacht nog heel wat klappen. Maar bij Ghamra vindt er geen nieuwe bruiloft plaats. De lezer/toehoorder wordt daar dus enigszins op het verkeerde been gezet: het thema is bekend en daar hoort uiteindelijk een geslaagde bruiloft bij, maar dat gebeurt hier niet. Ze wordt een succesvol veldheer en houdt het wat relaties met mannen betreft verder voor gezien.

Een duidelijke functie van het op deze wijze afbreken en weer opnieuw opstarten van het verhaal is dat men zo een nieuwe episode aan de geschiedenis kan toevoegen waarin populaire hoofdfiguren opnieuw een belangrijke rol spelen. Nog steeds is die beeldschone en spannende prinses niet getrouwd! Het verhaal gaat verder en gefascineerd wachten we op haar verdere belevenissen! Via dit

procedé, in de literatuurwetenschap aangeduid als *linking*, kan een verhalencyclus heel lang worden voortgezet.

Ook in de Baybars-episode die ik hier bespreek, wordt de kidnap van de bruid op deze manier gebruikt. Maar hier is meer aan de hand. Bij alle bruiloften van Maryam speelt haar vergeefse aanbieder Ibrâhîm een rol. Het verloop van de gebeurtenissen en Ibrâhîms aandeel daarin zijn telkens iets anders. Dat is ook functioneel. De episode gaat meer over Ibrâhîm dan over Maryam.

Deze Ibrâhîm, ‘Kapitein Ibrâhîm’, speelt een prominente rol in *De avonturen van Baybars*; hij is een van Baybars’ trouwste aanhangers. Hij is sterk, maar ook een beetje een komische dommekracht, en moeilijk in het gareel te houden. In zijn verliefdheid maakt hij zich min of meer onmogelijk bij zijn kameraden en zijn leider Baybars. Maryams vader `Arnûs geeft zijn dochter aan Tuqtimur ten huwelijk en niet aan Ibrâhîm, met de smoes dat Ibrâhîm een veel te dikke buik heeft om met zo’n teer meisje de liefde te bedrijven zonder haar te verpletteren. Dat argument moet de toehoorders/lezers veel vrolijkheid gegeven hebben: Maryam doet haar intrede in het verhaal als een rücksichtslose krijgskoningin, die een ontrouwe aanhanger zonder pardon met haar zwaard doormidden hakt als hij om vergeving komt vragen.

Ibrâhîm is een beetje een ongeleid projectiel, zoals zijn kameraden weten, en het is dan ook niet vreemd dat er allerlei boze verdenkingen tegen hem rijzen als Maryam op de avond van haar huwelijk plotseling spoorloos verdwijnt. Bij elke volgende verdwijning van Maryam wordt Ibrâhîms positie onhoudbaar, terwijl hij zich juist geleidelijk aan steeds fatsoenlijker en verantwoordelijker gaat gedragen. Uiteindelijk, bij de laatste bruiloft, krijgt hij de kans zijn betrouwbaarheid te bewijzen en kan hij weer als trouwe paladijn en kameraad in de groep worden opgenomen.

Ik schets hier het verloop van de gebeurtenissen en laat zien hoe de rol van Ibrâhîm bij elke nieuwe bruiloftspoging van Maryam verschuift. Terloops wijs ik bovendien op een ander gebruik van de herhaling in deze episode. Om ook een idee te geven van stijl en sfeer van het origineel vertaal ik af en toe een stukje uit het Arabisch.

Eerste bruiloft en ontvoering

Op de avond van de bruiloft staat Ibrâhîm op wacht. Plotseling ziet hij iemand lopen met een zak. Hij roept de man aan en het blijkt een handlanger te zijn van Baybars' aartsvijand Juwân. Ibrâhîm schiet hem dood met een vergiftigde pijl en opent de zak. Daar blijkt Maryam in te zitten. Zo heeft hij plotseling de kans om het huwelijk met Tuqtimur dat haar definitief onbereikbaar voor hem zal maken te verijdelen. Hij kan de verleiding niet weerstaan en in plaats van haar netjes thuis te bezorgen brengt hij haar onder bij een kleermaker die hij kent, zonder daar iemand iets van te vertellen. Ze wordt echter gevonden door Shîha, Baybars' geslepen helper. Shîha brengt haar terug en vraagt haar Ibrâhîm niet te verraden, maar alleen te zeggen dat Juwân achter de ontvoering zat.

Ibrâhîm is hier niet in eerste instantie de schuldige, maar toch nog zo verliefd dat er maar weinig nodig is om zijn loyaliteit tegenover zijn strijdmakkers te laten verdwijnen.

Tweede bruiloft en ontvoering

Baybars organiseert een nieuwe bruiloft, maar weer wordt Maryam gekidnapt. Maryams vader `Arnûs verdenkt Ibrâhîm en dreigt hem te doden. Hij verstopt zich. `Arnûs spoort hem op en eist Maryam terug, maar Ibrâhîm weet natuurlijk van niets. Uiteindelijk accepteert `Arnûs dat Ibrâhîm niets met de ontvoering te maken had. Met vereende krachten gaan ze nu naar haar op zoek, in verschillende groepen. Na een jaar ontmoeten die elkaar in Constantinopel. Ze hebben geen enkel nieuws. Alleen blijkt nu ook Ibrâhîm spoorloos te zijn. Er blijkt dat er drie christelijke heersers achter de ontvoering van Maryam zaten. Die hadden elk mensen uitgestuurd om haar te kidnappen en dat was ook gelukt, maar de groepen hebben uiteindelijk elkaar uitgemoord, zodat Maryam moederziel alleen door vreemd gebied zwerft.

Een heilige man helpt haar en uiteindelijk krijgt ze passage op een schip. De kapitein probeert haar echter te verleiden zodat ze wel gedwongen is om hem, en uiteindelijk ook zijn hele bemanning, te doden. Dat gaat als volgt in zijn werk: ze vraagt de kapitein haar mee aan land te nemen, weg van de bemanning, zodat ze onbekommerd de zonde kunnen bedrijven. Hij gaat daar graag op in. Eenmaal met haar samen aan wal, beneveld door drank, vraagt hij haar om voor

hem te dansen. Dat wil ze wel doen, maar dan graag met een zwaard. Ze schetst ook de intieme handelingen ‘op z’n Egyptisch’ dan wel ‘op z’n Syrisch’ die ze daarbij met hem zal uitvoeren.

Koningin Maryam begon te dansen, kwam naar hem toe en wierp zich aan zijn borst. Ze trok hem tegen haar eigen borst en kneep daarbij zo hard in zijn ribben dat ze die in elkaar perste. Toen zijn ribben goed gebroken waren en hij zich niet meer uit haar armen los kon maken zei hij: ‘Egyptisch!’ Ze liet hem niet uit haar omhelzing los voordat de geest hem ontvloden was. Ze legde hem neer en ging naast hem zitten. Toen kwam de stuurman en vroeg haar: ‘Hoe is het met de kapitein?’ ‘O, die heeft de zonde bedreven en ligt te slapen.’ De tweede man wilde dat allemaal ook. ‘O prima,’ zei ze en dolde net zolang met hem tot ze hem naast de kapitein had neergelegd. Zo ging het met de een na de ander, net zolang tot ze alle scheepsofficieren naar de andere wereld had geholpen en alleen het gewone scheepsvolk nog over was. Ze ging aan boord, het zwaard in de hand, en hielp ze allemaal om zeep. Daarop verliet ze het schip, zonder enig idee te hebben waar ze naartoe moest. Maar kijk, daar doemde een stofwolk op... (*Baybars* 1996-1997: IV, 2498)

De stofwolk kondigt de nadering aan van een knappe jonge koning, Timûrj, die haar meeneemt naar zijn kasteel. Tegen zijn moeder, ook een Maryam, zegt hij dat hij met Maryam wil trouwen. Moeder Maryam laat Maryam eerst maar eens haar verhaal vertellen en als blijkt dat Maryam een dochter is van `Arnûs, vertelt moeder Maryam dat zijzelf ook ooit met `Arnûs getrouwd is en dat hij de vader is van Timûrj. Er volgen ingewikkelde contacten met Constantinopel, met diverse subplots en vermommingen, die op zichzelf ook weer herhalingen, in de vorm van verdubbeling van personen, inhouden. Het motief van de opgedoken aanbieder-halfbroer wordt herhaald door nog weer een andere koning te laten opdoemen, Qatalúnaj, die ook verliefd wordt op Maryam maar eveneens een halfbroer van haar blijkt te zijn. Uiteindelijk treffen alle groepen elkaar en kan Maryam mee terug naar Caïro.

Ibrâhîm is hier de eerste verdachte, maar hij is geheel onschuldig, en zijn rol verandert spoedig in die van helper: hij gaat mee zoeken.

Derde bruiloft en ontvoering

Opnieuw wordt een bruiloffsfeest georganiseerd voor Maryam en Tuqtimur. Voor alle zekerheid zorgt Baybars ervoor dat Ibrâhîm de nacht bij hem doorbrengt en hij verliest hem geen moment uit het oog. Toch wordt Maryam weer gekidnappt, en de kidnapper is duidelijk herkenbaar als Ibrâhîm:

Uit angst had Tuqtimur midden op de binnenplaats een overdekt platform laten maken dat op vier houten pilaren steunde. Daar had hij Maryam op gezet omdat hij zo bang was dat er iets met haar zou gebeuren. Toen hij, zoals we hebben verteld, naar haar toe ging terwijl ze daar allemaal zaten, stapte plotseling kapitein Ibrâhîm bij hen binnen, zijn getrokken zwaard Dhât al-Hayât in zijn hand. Hij brulde met een stem die de aarde op zijn grondvesten deed schudden en iedereen die daar aanwezig was de stuipen op het lijf joeg: 'Wel alle mensen! Hoe kan er nu iemand anders voor Maryam zorgen dan ik, met mijn ontblote dolk in mijn hand!' Daarop sloeg hij met zijn dolk op een van de pilaren zodat die brak en het platform scheef hing. Hij stak zijn hand uit, trok Maryam in zijn armen en ging de poort van dat huis uit terwijl iedereen in stomme verbazing toekeek hoe hij in de wildernis verdween. `Arnûs kwam bij zijn positieven en riep: 'Mensen, pak Ibrâhîm!' Iedereen die daar zat stond op en ging de poort uit, achter Ibrâhîm aan. Ze vonden echter geen spoor van hem, want ze wisten niet of hij links- of rechtsaf was gegaan (*Baybars* 1996-1997: IV, 2506-2007).

`Arnûs is woedend. Baybars kan er echter voor instaan dat Ibrâhîm geen moment weg is geweest. Opnieuw trekken verschillende groepen uit om Maryam te zoeken. Deze keer zullen ze elkaar in Bagdad treffen. Ook Ibrâhîm gaat mee op pad.

Het blijkt dat Maryam ontvoerd is door een djinn die in opdracht van tovenaars Kashwîr de gedaante van Ibrâhîm had aangenomen. Een verdubbeling van Ibrâhîm dus. De tovenaars hadden Maryam nodig om een toverring te bemachtigen en als dat mislukt, sluit hij haar op in een prachtig paleis met een koperen muur. Ibrâhîm (de echte), die naar haar op zoek is, ziet haar. Samen met zijn makker Sa'd dringt hij het paleis binnen. Ze worden door de tovenaars betrappt en hij dwingt ze in onophoudelijke herhaling de vloer te wassen, zoals beschreven in de passage aan het begin van dit stuk. Baybars en zijn mannen vinden hen, de

tovenaar wordt gedood en opgelucht vertrekt men weer met Maryam naar Caïro.

Ibrâhîm lijkt aanvankelijk voor sommigen schuldig, maar voor Baybars staat zijn onschuld buiten kijf. Zijn rol als helper is belangrijker dan bij de vorige episode: hij is degene die erin slaagt Maryam te vinden.

Vierde ontvoering

Bij de vierde ontvoering komt het niet tot een bruiloftsfeest, want zoals de Arabische tekst vertelt:

Daarop vertrokken ze uit Kufa en gingen op weg naar hun eigen land. Ze reisden dag en nacht door tot ze dicht bij Syrië waren. Ibrâhîm ibn Hasan bleef achter om zijn behoefte te doen en toen hij daarmee klaar was ging hij weer achter de groep aan, o nobele lieden. Plotseling klonk er een gil die een steen zou kunnen splijten en bomen zou kunnen ontwortelen. Iemand zei: 'Ik ben Ibrâhîm ibn Hasan!' en sloeg zo hard op de draagstoel dat die brak. Hij greep Maryam, trok haar in zijn armen en ging de wildernis in (*Baybars* 1996-1997: IV, 2512).

Een herhaling dus van de vorige ontvoering. Baybars zegt dat hij nu toch wel moet geloven dat Ibrâhîm de schuldige is, want hij heeft het met eigen ogen gezien. Zijn schrandere helper Shîha heeft echter zijn twijfels.

Voor Ibrâhîm, die van een afstand alles heeft gezien, zit er niet veel anders op dan te vluchten. Hij trekt naar het verre Khurasan. Daar ontmoet hij een kok, aan wie hij allerlei weldaden bewijst. De kok en zijn vrouw willen hem dan ook graag in de buurt houden, maar hoe?

De kok zei tegen zijn vrouw: 'Ik ben bang dat hij naar zijn land teruggaat en dat wij hem zullen kwijtraken.' Zijn vrouw zei: 'Laat hem dan trouwen met je dochter Maryam! Want met een echtgenote leg je een man aan de ketting.' Hij vond dat ze gelijk had en nodigde Ibrâhîm op een avond uit om bij hen het avondmaal te komen gebruiken. Na het eten vroeg hij zijn dochter om hun handen te komen wassen. Ibrâhîm zag de dochter van de kok en zei: 'Maryam! Wie heeft je hier gebracht?' 'Mijn vader,' zei ze, 'want die zei dat ik de handen van Ibrâhîm moest komen wassen.' 'Waar is je vader dan?' 'Nu, dat is hadj `Ali

hier, de kok.' 'Maar jij bent toch Maryam Dollekop!' 'Dol? Waar heb je het over? Ik ben Maryam de kokkin en dit is mijn vader.' 'God bewaar me, jij bent toch de dochter van koning `Arnûs, de oorzaak van al mijn narigheid en van mijn ballingschap in dit land!' En hij vertelde de kok alles wat hem overkomen was. Ten slotte zei hij: 'Als dit meisje je dochter is, dan ben ik gekomen om je vol verlangen om haar hand te vragen' (*Baybars* 1996-1997, IV: 2513).

De bruiloft vindt plaats en eenmaal getrouwd met Maryams evenbeeld, vergeet Ibrâhîm spoedig de oorspronkelijke Maryam Dollekop. Hij gaat als kok bij zijn schoonvader werken.

Dan verschijnt een derwisj, die op wonderbaarlijke wijze de vuile pannen betovert: hij laat ze door het dak vliegen en schoon weer naar beneden komen. Hij biedt Ibrâhîm veel geld als die zijn kok wil worden. Ibrâhîm gaat mee en komt via een grot in een geheime tuin waar net zo'n paleis is als dat van tovenaar Kashwîr: weer een verdubbeling (*Baybars* 1996-1997, IV: 2514-2515). In het paleis woont de oorspronkelijke Maryam, samen met veertig andere meisjes. Dit paleis is gemaakt door Kashwîrs broer Kâshûr, ook een tovenaar. Hij was er via een ingewikkelde voorspellingstechniek achtergekomen dat zijn broer gedood was. Ook Kâshûr is op Maryam verliefd en daarom heeft hij zijn dienaar, de djinn, opgedragen de gedaante van Ibrâhîm aan te nemen en haar te kidnappen. Het is overigens niet duidelijk waarom dat beslist in deze gedaante moest gebeuren. We zien daar weer aan dat het in deze hele episode van herhaalde kidnappings minder om Maryam gaat dan om de rol van Ibrâhîm.

Kâshûr houdt veel van mooie meisjes en hij heeft er al veertig verzameld. Helaas kan hij niet veel meer met ze doen dan naar ze kijken, want door al zijn kwalijke tovenarij en waarzeggerij is zijn onderlichaam verlamd geraakt. Dit ingenieuze detail, dat overigens berust op nog steeds algemeen aanvaarde opvattingen over het gevaar van zwarte tovenarij, is nodig om te zorgen dat Maryam uiteindelijk toch als maagd het huwelijk met Tuqtimur zal kunnen ingaan. Wie overigens denkt dat haar deugd dankzij Kâshûrs gebrek in het paleis onbedreigd is, heeft het mis, want er is ook weer een bediende in het spel, Shaytabân, die verliefd op haar is en met haar wil trouwen. Daarom bezorgt hij haar vergif, want dan kan zij Kâshûr vergiften en met hem trouwen.

Hij maakte bouillon en deed daar het vergif in. Toen hij ermee bij de tovenaar kwam stond Maryam op en trok al haar kleren uit, tot ze net zo bloot was als haar moeder haar ter wereld had gebracht. Naakt ging ze bij de tovenaar op schoot zitten. Hij bekeek haar en zag dat ze net zo verblindend mooi was als men hem had verteld. Hij was helemaal in de war. Lust maakte zich van hem meester, alleen was hij, zoals we hierboven al hebben verteld, niet in staat zich te bewegen. Op dat moment kwam kapitein Ibrâhîm en zette de schaal voor hem neer. De tovenaar keek ernaar en zei: 'Maryam, je hebt Shaytabân vergif uit China laten halen en het aan de kok gegeven om het in mijn eten te doen, zodat ik de vergiftigingsdood sterf en jij veilig naar je land kunt terugkeren. Laat Ibrâhîm komen!' Toen Ibrâhîm er was zei de tovenaar: 'Drink deze schaal leeg.' 'Tot uw dienst,' zei Ibrâhîm. Hij pakte de schaal op, schreeuwde: 'Meester! Help! Bewoners van Aleppo!' en gaf de tovenaar een klap met de schaal. Het vergif liep in zijn ogen, mond, neus en oren, over zijn borst en zijn hele lichaam en hij stierf ter plekke (*Baybars* 1996-1997: IV, 2515-2516).

Ibrâhîm doodt ook de dienaar Shaytabân, en samen met alle meisjes gaat hij ervandoor. De poort is echter hermetisch gesloten. Op een zuil vindt hij een boodschap: drie keer mag hij met de boog die daar ligt een pijl afschieten om een vogel te doden. Slaagt hij, dan zal de poort opengaan. Zo niet dan zal de aarde hem opslokken. Ook hier brengt de herhaling het doel naderbij en de derde keer raakt hij de vogel. Ze vluchten en komen in het land van khan `Abdallâh of `Abd al-Nâr, die uiteraard direct verliefd wordt op Maryam. Ibrâhîm zegt dat zij zijn zuster is, en dat hij wel in het huwelijk wil toestemmen, maar alleen als de vorst hem als troonopvolger aanwijst. Dat gebeurt.

Ibrâhîm, in de vorige episode nog een door zijn makkers gewaardeerde helper, raakt in deze episode plotseling geheel geïsoleerd: niemand gelooft meer in zijn onschuld. Hij trekt weg, en wordt beloond met een replica van Maryam die hem zijn vroegere liefde doet vergeten. Dan vindt hij de oorspronkelijke Maryam terug, in een situatie waar zijn relatie met haar alle kanten op kan. Hij blijft standvastig en zijn enige rol ten opzichte van haar is die van helper.

Vierde bruiloft

De bruiloft vindt plaats, maar Ibrâhîm bezorgt Maryam vergif (herhaling van het motief uit de vorige episode) en laat haar `Abdallâh in de huwelijksnacht wurgen. Ibrâhîm wordt nu khan. Koning `Abdallâh had de vuuraanbiddende Rafiditen toegestaan in zijn land te wonen. Daar maakt Ibrâhîm een eind aan: ze moeten het land uit, op straffe van hun hoofd te verliezen. Zo wordt het een keurig islamitisch land. Maryam en de meisjes gaan in `Abdallahs paleis wonen, want dat is toch leeg: `Abdallah had geen vrouwen, omdat hij op jongens viel.

Ondertussen zijn Baybars en zijn mannen nog steeds op zoek naar Maryam. Het gerucht bereikt hen dat Ibrâhîm als khan in het land van `Abdallâh zetelt. Zijn neef Sa`d gaat erheen om poolshoogte te nemen. Ibrâhîm ontvangt hem, en vertelt Sa`d alles wat hem overkomen is:

“En hier ben ik nu, Sa`d. Ik heb veel ellende om haar moeten verduren, maar God, hij is verheven, heeft mij een ander voor haar in de plaats gegeven” (*Baybars IV*, 2519).

Ook Baybars en `Arnûs arriveren, en Maryam vertelt `Arnûs alles wat Ibrâhîm heeft moeten doorstaan. Het kost enige overreding om Ibrâhîm zover te krijgen dat hij weer gewoon mee naar huis gaat. Ten slotte verklaart hij zich bereid, maar alleen als hij al zijn achterstallige soldij krijgt uitbetaald.

Ibrâhîm wordt hier uiteindelijk door zijn strijdmakkers erkend als de redder van Maryam, en als loyale kameraad. Maar hij vraagt wel genoegdoening voor alles wat hij door hun wantrouwen heeft moeten doorstaan.

Vijfde bruiloft

Weer wordt de bruiloft van Maryam en Tuqtimur georganiseerd. Dat is de vuurproef waarbij moet blijken of alle verhoudingen nu inderdaad zijn genormaliseerd, en of Ibrâhîms gedrag niet langer een bedreiging vormt. Baybars draagt Ibrâhîm op om Maryam te bewaken tot het huwelijk inderdaad geconsumeerd is. Hij doet dat voortreffelijk en Tuqtimur is hem heel dankbaar.

De proef zorgt ervoor dat het nu aan iedereen duidelijk is dat Ibrâhîm weer ten volle wordt vertrouwd. Hij kan zijn plaats in de groep weer gewoon innemen.

Conclusie

De steeds herhaalde bruiloftsepisodes, telkens iets anders van vorm en met een steeds verschuivende rol voor Ibrâhîm, houden de spanning in het verhaal en zorgen ervoor dat het uiteindelijk niet alleen met het huwelijk van Maryam en Tuqtimur in orde komt, maar ook met de door de groep gewantrouwde Ibrâhîm. Wat we aan deze episode ook zien is dat de narratieve technieken waarmee middeleeuwse vertellers hun gehoor in de ban hielden tegenwoordig nog steeds met succes gebruikt worden: ze verschillen niet wezenlijk van de middelen die bijvoorbeeld door de makers van moderne televisiesoaps worden gebruikt. *As the World Turns...*

Noot

1. Zie voor parallellen in de Europese literatuur en voor het vraagstuk van de orale traditie ook de bijdrage van Jef Jacobs aan deze bundel.

Literatuur

Heath, Peter, "Lord and Parry, *Sirat 'Antar*, Lions", *Edebiyat* 2, 1-2, 1988, 149-166.

Heath, Peter, *The Thirsty Sword: Sirat 'Antar and the Arabic Popular Epic*, Salt Lake City: University of Utah Press, 1996.

Herzog, Thomas, *Présentation de deux séances de hakawâti et de deux manuscrits de la Sirat Baybars recueillis en Syrie en 1994*, Mémoire de maîtrise, Université d'Aix-en-Provence, 1994.

Herzog, Thomas, *Geschichte und Imaginaire; Entstehung, Überlieferung und Bedeutung der Sirat Baibars in ihrem sozio-politischen Kontext*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2006.

Kruk, Remke, "The Bold and the Beautiful: Women and *fitna* in the Sirat Dhât al-Himma: the story of Nûrâ", in Gavin R. Hambly (red.), *Women in the Medieval Islamic World: Power, Patronage and Piety*, New York: St. Martin's Press, 1998, 99-116.

Kruk, Remke, en Ott, Claudia, "'In the Popular Manner'; *Sira*-recitation in Marrakesh anno 1997", in *Edebiyat* X, 1999, 183-198.

Kruk, Remke, "'Wel erg veel blote dij'. Krijgspinsessen in de Arabische volksepiek", in Maaike van Berkel e.a., *Zenobia, Khadija en Dolle Mina's; Gender en macht in de islamitische geschiedenis*, Amsterdam: Aksant, *Jaarboek voor Vrouwenstudies* 29, 2009, 61-78.

Lyons, M.C., *The Arabian Epic. Heroic and Oral Storytelling*, I: Introduction, II: Analysis, III: Texts, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Ott, Claudia, *Metamorphosen des Epos; Sirat al-Mujâhidîn (Sirat al-Amîra Dhât al-Himma) zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Leiden: CNWS, 2003.

Sirat al-Zâhir Baybars, Herdruk Caïro, 5 delen.: al-Hay à al-misriya al-amma li-l-kitâb, 1996-1997.

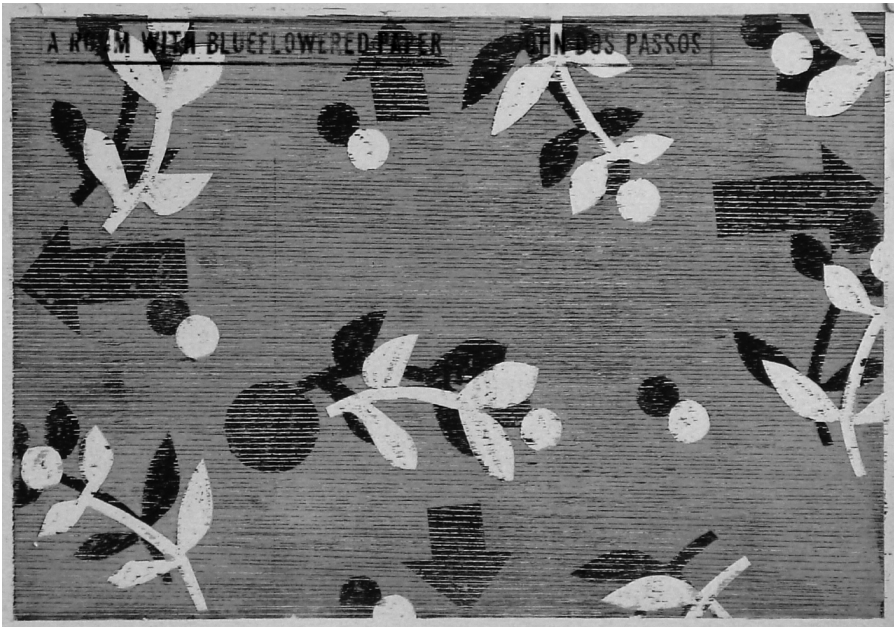
MARJAN GROOT

Herhaling in verhalen over ornament

De bekende roman *Manhattan Transfer* (1925) van John Dos Passos dompelt de lezer onder in de gefragmenteerde samenleving van New York aan het einde van de negentiende en begin van de twintigste eeuw. Groepen immigranten komen met schepen aan om hun geluk te zoeken in de stad. Ieren, Fransen, Italianen, Polen, Duitsers die allemaal hun eigen talen spreken. Anderen spreken Engels met zware accenten of een dialect. Ook mensen van het Amerikaanse platteland komen naar de stad, omdat ze ergens anders niets meer te zoeken hebben. Mannen en vrouwen die fortuin hopen te maken of hopen op een beter bestaan. Mannen die honger hebben en zwerven. Jeugdbendes. Voor veel mensen is de stad een illusie op een beter leven, maar de stad krijgt hen uiteindelijk klein. Het vertelperspectief heeft het tempo en de versnippering van de metropool. Het perspectief wisselt tussen families en individuen, levend in de eigen situatie en tegelijk in een krioelende menigte. Sfeerbeschrijvingen volgen de stroom van het snelle moderne leven met rijdende treinen, boten, paardenkarren, en later auto's, alles door en langs elkaar. Langere passages over personen worden met enkele regels of woorden onderbroken door een terugblik of vooruitblik die het lot dat de mensen te wachten staat, terloops aangeeft.

Flarden van de materiële omgeving typeren de personages en situaties. Kamers zijn vervallen, huizenblokken gehorig, appartementen herbergen mensen van verschillende afkomst, en men wordt voortdurend geconfronteerd met geluiden van mensen en verkeer. In het tweede hoofdstuk, getiteld 'Metropolis', bekijkt het echtpaar Olafson een nieuw appartement in een opkomende wijk bij de Hudson. Zij kunnen oorlogsschepen in de haven zien liggen en een stoomschoener stroomopwaarts zien varen. Het appartementenblok heeft "lege schoongeboende kamers waar nog niemand in had gewoond" (41). Het is duur wonen, en Mr Olafson twijfelt. Maar zijn vrouw is er enthousiast over en verbindt er zelfs haar geluk in het leven mee: "Het wordt het nu echt waard om te leven". Tegen de *home agent* liegt ze dat ze tijdelijk verblijven in het chique Hotel Astor. Haar man wil niet dat zij zich beter voordoen dan ze zijn, en als hij haar vraagt waarom zij het hotel opgeeft, blijkt dat discriminatie aan de orde van de dag is:

Ik kon hem niet vertellen dat we in de Bronx woonden, toch? Hij zou gedacht hebben dat we Joden waren en zou ons het appartement niet hebben verhuurd.



Afb. 1 – Ben Leenen, *A Room with Blueflowered Paper* (John Dos Passos), 2011. Hout/linodruk, 35 x 50 cm, oplage 25 op 320 gr etspapier

Als ze van het beoogde appartement weglopen, komen ze langs bouwkavels waarop nog een gedeelte van een boerderij staat:

Op een hoek stond nog een half afgebroken verweerde boerenwoning. Er was een halve kamer met op de muren blauwgebloemd papier opgevreten door bruine vlekken, een geblakerde haard, een stukgeslagen ingebouwde kast, en een dubbelgebogen ijzeren bedframe. (42)

Het behangpapier in deze regels over het vernielde en vergane interieur inspireerde grafisch kunstenaar Ben Leenen tot een kunstdrukwerk. Het druksel op papier, dat zelfs ontstond door een gevonden stuk gescheurd behang te gebruiken, toont herhalende motieven van bloemtakken en pijlen – blauwgebloemd papier (afb. 1). De titel is *A Room with Blueflowered Paper* (John Dos Passos). Geen treinen

of avenues die de moderne stad representeren, en ook geen mensen, maar dit fragment van een patroon verwijst door de ogen van de kunstenaar naar de roman. De fragmentatie is als die van de moderne metropool: een toevallige chaos met terugkerende patronen. De pijlen tussen de bloemtakken, die lijken op aanwijzingen voor eenrichtingsverkeer, wijzen vier 'geografische' richtingen voorbij het vlak uit. Ze geven in het beeld iets prijs van de spanning in de roman. De afgebroken boerenwoning met de kamer waar ooit mensen woonden, symboliseert het verdwijnen van de agrarische samenleving. Voor mensen in een metropool is deze samenleving ouderwets. De inrichting van de boerenwoning die moet wijken voor nieuwe bebouwing staat tegenover het door Mrs Olafson begeerde nieuwe appartement dat maagdelijk is door zijn "lege schoongeboende kamers waar nog niemand in had gewoond". Maar in het behang van het druksel hebben de bloemtakken ook schaduwen, als een vage afspiegeling van de herhaling van het herhalende patroon. Alsof het nieuwe leven iets achter zich laat waarvan het de schaduw toch altijd zal meedragen.

De passage in het boek en het kunstwerk dat erop is geïnspireerd laten zien dat herhaling visueel aanwezig is in de herhaling van bepaalde motieven als decoratie van tapijten, behang of elk ander denkbaar vlak. Bloemen of dieren, maar ook geometrische vormen zoals strepen of cirkels, kunnen ons omringen in ruimten waar we verblijven. De motieven staan in een regelmatige ordening op muren en vloeren, en kunnen eindeloos worden herhaald. Deze decoraties worden ook wel aangeduid met het algemene begrip ornament. De eerste vorm van herhaling met betrekking tot vormgeving is deze letterlijke herhaling van een motief tot een geordend patroon op een vlak.

Een tweede vorm van herhaling is de terugkeer van een *bepaald* type ornament door de eeuwen heen. Deze herhaling betreft een motief dat een compositie is van veel verschillende onderdelen; het is veel complexer dan herhaling van één, relatief klein motief. Een heel belangrijk voorbeeld van zo'n ornament in de geschiedenis van de westerse wooncultuur en vormgeving, is de groteske. Op de groteske kom ik nog terug.

Deze eerste twee visuele vormen van herhaling zeggen op zich erg weinig. Een derde vorm van herhaling betreft dan ook niet de decoratieve ornamenten als zodanig, maar de manier waarop erover wordt geschreven – dit blijkt al uit het

fragment in *Manhattan Transfer*. Architecten, ontwerpers, geletterden, theologen, maar ook filosofen zoals Kant en Hegel, schreven over de vormgeving en toepassing van ornament. Deze schriftelijke teksten verwijzen naar de visuele ornamenten, maar wijken in zoverre van hen af dat zij niet louter beschrijvingen geven van ornament, maar dit vooral interpreteren. Ze maken visuele vormen tot ‘visuele teksten’. Ze relateren ornament aan een bepaald gebruik of bepaalde context. En ze beschrijven niet alleen hoe ornament eruitziet, maar ook hoe ornament eruit zou moeten zien. De schriftelijke teksten zijn specifieke vormen van receptie. Meestal betekent die receptie dat ornament wordt verbonden met het begrip ‘smaak’: de teksten herhalen opvattingen en oordelen over smaak. De oordelen in dit zich herhalende ‘discours’ zijn vooral normatieve uitspraken die opvoedkundige meningen (goed-slecht) combineren met esthetische oordelen (mooi-lelijk).

Deze oordelen zijn dus moraliserend. De vierde vorm van herhaling is dan ook die van een *bepaalde* moraal in de geschiedenis van het schrijven over ornament.

In dit essay wil ik de verwevenheid van deze vier vormen van herhaling laten zien aan de hand van verschillende teksten waarin ornament ter sprake komt. De herhaling in dit essay gaat over terugkerende elementen, niet over exacte kopieën. Zoals het drukwerk *A Room with Blueflowered Paper* (John Dos Passos) een herhaling heeft van losse bloemtakken en pijlen, en niet van het *gehele* patroon. Anders dan het echte behang waar het druksel op is geïnspireerd, heeft het kunstwerk een gelaagdheid die impliceert dat exact dezelfde herhaling nooit kan bestaan en ten minste vier kanten van de ‘one way street’-pijlen op kan gaan.

Regelmaat, orde en de groteske in oordelen over ornament

Problemen met vormgeving komen al voor bij Plato in de discussie over mimesis en het opvoedende karakter van vormgeving. In het betoog over de muzikale opvoeding als onderdeel van “De literaire vorm en de nabootsing” in *Het Bestel*, zegt Socrates tegen Adimantus dat het goed is voor jonge mannen om omringd te worden door goede dingen, omdat ze alleen dan later naar behoren kunnen functioneren in de staat. Deze dingen kunnen van alles zijn, zolang ze maar een goede vorm hebben. En een goede vorm van de dingen bezit regelmaat, orde, ritme, harmonie:

De schilderkunst en al zulke kunstvormen zitten denk ik vol met die dingen. Vol ervan zijn ook het borduren, het weven, de architectuur, het maken van allerlei andere dingen, zelfs de bouw van lichamen en alles wat groeit. (III 401, Warren, Molegraaf 117; De Win 170-171)

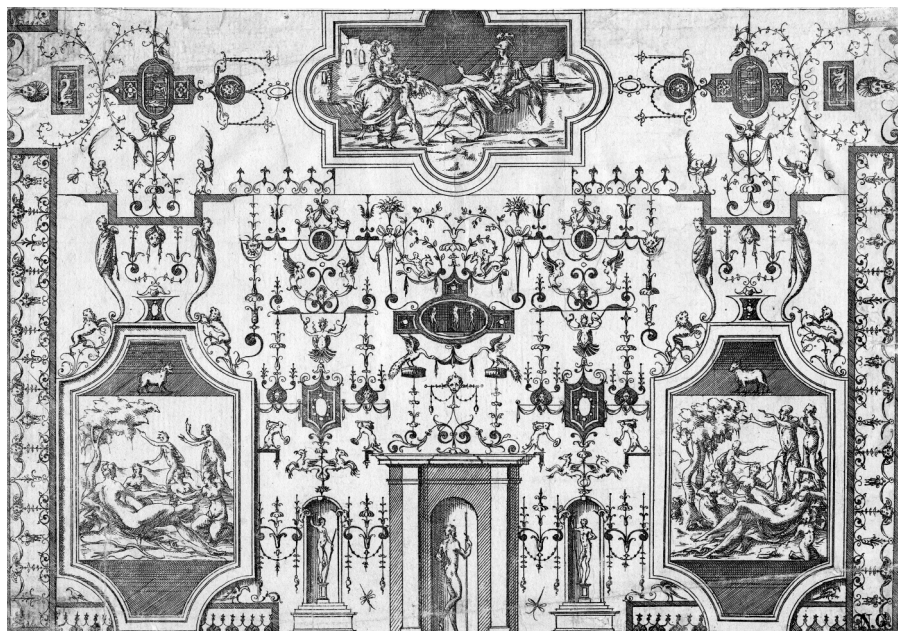
Socrates heeft het over het ‘gevaar’ van onevenwichtigheid. Alles kan evenwichtig (sierlijk) of onevenwichtig (plomp) zijn. Onevenwichtigheid, zoals een “verkeerd ritme, het ontbreken van harmonie”, is volgens Socrates verwant aan “stomme dingen zeggen en een slecht karakter”. Domheid of slechtheid is dus ook onharmonieus. Evenwichtigheid hoort bij “wijsheid en een goed karakter” (*ibid.*). En harmonie wordt bereikt door de “mooie” maatstaf van de rede. Dichters, schrijvers en vormgevers kunnen door hun verstand van goede vormen de opvoeding van burgers beïnvloeden en die van jongeren in het bijzonder.

Socrates’ opvatting is rationalistisch en moraliserend, en in zijn kritiek lijken een goed ritme en goede harmonie het concept van herhaling als het ware te impliceren. Deze opvatting is in feite de dagelijkse praktijk bij de eerste vorm van herhalend ornament zoals van het behang: een zich regelmatig herhalend klein visueel motief als onopvallende decoratie. De opvatting heeft ook gevolgen voor een oordeel over ornament, de derde vorm van herhaling, want het belang dat Socrates hecht aan orde en harmonie werkt door in kritieken op een van de meest complexe ornamenten in de geschiedenis van vormgeving: de groteske.

Als motief is de groteske een voorbeeld van de tweede vorm van herhaling: de herhaling door de eeuwen heen van een type ornament dat is samengesteld uit een heel complex patroon. Grotesken zijn composities van absurde wezens: mens-dierhybriden die figuren tussen vazen, sierlijke twijgen, gevlochten banden, vaak zittend of hangend in tempelgebouwtjes of priëlen (afb. 2 en 3). Grotesken nemen als onderdelen wel landschappelijke tafereeltjes op die er naturalistisch en realistisch uitzien, kleine *vedute*, maar volgen geen enkele ‘realistische’ maat en proportie. Als gehele composities zijn grotesken samengesteld uit herhalingen van motieven – zoals de twee gecombineerde opties in het Italiaanse ontwerp van Agostino Musi voor een vlakvulling op afbeelding 2, of het Franse ontwerp voor een wand door Jacques Androuet du Cerceau van afbeelding 3 dat is gespiegeld rond een middenas. Maar ze lijken vooral een chaos van motieven



Afb. 2 – Agostino Musi (detto Veneziano, ca. 1490-1536), Prent met grotesken in twee verschillende helften voor decoratieve vlakvullingen, s.a. Gravure, 267 x 150 mm. Bijzondere Collecties/Prentenkabinet Universiteitsbibliotheek Leiden



Afb. 3 – Jacques Androuet du Cerceau, Ontwerp voor een wand met groteskendecor, uit de serie *Grandes grotesques*, 1540. Ets, 160 x 277 mm. Bijzondere Collecties/Prentenkabinet Universiteitsbibliotheek Leiden

en ornament te zijn zonder enig logisch verband en zonder orde. Ook gaat het *niet* over een keurige geordende herhaling van een en hetzelfde kleine motief, zoals de eerste vorm van herhaling (afb. 1).

Groteske vlakken komen eeuwenlang voor op plafonds en wanden in paleizen, villa's, bibliotheken en kloosters, en hun meest herhaalde bron van inspiratie is de Domus Aurea van Nero. Grotesken tonen het ongekende en absurde binnen de kaders van vlakken in een ruimte. Ze geven een 'opening' aan voor het denken in irreële beelden. De groteske vertaalt tijd in ruimte, narrativiteit in een enkel, zeer complex beeld. Hij doet dit door de vervaging van vertrouwde categorieën zoals die tussen mens, dier en allerhande bouwsels, en door vervorming van proporties. Hij verwijst naar zowel het luchtige en burlesk komische, als het afschrikwekkende (Zamperini 168, Swain 11, naar Mikhail Bakhtin). Er zijn ver-

banden gelegd tussen visuele grotesken en regels voor retorica (Gombrich 18-20), en tussen de groteske in visueel ornament en in letterkunde. Ook in de letterkunde tart de groteske het weergeven van werkelijkheid en waarachtigheid. De visuele groteske is dan ook beslist *niet* naturalistisch of illusionistisch, en vooral de combinatie van mens-dierhybriden lijkt doorslaggevend te zijn voor de bijzondere status van het type ornament dat de groteske is.

In teksten over ornament komt de groteske in al zijn variaties naar voren als zeer controversieel. Lange tijd en bij herhaling wordt slechte of verkeerde smaak verbonden met de groteske. De afkeer van visuele grotesken wordt bijvoorbeeld verwoord door de Romeinse architect Vitruvius in een beroemde passage uit zijn theoretische verhandeling over de bouwkunde, *De architectura libri decem*, die hij waarschijnlijk schreef tussen 25-23 v.Chr. (Vitruvius/Peters 9-26). Als Vitruvius adviezen geeft voor woningen en wandschilderingen, bekritiseert hij een mode om op wanden niet meer de juiste verbeelding van de werkelijkheid te schilderen. Deze mode is voor hem vrij recent en gaat in tegen de naar zijn idee goede decoratieve voorstellingen. Voorbeelden van goede decoratieve voorstellingen zijn voor hem representaties van gebouwen, landschappen, havens, kusten, tempels of herders, alles naturalistisch of realistisch van aard. Deze schilderijen impliceren het effect van trompe-l'oeil door een buitenwereld te suggereren in een besloten ruimte. De 'recente' mode representeert voor Vitruvius de slechte smaak. Deze mode schildert op bepleisterde wanden "wangedrochten" in plaats van natuurgetrouwe afbeeldingen van reële dingen. In plaats van zuilen, die hij goede motieven vindt, komen rietstengels, dus motieven uit de natuur; deze vindt hij niet goed. In plaats van goede zuilen komen "gecanneleerde tierelantijnen met gekrulde bladeren en voluten" voor de gevels – het woord tierelantijnen geeft zijn afkeuring aan. Er worden kandelabers geschilderd die voorstellingen van tempeltjes ondersteunen. En boven geschilderde gevels "schieten te midden van voluten fragiele bloemen uit wortels omhoog". Op die bloemen zitten zonder enige logica of reden mensfiguurtjes. Dan zijn er "ook nog stengels die halve lichamen dragen, sommige met menselijke hoofden, andere met koppen van dieren". "Al met al", stelt Vitruvius, "zulke dingen bestaan niet, kunnen niet bestaan en hebben nooit bestaan" (Boek VII, 205-206).

De decors die Vitruvius ziet als slechte smaak, komen overeen met onder-

delen van grotesken als vlakvullende composities – mensfiguren die op bloemen zitten bijvoorbeeld, en stengels met halve lichamen en koppen van dieren of mensenhoofden (afb. 2). Vitruvius merkt op dat de mensen er plezier in hebben en er niet op letten of de decoraties wel of niet in de werkelijkheid mogelijk zijn. Hij meent dat de voorkeur van de mensen

is verduisterd door hun onbekwame oordeel, zodat ze niet weten te waarderen wat indrukwekkend kan zijn en tegelijk beantwoordt aan de eisen van decorum. Men mag immers geen schilderijen mooi noemen die niet op de werkelijkheid lijken.

Vitruvius ziet het liefst decoraties die zich voegen naar bepaalde eisen en regels over wat wel en niet passend is – het decorum. En voor hem betekent dit dat decoraties moeten lijken op de werkelijkheid.

Na Vitruvius herhaalt Horatius de afkeer van irreële vormgeving in de *Ars Poetica* (20 v.Chr.), waar het gaat om de dichtkunst. Hij adviseert jonge dichters voor het beoefenen van poëzie om te matigen met mooie effecten. Een van die effecten vergelijkt hij met mens-dierhybriden. Zo'n hybride is een groteskemotief, maar Horatius beschrijft het zonder het woord groteske te gebruiken: "Een mensenhoofd geschilderd op een paardenek / Een verenpracht, aan ledematen vastgeplakt / Van elke soort, zodat een vrouw, van boven mooi, / Beneden uitloopt in een grauwe vissestaart" (26-27). Hij vindt het uitbeelden van figuren als een vrouwenlichaam met vissestaart bespottelijk en schrijft dat zo'n schilderij op een boek lijkt "dat beelden irreëel als koortsdromen bevat / zodat de samenhang ontbreekt van kop tot staart". De vrijheid die schilders en dichters hebben mogen zij niet gebruiken om zomaar te doen wat ze willen. In werkelijkheid paart een lam nu eenmaal niet met een tijger, of een vogel met een slang. Hybriditeit tussen mensen en dieren doorbreekt de veronderstelde zuiverheid en ordelijkheid van de realiteit, en zuiverheid en ordelijkheid worden juist gewenst.

Horatius hekelte tevens het maken van een kunstwerk omwille van het mooie effect en zonder goed plan of doel. Door vergelijkingen met pottenbakken, schilderkunst en beeldhouwkunst spreekt hij zijn angst uit voor overdrijving en een voorkeur voor regelmaat. Ook wil hij dat bizarre details niet afleiden van de aandacht voor het geheel (Horatius: 26-29). Hij wil geen extremen aan de ene

of aan de andere kant; de mens zou van nature zijn aangetrokken tot harmonie en ordening.

Horatius combineert Plato en Vitruvius door zowel orde en regelmaat te loven, als irreëel ornament af te keuren. Het klassieke ideaal dat hij vertegenwoordigt in de letterkunde, vindt verstandelijke ordening en zelfbeperking voorwaarden om succesvol te schrijven. Harmonie en ordening zijn een literaire kwaliteit, en, zoals Piet Schrijvers aangeeft, deze vertegenwoordigt een algemeen ethisch ideaal (9-10). In vormgeving is het niet anders. De bekende kunsthistoricus Ernst Gombrich, die Plato, Horatius en Vitruvius meermalen aanhaalde in *The Sense of Order*, zijn studie naar ornament, verbond deze “sense of order” met de psychologische, evolutionistisch gestuurde behoefte die mensen zouden hebben om hun omgeving, dus ook afbeeldingen en ornament, gestructureerd te willen waarnemen. Voor de groteske leek hem eerder de tegendraadse functie van belang dan het beschrijven van de vormgeving (18-20, 255-256).

Eenvoud, orde en werkelijkheid

Terwijl in deze teksten ornament en decoratie dus worden verbonden met een smaakoordeel, en een beroep wordt gedaan op wat logisch en normaal zou zijn, wordt hybride en ‘fout’ ornament in de praktijk gewoon gebruikt. De tegendraadsheid van grotesken is inderdaad zo belangrijk dat ze een vitaal element zijn in visuele vormgeving vanaf de Middeleeuwen tot in de negentiende eeuw; het recente overzicht over grotesken door Alessandra Zamperini bewijst dit. Maar de teksten en visuele ‘eenvoud’ van het classicisme blijven aantrekkelijk, want Horatius’ oordeel wordt eeuwen later letterlijk herhaald door de Franse kunstcriticus Jean Bernard Le Blanc ook bekend als abbé Le Blanc. Deze doet dit als hij in een van zijn *Lettres*, eerst gepubliceerd in het Frans en in 1747 in het Engels, het verschil in smaak bespreekt tussen Engelsen en Fransen onder de titel “Of Architecture in England; and the bad taste of the English, and ridiculous taste of the French in their ornaments and furniture”. De titel verbindt smaak nadrukkelijk met “ornaments and furniture”, ornament en meubilering. En ook Le Blancs vergelijking van volken/gebieden, in dit geval de Engelsen met de Fransen, is een opzet die vaker wordt herhaald. Vitruvius immers, vergeleek groepen mensen toen hij een verschil in opvatting tussen steden aanhaalde:

Als we in schilderijen dus iets mooi vinden wat in werkelijkheid geen bestaansgrond heeft, scharen wij ons onder de steden die vanwege zulke fouten onwijs worden gevonden. (Boek VII, 205-206)

Vitruvius zag schilderijen met onrealistische decoraties als iets van onwijze steden – men is er niet goed bij z'n hoofd. Zoals Vitruvius, wil Le Blanc de ware smaak terugbrengen in vormgeving door de orde van de werkelijkheid als voorbeeld te nemen. Hij ziet de werkelijkheid als zijnde geordend. Deze 'werkelijkheid' representeert voor hem eenvoud. Hij verdedigt wat hij noemt de "edele eenvoud" van de klassieken, want hij meent dat men in zijn tijd van de klassieken is afgedwaald, zoals Vitruvius meende dat zijn tijd van de 'Ouden' was afgedwaald. In de tijd van Le Blanc worden in ornament nog steeds allerlei zaken en wezens gecombineerd, bijvoorbeeld een cupido met een draak of een schelp met de vleugels van een vleermuis. Hij heeft er de volgende kritiek op:

Niets is afzichtelijker, zoals HORATIUS opmerkte, dan het samenvoegen van wezens van verschillende aard; en toch is het dat wat veel van onze kunstenaars doen. (284-285)

De kunstenaars die in de nieuwe smaak ontwerpen, laten volgens Le Blanc niet langer orde en waarschijnlijkheid zien in hun producten. Kroonlijsten, voetstukken, watervallen, beekjes en rotsen worden op een voor hem verwarde wijze op elkaar gestapeld, tot een chaos (afb. 4). En dan komt er ook nog een zielige cupido in deze chaos terecht:

[...] en in een hoekje van deze chaos, zullen ze een door angst verlamde cupido plaatsen, en erboven zetten ze een bloemslinger.

Le Blanc meent dat het overschrijden van de grenzen van orde de mensen terugvoert naar "modieus-gotische barbaarsheid". Zoals bij Vitruvius, is 'mode' verkeerdt, en Le Blanc verbindt mode met "gotische barbaarsheid". De vermeende barbaarsheid van een andere tijd, het onklassieke gotische verleden, ziet hij terug in de *style rocaille*. De kronkelige, ongecontroleerde rocaille, te zien in een extra-



Afb. 4 – J.G. Huquier naar Juste-Aurèle Meissonnier, *Projet de chandelier à branche pour le Roy*, ca. 1725-1730. Ets, 325 x 206 mm. Bijzondere Collecties/Prentenkabinet Universiteitsbibliotheek Leiden



Afb. 5 – Jean Baptiste Pillement, Ornamentprint met chinoiserie en groteske *Chinoiserie* Parijs, ca. 1730. Ets, 240 x 163 mm. Bijzondere Collecties/Prentenkabinet Universiteitsbibliotheek Leiden

vagant ontwerp voor een kandelaar van de bekende Franse ontwerper Juste-Aurèle Meissonnier op afbeelding 4, is een stijl die eigentijdse grotesken ook nog eens vermengt met de nieuwe mode van de chinoiserie waarvoor het vreemde van het verre China de inspiratiebron is. Een typisch losjes opgezet chinoiserie-tafereel met Chinese figuren in de natuur is te zien op de eveneens Franse prent door Jean Pillement van afbeelding 5. Ook China is allesbehalve ‘klassiek’. Le Blanc was directeur van de Bâtiments du Roi van Lodewijk XV – een prestigieuze positie in het Franse discours over smaak – en hij wil een beperking van variëteit in vormen om extravagantie te voorkomen. Te veel weelderigheid maakt ornament volgens hem “fatterig”:

Ternauwernood ontsnappen we aan het ene exces voordat we al weer schuldig zijn aan een groter. Niets is zo moeilijk als het uitroeien van slechte smaak: ’t is een hydra met veel koppen, waarvan de andere al weer aangroeit zodra je de ene afhakt. (207)

Slechte smaak woekert dus en moet daarom worden uitgeroeid. Le Blanc verbindt ook moeiteloos zijn eigen kritiek op ornament met de letterkunde: hij noemt Molière als goed voorbeeld van iemand die de grillen van zijn tijd in zijn toneelstukken eveneens aan de kaak stelde (207).

De herhaalde afkeuring van de groteske betreft de groteske als troep, want de visuele vorm verandert. Zo heeft de literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin een verschil opgemerkt tussen het zorgeloze van vroege grotesken en het vreemdende en negatieve dat grotesken krijgen vanaf de negentiende eeuw (samengevat in Swain 3-4). Het belang dat Victor Hugo begin negentiende eeuw hecht aan de groteske voor de “moderne denkwereld” betekent eveneens een verandering in opvatting. In het voorwoord tot zijn toneelstuk *Cromwell*, getiteld De emancipatie van de groteske en de herontdekking van Goya, stelt Hugo als “geschiedkundige” dat er geen schoonheid is zonder lelijkheid, zonder het absurde en groteske. Dit is niet zozeer een smaakoordeel, als wel een zaak van esthetica. Maar schoonheid en smaak liggen dicht bij elkaar; in het Franse discours van de zeventiende en achttiende eeuw staat het ene begrip nauwelijks los van het andere (Saisselin). Hugo ziet het groteske, dat het stoffelijke dier of lichaam betreft, als

de tegenhanger van het sublieme dat de onstoffelijke geest of ziel betreft. Het is voor hem het imperfecte tegenover perfectie en regelmaat, ofwel tegenover “de uniforme eenvoud van de geest van de Ouden” (Totds 76-77, 79). Volgens Hugo heeft de “universele schoonheid” van de klassieke kunst zijn eigen eentonigheid. Dezelfde vaak herhaalde indruk zal volgens hem onvermijdelijk op langere termijn vervagen, want, zo meent hij, “er is slechts één soort schoonheid, terwijl er duizenden soorten lelijkheid zijn. Schoonheid, op menselijke schaal, is slechts vorm beschouwd in zijn eenvoudigste verschijning, in zijn meest absolute symmetrie, of in zijn intiemste harmonie met ons gestel” (79-81).

Hugo richt zich tegen de gevolgen van Socrates’ “orde en harmonie”. Hugo meent dat grotesk en subliem samenkomen in de “moderne geest”. Hij geeft voorbeelden van letterkunde en beeldende kunst, maar zijn observatie kan eveneens gelden voor vormgeving. Hij verbindt de groteske bovendien met de komedie, de humor, iets wat de Schots-Engelse ontwerper Christopher Dresser eveneens stelt als hij schrijft: “in ornament wordt humor uitgedrukt in het groteske. [...] Grotesken zijn voor ornament wat humor is voor literatuur” (33-34). Voor Dresser, die in zijn plaatwerk *Studies in Design* uit 1874 een aantal principes gaf voor goede smaak in decoraties, staat de figuur van de groteske als ornament niet zonder meer voor slechte smaak. Maar hij erkent beperkingen, want heel weinig ontwerpen in dit boek zijn grotesken en het zijn alleen ontwerpen met dieren, zoals dat van afbeelding 6. Verder houdt hij rekening met decorum: een grotesk ornament met lopende hazen vindt hij vooral geschikt voor een eetkamer.

Zijn diergrotesken zijn bovendien eenvoudig en hebben een regelmatig herhalend motief. Deze eenvoudige, eerste vorm van herhaling is niet expliciet genoemd in de voorbeelden die betrekking hadden op herhaling van oordelen over de vormgeving van decoratie en ornament. Het tweede deel van dit essay gaat over eenvoudige motieven.

Harmonie, orde en abstractie

Herhaling van eenvoudige motieven werd geïntroduceerd bij het behang in de afgebroken boerenwoning in *Manhattan Transfer*. In platenboeken van ontwerpers zoals Christopher Dresser staan talloze statische patronen met een regelmatige en exacte herhaling van motieven. Deze patronen hebben ook te maken met een

debat over goed ornament. In de tweede helft van de negentiende eeuw komt goed ornament overeen met abstrahering van de werkelijkheid. Dressers ontwerpen representeren deze abstrahering, en de bloemen op het drukwerk *A Room with Blueflowered Paper* (John Dos Passos) zijn er de nazaten van. Abstractie als eigenschap van vormgeving komt ook voor in literaire teksten. Twee vroege voorbeelden zijn te vinden bij Poe en Dickens. Beide voorbeelden combineren de abstractie van eenvoudige herhalende motieven met een herhaling, of beter gezegd toe-eigening, van eerder besproken smaakoordelen.

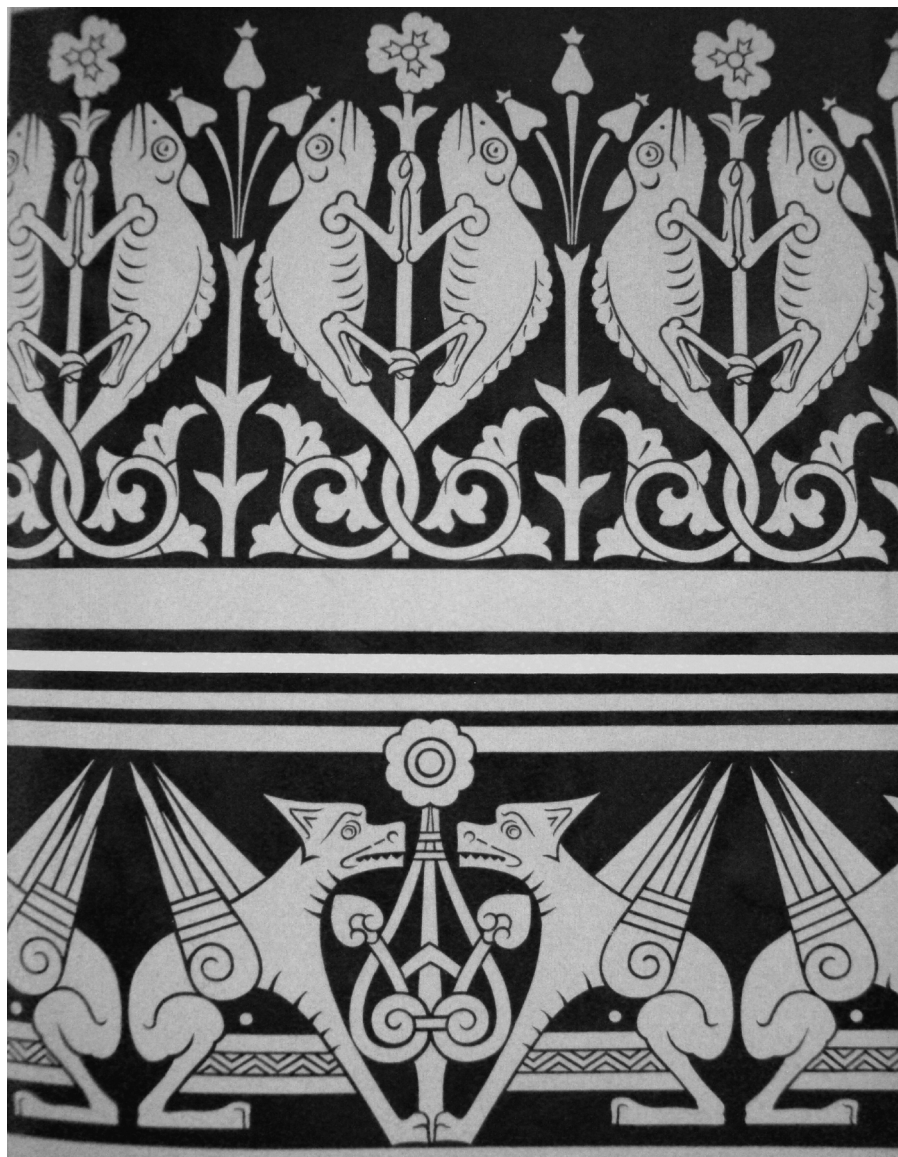
In zijn korte essay *Philosophy of Furniture* uit 1840 gaat de Amerikaanse schrijver Edgar Allan Poe in op de Amerikaanse inrichting van huizen. Poe, die leefde van 1809-1849, positioneert zich als een estheet met een verfijnde smaak. Hij leeft zich zichtbaar in, en is met zijn *Philosophy* en detectiveverhalen door Walter Benjamin dan ook de eerste “fysiognoom” van het interieur genoemd (19): iemand die interieurs beschouwt en leest als personen of karakters met bepaalde eigenschappen en ze gelijkstelt aan de eigenschappen van personen.

Philosophy of Furniture maakt het gewichtige “philosophy” uit de titel niet waar. Poe’s betoog is vooral een stellig smaakoordeel, gericht tegen de Amerikaanse manier van inrichten. Zijn kunstenaarsoog is beledigd door

het interieur van wat in de United States – dat wil zeggen, in Appalachia – wordt genoemd een goed ingericht appartement. (462-463)

Poe stelt de gehele VS op één lijn met de bergachtige regio Appalachia aan de oostkant van de VS. Dit gebied gold als een onbeschaafde wildernis waar Indianenstammen en jagers woonden. Poe verbindt slechte smaak dus met onbeschaafde mensen, zoals Le Blanc slechte smaak bestempelt tot barbaarsheid. Ook geeft Poe zijn oordeel in de vorm van een vergelijking tussen volken en gebieden, iets waarin hij eerder besproken auteurs herhaalt. Poe vindt dat Amerikanen smaak en verfijning missen, in tegenstelling tot de Engelsen. Echte adel gaat het om “legitimate taste” als een vorm van verfijning. Voor Amerikanen echter heeft smaak te maken met geld. Poe heeft het over “*parvenu rivalry*”, een “aristocracy of dollars” en een “display of wealth”.

Hoe wil Poe deze slechte smaak te lijf gaan? Allereerst hecht hij aan prin-



Afb. 6 – Christopher Dresser, Two grotesque dado-rails, uit *Studies in Design*, Londen 1874, Plate XIV

cipes die alle vormen van kunst volgens hem in goede banen leiden. In de geest van Plato/Socrates stelt hij zelfs dat goede schilderkunst en harmonische interieurkunst, dus verschillende kunstvormen, volgens nagenoeg dezelfde wetten beoordeeld kunnen worden (463). Welke principes dit zouden moeten zijn, blijkt vervolgens uit zijn bespreking van onderdelen van Amerikaanse interieurs, en vooral uit wat hij zegt over tapijten. Hier wordt ornament van cruciaal belang.

Tapijten vindt Poe buitengewoon belangrijk. Ze zijn voor hem “de ziel van het appartement” en ze bepalen zowel de kleuren van de kamer als de vormen van alle erop staande objecten. Daarom moet ornament op een tapijt aan bepaalde eisen voldoen. Allereerst mag het niet te kleurig zijn. Deze eis zet hij kracht bij door een vergelijking met het ‘wilde’ uiterlijk van Indianen. Een tapijt moet *niet* zijn “opgetooid [...] als een Riccaree Indiaan – alles rode kalk, gele oker, en hansenveren”. Het kwalijke effect van kleur doet denken aan de opmerking van Vitruvius die zegt dat kleuren het effect van serieus en verfijnd handwerk van vroeger vervangen, en dat vooral rijke opdrachtgevers kleuren als surrogaat voor gedetailleerd handwerk laten toepassen (207). Kleur ontregelt. Verder moet ornament van Poe een ordelijke structuur hebben. En de motieven mogen beslist niet naturalistisch of illusionistisch zijn, dat wil zeggen afbeeldingen zijn van bloemen of andere herkenbare zaken: “Duidelijke vlakken/velden, en levendige cirkelvormige of ronde figuren *zonder betekenis*, zijn hier Medense wetten”. Natuurgetrouwe weergaven van bloemen of andere zaken op tapijten mogen volgens Poe “niet verdragen worden binnen de grenzen van het christendom”. Alle stofering, van vloerbekleding en gordijnen tot bekleding van banken aan toe, moet voor hem “streng Arabesk” zijn. Met arabesken verwijst Poe naar bladmotieven van Arabische culturen. Deze motieven zijn door vergaande abstrahering en stilering niet te herkennen als bladornament (afb. 6). Daardoor zijn ze voor Poe “*zonder betekenis*”. Poe stond in deze voorkeur voor arabesken niet alleen. Hij ‘herhaalt’ met zijn voorkeur zelf de waardering die bijvoorbeeld ook Goethe en Hegel voor dit ornament uitspraken (Kroll 10-11, 19-20). De studie *Stilfragen* van Alois Riegl uit 1893, een belangrijke analyse over ornament, beeldt een variant ervan af (afb. 7).

Poe verbindt zijn smaakoordeel bovendien met een afkeer van het etaleren van poenerige opzichtigheid. Hier geeft hij af op antieke vloerkleden met “enorme,

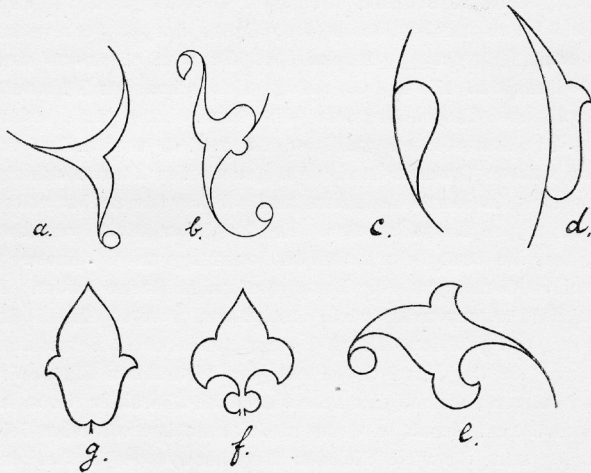
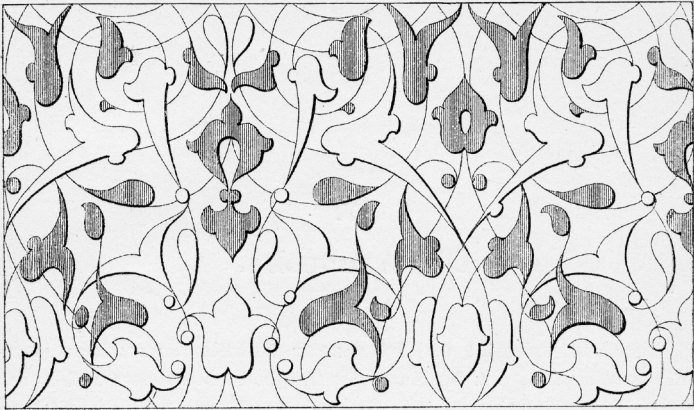


Fig. 138.

Arabeske von einer modernen Wandmalerei, aus Stambul.

Afb. 7 – Alois Riegl, Arabesk van een 'moderne' wandschildering uit Istanbul, in *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlijn 1893, p. 260, fig. 138. Universiteitsbibliotheek Leiden

vormeloze, en naar alle kanten uitwaaiende patronen, onderbroken met strepen, en magnifiek in al hun kleuren, waartussen geen fond [valt] te ontdekken". Hij meent zulke kleden te vinden in woningen van "het gepeupel", en de kleden zijn voor hem "verdorven bedenksels" die op de markt worden gebracht door eigentijdse industriëlen. Deze kapitalisten vindt hij

een ras van opportunisten en geldwolven – kinderen van Baal en aanbidders van Mammon – Benthams, die, om nadenken uit te sparen en sier goedkoop te maken, eerst bruut de caleidoscoop uitvonden, en toen joint-stock bedrijven oprichtten om het met stoom te laten draaien. (463-464)

Zij produceren dus dingen zoals tapijten waarvan de vormgeving zo gemakkelijk en goedkoop mogelijk moet zijn – een caleidoscoop toont immers een scala aan kleurpatronen die overweldigend werken, mensen letterlijk een rad voor ogen draaien. Ook heeft Poe een hekel aan veel licht, reflectie en glans door hard en ongelijkmatig stralend gaslicht, door glimmende kristallen kroonluchters en door te veel spiegels (465). Ofschoon hij dit niet zegt, kan zijn afkeuring hiervan ermee te maken hebben dat dit zaken zijn die visuele ervaringen vertekenen, ontregelen, tot een overdonderend schouwspel maken, en de rust voor innerlijke contemplatie waar Poe op afkoerst, verstoren.

Volgens Poe is een "smaakvol ingerichte kamer" direct herkenbaar. Verder werkt deze heilzaam op het gemoed van de beschouwer. Hoe ziet Poe's smaakvolle interieur eruit? In lijn met de morbiditeit van zijn werk geeft hij een beschrijving van zo'n kamer in de nacht in een sfeer van meditatie, hypnose en intimiteit: "De eigenaar ligt op een sofa te slapen – het weer is koel – het is tegen middernacht: we zullen een schets van deze kamer maken gedurende zijn sluimering". De kamer wordt verbonden met een droomsituatie, met het teruggetrokken zijn in een kleine besloten ruimte, als een on(der)bewuste, en Poe stipt op deze manier een ander bereik aan dan dat van de ratio. De inrichting van de kamer, die hij in zeer zinnelijke termen beschrijft, onderstreept dit. Alle aandacht gaat uit naar textuur, kleur en ornament. Dit zijn de drie aspecten die staan tegenover de klare heldere lijn. In Poe's kamer zijn de meubels en raamkozijnen van het donkere tropische palissanderhout, en als kleur overheerst karmozijnrood – wat

het donkere rood van bloed oproept en van de inwendigheid van een menselijke lichaam. De stoffering is van karmozijnkleurige zijde met een dessin van gouden bloemen – dus met herhalende motieven! Karmozijnrood is ook het glas van de vensters en van een lampenkap die het interieur verlicht “met een magische gloed”. Subtiel gebruik van goud en zilver geeft een associatie met tedere kostbaarheid en betovering van zachte glans: boekenplanken met vergulde randen zijn afgezet met zijden karmozijnen koorden met gouden kwasten, de marmeren tafel heeft gouden aderen, voor de ramen hangt een dik zilverkleurig weefsel, en op de muren zit zilvergrijs glanspapier dat is gedessineerd met kleine karmozijnrode arabesken – ook herhalend ornament! Ook de ‘primaire’ en ‘verborgen’ emotie van geur is van belang. In prachtige grote vazen van Sèvres-porselein staan in de vier hoeken van de kamer zoet geurende bloemen die, wellicht onbewust, hun effect hebben op de slapende protagonist; een kleine antieke lamp op een kandelaber naast het hoofd van de man brandt op geparfumeerde olie. De beeldende kunst aan de muur functioneert als decoratief element in de ruimte, niet als voorstelling op zichzelf die los van de context van de ruimte staat (465).

Terwijl Poe zijn smaakvolle interieur het liefst ziet zonder schreeuwende kleuren en zonder naturalistisch of illusionistisch ornament dat bloemen, dieren of andere zaken uit de ‘werkelijkheid’ getrouw nabootst, en zijn ideale ruimte op deze manier verbindt met een andere, innerlijke verbeelding, presenteert zijn tijdgenoot Charles Dickens de afkeuring van naturalisme en illusionisme in een van de eerste verhalen uit de feuilletonserie *Hard Times* uit 1854 met nog meer stelligheid. De situatie direct aan het begin van het verhaal is die van een school, en deze context wijst op opvoeding van leerlingen volgens bepaalde waarden. De aard van Dickens’ verhaal, dat vanaf het begin een felle kritiek is op de sociale omstandigheden van proletariaat en industrialisatie in relatie tot afkomst en klasse, en dat geldt als Dickens’ hardste werk, heeft niets van Poe’s esthetische dromerigheid. Desondanks wordt de kern van de boodschap over ornament in relatie tot smaak op een aantal punten herhaald. En het dromen komt er op een andere manier voortdurend in terug.

De geografische locatie is de industriestad Coketown, een stad met eenvormige fabrieken met hoge schoorstenen, een vervuilde omgeving van “smoke and ashes”, en met troosteloze arbeidershuizen. De mensen leiden er een mono-

toon leven en doen zwaar werk, dag in dag uit, zoals in de door stoommachines aangedreven textielindustrie; zij zijn 'Hands'. Alles aan de stad en aan het dagelijkse leven van de mensen is harde realiteit ofwel een "triumph of fact". Mr Thomas Gradgrind, de gefortuneerde eigenaar van de school, die zijn geld heeft verdiend met de groothandel en het vervolgens als zijn missie ziet om kinderen uit de regio volgens de nieuwste methoden te onderwijzen en op te voeden, wil van de school een modelschool maken. Dit betekent dat hij de kinderen niets dan feiten wil leren: "Nu, wat ik wil is, Feiten. Leer deze jongens en meisjes niets anders dan Feiten. Alleen Feiten zijn in het leven gewenst. Plant niets anders, en roei al het andere uit". (1) Een inspecteur die de school bezoekt en de leerlingen op hun kennis test, is als Gradgrind: ook hij wenst niets dan feiten. Hij laat de leerlingen het belang van feiten zien aan de hand van ornament. Hij prent de leerlingen in dat het absurd is om behang te versieren met paarden of tapijten met bloemen; alles wat ze moeten leren en zien, moet zijn gebaseerd op harde feiten die zichtbaar te maken hebben met de werkelijkheid (1-6). Eerst vraagt hij de definitie van een paard, waarop een goede leerling een opsomming geeft van de 'onderdelen' van een paard, een antwoord dat hij wil horen. Dan volgt de vraag aan de leerlingen of zij een kamer zouden behangen met een behang dat paarden afbeeldt. De ene helft van de klas roept in koor: "Yes, Sir!" De andere helft ziet aan het gezicht van de inspecteur dat dit antwoord verkeerd is, en roept: "No, Sir!" (5). Een jongen die zegt dat hij de kamer niet wil behangen maar schilderen, krijgt te horen dat de kamer behangen *moet* worden. De inspecteur legt dan zelf uit waarom er geen paarden op behangpapier horen te staan: "Zien jullie feitelijk ooit paarden op en neer lopen op de wanden van kamers? Zien jullie dat?" (5).

De ene helft van de leerlingen antwoordt opnieuw bevestigend, de andere ontkennend. De inspecteur neemt vervolgens het voorbeeld van een vloerkleed en vraagt of zij een vloerkleed zouden kiezen met bloemen erop. De meerderheid ontkent, maar een paar leerlingen zeggen: "Ja", en onder hen is "girl number twenty" Cecilia Jupe. Cecilia, die Sissy wordt genoemd, is een meisje wier vader werkt met paarden. Hij is een clown en treedt op in een circus. Sissy en haar vader reizen rond en zijn op elkaar aangewezen, want haar moeder, een danseres, is bij haar geboorte overleden. Sissy is dus opgegroeid met fantasie, verbeelding en spel. Ze waagt het te zeggen dat zij een tapijt met een dessin van bloemen

mooi vindt omdat ze van bloemen houdt, waarop de inspecteur vraagt: “En daarom zou je tafels en stoelen op ze zetten, en er mensen met zware laarzen aan op laten lopen?” Maar Sissy ziet het probleem niet. Het zijn immers maar afbeeldingen van bloemen en geen echte bloemen, en ze geeft als antwoord:

Het zal ze niet pijn doen, meneer. Ze zullen niet pletten en verleppe als het u belieft meneer. Het zouden de afbeeldingen zijn van wat heel mooi en plezierig was, en ik zou denken –. (6)

Maar dat is wat ze niet mag doen van de inspecteur: zich iets indenken, en dromen en plezier beleven naar aanleiding van afbeeldingen van de werkelijkheid. Hij vermaant haar, als een gebod, en Dickens gaf de tekst later als hoofdstuktitel ‘Murdering the innocents’:

Je moet het woord Inbeelden helemaal vergeten. Je hebt er niets mee te maken. [...] Je loopt feitelijk niet op bloemen; je mag dus niet op bloemen in tapijten lopen. (6)

Ook dieren als decoratie keurt de inspecteur af, omdat het de werkelijkheid tegenspreekt:

Je mag geen vreemde vogels en vlinders op je serviesgoed schilderen. Je zult nooit viervoeters tegenkomen die muren op en neer lopen; je moet dus geen viervoeters op je muren hebben afgebeeld. (6)

De alternatieve ornamenten die de inspecteur geeft, zijn versieringsmotieven die de abstractie hebben van geometrische vormen: combinaties van cirkels, vierkanten en dergelijke. Deze vormen tonen volgens hem echte smaak:

Je moet [...] voor al deze doeleinden combinaties en aanpassingen (in primaire kleuren) gebruiken van wiskundige figuren die te bewijzen en uit te leggen zijn. Dit is de nieuwe ontdekking. Dit is Feit. Dit is smaak. (6)

Het betoog van de inspecteur dat het nabootsen van de werkelijkheid als verbeelding van de fantasie een gotspe is, en dat ornament logisch moet passen bij een object dat ermee wordt versierd, is de thematische introductie op de antithese tussen “fact and fancy” die door het hele verhaal loopt (ook: Lodge 80). De inspecteur wil met het afkeuren van “fancy” de leerlingen bevestigen in een volstrekt feitelijke, objectieve benadering van de wereld, alsof deze benadering de enige juiste is en inderdaad objectief zou zijn. Maar deze objectieve benadering ontbeert fantasie en gevoel, en is als zodanig subjectief. Sissy, die erg jong is, lijkt dan ook bang te worden van het “matter-of-fact” vooruitzicht dat de wereld haar volgens de inspecteur biedt. Voor haar kan “matter-of-fact” een dagelijkse harde realiteit van armoede zijn en slecht betaald, smerig werk waarmee zij gezien haar afkomst waarschijnlijk haar hele leven geconfronteerd zal worden. Zo’n leven heeft juist een persoonlijke beleving van schoonheid nodig, en iets wat die beleving kan stimuleren is de vormgeving van je materiële omgeving. Maar dromen en fantaseren zou tot gedachten kunnen leiden die gevaarlijk zijn voor een status quo van klassenverhoudingen. Daartegen kunnen mensen als Sissy beter niet in opstand komen. De circusmensen waar Sissy en haar vader mee optrekken, zijn echter net als zij. Ze zijn

niet erg netjes in hun gewone dagelijkse kleren, ze waren helemaal niet ordelijk in hoe ze woonden en leefden, en de verzamelde literatuur van het hele gezelschap zou enkel een armzalig briefje over het onderwerp hebben opgeleverd. (31)

Ze zijn dus slordig en ongeletterd. En tegelijk hangt er een “opmerkelijke zacht-aardigheid en kinderlijkheid rondom deze mensen [...]” (31). De circusbaas Sleary, die de s niet kan uitspreken door zijn astma, geeft Gradgrind dan ook mee als hij Sissy aan hem overdraagt: “Menthen moeten geamutheerd worden, Thquire, op de een of andere manier [...] ze kunnen niet altijd maar werreken, en ook niet altijd maar leeren” (36-37).

De les over smaak die ‘fancy’ door naturalistisch ornament afkeurt, parodieert een actueel debat over “valse principes in vormgeving” onder kunstenaars. Dit debat ontstond naar aanleiding van de eerste wereldtentoonstelling in Londen in 1851 (Fielding). Op deze tentoonstelling was kapitalistische industriële massa-

productie de schrik van ontwerpers en architecten door de teugelloosheid van de vormgeving: talloze naturalistische motieven en historische stijlen uit het verleden werden door elkaar gebruikt. Dit slechte design werd veroordeeld op grond van principes voor goed design. Commentaren bij Dickens verwijzen naar nog een andere historische context: door alles in het leven te presenteren als een zaak van feiten zou Dickens in *Hard Times* zijn pijlen hebben gericht op het puritanisme van de Benthamites (Mill). Een typering van Gradgrind verwijst hier ook naar: zijn gezicht is “onbuigzaam, utilitarian, matter-of-fact” (89). Ook Poe verwijst naar “Benthams”. Hij meent dat ze bekrompen zijn door hun zuinigheid.¹ Deze context gaat opnieuw over een geforceerde beperking.

Vitruvius’ afkeer van verbeeldingskracht ten gunste van bepaalde regels komt overeen met het betoog van Dickens’ inspecteur. Ook het meisje Sissy – “girl number twenty” – heeft volgens de inspecteur te weinig verstand van goede smaak. Ook zij begrijpt niet wat passend is voor het gebruik van een bepaalde vormgeving van ornament, de eisen van decorum. Maar door het belang dat Vitruvius hecht aan nabootsing van de werkelijkheid, verschilt hij natuurlijk diametraal van Dickens’ inspecteur en van Mr Gradgrind. Als het gaat om ornament, preken zij abstrahering van de werkelijkheid, omdat abstrahering niet afleidt van serieuze zaken in het leven: hard werken.

De meningen die personages bij Poe en Dickens geven tegen opzichtige decoratieve motieven die de werkelijkheid imiteren, en die zij verbinden met opvoeding in smaak en met bepaalde groepen mensen, komen terug in teksten van ontwerpers. Lucy Crane, de nauwelijks bekende zuster van de veel bekendere Engelse ontwerper Walter Crane, heeft eveneens kritiek op de smaak van lagere klassen. In een van haar lezingen over *Art and the formation of taste*, die postuum verschenen in 1882, geeft zij de volgende observatie:

Het is verhelderend [...] om te kijken naar de smaak van kinderen en ongeletterde mensen. Hun onvolwassen en onontwikkelde zintuigen moeten sterk worden aangesproken om een indruk teweeg te brengen.

De lagere klassen, en ook kinderen, hebben minder ontwikkelde zintuigen waardoor zij houden van vulgaire dingen. De woorden die Crane gebruikt om de

voorkeuren van kinderen en ‘vulgaire ongeletterden’ te typeren, geven haar afkeuring aan:

Ze houden van een veelheid aan bonte kleuren, glitters van klatergoud en gaslicht, harde en schetterende geluiden; en hieraan voegen de vulgaire ongeletterden een voorliefde voor krachtige smaken, sterke geuren, onderhoudende emoties, en uitvoerige verslagen van gruwelijkheden toe. (34)

Het gaat om de felle kleuren en glittereffecten waar ook Poe een hekel aan had in zijn *Philosophy of Furniture*, en Lucy Crane trekt het verder door naar smaak van eten, het direct tonen van emoties, en naar onderwerpen van gesprek. Haar observatie heeft betrekking op mensen waartoe het circusgezelschap en het meisje Sissy uit het verhaal van Dickens en de Riccaree indianen van Poe eveneens behoren: allen komen uit ‘lagere’, ‘wilde’ en ‘onbeschaafde’ klassen. Christopher Dresser begrijpt in *Studies in Design* dat dit niet de klassen zijn waar ontwerpers veel mee kunnen. Ontwerpers moeten zich richten tot “de geschoolden die kennis en verfijning bezitten”. Voor Dresser heeft smaak te maken met mensen die zich van smaak bewust zijn. Wel meent hij dat kunst een appartement niet alleen schoonheid kan geven, maar, zo schrijft hij, “ook een zodanige verfijning die ervoor zal zorgen dat het een verheffende invloed heeft op diegenen die erin wonen” (9).

Bij het herhalen van een smaakoordeel stellen de auteurs de visuele herhaling van een motief niet ter discussie. Deze visuele herhaling is voor hen min of meer vanzelfsprekend. De discussie gaat over de *vormgeving* van ornament en decoraties in relatie tot een bepaald doel of gebruik. Bij Plato/Socrates zijn orde en harmonie goed. Bij Vitruvius, Horatius en Le Blanc zijn orde, harmonie, het pro-naturalisme en antigroteske goed. En bij Poe en Dresser gelden ordelijkheid, abstractie en antinaturalisme als goed. Deze herhaling van waardeoordelen wordt alleen doorbroken door auteurs die emoties door het ongewone en fantastische een plaats geven door hun waardering ervoor uit te spreken, zoals Victor Hugo en Charles Dickens. Met name Dickens wijst op de dwangmatigheid en dictatuur van voorschriften voor vormgeving, en ook voor het leven.



Afb. 8a – Mies van der Rohe, Interieur Farnsworth House, Plano, Illinois, 1945 en 1951

Weg met herhalend ornament, en kleur

Herhalend decoratief ornament blijft een vanzelfsprekend aspect van interieurs totdat het door het westerse modernisme ter discussie wordt gesteld. Ook de herhaling van het oordelen over ornament en smaak blijft bestaan zolang er ornament bestaat. Maar omstreeks 1925, als kunst, vormgeving, architectuur en ook letterkunde door het avant-gardistische modernisme radicaal van vorm veranderen, lijkt ornament geen ‘issue’ meer te zijn.² Ornament wordt gewoon weggelaten. Het meest extreme alternatief is het vervangen van de dichte muren die als dragers ornament en herhaling altijd mogelijk maakten, door muren van glas. Een voorbeeld van een huis met glazen muren is het weekendhuis dat de arts Edith Farnsworth tussen 1945 en 1951 in Plano, Illinois liet bouwen naar ontwerp van de Duitse architect Ludwig Mies van der Rohe. Dit “huis voor contemplatie”, een pendant van Mies van der Rohes Duitse paviljoen voor de wereldtentoonstelling in Barcelona uit 1929, werd door de architect min of meer tot



Afb. 8b – Mies van der Rohe, Exterieur Farnsworth House, Plano, Illinois, te bestellen via het web als ‘wallpaper’ voor computerschermen (en muren?)

een vitrine gemaakt (afb. 8a en 8b). Het heeft een minimale inrichting zonder enige vorm van traditioneel ornament, en het zette zijn (ongetrouwde) opdrachtgeefster ongewild in haar huis te kijk (Friedman 126-147). Tegelijk verbindt het deze vormgeving met contemplatie, intellect. Afbeeldingen ervan worden tegenwoordig via internet verkocht als ‘wallpaper’ (afb. 8b).

Met transparant glas als onzichtbare muur wordt een binnenruimte niet meer begrensd door wanden met herhalende patronen of kleurvlakken. Als er toch behoefte blijft aan een verschil tussen het door mensen uitgedachte interieur en een ruimte die niet door mensen is bedacht of gedecoreerd, wordt de ‘buitenruimte’ van belang. Vanuit het modernistische perspectief van een strikte en minimalistisch ingerichte binnenruimte, kan het wegvallen van ornament worden opgeheven door de natuurlijke omgeving. Visuele onregelmatigheid van natuur als ‘ornament’ compenseert beredeneerde orde in de ruimte van het huis. Echte natuur vervangt

Vitruvius' geschilderde verbeelding van 'de werkelijkheid' op wanden. Daarom zou de beste ervaring van modernistische architectuur een vrijstaand huis in de natuur moeten zijn, en andersom: door dit huis 'zie' je de natuur pas echt. Dit is wat het Farnsworth-huis voor Mies van der Rohe mogelijk maakte toen hij schreef:

Ook de natuur zal haar eigen leven leven. We moeten ervoor waken dat we haar niet verstoren door de kleur van onze huizen en inrichtingen. Tegelijk moeten we proberen om natuur, huizen en mensen samen te brengen in een hogere eenheid. Als u de natuur door de glaswanden van het Farnsworth-huis ziet, krijgt zij een diepere betekenis dan wanneer u buiten staat. (geciteerd in Neumeyer 292-293, en Friedman 139)

Zoals de kunsthistoricus Alice Friedman aangeeft, kwam er kritiek op de steriliteit en het geforceerde minimalisme van het Farnsworth-huis. En een van die kritieken in het tijdschrift *House Beautiful* waarschuwt toch weer voor de dictatuur van de smaak. De schrijfster verwijst daarbij naar het gevaar van politieke retoriek zoals die een rol speelde in de recent beëindigde Tweede Wereldoorlog, want "als ons verkocht kan worden dat we dictators in zaken van smaak accepteren en in de manier waarop onze huizen geordend moeten worden, dan worden we geestelijk zonder meer goed voorbereid op het accepteren van dictators op andere gebieden van het leven" (geciteerd in Friedman 141). Zoals Dickens, pleit deze vrouw voor het doorbreken van dwangmatige voorschriften.

Met dit modernistische alternatief voor herhaling van ornament verdween weliswaar het oordelen over ornament, maar niet over smaak. Waar de emoties bleven die het naturalisme, illusionisme en groteske mogelijk maakten, blijft te bezien. In elk geval blijft ornament een rol spelen in modernistische literatuur als *Manhattan Transfer* van John Dos Passos. In de roman verwijst ornament echter wel steeds naar de oude tijd. Dit blijkt uit het behang van de boerenwoning waarmee dit artikel begon, maar ook uit het appartement van het jonge gezin van Ed Thatcher. De huiskamer van Ed Thatcher, zijn jonge vrouw Susie en hun dochtertje Ellen, is "cluttered", volgepropt, en heeft zware kanten gordijnen en een tapijt met rode rozen. De kleine Ellen danst op dit tapijt in het licht van een zonnestraal "behoedzaam tussen de rozen" (18).

Ellen is een zonnetje, de oogappel van vader Ed. Maar haar moeder stoot het kind vanaf haar geboorte in het ziekenhuis af. Het ornament op het tapijt laat Ellen spelen en haar fantasie in spel opgaan. Het stelt haar als kind tegenover de realiteit van afwijzing en onbegrip door haar moeder die het gezin zal verlaten en niet meer in het verhaal voorkomt. Ellen is rond haar twintigste opgegroeid tot het mooiste meisje van New York en mannen vallen als een blok voor haar. Haar lange rode haar en haar mooie kleding leiden hen af. Ellen personifieert schoonheid – door kleur en gender – tegenover de zakelijkheid en corruptie van de grauwe stad. Geld om van te leven krijgt ze van haar vader. Ze is de theateractrice Elaine, levend in een wereld van namaak, spel en chique restaurants, en als ze haar vader in zijn appartement bezoekt glijden haar ogen over “de verbleekte rode rozen van het tapijt” (199). De herhaling is er nog steeds. Bloemornament wordt, als bij Sissy in *Hard Times* van Dickens, verbonden met het spel van een meisje. Als dit meisje volwassen is, is de rode kleur van de tapijtrozen verbleekt. Ook Ellens eigen appartement wordt opgevrolijkt met ornament, want ze verbergt een saai en lelijk uitzicht op verlaten achtertuinen en bakstenen muren achter een gordijn met een “gevekt dessin van rode en paarse bloemen” (186). In deze context karakteriseert het ornament een milieu dat nog geen weet heeft van het werkelijke modernisme in design en architectuur en niets wil weten van de hardheid van de moderne tijd. Vaak is dit een burgerlijk milieu, want ook een pianokamer in het luxueuze huis van de tante van Jimmy Herf, een weesjongen die later korte tijd met Ellen getrouwd zal zijn, heeft dik en “mosachtig” tapijt op de vloer en geel behangpapier met “zilverig glanzende rozen” (99). En een delicatessenwinkel van de Franse immigrante Mme Rigaud ademt de vergane glorie en goedkope luxe van een oude tijd evenzeer. Haar kleine huiskamer achter de zaak heeft geel gebloemd behang, oude zalmroze deurgordijnen (portières), een “gaslamp met een bos kristallen eraan”, en een piano waarop foto’s staan (59).

Naar het toekomstige modernisme verwijst *Manhattan Transfer* zijdelings met het personage van de oude en door kanker lichamelijk uitgeteerde architect Specker. Hij leeft op niet-materiële, geestelijke zaken: zijn plannen voor het herbouwen van de stad met wolkenkrabbers van de toekomst, gebouwen van staal en glas (75, 170-171) – gebouwen zoals Mies van der Rohe die ontwierp.

Ook Specker is echter een dromer, iemand die bezig is met idealen en het in het werkelijke leven niet heeft gemaakt. Hij wordt de enige eerlijke man van de stad New York genoemd, een karakterisering die zijn utopische ideeën van transparantie door glas verbindt met een moraal van eerlijkheid. Om de grauwheid van de stad weg te nemen, en door die grauwheid de verderfelijkeid, droomt hij ook van glasachtige gekleurde keramische tegels als nieuw bouw materiaal, “vitreous and superenameled tile” als intens gekleurde gemmen. Jaren later komt de bouwkundig tekenaar Phil Sandbourne op dit idee terug. Hij heeft er op zijn beurt op doorgedroomd terwijl hij in het ziekenhuis lag nadat een vrachtwagen hem aanreed toen hij werd afgeleid door een bloedmooi meisje dat in een taxi voorbijreed – er wordt gesuggereerd dat dit Ellen/Elaine is (170-171). In het ziekenhuis, weg van de realiteit van het stadsleven, denkt hij aan een mix van beton en glanzende keramiek om de wolkenkrabbers kleur te geven. Kleur moet de decoraties van oude stijlen, zoals klassieke zuilenordes, of gotische of romaanse motieven, vervangen – rood noemt hij expliciet, waarmee hij het rode haar van Ellen ‘herhaalt’:

Verbeeld je deze stad als alle gebouwen in plaats van viezig grijs gedecoreerd zouden zijn met levendige kleuren. Verbeeld je banden van rood rond de bovenranden van wolkenkrabbers. Gekleurde tegels zouden het hele leven van de stad revolutionariseren... In plaats van terug te vallen op de ordes of op gotische of romaanse decoraties zouden we nieuwe ontwerpen kunnen ontwikkelen, nieuwe kleuren, nieuwe vormen. Als er maar een klein beetje kleur in de stad zou zijn, zou al dit keiharde onherbergzame leven afbrokkelen... Er zou meer liefde zijn en minder scheiding... (257)

Maar om het idee om kleur als heilbrengend ‘ornament’ in te zetten tegen het zakelijke en harde leven in de stad, een plaats die doet denken aan Coketown van Charles Dickens, wordt hij door zijn vriend hard uitgelachen (258).

Noten

1. De Engelse filosoof, jurist en politiek en sociaal hervormer Jeremy Bentham (1748-1832) is bekend door het utilitarisme dat menselijk handelen beoordeelt op grond van de mogelijke consequenties.

Elk individu zou handelen naar wat hem het meeste geluk oplevert, en moraliteit wordt bepaald door het grootste geluk voor het grootste aantal mensen.

2. De belangrijkste kenmerken van dit avant-gardisme in letterkunde zijn: de nadruk op de positie van het subject, nieuwe subjectiviteit, alternatieve subjectmodellen, complexere structuren, tijdbeleving. Zie Baetens, Houppermans, Langeveld, Liebrechts (red.), 2003.

Primaire literatuur

- Baudelaire, Charles, "Over de Essentie van de Lach en over het Komische in de Beeldende Kunst", in *De Wereldtentoonstelling van 1855*, Amsterdam: Uitgeverij Voetnoot, 1992, 67-84.
- Crane, Lucy, *Art and the formation of taste. Six lectures by Lucy Crane with illustrations drawn by Thomas and Walter Crane*, Londen: MacMillan and Co, 1882.
- Dickens, Charles, *Hard Times. An authoritative text, backgrounds, sources, and contemporary criticism*, New York: W.W. Norton & Company, 1966 (Norton critical edition, red. George Ford, Sylvere Monod).
- Dresser, Christopher, *Studies in Design*, Layton, Utah: Gibbs Smith Publisher, 2002 (Nottingham, A. Goater, 1874).
- Horatius, *Ars Poetica, ingeleid, verantwoord, vertaald en voorzien van een nabeschuiving over Horatius' dichterlijk voortleven bij Bilderdijk door P.H. Schrijvers*, Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1980.
- Hugo, Victor, "De emancipatie van de groteske en de herontdekking van Goya" in Herwig Todts, *Goya, Redon, Ensor. Groteske schilderijen en tekeningen*, Tiel: Uitgeverij Lannoo, 2009, 75-81.
- Le Blanc, Jean Bernard (abbé), *Letters on the English and French nations; containing curious and useful observations on their constitutions natural and political*, in two volumes, Londen: J. Brindley, 1747, Chapter XXXVI (online UB Leiden).
- Plato, "De staat", in *Verzameld Werk. Derde deel. Nieuwe, geheel herziene uitgave van de vertaling van Xaver de Win, bewerkt door Jef Ector, Rein Ferwerda, Ko Kleisen, Carlos Steel en anderen*, Kapellen: Pelckmans/Baarn: Agora, 1999.
- Plato, *Deel IX, Het Bestel, Politeia. In de vertaling van Hans Warren en Mario Molegraaf*, Amsterdam: Bert Bakker, 2000.
- Poe, Edgar Allan, "Philosophy of Furniture", in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Harmondsworth: Penguin Books, 1984, 462-466 (1840).
- Vitruvius, *Handboek bouwkunde. Vertaald door Ton Peters*, Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1997.

Secundaire literatuur

- Baetens, Jan, Houppermans, Sjef, Langeveld, Arthur, Liebrechts, Peter (red.), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde 1910-1940*, Leuven: Peeters, 2003.
- Benjamin, Walter, "Parijs, hoofdstad van de xix eeuw. Exposé", in *Kleine filosofie van het flaneren*, Amsterdam: SUA, 1992, 13-26.
- Fielding, K.J., "Charles Dickens and the Department of Practical Art", *The Modern Language Review*, XLVIII (1953), 270-277.
- Friedman, Alice, "People Who Live in Glass Houses: Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe, and Philip Johnson", in *Woman and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, New Haven en Londen: Yale University Press, 2006, 126-159.
- Gombrich, Ernst, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford: Phaidon 1984 (tweede editie).
- Kroll, Frank-Lothar, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1987.
- Lodge, David, "The Rhetoric of Hard Times" (1966), in Norman Page (red.), *Dickens. Hard Times, Great Expectations and Our Mutual Friend. A Casebook*, Londen en Basingstoke: The Macmillan Press Ltd, 1979, 69-87.
- Mill, John Stuart, "The Mind and Character of Jeremy Bentham", in Dickens, Charles, *Hard Times. An authoritative text, backgrounds, sources, and contemporary criticism*, New York: W.W. Norton & Company, 1966 (red. George Ford, Sylvère Monod), 316-318.
- Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe: das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlijn: Siedler, 1986.
- Saisselin, Rémy, *The Rules of Reason and the Ruses of the Heart*, Press of Case Western Reserve University, 1970.
- Swain, Virginia E., *Grotesque Figures. Baudelaire, Rousseau, and the Aesthetics of Modernity*, Baltimore en Londen: The John Hopkins University Press, 2004.
- Zamperini, Alessandra, *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*, Londen en New York: Thames & Hudson, 2008 (vertaling van *Le grotesche: Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, 2007).

HELEN WESTGEEST

**Herhalingsstrategieën
in het fotografische werk
van Idris Khan**

De tentoonstelling *Idris Khan every ...*, die in februari 2008 te zien was in de Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, toonde enkele opmerkelijke toepassingen van herhalingen in de fotografische werken van de Engelse kunstenaar Idris Khan (1978, Birmingham). Hoewel deze kunstenaar steeds dezelfde techniek toepaste, waarbij beelden over elkaar heen werden gezet, voegde deze werkwijze elke keer andere betekenissen toe aan de gekozen onderwerpen. Khan koos voor zijn ‘herhalingsprojecten’ objecten die op de ene of andere wijze herhaling betreffen, bijvoorbeeld series foto’s van een bepaald type gebouw of van fases van een handeling van een mens, of boeken over het thema herhaling. Centraal in deze bijdrage staat de vraag naar de gevolgen van Khans herhalingsstrategieën voor de betekenissen van het aspect herhaling in de gefotografeerde werken en in zijn daaruit voortgekomen fotografische werk.

Khans werkwijze bestaat uit het stuk voor stuk digitaal fotograferen of scannen van de verschillende componenten van het gekozen object. Vervolgens zet hij de opnames over elkaar heen en bewerkt ze met behulp van software om te voorkomen dat het beeld tot een donkere brei verwordt. Het eindresultaat wordt op groot formaat fotopapier van ruim anderhalf bij twee meter afgedrukt.¹ Hoewel het proces van veelvuldige herhaling van een handeling centraal staat in zijn projecten, maakt hij zijn werk meestal in een oplage van niet meer dan zes.

Deze bijdrage concentreert zich op twee werken van Khan, getiteld *every... Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* (2004), en *Sigmund Freud's The Uncanny* (2006). De herhalingsproblematiek in het eerste werk zal zowel in vergelijking met enkele series uit de kunstgeschiedenis en de geschiedenis van de fotografie worden besproken als op basis van enkele kenmerken van het medium fotografie. Doel is daarbij om inzicht te geven in de betekenissen van herhaling in dit werk van Khan en in de fotoserie van het echtpaar Becher die hieraan ten grondslag lag.

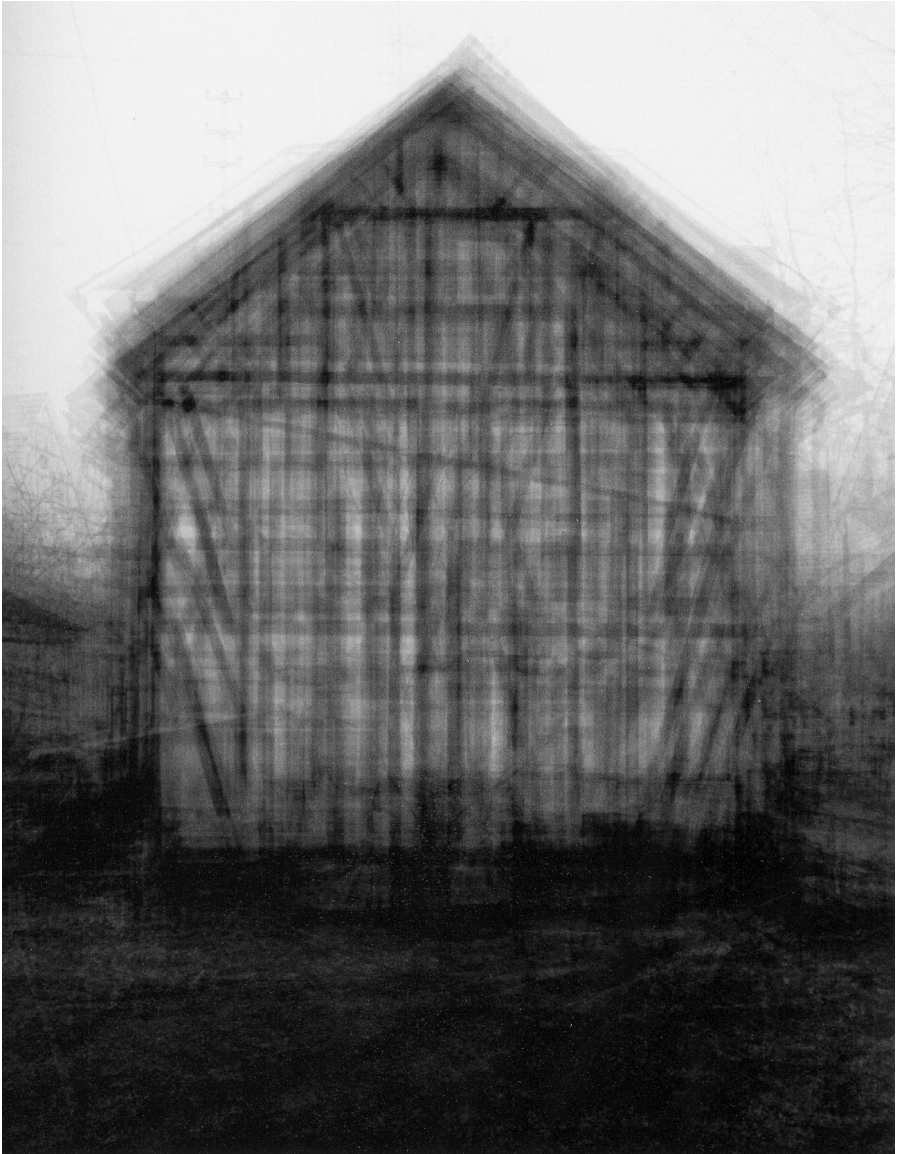
Het tweede werk van Khan zal vooral geanalyseerd worden op basis van de essays van Freud die de bron vormden voor dit fotografische werk. Aangezien Khan zich, volgens zijn zeggen (Müller-Tamm 9), voor deze en andere werken heeft laten inspireren door *Différence et répétition* (1968) van Gilles Deleuze, zullen in beide casussen enkele verbanden worden gelegd met dit boek.² Deleuze richt zich in deze publicatie vooral op ervaringen van herhaling, zoals onder

andere blijkt uit de opmerkingen, waarmee hij het tweede hoofdstuk ‘La répétition pour elle-même’ opent: “Herhaling verandert niets in het herhaalde object, maar het verandert wel iets in de geest die het observeert. (...) Ligt de paradox van herhaling niet juist in het feit dat iemand alleen van herhaling kan spreken dankzij de verandering of het verschil dat wordt opgeroepen in de geest die observeert?” (Deleuze 96).³ Aangezien Khan in een interview alleen dit boek noemde, maar geen toelichting gaf bij de rol die deze publicatie voor zijn werk speelde, zijn de relaties tussen enkele passages uit Deleuzes boek die de ervaring van herhaling betreffen en Khans werk vooral gebaseerd op de visuele analyse van zijn werk en de analyse van zijn werkwijze.

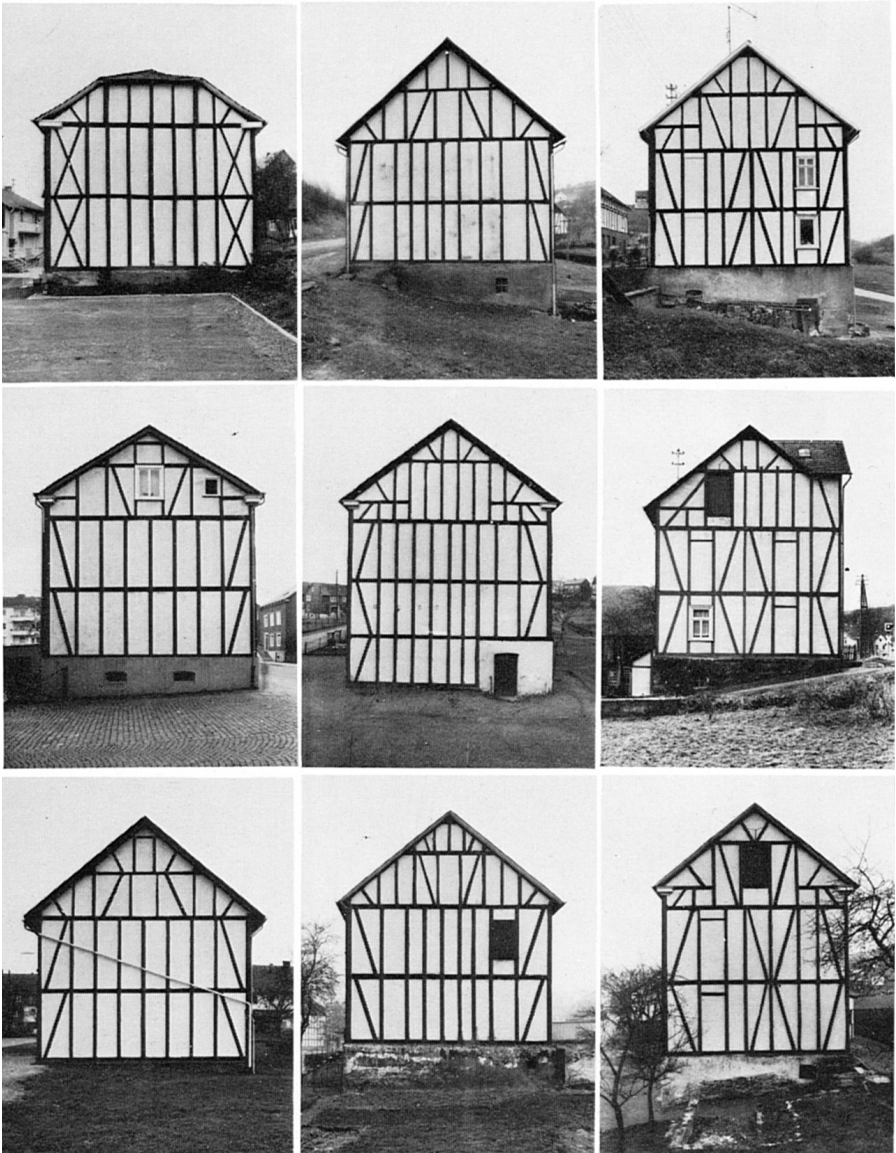
Herhaling en contractie van een fotoserie van de Bechers

De foto *every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* (2004) (afb. 1) is opgebouwd uit tientallen foto's van vakwerkhuisen in het industriegebied van Siegen. Khan fotografeerde deze huizen niet rechtstreeks, maar fotografeerde de reproducties van een serie foto's van Bernd en Hilla Becher uit een van hun fotoboeken. Het Duitse fotografeenecht paar Bernd en Hilla Becher (1931-2007 en 1934) maakte sinds het einde van de jaren zestig grote series foto's van types industriële objecten die in onbruik waren geraakt en van woonhuizen uit de omgeving daarvan. Deze bouwwerken kregen bijzondere aandacht door de wijze waarop zij werden geregistreerd, geïsoleerd en gearhiveerd. De gashouders, watertorens en vakwerkhuisen van een bepaald type blijken slechts kleine verschillen te vertonen. Hoewel de ordening is gebaseerd op overeenkomsten, wordt door de presentatie als serie (meestal in carrévorm) de aandacht juist op de kleine verschillen gevestigd.

Het creëren van een serie werken met minimale verschillen was zeker niet nieuw in de geschiedenis van de moderne kunst en het aantal voorbeelden hiervan is in de afgelopen decennia zelfs sterk toegenomen. Een van de vroegste (en meest bekende) series waarin een bijna identiek beeld wordt herhaald, zijn de series schilderijen die de Franse schilder Claude Monet (1840-1926) maakte van het portaal van de kerk van Rouen en van hooibergen op het platteland. Doordat het onderwerp en de compositie (vrijwel) gelijk zijn, wordt de aandacht van de toeschouwer naar de verschillen tussen de kleuren van de licht- en schaduwpartijen getrokken. Op deze wijze benadrukte Monet zijn fascinatie voor



Afb. 1 – Idris Khan, *every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House*, 2004, foto (C-print), 203 x 165 cm [uit: tent. cat. *Idris Kahn every...*, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2008, 24. © artist]



Afb. 2 – Bernd en Hilla Becher, *Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebiets*, 1959-1978, deel van fotoserie, elk 55 x 45 cm [uit: tent. cat. *Bernd und Hilla Becher*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1981, 91]

(natuurwetenschappelijk) onderzoek van licht en het kleurenspectrum. Kleur nuances spelen echter geen rol in de zwart-witfoto's van de Bechers en Khan. Maar ook met betrekking tot de tonen verschillen de foto's van de Bechers minimaal. De vergelijking met de series schilderijen van Monet bevestigt dan ook vooral dat het onderwerp en de compositie ten gevolge van herhaling minder aandacht vragen en dat het oog wordt getrokken naar de details die in een enkel werk niet snel op zouden vallen.

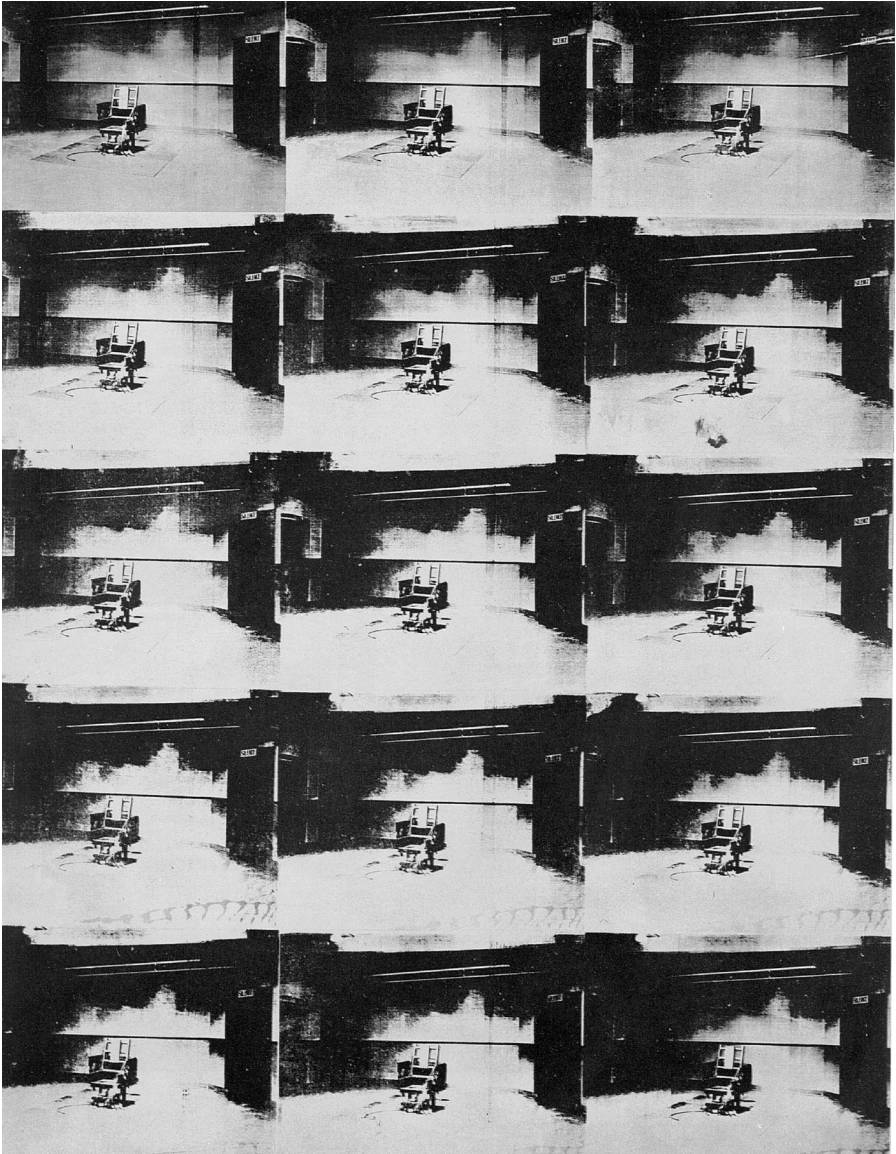
Wanneer echter op basis van verschillende processen van herhaling die Deleuze bespreekt in *Différence et répétition* wordt gekeken naar de herhalingen in de series kathedralen, hooibergen en vakwerkhuizen, valt nog een ander aspect op. Vooral het onderscheid dat Deleuze maakt tussen herhalingen van iets, dus een reeks met een beginpunt of origineel, en een reeks die eindeloos doorgaat zonder de ervaring van een oorsprong, zoals het tikken van een klok, is hier van toepassing. De schilderijen van de kathedraal van Rouen zijn representaties van het portaal van dit monumentale gebouw, dat het beginpunt of origineel genoemd kan worden ook al wordt de aandacht voor dit model door de herhaling minder. De geschilderde hooibergen zijn echter niet op één specifieke hooiberg terug te voeren. Deze schilderijenreeks bevestigt dat hooibergen veelvoorkomende bekende objecten zijn. De op veel verschillende locaties in Siegen gefotografeerde vakwerkhuizen lijken vanuit dat perspectief meer op de hooibergen dan op het specifieke portaal van de kathedraal van Rouen dat wordt herhaald in een serie. De Bechers geven wel de locatie van de gefotografeerde bouwwerken aan, maar niemand weet meer precies waar en wanneer het vakwerkhuis voor het eerst werd gebouwd. Er bestaat geen origineel model, de huizen tonen een herhalingsreeks die op een reeks tikken van een klok lijkt. Het gaat dus vooral om het herhalingsproces zelf.

De mechanisch geproduceerde foto's van vakwerkhuizen die dezelfde fysieke kenmerken hebben (en daardoor uniform ogen) en in oplagen zijn geproduceerd, verschillen in deze eigenschappen sterk van de olieverfschilderijen van Monet die als unieke kunstwerken worden gepresenteerd. Deze constatering leidt tot een nieuwe vraag met betrekking tot wat het origineel is in het werk van de Bechers en Khan. Deze vraag zal beantwoord worden aan de hand van een vergelijking van hun fotografische werk met de op foto's gebaseerde zeefdrukken

van de Amerikaanse kunstenaar Andy Warhol (1928-1987), omdat zijn werk deze vraag nog duidelijker aan de orde stelt en bepaalde kenmerken deelt met de series van de Bechers en andere met de projecten van Khan.

In zijn zeefdrukken bracht Warhol herhalingen van hetzelfde beeld in één werk samen, geordend in de vorm van een raster. Warhol gebruikte bijvoorbeeld voor *Orange Disaster* (1962) (afb. 3) een krantenfoto van een elektrische stoel. We zien hier dus niet een herhaling van een origineel – originele persfoto's blijven vrijwel altijd onzichtbaar – maar de herhaling van een kopie van de originele foto uit een krant. Deze krantenfoto was in de oplage van de krant al duizenden keren verschenen, wat mogelijk was geworden door de ontwikkeling van fotografische technieken en de grafische druktechnieken. Warhol zette dat reproductieproces voort door niet alleen de foto vijftien keer tot een soort tegeltableau te vermenigvuldigen, maar dit werk ook nog eens in oplage te produceren, als reeks (gedeeltelijk overschilderde) zeefdrukken, in plaats van als unica zoals schilderijen of tekeningen.

Er bestaan verschillende interpretaties van de herhalingen in het werk van Warhol, versterkt door tegenstrijdige uitspraken van de kunstenaar in interviews. Soms toont hij zich als volkomen onverschillige kunstenaar die maar wat raak knipt, plakt en vermenigvuldigt. Op andere momenten toont hij zich geïnteresseerd in de gevolgen van de snel opkomende beeldcultuur in de jaren vijftig en zestig. In de kern liggen de verschillende interpretaties niet ver uit elkaar. Sommigen concluderen dat de indringende foto van de elektrische stoel een soort decoratief tegelpatroon is geworden en hierdoor het ultieme voorbeeld is van de oppervlakkigheid van de massaconsumptie maatschappij. Anderen benadrukken de nog steeds actuele kwestie dat de herhaling van een beeld het beeld alleen in eerste instantie belangrijker maakt, zoals Warhol laat zien in het gebruik van foto's van Elvis Presley en Marilyn Monroe. Zij werden iconen dankzij de eenvoudige reproduceerbaarheid van fotografie. Maar het bijna eindeloos herhalen van een beeld leidt vervolgens tot vervlakking. Dit verschijnsel weerhoudt tegenwoordig hulporganisaties en journalisten ervan om televisiekijkers te overvoeren met dezelfde rampbeelden. *Orange Disaster* lijkt hier al voor te waarschuwen in 1962: een elektrische stoel is een gruwelijk beeld, maar vijftien keer dat gruwelijke beeld maakt het niet veelvoudig gruwelijker, maar juist minder aangrijpend.



Afb. 3 – Andy Warhol, *Orange Disaster*, 1963, acrylverf op zeefdruk, 269 x 207 cm [uit: E. Lucie-Smith, *Moderne kunst van abstract expressionisme tot hyperrealisme*, Amsterdam: Elsevier, 1983, 204]

Daar komen de beide interpretaties samen: Warhol toont dat de horror van een elektrische stoel kan verworden tot een decoratief patroon.

De onderwerpen van de foto's van de Bechers en Khan zijn minder beladen dan een elektrische stoel, en de zwart-witfoto's met een neutraal documentair karakter worden niet tot decoratief patroon, maar in hun herhalingsstrategieën vormen de werken van Warhol desondanks interessant vergelijkingsmateriaal. Door de presentatie van (vrijwel) gelijke beelden in carrévorm lijken vooral de werken van de Bechers en Warhol verwant te zijn. Maar in het gebruik van foto's van anderen waardoor het herhalingsproces complexer wordt en de relatie met het originele model indirecter, staan Khan en Warhol dichter bij elkaar. Daardoor ligt in hun werken, nog sterker dan in dat van de Bechers, de nadruk meer op de herhalingsstrategieën dan op het moment waarop het 'oorspronkelijke' beeld werd gemaakt. Ook Deleuze legt geen nadruk op het terugblikken naar de oorsprong van een reeks – de vraag wat er herhaald of gerepresenteerd wordt –, maar kijkt naar voren, naar het verwachtingspatroon en de mogelijke creatieve gevolgen van de herhaling. Daarom noemt Deleuze de derde synthese, namelijk die van tijd die vooruitwijst, "de koninklijke herhaling" ("la répétition royale"). Zij volgt op de eerste synthese van het heden, die de herhaling van gewoontes betreft, en de tweede synthese van het verleden, die de herhaling van het geheugen betreft en is daarvan de culminatie (Deleuze 125).

Het feit dat Khans foto *every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* herhalingen niet als serie naast elkaar toont, zoals in alle hiervoor genoemde voorbeelden, maar over elkaar heen, roept de vraag op wat dit verschil voor gevolg heeft voor de 'koninklijke herhaling' in dit werk. Reeksen naast elkaar kunnen immers eenvoudiger doorgedacht worden dan een contractie van over elkaar geplaatste beelden zoals in het werk van Khan. Deze vraag zal beantwoord worden aan de hand van de kenmerken van fotografie die dit resultaat mogelijk maken en enkele voorbeelden uit de geschiedenis van de fotografie.

Aspecten van herhaling in het medium fotografie

Doordat een foto sneller te produceren is dan een schilderij of een prent, werd fotografie al kort na haar uitvinding in 1839 toegepast om te documenteren. Interessant met betrekking tot het werk van de Bechers en van Khan is dat de

Franse biometrische onderzoeker Alphonse Bertillon in 1883 een systeem van *anthropométrie* ontwikkelde, dat later naar hem bertillonage werd genoemd, en dat vooral op politiebureaus en in gevangenissen werd gebruikt voor het registreren van misdadigers. De foto's werden zowel en face als en profiel genomen. De metrische fotografie was aan strenge eisen gebonden met betrekking tot achtergrond, belichting, afstand van de camera tot het model, etc. De werkwijze van Khan is echter nog meer verwant aan die van Bertillons Engelse collega Francis Galton. Galton zocht evenals Bertillon de essentie van criminaliteit door criminele types en medisch afwijkende personen door middel van fotoseries te definiëren, maar werkte vanaf 1877 met een andere methode, die van de *composite photograph*. Een tiental fotonegatieven werd over elkaar afgedrukt, waarbij hij ongetwijfeld gemanipuleerd moet hebben (afb. 4). Ook rassen onderzocht hij op deze wijze. Door de overlapping wilde Galton de kleine verschillen laten vervagen en alleen de overeenkomsten, de gelijkenissen benadrukken (Sekula 18-19, 40 ff). Dit lijkt een praktijk te zijn die ver achter ons ligt, maar in 1993 werd de werkwijze van Galton nogmaals herhaald, zij het met een ander doel voor ogen. Op de kaft van *Time Magazine* was een portretfoto van een vrouw geplaatst met als onderschrift: "Take a good look at this woman. She was created by a computer from a mix of several races. What you see is a remarkable preview of The New Face of America". De fotograaf en fotografietheticus Victor Burgin noemde deze foto een voorbeeld van Freuds term *Verdichtung*, en merkte op dat Freud de composietfoto's van Galton als voorbeeld koos bij zijn uitleg van deze term (Burgin 261). Deze constatering is in het bijzonder interessant met het oog op de volgende casus in deze bijdrage (afb. 5).

Door de monumentale formaten van de foto's van Khan – die ongeveer gelijk zijn aan de maten van de carrés waarin de Bechers delen van hun series presenteren (afb. 2) – keert het effect van 'uitmiddelen' ofwel de grootste gemene deler gedeeltelijk om. Op een grote afstand valt als eerste de gemeenschappelijke basisvorm op, maar bij het naderen van de foto wordt al snel de aandacht getrokken naar de kleine afwijkingen in de contouren en uitzonderlijke details in het object en de omgeving ervan. Dit is niet alleen het gevolg van de monumentale maat van de foto. In tegenstelling tot Galton, die de verschillen onderdrukte in de donkere kamer, koos Khan ervoor om bij het bewerken van het beeldmateriaal



Afb. 4 – Francis Galton, *An Inquiry into the Physiognomy of Phthisis by the Method of 'Composite Portraiture'*, 1881, composietfoto uit serie [uit: A. Scharf, *Pioneers of Photography*, New York: H.N. Abrams, 1976, 130]

in de computer te kiezen voor nadruk op de verschillen. Hierin lijkt hij Deleuze te volgen die constateert dat er helaas al vanaf Plato en Aristoteles de nadruk is gelegd op overeenkomsten in plaats van verschillen, omdat er op basis van overeenkomsten gecategoriseerd kan worden.

Khans werk toont voorts ook affiniteit met een andere observatie van Deleuze: “De rol van de verbeelding of van de geest die observeert in een veelvoud en fragmentatie van staten, is om iets nieuws uit herhaling te halen, er verschillen uit op te maken” (Deleuze 103).⁴ Verscheidene auteurs benadrukken de relatie tussen Deleuzes aandacht voor het nieuwe in herhaling en zijn belangstelling voor Nietzsches *ewige Wiederkehr*-theorie. Als de eeuwige wederkeer werkelijk eeuwig is, dan is er geen fundament, enkel eindeloze herhaling die zich niet op een oorsprong kan beroepen – een herhaling zonder model, zonder concept, geen representatie van een oorsprong maar de productie van verschil (Lütticken 99; Scheepers 38; Deleuze 115). De fotoserie van de Bechers heeft in de presentatie ervan (in een tentoonstelling of een fotoboek) een eerste werk als beginpunt en een laatste werk als eindpunt. Dat begin en eind is opgeheven in Khans presentatie van deze serie. Khan maakt hierbij gebruik van de eigenschap van transparantie van fotografie. Hij was begonnen met het afdrukken van meerdere analoge fotonegatieven over elkaar heen en zette die praktijk voort in digitale fotografie, waar het transparante negatief werd vervangen door software die het over elkaar plaatsen van beelden mogelijk maakte. Een opmerkelijk verschil met een schilderij

dat uit verschillende lagen bestaat, is dat van een schilderij vrijwel alleen de bovenste laag te zien is. Wanneer negatieven over elkaar afgedrukt worden of dat proces digitaal wordt geïmiteerd, is het niet te zien welke foto ‘onderin ligt’ en welke ‘bovenop’. Dus waar in reeksen altijd duidelijk is wat de volgorde is, kan dat onderscheid niet meer gemaakt worden in de foto van Khan: geen begin, geen eind, geen volgorde, maar een proces van herhaling dat alleen zichtbaar is dankzij de kleine verschillen.

Transparantie als kenmerk van fotografie heeft echter ook een andere betekenis, namelijk de transparantie van het beeldvlak. In tegenstelling tot een schilderij dat vrijwel altijd wordt aangeduid als “dit is een schilderij van iets of iemand”, wordt op een foto gewezen en gezegd: “dit is mijn dochter, ... dit was ons hotel...” Dat betekent dat men geneigd is bij het kijken naar een foto het medium als intermediair te negeren. Deze kwestie is complex met betrekking tot het werk van Khan. Bij het kijken naar een foto van een vakwerkhuis van de Bechers kan het medium vrij eenvoudig genegeerd worden. Maar betekent transparantie in de foto van Khan dat we ‘direct’ naar de foto’s van de Bechers kijken of naar vakwerkhuizen? Eigenlijk ziet men als eerste ‘herhalingen’ an sich.

De foto van Khan trekt dus in het bijzonder de aandacht naar het effect van contractie ofwel samentrekking van beelden. Deleuze (96) legt uit dat in de herhalingsreeks AB, AB, A... een contractie plaatsvindt van eerdere momenten in latere en dat zo het verleden onderdeel wordt van het heden. Zelfs de toekomst maakt deel uit van deze contractie doordat de reeks anticipeert op het verwachte vervolg. Khans contractie van sterk gelijkende beelden maakt vooral zichtbaar hoe waarneming werkt. Bij het zien van iets of iemand worden direct geheugenbeelden opgeroepen die gelijkenis vertonen en die vervolgens als vergelijkingsmateriaal dienen voor overeenkomsten en verschillen om dat wat wordt gezien een plek te geven in het beeldgeheugen. Elk beeld uit een reeks dat Khan toevoegt, lijkt zich zo tot de vorige en volgende te verhouden. Khan merkte in een interview in 2008 over de contractie van beelden in zijn foto’s op, dat het een uitdaging is om iets te creëren dat op het oppervlak van het papier bestaat en niet teruggevoerd kan worden op een geïsoleerd moment (Andersen s.l.). Dit effect van het niet laten terugblikken, maar aandacht vragen voor de gevolgen van herhaling, is te relateren aan Deleuzes ‘koninklijke herhaling’ die de aandacht vooruitricht. Maar

in het geval van de AB-reeks is het duidelijk welke AB eerder of later in de reeks staat. Bij geheugenbeelden die in het heden worden opgeroepen is die volgorde niet zo duidelijk, evenmin als in Khans samengetrokken beelden.

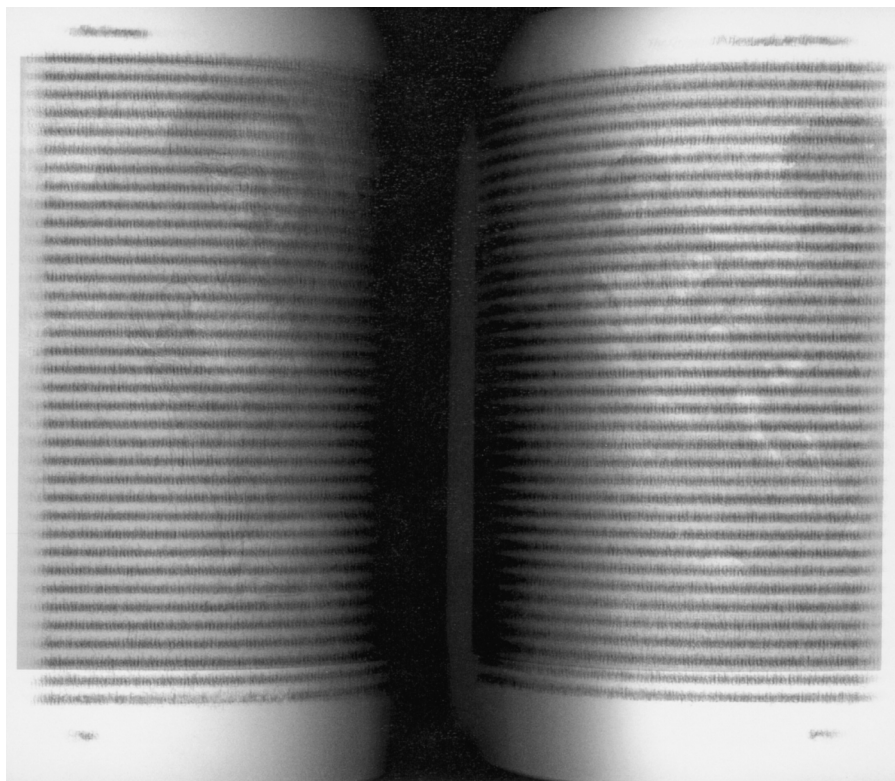
Toe-eigening

Een nog niet genoemd aspect waarin de herhaling in het werk van Khan zich onderscheidt van de andere genoemde werken, is de ‘toe-eigening’ van het werk van een andere kunstenaar. In enkele andere essays in deze bundel, zoals de bijdrage van Wim Tigges, komt eveneens de recente interesse voor het toe-eigenen van een werk van een voorganger ter sprake. Dit verschijnsel – met betrekking tot de hedendaagse beeldende kunst meestal aangeduid met de Engelse term *appropriation* – roept de vraag op of er sprake is van plagiaat of van meerwaarde. In de meeste gevallen betreft het een reflecteren op het toegeëigende werk van een collega-voorganger in plaats van kopiëren, ook al zijn sommige van deze werken technisch niets anders dan een kopie. Maar als *appropriation* betekent het toe-eigenen van beeld in een ‘nieuw’ beeld, zoals in literatuur sprake is van toe-eigenen van een tekst in een ‘nieuwe’ tekst, kan er dan sprake zijn van *appropriation* wanneer een beeldend kunstenaar zich een boek toe-eigent? Of is er bij transdisciplinair toe-eigenen sprake van een andere vorm van herhaling? Die vraag voert naar de tweede casus van deze bijdrage.

Herhaling en contractie van *Das Unheimliche* van Freud

Idris Khans *Sigmund Freud's The Uncanny* (2006) (afb. 5) is een complex geval van toe-eigening. Zien we hier de toe-eigening van twee schilderijen van Leonardo da Vinci of van een essay van Freud, waarin twee reproducties van deze schilderijen waren opgenomen? Kan er hier eigenlijk wel sprake zijn van toe-eigening van een tekst, omdat dat betekent, zoals bij Wim Tigges' casus *Mister Pip*, dat de inhoud of structuur van een andere tekst wordt overgenomen? De voorliggende casus beoogt niet een terminologische discussie hierover te voeren, maar maakt duidelijk wat de gevolgen zijn van Khans contractie van de pagina's van twee essays van Freud voor de kwesties van herhaling die Freud in deze essays beschrijft.

Een belangrijk verschil tussen de werken die het uitgangspunt vormden van *Sigmund Freud's The Uncanny* en *every... Bernd and Hilla Becher Gable Sided*



Afb. 5 – Idris Khan, *Sigmund Freud's The Uncanny*, 2006, foto (C-print), 184 x 209 cm [uit: tent. cat. *Idris Kahn every...*, K2o Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2008, 45. © artist]

House is – naast het verschil in medium – dat de foto's van de Bechers aan het publiek worden getoond op een wand en daardoor in één oogopslag zichtbaar zijn. Boeken, echter, moeten in de hand worden gehouden en doorgebladerd, omdat de inhoud van een boek niet in één oogopslag te zien is. Khan zei over het gevolg van zijn museale presentatie van een boek als monumentaal werk in een interview in 2008 dat het 'een-op-eenaspect' van het lezen van een boek een intieme ervaring is, in tegenstelling tot het kijken naar kunst in een museum, wat gewoonlijk een gedeelde ervaring is met anderen in de ruimte waarin het werk zich bevindt. Door een boek als onderwerp voor zijn werk te kiezen wordt aan dit

boek, naar zijn zeggen, de vertrouwde intieme ervaring ontnomen en wordt het tot een groot kunstwerk dat zindert voor de ogen van de kijker (Andersen s.l.). Khan gaat in deze opmerking echter voorbij aan de geschiedenis van de fotografie. Tot slechts enkele decennia geleden kenmerkte ook fotografie zich door intimiteit, in tegenstelling tot schilderkunst. Foto's waren (en zijn in merendeel nog steeds) klein, moesten in de hand genomen worden en werden in albums geplakt of in boeken of kranten afgedrukt, die ook doorgebladerd moesten worden. Ook de foto's van de Bechers waren door Khan pagina voor pagina uit een boek gekopieerd. Deze kanttekeningen verkleinen het verschil tussen Khans gebruikte bronnen, maar heffen het door Khan genoemde verschil tussen een boek en museale presentatie van monumentale foto's en fotoseries uiteraard niet op.

Een ander belangrijk verschil tussen de foto's van de Bechers en de teksten van Freud is het feit dat de essays van Freud geen materieel object zijn. Van de teksten bestaan verschillende uitgaven in verschillende lettertypes en bladspiegels. De uitgave die Khan gebruikte was waarschijnlijk een pocketuitgave die niet goed plat te scannen is. Dat geeft iets bevreemdends, unheimlichs (Engels: *uncanny*) aan de donkere middenpartij. Maar ook de illustraties, die hier letterlijk zijn opgenomen in de tekst, wekken een vervreemdende indruk. Doordat de reproducties vage schimmen van schilderijen van Leonardo da Vinci zijn geworden, lijken ze een vage, vertroebelde herinnering uit het geheugen te worden. Zoals zal worden aangetoond, sluiten ze hierdoor eigenlijk nog beter aan bij het betoog van Freud dan de door Freud gebruikte reproducties.

In de paar beschrijvingen die tijdens het literatuuronderzoek voor deze bijdrage werden gevonden, wordt op basis van de titel opgemerkt dat dit werk van Khan bestaat uit alle pagina's van Freuds essay *The Uncanny* (*Das Unheimliche*) uit 1919, in de lijn van Khans werken met *every...* in de titel.⁵ Deze auteurs namen blijkbaar niet de moeite om dit te controleren. Als men dat wel had gedaan, had de conclusie moeten zijn dat niet alleen de afbeeldingen van de schilderijen missen in dit essay, maar dat ook Leonardo da Vinci niet wordt genoemd. Blijkbaar was in het boek dat Khan scande ook het essay *Leonardo da Vinci and a memory of his childhood* (oorspronkelijke Duitse titel *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci*) uit 1919 opgenomen, een herziene versie van het essay uit 1910. Het is uiteraard ook mogelijk dat Khan de twee essays zelf heeft samengebracht omdat beide teksten

een interessante reflectie vormen op herhalingskwesties en de tekst over Leonardo een brug slaat tussen het eerstgenoemde essay en de beeldende kunst.

Freud begint *Das Unheimliche* met de opmerking: “De psychoanalyticus voelt maar zelden de aandrang om onderzoek op het gebied van de esthetica te doen. (...) Niettemin komt het soms voor dat hij zich wel voor een bepaald gebied van de esthetica moet interesseren. (...) Zo’n onderwerp is het *Unheimliche*. Het lijdt geen twijfel dat het verband houdt met wat schrik aanjaagt, met het angst- en huiveringwekkende; evenzeer staat vast dat dit woord niet altijd in een nauwkeurig te bepalen betekenis wordt gebruikt, zodat het nog wel het meest samenvalt met alles wat angst opwekt” (Freud 1963 [1919]: 45).⁶ Hij besteedt vervolgens veel aandacht aan de betekenis van de woorden *heimlich* en *unheimlich*. Hij baseert zich daarbij op het *Wörterbuch der Deutschen Sprache* (1860) van Daniel Sanders. In deze lange opsomming van betekenissen benadrukt hij de zin “*Unheimlich* noemt men alles wat geheim, in het verborgene (...) had moeten blijven en toch tevoorschijn is gekomen”⁷, een definitie ontleend aan Schelling (51). Toch blijken de termen *heimlich* en *unheimlich* dicht bij elkaar te kunnen liggen in de sfeer van het vertrouwde, behaaglijke en de sfeer van het geheime, verborgene (51).

Een relatie tussen het unheimliche en herhaling legt Freud onder meer in zijn constatering dat niet iedereen er misschien mee in zal stemmen dat het gevoel van *Unheimlichkeit* berust op het element van herhaling van hetzelfde. Hij benadrukt dat hij zelf heeft geconstateerd dat onder zekere voorwaarden en in combinatie met bepaalde omstandigheden een dergelijk gevoel onbetwistbaar wordt opgeroepen. Deze ervaring deed hem aan de hulpeloosheid van sommige droomtoestanden denken (65). Als voorbeeld noemt hij wanneer men in een onbekende, in het duister gehulde kamer op de tast naar de deur of de lichtschakelaar zoekt en daarbij voor de zoveelste keer tegen hetzelfde meubel opbotst. James Strachy maakt in de Nederlandse vertaling van deze bijdrage van Freud de kanttekening dat deze passage aansluit bij de herhalingsneurose ofwel dwangneurose waarover Freud in eerdere essays schreef (Strachy in Freud 2006b: 110). Een ander voorbeeld van herhaling in *Das Unheimliche* is het verhaal *Der Sandmann* van E.T.A. Hoffmann dat Freud uitvoerig bespreekt. De hoofdpersoon wordt achtervolgd door zich herhalende herinneringen aan verhalen over de zandman uit zijn kindertijd, die kinderen de ogen uit zou rukken. Daar ligt een direct verband

met het essay *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo Da Vinci*. In deze bijdrage speelt herhaling vooral een rol in de uitvoerig behandelde ‘Gierfantasie’ van Leonardo da Vinci. Freud beschrijft deze fantasie als volgt: “In een passage handelend over de vlucht van de gier, onderbreekt hij [Leonardo] zichzelf abrupt om gehoor te geven aan een plotseling bij hem opgekomen herinnering uit zijn vroegste jeugd: ‘Het lijkt al eerder mijn lotsbestemming te zijn geweest om me zo grondig met gieren bezig te houden, want als een heel vroege herinnering komt mij voor de geest dat, toen ik nog in de wieg lag, een gier tot mij neerdaalde, met zijn staart mijn mond opende en met die staart vele malen tegen mijn lippen stootte” (Freud 1919: 21).⁸ James Strachy legt in zijn inleiding van de Nederlandse vertaling van het essay uit dat deze kern van Freuds betoog gedeeltelijk is gebaseerd op een vertaalfout van de vogelnaam. Freud had de vertaalfout van wouw naar gier ofwel overgenomen uit de Duitse vertaling van Leonardo’s notitieboeken door Marie Herzfeld in 1906, of uit de Duitse vertaling van een boek over Leonardo van Merezjkovski uit 1902 waarin het Russische woord voor wouw correct was, maar in Duitse vertaling een gier was geworden. Een wouw is ook een roofvogel, maar het grote verschil is dat Freud zijn betoog baseert op de relatie tussen gier en moeder die teruggaat op de Egyptische oudheid. Waarschijnlijk is het, volgens Egyptologen, de klankverwantschap die gier en moeder met elkaar verbond (Strachy in Freud 2006a: 203).

Freud legt de gierfantasie van Leonardo als volgt uit. De fantasie is samengesteld uit de herinnering aan het gezoogd worden en aan het gekust worden door zijn moeder. De kunstenaar is het als gunst van de natuur gegeven om zijn geheimste, voor hemzelf verborgen zielenroerselen in kunstwerken tot uitdrukking te brengen die anderen, onbekende derden, intens ontroeren, zonder dat zij zelf weten aan te geven wat nu die ontroering teweegbrengt. Wie aan Leonardo’s schilderijen denkt, zal zich, volgens Freud, stellig de merkwaardige, fascinerende, raadselachtige glimlach herinneren die hij op de lippen van zijn vrouwenfiguren heeft getoverd. Verdiept de beschouwer zich vervolgens wat meer in het schilderij *Anna te drieën*, dan komt hij abrupt tot het besef dat Leonardo in dit doek de synthese van de geschiedenis van zijn jeugd heeft gelegd (Freud 1919: 53).

De kwestie wordt vervolgens nog complexer. Op basis van de eerste versie van het essay van Freud uit 1910, keek een zekere Oskar Pfister naar deze schil-

derijen van Leonardo in het Louvre en schreef daar in 1913 een tekst over. In 1919 geeft Freud een herziene versie uit van zijn essay, verwerkt daar citaten in uit Pfisters tekst, en merkt hierover op dat deze auteur een opmerkelijke ontdekking heeft gedaan in het schilderij *Anna te drieën*. Hij had in de vorm van het geschilderde kleed van Maria de contouren van een gier ontdekt. Freud citeert vervolgens Pfister: “Op het schilderij dat de moeder van de kunstenaar voorstelt, is namelijk in alle duidelijkheid een gier, het symbool van moederlijkheid te zien. In de blauwe doek, die bij de heup van de voorste vrouw zichtbaar wordt en tot schoot en rechterknie reikt, is de uiterst karakteristieke kop, de nek en de scherp gebogen aanzet van de romp van een gier te zien. Van de beschouwers aan wie ik mijn vondst toonde, heeft bijna niemand zich aan de evidentie van dit zoekplaatje kunnen onttrekken.” (Pfister in Freud 1919: 55).⁹ Pfister blijkt vooral nadruk te leggen op de vorm van de draperie om de arm van de vrouw: een uitgespreide vogelstaart, waarvan het rechter uiteinde precies als in Leonardo’s beslissende kinderroom naar de mond van het kind, dus die van Leonardo, leidt.

De geheimzinnigheid van deze schilderijen die door Freud wordt opgemerkt in zijn essay, is door Khans herhalingstechniek gewijzigd van een geheimzinnige symboliek in visuele raadselachtigheid. De draperie in de vorm van een gier is zo goed als verdwenen. Blauw wordt erg licht op een zwart-witfoto. Daardoor hadden fotografen vroeger altijd veel moeite met het fotograferen van luchten met wolken. Daarentegen lijkt de rafelige zwarte langwerpige vorm die om de lichte naad van het boek is ontstaan (doordat er geen licht viel op de binnenzijde van het boek bij het scannen ervan, wat een ‘fotografisch’ effect is), bijna een zwarte vogelveer geworden te zijn.

Een ander gevolg van de fotografische techniek is te zien in de reproductie van *Mona Lisa*, namelijk in de spiegelbeeldige afbeelding ervan. Stond het schilderij al per ongeluk spiegelbeeldig afgedrukt in het boek dat Khan scande? Of heeft Khan het zelf omgekeerd? Die vraag kan op basis van de beschikbare informatie niet worden beantwoord, maar in beide gevallen geldt dat we te maken hebben met een specifiek kenmerk van een (foto)grafische techniek. Door de indirecte techniek kan al of niet gekozen worden voor een gespiegelde afdruk; een spiegelbeeld zal zelden te zien zijn in een geschilderde of getekende kopie. De spiegelbeeldige weergave roept een unheimlich gevoel op, unheimlich in Freuds

definitie dat iets vertrouwd iets bevreemdends krijgt, ofwel ‘vreemd vertrouwd’ wordt (Royle vii). Deze conclusie sluit aan bij Slavoj Žižeks opmerking dat de verandering van een detail in een bekend beeld ineens het hele beeld vreemd ofwel unheimlich maakt (Žižek 53).

In de reproductie van *Mona Lisa* is bovendien door de overlappende tekstpagina’s een interessante kunsthistorische associatie ontstaan, een zogenaamd *déjà vu*, wat volgens Freud een essentieel kenmerk van het *Unheimliche* is (Royle 2). Over de bovenlip van *Mona Lisa* lopen licht gebogen zwarte tekstregels, die de associatie oproepen met een van de eerste voorbeelden van herhaling als *appropriation* in de kunstgeschiedenis, namelijk de reproductie van de *Mona Lisa* die door Marcel Duchamp werd voorzien van een snor en van de letters LHOOQ.¹⁰ Kortom, het herhalen van scannen en stapelen van pagina’s door Khan resulteerde in de onleesbaarheid van de tekst, maar leidt tot wat Deleuze, zoals eerder genoemd, de rol van de verbeelding noemde: iets nieuws uit herhaling creëren (Deleuze 76).

Beide schilderijen van Leonardo zijn door de tekstregels ‘vertroebeld’ en gedeeltelijk ‘verborgen’. De tekst staat echter niet alleen letterlijk maar ook figuurlijk tussen de toeschouwer en de schilderijen. De inhoud van Freuds tekst ‘belemmert’ namelijk na het lezen ervan een rechtstreekse neutrale waarneming van de schilderijen, of de lezer het eens is met Freud of niet. Hier herhaalt zich een proces: Freuds essay uit 1910 werkte als een visuele zeef voor Pfisters waarneming van *Anna te drieën*. Diens essay uit 1913 vormde een ‘nieuwe bril’ voor Freud. De versie van Freuds essay uit 1919 inspireerde Khan tot een nieuwe blik, die vervolgens de waarnemer van zijn werk door een veelgelaagd filter naar de schilderijen laat kijken.

Uit de analyse van Khans foto *Sigmund Freud’s The Uncanny* in vergelijking met de twee essays van Freud die aan dit werk ten grondslag liggen, kan geconcludeerd worden dat enerzijds door de foto alle pagina’s van Freuds essays in één oogopslag zichtbaar en transparant worden, dat anderzijds door de overlapping de tekst onleesbaar is geworden, en dat uiteindelijk de samengebalde essays resulteren in een visualisatie van de inhoud van de essays: het *Unheimliche* als spanning tussen het verborgene en het zichtbare. Deze conclusie sluit aan bij een interessante opmerking van Nicholas Royle over het essay *Das Unheimliche*.

Hij stelt dat het als essay de kenmerken vertoont van het door de auteur beschreven *Unheimliche*: vreemd incoherent, eigenaardig herhalend en onafgesloten (Royle 8).

Herhaling speelt echter niet alleen een rol in het uiteindelijke beeld van de foto's van Khan; de arbeidsintensieve, monotone repeterende handeling van het scannen van pagina's kan in negatieve zin worden vergeleken met de dwangneuroses die Freud beschrijft. Margaret Iversen verbindt in haar essay *What is a Photograph?* zelfs de mechanische reproduceerbaarheid van fotografie in het algemeen aan Freuds dwangneurose: fotografie herhaalt mechanisch wat in werkelijkheid niet meer herhaald kan worden (Iversen 114). De wijze waarop Khan herhalend fotografeert lijkt daar een extreem voorbeeld van te zijn. Veelvuldige herhaling kan echter ook in positievere zin uitgelegd worden. Hillel Schwartz zoekt de relatie van de mens met herhaling in een zeer basaal moment: het moment waarop een mens letterlijk en op originele wijze begint met het maken van kopieën van de eigen cellen (Schwartz 19). Het eindeloos herhalen is bovendien een kenmerk van (typisch menselijk geachte) religieuze rituelen. Deze rituelen worden met regelmaat herhaald, en herhaling van handelingen en teksten vormt er een belangrijk onderdeel van. Khans herhalende handelingen zijn echter geen ritueel te noemen in de definitie van Frits Staal, die stelt dat een ritueel eigenlijk puur activiteit is, zonder betekenis of doel (Staal 131). Beide casussen in deze bijdrage tonen aan dat betekenisvorming een belangrijk doel is van Khans herhalingsprocessen.

Religieuze rituelen blijken wel als inspiratiebron een rol voor Khan gespeeld te hebben. Khan werd in Engeland geboren, maar groeide op in het spanningsveld tussen een traditioneel-religieuze opvoeding en een moderne westerse omgeving. Voor het werk *every ... Page of the Holy Quran* (2004) gebruikte hij de Koran van zijn vader, die een duidelijk stempel had gedrukt op zijn leven. Volgens opvattingen van moslims zou de Koran de hele wereld omvatten: het gehele weten, dat voortdurend herlezen en geleerd moet worden (Müller-Tamm 14). In een interview in 2007 vertelde Khan dat hij sinds zijn veertiende jaar geen praktiserende moslim meer is, maar dat het proces van het voortdurend herhalend lezen van de Koran hem inspireerde tot het maken van kunst volgens een proces van herhaling (Benedictus s.l.). De relatie die Khan hier legt tussen zijn jeugdervaringen

en herhalingsstrategieën als kunstenaar, volgt het beeld dat Freud beoogt te schetsen van een kunstenaar aan de hand van jeugdervaringen van Leonardo die door zouden werken in zijn schilderijen. Freuds betoog over hoe een jeugdervaring zich herhaalt in latere artistieke uitingen, bleek echter uiteindelijk meer inzicht te geven in hoe herhaling via vertaalde bronnen tot fouten leidt (*différence in répétition*) dan in het leven en werk van Leonardo.

De werken van Khan lijken op het eerste gezicht slechts herhalingen te zijn van dezelfde techniek. Het werkproces bestaat inderdaad uit een systematische herhaling van een zelfde handeling, namelijk fotograferen of scannen. Maar nauwkeurige waarneming laat vele interessante verschillen zien die zijn voortgekomen uit Khans herhalingsstrategieën. De diversiteit begint al bij de bronnen die hij kiest, waarin herhaling op uiteenlopende wijzen een rol blijkt te spelen. Khans daarmee geproduceerde werken, zoals *every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* en *Sigmund Freud's The Uncanny*, zijn rijkgeschakeerde contracties van herhalingen te noemen, samentrekkingen van enerzijds de herhalingsprocessen in de bronnen en anderzijds van inzichten in de betekenissen van de bronnen en toevoegingen van nieuwe betekenissen met betrekking tot herhalingsprocessen. Door de contracties worden ook de vele minimale verschillen in de herhalingen zichtbaar. Er kan dus geconcludeerd worden dat Khan de interne differenties zichtbaar maakt of zelfs toont dat verschil inherent is aan herhaling. Hierin bevestigt hij Deleuzes visie op herhaling en verschil. Bovendien zijn door de fotografische technieken die Khan toepaste het beginpunt (eerste foto van de serie en eerste pagina van de essays) en het eindpunt (laatste foto en pagina) van de herhaalde reeks niet meer te onderscheiden en lijkt een onbegrensde en oneindige herhaling te ontstaan. Een ander gevolg van Khans proces van herhaling is dat zeer bekende en vertrouwde (*heimliche*) werken, zoals de twee schilderijen van Leonardo en de essays van Freud, maar ook de fotoserie van de Bechers, 'vreemd vertrouwd' (*unheimlich*) zijn geworden.

Khans opmerking in een interview dat Deleuzes *Différence et répétition* een belangrijke inspiratiebron vormde, was de aanleiding om enkele opmerkingen uit dit boek aan Khans werk te koppelen. Een interessante relatie bestaat vooral in Deleuzes constatering dat herhaling niets verandert aan een object, maar wel

iets in de geest van de toeschouwer. Dit kenmerkt wat er gebeurt door de herhalingsstrategie van Khan: ook al is niet elk vakwerkhuis van de Becherfoto's te herkennen, en al zijn de pagina's van Freuds essays niet meer te onderscheiden, de foto's geven niet de indruk een bewogen foto van een huis te zijn of een blad met zwarte abstracte banen. De gelaagdheid van de foto's toont de rijkdom aan kleine verschillen en betekenissen die door de herhalingsprocessen voortgebracht werden. Hierdoor sluiten *every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* en *Sigmund Freud's The Uncanny* meer aan bij de open benadering van herhaling van Deleuze dan bij de dwangneurose van Freud.

Noten

1. Sommige fotografische werken van Khan waren in eerste instantie op een kleiner formaat afgedrukt. *Every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House*, was in 2003 bijvoorbeeld op een formaat 67 x 53 cm afgedrukt en pas een jaar later op groot formaat.
2. Om inzicht te krijgen in Deleuzes visie op herhaling werden James Williams' boek *Gilles Deleuze's Difference and Repetition. The Critical Introduction and Guide* (2003) en de dissertatie *Differentie en politiek. Een inleiding tot de filosofie van Gilles Deleuze* (1996) van Monique Scheepers over Deleuze als leidraad gebruikt.
3. "La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple (...) Le paradoxe de la répétition n'est-il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple?"
4. "Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l'imagination ou de l'esprit qui contemple dans ses états multiples et morcelés."
5. Zie bijvoorbeeld Müller-Tamm 13; Williams s.l.
6. "Der Psychoanalytiker verspürt nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen (...) Hie und da trifft es sich doch, daß er sich für ein bestimmtes Gebiet der Ästhetik interessieren muß (...) Ein solches ist das 'Unheimliche'. Kein Zweifel daß es zum Schreckhaften, Angst- und Grauererregenden gehört, und ebenso sicher ist es, daß dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt."
7. "Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist."
8. "An einer Stelle, die vom Fluge des Geiers handelt, unterbricht er sich plötzlich, um einer in ihm

auftauchenden Erinnerung aus sehr frühen Jahren zu folgen. ‘Es scheint, daß es mir schon vorher bestimmt war, mich so gründlich mit dem Geier zu befassen, denn es kommt mir als eine ganz frühe Erinnerung in den Sinn, als ich noch in der Wiege lag, ist ein Geier zu mir herabgekomen, hat mir den Mund mit seinem Schwanz geöffnet und viele Male mit diesem seinen Schwanz gegen meine Lippen gestoßen.’

9. “Auf dem Bilde, das die Mutter des Künstlers darstellt, findet sich nämlich in voller Deutlichkeit der Geier, das Symbol der Mütterlichkeit. Man sieht den äußerst charakteristischen Geierkopf, den Hals, den scharfbogigen Ansatz des Rumpfes in dem blauen Tuche, das bei der Hüfte des vorderen Weibes sichtbar wird und sich in der Richtung gegen Schoß und rechtes Knie erstreckt. Fast kein Beobachter, dem ich den kleinen Fund vorlegte, konnte sich der Evidenz dieses Vexierbildes entziehen.”

10. De letters LHOOQ klinken uitsproken als “Elle a chaud au cul” wat betekent dat zij ‘een hete kont heeft’ ofwel prostituee is.

Literatuur

Andersen, Magnus, “Interview: Idris Khan”, 2008, te raadplegen op

<http://www.kopenhagen.dk/index.php?id=12624>, geraadpleegd op 15-08-2009.

Benedictus, Leo, “Interview Idris Khan”, in *The Guardian*, 02-08-2007, te raadplegen op

<http://www.guardian.co.uk/theguardian/2007/aug/02/arts>, geraadpleegd op 15-08-2009.

Burgin, Victor, *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley, Los Angeles en Londen: University of California Press, 1996.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Parijs: Presses Universitaires de France, 1968.

Freud, Sigmund, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci*, Leipzig en Wenen: Franz Deuticke, 1919 [2de herziene versie, 1910]. Nederlandse vertaling uit: *Sigmund Freud. Werken*, dl. 5, vert. Wilfred Oranje, inl./ann. James Strachy e.a., Amsterdam: Boom, 2006a, 206-275.

Freud, Sigmund, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer, 1963 [1919]. Nederlandse vertaling uit: *Sigmund Freud. Werken*, dl. 8, vert. Wilfred Oranje, inl./ann. James Strachy e.a., Amsterdam: Boom, 2006b, 94-115.

Iversen, Margaret, “What is a Photograph?” (1994), in Herta Wolf (red.), *Paradigma Fotografie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, 108-131.

Lawson, Sheila. “Doppelgänger. Wendy McMurdo interviewed by Sheila Lawson” (April/May 1995), in Brittain, D. (red.), *Creative Camera. Thirty years of writing*, Manchester en New York: Manchester University Press, 1999, 251-256.

- Lütticken, Sven, "Appropriation-mythologie", in S. Lütticken, *Geheime Publiciteit*, Rotterdam: NAI Uitgevers, 2005, 85-105.
- Müller-Tamm, Pia, "Idris Khans every ..., after ..., all ...", in *Idris Kahn every ...*, tent. cat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2008, 8-15.
- Royle, Nicholas, *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press, 2003.
- Scheepers, Monica M., *Differentie en politiek. Een inleiding tot de filosofie van Gilles Deleuze*, Leiden (diss. Universiteit Leiden), 1996.
- Schwartz, Hillel, *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York: Zone Books, 1996.
- Sekula, Allan, "The body and the Archive", in *October*, (Winter 1986) 39, 2-64.
- Staal, Frits, *Ritual and Mantras. Rules Without Meaning*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993 (1990).
- Williams, Eliza, "Idris Khan", in *Art Monthly*, oktober 2006, te raadplegen op http://findarticles.com/p/articles/mi_6735/is_300/ai_n28410082/, geraadpleegd op 15-08-2009.
- Williams, James, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition; a Critical Introduction and Guide*, Edinburgh: Edinburgh University's Press, 2003.
- Žižek, Slavoj, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.

PETER VERSTRATEN

‘Play it again...’:
De waarde van
filmremakes

In een scène uit de film *Copie Conforme* (Abbas Kiarostami, 2010) neemt een door Juliette Binoche gespeelde galeriehoudster, die slechts als ‘Elle’ op de aftiteling staat, de filosoof James Miller (William Shimell) mee naar een klein museum in Toscane. Zij toont hem een schilderij dat naar haar idee een illustratie vormt van de theorie in de recente essayistische studie *Copie Conforme* van James. Ruim twee eeuwen lang heeft men het portret *Musa Polimnia* als een originele afbeelding beschouwd, totdat nader onderzoek uitwees dat het slechts een imitatie was van een al bestaand schilderij. Sindsdien wordt het portret niettemin gekoesterd als de ‘originele kopie’ in het museum. Als de galeriehoudster de status van het portret kort heeft toegelicht volgt daarna, om de kwestie van herhaling te beklemtonen, een uitvoerig exposé van een museumgids over de geschiedenis van het schilderij. In het Italiaans. Direct daarna horen we het verhaal nog een keer, als de gids naar het Frans overschakelt. De ‘originele kopie’ is in zoverre een onderstreping van James’ theorie, omdat hij daarin de waardering van het authentieke boven namaak poogt te weerleggen. In zijn lezing bij de promotie van zijn boek noemt James de anekdote over Lorenzo de Medici die aan Michelangelo opdracht gaf om zijn door hemzelf vervaardigde sculptuur van de Cupido *all’ antica* na te bootsen, want daarmee zou het beeld, enkel vanwege de reputatie van de kopieerder, enorm in waarde stijgen.

Het zal weinig verbazing wekken dat er in een film waarin het onderscheid tussen origineel en kopie wordt bevraagd allerlei shots zijn die zich formeel herhalen – zo krijgen we een frontaal shot van ‘Elle’ die recht in de camera staart als ze zich voor een spiegel opmaakt, en vlak voor het einde zien we hoe James frontaal wordt gefilmd als hij zichzelf in een spiegel bekijkt. We zien eveneens een shot waarbij een spiegel hetzelfde tafereel reflecteert als de achteruitkijkspiegel van een motor. Er zijn tevens thematische herhalingen, waarvan de meest opvallende is dat ‘Elle’ met James een bezoekje brengt aan de hotelkamer waar ze vijftien jaar eerder hun huwelijksnacht hebben beleefd. ‘Elle’ zegt dat, nu ze ter plekke is, allerlei herinneringen haar weer te binnen schieten, maar voor James geldt dat niet. En, tot slot, de film is zelf eveneens te zien als een herhalingsoefening. Diverse critici hebben terecht gewezen op de nauwe verwantschap met Roberto Rossellini’s *Viaggio in Italia* (1954) over een getrouwd koppel dat op reis door Italië bemerkt hoezeer ze van elkaar vervreemd zijn geraakt. Behalve een

inhoudelijke parallel deelt Kiarostami met Rossellini een schijnbaar onnadrukkelijke en serene cameravoering, die niettemin zorgvuldig gekadreerd is.

De studie die James heeft geschreven kent als ondertitel: ‘Beter een goede kopie dan het origineel’. De auteur legitimeert deze ondertitel weliswaar met het argument dat de uitgever graag een tekst wenste die stof zou doen opwaaien, maar de titel is daarmee zeker niet onzinnig. In dit artikel beoog ik niet het gelijk van James’ ondertitel te beargumenteren, want ‘beter’ riekt naar het debiteren van een nieuwe hiërarchie. Wel probeer ik te formuleren onder welke voorwaarden we, binnen de geschiedenis van de cinema, van een ‘geslaagde kopie’ kunnen spreken.

Geen angst voor invloed

Toen Christopher Nolans film *Inception* in de zomer van 2010 volle zalen trok en ook nog op internet hoge waarderingsscores ten deel viel, pikte de pers onmiddellijk het bericht op dat het grondidee van de film gekaapt leek van een Donald Duck-strip. Zelfs deze hippe en tot hype verheven blockbuster haalde de inspiratie van elders, en dan nog wel van een Disney-cartoon, luidde de reactie met een meesmuilende ondertoon. De vrees niet origineel (genoeg) te zijn is behalve de duistere droom van menig artiest, tevens de voedingsbodem van Harold Blooms even befaamde als beruchte these uit zijn literatuurwetenschappelijke studie *The Anxiety of Influence* (1973). In een betoogstijl die een zekere lyrische ambitie verraadt, stelt Bloom dat elke generatie kunstenaars onder de betoverende invloed van voorgangers staat. Ook als de jonge garde nadrukkelijk rebelleert en afstand neemt van vigerende conventies, doet zij dat door de dan heersende culturele elite als referentiepunt te nemen. Elke nieuwe lichtung kent de drang om de voorgangers te willen overtroeven, maar het netto resultaat is, zo poneert Bloom, dat die drang de artistieke waarde eerder negatief dan positief beïnvloedt.

Van alle mogelijke manieren waarop de jongere artiesten zich tot de gevestigde orde verhouden, die van hommage via ironische imitatie tot het zich afzetten verloopt, is in wezen de optie van de metalepsis het interessantst. Men wil niet in de schaduw van de vaderlijke voorganger opereren, maar men heeft het verlangen om temporeel aan die vader vooraf te gaan. Louis A. Renza heeft dat wel eens getypeerd als freudiaanse sciencefiction, en de beste visualisatie van dit

verlangen is de populaire film *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985). Marty McFly (Michael J. Fox) is een puber uit een gezin dat uitermate stroef draait, mede door zijn sukkelige vader George (Crispin Glover) die zich immer laat ringeloren door zijn plaaggeest Biff. Via een pijlsnelle auto reist Marty dertig jaar terug in de tijd, naar 1955. Hij is dan zelf nog niet geboren, want het is pas het jaar waarin zijn vader en moeder elkaar zullen gaan ontmoeten. Door de komst van Marty lijkt die ontmoeting echter te worden gedwarsboomd, want zijn toekomstige moeder Lorraine heeft meer oog voor hem dan voor George. Als gevolg daarvan ziet Marty hoe op een door hem uit de toekomst meegebrachte foto de beeltenissen van hem en zijn broer en zus vervagen. Marty moet ervoor zorgen dat hij de slappe George zoveel assertiviteit bijbrengt dat hij alsnog in Lorraines vizier komt. Daadkracht van de vader is nodig om de geboorte te garanderen van Marty, die als zoon een bedreigde oorsprong moet lijmen. George werpt met hulp van Marty niet alleen zijn schroom van zich af om Lorraine te veroveren, maar als Marty terugkeert in het heden blijken ook alle gezinsleden een gunstige transformatie te hebben ondergaan. De verandering in karakter waartoe Marty zijn vader in 1955 aanzet, werkt positief door in een verbeterde versie van het heden. Dit proces waarbij de zoon via een tijdreis de vader van een nieuw gezicht voorziet, vereist een (figuurlijke) omkering in de tijd: niet de oudere kneedt, vormt en instrueert de jongere, maar andersom. Tegelijk wordt die omkering in de tijd in deze sciencefictionfilm geneutraliseerd. Elk spoor van de zoon als initiator van de huidige orde wordt gewist alsof er geen herstelwerkzaamheden zijn verricht.

Back to the Future leunt op een utopische fantasie die raakt aan het omzeilen van de angst om slechts een afgeleide van een voorganger te zijn. De voorganger is niet origineler, maar zijn creativiteit is ingefluisterd door de 'kopie'. De zoon – als lid van de jongere garde – is niet degene die de geschiedenis zich laat herhalen, maar de zoon is de louterende bron van waaruit de geschiedenis zich begint te voltrekken. Op voorwaarde van deze status als bron die de vader naar zijn wensbeeld heeft gekneed, kan de zoon vervolgens zijn rol als nazaat van de vader aanvaarden en zich ermee tevreden stellen om in diens voetsporen te treden.

Als Zemeckis' film de humoristische versie biedt van de vormende invloed van kopie/zoon op origineel/vader, dan kan Jorge Luis Borges' fameuze korte verhaal *Pierre Menard, schrijver van de Quichot* (1939) als zijn serieus-filosofische

pendant worden beschouwd. Het verhaal is een (nep)necrologie en is voornamelijk gewijd aan het ‘onzichtbare meesterwerk’ van de twintigste-eeuwse dichter Pierre Menard. Hij ondernam de schijnbaar heilloze onderneming om gedeeltes uit Miguel de Cervantes’ klassieke roman *Don Quichot* (1602) te herschrijven en ‘kopieerde’ elk woord van de originele tekst. Menard kwam aldus tot een rechtstreekse reproductie van enkele hoofdstukken uit Cervantes’ ridderfictie. Anders dan de lezer wellicht zou verwachten, veroordeelt de verteller in *Pierre Menard* de nabootsing niet, maar is er lyrisch over. Volgens de verteller laat Menards tekst ons opnieuw de *Don Quichot* zien door als uitgangspunt te nemen “hoe zouden we de Don Quichot lezen als die vandaag de dag was geschreven?”

Vanuit dit perspectief begint de verteller de schijnbaar idiote herschrijving uitbundig te prijzen: de tweede versie is oneindig veel rijker dan de oorspronkelijke versie van Cervantes. Het schrijven van de *Quichot* rond 1600 was een “redelijke, noodzakelijke, wie weet onvermijdelijke onderneming; in het begin van de twintigste [eeuw] is zo iets bijna onmogelijk” (130). Oftewel, de periode waarin Cervantes leefde, leende zich voor het schrijven van zo’n ridderfictie, maar het is regelrecht gewaagd om als twintigste-eeuwer op dit genre terug te grijpen. Bovendien is het gebruik van de archaïserende stijl, gangbaar ten tijde van Cervantes, bewonderenswaardig in een hedendaagse context, en gelden de aangesneden onderwerpen en stellingnamen inmiddels als regelrecht onorthodox (132).¹

De lofzang van de verteller toont dat de fascinatie voor een tekst altijd bemiddeld is. We bewonderen een oude tekst niet als historische bron, maar beoordelen hem onontkoombaar voorbij zijn originele context: ons genot van de tekst kan nooit samenvallen met het plezier van eerste lezers. In *Pierre Menard* krijgt die fascinatie gestalte als een te letterlijke identificatie door de verteller met de rol van de kopiërende herschrijver.² Wat de verteller aanspreekt, is dat Pierre Menard een hedendaagse lezer van *Don Quichot* is, die niet bezig is met het opsporen van de bedoeling van de oorspronkelijke auteur. Integendeel, Menard is een lezer die met zijn overschrijven de oude tekst ‘herschrijft’ en hem, tot op zekere hoogte, vertaalt naar zijn eigen culturele en historische context. Door de kopie wordt de bestaande tekst gemoderniseerd, want (opnieuw) ingekaderd.

Hoewel de mogelijkheid open blijft dat de verteller zich opzichtig en bijna plagerig naïef voordoet, is het verhaal van Borges op te vatten als een pleidooi

voor een mentaal experiment: wat nu als we ons verbeelden dat allerlei (bestaande) teksten zijn geschreven door andere auteurs, afkomstig uit andere periodes en culturen? In dat geval ondergaan deze teksten een fundamentele transformatie in de optiek van de verteller. Het is een perspectief dat door Roland Barthes een niveau hoger wordt getild als hij zijn notie van ‘herlezen’ formuleert. In zijn essay *S/Z* poneert hij dat hij lezen beschouwt als een commerciële en ideologische gewoonte. We consumeren een verhaal maar al te vaak voor de plot, en als we die kennen, gaan we door naar het volgende boek. Maar dergelijke enkelvoudige lezingen confronteren ons slechts met het altijd al gelezene. Bij een eerste lezing, zo analyseert Barbara Johnson op haar beurt Barthes’ visie, zien we niet meer dan wat al in ons aanwezig is. Lezen is gelijk te schakelen aan de ‘herhaling van min of meer hetzelfde’, terwijl herlezen een noodzakelijke activiteit is om de tekst van herhaling te redden. Het herschrijven – of zo je wilt, overschrijven – door Pierre Menard van de Don Quichot is daarom bovenal een vorm van barthiaans herlezen: met louter lezen blijven we gevangen in een vertrouwd kader, waar we pas uit kunnen geraken als we gaan herlezen. Dan kunnen, voorbij de plot zelf, de ogen opengaan voor de marges van de tekst, voor de aanvankelijk over het hoofd geziene, bijzondere details. Pas dan nemen we wellicht een andere houding aan tegenover de tekst, omdat we het plotverloop kunnen negeren. Maar ondanks dit pleidooi voor herlezen en herschrijven is niet elke herlezing/herschrijving automatisch ook een reddingsoperatie.

Gaten opvullen

In zijn *The Fright of Real Tears* kant Slavoj Žižek zich tegen wat hij het postmoderne fenomeen van “filling in the gaps” noemt. Een kunstwerk krijgt in dat geval een vermeend perfectere gedaante, omdat tot ons is doorgedrongen wat in feite ontbreekt. Zo maakte Gus van Sant in 1998 een remake van Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) die nagenoeg letterlijk was, tot de shotsequenties aan toe. Het gros van de critici beschouwde de film als een ‘ijskoude douche’, omdat de remake het origineel, zonder nadere motivatie, te nauwgezet navolgte. Maar vanuit de zienswijze van Pierre Menard kun je eerder kritiek op Van Sants *Psycho* hebben omdat zijn versie niet letterlijk genoeg was. In de make-over zijn kleine wijzigingen ten opzichte van Hitchcocks versie aangebracht: behalve dat de film

in kleur is geschoten en de gestolen som geld groter is, heeft Van Sant een extra shot ingevoegd. Norman gluurt nu niet slechts door een kijkgaatje naar Marion, zoals bij Hitchcock, maar we zien ook dat hij masturbeert. Volgens Žižek is hier sprake van een denkfout: Van Sant vult hier een verondersteld gat door te tonen wat Hitchcock in zijn tijd niet mocht laten zien. Maar de postmoderne neiging om alles te laten zien werkt hier contraproductief, zo argumenteert Žižek, omdat het tonen van een masturberende Norman hem eerder minder dan meer monstreuus maakt (146-147).

Met verwijzing naar Barthes kunnen we helder krijgen wat hier misgaat: Van Sant had ons met nieuwe ogen naar *Psycho* kunnen laten kijken door slechts te herhalen waardoor wij gaan herlezen/herkijken in de geest van Borges. Maar hij wijkt af van dit stramien door de remake te willen moderniseren met een overbodige toevoeging. De vraag waarom Norman gluurt, die in principe nog voor meerderlei uitleg vatbaar is, wordt nu te ondubbelzinnig verklaard: hij wordt gedreven door seksuele opwinding. Wat Žižek met name ergert, is dat de tendens om gaten op te vullen in oude teksten de indruk wekt alsof we nu een verbeterde versie krijgen aangeboden. Zo wordt de koude, lege en ondoorgrondelijke figuur Tom Ripley uit zowel Patricia Highsmiths boek *The Talented Mr. Ripley* (1955) als uit René Clements film *Plein Soleil* (1959) in Anthony Minghella’s film *The Talented Mr. Ripley* (1999) voorzien van psychologische motieven. Suggesties dat onderdrukte homoseksuele verlangens zijn gedrag verklaren, zijn in de gemoderniseerde adaptatie nadrukkelijker aanwezig, alsof dat wat in het origineel ongezegd bleef nu pas kan worden uitgesproken. Men ziet daarbij over het hoofd, meent Žižek, dat daarmee juist de angel wordt weggenomen. Ripley is juist zo boeiend door zijn raadselachtigheid, door zijn “non-psychological cold monstrosity” (147). De hier genoemde herbewerkingen – van Van Sant en van Minghella – doen juist afbreuk aan het suggestieve van het origineel, omdat zij hun versies slechts aanvullen met wat ons al te vertrouwd is. Pas wanneer het vertrouwde zich kantelt, kan een productieve vorm van herlezen ontstaan – waarvan akte in het vervolg.

Gewijzigde kijkhoudingen: cult en camp

Als filmliefhebber herinner ik me dat ik – en we hebben het nu over de vorige eeuw – gelukzalig kon raken van het kunnen zien van een bepaalde film. Op tele-

visie werd dan bijvoorbeeld op zondagnacht een melodrama van Max Ophuls uitgezonden (en op video vastgelegd) of in een filmhuis werd een Alain Delon-film vertoond. Het kostte moeite om oudere films te zien en je moest programma's scherp in de gaten houden om niets te missen. De vereiste concentratie ging hand in hand met het gevoel van 'exclusief genot': ha, die unieke kans om deze Sirk of die Antonioni een keer te zien, heb ik me niet laten ontnemen. In het huidige internettijdperk is dit gevoel van 'nu of nooit' verdwenen en kan de film liefhebber in een handomdraai zijn gewenste titels bestellen (of downloaden). Het probleem van de tegenwoordige tijd is niet langer de beperkte toegang, maar veel eerder de totale beschikbaarheid aan allerhande culturele uitingen. Voor de filmfanaat houdt dat in dat hij poogt om het genot van exclusiviteit opnieuw uit te vinden. Voorheen kon je volstaan met een gepassioneerde lofzang op film noir uit de jaren veertig, het werk van Akira Kurosawa of Ingmar Bergman, want dat had toch nagenoeg niemand kunnen zien. Maar met de toegankelijkheid van deze films is het voor de film liefhebber veel 'hipper' geworden om zich te profileren met obscuurder werk, zoals allerlei evidente 'pulpfiction'. In de periode dat ze hun buitenissige en wanstaltige films maakten, werden Ed Wood Jr., Russ Meyer en Hershell Gordon Lewis bespot, maar tegenwoordig wordt hun werk omarmd als superieure cult. Een schare bewonderaars koestert hun films heden ten dage omdat ze de conventies van goede smaak nadrukkelijk tartten. Het feit dat de films van Ed Wood Jr. onbeholpen overkomen, is juist tot 'kwaliteit' verheven.

Ik ga me hier niet uitlaten over de vraag of de bewuste films wel of niet goed zijn, maar wil wijzen op de herwaardering die een film kan ondergaan. Door een reeks van factoren kan een klunzig vervaardigde film aanvankelijk verguisd, maar later geliefkoosd worden, al dan niet door dezelfde kijkers. In zijn artikel *'Trashing' the Academy* uit 1995 heeft Jeffrey Sconce betoogd welke impact cultfilms hebben gehad op professionele filmanalyses. Het zijn vooral filmstudenten die cult propageren, zo argumenteert Sconce, om zich te verzetten tegen de door hun docenten 'voorgeschreven' canon van Dreyer, Welles en Godard. Deze studenten kapen het academische jargon als 'tegendraads lezen', 'vervreemding van codes' en 'afwijken van de mainstream' dat critici hanteren als ze spreken over de melodrama's van Douglas Sirk en de *counter cinema* van Godard, en verbinden dat jargon met het werk van Wood en Gordon Lewis. Van de weer-

omstuit wordt de zo krakkemikkig ogende cult even ontregelend en subversief als de door academici gelauwerde werken van Sirk en Godard. Het heeft ertoe geleid dat het legitiem is geworden om aan universiteiten collegereeksen te geven over cult en trash. Het mechanisme dat hier aan het werk is, toont dat een perspectief zodanig kan kantelen dat een en dezelfde film geen déjà vu oplevert, maar zich van broddelwerk tot onorthodoxe lieveling kan ontwikkelen. Gemeten met conventionele maatstaven blijft een dergelijke film onder de maat op moreel en esthetisch vlak, maar een gekanteld perspectief, in de vorm van tegendraads herlezen als cult, leidt tot een positieve kwalificatie van het ongehoord excessieve karakter van de bewuste film.

Hoewel cult en camp niet aan elkaar identiek zijn te stellen, kan een van de argumenten uit Susan Sontags befaamde *Notes on 'Camp'*, oorspronkelijk uit 1964, de kwestie van een vruchtbare herlezing bekrachtigen. De term 'camp' wordt vaak gemakzuchtig gebruikt: iets is goed omdat het zo vreselijk slecht is, maar Sontag schetst aan welke voorwaarden camp moet voldoen om als zodanig te worden betiteld. Anders dan verondersteld biedt camp geen omkering van de gekoesterde waarden binnen hoge cultuur, maar duidt het op een verschuiving van prioriteiten: stijl gaat boven inhoud, esthetiek boven moraal en ironie boven tragedie (62, punt 38). Overdrijving is een sleutelwoord bij camp, maar niet alles wat overdreven is, is automatisch camp. Sontag heeft een voorkeur voor de onbedoelde, onschuldige overdrijving, die we pas achteraf op 'waarde' weten te schatten. Zij prefereert de naïeve variant van camp waarbij het banale pas na verloop van tijd tot het fantastische *kan* transformeren.³ In naïeve of 'pure' camp, zo stelt ze, is het essentiële element "a seriousness that fails" (59). Met hedendaagse ogen bezien we de toentertijd met passie gepresenteerde special effects als hilarisch knip- en plakwerk. De 'oorspronkelijke' ernst is verdraaid tot een falende ernst, de kern van wat Sontag als naïeve camp betitelt.

Behalve de naïeve versie is er ook een doelbewuste variant, *deliberate* camp geheten. In dit laatste geval wordt een tekst expres op knullige en/of overdadige wijze aangekleed. Deze praktijk vormde de grondslag voor de filmpersiflages in het 26-delige televisieprogramma *Kreatief met Kurk* uit de jaren negentig. Het duo Tosca Niterink en Arjan Ederveen speelde fragmenten na van speelfilms, variërend van *The Son of the Sheik* (George Fitzmaurice, 1926) tot *Blue Velvet* (David

Lynch, 1986) en van *Fanfare* (Bert Haanstra, 1958) tot *Herfstsonate* (Ingmar Bergman, 1978). Met hun nabootsing van de scènes weekten ze de fragmenten los uit hun oorspronkelijke context en herplaatsten ze die binnen het bestek van een in aanleg satirisch programma. Hoe serieus de toon van de originele film ook mocht zijn, de hernieuwde opvoering werd ‘als vanzelf’ met een ironische blik herzien.

Ingebouwde ironische afstand

Het besef dat een imitatie ‘als vanzelf’ ironisch kan werken, was een inzicht dat tot Todd Haynes was doorgedrongen toen hij Douglas Sirk’s suikerzoete melodrama *All that Heaven Allows* (1955) als basis nam voor zijn *Far From Heaven* (2002). Sirk’s film ging om de liefde die de welgestelde weduwe Cary Scott (Jane Wyman) ontwikkelde voor haar aanmerkelijk jongere tuinman Ron Kirby (Rock Hudson). Het middenklassemilieu waarin Cary vertoeft, spreekt schande van de verhouding, en mede vanwege de negatieve reacties van haar kinderen verbreekt Cary de relatie. Als ze last krijgt van migraineaanvallen weet de arts een geschikte remedie: terugkeren naar de ‘natuurmens’ Ron. Als die haar in de verte ziet nabij zijn huis, glijdt hij van een besneeuwde helling naar beneden en raakt gewond. In het eindshot zien we dat Cary bij hem aan zijn bed zit.

Haynes kiest er in zijn *Far from Heaven* voor om *All that Heaven Allows* zoveel mogelijk te imiteren qua stijl: de technicolor-kleuren, de mise-en-scène, het acteren. Haynes lijkt daarmee Borges’ pleidooi voor een ‘opzettelijk anachronisme’ ter harte te nemen. Net als het ‘overschrijven’ van Cervantes’ *Don Quichot* door Pierre Menard sorteert het ‘nadoen’ van Sirk een historisch effect. Heden ten dage is het gebruikelijk om melodrama’s als die van Sirk als kitsch op te vatten, om de oversentimentele vorm en stijl van een ironische afstand te bezien. Er was dus voor Haynes geen aanleiding om Sirk te ironiseren. Hij kon *All that Heaven Allows* volledig serieus nemen omdat een ironische distantie al in de kijkhouding van het hedendaagse publiek zat ingebakken. De contemporaine context vereiste wel dat de tuinman van etniciteit veranderde. Vandaag de dag zou het onverstelbaar zijn dat diens omgang met een welgestelde weduwe een schandaal zou opwekken, zelfs als het publiek in acht neemt dat het een heropvoering van de jaren vijftig betreft. Om *All that Heaven Allows* in 2002 nog in alle ernst te kunnen nadoen, moest er rondom de romance nog wel een controversale ontluiken: vandaar

de knappe, *zwarte* tuinman Raymond Deagan, op wie Cathy Whitaker, een huisvrouw uit gegoede kringen, verliefd wordt.

Behalve het 'verkleuren' van de tuinman voegde Haynes een extra personaage aan zijn bewerking toe. In *All that Heaven Allows* is Cary weduwe, maar in *Far from Heaven* is Cathy getrouwd met Frank. Deze heeft homoseksuele affaires en op een keer wordt hij door zijn vrouw met een andere man betrapt. Frank kiest ervoor zijn thuis te verlaten en verder te leven met zijn vriend. De functie van Frank in *Far from Heaven* wordt pas duidelijk als we citaten herkennen uit een ander familiedrama: *The Reckless Moment* (Max Ophuls, 1949). In Ophuls' film zien we geen enkele keer de man van het hoofdpersonage Lucia Harper in beeld. We vernemen slechts dat hij zeer veel reist voor zaken en dat hij een groot aantal mensen via zijn werk kent. We horen slechts van hem als hij naar huis telefoneert, vanuit Philadelphia en vanuit Berlijn. De ene keer dat we in *Far from Heaven* nog vernemen van Frank na zijn besluit tot vertrek, is als hij vanuit een hotelkamer belt naar Cathy. Zoals Laura Mulvey heeft betoogd, impliceert *Far from Heaven* dat er misschien wel heel andere redenen zijn voor de nagenoeg structurele afwezigheid van Tom Harper in *The Reckless Moment* dan puur zakelijke. Ze betreffen een liefde waarvan de naam niet kon worden uitgesproken.⁴ Met de figuur van Frank leest *Far from Heaven* dus met terugwerkende kracht als een homoseksuele subtekst in een melodrama uit 1949.

Eerder opperde ik dat Minghella's verfilming van *The Talented Mr. Ripley* een extra motief inbracht. Tom Ripley zou worstelen met onderdrukte homoseksuele gevoelens, hetgeen zijn kille en berekenende gedrag zou verklaren. Ik typeerde dat als een zwaktebod, omdat deze suggestie het hoofdpersonage psychologiseerde, terwijl het prikkelende aan de charmante en tegelijk enigmatische figuur Ripley is dat hij op duistere wijze onpeilbaar is en zich niet in bekende psychologische kaders laat vangen. In het geval van *Far from Heaven* herneemt Haynes een jaren vijftig-melodrama zonder een voor de hand liggende jolige of ironische toon in te bouwen om onze afstand tot de toenmalige conventies te accentueren. Tegelijkertijd voegt hij voor de kijker die de verwijzing naar een ander melodrama herkent een 'tussen de regels'-suggestie toe bij een karakter dat nooit in beeld is verschenen en tevens zonder nader profiel is gebleven.

Bij *The Talented Mr. Ripley* en Gus van Sants *Psycho* is de aanvulling tekst-

intern: zij leggen hun vermeend ‘verbeterde’ versie – Ripley als onderdrukte homoseksueel, Norman als masturberende perverseling – aan ons op. Achter het toegevoegde motief schuilt een zekere logica, maar in beide gevallen is het jammerlijke overdaad. *Far from Heaven* daarentegen, is als een concrete uitwerking van de principes van cult en camp te beschouwen en weerstaat de verleiding om de toon ten opzichte van het origineel aan te passen. Bij cult en camp wordt een film in de loop der tijden anders gerecipieerd, afhankelijk van de gewijzigde context van de kijker. Dat het tevens relevant kan zijn om een nagenoeg exacte remake toe te spitsen op een andere culturele context, is een kwestie die Michael Haneke met zijn twee versies van *Funny Games* op de agenda heeft gezet.

Europa versus Amerika

Toen de mare rondging dat de Oostenrijker Haneke zijn in 1997 uitgebrachte Duitstalige film met de Engelse titel *Funny Games* zou overdoen als een Amerikaanse film, was de scepsis niet van de lucht. Het heette zonde te zijn als zo’n eigenzinnig regisseur zich zou laten inkapselen door de commercie. Sommige andere Europese regisseurs, zoals de Nederlander George Sluizer, was de overstap naar Amerika slecht gekomen. Toen Sluizer zijn succesvolle film *Spoorloos* (1988) als *The Vanishing* (1994) mocht overdoen met Amerikaans geld, deed hij onder meer de concessie om de dramatische afloop te veranderen in een happy end, hetgeen hier in den lande hoofdschuddende reacties opleverde. Haneke bezwoer echter dat zijn *Funny Games US*, die in 2008 werd uitgebracht, een shot-per-shotremake zou worden – de verschillen zouden met name in de details zitten: andere locatie, andere acteurs, andere taal, maar hij wilde vooral blijven vasthouden aan zijn voor Hollywood-begrippen veel te secure en bedachtzame stijl.

Haneke gebruikt uiterst sporadisch muziek in zijn film, maar in beide *Funny Games* horen we een aria, terwijl we van bovenaf een auto over de snelweg zien gaan. Het blijkt dat de inzittenden raadspelletjes doen. Pas na een tijdje kunnen we hun gezichten onderscheiden – man, vrouw en op de achterbank zoon-tje. Dan zien we plotseling de titel ‘Funny Games’ in rode letters en horen we op hoog volume agressieve punkmuziek van John Zorn die de operamuziek bruusk onderbreekt. De muziek is, zoals Peter Brunette terecht opmerkt, niet alleen maar luid en woest, “but nearly berserk, even insane” (52). Deze op het auditief vlak

totaal ontregelende scène zal de toon zetten voor de plot die volgt. Het gezin zal bij hun vakantiewoning arriveren, waarna een in keurig wit geklede jongen om eieren komt vragen. Hij laat, buiten beeld, de eieren vallen en daarna schuift hij pardoes de mobiele telefoon in het afwaswater. Als een eveneens in het wit uitgedoste vriend verschijnt, zal duidelijk worden dat de onhandigheid gespeeld is. Het zo gedwee ogende tweetal is gekomen om het gezin te terroriseren en dat gaat van kwaad tot erger, meestal aan de hand van allerlei spelletjes, zoals ‘iene miene mutte’. Net als de serene openingsmuziek in de proloog is de sfeer na de filmtitel aanvankelijk idyllisch en beschaafd, maar de komst van de twee gasten heeft vervolgens dezelfde agressieve en ordeverstorende impact als de muziek van Zorn.

Het door Haneke beoogde effect was om een film te maken die haaks staat op de cinema van Quentin Tarantino en van Oliver Stones *Natural Born Killers* (1994). Het stoorde hem aan Tarantino dat die films maakt waarin geweld met humor wordt vermengd en verteerbaar wordt gemaakt. En over *Natural Born Killers* stelt hij dat het een poging is

... to use a fascist aesthetic to achieve an anti-fascist goal, and this doesn't work. What is accomplished is something like the opposite, since what is produced is something like a cult film where the montage style complements the violence represented and presents it largely in a positive light. ... *NBK* makes the violent image alluring while allowing no space for the viewer. (geciteerd in Brunette 58-59)

Als in de optiek van Haneke *Natural Born Killers* het gewelddadige beeld esthetiseert en daarmee de kijker de ruimte ontnemt op zelfreflectie, probeert hij met *Funny Games* deze werking binnenstebuiten te keren. De vraag ligt voor de hand: welke kunstgrepen past Haneke toe om *Funny Games* als een tegenpool van amuserende geweldfilms aan te kleden? Ten eerste wordt het geweld meestal visueel geïmpliceerd, maar ‘horen’ we dat het net buiten beeld plaatsvindt, zonder dat het gecompenseerd wordt door muziek op de geluidsband. In bijvoorbeeld Tarantino's *Reservoir Dogs* (1992) wordt buiten beeld een oor afgesneden, maar horen we de luchtige klanken van het programma *Supersounds of the Seventies*. Ten tweede is de plot minimalistisch en verlopen de handelingen in een traag ritme, waarmee de film de snelheid en hectiek van Stones film ontbeert. Deze traagheid geldt

eveneens voor de cameravoering. Zo heeft *Funny Games* een shot dat tien minuten duurt en in longshot wordt getoond. Ten derde is er geen enkele rechtvaardiging voor het geweld in *Funny Games*, waardoor we nauwelijks tot geen begrip voor de jongens kunnen opbrengen. Argumenten over een slechte jeugd of geldgewin ontbreken. De enige motivatie die we uit de film kunnen afleiden, is een antwoord op de vraag van de moeder waarom ze hen niet direct doden: “We moeten aan de amusementswaarde denken. Anders zijn we ons pleziertje kwijt”. Ten vierde, en dat weegt wellicht het zwaarst, is de film zelf aangekleed als spel. De eerste keer blijkt dat, als de moeder de hond moet zoeken (die inmiddels is omgebracht) in een ‘warm-koud’-spelletje. Een van de jongens draait om, kijkt in de camera en geeft een knipoog. Wij als toeschouwer worden hier rechtstreeks geadresseerd, een spel dat de jongens vaker spelen, bijvoorbeeld als een van hen zich tot de camera richt met de vragen: “Denk je dat ze een kans hebben om te winnen? Jij bent aan hun kant, of niet? Dus, op wie zou jij je geld zetten?”

In een interview heeft Haneke uiteengezet dat hij zulke procedés toepaste, omdat de kijker in geweldfilms altijd de medeplichtige van de dader wordt, tenzij je nadrukkelijk zelfreflexieve momenten inbouwt (geciteerd in Brunette 58). Naar eigen zeggen is Haneke een liefhebber van het werk van Stanley Kubrick, maar hij meent dat deze met *A Clockwork Orange* (1971) een misrekening heeft gemaakt. Het geweld in deze film is te spectaculair en zo gestileerd dat kijkers het ‘cool’ gingen vinden – een reactie die indruiste tegen wat Kubrick voorstond. Met *Funny Games* wil Haneke deze foutieve inschatting corrigeren door de film te ontdoen van elke glans en door de film als een fictief spel op te voeren met kunstgrepen die identificatie met de personages problematiseren. Die identificatie wordt nog sterker verstoord in de beruchte sleutelscène uit de film. Met een laatste krachtsinspanning weet de moeder een geweer te bemachtigen en schiet een van de jongens dood, een geweldscène die wél pontificaal in beeld is en bij de première in Cannes met luid applaus werd begroet. Maar daarna pakt de andere jongen de afstandsbediening en spoelt de scène terug, tot aan het moment dat de moeder op weg is naar het geweer. De jongen is nu zelf eerder bij het wapen en terwijl zijn kameraad tot leven is gekomen, wordt de vader doodgeschoten, wat in Cannes een totale stilte in de zaal opleverde. Als het hele gezin tegen het einde is uitgemoord, gaat een van de jongens naar een naburige vakan-

tiewoning, vraagt om eieren, kijkt vervolgens in de camera en horen we weer de agressieve punkmuziek uit het begin bij de aftiteling.

Ondanks de doelbewust Engelstalige titel bleef de film beperkt tot het art-housecircuit, onder meer vanwege de Duitse taal. Daarmee bereikte Haneke niet de door hem primair beoogde toeschouwer van zijn film – de gemiddelde Amerikaanse kijker die voor een avondje uit weer een horror of thriller wil zien. Ook al hield Haneke woord en maakte hij de Engelstalige versie identiek aan de oorspronkelijke,⁵ hij ondervond niettemin kritiek met zijn remake. Die kritiek betrof in de eerste plaats de praktische werking van de film: Is de film niet simpelweg te onorthodox voor het beoogde publiek? Werkt zelfreflexiviteit in zo'n geval pas als je het combineert met humor? Als deze critici hun gelijk willen halen, kunnen ze wijzen op de teleurstellende bezoekersaantallen voor *Funny Games US*. In de tweede plaats werd de regisseur van hypocrisie beticht. Immers, Haneke gebruikt geweld met de intentie om op geweld te reflecteren. Maar is die scheidslijn niet zo dun dat de regisseur daarmee als het ware in de eigen voet schiet? Met andere woorden, is Haneke in feite geen wolf in schaapskleren? En is het niet zo dat door een Amerikaanse versie te maken, zijn film nog meer is gaan lijken op de films van Tarantino en Stone die hij zelf als mikpunt beschouwt? Deze indruk wordt nog versterkt doordat de rol van de vader gespeeld wordt door Tim Roth die in Tarantino's *Reservoir Dogs* en *Pulp Fiction* meespeelde.

Catherine Wheatley vergelijkt het risico dat aan Hanekes project kleeft, met het gevaar dat een undercoveragent loopt. Deze kan zo opgaan in de rol die hij moet spelen dat hij daadwerkelijk onderdeel wordt van het criminele milieu dat hij moet ontmantelen (190). Dat gevaar is alleen nog maar groter, zo tekent zij aan, nu de hedendaagse cinema in een veel sterkere geweldsspiraal is terechtgekomen dan het geval was in 1997. In de periode dat Haneke zijn US-versie draaide, zijn bloederige films als *Saw* en *Hostel* met nadrukkelijk in beeld gebracht geweld verschenen. Deze als 'martelporno' aangeduide films zijn zo succesvol dat ze al diverse sequels hebben opgeleverd. Hun succes wil ik aangrijpen om een onderscheid te markeren ten faveure van Hanekes *Funny Games US*.

De oorspronkelijke film was als een provocatie bedoeld, maar behoort tot de Europese cinema die een zekere traditie heeft op het vlak van provocerende films. Dat wil niet zeggen dat dergelijke cinema aan het gros der Europeanen be-

steed is, maar niettemin hebben sommige van die provocerende films het tot een canonieke status gebracht – Pasolini’s *Salò*, Ferreri’s *La Grande Bouffe*, Von Trier’s *The Idiots*, Noés *Irréversible*. Uitgebracht als Amerikaanse film, kan de provocatie in principe nadrukkelijker tot haar recht komen, omdat de VS een minder sterke traditie hebben om films te omarmen die een slag in het gezicht willen zijn van de kijker. Hoe dan ook, de remake viel slecht bij zowel de Amerikaanse pers als het Amerikaanse publiek en leverde een uiterst bescheiden recette op. De reactie van criticus David Edelstein representeert volgens Brunette het standpunt van de meerderheid van zijn vakbroeders. Edelstein typeert de film als een vrijblijvende “punkish assault (...) little more than high-toned torture porn with an edge of righteousness that’s not unlike Peter and Paul’s [de namen van de twee jongens – pv]” (in Brunette 71). Maar juist het nadrukkelijk bagatelliseren en marginaliseren van de film door Amerikaanse critici beschouw ik als een veelzeggend signaal. Een controversiële Europese film kan men in Amerika gemakkelijk afserveren als een geval van ‘typische’ Europese artistieke eigenzinnigheid. Maar nu de film naar Amerika is vertaald, en als extra toevoeging *US* heeft gekregen in de titel, kan een dergelijke redenering niet langer opgaan. Opvallend aan Edelsteins reactie, die door Brunette als een geijkte respons wordt getypeerd, is dat hij Hanekes film min of meer gelijkschakelt met bloederige exploitatiefilms (“little more than high-toned torture porn”). Het lijkt me stellig dat Edelstein het onderscheid tussen *Saw* en *Funny Games US* werkelijk zo klein acht. Omdat de formele kunstgrepen mijlenver uiteenlopen heeft het er alle schijn van dat hier sprake is van een moedwillige ‘mislezing’ van *Funny Games US*. Belangrijker dan de kwestie of het een mislezing is, is het gevolg van een dergelijke respons. Immers, door Hanekes film te rubriceren onder een onbeduidende categorie van sensatiefilms, kan men hem gemakshalve negeren als irrelevant. Zou het niet zo zijn, zo wil ik veronderstellen, dat *Funny Games US* wel degelijk onbehagen aanwakkert, maar dat men door het onderscheid tussen exploitatie en zelfreflectie te nivelleren dit onbehagen wegdrukt? Geen wonder dat de bioscoopcijfers zo tegenvielen, ondanks de cast met Naomi Watts, Michael Pitt en Tim Roth. En is het dan niet zo dat, als men het verschil tussen geweld als effectbejag en kritisch commentaar op geweld niet onder ogen ziet, men in een geweldsspiraal blijft hangen?

Het commerciële mislukken van *Funny Games US* alsmede de negatieve recensies maken inzichtelijk hoezeer deze provocerende reflectie op de Amerikaanse geweldscultuur als onwenselijk wordt onthaald. Dat inzicht drong zich op doordat Haneke besloot om zijn Europese arthousefilm zo getrouw mogelijk te herhalen binnen een andere, Amerikaanse context. *Funny Games US* is te situëren aan de kant van het onderdrukte, en de psychoanalyse leert ons dat het onderdrukte steeds weerkeert in een andere gedaante. Oftewel, het niet op waarde (willen) schatten van een film als *Funny Games US* laat ruimte voor vunzige martelfilms. Of heeft Hanekes film (onbewust) toch een zeker effect gesorteerd, omdat 'torture porn' volgens enkele internetfora op zijn retour lijkt? Na de matige recettes van *Saw* deel VI in 2009 zal er naar verluidt nog enkel een deel VII als slot van de cyclus verschijnen. *Hostel* deel III haalde in 2010 de bioscoop al niet meer, maar was rechtstreeks voor de dvd-markt bestemd.

Conclusie

'Een goede kopie is beter dan het origineel', was de doelbewust prikkelende ondertitel van James Miller, personage uit *Copie Conforme*. Hoewel beter of slechter een vaak twijfelachtige kwalificatie is, heb ik willen aangeven onder welke voorwaarde een herlezing of herschrijving wel of geen toegevoegde waarde kan hebben. Indien een hernieuwde bewerking te nadrukkelijk gaten gaat invullen, kan dat afbreuk doen aan de ambiguïteit van het origineel. Maar de klemtoon lag hier met name op drie etappes waarbij een herhaling een surplus te bieden heeft. Als we een (oude) film opnieuw bekijken vanuit het perspectief van cult of camp, kan deze een niet eerder vermoede 'rijkdom' etaleren. In de uiteenzetting over *Far from Heaven* is het besef dat de kijker door de jaren heen een ironische blik op jaren vijftig-cinema heeft ontwikkeld, door regisseur Haynes meegenomen in de nieuwe versie. Had hij zijn hedendaagse film van een dosis ironie voorzien, dan had het zo overdadig uitgepakt dat *Far from Heaven* richting (vrijblijvende) komedie was gekanteld, zoals dat het geval was bij een film als *Down with Love* (Petyon Reed, 2003) waarin het wemelt van de flamboyante decors en zuurstokkleurige kledingsetjes. Maar door te kiezen voor een relatief getrouwe remake, banaliseert Haynes het origineel niet en laat hij ruimte voor de kijker om een al dan niet ironische houding aan te nemen. Tot slot laat *Funny Games* versus *Funny*

Games US zien hoe een nagenoeg identieke remake een potentieel provocerendere impact heeft in Amerika dan in Europa. Dat men in Amerika nauwelijks onderscheid ziet tussen *Funny Games US* en exploitatiefilms, getuigt ervan hoezeer men Hanekes reflectie op geweldscultuur poogt te negeren. Dit inzicht, dat een bijkomend effect is van de commerciële mislukking die *Funny Games US* bleek te zijn, ontstaat bij gratie van de herhaling.

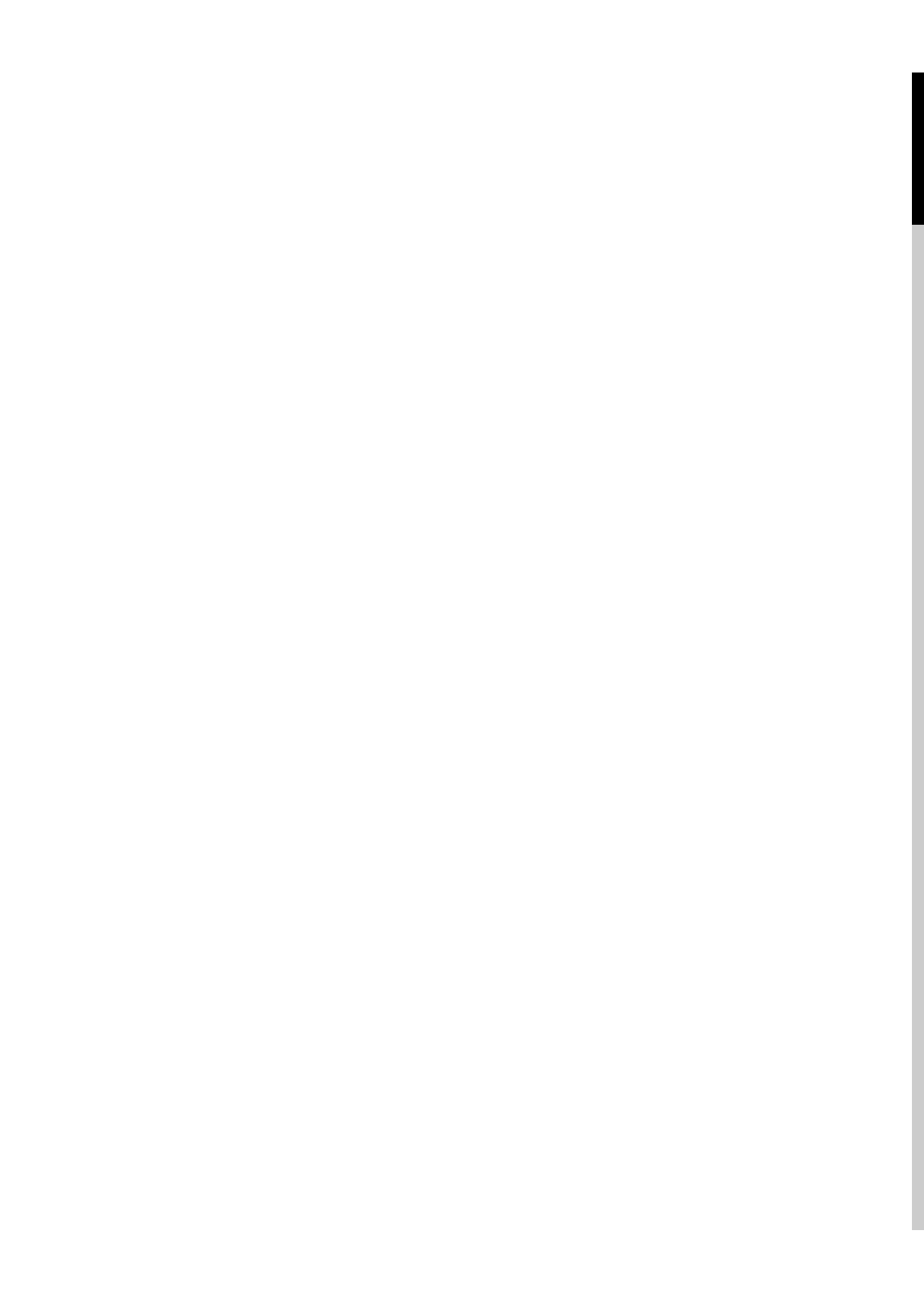
Noten

1. Zij die menen dat het verhaal van Borges preludeert op een ‘einde van de originaliteit’ en ‘alles is al gedaan’-thematiek, missen dit ironische punt volledig.
2. Ik leen de te letterlijke identificatie van Žižeks discussie van het overijverige, en onbedoeld subversieve gedrag van de ‘goede soldaat Schwejk’ uit Jaroslavs Haseks gelijknamige roman (1997: 22). Het effect van deze ‘overidentificatie’ is dat de verteller in Borges’ verhaal ons doet aarzelen of hij Menards onderneming serieus bewondert omdat ze ons leert wat “lezen in context” inhoudt. Menards werk is zo belangrijk, zo houdt de verteller ons voor, omdat het de “techniek van het welbewuste anachronisme en de onjuiste toeschrijvingen” introduceert (Borges 134).
3. Ik accentueer het woord ‘kan’, omdat het effect van de tijd volstrekt onvoorspelbaar is, zoals Sontag (60) terecht stelt. Oud worden op zichzelf is geen afdoende voorwaarde voor een campy etikettering.
4. Deze suggestie wordt versterkt door Lucia’s bijna bitse opmerking tegen haar vader dat “there’s nothing Tom’s coming home would cure”.
5. De Amerikaanse versie onderscheidt zich volgens Brunette van het Europese origineel op details, zoals de rol van het geluid. Zo zou de agressieve punkmuziek van Zorn toch net iets minder snoeihard klinken dan in de oorspronkelijke versie.

Literatuur

- Barthes, Roland, *S/Z: An Essay*, Engelse vert. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1974.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973
- Borges, Jorge Luis, “Pierre Menard, schrijver van de Don Quichotte”, *De zahir*, Amsterdam: Bezinge Bij, 1973, 103-115 [oorspr. ed. 1939].
- Brunette, Peter, *Michael Haneke*, Urbana en Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- Johnson, Barbara, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

- Renza, Louis A., "Influence", Frank Lentricchia en Thomas McLaughlin (red.), *Critical Terms for Literary Study*, 2de ed., Chicago en Londen: University of Chicago Press, 1995, 186-201.
- Sconce, Jeffrey, "'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style", *Screen* 36:4 (winter 1995), 371-393.
- Sontag, Susan, "Notes on 'camp'", 1964, Fabio Cleto (red.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, 53-65.
- Wheatley, Catherine, *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*, New York: Berghahn Books, 2009.
- Žižek, Slavoj, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*, London: BFI, 2001.



Moultaka's *muwashshaha*:
Ontsnapping uit de cyclus
van de Arabische
muziek

Poëzie en zang in de Arabische wereld

Van oudsher is het zingen van poëzie een verfijnde kunst in de Arabische wereld. Al in de pre-islamitische periode reciteerden en zongen dichters op de markten van de grote steden of voerden professionele zangeressen hun repertoire uit in de taveernen. Deze wisselwerking tussen zanger en dichter is tot op de dag van vandaag kenmerkend voor Arabische muziek. Vocale composities zijn in feite getoonzette gedichten en het is niet ongebruikelijk dat eigentijdse diva's op festivals voor Arabische poëzie werk van dichters als Mahmud Darwish (1942-2008) vertolken.

Arabische muziek is in een ver verleden ontstaan op het Arabisch schiereiland als een synthese van Byzantijnse, Perzische en lokale muziek. Na de komst van de islam in het begin van de zevende eeuw groeiden de steden Mekka en Medina uit tot centra van de Arabisch-islamitische cultuur. Musici die voorheen de hoven van de Byzantijnen en Perzen hadden opgeluisterd, kwamen in dienst van de Arabische elite. In hun huizen ontstond een nieuw soort kunstmuziek, sterk beïnvloed door deze buitenlandse musici en hun instrumenten.

Later ontwikkelde dit genre zich verder als hofmuziek aan de hoven van de opeenvolgende Arabische dynastieën in steden als Damascus, Aleppo, Bagdad en Caïro. Vandaag de dag is Arabische traditionele kunstmuziek nog steeds de muziek van de stad, vroeger aan de hoven en bij welgestelde mensen thuis uitgevoerd, tegenwoordig te horen in concertzalen en de media. Men spreekt dan ook niet over *musiqâ fanniyya* (kunstmuziek), maar over *musiqâ al-madîna*, de muziek van de stad.

Het genre wordt uitgevoerd door een solozanger(es) begeleid door een kamermuziekensemble, de *takht*, bestaand uit drie tot vijf verschillende muziekinstrumenten: de *ûd* (Arabische luit), de *qânûn* (citer), en de percussie-instrumenten *riqq* (tamboerijn) en *darabukka* (vaastrommel), eventueel nog aangevuld met de *kamandja* (viool) en de *nây* (rietfluit).¹ De zanger is de centrale figuur; de instrumentalisten dienen slechts ter ondersteuning. Gezamenlijk voeren zij dezelfde melodie uit, die meerdere malen wordt herhaald, maar ieder versiert die melodie naar eigen smaak waardoor er geornamenteerde heterofonie ontstaat. Hoewel Arabische muziek geen akkoorden kent, kan op deze manier wel toevallig samenklank ontstaan.



Foto *takht*-ensemble uit Caïro, maart 1996, gefotografeerd door A.H. van Oostrum. De instrumenten zijn van links naar rechts de *kamandja* (viool), *qânûn* (citer), *`ûd* (luit), *nây* (rietfluit) en cello. De slaginstrumenten staan niet op de foto.

In vroeger tijden nodigde een rijke gastheer zijn vrienden uit voor een avondconcert, waarop dan zo'n *takht* optrad. De vijf muzikanten zaten op een bank of sofa, *takht* in het Arabisch, vandaar de benaming voor het ensemble. Zij voerden een oriëntaalse suite uit, de *wasla*, die een opeenvolging was van vocale en instrumentale composities, afgewisseld met improvisaties in een bepaalde toonsoort. Samen met de favoriete zanger of zangeres traden ze op voor een exclusief mannelijk publiek. In de loop van de twintigste eeuw ging de *takht* in koffiehuizen optreden, en vanaf de jaren vijftig in concertzalen in de steden van de Arabische wereld.²

Herhaling in de Arabische kunst

Traditionele Arabische kunst is gebaseerd op het principe van herhaling. Belangrijkste element daarin is het onafhankelijke segment, op zichzelf een complete, afgeronde eenheid. Dat segment kan een aantal malen worden herhaald en de

verzameling van die segmenten vormt dan een groot geheel. In de non-figuratieve beeldende kunst is dat duidelijk: op een tegelwand wordt een enkele geometrische figuur, bijvoorbeeld een achthoek, een aantal keren herhaald, zodat er een groot patroon ontstaat.³ Wat voor de beeldende kunst geldt, gaat ook op voor de uitvoerende. Zo is Arabische muziek eveneens gebaseerd op datzelfde principe van herhaling. Iedere melodie of ieder ritme is een complete eenheid, die een aantal malen kan worden gerepeteerd, al dan niet met subtiele versieringen, waardoor er een groter geheel ontstaat, bijvoorbeeld een improvisatie of een compositie. Dit laatste zal hieronder aan de hand van voorbeelden geïllustreerd worden.⁴

Arabische muziek kent een verfijnd systeem van tientallen toonsoorten (simpelweg toonladders), *maqâmât* genaamd (enkelvoud *maqâm*) en ritmische cycli of *îqâ'ât* (enkelvoud *îqâ'*). Een *maqâm* is echter meer dan alleen een toonsoort of toonladder, het is ook een 'melodisch parcours' met bepaalde belangrijke rusttonen, specifieke wendingen en slotformules. Men kan de *maqâm* het beste vergelijken met de Indiase *raga*, die net als de *maqâm* ook een bepaald gevoel opwekt, in het Arabisch *ihsâs*. Zo staat *maqâm Sabâ* erom bekend diepe droefheid op te wekken, en *maqâm Râst* een gevoel van oprechtheid. In een aantal *maqâmât* zijn de voor Arabische muziek zo karakteristieke kwarttonen opgenomen. Een bekwaam musicus kan in verschillende *maqâmât* improviseren en in veel composities is ruimte gelaten voor improvisatie.⁵

De improvisatie, *taqsîm* geheten, bestaat uit een aantal melodische zinnen in de *maqâm* waarin wordt geïmproviseerd. Iedere zin is een eenheid op zichzelf, maar maakt tegelijk deel uit van het grotere geheel. De enkele melodische zin heet *taqsîm*, maar de verzameling van melodische zinnen, de hele improvisatie, heet eveneens *taqsîm*. Geen enkele zin is duidelijker concluderend dan een ander of geeft het gevoel dat het hoogtepunt is bereikt. Er zou best nog een zin kunnen volgen, of zelfs meerdere. De reeks melodische zinnen is eindeloos uit te breiden, alsof men naar het geometrisch tegelpatroon op een muur van een Arabisch gebouw kijkt.⁶

De ritmische cyclus of *îqâ'* is een ander belangrijk kenmerk van de Arabische muziek. Het is een patroon van zware (*dum*) en lichte (*tak*) slagen (soms afgewisseld met (*ish*) rusten) dat het hele stuk door wordt herhaald. Elke compositie heeft behalve een *maqâm* ook een *îqâ'* of ritmische cyclus. De percussie-instrumenten *riqq* en *darabukka* van het *takht*-ensemble voeren deze cyclus uit. De *îqâ'*

is als het ware het geraamte van de compositie waarboven de melodie zich beweegt. Er bestaan naast tientallen *maqâmât* ook talrijke ritmische cycli, door sommige moderne componisten beschreven als een 'dwingend frame'. Het ritmische patroon doet weer denken aan de geometrische figuur: een eenheid op zichzelf, in een compositie obligaat herhaald.

Een van de bekendste *îqâ'ât* is de *masmûdî saghîr*, een *îqâ'* met een syncope in tweekwartsmaat: 2/4 dum tak tak | dum tak.⁷

De *îqâ'ât* kunnen echter ook heel ingewikkelde vormen aannemen, zoals die van een traditionele instrumentale 'ouverture'. Deze heeft een *îqâ'* genaamd *samâ'î thaqîl*, in een onregelmatige maatsoort: 5/8 dum ish ish tak ish | dum dum tak ish ish. De uitdrukking ish staat hier voor 1/8 rust, dum en tak stellen hier ieder een achtste noot voor.⁸

Niet alleen is het principe van herhaling toegepast in de improvisatie, de *taqsîm*, en in het ritme of ritmisch patroon, de *îqâ'*, maar ook de compositievormen zelf zijn opgebouwd uit melodische zinnen die telkens met kleine veranderingen worden herhaald. Deze compositievormen zijn met andere woorden cyclisch, te vergelijken met de rondovorm uit de westerse klassieke muziek. Vocale composities zijn zoals gezegd getoonzette gedichten, en vaak zijn het vormen van strofische poëzie met een karakteristiek rijmschema.

Muwashshahât

De bekendste getoonzette strofegedichten zijn de zogenaamde *muwashshahât* (enkelvoud *muwashshaha*). *Muwashshaha* betekent letterlijk 'versierde gordel of sjerp'. Dit type gedicht is omstreeks de tiende eeuw n. Chr. ontstaan in Andalusië en van daaruit later verspreid over de hele Arabische wereld. Het centrale thema is meestal de liefde, en de aangebedene wordt traditioneel voorgesteld als een glanzende volle maan, een ranke gazelle of een buigzame twijg. Helaas blijft de liefde vaak onbeantwoord, en daarna zoekt de minnaar troost bij zijn vrienden, soms met een goed glas wijn. De teksten van de *muwashshahât* moet men echter niet te letterlijk opvatten; voor Arabieren drukken ze meer een algeheel gevoel van gemis en nostalgie uit.

Nog immer is het een geliefd genre: praktisch iedereen in de Arabische wereld kan er wel een paar neuriën. De liederen zijn eeuwenlang mondeling overgeleverd, hoewel er wel bundels met teksten zijn die uit de vroegste tijd dateren. De

muzikale notaties van die liederen zijn echter pas in de twintigste eeuw verschenen.⁹ De structuur van de poëzie en de daarmee samenhangende muzikale structuur zijn zo eenvoudig, dat iedereen de *muwashshahât* gemakkelijk kan onthouden.¹⁰

De *muwashshaha* heeft een vast rijm dat steeds tussen de wisselende rijmen terugkeert. Als een gordel loopt het steeds door het hele gedicht heen. Strofen met hetzelfde rijm heten *qufl* (refrein, in het bovenstaande voorbeeld A), en zijn de rode draad door de *muwashshaha*. De andere strofen, in rijm variërend, heten dan *ghusn* (B in het voorbeeld). In de muzikale uitvoering krijgen de A-strofen dezelfde melodie en de B-strofen een andere. Het rijmschema van het bovenstaande voorbeeldgedicht is hier AABA (âl-âl-n-âl), maar ook het schema van de melodische zinnen is aaba.

Voorbeeld van een *muwashshaha*, *Mahtiyâli yâ rifâqî*, gezongen door zangeres Aicha Redouane:¹¹

A. *Mahtiyâli yâ rifâqî fi ghazâl*

A. *âllama-l-ghusna-t-tathannî hinâ mâl*

B. *dubtu shawqan wahwa `annî mu`ridûn*

A. *lastu adrî huwa bukhlan am dalâl*

O mijn vrienden, wat voor een list moet ik gebruiken voor een gazelle
Die de twijg leerde buigen op 't moment dat hij vooroverboog
Ik ben uitgeput door liefdesverlangen, maar hij keerde zich van me af
Ik weet niet of hij nu gierig is met zijn aandacht, of alleen maar koket¹²

De *muwashshahât* met hun (soms gecompliceerde) rijmschema's in korte regels zijn bij uitstek geschikt als songteksten. Niet alleen de compositie zelf is een voorbeeld van een cyclische compositie, gebaseerd op het principe van herhaling, ook iedere *muwashshaha* heeft een bepaalde *iqâ'* of ritmische cyclus, die fungeert als een onderliggend, dwingend stramen, waarboven de melodie zich beweegt.

Moderne kunstmuziek: Zad Moultaqa

Naast traditionele bestaat er ook moderne kunstmuziek, gecomponeerd door twintigste-eeuwse Arabische componisten. Sommigen laten zich inspireren

door het traditionele genre, bijvoorbeeld de componist Zad Moultaqa (Beiroet 1967). Hij groeide op als oorlogskind tijdens de Libanese burgeroorlog. Op zeventienjarige leeftijd vertrok hij naar Parijs om aan het conservatorium piano te studeren. Nadat hij zijn studie met hoge onderscheidingen had afgerond, maakte hij furore als pianist op diverse Europese concertpodia. Hij besloot zich echter begin jaren negentig aan het componeren te wijden. Inmiddels heeft hij tientallen werken op zijn naam staan, zoals *Anasheed* ('het Hooglied', geïnspireerd op de gelijknamige bijbeltekst) voor zangeres, koor en orkest, en veel kamermuziek. De traumatische ervaringen uit zijn jeugd verwerkt hij door zijn gepassioneerde muziek, waarin hij traditionele Arabische melodieën combineert met westerse invloeden.

Moultaqa vindt inspiratie in traditionele Arabische kunstmuziek, Libanese volksmuziek, Byzantijnse melodieën uit de Maronitische kerk en moderne westerse muziek. Soms laat hij de piano dromerig en mysterieus klinken als een impressionistisch werk van bijvoorbeeld de Franse componist Eric Satie (1866-1925), dan weer laat hij op expressieve wijze gebouwen slopen of fosforbommen ontploffen met veel pedaal en mitrailleurvuur in het hoge register van de piano, de verklanking van het door oorlog verscheurde Beiroet. Zijn geboortestad is zijn inspiratiebron bij uitstek. Moultaqa: "De stad fascineert me, er is voortdurend geluid en verandering... Ik heb mijn oorlogsherinneringen willen verklanken in muziek: mijn muziek is als het ware een echo van de oorlog..."¹³

Opmerkelijk zijn de *Muwashshahs avec piano*, een door Moultaqa bewerkte verzameling *muwashshahât*, de getoonzette strofegedichten.¹⁴ Moultaqa heeft deze liederen uit zijn jeugd echter zodanig bewerkt dat er compleet nieuwe werken zijn ontstaan. Hij voert deze composities uit met een eigentijds *takht*-ensemble: hijzelf begeleidt op de piano zangeres Fadia Tomb El-Hage, aangevuld door *ûd*-speler Jihad Al Chemaly en percussionist Pierre Rigopoulos.

Op een ochtend in zijn appartement in Parijs kon Moultaqa opeens zo'n *muwashshaha* zingen, compleet met de zo karakteristieke kwarttonen, iets wat hij lange tijd niet meer had gekund. Doordat hij zich de vertrouwde oriëntaalse melodieën uit zijn jeugd weer wist te herinneren, besloot hij te gaan componeren en kwam hij toe aan het verwerken van zijn oorlogsverleden.

Hij bewerkte de *muwashshahât* voor zijn moderne *takht*, waarbij hij de pi-

ano af en toe gebruikte als slaginstrument, als versterking van de ritmische cyclus of *îqâ*, die aan ieder van deze composities ten grondslag ligt, zoals de *mu-washshaha* 'Zâranî al-mahbûb'.¹⁵

Traditionele structuur:

Muzikale zinnen:	A (2x)	*	B (2x)
Rijmschema tekst:	a+b (2x)	*	a+b (2x)

Gebaseerd op de *îqâ* 'masmûdi saghîr

Couplet 1:

A. <i>Zâranî al-mahbûb</i>	*	<i>fi riyâdi l-âs</i> (2x)
B. <i>Rawwiqi l-mashrûb</i>	*	<i>wa-malâ li l-kâs</i> (2x)

Mijn geliefde heeft me bezocht in de tuin overwoekerd met maagdenpalm
Hij laafde me met drank en vulde mijn glas

Couplet 2:

<i>Qultu lahu yâ sayyid</i>	*	<i>yâ a` azz an-nâs</i>
<i>Wâsil al-mahbûb</i>	*	<i>mâ` alayka min bâs</i>

Ik zei hem: O meester, O meest verhevene
Contact met u, mijn geliefde, heeft me goed gedaan

Couplet 3:

<i>Taghruhu-l-maghrûb</i>	*	<i>âtir al-anfâs</i>
<i>Fâza bi-l-matlûb</i>	*	<i>man lahu qad bâs</i>

De mond van mijn geliefde is als parfum voor de ziel
Degene die hem gekust heeft, heeft bereikt wat hij wil

Couplet 4:

<i>Qultu lahu yâ zayn</i>	*	<i>yâ râshiq al-qadd</i>
<i>Yâ kahîl al-`ayn</i>	*	<i>yâ nadiyy al-khadd</i>

Ik zei hem: O schoonheid, met je slanke leest
koolzwarte ogen, tedere wangen

Couplet 5:

<i>Kam tutilu-l-bayn</i>	*	<i>mâ taifi bi-l-wa'd</i>
<i>Sirtu fi-l-maslûb</i>	*	<i>dûna kulli-n-nâs</i>

Hoe lang denk jij weg te blijven, houd je aan je belofte

Jij houdt mijn gedachten bezig, voor niemand anders heb ik oog¹⁶

In de klassieke uitvoering ging het hele gedicht volgens het rijmschema gekoppeld aan het muzikale schema:

Muzikale zinnen:	A (2x)	*	B (2x)
Rijmschema tekst:	a+b (2x)	*	a+b (2x)

Nadat Moultaqa keurig de vijf coupletten van het gedicht heeft gespeeld, gaat hij echter met de melodie op de loop: in plaats van de melodie voor de zoveelste keer te herhalen, verandert hij die. Hij haalt er bijvoorbeeld een stukje af of speelt de zin achterstevoren (aangegeven in onderstaand schema als muzikale zinnen C, D, E, F en G). Hiermee doorbreekt hij het patroon van herhaling en creëert hij een nieuwe muzikale structuur:

Couplet 1:

Muzikale zinnen:	C (2x)	*	D (2x)
Rijmschema tekst:	a+b (2x)	*	a+b (2x)

Couplet 5:

Muzikale zinnen:	E (2x)	*	F (2x)
Rijmschema tekst:	a+b (2x)	*	a+b (2x)

Couplet 3:

Muzikale zin	G (2x)		
Rijmschema tekst:	a+b (2x)	*	a+b (2x)

Moultaqa heeft de *muwashshahât* in een nieuwe vorm gestoken, een verschijnsel dat de westerse muziek ook kent en neoclassicisme wordt genoemd. De muzikale

zinnen van de *muwashshaha* schudt hij door elkaar, hij sloopt er links en rechts wat af, speelt er enkele soms achterstevoren. Sommige van deze technieken, zoals het achterstevoren spelen van de melodie, zijn afkomstig uit de twintigste-eeuwse westerse atonale muziek.

De vertrouwde melodie van de *muwashshaha* wordt losgelaten en keert in een onherkenbare vorm terug, zoals in de *muwashshaha Zâranî al-mahbûb*. Er ontstaan door het achterstevoren zingen van die melodie atonale passages, die een vreemdende werking hebben op de luisteraar. Moultaqa vergelijkt de bekende melodie met de eens zo vertrouwde stad Beiroet, die gaandeweg door zoveel oorlogsgeweld en verwoesting is veranderd in een verwrongen, desolaat maanlandschap.¹⁷

Het opvallendste verschijnsel is echter wel zijn doorbreking van de *îqâ'*, de ritmische cyclus, als een ontsnapping uit dit keurslijf. Om Moultaqa hier zelf te citeren: "De ritmische cyclus geeft het gevoel van opgesloten zijn goed weer, alsof ik weer zes jaar ben en opgesloten zit in ons appartement in Beiroet terwijl het buiten bommen en granaten regent. Aan de ene kant voelt het veilig, het is voorspelbaar, maar aan de andere kant wil je uitbreken, het patroon loslaten, omdat het beklemmend werkt..."¹⁸

De spanning tussen de emoties die de kunstenaar in zijn muziek tot uitdrukking wil brengen en de beperkingen die hem daarbij worden opgelegd door de noodzaak tot herhaling die zo'n fundamenteel principe is in de Arabische muziek, kan nauwelijks beter worden uitgedrukt.

Noten

1. Zie foto van een *takht*-ensemble uit Caïro, maart 1996, gemaakt door A.H. van Oostrum. De *takht* is het karakteristieke ensemble in Egypte, Libanon, Jordanië en Syrië. Op deze foto is het ensemble versterkt met een cello. In andere Arabische landen bestaan vergelijkbare kamermuziekensembles met een iets andere instrumentale bezetting.
2. S. Shawan.
3. L. Ibsen al-Faruqi 1985.
4. Daar waar dat illustratief is, verwijs ik naar radioprogramma's die ik heb samengesteld met radioprogrammamaker Walter Slosse en die via internet te beluisteren zijn: <http://www.vpro.nl/programma/dewandelendetak/>.
5. Een overzicht van de in Egypte gebruikte *maqamât* is te vinden in Van Oostrum 2004, 142-151.

156. Voorbeeld van een *taqsīm* in *maqām Nâhâwand* uitgevoerd op de *qânûn*, de citer: track 12 van de cd *Arabesques vocales*, Aïcha Redouane & l'Ensemble al-Adwr, Institut du monde arabe, ref. 321015, 1996-2000. Ook te beluisteren via internet op de website <http://www.vpro.nl/programma/dewandelendetak/>, uitzending 24-9-2001, playlist nr. 11.
6. L. Ibsen al-Faruqi 1985, 60-61.
7. De Egyptische percussionist Hossam Ramzy speelt een *masmûdî saghîr-îqâ'* op de *darabukka*, track 2 'Arabian Knights', op de cd *Baladi Plus*, Hossam Ramzy, ARC Music EUCD 1085, East Grinstead, Groot-Brittannië.
8. *Takht*-ensemble van Caïro op track 3 'Samâ'î al-Aryân' van de cd *Egypt Taqasim & Layali, Cairo tradition*, Series: Anthology of traditional Musics, Unesco collection Auvidis D 8038, International Music Council, 1991.
9. Zie bijvoorbeeld E.N. Yafil 1904.
10. L. Ibsen al-Faruqi 1975.
11. Track 2 'Mahtiyâlî yâ rifâqî' van de cd *op. cit.* noot 5 (playlist nr. 1).
12. Vertaling A.H. van Oostrum.
13. Citaat uit: *Zad Moulataka*, documentaire van Leila Kilani, 2003.
14. Zad Moulataka, cd *Zârani, Mouwashahs avec piano*, Numen, Rochefort, 2003.
15. Zad Moulataka, track 1 van de cd *op. cit.* noot 15. Deze muziek is te beluisteren via internet op de website (<http://www.vpro.nl/programma/dewandelendetak/>) van het radioprogramma *De Wandelende Tak*: uitzending 26-9-2005, playlist no. 5.
16. Vertaling A.H. van Oostrum
17. Interview van A.H. van Oostrum met Zad Moulataka, september 2005, concertzaal De Vereniging, Nijmegen.
18. Citaat uit: *Zad Moulataka*, documentaire van Layla Kilani, 2003.

Literatuur

- L. Ibsen al-Faruqi, "Muwashshah: a Vocal Form in Islamic Culture", *Ethnomusicology*, 1975, deel 19, 1-29.
- L. Ibsen al-Faruqi, "Structural segments in the Islamic arts: the musical 'translation' of a characteristic of the literary and visual arts", *Asian Music*, Vol. XVI-1, 1985, 59-82.
- A.H. van Oostrum, *The Art of Nây Playing in Modern Egypt*, dissertatie Universiteit Leiden, 2004.
- S. Shawan, "Traditional Arab musical ensembles in Egypt since 1967: the continuity of tradition within a contemporary framework?", *Ethnomusicology*, May 1984, 271-288.

E.N. Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure*. Collections de Mélodies, Ouvertures, Noubet, Chansons, Préludes, etc. recueillie par M. Edmond-Nathan Yafil sous la direction de M. Jules Rouanet, 3 delen, Algiers, 1904.

Herhalingsrecepten:
Noachs pudding in
De bastaard van Istanbul

Tzadziki, is dat nu Turks of Grieks? Ik probeer mijn buurmeisje uit te leggen dat het van het Turkse woord *cacik* komt en dat het waarschijnlijk eerder uit de Turkse keuken afkomstig is dan uit de Griekse, omdat het basisingrediënt, yoghurt, samen met de Turken en Mongolen uit Centraal-Azië is gekomen. Maar ze gelooft me niet. En waarom zou ze ook? Het is heel moeilijk om vast te stellen waar gerechten nu echt vandaan komen. Omdat ze een onderdeel zijn van het gewone dagelijkse leven zijn er maar weinig schriftelijke bronnen waarin iets over hun herkomst en bereiding wordt verteld. Bovendien reizen gerechten en eetgewoontes door de tijden heen, en worden ze door etnische en religieuze gemeenschappen van elkaar overgenomen. Zeker in het Middellandse Zeegebied en het Midden-Oosten zijn er veel gerechten die in verschillende culturen opdiken, al is het vaak onder een andere naam.

Van dit verschijnsel maakt de Turkse schrijfster Elif Shafak in haar roman *De bastaard van Istanbul* op ruime schaal gebruik. Centraal staat in *De bastaard van Istanbul* de houding ten opzichte van de Armeense genocide van enerzijds de Turken in Turkije en anderzijds de Armeniërs in de diaspora. Elif Shafak onderbouwt dit thema door te spelen met de overeenkomst in eetcultuur. Ze gebruikt de duplicatie van eetcultuur en gerechten om de culturele verwantschap tussen Turken en Armeniërs in beeld te brengen. Verder speelt eten in deze roman ook een rol op het niveau van de structuur van het boek.

De schrijfster

Elif Shafak is een relatief jonge schrijfster die op dit moment heel populair is in Turkije, maar vooral ook daarbuiten. Ze heeft als dochter van een diplomate een deel van haar jeugd doorgebracht in het buitenland. Na haar middelbare school is ze teruggekeerd naar Turkije, waar ze sociologie en vrouwenstudies heeft gestudeerd. Ze heeft jarenlang een academische carrière gecombineerd met het schrijverschap.¹ Een aantal jaren schreef ze columns voor de liberaal-religieuze krant *Zaman*. Deze krant is de laatste jaren flink in opkomst onder jonge Turkse intellectuelen die zich distantiëren van het strenge secularisme, en is gelieerd aan de ‘Gülen-beweging’.²

Vanwege haar roman *De bastaard van Istanbul* is tegen Shafak een rechtszaak aangespannen door de ultranationalistische advocaat Kemal Kerinçsiz. Deze

heeft, zonder veel succes, meerdere prominente Turkse schrijvers aangeklaagd wegens het beledigen van de Turkse staat, waaronder ook Nobelprijswinnaar Orhan Pamuk. Shafak is uiteindelijk vrijgesproken. Het proces heeft haar veel internationale en nationale publiciteit opgeleverd. Inmiddels heeft Elif Shafak twee kinderen en richt ze zich op een breed scala aan schrijfactiviteiten, variërend van literatuur tot songteksten.

De bastaard van Istanbul

De bastaard van Istanbul vertelt over twee families, een Turkse familie die in Istanbul leeft en een Armeense familie van Turks/Istanbulse afkomst in de diaspora, die in San Francisco woont. De Turkse familie bestaat uit een overgrootmoeder, haar schoondochter, vier dochters en één zoon, Mustafa, die in Amerika woont. Voordat deze Mustafa uit Istanbul wegging, heeft hij zijn zus Zeliha verkracht. Hieruit is een dochter geboren, Asya, die samen met alle andere vrouwen van de familie in een oude villa woont. Niemand, behalve Zeliha en haar oudste zus Banu, weten wie Asya's vader is. Asya is negentien jaar, studeert filosofie en is een vrijgevochten, cynische, seculiere jonge vrouw. Ze heeft een groep vrienden die ze dagelijks in café Kundera ontmoet. Het zijn voornamelijk nihilistische, anarchistische mannen van middelbare leeftijd met teloorgegangene artistieke ambities. Met een van hen heeft Asya een buitenechtelijke relatie.

Mustafa heeft zijn toevlucht gezocht in Amerika. Hij heeft daar gestudeerd en werkt er als ingenieur. Hij is getrouwd met een Amerikaanse vrouw, Rose, die eerder getrouwd is geweest met een Armeniër. Uit dit huwelijk heeft zij een dochter, Armanoush. Armanoush woont bij haar moeder en Mustafa in Arizona, maar brengt alle vakanties bij de Armeens/Amerikaanse familie van haar vader in San Francisco door. Ook dit is een grote familie, die zeer regelmatig bijeenkomt bij grootmoeder Shushan.

Armanoush is een intellectuele boekenwurm, typisch een multi-etnische jongere op zoek naar haar identiteit. Is ze Amerikaans, Armeens, of ook nog een beetje Turks? Ze chat op internet met een groep anti-Turkse Armeense Amerikanen. Ze besluit om naar Istanbul te reizen en daar bij de Turkse familie van Mustafa, haar stiefvader, te gaan logeren. Ze vertelt haar moeder dat ze bij haar vader is en omgekeerd. Wanneer haar grootmoeder overlijdt, komt haar bedrog uit.

Haar moeder reist met haar stiefvader naar Istanbul. Mustafa wordt daarbij geconfronteerd met zijn familie, en dus ook met zijn misstap uit het verleden. Hij wordt door zijn oudste zus min of meer gedwongen om zelfmoord te plegen om zo de schande van Zeliha's verkrachting en de geboorte van Asya uit te wissen.

De Armeense kwestie

Het hoofdthema van dit boek is uiteraard de Armeense kwestie. Die was, heel in het kort gezegd, het gevolg van een actie van het Comité voor Eenheid en Vooruitgang (de voorgangers van de Kemalisten van Mustafa Kemal Atatürk) dat, in het nauw gedreven tijdens de Eerste Wereldoorlog in 1915/1916, een bewuste poging heeft gedaan om de Armeense bevolkingsgroep in het Osmaanse Rijk te vernietigen.³

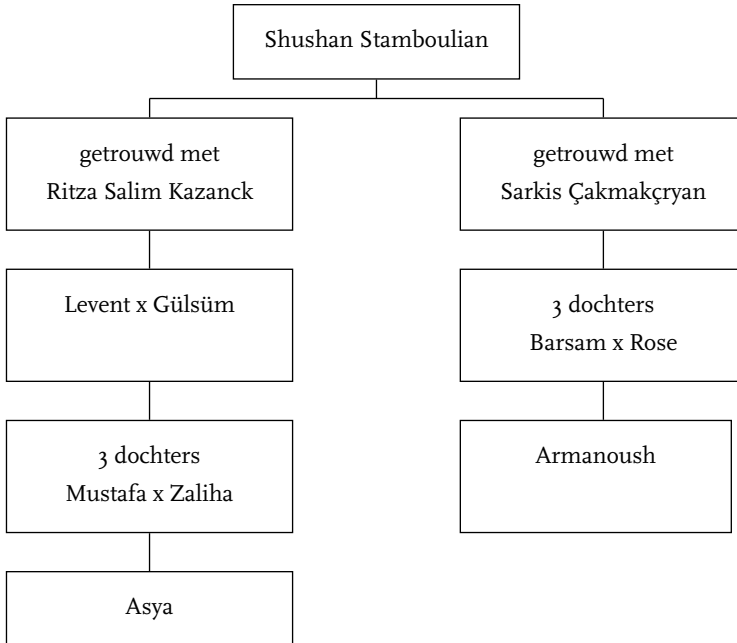
De latere machthebbers van de in 1923 door Atatürk opgerichte Republiek hebben steeds geprobeerd deze zwarte bladzijde uit hun geschiedenis te bagateliseren en te ontkennen. Iedereen die het niet met deze visie eens is, wordt als een vijand van de Turkse natie gezien. Tegenwoordig is er echter ook een belangrijke groep Turkse historici die genuanceerder tegen deze zaak aankijkt. Een deel van hen werkt noodgedwongen in het buitenland, want wetenschappelijke activiteiten organiseren over dit thema is nog steeds niet mogelijk.

De gewone Turkse burger staat eigenlijk tamelijk neutraal tegenover de hele kwestie. Op school zijn ze natuurlijk behoorlijk geïndoctrineerd, maar aanzien het iets is dat ten tijde van het Osmaanse Rijk is gebeurd, is het voor velen iets wat ver van hen af staat. Zij voelen zich niet schuldig voor iets waar zij, of hun familie, persoonlijk niet bij betrokken zijn.⁴

Voor een uitgebreide analyse van de discussies over deze zaak is het hier niet de plaats. Voor de discussie rond de roman is het vooral van belang te beseffen dat voor de in het buitenland wonende Armeniërs de Armeense kwestie door de gruwelijke verhalen van de overgrootouders ook onder jongere generaties nog zeer levendig is.

Shafak onderbouwt dit thema door een patroon van parallellen te schetsen: Asya en Armanoush zijn ongeveer even oud. Beiden zijn op zoek naar hun identiteit: Asya naar haar vader; Armanoush naar haar culturele identiteit. Beiden hebben grote families die zich met alle aspecten van hun leven bemoeien. Beiden hebben

een groep vrienden waarmee ze het leven bespreken: café Kundera en de chatgroep van Armanoush. Beide families delen hun eetcultuur. Uiteindelijk zal blijken dat de twee families een stamvader delen, en dus eigenlijk één grote familie zijn:



Aan tafel

Veel van de interactie tussen personen in de roman vindt plaats in het kader van een maaltijd. Voedsel speelt zo een belangrijke rol op het niveau van de gebeurtenissen in het verhaal. Elif Shafak gebruikt dat om de symmetrie tussen Turkse en Armeense gebruiken met betrekking tot voedsel te laten zien. Dat doet ze ook op het concrete niveau van de gerechten.

In Shafaks presentatie is het bijvoorbeeld essentieel dat er zowel in de Turkse als in de Armeense context regelmatig met de hele familie wordt gegeten:

- De Turkse familie nuttigt de avondmaaltijden altijd gezamenlijk. Op zondagochtend wordt er uitgebreid met elkaar ontbeten. Bijzondere gelegen-

- heden zoals de verjaardag van Asya, de komst van Armanoush en later de komst van Rose en Mustafa worden met uitgebreide maaltijden gevierd.
- De Armeense familie komt zeer regelmatig samen bij grootmoeder Shushan. Bij deze gelegenheden wordt er een uitgebreide maaltijd op tafel gezet, waarbij iedereen geacht wordt aan te schuiven. Ook hier viert men alles met uitgebreide maaltijden.
 - Zowel in de Turkse als in de Armeense familie krijgt Armanoush een bord met geschilde appels en sinaasappels voorgezet. In Amerika, bij haar Armeense familie, gebeurt dat wanneer ze na haar date 's avonds laat thuiskomt, en bij de Turkse familie in Istanbul wanneer ze nog laat achter de computer zit.
 - Elif Shafak laat op verschillende plaatsen in de roman blijken dat de Turkse en Armeense keuken erg op elkaar lijken. Ze doet dit door personages daar expliciet opmerkingen over te laten maken, bijvoorbeeld wanneer Armanoush in Istanbul aankomt en de kamer binnenkomt waar voor haar een feestmaal is aangericht:

Vervolgens keek Armanoush naar de gerechten op tafel, met groeiende belangstelling. 'Dat ziet er verrukkelijk uit.' Ze straalde. 'Dit zijn mijn lievelingsgerechten. Ik zie dat jullie hummus hebben gemaakt, baba ghanoush, *yalanci* sarma... en kijk nou, jullie hebben churek gebakken!' 'Hé, spreek je Turks?!' riep tante Banu verbluft uit terwijl ze de kamer weer in kwam lopen met een stomende pan in de hand en Sultan de Vijfde nog steeds op haar hielen.

Armanoush schudde haar hoofd, deels geamuseerd, deels plechtig, alsof ze het jammer vond om die hoop de grond in te boren. 'Nee, nee. Ik spreek jammer genoeg niet de Turkse taal, maar ik spreek waarschijnlijk wel de Turkse keuken.' (Shafak 185)

'Jullie hebben pilav', glimlachte Armanoush, en ze boog voorover om de gerechten te bekijken. 'Dat is turşu en'

'Wauw!' riepen de tantes in koor, onder de indruk van haar kennis van de Turkse keuken.

Opeens zag Armanoush de laatste schaal die op tafel was gezet.
 ‘O, ik wou dat mijn grootmoeder dit kon zien, dit is echt een verrassing,
kaburga...’
 ‘Wauw!’ herhaalde het koor. Zelfs Asya keek lichtelijk geïnteresseerd op.
 ‘Turks restaurant veel in Amerika?’ informeerde tante Cevriye.
 ‘Eerlijk gezegd ken ik deze gerechten toevallig omdat ze ook bij de Armeense
 keuken horen’, antwoordde Armanoush langzaam. (Shafak 187)

Shafak refereert zo een aantal keren expliciet aan de overeenkomst tussen de Turkse en Armeense keuken. Daarnaast verwijst ze er ook impliciet naar, zoals wanneer zij de maaltijd beschrijft die in de Armeense familie wordt gegeten. Ze geeft een beschrijving van de gerechten:

Een scherpe, kruidige geur kwam vanuit de keuken en kietelde haar neusgaten, zodat ze opschrok uit haar overpeinzingen. ‘En’, riep Armanoush naar de meest praatgrage van haar drie tantes. ‘Blijf je vanavond eten?’
 ‘Eventjes maar, schatje’, mompelde tante Varsenig. ‘Ik moet zo naar het vliegveld; de tweeling komt vandaag thuis. Ik kwam alleen langs om jullie wat zelfgemaakte manti te brengen en...’ tante Varsenig straalde van trots, ‘wat denk je? We hebben bastırma ontvangen uit Jerevan!’
 ‘O, jee, ik ga geen manti eten en ik ga zeker geen bastırma eten’, zei Armanoush fronsend. ‘Ik wil vanavond niet naar knoflook stinken.’
 ‘Dat is geen probleem. Als je je tanden poetst en een muntkauwgum neemt, valt er helemaal niets te ruiken.’
 Dat was tante Zarouhi die binnenkwam met een schaal musakka, prachtig gearneerd met peterselie en citroenschijfjes. (Shafak 118)

Voor iemand die enigszins is ingevoerd in de Turkse keuken is het duidelijk dat het om bekende gerechten gaat, al wordt de naam soms net iets anders gespeld. *Manti* is een soort ravioli met een vulling van lamsgehakt en een yoghurtsaus met basilicum of mint eroverheen. *Bastırma/pastırma* is gedroogd rundvlees met een kruidig laagje eromheen. *Musakka* is een gelaagde ovenschotel met gehakt, tomaten, aubergines en bechamelsaus.⁵

Aşure of ‘Noachs pudding’

Een speciale plaats is in *De bastaard van Istanbul* gereserveerd voor het gerecht *aşure*, ook wel ‘Noach’s pudding’ genoemd, of *anoush abour* (Armeens voor ‘zoete soep’). *Aşure* is een doorzichtige, geleïachtige pudding die gemaakt wordt in een grote ketel of pan. Voor dit gerecht gebruikt men een mengeling van noten, bonen, graanproducten en gedroogde vruchten, zoals abrikozen, granaatappel-pitjes en vijgen. De ingrediënten worden van tevoren geweekt en daarna langdurig gekookt. De brei die dan ontstaat, breng je op smaak met kaneel, suiker en rozenwater. Ten slotte strooi je er geschaafde amandelen en pistachenootjes overheen. De ingrediënten verschillen van kok tot kok. Tegenwoordig zie je in Istanbul bijvoorbeeld vaak dat er kokos over de *aşure* wordt gestrooid. Claudia Roden vermeldt in haar *The New Book of Middle Eastern Food*:

Ashure, Wheat or Barley with Nuts, Serves 12. An Egyptian breakfast of boiled whole wheat, with hot milk poured over and sprinkled with sugar called *belila*, is turned into a celebratory dish on the 10th of Moharram (the first month of the Muslim calendar), when it is embellished with flower fragrance and with nuts. *Variation*; The Turkish *aşure*, prepared on the first day of Moharram, is an extraordinary dish in the number of its ingredients. In Turkey it also commemorates Noah’s salvation from the Flood. According to the legend, Noah made *aşure* when the Flood subsided from everything that remained of foodstuffs at the bottom of sacks. The usual ingredients today are chickpeas, haricot beans, fava beans, whole wheat, black and golden raisins, dried figs, dried apricots, dates, hazelnuts, walnuts, almonds, and pomegranate seeds. *Aşure* is a pudding with a creamy base of milk and sugar thickened with cornstarch and flavored with rose water and cinnamon. I have eaten it, but I have never made it myself.⁶

De naam *aşure*

Het woord *aşure* (*Ashûre*) is gerelateerd aan het Arabische woord voor ‘tien’; in de islamitische wereld vooral gekoppeld aan de tiende dag van de maand *Muharram*. Traditioneel is dit een dag waarop wordt gevast.⁷ Voor de sjiïeten is daar een ander belangrijk historisch moment bijgekomen toen op deze dag de imam Hu-

seyh in de slag bij Kerbala werd verslagen en gedood. Op `Ashura herdenken de sjiïeten deze gebeurtenis met allerlei activiteiten, zoals processies, het reciteren van teksten en het opvoeren van passiespelen.⁸ Aan de tiende *Muharram* worden veel belangrijke gebeurtenissen gekoppeld, zoals de dag dat God de spijtbetuiging van Adam heeft geaccepteerd na zijn verstoting uit het paradijs; de dag dat Noach de ark verliet; de dag waarop Mozes (*Musa*) de tien geboden ontving; de dag dat Job werd genezen; de dag dat Jozef met zijn vader herenigd werd; en zo nog een aantal andere belangrijke gebeurtenissen uit het Oude Testament die ook in de Koran terecht zijn gekomen.⁹

Het is niet duidelijk hoe het gerecht *aşure* verbonden is geraakt met deze dag. Ongetwijfeld heeft het te maken met het feit dat de tiende *Muharram* aan de ene kant een dag van bezinning en vasten is en aan de andere kant verbonden is met de legende van de ark van Noach. In *De bastaard van Istanbul* vertelt tante Banu in hoofdstuk zestien ('Rozenwater') de legende die er in Turkije met *aşure* verbonden is:

Dagen achtereenvolgens voeren ze rond, overal was alleen maar water. Al gauw werd het voedsel schaars. Er was niet genoeg eten om een maaltijd te bereiden. Dus beval Noach: 'Breng alles wat je hebt.' En dat deden ze, mens en dier, vogel en insect, mensen van verschillende religies, ze brachten allemaal het beetje wat ze nog overhadden. Ze voegden alle ingrediënten bij elkaar en zo brouwen ze een grote pan *aşure*. (Shafak 354)

De bastaard van Istanbul heeft achttien hoofdstukken, evenveel als het aantal levensjaren van Asya. Elk hoofdstuk heeft de naam van een ingrediënt van dit speciale dessert, *aşure*, als titel. Behalve het laatste hoofdstuk: dat draagt de naam van het gif dat door Banu, de oudste zuster, op het dessert is gestrooid. Mustafa weet dat, maar eet het dessert toch op en sterft eraan. Dit gif, kaliumcyanide, is verwant aan blauwzuur en staat erom bekend dat het naar bittere amandelen ruikt en smaakt, tenminste, als je de genetische aanleg hebt om het überhaupt te kunnen ruiken. Aangezien amandelen een ingrediënt van het gerecht vormen, zal het gif niet snel worden opgemerkt.

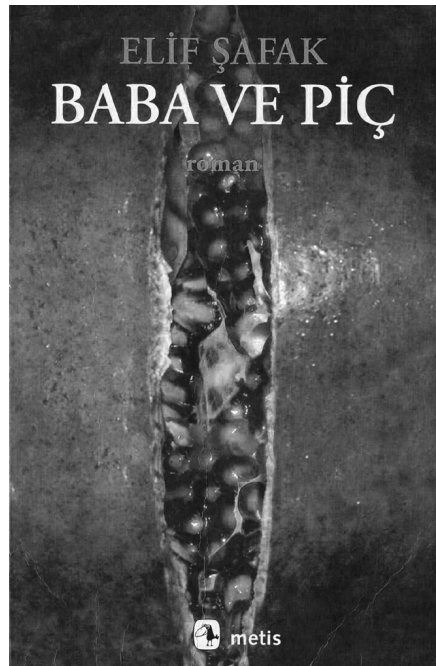
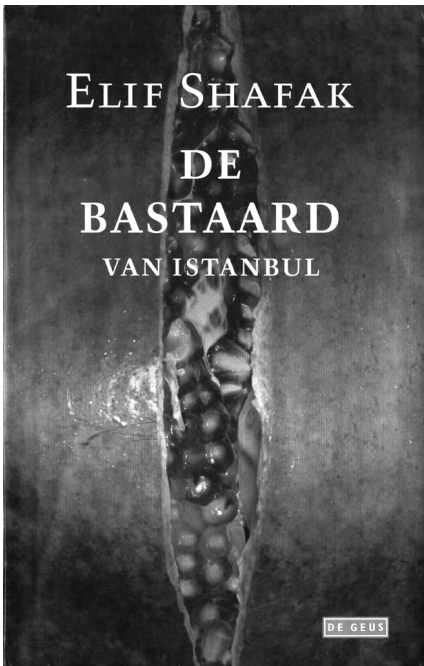
Elif Shafak verbindt telkens het ingrediënt dat de titel van het hoofdstuk

vormt met een gebeurtenis of een attribuut. Soms zijn deze associaties wat vergezocht, zoals in hoofdstuk tien ('Amandelen'), waar Asya Armanoush meeneemt naar café Kundera om haar vrienden te ontmoeten. Naast de drankjes komen er schaalpjes met amandelen op tafel. In andere hoofdstukken zijn de verbindingen tussen hoofdstuknaam en ingrediënt echter heel raak getroffen. Bijvoorbeeld in hoofdstuk twee (kikkererwten), waar wordt verteld hoe Rose, net gescheiden van haar Armeense echtgenoot, boodschappen doet in een supermarkt. Ze wil vanaf nu geen Armeens eten meer. Ze wil iets Amerikaans (Zuid-Amerikaans) eten, zoals kikkererwten. Mustafa is net in Amerika gearriveerd en verlangt naar iets echt Turks: kikkererwten. Ze komen elkaar tegen bij het schap van de kikkererwten. De kikkererwt (of kekererwt) is een van de oudst gecultiveerde gewassen en vormt een belangrijk ingrediënt in vele keukens, van de Indiase en de Midden-Oosterse tot de Spaanse, Franse en Engelse.¹⁰

In hoofdstuk twaalf ('Granaatappelpitjes'), maakt Elif Shafak gebruik van de symbolische betekenis die de granaatappel en zijn pitjes in het verhaal hebben. Die heeft te maken met de broche die Hovhannes, de overgrootvader van Armanoush, ooit in Istanbul voor zijn vrouw heeft gekocht. Die broche had de vorm van een opengebarsten granaatappel, en de pitjes werden gevormd door robijnen. Dat gebeurde kort voor Hovhannes, voorafgaand aan de deportaties, als Armeense intellectueel gevangen werd genomen. Hij kon zijn vrouw de broche niet meer zelf geven, maar zij vond hem bij zijn spullen.

Deze granaatappelbroche vormt een rode draad in het verhaal. Hovhannes' vrouw neemt hem mee wanneer ze gedeporteerd worden en haar oudste zoon Vervant krijgt hem na haar overlijden. Vervant gaat jaren later naar Istanbul om Shushan te zoeken, het jongste zusje dat tijdens de deportaties achtergebleven was. Zij is opgevangen door een Turkse familie en uiteindelijk in een weeshuis terechtgekomen. Daar heeft Rıza Kazancı haar leren kennen en hij is met haar getrouwd. Vervant geeft haar de broche wanneer hij haar in Istanbul komt opzoeken. Shushan laat hem bij haar plotselinge vertrek uit Istanbul achter voor haar zoon Levent. Banu erft hem van haar vader Levent en besluit hem aan het einde van het boek aan Armanoush te geven.

Op de kaft van de Turkse uitgave uit 2006 en de Nederlandse uitgave van *De bastaard van Istanbul* uit 2007 staat een afbeelding van een opengebarsten



granaatappel. Op de Nederlandse kافت van de uitgave staat de granaatappel overigens op zijn kop.

In een interview in het tijdschrift *Armada* beschrijft Elif Şafak de symbolische waarde die de granaatappel voor haar heeft en ze beschrijft hoe er in Turkije op deze kافت werd gereageerd.

Şafak is enigszins verbaasd dat alle ophef zich toespitst op de Armeens-Turkse kwestie. 'Ik snijd ook incest en huiselijk geweld aan in het boek. In Turkije zijn seksuele taboes moeilijker te doorbreken dan politieke, omdat ze dieper geworteld zijn in de cultuur.' Als voorbeeld noemt ze de afbeelding op het omslag. Daarop is een gebarsten granaatappel te zien. Uit het paarsrode vruchtvlies vloeien zaadjes. 'De granaatappel staat symbool voor zowel Armeniërs als voor diverse andere minderheden, zoals vrouwen. Ik gebruik het ook als een symbool voor het Ottomaanse Rijk. Op het moment dat de vrucht

openbarst en de zaadjes eruit komen, al die nakomelingen, kun je ze niet meer terugstoppen. En al die verschillende minderheden leefden samen totdat nationalistische ideologieën daar een eind aan probeerden te maken. Het geheel symboliseert pluraliteit, maar het lijkt ook op een vagina, en daarom weigerden sommige boekhandelaren de poster op te hangen. Ze wilden niet zeggen waarom, ze zeiden alleen maar: het is *verontrustend*' (Jensen 105-106).

Op deze manier zijn de ingrediënten van het gerecht *aşure* in het boek heel tastbaar aanwezig. De auteur gaat zelfs zo ver dat zij in het vijftiende hoofdstuk (Gouden rozijnen) een compleet recept voor *aşure* geeft. (Shafak 317-318). Uit eigen ervaring kan ik getuigen dat het recept een flinke hoeveelheid uitstekende *aşure* oplevert.

Bijzonder aan dit gerecht is de combinatie van noten, tarwe, rijst, en vruchten. Deze combinatie komt in de Midden-Oosterse keuken niet vaak voor. Spuurwerk in kookboeken en navraag bij collega's leverde de informatie op dat dit gerecht in de Perzische keuken niet voorkomt, en ook niet in de klassiek Arabische of Joodse. Of dit als wetenschappelijk bewijs kan dienen valt te betwijfelen. Hoewel allerlei wetenschappers en kookdeskundigen zich tegenwoordig bezighouden met de Midden-Oosterse keuken in heden en verleden, blijkt dat dit soort onderzoek nog in de kinderschoenen staat, en de informatie is vaak subjectief. Koken is immers iets sterk persoonlijks, en maar weinig goede koks koken precies volgens het kookboek. Sommige bronnen vermelden dat het gerecht wel bekend zou zijn in Egypte; echter of het hier echt om hetzelfde recept gaat, valt niet vast te stellen. Vooralsnog lijkt het erop dat toch vooral de Turkse en Armeense keuken *aşure* delen.

In Turkije is *aşure* een gerecht dat in flinke hoeveelheden wordt gemaakt in een grote ketel, *kazan*. (De familienaam Kazancı, de naam van de eerste man van grootmoeder Shushan, betekent overigens 'maker van *kazans*'.) Dit gebeurt bij verschillende feestelijke gelegenheden. Uiteraard op de tiende *Muharram*, maar ook wanneer iemand na een lange reis thuiskomt, bij een sterfgeval of bij een geboorte. Bij de Armeniërs heet hetzelfde gerecht *anoush abour* en wordt het als dessert gegeten bij het kerst- of nieuwjaarsdiner. Zowel in de Turkse als in de Armeense cultuur wordt dit gerecht in het bijzonder verbonden met de legende

van Noach. Zoals hierboven al werd verteld, zou Noach dit opmerkelijke gerecht hebben uitgevonden toen het voedsel op zijn ark opdraakte. Hij vroeg iedereen om alles wat nog aan voedsel over was aan hem te geven, en daarvan kookte hij een zoete soep. In een andere versie is Noach net aan land gegaan en haalt men de ingrediënten uit de omgeving.

Herhalende eetcultuur

Zoals we hebben gezien gebruikt Elif Shafak in haar roman *De bastaard van Istanbul* de herhaling van patronen in de sterk op elkaar lijkende eetculturen van Turken en Armeniers als een soort verbindend en illustratief thema.

Op het niveau van het verhaal doet ze dat door zowel aan de Turkse als aan de Armeense kant het nuttigen van uitgebreide maaltijden te beschrijven als iets dat in deze culturen heel belangrijk is. Verder laat ze zien dat de gerechten van beide keukens sterk overeenkomen. Als rode lijn in het verhaal kiest ze een gerecht dat bij uitstek in de Turkse en Armeense keuken thuishoort, en dat binnen beide culturen met allerlei betekenissen is beladen. Zoals we hierboven hebben gezien, wordt het zowel met rouw, schuld en boete (ʿAshûra, de dag van de moord op Huseyn) als met redding en vreugde (Noachs redding door God) geassocieerd. Beide aspecten spelen een rol in het verhaal.

Wat is nu eigenlijk de boodschap die Shafak met haar verhaal wil overbrengen? Dan komen we weer terug bij het hoofdthema van het boek, de Armeense kwestie.

In *De bastaard van Istanbul* vertegenwoordigen uiteraard de Turkse en Armeense families de afzonderlijke standpunten. Armanoush, die opgroeit tussen haar Turkse stiefvader en de Armeense familie van haar echte vader, is nieuwsgierig en gaat naar Istanbul. Shafak laat door middel van haar discussies met haar schoonfamilie en door de discussies die Armanoush en Asya met hun respectievelijke vriendengroepen voeren alle standpunten over de Armeense kwestie aan de orde komen. Zo laat ze Armanoush ontdekken dat de gemiddelde Turk in Turkije eigenlijk heel neutraal staat tegenover de Armeense kwestie en geen enkele aanvechting heeft om zich te excuseren. Ook blijkt dat een Armeen wiens familie niet weg is gegaan uit Istanbul, zich bovenal inwoner van Istanbul voelt en geen enkele behoefte heeft om te emigreren. In dat opzicht zijn de standpunten

veel gematigder dan Armanoush altijd heeft gedacht. Daarnaast laat Shafak ook de extremere standpunten verwoorden, bijvoorbeeld door de discussies van de bijfiguren in de roman, de familieleden van de meisjes en een aantal van de café- en chatroombezoekers.

Shafak neemt in deze roman het standpunt in dat Turken en Armeniërs ondanks alles wat er gebeurd is eigenlijk nog steeds heel erg op elkaar lijken. Dat doet ze door het gebruik van herhalingsmotieven in de eetcultuur, en ook door een familiestructuur op te voeren waarbij de twee families uiteindelijk aan elkaar verwant blijken te zijn. Ondanks alles zijn de overeenkomsten groter dan de tegenstellingen. Misschien zou men zelfs kunnen zeggen dat Turken en Armeniërs vooral ook op elkaar lijken in de volhardende manier waarop van beide kanten onverzoenlijkheid wordt gepreekt.

Noten

1. <http://www.elifsafak.com.tr/> (geraadpleegd 14-11-2010).
2. De ‘Gülen-beweging’, genoemd naar geestelijk leider Fethullah Gülen, is een van oorsprong Turkse moderne islamitische beweging gericht op het verenigen van moderniteit en islam. Speerpunt in deze beweging is onderwijs en dienstbaarheid aan de medemens en samenleving. Inmiddels is de Gülen-beweging mondiaal actief. Voor een kort overzicht van de aan de Gülen-beweging verwante organisaties zie Ebaugh 2010.
3. Zie voor een genuanceerd standpunt over de Armeense kwestie Zürcher 141-146.
4. Recente publicaties zijn Üngör 2007 en Akçam 2007.
5. Zie voor de meest gezaghebbende beschrijving van de Midden-Oosterse keuken Roden 2000 en 2007. Een aardige introductie in de Armeense keuken biedt: *Adventures in Armenian cooking*, http://www.armeniapedia.org/index.php?title=Adventures_in_Armenian_Cooking (geraadpleegd 24-10-2010).
6. “Sunnis in Egypt customarily eat a pudding (also known as Ashura) after dinner on the Day of Ashura; it is a wheat pudding with nuts, raisins, and rose water, and it is also known in Turkish as Aşure.” http://en.wikipedia.org/wiki/Day_of_Ashura (geraadpleegd 14-11-2010); Roden 2000, 412.
7. Wensinck, A.J., Marçais, Ph., “Ashûra”, *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel en W.P. Heinrichs (red.), Brill, 2010, Brill Online, http://www.brillonline.nl.ezproxy.leidenuniv.nl:2048/subscriber/entry?entry=islam_COM-0068; Plessner, M., “al-Muharram”, *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, P. Bearman, Th. Bianquis, C.E.

Bosworth, E. van Donzel en W.P. Heinrichs (red.), Brill, 2010, Brill Online, http://www.brillonline.nl.ezproxy.leidenuniv.nl:2048/subscriber/entry?entry=islam_SIM-5426.

8. Plessner, M., “al-Muharram”, *op.cit.*

9. Internet: <http://www.sunnah.org/ibadaat/fasting/ashura.htm> (geraadpleegd 14-11-2010); http://en.wikipedia.org/wiki/Day_of_Ashura (geraadpleegd 14-11-2010).

10. *Chickpea*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Chickpea> (geraadpleegd 24-10-2010).

Literatuur

Akçam, Taner, *De Armeense Genocide, een reconstructie*, Amsterdam: Nieuw Amsterdam Uitgevers, 2007.

Jensen, Stine, “‘Ik heb een biseksuele pen’. Stine Jensen in gesprek met Elif Shafak in Istanbul”, in *Armada*, nr. 44, Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2006, 103-109. Artikel is ook online beschikbaar: <http://www.stinejensen.nl/inter15.php> (geraadpleegd 24-10-2010).

Roden, Claudia, *The New Book of Middle Eastern Food*, New York: Knopf, 2000 (8^e druk 2010).

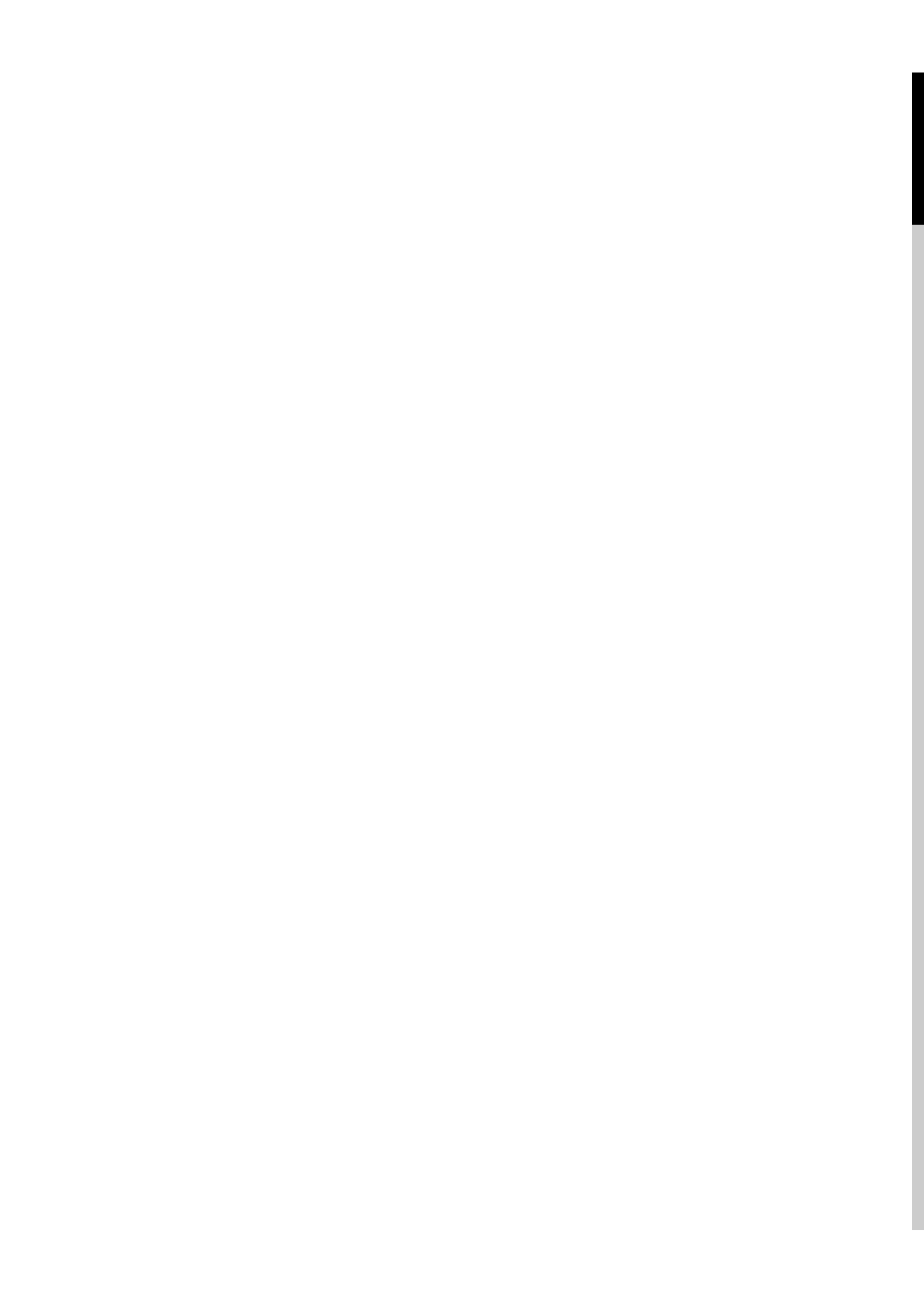
Roden, Claudia, *Duizend-en-één smaken, de keukens van Marokko, Turkije en Libanon*, 's Graveland: Fontaine Uitgevers, 2007.

Rose, *The Gülen Movement. A Sociological Analysis of a Civic Movement Rooted in Moderate Islam*, Houston: Springer, 2010.

Shafak, Elif, *De bastaard van Istanbul*, vertaald uit het Engels door Manon Smits, Breda: De Geus, 2007.

Üngör, Uğur Ümit, *Vervolging, Onteigening en Vernietiging. De deportatie van Ottomaanse Armeniërs tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Soesterberg: Aspekt, 2007.

Zürcher, Erik Jan, *Een geschiedenis van het moderne Turkije*, Amsterdam: Sun, 2006.



BART VELDHOEN

Een academische romance:
David Lodge, *Small World*

Op een conferentie van universitaire docenten Engels begin jaren tachtig van de vorige eeuw op een fictieve universiteit in Engeland die nogal aan Birmingham doet denken, vindt bij het diner de volgende conversatie plaats:

‘Als je de jus zoekt, jongeman, die staat vlak voor je neus.’ Deze opmerking was afkomstig van een bejaarde dame die tegenover Persse gezeten was. Ofschoon haar toon scherp was, was haar gezicht vriendelijk, en ze glimlachte zowaar medeplichtig toen Persse te kennen gaf dat, naar zijn mening, het rundvlees niet met jus te redden was. Ze droeg een ouderwetse zwartzijden jurk en haar witte haren werden keurig bijeengehouden door een haarband versierd met zwarte kraaltjes. Haar conferentiekaartje onthulde dat zij Mej. Sybil Maiden was, van Girton College, Cambridge. ‘Al vele jaren met pensioen’, gaf ze als uitleg. ‘Maar ik kom nog steeds naar deze conferenties zo vaak ik kan. Dat helpt om me jong te houden.’ Persse informeerde naar haar wetenschappelijke interesses. ‘Ik neem aan dat je mij een folklorist zou kunnen noemen’, zei ze. ‘Ik was een leerling van Jessie Weston. Wat is jouw onderzoeksgebied?’ ‘Ik heb mijn masterscriptie gedaan over Shakespeare en T.S. Eliot.’ ‘Dan ben je ongetwijfeld bekend met mevrouw Westons boek *From Ritual to Romance*, waaraan de heer Eliot veel van zijn beeldspraak en allusies heeft ontleend in *The Waste Land*?’ ‘Jazeker’, zei Persse.

‘Zij redeneerde’, ging juffrouw Maiden voort, in ’t geheel niet weerhouden door het antwoord, ‘dat de queeste naar de Heilige Graal, geassocieerd met de Arthuriaanse ridders, slechts oppervlakkig een christelijke legende was, en dat de ware betekenis ervan gezocht moest worden in heidense vruchtbaarheidsrituelen. Als de heer Eliot haar ontdekkingen ter harte had genomen, was ons misschien de sentimentele religiositeit van zijn latere poëzie bespaard gebleven.’

‘Nou ja’, zei Persse op verzoenende toon, ‘ik neem aan dat iedereen op zoek is naar z’n eigen graal. Voor Eliot was dat godsdienstigheid, maar voor een ander zou het faam kunnen zijn, of de liefde van een goede vrouw.’

‘Zou u alstublieft de jus willen doorgeven?’ zei de mediëvist uit Oxford. Persse voldeed aan zijn verzoek. ‘Uiteindelijk komt het allemaal neer op seks’,

verklaarde juffrouw Maiden stellig. ‘De levenskracht die zich eindeloos vernieuwt.’ Zij richtte een priemende blik op de juskom in de handen van de mediëvist uit Oxford. ‘De graalkelk, bijvoorbeeld, is een vrouwelijk symbool dat al uit de verre oudheid dateert en universeel voorkomt.’ (De mediëvist uit Oxford leek te aarzelen om zich van de jus te bedienen.) ‘En de graalspeer, waarvan wordt aangenomen dat het de speer is waarmee de zijde van Christus werd doorboord, is duidelijk fallisch. *The Waste Land* gaat eigenlijk over Eliots angst voor impotentie en steriliteit.’ ‘Ik heb die theorie al eerder gehoord’, zei Persse, ‘maar naar mijn gevoel is die te simpel.’ ‘Daar ben ik het helemaal mee eens’, zei de mediëvist uit Oxford. ‘Dat hele gedoe met fallische symboliek is een hoop flauwekul.’ Hij prikte met zijn mes in de lucht om zijn punt kracht bij te zetten (Lodge 11-12).¹

Deze scène, al heel vroeg in het boek, laat zien dat het verwijzen naar literatuur en literatuurkritiek een niveau van het verhaal blootlegt dat van de ogenschijnlijke *campus novel* een romance maakt (in de zin van het middeleeuwse genre). Zodra het thema van de graal zichtbaar wordt, wordt het ook duidelijk dat Persse de Perceval van de graalromans zal zijn. Dat wordt later nog duidelijker als hij een Ierse jongeman blijkt te zijn – anglocentrisch gezien een teken van naïviteit – die wegens tuberculose zijn studie goeddeels in een sanatorium en thuis op de boerderij heeft voltooid, zoals ook Perceval in het woud zijn opvoeding had gekregen en niet aan het hof. Hij stelt ook steeds wel vragen, maar ‘de’ vraag pas op de laatste conferentie van zijn queeste. Sybil Maiden is, zo suggereert de naam, ongetrouwd zoals de graaldraagster en de onthuller van de waarheid. Helemaal aan het einde van het verhaal ontdekt zij de moeder (draagster) te zijn van de jongedame die voor Persse zijn graal is geweest op zijn zoektocht over de hele wereld. De vader is de bejaarde hoogleraar Arthur Kingfisher – dubbele verwijzing naar Koning Arthur en de Visserkoning – die op het moment van de onthulling zich de andere graal in dit verhaal, een UNESCO- leerstoel, heeft toegeëigend.

Juffrouw Maidens opduiken op zoveel mogelijk conferenties, steeds met haar vaste thematiek, maakt haar een belichaming van de ‘eeuwige wederkeer’. En net als de allusies naar Jessie Weston en *The Waste Land*, verwijst bovendien het doorgeven van de juskom aan de mediëvist weer naar de middeleeuwse graalromans, waarmee de mediëvist geen raad weet, maar de andere conferentiegan-

gers wel. Het mes in de lucht symboliseert dat de betrokkenen zich niet altijd bewust zijn van hun rol in het academische gebeuren, wat in deze romance als een graalqueeste wordt voorgesteld, of het nu is naar faam of liefde. Het rundvlees en de jus laten zien dat conferenties taai en onbevredigend zijn en dat de ‘jus’ zit in de buitenschoolse activiteiten, de ‘heidense vruchtbaarheidsrituelen’.

De retorische rijkdom van deze typische passage uit *Small World* laat meteen zien dat we met een vakbekwame literatuurtheoreticus van doen hebben, die bepaald niet gespeend is van ironie. David Lodge werd geboren in Londen in 1935. Na zijn B.A. en M.A. aan University College London, promoveerde hij aan de universiteit van Birmingham, waar hij ook vanaf 1960 docent en al snel hoogleraar was in de moderne Engelse letterkunde, om zich vanaf 1987 als voltijds schrijver te vestigen. Tussen 1960 en 1987 schreef hij acht romans, waarvan vele bekroond. Zijn vier wetenschappelijke boeken over literatuurkritiek zijn toonaangevend, waarnaast hij nog een aantal essayverzamelingen redigeerde over structuralisme en de ontwikkeling van de moderne roman. Hij is lid van de Royal Society of Literature.

Small World (1984) is het middelste boek van een trilogie die in 1975 begon met *Changing Places*, een *campus novel* waarin een Britse en een Amerikaanse hoogleraar een uitwisseling plegen ten tijde van de studentenonlusten. Na *Small World* volgde al snel *Nice Work* (1988), waarin het gaat om een uitwisselingsprogramma tussen universiteit en industrie ten tijde van het Thatcher-regime, waarbij een docente Engelse letterkunde en een directeur van een ijzerfabriek elkaar schaduwen. *Small World* is de enige van de drie die de vorm van een romance (als genre) aanneemt.

Betreffende het thema van herhaling is vooral het derde motto van *Small World* tekenend: “Hush ! Caution ! Echoland ! (James Joyce).” Uit het bovenstaande blijkt al dat er een bekend oud verhaal wordt naverteld: de combinatie Persse/Perceval, de Heilige Graal en Arthur Kingfisher duidt erop dat een graalqueeste als basispatroon voor deze romance is gedacht. Maar dat is slechts een van de bijna hallucinogene hoeveelheid herhalingen, echo’s en verwijzingen in deze roman.

Persse McGarrigle ontmoet bij zijn eerste conferentie een beeldschone jongedame. Hij is een beginnend docent aan het heel kleine University College

Limerick, zij een promotiestudent, Angelica genaamd. Persse wordt direct totaal verliefd; Angelica is ontwijkend, haalt een streek met hem uit en verdwijnt. Beiden hebben kennisgemaakt met een aantal professoren en collega's die we in een lange reeks volgende conferenties en daar tussendoor ook afzonderlijk blijven volgen. De streek die Angelica uithaalt, bestaat eruit dat ze Persse uitnodigt zich in haar kamer te verstoppen, waar hij kan toekijken hoe zij naar bed gaat, een idee dat expliciet is ontleend aan een gedicht van John Keats, *The Eve of St Agnes*. Maar het blijkt de kamer te zijn van een andere professor, die ook geprobeerd had Angelica te versieren. Angelica heeft intussen de conferentie verlaten.

Op diezelfde conferentie houdt de Amerikaanse professor Morris Zapp een controversiële voordracht over lezen als queeste, een voordracht die later op een aantal van de volgende conferenties zal worden herhaald. Zijn voordracht, naar poststructuralistische principes, die toen in Engeland nog gewaagd waren, begint met uit te leggen dat interpretatie van literaire teksten nooit uitputtend kan zijn.

Ik bedoel dat het niet kan slagen omdat het niet mogelijk is, en het is niet mogelijk vanwege de aard van de taal zelf, waarin betekenis voortdurend verplaatst wordt van één betekenisdrager naar de volgende en nooit absoluut bezeten kan worden. Een boodschap begrijpen betekent decoderen. Taal is een code. Maar iedere decoding is weer een coding. (25)

Hij sluit hiermee aan bij, bijvoorbeeld, E.D. Hirsch, die in 1976 had betoogd dat onder het moderne hermeneutische scepticisme “de betekenis van een tekst niet hetzelfde kan zijn voor mij als die voor jou is, omdat we naar de tekst kijken vanuit verschillende subjectieve standpunten”. De implicatie is “dat alle interpretatie uiteindelijk niet anders dan misinterpretatie kan zijn” (27).² Morris Zapp past dit vervolgens, op zijn eigen wijze, toe op interpretatie van literaire teksten:

Lezen is, natuurlijk, anders dan conversatie. Het is passiever, in de zin dat er geen interactie kan zijn met een tekst, we kunnen de ontwikkelingen van de tekst niet beïnvloeden met onze eigen woorden, aangezien de woorden van de tekst al gegeven zijn. Dat is misschien wel wat ons aanzet tot de queeste naar

interpretatie. Als de woorden definitief vaststaan, op de pagina, zou dan hun betekenis niet ook al vaststaan? Nee, omdat hetzelfde axioma, 'iedere decoding is weer een coding', nog veel stringenter van toepassing is op literaire kritiek dan het al is op gewoon mondeling taalgebruik... Wanneer een literaire tekst zegt 'De deur was open', kan ik niet aan de tekst vragen wat die bedoelt met te zeggen dat de deur open was. Ik kan alleen speculeren over de betekenis van die deur – open door welke tussenkomst, leidend naar welke ontdekking, mysterie, doel?... Het lezen is geen over-en-weerproces, maar een eindeloze verlokking, een verleiding zonder bevrediging, of, als er al bevrediging is, dan is die solitair, zelfbevredigend. (Op dit punt ontstond er deining onder de toehoorders.) De lezer speelt met zichzelf naarmate de tekst op hem inspeelt, inspeelt op zijn nieuwsgierigheid, zijn verlangen, zoals een stripteaseuse inspeelt op de nieuwsgierigheid en het verlangen van de toeschouwers. (25-26)

Hij vergelijkt vervolgens naaktdanseressen in een bar met de hermeneutische drogreden van een reconstrueerbare betekenis, alsof we, wanneer we de retorische elementen van een tekst verwijderen, de naakte feiten blootleggen die de tekst probeert over te brengen. De klassieke striptease, die ooit begon met Salomes dans van de zeven sluiers en die nog in nachtclubs gepraktiseerd wordt, is volgens hem de juiste metafoor voor het lezen. De danseres verleidt de toeschouwers – zoals de literaire tekst de lezers – met de belofte van een uiteindelijke onthulling die eindeloos wordt uitgesteld. Het uitstellen van de onthulling maakt het opwindend. Zodra er één geheim is onthuld, verliezen we onze belangstelling daarvoor en verlangen we naar het volgende. Het verlangen wordt uiteindelijk niet bevredigd bij de totale onthulling. Het verlangen om verder door te dringen in de uiteindelijke onthulling schiet het doel van de queeste voorbij, schiet voorbij aan het genoegen in de aanschouwing van schoonheid. Door naar de laatste onthulling te kijken worden we slechts teruggevoerd naar het mysterie van onze eigen herkomst. We vinden niet de essentie van de tekst, maar onszelf. Hij eindigt met een verwijzing naar Freud en het idee van verschuiving en verdringing:

Lezen is jezelf overgeven aan een eindeloze verschuiving van nieuwsgierigheid en verlangen van de ene zin naar de andere, van de ene handeling naar de

andere, van het ene tekstniveau naar het andere. De tekst onthult zich voor onze ogen, maar staat nooit toe bezeten te worden; in plaats van ernaar te streven haar te bezitten, zouden we genoeg moeten scheppen in haar verlokking. (27)

Angelica reageert met instemming op Zapps lezing. Ze vertelt dat haar eigen proefschrift over romances gaat en dat zijn theorie daarop bij uitstek van toepassing is. Ze verbaast Zapp met de mededeling dat feitelijke striptease ook behoorlijk vaak voorkomt in de vroegmoderne romances. Op het einde van het boek houdt zij zelf een soortgelijke lezing, zeker niet minder seksueel getint. Het idee van ‘het doel voorbijschieten’ zal aan het einde ook het punt van ‘de vraag’ zijn die Persse stelt op de laatste conferentie (het graalkasteel?). Wij zullen zien dat deze poststructuralistische opvattingen niet alleen een zelfstandig thema zijn in *Small World*, maar vooral een sleutel vormen tot de vele herhalingen en verwijzingen die dit boek zo opwindend maken.

Stripshows gaan ook een belangrijke rol spelen in het hele verhaal van *Small World*. Persse ontdekt dat een nichtje van hem zwanger is geraakt van een hotelgast in een hotel waar zij werkte, en na de geboorte is gaan werken voor een escort- en strippersagentsuur. Hij poogt haar over te halen naar huis (Ierland) terug te gaan, maar zij weigert.

Het boek volgt, in gedetailleerde vignetten, een dozijn of meer professoren en universitaire docenten van over de hele wereld, die conferenties voorbereiden, lezingen en publicaties schrijven, hun echtelijke en buitenechtelijke relaties, ontmoetingen met elkaar: een nauw verweven netwerk van coterieën en jaloezieën rond verschillende literair-kritische stromingen – die elkaar in wisselende combinaties tegenkomen op verschillende conferenties over de hele wereld gedurende een jaar. Een gerucht over een UNESCO-leerstoel voor literaire kritiek houdt de topmensen onder hen bezig. Seksuele preoccupatie speelt daar steeds doorheen. Een voorbeeld moet volstaan:

Ook Arthur Kingfisher is voor de tv gezeten..., in Chicago (waar hij nog een paar dagen is gebleven na afloop van de conferentie over ‘De Crisis van het Teken’ om zijn *keynote*-lezing te herhalen in de vorm van een gastcollege aan Northwestern

University voor een honorarium van duizend dollar). Hij zit, met tussenpozen, te kijken naar een pornofilm... – met tussenpozen, omdat hij tegelijkertijd een boek over hermeneutiek aan het lezen is waarover hij beloofd had een recensie te schrijven voor een wetenschappelijk vakblad, een opdracht die allang over tijd is, en hij kijkt alleen op van het boek wanneer de dorheid van het betoog ondragelijk wordt voor zelfs zijn uitgedroogde oude hersenen, of wanneer hij door de geluidsband van de film, overgaand van banale dialoog naar hijgen en kreunen, gewaarschuwd wordt dat de zwakke pretentie dat er een verhaal verteld wordt, wordt losgelaten ten gunste van de feitelijke bedoeling. Tegelijkertijd zit Song-mi Lee over zijn schouder gebogen in een bekoorlijke zijden kimono en peutert het oorsmeer uit Arthur Kingfishers oor, waarvoor zij een bewerkt bamboe instrumentje gebruikt dat speciaal voor dat doel is ontworpen en dat overal gebruikt wordt in Koreaanse badhuizen.

Plotseling raakt Arthur Kingfisher opgewonden – of dat nu komt door het copuleren op het beeldscherm, of door de subtiele stimulering van zijn oorgang, of doordat zijn geest een glimp van een nieuwe horizon zag van conceptueel denken aangereikt door de hermeneutische auteur, is moeilijk te zeggen; maar hij voelt een duidelijk teken van leven tussen zijn benen, laat zijn boek vallen en duwt Song-mi Lee haastig naar het bed, terwijl hij zijn badjas afrukt en bij haar aandringt hetzelfde te doen.

Zij gehoorzaamt; maar de kimono is teer en kostbaar, de ceintuur is rond Song-mi Lee's smalle middel vastgemaakt met een ingewikkelde knoop, en het duurt minstens een halve minuut voordat ze zich van haar kimono heeft ontdaan, en tegen die tijd is Arthur Kingfishers opwindning ingezakt, of misschien was het altijd al een illusie geweest, een fantoom, wensdenken. Hij keert moedeloos terug naar zijn boek en zijn stoel voor de tv. Maar hij is vergeten van welke theoretische nieuwe stap voorwaarts hij de mogelijkheden enkele ogenblikken daarvoor had gezien, en de naakte lichamen die kronkelen en graaien en schudden op het scherm lijken nu nog alleen maar de spot te drijven met zijn impotentie. Hij klapt het boek dicht, knalt de tv uit en sluit zijn ogen in wanhoop. Song-mi Lee hervat zwiingend het verwijderen van zijn oorsmeer. (142-143)

In voorgaande en volgende vignetten komen alle mogelijke vormen van *writer's block* aan de orde – het best bewaarde geheim van het academische leven. Ook dit thema wordt delicaat blootgelegd door middel van spiegelingen en echo's. We zien hier eerst weer de herhaling van een lezing, eerst voor faam, dan voor geld. De academicus leeft van faam onder gelijken, die converteerbaar is naar de 'minderen' als bestaansmiddel. Het onderwerp van 'De Crisis van het Teken' wordt ironisch herhaald in Kingfishers opwinding en impotentie, die ook weer de wond van de Visserkoning in de graalverhalen oproept. De aard van de crisis wordt satirisch voorgespiegeld als aurale (geluidsband, oor uitlepelen) en visuele en academische stimulering die allemaal tot geilheid leiden. De "zwakke pretentie dat er een verhaal verteld wordt" tegenover de "feitelijke bedoeling" pikt punten op uit Zapps lezing. De pornofilm wordt dan ook als teaser gepresenteerd, in beide betekenissen van stimulans en spot.

Persse wint intussen een poëzieprijs en neemt dan een sabbatical. Hij stuurt ook een synopsis voor een boek over T.S. Eliot naar een uitgever, maar die wordt afgewezen op advies van een Duitse referent. In Londen om zijn geldprijs in ontvangst te nemen, antwoordt hij op de vraag wat hij met het geld gaat doen, dronken en met zijn Ierse accent: "Looking for a girl", wat verstaan wordt als "Looking for the Grail" (182), wat zijn situatie als idealist mooi weergeeft. Zwervend door Soho ziet hij bij een stripclub foto's hangen van Angelica als stripact, een Perseus & Andromeda-act (Persse is ook Perseus in zijn voornemen om Angelica – en zijn nichtje – te redden). Hij wil haar gaan redden uit dat leven, maar ze is alweer weg. Hij gaat naar Amsterdam op zoek naar haar pleegvader (zij is een vondeling). Daar ziet hij haar in de rosse buurt voor een raam zitten. Zij blijkt daar slechts als babysitter te zijn geweest, maar is alweer weg voor hij daar binnengaat. Hij wordt doorverwezen naar een live-seksclub waar zij werkt. Persse durft daar niet meer heen te gaan en wil haar nu uit zijn gedachten bannen. In Amsterdam raakt hij dan verzeild bij een conferentie, waar hij een Duitse professor zijn eigen boekvoorstel over T.S. Eliot als lezing hoort presenteren. Persse veroorzaakt een rel – door weer vragen te stellen – en keert dan gedesilluseerd terug naar Ierland. Onderweg laat hij in de luchthavenkapel op Heathrow een gebedsintentiekaartje achter: "Lieve God, laat mij Angelica vergeten". Zijn vliegtuig

van Heathrow naar Ierland verongelukt bijna, waardoor Persse het leven weer leert waarderen. (Bijna-vliegtuigongelukken overkomen een aantal van de personages in het boek.) Dan volgen weer veel lotgevallen van de andere personages op en tussen conferenties, vooral weer buitenechtelijke relaties.

Persse vindt in Ierland toevallig de man die zijn nichtje bezwangerd had en dwingt hem tot een financiële regeling. Hij vliegt daarmee weer naar Londen, maar het escortbureau is opgeheven. In de kapel op Heathrow blijkt Angelica zijn gebedskaartje gelezen te hebben en ze heeft er een verwijzing opgeschreven naar Spensers *Fairie Queene* waarin een meisjestweeling beschreven wordt, één bescheiden en deugdzzaam, de ander verleidelijk en wild. Een baliemedewerkster herinnert zich Angelica en weet dat ze naar Lausanne gevlogen is. Persse volgt haar onmiddellijk. In Lausanne is een T.S. Eliot-conferentie net afgelopen, waarbij *The Waste Land* als straattheater is opgevoerd met Angelica als de 'hyacinth girl'. Angelica is alweer weg. Persse achtervolgt haar naar het vliegveld, waar zij een vlucht naar Los Angeles heeft genomen maar waar Persse niet toe wordt toegelaten omdat hij geen visum voor de Verenigde Staten heeft. Een week later is hij ook in L.A. en vindt daar haar pleegvader. Die vertelt dat er een babytweeling was gevonden in een vliegtuig, die hij toen geadopteerd heeft. Angelica is thans een briljante student, Lily een opstandige wildebras. Angelica is op dat moment in Honolulu voor een genreconferentie. Als Persse daar aankomt, ontmoet hij juffrouw Sybil Maiden weer, de vaste conferentieganger, Jessie Weston-adept en graalfreak die hij van zijn eerste conferentie kent. Die vertelt dat Angelica haar verteld heeft over een McGarrigle waar ze een beetje verliefd op is, en dat Angelica inmiddels naar Tokio is doorgereisd. Persse vertelt juffrouw Maiden dat Angelica een tweelingzus heeft, waarop juffrouw Maiden flauwvalt.

Persse komt weer telkens te laat in Tokio en Seoul op conferenties waar Angelica net weg is, en in Jeruzalem, waar ze niet is geweest. Hij krijgt de raad de MLA-conferentie in New York te proberen eind december.

Daar wordt een 'Ronde Tafel' gehouden van de kandidaten voor de UNESCO-leerstoel, door Sybil Maiden de 'Gevaarlijke Zetel' genoemd, door anderen de graal. Nadat ieder van de kandidaten zijn of haar theorie heeft uiteengezet, stelt Persse 'de' vraag: hoe moet je verder als iedereen het met je eens is? Door de voorzitter Arthur Kingfisher wordt dit samengevat als: het gaat niet om de waarheid

maar om de *difference*. Hij deconstrueert dat als: winnen is het spel verliezen (319). Die middag wordt de New Yorkse winter even onderbroken door lenteachtig weer – de *halcyon days*; halcyon is een vogel die in het Engels *kingfisher* heet – en de onvruchtbaarheid, geestelijk en lichamelijk, de ‘Waste Land’, komt even ten einde, voor al de deelnemers. Door Persses vraag wordt de hele situatie blootgelegd als *différance*, Derrida’s concept dat woorden (en situaties) hun betekenis ontlenen aan hun verschillendheid van elkaar en dat alle betekenissen eindeloos worden verschoven omdat ze alleen naar elkaar verwijzen binnen het betekenisstelsel. Hiermee wordt zo definitief vastgesteld dat dit hele boek, met zijn eindeloze herhalingen en verwijzingen, een parodie op het poststructuralisme is.

Persse vindt diezelfde middag Angelica, die een lezing zit te geven over romance in zeer expliciet seksuele termen, als een eindeloze serie climaxen. Ongeveer als Zapps lezing, maar met een *difference*: haar conclusie is dat het bezit van het object een einde maakt aan het verlangen, behalve in het genre van de romance! Juffrouw Maiden valt weer flauw, en als Persse daarna wegrent, vindt hij Angelica, en zij bedrijven uitbundig en uitgebreid de liefde. Maar dan zegt ‘zij’ de tweelingzus Lily te zijn. Persse is woedend en verdrietig, maar zij legt hem uit dat hij niet echt van Angelica kan houden als hij zelfs het verschil tussen haar en een ander niet merkt. Angelica is intussen verloofd met een jonge docent aan Harvard die ook McGarrigle heet. Persse ontdekt dan vervolgens dat hij eigenlijk verliefd is op de baliemedewerkster op Heathrow, maar wanneer hij daar aankomt, blijkt zij net ontslagen te zijn. Zij is naar het buitenland vertrokken, niemand weet waarheen. En daarmee eindigt het boek.

In een interview met Raymond Thompson in 1989 vertelde David Lodge dat zijn plan vanaf het begin was geweest om over intellectuele en artistieke steriliteit te schrijven.³ Dat deed hem denken aan T.S. Eliots *The Waste Land*, waarin vruchtbaarheid en steriliteit het hoofdthema zijn, waarvoor Eliot zich onder andere van de graalmythe bedient en in een noot naar Jessie Westons *From Ritual to Romance* verwijst. Dat leidde weer naar de Koning Arthur-romances en het idee dat professoren die voor conferenties uitgenodigd worden – de elite die het om de glorie doet – goed als de Ronde Tafel van Camelot gepresenteerd konden worden, van waaruit de ridders uittrekken op hun queestes (waaronder de graalqueeste), waar

het najagen van amoureuze avonturen evenzeer deel van uitmaakt als de tweegevechten en toernooien, wat een komisch-heroïsche presentatie mogelijk maakte. Nadat de keuze voor de graalromances als structureel principe gemaakt was, werd de keuze voor bepaalde personages en incidenten daardoor bepaald, waarbij ook de latere romances van Ariosto en Spenser als inspiratie gingen dienen. En toen liep het enigszins uit de hand, zegt hij in dat interview.

Koning Arthur is in de romances een middeleeuwse koning; het ‘verplaatsen’ van veel oudere verhalen naar de tijd van de auteur is standaardprocedure bij de middeleeuwse romances. Dus Lodge blijft trouw aan het genre wanneer de episode van de Gevaarlijke Kapel waarin een Zwarte Hand, die voorkomt in de voortzettingen van Chrétien de Troyes’ *Conte du Graal*, opduikt in de vorm van een conferentie in de Sonesta-koepel in Amsterdam (een voormalige Lutherse kerk) waar de Duitse professor Siegfried von Turpitz, die een zwartleren handschoen draagt aan één hand, het plagiaat pleegt met Persses boekvoorstel. Zo is Angelica afkomstig uit *Orlando Furioso*, waarin ze steeds op cruciale momenten verdwijnt, en waarin ook de tweeling voorkomt waarvan er één deugdzaam is en de ander verleidelijk. En Koning Arthurs zus Morgana duikt op als de verleidelijke Italiaanse professor Fulvia Morgana, die zeer rijk is en een overtuigd marxist.

Het feit dat de proloog van *Small World* niet naar romances verwijst, maar begint met de beginregels van Chaucers proloog van *The Canterbury Tales*, laat meteen zien dat het structurele principe een grotere complexiteit van allusies toestaat. De verklaring is te vinden in de openingsregel van hoofdstuk 1: “April is the cruellest month”, de parodie op Chaucers beginregel waarmee T.S. Eliot zijn *Waste Land* begint. Zo wordt een dubbele herhaling gebruikt om de personages van *Small World* te vergelijken met Chaucers pelgrims die naar ‘heilige’ plaatsen reizen, daarbij interessante mensen ontmoeten en interessante relaties aangaan, roddel en confidenties uitwisselen – want hun oude verhalen zijn nieuw voor de nieuwe gezellen. De verwijzing naar Eliots *Waste Land* parodieert dan die pelgrims, die in Eliots gedicht een dwangmatig voortbewegende massa worden die ook gedetailleerd beschreven worden en weer – in dit geval onbegrijpelijke – verhalen vertellen, vol literaire verwijzingen. Om de herhaling nog verder door te trekken wordt later *The Waste Land* nagespeeld als straattheater bij een van de conferenties.

Ook het vertellen van korte verhalen binnen een raamvertelling is aan *The Canterbury Tales* ontleend, hoewel Lodge in het interview zegt dat hij dat ook typisch vindt voor de romance, zoals bij Ariosto en Spenser. Maar de aanpassing aan de eigentijdse situatie – de *difference* – is bij Lodge wel opvallend: terwijl bij Chaucer de leefwereld door de rijke structuur veel groter wordt – in de romances, in mindere mate, ook – wordt die in *Small World* kleiner, grotendeels juist door de veelvuldige herhalingen, spiegelingen en echo's.

Het gebruiken van Weston en Eliot is heel expliciet, omdat dat van belang is voor de structuur van het geheel. Er zijn echter ook een groot aantal allusies naar andere teksten die niet expliciet zijn, maar de geoefende lezers bijzonder plezier kunnen verschaffen om op te merken, zoals dat ook in *The Waste Land* het geval is. Lodge wijst daarop in het interview: de lezer wordt een wereld binnengevoerd die niet bekend is, maar – o.a. door die allusies – wel begrijpelijk genoeg om bevrediging te schenken. Het idee dat er dingen worden achtergehouden, zegt hij, is belangrijk voor het boek, en die allusies spelen daar een rol in. Hij geeft een voorbeeld: Over Hawaii wordt gezegd “The island is full of noises” (284), wat een echo is van Shakespeares *The Tempest* en daarmee de driehoek Miranda-Caliban-Ferdinand binnenhaalt. Ik wil er een aan toevoegen die nog subtieler is: een van de professoren heeft een affaire met ene Joy – en zegt ergens tegen Persse “But you didn't know Joy, did you?”, wat al leuk is als woordspeling (Persse is er niet in geslaagd Angelica te vinden), maar tevens een echo van The Earl of Rochesters korte gedicht *Phillis, be gentler*, waarin een dame die de liefde alsmaar uitstelt, wordt bedreigd dat zij zal “die with the scandal of a whore / And never know the joy”, wat op een dwarse manier ook wel op Persses situatie van toepassing is.

Naast het recyclen van cultuurverhalen zijn de terugkerende motieven de meest opvallende vorm van ‘herhaling’ in *Small World*. Het voornemen van Morris Zapp om zijn lezing voor Rummidge te herhalen op alle volgende conferenties dat jaar hebben we al gezien, en ook het feit dat die lezing op het einde door Angelica herhaald wordt, met een *difference* specifiek voor romances. Het idee van de academische conferenties als ridderroman-‘toernooien’ wordt uitgewerkt door acht achtereenvolgende conferenties, ook weer elk met hun *differences*, in Rum-

midge, Amsterdam, Lausanne, Honolulu, Seoul, Hong Kong, Jeruzalem en ten slotte de MLA in New York – het graalkasteel waar de twee Heilige Gralen in bezit genomen worden: Angelica/Lily door de twee McGarrigles, en de UNESCO-leerstoel door Kingfisher. Dit geeft een suggestie van structurele samenhang aan het hele boek. Ook het naspelen van cultuurverhalen draagt daaraan bij. Impliciet is het naspelen van de graalqueeste. Expliciet is het naspelen van Keats' *Eve of St Agnes* als Angelica's truc aan het begin, later gevolgd door het straattheater waarbij Eliots *Waste Land* wordt nagespeeld door de conferentiegangers in Lausanne. Wat ze gemeen hebben is dat Angelica (de graal) in beide gevallen ontkomt zonder bezeten te worden; een ware *différance*, die zit in de nadruk op verwachting en mystiek in de eerste, en op steriliteit en vruchteloosheid in de tweede. Twee aspecten van de graalqueeste, inspirerende verwachting en de tocht door het Barre Land, worden zo belicht; maar dus niet het 'bereiken', wat weer klopt met de inhoud van Zapps poststructuralistische college.

Ook bijna-vliegtuigongelukken komen meermalen voor. De Engelse professor Philip Swallow verongelukt bijna bij een noodlanding in Genua, waarna hij in bed geraakt met zijn gastvrouw daar, Joy. Dat geeft hem nieuwe levenslust, zegt hij (76), hetzelfde wat Persse overhoudt aan zijn bijna-vliegtuigongeluk in Ierland (207), al is het voor hem levenslust zonder "the joy"! Volgens de kranten zou Joy een jaar later met haar hele gezin omgekomen zijn bij een vliegtuigongeluk in India. Tijdens ons verhaal ontmoet Swallow Joy bij een trip voor de British Council: zij was niet aan boord (haar man wel). Ook blijkt ze nu een kind van Swallow te hebben; Philip is "overjoyed". Ze beginnen een stormachtige relatie, maar dat één zwaluw nog geen zomer maakt, zullen we dadelijk zien.

Een ander terugkerend motief is de baliemedewerkster Cheryl op Heathrow en de luchthavenkapel daar. In die kapel laat Persse zijn gebedsintentiebriefje achter, vindt er een van zijn nichtje Bernadette met het adres van het escortbureau, en later zijn eigen briefje weer met Angelica's toevoeging erop (zie boven). Persse maakt meerdere malen gebruik van Cheryl's diensten. Zapp en Angelica ieder eenmaal. Ook een groot aantal van de andere conferentiegangers gaan door haar handen. Haar personage wordt bij ieder van die afhandelingen een stukje duidelijker voor de lezer. Haar rol is zo ook een structureel element, totdat die op het einde samenvalt met die van Angelica als inspirator voor Persses zoektocht.

Als verdubbeling van personages ook als herhaling gezien kan worden, is dat zeker een vermeldenswaardig aspect van *Small World*. Natuurlijk overlappen alle personages in dit boek elkaar en spiegelen ze elkaar in hoge en betekenisvolle mate. Maar er zijn ook verrassende *Doppelgänger*-situaties. Swallows graalqueeste blijkt er ook een naar een “girl” te zijn (Joy), net als die van Persse. Het *Doppelgänger*-motief blijkt wanneer Persse in Rummidge een seksbioscoop binnen wil – om zich voor te bereiden op zijn ‘Eve of St Agnes’-bezoek aan Angelica die avond – en met de naam van Philip Swallow zijn lidmaatschapskaart tekent, waarop de portier glimlachend meedeelt: “Dat is toevallig, meneer, we hebben al een Philip Swallow in ons ledenbestand” (48).

Maar duidelijker is natuurlijk het verschijnen van ene Peter McGarrigle op het einde, met wie Angelica gaat trouwen. Hij had ooit op de baan in Limerick gesolliciteerd die per vergissing (vanwege de naamsgelijkheid) aan Persse is gegeven, waarna Peter een succesvolle academische carrière maakte aan Harvard, en in Honolulu Angelica ontmoette. De *Doppelgänger* is dus tevens een splitsing van het personage in twee complementaire maar tegengestelde ontwikkelingen.

En dan is er, zoals gezegd, de tweeling Angelica en Lily. Begonnen als één personage in Persses waarnemingen, splitst daar Lily vanaf, met als artiestennaam ‘Lily Papps’, wat ‘blanke borsten’ suggereert (zoals in Ariosto’s romance) en daarmee nog een tweeling (*twin breasts*) toevoegt aan de tweeling. Zij werkt voor dezelfde escort- en strippersagentuur als Persses nichtje Bernadette, wat de verdubbeling of afsplitsing weer verder doet uitwaaiëren met alternatieve ontwikkelingen, die ieder voor zich mogelijk maken verschillende aspecten van Persses ‘idealisme’ te laten zien: kuise verliefdheid, ongeremde seksuele aandrang, redding van de gevallene; een nogal paradoxaal complex, maar herkenbaar geloofwaardig in het komische getrokken doordat elke ‘herhaling’ een onvoorbereide verrassing is. Als literaire structuur nogal absurd, maar wel kenmerkend voor de wereld van de romance.

Peepshows zijn prominent in dit verhaal, dus ook als ‘herhaling’. Die herhalingen doen nogal denken aan Freuds ‘projecties’, waarbij iemand eigenschappen of gevoelens die hij weigert bij zichzelf te (h)erkennen, projecteert op een ander en die als neurotisch gedrag overkomen. Persse bezoekt zijn eerste peepshow in

Rummidge ter voorbereiding op zijn geplande nachtelijk bezoek aan Angelica, dan vervolgens in Soho omdat er foto's van 'Angelica' buiten hangen, en in Amsterdam omdat zij daar in een raam zit en later in een seksclub blijkt te werken. In alle gevallen is ze net vertrokken. Pas in New York beleeft hij zijn eigen, in peepshowtaal beschreven, eerste seksuele ervaring, maar dat blijkt dan met de 'verkeerde' tweeling te zijn. Dit laatste gebeurt trouwens direct nadat hij de lezing van Angelica heeft bijgewoond waarin zij de literaire genres als peepshows voorstelt – daarmee de lijn van Zapps lezing doortrekkend, in veel explicietere details; waarbij trouwens ook blijkt dat Zapps lezing al een uitwerking was van Roland Barthes' *Het Genoegen van de Tekst*. Angelica stelt het epos voor als fallisch, tragedie als castratie (bij Oedipus zijn oogballen natuurlijk testikels), komedie als anaal en romance als vaginaal (een 'pocket' die geheim is en dus begeerlijk, maar tegelijk leeg en dus onmogelijk te bezitten). Iemand uit het publiek stelt dan voor dat de roman geboren is uit de copulatie van het epos met de romance, wat mij een uitstekende beschrijving lijkt van hoe *Small World* als geheel tot stand gekomen is. Ook Arthur Kingfisher voor de pornotelevisie in Chicago is hier een *différance* van.

Bij de dwangmatige herhalingen hoort eveneens het plagiaat van Von Turpitz (onderstreept door de ene zwarte handschoen). De herhaalde gevallen van writer's block daarentegen, liggen op het traumatische vlak. Een mooi voorbeeld daarvan is de computer op de Universiteit van Darlington (net als Rummidge en Limerick een fictieve universiteit). Deze computer analyseert eerst de schrijfstijl van een romanschrijver, die daardoor zijn creatieve vermogen verliest. Vervolgens wordt er een psychologisch zelfhulpprogramma op geïnstalleerd, waar een andere, toch al gefrustreerde professor steeds dwangmatiger gebruik van maakt en uiteindelijk door het lint gaat als de beheerder – ook uit frustratie daardoor – een paar suggesties toevoegt.

Een fraaie parodie op deze freudiaanse herhalingen is de spiegeling van de twee situaties met een buitenechtelijk kind. De vader van het kind van Persses nichtje geeft haar uiteindelijk financiële genoegdoening, zonder met haar te trouwen. Philip Swallow belooft wel Joy te trouwen wanneer hij ontdekt dat zij een kind van hem heeft, maar hij draait daar op allerlei manieren onderuit. Hij wil alleen de opwinding (de *joy*); het idee van genoegdoening komt niet bij hem op.

Morris Zapp had in zijn lezing overigens al gewezen op de dwangmatigheid van literaire interpretatie en daarbij Freuds ‘verschuiving’ of ‘verdringing’ expliciet genoemd (27), waarmee de basis was gelegd voor het compulsieve gedrag van al deze literatuurwetenschappers, dat uiteindelijk toch alleen maar leidt tot het verliezen van het spel (omdat Kingfisher de UNESCO-leerstoel zelf bezet, wat weer afwijkt van de conventionele graalverhalen).

Om het scala compleet te maken, spelen ook cyclische herhaling en de *ewige Wiederkehr* een betekenisvolle rol in *Small World*. Ik wees al op Sybil Maidens ‘eeuwige’ aanwezigheid op conferenties – wat trouwens voor veel van de andere personages ook geldt. Het boek beslaat een hele cyclus van de natuur, van april tot 31 december, maar, ironisch genoeg, is Rummidge in april nog met sneeuw bedekt en beleeft New York op 30 december een lenteachtige dag waarop voor alle subplots een terugkeer naar de uitgangspositie bereikt wordt. Het Barre Land is weer vruchtbaar geworden, een nieuw begin mogelijk. Het feit dat Persse zijn nieuwe queeste naar Cheryl gaat beginnen op de laatste bladzijde duidt echter niet op optimisme, maar veeleer op een herhaling van de vorige cyclus, een eeuwige terugkeer van hetzelfde patroon. Van de verdubbelde personages gaan Angelica en Peter naar ‘nog lang en gelukkig’, Lily en Persse naar de volgende ronde. De titel *Small World* duidt niet voor niets, onder andere, op het idee van de microkosmos, waarin de hele of universele werkelijkheid herhaald wordt. Zo bezien wordt de romance toch aan de werkelijkheid gekoppeld, of, naar mijn mening, als parodie geduid.

Het feit dat Bernadette en Lily voor dezelfde escort- en strippersagentschap werken is al een indicatie van de soort herhaling die Nietzsches *ewige Wiederkehr* oproept. De naam van het bureau ‘Girls Unlimited’ wijst ook al op ongelimiteerde herhaling en inwisselbaarheid, zowel van de meisjes als van hun ‘acts’, net zoals de parodistische woordspeling op de Engelse aanduiding *Ltd* voor vennootschappen onderstreept dat de ‘girls’ slechts gebruiksvoorwerpen en koopwaar zijn; letterlijk niets nieuws onder de zon.

Dat geldt ook voor Persses ervaringen met de reeks Angelica-Bernadette-Lily-Cheryl. Hun inwisselbaarheid blijkt als Bernadette hem ook steeds ontglipt, Bernadette en Lily voor dezelfde agentschap werken, hij het met Lily doet in plaats

van met Angelica, hij op Cheryl verliefd wordt (onwetend) wanneer zij Angelica citeert, en Angelica met de andere McGarrigle trouwt. En zij ontglippen Persse allemaal, net zoals volgens Zapp de tekst dat doet, en zoals Angelica dat al deed in de tekst van Ariosto. Bij Lodge wordt *Wiederkehr*, paradoxaal, in feite ontglippen. Een zelfde paradox als wanneer de graalqueeste als zoektocht naar het onbereikbare ('girl' of leerstoel) eindigt met de wetenschap dat het bereiken van het doel meteen het verliezen van het spel is. Terecht deconstrueert Sybil Maiden de UNESCO-leerstoel als de "gevaarlijke zetel" aan de 'Ronde Tafel' (245). Als de 'girl' steeds ontglipt en de leerstoel niet de graal is (volgens de sybille en graaldraagster – Angelica's moeder), dan blijft van de drie mogelijkheden die we in ons allereerste citaat zagen alleen religieus geloof over, en had Eliot toch gelijk, in weerwil van juffrouw Maidens bezwaren. En zo blijft iedereen met lege handen staan, behalve Kingfisher, die met Song-mi Lee trouwt én de UNESCO-leerstoel inneemt, dus zowel de 'girl' als de graal bemachtigt, terwijl, paradoxaal, juist de Visserkoning/Graalhoeder degene is die uit zijn lijden verlost moet worden door vervanging. De graalvraag krijgt dus wel het gewenste effect (van de romance), maar wordt niet beantwoord. Het is een verlossing (van steriliteit), geen oplossing. Door de graalqueeste als structuur te nemen, parodieert de inhoud van het verhaal de vorm.

Zapps basisuitgangspunt dat iedere decodering een nieuwe codering is, wordt gecompliceerd doordat de inhoud, die lijkt op de situatiekomedie die traditioneel is voor de *campus novel*, voorzien is van een narratieve metatekst die niet aansluit bij de ogenschijnlijk beoogde inhoud. Die inhoud wordt door de parodistische vorm in een dialogisch kader gedwongen. De romancequeeste gaat een dialoog aan met de conferenties over de toekomst van de literatuurkritiek, deconstructie en structuralisme, en heeft daarbij een vervreemdend effect op de situatiekomedie. In de romancestructuur worden op het einde alle losse eindjes een beetje te strak aan elkaar geknoopt, waardoor het kunstmatige van de structuur benadrukt wordt, en tevens het kunstmatige van de literatuurkritiek.

Een klein voorbeeldje van de verschuiving die zo optreedt is een conversatie bij maanlicht in het begin van het verhaal, wanneer Persse aan Angelica laat zien dat hij haar naam met zijn voetstappen in de sneeuw geschreven heeft:

‘Wat is de maan helder vanavond’, murmelde Angelica. Ze had haar hand niet uit de zijne teruggetrokken. ‘Heb je er wel eens over nagedacht, Angelica’, zei Persse, ‘hoe merkwaardig het is dat de maan en de zon in onze ogen er even groot uitzien?’ ‘Nee’, zei Angelica, ‘daar heb ik nooit over nagedacht.’ ‘Zoveel mythologie en symboliek is gebaseerd op de gelijkwaardigheid van die twee ronde schijfvormen aan onze hemel, de een heersend over de dag en de ander over de nacht, alsof ze tweelingen waren. Toch is het alleen maar een speling van perspectief, product van de relatieve grootte van de maan en de zon en hun afstand van ons en van elkaar. De kans dat het precies zo gebeurd is bij toeval moet biljoenen tegen één zijn.’ ‘Geloof jij dan niet dat het toeval was?’ ‘Ik geloof dat het een van de grootste bewijzen is van een goddelijke schepper’, zei Persse. ‘Ik geloof dat Hij oog had voor symmetrie.’ ‘Net als Blake’, glimlachte Angelica. ‘Heb jij overigens Frye’s *Fearful Symmetry* gelezen? Een bijzonder goed boek, vind ik.’ ‘Ik wil niet over literatuurkritiek praten’, zei Persse, terwijl hij in haar hand kneep en dichterbij haar kwam staan. ‘Niet met jou alleen hier in het maanlicht. Ik wil over ons praten.’ ‘Ons?’ ‘Wil je met mij trouwen, Angelica?’ ‘Natuurlijk niet!’ riep ze uit, terwijl ze snel haar hand terugtrok. (38-39)

Einstein en Heisenberg zouden instemmend geknikt hebben over de onderliggende logica van het onzekerheidsprincipe, maar voor de lezer wordt de romantische situatie gesteriliseerd door de dwangmatige verschuiving naar literatuurkritiek. In de dialoog tussen inhoud (situatiekomedie) en vorm (romance) is de voor deze personages habituele verschuiving naar literatuur en interpretatiestudie een ontwijking en een vervreemding. En dat geldt voor alle literaire allusies in deze romance. Ze werken allemaal anders uit dan in hun oorspronkelijke context. De herhaling van literaire motieven in de ‘werkelijkheid’ van deze romance laat alsmaar zien dat iedere decodering inderdaad een nieuwe codering is, maar dat het de *différance* is die het verhaal maakt. Cathryn Hume merkte in 1984 op dat perspectivistische literatuur de bedoeling heeft om ons te dis-illusioneren. Zij noemt die daarom een antivorm en stelt dat “literatuur die dit relativisme belichaamt zichzelf definieert door het algemene effect op de lezer eerder dan door formele of interne overeenkomsten” (125). Dat is het soort inzicht dat Lodge in *Small World* parodieert door juist wel formele interne overeenkomsten te benutten

voor het dis-illusionerende effect.⁴ Het einddoel van de literaire interpretatie wordt gepresenteerd als niet de tekst ontrafelend, maar de lezer, als onvermijdelijk z'n doel voorbijschietend. Kingfishers deconstructie van de romancegraalvraag als: het bezit van de zaak is het einde van het vermaak, is zo gek nog niet, laat Lodge ons zien. Dat het geen satire geworden is, maar een romance, redt voor ons, gelukkig, de 'heiligheid' van het doel, hoe precair dat dan moge zijn.

Noten

1. David Lodge, *Small World: An Academic Romance*, Harmondsworth: Penguin, 1985. Alle vertalingen uit het Engels zijn van mijzelf.
2. E.D. Hirsch jr., *The Aims of Interpretation*, Chicago: University of Chicago Press, 1976.
3. Raymond H. Thompson, "Interview with David Lodge" (Birmingham, 1989), <http://www.lib.rochester.edu/camelot/intrvws/Lodge.htm> – geraadpleegd 23 mei 2003.
4. Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York en Londen: Methuen, 1984, 124.

WIM TIGGES

Mister Pip:
Een navertelling
zonder opsmuk

*Dankzij alle dromen
is de geschiedenis van het heelal vaker
herschreven dan er sterren zijn.*

LLOYD JONES, Meneer Pip: 199

Het ‘recyclen’, dat wil zeggen, het al dan niet imiterend, parodiërend, aanvullend of juist contrasterend hergebruik van klassieke teksten, lijkt een op zich ook weer wederkerend geworden aspect van de postmoderne literatuurgeschiedenis. Laat ik mijzelf ter inleiding beperken tot slechts enkele voorbeelden uit de Engelstalige letterkunde van de laatste decennia.

In *Grendel* (1971) herschreef John Gardner het Oudengelse heldendicht *Beowulf* vanuit de optiek van het gelijknamige monster uit dat epos. De oorspronkelijke, mogelijk uit de zevende eeuw daterende tekst is in de loop der tijden al dikwijls hergebruikt, in de vorm van vertalingen (meest recentelijk door Seamus Heaney) en verfilmingen (onder regisseurs als Sturla Gunnarson en Robert Zemeckis). Gardners *Grendel* is een meer originele versie, waarin de oude tekst niet zozeer wordt herhaald of hertaald, maar vrij bewerkt. Iets soortgelijks is met *Beowulf* ook gedaan door W.H. Canaway, die er in *The Ring-Givers* (1958) een historische actieroman van maakte, en door Michael Crichton, in wiens *Eaters of the Dead* (1997) het Scandinavische thema wordt vermengd met het oosterse van de tiende-eeuwse Arabische diplomatieke reiziger Ibn Fadlan. De filoloog J.R.R. Tolkien uit Oxford ontdeed het oude epos van zijn academische stoffigheid in *Beowulf: The Monsters and the Critics*, een in vakkringen beroemd geworden artikel uit 1936. Vervolgens maakte hij creatief gebruik van thema’s en motieven uit *Beowulf* (en andere middeleeuws-Germaanse teksten) in zijn heden ten dage zo alom geprezen (en verguisd!) fantasieklassieker *The Lord of the Rings* – een boek dat op zijn beurt ook weer het subject is geworden van vertaling, verfilming, imitatie en parodie.

Kennelijk zijn sommige literaire werken bij uitstek voor ‘herhaling’ vatbaar. Met name het deconstruerend herschrijven van meer recente klassiekers is schering en inslag geworden. Zo herschreef Jean Rhys in haar *Wide Sargasso Sea* (1966) Charlotte Brontës beroemde negentiende-eeuwse roman *Jane Eyre* vanuit het gezichtspunt van Mr Rochesters als krankzinnige op zolder weggeborgen echtgenote Bertha Mason, terwijl J.M. Coetzee in *Foe* (1986) een vrouwelijk element introduceerde in Daniel Defoes dominant-masculiene relaas van Robinson Crusoe.

Een minstens even canonieke Engelse roman die tot meerdere van dit soort reconstructies aanleiding is geweest is Charles Dickens’ *Great Expectations*,

dat de auteur aanvankelijk publiceerde in zesendertig wekelijkse afleveringen van het door hemzelf geredigeerde weekblad *All the Year Round* in 1860-1861. Deze roman wordt door veel critici met enig recht gezien als Dickens' meesterwerk. In 1946 briljant verfilmd door David Lean (er zouden nog talrijke meer en minder geslaagde films en televisieseries van volgen), inspireerde *Great Expectations* Michael Noonan tot het schrijven van een vervolg: in *Magwitch* (1982), een thrillerachtige roman, gaat een inmiddels wat ouder geworden Pip in New South Wales op zoek naar informatie over zijn eertijdse weldoener, de *convict* Abel Magwitch. Peter Careys *Jack Maggs* (1997) is meer een vrije bewerking naar *Great Expectations*. De personages in dit boek lijken op personages uit Dickens' roman.

In het voor de Man Booker Prize van 2007 genomineerde *Mister Pip* introduceert de auteur Lloyd Jones in de allereerste plaats het boek zelf in zijn roman. Men zou kunnen zeggen dat Dickens' *Great Expectations* hier zowel tekstueel als fysiek een, zo niet *de*, hoofdrol speelt. Het wordt niet zozeer herschreven of bewerkt als wel overgebracht naar een totaal ander cultuurgebied, namelijk dat van Oceanië, en daar voorgelezen, aangehaald, gestolen, verbrand, gereconstrueerd, en met fatale gevolgen geïmiteerd.

Ten behoeve van die lezers die ondanks de canoniciteit ervan wellicht niet bekend zijn met de inhoud van Dickens' roman, of aan wie de details zijn ontscoten, volgt hier eerst nog even een korte samenvatting. De verteller, Philip Pirrip, die zichzelf als kind de naam 'Pip' heeft gegeven en zo ook voortaan wordt genoemd, beschrijft zijn levensgeschiedenis. Grootgebracht als weeskind door zijn pinnige zuster en haar echtgenoot, de zachtaardige smid Joe Gargery, komt hij op een gegeven moment aan huis bij de excentrieke Miss Havisham om er te 'spelen'. Miss Havisham is twintig jaar eerder kort voor haar huwelijk in de steek gelaten door haar bruidegom, en sindsdien heeft ze de klokken stilgezet en komt ze de deur niet meer uit. Uit wraak voedt ze een jong meisje, Estella, op om mannen te haten. Pip wordt verliefd op haar en wil nu een 'gentleman' worden – maar voorshands wordt hij leerjongen bij zijn zwager. Als hij zeventien is komt de advocaat van Miss Havisham, Mr Jaggers, de Gargeries vertellen dat een anonieme weldoener Pip een jaarlijkse toelage wil doen toekomen, en zo lijkt zijn droom alsnog in vervulling te kunnen gaan. Hij heeft het vermoeden dat het geld afkomstig is van Miss Havisham, en zij laat hem in die waan.

Pip gaat naar Londen en ontwikkelt zich tot een snob. Zijn droom valt in duigen als hij na een aantal jaren wordt bezocht door de ontsnapte misdadiger Abel Magwitch, die hij helemaal aan het begin van het verhaal stiekem wat etenswaren en een vijl had gebracht, en die, opnieuw opgepakt en op transport gezet naar New South Wales, aldaar in goeden doen is geraakt als schapenfokker. Het misverstand bij Pip was ontstaan doordat Magwitch toevallig ook de advocaat Mr Jaggers als tussenpersoon had gebruikt. Aanvankelijk geschokt ontwikkelt Pip toch een medegevoel voor Magwitch, wiens droom het was geweest een ‘heer’ te maken en te bezitten. Omdat hij zijn leven voor Pip in de waagschaal heeft gesteld door clandestien terug te komen uit Australië wil Pip hem helpen het land weer veilig uit te komen. Dit plan wordt echter gedwarsboomd door Magwitch’ voormalige compagnon en medegevangene van weleer, die tevens blijkt de destijds trouweloze bruidegom van Miss Havisham te zijn geweest.

Magwitch sterft, en Pip verliest zijn rijkdom en status en treedt in dienst bij zijn studievriend Herbert Pocket. Estella, inmiddels getrouwd met een bruant, blijkt de dochter te zijn van Magwitch en van de huishoudster van Mr Jaggers, een misdadigster die hij van de galg had gered. Of Estella na de dood van haar brute echtgenoot uiteindelijk toch een verbintenis aangaat met Pip wordt door de schrijver in het midden gelaten.

Bougainville en *Mister Pip*

De auteur van *Mister Pip*, Lloyd Jones, werd in 1955 in Nieuw-Zeeland geboren. *Mister Pip* (2006) is zijn zesde roman, en de eerste die internationale bekendheid heeft gekregen door de nominatie ervan voor de Man Booker Prize in 2007. Begin jaren negentig deed Jones als journalist onder meer verslag van de burgeroorlog die toentertijd woedde op het eiland Bougainville, waar *Mister Pip* zich afspeelt. Zelfs sommige recensenten weten kennelijk weinig of niets van dit eiland in de Stille Zuidzee af; zo heeft bijvoorbeeld Melissa Katsoulis in *The Times* online (16 juni 2007) het over een “cash-poor *village* [sic] called Bougainville”; nog bonter maakt het Janet Maslin van *The New York Times* (17 september 2007), die spreekt van “Bougainville, the island that Mr Jones locates in the vicinity of Papua New Guinea” – alsof hij het uit zijn duim heeft gezogen!

Teneinde goed te kunnen waarderen hoe Dickens’ roman wordt ‘herhaald’

in die van Jones is het dienstig om iets te vermelden over de postkoloniale achtergrond waartegen *Mister Pip* zich afspeelt. Immers, als motto voor zijn boek gebruikt Jones een uitspraak van de bekende Italiaanse semioloog en romanschrijver Umberto Eco: "Personages migreren". Bougainville, vernoemd naar de achttiende-eeuwse Franse ontdekkingsreiziger van die naam, is sinds 1976 een autonome eilandprovincie van Papoea-Nieuw-Guinea (daarvóór was het eerst een Duitse kolonie, vanaf 1885 tot 1920, en vervolgens een Australisch protectoraat). Het ligt ten oosten van Papoea-Nieuw-Guinea, en is het grootste van de noordelijke Salomonseilanden. Het heeft een oppervlakte van ongeveer een vijfde van Nederland en had in 1989 (aan het begin van de burgeroorlog die toen uitbrak) ongeveer 128.000 inwoners.

In 1969 opende een Australisch bedrijf een grote kopermijn in Panguna. De opbrengsten van die mijn waren belangrijk voor Papoea-Nieuw-Guinea, maar de autochtone Melanesische bewoners van Bougainville profiteerden er nauwelijks van. Bovendien werd de rivier de Jaba sterk verontreinigd, hetgeen leidde tot kindersterfte en het uitsterven van de vliegende vos.

Lokaal verzet kwam er eerst tegen het Australische neokoloniale bewind. In 1975 wilde de provinciale regering van Bougainville zich afscheiden van Papoea-Nieuw-Guinea, dat in datzelfde jaar onafhankelijk zou worden. Maar een 'Republiek van de Noordelijke Salomonseilanden' werd niet door de Verenigde Naties erkend. Men mocht zich ook niet aansluiten bij de Britse Salomonseilanden. Bougainville kreeg wel grote autonomie binnen Papoea-Nieuw-Guinea, met een eigen regering onder leiding van Joseph Kabui, maar de kopermijn bleef een twistpunt. Er waren dan ook voortdurend onafhankelijkheidsstrijders actief, met name vanaf 1988, toen Francis Ona en zijn nicht Pepetua Serero de leiding namen van de BRA, de Bougainville Revolutionary Army. Men eiste 50% van de opbrengst van de mijn (het ging om miljarden dollars per jaar), en toen die eis niet werd ingewilligd begon men de mijn te saboteren. In mei 1989 werd zij gesloten. Papoea-Nieuw-Guinea bleef intussen de uitbuiting en vervuiling ontkennen, en probeerde vergeefs om Ona en zijn BRA op te rollen.

In 1990 trok de militie van Papoea-Nieuw-Guinea zich terug uit Bougainville en legde een blokkade om het eiland. Ona riep eenzijdig de onafhankelijkheid van Bougainville uit, maar het eiland verviel in anarchie. Dorpen werden geterroriseerd door losse bendes (zogenaamd behorend tot de BRA). Het leger van

Papoea-Nieuw-Guinea (de *redskins* of roodhuiden uit de roman) voerde charges uit vanuit de hoofdstad Port Moresby. In januari 1993 werd de hoofdstad van Bougainville, Arawa, heroverd. Er kwam een overgangsregering, maar Papoea-Nieuw-Guinea zette de oorlog nog een tijdlang voort met behulp van huursoldaten. In 1997 kwam er een vredesregeling, maar het verzet is blijven smeulen. Ona overleed in 2005 aan malaria, en het eiland mag uiterlijk in 2015 over onafhankelijkheid beslissen door middel van een referendum.

Mister Pip speelt zich hier af, hoofdzakelijk van december 1991 tot september 1993, dus in de tijd van isolatie, anarchie en terreur op het eiland, en in de herinnering van de vertelster, Matilda Laimo. Zij is dertien jaar als het boek begint, dus geboren in 1978. Het boek is over het algemeen gunstig ontvangen, hoewel enkele recensenten (bijvoorbeeld Janet Maslin van *The New York Times*) het wat te ‘prekerig’ vonden. *Mister Pip* wordt verteld in een *deadpan*-stijl: geen mooischrijverij, geen pretenties, ook geen melodrama of sentimentaliteit.

Matilda woont in een dorpje van zo’n dertig hutten aan de oostkust van Bougainville. Tijdens de blokkade is er geen elektriciteit meer; alle blanken zijn gevlucht, behalve de excentrieke Mr Watts, die men af en toe met een rode clownsneus op, zijn zwarte vrouw Grace op een karretje voort ziet trekken. Ook de leerkrachten zijn verdwenen. Matilda woont bij haar moeder, Dolores. De vader werkt al twee jaar in een mijn in Townsville, Queensland, en stuurde tot voor kort af en toe wat op. De jonge mannen van het dorp zijn als ‘rambo’s’ (rebellen) de nabije jungle ingetrokken.

Mr Watts neemt dan de school over. Elke dag leest hij de kinderen een hoofdstuk voor uit *Great Expectations*, dat hij beschouwt als “de grootste roman van de grootste Engelse schrijver uit de negentiende eeuw”. Veel kinderen gaan helemaal in dit verhaal op, en vertellen het thuis weer na. Vooral Matilda fantaseert over Pip, en ze schrijft zijn naam zelfs in het zand. Haar moeder, voor wie alleen haar pidginversie van de Bijbel telt, vindt het maar niks. Mr Watts nodigt ook alle dorpingen een voor een uit om op school iets te komen vertellen. De meesten komen met wetenswaardigheden over lokale planten en dieren of geven voedseltips; Dolores spreekt veelbetekenend over het geloof en over de duivel.

Op zekere dag (het boek is inmiddels al uitgelezen) komen er soldaten van het Papoea-Nieuw-Guinese leger, de roodhuiden, die op zoek zijn naar de re-

bellen, en met name de afwezige jonge mannen. Iedereen in het dorp moet zich identificeren. Een van de soldaten vindt dan op het strand de naam die Matilda daar in het zand had geschreven, en de dorpingen worden gesommeerd om die ‘Pip’ te identificeren. Mr Watts legt uit dat Pip een personage is uit een roman van “meneer Dickens”. Om de lokale bevolking niet in verlegenheid te brengen beaamt hij de suggestie van de commandant dat hij zelf die “meneer Dickens” is, en hij stuurt Matilda naar het schoolgebouw om het boek te halen, zodat hij kan laten zien dat Pip een romanpersonage is, maar het boek blijkt onvindbaar. Daarop laat de commandant alle huisraad van de dorpingen op het strand in brand steken, en hij dreigt twee weken later terug te zullen komen met ergere represailles als “meneer Pip” zich dan niet kenbaar maakt.

In haar lege huis vindt Matilda op een balk onder het dak de slaapmat van haar vader, die de soldaten over het hoofd hadden gezien – en daaruit rolt het vermiste exemplaar van *Great Expectations*! Net zoals Dolores heeft gezweven bij het verbranden van het huisraad en de kleding van haar dorpsgenoten, zo zwijgt nu Matilda. Deze herhaalde weigering tot verraad zal tot ernstige consequenties leiden, en uiteindelijk zelfs tot de dood van zowel meneer Watts als van Matilda’s moeder.

Eerst wordt echter uit wraak het door de soldaten gespaarde huisraad van Mr Watts door de dorpingen verbrand, inclusief al zijn boeken (behalve natuurlijk, ironisch genoeg, *Great Expectations*). De dorpingen herhalen hiermee in zekere zin de destructieve handelingen van hun vijanden, de roodhuiden. Deze komen twee weken later inderdaad terug en steken dan alle huizen in brand – en daarmee gaat ook *Great Expectations* in vlammen op. Alleen het schoolgebouw en het stenen missiehuis waarin de Wattses wonen blijven intact. Meneer Watts laat de scholieren nu de verloren tekst van *Great Expectations* reconstrueren. Elk herinnerd fragment wordt door hem opgeschreven in een schriftje dat hij uit de brand heeft weten te redden. Kort daarop overlijdt Grace Watts. Bij haar begrafenis komen alle dorpingen bijeen en ze debiteren ware of verzonnen herinneringen over haar (ze was uit dat dorp afkomstig) ter vertroosting van meneer Watts. Ook haar persoonlijkheid wordt als het ware gereconstrueerd, deels uit de herinnering en deels uit de verbeelding.

Enige tijd later komen de gefrustreerde rambo’s uit de jungle tevoorschijn – dit zijn ook geen lieverdjes, al zijn ze ‘onze jongens’. Meneer Watts, die weet

dat een van de lokale vissers nog een boot heeft waarmee hij van plan is van het eiland te ontsnappen samen met zijn vrouw en zoontje, maar ook met meneer Watts en met Matilda en haar moeder, paait de aanvankelijk dreigende rambo's door zich nu te identificeren als "meneer Pip" en hen nachten achtereen zijn eigen, deels ware, deels door *Great Expectations* geïnspireerde levensgeschiedenis te vertellen. Iedereen, ook de dorpelingen, luistert geboeid.

Op de vooravond van de geplande ontsnapping zijn de rambo's ineens verdwenen. Even later komen de roodhuiden het dorp weer in. Een door hen gevangen en gemartelde rebel wijst meneer Watts aan als de langgezochte "meneer Pip", en dit misverstand kan niet meer worden rechtgezet. Watts wordt geëxecuteerd, en zijn lichaam wordt in stukken gehakt en aan de varkens opgevoerd. De commandant wil de dorpelingen over het gebeurde het zwijgen opleggen (veelbetekenend vraagt hij: "Wie heeft dit gezien?"), maar nu doet Dolores haar mond open en zegt bij herhaling dat zij heeft gezien wat er is gebeurd. Ze wordt verkracht, gedood en aan de varkens gevoerd, terwijl de commandant zich genadig toont door Matilda te laten gaan.

Die nacht breekt er een ongewoon zware regenbui los die de rivier buiten zijn oevers doet treden, en Matilda wordt meegevoerd naar zee, waar ze wordt opgepikt door het vissersgezin, dat haar meeneemt naar het verwachte schip waarmee ze vervolgens Honiara (de hoofdstad van de Salomonseilanden) bereikt. Van daaruit wordt ze herenigd met haar vader in Australië. Ze gaat naar school, en vervolgens gaat ze studeren in Brisbane. Als lerares leest ze daar haar leerlingen *Great Expectations* voor. Ze reist dan ook nog naar Nieuw-Zeeland waar ze een gesprek heeft met de eerste (blanke) vrouw van meneer Watts (en er onder andere achterkomt waarom hij die rode clownsneus ophad), en ten slotte naar Engeland voor onderzoek in verband met haar dissertatie over Charles Dickens.

Herhaling als houvast

In wat volgt wil ik wat gedetailleerder ingaan op de verschillende niveaus waarop het begrip 'herhaling' een rol speelt in deze schitterende postmoderne roman: achtereenvolgens op dat van de structuur en thematiek, op dat van de personages, en op dat van de woordelijke tekst. Voor aanhalingen uit en verwijzingen naar de tekst maak ik gebruik van de vertaling door Joris Vermeulen.

Een ‘ik-vertelling’ zoals *Meneer Pip* is een herbelevens, een anamnese, een herhaling van een ‘werkelijkheid’ die er ooit was, in een tekst die bestendig is, voor altijd vastgelegd. Dit geldt natuurlijk ook al voor *Great Expectations*. Matilda komt tot deze ontdekking wanneer meneer Watts besluit dat boek voor de tweede keer klassikaal te gaan lezen, en zij waardeert dit als een mogelijkheid om blijvend te kunnen ontsnappen aan de realiteit:

... er zou niets veranderen door het voor de tweede keer te lezen. Het verhaal was bekend. Pip zou Joe Gargery teleurstellen, maar omdat Joe nu eenmaal Joe was, vergaf hij het hem. Pip zou ook achter Estella aan zitten – een beroerde keuze, maar hij zou er altijd trouw aan blijven. Of we het nu voor de tweede, derde of vierde keer voorlazen, wat we ook deden, alles zou bij hetzelfde blijven. Onze enige troost was dat de ontsnappingsroute naar een ander land vrij bleef door het boek steeds te herlezen. En daarmee zouden we gered worden van de waanzin. (103)

Dit thema van herhaling als houvast komt ook zelf (hoe kan het anders bij een thema?) bij herhaling aan de oppervlakte. Enkele voorbeelden hiervan zijn in de voorafgaande samenvatting van de roman al aangeduid. Helemaal aan het begin van *Meneer Pip* vertelt Matilda hoe een ouder meisje voor haar schoolproject aanklopt bij meneer Watts en hem vraagt om over zijn leven te vertellen. Zijn antwoord luidt: “Lieverd, ik heb er al veel van achter de rug. Ik verwacht meer van hetzelfde” (12). Voordat de problemen met roodhuiden en rambo’s zich voordoen, is het leven voor het dan elfjarige meisje en haar dorpsgenoten veilig en “volkomen voorspelbaar” (10). Zelfs als de burgeroorlog begonnen is, kan Matilda nog zeggen: “We hadden wat we altijd al hadden gehad” (17). En zelfs op “het langverwachte moment” waarop de dorpelingen voor het eerst geconfronteerd worden met de bedreigende roodhuiden komen ze hun hutten uit alsof ze het “gerepeteerd” hadden (104). Herhaling geeft zekerheid. Het is een strategie om te overleven – zo wordt althans gehoopt. De interessante vraag doet zich hier voor van welke “waanzin” een herhaalde lezing van Jones’ roman *ons* zou kunnen redden!

Net zoals *Great Expectations* een fictieve tekstuele herhaling is van een al

even fictief leven, zo is natuurlijk ook *Meneer Pip* niet meer dan dat. Maar gezien vanuit de vertelster is haar leven maar al te werkelijk – en uiteindelijk, naar we mogen aannemen, en alle postmoderne theorie over de werkelijkheid als ‘tekst’ ten spijt, een afspiegeling van het leven van Bougainvilleaanse meisjes van vlees en bloed. Voor deze tegelijkertijd reële en fictieve Matilda is Pip een romanpersonage, terwijl hij voor zichzelf natuurlijk ook een ‘waarachtig’ bestaan heeft geleid. De ironie van deze ingebedde structuur van werkelijkheid en fictie is dat in *Meneer Pip* de hoofdpersoon uit het ene boek wordt aangezien voor een in het andere boek ‘werkelijk’ bestaande rebel – waarvan de lezer echter weet dat hij niet bestaat, zelfs niet in de fictie van het boek. Wanneer meneer Watts zichzelf later tegenover de rambo’s identificeert als “meneer Pip” moet hij dit, in diezelfde fictie, maar angstwekkend realistisch naverteld, met de dood bekopen.

Behalve in de vorm van die aporische ‘nest dozen’ van fictie-in-de-fictie speelt de herhaling in *Meneer Pip* ook nog op andere manieren een rol. Zo is het opmerkelijk dat telkens terugkerende sleutelbegrippen in *Great Expectations* – ogen, handen, de kledingstukken die iemand tot een ‘heer’ maken, zaadjes, honden en niet te vergeten vuur (er gaat ook in Lloyd Jones’ roman nogal wat in vlammen op) – een soortgelijke functie hebben in *Meneer Pip*. Ter illustratie volgen hier enkele voorbeelden.

De moeder van Matilda’s klasgenote Mabel komt als eerste iets vertellen op school. Zij houdt een verhandelingetje over de “ballonnenplant” (40), in het Engels “heart seed” genaamd. Deze “heart seed” drijft op de oceaan en ontspruit op het strand waar hij aanspoelt. Het is precies met zulke zaden (of de witte bloemen daarvan, 54) dat Matilda later de door haar met een stok in het zand geschreven naam PIP verfraait. Nog weer later, wanneer zij wordt meegesleurd door de wassende stroom, zich vastklampend aan een boomstam die zij identificeert als haar “redder”, haar “meneer Juggers” uit *Great Expectations*, vergelijkt zij zichzelf met zo’n “heart seed”:

Ik was zo’n ballonnenplant waarover wij kinderen op school hadden gehoord. Ik begon aan een reis die me naar andere streken zou brengen, een ander leven, een andere manier van zijn. Ik wist alleen niet waar dat was of wanneer. (229)

In *Great Expectations* begint de verwijzing naar zaad en zaaien (met mogelijk de uitkomst van “grote verwachtingen” als oogst) eigenlijk al met Pips zelfgekozen naam (ook Engels voor ‘pit’ oftewel zaadkorrel). De pompeuze en bemoeizieke oom Pumblechook, die Pip naar het huis van Miss Havisham brengt, is handelaar in granen en zaden, en de jonge Pip verwondert zich er in hoofdstuk 8 van Dickens’ roman over of al die zaadjes in hun laatjes ooit aan hun “gevangenis” zullen ontsnappen om te bloeien. Veel later, in hoofdstuk 31, komt een oudere Pip via advocaat Jaggers’ klerk Wemmick in aanraking met de ter dood veroordeelden in de Newgate-gevangenis, en Mr Wemmick vergelijkt hen met planten die al dan niet in de kiem zijn gesmoord. Als symbool voor oorzaak en te verwachten gevolg is de Oceanische “heart seed” niet alleen een veelbetekenende keuze (die in de Nederlandse vertaling noodzakelijkerwijze onder de oppervlakte blijft), maar bovendien zou men kunnen zeggen dat de auteur van *Meneer Pip* op zijn beurt de roman van Dickens in zijn eigen boek heeft uitgezaaid. Zelden is bij mijn weten in één roman een andere zo verbeeldingrijk verwerkt.

Ook de andere aangegeven sleutelbegrippen worden in *Meneer Pip* evenals bij Dickens zowel letterlijk als figuurlijk herhaald. Als de vertelster aan het einde van een van de meest ontroerende episodes uit het boek – de passage waarin de dorpelingen meneer Watts troosten over de dood van zijn vrouw – de aaneenschakeling van herinneringen en “fragmenten” over Grace vergelijkt met “een vlam bij een houtstapel houden” (155, in het origineel: “adding kindling to a fire”), dan wordt de aandachtige lezer eraan herinnerd welke gebeurtenis waarschijnlijk ten grondslag ligt aan de dood van Grace: de wraakzuchtige verbranding door de dorpelingen van het huisraad van de Wattses.

Kort hierna filosofeert Matilda over het meten van tijd onder diverse omstandigheden. “Net als onze medicijnen en onze vrijheid had de blokkade onze tijd afgepakt. Eerst viel het je nauwelijks op. Maar dan bedacht je opeens: er is al een hele tijd geen verjaardag meer gevierd” (165). Evenzo had Miss Havisham tijdens haar eigen “blokkade” in Satis House de tijd stilgezet.

In *Mister Pip* wordt een tekst, namelijk die van *Great Expectations*, eerst voorgelezen, vervolgens samen gelezen en ten slotte gereconstrueerd als ware het een sacrale tekst – er wordt ook herhaaldelijk een parallel getrokken met Matilda’s moeder Dolores’ reconstructie van de Bijbel.

De pidgin-bijbel van mama was in vlammen opgegaan, dus terwijl ik passages uit *Great Expectations* lag op te roepen, deed zij hetzelfde met haar Bijbel. Ik hoorde haar in het donker mompelen, zodat ik me van haar weg moest draaien en mijn oren afschermen met mijn handen om me op mijn eigen speurtocht te concentreren. (150)

In eerste instantie vertelt meneer Watts *Great Expectations*, net als Dickens, in serie-vorm (59 hoofdstukken in even zovele dagen) aan de schoolkinderen. Een verhaal is het ordenen van de werkelijkheid, die onbestemd en chaotisch is, subjectief en vaak ongekend. Matilda vertelt het verhaal van Dickens weer na aan haar moeder. Wat ze “toen niet wist was dat ook alle andere kinderen afleveringen van *Great Expectations* thuis moesten navertellen” (41).

Het verdwijnen van de blanken en hun moderne ‘beschaving’ (Duitse missionarissen, Australische ingenieurs) en de vijandigheid van de roodhuiden als nieuwe kolonisten dwingen Matilda’s dorpsgemeenschap tot de terugkeer naar een primitieve, orale levensstijl, waarin echter restanten van de blanke cultuur (de Bijbel, een negentiende-eeuwse Engelse roman) kunnen worden ingebed of geaccultureerd, inclusief wezensvreemde begrippen als “een berijpte ochtend” (42). Na de branden wordt het ritueel van het vertellen (dat wil zeggen, een herhaalde handeling met ‘sacrale’ betekenis) de ‘reconstructie’ van *Great Expectations* uit de herinnering (terug naar de ‘oorzaak’). Meneer Watts gebruikt hiervoor het woord “opdiepen” – het Engelse “retrieve” duidt etymologisch op “hervinden”. Hierna volgt een vergelijkbaar ritueel omtrent de ‘reconstructie’ van de overleden Grace Watts, namelijk wanneer de dorpingen zich fragmenten ‘herinneren’ over haar. Op soortgelijke wijze vertelt meneer Watts aan de rambo’s zijn eigen ‘verhaal’ als “meneer Pip”, ten dele aangelengd met motieven uit Dickens. De kern van dit verhaal, zo vertelt Matilda, zal haar altijd bijblijven: het heeft in haar “postgevat als zijn Pacifische versie van *Great Expectations*” (187). Als blijkt dat er meer tijd nodig is vóór de ontsnapping kan plaatsvinden voegt meneer Watts hier “tot schrik van alle kinderen” nog aan toe “alle fragmenten ... die onze moeders, ooms en tantes hadden meegenomen naar de lessen van meneer Watts” (192).

Op school in Townsville herontdekt Matilda *Great Expectations*, en dan

komt ze er ook achter dat meneer Watts “het meesterwerk van meneer Dickens herschreven” had door er enige personages en vooral gewelddadige verhaalelementen uit weg te laten: “De fragmenten die de andere kinderen en ik hadden opgediept bleken niet veel meer dan pogingen om een kasteel te herbouwen met stro” (237). Men kan hierin een echo herkennen van het “met rietbladeren en lange ontschorste takken” (132) herbouwen door de dorpelingen van hun afgebrande huizen, of het opkalefateren door de rambo’s van geweren die de Japanners na de Tweede Wereldoorlog op het eiland hadden achtergelaten.

Ten slotte wordt Matilda zelf lerares in Brisbane, en ze verrast en fascineert haar leerlingen op precies dezelfde wijze als meneer Watts dat haar en haar klasgenoten had gedaan door ze *Great Expectations* voor te lezen:

In Brisbane was ik een tijdje invalkracht op een grote katholieke middelbare school voor jongens. Daar leerde ik dat iedere docent een kaart heeft met ‘Verlaat de gevangenis zonder te betalen’ erop. De mijne was voorlezen uit *Great Expectations*. Ik vroeg mijn nieuwe klas om tien minuten stil te zijn. Meer vroeg ik niet. Als ze zich na die tien minuten verveelden, mochten ze ongestraft opstaan en vertrekken. Bij de gedachte daaraan begonnen ze zich al te verknukelen. De muiterij suisde al door hun aderen. Ze begonnen al stoer te kijken bij de gedachte aan wat ze allemaal gingen doen.

Dan onderdrukte ik een glimlach en begon bij hoofdstuk één, de scène waarin de dwangarbeider Pip bij de kin grijpt. ‘Waar woon je? Wijs het aan.’ Zonder wat extra inspanning kun je Dickens niet lezen. Je kunt geen rijpe papaja eten zonder dat het vruchtvlees en sap over je kin lopen. En zo dwingt Dickens’ taal je mond om rare dingen te doen, en als je niet gewend bent aan die woorden breekt je kaak. Hoe dan ook moest ik niet vergeten om na tien minuten te stoppen. Ik keek dan weer voor me en wachtte. Niemand die ooit opstond en wegliep. (244)

Ten slotte begint Matilda aan de reconstructie en hervertelling van haar eigen verhaal, en daarmee is de cirkel weer gesloten. Zo herhalen zowel het ‘patroon’ als de onverwachte gebeurtenissen in het boek die van het werkelijke leven.

Migratie en bezwering

Personages “migreren” van de ene tekst naar de andere, en zo worden niet alleen het verhaal dat meneer Watts aan de rambo’s en de dorpingen vertelt, maar ook Matilda’s verhaal, en uiteindelijk de roman *Meneer Pip* een “Pacifische versie” van *Great Expectations*. In een tweegesprek met Matilda waarin zij uiting geeft aan haar ongenoegen over de manier waarop Pip in ongunstige zin verandert als hij een ‘heer’ geworden is, noemt meneer Watts hem “een soort emigrant” (78).

Herhaaldelijk toetst Matilda zichzelf en haar omstandigheden aan Pip: “Pip en ik hadden iets gemeen; ik was elf toen mijn vader wegging, dus eigenlijk kenden we allebei onze vader niet” (34); en ze probeert zich een beeld te vormen van haar vader door de vorm van zijn handschrift in ogenschouw te nemen, zoals Pip dit had gedaan door te kijken naar de belettering op een grafsteen. Als Matilda in het lege schoollokaal het exemplaar van *Great Expectations* niet kan vinden voelt ze “een angst zoals Pip die had gevoeld toen Magwitch zijn hart en lever eruit dreigde te rukken als hij de volgende ochtend niet zou terugkomen met eten en een vijl” (111). Als Matilda vertelt dat zij niet wilde dat Pip zou “veranderen” ten gevolge van zijn grote verwachtingen (61), dan kan men dit zien als een uitdrukking van haar angst voor het verlies van haar eigen identiteit.

Ook meneer Watts behoudt zijn identiteit: al wordt hij “meneer Dickens” voor de roodhuiden en “meneer Pip” voor de rebellen – voor de dorpingen blijft hij altijd “Pop Eye”. De openingszin van *Meneer Pip* (“Iedereen noemde hem Pop Eye”) doet wel wat denken aan de beroemd geworden openingszinnen van *Great Expectations* met de herhaalde nadruk op Pips zelfgegeven maar door zijn hele omgeving overgenomen roepnaam. Op die zinnen, en ook op het belang van naamgeving in *Meneer Pip* kom ik nog terug. Het sterkst identificeert meneer Watts zich met Pip als hij na de dood van zijn vrouw voor de schoolklas een vergelijking trekt met de scène waarin juffrouw Havisham Pip “wreed genoeg” vertelt “dat Estella naar een ander land is vertrokken” en hem “na die koude douche vraagt ... of het voelt alsof hij haar is kwijtgeraakt” (158).

Voor Matilda maken Pip, Miss Havisham en Joe Gargery “meer deel uit van [haar] leven” dan haar overleden voorouders en familieleden, dit tot ontsteltenis van haar traditiegetrouwe en gelovige moeder. Matilda vergelijkt haar moeder met Pips “vreselijke” zuster, en meneer Watts met de “beminnelijke” Joe Gargery

(55). Later herkent zij in Dolores die afgeeft op “Pop Eye” een ander personage: “In haar spottende opmerkingen hoorde ik Estella terug” (144). Een herinnering aan haar vader die zijn best deed om op de blanke Australiërs te lijken doet haar denken aan de snobistische ambities van Pip, en “[d]e meneer Juggers in [haar] vaders leven was zijn baas” (162). Maar zij vreest ook dat haar vader, net als Pip, inmiddels “*een ander*” (61) is geworden.

Als meneer Watts Matilda vertelt over de geplande ontsnapping, vraagt hij haar dit voor haar moeder voorlopig nog geheim te houden. Als het ogenblik naderd, besluit ze Dolores toch vast een “waarschuwing” te geven:

Ik was niet van plan om mijn belofte aan meneer Watts te breken, maar ik voorvoelde dat mama er geestelijk een beetje op moest worden voorbereid. Het enige wat ik kon bedenken was haar te vertellen over meneer Juggers die Pip in de moeraslanden opzocht. Dat gedeelte van meneer Dickens' verhaal is me altijd bijgebleven. Het idee dat je leven zonder waarschuwing vooraf een andere wending kon nemen was heel prettig. Mama zou vermoedelijk andere woorden kiezen. Ze zou – net als Pip dat later doet – gezegd hebben dat haar gebeden waren verhoord. Ik begon erover toen mama en ik wakker werden en als vissen op het droge in de strepen ochtendzon lagen te staren. (190)

Zoals we al weten loopt het met Dolores anders af dan met Pip, en wordt voor Matilda een drijvende boomstam haar “reddende engel” meneer Juggers (229).

Op het niveau van de woordelijke tekst ervaren we hoe in de letterlijke herhaling niet alleen een bestendigende maar zelfs een bezwerende kracht kan steken. Het is opmerkelijk dat enkele van de meest bekende citaten uit de wereldliteratuur bestaan uit woordelijke herhalingen die een sterk emotionele impact hebben. Men denke bijvoorbeeld aan het bijbelse “Mijn zoon Absalom, mijn zoon, mijn zoon” van de ontroerde koning David (2 Samuël 18:33), aan de Griekse soldaten die “Θάλαττα, Θάλαττα” (“De zee, de zee!”) roepen in Xenophons *Anabasis* (IV.vii, 24), aan de hongerige Oliver Twist die het armenhuis choqueert met zijn herhaalde verzoek “Please, sir, I want some more” (hoofdstuk 2), of aan Mr Kurtz uit Joseph Conrads novelle *Heart of Darkness*, die stervend uitroept: “The horror! The horror!” (hoofdstuk 3).

De openingsalinea uit *Great Expectations* (“Mijn vaders achternaam was Pirrip en mijn voornaam Philip, maar mijn kindertong was niet in staat iets langer of duidelijker van beide namen te maken dan Pip. Dus noemde ik mezelf Pip en ging Pip heten.”) wordt in *Meneer Pip* tot viermaal toe geheel of gedeeltelijk aangehaald. De eerste keer gebeurt dat als meneer Watts zijn schoolklas het boek gaat voorlezen zonder “waarschuwing vooraf”, en Matilda in eerste instantie denkt dat hij het over zichzelf heeft (29).

De tweede keer gebeurt het nadat de roodhuiden de huizen van het dorp in brand hebben gestoken en meneer Watts de kinderen opnieuw naar de school laat komen. In een pregnante scène vertelt hij ze eerst dat, hoe zwaar hun verliezen ook zijn, niemand hun hun denkvermogen en hun fantasie kan afpakken (134). Dan laat hij een van de jongetjes zijn ogen dichtdoen en zijn eigen naam zeggen, “zo zacht dat je hem alleen zelf kunt horen”. Matilda doet dit vervolgens ook.

Het geluid van mijn naam voerde me mee naar een plek ergens diep in mijn hoofd. Ik wist al dat woorden je konden meevoeren naar een nieuwe wereld, maar ik wist niet dat ik door de kracht van één woord dat alleen voor mijn oren was bestemd, in een kamer terecht zou komen die niemand anders kende. Matilda. Matilda. Matilda. Steeds opnieuw zei ik die naam. Ik probeerde verschillende versies, rekte het woord uit en maakte zo die kamer groter. *Ma-til-da*. ‘Nog iets’, zei meneer Watts. ‘In de loop van jullie korte levens heeft niemand met dezelfde stem als jij je naam uitgesproken. Die is van jullie alleen. Het is een bijzondere gave die niemand ooit van je kan afnemen. Daarmee gaf onze vriend en collega meneer Dickens altijd zijn verhalen vorm.’ (135)

Dan sluit hij zelf zijn ogen en haalt uit zijn herinnering de openingsalinea van *Great Expectations* naar boven. Dit is het begin van de reconstructie, het “opdiepen” van dit verloren gegane boek.

De meditatieve herhaling van de eigen naam is natuurlijk geen originele vondst van de auteur, maar sluit in deze roman mooi aan bij het belang dat wordt gehecht aan de verbintenis tussen de eigen naam en de eigen identiteit. Als de arts die Matilda onderzoekt in Honiara zegt dat hij Matilda een mooie naam vindt, moet ze glimlachen, omdat het haar doet denken aan meneer Watts,

die in de klas had gezegd dat hij Matilda “ook een mooie naam” vindt. Op zijn vraag “Wie heeft je zoiets fraais megegeven?” antwoordt ze: “Mijn vader.” Hij had deze naam gekregen van de Australiërs in de mijn in Panguna, en haar vader had de naam doorgegeven aan zijn vrouw, die hem weer aan haar dochter gaf – meneer Watts ziet het als “[e]en soort tikkertje” (42-43), wat niet helemaal de Dickensiaanse verwijzing van het origineel (“A sort of hand-me-down”, dat wil zeggen een “tweedehandsnaam”) weergeeft. Pip wordt door zijn vriend Herbert Pocket “Handel” genoemd (naar de componist van *The Harmonious Blacksmith*) en zijn weldoener (Magwitch) stipuleert dat Pip altijd bekend zal staan onder deze zelfgegeven benaming.

Tijdens de reconstructie van *Great Expectations* worden zowel verhaalfragmenten als woordelijke aanhalingen “opgediept”, vooral door Matilda: “Het was extreem belangrijk dat ik meer fragmenten aanleverde dan de andere kinderen. Daarmee kon ik voor mezelf bewijzen dat ik, Matilda, meer om Pip gaf dan wie dan ook” (165). Zij herinnert zich met name frasen uit Dickens’ roman die toepasselijk zijn of zullen blijken voor haar eigen situatie, zoals “Mijn droom was uitgekomen” (160) en “Nu was het te laat en te ver om terug te gaan, en ik reisde door...” (165).

Als de rambo’s het dorp inkomen vraagt hun leider, “een stevige man met een lui oog”, naar meneer Watts’ naam. Deze slaat “een prettige toon” aan en antwoordt zonder te aarzelen: “Mijn naam is Pip” (173), om dit even later aan te vullen met: “Mijn voornaam is Philip, maar mijn kindertong was niet in staat er iets langers of duidelijker van te maken dan Pip. Dus noemde ik mezelf Pip en ging Pip heten”; Matilda kan niet “bepalen of dit nu spectaculair gewaagd was of volslagen krankzinnig” (174). Later begrijpt ze dat door “in Pips huid te kruipen” meneer Watts in zijn verhaal-in-serievorm “het verhaal van Pip [kon] vertellen zoals meneer Dickens het had geschreven”, dan wel, zoals hij in feite deed, er elementen van gebruiken (177). Tegen het einde van het boek citeert de vertelster: “Ik noemde mezelf Pip en ging Pip heten”, en ze noemt dit “een van de meest ontroerende zinnen uit de wereldliteratuur. Dit ben ik: accepteer me alsjeblieft zoals je me aantreft” (265).

Voor en na de saillante passage waarin meneer Watts zijn leerlingen hun naam inwendig laat herhalen, vrijwel precies halverwege de roman, bevinden zich

nog twee andere scènes met opmerkelijke herhalingen. De eerste hiervan is die waarin Matilda 's nachts haar moeder "bijpraat" over hetgeen meneer Watts die dag uit een van de vroegere hoofdstukken uit *Great Expectations* heeft voorgelezen.

Hoewel ik er zelf al zo van genoot, moest ik extra goed opletten, want later die dag wilde mama bijgepraat worden over Pip. Ik luisterde vooral goed naar meneer Watts' uitspraak. Ik vond het leuk om mama te verrassen met een woord dat ze niet kende. Wat ik toen niet wist was dat ook alle andere kinderen afleveringen van *Great Expectations* thuis moesten navertellen.

De stem die me vanuit het donker bereikte klonk humeurig, beledigd. 'Dus hij nam de varkenspastei van z'n moeder mee.'

Varkenspastei. Ik grinnikte in het donker. Ze kon het woord niet uitspreken zoals meneer Watts dat deed.

Maar ik merkte dat er wat extra uitleg nodig was. Het was nog niet goed tot haar doorgedrongen dat Pips moeder en vader niet meer leefden. Dat had ik al eerder verteld, en nu deed ik het dus nog maar eens. Ik zei tegen haar dat Pips zus en een man die Joe heet hem grootbrengen – 'met de hand' voegde ik eraan toe. Over die woorden en de betekenis ervan had ik al nagedacht.

'Dus hij nam de varkenspastei van z'n zuster mee.'

'Precies', gaf ik te kennen.

'En wat zei Pop Eye ervan?'

Meneer Watts had niets gezegd, maar ik wist dat dat het verkeerde antwoord zou zijn. 'Volgens meneer Watts kun je maar beter wachten tot alle feiten bekend zijn.'

Nu nog steeds sta ik ervan te kijken dat ik zo'n antwoord had weten te verzinnen.

Ik wist zeker dat ik gewoon maar iets napraatte wat ik ergens anders had opgevangen, maar wanneer dat mag zijn geweest kan ik me niet meer herinneren. (41)

De woordelijke herhaling (met variatie) heeft hier meerdere functies tegelijk. Terwijl Matilda gefascineerd is door het vreemde woord "varkenspastei" blijft haar moeder alleen maar hameren op het kennelijke gebrek bij Pip (en bij meneer Watts) aan moreel besef. Deze passage is echter in de eerste plaats ook (dramatisch) ironisch, omdat in zekere (en wrede) zin zowel meneer Watts als Dolores

Laimo te zijner tijd in “varkenspastei” zullen veranderen. Wat betreft Matilda’s “nageprate” antwoord, dat doet erg denken aan het antwoord dat Mr Jaggers veel later in *Great Expectations* aan Pip geeft wanneer deze hem zijn eigen blindheid voor de oorsprong van zijn “grote verwachtingen” verwijt. Mr Jaggers zegt dan: “Take nothing on its looks; take everything on evidence” (hoofdstuk 40).

De andere passage is die waarin Dolores uiteindelijk haar ware morele karakter toont. Op de herhaalde vraag van de roodhuidencommandant wie heeft “gezien” wat er met de door haar toch niet bepaald bewonderde meneer Watts is gebeurd herhaalt zij tot driemaal toe bezwerend dat zij “Gods getuige” is (216). De hele, aangrijpende episode is te lang om hier uitvoerig aan te halen, maar ze is doorspekt met herhalingen. Zo wordt bijvoorbeeld over de commandant gememoreerd “[h]oe ziek hij was van de malaria. Hoe ziek hij was van alles” (220).

Herhaling geeft niet alleen houvast, ze is ook bezwerend, en verschaft zelfs gezag. Wanneer Dolores op school verschijnt, draagt zij steeds dezelfde groene sjaal of hoofddoek. De eerste keer, bij de gelegenheid waarop ze over het geloof en de duivel komt vertellen, draagt ze “het groene sjaaltje dat papa had meegestuurd met het laatste pakketje”, en Matilda vermeldt dat ze dat achter op haar hoofd had vastgeknoopt, “precies zoals de rebellen hun bandana droegen” (50). De tweede keer komt ze met “dezelfde hoofddoek als tijdens haar vorige bezoeken” het lokaal binnen stevenen, en Matilda begrijpt ineens waarom: “Hij maakte haar angstaanjagend autoritair” (85). Het gezaghebbende kledingstuk doet niet alleen denken aan het eveneens herhaaldelijk beschreven witte linnen pak dat meneer Watts iedere dag aanheeft (9), maar ook aan de manier waarop in *Great Expectations* bij herhaling wordt aangegeven dat kleren de man, of beter, de ‘gentleman’ maken.

Matilda’s eigen verhaal is een ‘navertelling’, geïnspireerd door die van Pip, het leven als ‘feuilleton’, net als *Great Expectations* en als meneer Watts “Pacifische versie” daarvan, als de door Dolores aan Matilda overhoorde reeks “namen van de familieleden, vissen en vogels van onze stamboom” (83), als de “lijstjes” van op de anekdotes van de dorpelingen gebaseerde wijsheden die meneer Watts in zijn laatste verhaal toeschrijft aan een jonge Grace Watts, die ze op de muren van de logeerkamer zou hebben geschreven (196 e.v.). *Meneer Pip* is geen identieke versie van Dickens’ roman, zoals de hoofdstukken die Pierre Menard uit Jorge

Luis Borges' korte verhaal *Pierre Menard, auteur van de Quixote* een letterlijke kopie is van het origineel. Maar Borges' boodschap dat elke tijd de tekst tot een nieuwe herschept, is voor Jones' ontroerende en fantasievolle vertelling zeker ook van toepassing. Het meest aangrijpende is wellicht dat de vertelster de letterlijk aan stukken, dat wil zeggen, tot 'fragmenten' gehakte meneer Watts naar believen voor de geest kan halen, kan reconstrueren ("reassemble") in haar tekst (214).

Als ze door de woeste stroom wordt meegevoerd ziet Matilda alle gebeurtenissen van haar jonge leven weer voor zich (225), maar ouder geworden realiseert zij zich dat het leven in de herinnering slechts fragmentair is, selectief. In zijn presentatie van Pips levensgeschiedenis had meneer Watts "alle borduursels" weggelaten, zo ontdekt zij nu. In haar jeugd had *Great Expectations* gestaan voor "een wereld die één en logisch was" (75). Nu haalt zij er "met iedere hernieuwde kennismaking ... weer iets anders uit". Zij voegt eraan toe:

Zeker, het bevat allerlei elementen die mij persoonlijk raken. Tot op de dag van vandaag kan ik die bekentenis van Pip – 'Het is een heel akelig iets om je voor je thuis te schamen' – niet lezen zonder iets vergelijkbaars over mijn eiland te voelen. (240)

En even verder laat de auteur haar op treffende wijze de reden samenvatten waarom men zich zo volledig kan inleven in een boek:

Soms vragen mensen me: 'Waarom Dickens?', waar ik dan altijd iets denigrerends in hoor. Ik wijs hen op dat ene boek dat me een andere wereld aanreikte in een tijd dat ik daar ontzettende behoefte aan had. In Pip had ik een vriend. Het boek leerde me dat je net zo gemakkelijk in andermans huid kunt kruipen als in die van jezelf, ook al is die huid wit en behoort hij toe aan een jongen die in het Engeland van Dickens leeft. Als dat geen tovenarij is, dan weet ik het niet meer. (243)

Over haar eigen levensverhaal zegt ze ten slotte dat ze niet heeft "geprobeerd de dingen mooier voor te doen dan ze waren" (265) – "I have not tried to embellish"

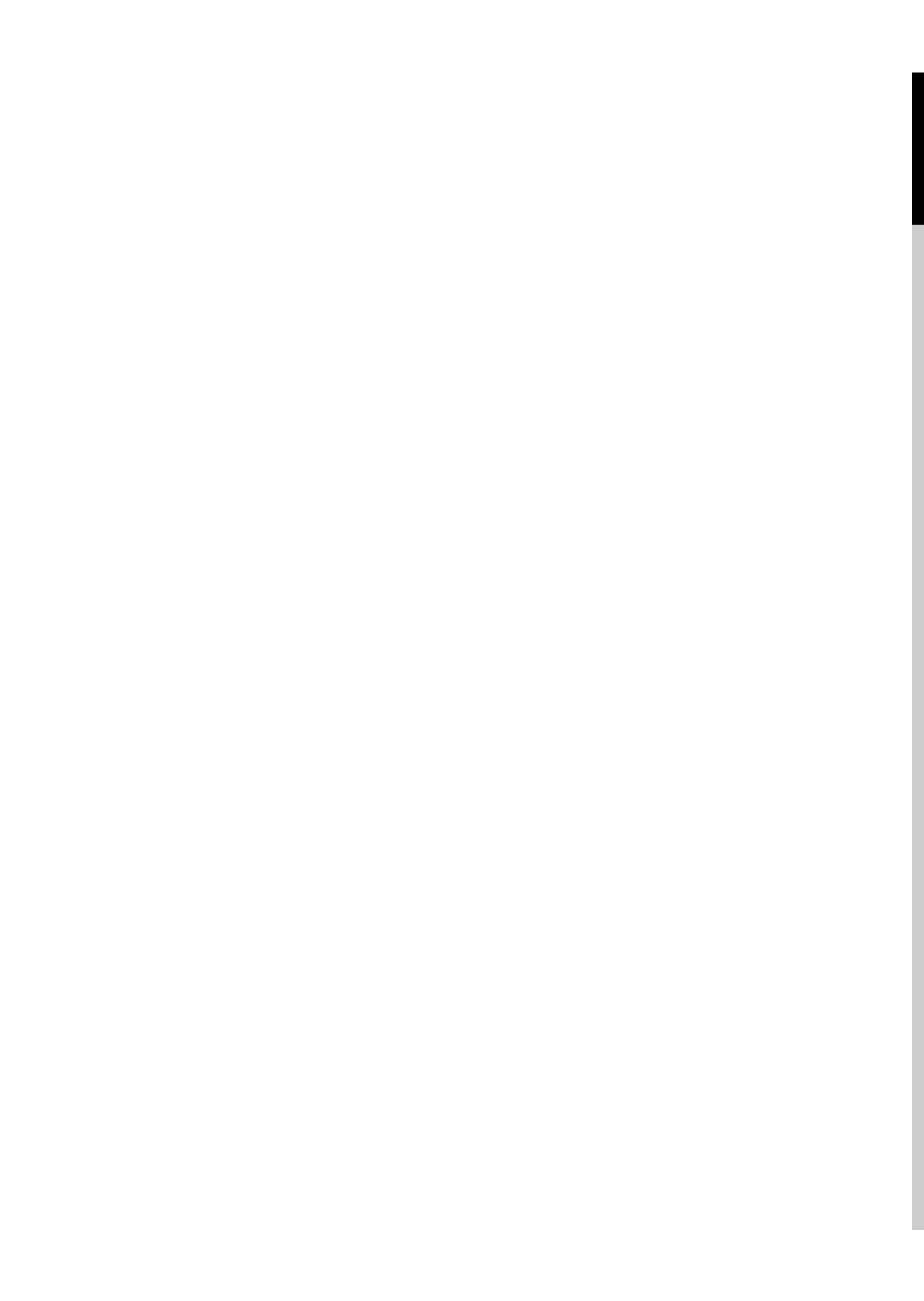
(orig. 253) laat Jones haar zeggen. Ze heeft haar verhaal naverteld zonder opsmuk. De tekst vervolgt:

Iedereen zegt hetzelfde over Dickens. Men is dol op zijn personages. Tja, dat geldt niet meer voor mij. In de loop der jaren is mijn liefde voor zijn personages verdwenen. Ze zijn te luidruchtig, ze zijn grotesk. Maar trek hun maskers weg en je stuit op wat hun schepper van de menselijke ziel wist, van al zijn lijden en ijdelheden. Toen ik mijn vader over mama's dood vertelde, barstte hij in huilen uit. Op dat moment realiseerde ik me dat het soms toch goed kan zijn om de dingen mooier voor te doen dan ze zijn. Maar dan wel in het dagelijks leven, en niet in de literatuur. (265)

Uiteindelijk wil Matilda haar leven een wending geven die anders is dan die van het verhaal van Pip, en daarmee wordt het boek afgesloten: "Pip was mijn verhaal, ook al was ik ooit een meisje en was mijn gezicht zo zwart als de fonkelende nacht. Pip is mijn verhaal, en de volgende dag zou ik proberen om te doen wat Pip niet was gelukt. Ik zou proberen om terug te keren naar huis" (268).

Literatuur

- Borges, J.L., "Pierre Menard, Author of the *Quixote*", in Donald A. Yates en James E. Irby (red.), *Labyrinths*, Harmondsworth: Penguin, 1970, 62-71 (oorspr.: "Pierre Menard, autor del *Quijote*", in J.L. Borges, *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé, 1944).
- Dickens, Charles, *Great Expectations*, Harmondsworth: Penguin, 1965 (1861).
- Jaeger, Toef, " 'Uiteindelijk zijn wij allen weeskinderen': Nieuw-Zeelander Lloyd Jones over burgeroorlog en verbeelding", *NRC Handelsblad*, 12 oktober 2007, 32.
- Jones, Lloyd, *Mister Pip*, New York: The Dial Press, 2007 (2006).
- Jones, Lloyd, *Meneer Pip*, vert. Joris Vermeulen, Amsterdam: De Bezige Bij, 2007.
- Wikipedia, "Bougainville Island" en "History of Bougainville", <<http://en.wikipedia.org>> (geraadpleegd 21 april 2011).



Herneming der herhalingen: Van Kierkegaard tot Robbe-Grillet

*Ik houd van sla, maar ik eet
alleen het hart van de krop:
de bladeren zijn goed voor de varkens.*

SØREN KIERKEGAARD, De herhaling

Allereerst een opmerking over vertalen: *Gjentagelsen*, de titel van Kierkegaard, is bij twee recente uitgaven in het Nederlands vertaald als ‘de Herhaling’: bij uitgeverij Damon in de fraaie vertaling van Annelies van Hees (2008) en bij de Wereldbibliotheek in 2006 (waar in 1958 al een vertaling met dezelfde titel door Johan Vanderveken verscheen). Robbe-Grillet's boek is tot op heden niet vertaald (onbegrijpelijk als je ziet wat wél uit het Frans vertaald wordt) maar tien tegen één zou de titel dan ook ‘de herhaling’ luiden. Toch maken beide auteurs veel werk van uitgebreide definities van het woord uit de titel en benadrukken met name het verschil tussen repetitie en ‘reprise’, tussen ‘herhaling’ en – nou ja – *herneming*. Dat laatste is een goed Nederlands woord maar veel zeldzamer dan ‘herhaling’ en daardoor minder geschikt. Toch zal ik het hier gebruiken maar dan in neutrale zin. Eigenlijk – etymologisch gezien – heeft ‘herhalen’ (evenals repeteren) trouwens wel degelijk ook het actieve aspect in zich waar de auteurs in kwestie veel belang aan hechten, maar deze is in het gewone gebruik afgesleten.

In 2001 publiceerde Alain Robbe-Grillet¹ dus *La Reprise*, een roman die op bijzondere wijze een synthese van zijn eerdere werk vormt na het drieluik van de *Romanesques* uit de jaren tachtig en negentig waarin hij een sublieme proeve van kunnen aflegde op het gebied van de autofictie. De titel wordt op allerlei wijzen geëxploreerd door de hele tekst heen. Ik wil hier die kronkelwegen en meanderende paden volgen, ook al zal ik in het Nederlands zo nu en dan enigszins op een ander spoor zitten, zoals parallel lopende treinen waarin mensen met onbekende bestemming elkaar verwonderd aankijken. Maar wellicht dat uit de Melkweg aan betekenissen sommige ochtendsterren helderder oplichten en de scène zo verduidelijken.

Mijn vertrekpunt is een interview dat Benoît Peeters, zelf een belangrijk auteur, in 2001 met Robbe-Grillet had.² Na een eerste afdeling waarin de beroemde vragenlijst omtrent “waar ik van houd” en “waar ik niet van houd” aan bod komt, gaat Robbe-Grillet verder met overwegingen over zijn actuele situatie. Hij beweert onder meer: “La reprise is een gebeurtenis voor mij” (cd 1, hoofdstuk 3). Ik denk dat die term ‘gebeurtenis’ hier kan worden opgevat in de (sterke) betekenis die de filosoof Alain Badiou eraan geeft voor wie het ‘wonder’ van de artistieke creatie als ‘gebeurtenis’ een nieuwe dimensie voor het subject opent.³ “Ik had niet voorzien dat ik dit boek zou schrijven (ik had gezegd dat ik gedaan had wat ik wilde doen)”

zegt hij als antwoord op de berispende vraag “hoe kan iemand ophouden met schrijven?”. Op die vraag had hij een instemmend antwoord kunnen geven, daarbij toegevend dat “er schrijvers zijn die niet kunnen ophouden met schrijven, alsof het in hun bloed zit”, met als voorbeeld uit zijn omgeving Nathalie Sarraute. De ‘reprise’ is dus bepaald geen gevolg van automatische reproductie, een gewoontegebaar: “Ik schrijf om een heel bepaald boek te schrijven dat ontkiemd is en het daglicht wil zien”. Merkwaardig genoeg gaat de auteur dan verder met een citaat uit *Macbeth*: “Ik heb vreemde zaken in mijn hoofd die de hulp van mijn hand inroepen en die willen worden uitgevoerd alvorens ze van al te dichtbij worden bekeken.” In het geval van *Macbeth* gaat het om de koningsmoord die voltrokken zal worden (en zo slaat dat gegeven ook terug op de eerste roman van Robbe-Grillet *Un Régicide*, een titel die in zekere zin de constitutieve gebeurtenis voor het onbewuste aangeeft). En het verlangen als kracht die door het onbewuste wordt aangestuurd maakt die herneming mogelijk en zelfs noodzakelijk. *La Reprise* is een boek vol elementair geweld; de koning moet telkens weer gedood worden, zoals in *Un Régicide*, zoals in *Les Gommés*, dat hedendaags Oedipus-verhaal.

Als je de woorden van *Macbeth* uit de tekst van Shakespeare aanvult krijgen ze al hun gewicht :

For mine own good,
 All causes shall give way: I am in blood
 Stepp'd in so far that, should I wade no more,
 Returning were as tedious as go o'er.
 Strange things I have in head, that will to hand;
 Which must be acted ere they may be scann'd. (acte 3, scène 4)

De vloed van bloed gaat vooraf aan de betekenisstroom. De ‘reprise’ is geen herhaling van zetten maar een nieuwe inleg. Trouwens, zegt Robbe-Grillet in 2001, ik begon al vier jaar geleden met dat boek, ik heb het terzijde gelegd en weer opgenomen: “Al mijn boekjes, mijn films en zelfs alles wat ik gelezen heb, komt erin terug”. Als ware het het boek der boeken, wat het bijna sacrale karakter van de tekst onderstreept. *La Reprise* is de Bijbel van Robbe-Grillet, een bijbel in

zeven delen. Zeven dagen van schepping en herschepping. Het is Robbe-Grillet in al zijn megalomanie en met zijn demiurgische aspiraties. Maar anderzijds, geeft hij toe, vertrekt alles vanuit Kierkegaard die zichzelf (ook) als Christusfiguur ziet (onder andere). De plantkundige (Robbe-Grillet is van huis uit agronomisch ingenieur, gepromoveerd op een bananenvliegje, en een groot cactusverzamelaar) weet dat een ‘reprise’ ook een andere naam voor de ‘orpin’, het vetkruid, is dat zoals bekend een samentrekkende kracht op weefsels uitoefent. De *Reprise* is een geconcentreerde, samengebalde roman die op scherp staat.

Vormen van *Reprise*

De eerste betekenis van het woord die het verhaal richting geeft in zijn historische context is de militaire (opnieuw veroveren): de reiziger in het verhaal komt in het begin aan in Berlijn, de stad Berlijn zoals die er in 1949 uitziet, verdeeld in zones, stad die stukje bij beetje heroverd werd, en waar tussen ruïnes en bouwvallen het leven zijn loop herneemt.⁴ Deze heropleving gaat automatisch gepaard met een terugkeer van het nemen en weer nemen als erotische en pornografische term, terug naar het Berlijn van de jaren twintig waarvoor Robbe-Grillet chique *maisons de rendez-vous* en vunzige hoerenkasten installeert. Meer in het algemeen wordt zo het herhalende ritme van seks benadrukt, meer in het bijzonder van seksuele obsessies (zoals het voyeurisme, want in dit boek wordt de ‘voyageur’, de reiziger, aldra een voyeur). Het fetisjisme vertegenwoordigt waarschijnlijk de meest intense vorm van deze herhalende erotiek (en daarbij komen alle lievelingsobjecten van Robbe-Grillet op de proppen zoals ook in eerder werk: stilettohakjes, glasscherven, liefdespoppen, allerlei attributen voor bondage en sm). Dit cliché-materiaal met zijn camp-aspecten vormt zoals in de libertijnse romans uit de achttiende eeuw het bewijs dat erotiek slechts bestaat bij gratie van herhaling: hoe verrukkelijk is het niet de ander in spiegels te begluren terwijl hij of zij *het* doet, maar heerlijker nog is het vertellen daarvan, of zelfs het beschrijven. Van de andere kant is de schrijfdaad, door verlangen gemanipuleerd, een erotische herneming.

De erotische ‘reprise’ sluit aan bij de perversie, etymologisch beschouwd: wegdraaiend van directe, rechtlijnige voortplantingsseks, niet meer strikt doelgericht, grossiert zij in omwegen en uitstelmomenten. Zo ook bij de vertelniveaus: een tweede verteller corrigeert bij Robbe-Grillet het eerste verhaal door middel

van noten, noten die op een gegeven moment de tekst overwoekeren; een wankelende hiërarchie is het gevolg: zoals bij Gödel vervaagt elke uiteindelijke controle. Criticus en lezer worden meegezogen; hun stellingname en herstellingsact zijn voorlopig, precair en potentieel van aard. Wie door een gebeurtenis wordt meegesleurd en zich dan herneemt, weet dat de 'reprise' hypothetisch is, aan toeval en geluk hebben onderhevig. Dit engagement vormt het subject en hervormt het, vormt het om, zet het op het spel, zet het op toneel.

De 'reprise' is inderdaad ook een toneelterm: de reprise van een stuk is niet zo maar de herhaling van het vorige, maar betreft een nieuwe variant, een eigen mise-en-scène (*Reprise* 102), terwijl de reprise in de muziek dezelfde noten herneemt, maar anders aangekleed, nieuw gearrangeerd. In de roman van Robbe-Grillet lopen zogenaamde werkelijkheid en toneelspel voortdurend en onlosmakelijk door elkaar heen (in de Jägerstrasse, in het hotel van de gebroeders Mahler, in de poppenkliniek, in het bordeel de Sphinx etc.). Theatraliteit is een zaak van kleren, van vermomming. Het verwisselen van kleren speelt dan ook een belangrijke rol bij de posities die in de roman worden ingenomen. Het geschroevde gewaad (de *robe grillée* die ook in *Projet pour une révolution à New York* voorkomt) moet door de naaister hersteld worden (ook een vorm van reprise).

'Reprise' is restauratie en voortzetting, ook op andere gebieden dan kleding: de meester corrigeert de leerling met een reprise; de spion in de roman wordt voortdurend (in een reprise) teruggesloten door zijn superieur, maar uiteindelijk wordt de handschoen binnenstebuiten gekeerd: de verrader verraden, de spion bespioneerd; de tekst neemt en herneemt, was altijd al herneming.

In crisistijd gloort de reprise als belofte voor nieuwe 'welvaart'; de doden verrijzen weer zoals op toneel; de ruïnes worden weer opgebouwd.

De reprise is de tijdloze, nooit eindigende herneming van het verhaal van de mythe zoals die in een altijd durende praesens speelt. Het is de mythe van Oedipus verplaatst naar Duitsland: moord op de vader; incest met moeder Jo Kast; blindheid en verblinding; de hulp van wie hier Gegenecke heet, zogenaamd een oud-Duitse naam, in feite een verbastering van Antigone, zij die in de tegenovergestelde hoek staat, die de macht uitdaagt, die de hiërarchie onderuithaalt, Antigone die Gégé-Gigi wordt om ook vamp te kunnen zijn. Op dat mythologische vlak is sprake van een kruising met materiaal uit Bretagne: toverdranken en

zwerftochten, spookhuizen, de ‘ankou’, de dood met zijn zeis. Anatole Le Braz, die de Bretonse legenden bundelde, komt terug op menige pagina van de in Brest geboren Robbe-Grillet. Deze ‘matière de Brocéliande’ (waar ook bijvoorbeeld Chrétien de Troyes uit putte) vormt de placenta van de westerse roman. Om deze verhaallijnen nog complexer te maken worden rookgordijnen opgetrokken, en hanteert de verteller de *Radierflüssigkeit*, de correctievloeistof, zoals in vroegere tijden de gum (*Les Gommés*).

De ‘reprise’ is de herstelde waarheid, maar ook het goed verborgen bedrog met als schandelijk gevolg dat de waarheid (b)lijkt te liegen. Hernemend: de waarheid wordt telkens weer ‘versteld’, aangepast, is nooit af. Dat komt ook doordat in de tekst de stem van de auteur steeds weer niet (alleen) zijn eigen verhaal (van nu en hier) vertelt, maar drijft op een brede stroom van intertextualiteit. Deze intertextualiteit kan intern zijn, een herneming van eigen teksten uit het verleden, waarbij de voorkeur uitgaat naar het oudste materiaal – *Un Régicide*, *Les Gommés*, *Le Voyeur*: toen al werd de meest essentiële boodschap gepresenteerd als herhaling, essentieel door herhaling.

Bij de externe intertextualiteit nemen spionageromans een bevoorrechte positie in, evenals libertijnse ficties en vreemd genoeg de Duitse romantici: de schaduwachtervolger Chamisso, Von Arnim met zijn Wonderhoorn, Tieck en zijn met dood doortrokken herinneringen (en Hoffmann natuurlijk die we nog zullen terugzien). Kafka is op de weg, dat had men al begrepen. We ontmoeten Orson Welles (*The Third Man*) en Gide: terwijl Claude Simon een Proust-adept is en Butor verwant is aan Cendrars, evolueert Robbe-Grillet op dezelfde golfenlengte als Gide door zijn voortdurende beweeglijkheid binnen een vast patroon. Walter en Alain waren al dubbelgangers in het jeugdwerk van André Gide (*Les Cahiers d’André Walter*) en in *La Reprise* stelt Alain (de auteur) ons voor aan een nieuwe W(alter) von der Brücke – Dupont, de tweelingbroer van Markus: en ook M – Emmanuelle – *Aime*, zoals Gide zijn vrouw Madeleine in zijn autobiografische teksten noemt, komt aan het eind erbij. We herinneren ons ook wat betreft de overeenkomsten met Gide dat de genealogie die de *Romanesques* opent als twee druppels water lijkt op het begin van *Si le grain ne meurt* (*Schaudern* inbegrepen).

Ook de schilderkunst speelt een rol bij de herhaling: terwijl de *Recherche* van Proust het verhaal vertelt van een letterlijke en literaire herneming van mu-

zikale en picturale ervaringen (Vinteuil en Elstir), imiteert Robbe-Grillet deze omvorming, deze “metempsychose” zoals het op de eerste pagina van Prousts magnum opus luidt. Dit keer valt vooral het werk van Duitse schilders zoals Kaspar David Friedrich en Lovis Corinth op, maar ook de grote visionairen Margritte en Delvaux zijn aanwezig op de achtergrond.

Deze verschillende betekenissen van ‘reprise’ die we in het werk van Robbe-Grillet herkennen, omlijsten als het ware de meest saillante dimensies die met dit begrip samenhangen, namelijk de filosofische en de psychologische.

De ‘reprise’ als psychoanalytisch begrip

Voor de psychoanalyse die steeds tersluiks weer opduikt bij Robbe-Grillet kan men spreken van een fascinerende kant en van een verwarring scheppende dimensie. Net zomin als bijvoorbeeld Gilles Deleuze, ontkent Robbe-Grillet de waarachtige kracht van de psychoanalyse, maar voor hem bevindt die zich niet daar waar men haar gemeenlijk situeert. Gradiva – de hoofdfiguur uit Jensens gelijknamige verhaal dat de bekendste literaire exegese van Freud voedde en die ook centraal staat in de laatste film van Robbe-Grillet – is als een schaduw in de coulissen.

Wat fascineert is het telkens weer opduiken van jeugdherinneringen die niets uitleggen, maar die de verbeelding in beweging zetten. Drie herinneringen worden vooral hernomen: de wandeling op het Bretonse strand waarbij de jonge ‘ik’ zijn voetstappen in de sporen van een identieke voorganger plaatst; een nachtmerrie tijdens welke hij lange tijd vergeefs naar de toiletten zoekt (*Reprise* 165); en ten derde, de boot die verlaten in het Landwehrkanal ligt en die hij vroeger in gezelschap van zijn moeder zou hebben gezien bij een vorig bezoek aan Berlijn. Over deze boot beweert de verteller dat het om het Spookschip zou gaan dat in de *Vliegende Hollander* voorkomt (en dat overigens de Franse titel is), het verhaal van de zeeman die in zijn waanzin eeuwig over de oceanen moet zwerven. De eerste opvoering van de opera van Wagner vond plaats in 1843, hetzelfde jaar dat Kierkegaard naar Berlijn reisde (*Reprise* 216).

Maar wat betekent ‘reprise’ in de psychoanalyse? Als men de klassieke opvatting aanhangt, zal men zeggen: een verdrongen herinnering die een traumatische ervaring inhoudt en die men tracht te bedwingen door haar in een bepaald kader

(dat van de psychoanalytische kuur) opnieuw op te voeren. Maar twee psychoanalytische begrippen wijzen een andere kant op: de *Durcharbeitung* en de *Nachträglichkeit*: het gegeven dat het werk van (aan, met) het onbewuste steeds doorgaat, en het feit dat herinneringen niet vastliggen als een schat uit het verleden maar in het hier en nu gevormd, hervormd, misvormd worden. En op dat vlak sluit de psychoanalyse aan bij een opvatting van ‘reprise’ als voortgang naar een open toekomst. Van de andere kant komt de herhaling, gezien als mogelijkheid tot ‘reprise’, naar voren in sommige latere teksten van Freud, bijvoorbeeld in *Jenseits des Lustprinzips*, waar een elementaire vorm van herneming raakt aan de diepste lagen van de mens, daar waar werkelijkheid en het evenwicht van lust en onlust wijken voor de zuivere negativiteit van het doodsverlangen. Robbe-Grillet lijkt terug te deinzen voor deze grens.

De andere tekst van Freud die in deze context van belang is, is het artikel van 1919 over het *Unheimliche*, het vertrouwd onbekende. Dit begrip doordesemt Robbe-Grillet's *Reprise* volledig. De hoofdpersoon Mathieu (Franck) bekijkt op een gegeven moment een schilderij dat een versie van het Oedipus-verhaal voorstelt en gaat vervolgens zijn handen wassen, waarna de tekst als volgt verder gaat: “De tijdloze scène speelt zich weer af in zijn *étrangeté familière* – zijn trouwde intieme vreemdheid –” (*Reprise* 112). Het *Unheimliche* is een uiterst beweeglijke tekst die op specifieke wijze *La Reprise* lijkt te becommentariëren. Het essay bestaat uit drie delen: allereerst een lexicale exercitie die de onlosmakelijke eenheid aantoonst tussen wat *heimlich* – vertrouwd, intiem – is, en wat zich als *unheimlich* – vreemd, schrikbarend – voordoet (een etymologische zoektocht die Robbe-Grillet met *La Reprise* herneemt). Een tweede sectie van Freuds tekst biedt een aantal voorbeelden van *unheimliche* zaken die Robbe-Grillet op zijn beurt varieert: doden die nog blijken te leven; dubbelgangers (Von der Brücke en de broers Mahler); ontmoetingen met zijn eigen spiegelbeeld (waar de hoofdfiguur uit *La Reprise* zichzelf als ander ziet in het raam van een treincoupé, een ervaring die Freud ook als eigen droomscène vertelt); de dwanghandeling die iemand naar een plek terugvoert die hij tot elke prijs had willen vermijden (bij Freud ook al de straat met prostituees). *La Reprise* herneemt zo opzichtig een aantal van de persoonlijke herinneringen die Freud exploiteert in zijn theoretisch-literair essay: het is een spel, maar een spel dat de speler in de luren kan leggen. Spiegels in

spiegels doen elk gezichtspunt ontsporen. In het derde deel van het *Unheimliche* wordt de theorie tot pure fictie – een prachtige literaire analyse waarin Freud de *Zandman* van E.T.A. Hoffmann bespreekt. De problemen met kijken (waarbij ogendokter Spalanzani centraal staat), de macht der automaten (de pop Olympia) en de uiteindelijke val van hoofdpersoon Nathanaël die zich van een hoge toren naar beneden stort, vormen de drie voornaamste etappes van het verhaal. Robbe-Grillet had deze vertelling al gebruikt in zijn *Romanesques* en de belangrijkste aspecten ervan worden in *La Reprise* opnieuw ingezet. Zoals Jean Bellemin-Noël schrijft, kan de literaire taal het *Unheimliche* een plaats toekennen die de dodelijke uitwaseming ervan neutraliseert wanneer de beelden door woorden worden gedynamiseerd. Door zijn spel met verdubbelingen en herhalingen herneemt Robbe-Grillet dit procedé waarbij hij enerzijds het proces zelf van herhaling blootlegt, inspecteert en bespreekbaar maakt, maar anderzijds samen met zijn lezer wankelt op de smalle evenwichtsbalk van herkenning en ontkenning. Het is de ‘reprise’ zoals het verlangen haar wenst te boetseren.⁵

Gjentagelsen

Maar om de hele inzet van de onderneming op zijn waarde te schatten, met name het laatstgenoemde element van een ‘reprise’ die de toekomst opent, is de voornaamste referentie die naar Kierkegaard. Het belangrijkste oriëntatiepunt is daarbij het motto van het boek dat ontleend werd aan de Deense auteur. Vanuit dat motto zou ik willen onderzoeken of de ‘reprise’ van Robbe-Grillet beantwoordt aan de criteria van de filosoof, daarbij rekening houdend met wat Robbe-Grillet erover zegt in het interview met Peeters. Hier is dat motto:

‘Reprise’ en ‘herinnering’ zijn één en dezelfde beweging maar dan in tegengestelde richting; want dat waaraan men zich herinnert ligt in het verleden; het gaat dan dus om een herhaling die naar achteren is gericht; terwijl de eigenlijke ‘reprise’ (*Gjentagelsen*) een herinnering zou zijn die naar voren is gekeerd. (Søren Kierkegaard, *Gjentagelsen*, 1843)

Kierkegaard is bijzonder trots op die term *Gjentagelsen* die volgens hem de superioriteit van het Deens als filosofische taal aangeeft. De ondertitel van het boek is

trouwens ook opmerkelijk: *Et Forsøg i den experimenterende psychologie* waarbij het woord ‘Forsøg’ – poging – het tentatieve, zoekende, experimentele, subjectieve karakter van de tekst weergeeft. Het is tekenend voor het verzet van Kierkegaard tegen de Duitse filosofie en meer in het bijzonder tegen Hegel. Volgens de Deense filosoof vormt de *Aufhebung* die het theoretische bouwwerk van Hegel bekroont een synthese waar een subjectieve dimensie aan ontbreekt en die terugschrikt voor een experimentele opstelling. De positie van Kierkegaard lijkt al op die van Heidegger, voor wie de fragmentering van het bestaande (die overal bij Kierkegaard oplicht) haar oplossing vindt in het aanvaarden van de factualiteit die een authentieke ‘reprise’ mogelijk maakt. De fragmentering, het polyper-spectivisme en de compositie in mozaïekvorm vinden bij Kierkegaard met name hun weerslag in een uitgebreide theatralisatie, een complex rollenspel dat vooral zijn *Gjentagelsen* illustreert. Men kan bij Robbe-Grillet een intensivering van die vermommingen en van die maskers constateren; het toneelspel en de wisselende decors zijn in beide gevallen alomtegenwoordig. Het is niet verwonderlijk dat Gilles Deleuze vooral aan Kierkegaard refereert om zijn begrip van ‘conceptuele personages’ uit te leggen.⁶

De voornaamste verteller in *Gjentagelsen* heet Constantin Constantius, een naam die op ironische wijze diens instabiliteit benadrukt. De naam verwijst ook naar Benjamin Constant die de twijfels en wankelmoedigheden van zijn Adolphe breed had uitgemeten. Bij Kierkegaard denkt de hoofdpersoon veel en diep na over de betekenis van de ‘reprise’ om te constateren dat de echte esthetische ‘reprise’ onmogelijk is: deze lost dan op in nostalgie. Maar in navolging van de principes van Kierkegaard wil Constantius zelf de mogelijkheden van de ‘reprise’ uitproberen. Hij gaat op weg naar Berlijn om het geluk terug te vinden dat hij vroeger in die stad beleefd heeft. Die reis is een kopie van een excursie van Kierkegaard en ze zal door Robbe-Grillet op zijn beurt gekopieerd worden voor wat betreft kader, plaats en posities.

In *La Reprise* treffen we exact hetzelfde appartement in de Jägerstrasse aan met uitzicht op de Gendarmenmarkt (waar Robbe-Grillet zijn Oedipus opnieuw enceneert).

Constantius, van zijn kant, gaat net als voorheen naar een toneelstuk kijken. Dit keer valt dat tegen (het betreft het vaudevillestuk *Der Talisman* van Nestroy,

uit 1840, over Rossige Titus en zijn fetisjpruiken⁷) ; Constantius hoopte dat het stuk dezelfde uitwerking zou hebben als toen hij het voor het eerst zag. In dat stuk heerst volgens de auteur een verrukkelijke unheimliche ambiance (Kierkegaard gebruikt het Duitse woord). Constantius voelt zich als Jonas in de buik van de walvis,⁸ terwijl het meisje dat hij begeert altoos op een veilige afstand blijft.⁹

Die scène, zoals beschreven door Kierkegaard, is onlosmakelijk verbonden met het persoonlijke avontuur dat de schrijver in die tijd bezighield. Het betreft zijn roerige relatie met Regine Olsen, zijn jonge verloofde die hij in 1843 verlaat omdat hij hun verhouding wil blijven zien in de glorie van de beginperiode. Het is een ondervraging van de subjectiviteit, van de manier waarop de subjectiviteit zich kan en moet uitdrukken in een mengvorm van fictie en autobiografische gegevens.

Ook bij Robbe-Grillet zetten de herinneringen de 'reprise' in gang en hebben een grote invloed op de voortgang ervan. Dat geldt bijvoorbeeld voor bepaalde jeugdherinneringen zoals de reis naar Berlijn vroeger met moeder, toen reeds het spookschip voor zijn ogen was opgedoemd – en die boot meent hij in 1949 weer te zien; maar er is ook een beeld van de auteur aan zijn schrijftafel op het landgoed Le Mesnil omringd door het verwoeste landschap na de storm van de millenniumwisseling. Is daar een 'reprise' mogelijk?

Een zekere wanhoop had zich meester gemaakt van Constantius aan het eind van het eerste deel van *Gjentagelsen* (zoals de verteller in de *Recherche* van Proust die ook ondervindt voorafgaand aan de matinee bij de prinses van Guermantes). Daarom verplaatst de aandacht zich naar een ander tekstniveau: daar wordt de geschiedenis verteld van een jongeman die Constantius komt raadplegen. Die jongeman belichaamt een andere dimensie van de auteur, namelijk zijn onmogelijkheid om te trouwen. In het ingevoegde verhaal verandert de passie in herinnering en vervolgens in gevoelens van (poëtische) nostalgie.

Dat is volgens Kierkegaard de esthetische uitweg (waarbij het verlangen wordt gevolgd), terwijl de ethische oplossing ertoe aanzet de wetten te gehoorzamen. Maar voor een ware 'reprise' opent zich nog een andere weg, de dynamische weg van de gebeurtenissen die in zijn subjectiviteit een meer persoonlijke keuze impliceert. Deze 'doorwerkte' subjectiviteit van de jongeman die de wijze woorden van Constantius achter zich laat, biedt een nieuwe oplossing aan. Deze oplossing is religieus van aard en vindt haar oorsprong in het boek *Job*. Job heeft volgens

Kierkegaard geen straf gekregen, maar een beproeving doorstaan, vergelijkbaar met de *Forsøg* en op hetzelfde niveau als de ‘reprise’ gesitueerd. Beproeving, proeve en ‘reprise’ die geen logisch van elkaar afgeleide daden zijn, maar openingen naar de toekomst waarbij de vruchten van de disseminatie geplukt kunnen worden. Het betreft een rijpingsproces, een alchemistische ervaring zo men wil.¹⁰

Dat zegt ook het motto van het boek van Kierkegaard op zijn eigen manier: “Op de wilde bomen geuren vele bloemen; maar gecultiveerde bomen dragen vrucht (cf. Flavius Philostrate l’Ancien, *Les Héroïques*)”. Essentie/natuur: begrippen die het heidendom karakteriseren en die verdwijnen in het licht van cultuur, constructie, werkplaats, als waarden van het christendom. Deze religieuze dimensie, die centraal blijft staan in de denkwereld van Kierkegaard, wordt door hem in datzelfde jaar 1843 verder ontwikkeld in zijn boek over het offer van Abraham (*Angst en beven*¹¹) en in *Of of*.¹²

Het is de figuur van Job die hier de jongeman begeleidt die een alter ego van de auteur is. Rijk bij aanvang, daarna van alles beroofd op zijn mesthoop gezeten terwijl hij zijn wonden krabt, maar vervolgens in ere hersteld; en dan ontvangt hij het dubbele van wat hij eerst bezat: dat is de echte ‘reprise’. De jongeman schrijft in zijn brief aan Constantius: “Ook al heb ik zijn boek telkens weer gelezen (dat van Job), elk woord ervan blijft voor mij nieuw. Elke keer dat ik er weer in begin worden de woorden als nieuw geboren of ze beklijven weer als de eerste keer in mijn ziel.”¹³ De reprise is een gebeurtenis die zich elke keer weer vernieuwt. In een laatste brief aan “monsieur X, de echte lezer van dit boek” preciseert Constantius dat zijn boek niet echt een goed idee kan geven van die religieuze dimensie. Voor Kierkegaard blijft kunst een achterstand houden ten opzichte van de epifanische dimensie van de religieuze gebeurtenis.¹⁴

En wat zien we bij Robbe-Grillet? Deze neemt van Kierkegaard het begrip *Forsøg* over en het idee van een beproeving. Hij kopieert de reis en laat het theater overal terugkomen; maar dan blijft hij steken in de dimensie van voorlopigheid waarin zijn protagonisten rondjes draaien; alle spiegelscherven kunnen moeilijk gezien worden als echte ‘reprises’. Het boek als geheel, met de grote lijnen van totalisatie en versnippering die erin samenkomen, kan dat ons verder leiden? Het zal dan geen religieuze dimensie betreffen zoals bij Kierkegaard, maar wellicht kan de extase anderszins worden verwoord.

De epiloog bij Robbe-Grillet toont ons de protagonist na afloop van zijn beproeving: “Markus von Brücke, Marco genaamd, of ook wel ‘Ascher’, de grijze man, bedekt met as, die uit zijn eigen gebluste brandstapel oprijst, wordt wakker in de reliëfloze witheid van een ziekenhuiskamer” (*Reprise* 229). Die nieuwe Job gaat de plaats innemen van zijn tweelingbroer Walter, die door Gigi zou zijn vergiftigd: de dubbelganger die terugkeert en zijn reis weer opvat om met de trein naar Lichtenberg te gaan en vandaar naar het eiland Rügen waar de “schitterend blanke klippen” (253) op hem wachten (en wellicht dat ultieme pseudo-sadiaanse werkje van Robbe-Grillet dat als titel draagt *Un Roman sentimental* en waarvan het verhaal ook in een melkweit kader zijn oorsprong beleeft).

Intussen neemt hij weer de stem van een ‘ik’ aan en ziet zijn andere dubbelfiguur terug, Pierre Garin, genoemd naar de ‘pierregarin stern’ die daarboven zijn eigen plaats inneemt. Zo versmelten de dubbelgangers in een ander soort harmonie in overeenstemming met het landschap. Maar laten we niet vergeten dat in de epiloog nog een andere figuur zijn opwachting maakt: inspecteur van politie Hendrik Lorentz is weliswaar een ambtenaar van twijfelachtig allooi, maar hij heeft zijn naam ontleend aan de winnaar van de Nobelprijs voor natuurkunde in 1902, hoogleraar fysica aan de Universiteit van Leiden (1853-1928). Vooral zijn onderzoek op het gebied van het spectrum en de kleurenleer heeft zijn roem gevestigd (Einstein noemt hem zijn geestelijke vader). Hij combineert in *La Reprise* spoken (*spectres*) en spectraal inzicht; beweging en materie komen bijeen; de oorsprong berust in de sporen; en daarom kan de ‘reprise’ plaatsgrijpen in het verlengde van zijn interventie. De wetenschap heeft God terzijde geschoven, maar zij maakt gemene zaak met onbeslisbaarheid, chaos, serendipiteit, het gebeuren, allemaal fenomenen die de ‘reprise’ conditioneren. Lorentz “Hendrichou” treedt zo in de plaats van andere meesters (met zijn sobere kostuum en zijn goed getailleerde baardje lijkt hij sterk op de Lenin uit de revolutiejaren en op de stichter van de psychoanalyse zoals die naast de divan in de Berggasse poseert). Zoals voor Kierkegaard licht de ‘reprise’ in deze omstandigheden op als een soort epifanie, maar de aard daarvan blijft onbeslist, de tekst kan slechts zijn vluchtige passage aanduiden. Men vraagt zich overigens af of Lorentz niet gek is (*Reprise* 243), want hij gaat prat op zijn werkzaamheden als superpooier, en dan vervolgt de tekst:

Onze commissaris met zijn erotische uitspattingen praat met een afgemeten en bedachtzame stem, vast van toon hoewel soms wat dromerig, een stem die steeds vaker lijkt weg te gaan van het onderzoek om in de nevelen van zijn eigen geest te vertoeven. Zou Eros ook de lievelingsplek zijn van steeds weer herhaalde formules en van de ongrijpbare ‘reprise’ die altijd klaar staat om weer op te duiken? (*Reprise* 244)

Die een beetje aparte Bataaf doet natuurlijk denken aan de andere *Dutchman* die in de tekst rondspookt: de Hollander van het wagneriaanse Spookschip (ook een ‘spectre’): was het niet zo dat die tot eeuwig over de oceanen ronddolen veroordeelde zwerver uiteindelijk gered wordt in een ultieme vereniging met de vrouw die beloofd heeft bij hem te komen, Santa, de *heilige* verloofde, sacraal getekend? Zou zo op dat scheepswrak in het Landwehrkanal de figuur van de moeder geprojecteerd worden in een herhaling van de vroegere eenheid met haar die deze merkwaardige verschijning in het hart van de stad kan uitleggen?¹⁵ Zo eindigt in elk geval het boek vóór de epiloog: “De altijd al uitgesproken woorden van vóórheen worden herhaald en vertellen altijd hetzelfde verhaal van eeuw tot eeuw, steeds weer hernomen en toch altijd weer nieuw...” (*Reprise* 227). De echte ‘reprise’, dat is het boek.

De ‘reprise’ hoort thuis in de werkplaats van de literatuur en zo kan Robbe-Grillet daarover tijdens zijn interview met Peeters (hoofdstuk 12) zeggen: “*La Reprise* is geschreven als *La Jalousie*: zin na zin [...] sommige dingen zijn volledig veranderd tijdens het werk”. Hij komt zo naar voren als een ontdekkingsreiziger in contact met zaken die vorm krijgen en weer van vorm veranderen.¹⁶

Dat is ook zeker wel de reden waarom deze roman (want het is een – ongetwijfeld picareske – roman) begint met een reis die een herhaling van een vroegere reis is:

Hier dus herneem ik en vat ik samen. Tijdens de eindeloze treinreis die mij vanaf Eisenach naar Berlijn bracht door de verwoeste landen van Thüringen en Saksen, heb ik voor het eerst sinds lange tijd die man weer opgemerkt die ik mijn dubbelganger noem, om kort te zijn, of mijn alter ego, of nog minder theatraal: de reiziger. (*Reprise* 7)

Noten

1. Alain Robbe-Grillet (1922-2008), toonaangevende figuur van de nouveau roman (*Les Gommages*, *Le Voyeur*, *La Jalousie*), later auteur van experimentele romans en filmregisseur.
2. Alain Robbe-Grillet, *Jeux de Mémoire. Entretiens avec Benoît Peeters*, Parijs: Les Impressions Nouvelles/IMEC, 2001.
3. Alain Badiou, *L'Éthique*, Parijs: Nous, 2003.
4. De 'hoofdpersoon' is een agent van de Franse inlichtingendienst. Hij is naar Berlijn gestuurd zonder zijn precieze missie te kennen. Op de Gendarmenplatz ziet hij hoe een aanslag gepleegd wordt, dit vanuit een kamer aan de Jägerstrasse. Allerlei zaken in Berlijn lijken op eigen herinneringen aan te sluiten, maar deze eigenheid wordt ondergraven door dubbelgangers en persoonsverwisselingen. Zo ook in het hotel bij het Landwehrkanal waar hij logeert en bij zijn uitstapjes naar een als Poppenkliniek ogend bordeel. Ontmoetingen met de broers Von Brücke voeren de verwarring ten top, terwijl erotische scènes de zinnen bedwelmen. De lezer raakt daarbij evenzeer de weg kwijt als de verteller(s). Welke identiteit degene heeft die het boek afsluit, blijft in het ongewisse.
5. Jean Bellemin-Noël, "Une écriture freudienne?", *Critique*, n° 651, 2001, 619 sq.
6. Zie Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Parijs: Minuit, 1991, evenals G. Deleuze, *Différence et répétition*, Parijs: Presses Universitaires France, 1969.
7. Johan Nestroy schreef vlammeende en schokkende stukken ('de filosoof van het volkstoneel' wordt hij wel genoemd); zo sluit hij aan bij de strijdbare ironie van Kierkegaard en de bevrijdende humor van Robbe-Grillet.
8. Søren Kierkegaard, *La Reprise*, vertaald door Nelly Viallaneix, Parijs: Flammarion, "GF", 1990, p. 107-108.
9. "Zij had niet door dat ze gezien werd en nog minder dat mijn ogen haar observeerden; anders was dat een zonde tegenover haar geweest en erger nog voor mezelf, want er bestaat een vorm van onschuld, van onbevangenheid, die zelfs door de meest pure gedachte kan worden aangetast" (S. Kierkegaard, *op. cit.*, 110; mijn vertaling uit het Frans). Het meisje dat in de buurt van Kopenhagen woont en dat Constantius associeert met het andere meisje dat hij in het theater heeft gezien, gaat ook op soortgelijke wijze haar gang in een afgelegen dal zonder zich van de aanwezigheid van een voyeur bewust te zijn. Bij Robbe-Grillet worden jonge dames zoals bekend op een wat minder ingetogen wijze bejegend, maar in beide gevallen getuigen zowel de verre blik als de gewelddadige bejegening van een problematische relatie tot (de juiste) afstand nemen van de ander verbonden met het *Unheimliche*.

10. Voor wat betreft de alchemistische dimensie van het werk van Robbe-Grillet, zie Christian Milat, *Robbe-Grillet, romancier alchimiste*, Ottawa en Parijs: Les Éditions David en L'Harmattan, "Voix savantes", 2001.
11. Dat Jacques Derrida als uitgangspunt neemt in *Donner la mort*, Parijs: Galilée, 1999. Zie ook de bijdrage van Wim Peeters in deze bundel.
12. In zijn interviews met Benoît Peeters signaleert Robbe-Grillet onder andere dat de Franse vertaling de *différ(e/a)nce* misloopt welke de Deense titel: *Enten – Eller* uitdrukt.
13. S. Kierkegaard, *op. cit.*, 150.
14. Voor Badiou (zie *op. cit.*), zijn die twee vormen van gebeurtenis gelijkwaardig.
15. Op indirecte wijze nochtans, want het Landwehrkanal is eigenlijk een omleiding van de Spree.
16. Als concreet voorbeeld wijst Robbe-Grillet op een passage in het boek waar hij vermeld had dat de Friedrichstrasse uitkomt op de Amerikaanse sector en niet op de Franse; die vergissing wordt door de tekst meegenomen en in het verhaal zelf gecorrigeerd. Op een algemeen niveau heeft dit als implicatie dat de auteur zijn weg ontdekt en geenszins een vooraf bepaald parcours volgt.

WIM PEETERS

Abrahams offer:
Of de dwangmatige herhaling
van een vader-mythe

Wat onderscheidt een vader, die altijd ook een zoon is, van een zoon? Waaraan ontleent de vader het gezag als vader op te treden? Wat geeft de woorden van een vader gewicht? En waarom is er in de eenentwintigste eeuw nog steeds vraag naar de rol van de vader binnen de familiestructuur? Bij dit soort vragen gaat het om de functie van het vaderschap. Het zijn vragen die vaders en zonen wel niet zo vaak met elkaar zullen bespreken. Dat is geen toeval: de functieomschrijving van het vaderschap roept een soort onbehagen in ons op. Het herinnert aan verhalen over autoritaire vaders die geen woord te veel vuil maken of aan praatzieke anti-autoritaire vaders die de kinderen radeloos achterlaten.

Een oude kwestie tussen vader en zoon...¹

Een kwestie tussen vader en zoon die blijft fascineren, is het bijbelse verhaal in het boek Genesis 22, waarin de aartsvader Abraham van God de opdracht krijgt zijn zoon Isaak te offeren. Het verhaal herinnert ons niet alleen aan de afschaffing van het mensenoffer, het gaat ook over de communicatie tussen vader en zoon. Een extremere situatie tussen beiden is nauwelijks denkbaar. Abrahams huwelijk met Sara is tot op hoge leeftijd kinderloos gebleven. En nu moet hun enige zoon die door God hoogstpersoonlijk voorbestemd is een groots volk voort te brengen en met wie hij een eeuwig verbond wil aangaan, door zijn vader op de brandstapel gelegd worden? Toch worden er in het verhaal over dit *holocaustum* of brandoffer nauwelijks woorden gewisseld. Het verhaal fascineert juist omdat er zoveel ongezegd blijft. De literatuurwetenschapper Erich Auerbach (1946) wijst er in zijn boek *Mimesis* op dat enkel de

beslissende hoogtepunten in de handeling worden geaccentueerd, wat ertussen ligt is irrelevant; [...] de gedachten en gevoelens blijven onuitgesproken, worden alleen gesuggereerd in het zwijgen en in fragmentarische uitlatingen; het geheel in maximale en continue spanning op één doel gericht [...] blijft raadselachtig en op de achtergrond.²

Waarom vecht Abraham het goddelijk bevel tot *parracidum*, tot verwantenmoord, niet aan? Een versterking van de genealogische orde moet toch met alle mogelijke middelen voorkomen worden: zonder Isaak is er immers geen toekomst. Boven-

dien was Abraham bepaald niet op zijn mondje gevallen. Toen het om de redding van Sodom en Gomorra ging, had hij wel de moed met God in discussie te gaan.

In zijn werk *Der Streit der Fakultäten* weet Immanuel Kant (1798) wel raad met zulk een amoreel bevel. Alles wat tegen de moraal ingaat moet je volgens de filosoof wantrouwen. Volgens Kant had Abraham op de vermeende goddelijke stem moeten antwoorden: “Dass ich meinen guten Sohn nicht tödten sollte, ist ganz gewiss; dass aber du, der du mir erscheinst, Gott sei, davon bin ich nicht gewiss und kann es auch nicht werden”.³ Maar wat zegt Abraham? Op de vraag van zijn zoon: “Wij hebben wel vuur en hout, maar waar is het offerdier?”, antwoordt hij: “God zelf zal wel voor het offerdier zorgen, mijn zoon.” (Gen. 22, 7-8). Waarom neemt Isaak genoegen met dit uitwijkende antwoord? Isaak, die volgens berekeningen toen zo’n 37 jaar oud geweest moet zijn, had zijn vader toch tot de orde kunnen roepen?

Het verhaal is een provocatie voor ieder familiemens. Het daagt ons uit de uiterste grens te bepalen, hoe ver vaders en zonen in woord en daad kunnen gaan. Het onbehagen dat we daarbij voelen, herinnert ons aan het feit dat we ons niet geborgen voelen in Vader Abrahams schoot. Al meer dan 2500 jaar kunnen we het niet laten dit verhaal steeds weer te herhalen, te variëren en van commentaar te voorzien. De lijst van geleerden, theologen, filosofen, schrijvers, dichters en singer-songwriters die reageren op de mythe is lang: Flavius Josephus, Origenes, Mozes Maimonides, Martin Luther, Søren Kierkegaard, Martin Buber, Jacques Derrida, Johann Wolfgang von Goethe, Alfred Döblin, Leszek Kołakowski, Bernard Malamud, José Saramago, Wilfred Owen, Bob Dylan en zelfs Woody Allen, om maar een paar beroemde namen te noemen.⁴ We kunnen blijkbaar niet niet-interpreteren. Je zou het ook anders kunnen formuleren: waarom kunnen we het gezwets over dit verhaal niet stoppen?

Complexiteitsreducties

Het Genesisverhaal wordt op allerlei manieren steeds weer gebruikt en misbruikt. Naar aanleiding van de moord op de Nederlandse filmmaker en televisiefiguur Theo van Gogh stelt de Nederlandse columnist Max Pam in zijn essay *Het bijenspook* (2009) de vraag of het fanatisme van de moordenaar Mohammed B. niet vergelijk-

baar zou zijn met het fanatisme van Abraham.⁵ Pam miskent daarbij een fundamenteel verschil tussen de islamitische en de joods-christelijke traditie. Zijn poging de complexiteit van het bijbelverhaal radicaal te reduceren is volledig conform met de korantraditie. In de Koran offert Abraham (Ibrâhîm) niet Isaak (Ishâq), maar diens halfbroer Ismaël (Ismâ'îl). Voor de bijbellezer wordt die zoon van de slavin Hagar op aandringen van Sara samen met zijn moeder in de woestijn uitgezet. Maar het belangrijkste verschil ligt in het feit dat Ibrâhîm en Ismâ'îl het volledig met elkaar eens zijn over het offer. Ze kunnen dus open met elkaar spreken.

Toen het zover was dat hij [Ismâ'îl] met hem [Ibrâhîm] mee kon gaan zei hij: 'Mijn zoon, ik heb in de slaap gezien dat ik je zal offeren. Zie eens wat jij ervan vindt.' Hij zei: 'Mijn vader, doe wat je bevolen is. Je zult merken dat ik, als God het wil, iemand ben die geduldig volhardt.' (Sûra 37, 103)

De Koran kent geen enkele twijfel. De vertelling is vrij van de spanning van het onuitgesprokene, die de bijbelversie zo kenmerkt, en die de begeerte oproept die leemte in te vullen. Wist Mohammed B. dat de bijbelse Abraham veel fanatieker is dan Ibrâhîm in de Koran? Abraham kan het niet op een akkoordje gooien met zijn slachtoffer.

Gezetsgevaar

Wat maakt het bijbelse offerverhaal zo uniek, dat het tot op de dag van vandaag een schrijver kan uitdagen? Zijn er in het Avondland soms geen vergelijkbare verhalen? De Griekse mythe van Agamemnon bijvoorbeeld, die zijn dochter Iphigenia opoffert, komt aardig in de buurt. Toch is er ook hier een fundamenteel verschil. Zonder dit offer weigeren de ontstemde Griekse goden de Griekse oorlogsvloot naar Troje te laten vertrekken. Het offer dient hier dus het algemeen belang. Ook dit verhaal is tragisch, maar het is wel inzichtelijk en kan moeiteloos als extreem voorbeeld van zelfopoffering voor de gemeenschap dienen. Daarentegen kan niemand in de omgeving van Abraham diens 'resignatie',⁶ zoals Søren Kierkegaard het noemt, na Gods bevel begrijpen. Daarom stelt Abraham Sara, Isaak of zijn vertrouweling en knecht Eliezel ook niet op de hoogte. Het blijft een zuiver persoonlijke kwestie tussen hem en God. In zijn boek *Vrees en beven*

(1843), dat volledig aan de *Akedah*, de binding van Isaak, gewijd is, laat Kierkegaard Abraham tegen zichzelf opperen dat de offering van Isaak toch wel niet zal gebeuren, “en zo het wel gebeurt, zal de Heer mij een nieuwe Isaak geven, en wel krachtens het absurde” (Kierkegaard 123). Die absurde logica is voor een buitenstaander nauwelijks te volgen. In die zin kunnen we dus niets van Abraham leren, dan ons “te verbazen” (Kierkegaard 41) en met hem mee te voelen. De reactie van Kierkegaard past binnen de christelijke traditie, die zich concentreert op wat Abraham gevoeld en gedacht zou kunnen hebben en waarom zijn reactie de enige juiste moet zijn. In het christendom is er voor Isaak nauwelijks aandacht. Het verhinderde offer van Isaak door zijn vader bereidt het finale offer van Jezus aan het kruis door God de Vader voor. In een hoorcollege uit de jaren 1535-1538 leeft Martin Luther zich geheel in Abrahams situatie in, niets over het bevel van God prijs te kunnen geven:

Was meynest du aber, daß Abraham hier in seinem Hertzen wird gefühlet haben? denn er hat ja Fleische und Blut gehabt, und ist, wie ich oft gesaget habe, kein unfreundlicher Mann gewesen (der keine natürliche Neigung, Mitleiden und weiches Hertz gehabt hat). Es wird ihm aber das den Schmetzen auch gemehret haben, daß er diese That niemand hat dürfen offenbaren, sonst würde es ihm jederman widerrathen haben, und würde ihn der grosse Haufe, so es ihm widerrathen hätte, vielleicht auch etwas bewogen haben.⁷

In *Vrees en beven* schrijft Kierkegaard onder het pseudoniem Johannes de Silentio en dat is geen toeval. Nog steeds herkenbaar voor de moderne mens is het zwijgen van Abraham. Hij kan niet spreken en daar ligt volgens Kierkegaard zijn “nood en angst. Als ik mij namelijk niet verstaanbaar kan maken wanneer ik spreek, dan spreek ik niet, ook al sprak ik onophoudelijk dag en nacht” (Kierkegaard 121). De Deense filosoof beschrijft het communicatieve dilemma van Abraham als volgt: “Als de betekenis van zijn leven in een uiterlijke handeling ligt, dan heeft hij niets te zeggen en dan is alles wat hij zegt in wezen geklets, waarmee hij zichzelf alleen maar verzwakt” (Kierkegaard 124). Herkenbaar blijft de tragische situatie te moeten handelen, zonder daar vooraf of achteraf ook maar met iemand zinvol over te kunnen praten, een situatie waarin elk commentaar gezwets is.

De Franse filosoof Jacques Derrida is op zoek naar het grootst mogelijke gezwetsgevaar. Hij plaatst het verhaal in de context van onze globale mediamaatschappij en stelt zich dan voor wat er zou gebeuren wanneer het offerbevel uit zou komen. Het wereldkundig maken van het goddelijke verraad aan de eigen belofte is het ultimatieve verraad: “The supreme betrayal would have been to transform a secret of this kind into a public affair, in other words, to introduce a third party, thus transforming it into an item of *news* in public space [...]”.⁸ Naïef speculerend over wat God Abraham in onze maatschappij te bedenken zou hebben gegeven, legt Derrida God de volgende woorden in de mond:

‘Above all, no journalists, nor any confessors, of course, nor any psychoanalysts: don’t speak even to your analyst about it!’ It is certain, apodictically certified, this is what God *meant to tell* him, did tell him, whether or not he did so explicitly. [...] God: ‘So, no mediator between us [...], no media between us. [...]’. (Derrida 57)

Derrida wijst erop dat alle instituties die in onze maatschappij brisante informatie en vooral geruchten, roddels en gezwets moreel wegen – de biecht, de therapie en de pers – buitenspel moeten staan. Het offerverhaal is dus een verhaal over datgene wat zich tussen vader en zoon aan onze communicatieve controle moet onttrekken. Het gaat vooraf aan alle communicatie en kan nooit vanzelfsprekend worden.

De joodse herhalingstraditie

Derrida is blijkbaar goed geïnformeerd over de joodse *Haggadische Midrasj*-traditie. Die midrasj-commentaren zijn paradigmatisch voor de verwerking van een mythe die geldigheid blijft opeisen en waar een geautoriseerde tekst van bestaat. Hierin wortelen de vrijheden die schrijvers zich kunnen veroorloven om de hiaten in de bijbeltekst creatief op te vullen en toe te spitsen. Isaak en ook zijn moeder Sara krijgen als potentiële slachtoffers binnen deze commentaartraditie een grotere rol toebedeeld. Isaak is ook de eerste overlevende. Hij is het voorbeeld voor alle overlevenden in de Joodse geschiedenis na hem. Hij staat voor de mogelijkheid ondanks alle leed en vertwijfeling de lach niet te verliezen: de naam Isaak (Jizchak) betekent ‘hij die lacht’. Door de focus op Isaak en ook op zijn moeder Sara krijgt de rol van de communicatie weer meer gewicht.

In die Hebreeuwse bijbelcommentaren is het in plaats van de media de duivel die als pottenkijker wordt opgevoerd, en die het zwijgen tussen vader Abraham en zijn zoon probeert te doorbreken. Dit onderstreept nog eens de noodzaak van het absolute stilzwijgen. Want Satan maakt het verhaal op alle denkbare manieren publiek: hij informeert alle betrokken partijen over de zogenaamde desinformatie van God en/of Abraham. In de *Midrasj Tanchuma* uit de vierde eeuw probeert Satan eerst vermomd als oude grijsaard Abraham in gewetensnood te brengen.⁹ Als dit niet lukt, probeert hij verkleed als jongeling vergeefs de argwaan van Isaak op te roepen. Bij een volgende poging verraadde Satan het verdere verloop van het goddelijk plan aan Abraham. Hij vertelt dat het maar een test is en dat er reeds een ram achter de hand wordt gehouden om in plaats van Isaak geofferd te worden. Het is evenwel het lot van de duivel, zo staat er in de tekst, dat zelfs als hij de waarheid spreekt, hij toch niet geloofd wordt. Uiteindelijk informeert de duivel Sara over wat er gebeurd is. Hij vertelt hoe God Abraham nog op het laatste nippertje kon tegenhouden. Die boodschap is voor Sara onverdraaglijk. Ze sterft ter plekke. De twintigste-eeuwse Duitse schrijver Franz Fühmann varieert op de interventie van de duivel aan het offeraltaar. In *Tanchuma* duwt de duivel uiteindelijk zelf het mes uit Abrahams hand, waardoor God voor voldongen feiten komt te staan. Bij Fühmann neemt Satan de gestalte van een engel aan en doet zo alsof hij in naam van God het offerbevel terugneemt.¹⁰ God wil niet voor nog meer verwarring zorgen en laat het gebeuren. De communicatie van de duivel tast in die laatste versie de goddelijke almacht aan.

Mythe en herhaling

Geen enkele nog zo geloofondergravende variant kan de kracht van de mythe afzwakken. Integendeel: hoe krachtiger een mythe, des te meer varianten ze toelaat. Je kunt zelfs zonder problemen de rollenbezetting en dialogen veranderen. De kern wordt door nieuwe versies niet afgezwakt of verbruikt; zelfs sterk afwijkende versies herhalen nog die essentie. In eerste instantie herhaalt en hernieuwt een mythe volgens de Duitse systeemtheoreticus en socioloog Niklas Luhmann onze verbazing over het feit dat we vertrouwd zijn met het onvertrouwde.¹¹ Bij het offerverhaal worden we herinnerd aan de merkwaardigheid dat Abraham als potentiële moordenaar een rolmodel voor ons kan zijn. Volgens Luhmann is het

dan ook begrijpelijk dat de mythe een voorliefde heeft voor de vorm van een paradox. Op die manier kan ze onze verbazing steeds weer opwekken, zonder de vraag te moeten beantwoorden of de informatie juist is of niet. Geen enkele actualisering of uitwerking van het summiere bijbelverhaal kan de paradoxe waarheid in de kern van het verhaal uithollen.

Het ambt van de vader

De noodzaak onze ‘verbazing’ over het offerverhaal te re-actualiseren is met trekking tot de vraag naar het vaderschap en het gesprek tussen vader en zoon uitgesproken sterk. Voor het vaderschap volstaat het in onze cultuur niet verwekker te zijn. Zonder DNA-test was het tot voor kort ook moeilijk te bewijzen. Bij moeders is dat anders. Het Latijnse rechtssprekwoord ‘mater semper certa est’ wijst op het eenvoudige feit dat het moederschap door de zwangerschap en geboorte moeilijk in twijfel te trekken is. Daarentegen definieert het Romeinse recht de vader eenvoudigweg als de man naast de vrouw. Tegenwoordig volstaat ook het verdienen van de kost of het beschermen van de familie niet meer om het vaderschap te legitimeren. Dat kunnen moeders even goed. Wat is dan een vader? Volgens de Franse rechtshistoricus en psychoanalyticus Pierre Legendre is de vader de persoon die het vaderambt bekleedt.¹² Enkel doordat de vader slechts een ambt uitoefent, is hij niet almachtig. Anders zou hij zomaar dictatoriaal de wet kunnen dicteren en naar eigen believen grenzen kunnen stellen of willekeurig verboden kunnen afkondigen. Hij moet zijn ambt ‘in naam van’ uitoefenen. Hij belichaamt dus de levensnoodzakelijke band tussen het subject en een hogere derde instantie buiten hem, die zijn doen en laten fundeert. Hij oefent zijn functie uit met als uiteindelijk doel voor zijn kind de verbondenheid met een absoluut referentiekader te personifiëren, met de principes van de wet en redelijkheid. Door die onzichtbare en abstracte verbondenheid met zijn beeltenis te verbinden, maakt de vader die verbondenheid voor zijn zoon in alle concreetheid leefbaar. Het vaderambt is dus uitsluitend van institutionele aard. Het institutionele karakter impliceert het eigenlijk al: het geslacht doet er niet toe. Ook moeders kunnen de rol van pater familias vervullen. En die rol is voor zoon en dochter gelijk. Het Latijn maakt dit duidelijk: *filius* en *filia* hebben dezelfde stam. Maar geen enkel nog zo progressief familiemodel kan de figuur van de pater familias

verdringen. Iemand moet het kind met de institutionele kant van het bestaan vertrouwd maken, het als subject voor het eerst de wet spellen en de verboden in werking stellen. Iemand moet zich voor de afgrond stellen, die de vraag naar de grond van wet en orde oproept. Hij (of zij) waarborgt de institutionele constitutie van de subjectiviteit, die de voorwaarde is van onze cultuur.

In dit opzicht is volgens Pierre Legendre die offerscène tussen vader en zoon op de berg Moria paradigmatisch voor de Europese cultuur. Daar wordt de vader in het vaderambt geïnstalleerd. De binding van Isaak maakt zichtbaar dat een maatschappij van moeders niet volstaat. De vader heeft structureel gezien een noodzakelijke positie: hij bevindt zich in de paradoxe positie van diegene, die tegelijkertijd de moordenaar is van zijn kind en die het genade verleent (vgl. Legendre 33, 144). In de centrale scène bindt hij de handen van zijn zoon voor de moord vast en bindt hij hem weer los. Met die handeling ontbindt hij niet alleen zichzelf, maar ook zijn zoon van een directe verbondenheid met de almacht. Niemand vergt nog het Abrahamitische offer. Kinderen moeten enkel geloven dat de vader niet de onbepaalde alleenheerser is in de *oikos*, het huishouden, maar dat er nog een derde instantie is, in wiens naam de vader zijn ambt opneemt. Hij is voor zijn functioneren op dat hem overstijgend referentiepunt aangewezen, zonder er evenwel nog direct door aangestuurd te worden. Het referentiepunt buiten hem kan God, de cultuur, de mensheid of zelfs leeg zijn; het volstaat te geloven dat geen vader eigenmachtig kan optreden. In de Abraham-mythe wordt een probleem verwerkt, dat niet kan worden afgeschaft. Wie kan een vader ervan weerhouden, zich op een alleen voor hem hoorbare stem beroepend, zijn zoon op te offeren? Wanneer een vader het mes trekt, kunnen we slechts met ongeloof reageren en stellen dat dat niet verlangd wordt. Het vaderlijke geweld vormt dus de kern van de mythe. De fascinatie van het verhaal bestaat erin, dat het paradoxaal genoeg moet laten zien wat geen plaats mag hebben in onze maatschappij. Voor Legendre is er geen enkele cultuur die de vraag naar de verbodsstructuur kan verhandelen, zonder op mythologische beelden en teksten terug te vallen (cf. Legendre 108). De funderende scènes maken expliciet wat aan de grondslag ligt van onze cultuur. Niemand kan de impliciete waarheid in die scènes ontkennen, of je nu gelovig bent of niet. Die waarheid is onuitputtelijk en valt niet sluitend

te verklaren. Onze maatschappij is op dit soort dogmatische scènes aangewezen, om langs de ene kant het ambt van de vader af te bakenen en langs de andere kant de grenzen van het gesprek tussen vader en zoon te markeren.

Ontluisterende varianten I: een tyrannieke vader

In de ‘Stemming’ aan het begin van *Vrees en beven* schrijft Kierkegaard een variant op het offerverhaal, waarin Abraham in een ultieme poging probeert, datgene wat hem opgedragen is, aan Isaak uit te leggen:

Maar Abraham sprak tot zichzelf: ‘Ik wil voor Isaak toch niet verbergen waar deze gang hem heenvoert.’ Hij bleef stilstaan, legde zijn hand op het hoofd van Isaak om hem te zegenen en Isaak boog zich neer om die zegen te ontvangen. Abrahams voorkomen was vaderlijk, zijn blik was mild, zijn woorden waren vermanend. Maar Isaak was niet in staat hem te begrijpen, zijn ziel kon niet worden verlicht. Hij greep Abraham bij zijn knieën en viel smekend aan zijn voeten. Hij pleitte voor zijn jonge leven, voor zijn hoopvolle verwachtingen, hij herinnerde aan de vreugde in Abrahams huis, hij stelde hem het verdriet en de eenzaamheid voor ogen. Toen richtte Abraham de jongen op en nam hem bij de hand terwijl hij verder ging, en hij sprak woorden vol troost en vermaning. Maar Isaak kon hem niet begrijpen. Hij besteeg de berg Moria, maar Isaak begreep hem niet. Hij wendde zich een ogenblik van hem af, maar toen Isaak Abrahams gezicht weer zag, was dat veranderd: zijn blik was wild, zijn gedaante was een verschrikking. Hij greep Isaak bij zijn borst, wierp hem tegen de grond en zei: ‘Domoor, geloof jij dat ik je vader ben? Ik ben een afgodendienaar. Geloof jij dat dit een bevel van God is? Nee, het is mijn moordlust.’ Toen sidderde Isaak en riep in zijn angst: ‘God in de hemel, erbarm u over mij, God van Abraham, erbarm u over mij. Als ik geen vader meer op aarde heb, weest u dan mijn vader!’ Maar Abraham zei zacht bij zichzelf: ‘Heer in de hemel ik dank u, want het is toch beter dat hij gelooft dat ik een onmens ben, dan dat hij zijn geloof in u zou verliezen.’ (Kierkegaard 15-16)

Hier duikt de vraag weer op: wat is een vader en hoe ver kan een vader gaan? Abraham kan de verleiding vaderlijk op Isaak in te praten niet weerstaan. Maar

als Isaak vol onbegrip en paniek om zijn leven smeekt, is hij gedwongen zich als bloeddorstig tyran te gedragen om het vertrouwen in het ontoegankelijke referentiepunt dat het vaderschap legitimeert niet in gevaar te brengen. Abraham moet zich dus paradoxaerwijze vaderonwaardig gedragen, om het geloof in een hogere orde die een individuele vader in zijn ambt installeert, te sterken.

Ontluisterende varianten II: het offer als managementprobleem

Geïnspireerd door Kierkegaard schrijft Franz Kafka in een brief aan Robert Klopstock van juni 1921 een tweetal varianten op het offerverhaal. In een eerste variant heeft Abraham het te druk om met Isaak op pad te gaan voor het offerritueel. Het hogere principe dat het vaderschap legitimeert is hier op de achtergrond geraakt en wordt vervangen door de rationaliteit van het management. Etymologisch gaat het woord ‘management’ waarschijnlijk terug op het Oudfranse *mesnage* in de betekenis van huishouden en familie. In die zin heeft bij Kafka de zoon zijn leven dus niet aan een reddende engel te danken, maar aan de managementkwaliteiten van de pater familias, die zijn handen vol heeft aan het reilen en zeilen binnen het huishouden. Er is geen hogere instantie meer, die de vader nog beveelt of ervan weerhoudt het offermes uit de balk te trekken. Langs de andere kant is geen enkele moeite hem te veel ten bate van het welzijn van zijn familie. En als het lucratief is voor zijn huis, pleegt hij ook een mensenoffer dat hij “bereitwillig wie ein Kellner zu erfüllen bereit wäre”. Maar nu heeft hij dus even geen tijd,

[...] weil er von zuhause nicht fort kann, er ist unentbehrlich, die Wirtschaft benötigt ihn, immerfort ist noch etwas anzuordnen, das Haus ist nicht fertig, aber ohne daß sein Haus fertig ist, ohne diesen Rückhalt kann er nicht fort, das sieht auch die Bibel ein, denn sie sagt: ‘er bestellte sein Haus’ und Abraham hatte wirklich alles in Fülle schon vorher; wenn er nicht das Haus gehabt hätte, wo hätte er sonst den Sohn aufgezogen, in welchem Balken das Opfermesser stecken gehabt?¹³

In de versie van Kafka duikt de vraag naar het offer op als een rest die niet weg te rationaliseren valt. Die tegenstrijdigheid kenmerkt volgens Legendre de moderne mens. Kafka herinnert ons aan het feit dat we liever niet de uitzonderingspositie

van Abraham innemen en we hem liever willen vergeten. In een wereld waarin we ons samenleven met behulp van techniek, wetenschap en vigerend recht kunnen ‘managen’, lijken we aan het drama tussen Abraham en Isaak te kunnen ontsnappen. Maar welke orde kan voorkomen dat we gaan moorden als een ser-viele kelner, waarbij het geen onderscheid meer maakt of we kind, volwassene, vader of moeder zijn? Het is de taak van de kunst steeds weer het oorspronkelijke beeld van het vaderschap op te roepen en ons op die manier met een hoger principe te confronteren, dat de scheiding tussen woord en daad kan garanderen. Een blik op de verschillende versies van het offerverhaal kunnen een zinloze herhalingsdwang verhinderen, waarbij het verschil tussen offer en moord diffuus wordt.

You who build these altars now
 to sacrifice these children,
 you must not do it anymore.
 A scheme is not a vision
 and you never have been tempted
 by a demon or a god.
 You who stand above them now,
 your hatchets blunt and bloody,
 you were not there before,
 when I lay upon a mountain
 and my father's hand was trembling
 with the beauty of the word.

(Leonard Cohen, ‘Story of Isaac’, 1969)

Noten

1. Een ingekorte en aangepaste versie van dit artikel verscheen eerder in het *Systeemtheoretisch Bulletin* (september 2009, 89-99) als “Een oude kwestie tussen vader en zoon... Dogmatisch-antropologische reflecties”.
2. Erich Auerbach, *Mimesis. De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur*, herziene vertaling uit het Duits door Wilfred Oranje, Amsterdam: Olympus, 2004, 16.

3. Immanuel Kant, “Streit der Fakultäten”, in I.K., *Kant's Werke* (Akademieausgabe), deel VII, Berlin: Verlag Georg Reimer, 1917, 63.
4. Een overzicht over de varianten en commentaren op het offerverhaal is te vinden in Michael Niehaus en Wim Peeters (red.), *Mythos Abraham. Texte von der Genesis bis Franz Kafka*, Stuttgart: Reclam, 2009.
5. Max Pam: “Het bijenspook”, in M.P., *Het bijenspook. Over dier, mens en god*, Amsterdam: Prometheus, 2009, 11-46.
6. Cf. Søren Kierkegaard, “Vrees en Beven. Dialektische lyriek door Johannes de silentio”, in Frits Florin en Karl Verstrynge (red.), *Søren Kierkegaard Werken*, vertaling uit het Deens door Andries Visser, Budel: Uitgeverij Damon, 2006, 41.
7. Martin Luther, *Martin Luthers sowohl in Deutscher als Lateinischer Sprache verfertigte und aus der letztern in die erstere übersetzte Sämtliche Schriften*, onder redactie van Johann Georg Walch, Halle: Gebauer, 1740, deel 1, 2235-2236.
8. Jacques Derrida, “Above all, No Journalists!”, in Hent de Vries en Samuel Weber, *Religion and Media*, vertaald uit het Frans door Samuel Weber, Stanford (California): Stanford University Press, 2001, 57.
9. Cf. “Midrasch Tanchuma [Jelamdenu]. Isaaks Opferung”, in *Aus Israels Lehrhallen. Kleine Midraschim zur späteren legendarischen Literatur des alten Testaments*, 1. Band (1. Hälfte), voor het eerst vertaald door Aug. Wünsche, Leipzig: Verlag von Eduard Pfeiffer, 1907, 53-54, 55-57.
10. Franz Fühmann, “Erzvater und Satan” (1968), in F.F., *Das Ohr des Dionysios. Nachgelassene Erzählungen*, onder redactie van Ingrid Prignitz, Rostock: Hinstorff Verlag, 1985, 15.
11. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Zweiter Teilband, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998, 648-649.
12. Cf. Pierre Legendre, *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater (Le crime du caporal Lortie. Traité sur le père)*, vertaling uit het Frans door Clemens Pornschlegel, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 1998, 141.
13. Franz Kafka, “Brief an Robert Klopstock (Juni 1921)”, in F.K., *Briefe 1902-1924*, onder redactie van Max Brod, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1975, 333-334.

OVER DE AUTEURS

Petra de Bruijn is universitair docent bij de opleiding Turks van de Universiteit Leiden.

Marjan Groot is universitair docent bij de opleiding Kunstgeschiedenis van de Universiteit Leiden.

Sjef Houppermans is universitair hoofddocent bij de opleiding Franse taal en cultuur van de Universiteit Leiden.

Jef Jacobs was tot voor kort als germanist verbonden aan de opleiding Duitse taal en cultuur van de universiteit Leiden.

Madeleine Kasten is als universitair docent verbonden aan de opleiding Literatuurwetenschap van de Universiteit Leiden.

Theo J.H. Krispijn is docent bij de opleiding Talen en Culturen van Mesopotamië en Anatolië van de Universiteit Leiden.

Remke Kruk is emeritus hoogleraar Arabische taal en cultuur aan de Universiteit Leiden.

Anne van Oostrum is als gastmedewerker verbonden aan de Universiteit van Amsterdam.

Wim Peeters is als docent en onderzoeker verbonden aan het *Institut für deutsche Sprache und Literatur* van de TU Dortmund.

Paul J. Smith is hoogleraar Franse letterkunde aan de Universiteit Leiden.

Wim Tigges doceerde Engelstalige letterkunde aan de opleiding Engels van de Universiteit Leiden.

Bart Veldhoen is universitair docent Engelse literatuur van de Middeleeuwen aan de Universiteit Leiden.

Peter Verstraten is universitair docent aan de opleiding Literatuurwetenschap van de Universiteit Leiden.

Helen Westgeest is universitair docent aan de opleiding Kunstgeschiedenis van de Universiteit Leiden.

Edwin Wieringa is hoogleraar Indonesianistiek en Islamwetenschap aan de Universiteit Keulen.

INDEX

Namen van personages uit literaire werken zijn cursief weergegeven.

- ʿAbd al-Nâr* 143
ʿAbdallâh, khân 143
Abel 57, 68, 69, 109
Abraham 21, 306, 312, 313, 314, 315,
316, 317, 319, 320, 321, 322, 323
Adam 245
Agamemnon 314
Akka 93, 95, 96
Al Chemaly, Jihad 231
ʿAlî, hâdj 141
Allen, Woody 313
Almodovar, Pedro 19
Andromeda 261
Angelica 257, 259, 261, 262, 263,
264, 265, 266, 267, 268, 269,
270, 271
Antigone 299
Anzu 96, 104
Ariosto, Ludovico 264, 265, 267,
270
Armanoush 239, 240, 241, 242, 243,
246, 249, 250
Arnim, Achim von 300
ʿArnûs 135, 137, 138, 139, 140, 142,
144
Arthur, koning 113, 123, 255, 263, 264
Assurbanipal 92
Asya 239, 240, 241, 242, 243, 245,
246, 249
Atatürk, Mustafa Kemal 240
Atrachasis 107
Auerbach, Erich 312, 322
Bachri, Sutardji Chalzoum 36
Badiou, Alain 296, 309, 310
Bakhtin, Mikhail 154, 161
Banu 239, 242, 245, 246
Banville, Théodore de 56, 65
Barthes, Roland 210, 211, 222, 268
Baudelaire, Charles 16, 26, 43, 54,
55, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 64,
65, 66, 68, 70, 76, 179, 180
Baybars 17, 130, 133, 134, 135, 137,
139, 140, 141, 142, 143, 144,
145, 146
Baybars, sultan 134, 135, 137, 138,
140, 141, 144
Beatles 72
Becher, Bernd en Hella 18, 182, 183,
184, 185, 186, 187, 189, 190,
191, 192, 193, 194, 195, 201,
202
Bellemin-Noël, Jean 303, 309
Benjamin, Walter 76, 163, 180
Bentham, Jeremy 167, 172, 178, 180

- Berghe, Frits van den 84
 Bergman, Ingmar 212, 214
Bernadette 266, 267, 269
 Bernheim, Louis 86
 Bertillon, Alphonse 190
 Bijleveld, Boelo 28, 29, 30, 50
 Bindervoet, Erik 72, 74, 89, 90
 Binoche, Juliette 206
 Bloom, Harold 207, 222
 Blue Diamonds 37
 Borges, Jorge Luis 9, 10, 11, 208,
 209, 211, 214, 222, 292, 293
 Braasem, Willem 36, 37, 38, 50
 Brontë, Charlotte 274
 Brooke, Rupert 81
Brücke – Dupont, Markus von der 300
Brücke – Dupont, Walter von der 300
Brücke, Markus von (= Marco, =
 Ascher) 307
Brücke, Von der 302
Brücke, W. von 307
 Brunette, Peter 216, 217, 218, 220,
 222
 Buber, Martin 313
 Buñuel, Luis 19
 Burgin, Victor 190, 203
 Butor, Michel 300
 Canaway, William Hamilton 274
 Carey, Peter 275
 Cassiers, Guy 19
 Cendrars, Blaise 300
 Cervantes, Miguel de 9, 209, 214
 Chamisso, Adalbert von 43, 50, 300
 Chaucer, Geoffrey 264, 265
Cheryl 266, 269, 270
 Chrétien de Troyes 114, 264, 300
Christus 8, 17, 57, 255, 298
 Chuwawa 94, 95, 97, 98, 100, 101,
 103, 104, 105, 106, 107, 108,
 109
 Cicero, M. Tullius 75, 77, 90
 Clement, René 211
 Coetzee, John Maxwell 274
 Cohen, Leonard 322
 Conrad, Joseph 287
 Constant, Benjamin 304
 Constantijn, keizer 114, 115, 1119, 124
 Constantius, Constantin 304, 305,
 306, 309
 Corinth, Lovis 301
 Cornille, Jean-Louis 16
 Crane, Lucy 172, 173, 179
 Crane, Walter 172, 179
 Crawford, John. 29
 Crichton, Michael 274
 Da Vinci, Leonardo 63, 193, 195, 197,
 203
 Dalm, Rudi van 37
 Darbelnet, Jean 73, 88, 90
 Darwish, Mahmud 226
 De Baere, Jan 85
 De Smet, Gustave 84
 Deagan, Raymond 215
 Defoe, Daniel 274
 Delacroix, Eugène 63
 Deleuze, Gilles 9, 10, 11, 18, 19, 79,

- 182, 183, 186, 189, 191, 192,
199, 201, 202, 203, 204, 301,
304, 309
- Delon, Alain 212
- Delvaux, André 301
- Derrida, Jacques 21, 72, 74, 76, 86,
88, 90, 263, 310, 313, 316, 323
- Descartes, René 75
- Dickens, Charles 20, 163, 168, 170,
172, 173, 176, 177, 178, 179, 180,
274, 275, 276, 279, 280, 283,
284, 285, 286, 287, 288, 289,
291, 292, 293
- Disney, Walt 207
- Djadiningrat, Hoesein 38, 50
- Döblin, Alfred 313
- Dolores* 278, 279, 280, 283, 287,
290, 291
- Dooreman, Gert 87, 90
- Dort, Wieteke van 37, 39
- Dos Passos, John 148, 149, 151, 163,
176
- Dresser, Christopher 162, 163, 164,
173, 179
- Duchamp, Marcel 199
- Dumuzi* 100
- Dylan, Bob 313
- Eco, Umberto 277
- Edelstein, David 220
- Ederveen, Arjan 213
- Einstein, Albert 271, 307
- El-Hage, Fadia Tomb 231
- Eliezel* 314
- Eliot, Thomas Stearne 254, 255, 261,
262, 263, 264, 265, 266, 270
- Emmanuelle* 300
- Enki* 94, 96, 97, 99, 100
- Enkidu* 17, 92, 96, 97, 98, 99, 100,
101, 102, 103, 104, 105, 106,
107
- Enlil* 98, 100, 105
- Enmebaragesi* 93, 94, 96, 98, 108
- Enmerkar* 93
- Erec* 113, 114, 123
- Ereshkigal* 100
- Ernst, hertog van Beieren* 112, 114, 116,
120, 121, 124, 125, 126, 127, 128
- Estella* 275, 276, 281, 286, 287
- Farnsworth, Edith 174, 175, 176, 180
- Ferreri 220
- Fitzmaurice, George 213
- Flavius Josephus 313
- Flavius Philostrate l'Ancien 306
- Fore* 115
- Fox, Michael J. 208
- Franck, Mathieu* 302
- Freud, Sigmund 10, 18, 19, 182, 190,
193, 194, 195, 196, 197, 198,
199, 200, 201, 202, 203, 258,
267, 269, 301, 302, 303
- Friedman, Alice 175, 176, 180
- Friedrich, Kaspar David 301
- Fühmann, Franz 317, 323
- Gaal, Louis van 36
- Galton, Francis 190, 191
- Gardner, John 274

- Gargery, Joe* 275, 281, 286
Garin, Pierre 307
Gautier, Théophile 56
Gegenecke (= Antigone) 299
Geok-lin Lim, Shirley 16, 46, 48, 49, 50
Ghamra 136
Gide, André 300
Gigi 299, 307
Gilgamesh 17, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109
Girard, René 21
Glover, Crispin 208
Godard, Jean-Luc 212, 213
Goethe, Johann Wolfgang von 165, 313
Gogh, Theo van 313
Gombrich, Ernst 155, 157, 180
Gordon Lewis, Hershell 212
Gotfried von Straßburg 113
Goya, Francisco José 63, 161, 179
Gradgrind, Thomas 169, 171, 172
Gradiva 301
Grönloh, Anneke 37
Guattari, Félix 79, 89, 309
Gülen, Fethullah 238, 250, 251
Gunnarson, Sturla 274
Gurney, Ivor 82
Haanstra, Bert 214
Hadubrand 118
Hagar 314
Hammurabi 109
Hamzah, Amir 41
Haneke, Michael 19, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223
Harper, Lucy 215
Harper, Tom 215
Hartmann von Aue 113, 114
Hasek, Jaroslav 222
Hauer, Rutger 37
Havelock, Eric 24
Havisham, Miss 275, 276, 283, 286
Haynes, Todd 214, 215, 221
Heaney, Seamus 274
Heath, Peter 132, 133, 145
Hedayat, Sadeq 15
Hees, Annelies van 296
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 151, 165, 304
Heidegger, Martin 304
Heisenberg, Werner 271
Hendrik van Veldeke 113
Henkes, Robbert-Jan 72, 74, 89, 90
Herf, Jimmy 177
Heribrand 118
Herodotus van Halicarnassus 77, 78, 87, 89, 90
Herzfeld, Marie 197
Highsmith, Patricia 211
Hildebrand 118
Hirsch, Eric Donald junior 257, 272
Hitchcock, Alfred 210, 211
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 196, 300, 303
Homerus 77, 117

- Hooykaas, Christian 25, 27, 36, 50
 Horatius Flaccus, Q. 8, 9, 11, 81, 89,
 156, 157, 158, 173, 179
 House, Juliane 74
Hovhannes 246
 Hudson, Rock 331
 Hugo, Victor 43, 45, 56, 65, 161, 162,
 173, 179
 Hume, Cathryn 271, 272
 Huseyn, imam 244, 249
 Ibn Fadlan 274
 Ibrâhîm 17, 130, 134, 135, 137, 138,
 139, 140, 141, 142, 143, 144,
 145
 Ibrâhîm (jongere broer van Ahmad)
 41
 Ibrâhîm ibn Hasan 141
 Inanna 93, 96, 97, 99
 Iphigeneia 314
Isaak 312, 313, 314, 315, 316, 317, 319,
 320, 321, 322, 323
Ishâq 314
 Ishtar 96, 105
 Ismâ'il 314
Jaggers, Mr 275, 276, 282, 283, 287,
 291
 Jakobson, R. 55, 67, 73, 90
Job 245, 305, 306, 307
Jonas 305
 Jones, Lloyd 20, 273, 275, 276, 277,
 281, 282, 292, 293
Joy 265, 266, 267, 268
 Joyce, James 256
Jupe, Cecilia à Sissy 169
 Kabui, Joseph 277
 Kade, Otto 74
 Kafka, Franz 21, 79, 89, 300, 321, 323
Kain 57, 68, 69, 109
 Kalipke, Mohamad Agar 35, 36, 50
 Kant, Immanuel 151, 313, 323
 Karel de Grote 115, 131
Kâshûr 135, 142
Kashwîr 130, 135, 140, 142
 Katsoulis, Melissa 276
 Kazancı, Riza 246, 248
 Keats, John 257, 266
 Keppy 38, 51
 Kerinçsiz, Kemal 238
 Khan, Idris 18, 19, 182, 183, 184, 185,
 186, 187, 189, 190, 191, 192,
 193, 194, 195, 198, 199, 200,
 201, 202, 203, 204
 Kiarostami, Abbas 206, 207
 Kierkegaard, Søren 21, 295, 296,
 298, 301, 303, 304, 305, 306,
 307, 309, 310, 313, 314, 315,
 320, 321, 323
 Kilima Hawaiians 37
Kingfisher, Arthur 255, 256, 259, 260,
 261, 262, 266, 268, 269, 270,
 272
Kirby, Ron 241
 Klopstock, Robert 120, 121, 123, 126,
 127, 128
 Kołakowski, Leszek 313
 Koller, Werner 74

- Kollwitz, Käthe 87
 Krabbé, Jeroen 37
 Kubrick, Stanley 218
 Kurosawa, Akira 212
Kurtz, Mr 287
 Lachmann, Karl 118
 Laimo, Matilda 278, 279, 280, 282,
 283, 284, 285, 286, 287, 288,
 289, 290, 291, 292, 293
 Laird, Nick 45
 Lamartine, Alphonse de 56
 Lanoye, Tom 16, 17, 73, 79, 80, 81,
 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90
 Lean, David 275
 Le Blanc, Jean Bernard (abbé) 157,
 158, 161, 163, 173, 179
 Le Braz, Anatole 300
 Leconte de Lisle, Charles Marie René
 56, 65
 Leenen, Ben 149
 Legendre, Pierre 318, 319, 321, 323
 Lenin, Vladimir Iljitsj 307
Levent 146, 241
 Lévi-Strauss, Claude 55, 67
Lily 262, 263, 266, 267, 269
 Locke, John 75
 Lodewijk XV 161
 Lodge, David 20, 171, 180, 255, 256,
 263, 264, 265, 270, 271, 272
 Lord, Albert 117, 118, 121, 127, 131, 145
Lorentz, Hendrik 307
 Lorenzo de Medici, hertog 206
 Lotman, Jurij Michailovič 123, 127
Lugalbanda 93, 103, 104
 Luhmann, Niklas 317, 323
 Luther, Martin 313, 315, 323
 Lynch, David 214
Mabel 282
MacCrae, John 81
 Magritte, René 301
Magwitch, Abel 275, 276, 286, 289
 Mahdi, Waruno 31, 51
Mahler, gebr. 299, 302
Maiden, Sybil 254, 255, 262, 263,
 269, 270
 Maimonides, Mozes 313
 Malamud, Bernard 313
Malcolm, Claire 44
 Mallarmé, Stéphane 56
 Mandelslo, Johan Albrecht van 31
Maria 69, 198
 Marincola, John 78
Maryam Dollekoop 17, 133, 134, 135,
 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143,
 144, 145
 Maslin, Janet 276, 278
Mason, Bertha 274
 Matthews, James Brander 43
McFly, George 208
McFly, Lorraine 208
McFly, Marty 208
McGarrigle, Persse 256, 257, 259, 261,
 262, 263, 264, 265, 266, 267,
 268, 269, 270, 271
Menard, Pierre 9, 11, 208, 209, 210,
 214, 222, 291, 292, 293

- Merezjkovski, Leonardo van 197
 Meyer, Russ 212
 Michelangelo 63, 206
 Mies van der Rohe, Ludwig 174, 175,
 176, 177, 180
Miller, James 206, 221
 Milne, Alan Alexander 77, 78
 Minghella, Anthony 211, 215
 Mißfeldt, Antje 116, 127, 128
 Mohammed B. 313, 314
 Monet, Claude 183, 186
 Monroe, Marilyn 187
Morgana, Fulvia 264
Morolf 112, 114, 115, 116, 119, 120,
 121, 126, 127, 128
 Moulataka, Zad 230, 231, 233, 234, 235
Mozes 245
 Mulvey, Laura 215
Mustafa 239, 240, 241, 242, 245,
 246
 Nero, keizer 154
 Nestroy, Johann 304, 309
 Nichols, Robert 86
 Nida, Eugène 74
 Nietzsche, Friedrich 10, 191, 269
Ninduganizi 94
Ningishzida 100
Ninsun 93, 99, 102, 103
 Niterink, Tosca 213
Noach 244, 245, 249
 Noé, Gaspar 220
 Nolan, Christopher 19, 207
 Noonan, Michael 275
Nûrâ 136, 145
Oedipus 268, 297, 299, 302, 304
Olafson, Mr en Mrs 148, 150
 Olsen, Regine 305
 Ona, Francis 277, 278
 Ophuijsen, Charles van 27, 33, 36,
 51
 Ophuls, Max 212, 215
 Origenes 313
Ostaijen, Paul van 86
Otto, keizer 114, 125
 Owen, Wilfred 81, 313
 Pam, Max 313, 314, 323
 Pamuk, Orhan 239
 Pané, Sanusi 41
 Parry, Milman 117, 118, 121, 128, 131,
 145
 Pasolini, Pier Paolo 220
 Peeters, Benoît 296, 303, 308, 309,
 310
 Pepijn de Korte, koning 115
Perceval 255, 256
 Permeke, Constant 84
Perseus 261
Peshtur 98
Petrus 57
 Pfister, Oskar 197, 198, 199
 Pijnappel, Jan 34, 36
 Pinter, Harold 19
Pip, Mister 20, 193, 273, 275, 276,
 277, 278, 279, 280, 281, 282,
 283, 284, 285, 286, 287, 288,
 289, 290, 291, 292, 293

- Pirrip, Philip à Pip* 275, 288
 Pitt, Michael 220
 Plato 77, 151, 157, 165, 173, 179,
 191
 Pocket, Herbert 276, 289
 Poe, Edgar Allan 55, 163, 165, 167,
 168, 172, 173, 179
 Presley, Elvis 187
Princian, koning 115
 Proust, Marcel 19, 21, 300, 301,
 305
 Puget, Pierre 63
Pumblechook 283
Qatalûnaj, koning 139
 Raemdonck, Edward van 86
 Raemdonck, Frans van 86
Rāma 40, 41
 Ramzy, Hossam 335
 Read, Herbert 85
 Redouane, Aicha 230, 235
 Reggiani, Serge 59
 Rembrandt 63
 Rener, Frederick 74, 90
 Renza, Louis A. 207, 223
 Rhys, Jean 274
 Riffaterre, Michael 75, 89, 90
Rigaud, Mme 177
 Rigopoulos, Pierre 231
 Rijaluddin, Ahmad 40, 41, 51
 Rimbaud, Arthur 56
 Rimmon-Kenan, Shlomith 10, 11,
 88, 90
Ripley, Tom 211, 215, 216
 Robbe-Grillet, Alain 20, 296, 297,
 298, 299, 300, 301, 302, 303,
 304, 305, 306, 307, 308, 309,
 310
Robin, Christopher 78
 Roden, Claudia 244, 250, 251
Rose 329, 241, 242, 246, 251
 Rosenberg, Isaac 81
 Rossellini, Roberto 2016, 207
 Rossige Titus 305
 Roth, Tim 219, 220
Rother, koning van Bari 112, 114, 115,
 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123,
 124, 125, 126, 127
 Rubens, Peter Paul 62, 63
 Sa'd 140, 144
Salman 112, 114, 115, 116, 119, 120,
 121, 126, 127, 128
Salme 115
Salome 258
 Sandbourne, Phil 178
 Sanders, Daniel 196
 Sant, Gus van 210, 211, 215
Sara 2312, 314, 316, 317
 Saramago, José 313
 Sargon 96
 Sarraute, Nathalie 297
 Sassoon, Siegfried 81, 84, 85
Satan 57, 60, 69, 70, 317, 323
 Satie, Erik 231
 Schelling, Friedrich von 8, 196
 Schleiermacher, Friedrich 75, 76, 79,
 90

- Schwartz, Hillel 200, 204
 Sconce, Jeffrey 212, 223
 Scott, Cary 214
 Sélincourt, Aubrey de 77, 78, 87, 89,
 90
 Serero, Perpetua 277
 Shafak, Elif 20, 238, 239, 240, 241,
 242, 243, 245, 246, 247, 248,
 249, 250, 251
 Shakespeare, William 254, 265, 297
 Shamash 104, 106
 Shamkat 102, 103
 Shamkatum 102
 Shaytabân 142, 143
 Shîha 138, 141
 Shimell, William 206
 Shulgi 94
 Shushan 239, 241, 242, 246, 248
 Sî Mlûd 131
 Siduri 106
 Simon, Claude 300
 Sîn-lēqi-unninni 92
 Sirk, Douglas 212, 213, 214
 Sissy 169, 170, 171, 172, 173, 177
 Sleary 171
 Sluizer, George 216
 Smirnov-Trojanskii, Petr Petrovitch 88
 Socrates 151, 152, 162, 165, 173
 Song-mi Lee 260, 270
 Sontag, Susan 213, 222, 223
 Specker 177, 178
 Spenser, Edmund 262, 264, 265
 Staal, Frits 200, 204
 Stock, Markus 120, 121, 123, 126,
 127, 128
 Stone, Oliver 217, 219
 Strachy, James 196, 197, 203
 Swallow, Philip 266, 267, 268
 Sweeney, Amin (= Sweeney, Patrick
 Louis) 23, 24, 25, 30, 51
 Tarantino, Quentin 19, 217, 219
 Thatcher, Ed. 176
 Thatcher, Ellen 1176, 177, 178
 Thatcher, Susie 176
 Thompson, Raymond 263, 272
 Tieck, Ludwig 300
 Tigay, Jeffrey 102, 109
 Timûrj 139
 Tolkien, John Ronald Reuel 274
 Trier, Lars von 220
 Tuan Jana Khatib 34, 35
 Tuqtimur 133, 135, 137, 138, 140, 142,
 144, 145
 Turpitz, Siegfried von 264, 268
 Tuypens 85
 Twist, Oliver 287
 Utana'ishti 106, 107, 109
 Utu 96, 97
 Valentijn, François 24
 Vandersteen, Willy 89
 Vanderveken, Johan 296
 Varsenig 243
 Venuti, Lawrence 76, 77, 78, 79, 87,
 89, 90
 Verlaine, Paul 56
 Vermeulen, Joris 280, 293

- Vinay, Jean-Paul 73, 88, 90
 Vitruvius (Marcus Vitruvius Pollio)
 155, 156, 157, 158, 165, 172, 173,
 176, 179
 Wagner, Richard 301
 Wahlbrink, Gudrun 121, 128
 Warhol, Andy 187, 188, 189
 Wati, Arena 36
 Watteau, Jean Antoine 63
 Watts, Mr. 278, 279, 280, 281, 282,
 283, 284, 285, 286, 287, 288,
 289, 290, 291, 292
 Watts, Grace 279, 291
 Watts, Naomi 220
 Welles, Orson 36, 212, 300
 Wemmick, Mr 283
 Werndly, George Hendric 24
 Weston, Jessie Laidlay 254, 255, 262,
 263, 265
 Wetzell 114
 Wheatley, Catherine 219, 223
 Whitaker, Cathy 215
 Whitaker, Frank 215
 Wilkinson, Richard James 28, 42, 51
 Winstedt, Richard Olof 28, 34, 35,
 36, 42, 51
 Wishard, Armin 116, 119, 120, 128
 Wolfram von Eschenbach 113, 114
 Wolfrat 118, 119
 Wood jr., Ed 212
 Wyman, Jane 214
 Xenophon 287
 Yapaar, Salleh 43, 45, 51
 Ymelot 124
 Zamperini, Alessandra 154, 157, 180
 Zapp, Morris 257, 259, 261, 263, 265,
 266, 268, 269, 270
 Zarouhi 243
 Zeliha 239, 240
 Zemeckis, Robert 208, 274
 Ziusudra 95, 100
 Žižek, Slavoj 199, 204, 210, 211,
 222, 223
 Zorn, John 216, 217, 222