

't Silhouet van Shanghai ~ eerder dan een mensenhart bezweken



Shanghai

Ills.: en.wikipedia.org

Parijs verandert! Maar ik blijf melancholiek!

Nieuwe paleizen, steigerwerken, stenen gevaarten,

De oude buurten, alles wordt mij symboliek,

Herinnering die mij het liefst is valt het zwaarste.

Fragment uit "De Zwaan" (1859) van Charles Baudelaire (289-91, vertaling Peter Verstegen)

Wanneer een stad in een extreem korte periode én onder een autoritair regime een volledige metamorfose ondergaat, rest haar bewoners slechts het machteloos toekijken, zoals de Parijzenaren ondervonden in de zogenaamde Haussmann-periode. Baron Haussmann (1809-1891) kreeg in 1853 de opdracht van Napoleon III een nieuw stadsplan voor Parijs te ontwerpen. In slechts achttien jaar wist Haussmann de middeleeuwse stad van dichtbevolkte wijken met smalle, kronkelende steegjes te transformeren tot een moderne stad van brede wegen en boulevards, weidse parken en tuinen. Toen het grootschalige project in volle gang was schreef Charles Baudelaire (1821-1867) zijn beroemde gedicht "De zwaan," opgedragen aan zijn vriend Victor Hugo, waarin hij laat zien hoe de bewoner van de transformerende stad zich plots een balling in eigen stad kon voelen.

Bijna anderhalve eeuw na Haussmann zou een transformatie van zelfs nóg grotere omvang plaatsvinden aan de andere kant van de wereld, wederom onder een autoritair regime. En ook deze keer zouden de extreme omvang en snelheid een

inspiratiebron voor de schrijvers van de stad blijken. Dit essay gaat over de Chinese stad Shanghai **[i]**. Hoe worden individuele en collectieve ervaringen van veranderend Shanghai door lokale schrijvers verbeeld? En in hoeverre worden deze verbeeldingen beïnvloed door lokale geschiedenis en cultuur?

Shanghai verandert!

In 1990 verkreeg het Pudong-district van Shanghai eindelijk de door de stad zo begeerde status van Speciale Economische Zone (SEZ). Een grote triomf voor Shanghai, die niet alleen een economische impuls teweeg zou brengen, maar ook een culturele. De toenmalige Chinese president Deng Xiaoping**[ii]** (1904-1997) verklaarde zelfs in zijn beroemde 'reis naar het Zuiden' (in 1993) dat de enige grote fout die hij in zijn carrière gemaakt had was dat hij Shanghai niet in 1980 al bij de SEZs had gevoegd. Vanaf nu moest Shanghai, zo betoogde Deng, 'ieder jaar een kleine en iedere drie jaar een grote verandering ondergaan'.

Als het aan het huidige bestuur van Shanghai ligt moet de stad niet alleen het financiële hart van 'Supermacht China' worden, maar zelfs van heel Azië. Om dit doel te bereiken is Shanghai in de afgelopen decennia veranderd in één grote bouwput, waar dag en nacht het lawaai klinkt van het afbreken van oude huizen en het bouwen van de wolkenkrabbers die ervoor in de plaats komen. Volgens sommige bronnen zouden er in de jaren negentig meer dan één derde van alle hijskranen in de wereld in Shanghai hebben gestaan, en iedere drie maanden een nieuwe stadskaart noodzakelijk zijn geweest. In 1990 kende Shanghai slechts vijf gebouwen die meer dan twintig verdiepingen telde, terwijl de stad tien jaar later ruim vierduizend wolkenkrabbers telde: meer dan het dubbele aantal van New York. Ook de bevolking is explosief gegroeid, van dertien miljoen in 1990 naar ruim drieëntwintig miljoen in 2012, met een drie keer grotere bevolkingsdichtheid dan Tokyo. Onder de nieuwe bevolking bevinden zich zowel miljoenen, grotendeels illegale, arme plattelandsmigranten als een groeiende groep extreem rijken.

Net als Haussmanns Parijs destijds brengt de transformatie van Shanghai alomvattende ontwrichting teweeg, met vérgaande gevolgen voor haar bewoners, die iedere dag worden geconfronteerd met het verdwijnen van een oude, vertrouwde omgeving en het verschijnen van een nieuwe, onbekende. Het brengt dan ook de woorden van Baudelaire in herinnering: "Parijs verandert! Maar ik blijf melancholiek!". Al mag de fysieke stad in een oogwenk verdwijnen, de mentale stadskaart van de bewoners leeft voort in de herinnering en de

verbeelding en laat zich dus niet zo gemakkelijk wegvagen. Integendeel zelfs. Het nieuwe roept vaak het oude op: de confrontatie met een geheel nieuwe wijk in een voorheen vertrouwde omgeving kan herinneringen doen herleven aan de plek die daar ooit was, en zo verworden tot een troep voor het verstrijken van de tijd en de vernietigende krachten van radicale stadsvernieuwing. In “De zwaan” is het de vernieuwde Carrousel die de dichter doet denken aan het oude Parijs en de tijd waarin het plein voor de ene helft al was afgebroken, met op de andere helft nog de oude winkeltjes vol bric-à-brac.

Een soortgelijke ervaring zien we in de roman *Bloem en* (1997), van de Shanghaise schrijver Chen Cun (1954): “Laatst liep ik op de plek waar ik woonde toen ik klein was, en ontdekte dat er iets verderop ineens onvervalste ruïnes lagen. Bakstenen, dakpannen en smerige greppels vol afval. [...] Daar waar nu de ruïnes lagen hebben mijn klasgenootjes van de lagere school gewoond, en ik ben vaak een stukje omgelopen om samen met hen naar school te kunnen gaan. Bij de ingang riep ik hun bijnamen, Olifant, Punthoofd, Korte, en altijd waren het hun ouders die als eersten naar buiten kwamen. Allemaal ruïnes nu” (Chen: 53, vertaling Anne Sytske Keijser). De verteller gaat vervolgens op zoek naar zijn ouderlijk huis, maar vindt daarvan alleen nog een muurtje tussen de ruïnes van de half afgebroken wijk: “Daar stond ik een tijdje voor die loze muur. Ik wreef over mijn muur en gaf hem een klopje. Met mijn handen wuifde ik de vliegen weg. Ik had een fototoestel bij me, maar kon onmogelijk foto’s nemen. Je kunt geen foto’s nemen van een muur waar niets speciaals aan is ter vervanging van je eigen, zo geliefde voormalige woonhuis. In de steeg was het heel stil, af en toe passeerden er een paar mensen die me even aankeken. Ze begrepen niet wat die man daar zo raar rondhing. Ze hadden vast zo hun vermoedens. Beste mensen, ik ben hier geboren, in dat afgebroken huis, en over mijn geboorte staat wel iets opgetekend in het politionele bevolkingsregister. Beste mensen, ik kom hier heus vandaan! Ik keek nog eens naar de aftandse muur, met zijn roestkleuren in de kieren van de stenen. Ontgoocheld liep ik de steeg uit. Het was alsof je geliefde niet komt opdagen op dat afspraakje waar je zo lang naar uit hebt gekeken en waarvan je je zoveel had voorgesteld” (Chen: 54).

De zoektocht naar oude plekken, de schok niets terug te vinden, en vooral de angst dat met het verdwijnen van de fysieke plekken ook de levens van de mensen die er gewoond hebben onbetekenend zijn geworden en in vergetelheid zullen raken, het zijn terugkerende thema’s in de Shanghaise literatuur sinds de jaren

negentig. “Het voortbestaan van de mensen en huizen in Shanghai is,” zoals het hoofdpersonage in het korte verhaal *Mensen uit de wijk Bangbei* (2002) van de Shanghaise schrijver Li Qigang (1954) mijmert, “geheel afhankelijk van onze herinneringen. Mensen verdwijnen en lossen op als zout in de gigantische soep van deze stad. Dingen verdwijnen en worden vervangen door hoogbouw en verhoogde wegen en spoorlijnen, die onbeduidend zijn voor onze herinneringen. We worden geteisterd door een gevoel van ontheemdheid en vertwijfeling: hoe kunnen we bewijzen dat dit alles ooit bestaan heeft?” (Li: 73).

Net als in het gedicht van Baudelaire is het voor deze personages “de herinnering die hun het liefst is” die “het zwaarste valt,” en ook voor hen lijkt de nieuwe stad verworden tot een mythische entiteit waarin alles ‘symboliek’ wordt. Maar juist deze symboliek blijkt te verschillen per persoon. Zo kunnen twee Shanghainezen die naar dezelfde wolkenkrabber kijken iets geheel anders zien: de een kijkt wellicht naar spectaculaire moderne architectuur, terwijl de ander naar de verdwenen plek kijkt waar zij ooit opgroeide. Voor de een is de wolkenkrabber een symbool van Shanghais economische bloei, voor de ander een symbool van verloren jeugd. Het is precies in de literaire verbeeldingen van de stad in verandering, dat deze verschillende ervaringen en betekenissen – individueel en collectief – tot uiting komen.

Een vissersdorp ontwaakt

Op 7 juli 1839 sloegen zes dronken Engelse zeelieden een man met de naam Lin Weixi dood in een klein vissersdorpje aan de Zuid Chinese kust. Een schijnbaar onbeduidend incident dat in werkelijkheid een keerpunt in de geschiedenis van Shanghai zou betekenen.

Na de moord eiste de Keizerlijke Commissaris Lin Zexu dat de Engelsen volgens het Chinese strafrecht zouden worden veroordeeld en dus de doodstraf zouden krijgen. Maar de Britse vertegenwoordigers in China weigerden dit. Zij wilden eerst onderzoeken of het om doodslag of om moord ging. Het ‘Lin Weixi-incident,’ zoals het de geschiedenisboeken in zou gaan, leidde er uiteindelijk toe dat de Britten officieel de oorlog verklaarden aan China. Het was het begin van de beruchte Opiumoorlog waarmee de Britten, onder andere, de legale verkoop van opium aan China hoopten af te dwingen. De militaire macht van de Britten bleek al snel vele malen groter dan die van de Chinezen en in 1842 eindigde de oorlog in het Verdrag van Nanjing.

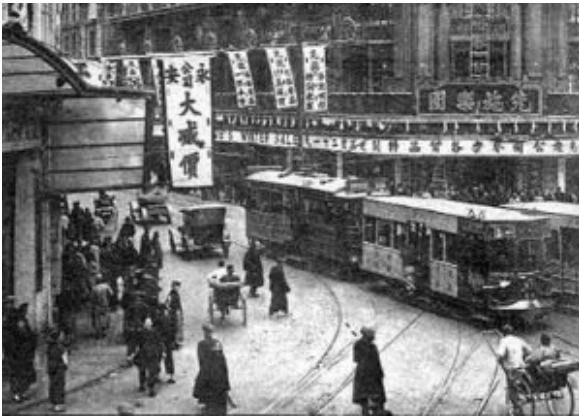
In het verdrag werd onder meer vastgelegd dat Hong Kong aan de Britten zou

worden afgestaan en vijf havens opengesteld zouden worden voor buitenlandse handel, waaronder Shanghai. In feite werden grote delen van Shanghai gekoloniseerd, vandaar dat er gesproken wordt over 'semikoloniaal' Shanghai. De Fransen bestuurden de Franse Concessie waar boulevards in Europese stijl werden vernoemd naar generaals, zoals de Avenue Joffre en de Avenue Foch. De Amerikanen en Britten beheerden twee grote wijken die in de praktijk onder het directe bestuur van de Britten stonden en bewaakt werden door Britse politiemannen. In 1927 woonden er ruim drieëntwintigduizend buitenlanders in de internationale wijken die samen een groot deel van het centrum van Shanghai vormden, maar waarvan de overgrote meerderheid van de bewoners nog altijd Chinees was.

Hoewel het Verdrag van Nanjing het begin markeert van een periode die in het een schijnbaar onbeduidend discours de 'eeuw van vernedering' wordt genoemd, overheerst in het lokaal Shanghaise discours juist het beeld van het Shanghai van vóór 1842 als een onbeduidend vissersdorpje dat pas met de komst van de kolonisten zou uitgroeien tot een bloeiende metropool. In feite was Shanghai in 1842 allang een belangrijke handelsstad met ruim 270.000 inwoners en vele overzeese contacten. Maar vanuit Chinees perspectief gezien is dat niet erg groot en heeft Shanghai inderdaad een relatief korte geschiedenis. Bovendien heeft de stad tot de vorige eeuw nooit een belangrijke politieke rol gespeeld. Na het Verdrag van Nanjing zou hier pas verandering in komen. Shanghai werd overspoeld door mensen uit het binnen- en buitenland die het stadsleven ingrijpend zouden beïnvloeden.

De internationale wijken beleefden hun grootste bloeiperiode aan het begin van de vorige eeuw. Shanghai veranderde in die periode in een sprankelende metropool waar neonreclame en de modernste auto's het straatbeeld bepaalden. Een stad die in één adem genoemd werd met Parijs, New York en Tokyo. De Engelse politiemann Richard Maurice Tinkler schreef in een enthousiaste brief naar huis: "Shanghai is de geweldigste stad die ik ooit heb gezien. Het loopt wel honderd jaar voor op alle Engelse steden en is de meest kosmopolitische stad ter wereld". De nieuwste jazz, mode en trends werden in Shanghai gespot en beroemdheden uit heel de wereld overnachtten in het Catay Hotel aan de Bund, de boulevard langs de Huangpu-rivier waar grote neoklassieke en Art Deco bankgebouwen, warenhuizen en hotels verrezen. De elite vermaakte zich in nachtclubs, opiumhallen, jazzcafés, bordelen of op de renbaan. Westerse en Japanse cultuur, van literatuur tot muziek en mode, verspreidde zich snel in de

internationale wijken.



Shanghai. British section 1920s.

John Rossman's collection

Ills.: en.wikipedia.org

De moderne en exotische allure van de stad maakte haar een bron van inspiratie voor zowel Chinese als buitenlandse schrijvers. In deze literatuur werd Shanghai meestal verbeeld als een enclave, die cultureel afweek van de rest van China; een plek waar de Britten de naam *Shanghai* aan hadden gegeven. De stad werd gerepresenteerd als de typische moderne metropool die zowel plaats van vrijheid, avontuur en internationale cultuur was, als van moreel verval, criminaliteit en prostitutie; het beste samengevat in de beroemde openingszin "Shanghai, een hemel gebouwd op een hel!" van het verhaal *Shanghai foxtrot* door Mu Shiyong (1912-1940). En ook de Shanghaise schrijfster Wang Anyi (1954) schrijft in 2001 in haar essay *De 'kleur van Shanghai' en de 'kleur van Beijing'*: "Veel mensen, vooral Shanghainezen zelf, denken dat Shanghai een heel elegante stad was: met haar westerse huizen en de boulevard in de Franse concessiewijk, de gebouwen in klassieke stijl langs de Bund, jazz in de clubs voor matrozen, de westers geklede en westers bespraakte obers in de cafeetjes... Die Europese stijl gaf Shanghai inderdaad een zeker cachet. Maar in de ogen van de inwoners van Beijing, die stad met zijn lange geschiedenis, waren die door en door Europese en Amerikaanse mensen ontzettend grof en ruw" (Wang 2006: 79, vertaling Audrey Heijns).

Dit door de lokale bevolking zo gekoesterde romantische beeld van het 'semikoloniale Shanghai' heeft het imago van de stad direct verbonden met begrippen als kosmopolitisme, grootstedelijkheid en moderniteit. In de

hedendaagse Shanghaise literatuur zien we dit het sterkst terug in de eerdergenoemde historische simplificatie van het vissersdorpje dat onder de koloniale machten transformeerde tot kosmopolitische wereldstad, totdat het communistische regime haar zou veranderen in een stagnerende industriestad, die met de openstelling naar het Westen in de jaren tachtig en de aansluiting bij de SEZs zich opnieuw zou ontwikkelen tot metropool van internationale allure. Zowel in fictie als non-fictie over Shanghai wordt de stad dan ook altijd in een drieledig historisch raamwerk geplaatst: het 'semikoloniale' Shanghai (1842-1949), het communistisch Shanghai (1949-1978) en het hedendaagse *global* Shanghai, waarbij steeds sprake is van een herleving van de eerste in de laatste periode, terwijl over de middelste periode grotendeels gezwegen wordt.

Dit is des te meer opvallend omdat de meeste Shanghainezen de semikoloniale periode, in tegenstelling tot de communistische, zélf niet hebben ervaren: door de periodes van voor en na het communisme stevast met elkaar te verbinden, gaat de collectieve herinnering aan het semikoloniale verleden gepaard met een collectieve amnesie van de communistische periode. Neem bijvoorbeeld de volgende passage uit Wei Huis (1973) roman *Shanghai Baby* (1999): "Mijn instinkt vertelde me dat ik over het Shanghai rond de eeuwwisseling moest schrijven: deze *fun-loving* stad waar de geluksbubbels uit rijzen, de nieuwe generatie die het heeft voortgebracht, en de vulgaire, sentimentele en mysterieuze sfeer in de achterstraatjes en stegen. Dit is een unieke Aziatische stad. Sinds de jaren dertig van de vorige eeuw heeft zij een cultuur behouden waarin het Westen en China elkaar ontmoeten en zich gezamenlijk ontwikkelen, terwijl nu een tweede golf van verwestering op gang is gekomen" (Wei Hui: 19).

De sensuele stegen van Shanghai

Sinds het eind van de vorige eeuw speelt deze romantisering van het semikoloniale Shanghai zo'n grote rol dat er wordt gesproken van 'Shanghai-nostalgie'. Voor de literatuur betekent dit zowel de populariteit van literatuur uit de semikoloniale periode die in enorme hoeveelheden wordt herdrukt en verfilmd, als een golf aan (fictieve en historische) romans door hedendaagse schrijvers die het semikoloniale Shanghai als setting hebben. De eerdergenoemde en immens populaire schrijfster Wang Anyi is een belangrijke representant van de literaire Shanghai-nostalgie. Hoewel Wang zich aan het begin van haar schrijfcarrière vooral concentreerde op het platteland, vormde in haar latere werk de stad Shanghai een terugkerend decor. Dit geldt voor vele Shanghaise schrijvers: pas

met het verdwijnen van grote stadsdelen werden zij, naar eigen zeggen, zich bewust van de persoonlijke en culturele betekenis van hun omgeving en ging Shanghai een steeds prominentere rol spelen in hun werk.

Een opvallend element in Wang Anyis 'nostalgische' werken is hun gedetailleerde beschrijvingen van Shanghais koloniale gebouwen. De minutieuze documentatie in tekst en beeld (foto's en/of illustraties) brengt de met sloop bedreigde gebouwen tot leven en je zou ze als een literaire vorm van restauratie en cultuurbehoud kunnen beschouwen. Van belang hierbij is het onderscheid dat in haar werk wordt gemaakt tussen de puur westerse, neoklassieke, monumentale gebouwen aan de Bund en de typisch Shanghaise volkswoningen die 'steegjeshuizen' (*longtang*) genoemd worden. De steegjeshuizen zijn ook gebouwd in de koloniale periode, maar worden juist gekenmerkt door hun mengeling van Chinese en Westerse architectuur. In de roman vormen de steegjeshuizen de belichaming van Shanghai: hun unieke, hybride karakter symboliseert Shanghais kosmopolitische mengeling van culturen. Neem bijvoorbeeld de volgende passage uit Wangs roman *Het lied van eeuwig verdriet* (2001): "Met hun ruggen naar het water staarden ze naar de gigantische, fortachtige gebouwen, gebouwd door de Britten in de tijd dat Shanghai een verdraghaven was. De groteske stijl vindt haar oorsprong in de Romeinse tijd: het is ontworpen om op alles neer te kijken en haar toeschouwers met een zweem van tirannieke macht te imponeren. Gelukkig bevindt zich achter deze pompeuze gebouwen een uitgestrektheid van smalle straatjes en stegen die naar de steegjeshuizen leiden. De geest van de steegjeshuizen is democratisch" (Wang 2001: 201).

Voor de verteller staan de Bund-gebouwen symbool voor de koloniale onderdrukking, terwijl de steegjeshuizen worden gekenmerkt als 'democratisch'. Met andere woorden, de roman roept enerzijds nostalgische gevoelens op over koloniale culturele invloeden zoals gesymboliseerd in de steegjeshuizen, maar niet over koloniale macht zoals verbeeld in de Bund-gebouwen. Dit is wat de sinoloog Shu-mei Shih het "strategische onderscheid" noemt dat Shanghainezen maken tussen "het koloniale Westen / Japan en het metropolische Westen / Japan" (Shih: 374). Volgens Shih hebben Shanghainezen wel kritiek op de machtsuitoefening van de koloniale mogendheden, maar staan zij positief tegenover de culturele invloeden die een gevolg waren van deze aanwezigheid. Deze observatie lijkt te worden bevestigd in de roman van Wang Anyi. De veel gehoorde kritiek dat Shanghai-nostalgie in het algemeen, en Wangs werk in het

bijzonder, het kolonialisme idealiseert is dus te simplistisch.

Naast het kosmopolitische imago van Shanghai, staan de steegjeshuizen in *Het lied van eeuwig verdriet* ook voor de typisch 'Shanghaise leefvorm,' zoals Shanghainezen er zelf aan refereren. In de steegjeshuizen, met hun hofjes verbonden door stegen, woonden verschillende generaties onder één dak en hadden burens intensief contact met elkaar; een leefvorm die in de nieuwe flatgebouwen in de buitenwijken onmogelijk is geworden. *Het lied van eeuwig verdriet* opent met vijf(!) hoofdstukken sfeertekeningen van de steegjeshuizen, waarmee deze huizen - en dus de stad Shanghai - op een gepersonifieerde manier het eigenlijke onderwerp van de roman vormen: "De stegen van Shanghai zijn sensueel, ze bezitten een haast lichamelijke intimiteit. Ze hebben tastbare, waarneembare kou en warmte, en zijn een beetje naar binnen gekeerd. [...] De stegen ontroeren nog het meest door alledaagse taferelen. Het is een ontroering van huis en haard. Er is iets dat stroomt door de rijen en blokken stegen, iets onvoorspelbaars maar toch rationeels. Het is niet iets groots, maar fijn en delicaat; van een heleboel zand kan toch een toren gebouwd worden. Dat heeft niets met het idee geschiedenis te maken, je kunt het zelfs niet tot de officiële geschiedenis rekenen, het valt hoogstens onder de categorie roddels" (Wang 2009: 43-4, vertaling Audrey Heijns).

Wang Anyis nostalgische verlangen naar het gemeenschappelijke leven in de oude steegjeshuizen vormt een schril contrast met de literaire verbeeldingen van deze huizen in de werken van de jongere schrijvers uit Shanghai. In hun verhalen worden de steegjeshuizen vooral beschreven als armoedige, ineenslopende krotten waarover de vertelster in Ding Liyings (1966) verhaal *Kom maar, iemands jeugd* (2002) bijvoorbeeld opmerkt "ze zouden deze huizen nog veel sneller moeten afbreken" (Ding: 40). Voor dit personage staan de huizen vooral voor de groeiende kloof tussen arm en rijk in het hedendaagse Shanghai: "Aan de voorkant van de steegjeshuizen bevinden zich de luxe restaurants waar overheidsgeld over de balk wordt gesmeten voor etentjes van twee- of drie duizend Yuan, terwijl zich aan de achterzijde de piepkleine woningen bevinden waar mensen hun maaltijd moeten eten op bed" (Ding: 41). In de romans van nog jongere schrijvers komen de steegjeshuizen zelfs nauwelijks nog voor.



Mian Mian (1970-)

Ills.: china.org.cn

Een skyline van duizelingwekkende neonlichten en bizarre bouwwerken

Shanghai staat bekend om haar vele jonge, vrouwelijke schrijvers wier 'seks, drugs en rock-'n-roll'-romans een globaliserende stad van commercialisering en seksuele bevrijding schetsen. De internationale bestsellers van Wei Hui (1973) en Mian Mian (1970) waarin de personages dronken en high de disco's van Shanghai afstruinen, zijn wellicht de bekendste in deze categorie. Het kosmopolitische leven van de hedonistische personages in deze romans bestaat vooral uit 'transnationale' seksuele escapades en het consumeren van westerse cultuur. De romans doorbreken taboes, en roepen heftige reacties op. Sommige lezers vinden dat ze een verheerlijking van de consumptiemaatschappij uitdragen waarin de vrouw verwordt tot lustobject, terwijl anderen beweren dat de romans een eerlijk beeld geven van de druk die de huidige samenleving op het individu legt.

In deze romans speelt lokale cultuur een ondergeschikte rol, en ligt de nadruk op psychologische effecten van het leven in een snel groeiende, dichtbevolkte metropool. Zo uiten zij bijvoorbeeld de angst te verdwijnen in de anonieme massa, en is het de grootste droom van Mian Mians hoofdpersonage in *Candy* (2000) "haar foto op alle reclameborden in Shanghai te zien prijken" (Mian Mian: 176) en noemt Wei Huis CoCo het haar levensdoel "beroemd te worden en als prachtig vuurwerk over de stad te knallen en schitteren" (Wei Hui: 2). Hoewel de verhalen het moderne stadsleven tot thema hebben, blijken ook deze personages de veranderingen nauwelijks te kunnen bijbenen en voelen zij zich vaak vervreemd van de nieuwe stad van spektakel en iconische architectuur.

Deze afstand wordt het duidelijkst voelbaar in de schilderingen van het embleem van Shanghais nieuwverworven status als *global city*: het hypermoderne district Pudong. In plaats van het 'teken' Pudong te deconstrueren en het te beschrijven als een van Shanghais vele stadsdistricten van kantoren, winkels en woningen,

een plek waar mensen werken, winkelen en wonen, reproduceren de vertellingen het eendimensionale beeld van een skyline. In de woorden van *Shanghai Baby's* CoCo: “De veerboten, de golven, het nachtdonkere gras, de duizelingwekkende neonlichten, de bizarre bouwwerken – al deze tekens van welvaart hebben niets met ons te maken, de mensen die te midden van dit alles wonen. Een auto-ongeluk kan ons doden, maar het illustere, onverwoestbare silhouet van de stad is als een planeet, in constante beweging, eeuwig” (Wei Hui: 11).

Als er één rode draad in de werken van hedendaagse schrijvers uit Shanghai te noemen is, dan is het deze afstand die de bewoners ervaren tot hun nieuwe omgeving. Neem bijvoorbeeld het verhaal *Zwart-wit mozaïek* van Chen Danyan (1958). In dit verhaal bezoekt het personage ‘moeder’ de opening van een geheel gerestaureerd Bund-gebouw uit de koloniale tijd. Wanneer ze voor een raam staat en uitkijkt over het Pudong-district aan de overkant, merkt de verteller op: “Door het raam kon ze de glinsterende wolkenkrabber van Pudong zien, omhult door flikkerende neonlichten en reclames voor Japanse elektronica [...] Een alomvattende vaart naar de toekomst had de stad opnieuw in haar greep. Maar het vreemde raam leek noch deel van de wereld daarbuiten, noch deel van het interieur en exterieur van het gebouw zelf; precies zoals de moeder zelf” (Chen: 29).

Zoals de meeste personages in Shanghais hedendaagse literatuur voelt de moeder zich niet verbonden met de Pudong-skyline en alles waar die voor staat. Ze voelt zich echter wel verbonden met het gebouw waar ze in staat. Niet om de historische betekenis van het koloniale gebouw, maar om een persoonlijke herinnering eraan ten tijde van de Culturele Revolutie (1966-1976). Toen de vrouw zes jaar oud was had ze eens haar vader opgezocht die daar werkte, en was ze er getuige geweest van dat haar vader meedogenloos door zijn collega's vernederd werd. Het is een veelzeggende passage: de vrouw kijkt vanuit het koloniale gebouw naar de nieuwe Pudong-skyline, maar het raam herinnert haar aan een periode die de stad juist uit alle macht probeert uit te wissen.

Maar ik blijf melancholiek!

“Door Shanghai kan ik me Beijing over twee jaar voorstellen, maar ik heb geen enkele voorstelling van hoe *Shanghai* er over twee jaar uitziet, geen idee,” verzuchtte de Beijingse rockster Cui Jian (1961) eens tegen de schrijfster Mian Mian. Het is niet de stadsvernieuwing op zich die het hedendaagse Shanghai zo'n interessante plek maakt. Het is de extreme schaal en snelheid van de

veranderingen die de stad doen functioneren als een vergrootglas dat de sociale en mentale gevolgen voor de stadsbewoners bloot legt. En de gevolgen hiervan vinden hun reflectie in literaire verbeeldingen van lokale schrijvers. De collectieve, nostalgische herinnering aan het semikoloniale Shanghai blijkt een bepalende invloed te hebben op de manier waarop de lokale bevolking de transformatie van haar stad ervaart. Waar voor de bewoners van andere Chinese steden het verdwijnen van de oude stad vooral geassocieerd wordt met verlies van Chinese traditie, overheerst er in Shanghai een ambivalent gevoel van verlies én herleving van het glorieuze verleden. Maar bovenal zijn het de persoonlijke herinneringen die de stedelijke ervaring kleuren, zoals Baudelaire al dichtte:

*Het oude Parijs verdwijnt ('t silhouet van een stad,
Ach, het is eerder dan een mensenhart bezweken)*

NOTEN

[i] Alle vertalingen van geciteerde teksten zijn door mij, tenzij anders aangegeven.

[ii] Chinese namen worden (volgens de Chinese conventie) genoemd met de achternaam voor de voornaam.

BIBLIOGRAPHIE

Baudelaire, Charles, *De bloemen van het kwaad* (vertaling Peter Verstegen), Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1995

Chen, Cun, "Bloem en" (fragment uit de roman; vertaling Anne Sytske Keijser), in *Het trage vuur*, 35, 2006, 52-59

Chen, Danyan, "Hei-bai masaïek" [Zwart-wit mozaïek], in *Shanghai wenxue*, 12, 2006, 22-36

Ding, Liying, "Laiba, yige ren de tongnian" [Kom maar, iemands jeugd], in Yucheng Jin (ed), *Chengshi ditu* [Stadskaart], Shanghai: Wenhui Publishing House, 2002, 26-42

Li, Qigang, "Bangbeiren" [Mensen uit de wijk Bangbei], in Yucheng Jin (ed), *Chengshi ditu* [Stadskaart], Shanghai: Wenhui Publishing House, 2002, 59-74

Mian Mian, *Tang* [Candy], Beijing: Zhongguo Xiju Publishing House, 2000

Shih, Shu-mei, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, Berkeley: University of California Press, 2001

Wang, Anyi, "De 'kleur van Shanghai' en de 'kleur van Beijing'" (vertaling Audrey Heijns), in *Het trage vuur*, 35, 2006: 77-85

Wang, Anyi, *Changhenge* [Het lied van eeuwig verdriet], Shanghai: Nanhai

Publishing House, 2003

Wang, Anyi, "Uit: *Het lied van eeuwig verdriet*" (vertaling Audrey Heijns), in *Het trage vuur*, 47, 2009: 41-53

Wei Hui, *Shanghai baobei* [Shanghai Baby], Shenyang: Chunfeng Wenyi Publishing House, 1999