

Amsterdam gezien door Franse reizigers in de 18e en 19e eeuw



Jan van der Heyden (1637-1712)

Ills.: yalepress.yale.edu

Amsterdam: mierenhoop, universeel warenhuis voor specialiteiten, mondiale marktplaats, pakhuis en stapelmarkt van het heelal, ontmoetingsplaats der volkeren. Deze beeldspraak wordt regelmatig gebruikt door Franse reizigers op bezoek in Nederland in de 18e eeuw. De stad wordt ook vaak vergeleken met de antieke handelssteden Sidon en Carthago, met Tyrus en Salente uit de bekende *Aventures de Télémaque* (1699) van Fénelon, met Babylon of met het eigentijdse Venetië. In de 19e eeuw duiken er af en toe ook nieuwe metaforen op. De romanschrijver Joris-Karl Huysmans bijvoorbeeld ziet Amsterdam als “de diva van Holland”, de “hoofdrolspeelster op het toneel der grote steden”.

Na de Franse revolutie en de tijd van Napoleon is de positie van Nederland en daarmee ook het beeld van Amsterdam grondig gewijzigd. Maar ook de status van het reisverhaal als genre is niet meer hetzelfde. In de 18e eeuw wordt het reisverhaal geclassificeerd als onderdeel van de geografie, een van de categoriën van het vak geschiedenis. Reizigers citeren naar hartelust uit gidsen zoals *Les Délices de la Hollande*, een boekje waarin Amsterdam, vanaf de eerste editie van 1651 tot aan het einde van de 18e eeuw, met veel bewondering wordt beschreven. Pas in de 19e eeuw gaat het genre reisverhaal, dat altijd al bepaalde mogelijkheden op literair gebied inhield, echt bij de literatuur horen.

Reisverslagen zijn dan erg populair, en voor ze uitkomen als boek, verschijnen ze vaak eerst in de vorm van een feuilleton in tijdschriften.

Onder de auteurs van de 19e eeuwse reisverhalen bevinden zich enkele grote sterren uit het Franse literaire landschap: dichters of romanschrijvers als Huysmans, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Victor Hugo en Eugène Fromentin, de historicus Jules Michelet, de filosoof Hippolyte Taine en minder grote, onder wie Maxime du Camp, Louise Colet, Jean Aicard, Emile Montégut, Edmond Texier en Arsène Houssaye. Uit de 18e eeuw kennen we naast grootheden als Diderot, de markies de Sade, Bernardin de Saint-Pierre, abbé Coyer en de dichteres Mme du Boccage, vooral veel volstrekt onbekende auteurs die een reisverslag over Holland hebben nagelaten. Nooit in druk verschenen, maar bewaard in archieven. Opgesteld naar de smaak van hun tijd als iets met wetenschappelijke intentie of pretenties, of volgens het model van de lichtvoetige reisbrieven, waarin eruditie bewust vermeden werd. Maar altijd was er daarbij de bedoeling om een globaal beeld van het bezochte land te geven met informatie over geschiedenis, aardrijkskunde, regeringsvorm, godsdienst, zeden en gewoonten, steden en monumenten. In de 19e eeuw gaat de subjectiviteit van de reiziger een steeds belangrijker rol spelen en de ontdekking van het land gaat meestal samen met de ontdekking van de eigen impressies en emoties.

In de 19e eeuw speelt voor reizigers in Holland ook een andere factor een belangrijke rol: de ontdekking of herontdekking van de Nederlandse schilderkunst uit de Gouden Eeuw. Dit aspect is niet afwezig in de 18e eeuw, maar het is vooral vanaf 1795 dat de doeken van de Hollandse school een ongekennde populariteit gaan genieten. In dat jaar werd namelijk het schilderijen kabinet van stadhouder Willem V als oorlogsbuit naar Parijs overgebracht en in het Louvre tentoongesteld. Onder de bewonderaars waren leerling-schilders die er schilderijen kwamen kopiëren, maar ook een steeds breder publiek, en omstreeks 1820-1830, met de opbloei van de romantiek, ook kunstcritici. Deze populariteit vond ook zijn neerslag in de literatuur: verschillende Nederlandse schilders, waaronder Rembrandt, zijn de hoofdpersonen in toneelstukken, gedichten en novellen. In deze periode ondernamen veel Fransen een ware pelgrimstocht naar Holland om er de musea en particuliere verzamelingen te bezoeken.

Amsterdam, Europese metropool

Al aan het eind van de middeleeuwen waren de Noordelijke Nederlanden voor een

groot deel verstedelijkt en dat was buitenlandse bezoekers niet ontgaan. In 1600 is de hertog van Rohan vol bewondering voor deze fraaie steden en in het bijzonder voor “het grote aantal in de kleine streek die Holland heet, de welvarendste provincie van de Verenigde Nederlanden”. Dit valt reizigers in de 18e eeuw, die voornamelijk de provincie Holland bezoeken, ook op. In De Encyclopédie van Diderot en d’Alembert (VIII, 245) vermeldt onder het lemma “Hollande” (1765):

Steden en dorpen vloeien bijna in elkaar over en lijken wel allemaal nieuwbouw te zijn. Wat men in Holland “dorp” noemt, zou elders “stad”, of tenminste “prachtig, voornaam dorp”, heten; ze hebben bijna alle hun kerk, bestuur, jaarmarkt, en hun weeshuizen. Ze hebben rechtszekerheid en kennen veel voorzieningen, waarop slechts weinig Franse steden zich kunnen beroemen. Het platteland is bezaaid met buitenhuizen.

Te midden van deze dorpen en steden pronkt Amsterdam dat in de 18e eeuw, na Londen en Parijs gezien werd als de derde stad van Europa. In 1762 was het volgens Lebrun “een van de grootste en indrukwekkendste monumenten voortgebracht door het menselijk vernuft”. Het is de stad die de meeste indruk maakt op de reizigers: door de gezellige drukte met mensen overal vandaan, maar ook door de originele plattegrond. Vooral die van de nieuwe wijken met de brede Herengracht, de Keizersgracht en de Prinsengracht om het oude centrum heen, en met elkaar verbonden door kleinere grachten en straten. Daar tussenin smalle, langgerekte huizenblokken die het beeld van een waaier oproepen.

Een nadeel is wel het gebrek aan mooie pleinen en ‘promenades’ zoals in Den Haag, en in de zomer vormt het stilstaande water in de grachten een probleem, iets waar ze in Rotterdam geen last van hebben.

Amsterdam is een stinkende stad. Ik weet niet wat voor methoden de bewoners hebben gebruikt om de lucht te zuiveren, maar ik geloof dat ze zich een goed deel van de veertig à vijftig miljoen, die ze daar tevergeefs aan hebben uitgegeven, hadden kunnen besparen als ze eraan hadden gedacht om de straten breder te maken en twee keer per dag met behulp van pompen schoon te spoelen, de grachten uit te diepen en uitdrukkelijk te verbieden om er de was in te doen of er vuilnis in te gooien.

In de 19e eeuw zijn de reizigers, zoals bijvoorbeeld Maxime du Camp of Alphonse Esquiros, zich sterk bewust van de achteruitgang van Amsterdam, vooral ten opzichte van Rotterdam. Esquiros schrijft, in de woorden van zijn negentiende

eeuwse vertaler:

Dit hedendaagsche Tyrus ziet met de droefheid eener koningin haren troon in het water gevallen; maar is die fiere stad niet meer de beheerscheres van den Oceaan, nog steeds is zij eene der steden het meest bekend bij de zeebouwende schepen. [...] De groote Hollandsche stad rijst uit den schoot der wateren, verbonden aan het Y dat haar met zijne beide armen omsluit. Grootheid en magt zijn de kenschetsende karakters van Amsterdam.

Met dit laatste is Edmond Texier het volledig eens. Voor hem is Amsterdam de echte hoofdstad van Nederland en nog steeds een van de belangrijkste Europese steden. Ook schetst tegen het einde van de eeuw Huysmans, zoals we hebben gezien, Amsterdam als hoofdrolspeelster op het toneel der grote steden (Huysmans, 14). Maar ook al wordt deze mening lang niet altijd gedeeld, men blijft het eens over het fraaie uitzicht op de stad vanuit het noorden. Iets waarmee een aantal reizigers ongetwijfeld al vertrouwd was door gravures, schilderijen, of reproducties daarvan.

Als we alleen maar het prachtige silhouet van Amsterdam willen bewonderen, moeten we aan boord van het passagiersschip naar Saardam [Zaandam] gaan [...] De hele silhouetlijn van de haven verschijnt in de verte als een fijn kantwerk van de daken, van koepels en torens in soorten en maten met hun scherpe kappen waarboven zich, op drie of vier punten, hoge bewerkte klokkentorens verheffen, als pionnen van een Chinees schaakspel. Dan krimpt het panorama in: iedere koepel, iedere torenspits duikt op zijn beurt weg. Alleen de oude kathedraal, die links ligt, houdt nog altijd zijn stenen vinger omhoog, waarvan u de laatste naald nog kunt onderscheiden aan de andere kant van het water.

Beelden van Amsterdam

In de beschrijvingen van de stad die vaak op elkaar lijken omdat ze regelmatig uit reisgidsen of andere reisverhalen overgenomen zijn, bevinden zich enkele constanten. Vooral in 18e eeuwse teksten wordt Amsterdam vaak, net zoals utopische steden, neergezet als de weerspiegeling van het sociale en politieke systeem van het hele land. Amsterdam wordt dan ook gezien als de republikeinse stad bij uitstek. Zo bespeurt, omstreeks 1780, de markies de Goyon, achter de bewonderenswaardige inrichting van de open ruimte “het mooie schouwspel van gelijkheid en rijkdom, en de voordelen van de republikeinse staat”.

Het stadhuis is uiteraard het symbool van de macht van de stad, maar ook van die van de provinciën, die samen de Republiek vormen. Het wordt bewonderd om zijn

fraaie architectuur, zijn schilderijen en beeldhouwwerk, maar in de ogen van de reizigers is het ook een gebouw dat representatief is voor de republikeinse geest van Amsterdam. Ook al blijft in de 19e eeuw voor een aantal Franse reizigers de herinnering aan de Republiek springlevend, het dan voormalige stadhuis trekt nog maar weinig belangstelling. De architectuur valt niet meer in de smaak. Toch blijft het voor de historicus Jules Michelet, op reis in Nederland in 1837, het meest typische monument van Amsterdam en nog steeds symbool van de macht van de stad. Alleen jammer dat het een paleis geworden is en bovendien door Lodewijk Napoleon volkomen ontsierd. Volgens Emile Montégut (1868) is Amsterdam beslist de meest republikeinse stad van Europa, en het is niet in het paleis op de Dam, maar in de patriciërshuizen langs de Keizersgracht en Herengracht dat hij de republikeinse geest van Amsterdam herkent:

In Amsterdam, de republikeinse stad bij uitstek, biedt de bouwstijl van de huizen het schouwspel van goed georganiseerde republieken. Ook die van de meest tomeloze fantasie wat betreft de meest regelmatige rooilijn en de volledigste onafhankelijkheid te midden van louter orde en regelmaat. [...] Hier is elke bewoner duidelijk koning, want ieder van die huizen zegt met luider stemme: Ik ben het resultaat van de wil van een bepaald persoon en ik trek me niets aan van mijn burens, net zo min als zij van mij.

Amsterdam wordt door reizigers ook gezien als de kwintessens van de Hollandse religieuze tolerantie, een beeld gepropageerd door Franse Hugenoeten. Reizigers kunnen die vrijheid van godsdienst op zeer concrete manier waarnemen als ze op zondag alle mogelijke kerkdiensten gaan bijwonen, en niet te vergeten, ook de synagoges op vrijdagavond. Louis Desjobert schrijft er regelmatig over in zijn reisverslag. Na alle wetswijzigingen in de tijd van Napoleon is er later veel minder belangstelling voor dit verschijnsel. Niemand kijkt er meer van op. De synagoges trekken nog wel steeds de aandacht, met trouwens vaak nog steeds dezelfde anti-semitische ondertoon.

Tijdens de hele periode is het beeld van de haven overheersend. Je zou kunnen zeggen dat die fungeert als een soort pars pro toto van de hele stad. Alle reizigers uit de 18e eeuw zijn er onder de indruk van het aantal schepen en de bedrijvigheid. Dat geldt, ondanks de oorlog, nog steeds als André Thouin, afgevaardigde van de Franse Republiek, in 1795 Amsterdam bezoekt. Ook nog in de 19e eeuw, als veel mensen beseffen dat Amsterdam als maritieme stad op haar retour is. Men heeft nu vooral oog voor de esthetiek van de vele schepen, en naast de aandacht voor de menselijke bedrijvigheid, is men, zoals Nerval, gevoelig voor

sfeer en kleurrijke details:

De vredige schepen in de dokken als hoge dennenbossen, die nauwelijks door de wind heen en weer bewogen worden, contrasteren met de eeuwig deinende vloot aan de andere kant die een woelige of kalme zee doorklieft. Hoog op de havendammen vindt u cafés omgeven door drijvende tuintjes. Langs de hele kade zijn eettentjes waar u staand komkommerzuur, bietensla en zoutevis kunt eten waar u thee en koffie bij drinkt. In plaats van brood eet men harde eieren. (33)

Ook wordt er nu in reisverslagen plaats ingeruimd voor het beschouwen en het beschrijven van alleen maar het water. Je zou kunnen zeggen dat zeestukken of marines de plaats innemen van de 18e eeuwse belangstelling voor genrestukken. In zijn beschrijving van de haven beperkt Taine (1858) bijvoorbeeld, zijn commentaar tot het weergeven van het spel van het licht op het water:

Van tien uur 's ochtends tot drie uur in de middag ben ik aan de haven gaan zitten : rondkijken, in gedachten verzonken en soms wegdromend. De meeuwen hier hebben ragfijne vleugels. Ieder half uur verandert het water van kleur, soms een bleek soort donkerrood, dan weer krijtwit, geelachtig zoals gebluste kalk, of zwartachtig als verdunde inkt. De wolken lijken precies op de ronde en opengescheurde massa's stoom van een locomotief. Dit alles is groots, vreemd, ziek : het water verdrinkt en slokt alles op. Aan de onderkant van de lucht zie je een nauwelijks waarneembare strook groen die lijkt te zwemmen op het water. Land betekent hier niets.

Tien jaar later zegt Emile Montégut niets over de haven zelf, maar doet het voorstel, verwijzend naar de Hollandse zeegezichten, om te gaan genieten van de zonsondergang op de jachthaven of op het IJ:

Het is in Amsterdam dat de zonsondergangen het mooiste zijn, en ik adviseer iedereen die dit verschijnsel in al zijn lieflijkheid zou willen zien, en tegelijkertijd een dieper inzicht wil krijgen in de intieme waarheid van de Hollandse zeegezichten, zo vaak mogelijk naar de oostkant van de stad te gaan en rustend tegen de leuning van een van de bruggen over de Amstel te zien hoe de zon ondergaat boven de jachthaven of boven het IJ. Melancholie in optima forma! (206)



Ludolf Backhuysen
(1630-1708)

Het IJ

Ills.:

[www.landesmuseum-emd
en.de](http://www.landesmuseum-emd.de)

De picturale verwijzingen bij Montégut zijn expliciet: hij noemt meermalen Ludolf Backhuysen. Bij Taine zijn ze terug te vinden in het woordgebruik: krijtwit, gebluste kalk, verdunde inkt. Allebei zijn ze representatief voor veel Franse reizigers uit de 19de eeuw die in Nederland komen met het hoofd en de ogen vol beelden (bijvoorbeeld van de schilderijen die ze in het Louvre gezien hebben) die ze hopen terug te vinden in het bezochte land.

Stad van schilders, geschilderde stad, schilderachtige stad

Volgens Edmond Texier is Amsterdam voor de liefhebber van schilderkunst de stad bij uitstek (Texier, 182). Mogelijkheden genoeg: het Paleis op de Dam, het Trippenhuis, en, in de tweede helft van de 19e eeuw, het Van der Hoop Museum, het Museum Fodor en ook privéverzamelingen zoals die van de families Six, Van Loon of Van Brienen. Allemaal locaties waar men de schilderijen uit de Hollandse Gouden Eeuw kan bewonderen en bestuderen. In het bijzonder die van de grote Rembrandt, het genie dat door onder anderen Baudelaire enorm gewaardeerd wordt in zijn Salons en ook in het gedicht *Les Phares (Les Fleurs du Mal, 1857)*. Verwijzingen naar de persoon en het werk van Rembrandt zijn in de Franse reisverslagen uit de 19e eeuw bijna obligaat geworden. Vooral de Nachtwacht en De Staalmeesters, die zich in die tijd in het Trippenhuis bevonden en toen unaniem werden beschouwd als zijn twee meesterwerken, trokken veel publiek. Mede vanwege Rembrandt ging men ook rondwandelen in de Jodenbuurt. In deze

schilderachtige wijk in de letterlijke zin van het woord, kon je de typetjes van zijn etsen nog steeds op straat zien rondlopen.

Dikwijls hebben reizigers de neiging Amsterdam, net zoals het Nederlandse platteland, te bekijken door de bril van schilderijen uit de Hollandse Gouden Eeuw. Maxime du Camp, bijvoorbeeld, verwijst expliciet naar schilderijen die hij in het Louvre gezien heeft. Bij zijn eerste contact met de stad noemt hij De Groentenmarkt (1660-1662) van Gabriel Metz (Du Camp, 107). Deze eerste indruk wordt de volgende dag tijdens een wandeling bevestigd: in al die jaren is de stad volgens Du Camp niet veranderd. En als je zijn beschrijving leest met een reproductie van het doek ernaast, moet je constateren dat hij, met verwaarlozing van de meer landelijke details van het schilderij, vooral het beeld van een handelsstad onthouden heeft:

Ik heb vandaag in Amsterdam rondgewandeld en dit bezoek heeft mijn eerste indruk bevestigd. Het is inderdaad de stad afgebeeld op De Groentenmarkt. Er is niets veranderd. Bakstenen huizen, zwart geschilderde luiken, een hoge topgevel met bovenaan een katrol onder een klein afdak, bomen langs de grachten met schepen zonder zeilen, winkeltjes waar groenten uitgestald liggen en mensen die druk komen en gaan en zich niet omdraaien. Een dichtbevolkte stad, in een woord een echte commerciële hoofdstad. (109)

Later in de eeuw, ziet de schrijver en schilder Fromentin Amsterdam ook door het filter van schilderijen en ook al verwerpt hij de clichématige vergelijking van Amsterdam met Venetië, hij gebruikt wel de tegenstelling tussen Jan van der Heyden (1637-1712), schilder van Amsterdam en Canaletto (1697-1768), schilder van Venetië om - impliciet - te laten zien dat de verschillen tussen deze twee steden groter zijn dan de overeenkomsten:

Zo wordt Amsterdam, gedrenkt in zijn geurende dampen, wanneer men het ziet op zulk een uur van de dag en wanneer men de niet zeer modderige binnenstad doorkruist, die door de vallende nacht wordt bedauwd, met haar werklieden in de straten, haar talrijke kinderen spelend op de stoep, haar winkeliers zittend voor hun deuren, haar kleine huisjes vol ramen, haar koopvaardischepen, haar haven in de verte, en geheel en al ter zijde daarvan, in de nieuwe wijken haar luxe, - zo wordt Amsterdam inderdaad wat men zich ervan voorstelt, wanneer men zich maar niet een noords Venetië droomt, welks Amstel de Guidecca en welks Dam een ander Sint Marcusplein zou zijn, en wanneer men maar Van der Heyden tot leidsman kiest en Canaletto vergeet.

De laatste zin van het fragment maakt ook duidelijk dat Fromentin van mening is dat je eerst naar de schilderijen van Van der Heyden moet kijken om de echte stad goed te kunnen waarnemen en begrijpen.

Er is dus steeds een wisselwerking tussen de werkelijkheid en het geschilderde stadsgezicht. Zo kan het kijken naar een zonsondergang in de haven van Amsterdam helpen bij het begrijpen van de kunst van Backhuysen, en je kunt de essentie van Amsterdam niet begrijpen zonder het werk van Van der Heyden. Eigenlijk is de stad als geheel een grote schilderijtentoonstelling. Texier schrijft: "Amsterdam is niet rijk aan bijzondere bouwwerken, maar toch komen de kaden en de straten bij elke stap over als charmante schilderijtjes, helemaal afgewerkt; ze wachten alleen nog maar op de schilder en de lijst." (164)

Vaak worden er, zoals bij Texier, geen specifieke schilderijen of schilders genoemd bij de beschrijving van een tafereel waargenomen in het echte Amsterdam. Zo beschrijft Taine de watervlakte in de haven van Amsterdam als een zeegezicht, en wordt het zo bewonderde "clair-obscur" van Rembrandt getransponeerd naar sommige beschrijvingen van Amsterdam. Gautier deed dit als volgt:

Amsterdam bij nacht is een buitengewoon bizar en aangrijpend schouwspel. Die lanen met hoge bomen, die rijen huizen met puntige topgevels, die grachten waarin het zwarte, olieachtige, ingeslapen water de lichtjes van de ramen en de winkels weerspiegelt in lange slierten goudkorrels, die silhouetten van bruggen en sluizen, die masten en dat touwwerk dat plotseling oplicht in een verdwaalde lichtstraal, - dat alles is in de ogen van de vreemdeling een geheimzinnig en sprookjesachtig geheel dat meer heeft van een droom dan van de werkelijkheid. Dat effect verdwijnt niet met het daglicht. Amsterdam is een van de merkwaardigste steden die er bestaan.

Amsterdam, van de echte stad naar de gedroomde stad

De schilderkunst maakt Amsterdam zelf dus tot een kunstvoorwerp, maar er zijn ook andere factoren die bijdragen aan deze verandering waarbij de echte stad omgetoverd wordt tot iets waarop de reiziger zijn persoonlijke droombeelden projecteert. Amsterdam is bijvoorbeeld een van de plaatsen waar de aanwezigheid van het Oosten sterk voelbaar is. In de teksten uit de 18e eeuw kun je goed zien hoe de reizigers diep onder de indruk zijn van de macht van de Verenigde Oost-Indische Compagnie. Allemaal gaan ze de representatieve gebouwen en pakhuizen bezichtigen. Deze laatste liggen vol geurige en kostbare goederen uit

de Oriënt: stoffen, porselein en specerijen. Ze stimuleren de zintuigen en werken op de verbeeldingskracht van de bezoeker die daarna souvenirs gaat kopen in de winkelstraten in het centrum. Deze exotische sfeer wordt ook geproefd bij bezoeken aan patriciërshuizen. In deze meer intieme omgeving van luxe en comfort ziet men Perzische en Chinese tapijten, verzamelingen porselein en snuisterijen; ook bloemen en planten afkomstig uit verre contreien.

Bij het beschrijven van het "exotisme" van Amsterdam is een licht ironische Gautier helemaal op dreef. Er is niets meer in China; alles is meegenomen naar Amsterdam:

Door hun liefde voor porselein, lakwerk, en vernis, door hun eindeloze properheid, hun kalme liefhebberijen, hun zwak voor bloemen, schilderkunst en snuisterijen hebben de Hollanders ongelooflijk veel gemeenschappelijk met de inwoners van het Hemelse Rijk. Het is uit Holland dat de Chinezen tegenwoordig craquelé celadon invoeren, bronzen voorwerpen met wratmotieven, ivoor met ragfijn snijwerk, afgodsbeeldjes van jade en speksteen, schermen met afbeeldingen in relief waarvan ze het geheim vergeten zijn. Al het porselein dat de laatste twee eeuwen in Peking gebakken is, bevindt zich nu in Amsterdam.
(128)

In de 19e eeuw maken reizigers zoals Victor Hugo, op zoek naar "het oude Chinese Holland", uitgebreide notities over de exotische rijkdommen die ze aantreffen bij de Amsterdamse patriciers. We vinden nu ook lyrische overpeinzingen over een vaag omschreven Orient, een mythische plek, die onbestemde verlangens opwekt om op reis te gaan. Huysmans daarentegen maakt van die verre reizen een alledaagse gebeurtenis. In de haven van Amsterdam, ziet hij

mensen die zich, zonder hartverscheurende afscheidsscènes, zoals men in Frankrijk denkt, inschepen op een stoomschip naar Batavia. Hier vertrekken ze naar Oceanië of Indië met hetzelfde gemak als een Parijzenaar die de trein naar Marseille neemt. De overzeese bezittingen worden eenvoudig als provincies beschouwd waar ze om het minste of geringste naartoe gaan. (44)

Toch laat hij zich verleiden door de lokroep van de zee en verre landen: "Als ik die mensen zo aan boord zie gaan, bekruipt mij een verlangen naar grote zeereizen, en raak ik gewoon opgewonden bij de gedachte aan een leven als nomade". Uiteindelijk zal hij zich tevreden stellen met een reisje naar Zaandam. Maar terug in zijn herberg en in bed, begint hij weer te dromen: "Ik droom dat ik meevoer

met een groot schip, in een hut, naar Java, Batavia, de Soenda eilanden, India, Oceanië, terwijl ik heerlijk lig te slapen als een roos. Dat zijn pas echte zeereizen zonder gevaar, zonder tijdverlies en bovendien gratis". Ondanks het woord "gratis", dat elke eventuele dichtertelijke vervoering bruusk afbreekt, worden er in deze passage van Huysmans toch twee op het eerste gezicht tegenstrijdige verlangens genoemd die vaak met Amsterdam geassocieerd worden: het verlangen naar een intieme, knusse, comfortabele wereld en de lokroep van de zee.

Amsterdam is niet alleen de "exotische" stad, vol oosterse geuren en kleuren; deze stad is radicaal "anders". Voor Gautier is ze een mysterieus en sprookjesachtig geheel, voor Huysmans is het niet alleen een plek die qua afstand ver weg is, maar ook qua tijd:

Zonder het in de gaten te hebben ben ik voor de Sint Anthonies-waag aangekomen, op de Nieuwmarkt, een oude vestingstoren die in de Middeleeuwen dienst deed als verdedigingspoort en die nu, geloof ik, het ijkwezen huisvest. Het maakte een vreemde indruk op me, maar die torens misstaan niet in de slaperige omgeving van stille schepen die in rimpelloos water liggen. Ze voeren je als vanzelfsprekend terug naar voorbije eeuwen, naar tijden waarvan je door je lectuur een voorstelling hebt gekregen. Het is volkomen middeleeuws en de stilte van de stad, de met een capuchon bedekte schimmen, die eenzaam en traag voorbijkomen, wekken melancholieke herinneringen op aan de avondklok, het nachtelijk leven dat in vroegere tijden verboden was. Dan speelt plotseling een carillon, een armzalig carillonnetje, dat dunnetjes wat volkswijsjes laat horen, primitieve kinderliedjes die klinken als gebarsten glaswerk en gevolgd worden door de zware, afgemeten slagen van het hele uur. Nee, Parijs is echt heel ver weg, in een ander land, een andere eeuw.(38)

Minder uitgebreid vind je deze voorkeur voor het oude centrum en de middeleeuwse sfeer van Amsterdam ook bij Edmond Texier. Maar Texier als wandelaar in Amsterdam is nog vrij conventioneel met zijn opsomming van alle bezienswaardigheden die dan al bijna twee eeuwen lang voorkomen in talloze reisgidsen en reisverslagen. Huysmans daarentegen dwaalt als "flâneur" door de stad en komt terug met een verzameling plaatjes voor zijn plakboek:

De houten kop van een Turk geeft bijvoorbeeld aan dat er een apotheek is gevestigd; een kroon van droge aren, gevlochten van repen oude zijde, waarin metalen glitters zijn geprikt, hangt bij een verkooppunt van verse haring, en in de straten die bijna allemaal op elkaar lijken volgen de beelden elkaar op, net zo leuk

als de prentjes van Epinal met hun onvermijdelijke herinneringen aan het grote verdriet en de intense vreugde van de kindertijd. Vreemd, maar direct bij aankomst is mijn indruk van deze enorme stad er een van een stad 'voor de kindertijd', een stad die ruikt naar kaneelkoekjes, anijs, koffie met melk en warm brood. (48)

Amsterdam brengt hem terug in de tijd, en niet alleen de historische tijd van de Middeleeuwen. Ingeluid door de melodieën van het carillon, en bevestigd door de prentjes en de geuren van kaneel, anijs, koffie, melk, en warm brood is Amsterdam voor hem de stad van een land waarin hij nooit meer zal terugkomen: dat van zijn kinderjaren.

Besluit

Gedurende de hele periode die hier ter sprake is gekomen, blijft Amsterdam het Venetië van het noorden. Maar de grote handelsstad, de mondiale marktplaats is intussen wel de stad van de schilderkunst geworden, "de schrijn met oogverblindende juwelen als Rembrandt en Ruysdael" (Huysmans, 15). De moderne stad met kolossale geldtransacties (de Beurs), internationale handel (via de haven), goede infrastructuur (grachten, bruggen), en tolerantie op het gebied van de godsdienst (dat beeld blijft sterk aanwezig in de teksten van de 17e tot aan het eind van de 18e eeuw), die stad heeft in de 19e eeuw vooral schilderachtige aspecten. Het moderne interesseert de reizigers maar weinig, het verleden daarentegen veel meer. Ze bekijken de stad vaak door de bril van de grote schilders uit de Gouden Eeuw. Amsterdam blijft wel een '*lieu de médiation*', een stapelplaats voor goederen, een ontmoetingsplaats voor de mensen uit alle hoeken van de wereld. Bovendien is het een plek geworden waar je kan wegdromen naar een fictieel Oriënt, naar het verre verleden, en naar het verloren land van de kinderjaren.

BIBLIOGRAFIE

Huysmans, J.-K., *In Holland [1876]*. Vertaald door Rosalien van Witsen, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2001, 14.

Parival, J.-N. de, *Les Délices de la Hollande*, Leyde, Pierre Leffen, 1651.

Vgl. Wolfzettel, F., *Le discours du voyageur. Pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen Age au XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F., 1996 ; « Le Siècle du voyage », Sylvain Venayre (dir.), *Sociétés et représentations*, 2006 (1), n0 21.

Vgl. Van der Tuin, H., *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en*

France dans la première moitié du XIXe siècle, Paris, J. Vrin, 1948 ; *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Librairie Nizet, 1953.

Van der Woude, A., "La ville néerlandaise", in J. Meyer, J. (dir.), *Etudes sur les villes en Europe occidentale (du milieu du 17e siècle à la veille de la Révolution française)*, Paris, 1983-1984, II, 320-380.

Rohan, Henri duc de, *Voyage du duc de Rohan fait en l'an 1600 en Italie, Allemagne, Pays-Bas, Angleterre et Escosse*, Amsterdam, Louys Elzevier, 1646, 151, 160.

Vertaling Kees van Strien.

Marie Du Mesnil, A.-B., *Mémoires sur le prince Lebrun*, Paris, Rapilly, 1828, 23.

Diderot, Denis, *Voyage de Hollande [1773-1774]*, Paris, Hermann, 2004, 176-177 (vertaling Eef Gratama, 1994).

Du Camp, Maxime, *En Hollande: lettres à un ami*, Paris, Poulet-Malassis, 1859, 109-110.

Esquiros, Alphonse, *La Néerlande et la vie hollandaise*, Paris, Lévy frères, 1859, 78, (vertaling N.S.Calisch, Amsterdam, Gebroeders de Binger, 1858, 59-60).

Texier, Edmond, *Voyage pittoresque en Hollande et Belgique*, Paris, Morizot, 1857, 164.

Nerval, Gérard de, *Feest in Holland [1852]*, vertaald uit het Frans door Rosalien van Witsen, Amsterdam, Uitgeverij Hoogland & van Klaveren, 2000, 33-34.

Vgl. Baczko Bronislaw, *Lumières de l'Utopie*, Paris, Payot, 1978, 289 e.v.

Goyon, marquis de, *Voyage d'Hollande*, c. 1780, BM Nantes, Ms. 870, fol. 29 r.

Kunstkritici als Thoré-Bürger (*Les Musées de la Hollande*, 1858, 1869), Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, 1869) leggen een direct verband tussen de Nederlandse schilderkunst uit de Gouden Eeuw en de republikeinse geest uniek in Europa uit die tijd.

Montégut, Emile, *Les Pays-Bas. Impressions de voyage et d'art*, Paris, Baillière, 1869, 196.

Desjobert, Louis-Charles, *Voyage au Pays-Bas en 1778*, in *De Navorscher*, 1909, 1910, 1911, [7 juin 1778].

Thouin, André, *Voyage dans la Belgique, la Hollande et l'Italie*, Paris, chez l'éditeur, 1841, 2 vol., I, 159-160.

Taine, Hippolyte, *Notes de voyage [1858]*, *La Revue de Paris*, 1895, 313 (vertaling Kees van Strien).

Vgl. Mc Queen, Alison, *The Rise of the cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam, Amsterdam University Press,

2003.

Chalard-Fillaudeau, Anne, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes. Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Paris, L'Harmattan, 2004, "Rembrandt comme 'monument' du récit de voyage", 132-137.

“Geleerdheids wieg en liefste bakermat” ~ Het beeld van Leiden in de negentiende eeuw



P. Schouten, de Pieterskerk te Leiden, 1782.

Regionaal Archief Leiden.

Geromantiseerde stad

Geen plaats is zo vaak bezongen als Leiden. Van P.C. Hooft tot Maarten 't Hart, van Nicolaas Beets tot Boudewijn Büch, van Busken Huet tot Godfried Bomans en van Jan Wolkers tot Christiaan Weijts: allemaal hebben ze over de stad geschreven. Een grote liefhebber van Leiden was zonder twijfel de dichter Willem Bilderdijk (1756-1831). In zijn werk heeft hij zich altijd positief over de stad uitgelaten. Hoewel de Grote Ongenietbare, zoals Johan Huizinga hem noemde, zich nooit ergens op zijn gemak voelde, sprak hij vrijwel nooit kritisch over

Leiden. Hij karakteriseerde de plaats die hem lief was als de roem van Holland en als de “bloem der steden”. Hier werd hij voor het eerst als dichter gelauwerd en als student bracht hij er relatief gelukkige jaren door. Toen hij in 1806 na een ballingschap van meer dan tien jaar in Nederland terugkeerde, vestigde hij zich weer in Leiden. Dat de stad op 12 januari 1807 getroffen werd door de grootste ramp uit haar geschiedenis, veranderde niets aan het ideaalbeeld dat hij had. Op latere leeftijd vond hij er de erkenning van een weliswaar kleine, maar toegewijde schare studenten.

Bilderdijk ging zelfs zo ver in zijn bewondering dat hij geloofde dat de Leidse lucht heilzaam op zijn gezondheid werkte. Als hij genoodzaakt was buiten de stad te verblijven, kostte hem dat grote moeite. In 1808 werd hij door Lodewijk Napoleon uitgenodigd op paleis Soestdijk. Lang heeft Bilderdijk het daar niet uitgehouden. Op 18 juli meldde hij: “Ik schryf u dezen [brief] van Leyden, waar ik al weder te rug ben. Ik kon de fyne dunne, droge, brandende Lucht van Zoestdyk niet doorstaan; en mijne vrouw even weinig als ik. (...) Drie dagen heb ik 't beproefd. - Toen, docht my, was 't wel.” Hoewel men Bilderdijk een royaal appartement had gegeven, schreef hij: “Voor my was het er niet te houden, en de gantsche streek, lucht &c. zoo Geldersch, dat het *half Moffrika* geleek. Neen, zalig Holland, zalig Leyden! - Maar nog liever naar Siberie of Groenland, dan naar dien dorren zandgrond waar ge van boven en onder gelykelyk geroost wordt.”**[i]**

De studentauteurs, zoals Nicolaas Beets (Hildebrand) en Johannes Kneppelhout (Klikspaan), schetsten eveneens een romantisch beeld van hun stad. Ook François Haverschmidt (1835-1894), beter bekend als Piet Paaltjens, was aan Leiden verknocht. Toen hij op 5 juli 1858 in tranen afscheid nam van de plek waar hij sinds 1852 theologie had gestudeerd, bezocht hij nog eenmaal alle *lieux de mémoire*. Aan een vriend bekende hij dat toen de toren van het Stadhuis hem voor het laatst het middernachtelijk uur toesnikte, hij langs de eenzame straten en grachten van de Sleutelstad had gedood. Hij zocht alle huizen op waar vrienden hadden gewoond en hij herdacht de zalige uren, toen ze alles smaakten wat de aarde aan zoets te bieden had: “Wat er in mijn hart omging? Ik kan het niemand zeggen. Ik gevoelde mij zoo diep ongelukkig, dat het waarachtig was, of mij het bonzend hart zou barsten in de boezem. Ik bad om tranen en ik kon niet weenen. (...) Zie, ik had mij zoo gansch en al met ziel en ligchaam verpand en verkocht en overgegeven aan het Studentenleven en bovenal aan de vrienden, die ik onder de

Studenten had gevonden, dat het voor mij was, alsof ik moest sterven, neen, alsof ik levend zou moeten begraven worden, toen ik ook de laatste banden moest afsnijden, die mij hechtten aan mijne wereld. Goddank dat die ure voorbij is!” (Paaltjens 1970, 72-73).

Deze romantisering van Leiden doet geen recht aan de werkelijkheid. Wie ooggetuigenverslagen van buitenlandse reizigers uit de negentiende eeuw bekijkt en gaat grasduinen in de literatuur van diezelfde periode zal ontdekken dat Leiden niet alleen de zetel der geleerdheid was, maar tevens een plaats waar bittere armoede heerste.**[ii]** In deze bijdrage wordt getracht om op basis van buitenlandse reisverslagen en uiteenlopende literaire teksten een beeld te schetsen van Leiden in eerste helft van de negentiende eeuw.

De voorgeschiedenis

In de achttiende eeuw had een economische omslag plaatsgevonden. De voorspoed van de zeventiende eeuw was te danken aan het Hollandse stapelmarktsysteem. De Amsterdamse haven vormde dankzij haar ligging dé doorvoerhaven van Europa. Vanaf 1670 brokkelde de Hollandse stapelmarkt af. Dat hing vooral samen met de toenemende internationale concurrentie. Dit veroorzaakte een stagnatie van de Nederlandse handel.

Omdat de buitenlandse goederenstroom afnam, verruilden veel regenten hun vroegere ambten voor een renteniersbestaan. Kooplieden investeerden hun winsten steeds vaker buiten hun ondernemingen. “Dus gaat de gelukkige middenstand, bij het verminderen der fabrieken en het vermeederen der buitenlandsche beleeningen, langs hoe meer te gronde,” verzuchtte de Leidse fabrikant Jan van Heukelom in 1779 (De Vries 1968, 171). Het stapelmarktsysteem werd geleidelijk vervangen door de geld- en commissiehandel. Deze omwenteling had dan wel geen gevolgen voor de totale Nederlandse welvaart, maar wel voor de wijze waarop de rijkdom werd verdeeld. Sommige bedrijfstakken, zoals de nijverheid, waren afhankelijk van de stapelmarkt. Leiden was als textielstad op het systeem aangewezen. Dankzij haar gunstige ligging was de stad in de zeventiende eeuw uitgegroeid tot de grootste textielproducent van Europa. In 1749 werkte meer dan zeventig procent van de Leidse beroepsbevolking in de nijverheid, waarvan tweederde in de textielindustrie. Vanaf het laatste kwart van de zeventiende eeuw kwam de textielbranche onder druk te staan. Veel lakenfabrikanten verhuisden hun bedrijven naar Brabant en Friesland, waar de lonen lager waren. Hierdoor daalde

de Leidse productie.



L. Springer, De Leidse academie, 8 februari 1828.

Regionaal Archief Leiden.

De economische achteruitgang veroorzaakte in Leiden structurele werkloosheid. Het aantal paupers nam toe. Veel burgers trokken weg. Ten opzichte van 1670, toen de stad zeventigduizend bewoners telde, was het inwonertal omstreeks 1750 gehalveerd. Huizen kwamen leeg te staan of werden afgebroken, waardoor er gaten in de bebouwing vielen. Zo veranderde Leiden in hoog tempo in een armoedige stad. De boekverkoper Elie Luzac betreurde het verval. De stad was “met geene drooge oogen door te wandelen voor hem, die wat aandoenelijk is, en eenig hart voor zijn vaderland heeft” (De Vries 1968, 170).

Die armoede stond in schril contrast met de rijkdom van het universitaire milieu rond het Rapenburg. Dat komt ook in reisverslagen uit deze tijd naar voren, zij het niet in alle. Veel reizigers hadden alleen oog voor de zonnige zijde van Leiden. Volgens een Duitser was de theoloog Johannes Polyander à Kerckhoven (1568-1646) er trots op geweest hier te wonen, “weil Europa das schönste unter allen vier Theilen der Welt, Niederland in Europa, Holland unter den XVII. Provintzen, in Holland aber Leyden die schönste Stadt und in solcher Rapenburg die schönste Gasse sey”.**[iii]** Een Fransman schreef in 1712: “La Ville de Leide est sans contredit une des grandes, des plus propres, et des plus agreables Villes du monde.” Hij prees “la netteté, et la largeur de ses Rues, la quantité de ses

Canaux”.[iv] Die mening was ook Albrecht von Haller toegedaan, die bij Boerhaave studeerde: “Ihre Straßen sind [von] einer unbegreiflichen Reinigkeit.” (Von Haller 1958, 91). De Zweed J.H. Lidén schreef in 1769: “De straten waren zo schoon als vloeren, de grachten breed, met bomen omzoomd, en zagen er fraai uit.” (Hulshoff Pol 1958, 128).

De Franse tijd

In de jaren 1795-1813 verslechterde de toestand in Nederland, onder andere door het verlies aan koloniale inkomsten. De failliete Vereenigde Oostindische Compagnie (VOC) werd in 1799 opgeheven. De Republiek nam de schulden over. De scheepvaart ondervond grote hinder van de oorlog met Engeland. Een dramatische ineenstorting van de handel vond plaats na de annexatie in 1810. Het aantal schepen dat de Hollandse havens aandeed daalde drastisch. Door de naleving van het Continentale Stelsel kwam de handel over zee stil te liggen. Ook Leiden kreeg te maken met de achteruitgang van de handel, afhankelijk als de stad was van een regelmatige aanvoer van grondstoffen. Veel Leidenaren leefden in de “bitterste armoede, en de onbeschrijflijkste ellende”, waardoor de “armenkassen onherstelbaar in schulden verdiept” raakten (Van Rees 1802, 6).

De verpaupering nam toe, het inwoneraantal daalde: “Gansche straten, geheele streken, daar te vooren de woelige, lustige arbeid woonde, zijn ontledigd van alle huizen, of de bouwvallige hutten zonder bewooners. Meer dan 540 huizen, (zonder die mede te rekenen, waarvan tuinen of stallen zijn gemaakt) zijn zederd eene halve eeuw afgebroken; anderen, die te vooren door verscheiden huisgezinnen bewoond werden, worden nu naauwlijks door één ééning gezin betrokken,” aldus een tijdgenoot (Van Rees 1802, 15). De Duitse schrijfster Therese Huber noteerde in 1811: “Die öde Stille der schönen Stadt betrübte mich. Das Gras wächst in manchen der breiten, geraden Straßen, und die regelmäßig gebauten Häuser scheinen sehr spärlich bewohnt.” (Huber 1811, 306).

Ook het aantal bedeeden steeg. Naar verluidt moesten hoogleraren zich meer dan eens bij de ingang van het academiegebouw door een menigte bedelaars heendringen. In de winter werden in speciale gaarkeukens gekookte spijzen uitgedeeld aan de armen.

De buskruitramp van 1807 verergerde de situatie. Een hele woonwijk werd weggeslagen en de Ruïne, het huidige Van der Werf-park, bleef onbebouwd,

ondanks allerlei herbouwplannen. Leiden verloor hierdoor een groot deel van haar luister. Volgens de ramptoerist Evert Maaskamp zag de stad eruit alsof zich “eene lava uit den *Vesuvius* had uitgestort, zoo vol zijn de straten van het glas, dat, in den omtrek van meer dan een half uur, van huis tot huis, aan de vensterramen ontsprongen is” (Maaskamp 1813/2, 287).

Ook de achteruitgang van de fabrieken droeg bij tot het verval: “Alles werd nog duurder en daar liepen hoe langer hoe meer menschen langs de straat, zoo mannen als vrouwen, dienstknechten, dienstmeiden, door dat de lieden geen betaling kregen” (Driessen 1913, 61). Rijken ontsloegen hun dienstboden of verkochten hun rijtuigen. Er heerste werkloosheid en de lonen daalden, zeker na de annexatie. Een rekest van Leidse fabrikanten uit 1811 om de handel met Frankrijk te hervatten liep op niets uit. Pakhuizen raakten tot de nok toe gevuld met goederen die niet konden worden geëxporteerd.

Toch overheersen in de verslagen van buitenlandse reizigers aanvankelijk vooral de lovende passages. Ralph Fell, die Leiden in 1800 bezocht, prees de “uitgebreidheid en pracht zijner gebouwen, de nuttigheid zijner openlijke inrigtingen en de goede zeden der inwoners”. Hij bewonderde de Universiteitsbibliotheek, het Stadhuis (met *Het Laatste Oordeel* van Lucas van Leyden), de Academie, de Hortus Botanicus, het Theatrum Anatomicum, de Pieterskerk (met het monument voor Boerhaave) en de Burcht.

Het viel hem evenwel op dat het niet goed ging. Het aantal studenten was door het “oorlogzuchtig tijdperk” en de daarmee samenhangende terugloop van buitenlandse studenten afgenomen. De Lakenhal, “die vijftig jaren geleden, nog eenige duizende vlijtige werklieden bezig hield, en een voortdurende bron van welvaart voor deze stad was, is thans tot de grootste laagte vervallen”. Hij hoopte dat er spoedig vrede zou komen, want de “schoonheden en aangenaamheden der stad, de eenvoudige, onschuldige zeden harer bewoners, de zuivere lucht, die men hier inademt, en de bevalligheid der omliggende streken zijn sterke aanbevelingen voor deze Akademie, en maken deze stad bijzonder geschikt tot een verblijf voor de zanggodinnen” (Fell 1806, 120-121, 137-139).

De Amsterdamse literator Willem de Clercq concludeerde: “De stad bestaat tegenwoordig alleen van de fabrieken die naar ik geloof echter niet veel betekenen.” [v]

Onder koning Willem I

De annexatiejaren 1810-1813 vielen de Leidse bevolking zwaar. De inkwartiering van Franse soldaten vormde een grote belasting. Nederland was vrijwel failliet. De handel en de textielbranche kregen door de naleving van het Continentale Stelsel een klap. De fabrieken kwamen stil te liggen en de voedselprijzen stegen tegelijk met het aantal armen: "De armbezorgers konden het ook niet vol houden, want daar kwamen dagelijks meer en meer armen, die kwamen ook met smeekbrieven bij de gemeente om wekelijks of maandelijks of jaarlijks zooals men dat goed vond, zooveel als men dan geven kon, moest men teekenen.". In de *Vaderlandsche Letter-oefeningen* werden lezers opgeroepen om geld te geven: "Hetgeen gij verkwist, o mensch! gaat verloren; hetgeen gij achterlaat, is voor uwe erfgenamen; maar hetgeen gij den armen geeft, neemt gij met u in het graf." **[vi]** Leiden lag er vervallen bij: "heele straten omtrent de Hoogewoerdsport en Zijlepoort werden afgebroken tot den grond toe en zoo was het door de heele stad, al waren het nog zulke groote huizen; om het lood daar van te hebben werden zij afgebroken en het lood, dat duur was, werd verkocht en naar den keizer gestuurd." (Driessen 1913, 77).

De vreugde over de terugkeer van Oranje en de komst van koning Willem I op de troon was slechts van korte duur. Maatregelen om de textielindustrie weer van de grond te krijgen hadden weinig effect. Op 8 januari 1817 hield D.J. van Lennep, de vader van Jacob van Lennep, een lezing over de armoede. De spreker kende de toestand van de Leidse textielarbeider. Deze bracht drie vierde deel van de dag in een bedompt vertrek door: "Naauwelijks kunnen nog zijne verstramde leden hem met loomen tred van zijne slaapstede naar het weefgetouw, van dit naar zijne slaapstede voeren." Wat dan, vroeg hij zich af, "zoo, door veranderde omstandigheden, de fabrieken vervallen of stilstaan, en daardoor aan deze soort van menschen ook het noodige voedsel begint te ontbreken?" In Leiden hadden van de 28.000 inwoners volgens hem meer dan 14.000 mensen financiële ondersteuning nodig. Zo'n 8.000 personen waren te arm om iets af te dragen, waardoor de bedeling door een kleine groep moest worden opgebracht (Van Lennep 1817, 10-11).

In reisverslagen van buitenlandse bezoekers uit deze jaren worden wederom weinig woorden vuilgemaakt aan de armoede. Veel reizigers arriveerden per trekschuit of diligence. Vervolgens bezochten ze de bezienswaardigheden in de stad. Sommigen bezochten de in 1807 aangelegde uitwateringssluis van de Rijn

bij Katwijk. Nieuw waren het Rijksmuseum van Oudheden en het Rijksmuseum van Natuurlijke Historie, die respectievelijk in 1818 en 1820 op initiatief van koning Willem I werden opgericht.



Alexander Ver Huell, 'De academiestad', een tekening die hij maakte bij het gelijknamige verhaal van Klikspaan, in: Studentenleven. Augustus 1841 - Februarij 1844. Leiden 1844. Particuliere collectie.

Buitenlanders schetsten een eenzijdig beeld: "You are seldom interrupted by any ruder sounds than the bugle of the baker, giving notice to the neighbourhood that the bread is out of the oven." Anderzijds heerste er bedrijvigheid: "Boats of all descriptions are constantly plying on the different canals, and the various articles of merchandise are conveyed from the water side to the shops and warehouses by hand barrows, or low wheel carriages, generally drawn by a team of large dogs." **[vii]** Een zekere James Stewart schreef: "The town is a large, clean looking place, with excellent shops." (Stewart 1818, 55). De Engelsman James Mitchell vond de stad "elegantly built, and full of most beautiful canals, with rows of trees by the side" (Mitchell 1816, 193). Een Duitser vond het prettig om "in den schön erleuchteten, breiten Straßen Leydens noch etwas umher zu wandeln". **[viii]** Een reisgids sprak over de "beauty, tranquillity, cleanliness, and salubrity of the city" en de "cheapness and perfect freedom of living" (Campbell 1817, 245-246).

Toch klonken ook negatievere geluiden, zij het zeer sporadisch. Een Duitser schreef omstreeks 1816 dat Leiden "im Verhältniß seines bedeutenden Umkreises" maar weinig inwoners had. De stad had slechts 20.000 inwoners, "worunter noch 12,000 Nothdürftige seyn sollen". Van de welvaart van de

lakenfabrieken was vrijwel niets te zien: “Von aller dieser Herrlichkeit sind jetzt nur noch wenige Ueberbleibsel vorhanden”.**[ix]**

Om de armoede te bestrijden, werd in 1818 de Maatschappij van Weldadigheid opgericht, die zich ten doel stelde armen een nieuw bestaan te laten opbouwen, door ze als boeren in Drenthe te laten werken. Voor een klein bedrag per jaar kon iemand een bijdrage leveren. Het was een typisch negentiende-eeuws initiatief, om van “bedelaars, lasten en invretende kankers der Maatschappij” nuttige burgers te maken (Van Kampen 1823, 20). Op 21 oktober 1817 was reeds de Leidsche Maatschappij van Weldadigheid opgericht. Men had de gevolgen van de strenge winter van het jaar tevoren met lede ogen aangezien en wilde iets doen om de onafzienbare ellende van duizenden stadgenoten te verlichten. De organisatie riep op geld, kleding en voedsel af te staan en stelde zich ten doel de zedelijkheid en werkzaamheid van behoeftigen te bevorderen. Daartoe stichtte ze een linnenfabriek en naai- en breischolen en, vanaf 1835, ook arbeiderswoningen.

De demografische verdeling bleef ongelijk: er was een rijke elite, een ruime middenstand en een grote arbeidersklasse. Die laatste groep leefde in de onhygiënische armenwijken. Velen beschikten niet over goed drinkwater, de grachten waren vervuild en riolering bestond nog niet. Mede daardoor brak in 1832 een zware cholera-epidemie uit.

Omstreeks 1830 was de armoede nog steeds groot, maar toeristen bleven Leiden prijzen. Tegelijkertijd was Leiden een verpauperde, door epidemieën geteisterde stad. In *Merkwaardigheden uit elke provincie van ons vaderland* bezoeken de personages de Leiden, “waarbij zij tevens de groote armoede, een gevolg van het verval der eertijds zoo bloeiende lakenfabrieken, vooral bij dezen zoo bijzonder harden winter opmerkten” (Van Wijk 1836, 46). Op sommige momenten vielen zelfs Bilderdijk de schellen van de ogen en hekelde hij de ongezonde “secreetlucht, waarin wy wonen en slapen”.**[x]**

Op weg naar industrialisatie

“Hier in de arme fabrykstad gaat geen dag voorbij, dat men niet wordt lastig gevallen. Ieder ijvert om lid van die beleefdelyk bedelende commissiën te zijn. Hulpbetoon; breischolen; loterijen; Christelyke huisbezoeken; Stedelyke Maatschappij van Weldadigheid; rentelooze voorschotten aan gebouwde armenwoningen, [etc.]’ Zo typeerde professor C.J. van Assen de Leidse gang van zaken eind 1847 (Groen van Prinsterer 1925-1992/3, 853). Twaalf jaar eerder sprak hij

over de “doffe, dompe, treurige stad” (Thorbecke 1975-2002/2, 255). Zijn opmerkingen zijn illustratief: Leiden was een stad in verval. Na de Belgische Opstand en afscheiding (1830-1831) verviel de concurrentie van het Zuiden, wat slechts een kortstondige impuls gaf aan de economie.

Klikspaan beschreef als chroniqueur van het studentenleven hoe de student na de zomervakantie in de academiestad terugkeerde, zich verbaasde over haar grootheid en dan ineens haar ware aard aanschouwde: “Ach! hoe moet dan zijn boezem zich niet op het onverwachtst toenijpen! Dat edele, dat magtige Leiden, die kroon des lands, is, helaas! dat edele, magtige, bloeiende Leiden sedert hoe lang reeds niet meer. Zijne verbeelding, door de dampen van den postwagen beneveld, had een droevig anachronismus begaan. Leidens welvaren heeft immers uit. Dat uurwerk is afgeloopen. De nijverheid ligt er met gebroken wiek treurig te zieltogen. Het is de stad der luiheid, der vadsigheid geworden, der over elkander geslagene armen, der duimpjesdraaijerij.” (Klikspaan 2002/1, 231).

Een ander academieliid verwoordde het omstreeks 1850 in de studentenalmanak zo: “Leyden is de stad waarvan de bewoners versteend zijn, of het is het toevlugtsoord van alle menschenhuwe en menschenhatende wezens uit de gansche wereld. Er is iets kelderachtigs in zijne straten, iets kelderachtig mufs in zijne grachten, en iederen vreemdeling bevangt eene rilling en de ongezellighedskoorts tast hem aan.” **[xi]**

Leiden maakte een desolate indruk. De stad die in haar glorie-tijd honderdduizend inwoners had gehuisvest, sloot zich nu om haar veertigduizend inwoners als een “te ruim vel om een uitgeteerd lichaam” (Hamaker 1907, 45). Een Schot noemde Leiden een “ancient, quiet, picturesque, and under-peopled town”. **[xii]** Een Duitser sprak over “das geräumige, schöne, reinliche, aber wenig belebte Leyden” (Ludovic 1846, 44).

De academiestad behield zijn twee aangezichten. Boven alles was Leiden befaamd als de zetel der geleerdheid, waar het Latijn door de bomen ruiste. Het Rapenburg vormde het wetenschappelijke middelpunt. Men vond er mooie huizen, “die het vermogen en den kolossalen smaak onzer vaderen eer aandoen,” aldus Nicolaas Beets (Beets 1998/1, 251). Een Engelsman merkte op: “As a university town, Leyden is the Oxford of Holland” (Chambers 1839, 24). In de zomervakantie, als de studenten Leiden verlieten, waren de musea overgeleverd aan de toeristen en was de stad als een lichaam zonder geest.

Het programma zag er voor de meeste reizigers hetzelfde uit. Arriveerden ze aanvankelijk per trekschuit of diligence, vanaf de jaren veertig van de negentiende eeuw kwamen ze ook per trein aan. Het merendeel overnachtte in het Heerenlogement tegenover de Burcht of in het deftige Lion d'Or op de Breestraat. Ook Hans Christian Andersen logeerde in die laatste gelegenheid toen hij Leiden in 1847 aandeed (Reeser 1975, 22). Van daaruit bezocht men de bezienswaardigheden, in de eerste plaats de academie. Op het dak bevond zich sinds 1632 de sterrenwacht, die Beets bestempelde als een "niet onaardige verzameling van duivenhokken en peperbossen", die "den hoogdravenden naam van toren en observatorium dragen" (Beets 1998/1, 251).

Iedereen roemde de Breestraat: "eine der schönsten Straßen in Europa." (Von Strombeck 1838, 167). Een Engelsman vond de Breestraat breder en mooier dan 'High-street, Oxford' (Macgregor 1835/1, 165). De Fransman Victor Cousin, wiens reisverslag werd vertaald, vergeleek de Breestraat met twee Parijse wegen: "It has not the severe grandeur which is produced by the straight line of our Rue de Rivoli; or the Rue de Castiglione; it has a slight curvature, which, without breaking the point of view every instant, changes it frequently, and charms the eye with its variety." (Cousin 1838, 92-93.).

Een nieuwe attractie vormde de etnografische collectie van de Duitse onderzoeker Philipp Franz von Siebold (1796-1866), die hij in de jaren twintig in Japan had verzameld. Vanaf 1837 kon het publiek de collectie op het Rapenburg bezichtigen. Op de begane grond was tussen 1837 en 1844 de sociëteit Minerva gevestigd. In Klikspaans *Studenten-Typen* merkt één van de studenten op: "Wij hebben maar alleen de benedenverdieping, boven staan de Chinezen van Siebold." (Klikspaan 2002/1, 324). Ook een bezoek aan Oudheden, het Anatomisch Museum en het museum van Natuurlijke Historie maakte deel uit van het programma. "Leyden besitzt Sammlungen, die allein schon eine Reise nach Holland bedingen," merkte een Duitser in 1837 treffend op (Von Hailbronner 1837, 364).

Beets was minder te spreken over het Museum van Natuurlijke Historie op het Rapenburg: "Ja, het is ijselijk als gij een verren neef of halfvergeten vriend overkrijgt, die u vriendschappelijk dringt hem het Leidsch museum te laten zien, en ge moet, terwijl gij liever de bekoorlijken op Rapenburg en Breestraat gadesloegt, met hem op een schoonen voormiddag de eene zaal na de andere doordrentelen, zonder iets te zien dan natuurlijke historie, zonder ergens een knie

te buigen; en het is er kelderachtig koud!" In "De familie Kegge" leidt Hildebrand een vreemdeling rond en aanschouwen ze de "doodbeesten in het Museum van natuurlijke", de "Farao's in het Museum van onbekende historie" en "de kindertjes, die nooit geleefd hebben, der Anatomie" (Beets 1998/1, 33, 160).

Velen waren positief: "Leyden ist eine außerordentlich schöne Städt von recht großartigem Ansehn. Das Straßenpflaster in Leyden ist vortrefflich und die Kaie der breiten Kanäle, beschattet von prächtigen Baumreihen, in einem Zustande der Ordnung, der nichts zu wünschen übrig läßt." (Von Strombeck 1838, 167-168). "Sie hat ein frisches, freundliches Ansehen, prächtige Häuser, breite, trefflich gepflasterte Strassen und Trottoirs, wohlunterhaltene Kanäle mit dem lebendigen Wasser des durchfliessenden Rheins, und stattliche öffentliche Gebäude," oordeelde een ander (Dethmar 1838-1841/2, 114). De lof gaf ook aanleiding tot het maken van grappen: "Een Duitscher zei eens, dat de straten in de Hollandsche steden zóó schoon zijn, dat men er melk van kan drinken. Een Hollander antwoordde: de kerel heeft in den grond gelijk, maar het denkbeeld is zóó vies, dat 't alleen in 't brein van een Mof kan opkomen" (Beets 1933, 65).



Afbeeldingen van de stedelijke armoede in de negentiende eeuw zijn schaars.

Alexander Ver Huell bracht de tegenstelling tussen arm en rijk wel in beeld.

Atlas van Stolk.

Ooggetuigen van de armoede

Leiden bleef echter ook een oord van pauperisme. Het in 1852 opgerichte Stedelijk Werkhuis probeerde bedelaars van de straat te houden. Tevergeefs. Klikspaan schreef: "Leiden is het paradijs der armen; bedelarij steekt er vermetel het hoofd omhoog. Bern houdt beeren, 's Gravenhage ooijsvaars: zoo houdt Leiden armen." (Klikspaan 2002/1, 232). Toen Alexander Ver Huell een tekening maakte bij Klikspaans verhaal "De Academiestad", schetste hij bedelende kinderen. Aan Kneppelhout schreef hij: "Gy zult misschien vinden dat er wat hatelyk veel bedelaars op staan". Maar hij benadrukte dat hij slechts de werkelijkheid als uitgangspunt had gekozen: "de meesten zult gy herkennen: het zyn jongeheeren, die ons dagelyks in Leiden aanspreken" (Ver Huell 1997, 112-113). In verhaal merkte Klikspaan op: "Neem de Hoogeschool weg met haar personeel, wat blijft er over? De stedelijke raad met zyn leger bedeeden." (Klikspaan 2002/1, 234).

In de achterbuurten woonde het "vervloekte gemeene vee", zoals Jacob Geel de arbeidende klasse noemde (Hamaker 1907, 45). Beschrijvingen zijn schaars. Ver Huell schreef een verhaal over een arm meisje dat in een klein huis te Leiden woonde: "het ziet er zeer armoedig uit; de oude steenen zijn donker bruin geworden door den invloed van den regen, die er sedert meer dan eene eeuw tegengewaid en langs gedropen is; op de lage deur kan men bijna geen verw meer bekennen; van het benedenraam zyn sommige ruiten gebarsten, andere geheel uitgebroken en met papier beplakt; het dakvenster is afgenomen of weggerot, en de opening met planken bespijkerd." (Ver Huell 1988. 55).

William Chambers, die in 1850 een reisverslag publiceerde, schetste een beeld van de miserabele leefomstandigheden van de duizenden minvermogende Leidenaren. In de armenwijken waren de grachten vervuild met afval. Vrouwen reinigden in dit water potten, pannen en kleding. De bakstenen vloeren van hun huizen waren vochtig; de Engelsman vroeg zich af hoe men onder zulke omstandigheden gezond kon blijven. De begane grond bestond uit slechts één kamer; de bovenste verdiepingen hadden geen ramen: "no lack of ventilation, whatever else may be complained of." Hier en daar stond een geit te knabbelen aan het gras tussen de straatstenen. De huizen waren schaars gemeubileerd. Wel waren er bloemen en kanaries. Kinderen speelden barvoets op straat.

's Middags verbaasde de Engelsman zich op de vleesmarkt onder het Stadhuis over "some poor women buying scraps of meat, and going home with but a scanty supply even of these". Tijdens het diner uitte hij zijn verwondering over wat hij die dag had gezien. Zijn tafelgenoot legde hem uit dat Leiden zo'n zestien duizend armen telde, op een inwonertal van 39.000. Een kleine groep, zo'n achtduizend gezeten burgers, moest veel belasting betalen om deze "burthen of poverty" te dragen. Waarom sturen jullie de armen dan niet naar de koloniën op Java? vroeg Chambers. Maar dat liet de wet niet toe, "and thus we have to maintain them year after year, providing food, clothes, and lodging for the whole number". Ten aanzien van de vele bedelaars gold een gedoogbeleid **[xiii]**.

Ook buiten de stadspoorten was de armoede schrijnend. Twee toeristen die in Katwijk de sluizen wilden bezoeken, kregen een zwerm bedelkinderen achter zich aan, die ze noch met vriendelijke woorden, noch met bedreigingen konden weggagen. Aan de vloedlijn raakten ze in gesprek met een visser: "Kaum entfernten wir uns von ihnen, so setzte sich auch die Schaar Bettelungen wieder in Bewegung, uns mit ihrem Geschrei zu verfolgen. Da wir nicht mit ihnen capitulirten, noch ihnen etwas gaben, so ließen sie von uns ab, ehe wir bei dem großen Schleusenwerke ankamen." (Dethmar 1838-1841/2, 100).

Sommige mannen uit de achterbuurten gingen 's nachts het water op om te vissen. Beets vereeuwigde "De Leidsche peuëraar" in de *Camera Obscura* (1839). Volgens hem dachten de mannen, die het peuren meer als vrijetijdsbesteding dan als werk beschouwden, zodra ze begonnen niet meer aan hun gezin: "De aal wordt op de plaats gevild, gesneden, gebraden, en door het vriendenpaar, onder rijkelijke bevochtiging met Schiedamsch vocht, gegeten, terwijl de vrouw haar cents-koekjes bakt, en zelve met hare kinderen honger lijdt." Als ze met lege handen thuiskwamen, kregen ze van hun vrouwen de wind van voren: "loibak! kom je weer oit je smulshoit?" (Beets 1998/1, 376).

Dit tijdvak stond verder in het teken van de industrialisatie en mechanisering. In de wolindustrie en andere bedrijfstakken werden geleidelijk aan meer stoommachines ingevoerd. Dit had gevolgen voor het stadsbeeld; vanaf 1850 legde men diverse nieuwe fabriekscomplexen en industriewijken aan. Toch veranderde de stad pas na 1860 ingrijpend, toen diverse stadspoorten werden afgebroken. Tot die tijd werden elke avond alle poorten vergrendeld. Om tien uur 's avonds klonk er een bel om aan te geven dat de poorten werden gesloten. Als je toch wilde passeren, moest je een kleine tol betalen.

De arbeidsomstandigheden in de fabrieken waren slecht: het werk was zwaar, de uren lang, de pauzes kort en de lonen laag. Een Leidse wolspinner verklaarde dat hij van 's morgens zes tot 's avonds elf uur werkte, met slechts één uur middagpauze. Door de opmars van de stoommachine, waardoor minder lichamelijke kracht vereist was, nam het aantal kindarbeiders toe. In 1864 bleek dat eenenveertig procent van de werkkrachten jonger was dan tien toen zij begonnen met werken. Vooral in de textielindustrie werkten veel kinderen. Met hun kleine vingers waren ze geschikt om gebroken draden in de spinmachines aan elkaar te hechten. Ook jonge kinderen, vaak met een zwakke gezondheid, brachten veertien of vijftien uur per dag door in de ongezonde fabrieken.

Geleidelijk rees er verzet tegen de kinderarbeid. De voordracht die Jacob Jan Cremer (1827-1880) in 1863 in Den Haag hield - *Fabriekskinderen, een bede, doch niet om geld* - vormde hiervan de indrukwekkende apotheose. Aan het einde richtte Cremer zich direct tot koning Willem III: "Ziet: aan uwe en mijne kleederen, waaraan de handjes dier kleinen werkten, kleven druppelen bloeds; ja de druppelen bloeds der arme in Nederland vermoorde fabrieks-kinderen." Pas het Kinderwetje van Van Houten uit 1874 zou de kinderarbeid aan banden leggen. Cremer bezocht voor het schrijven van zijn novelle een textielfabriek in "Hollands grijze academieveste". Hij was geschokt door wat hij met eigen ogen had gezien en beschreef het ijzelijke lot van de Leidse kinderen die dag in dag uit als slaven moesten werken: Gij zoudt zweren dat het menschen waren, akelig kleine en arme oude mannen en vrouwtjes, die gaarne hijgend zouden neêrzitten bij den warmen haard en de dorre handen uitstrekken naar een versterkende bete.' (Cremer 1863, 12, 39).

Besluit

Het "zoet en achtbaar Leyden, / Geleerdheids wieg en liefste bakermat" was in werkelijkheid minder idyllisch dan Beets het deed voorkomen (Beets 1985, 5). Voor velen waren armoede, honger en epidemieën aan de orde van de dag. De meeste literatoren en auteurs van reisverslagen hadden hier echter weinig oog voor. Maar wie goed kijkt, slaagt er uiteindelijk in een genuanceerd beeld te krijgen. Zoals er in Goethes borst tegelijkertijd twee zielen konden wonen, zo was Leiden een stad met twee gezichten.

NOTEN

STAD EN OMMELANDEN IN HET WERK

- [i]** Brief van W. Bilderdijk aan J. Valckenaer, 18 juli 1808. Universiteitsbibliotheek Leiden, BPL 1039.
- [ii]** Over Leiden en de literatuur in dit tijdvak zie Honings 2011.
- [iii]** “Het schoone Rapenburg”, in: *Leids Jaarboekje* 20 (1926), 84.
- [iv]** “Het Rapenburg, de schoonste plek ter wereld”, in: *Leids Jaarboekje* 9 (1912), 92.
- [v]** *Online dagboek van Willem de Clercq 1811-1830*, 4 (1814), 115 (www.historici.nl/retroboeken).
- [vi]** *Vaderlandsche Letteroefeningen* 1821/2, 632.
- [vii]** *Billets in the Low Countries* 1818, 54-55.
- [viii]** *Kurze Bemerkungen auf einer flüchtigen Reise* 1830, 165.
- [ix]** *Vertraute Briefe* 1818, 202-203.
- [x]** Brief van W. Bilderdijk aan J. Valckenaer, 22 juli 1817, Universiteitsbibliotheek Leiden, BPL 1039.
- [xi]** *Studenten-almanak voor het jaar 1850*, 132-133.
- [xii]** ‘A Scotchman in Holland’ 1864, 174.
- [xiii]** ‘Notes from the Netherlands’ 1850, 292.

Bibliografie

- “A Scotchman in Holland”, in: *The Richmond Age. A Southern Eclectic Magazine* 1:3 (1864), 161-176.
- Beets, A., “Deensch familiebezoek in Leiden in Mei 1836”, in: *Leids Jaarboekje* 25 (1933), 51-90.
- Beets, Nicolaas, *De Leidse maskerade van 1835*. Ed. Peter van Zonneveld & Christiane Berkvens-Stevelinck. Leiden: Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 1985.
- Beets, Nicolaas, *Camera obscura*. Ed. Willem van den Berg [e.a.]. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Genneep, 1998.
- Billets in the Low Countries, 1814-1817. In a series of letters*. London: J.J. Stockdale, 1818.
- Campbell, Charles, *The traveller's complete guide through Belgium & Holland. Containing full directions for gentleman, lovers of the fine arts, and travelers in general. With a sketch of a tour in Germany*. London: Sherwood, Neeley, and Jones [etc.], 1817.
- Chambers, William, *A tour in Holland, the countries on the Rhine and Belgium in the autumn of 1838*. Edinburgh: [s.n.], 1839.
- Cousin, Victor, *On the state of education in Holland, as regards schools for the*

working classes and for the poor. London: John Murray, 1838.

Cremer, J.J., *Fabriekskinderen. Een bede, doch niet om geld*. Arnhem: Thieme, 1863.

Dethmar, F. W., *Freundliche Erinnerung an Holland und seine Bewohner. Zugleich ein Wegweiser für Reisende* (4 dln). Essen: G.D. Bädeker, 1838-1841.

Driessen, Felix, *Leiden in den Franschen tijd. Handschrift uit de jaren 1794-1813*. Leiden: IJdo, 1913.

Fell, R., *Reize door de Bataafsche Republiek, in den jare 1800, in brieven*. Haarlem: A. Loosjes Pz., 1806.

Groen van Prinsterer, G., *Schriftelijke nalatenschap* (9 dln). 's-Gravenhage: Nijhoff [etc.], 1925-1992.

Hailbronner, Karl von, *Cartons aus der Reisemappe eines deutschen Touristen*. Stuttgart [etc.]: J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1837.

Haller, Albrecht von, *Haller in Holland. Het dagboek van Albrecht von Haller van zijn verblijf in Holland (1725-1727)*. Ed. G. A. Lindeboom. Delft: Koninklijke Nederlandsche Gist- en Spiritusfabriek, 1958.

Hamaker, M.J., *Jacob Geel (1789-1862). Naar zijn brieven en geschriften geschetst*. Leiden: Van der Hoek, 1907.

Honings, Rick, *Geleerdheids zetel, Hollands roem! Het literaire leven in Leiden*. Leiden: Primavera Pers, 2011.

Huber, Therese, *Bemerkungen über Holland aus dem Reisejournal einer deutschen Frau*. Leipzig: Fleischer, 1811.

Hulshoff Pol, E., "Een Zweed te Leiden in 1769. Uit het reisdagboek van J.H. Lidén", in: *Leids Jaarboekje* 50 (1958), 127-145.

Kampen, N.G. van, *Verdediging van het goede der negentiende eeuw, tegen de bezwaren van den heer mr. I. Da Costa*. Haarlem: Erven François Bohn, 1823.

Klikspan, *Studentenschetsen* (2 dln). Ed. Annemarie Kets [e.a.] Den Haag: Constantijn Huygens Instituut, 2002.

Kurze Bemerkungen auf einer flüchtigen Reise am Rhein und durch das Königreich der Niederlande im Jahre 1828. Köln am Rhein: Bachem, 1830.

Lenep, D.J. van, "Verhandeling, over de maatregelen der ouden omtrent de armoede, en de opmerking, die dezelve verdienen in onzen tijd", in: *Vaderlandsche Letteroefeningen* 1817/2, 49-70.

Ludovic, C. von, *Flüchtige Bemerkungen auf flüchtiger Reise durch einen Theil von Belgien, Holland und England*. Dresden [etc.]: Arnoldische Buchhandlung, 1846.

Maaskamp, Evert, *Reis door Holland in de jaren 1806-1812* (3 dln). Amsterdam:

Maaskamp, 1813

Macgregor, John, *My note book* (3 dln). London: John Macrone, 1835.

Mitchell, James, *A tour through Belgium, Holland, along the Rhine and through the north of France in the summer of 1816*. London: Longman [etc.], 1816.

"Notes from the Netherlands", in: *Chamber's Edinburgh Journal*, no. 358, 9 november 1850.

Paaltjens, Piet, *Nagelaten snikken. Poëzie en proza, tekeningen en curiosa uit de nalatenschap van François Haverschmidt*. Samengesteld door Hans van Straten. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1970.

Rees, Boudewijn van, *Missive van de municipaliteit van Leiden aan het staatsbewind der Bataafsche Republiek, betreffende den voormaligen en tegenwoordigen staat der fabrieken* [23 november 1802]. Leiden: Herdingh & Du Mortier, 1802.

Reeser, Hans, *Andersen op reis door Nederland*. Zutphen: De Walburg Pers, 1975.

Stewart, James, *A cruise; or, Three months on the continent*. London: Law and Whittaker, 1818.

Strombeck, Friedrich Karl von, *Darstellungen aus einer Reise durch Deutschland und Holland im Jahre 1837*. Braunschweig: Friedrich Vieweg, 1838.

Thorbecke, J.R., *De briefwisseling van J. R. Thorbecke* (7 dln). Ed. G.J. Hooykaas. Den Haag: Nijhoff [etc.], 1975-2002.

Vaderlandsche Letter-oefeningen. Amsterdam: G.S. Leeneman Van der Kroe [etc.], 1821.

Ver Huell, Alexander, *Schetsen met de pen. Verhalen*. Ed. Jan Bervoets. Schoorl: Conserve, 1988.

Ver Huell, Alexander, *De briefwisseling van de student Alexander Ver Huell 1840-1849*. Ed. J.A.A. Bervoets. Westervoort: Van Gruting, 1997.

Vertraute Briefe während eines Durchflugs durch einen Theil der nördlichen Provinzen des Königreichs der Niederlande im Sommer des Jahrs 1817 in topographischer, historischer, politischer, literärischer literärischernd religiöser Hinsicht an einen Freund geschrieben. Germania: [s.n.], 1818.

Vries, Johan de, *De economische achteruitgang der Republiek in de achttiende eeuw*. Leiden: Stenfert Kroese, 1968.

Wijk Roelandszoon, J. van, *Merkwaardigheden uit elke provincie van ons vaderland. Voor hen, die, tot eene leerzame uitspanning, in het hoekje van den haard door ons vaderland willen reizen*. Amsterdam: G.J.A. Beijerinck, 1836.

Stad en ommelanden in het werk van Jean Echenoz



Rue d' Amsterdam

Foto: Sjef Houppermans

In zijn boek over uitgever Jérôme Lindon[i] vertelt Jean Echenoz dat hij eind jaren 70 als debutant absoluut deel wilde uitmaken van uitgevershuis Minuit, natuurlijk omdat Minuit een van de toonaangevende Parijse uitgevers is, maar ook omdat Samuel Beckett, de Ier die Dublin en Londen voor Parijs verruilde, er een prominente positie innam.

Echenoz legt niet echt uit waarop deze voorkeur stoelt, maar er zijn wel enkele suggesties te bedenken.

Beckett heeft meerdere generaties Franse auteurs geïnspireerd en zijn stukken worden telkens weer overal in de wereld opgevoerd (een succes waar zijn andere teksten op meeliften). Dat ligt onder anderen ongetwijfeld aan de ongeëvenaarde manier waarop hij ernst en ironie, de Fratinelli en Pascal (aldus Jean Anouilh), uitbundigheid en soberheid, extase en ascese verenigt. Zo gaat Beckett zijn eigen weg tussen modernisme en postmoderne literatuuropvattingen waarbij de stad als achtergrond een signalerende rol speelt. De zwerftochten van Murphy, van

Mercier en Camier, van Molloy en diens afsplitsingen zijn wat dit betreft karakteristiek. Murphy struint de stad af van hoogtepunt naar totale afgang; Mercier en Camier zijn stadsjongens die gaan uitwaaien, en Molloy is de verweesde doler die rust zoekt aan zee maar uiteindelijk aan het schrijven slaat in de stedelijke kliniek waar hij wordt opgenomen. Uit de verhalen in *More Pricks than Kicks* blijkt dat Dublin met zijn wervelende stadsleven in aanvang een prominente rol heeft gespeeld.

Dit ritme van zwerftochten zonder een duidelijk doel, waarbij een uiteindelijke thuishaven object van verlangen blijft, is ook kenmerkend voor het werk van Echenoz. Deze auteur is 'postmodern' door het alom aanwezige rusteloze heen en weer trekken, in een wirwar van tekens en plaatsen, in de jungle van de stad met zijn kriskras verlopende ontmoetingen als een worp dobbelstenen, waar dubbelzinnigheid en onbeslisbaarheid welig tieren. Hij is 'modern' aan de andere kant in de zin dat hij een autonome wereld wil opbouwen, een eigen ruimte scheppen die onafhankelijkheid garandeert voorbij alle identiteitscrises, terug van versnippering en vluchtigheid.

Waar die twee dimensies op elkaar botsen kan een gevoel van 'Unheimlichkeit' ontstaan die het meest vertrouwde met bevreemding omhult en de ambivalentie van de teksten markeert. In de tekst *l'Occupation des Sols* komt dit goed naar voren in de standplaats Parijs die daardoor mede 'aangetast' wordt, maar de dubbele ingang is in het hele werk terug te vinden vanaf het begin. Eerst kijken we echter nader naar *Ravel*, een latere tekst van Echenoz die uitgaat van het leven van de beroemde componist waarbij de schrijver zich baseert op enkele sleutelgebeurtenissen. Dit kan illustreren hoe Echenoz de ruimte vorm geeft volgens grote tegenstellingen, antagonistische patronen die uitgaan van elementaire ervaringen. Voor de grondlijnen van deze ruimtelijke structuren lijkt Echenoz antropologische principes te volgen zoals beschreven in Gilbert Durands theorieën^[ii]. Verticale en horizontale plaatsbepalingen vullen de wereld van het verhaal in vanuit existentiële beeldvorming. In de serie van drie *bioficties* die Echenoz tussen 2006 en 2010 schrijft komt dit op gevarieerde wijze naar voren. In *Courir (Hardlopen)* volgen we Emile Zatopek, de langeafstandsloper die horizontaal de ruimte doorbreekt, maar in verticale zin (*carrière*) vastloopt in de historische context.

De wijze waarop Echenoz de stad beschrijft gaat vaak uit van een gerichte ruimtelijke invalshoek, een uiterst subjectief perspectief bijvoorbeeld. Zo ook voor

wat betreft Nikola Tesla, de hoofdpersoon van *Des Éclairs* die in de woestijn zijn bliksemtorens bouwt om de ruimte te beheersen, maar die anderzijds in de stad zijn hotelkamer met duiventillen vult in een roerende behoefte aan intimiteit. Voor Echenoz geldt wat Marcel Schwob ook al beweerde in zijn *Vies Imaginaires*, namelijk dat “de biografie niet het werkelijk gebeurde als objectief moet hebben”, en daarom beschrijft hij zijn personages volgens de “geaccidenteerde lijnen” van hun levens waar dramatische sleutelmomenten de tijdlijn doorbreken. Ruimtelijke vertrekpunten gekozen op affectieve en esthetische gronden vervangen een chronologische ordening en krijgen zo een transtemporele, mythische portee. Reizen (naar vreemde steden) en de terugkeer naar huis zijn daarbij geprivilegieerde uitgangspunten voor de verhaallijn en het ritme van de vertelling.

Bij Ravel is er een spanning tussen diens kleine postuur en de ruimte. In het eerste hoofdstuk vindt de overgang plaats tussen zijn smalle woonhuis en de verte van Amerika waar hij concerten gaat geven (in 1926). Het hele boek evolueert via de spanningsboog die beschreven wordt tussen het vertrek dat begint in de intieme badkamer, en de onderdompeling in de mensenmassa's van de Amerikaanse steden, om vervolgens terug te keren naar de eenzaamheid die radicaal wordt als Ravel door een hersentumor steeds verder uit de werkelijkheid wegglijdt. “Het kost wel eens enige moeite om uit bad te komen”: zo begint de roman die eindigen zal met een beschrijving van de componist op zijn doodsbed. De verovering van de wereld door zijn muziek is als een uitroep teken tussen twee stiltes : die van de herinnering aan de voorgeboortelijke amniotische vergetelheid en die van de oneindigheid van de dood. In Ravels huis in Montfort-l'Amaury (tegenwoordig een museum) wordt de persoonlijke intimiteit benadrukt in de vele automaten en andere kunstige voorwerpen terwijl anderzijds vanaf het terras een weidse blik op het platteland de tegenpool vormt. De ruimtelijke lijnen beelden zo net als de levensgeschiedenis de spanning tussen individu en universum uit.

Ook in de eerste roman van Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, wordt een soortgelijke ruimtelijke tegenstelling op spectaculaire wijze uitgewerkt. In dat boek worden alle middelen van de ‘roman noir’ als speciale variant van de avonturenroman aangewend om de strijd uit te beelden tussen verschillende bendes die trachten zich meester te maken van een geheime machine. ‘De mysteriën van Parijs’, zoals beschreven door Eugène Sue en in een modern jasje gestoken door Leo Malet, worden met de nodige ironie gevarieerd, en ze worden

afgewisseld met scènes die spelen op een exotisch eiland in de Stille Oceaan waar ingenieur Caine aan zijn machine sleutelt[**iii**]. Dat eiland is op geen enkele kaart te vinden; het wordt doorkruist door de meridiaan uit de titel zodat men eenvoudig van de ene dag in de andere kan overstappen. Deze basisscheidingslijn werkt besmettelijk in de tekst en leidt tot vele verdubbelingen en schizoïde verschijnselen. Uiteindelijk kunnen de overlevenden slechts ontsnappen door een route te kiezen die pal naar het noorden wijst, langs open lijnen, zo de verticaliteit opzoekend die een ontsnapping aan het horizontale traliewerk mogelijk kan maken[**iv**]. De laatste witte pagina vormt zo de open horizon als afsluiting van het literaire bouwsel dat de complexiteit van de stad (Parijs) weerspiegelt en de verdubbeling ervan in de kunstmatige constructie van de machine.

Wellicht de bekendste roman van Echenoz is *Je m'en vais* (vertaald als *Ik ben weg*) waarmee hij in 1999 de Prix Goncourt won. Het is bij uitstek een stadsboek voorzien van alle mogelijke kriskrasbewegingen waarbij de plaatsen allereerst beantwoorden aan de titel: het is telkens opstappen en verdergaan geblazen in de urbane dynamiek. In *Au piano* dat enkele jaren later verschijnt en waarvan het eerste deel ook in Parijs speelt vinden we een andere variant, namelijk een fascinatie voor bepaalde details van het stedelijk milieu die met een grote precisie beschreven worden. Tussen beide romans in, tussen de tekst van de zwerver en het verhaal van de agorafoob, geeft de novelle *L'Occupation des Sols* een fantastisch zijpad aan waar droom en nachtmerrie binnensluipen om er een soort onirische crypte, een doolhof voor de fantasie van te maken.

Ik ben weg vertelt het verhaal van Félix Ferrer. We zien een afwisseling van episodes betreffende zijn kleurrijke en sterk aan wisselingen onderhevige liefdesleven aan de ene kant en van scènes die zich afspelen in zijn galerie aan de andere kant. Zijn beroep als antiquair brengt hem er ook toe een reis naar het hoge noorden te ondernemen op zoek naar een Inuit kunstschat. Het tweede deel van het boek kent eerst een rampzalig verloop: de schat wordt gestolen en Ferrer krijgt een hartaanval. De schurkenstreken van zijn rechterhand (Delahaye), die men dood waant maar die als dubbelganger (Baumgartner) met de kunstwerken aan de haal gaat, komen uiteindelijk aan het licht en de mooie Héléne doet Ferrers hart weer enthousiast kloppen. Hoewel... aan het eind tijdens de nieuwjaarsnacht zwerft mooie Félix opnieuw alleen door Parijs. Aan het begin was hij vertrokken uit de Parijse voorstad Issy, ook te lezen als *ici* - hier -, en zijn tocht leidt hem naar een ginder dat toch weer via het palindroom 'ici' bij

hetzelfde 'hier' uitkomt. Dat initiële vertrek vond trouwens plaats via het vervoermiddel dat de auteur graag mag gebruiken, namelijk de Parijse metro, waarbij hij dit keer opstapt op het station Corentin-Celton. Zoals bekend vormt de metro een mooie afspiegeling van de stad erboven en Ferrers observaties bevestigen dat. Vanaf het station Madeleine gaat hij dan naar de Rue de l'Arcade en zo wordt het Parijse kader geschetst dat de voorwaarden schept voor het verdere verhaal.

Hoewel de reis naar het hoge noorden hier minder relevant is, is het wel belangrijk te vermelden dat Echenoz door de afwisseling van hoofdstukken die beurtelings spelen in Parijs en bij de Noordpool een spanningsveld creëert. Daarbij kan men soms 'overlopen' constateren zoals wanneer in Parijs een koelwagen gebruikt wordt voor het transport van de gestolen kunstwerken en vervolgens een verder ongewenste medeplichtige in dat voertuig wordt diepgevroren op een parkeerplaats. De commerciële bezigheden van Ferrer spelen zich overigens vooral af in het 9e arrondissement van Parijs waar hij ook een fraai appartement betreft aan de Rue d'Amsterdam. Als goede buur van auteur Jacques Roubaud[v] woont hij daar samen met de mooie Hélène die hem te hulp was geschoten toen zijn hart dienst weigerde. De stijl van Félix is dan goed zichtbaar:

Het is een typisch Hausmann-appartement, zei de makelaar, plafond met stucwerk, visgraatparket, dubbele woonkamer met een dubbele ingang, dubbele deuren met glas, hoge spiegels op marmeren schoorsteenmantels, ruime overloop, aparte kamer voor het personeel en drie maanden borg[vi]

De Parijse ruimverdiener krijgt zo zijn plekje, maar tegelijkertijd speelt de herhaalde vermelding van dubbele elementen in op de obsessieve verdubbeling die het hele verhaal doordeesemt en zo *unheimliche* gevoelens opwekt.

Kunst en commercie zijn bij Ferrer intens met elkaar verknoopt. Successen en mislukkingen van kunstenaars worden met een fikse dosis ironie gepresenteerd, terwijl hun originele creaties vaak hoogst bizarre vormen aannemen; ook de smaak van de klanten volgt wel eens onorthodoxe paden. Maar allereerst moet je natuurlijk over een goed gevulde portemonnee beschikken om in dat wereldje iets voor te stellen. Na de diefstal raakt het geld van Ferrer vlug op, en hij rent van de ene terughoudende bank naar de andere voor een nieuwe lening. Zo komt hij ook terecht in de Rue du Quatre Septembre met haar grote bankendichtheid en dat tochtje leidt tot enige overdenkingen betreffende de stadsontwikkeling:



Rue du 4 Septembre

foto: Sjef Houppermans

Die straat is heel breed en erg kort en het geld doet haar hart kloppen. De grote panden uit de tijd van het Tweede Keizerrijk zijn allemaal gelijkvormig en huisvesten nationale of internationale banken, verzekeringsmaatschappijen, makelaarskantoren, uitzendbureaus, redacties van financiële bladen, beurshandelaren en accountants, beheersmaatschappijen, verenigingen van eigenaars, verkooporganisaties van onroerend goed, advocatenkantoren, handelaars in bijzondere penningen en de verkoolde resten van het *Crédit Lyonnais* [...] Er zijn ook nog duizenden vierkante meters aan gerenoveerde kantoorruimte te huur in de Rue du 4-Septembre en er wordt stevig gebouwd onder strikte elektronische bewaking: de oude panden worden gestript met behoud van de voorgevel inclusief zuiltjes, kariatiden en de beeltenissen van gekroonde hoofden boven de poortingen. De etages worden gerestaureerd overeenkomstig de eisen van het kantoorwezen teneinde ruime lokalen te verkrijgen, met een landschappelijke uitstraling en dubbele beglazing, met als doel er steeds meer geld te verzamelen: zoals overal 's zomers in Parijs zijn de werklui met hun helm op er druk bezig, ze vouwen plattegronden open, bijten in sandwiches en praten in walkietalkies (158).

De auteur houdt er zichtbaar van om zijn zinnen met de inhoud te laten spiegelen en ook tegen het eind een volta (van chique beeltenis naar smakkende bouwvakker) in te bouwen die de bezoeker kan verrassen

In de weidse hal van een van die banken ontmoet de ineenzakkende Ferrer zijn goede Samaritaan in de persoon van Hélène (die -helaas voor hem- ook al vanaf het begin vamp-achige trekjes vertoont).

Anderzijds kunnen we dus in Parijs het reilen en zeilen volgen van Ferrers valse kompaan Delahaye, die na zijn geënceneerde 'verscheiden' als Baumgartner

verder gaat. Die mystificatie vindt zijn beslag op het kerkhof van Auteuil waarheen de (lege) kist vervoerd wordt na een dienst in de Alesiakerk. Zie hier de beschrijving van deze dodenakker:

Het betreft een klein kerkhof in de vorm van een parallellepipedum, aan de westkant begrensd door een hoge blinde muur, en in het noorden aan de kant van de Rue Claude-Lorrain door een administratief gebouw. Aan de beide andere kanten staan woonblokken waarvan de ramen boven het lijnenspel van elkaar kruisende paden een uniek uitzicht op de graven bieden. Het gaat niet om luxe appartementen zoals je die veel ziet in de betere wijken, maar eerder om opgeknapte sociale woningbouw waarbij uit de ramen, boven de stilte van het kerkhof, diverse flarden geluid als sjaaltjes neerdalen, keukengeluiden of badkamergedruis, het doortrekken van wc's, uitroepen bij radiospelletjes, twistgesprekken en kindergekrijs. (76)

Het lijkt wel alsof de auteur die plek heeft uitgekozen vanwege de vreemde 'cohabitatie' van levenden en doden die de subtiele tactiek van Delahaye faciliteert. Al dwalend tussen de graven treft men vreemd-vertrouwde namen aan als Deshayes, stoot men op mysterieuze lege grafkelders, op zerken zonder enig opschrift.



Kerkhof van Auteuil

Foto: Sjef Houppermans

Later komt Baumgartner nog een keer terug op de plek waar hij begraven zou liggen:

Omdat hij niets om handen heeft - wat hem niet zo erg bevalt - gaat hij maar eens langs op het kerkhof in Auteuil dat vlakbij ligt en bescheiden van omvang is en waar nogal wat Engelsen, baronnen en scheepskapiteins rusten. Sommige stenen zijn stuk of verwaarloosd; andere worden hersteld; een van de grafmonumenten dat de vorm heeft van een huisje, versierd met beelden en het woord CREDO op de plaats waar je een deurmat zou verwachten, zijn ze aan het opknappen. Baumgartner loopt zonder in te houden het graf van Delahaye voorbij - keert dan toch op zijn schreden terug om een pot met een azalea recht te zetten - passeert de steen van een onbekende die waarschijnlijk problemen met zijn gehoor had (*Aangeboden door zijn dove vrienden uit Orléans* roept een plaquette uit) en vervolgens het graf van Hubert Robert - *respectvolle zoon, lieve echtgenoot,*

goede vader, trouwe vriend fluistert deze plaquette - en dan is het wel genoeg geweest: hij verlaat het kerkhof van Auteuil en loopt door de Rue Claude-Lorrain richting Michel-Ange. (138)

We constateren dat de diverse overgangsgebieden (want ook het kerkhof is een soort transitruimte) ook voor andere doeleinden worden ingezet dan alleen voor de verplaatsingen van de personages. Dit beantwoordt aan een algemene karakteristiek van de stijl van Echenoz die de lange lijnen van de compositie van de roman combineert met precieze punten waarop de schrijver details opsiert en perfectioneert. Wat het kerkhof betreft vallen naast het 'schimmige' karakter van de bezoeker de ironisch geïnterpreteerde grafschriften op en het spel met de namen van de schilders wanneer een van de straatnamen (naar Hubert Robert, de beroemde ruïenschilder) correspondeert met de naam van een dode, of als Michelangelo de horizon van het onvoltooide opentrekt.

Baumgartner woont sinds zijn metamorfose in die wijk. Hij heeft zijn intrek genomen in een appartement aan de Boulevard Exelmans met uitzicht op de tuin van de Ambassade van Vietnam. Het is een wijk met standing waar filmsterren en succesvolle journalisten zij aan zij gaan. Baumgartner wacht er tot de diefstal in de vergetelheid raakt en draait intussen duimen.

Je weet niet hoe fraai het 16^e arrondissement kan zijn van binnenuit gezien. Je zou geneigd zijn te denken dat het net zo triest is als het er op het eerste gezicht uitziet, maar dat is niet waar. Ontworpen als wallen of als maskers, zijn die strenge boulevards en die doodslaande straten alleen van buiten sinister: achter die muren zitten verbazingwekkend aangename behuizingen verborgen. Dat komt omdat een van de meest ingenieuze listen van de rijke lui erin bestaat dat ze je laten geloven dat het heel saai is waar ze wonen, zodat je bijna medelijden met ze krijgt, dat je met ze meeleeft en ze beklagt om hun fortuin als ware dat een handicap, alsof dat geld een deprimerende invloed op hun leven zou hebben. Kom nou: dat ziet men helemaal verkeerd. (101)



De ambassade van Vietnam

Foto: Sjef Houppermans

Op zijn diverse zwerftochten door Parijs neemt Echenoz de stad de maat en noteert zijn demografische bijzonderheden, op zoek naar allerlei tekens, telkens speels wisselend van perspectief. In *Je m'en vais* functioneert alles met koppels, tegenstellingen, dubbelgangers en herhaling. Zo ook wat de ruimte betreft: prestigieuze wijken als het 8^e et het 16^e contrasteren scherp met het 18^e arrondissement waar in de Rue de Suez het louche sujet Le Flétan huist, suf van de drugs en zwaar armlastig. Hij wordt ingehuurd voor de diefstal en vervolgens ingevroren. Zo ziet zijn stulpje er uit:

Aan de even zijde van de Rue de Suez zijn de meeste deuren en ramen dichtgemetseld met stenen als een *opus incertum*, wat onteigening gevolgd door sloop aangeeft. Één woning is niet helemaal afgedekt: twee ramen op de hoogste verdieping krijgen nog net een beetje lucht. Het vensterglas dat de uitgezakte gordijnen beschermt is met stof beslagen en in een ervan zit een schuine barst met plakband erover terwijl het andere ontbreekt en vervangen is door een uitgevouwen zwarte vuilniszak (86).



Rue de Suez

Foto: Sjef Houppermans

De rest van die plek is navenant. Hier zien we ook weer een typisch stijlkenmerk van Echenoz, die graag objecten en gebouwen tot leven brengt, terwijl mensen juist vaak tot een soort robots worden. De personages van *Je m'en vais* doorkruisen zo voortdurend de stad, teken van dynamiek en rusteloosheid, ontheemding en *Wanderlust*. Hun postmoderne stad is een labyrint en een reeks 'niches', een voortdurende constructie en een permanente sloop, een oord om te dolen en te dwalen, een plaats van vele plaatsen, een 24-uurs carrousel.

In het hart van het werk van Echenoz treffen wij een plek aan die er nog op een andere manier uitspringt, namelijk als plaats van fixatie, obsessieve *topos*, crypte van gevoelens. De auteur zegt over het verhaal in kwestie, *L'Occupation des Sols* (*Het bestemmingsplan*):

Het was een gelegenheidstekst [...] En verder had ik al lang twee ideeën in mijn hoofd die onafhankelijk van elkaar telkens weer opdoken. Enerzijds een jeugdherinnering die men mij had verteld, anderzijds een gebeurtenis die met architectuur te maken had en die plaatsgreep bij de Boulevard de Stalingrad. Ik weet niet meer zo goed hoe dat gelopen is omdat ik die tekst tamelijk vlug geschreven heb, maar die twee gebeurtenissen zijn als vanzelf in elkaar geschoven, alsof ze op elkaar wachtten om samen te gaan in een machientje, alsof ze elkaar completeerden. Maar dat was een toevallige gebeurtenis. (interview met Claude Murcia in *Art Press* 175 - 1992)



Le canal Saint Martin

Foto: Sjef Houppermans

Het verhaal begint als volgt: “Alles was verbrand – moeder, de meubels en de foto’s van moeder – voor Fabre en zoon Paul was er meteen veel werk aan de winkel [...]” (7) Hun nieuwe woning heeft als voordeel dat ze kort bij de Quai de Valmy ligt waar op een muur van een flat (de Wagner) de enige afbeelding staat die van moeder Sylvie is overgebleven, een gigantische reclame voor een parfummerk. Vader en zoon gaan er geregeld naar toe. Op een kwade dag moet het gebouw naast de Wagner vervangen worden: de kleur van de afbeelding wordt er alleen maar mooier van maar het gazon dat ervoor ligt wordt voortaan verwaarloosd. Zo kan blijkbaar langzaam het bouwplan rijpen dat eruit bestaat dat naast de Wagner een nieuwe flat wordt opgetrokken die nu wel de afbeelding helemaal gaat afdekken. Na het bouwplan uitgebreid bestudeerd te hebben stelt Fabre alles in het werk om het appartement te kunnen betrekken dat net op dezelfde hoogte ligt als het gezicht van Sylvie, en hij haalt zoon Paul over met hem mee te komen. Samen gaan ze op een warme zondagmiddag aan de slag en breken de muur open. Het verhaal eindigt als ze nog volop bezig zijn: “Er wordt gekrabd en gekrabd en dan wordt het ademen moeilijk, er wordt gezweet, het begint vreselijk warm te worden” (22)

Zo eindigt het verhaal terwijl ruimte en verlangen totaal in elkaar overlopen. De tekst en zijn bouw- en verbouwmechanismen richten langzaam maar zeker een grafcrypte op, een mausoleum voor een dame en twee heren. Als je het ritme en de niveauvorming volgt die het verhaal voorstelt, bemerk je al vlug dat de plek waar uiteindelijk een opening geforceerd wordt eerder ter hoogte van het moederlijk geslacht te vinden is.

Dit samenvloeiën van herinnering en constructie vindt dus zijn beslag aan de Quai de Valmy op de oevers van het Canal Saint-Martin, en dat kader aan het water

gaat goed samen met de betekenis van de moeder. Maar bij het flaneren in die omgeving wordt het in de tekst nooit helemaal duidelijk hoe omstandigheden en voorwaarden samen kunnen gaan. De plek bevindt zich “in de richting van de Rue Marseille, de Rue Dieu”, preciseert de tekst, en als je ter plaatse goed rondkijkt ontdek je dat het dan wel om de Rue Beaurepaire (letterlijk: mooie schuilplaats) moet gaan. De vertelling illustreert die verborgen naam in samenhang met het beeld van Sylvie.



Rue Beaurepaire

Foto: Sjef Houppermans

Het verhaal krijgt door dit soort aanwijzingen iets van een speurtocht, zoals ook in *Au piano* met betrekking tot het adres van Bernie, de factotum van concertpianist Max Delmarc: “het nieuwe appartement van Bernie op nummer 42 was inderdaad ruimer dan dat in de Rue Murillo, maar ook veel luidruchtiger omdat het rechtstreeks op de boulevard uitkwam”(213). Max neemt er zelfs zijn intrek als hij het Montmorency verlaat, het hotel op de boulevard Magenta waar hij was terecht gekomen bij zijn terugkeer in Parijs. De tekst geeft geen andere details over dat nummer 42 op de boulevard du Temple, maar als men zich de moeite getroost het gebouw te gaan bekijken, bemerkt men via de plaquette op de gevel dat een illustere voorganger er gewoond heeft. Dat is Flaubert, voor Echenoz een voorbeeld bij uitstek vanwege zijn stilistisch raffinement en zijn narratieve vondsten. Ook bij Flaubert treft men trouwens een spanningsboog aan tussen de kluizenaar van Croisset en de reizende avonturier.



Rue du Temple

Foto: Sjef Houppermans

Het antagonisme tussen deterritorialisatie en reterritorialisatie dat in de *Occupation des sols* als allegorie verschijnt, vult de landkaart van Echenoz overal in, waarbij het verlangen heen en weer gaat tussen de utopie van heel zekere plaatsen en de voortgaande verglijdingen van de flaneur.

Een laatste voorbeeld komt uit *L'Équipée malaise*, een roman die o.a. Balzac pasticheert (*Les Parents pauvres* met name). Een existentieel gevoel van ongemak (*malaise*) wordt er beschreven tijdens de perikelen die de personages op hun tochten meemaken. In Maleisië (la Malaisie), als locatie waar de jungle het beest in de mens wakker schudt, maar ook in Parijs, waar men elkaar in de stadsjungle onherroepelijk misloopt. Wellicht dat oom Charles een uitweg aangeeft : hij is clochard geworden en slaapt onder bruggen, hoewel hij bij tijd en wijle een warme douche en een zoele sponde bij zijn vriendin Gina de Beer niet afslaat. Maar de stad lijkt toch voor de anderen meer op het beeld dat Justine, de jonge heldin uit de roman, begerig en begeerd als ooit tevoren Sades Justine, zich vormt van de stad als zij vanaf de vijfde etage uitkijkt, op zoek naar een wat romantischer voortzetting van haar burgerbestaan:

Buiten, voorbij de bomen, ontvouwde zich een diorama van ateliers met glaswanden en van winkels onder appartementen die oplossen in de ingevallen nacht. Op het plein draaiden autolampen rond als sidderroggen op zoek naar een opening in de rotswand van het parkeerterrein. De ramen waren gele vierkantjes en witte rechthoeken, kaders binnen kaders: op de televisie spuwde een grote kansmachine felgekleurde balletjes uit. (18)

Het oplossen in de nacht, de alom aanwezige illusie van de lichten van een diorama en van de televisie die de blikken opslurpen en de levens doen afbuigen, geeft de stille kracht van de stad aan. Het zoeken naar een opening om het

eeuwige zwerven te onderbreken getuigt van het verlangen vergetelheid te zoeken in haar schoot.

In 2010 voltooide Echenoz zijn biografische drieluik met de publicatie van *Des Éclairs*. Het is het veelbewogen leven van Nikola Tesla, door de auteur herdoopt als Gregor. Dat is (volgens Echenoz) eerder een herinnering aan Mac Gregor (Gary Cooper) uit de *The Lives of a Bengal Lancer*, de film van Henry Hathaway, dan een verwijzing naar Kafka. Maar als je ook aan *Amerika* denkt is Kafka misschien toch wel op de achtergrond aanwezig, zei de auteur in een interview met Alain Veinstein (France Culture 25-11-2010). In dat gesprek werd ook de achtergrond van de biografische romans verduidelijkt: het gaat om levens die door een obsessie in beslag worden genomen, levens die niet rechtlijnig verlopen, maar waarin dramatische omstandigheden een complex ritme veroorzaken. Zo wordt de essentie van een bestaan blootgelegd. Dat is een dramatisch patroon, in het geval van Tesla volgens de lijnen van roem en neergang. Tesla is een wetenschapper geboren in Smiljan in 1856, die “alles uitvindt wat men in de komende eeuw gaat gebruiken” (kafhttekst). Zijn sociale onaangepastheid is er de oorzaak van dat hijzelf maar weinig profiteert van zijn vondsten en arm sterft. De temmer van de elektriciteit wordt geveld door de monsters van het kapitalisme. In zijn eenzaamheid werd hij nog “slechts vergezeld door bliksemschichten en het theater van de vogels” (ibidem). Dat theater zijn dus de duiven die hij vertroetelt (en die de verteller daarentegen als tegenwicht verafschuwt). Dat leven met zijn hoogte- en zijn dieptepunten speelt zich af tegen de skyline van New York.

Zoals zo vele jonge mannen uit die tijd gaat Tesla (Gregor) op zoek naar roem in Amerika. Daar wordt hij de rivaal van Thomas Edison door bij zijn experimenten met elektriciteit als eerste met wisselstroom te werken. Hij triomfeert als hij zijn intrede mag maken in het Waldorf Astoria, het chicste hotel van New York waar hij een persoonlijke suite krijgt voorzien van alle luxe. Maar als de mecenasen hem in de steek laten is het snel gedaan met die voorspoed. Eerst kan hij nog in een middenklasse hotel terecht maar het gaat snel bergaf:

Het is waar dat zijn lichaam en het decor veranderd zijn. De hotelruimte om hem heen is kleiner geworden en hij beschikt nog maar over een klein kamertje boven de binnenplaats [...] Als hij door het raam kijkt, kan hij niet meer over de immense stad New York uitkijken zoals dat nog kon vanaf de vijftiende etage van het Saint Regis hotel die de hele stad tot aan de rivier aan zijn voeten had liggen. Het was afgelopen met die grootse luchten welke de bliksemstralen striemden. In

het New Yorker hotel waar hij nu verblijft kijkt hij uit op een blinde muur met achter hem een opgezette duif. (162)

Die dramatische weergave van de ruimte komt ook in ander verticale lijnen tot uiting, bijvoorbeeld in Tesla's voorkeur voor torens waarvan hij meerdere exemplaren laat bouwen. Een van die torens werd opgericht in de woestijn van Colorado om zo krachtige atmosferische ontladingen tot stand te brengen. De andere werd op Long Island gebouwd als onderdeel van een groots project om een elektrisch circuit rond de hele aarde te verwezenlijken waarvan iedereen vrij gebruik zou kunnen maken. Het idealisme van de romantische schepper kon natuurlijk niet opboksen tegen de geldzucht van een John Pierpont Morgan bij wie hij in dienst was. De toren wordt aan zijn lot overgelaten zoals ooit de bouwsels van die andere ziener die William Beckford heette. Na een verkeersongeval gaat het met Tesla's gezondheid steeds slechter en hij overlijdt in 1943:

Op een ochtend blijft hij in bed en vraagt aan de werkster om een kaart aan de deur te hangen met het verzoek hem niet te storen. Ondanks het lawaai dat de uitgehongerde vogels maken duurt het drie dagen voordat men toch de kamer binnendringt. (174)

Deze heilige van de 'colombofilie', die in zijn geest de hoogste hemelen van de moderniteit had doorkruist, eindigde aldus zijn bestaan neergevallen in vergetelheid.

De helden van Echenoz houden niet op de stad te doorkruisen en haar luchten af te speuren; rusteloos zwerven ze rond tot de schoot van de aarde menigeen van hen opneemt.

Zijn nieuwste boek, dat in 2012 verscheen, boort weer een heel andere bron aan. 14 verhaalt hoe vijf mannen naar het front vertrekken in de Eerste Wereldoorlog en hoe ze terugkomen, of niet terugkomen en zo ja hoe anders alles dan is. In de laatste pagina's gaat Anthime, de hoofdpersoon, na te zijn hersteld van zijn verwondingen, met zijn Blanche naar Parijs. Hij ziet er weer soldaten vertrekken op het Gare de l'Est, maar alle enthousiasme lijkt verdampt; in het hotel vindt dan de scène plaats die de roman een aarzelend happy end bezorgt.

"Later toen iedereen zich had teruggetrokken, kon je veronderstellen dat men allemaal in zijn eigen kamer ging slapen, maar midden in de nacht is Anthime wakker geworden. Hij is opgestaan, de gang overgelopen, heeft de deur van de kamer tegenover de zijne geopend en is in het donker naar het bed van Blanche gegaan die ook niet sliep. Hij is bij haar gaan liggen en heeft haar in zijn arm

genomen; vervolgens is hij bij haar naar binnengegaan en heeft zijn zaad uitgestort. En in het daaropvolgende najaar, precies op het moment dat de slag bij Mons plaatsvond die de laatste van de oorlog zou zijn, is een kind geboren van het mannelijk geslacht dat ze Charles hebben genoemd”.

De stad geeft en de stad neemt, de stad heeft welgedaan.

NOTEN

[i] Jean Echenoz, *Jérôme Lindon*, Parijs, Minuit, 2001, p. 32, 46.

[ii] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod (1^{re} édition Paris, P.U.F., 1960). Durand heeft zijn ideeën met name naar aanleiding van Stendhal uitgewerkt.

[iii] In vele detectives wordt Parijs gekenmerkt door de tegenstelling tussen de helverlichte wijken van orde en luxe en de donkere krochten van de misdaad (vaak gesitueerd aan de rand van de stad, in de 'zone').

[iv] De aanwezigheid van een personage dat Russel heet doet vermoeden dat het beroemde procédé van Raymond Roussel waar het verhaal ontstaat uit een spel met homoniemen (zoals in het speurdersverhaal van *Poussière de Soleils*, diens toneelstuk uit 1926) op de achtergrond meespeelt. 'Les lettres sur les bandes' (letters op de randen van een biljard geschreven) veranderen zo bij Roussel in brieven over bendes (dit voorbeeld is te vinden in zijn posthume publicatie *Comment j'ai écrit certains de mes livres*). Dit spel met 'bandes' wordt door Echenoz voortgezet en bepaalt de sfeer van de stad.

[v] Oulipo-auteur (van onder andere *La Belle Hortense*) die net als Echenoz graag speelt met vormen en genres.

[vi] Pagina 28 van de Franse tekst; de vertaling van Echenoz is overal in dit artikel van mijn hand, de verwijzingen betreffen steeds de Franse tekst.

BIBLIOGRAPHIE

Werk van Jean Echenoz

Le Méridien de Greenwich, roman (Minuit, 1979).

Cherokee, roman (Minuit, 1983 et « double » n°22, 2003).

L'Équipée malaise, roman (Minuit, 1987 et « double » n°13, 1999).

**L'Occupation des sols*, (Minuit, 1988).

**Lac*, roman (Minuit, 1989).

Nous trois, roman (Minuit, 1992).

Les Grandes blondes, roman (Minuit, 1995 et « double » n° 34, 2006).

Un an, roman (Minuit, 1997).

**Je m'en vais*, roman (Minuit, 1999 et « double » n°17, 2001).

Jérôme Lindon (Minuit, 2001).

**Au piano*, roman (Minuit, 2003).

**Ravel*, roman (Minuit, 2006).

**Courir*, roman (Minuit, 2008)

**Des éclairs* (Minuit, 2010)

14 (Minuit 2012)

* vertaling in het Nederlands beschikbaar

Secundaire literatuur over Echenoz

Schoots, Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *l'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

Blanckeman, Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard* Lille, Presses du Septentrion, 2000.

Bessard-Banqui, Olivier, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses du Septentrion, 2003.

Jérusalem, Christine, *Jean Echenoz, géographies du vide*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

Houppermans, Sjef : *Jean Echenoz*, Paris, Editions Bordas, 2008.

Andere genoemde publicaties

Balzac, Honoré de, *Les Parents Pauvres (Le Cousin Pons ; la Cousine Bette)*, Paris, Gallimard, Folio, 2007.

Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F., 1960.

Roussel, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1973.(1935)

Roussel, Raymond, *Poussière de soleils*, Paris, Pauvert, 1973 (1926)

Roubaud, Jacques, *La Belle Hortense*, Paris, Ramsay, 1985.

Beckett, Samuel, *More Pricks than Kicks*, New York, Grove Press, 1972 (1934)

Schwob, Marcel, *Vies imaginaires*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1896.

Kafka, Franz, *Amerika*, München, Wolff, 1927.

Perec, Parijs en de ‘gewone dingen’



Kort voor zijn dood in 1982 was Georges Perec bezig met een project getiteld *L'herbier des villes*: het herbarium van de stad. Daartoe verzamelde hij gebruikte metrokaartjes, foldertjes, tickets, strooibiljetten, krantenknipsels, zwerfpapier, alle tastbare sporen die hij tijdens zijn zwerftochten door de stad in zijn zak had gestoken, in plaats van ze in de prullenbak te werpen zoals iedereen. Hoe het boek dat daaruit voort had moeten komen eruit had gezien weten we niet. Misschien inderdaad als een herbarium:

een album waar al die ‘sporen’ een plaats hadden gekregen? Maar een herbarium is meer dan een willekeurige verzameling planten, deze moeten ook benoemd worden naar soort - geïdentificeerd - , beschreven en geclassificeerd. Daarmee zijn we bij een typische Perec-vraag beland: hoe die ‘sporen’ te rangschikken, te classificeren? Het woord herbarium in combinatie met een wandelaar roept nog een andere associatie op: die met van Jean-Jacques Rousseau, de “eenzame wandelaar” die in de jaren 1770 rondzwierf rond Parijs. In de parken en landgoederen maar ook in Ménilmontant, toen nog een landelijk dorp maar in 1860 bij Parijs gevoegd: het werd het 20e arrondissement, de buurt waar Perec in zijn vroegste kinderjaren woonde en die hij beschrijft in *W* of de jeugdherinnering en in *“De Rue Vilin”* (Perec, 2003, 83-93). Het grootste verschil is dat Rousseau de stad ontvluchtte en zijn toevlucht zocht tot de natuur, terwijl Perec een typische stadswandelaar is: zijn herbarium bevat geen enkele plant, hij is een “botanicus van het asfalt” - zo noemde Walter Benjamin de 19e eeuwse flaneur (Benjamin, 1974, 34).

Het stadsherbarium van Perec was een soort archief, een bewaar- of opslagplaats van de stad. Zo probeerde hij sporen van het stedelijk leven voor teloorgang te behoeden en een tastbare herinnering daaraan te creëren. Maar het bijzondere aan dit archief is dat hij nu juist het meest vluchtige, het meest gewone, het banale bewaarde. Daarmee ligt dit laatste project van Perec in het verlengde van zijn overige werk rond de ruimte en de stad, dat gericht is op wat hij noemt

'l'infra-ordinaire'. In tegenstelling tot het extraordinaire, het buitengewone, dat met vette letters in de krant staat, gaat het om het gewone, het alledaagse, het banale zelfs. Alles - gebaren, handelingen, ruimtes, voorwerpen - waarmee we in ons dagelijks leven te maken hebben, en wat daardoor zo vanzelfsprekend is geworden dat we het niet meer opmerken. In het korte essay '*Nader tot wat?*', waar hij de term introduceert, roept Perec op om onze dagelijkse omgeving eens aan inspectie te onderwerpen: "Beschrijf je straat. [...] Inventariseer wat er in je zakken of in je tas zit. Stel jezelf vragen over de herkomst, het gebruik en de geschiedenis van elk voorwerp dat je eruit tevoorschijn haalt. Bestudeer je theelepeltjes. Wat zit er achter je behang? Hoeveel handelingen vereist het om een telefoonnummer te draaien? Waarom?" [...] (Perec, 2003, 145-46).

Dit noemt hij ook wel "*les choses communes*", de 'gewone dingen' (Perec 2003, 145): een term die hij hier tussen aanhalingstekens zet, om verschillende redenen. Het doet denken aan de titel van het tijdschrift - *Cause commune* - waar dit artikel aanvankelijk verscheen. Ten tweede is "*les choses communes*" de overkoepelende titel waaronder hij in de jaren zeventig zijn eigen teksten over 'l'infra-ordinaire' wilde bundelen. Het eerste deel van *Les choses communes* is *Je me souviens* (1978), een reeks van 480 korte herinneringen aan 'gewone' voorwerpen, gebeurtenissen en personen uit zijn eigen jonge jaren - de jaren vijftig. Tezamen vormen zij een soort collectief geheugen van die tijd. Het tweede deel van *Les choses communes* zou bestaan uit een reeks beschrijvingen van plekken in Parijs en zou heten: *Tentative de description de quelques lieux parisiens* (Perec, 2003, 12).

In '*Aantekeningen over wat ik zoek*' stelt Perec deze 'sociologische vraag', die bepalend zou zijn voor een deel van zijn werk: "*hoe kijken we naar de wereld van alledag?*" (Perec 2003, 12). In *L'infra-ordinaire* merkt hij op: "Misschien gaat het erom dat we eindelijk onze eigen antropologie ontwikkelen: een antropologie die spreekt over ons, die op zoek gaat naar wat we zolang bij anderen hebben geroofd. Niet meer het exotische, maar het endotische." (Perec 2003, 145) Sociologie, antropologie: Perec hanteert beide termen, al is het met aanhalingstekens en een zekere voorzichtigheid. Toch spelen de menswetenschappen - die in de jaren zestig en zeventig tot grote bloei kwamen - een belangrijke rol in zijn werk. In zijn mooie studie *Everyday Life* beschouwt Michael Sheringham Georges Perec, naast Henri Lefebvre, Roland Barthes en Michel de Certeau, als één van de grote figuren die het dagelijks leven als thema

aan de orde stelden (Sheringham 2006). Een andere menswetenschap die Perec aantrok was de etnografie - ofwel de wetenschap van vreemde volkeren. Hij wilde de etnograaf zijn van zijn eigen habitat - Parijs - , de stad en haar bevolking observeren als betref het een uitheemse stam in een ver land. Bekende straten, buurten worden ineens exotisch, vreemd. Niet zozeer beschrijven als wel inventariseren was daarbij zijn eerste doelstelling: alles op schrift stellen om de herinnering eraan te bewaren. Daartoe legde hij zich, net als etnografen, methodes en regels op, bijvoorbeeld het observeren van iets op regelmatig terugkerende tijdstippen en het noteren zonder te interpreteren.

Lieux

Maar Perecs beschrijvingen van de stedelijke ruimte hebben niet alleen deze algemene, sociologische of etnografische strekking. Het zijn ook persoonlijke teksten, met een autobiografische dimensie. Het verlangen om te bewaren hangt bij hem nauw samen met de Tweede Wereldoorlog. Als kind verloor hij zijn vader aan het front in 1940 en zijn moeder werd naar Auschwitz gedeporteerd in 1943. Hij overleefde de oorlog dankzij onderduik in de Franse Alpen. Na de oorlog werd hij in Parijs opgevangen door zijn oom en tante van vaderskant, die zijn pleegouders werden. Als oorlogswaas groeide hij op met het gevoel dat de vaste grond onder zijn voeten was weggeslagen. Van zijn vader en moeder kon Perec zich niets herinneren, van zijn vroegste jaren met hen ook weinig. Dit vacuüm leidde ertoe, dat hij zijn levenlang geprobeerd heeft, iets van dat verleden weer boven water te krijgen. "Ik heb geen jeugdherinneringen", zo luidt de bekende eerste zin van *W of de jeugdherinnering* (1975).

Het meest veelomvattende project waarmee hij zijn verleden weer tot leven probeerde te wekken was zijn autobiografische en etnografische project *Lieux*, waarmee hij begon in 1969. Hij had twaalf plekken in Parijs uitgekozen waarmee hij een persoonlijke binding had. Het zijn meest plekken waar hij gewoond heeft (de Rue Vilin, de Rue de l'Assomption, de Rue Saint Honoré en ook de Place Jussieu, waar hij in de buurt gewoond heeft), of waar familie, vrienden of geliefden van hem gewoond hadden (Avenue Junot, Rue de la Gaité, Place d'Italie, Ile S. Louis). Of het zijn plekken die verbonden zijn met een bijzondere gebeurtenis in zijn leven: het Rond-Point Franklin-Roosevelt, waar hij als twaalfjarige jongen een hele dag doorbracht toen hij van huis was weggelopen.

Lieux was een omvangrijk project, waarvoor Perec zich strakke regels stelde. Twaalf jaar lang, van 1969 tot 1981, wilde hij maandelijks, volgens een

vastliggend schema, twee teksten schrijven over twee verschillende plekken. De ene tekst was een *'Réal'*: een ter plekke ontstane, uitputtende beschrijving van de straat of plek zelf. De andere was een *'Souvenir'*: daartoe zou hij, thuis of in een café, uit zijn hoofd zijn herinneringen aan een tweede plek, op dat moment, noteren. Alle teksten borg hij op in verzegelde enveloppen, pas na afloop van het project zou hij die openen. Van het resultaat - niet minder dan 288 teksten! - had Perec hoge verwachtingen. Het moest "het spoor zijn van een drievoudige veroudering: die van de plekken zelf, die van mijn herinneringen en die van mijn schriftuur." (Perec 1974, 110, mijn vert.) Dat spoor ligt tot op de dag van vandaag in het archief verborgen, want hij stopte vroegtijdig met zijn project en het is tot dusverre niet in zijn geheel gepubliceerd. Wel bleef hij volop bezig met zijn onderzoeken over het 'infra-ordinaire' en Lieux werd een ware goudmijn voor latere werken. In de jaren 70 publiceerde Perec een aantal van de *'Réels'* in tijdschriftvorm, en hij bleef de plekken beschrijven, maar via andere media. De *'Réels'* konden toentertijd alleen maar als sociologische teksten gelezen worden, echter met de huidige kennis is het onontkoombaar geworden, ze ook in een autobiografisch licht te lezen. Ik wil hier kort stilstaan bij twee van deze series: *'Allées et venues rue de l'Assomption'* en *'Stations Mabillon'*. Van zijn 13e tot zijn 18e jaar, tussen 1949 tot 1954, woonde Perec op nr. 18 van de Rue de l'Assomption. De Carrefour Mabillon, in het 6e arrondissement, is verbonden met Perecs liefde voor Paulette, zijn vrouw.

Elke serie bestaat uit zes teksten, omdat Perec tussen 1969 en 1975 - de jaren waarin het project liep - de plekken eens per jaar, dus in totaal zesmaal bezocht. Het gaat derhalve ook om het noteren van veranderingen ten opzichte van het jaar daarvoor: welke gebouwen worden opgeknapt of gesloopt? Welke zijn van bestemming veranderd? Op welk huisnummer is een andere winkel gekomen? Sommige straten - zoals de Rue de l'Assomption in het deftige 16e arrondissement - veranderen amper, waardoor de hele exercitie Perec gaat vervelen ("etc. Ik ben het beu om te noteren", schrijft hij op een gegeven moment!), andere, zoals de Rue Vilin, in het volkse noorden van Parijs, vallen juist in de zes jaar dat hij er regelmatig terugkeert ten prooi aan de stadsvernieuwing, om tenslotte geheel te verdwijnen (tegenwoordig ligt daar een park). Perec was dus net op tijd om de teloorgang te documenteren. Zijn ouderlijk huis, het enige tastbare spoor van zijn overleden ouders en verdwenen jeugd, wordt gesloopt waar hij bijstaat, evenals de hele straat (Perec 2003, 83-93).

'Allées et venues rue de l'Assomption', *'Stations Mabillon'*: de titels geven aan dat

Perec de stadsruimte op verschillende manieren in kaart probeerde te brengen. Als het een straat betreft, zoals in de Rue de l'Assomption-serie, loopt hij letterlijk heen en weer en noteert achtereenvolgens bij alle nummers van de straat wat hij ziet (wat is de bestemming van het gebouw? woning? winkel?), aan de even en aan de oneven kant. Als het daarentegen een plein betreft, zoals bij Mabillon, gaat hij in een café zitten en noteert alles wat hij van daaruit ziet (het woord 'stations' slaat op dit zitten). Zo ontstaan er "réels debout" en "réels assis", om met Philippe Lejeune te spreken (1991, 182). Op de Carrefour Mabillon zit de kijker stil, terwijl de omgeving in beweging is, langs hem heen trekt: passanten, verkeer etc. Er ontstaat daardoor een soort simultaanpoëzie:



Rue du Four

Ills.: commons.wikimedia.org

Het is prachtig weer, heel zacht. Het terras van het café (ik noem het het Aquarium, maar het heet het Atrium) zit bijna vol. Heel veel mensen op straat. In de rue du Four zijn de uithangborden al verlicht. Het Taride-gebouw: op de eerste verdieping de letters LD; op de begane grond, schuttingen met reclame: Hush Puppies de schoenen die van het leven houden; meer dan ooit is wol echt (een herder met een pet die een lammetje vasthoudt); de winkel ernaast heet Lipp's (kleren waarschijnlijk); aan de overkant, een witte mast met de driekleur in top en onderaan een affiche van de Georges La Tour-tentoonstelling in de Orangerie [...] Nog steeds een flinke menigte. Soms, vaak mooie vrouwen. De gebruikelijke krishnamurti-idioten of hun leerlingen lopen langs, in hun handen klappend. Een groene vrachtwagen, van een Engels type, veroorzaakt een kleine opstopping. Getoeter. Gele vrachtwagen van de PTT. Bus 63. [...] (Perec 1980, 35, mijn vert.)

Al spreekt Perec elders van een 'sociologie' of een 'ethnografie', toch beschrijft hij

niets, hij somt het alleen op, in de volgorde waarin hij het ziet. Daarmee ontstaat een inventaris van de plek, een lijst die soms gortdroog is:

(...) no. 27: kleermaker Dames en Heren

Wasserij

Achtereenvolgens, tussen no. 40 en 46:

Boekwinkel van het lyceum

Georgia (huurovereenkomst aangeboden)

Kapsalon

Fijne kruidenier Jean-Michel

Antiquair

Fruits de mer Vis

Op de hoek van de rue Davioud , een apotheek. [...] (Perec 1979, 30, mijn vert.)

In de teksten van de *Rue de l'Assomption* vind je ook minder kleine gebeurtenissen dan in bijvoorbeeld *Stations Mabillon*. In een stille straat in een nette buurt gebeurt natuurlijk ook veel minder dan op een van de drukste kruispunten van Parijs! In de *Rue de l'Assomption* is Perec vooral op zoek naar stabiliteit, naar gebouwen en zaken die onveranderlijk zijn: hij constateert dat de bakkerij Jouen niet veranderd is, het opleidingscentrum van de RATP nog steeds hetzelfde is, evenals het Lycée Molière etc. Toch is hij alert op modernisering, renovatie, verbouwing en zelfs op verhuizingen: wie woonde er vroeger op dit nummer en wie woont er nu? Welke appartementen zijn op dit moment te huur of te koop? Maar de stedelijke ruimte is niet alleen van steen, zij is ook van tekst gemaakt, overal zijn er letters te lezen: uithangborden van winkels natuurlijk, of een vermakelijk bord bij een viswinkel: "De vissen zitten in de koelkast". Een dergelijke tekst geeft een absurdistisch tintje aan deze saaie straat ("La rue de l'Assomption m'emmerde", noteert Perec tussen haakjes op vrijdag 31 december 1971). Graffiti ("Tout Etat est policier", een anarchistische leuze die in schril contrast staat met de omringende keurigheid) of affiches of filmaankondigingen op een schutting hebben hetzelfde effect. Al die teksten noteert hij in extenso, waardoor zijn eigen tekst een collage wordt. Je kunt het als een verwijzing zien naar surrealistische teksten over de stad zoals de beroemde *Le paysan de Paris* van Louis Aragon (1926) of Raymond Queneau's gedichten in *Courir les rues* (1967).

Tussen al deze huisnummers staat dan onopgemerkt nummer 18, waar Perec in zijn middelbare schooltijd woonde. Heeft deze tekstserie een autobiografische

dimensie? Komt Perec er iets te weten over zijn verleden? Of is het niet meer dan een jaarlijks eerbetoon aan zijn oom en tante, die hij bij die gelegenheid soms bezoekt? Zes jaar lang, tussen 1969 en 1975 - hij is dan in de dertig en woont ergens anders in Parijs - komt hij langs nummer 18 en we vinden niet meer dan heel korte aantekeningen over de kleur van de luiken of de hangende tuinen. Toch liggen in die gortdroge zinnnetjes de sleutelgebeurtenissen van die jaren besloten, zonder dat ze expliciet genoemd worden:

Vrijdag 31 december 1971, 13 u: Er brandt licht op de 3e verdieping (een van de ramen van de zitkamer van mijn oom en tante)

[Maandag 15 mei 1972, rond half een: op die dag wordt nr. 18 overgeslagen.]

17 april 1973 rond twaalf uur: De ramen van de 3e verdieping zijn gesloten.

28 oktober 1974 (maandag) , rond drie uur 's middags: Ik wilde naar mijn tante maar zij was niet thuis; ik hoorde later dat zij weer in het ziekenhuis lag . [...] Op nummer 18 zijn de luiken gesloten.

[In 1975 wordt nummer 18 ook overgeslagen].(Perec 1979, 34)

Perecs oom overleed op 24 juli 1973, zijn tante op 14 november 1974, ongeveer twee weken na zijn laatste bezoek aan de straat. Het is of die gesloten ramen - net als de dichtgetimmerde ramen en deuren in de 'Rue Vilin'- indirect spreken over dat verlies. Deze verschuiving is typerend voor het hele Lieux project: plekken beschrijven in plaats van mensen, herinneringen...

Het bezoek van 28 oktober 1974 heeft trouwens een wat ander karakter dan de eerste vier. Perec loopt niet alleen op en neer door de straat, maar zet zich in een cafeetje met een ter plekke gekocht opschrijfboekje. Minutieus noteert hij wat hij drinkt ("een kwart Vichywater en een espresso, 3,70 francs service inbegrepen."). Voor het eerst een aantekening over het weer: "'T is mooi weer. Droog. Koud. Zon." Net als in *'Stations Mabillon'* noteert hij alleen wat hij ziet binnen zijn beperkte blikveld: "Vanaf mijn plek zie ik een schoenenwinkel, een brillenwinkel en het Ranelagh Hotel [...]. Zelfs als ik me vooroverbuig zie ik de slagerij niet, waarvan ik weet dat die op nummer 54 zit." . Nu noteert hij ook verkeersbewegingen: "Op de Avenue Mozart komt bus 22 langs, die naar de Opera gaat. Op de Rue de l'Assomption komt bus 52 langs die naar de Opera gaat." Het gaat om de eenmalige, kleine gebeurtenis, maar ook om de wetmatigheid die erachter zit: het busnetwerk. Iedere voorbijganger is een dergelijke 'micro-gebeurtenis', die genoteerd moet worden: "Mensen komen langs, auto's. Een man in een regenjas en met een pet op kijkt naar de vitrine van

de opticien.” (Perec 1979, 33).

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien

Deze laatste 'Rue de l'Assomption' lijkt sterk op een ander, gelijksoortig onderzoek naar het straatleven dat Perec tien dagen eerder deed, in diezelfde maand oktober 1974. Deze tekst, later gepubliceerd onder de titel *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, maakt geen deel uit van *Lieux*. Het is het verslag van een driedaagse 'zitting' op de Place Saint Sulpice. Het zou dus ook "*Stations Saint Sulpice*" kunnen heten. Maar er zijn een paar belangrijke verschillen met *Lieux*, waardoor Perec een andere richting lijkt in te slaan. Voor het eerst 'werkt' hij aan een plek waar hij geen enkele persoonlijke band mee heeft (voor zover ik weet althans). De directe autobiografische dimensie verdwijnt daarmee, het onderzoek krijgt een sterker etnografisch karakter. Bovendien lijkt de tijdsfactor verdwenen: Perec komt hier niet twaalf jaar lang terug, maar slechts drie dagen lang, achter elkaar, op 18, 19 en 20 oktober 1974.

Drie dagen lang zit hij in diverse cafeetjes op het plein en noteert alles wat hij ziet. Regelmatig wisselt hij van café zodat zijn blikveld weer anders is. Het resultaat is een soort logboek waar zijn observaties in telegramstijl zijn opgetekend, in de volgorde waarin hij ze doet. Elk van de drie delen opent met een overzichtje van de omstandigheden, bijvoorbeeld:

De datum: 18 oktober 1974

De tijd: 10h30

De plaats: Tabac Saint Sulpice

Het weer: Koud. Droog. Grijs hemel. Enkele opklaringen. (Perec 1995, 12, mijn vert.)

Zo geeft Perec zijn tekst een (pseudo)wetenschappelijk karakter, dat in een komisch contrast staat met het banale karakter van de meeste observaties die hij doet. Ook tijdens de sessies tekent hij nauwkeurig de tijd aan, waardoor we ongeveer weten hoe lang de sessies duren. De eerste dag zit hij er meer dan zes uur lang, de tweede viereneenhalf uur, de derde nog maar ruim twee uur. De sessies duren steeds korter, waarschijnlijk omdat de vermoeidheid toeslaat. De regels die hij zichzelf heeft opgelegd blijken te zwaar: "Het is vijf over vier. Vermoeide ogen. Vermoeide woorden." (1995, 30); en bij de laatste sessie op zaterdagmiddag: "Ik zit hier, zonder te schrijven, al sinds kwart voor een; [...] ik kijk met doffe blik naar de overvliegende vogels, de mensen en het verkeer." (45). Hoewel de observator op het eerste gezicht zit niets te doen in een café, terwijl de

grootstedelijke bedrijvigheid langs hem heen trekt, is hij eigenlijk keihard aan het werk, lijkt Perec te zeggen. Er is een gespannen aandacht en concentratie voor nodig, die geen mens lang kan volhouden. Daarnaast is er het besef dat hij zichzelf voor een onmogelijke opgave heeft gesteld: ten eerste kan hij niet naar alles tegelijk kijken, de blik blijft beperkt; ten tweede is het onmogelijk om al datgene wat hij ziet ook op te schrijven. Een criticus heeft daarbij terecht opgemerkt dat het door Perec gekozen medium - de pen in plaats van bijvoorbeeld de camera - niet het modernste en ook niet het meest efficiënte was wat hij kon kiezen (Schilling, 2006, 123) .

De Place Saint Sulpice 'uitputten' in de zin van uitputtend beschrijven is natuurlijk uitgesloten. Maar het woord 'épuisement' krijgt ook hier de betekenis waarvan eerder sprake was: het gaat erom, deze plek zo te bekijken dat die zijn vertrouwdheid, zijn gewooneheid verliest. Als je maar lang genoeg kijkt naar het schouwspel van dit plein, met een doffe, vermoeide blik, komt er een moment dat je je ergens anders waant: "Als je lang genoeg (één à twee minuten lang) naar één detail kijkt, de Rue Férou bijvoorbeeld, kun je je zonder enige moeite voorstellen dat je in Etampes bent of in Bourges, of zelfs ergens in Wenen (Oostenrijk) waar ik trouwens nog nooit ben geweest." (1995, 59)

Het simpelweg registreren van wat je ziet resulteert in het opeenvolgend noteren van volstrekt individuele gebeurtenissen:

Een postwagen.

Een kind met een hond.

Een man met een krant.

Een man met een grote 'A' op zijn trui.

Een vrachtwagen met "Que sais-je?" erop, "De reeks Que sais-je heeft overal antwoord op." [enz.] (27)

Die veelheid en toevalligheid wil Perec laten zien, maar tegelijkertijd is hij op zoek naar regelmaat, naar wetmatigheden, naar algemene categorieën. Dit is vooral het geval aan het begin van elke sessie. Op de eerste dag krijgen we eerst lijsten van letters van het alfabet, pictogrammen (op verkeersborden bijvoorbeeld), cijfers (zoals busnummers) en leuzen die op straat te zien zijn, dan van kleuren en van algemene bestanddelen zoals aarde, steen, asfalt, bomen, een stukje hemel (de hemel is iets wat je in het dagelijks leven op straat nauwelijks opmerkt), auto's , mensen... (13). Maar dan gaat hij over op individuele dingen: "Een soort basset hond, Een brood [baguette], Een krulsla die uit een boodschappentas hangt." (14). Uit dit begin wordt duidelijk met welke

moeilijkheden Percec te kampen heeft: een sociologisch, of etnografisch onderzoek dat zichzelf respecteert zal van het particuliere naar het algemene moeten gaan, het zal op zoek moeten naar regels en wetmatigheden, maar dit is juist in het geval van het 'infra-ordinaire' problematisch omdat het een soort 'wetenschap van het particuliere' is. Hoe dit ook zij, Percec is doordrongen van het soms potsierlijke karakter van 'de Wetenschap', en hij gebruikt de wetenschappelijke conventies dankbaar om er persiflages of pastiches van te maken. Zoals wanneer hij een 'Project voor de classificatie van paraplu's volgens hun vormen, hun manier van functioneren, hun kleuren, hun materiaal' verzint (54). Elke poging tot systeem-bouwen is voor hem een spel. Elke aanzet tot classificatie mondt uit in een absurdistische opsomming:

Ik zag alweer bussen, taxis, personenauto's, toeristenbussen, vrachtwagens en bestelwagens, fietsen, brommers, Vespa's, motorfietsen, een postbode, een motorschool, een rijsschool, elegante vrouwen, oude knappe mannen, oude stellen, bendes kinderen, mensen met tassen, koffers, honden, pijpen, paraplu's, mensen met een buikje, met een oude huid, oude klootzakken, jonge klootzakken, flaneurs, leveranciers, brompotten, kletsmajors. (Percec, 1995, 29, mijn vert.)

Hij blijft niettemin serieus bezig met bewegingen die een patroon vertonen, zoals de routes van de stadsbussen of van het verkeer:

Het is tien voor zes

Een rood en blauwe betonwagen, een taxi transportwagen van het merk Pyrénées

Er komt een volle bus 96 langs

Er komt een bus 86 langs, die is helemaal leeg (alleen de chauffeur)

Er komt een lege bus 63 langs

Er komt een vader met een kinderwagen langs [...] (35)

Percec noteert zoveel mogelijk het langskomen van bussen, al levert dat natuurlijk steeds identieke aantekeningen op. Buslijnen brengen structuur aan in de tijd, maar vooral in de ruimte, die ingedeeld wordt in routes, en daarmee beheersbaar wordt. Daarom zal hij al bij de eerste sessie nagaan wat de route is van de bussen die over de Place Saint Sulpice lopen: "Bus 96 gaat naar het station Montparnasse", "Bus 84 gaat naar de Porte de Champerret", "Bus 63 gaat naar de Porte de la Muette" etc. (14 vv.). In *Espèces d'espaces* had hij zich ook al afgevraagd wat voor ratio er in busnummers besloten ligt: "waarom gaan bussen van deze naar die plek? Wie beslist er over die routes en op welke gronden? Je herinneren dat het nummer van een Parijse bus die binnen de gemeentegrenzen

rijdt uit twee cijfers bestaat, het eerste verwijst naar het eindpunt in de binnenstad en het tweede naar het eindpunt in de buitenwijken. Laten we zoeken naar voorbeelden, naar uitzonderingen..." (Perec 1974, 103, mijn vert.)

Maar ook het overige verkeer kent zijn vaste routes, en Perec beziet het bij voorkeur als een geheel, een stroom. Auto's volgen de eenrichtingsborden, of juist niet, het verkeer stroomt langs, waarna er een "accalmie" is, een scheepvaartterm voor een moment kalmte na hevige wind of storm. Ook voorbijgangers beziet Perec veelal als een menigte, een mensenstroom, die nu weer aanzwelt en dan weer afneemt: "mensen mensen auto's"(Perec 1995, 52), "Menselijke of automobiele menigtes [foules humaines ou voitures]. Momenten van kalmte. Afwisseling. (41). Naast de auto's en de mensen vormen ook vogels dergelijke stromen of zwermen: "In één beweging vliegen de duiven het plein rond en komen weer zitten in de goot van het stadhuis. "(24). Even verderop vraagt hij zich af wat duiven in zwermen doet opvliegen (26). Door naar de hemel te kijken en de zwermen duiven op te merken, of door het verkeer en de mensen als anonieme stromen te bezien, neemt de observator afstand van wat hij ziet. Hij hervindt de afstand die hij zou hebben als hij naar een vreemde, verre stad keek. Ook dit is een manier van de ruimte 'uit te putten'.

Net als in de teksten uit *Lieux* heeft Perec hier een scherp oog voor tekst op straat: verkeersborden, uithangborden, vaste of losse reclameteksten, cijfers op bussen of op kentekens van auto's, leuzen, graffiti... De 'dingen' die hij op de eerste dag ziet zijn vooral letters en cijfers:

- Letters van het alfabet, woorden: "KLM" (op het tasje van een wandelaar), een hoofdletter "P" die betekent "parking" [...]
- Conventionele symbolen: pijlen, onder de "P" van de parkings [...]
- Cijfers: 86 [van een bus], 1 (nr. 1 van de rue du Vieux-Colombier), 6 (geeft aan dat we ons in het 6e arrondissement van Parijs bevinden).
- Vluchtige leuzen: "Vanaf de bus kijk ik naar Parijs" (13)

De stad is een en al tekst, het is een tekst die ontcijferd moet worden (Perec 1974, 102). Hier herhaalt Perec een bekend structuralistisch adagium, dat ook bij Roland Barthes te vinden is. In één van zijn zeldzame theoretische teksten over de stad zegt deze niets anders: "De stad is als een schriftuur, als een inschrijving van de mens in de ruimte." [...] De stad is een discours en dat discours is werkelijk een taal: de stad spreekt tot zijn bewoners [...]", daarom is "de gebruiker van de stad een soort lezer." (Barthes 2002, resp. 1278, 1280, 1284) Net als in de *Réels*

uit *Lieux* hanteert hij een collagetechniek: teksten worden zonder meer opgenomen in zijn eigen tekst, waar ze vaak een eigen leven gaan leiden, zoals bij voorbeeld de vrachtwagen met “Que sais-je?” erop (Perec 1995, 27) - de naam van een bekende reeks informatieve boekjes over allerlei onderwerpen. “Wat kan ik weten?” (het bekende motto van Montaigne), vraagt ook de observator zich af. Stilistisch gezien is deze tekst een simultaan-transcriptie van alles wat hij ziet en leest, in meestal niet meer dan één regel. Soms zijn het complete zinnen, soms telegramstijl. Punten en komma's worden vaak weggelaten. Het zijn allemaal manieren om het snelle ritme van de stedelijke werkelijkheid bij te houden, om het te transcriberen en daarmee voelbaar te maken voor de lezer. Hierin ligt de meerwaarde van het door Perec gekozen medium: de pen, boven het registreren door een camera. Een tekst als deze - of de eerder besproken ‘*Réels*’ - zouden we als een hedendaagse variant kunnen zien op wat Baudelaire zich als eerste ten doel stelde in *Le Spleen de Paris*: “het leven in enorme steden, de kruising van hun ontelbare verbanden doet een obsederend ideaal ontstaan”, het ideaal om een prozagedicht te ontwikkelen dat dit ritme van de grote stad kan evenaren en uitdrukken. Zijn Perecs teksten - hoe droog ook - niet ook hedendaagse stadsgedichten?

Dit poëtische karakter van *Tentative d'épuisement* komt ook tot uiting in het tijdsbestek - drie dagen achtereenvolgend -, dat heel anders is dan in *Lieux*. Toch probeert Perec hier een vinger te leggen op het verstrijken van de tijd. Maar als steeds maar dezelfde bussen langskomen, en soms dezelfde mensen, is het dan nog mogelijk, in drie dagen, om enige verandering waar te nemen, vraagt Perec zich af (1995, 40). “Veel zaken zijn zichtbaar niet veranderd, hebben niet bewogen (de letters, de symbolen, de fontein, de ophoging, de bankjes, de kerk, etc.) ; ikzelf ben aan dezelfde tafel gaan zitten,” (ibid.). En toch is er iets veranderd: “Gisteren lag er op het trottoir, vlak voor mijn tafel, een metrokaartje; vandaag ligt er, iets verderop, een snoeppapiertje [...]”(42). Wat voor belang hebben dergelijke details nu eigenlijk, vraagt de lezer zich wat geïrriteerd af. Toch ligt het ‘herbarium van de stad’, waarin hij dergelijke sporen van de straat verzamelt, hier om de hoek. Is de studie van het ‘infra-ordinaire’ niet ook de aandacht voor het oneindig kleine, nietige?

In andere aspecten wordt het verstrijken van de tijd duidelijker voelbaar: de tijdsmeting, het weer en het licht, dat steeds verandert. De tekst staat vol tijdsaanduidingen, zoals het luiden van de klokken van S. Sulpice. De tijd wordt

nauwkeurig genoteerd, maar daarnaast is er de geleefde tijd, die altijd sneller of langzamer gaat dan de kloktijd. Ook de gevoelens van verveling die hem zo nu en dan bekruipen schrijft Perec rustig op. Juist door dat geduld en dat wachten onderscheidt de observator zich van de bedrijvige menigte die aan hem voorbijtrekt. Het verstrijken van de tijd wordt in deze tekst vooral voelbaar door “de veranderingen van het daglicht”(35). Tijdens de laatste sessie, op zaterdagmiddag, let Perec in het bijzonder op het langzame vallen van de avond, op de Place S. Sulpice. Hier geen dramatische zonsondergang achter de Eiffeltoren of de Sacré Coeur, maar het wordt avond op een vrij gewone plek in Parijs. Zonder esthetische bijbedoelingen noteert hij hoe de lichten in de huizen aangaan: “de kleuren vermengen zich: een spaarzaam verlichte grisaille” (37), “de straatlantarens gaan langzamerhand aan” en uiteindelijk wordt alles “ombres indistinctes” (38-39), observeren lukt niet meer. Tegelijkertijd noteert Perec de weersveranderingen tijdens die drie oktoberdagen: “droge kou. Grijsachtige lucht. Enkele opklaringen” op de eerste morgen; “kou en wind” tijdens de vierde sessie, motregen tijdens de vijfde sessie, heldere lucht en wind tijdens de zesde, en op het einde begint het gestaag te regenen. Zijn observaties zijn even droog als die van het weerbericht en ook daarin kun je een ironische toespeling op een wetenschappelijke benadering zien. Belangrijker is het om te constateren dat veranderingen van het licht of van het weer een kwestie zijn van herhaling, van variatie op een bestaand patroon. Maar juist herhalingen maken het mogelijk om zeer kleine verschuivingen waar te nemen.

Onze wandeling langs Perecs verspreide teksten over de ‘gewone dingen’ van het stadsleven komt hier tot een (voorlopig) einde. *Espèces d’espaces*, *Lieux en Tentative d’épuisement d’un lieu parisien* vormen wellicht samen het stadsherbarium waarvan Perec in zijn laatste jaren droomde: versnipperd, en toch niet aflatend op zoek naar eenheid, naar wetmatigheden; speels, maar toch diep serieus; droog van stijl maar toch poëtisch en vooral, uitermate persoonlijk en toch herkenbaar voor iedereen.

NOTEN

‘Approches de quoi?’ verscheen voor het eerst in *Cause commune* nr. 5, februari 1973. *Cause commune* is in 1972 gesticht door Jean Duvignaud (socioloog), Paul Virilio (filosoof) en Perec, het wil een ‘antropologie van de moderne mens’ ontwikkelen en legt zich onder meer toe op een onderzoek naar het dagelijks leven.

Zie 'Les lieux d'une fugue', *Je suis né*, Seuil, 1990; vert. 'De plaatsen van een ontsnapping' in Perec 2003, 73-82.

Dit project ontvouwt Perec o.a. in zijn brief aan Maurice Nadeau uit 1969 (Perec 2003, 127-130); het is uitvoerig beschreven in Philippe Lejeune (1991).

In 1976 maakte hij de televisiefilm *Les lieux d'une fugue* en in 1978 het radioprogramma *Tentative de description de choses vues au Carrefour Mabillon le 19 mai 1978*.

Eerst gepubliceerd in *Cause commune*, 1975 nr. 1, 'Le pourrissement des sociétés'.

Philippe Lejeune (1991, 165) stelt vast dat Perec voorafgaand aan deze tekst meer dan anderhalf jaar niets aan *Lieux* gedaan had. Zijn de S. Sulpice-teksten – ook al zijn ze ontrouw aan de *Lieux*-formule – een manier om zichzelf daar weer toe te zetten, zoals Lejeune denkt? Of zijn ze veeleer een manier om er afscheid van te nemen?

Een paar jaar later probeerde Perec een ander medium uit en maakte het eerder genoemde radioprogramma *Tentative de description de choses vues au Carrefour Mabillon le 19 mai 1978*.

Het bijvoeglijk naamwoord *voiturières* heeft een precieze bijklank, het is bedoeld als persiflage van vakjargon.

De gepubliceerde tekst is een bewerking van aantekeningen in een opschrijfboekje; die bewerking zou nader bekeken moeten worden om de stijl op zijn juiste waarde te schatten.

Vrij vertaald naar Baudelaires voorwoord bij *Le Spleen de Paris/Petits poèmes en prose*.

Bibliografie

Perec, Georges :

Espèces d'espaces, Parijs, Galilée, 1974

Je me souviens, Parijs, Hachette, 1978

'Allées et venues rue de l'Assomption', *L'arc* nr. 76, 1979, 28-34

'Stations Mabillon', *Action poétique* nr. 81, 2e trim. 1980, 30-39

L'infra-ordinaire, Parijs, Seuil, 1989

W of de jeugdherinnering, vert. Edu Borger, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1991

Epuisement d'un lieu parisien, Parijs, Christian Bourgois, 1995

Ik ben geboren, vert. Rokus Hofstede, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2003

Barthes, Roland, 'Sémiologie et urbanisme', *Œuvres complètes*, II, Parijs, Seuil,

De stad, het meisje, en de dood ~ Charles Dickens' *The Old Curiosity Shop* Shop



De stad, het meisje, en de dood.

Figuur 1

Charles Dickens' vierde roman, *The Old Curiosity Shop*, verscheen als feuilleton in het door hemzelf opgerichte en geredigeerde weekblad *Master Humphrey's Clock*. Het eerste nummer van dat blad kwam uit op 4 april 1840, in een oplage van 60.000 exemplaren. De verkoopcijfers daalden echter al snel toen bleek dat Dickens er zelf geen fictie in schreef. Na drie weken begon hij daarom met wat aanvankelijk bedoeld was als een kort vertelsel over het nachtelijk leven in Londen. Dit verhaal groeide vervolgens uit tot de proporties van een roman die kennelijk aansloeg bij de lezers, want het aantal verkochte exemplaren liep op tot meer dan honderduizend per week. Als feuilleton werd *The Old Curiosity Shop* afgerond in februari van het volgende jaar, en in december 1841 werd het als boek uitgegeven.

Deze roman mocht dan uitermate populair zijn bij de eigentijdse lezers, hij werd nadien lange tijd beschouwd als het 'zwarte schaap' in de familie van Dickens' oeuvre, zoals Malcolm Andrews het beschrijft in zijn inleiding bij de Penguin-uitgave uit 1972, herdrukt in 1985. Het boek heeft talloze lezers van zich vervreemd, niet alleen door zijn onhandige, geïmproviseerde structuur, maar ook door zijn sentimentaliteit en willekeurig melodrama. Oscar Wilde, die Dickens overigens meer bewonderde dan hij doorgaans liet blijken, opperde eens dat men toch werkelijk een hart van steen moest hebben indien men bij het lezen van de dood van Kleine Nell niet in tranen uitbarstte . . . van het lachen.

Het is het verhaal van de dertienjarige Nelly Trent en haar grootvader, de al enigszins dementerende eigenaar van de in de titel vermelde Londense antiquiteitenwinkel. De oude man leent regelmatig aanzienlijke sommen gelds van de sinistere dwergachtige geldschieter en huisjesmelker Daniel Quilp. Met dit geld bezoekt hij 's nachts speelholen waar hij het vergokt met kaarten. De winst is bestemd voor zijn geliefde enige kleindochter, maar natuurlijk verliest hij steeds. Zo raakt hij niet alleen verslaafd aan het spel, maar bovendien wordt hij onteigend door Quilp met behulp van diens louche advocaat Samson Brass. Net als Quilp vermoedt ook Nelly's liederlijke broer Fred dat grootvader al dat geleende geld ergens lucratief heeft belegd of weggestopt. Fred bedenkt het plan om zijn aan de grond geraakte vriend Dick Swiveller te zijner tijd met zijn zusje te verlossen. Ook Quilp, die overigens met een aantrekkelijke en onderdanige vrouw getrouwd is, maakt avances naar het onschuldige meisje. Dit alles leidt er toe dat Nelly besluit om samen met haar grootvader de stad te ontvluchten.

Op hun lange tocht in noordwestelijke richting ontmoeten ze een verscheidenheid aan kermisklanten, met wie ze telkens een tijdje optrekken. Niet alleen de winkel en de grote stad, maar ook het land waardoor ze zich bewegen blijkt een rariteitenkabinet te zijn. Deze 'pelgrimage' van grootvader en kleindochter (er zijn herhaalde verwijzingen naar het beroemde, indertijd zeer veel gelezen boek van de Puriteinse auteur John Bunyan uit 1678, *The Pilgrim's Progress*) leidt vanuit Londen eerst naar een oude provinciestad, niet met name genoemd maar waarschijnlijk Warwick. Later bereikt het paar een smerige fabrieksstad, hoogstwaarschijnlijk Birmingham, en daarna weer een ander oud stadje, mogelijk Shrewsbury. De tocht eindigt in een dorpje aan de grens met Wales. Daar speelt zich de beroemde, of zo men wil, beruchte, sterfscène af van de uitgeputte 'Little Nell', die het boek bij de moderne lezer en vooral veel twintigste-eeuwse

literatuurcritici zo'n ongunstige naam heeft bezorgd.

Intussen krijgen we ook de handelingen te lezen van diverse andere representanten van de grote stad: in de eerste plaats de pogingen van Daniel Quilp om de gevluchte schuldenaar en zijn kleindochtertje op te sporen, en verder de machinaties die plaatsvinden op het aftandse advocatenkantoor van Samson Brass en diens masculiene zuster Sally. Daar vindt de flierefluiter Dick Swiveller tijdelijk emplooi als klerk, en maakt hij kennis met het minderjarige naamloze sloofje van de Brasses, dat hij 'the Marchioness', de Markiezin, doopt. Deze 'Marchioness' is een tegenhanger van Little Nell. Zij is net als Dick niet stuk te krijgen, en door haar komt hij in de loop van de roman op een wat rechter, zij het niet minder komisch, pad terecht. Dan is er ook nog de simpele jongeman Kit Nubbles, een brave borst die niet alleen opkomt voor Little Nell, die hem leert lezen en schrijven, maar ook voor zijn moeder, wasvrouw en weduwe, en zijn kleine broertje Jacob. Kit komt als knecht te werken bij de oude heer en mevrouw Garland, humane weldoeners die met hun keurige en godvruchtige dienstmeisje Barbara een idyllisch 'cottage' bewonen in Finchley, toen nog een landelijk dorpje benoorden Londen.

Voor de bespreking van het stedelijke thema in *The Old Curiosity Shop* is het niet nodig veel meer te zeggen over de intrige en de afloop. Zoals gezegd en alom bekend sterft Little Nell, evenals kort daarna haar grootvader, maar Kit trouwt met Barbara, en Dick met de zogenaamde 'Marchioness', die hem liefdevol had verzorgd toen hij ernstig ziek werd. Met de Brasses en met Quilp loopt het natuurlijk minder goed af. Laatstgenoemde wordt door Andrews treffend beschreven als een microcosmos van Dickens' Londen, de stad, zo schrijft hij, "waarvan de wrede en destructieve energie tegelijkertijd weerzinwekkend en fascinerend is, en waarvan de individuele trekken grotesk disproportioneel worden wanneer ze tot één entiteit worden samengevoegd".

Dickens' Londen

Over de stad in het werk van Charles Dickens, en met name over Londen, is al het nodige geschreven; in de literatuurlijst bij dit artikel vindt men de meest relevante werken vermeld. Dickens, die er overigens niet geboren werd, had een haat-liefde verhouding met deze metropool, tot ver in de negentiende eeuw de grootste stad ter wereld, en in veel opzichten het prototype van verstedelijking in een moderne industriële en commerciële natie. In zijn allervroegste werk, de korte journalistieke verhalen die gebundeld zijn in de *Sketches by Boz*, was hij

één van de eerste Britse schrijvers die zijn lezers vergastte op scènes uit het grotestadsbestaan, en in zijn romans, van *Pickwick Papers* tot en met het onvoltooid gebleven *Mystery of Edwin Drood*, is de stad altijd veel meer dan alleen maar een decor waartegen zich de handelingen afspelen. Vaak komen taferelen of locaties bijna letterlijk tot leven, zoals wanneer hij in hoofdstuk 21 van *Little Dorrit* de saaie rijtjeshuizen van de nouveaux riches in Harley Street, Cavendish Square, in de 'West End' maar nèt benoorden het deftige Mayfair, vergelijkt met onappetijtelijke huwbare jongedames die plichtmatig tegenover elkaar aanzitten aan een diner.

In diezelfde roman wordt ook enige beschrijvende aandacht besteed aan Marseille (het eerste hoofdstuk) en aan Venetië (Boek 2), en ook in andere romans treffen we vignetten aan van buitenlandse steden als het 'moderne' New York in *Martin Chuzzlewit* en het revolutionaire Parijs in *A Tale of Two Cities*. In zijn meest sociale roman, *Hard Times*, schetst Dickens in het fictieve maar realistische Coketown een uitermate kritisch beeld van de Noord-Engelse fabriekssteden. Het meest uitvoerig en ook het meest aangrijpend en indrukwekkend schrijft hij echter over Londen. Met name de 'onderkant' van deze stad is een terugkerend motief, vanaf *Oliver Twist*, Dickens' eerste echte roman, die ons meevoert naar de armoedige sloppen, stegen en waterkanten waar zich de onzure verblijfplaatsen van de heler Fagin en de inbreker Bill Sikes bevinden, via het van cholera vergeven achterbuurtkruispunt Tom-all-Alone's in *Bleak House*, waar het straatvegertje Jo een onmenselijk schamel bestaan leidt, tot aan de letterlijke lijkenpikkerij op de Theems in Dickens' laatste voltooide roman, *Our Mutual Friend*.

Ook in *The Old Curiosity Shop* speelt Londen een belangrijke en vooral een levendige rol. Rond 1800 had de agglomeratie al meer dan een miljoen inwoners, en in 1841 waren het er bijna twee miljoen, op een oppervlakte van meer dan honderd vierkante mijl, oftewel ruim tweehonderdvijftig vierkante kilometer. Charles Dickens was een verwoed wandelaar, en hij kende deze monsterstad op zijn duimpje. Hij bezocht niet alleen de deftige hogeremiddenstandswijken en het zakencentrum in de oude City, maar ook de verloederde achterbuurten en de goedkope nieuwbouwwijken, de markten en de gevangenissen, en met zijn jeugdige ervaring als parlementair en juridisch verslaggever was hij bij uitstek bekend met de gerechtshoven en de regeringsgebouwen. 's Zomers waren de straten droog en stoffig, in de herfst had je de beruchte ondoordringbare 'London fog', 's winters lag er vaak een vieze brei van aangekoekte sneeuw, en het hele

jaar door moet de stad naar de tonnen modderige paardenmest hebben geroken en naar het open riool dat dwars door Londen stroomde, de Theems. Veel van Dickens' meest aangrijpende situaties spelen zich op of bij die rivier af.

Volgens F.S. Schwarzbach is het Londen van *The Old Curiosity Shop* een "stad des doods" en is ook de antiquiteitenwinkel een microcosmos van de stad — een bonte verzameling van levenloze en angstaanjagende objecten. De stad, zo schrijft hij, is hier "wholly a place of terror". De vlucht van Little Nell en haar grootvader uit deze angstaanjagende metropool naar een vredig plattelandsdorpje ziet hij als een vlucht naar het verleden, en inderdaad verschuift het 'nu' van de vertelling in de loop van het verhaal steeds iets verder terug, van kort na 1837 tot omstreeks 1824. Schwarzbach ziet dit als een bewuste verwerping van het moderne verstedelijkte Engeland. Onderweg komen ze zoals gezegd door een kleine slaapstad, een fabrieksstad en een oud plattelandstadje, en de tocht eindigt (letterlijk) op een 'country graveyard' in een paradijselijk dorpje, getekend door grafstenen en een diepe put in een crypte, door besneeuwde aarde en een heldere sterrennacht.

Maar *The Old Curiosity Shop* is meer dan het relaas van een pathetische reis naar de dood, en Londen meer dan een griezelige dodenstad. Naast het komische motief van de 'Kermis der Ijdelheden' ofwel de wereld (inclusief de stad) als verzameling van tamelijk willekeurige 'antiquiteiten' is er ook de mogelijkheid tot overleven, indien men althans bereid is enige creativiteit aan de dag te leggen. Zo heeft Daniel Quilp, als hij genoeg heeft van het huiselijk bestaan met zijn bemoeizieke inwonende schoonmoeder Mrs Jiniwin, de optie om zich in een quasi-vrijgezellenbestaan terug te trekken op zijn werf. Dick Swiveller, die op de pof leeft in afwachting van een erfenisje van zijn tante, of van het slagen van het plannetje van Frederick Trent om hem aan zijn zusje te koppelen, heeft een ander probleem. Omdat hij nooit genoeg geld heeft om in zijn levensbehoeften te voorzien komt hij bij steeds meer winkeliers in de schuld te staan, en dit beperkt hem enigszins in zijn bewegingsvrijheid door de stad. De ober die zijn eten komt bezorgen scheept hij af, waarna hij van het adres van het desbetreffende café een memorandum maakt. Zoals hij in hoofdstuk 8 aan Fred uitlegt: "In dit boekje schrijf ik de namen op van de straten waar ik niet door kan als de winkels open zijn. Dit middagmaal sluit Long Acre af. Vorige week heb ik een paar laarzen gekocht in Great Queen Street, waardoor ik daar ook een doodlopende weg van heb gemaakt. Ik heb nu nog maar één doorgang naar de Strand over, en die zal ik

vanavond moeten dichten met een paar handschoenen. De wegen sluiten zich zo snel naar alle kanten dat ik over ongeveer een maand, tenzij mijn tante me wat geld stuurt, zo'n drie of vier mijl de stad uit moet om naar de overkant te komen".

Jeremy Tambling heeft honderden Londense locaties in het werk van Dickens geïdentificeerd, maar zoals uit het voorafgaande blijkt vermeldt de schrijver ze dikwijls ook zelf al bij name. Zo komen we te weten dat Dick Swiveller in de buurt van Drury Lane woont, een lange straat in Covent Garden, tussen Longacre en de Strand, en dat de Brasses kantoor houden in Bevis Marks, aan de oostzijde van de City. Als ze aan het eind van het verhaal uit hun ambt worden ontzet verdwijnen ze naar één van Londen's onguurste buurten, St Giles ('onder' de hedendaagse New Oxford Street). De Quilps wonen niet ver van de Brasses op Tower Hill, en Quilps werkplaats, een werf aan de zuidoever van de Theems, ligt daar pal tegenover. Voor het overige is Dickens in *The Old Curiosity Shop* wat minder precies. Zowel Londen als de andere stedelijke gebieden die in deze roman een rol spelen worden door hem sterk gemythologiseerd. Het zijn grosso modo symbolische of zelfs allegorische topoi, ook al worden er nog zoveel specifieke details vermeld. In wat volgt wil ik mij beperken tot het bespreken van een aantal kortere en langere passages waarin verschillende aspecten van de Stad worden beschreven.

De metropool in verval

De eerste drie hoofdstukken van *The Old Curiosity Shop* worden verteld door de oude Master Humphrey, en het verhaal opent met diens mededeling dat de nacht over het algemeen de tijd is waarop hij een stadswandeling maakt. Zo zal hij kennis maken met Little Nell, die in de nachtelijke stad haar weg naar huis is kwijtgeraakt. Vanaf hoofdstuk 4 heeft Dickens deze verteller verder laten vallen. De eerste vijf alinea's van hoofdstuk 1 introduceren enkele hoofdthema's van het boek — al was de nog sterk improviserende jonge auteur zich dat waarschijnlijk niet eens helemaal bewust — namelijk de tijd ("night", "time", "summer", "morning", "days", "weeks") en het motief van ontsnapping ("escape"; eerste alinea), het vervallen in gewoontes (verslaving!) en de illusie van het luchtkasteel en van "speculating" (tweede alinea), de onrust en het isolement van de eenling temidden van de "levensstroom", die eindigt op een "rumoerig kerkhof" (derde alinea), de "menigten die eeuwig over de bruggen heen en weer gaan" — een beeld dat doet denken aan Dantes beschrijving van het dodenlegioen bij de Hellepoort in Canto III van de *Inferno*, en dat ook zou worden gebruikt door T.S.

Eliot in zijn onder meer door Dante maar ook door Dickens geïnspireerde *The Waste Land* (vierde alinea), en tenslotte (vijfde alinea) de groenten- en fruitmarkt in Covent Garden, die visioenen oproept van een landelijk leven.

De stad die hier beschreven wordt is weliswaar de ‘werkelijke’ stad Londen, maar eigenlijk hoeven we zelfs geen poging te wagen om het historische Londen van Charles Dickens’ jeugd te reconstrueren. De auteur schotelt ons hier een nachtelijk stadstaferaal voor dat enerzijds door de verbeelding wordt gedeconstrueerd en anderzijds ons weer terugwerpt naar de duistere werkelijkheid. Als de zon opgaat komt de “debauchery”, de uitspatting van de nacht, letterlijk aan het licht. Laat u niet afleiden door die gekooide zanglijster die bij dageraad halfgek van vreugde wordt — onverbiddelijk wordt ons gewezen op “the other little captives . . . shrinking from the hot hands of drunken purchasers”. Londen telde naar schatting zo’n 80.000 prostituees, en die oude kantoorklerken die zich ’s morgens vroeg naar hun werk begeven (of komen ze eerder ergens vandaan?) vragen zich met recht af wat hun heeft vervuld van “visions of the country”. Een meisje ’s nachts alleen op straat, zo moet de oude Master Humphrey gedacht hebben, dat is op zich niets bijzonders. Het bijzondere is de onschuld van Little Nell, en hij begeleidt haar netjes naar de antiquiteitenwinkel. Haar nachtelijke activiteiten blijven hem een raadsel — een ‘curiosity’.

Mijn tweede voorbeeld komt uit hoofdstuk 15. In de derde tot en met de twaalfde alinea van dit hoofdstuk lezen we een panoramische weergave van de ‘exodus’ uit Londen van Nelly Trent en haar grootvader, die, hoewel hij de vader van haar moeder is, in de commentaren meestal kortweg ‘Old Trent’ wordt genoemd. In deze passage vallen bij zorgvuldige lezing tenminste twee dingen op. Ten eerste dat de tekst weliswaar als proza is afgedrukt (wat het uiteindelijk ook is), maar dat men grote delen eruit kan lezen als ‘blank verse’, dat wil zeggen rijmloze jambische verzen. Dickens doet dat zowel in *The Old Curiosity Shop* als elders in zijn vroege werken wel vaker, en hij is er in de literatuurkritiek soms op aangevallen. Beschrijvingen krijgen hierdoor echter een zekere dichtelijke verhevenheid die niet altijd naar waarde is geschat. Wat verder nog opvalt is dat we hier niet zozeer kijken door de ogen van Nelly of van de oude Trent, maar door die van een ‘reiziger’ die ongeveer deze route aflegt.

Waar het startpunt van de reis, de antiquiteitenwinkel, zich precies bevond is niet zeker. Het is niet de oude winkel van die naam in Clare Market, Holborn.

Mogelijk bevond de winkel zich op de hoek van Green Street en Castle Street (nu respectievelijk Orange Street en Charing Cross Road), dat wil zeggen niet ver van het huidige Leicester Square en de in 1838 geopende National Gallery. In het laatste hoofdstuk kan Kit Nubbles de winkel niet meer terugvinden, want “nieuwe aanleg [“new improvements”] had het zo veranderd dat het niet meer hetzelfde leek. Het oude huis was al lang geleden gesloopt . . .”. Waarschijnlijk lopen de twee, die 's nachts heimelijk uit de door Quilp en Brass genaaste winkel wegsluipen, de stad uit via Castle Street en het daarop aansluitende Tottenham Court Road, en zo noordwestelijk in de richting van Hampstead. Rond 1825 was men op de kruising van Tottenham Court Road met wat toen heette ‘the New Road from Paddington to Islington’ (thans Euston Road) de stad al zowat uit. Hampstead (waar de Swivellers, Dick en zijn Marchioness, zich uiteindelijk zullen nestelen) en Finchley (waar de Garlands wonen), waren toen landelijke dorpjes benoorden het eigenlijke Londen — nu zijn ze daar helemaal in opgegaan, al is de enclave van Hampstead Heath nog een redelijk omvangrijk restant van binnenstedelijk ‘natuurgebied’.

Om een indruk te geven van Dickens’ stijl volgt hier een onvertaald (en eigenlijk onvertaalbaar) gedeelte van de derde alinea van hoofdstuk 15, uitgeschreven als ware het poëzie in plaats van proza:

The town was glad with morning light; places that had
Shown ugly and distrustful all night long,
Now wore a smile; and sparkling sun-beams dancing
On chamber windows, and twinkling
Through blind and curtain before sleepers’ eyes,
Shed light even into dreams, and chased away
The shadows of the night. Birds in hot rooms,
Covered up close and dark, felt it was morning, and
Chafed and grew restless in their little cells;

. . .

Men in their dungeons stretched their cramped cold limbs
And cursed the stone that no bright sky could warm.
The flowers that sleep by night, opened their gentle eyes
And turned them to the day. The light, creation’s mind,
Was everywhere, and all things owned its power.

“What is seen relates to how the city has already been created in writing”, schrijft

Tambling. Zo ‘herschreven’ herinnert deze tekst de geletterde lezer er aan dat Londen al eens eerder in ‘blank verse’ was beschreven, namelijk door de Romantische dichter William Wordsworth (1770-1850). In Boek VII, “*Residence in London*”, van zijn dichterlijke autobiografie *The Prelude* (postuum gepubliceerd in 1850 door zijn zuster Dorothy, maar hier aangehaald in de eerdere versie uit 1805-06) beschrijft deze natuurdichter zijn jeugdig verblijf in Londen in het voorjaar van 1791. Hem was daar bijvoorbeeld het gebrek aan “nabuurschap” opgevallen (rr. 117-20), en vooral:

. . . the Babel din;

The endless stream of men, and moving things,

From hour to hour the illimitable walk

Still among streets with clouds and sky above,

The wealth, the bustle and the eagerness, . . . (rr. 157-61)

Londen was toen al een metropool die onderdak bood aan een verscheidenheid aan nationaliteiten en waar allerlei vertier te beleven viel, inclusief een “raree-show” (r. 190), dansende honden (r. 192), “Wax-work” (r. 685) en “puppet-shews” (r. 687) — zoals ook beschreven in *The Old Curiosity Shop*, zij het dan dat Nelly en haar grootvader daar buiten Londen mee in aanraking komen. “How often”, roept Wordsworth uit, “in the overflowing streets, / Have I gone forwards with the crowd, and said / Unto myself, ‘The face of everyone / That passes by me is a mystery!’” (594-97).

Een aanverwante gedachte vinden we verwoord in de vierde alinea van hoofdstuk 15: de straten van Londen zijn “bright and happy” in de ogen van de twee ‘pelgrims’ omdat ze verlaten zijn: “deserted streets, from which like bodies without souls all habitual character and expression had departed”. Maar dan komt dit ‘labyrint’ geleidelijk aan tot leven. In de zesde alinea is er sprake van “narrow courts and winding ways”, wat in eerste instantie suggereert dat de twee niet de kortste weg door de genoemde hoofdstraten volgen. Maar de tekst wordt steeds allegorischer naarmate hij vordert: het is de oude man die zijn kleindochter bevreesd voor “ruin and self-murder” de sloppen en steegjes van dit labyrint in trekt, en de volgende alinea beschrijft na het obligaat-narratieve “they came upon” nog slechts in vogelvlucht wat er in die arme buitenwijken met hun vochtige en verrotte huizen, slecht gevoede kinderen, scheldende moeders en haveloze vaders voor eenieder te zien is. De lange opsomming van losse elementen in de achtste alinea is trouwens een typisch Dickensiaanse catalogus.

Van 'blank prose' is in deze aanklacht tegen de armoede en het verval in de grote stad geen sprake meer. Er volgen nog wat minder armoedige tuindorpen met hun "pert cottages", en dan kunnen de vermoeide wandelaars eindelijk even rusten en terugkijken naar het "Babel" waaraan ze zijn ontsnapt. Een woordelijke verwijzing naar het al eerder vermelde *Pilgrim's Progress* in de twaalfde alinea onderstreept de allegorische aard van deze reis en van deze terugblik. George Cattermoles illustratie bij dit hoofdstuk toont ons het tweetal neergezeten op het hooggelegen Hampstead Heath, met op de achtergrond de stad [*Fig. 1*]. Little Nell lijkt berustend, maar in de blik van de oude man ligt duidelijk vertwijfeling besloten. In de beschrijving keert nu ook het ritmisch proza weer terug: "Near such a spot as this, and in a pleasant field, / The old man and his little guide (if guide she were, / Who knew not whither they were bound) sat down to rest", en zo verder.

De elfde alinea bevat een verwijzing naar "those whose life is in a crowd or who live solitary in great cities as in the bucket of a human well" — zoals ook Wordsworth was opgevallen; die metaforische waterput zal overigens letterlijk terugkeren aan het einde van de reis, als Little Nell in hoofdstuk 55, na te zijn aangesproken door een jongetje wiens zusje gestorven is, door de "sexton" (koster en doodgraver!) naar de crypte van de dorpskerk wordt gebracht. Daar laat hij haar een oude put zien, die expliciet wordt geïdentificeerd als een memento mori.

Dickens' romans, al zijn ze soms nog zo geïmproviseerd, wemelen van dit soort 'echo's'. In hoofdstuk 15 worden onder meer de zogenaamde zomerhuisjes aan de rand van Londen in beeld gebracht, "innocent of paint and built of old timber or some fragments of a boat, green as the tough cabbage-stalks that grew about it, and grottoed at the seams with toad-stools and tight-sticking snails". Ook Daniel Quilp kent zo'n 'zomerhuisje', maar dat staat aan de even smerige Theems. In hoofdstuk 21 voert hij daar moeiteloos Dick Swiveller dronken, die hij voor zich wil laten spionneren. In mijn vertaling (die nauwelijks recht kan doen aan het stilistisch perfecte origineel):

Het zomerhuis waar Mr Quilp van gesproken had was een ruwhouten hok, verrot en kaal van uiterlijk, dat uithing boven de modder van de rivier, en er in dreigde neer te glijden. De taveerne waar het deel van uitmaakte was een wrak gebouw, ondergraven en ondertunneld door de ratten, en slechts ondersteund door grote houten balken die tegen de muren ervan waren opgericht, en het al zolang

overeind hielden dat ze aan het vergaan en bezwijken waren onder hun eigen gewicht, en men ze in een winderige nacht kon horen knarsen en kraken alsof het hele bouwsel op het punt stond om naar beneden te tuimelen. Het huis stond — voor zover men van zoiets ouds en zwaks kon zeggen dat het stond — op een stuk braakland, verdord door de ongezonde rook van fabrieksschoorstenen, en waar het gerammel van ijzeren raderen en het geraas van troebel water weerkaatste. De inwendige accommodatie maakte de belofte van de buitenkant ruimschoots waar. De kamers waren laag en vochtig, de klamme muren waren doorzeefd met kieren en gaten, de verrotte vloeren waren uit het lood gezakt, de balken waren zowaar van hun plaats gekomen en waarschuwden de timide vreemdeling om uit hun buurt te blijven.

Dit is een typisch Dickensiaanse beschrijving van verval, het soort beschrijvingen dat Robert Druce kwalificeert als voorbeelden van Dickens' gefascineerde afkeer ("fascinated aversion"). Voor Dickens geldt in hoge mate wat de laat-zeventiende-eeuwse dichter en criticus John Dryden schreef over Shakespeare: "Als hij iets beschrijft zie je het niet alleen, je voelt het ook".

Van stad naar stad

In hoofdstuk 28 reizen Nelly en Trent een tijdje mee in de woonwagen van de eigenares van een rondreizende wassenbeeldtentoonstelling. Ze komen aan in "a pretty large town", een oud stadje, waarvoor waarschijnlijk Warwick model heeft gestaan. Zelfs hier blijken ze niet veilig voor de spoorzoekende Quilp, die zo uit de lege nis van een oude stadspoort lijkt te zijn weggestapt. "De straten waren erg schoon, erg zonnig, erg leeg, en erg saai", en de bewoners zijn nauwelijks vitaler dan de wassen beelden waarop ze vergast zullen worden. "Nothing seemed to be going on but the clocks, and they had such drowsy faces, such heavy lazy hands, and such cracked voices, that they surely must have been too slow".

In hoofdstuk 39, dat zich weer in Londen afspeelt, heeft Kit Nubbles zijn eerste salaris ontvangen, en hij tracteert zijn moeder en broertje, en het dienstmeisje Barbara en haar moeder, op een voorstelling bij Astley's. Dit was een zeer populaire combinatie van vaudeville en beestenspul, opgevoerd in een volkstheater nabij Westminster Bridge. Na afloop gaan ze oesters eten, indertijd geen rijkeluisvoedsel! De portee van deze scène is dat in de grote stad zelfs een simpele arbeidersjongen met "Sir" wordt aangesproken — zolang hij maar netjes betaalt, natuurlijk. Kit wordt hier door de auteur nogal minzaam behandeld. De ober zet zijn bierpul "in a small decanter-stand, like those which blind men's dogs

carry about the streets in their mouths to catch the half-pence in” — een vergelijking die op zich weer een aardig inkijkje verschaft in het dagelijkse stadsleven zoals Dickens dat zo scherp observeerde.

Aan het einde van hoofdstuk 43 zijn de twee pelgrims, die zijn meegelift op een binnenvaartschip, aangeland in de ‘black belt’ van Engeland, het zich razendsnel ontwikkelende en sterk verstedelijkende industriegebied in het noordwesten, dat Dickens later schril zou beschrijven in zijn meest politieke roman, *Hard Times* (1854). De stad die hier wordt gekenschetst als een “great manufacturing town” is vrijwel zeker Birmingham, dat tussen 1821 en 1841 in inwonertal meer dan gemiddeld groeide, van 102.000 naar 183.000 inwoners. Ter vergelijking: Coventry, een dichtbij Warwick gelegen provinciestad die model stond voor George Eliots *Middlemarch*, groeide toen van 21.000 naar 31.000 inwoners, Warwick zelf was nog wat kleiner; Wolverhampton, waar de twee ook nog door zullen wandelen, groeide van 18.000 naar 36.000, terwijl het nog wat verder op de waarschijnlijke route gelegen plattelandsstadje Shrewsbury in diezelfde twintig jaar terugviel van 20.000 naar 18.000 zielen.

Het als sterk vervuild en verpauperd beschreven Birmingham ligt in het graafschap Warwickshire, op slechts een kilometer of vijf-en-twintig verwijderd van het slaperige Warwick, het idyllische Kenilworth (bekend uit de romans van Dickens’ populaire Schotse voorganger Sir Walter Scott) en van het romantische Woud van Arden, vereeuwigd in Shakespeares pastorale blijspel *As You Like It*. De ongetwijfeld bewust gesuggereerde tegenstelling van de fabrieksstad met deze landelijke locaties en zelfs met Londen is onwaarschijnlijk groot. Als zo vaak komt de auteur ook hier met verwijzingen naar de dood: “Het kind en haar grootvader . . . kwamen via een smerig steegje in een drukke straat, en bleven daar staan midden in het lawaai en rumoer, en in de stromende regen, zo vreemd, verbijsterd en verward alsof ze duizend jaar eerder hadden geleefd, en waren opgewekt uit de doden en er als door een wonder waren neergezet.” Het tweetal voelt zich, zo lezen we aan het begin van hoofdstuk 44, in een beeld dat afkomstig lijkt uit Samuel Taylor Coleridge’ beroemde “*Ballade van de Oude Zeeman*” uit 1798, net zo eenzaam als een schipbreukeling die midden op de oceaan geen druppel water heeft om er zijn brandende tong mee te verkoelen.

Over deze Dantesk helse fabrieksstad komen we nog meer te weten in hoofdstuk 45. We moeten het hier vooral hebben van een opeenstapeling van sombere adjectieven: “mournful”, “depressing”, “dismal”, “heavy”, “crowding”, “endless”,

“dull”, “ugly”, “oppressive”, “foul”, “melancholy”, en ga zo maar door. Ook dit is een stad van ‘levende doden’, van verrotting en verval, waar de fabrieksschoorstenen als boze monsters voortdurend zwarte rook uitbraken:

Maar dan de nacht op deze vreselijke plek! — nacht, toen de rook verwerd tot vuur; toen elke schouw zijn vlammen spooog; en plaats en donkere holen overdag, gloeiden nu rood, gestalten her en der tussen hun kakengloed, en roepend naar elkaar met schorre kreten — nacht, toen ’t geraas van elk vreemd apparaat verzwaard werd door de duisternis; toen de mensen dichtbij hen wilder leken en woester; toen groepen werkloze arbeiders langs de wegen marcheerden, of zich bij toortslicht rond hun leiders schaarden, die hun in harde taal vertelden van hun onrecht en hen aanzetten tot vreeswekkende kreten en dreigementen; . . . — nacht, toen karren langsratelden, gevuld met ruwe doodskisten (want besmettelijke ziekte en dood waren doende geweest met de oogst van het leven); toen wezen weenden, en radeloze vrouwen schreeuwden . . . — wie zal de verschikkingen van de nacht vertellen aan dat jonge zwervende kind!

Het ‘blank prose’ van deze beschrijving is van een heel ander kaliber dan dat in de eerdere beschrijving van Londen in de vroege ochtend. Het ritme van anaforische, dat wil zeggen telkens aan het begin van een nieuwe zin of zinsdeel herhaalde, tijdsbepalingen (“when the smoke was changed to fire; when every chimney spirted up its flame; . . . night, when the noise of every strange machine was aggravated by darkness; when the people near them looked wilder and more savage; . . .”) wordt telkens afgewisseld door een dubbele ‘slag’ van twee achtereenvolgens beklemtoonde lettergrepen, als van felle stoomstoten (“hoarse cries”, “stern language”, “rushed forth”), en door een versnelde rateling als van stoomhamers (“aggravated by the darkness”, “unemployed labourers”, “clustered by torchlight”). Inderdaad, “who shall tell the terrors of the night to that young wandering child!”

Dat ritme benadrukt het thema van herhaling, van gewoontes en verslaving, dat deze hele roman doordeesemt. Zoals de kunstmakers en poppenspelers waar het tweetal eerder mee had opgetrokken telkens weer hun routines afdraaien, zo lijken ook deze fabrieksstad en haar bewoners verslaafd aan hun armetierig bestaan, alhoewel — we zouden bijna over het hoofd zien dat de arbeiders wel degelijk in opstand komen. Maar het zijn dan “maddened men, armed with sword and firebrand”, en ze worden niet alleen door hun vrouwvolk, maar ook door de verteller op hun nummer gezet: dit zijn “errands of terror and destruction” die slechts tot “ruin” kunnen leiden. Tegelijkertijd is er de suggestie dat deze

activiteiten zich nacht na nacht, als in een routine of roes, afspelen. Net als Opa Trent gokken de protesterende fabrieksarbeiders op het verkeerde paard. . . .



Figuur 2

Na deze hel op aarde reizen Nell en haar grootvader nog verder door. Aan het eind van hoofdstuk 45 wordt beschreven hoe ze de volgende dag eerst aankomen in een “busy town” (Wolverhampton?), waar ze uitgeput van vermoeienis en ontbering worden gevonden door een oude bekende, een dorpschoolmeester op weg naar een nieuwe baan in een verder westelijk gelegen dorpje. Met hem trekken ze verder, nu gedeeltelijk met paard en wagen. In hoofdstuk 46 bereiken ze weer een stad, kennelijk een drukke marktplaats, mogelijk gebaseerd op Telford of Wroxeter. Kort daarna komen ze aan in een “large town” met “a number of old houses”, en dat moet wel haast zeker het pittoreske, in de tijd verstilde Shrewsbury geweest zijn. Sommige auteurs twijfelen er aan of ze zo ver voorbij Birmingham hebben kunnen komen, en Dickens vertelde ooit aan een kennis dat Kleine Nell gestorven is in het dorpje Tong, niet ver ten noordwesten van Wolverhampton, en ruim dertig kilometer vóór Shrewsbury. Het is best mogelijk dat Dickens de beschrijving van het dorpje op Tong heeft gebaseerd, maar er staat iets verderop in hoofdstuk 46 ook dat Nell vanaf haar eindbestemming in de verte de “blauwe bergen van Wales” kan zien, en dat is vanuit Tong niet mogelijk. Bovendien wordt eerder vermeld dat de eindbestemming van de schoolmeester “a long way from here” (d.w.z. Wolverhampton) ligt, en dat ze onderweg abrupt halt moeten houden “at a sharp high ridge as if there was no more road”, hetgeen lijkt te verwijzen naar het steile Wenlock Edge. Mogelijk reizen ze dus zelfs wat zuidelijker van Wolverhampton naar Shrewsbury, via Bridgnorth en Much Wenlock.



Figuur 3

Hoe dit ook zij, na nog één nachtelijke wandeling bereikt het drietal het dorp, waar de schoolmeester ze de eigenlijk voor hem bestemde woonruimte aanbiedt. De plaatselijke kerk wordt daar voor Little Nell een geliefde verblijfplaats. Zoals bijvoorbeeld blijkt uit de beschrijving ervan in hoofdstuk 53 is ook dit tegelijkertijd een plaats van dood en verval en een verzameling van antiquiteiten. Het is aardig de illustratie bij dit hoofdstuk (van George Cattermole), te vergelijken met die bij hoofdstuk 1 (van Samuel Williams; de meeste andere oorspronkelijke illustraties bij *The Old Curiosity Shop* zijn overigens van de beroemdste vroege Dickens illustrator, Hablot K. Browne ['Phiz']). Op beide plaatjes [Fig. 2, 3] zien we Little Nell temidden van resten van de oude tijd. Of we ons nu in Londen bevinden, in Warwick, in Birmingham, of in Tong, of op het tussengelegen platteland, de wereld in *The Old Curiosity Shop* is een groteske wereld, met groteske mensen als Quilp, Kit, de Brasses, Dick, de Marchioness, met groteske locaties die angstaanjagend zijn en tegelijkertijd ook fascinerend. En steeds weer worden we herinnerd aan het meest groteske fenomeen van allemaal: de dood.

Na de aankomst van Little Nell en haar grootvader in het dorp zijn er in de roman nog twintig hoofdstukken te gaan, want al sterven de heldin en haar begeleider er ver vandaan, in en om de grote stad gaat het leven door. Dickens brengt zijn steden over het voetlicht zoals hij ook zijn personages neerzet, namelijk zoals ze worden gezien, zonder psychologische of sociologische verklaring. Zoals A.E. Dyson het formuleert: ze worden "niet zozeer verklaard als wel vertoond". Dickens' idyllische beschrijving van de natuur in hoofdstuk 15 is dan ook niet sentimenteel, zoals John Lucas stelt in zijn korte analyse van *The Old Curiosity Shop*. De gebruikte clichés (als ze dat al zijn) kunnen ook heel goed ironisch

worden gelezen: zó stelt zich misschien de lezer de natuur voor, maar die natuur is te mooi om waar te kunnen zijn. Het is een onbereikbaar ideaal, een mythe, evenals de onschuld, de vrijheid, en het eeuwige leven in de wereld. Het verleden kan niet worden vastgehouden; de antiquiteiten in de winkel worden weggehaald, de gedenktekens in de dorpskerk raken vermolmd, de tijd schrijdt voort. Jeugd en zuivere onschuld zijn als zodanig niet veilig voor het verval en de dood — maar misschien maken simpelheid (Kit) en vroomheid (Barbara), creativiteit (Dick) en spontaneïteit (de Marchioness) wel een kans. En hoe men de vrije natuur ook ervaart, zij lijkt mensen en steden wel te overleven: “What if the spot awakened thoughts of death! Die who would, it would still remain the same; these sights and sounds would still go on as happily as ever. It would be no pain to sleep amidst them.” De stad, in al haar facetten, is daarentegen, net als het meisje, ten dode opgeschreven. De tekenen daarvan zijn nu al evident, en om het even welke “new improvements” veranderen daar niets aan.

LITERATUUR:

- Ackroyd, Peter, *London: The Biography*, Londen, Chatto & Windus, 2000
- Cook, Chris & Brendan Keith, *British Historical Facts 1800-1900*, New York, St. Martin's Press, 1975
- Dickens, Charles, *The Old Curiosity Shop*. Londen, Penguin, 1985 [oorspr. 1841]
- Druce, Robert, “Charting the Great Wen: Charles Dickens, Henry Mayhew, Charles Booth”, in Valeria Tinkler-Villani, red., *Babylon or Jerusalem: Perceptions of the City in Literature*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2005, 93-111
- Dyson, A.E., “The Old Curiosity Shop: Innocence and the Grotesque”, in A.E. Dyson, red., *Dickens: Modern Judgements*, Londen, Macmillan, 1968 [1966], 59-81
- Lucas, John, *The Melancholy Man: A Study of Dickens' Novels*, Londen, Methuen, 1975
- Nead, Lynda, *Victorian Babylon: People, Streets and Images in Nineteenth-Century London*, New Haven & Londen, Yale University Press, 2000
- Phillips, Lawrence, red., *A Mighty Mass of Brick and Smoke: Victorian and Edwardian Representations of London*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007
- Robinson, Alan, *Imagining London, 1770-1900*, Basingstoke & New York, Palgrave MacMillan, 2004
- Schwarzbach, F.S., *Dickens and the City*, Londen, The Athlone Press, 1979
- Sheppard, Francis, *London 1808-1870: The Infernal Wen*, Londen, Secker & Warburg, 1971

Slater, Michael, *Charles Dickens*, New Haven & Londen, Yale University Press, 2009
Tambling, Jeremy, *Going Astray. Dickens and London*, Harlow, Pearson Longman, 2009
Welsh, Alexander, "Satire and History: The City of Dickens", *Victorian Studies*, 11/3, 1968, 379-99. Verwerkt in de eerste twee hoofdstukken van Welsh 1971
Welsh, Alexander, *The City of Dickens*, Oxford, Clarendon Press, 1971
Wordsworth, William, *The Prelude: A Parallel Text*, red. J.C. Maxwell, Londen, Penguin, 1986 [oorspr. 1805/06, 1850]

Pearl en de fundamenteën van het Hemelse Jeruzalem



Ms-Cotton-Nero-A-x

Ills.: britishlibrary.typepad.co.uk

*Wel duizend maal heb ik horen zeggen
Dat er vreugde is in de hemel en pijn in de hel,
En ik geef graag toe dat het zo is;
Maar niettemin weet ik toch ook maar al te goed
Dat er niemand is in deze wereld
Die ofwel in de hemel ofwel in de hel is geweest,
Noch daarvan kan getuigen op enige andere wijze
Dan als hij heeft horen zeggen of als hij in geschriften heeft aangetroffen;*

*Want uit ervaring kan niemand het bewijzen.
Maar God verhoede dat mensen niet meer zouden geloven
Dan wat mensen met eigen ogen gezien hebben! [i]*

Deze wijze woorden van de Engelse dichter Geoffrey Chaucer (1343-1400) zijn uitstekend van toepassing als motto bij een bespreking van *Pearl*, een gedicht van een anonieme tijdgenoot. Het idee dat wat niet beproefd kan worden dus moet worden geloofd, is uitermate toepasselijk op de beschrijving van het Hemelse Jeruzalem in de Middelenegse droom-allegorie *Pearl*, die deze “geschreven gevonden” heeft in de Apokalyps of de Openbaring van de apostel Johannes. *Pearl* is een van vier teksten in een uniek handschrift (British Library, MS Cotton Nero A.x) van ca. 1400, vermoedelijk door één auteur geschreven rond 1390 in het dialect van de noordwestelijke Midlands. Een ander van de vier gedichten is *Sir Gawain and the Green Knight*; we hebben het dus over de befaamde ‘Gawain-poet’, ook wel de ‘Pearl-poet’ genoemd. [ii] De teksten zijn ontstaan in de periode dat binnen de middeleeuwse discussie in scholastieke kringen over de Vrije Wil het debat weer was losgemaakt over het bereiken van de eeuwige zaligheid ‘door genade alleen’ (*sola gratia*) of ook door ‘goede werken’ (*opera*). Dit debatpunt staat centraal in *Pearl*.

Vorm en samenvatting

Het gedicht bestaat uit 101 strofen van twaalf regels, totaal 1212 regels. Twaalf is ook een belangrijk getal in de Apokalyps. Het is verdeeld in twintig delen van vijf strofen, waarvan de eerste vier delen een visioen bevatten, de volgende twaalf een discussie, en de laatste vier het visioen van het Hemelse Jeruzalem.

De ik-persoon bezoekt op 15 augustus het graf van zijn op 2-jarige leeftijd overleden dochtertje op een overgroeide plek. Dat wordt allegorisch voorgesteld als een juwelier die zijn kostbaarste parel is verloren in de natuur, ergens tussen het groen. Hij valt in slaap en ziet in een droom een helder verlicht landschap bestaande uit kristallen rotsen, bossen van blauwe bomen met zilveren bladeren en parels als kiezelstenen, zoet-geurend fruit en felgekleurde vogels die zingen in schitterende harmonie. Hij wandelt tot aan een rivier. Hij kan de rivier niet oversteken. De overkant lijkt hem het paradijs. Lopend langs de rivier ziet hij aan de overzijde een meisje, gehuld in een wit gewaad bestikt met parels. Zij komt op hem toe; hij herkent zijn dochtertje.

Achteraf bezien bevat dit visioen al een aantal symbolische of allegorische elementen die ontleend zijn aan de beschrijving van het Hemelse Jeruzalem in de

Apokalyps.

In de delen vijf t/m zestien spreken en debatteren zijn dochttertje en hij, gescheiden door het water. Zij legt uit dat zij bruid van Christus en koningin van de hemel is en dat zijn verdriet dus onredelijk is. Hij begrijpt niet wat zij zegt. Het debat culmineert in de *Parabel van de Wijngaard*, de 'Werkers van het Elfde Uur', die het centrum van het gedicht vormt. De discussie gaat voort over Gods genade, die volgens het meisje altijd toereikend is, ongeacht goede werken. Vooral de onschuldigen krijgen hoog aanzien in de hemel: zij zijn de honderdvierenveertigduizend getekenden zoals gezien in de Apokalyps.

Bij monde van het meisje verandert de dichter dus de originele honderdvierenveertigduizend getekenden waar de Apokalyps van spreekt - eenmaal in Openbaring 7:4 waar het over de stammen van Israël gaat, en eenmaal in 14:1 waar gesproken wordt over de 'onschuldigen' die (14:4) "zich niet met vrouwen hebben bevlekt maar maagdelijk gebleven zijn" - in de maagdelijke bruiden van Christus. In de Middeleeuwen werden die, op grond van het Epistel voorgeschreven voor het feest van Onnozele Kinderen (28 december), geïdentificeerd met de 'Innocents', de Onnozele Kinderen.

Tenslotte toont ze hem, in de laatste vier delen, het Hemelse Jeruzalem, haar verblijfplaats, aan haar zijde van het water. Het is "de Heuvel van Sion, zoals gezien door Johannes in de Apokalyps". Niet het oude Jeruzalem waar het Lam is geslacht en waar Johannes de Doper had voorgezegd: "Ziet het Lam Gods dat de zonden van de wereld wegneemt." Het Lam is dus tweemaal herkend in het oude, maar voor de derde maal in het nieuwe Jeruzalem, neergedaald op Gods bevel. Het Lam is wit, zoals ook Zijn bruiden. Een stem klinkt uit de Hemel als het geluid van vele wateren en de donder. Rond Gods troon staan de vierentwintig Oudsten en de Vier Dieren. Er wordt een "nieuw lied" gezongen, gedragen door de bruiden, die verlost zijn als de eerste vruchten die aan God verschuldigd zijn. Een schitterende stad van puur goud en flonkerend als glas. De fundering bestaat uit twaalf lagen van edelsteen, iedere laag één soort, met name genoemd, de twaalf treden hoog en steil.

De stad is een perfecte kubus: twaalf maal tweehonderd meter lang, breed en hoog; de straten van goud, de muren van jaspis, de woningen van allerlei edelstenen. Er zijn twaalf toegangspoorten, drie aan iedere zijde, iedere poort een parel met op ieder de naam van een van de twaalf stammen van Israël. Die poorten zijn nooit gesloten, want er komt toch nooit iemand binnen die niet

smetteloos is. Dan volgen, om kort te gaan, de details van het licht, Gods troon, de rivier en de vruchtbomen, globaal zoals die in hoofdstuk 21 en 22 van de Apokalyps beschreven worden. In Pearl vindt men slechts een selectie van de details uit de Apokalyps, in een afwijkende volgorde, deels uit eerdere hoofdstukken, waardoor de betekenis van het geheel tamelijk fundamenteel verandert. De dromer probeert tenslotte de rivier over te steken, maar wordt dan wakker.

Bronnen

Voor de afwijkende vorm van het Hemelse Jeruzalem zijn er andere bronnen dan de Apokalyps alleen. De voornaamste zijn de Psalmen van David (Engelse telling 48, Nederlandse 47 en 49), Dantes Paradiso en de bron daarvan, De Jerusalem Celeste van Giacomino da Verona. Het is niet onwaarschijnlijk dat ook Augustinus' De Stad Gods enige invloed heeft doen gelden. Maar in Pearl vormen de landschaps- en stadsbeschrijvingen, hoezeer ook samengesteld uit eerdere religieuze en mystieke visioenen en de hoofse 'locus amoenus' (lieflijke plek), een ongewoon persoonlijke perceptie van de ik-persoon. Het visioen wordt bepaald door zijn gezichtspunt, niet door een conventioneel ideaal.

De datum van handeling, 15 augustus, is al zo'n eigen variant. In tegenstelling tot de traditionele setting van de droom-allegorieën in de lente, de 'reverdies' na de winter, wordt hier de oogsttijd gesuggereerd. En het is de feestdag van Maria's (lichamelijke) ten Hemelopneming, wat weer verwijst naar de verrijzenis van de mens na het Laatste Oordeel. Daarbij past een visioen van het Hemelse Jeruzalem, veeleer dan een conventioneel visioen van de Hemel.

Structuur

De drietrapsstructuur van het gedicht toont drie gezichtspunten. In generieke termen bewegen we van aards realisme (rouw om de dood van het meisje) naar de droom-allegorie van het leerdebat met het meisje (somnia), hetgeen dan wordt gesublimeerd in het spirituele visioen van het Hemelse Jeruzalem (visio).

In de loop van dat proces wordt de verloren parel tot het parel-meisje van de droom, en tenslotte tot de parels in de poorten van Jeruzalem in het visioen. Hiermee wordt gesuggereerd dat het thema is hoe daar binnen te komen, of hoe het zaad eerst moet sterven en begraven, d.w.z. geplant moet worden om vrucht te kunnen dragen. Intussen bewegen we van de vergankelijke aarde (natuurwet) naar het onvergankelijke landschap van het middendeel (kosmos of aards paradijs; Gods wet), dan naar het beeld van Gods eeuwigheid (sub specie

aeternitatis) in het Hemelse Jeruzalem.

In het middendeel spreekt en is het meisje metaforisch, de dromer menselijk-rationeel. Wederzijds begrip komt nauwelijks tot stand. De dromer kan alleen vanuit aardse begrippen en categorieën redeneren. Hij kan het meisje en de waarden van gene zijde niet zien als metaforen, omdat hij niet kan loskomen van zichzelf. En de theologische allegorie van het Hemelse Jeruzalem gaat de poëtische allegorie van het middendeel nog ver te boven.

Vreemdeling in het paradijs

Woordspel had een hoog intellectueel prestige in de middeleeuwse scholastiek: het werd benut om nuances bloot te leggen en om vaste kaders te doorbreken. In Pearl gebruiken de dromer en het meisje (de gids van de droom-allegorie) geregeld dezelfde woorden in verschillende betekenissen: bijvoorbeeld 'spot' in de betekenis 'smet', 'zonde' en 'plaats', zodat 'spotless' niet alleen de zuiverheid van de parel en de schuldeloosheid van het gestorven kind kan beduiden, maar ook het feit (wat dus eigenlijk hetzelfde is) dat zij 'zonder woonplaats' is — niet meer aards maar van een andere orde, buiten tijd en plaats, wat de dromer niet wil of kan zien.

In het debat deconstrueert het meisje de opvattingen van de dromer door ze in een metaforischer of spiritueler kader toe te passen, waardoor context-verschuivingen en andere significaties ontstaan die de dromer moeten bekeren, maar die hem zichtbaar alleen in verwarring brengen.

Genade, het centrale onderwerp van het gedicht, wordt gedeconstrueerd door er consequent het woord "cortaysye" (hoofsheid) voor te gebruiken. God is zo 'hoofs' dat Zijn genade altijd toereikend is. En aan het hof van God is de Maagd Maria de 'Quen of Cortaysye' (Koningin van Genade), de 'gratia plena' (vol van genade) van het Ave Maria. Bovendien zijn, door Gods genade of de wetten van Zijn hof, de honderdvierenveertigduizend als maagd gestorvenen allemaal koning of koningin. In die context wordt de polysemantiek van het werkwoord 'paye' — net als het Nederlandse 'voldoen' - benut voor 'betalen' in de zin van afrekenen en belonen, als ook voor 'voldoende zijn' in de zin van vervolmaken en van voldoening geven en van aan de eisen voldoen.

Omdat 'mote' zowel 'stad' als 'zonde' kan betekenen in het dialect van de noordwestelijke Midlands, kan de perfecte paradox ontstaan dat het Hemelse Jeruzalem de 'mote wythouten mote' (stad zonder zonde) is. In de hemel zijn die begrippen onscheidbaar, wat het begrip van de dromer te boven gaat. Toch is dat essentieel voor de Hemelse Stad. Het hele gedicht draait om het 'anders zijn' van

hemel en aarde. De dromer blijft als vreemdeling verbannen uit het paradijs; zijn intellect moet plaats maken voor geloof, voordat hij ooit zal kunnen worden toegelaten.

Vervreemding wordt ook bewerkstelligd door de landschapsbeschrijvingen. Vanaf het begin van zijn droom bevindt de ik-persoon zich in landschappen opgebouwd uit paradijs-gemeenplaatsen. De onnatuurlijkheid van de waargenomen landschappen tekent zijn vervreemding. Pearl voegt aan de rivier uit De Jerusalem Celeste vol juwelen die stralen als sterren aan de hemel, toe: “in een winternacht als de mensen slapen” — daarmee extra benadrukkend dat mensen dat dus niet zien. De werelden zijn gescheiden, de aardse mens buitengesloten.

Ook het visioen van het Hemelse Jeruzalem werkt vervreemdend. De Openbaring van Johannes is een Apokalyps: een nieuwe wereld ná het Laatste Oordeel, een Einde der Tijden-visioen zoals de hele apokalyptische traditie daarna. Alleen in Pearl is het visioen niet apokalyptisch, geen Tweede Komst. De surrealistische beelden die voor Johannes daar juist gestalte aan gaven, worden wel geleend, maar de nadruk ligt in Pearl op het feit dat de levende dromer daarvan uitgesloten is. De twaalf fundamenten, de symmetrische bouw, de twaalf poorten, de bomen die twaalf maal per jaar twaalf soorten vruchten geven, zijn bovenmenselijk en onnatuurlijk. Het is een schokkend buitenaards tafereel, in plaats van de conventionele ‘pleasance’ van de droom-allegorie. Het sluit de dromer buiten, zowel zintuigelijk als intellectueel; hij kan het niet bevatten, hooguit in geloof leren aanvaarden. Als de dromer in de rivier wil springen, blijkt dat het debat tussen hem en zijn gids hem nog niet veel dichterbij begrip gebracht heeft. De theologische allegorie van het visioen vereist een ‘anders zien’, waartoe het middendeel suggesties doet die door de dromer misschien niet worden opgepikt, maar die de lezer wel op een spoor zetten.

Landschap als routekaart

Ondanks of dankzij de vervreemding functioneren de landschappelijke settings ook als de weg die moet worden afgelegd van aardse duisternis naar het lichtende Jeruzalem. In zijn analyse van de landschappen in *Pearl* spreekt John Finlayson van *Wegen van Kennis van de Waarheid*.^[iii] Het eerste landschap, vóór de droom begint, is de wereld van de seizoenen, onderworpen aan tijd en dood, van graf en geplant zaadje, van dood en wedergeboorte, van oogsttijd; heel sensueel-zintuigelijk. Het daarop volgende droomlandschap is een veel meer ‘verlichte’ perceptie: met de setting voor het parel-meisje, het discours en de parabel, tot het

uiteindelijke mystieke visioen, wordt een weg afgelegd van zintuigelijke waarneming via de doctrine van de Kerk en de onderrichting door de Verlosser zelf (met exegese door het meisje) naar pure contemplatie. De zintuigen tonen de menselijke waarden. Maar de kristallisering van het landschap in de droom, de menging van organische en niet-organische elementen, toont dit tweede landschap als noch geheel natuurlijk, noch als reeds geheel hemels. Het is wel al intelligibel, maar nog steeds overweldigend sensueel. Het landschap aan gene zijde van de rivier heeft nog niet een puur religieuze betekenis: voor de dromer is het meer 'locus amoenus' dan spiritueel paradijs. Alleen in de woorden van de gids wordt de theologische symboliek geactiveerd. De lezer weet geleidelijk al wel wat de dromer zich zou moeten realiseren, maar wat het gedicht biedt is het stadium van perceptie van de dromer: het proces blijkt belangrijker dan de significatie. Finlayson citeert Sint Bonaventura over de Weg van Kennis van de Waarheid die, onvermijdelijk, van het letterlijke via het symbolische naar het mystieke inzicht leidt. Het visioen van het Hemelse Jeruzalem is, in het gedicht en dus voor de dromer, dan ook vlakker dan het middendeel. Het idee van een af te leggen weg wordt nog eens gesuggereerd door het feit dat pas bij het zien van de processie van de honderdvierenveertigduizend maagden de dromer uiting geeft aan gevoelens van "delyt" (vreugde). De beschrijving van de drie landschappelijke settings laat dus duidelijk zien dat het gedicht niet gaat over een visioen van de hemel, maar dat het een dramatisering is van de weg van duisternis naar illuminatie.

Lapidaire symboliek van het fundament

De fundering van het Hemelse Jeruzalem bestaat uit twaalf lagen van elk één soort edelsteen, die een trap vormen. Dit beeld is rechtstreeks ontleend aan de Apokalyps (hfst. 21:19-20); ook de edelstenen in *Pearl* zijn identiek aan die van Johannes. Robert Blanch heeft deze twaalf edelstenen nageplozen in een viertal middeleeuws-Engelse lapidaria om hun 'significatio' (allegorische betekenis) vast te stellen. **[iv]** Hij komt met de volgende opsomming: de onderste laag van jaspis beduidt Geloof, met de bijbehorende standvastigheid nodig om onwaarheid te onderwerpen aan waarheid. De tweede laag, de trede van saffier, beduidt Hoop, gebaseerd op de belofte van hemels geluk voor mensen van goede wil. Het chalcedoon van de derde trede betekent Deemoedigheid, het tegengestelde van trots, specifiek wanneer goede mensen slechte mensen inspireren tot goedheid, een vorm van Caritas (naastenliefde). De vierde laag, die van smaragd, verwijst naar 'het geloof van de vier evangelisten', dat tot onbesmetheid leidt. De vijfde

trede, die van sardonyx, staat voor Berouw, het versmiden van vleeselijke lust en bereidheid straf te aanvaarden, wat hoop weer mogelijk maakt. Het karneool of robijn van de zesde trap beduidt het Bloed van Christus, de liefdedaad van de verlossing van onze zonden. De zevende laag, die van chrysoliet, is de Onderrichting door Jesus Christus middels prediking en wonderen, de basis van ons geloof. Dat brengt ons bij de achtste trede, die van beril, dat Christus' Wederopstanding uit de dood beduidt, de basis van de menselijke hoop. Het topaas van de negende trap verwijst naar de Engelen en het bekroonde leven in de Hemel, de beloning als liefdesgave. De tiende laag, die van chrysopraas, geeft het voortploeteren van de mens aan in zijn pogingen om het aardse leven op te geven terwille van het eeuwige. De elfde trede, die van hyacint, staat voor de lering van de gelovigen door priesters en theologen, die de mens van ijdele gedachten en depressie verlost. Tenslotte verwijst het amethyst van de twaalfde trap naar het purper van het pas vergoten bloed van Christus, de ultieme liefdedaad, de wijn van de Eucharistie en de martelaren die zo tot het gezelschap van de engelen zijn toegelaten.



Die Pilgerfahrt zum Himmlischen Jerusalem

Deze allegorische interpretatie is niet specifiek Engels. Het elfde- of twaalfde-eeuwse Middelhoogduitse gedicht "*Vom himmlischen Jerusalem*" geeft een vrijwel identieke interpretatie van de twaalf edelstenen in de tekst zelf.**[v]** Het betreft kennelijk een gevestigde traditie van allegorische duiding die in het veertiende-eeuwse Engeland van Pearl algemeen bekend was. Maar noch het Middelhoogduitse gedicht, noch Blanch in zijn analyse van Pearl werken de implicaties uit van het allegorische schema van de fundamenten van het Hemelse

Jeruzalem. Wel voegt de Duitse dichter tenslotte aan zijn opsomming toe dat de hoogte, lengte en breedte van de stad naar Geloof, Hoop en Liefde verwijzen, waaruit vele deugden voortkomen (strofe 25) en dat men “nu gehoord heeft hoe u in die stad moet komen” (strofe 26).

Dat sterkt mij in het vermoeden dat de twaalf lagen edelstenen in de Middeleeuwen meer zijn dan alleen de fundering van het Hemelse Jeruzalem. Zij lijken ook een trapsgewijze opgang, de treden die men de een na de ander moet opgaan om op een hoger niveau te komen, dat uiteindelijk toegang verschaft tot de hemelse stad. De opgang blijkt te bestaan uit vier tritsen die steeds vormen van Geloof, Hoop en Liefde beduiden. De cirkel van de drie ‘theologische deugden’ wordt viermaal afgelegd, telkens op een hoger niveau van theologisch inzicht, als in een spiraalvormige opgang waarbij iedere trede de volgende stap omhoog mogelijk maakt. Zo vormen de twaalf lagen de feitelijke toegangsweg tot de heilige stad, waarvan de twaalf paarlen poorten slechts de sublimatie zijn — zoals de gids als parel-meisje de sublimatie is van de lering daarvan. De poorten geven in dit gedicht niet enkel meer toegang aan de stammen van Israël, maar aan alle mensen van goede wil die bereid zijn de twaalftraps toegangsweg te gaan. Als de lezer de suggesties van het parel-meisje volgt, heeft het speciaal geconstrueerde Hemelse Jeruzalem van Pearl misschien meer te bieden dan een mystieke ervaring.

Anagogie vs. allegorie

Exegese van de Heilige Schrift was in de twaalfde en dertiende eeuw ontwikkeld tot een vierledig interpretatiemodel, door Thomas van Aquino (*Summa Theologiae* I, i, 10) omschreven als één letterlijk niveau en drie spirituele niveaus: een allegorische betekenis wanneer de dingen van de Oude Wet dingen van de Nieuwe Wet beduiden; een morele betekenis wanneer de daden van Christus tekenen zijn van hoe wij moeten handelen; een anagogische betekenis wanneer geduid wordt op de dingen die in de eeuwige glorie vóór ons liggen. Die laatste drie werden ook wel kort samengevat als: wat men moet geloven, hoe men moet handelen en wat men mag hopen. In dit middeleeuws-scholastieke schema is de Openbaring van Johannes een anagogische tekst: de Wederkomst en het Oordeel worden voorspeld, waarna de uitverkorenen voor eeuwig bij God zullen zijn, een Apokalyps. Dat geldt evenzeer voor de latere iconografie van het Hemelse Jeruzalem in beeld en tekst. Maar het geldt niet voor Pearl. **[vi]** Ad Putter (160-161) wijst er terecht op dat het Jeruzalem van Pearl niet apokalyptisch is: er is geen aankondiging van de opneming van de mens in Gods koninkrijk, maar juist

nadruk op de buitensluiting van de levende mens. De iconografie van de Apokalyps wordt weliswaar selectief gebruikt, maar met zodanige contextuele aanpassingen dat de vervreemding wordt onderstreept en de toegankelijkheid wordt geblokkeerd, tenzij....

Dat 'tenzij' wordt gesuggereerd doordat de auteur de symboliek van de details verschuift van anagogisch naar allegorisch. De typisch allegorische beeldspraak zoals die in de Psalmen en in Augustinus' *Stad Gods* te vinden zijn — de geblokkeerde landschappen en stad — maken van het oorspronkelijk mystieke (anagogische) visioen een leerdicht over genade, zonder welke de hemelse stad niet te bereiken is. Die genade wordt in kaart gebracht, in woord en beeld, als te verdienen door de theologische deugden van Geloof, Hoop en Liefde te betrachten. De levende mens moet zich van zichzelf vervreemden en zich op een hoger plan plaatsen om zijn verloren Parel te herwinnen.**[vii]**

NOTEN

[i] Geoffrey Chaucer, *The Legend of Good Women*, Proloog, 1-11, in *The Riverside Chaucer*, ed. Larry D. Benson, Boston, Houghton Mifflin & Oxford University Press, 1987, 588 (mijn vertaling).

[ii] Voor meer details zie Putter (1996). Voor een teksteditie met een modern-Engelse vertaling ernaast zie Vantuono (1984).

[iii] Finlayson (1974) geeft een zeer gedetailleerde en beredeneerde analyse van de drie landschappen in *Pearl*.

[iv] Zie Blanch (1966).

[v] Zie Anon. (1965).

[vi] Field (1986) geeft gedetailleerde vergelijkingen met de visuele iconografie van het Hemelse Jeruzalem in de beeldende kunsten, waar *Pearl* sterk van afwijkt door een veel dynamischer voorstelling.

[vii] Voor een feministische interpretatie van de hemelse stad als symbool van vrouwelijkheid of moederschap zie Stanbury (1994). Voor een 'categorie-verplaatsing' van Pearl's Hemelse Jeruzalem als beeld van een wereldlijk-hoofs machtscentrum, zie dezelfde auteur (Stanbury: 2001).

LITERATUUR

Anon., "Vom himmlischen Jerusalem", in *Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jh.*, ed. Friedrich Maurer, Tübingen: Niemeyer Verlag, 1965, deel 2, 140-151.

Blanch, Robert J., "Precious Metal and Gem Symbolism in Pearl", in *Sir Gawain and Pearl: Critical Essays*, ed. Robert J. Blanch, Bloomington: Indiana University

Press, 1966, 86-97.

Field, Rosalind, "The Heavenly Jerusalem in Pearl", *The Modern Language Review*, 81 (1986), 7-17.

Finlayson, John, "Pearl: Landscape and Vision", *Studies in Philology*, 71 (1974), 314-343.

Putter, Ad, *An Introduction to the Gawain-Poet*, London: Longman, 1996.

Stanbury, Sarah, "The Body and the City in Pearl", *Representations*, 48 (1994), 30-47.

Stanbury, Sarah, ed., *Pearl, TEAMS, Kalamazoo*, Michigan: Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 2001, Introduction, 11-17.

Vantuono, William, ed. and transl., *The Pearl Poems: An Omnibus edition. Vol. I: Pearl and Cleanness*, New York: Garland, 1984.