Herhaling, parafrase en bewerking in het Gilgamesh-epos ~ Het ontstaan van de Oud-Babylonische Akkadische versie

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

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

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

De kracht van het Gilgamesh-verhaal blijkt ook al uit de ongeveer 2000 jaar lange traditie binnen Mesopotamië zelf en de uitstraling daarvan naar de

buitengewesten Syrië, Palestina en Anatolië.[1] Sinds de laatste standaardeditie van Andrew George uit 2003 hebben we een vrij compleet beeld van de wordingsgeschiedenis van de zogenaamde (Jong-Babylonische) standaardversie van het epos. In de oudste traditie hebben we te maken met aparte verhalen over Gilgamesh in het Sumerisch. Sommige van die verhalen worden niet lang na hun ontstaan opgenomen in één groot Akkadisch epos (± 1800 v.Chr.). Sîn-lēqi-unninni, die omstreek 1100 v.Chr. leefde, creëerde daaruit de standaardversie van het Gilgamesh-epos.

De wijze waarop oudere versies van de Gilgamesh-verhalen worden opgenomen in jongere versies, al dan niet herhaald of bewerkt, geeft ons een prachtig voorbeeld van wat er in een literaire traditie van 2000 jaar kan gebeuren. Ik zal hier eerst de oudste vermeldingen van Gilgamesh behandelen en dan laten zien hoe de aparte Sumerische verhalen verwerkt worden tot één samenhangend Akkadisch Gilgamesh-epos van de Oud-Babylonische periode.

De vroegste sporen van Gilgamesh

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

Lugalbanda en Ninsun wordt genoemd. Kortom, de namen uit de omgeving van Gilgamesh komen wel voor in de inscripties van de vroegdynastieke periode, maar Gilgamesh zelf wordt alleen als godheid en niet als koning van Uruk vermeld.

De Sumerische Gilgamesh-verhalen uit de Ur III-periode (± 2000 v.Chr.)
Onder de literaire tabletten uit de periode van de derde dynastie van Ur die in de tempel van de godin Inanna te Nippur zijn aangetroffen, bevonden zich ook drie fragmenten met de oudste Sumerische Gilgamesh-verhalen. Eén van die fragmenten bevat een tekst die overeenkomt met het ongeveer tweehonderd jaar later opgetekende *Gilgamesh en de Hemelstier* (zie hieronder). Het tweede fragment waarin Gilgamesh genoemd wordt, is echter te klein om het te kunnen plaatsen. Het derde fragment is niet direct in verband te brengen met latere verhalen, maar de in het verhaal genoemde speelplaats kan men in verband brengen met de speelplaats in *Gilgamesh en het dodenrijk* (zie hieronder). Het meisje Ninduganizi dat in dit fragment wordt genoemd is onbekend in de latere literatuur. Omdat dit fragment (6N-T450) niet erg bekend is, laat ik hieronder een vertaling volgen.

Als… kletterde het (de speelplaats ?) in zijn richting.
Als een geit, van haar bokje gescheiden, maakte het lawaai in zijn richting.
Hij (Gilgamesh) betrad de speelplaats.
Met de meisjes daar speelde hij, met de jongens daar danste hij.
Ja, waarlijk op die dag was daar iemand (een meisje) – wier naam was Ninduganizi –
die Gilgamesh, de heer van Kulaba, begeleidde, en die hij aan zijn borst drukte.
Weg van daar zocht hij een stille plek.
Hij had gemeenschap met haar en kuste haar.
Zijn vader, door Enki met verstand begiftigd en
door… met ere genoemd raadpleegde hij niet.
Gilgamesh ging bij…. (?) langs.
Zij prezen zijn ware….. (verder ernstig beschadigd)

Dat er in deze periode Gilgamesh-verhalen verzameld en gecomponeerd zijn,

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

De Sumerische Gilgamesh-verhalen uit de Oud-Babylonische-periode (± 1800-1600 v.Chr.)
Op tabletten uit de Oud-Babylonische periode heeft men vijf verhalen over Gilgamesh aangetroffen: *Gilgamesh en Akka, Gilgamesh en het Dodenrijk, Gilgamesh en Chuwawa* (twee versies), *Gilgamesh en de Hemelstier* en *De dood van Gilgamesh*. Sommige tabletten bieden de complete tekst, andere alleen fragmenten. In de 'bibliotheekcatalogi' van die periode worden deze verhalen apart geïnventariseerd naar de beginregel (*incipit*). Ook de twee versies van *Gilgamesh en Chuwawa* worden met een apart *incipit* opgenomen. Alleen het *incipit* van *De dood van Gilgamesh* ontbreekt tot op heden.

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

Je hebt de ceder, de unieke boom, gekapt en je hebt Chuwawa gedood.
Je hebt stèles voor de verre toekomst opgericht.
Je hebt tempels voor de goden gebouwd.
Je hebt Ziusudra in zijn woning bereikt.

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

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

1. *Gilgamesh en Akka*
De stad Uruk is onderworpen aan de stad Kish en moet dienstplichtigen leveren. Akka, de koning van Kish, stuurt bodes uit om de dienstplichtigen op te roepen.

Gilgamesh, de koning van Uruk, heeft de werkkrachten zelf hard nodig en wil weigeren. Hij vraagt raad aan de oudsten van de stad. Zij adviseren te doen wat Akka vraagt. Gilgamesh volgt hun raad niet direct op, maar vraagt eerst raad aan de jongemannen van de stad. Zij adviseren zich te verzetten en ten strijde te trekken. Gilgamesh vraagt zijn dienaar Enkidu alles in gereedheid te brengen voor de strijd en hij trekt op naar Kish. Hij legt een beleg rondom de stad en daagt Akka door bemiddeling van een van zijn lijfwachten uit tot een gevecht van man tot man. Na enige schermutselingen vindt het gevecht plaats en verslaat Gilgamesh Akka. Hij laat Akka echter gaan omdat die hem ook eens heeft beschermd.

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

2. *Gilgamesh en het Dodenrijk*

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

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

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

Hij was uit het veld geslagen en wanhopig
De koning ging op zoek naar het leven.
De heer vestigde zijn aandacht op ‘de berg, die een mens levend heeft gemaakt’.

3A *Gilgamesh en Chuwawa, versie A*
Gilgamesh onderneemt een expeditie naar het Cederwoud om als beroemd mens voort te leven in de herinnering van de mensen. Zijn dienaar Enkidu dringt erop aan, dat hij de zonnegod Utu toestemming vraagt. Gilgamesh volgt Enkidu’s raad op, richt zich tot de zonnegod en krijgt zeven sterrenbeelden als beschermers en gidsen mee. Jongemannen zonder sociale verplichtingen sluiten zich aan bij Gilgamesh en Enkidu. Nadat de expeditie zeven bergketens is overgestoken, bereiken ze het Cederbos. Direct nadat zij een mooie ceder gekapt en van zijn takken ontdaan hebben, komt Chuwawa, de bewaker van het Cederbos,

tevoorschijn en schiet een van zijn aura's[2] naar Gilgamesh. Gilgamesh en Enkidu raken bewusteloos. Enkidu komt het eerste bij en wekt Gilgamesh. Die wil graag weten wie Chuwawa is, maar Enkidu raadt hem ten sterkste af het monster op te zoeken. Gilgamesh zet door, erop vertrouwend dat twee meer kunnen dan één. Als ze het Cederbos naderen, roept een stem (Chuwawa), dat ze op de grond moeten knielen. Gilgamesh knielt neer en stelt zich diplomatiek op. Hij biedt Chuwawa zijn zuster Enmebaragesi[3] als vrouw en zijn zuster Peshtur als bijvrouw aan. Als bruidsprijs geeft Chuwawa aan Gilgamesh zijn beschermende aura's, hier voorgesteld als reusachtige ceders. De bomen worden onmiddellijk door de mannen ontdaan van takken. Chuwawa is nu onbeschermd en Gilgamesh slaat hem neer en neemt hem gevangen. Chuwawa vraagt de zonnegod om hulp en Gilgamesh toont medelijden. Chuwawa beledigt echter Enkidu. Die hakt daarom woedend diens hoofd af. Ze nemen het hoofd mee naar de god Enlil. Enlil vraagt hen verbaasd, waarom ze Chuwawa gedood hebben. Ze hadden hem veel beter dienaar kunnen maken aan het hof en van hem kunnen profiteren. De aura's van Chuwawa verdeelt Enlil over de natuur en het paleis.

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

3B *Gilgamesh en Chuwawa, versie B*
Deze versie van hetzelfde verhaal is korter, niet helemaal bewaard en wijkt in details af van versie A. Alleen Gilgamesh' diplomatie wordt vermeld en mogelijk wordt Chuwawa gespaard.

4. *Gilgamesh en de Hemelstier*
Een loflied op Gilgamesh' vechtkunst staat aan het begin van dit verhaal. Moeder Ninsun geeft Gilgamesh instructie zichzelf klaar te maken voor zijn taak als hogepriester door zich in de rivier te wassen, dan in de boomgaard juniperustakken af te snijden voor een reukoffer (?), zichzelf kaal te laten scheren, daarna op de priesterzetel te gaan zitten en vervolgens per boot op weg te gaan

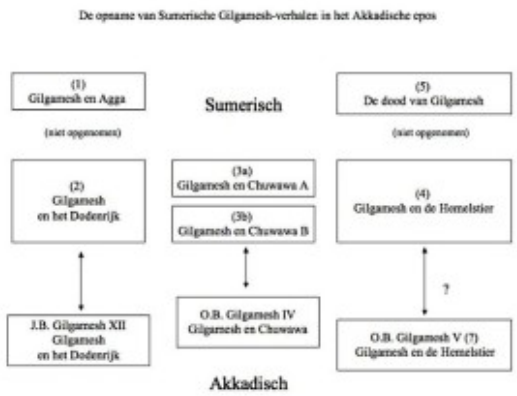
door het rietland om het kwaad te bestrijden. Gilgamesh doet wat zijn moeder hem opdraagt. De godin Inanna laat echter haar oog op Gilgamesh vallen en vraagt hem haar man te worden. Hij zal dan zijn taak als rechter niet meer kunnen vervullen. Gilgamesh vraagt raad aan zijn moeder. Zij raadt hem ten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

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

5. *De dood van Gilgamesh*

Gilgamesh ligt ziek te bed, geveld door de demon van het lot. De god Enki laat hem een droom zien, waarin hij staat in de vergadering van de goden. De goden bespreken zijn leven en memoreren de tocht naar het Cederwoud en de dood van Chuwawa, de tocht naar zondvloedheld Ziusudra, het opzetten van monumenten, het bouwen van tempels en het herstellen van de oude riten. De goden moeten beslissen of Gilgamesh sterfelijk of onsterfelijk zal zijn, hij is immers half god, maar ook half mens. Enki zegt uiteindelijk dat er maar één mens goddelijk kan zijn en dat is de zondvloedheld Ziusudra. Hij zal afdalen naar het dodenrijk en

daar als rechter plaatsnemen naast de goden Ningishzida en Dumuzi. De herinnering aan Gilgamesh zal levend gehouden worden tijdens het festival van het licht, wanneer er worstelwedstrijden worden gehouden. De droom wordt uitgelegd door de god Enlil, die hem troost en voorzegt dat hij herenigd zal worden met zijn familie en met Enkidu, en als lagere god vereerd zal worden. Toch zoekt Gilgamesh ook bij anderen een verklaring voor zijn droom, maar telkens krijgt hij te horen dat hij zal sterven. Er wordt een tombe van steen midden in de bedding van de omgeleide Eufraat gebouwd om beschadiging en plundering van het graf te vermijden. De harem en de hofhouding volgen Gilgamesh in het hiernamaals en geschenken voor de meesteres van het Dodenrijk Ereshkigal moeten een goed verblijf in het Dodenrijk zeker stellen. Gilgamesh gaat liggen, de tombe wordt gesloten met een verzegelde deur en de Eufraat wordt weer in zijn bedding teruggeleid. Zo is de tombe onvindbaar. Het volk van Uruk rouwt om Gilgamesh en prijst zijn grote daden.



De opname van Sumerisch Gilgamesh-verhalen in het Akkadische epos

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

Het Akkadische Gilgamesh-epos van de Oud-Babylonische periode (2000-1600 v.Chr.)
Tijdens de Oud-Babylonische periode heeft een creatief proces plaatsgevonden, waarin Sumerische Gilgamesh-verhalen samen met andere stof werden bewerkt tot één Akkadische compositie met het zoeken naar leven als hoofdthema. De Oud-Babylonische versie was waarschijnlijk verdeeld over zes mooi geschreven standaardtabletten met meerdere kolommen. Andrew George (22) noemt deze tabletten bibliotheektabletten. Drie bibliotheektabletten zijn bewaard gebleven en de inhoud van de twee andere kunnen we op grond van uittrekseltabletten reconstrueren. Of er na de tweede bibliotheektablet ook nog een derde over de dood van Enkidu was, is onzeker. Sommige fragmenten wijzen echter op een alternatieve versie van het Gilgamesh-epos in de Oud-Babylonische periode.

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

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

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

autochtonen en Amurrieten, die kon leiden tot grote prestaties, zoals expedities naar vreemde landen met legers van voornamelijk Amurrieten.

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

Gilgamesh heeft twee dromen, één over een meteoriet en één over een bijl. De interpretatie die zijn moeder Ninsun hieraan geeft, is dat er iemand zal komen die volledig tegen Gilgamesh is opgewassen en zijn geliefde vriend zal worden. In de volgende scène treffen we Enkidu aan, vrijend met de prostituee Shamkat. Zij bewondert hem en vraagt hem waarom hij zo'n onbeschaafd leven met de dieren wil leiden. Zij stelt voor hem te introduceren in Uruk. Maar eerst moet hij 'aangepast' worden. Shamkat bekleedt Enkidu met de helft van haar kleed en geeft hem in de herdershut brood te eten, voedsel dat hij niet kent, en laat hem ook bier drinken, zodat hij dronken wordt. De barbier scheert hem en smeert hem in met olie, en hij krijgt eigen kleding. Als Enkidu en Shamkat een man ontmoeten die vertelt over de gewoonte van Gilgamesh om als eerste met de bruid de huwelijksnacht door te brengen, gaat hij woedend naar Uruk. In Uruk zien de mensen hoe Enkidu lijkt op Gilgamesh, al is hij wat kleiner en gedrongener. Als Gilgamesh op weg is naar de volgende bruid gaat Enkidu in de ingang van de bruidskamer staan en de twee raken verwikkeld in een geweldige worsteling. Uiteindelijk breekt Gilgamesh het gevecht af en erkent hij in Enkidu zijn gelijke.

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

Gilgamesh en Enkidu worden vrienden. Omdat Enkidu blij is dat hij door Shamkat Gilgamesh heeft ontmoet, zegent (?) hij haar. Enkidu wordt door Gilgamesh aan zijn moeder Ninsun voorgesteld en zij prijst hem (?), maar Enkidu is bedroefd dat zijn kracht zoveel minder is dan toen hij met de dieren op de steppe leefde. Gilgamesh stelt echter voor naar het Cederbos te gaan om Chuwawa te verjagen uit zijn verblijfplaats. In de dialoog die dan volgt probeert Enkidu steeds om

Gilgamesh van zijn plan af te houden, omdat hij de omstandigheden van vroeger kent. Maar Gilgamesh zet door om voor eeuwig zijn naam te vestigen. Voor de expeditie laat hij speciale wapens maken. Voordat ze op weg gaan, legt Gilgamesh zijn plan aan de oudsten voor. Ook zij waarschuwen hem voor Chuwawa met dezelfde woorden als Enkidu, maar Gilgamesh lacht om hun waarschuwingen. Uiteindelijk krijgt hij de zegen van een van de oudsten (?). Gilgamesh prijst de zonnegod als god van de reizigers en vraagt zijn bescherming. Ook zijn persoonlijke god Lugalbanda, die in sommige tradities zijn vader is, belooft hem te beschermen. Enkidu treedt op als gids, omdat hij het terrein kent. Uiteindelijk zwaait Uruk de expeditie uit en jongemannen gaan met hen mee, maar Gilgamesh stuurt hen terug.

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

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

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

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

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

Chuwawa sprak tot Enkidu:
“Je hebt kwalijke, vijandige woorden tegen mij gesproken.
Jij huurknecht, voor eten heb je je laten inhuren door hem die je achterna loopt.
Je hebt kwalijke, vijandige woorden tegen mij gesproken.”
Toen Chuwawa zo tegen hem sprak, sneden zij (/ sneed Enkidu) woedend zijn nek door. Zij / hij stak(en) (zijn hoofd) in een zak.
(Sumerisch Gilgamesh & Chuwawa A 175-180)

(Enkidu:) “Geef hem en degene die hem dient een tweede maal een doodsklap.”
Gilgamesh hoorde het woord van zijn kameraad.
Hij nam zijn bijl in de hand en haalde de dolk uit zijn gordel.
Gilgamesh gaf een doodsklap op zijn nek
en zijn vriend Enkidu kwam in actie tegen zijn buik (?).
(Akkadisch Oud-Babylonisch Ischali 18’-23’)

Bibliotheektablet V (?)
Een probleem is de opname van de episode van de Hemelstier in het Oud-

Babylonische epos. Er zijn geen Oud-Babylonische Akkadische fragmenten aangetroffen met dit verhaal. In de standaardversie is de dood van Enkidu een bewuste straf van de goden voor een van de twee doders van de stier. In Middel-Babylonische fragmenten (veertiende en dertiende eeuw v.Chr.) komt de Ishtar-Hemelstier-episode wel voor, en ook in de Hettitische samenvatting (± 1400 v.Chr.). De meeste Middel-Babylonische fragmenten uit de periferie van Mesopotamië gaan terug op laat-Oud-Babylonische voorbeelden. Bovendien komt het doden van de Hemelstier voor op verschillende Oud-Babylonische terracotta's. Het is echter niet uit te sluiten, dat Enkidu's dood het gevolg van het doden van Chuwawa is.

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

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

Gilgamesh leeft als een in dierenhuiden geklede wildeman in de steppe. Hij eet wilde buffels en graaft naar water. De zonnegod Shamash waarschuwt hem dat het onmogelijk is het (eeuwige) leven te vinden. Gilgamesh antwoordt dat hij het leven dat hem nog rest ten volle wil benutten. Na een lacune treffen we Gilgamesh bij de waardin-bierbrouwster Siduri. Gilgamesh vertelt Siduri van de dood van Enkidu en zijn zoektocht naar het leven. Siduri geeft Gilgamesh het advies van het leven te genieten en de dood te aanvaarden, omdat de goden de dood aan de mensen hebben toegewezen, terwijl zij het leven voor zichzelf

hebben gehouden. Gilgamesh geeft Siduri echter te kennen dat hij toch de oceaan wil oversteken (om Utana'ishti[8] te ontmoeten). Na een lacune in de tekst treffen we Gilgamesh aan bij de bootsman Sursunabi, direct nadat hij de 'stenen voorwerpen' die voor de stabiliteit van het zeeschip moeten zorgen, heeft stukgeslagen. Voor de stabiliteit maken ze in plaats daarvan lange vaarbomen om het 'water des doods' aan het eind van hun tocht naar Utana'ishti over te kunnen steken.[9]

Bibliotheektablet VII
Er zijn geen fragmenten van de zevende bibliotheektablet gevonden en ook uittrekseltabletten ontbreken. Op deze laatste bibliotheektablet moet de ontmoeting met Utana'ishti en de terugkeer van Gilgamesh naar Uruk beschreven staan. Aangezien een bibliotheektablet tussen de 250-300 regels kan bevatten, is het heel goed mogelijk dat het complete zondvloedverhaal dat we uit de latere standaard-versie kennen, ook al in de Oud-Babylonische versie opgenomen was. Of een Oud-Babylonisch tablet of fragment met de beschrijving van de zondvloed bij het Gilgamesh-epos of bij het Atrachasis-epos hoort, is alleen vast te stellen aan het gebruik van de naam Utana'ishti. Oud-Babylonische fragmenten met het zondvloedverhaal en de naam Utana'ishti zijn nog niet gevonden.

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

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

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

Eens vatte de heer het plan op naar het gebergte dat de mens levend heeft gemaakt (?) te gaan.
Eens vatte de Gilgamesh het plan op naar het gebergte dat de mens levend heeft gemaakt (?) te gaan.
Hij sprak tot zijn knecht Enkidu:
"Enkidu, wanneer een jongeman het leven, van het begin tot het einde, niet volbracht heeft,
en niemand een (plengoffer) uitgiet bij hun tombe om (hun) het lot te bestemmen,
wil ik het gebergte intrekken en mijn naam vestigen."

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

NOTEN
1. De oudste exemplaren zijn uit de Ur III-periode ± 2050 v.Chr. en het jongste exemplaar ± 150 v.Chr. (George 381).
2. De melem (aura) is een soort schrikwekkende straal die iemand in bewusteloze toestand kan brengen. Verderop in het verhaal wordt hij concreet voorgesteld als ceders. Het moet voor de bewoners van Mesopotamië een onvoorstelbaar indrukwekkende ervaring geweest zijn voor het eerst in een bergwoud te komen. Het weerkaatsende geluid van dieren en vallende takken kan door angstige mensen gemakkelijk geïnterpreteerd worden als een verschrikkelijk monster dat ieder die het woud betreedt, aanvalt met takken en bomen.

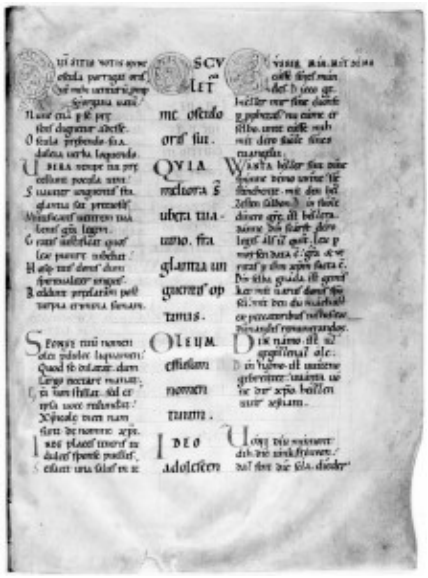
3. Enmebaragesi is uit oude inscripties bekend als koning van Kish en niet als vrouw. Veel namen beginnend met Enme- zijn echter namen van hogepriesteressen.
4. De eerste regel van deze compositie wordt door de Assyriologen verschillend opgevat en vertaald. In zijn bewerking van Gilgamesh en Chuwawa A vertaalt D.O. Edzard "zum Berge, dessen, der lebt" (d.w.z. Chuwawa). Anderen vertalen "for the mountain where the man lives" (Black). Aangezien er enige namen bekend zijn met min of meer dezelfde constructie: Nin-lugal-ti.ti 'De meesteres (godin) laat koningen leven' Ba.ú-lú-ti.ti '(Godin) Bau laat mensen leven', die eigenlijk niet anders dan zo vertaald kunnen worden, heb ik de voorkeur gegeven aan de vertaling 'dat een mens levend heeft gemaakt'.
5. De discussie over de sterfelijkheid van halfgoden is met name actueel bij de vergoddelijkte koningen van de derde dynastie van Ur en de dynastieën van Isin en Larsa (2050-1700 v.Chr.).
6. De Amurrieten zijn nomadische groepen uit Syrië, die vanaf 2200 v.Chr. Mesopotamië infiltreerden, maar uiteindelijk zo integreerden in de Mesopotamische maatschappij, dat vele vorstenhuizen uit de Oud-Babylonische periode van Amurritische afkomst waren. De dynastie van koning Hammurabi is daarvan het bekendste voorbeeld. In de Sumerische literatuur worden zij als primitieve steppenbewoners afgeschilderd: 'ze kennen geen steden of huizen'; 'ze kennen geen graan'; 'ze liggen in grazige weiden'; 'ze leven van paddestoelen'; 'ze eten rauw vlees'; 'ze begraven hun doden niet' (Edzard 1990).
7. Het is in dit verband wellicht interessant op te merken dat in de tradities van het oude Israël in Genesis 4 juist de nomadische mens Abel dichter bij de god JHWH staat dan de stedenbouwer Kaïn.
8. Utana'ishti is de Oud-Babylonische vorm van de naam Utanapishti in het Gilgamesh-epos.
9. De gestorvenen moeten volgens sommige tradities het 'water des doods' oversteken om in het Dodenrijk te komen. Het 'water des doods' is blijkbaar ook een deel van de oceaan aan de rand van de wereld.

LITERATUUR

Black, J.E.A.: http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/, de website van ETCSL: het digitaal corpus van Sumerische literaire teksten. De laatste update is van 2006.
Civil, M., "The Sumerian Flood Story", in W.G. Lambert en A.R. Millard, *Atra-hasīs The Babylonian Story of the Flood*, Oxford: Oxford University Press, 1969.
Edzard, D.O., "Gilgamesh und Chuwawa A", *Zeitschrift für Assyriologie* 80

(1990-1991), 165-203; 81 (1991), 165-233.
Edzard, D.O., “Martu”, in D.O. Edzard, *Reallexikon der Assyriologie* Band 7, 438-440, Berlin: W. de Gruyter, 1990.
George, Andrew R., The Babylonian Gilgamesh Epic. *Introduction, critical edition and cuneiform texts*. Vol. 1-2, Oxford: Oxford University Press, 2003.
Lambert, W.G. en Millard, A.R., *Atra-hasīs The Babylonian Story of the Flood*, Oxford: Oxford University Press, 1969.
Tigay, J., *The Evolution of the Gilgamesh Epic,* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
Steinkeller, P., “An Ur III Manuscript of the Sumerian Kinglist”, in W. Sallaberger, K. Volk, A. Zgoll (ed.), *Literatur, Politik und Recht in Mesopotamiën*. Festschrift für Claus Wilcke, Wiesbaden: Harrassowitz, 2003.

Verhalen van de speelman. Herhaling in de literatuur van de twaalfde eeuw



Hildebrandslied

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

Speelman

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

Isolement

De verhalen van de speelman staan merkwaardig geïsoleerd tussen enerzijds de Duitse religieuze literatuur van de elfde en twaalfde eeuw en anderzijds de hoofse

epiek uit de periode van 1170 tot 1230. Die hoofse periode wordt in de Duitse literatuur beheerst door bekende namen als Hendrik van Veldeke *(Eneas)*, Hartmann von Aue (*Erec*, *Iwein*), Wolfram von Eschenbach (*Parzival, Willehalm*) en Gotfried von Straßburg (*Tristan en Isolde)*. De ontstaansperiode van de speelmansepen is de tijd van 1150 tot 1170. Ze worden daarom ook wel aangeduid met de term 'vroeghoofs' of 'voorhoofs', zonder dat die karakteristieken volledig hout snijden. Hoewel ze hoofse trekken hebben, zeggen deze aanduidingen in hun pure verwijzing naar een latere fase weinig tot niets over de specifieke aard van de teksten zelf.
Toch heeft de germanistische mediëvistiek de laatste halve eeuw heel wat pogingen ondernomen om dit ietwat ongewone genre uit zijn isolement te verlossen door diepgaande analyses van de teksten en differentiatie binnen de groep. Er is gepoogd de epen zodanig te begrijpen dat zowel het begrip *Spielmann* kon worden ontmanteld, als ook een inzicht in hun geheel eigen karakter mogelijk zou zijn. Mogelijk is succes pas dan verzekerd als de genre-benaming in onbruik raakt en het specifieke karakter van elk werk afzonderlijk zal zijn blootgelegd. Voorlopig volstaat men met aanhalingstekens.

Herhaling
Het feit dat in kunst en literatuur herhaald wordt, is op zichzelf niet opzienbarend; zowel in antropologisch als in kunst- en literatuurhistorisch opzicht is de herhaling een bekend verschijnsel, of wij nu aan de epische variatie denken, zoals in klassieke teksten of het germaanse heldenlied, of aan meer moderne vormen van herhaling die juist gericht zijn op het accentueren van minieme verschillen. De vraag waarom herhaald wordt, is veruit het interessantst. En dat 'waarom' dient – afgezien van de menselijke verduidelijkings- en versieringsdrang – steeds weer opnieuw te worden gerelateerd aan het werk in kwestie.
De Arthurromans kennen de dubbele cyclus, waarbij ruwweg in een herhaling van de handeling de held tot een moreel beter gedrag wordt gebracht dat past binnen het waardepatroon van het hoofse ridderschap. In het Duitse taalgebied wordt dat bij uitstek zichtbaar in werken als de *Erec* en de *Iwein* van Hartmann von Aue en de *Parzival* van Wolfram von Eschenbach (alle in navolging van Chrétien de Troyes). Soms is er niet alleen sprake van een verdubbeling in een chronologische lijn, maar wordt de handeling parellel geschakeld. Wolfram von Eschenbach is de ware meester in die techniek. In de dubbele en grotendeels gescheiden verhaallijnen van *Parzival* en Gawan (Walewein) gaat het niet om het element van gelijkheid of gelijkvormigheid, maar juist om de *différence*, die het publiek moet

wijzen op de superioriteit van de ene held met zijn goddelijke missie over de andere met een puur wereldse taak.
Hoe doet de herhaling zich voor in de speelmansverhalen? Hoe is ze ontstaan en wat voor doel dient ze?

Over Ernst, Rother, en Salman en Morolf
Hertog Ernst van Beieren geniet de bijzondere gunst van zijn stiefvader keizer Otto, totdat hij door de paltsgraaf aan de Rijn van verraad beschuldigd wordt. Wanneer Ernst samen met zijn vriend Wetzel de graaf doodt, wordt hij door de keizer verbannen en moet hij het land verlaten. Hij wil met zijn getrouwen de reis naar het Heilige Land ondernemen, maar raakt door een zware storm in de wonderlijke wereld van de Oriënt verzeild. Ze belanden in Grippia, het land van de Kraanvogelhalzen, lijden schipbreuk op de Magneetberg, waarna de overlevenden door griffioenen ontvoerd worden. Dan komen ze in het land van de Cyclopen en vechten ze tegen Platvoeten, Langoren, Pygmeeën en Reuzen. Zes jaar lang blijven Ernst en Wetzel in het land Arimaspi. Daarna keren ze via Babylon en Jeruzalem naar Duitsland terug. In Bamberg komt het tot een verzoening tussen Ernst en de keizer. Als geschenk brengt Ernst uit de Oriënt een schitterende steen mee, die sedertdien als *Waise* (weeskind) de Duitse keizerskroon siert (6022 verzen; handschriften begin dertiende eeuw).
Koning Rother van Bari wordt door zijn vazallen gemaand een vrouw te nemen, zodat de erfopvolging en tegelijk daarmee de bestaande leenverhoudingen verzekerd zijn. Op advies van zijn raadgevers valt zijn keus op de dochter van koning Constantijn van Constantinopel, die door haar vader tot nogtoe als bruid aan alle gegadigden is geweigerd. Ook Rothers aanzoek wordt afgeslagen; zijn gezanten worden gevangen genomen. Dan vaart Rother zelf naar Constantinopel, geeft zich daar uit voor banneling, wint het vertrouwen van Constantijn, overwint diens heidense vijanden, bevrijdt zijn boden en ontvoert de prinses naar Italië. Constantijn laat daarop zijn dochter door een sluwe speelman terughalen. Een tweede maal moet Rother de reis naar Constantinopel ondernemen, nu gesteund door een grote troepenmacht. In een bloedige slag verslaat hij Constantijn en diens heidense bondgenoten. Terug in Bari baart zijn vrouw de toekomstige koning Pepijn (de Korte), de vader van Karel de Grote. Nadat de troonopvolging veilig gesteld is gaat Rother in het klooster. (5197 verzen; handschrift eind twaalfde eeuw)

Koning Salman van Jeruzalem heeft de heidense prinses Salme ontvoerd en tot

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

Orale traditie

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

Als belangrijkste voorbeeld van dat laatste wordt speciaal gewezen op het motief van de bruidwerving, de pogingen van een vorst om met het oog op stabilisering of uitbreiding van zijn machtsbasis vanuit een ander rijk een passende huwelijkspartner te werven.

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

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

Antje Mißfeldt [2] heeft gewezen op de overeenkomsten tussen de Oudfranse laisse van het chanson de geste en de teksteenheden in de Duitse *Spielmannsepik,* in het bijzonder in de *Rother*. De laisse vertoont veel herhalingen in woord- en versstructuur, inclusief de rijmschema's. Deze herhalingen hebben de functie om betekeniseenheden af te bakenen, hetgeen in het Oudfrans makkelijker zou gaan dan in het Middelhoogduits, vanwege de typische klankstructuur van het Frans (uitgangen/assonanties!)
De *Spielmannsepen* hebben slechts ten dele onderling elementen gemeen. De trekken die het oudere onderzoek als typisch *spielmännisch* beschouwde, blijken bovendien niet karakteristiek te zijn voor deze werken: sprookjesachtige motieven, burleske humor en hyperbolische formulering zijn in werken buiten de groep in gelijke mate aanwezig als bijvoorbeeld in de *Rother* of de *Ernst*. In de *Ernst* ontbreekt bovendien – tot ongemak van menig onderzoeker – de bruidwerving. Beide werken, *Rother* en *Ernst*, worden echter verbonden door de verwerking van (pseudo-)historische onderwerpen, die hoogstwaarschijnlijk aanvankelijk mondeling zijn overgeleverd. Deze historische kern is echter door de tijd sterk vertekend, waarschijnlijk door nieuwe gebeurtenissen van politiek belang. Zo kan de *Hertog Ernst* in verband worden gebracht met politieke verwikkelingen in het Duitse Rijk in de tiende, maar met evenveel recht in de elfde eeuw. De namen der protagonisten, evenals de verhaalde gebeurtenissen, tonen sterke gelijkenis met beide historische constellaties. Op die manier ontstaat er een soort geschiedklontering: feiten uit diverse perioden worden ineengeschoven tot een nieuw verhaal dat kennelijk een eeuw later voor een nieuw gehoor herkenbaar en invoelbaar wordt. Klaarblijkelijk beoogt het werk de politieke legitimatie van een dynastie of groepering, zoals blijkt uit frequente tekstuele verwijzingen naar vorsten en adellijke huizen. Ook op de *Rother* is iets soortgelijks van toepassing. Opmerkelijk zijn in dat werk de verwijzingen naar de huizen van Tengelingen en Dießen in Beieren rond het midden van de twaalfde eeuw.

Parry en Lord

In de wetenschappelijke discussie over de speelmansepen gaat het – naast de kwestie van de begripsbepaling – vooral om de vraag naar de aard van deze literatuur. Zijn de epen vooral van orale oorsprong of zijn het in strikte zin boekteksten? In het eerste geval zijn ze mondeling en broksgewijs overgedragen, in dat proces tot een eenheid gegroeid en op het allerlaatste moment schriftelijk vastgelegd. In het andere geval gaat het om literatuur van vermoedelijk een

auteur, die van meet af aan als een samenhangende geconstrueerde tekst is bedoeld. In beide gevallen dienen vormen van herhaling te worden verklaard, wat bij de orale traditie het eenvoudigst lijkt. Hier kunnen de veelvuldige herhalingen immers makkelijk met de behoeften van de zanger – gebruik van cliffhangers – en de receptiehouding van het publiek – steun van *Leitmotive* – worden verklaard. Maar ook aan een middenweg wordt gedacht: hierbij zou het in wezen om oraal overgedragen tekstfragmenten gaan die op zeker moment in schriftelijke vorm gestold zijn en waarvan vervolgens de overgeleverde handschriften zijn afgeleid. Ook daarvoor is een begrip gevonden: 'transitionele' teksten.

Het schoolmakende idee van de *oral formulaic composition* dateert uit 1928 en stamt van Milman Parry die de epen van Homerus als oraal overgeleverde literatuur beschouwde. Samen met zijn leerling Albert Lord onderzocht hij in het midden van de jaren dertig een groot aantal mondelinge liederen en epen in Joegoslavië om tot een zelfde conclusie te komen. De uitgangspunten van de Amerikaanse school zijn later op grote schaal in het onderzoek van de epische literatuur van de Middeleeuwen toegepast, vooral in het onderzoek van het chanson de geste. Hoewel de germanistiek al vroeg vergelijkbare aanzetten kent in Karl Lachmanns *Liedtheorie* (1816), is zij zich sterker dan haar zusterdisciplines tegen het principe van oraliteit blijven verzetten.
Dat de oraal overgedragen literatuur sterk leunt op min of meer vaststaande patronen ligt voor de hand. De ongeletterde zanger is immers in zijn voordracht aangewezen op improvisatie en grijpt daarbij terug op kant-en-klare patronen, zowel op vers- en woordniveau als in gehele strofen of thematische eenheden, waarop vervolgens naar believen kan worden geïmproviseerd.
In de *Spielmannsepik* vinden wij op alle niveaus herhalingen die vanuit een orale traditie kunnen worden verklaard. Uiteraard is een dergelijke veronderstelling bij uitstek van toepassing op weinig omvangrijke genres zoals het lied; bij het ontstaan van epische constructen van enkele duizenden verzen ligt de verklaring vanuit een zuiver mondelinge overlevering minder voor de hand, vooral wanneer bij nadere analyse een web van allusies en verwijzingen met zware betekenis over het werk gespannen is. De hand van een overwogen reflecterend auteur of redacteur kan dan moeilijk meer ontkend worden. Aanlokkelijk is in zo'n geval de

hypothese van de transitionele tekst, waarbij de onmiskenbaar op oraliteit gebaseerde herhalingen zijn ingebouwd in geschreven verhaalcomplexen die dan in een latere fase in handschriften zijn gestold.

Paratactische stijl

Essentieel in de discussie over de orale traditie is de vraag naar een definitie van formulaic. In de alliterererende literatuur zou het gaan om de zogenaamde epische variatie en om parallellismen zoals vaste epitheta (adjectieven) en andere stilistische kenmerken, in het *Hildebrandslied* (begin negende eeuw) bijvoorbeeld de telkens terugkerende uitspraak *"…sprak Hildebrand, Heribrands zoon…"*, afgewisseld met *"…sprak Hadubrand, Hildebrands zoon…"* In de literatuur met eindrijm blijkt het orale element uit formule-achtige zinnen en woorden, verspreid over het hele werk, uit de terugkeer van een zelfde wending bij vergelijkbare situaties of in de herhaling van identieke woorden in dialogen. Zo komt in de Rother twee keer dezelfde formule voor waarin Ingrid Bennewitz een typische illustratie van de theorieën van Parry en Lord ziet: *"Wolfrat der wigant/nam achzich dusint bi der hant/unde brachte si vil scire/zo eime sconin kiele:/…"* (Wolfrat, de held, nam tachtigduizend (mannen) bij de hand en bracht ze aanstonds naar een prachtig schip…), naast *"Wolfrat der wigant/nam Constantine bi der hant./ do in Widolt gesach, ovilliche he sprach:/…"* (Wolfrat, de held, nam Constantijn bij de hand. Toen Witold hem zag sprak hij publiekelijk…). [3]

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

zijn de raadgeving door de leenmannen (het consilium), het uitzenden van boden, de bruidwerving, de loyaliteit in leenverhoudingen, de ondernomen reizen en de voorbereidingen daarop. Een vast bestand van thema's in alle werken van een soort dient uiteraard het gemak van de voordrager van een enkel werk.

Transitioneel

Op het punt van de oorsprong van de speelmansepiek wordt echter ook de radicaal tegenovergestelde positie verdedigd. Orale traditie zou uit den boze zijn, veeleer gaat het om werken die van meet af aan als boek- of perkamentteksten bedoeld zijn. Bepaalde formule-achtig herhalingen zouden hooguit relicten van mondelinge tradities zijn. Argumenten daarvoor zijn inderdaad de imposante omvang van deze teksten en de soms gecompliceerde en historisch verankerde thematiek. Het meest voor de hand ligt de conclusie van de verdedigers van de transitionele tekst: naar verhouding korte, mondeling overgedragen liederen zouden op enig moment tot grotere teksteenheden versmolten zijn en door auteurs met nieuwe, politiek geladen oogmerken zijn benut. Zo zouden langzamerhand werken van stevige omvang zijn gegroeid. Uit werken als *Koning Rother* en *Hertog Ernst* is een dergelijke gang van zaken goed te reconstrueren. Naast formules op het zins- en versniveau vinden we herhalingen op het thematische en structurele niveau, vooral de bruidwerving in vier van de vijf speelmansepen, alsook diverse lagen van historische thematiek die tot een nieuw verhaal vervlochten zijn.

Formules

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

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

• formules met de lengte van minder dan één vers: *der heidensche man* (de heidense man) (40x); *daz ist war* (voorwaar) (8x); *uber den wilden se* (over de woeste zee) (27x).
• formules met de lengte van een vers: *als uns die aventure seit* (als ons het verhaal vertelt), variant: *als uns daz tiutsche buoch seit* (als ons het Duitse boek vertelt); *den urloup solt du von mir han* (je krijgt van mij toestemming om te gaan), variant: *kein urloup maht du niht gehaben* (je krijgt geen toestemming om te gaan); *die frouwe lachen do began* (de dame begon toen te lachen), varianten: *Salman weinen do began; Morolf lachen do began*.
• formules met een lengte van meer dan een vers: *dem heiden dienten uf sinem hoffe/sechs und drizig herzogen* (de heiden diende aan het hof zesendertig hertogen), variant: *es dienet mir uf mynem hoff/sechs und drizig herzogen; er nam in balde bi der hand/er furte in in ein kemenat* (hij nam hem aanstonds bij de hand en leidde hem een vertrek binnen), variant: *er nam in bi der hende/und furte in in den berg.*

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

Thema's en motieven
Het centrale thema in de epen van de speelman is dat van de bruidwerving. Vier van de vijf teksten kennen het, alleen de *Ernst* maakt hierop een uitzondering. In de *Rother* en *Salman en Morolf* wordt dit thema herhaald, waardoor deze werken in twee delen uiteenvallen. Ook de *Ernst* is in tweeën gedeeld, een eerste episode speelt in het Rijk, een tweede in de Oriënt. Markus Stock laat in een doortimmerd

en elegant betoog zien dat deze tweedelingen van uiteenlopende aard zijn en ook verschillende compositorische oogmerken hebben. Op grond van die vaststelling onderscheidt hij twee typen van werken: het *'variatietype'* en het *'combinatietype'*. Het variatietype is gericht op bevestiging van een in het eerste deel ingenomen standpunt (*Rother*), terwijl het combinatietype – twee geheel verschillende delen worden gecombineerd – de weg vrijmaakt voor een geheel open interpretatie (*Ernst*). In beide gevallen is het werk zo geconstrueerd dat de delen naar elkaar verwijzen en juist door elkaar hun specifieke betekenis verwerven. Zonder overwogen redactie van een auteur zou zulks niet mogelijk zijn.

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

Betekenis

Men heeft het element van herhaling in de speelmansepen wel in verband gebracht met factoren als eenvoudig vertelplezier van een zanger, of meer inhoudelijk, met de structuur van de minneproblematiek die een dergelijke verdiepende herhaling verlangt. Werving vraagt om afwijzing; er is de figuur van

de weigerachtige vader, de rol van de jaloerse mededinger, van de potentaat die de vrouw tegen haar wil in bezit neemt, enzovoort. Allemaal stereotypen die in de minneschets een plaats moeten krijgen en waarvoor meerdere vertel- of verhaalrondes vereist zouden zijn. Daar tegenover echter staat de opvatting dat het bij de herhaling om een bewust gehanteerde stijlfiguur gaat die het hele werk beslaat en essentieel is bij de toewijzing van betekenis. In die epiek is de tweedeling uiterst functioneel: de beide delen en de daarin voorkomende herhalingen vullen elkaar op weldoordachte wijze aan, spiegelen elkaar en genereren zo specifieke betekenis. Wij bevinden ons hiermee aan de andere kant van het onderzoeksspectrum.

Herzog Ernst

Ideale heerser

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

In zijn analyse van het werk vertrekt Stock vanuit de structuralistische theorie van Jurij Lotman, een van de meest prominente vertegenwoordigers van de Praagse school. Volgens Lotman krijgt in sujethoudende [4] teksten normverandering of aantasting van de norm gestalte in topografische of topologische grensoverschrijdingen. In zogenaamde protagonistenromans is het bovendien de hoofdpersoon die deze bewegingen uitvoert en om wie de handeling van het geheel is geformeerd. Ruimtelijke grensoverschrijdingen geven zin en betekenis aan het werk en zijn essentieel voor de interpretatie ervan. Wanneer Erec drie keer van het hof van Arthur uitrijdt, is dat een uitnodiging om de opeenvolgende delen in onderlinge relatie te zien en daaraan betekenis toe te kennen: het uitrijden structureert de tekst niet alleen syntagmatisch in het lineaire verhaalverloop, maar ook semantisch of paradigmatisch door de

betekenis die aan elke episode meegegeven wordt. De tekst representeert geen vaststaande betekenis, maar genereert betekenis door zijn specifieke structuur.
De tweedeling in de *Rother* wordt bewerkstelligd door de terugvoering van de koningsdochter; het tweede gedeelte reageert op het eerste door een uitgebalanceerde set van herhalingen onder nieuwe condities. Evenals het eerste deel kent ook het tweede Constantinopel als plaats van handeling, het *consilium* van raadgevers, het bijeenroepen van de vazallen, het voorbereiden van de reis, het uitvaren over zee, het werven van de bruid of pogingen om haar te ontvoeren, de list en verkleding, het optreden van bepaalde mede- en tegenstanders, in dit geval bijzonder krachtige hulptroepen (reuzen) en heidense tegenstanders, het binden van medestanders door vrijgevigheid, enzovoort. Verschillen zijn er op het vlak van de praktische uitvoering, maar vooral in de condities waaronder deze handelingen plaatsvinden. De wereld is in de tweede ronde voor de held aanzienlijk gevaarlijker en complexer geworden. De herhalingsrelaties zorgen ervoor dat het lineaire karakter van het verhaal doorbroken wordt en er nieuwe betekenis wordt toegevoegd. De verdubbeling zou hier niet zozeer het gevolg zijn van de herhalingsbehoefte van een voordrager of publiek, maar eerder van de behoefte van de auteur om een in principe enkelvoudige en lineaire (historische?) gebeurtenis van nieuwe betekenis te voorzien.

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

Anders dan in de *Ernst*, die een machtscrisis in eigen gelederen behandelt, is de

herhaling hier vooral documentatie van het heersersideaal. Gedrag van de vorst en diens deugden staan geenszins ter discussie; zij worden tentoongespreid, in een dubbele verhaalronde bevestigd en ook op een hoger plan getild. Bovendien wordt het probleem van de continuïteit van de heerschappij gethematiseerd en er wordt getoond hoe dit dankzij de kwaliteiten van de vorst en – niet te onderschatten – de steun van zijn vazallen wordt opgelost.
De toestemming van de vader van de bruid betekent tenslotte Rothers legitimering als vorst van het hele Avondland. [5]
Tot slot provoceert de herhaling nog een ander inzicht: dat een dergelijke repetitie van gebeurtenissen te allen tijde mogelijk is en ideale heerschappij zich steeds opnieuw moet bewijzen.

Variatietype versus combinatietype
Men heeft de *Rother* als variatietype geplaatst tegenover de *Hertog Ernst* als voorbeeld van een combinatietype. In het combinatietype treden nieuwe handelingen in een symbolische relatie tot een eerdere reeks handelingen of gebeurtenissen. Er is als het ware sprake van een herhaling op abstracter niveau. Ook in de *Ernst* hebben de beide delen van het werk op elkaar betrekking. Het eerste deel, de Rijksepisode, preludeert op het tweede, de Oriëntepisode dat weer in betekenisvolle relatie staat tot het Rijksdeel. Op een hoger niveau van abstractie worden de gebeurtenissen van het eerste deel in het tweede gespiegeld doordat nieuwe handelingen de eerste reeks symbolisch parafraseren. Het voor Ernst onverstaanbare geraaskal van de kraanvogelhalzen uit het tweede deel bijvoorbeeld, verbeeldt de weigering in het eerste deel van keizer Otto om Ernst te horen nadat hij van verraad is beschuldigd.
De crisis in de *Hertog Ernst* wordt veroorzaakt door drie schuldigen: de paltsgraaf die Ernst uit jaloezie vals beschuldigt, Otto die Ernst nadere uitleg en verklaring weigert, Ernst zelf ten slotte, die tegen alle regels van loyaliteit eigen rechter speelt en zowel de keizer als de graaf tracht te doden. Zijn poging om zijn stiefvader te doden is in feite de verwerkelijking van de misdaad waarvan hij – in eerste instantie ten onrechte – werd beschuldigd.

De ontwikkeling van de held moet worden afgemeten aan de symbolische acties en objecten waarmee hij in het verdere verloop wordt geconfronteerd. De ontdekking van de wonderbaarlijke steen symboliseert het begin van zijn rehabilitatie. Ernst erkent in feite de juistheid van zijn verbanning en geeft zich, na een zes jaar durend verzet, eraan over. Hij is zelf niet meer in staat een

oplossing te vinden voor de situatie waarin hij door eigen schuld terecht is gekomen. De weg door de ondergrondse rivier is de feitelijke herhaling en omkering van de weg die hij bij zijn uittocht uit het Rijk moest gaan. De onstuimige rivier levert het doopwater dat van zonden reinigt.
In het land Arimaspi vindt Ernst een veilig thuis onder de meest positieve van alle wezens die hij in den vreemde ontmoet, de cyclopen. Hij leert hun taal die hij aanvankelijk niet verstaat, evenmin als die van de kraanvogelhalzen. In dienst van de koning bevecht, vernietigt en verzamelt Ernst diverse soorten van monsters, inclusief soorten die juist de kwaliteiten vertegenwoordigen die Ernst nog moet verwerven. In het gevecht tussen pygmeeën en kraanvogels levert Ernst het bewijs dat hertogelijke macht ook in dienst kan staan van imperiale macht. Hoewel hij het koningschap redt, ziet Ernst toch af van het aanbod om zelf de koningskroon in ontvangst te nemen. Deze symbolische erkenning van de hiërarchie maakt hem uiteindelijk geschikt om naar zijn land terug te keren en zich in de imperiale orde te voegen. In het verhaal verstoort Ernst aanvankelijk de sociale orde, om er na een lange ontwikkelingsweg weer in terug te keren en daar het hoogste ambt te bekleden. De confrontatie met de vreemde wereld die door monsters met menselijke kwaliteiten wordt bevolkt, levert niet slechts een reeks kleurrijke en spannende verhalen op, maar ook cruciale elementen van de narratieve structuur. De auteur zet de monsters in als representanten van angst en dreiging die uit scheef gegroeide feodale verhoudingen kunnen ontstaan. De *Hertog Ernst* blijkt zo bezien niet enkel een sprookjesachtige avonturenroman te zijn, maar een knap geconstrueerde ontwikkelingsroman avant la lettre.

Nuancering

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

beklemtoont, zonder de gemeenschappelijke kenmerken uit het oog te verliezen. Het fenomeen van de herhaling ontpopt zich daarbij als het kristallisatiepunt bij uitstek waaraan de geesten zich kunnen scherpen en scheiden.

NOTEN

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

LITERATUUR

Bennewitz, Ingrid (red.), *König Rother*, Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung von Peter K. Stein. Herausgegeben von Ingrid Bennewitz unter Mitarbeit von Beatrix Koll und Ruth Weichselbaumer, Stuttgart: Reclam, 2000.

Bumke, Joachim, *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter*, München: DTV, 2004.

Bräuer, Rolf, *Literatursoziologie und epische Struktur der deutschen 'Spielmanns'- und Heldendichtung*, Berlin: Akademie-Verlag, 1970.

Egberts, Johannes, *Das Schema der Botensendung, Botenfahrt, Fahrt, Reckenfahrt und Heerfahrt in der Kaiserchronik und den Epen König Rother, Rolandslied, Münchener Oswald, Salman und Morolf, Orendel, Kudrun, Wolfdietrich A,B,D*, München, 1972.
Lord, Albert, *The singer of tales*, Cambridge Mass., 1960.
Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, München: UTB, 1972.
Meves, Uwe, *Studien zu König Rother, Herzog Ernst und Grauer Rock (Orendel)*, Frankfurt a.M.: Lang, 1976.
Mißfeldt, Antje, *Die Abschnittsgliederung und ihre Funktion in mittelhochdeutscher Epik. Erzähltechnische Untersuchungen zum "König Rother", Vorauer und Straßburger "Alexander", "Herzog Ernst"(B) und zu Wolframs "Willehalm" unter Einbeziehung altfranzösischer Laissentechnik*, Göppingen: Kümmerle 1978.
Parry, Milman, *L'épithète traditionelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Parijs, 1928.
Schröder, Walter Johannes, *Spielmannsepik*, Stuttgart: Metzler, 1962.
Schröder, Walter Johannes, *Spielmannsepen II.* Sankt Oswald, Orendel, Salman und Morolf, Darmstadt: Wiss. Buchgesellsch., 1976.
Stock, Markus, *Kombinationssinn. Narrative Strukturelemente im 'Straßburger Alexander', im 'Herzog Ernst B' und im 'König Rother'*, Tübingen: Niemeyer, 2002.
Voorwinden, Norbert & Max de Haan (red.), *Oral poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung*, Darmstadt: Wissensch. Buchgesellsch., 1979.
Wahlbrink, Gudrun, *Untersuchungen zur Spielmannsepik und zum deutschen Rolandslied unter dem Aspekt mündlicher Kompositions- und Vortragstechnik*, uitgave in eigen beheer, 1977.
Wishard, Armin, *Oral formulaic composition in the spielmanssepik. An analysis of Salman und Morolf*, Göppingen: Kümmerle, 1984.
Zimmerman, Rita, *Die Logik der Brautwerbung im 'König Rother'*, Frankfurt a.M.: Lang, 1993

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

"Hij (de tovenaar Kashwîr) zei: 'Jullie hebben het marmer vuil gemaakt toen jullie erop liepen. Was het schoon en ga dan weg.' Hij nam hen mee naar een put waar een emmer boven hing en zei: 'Een van jullie moet die emmer vullen en de ander moet de vloer wassen.' 'Ik vul hem wel', zei Ibrâhîm. Hij liet de emmer in de put zakken en haalde hem op met schoon water erin. Ze gooiden hem leeg op de vloer en wasten er een derde van de hal mee schoon. Hij vulde een tweede emmer. Maar toen ze die over de vloer goten deed zich een vreemd optisch verschijnsel voor: de vloer kreeg de kleur van poep. Telkens als Ibrâhîm een emmer vulde en over de vloer gooide werd de vloer schoon, maar de volgende emmer maakte hem dan weer vuil en hij kon niet stoppen met vullen en schoonwassen." (*Baybars* 1996-7: IV, 2510)

Emmer op emmer: dezelfde handeling wordt telkens opnieuw uitgevoerd, maar het effect ervan wisselt steeds. Elke herhaling brengt een essentiële verandering. Dit verhaal komt uit *Sîrat al-Zâhir Baybars* (*De avonturen van al-Zâhir Baybars*), een van de lange avonturenromans rond een gefictionaliseerde historische figuur die de middeleeuwse Arabische literatuur rijk is. Het genre wordt meestal aangeduid als volksepiek. Herhaling speelt er op allerlei manieren een rol in, zoals in alle volksverhalen en sprookjes. Dat zullen we hier aan de hand van een aantal voorbeelden laten zien.

Iets over de Arabische volksepiek

De Arabische volksepiek, *sîra sha`bîya*, is een genre uit de Arabische populaire vertelcultuur dat in vele literaturen zijn parallellen heeft. Het zijn verhalen waarin een vaste held, of groep helden, avonturen beleeft waarin allerlei gevaren worden getrotseerd en waarin met steeds weer nieuwe vijanden de strijd wordt aangebonden. De teksten verschillen qua stijl en sfeer sterk in karakter. Sommige

zijn geschreven in ritmisch en rijmend proza, met gedichten er tussendoor. Dat geldt bijvoorbeeld voor *De avonturen van `Antar,* dat zich afspeelt tegen een achtergrond van trotse bedoeïnenheroiek. Andere worden verteld in gewoon, vaak nogal volks en soms zelfs platvloers proza, zoals *De avonturen van Baybars,* dat grotendeels een stedelijke context heeft. Meestal gaat het om lange verhalen, in druk duizenden pagina's lang. Vaak is de hoofdpersoon een historische figuur, om wie allerlei fictionele verhalen zijn gecomponeerd, zoals dat in Europa bijvoorbeeld gebeurde met Karel de Grote. Historische gebeurtenissen en ontwikkelingen spelen er in gefictionaliseerde vorm een belangrijke rol in. De oudste Arabische handschriften die we van dit soort teksten hebben, dateren uit de veertiende eeuw, maar sommige teksten zijn zeker ouder.[i]

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

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

Si Mlûd las zijn verhalen voor uit boeken, maar uit oudere verslagen blijkt dat heel wat vertellers analfabeet waren en de duizenden pagina's lange verhalen uit het hoofd voordroegen. Dat roept direct de gedachte op aan een specifiek type

herhalingen, namelijk de in epische gedichten voorkomende vaste formules die volgens de bekende theorie van Parry en Lord aan de verteller of zanger een steunmoment bieden om zijn gedachten te verzamelen en zo het uit het hoofd reciteren van lange teksten te vergemakkelijken. Of dat bij de voordracht van deze al of niet berijmde Arabische verhalen ook een rol speelt, is niet aangetoond. Formulaïsche herhalingen komen er wel in voor (zie bijvoorbeeld Heath 1988) maar ze spelen geen belangrijke rol.

Herhaling doet zich in deze literatuur vooral voor op het narratieve vlak, en in vele vormen. Een bepaalde sequentie van gebeurtenissen kan zich telkens opnieuw voordoen, met al of niet wisselend effect. De telkens weer leeggegoten emmers water uit de openingspassage zijn een voorbeeld. Een andere vorm is die van de dubbelganger: mensen kunnen elkaars gedaante aannemen en zo voor een verdubbeling van personen zorgen. Maar er is vooral de herhaling die we zo goed kennen uit volksverhalen en sprookjes: het gebruik van vaste, steeds weer terugkerende verhaalpatronen en motieven, van het soort dat door Antti Aarne en Stith Thompson is verzameld en gerubriceerd. De Arabische literatuur, op de verhalen van *1001 Nacht* na, is daarbij overigens vrijwel geheel buiten beschouwing gebleven.

Vaste motieven in de heroïsche literatuur

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

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

Er blijkt dat de verteller zo'n patroon en de motieven die er deel van uitmaken niet integraal en onveranderd hoeft te verwerken. Hij kan kort een significant onderdeel vermelden, en omdat de mensen het volledige motief en de betekenis ervan kennen, is de boodschap dan toch duidelijk. Wordt er bijvoorbeeld verteld dat een nieuw geïntroduceerde persoon een wonderzwaard bezit, dan is het direct duidelijk dat we met een held van formaat te maken hebben (Heath 1996, 89-93).

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

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

De avonturen van Baybars

Er zijn talloze voorbeelden te geven van de manier waarop herhaling in deze literatuur als narratief middel wordt ingezet. Hier zal ik een episode uit *De avonturen van al-Zâhir Baybars* nader bekijken. De episode zit vol herhalingen.

Centraal daarin staat de telkens opnieuw mislukkende bruiloft van prinses Maryam en haar bruidegom Tuqtimur (*Baybars* 1996-7: IV, 2375-2522; cf. Lyons, III, 199-202).

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

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

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

paladijnen, laten doden, maar die weigert dat: ook hij is verliefd op haar.

Dan blijkt dat Maryam de dochter is van `Arnûs, een van de belangrijkste helden uit Baybars' leger. `Arnûs schenkt haar hand aan Baybars' broer Tuqtimur, 'de man die nog nooit in zijn leven had gelachen', een van de strijders die tijdens het gevecht dodelijk verliefd op Maryam is geworden en die daardoor nauwelijks meer kan functioneren. Dat is een grote teleurstelling voor Ibrâhîm. `Arnûs, die de dolverliefde Ibrâhîm tot alles in staat acht, zegt dat hij hem verantwoordelijk zal stellen als Maryam wordt ontvoerd.
Er volgt een serie pogingen om de bruiloft te laten plaatsvinden, maar de bruid wordt telkens gekidnapt voor het huwelijk daadwerkelijk is voltrokken. Ibrâhîm speelt daar op steeds wisselende wijze een rol bij. Hij kan ten slotte niet anders doen dan vluchten. In de stad waar hij terechtkomt vindt hij een andere Maryam, die als twee druppels water op de eerste lijkt. Hij trouwt met haar. Dan vindt hij de oorspronkelijke Maryam terug. Nieuwe aanbidders van Maryam doen pogingen met haar te trouwen, maar Ibrâhîm helpt haar dat te verhinderen. Uiteindelijk komt ze ongeschonden bij haar vader terug. Zo kan het huwelijk met Tuqtimur ten slotte toch doorgang vinden. Daarmee is Ibrâhîm gerehabiliteerd.

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

Bruiloften en verdwijningen
De bruiloft wordt georganiseerd, maar op de avond van het huwelijk is de bruid

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

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

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

Een duidelijke functie van het op deze wijze afbreken en weer opnieuw opstarten van het verhaal is dat men zo een nieuwe episode aan de geschiedenis kan toevoegen waarin populaire hoofdfiguren opnieuw een belangrijke rol spelen. Nog steeds is die beeldschone en spannende prinses niet getrouwd! Het verhaal gaat verder en gefascineerd wachten we op haar verdere belevenissen! Via dit procedé, in de literatuurwetenschap aangeduid als *linking*, kan een verhalencyclus heel lang worden voortgezet.
Ook in de Baybars-episode die ik hier bespreek, wordt de kidnap van de bruid op deze manier gebruikt. Maar hier is meer aan de hand. Bij alle bruiloften van

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

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

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

Eerste bruiloft en ontvoering
Op de avond van de bruiloft staat Ibrâhîm op wacht. Plotseling ziet hij iemand lopen met een zak. Hij roept de man aan en het blijkt een handlanger te zijn van Baybars' aartsvijand Juwân. Ibrâhîm schiet hem dood met een vergiftigde pijl en opent de zak. Daar blijkt Maryam in te zitten. Zo heeft hij plotseling de kans om het huwelijk met Tuqtimur dat haar definitief onbereikbaar voor hem zal maken te verijdelen. Hij kan de verleiding niet weerstaan en in plaats van haar netjes thuis te bezorgen brengt hij haar onder bij een kleermaker die hij kent, zonder daar

iemand iets van te vertellen. Ze wordt echter gevonden door Shîha, Baybars' geslepen helper. Shîha brengt haar terug en vraagt haar Ibrâhîm niet te verraden, maar alleen te zeggen dat Juwân achter de ontvoering zat.
Ibrâhîm is hier niet in eerste instantie de schuldige, maar toch nog zo verliefd dat er maar weinig nodig is om zijn loyaliteit tegenover zijn strijdmakkers te laten verdwijnen.

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

Een heilige man helpt haar en uiteindelijk krijgt ze passage op een schip. De kapitein probeert haar echter te verleiden zodat ze wel gedwongen is om hem, en uiteindelijk ook zijn hele bemanning, te doden. Dat gaat als volgt in zijn werk: ze vraagt de kapitein haar mee aan land te nemen, weg van de bemanning, zodat ze onbekommerd de zonde kunnen bedrijven. Hij gaat daar graag op in. Eenmaal met haar samen aan wal, beneveld door drank, vraagt hij haar om voor hem te dansen. Dat wil ze wel doen, maar dan graag met een zwaard. Ze schetst ook de intieme handelingen 'op z'n Egyptisch' dan wel 'op z'n Syrisch' die ze daarbij met hem zal uitvoeren.

Koningin Maryam begon te dansen, kwam naar hem toe en wierp zich aan zijn borst. Ze trok hem tegen haar eigen borst en kneep daarbij zo hard in zijn ribben dat ze die in elkaar perste. Toen zijn ribben goed gebroken waren en hij zich niet meer uit haar armen los kon maken zei hij: 'Egyptisch!' Ze liet hem niet uit haar omhelzing los voordat de geest hem ontvloden was. Ze legde hem neer en ging naast hem zitten. Toen kwam de stuurman en vroeg haar: 'Hoe is het met de kapitein?' 'O, die heeft de zonde bedreven en ligt te slapen.' De tweede man wilde dat allemaal ook. 'O prima', zei ze en dolde net zo lang met hem tot ze hem naast

de kapitein had neergelegd. Zo ging het met de een na de ander, net zolang tot ze alle scheepsofficieren naar de andere wereld had geholpen en alleen het gewone scheepsvolk nog over was. Ze ging aan boord, het zwaard in de hand, en hielp ze allemaal om zeep. Daarop verliet ze het schip, zonder enig idee te hebben waar ze naartoe moest. Maar kijk, daar doemde een stofwolk op… (*Baybars* 1996-7: IV, 2498)

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

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

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

Uit angst had Tuqtimur midden op de binnenplaats een overdekt platform laten maken dat op vier houten pilaren steunde. Daar had hij Maryam op gezet omdat hij zo bang was dat er iets met haar zou gebeuren. Toen hij, zoals we hebben verteld, naar haar toeging terwijl ze daar allemaal zaten, stapte plotseling kapitein Ibrâhîm bij hen binnen, zijn getrokken zwaard Dhât al-Hayât in zijn hand. Hij brulde met een stem die de aarde op zijn grondvesten deed schudden en iedereen die daar aanwezig was de stuipen op het lijf joeg: ‘Wel alle mensen! Hoe kan er nu iemand anders voor Maryam zorgen dan ik, met mijn ontblote dolk in mijn hand!’ Daarop sloeg hij met zijn dolk op een van de pilaren zodat die brak en

het platform scheef hing. Hij stak zijn hand uit, trok Maryam in zijn armen en ging de poort van dat huis uit terwijl iedereen in stomme verbazing toekeek hoe hij in de wildernis verdween. `Arnûs kwam bij zijn positieven en riep: 'Mensen, pak Ibrâhîm!' Iedereen die daar zat stond op en ging de poort uit, achter Ibrâhîm aan. Ze vonden echter geen spoor van hem, want ze wisten niet of hij links- of rechtsaf was gegaan. (*Baybars* 1996-7: IV, 2506-07)

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

Het blijkt dat Maryam ontvoerd is door een jinn die in opdracht van tovenaar Kashwîr de gedaante van Ibrâhîm had aangenomen. Een verdubbeling van Ibrâhîm dus. De tovenaar had Maryam nodig om een toverring te bemachtigen en als dat mislukt, sluit hij haar op in een prachtig paleis met een koperen muur. Ibrâhîm (de echte), die naar haar op zoek is, ziet haar. Samen met zijn makker Sa`d dringt hij het paleis binnen. Ze worden door de tovenaar betrapt en hij dwingt ze in onophoudelijke herhaling de vloer te wassen, zoals beschreven in de passage aan het begin van dit stuk. Baybars en zijn mannen vinden hen, de tovenaar wordt gedood en opgelucht vertrekt men weer met Maryam naar Caïro.
Ibrâhîm lijkt aanvankelijk voor sommigen schuldig, maar voor Baybars staat zijn onschuld buiten kijf. Zijn rol als helper is belangrijker dan bij de vorige episode: hij is degene die erin slaagt Maryam te vinden.

Vierde ontvoering
Bij de vierde ontvoering komt het niet tot een bruiloftsfeest, want zoals de Arabische tekst vertelt:
Daarop vertrokken ze uit Kufa en gingen op weg naar hun eigen land. Ze reisden dag en nacht door tot ze dichtbij Syrië waren. Ibrâhîm ibn Hasan bleef achter om zijn behoefte te doen en toen hij daarmee klaar was ging hij weer achter de groep aan, o nobele lieden. Plotseling klonk er een gil die een steen zou kunnen splijten en bomen zou kunnen ontwortelen. Iemand zei: 'Ik ben Ibrâhîm ibn Hasan!' en sloeg zo hard op de draagstoel dat die brak. Hij greep Maryam, trok haar in zijn armen en ging de wildernis in. (*Baybars* 1996-7: IV, 2512)

Een herhaling dus van de vorige ontvoering. Baybars zegt dat hij nu toch wel moet geloven dat Ibrâhîm de schuldige is, want hij heeft het met eigen ogen

gezien. Zijn schrandere helper Shîha heeft echter zijn twijfels.

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

De kok zei tegen zijn vrouw: 'Ik ben bang dat hij naar zijn land teruggaat en dat wij hem zullen kwijtraken.' Zijn vrouw zei: 'Laat hem dan trouwen met je dochter Maryam! Want met een echtgenote leg je een man aan de ketting.' Hij vond dat ze gelijk had en nodigde Ibrâhîm op een avond uit om bij hen het avondmaal te komen gebruiken. Na het eten vroeg hij zijn dochter om hun handen te komen wassen. Ibrâhîm zag de dochter van de kok en zei: 'Maryam! Wie heeft je hier gebracht?' 'Mijn vader', zei ze, 'want die zei dat ik de handen van Ibrâhîm moest komen wassen.' 'Waar is je vader dan?' 'Nu, dat is hajj `Alî hier, de kok.' 'Maar jij bent toch Maryam Dollekop!' 'Dol? Waar heb je het over? Ik ben Maryam de kokkin en dit is mijn vader.' 'God bewaar me, jij bent toch de dochter van koning `Arnûs, de oorzaak van al mijn narigheid en van mijn ballingschap in dit land!' En hij vertelde de kok alles wat hem overkomen was. Ten slotte zei hij: 'Als dit meisje je dochter is, dan ben ik gekomen om je vol verlangen om haar hand te vragen.' (*Baybars* 1996-7, IV: 2513)

De bruiloft vindt plaats en eenmaal getrouwd met Maryams evenbeeld, vergeet Ibrâhîm spoedig de oorspronkelijke Maryam Dollekop. Hij gaat als kok bij zijn schoonvader werken.
Dan verschijnt een derwish, die op wonderbaarlijke wijze de vuile pannen betovert: hij laat ze door het dak vliegen en schoon weer naar beneden komen. Hij biedt Ibrâhîm veel geld als die zijn kok wil worden. Ibrâhîm gaat mee en komt via een grot in een geheime tuin waar net zo'n paleis is als dat van tovenaar Kashwîr: weer een verdubbeling. (*Baybars* 1996-7, IV: 2514-15) In het paleis woont de oorspronkelijke Maryam, samen met veertig andere meisjes. Dit paleis is gemaakt door Kashwîrs broer Kâshûr, ook een tovenaar. Hij was er via een ingewikkelde voorspellingstechniek achtergekomen dat zijn broer gedood was. Ook Kâshûr is op Maryam verliefd en daarom heeft hij zijn dienaar, de jinn, opgedragen de gedaante van Ibrâhîm aan te nemen en haar te kidnappen. Het is overigens niet duidelijk waarom dat beslist in deze gedaante moest gebeuren. We zien daar weer aan dat het in deze hele episode van herhaalde kidnappingen minder om Maryam gaat dan om de rol van Ibrâhîm.

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

Hij maakte bouillon en deed daar het vergif in. Toen hij ermee bij de tovenaar kwam stond Maryam op en trok al haar kleren uit, tot ze net zo bloot was als haar moeder haar ter wereld had gebracht. Naakt ging ze bij de tovenaar op schoot zitten. Hij bekeek haar en zag dat ze net zo verblindend mooi was als men hem had verteld. Hij was helemaal in de war. Lust maakte zich van hem meester, alleen was hij, zoals we hierboven al hebben verteld, niet in staat zich te bewegen. Op dat moment kwam kapitein Ibrâhîm en zette de schaal voor hem neer. De tovenaar keek ernaar en zei: ‘Maryam, je hebt Shaytabân vergif uit China laten halen en het aan de kok gegeven om het in mijn eten te doen, zodat ik de vergiftigingsdood sterf en jij veilig naar je land kunt terugkeren. Laat Ibrâhîm komen!’ Toen Ibrâhîm er was zei de tovenaar: ‘Drink deze schaal leeg.’ ‘Tot uw dienst’, zei Ibrâhîm. Hij pakte de schaal op, schreeuwde: ‘Meester! Help! Bewoners van Aleppo!’ en gaf de tovenaar een klap met de schaal. Het vergif liep in zijn ogen, mond, neus en oren, over zijn borst en zijn hele lichaam en hij stierf ter plekke. (*Baybars* 1996-7: IV, 2515-16)

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

Ibrâhîm, in de vorige episode nog een door zijn makkers gewaardeerde helper,

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

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

Ondertussen zijn Baybars en zijn mannen nog steeds op zoek naar Maryam. Het gerucht bereikt hen dat Ibrâhîm als khan in het land van `Abdallâh zetelt. Zijn neef Sa`d gaat erheen om poolshoogte te nemen. Ibrâhîm ontvangt hem, en vertelt Sa`d alles wat hem overkomen is:
"En hier ben ik nu, Sa`d. Ik heb veel ellende om haar moeten verduren, maar God, hij is verheven, heeft mij een ander voor haar in de plaats gegeven." (*Baybars* IV, 2519)

Ook Baybars en `Arnûs arriveren, en Maryam vertelt `Arnûs alles wat Ibrâhîm heeft moeten doorstaan. Het kost enige overreding om Ibrâhîm zover te krijgen dat hij weer gewoon mee naar huis gaat. Ten slotte verklaart hij zich bereid, maar alleen als hij al zijn achterstallige soldij krijgt uitbetaald.
Ibrâhîm wordt hier uiteindelijk door zijn strijdmakkers erkend als de redder van Maryam, en als loyale kameraad. Maar hij vraagt wel genoegdoening voor alles wat hij door hun wantrouwen heeft moeten doorstaan.

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

volle wordt vertrouwd. Hij kan zijn plaats in de groep weer gewoon innemen.

Conclusie

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

Noot

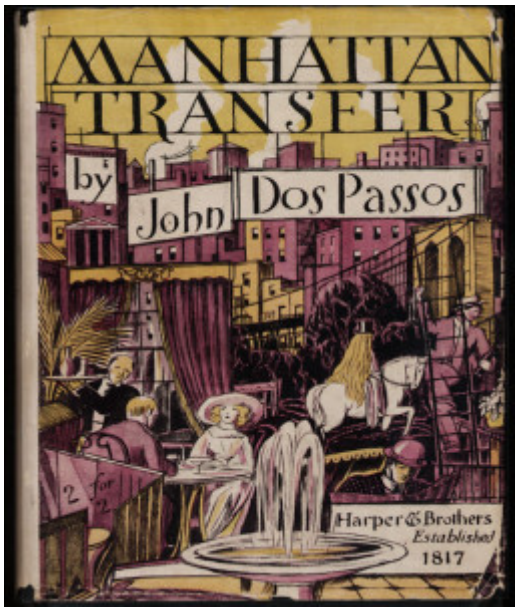
Zie voor parallellen in de Europese literatuur en voor het vraagstuk van de orale traditie ook de bijdrage van Jef Jacobs aan deze bundel.

Literatuur

Heath, Peter, "Lord and Parry, *Sîrat `Antar*, Lions", *Edebiyat* 2, 1-2, 1988, 149-66.
Heath, Peter, *The Thirsty Sword: Sîrat `Antar and the Arabic Popular Epic*, Salt Lake City: University of Utah Press, 1996.
Herzog, Thomas, *Présentation de deux séances de* hakawâtî *et de deux manuscrits de la Sîrat Baybars recueillis en Syrie en 1994*, Mémoire de maîtrise, Université d'Aix-en-Provence, 1994.
Herzog, Thomas, *Geschichte und Imaginaire; Entstehung, Überlieferung und Bedeutung der Sîrat Baibars in ihrem sozio-politischen Kontext,* Wiesbaden: Harrassowitz, 2006.
Kruk, Remke, "The Bold and the Beautiful: Women and *fitna* in the Sîrat Dhât al-Himma: the story of Nûrâ", in Gavin R. Hambly (red.), *Women in the Medieval Islamic World: Power, Patronage and Piety*, New York: St. Martin's Press, 1998, 99-116.
Kruk, Remke, en Ott, Claudia, ' "In the Popular Manner"; *Sîra*-recitation in Marrakesh anno 1997', in *Edebiyat* X, 1999, 183-198.
Kruk, Remke, " 'Wel erg veel blote dij'. Krijgsprinsessen in de Arabische volksepiek", in Maaike van Berkel e.a., *Zenobia, Khadîja en Dolle Mina's; Gender en macht in de islamitische geschiedenis,* Amsterdam: Aksant, *Jaarboek voor Vrouwenstudies* 29, 2009, 61-78.
Lyons, M.C., *The Arabian Epic. Heroic and Oral Storytelling*, I: Introduction, II:

Analysis, III: Texts, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
Ott, Claudia, *Metamorphosen des Epos;* Sîrat al-Mujâhidîn (Sîrat al-Amîra Dhât al-Himma) *zwischen Muendlichkeit und Schriftlichkeit*, Leiden: CNWS, 2003.
Sîrat al-Zâhir Baybars, Herdruk Caïro, 5 dln.: al-Hay`a al-misrîya al-`âmma li-l-kitâb, 1996-7.

Herhaling in verhalen over ornament



De bekende roman *Manhattan Transfer* (1925) van John Dos Passos dompelt de lezer onder in de gefragmenteerde samenleving van New York aan het einde van de negentiende en begin van de twintigste eeuw. Groepen immigranten komen met schepen aan om hun geluk te zoeken in de stad. Ieren, Fransen, Italianen, Polen, Duitsers die allemaal hun eigen talen spreken. Anderen spreken Engels met zware accenten of een dialect. Ook mensen van het Amerikaanse platteland komen naar de stad, omdat ze ergens anders niets meer te zoeken hebben. Mannen en vrouwen die fortuin hopen te maken of hopen op een beter bestaan.

Mannen die honger hebben en zwerven. Jeugdbendes. Voor veel mensen is de stad een illusie op een beter leven, maar de stad krijgt hen uiteindelijk klein. Het vertelperspectief heeft het tempo en de versnippering van de metropool. Het perspectief wisselt tussen families en individuen, levend in de eigen situatie en tegelijk in een krioelende menigte.

Sfeerbeschrijvingen volgen de stroom van het snelle moderne leven met rijdende treinen, boten, paardenkarren, en later auto’s, alles door en langs elkaar. Langere passages over personen worden met enkele regels of woorden onderbroken door

een terugblik of vooruitblik die het lot dat de mensen te wachten staat terloops aangeeft.

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

Als ze van het beoogde appartement weg lopen, komen ze langs bouwkavels waarop nog een gedeelte van een boerderij staat:
Op een hoek stond nog een half afgebroken verweerde boerenwoning. Er was een halve kamer met op de muren blauwgebloemd papier opgevreten door bruine vlekken, een geblakerde haard, een stukgeslagen ingebouwde kast, en een dubbelgebogen ijzeren bedframe. (42)

Ben Leenen, A Room with Blueflowered Paper (John Dos Passos), 2011. 35x50cm,

hout/linodruk, oplage 25 op 320 gr.
etspapier.

Het behangpapier in deze regels over het vernielde en vergane interieur inspireerde grafisch kunstenaar Ben Leenen tot een kunstdrukwerk. Het druksel op papier, dat zelfs ontstond door een gevonden stuk gescheurd behang te gebruiken, toont herhalende motieven van bloemtakken en pijlen – blauwgebloemd papier (afb. 1). De titel is *A Room with Blueflowered Paper* (John Dos Passos). Geen treinen of avenues die de moderne stad representeren, en ook geen mensen, maar dit fragment van een patroon verwijst door de ogen van de kunstenaar naar de roman. De fragmentatie is als die van de moderne metropool: een toevallige chaos met terugkerende patronen. De pijlen tussen de bloemtakken, die lijken op aanwijzingen voor eenrichtingsverkeer, wijzen vier 'geografische' richtingen voorbij het vlak uit. Ze geven in het beeld iets prijs van de spanning in de roman. De afgebroken boerenwoning met de kamer waar ooit mensen woonden, symboliseert het verdwijnen van de agrarische samenleving. Voor mensen in een metropool is deze samenleving ouderwets. De inrichting van de boerenwoning die moet wijken voor nieuwe bebouwing staat tegenover het door Mrs Olafson begeerde nieuwe appartement dat maagdelijk is door zijn "lege schoongeboende kamers waar nog niemand in had gewoond". Maar in het behang van het druksel hebben de bloemtakken ook schaduwen, als een vage afspiegeling van de herhaling van het herhalende patroon. Alsof het nieuwe leven iets achter zich laat waarvan het de schaduw toch altijd zal meedragen.

De passage in het boek en het kunstwerk dat erop is geïnspireerd laten zien dat herhaling visueel aanwezig is in de herhaling van bepaalde motieven als decoratie van tapijten, behang of elk ander denkbaar vlak. Bloemen of dieren, maar ook geometrische vormen zoals strepen of cirkels, kunnen ons omringen in ruimten waar we verblijven. De motieven staan in een regelmatige ordening op muren en vloeren, en kunnen eindeloos worden herhaald. Deze decoraties worden ook wel aangeduid met het algemene begrip ornament. De eerste vorm van herhaling met betrekking tot vormgeving is deze letterlijke herhaling van een motief tot een geordend patroon op een vlak.
Een tweede vorm van herhaling is de terugkeer van een *bepaald* type ornament door de eeuwen heen. Deze herhaling betreft een motief dat een compositie is van veel verschillende onderdelen; het is veel complexer dan herhaling van één, relatief klein motief. Een heel belangrijk voorbeeld van zo'n ornament in de

geschiedenis van de westerse wooncultuur en vormgeving, is de groteske. Op de groteske kom ik nog terug.

Deze eerste twee visuele vormen van herhaling zeggen op zich erg weinig. Een derde vorm van herhaling betreft dan ook niet de decoratieve ornamenten als zodanig, maar de manier waarop erover wordt geschreven – dit blijkt al uit het fragment in *Manhattan Transfer.* Architecten, ontwerpers, geletterden, theologen, maar ook filosofen zoals Kant en Hegel, schreven over de vormgeving en toepassing van ornament. Deze schriftelijke teksten verwijzen naar de visuele ornamenten, maar wijken in zoverre van hen af dat zij niet louter beschrijvingen geven van ornament, maar dit vooral interpreteren. Ze maken visuele vormen tot 'visuele teksten'. Ze relateren ornament aan een bepaald gebruik of bepaalde context. Én ze beschrijven niet alleen hoe ornament eruit ziet, maar ook hoe ornament eruit zou *moeten* zien. De schriftelijke teksten zijn specifieke vormen van receptie. Meestal betekent die receptie dat ornament wordt verbonden met het begrip 'smaak': de teksten herhalen opvattingen en oordelen over smaak. De oordelen in dit zich herhalende 'discours' zijn vooral normatieve uitspraken die opvoedkundige meningen (goed-slecht) combineren met esthetische oordelen (mooi-lelijk).
Deze oordelen zijn dus moraliserend. De vierde vorm van herhaling is dan ook die van een *bepaalde* moraal in de geschiedenis van het schrijven over ornament.

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

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

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

Socrates heeft het over het 'gevaar' van onevenwichtigheid. Alles kan evenwichtig (sierlijk) of onevenwichtig (plomp) zijn. Onevenwichtigheid, zoals een "verkeerd ritme, het ontbreken van harmonie", is volgens Socrates verwant aan "stomme dingen zeggen en een slecht karakter". Domheid of slechtheid is dus ook onharmonieus. Evenwichtigheid hoort bij "wijsheid en een goed karakter" (ibid.). En harmonie wordt bereikt door de "mooie" maatstaf van de rede. Dichters, schrijvers en vormgevers kunnen door hun verstand van goede vormen de opvoeding van burgers beïnvloeden en die van jongeren in het bijzonder.
Socrates' opvatting is rationalistisch en moraliserend, en in zijn kritiek lijken een goed ritme en goede harmonie het concept van herhaling als het ware te impliceren. Deze opvatting is in feite de dagelijkse praktijk bij de eerste vorm van herhalend ornament zoals van het behang: een zich regelmatig herhalend klein visueel motief als onopvallende decoratie. De opvatting heeft ook gevolgen voor een oordeel over ornament, de derde vorm van herhaling, want het belang dat Socrates hecht aan orde en harmonie werkt door in kritieken op een van de meest complexe ornamenten in de geschiedenis van vormgeving: de groteske.

Agostino Musi (detto

Veneziano), Prent met grotesk, 1530.

Als motief is de groteske een voorbeeld van de tweede vorm van herhaling: de herhaling door de eeuwen heen van een type ornament dat is samengesteld uit een heel complex patroon. Grotesken zijn composities van absurde wezens: mens-dier hybriden die figureren tussen vazen, sierlijke twijgen, gevlochten banden, vaak zittend of hangend in tempelgebouwtjes of priëlen (afb. 2 en 3). Grotesken nemen als onderdelen wel landschappelijke tafereeltjes op die er naturalistisch en realistisch uitzien, kleine *vedute*, maar volgen geen enkele 'realistische' maat en proportie. Als gehele composities zijn grotesken samengesteld uit herhalingen van motieven – zoals de twee gecombineerde opties in het Italiaanse ontwerp van Agostino Musi voor een vlakvulling op afbeelding 2, of het Franse ontwerp voor een wand door Jacques Androuet du Cerceau van afbeelding 3 dat is gespiegeld rond een middenas. Maar ze lijken vooral een chaos van motieven en ornament te zijn zonder enig logisch verband en zonder orde. Ook gaat het *niet* over een keurige geordende herhaling van een en hetzelfde kleine motief, zoals de eerste vorm van herhaling (afb. 1).

Groteske vlakken komen eeuwenlang voor op plafonds en wanden in paleizen, villa's, bibliotheken en kloosters, en hun meest herhaalde bron van inspiratie is de Domus Aurea van Nero. Grotesken tonen het ongekende en absurde binnen de kaders van vlakken in een ruimte. Ze geven een 'opening' aan voor het denken in irreële beelden. De groteske vertaalt tijd in ruimte, narrativiteit in een enkel, zeer complex beeld. Hij doet dit door de vervaging van vertrouwde categorieën zoals die tussen mens, dier en allerhande bouwsels, en door vervorming van proporties. Hij verwijst naar zowel het luchtige en burlesk komische, als het afschrikwekkende (Zamperini 168, Swain 11, naar Mikhail Bakhtin). Er zijn verbanden gelegd tussen visuele grotesken en regels voor retorica (Gombrich 18-20), en tussen de groteske in visueel ornament en in letterkunde. Ook in de letterkunde tart de groteske het weergeven van werkelijkheid en waarachtigheid. De visuele groteske is dan ook beslist niet naturalistisch of illusionistisch, en vooral de combinatie van mens-dier hybriden lijkt doorslaggevend te zijn voor de bijzondere status van het type ornament dat de grotesk is.

Chateau d'Ancy-le-Franc, Plafond met decoratie van grotesken in de Salle de Diana, 1574.

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

voluten fragiele bloemen uit wortels omhoog". Op die bloemen zitten zonder enige logica of reden mensfiguurtjes. Dan zijn er "ook nog stengels die halve lichamen dragen, sommige met menselijke hoofden, andere met koppen van dieren." "Al met al", stelt Vitrivius, "zulke dingen bestaan niet, kunnen niet bestaan en hebben nooit bestaan." (Boek VII, 205-206)

De decors die Vitruvius ziet als slechte smaak, komen overeen met onderdelen van grotesken als vlakvullende composities – mensfiguren die op bloemen zitten bijvoorbeeld, en stengels met halve lichamen en koppen van dieren of mensenhoofden (afb. 2). Vitruvius merkt op dat de mensen er plezier in hebben en er niet op letten of de decoraties wel of niet in de werkelijkheid mogelijk zijn. Hij meent dat de voorkeur van de mensen is verduisterd door hun onbekwame oordeel, zodat ze niet weten te waarderen wat indrukwekkend kan zijn en tegelijk beantwoordt aan de eisen van decorum. Men mag immers geen schilderingen mooi noemen die niet op de werkelijkheid lijken.

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

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

Horatius hekelt tevens het maken van een kunstwerk omwille van het mooie effect en zonder goed plan of doel. Door vergelijkingen met pottenbakken,

schilderkunst en beeldhouwkunst spreekt hij zijn angst uit voor overdrijving en een voorkeur voor regelmaat. Ook wil hij dat bizarre details niet afleiden van de aandacht voor het geheel. (Horatius: 26-29) Hij wil geen extremen aan de ene of aan de andere kant; de mens zou van nature zijn aangetrokken tot harmonie en ordening.

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

Eenvoud, orde en werkelijkheid

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

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

Vitruvius zag schilderingen met onrealistische decoraties als iets van onwijze steden – men is er niet goed bij z'n hoofd. Zoals Vitruvius, wil Le Blanc de ware smaak terugbrengen in vormgeving door de orde van de werkelijkheid als voorbeeld te nemen. Hij ziet de werkelijkheid als zijnde geordend. Deze 'werkelijkheid' representeert voor hem eenvoud. Hij verdedigt wat hij noemt de "edele eenvoud" van de klassieken, want hij meent dat men in zijn tijd van de klassieken is afgedwaald, zoals Vitruvius meende dat zijn tijd van de 'Ouden' was afgedwaald. In de tijd van Le Blanc worden in ornament nog steeds allerlei zaken en wezens gecombineerd, bijvoorbeeld een cupido met een draak of een schelp met de vleugels van een vleermuis. Hij heeft er de volgende kritiek op:
Niets is afzichtelijker, zoals HORATIUS opmerkte, dan het samenvoegen van wezens van verschillende aard; en toch is het dat wat veel van onze kunstenaars doen. (284-285)

De kunstenaars die in de nieuwe smaak ontwerpen, laten volgens Le Blanc niet langer orde en waarschijnlijkheid zien in hun producten. Kroonlijsten, voetstukken, watervallen, beekjes en rotsen worden op een voor hem verwarde wijze op elkaar gestapeld, tot een chaos (afb. 4). En dan komt er ook nog een zielige cupido in deze chaos terecht:
[…] en in een hoekje van deze chaos, zullen ze een door angst verlamde cupido plaatsen, en erboven zetten ze een bloemslinger.

François Cuvilliés, Ornamentprent met rocailles, München, ca 1740.

Le Blanc meent dat het overschrijden van de grenzen van orde de mensen terugvoert naar “modieus-gotische barbaarsheid”. Zoals bij Vitruvius, is ‘mode’ verkeerd, en Le Blanc verbindt mode met “gotische barbaarsheid”. De vermeende barbaarsheid van een andere tijd, het onklassieke gotische verleden, ziet hij terug in de *style rocaille*. De kronkelige, ongecontroleerde rocaille, te zien in een extravagant ontwerp voor een kandelaar van de bekende Franse ontwerper Juste-Aurèle Meissonnier op afb. 4, is een stijl die eigentijdse grotesken ook nog eens vermengt met de nieuwe mode van de chinoiserie waarvoor het vreemde van het verre China de inspiratiebron is. Een typisch losjes opgezet chinoiserietafereel met Chinese figuren in de natuur is te zien op de eveneens Franse prent door Jean Pillement van afb. 5. Ook China is allesbehalve ‘klassiek’. Le Blanc was directeur van de Bâtiments du Roi van Lodewijk XV – een prestigieuze positie in het Franse discours over smaak – en hij wil een beperking van variëteit in vormen om extravagantie te voorkomen. Te veel weelderigheid maakt ornament volgens hem “fatterig”:
Ternauwernood ontsnappen we aan het ene exces voordat we al weer schuldig zijn aan een groter. Niets is zo moeilijk als het uitroeien van slechte smaak: ’t is een hydra met veel koppen, waarvan de andere al weer aangroeit zodra je de ene afhakt. (207)

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

Nicolas Pineau, Ornamentprent met chinoiserie en grotesk, Parijs, 1727.

De herhaalde afkeuring van de groteske betreft de groteske als troop, want de visuele vorm verandert. Zo heeft de literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin een verschil opgemerkt tussen het zorgeloze van vroege grotesken en het vervreemdende en negatieve dat grotesken krijgen vanaf de negentiende eeuw (samengevat in Swain 3-4). Het belang dat Victor Hugo begin negentiende eeuw hecht aan de grotesk voor de "moderne denkwereld" betekent eveneens een verandering in opvatting. In het voorwoord tot zijn toneelstuk *Cromwell,* getiteld 'De emancipatie van de groteske en de herontdekking van Goya', stelt Hugo als "geschiedkundige" dat er geen schoonheid is zonder lelijkheid, zonder het absurde en groteske. Dit is niet zozeer een smaakoordeel, als wel een zaak van esthetica. Maar schoonheid en smaak liggen dicht bij elkaar; in het Franse discours van de zeventiende en achttiende eeuw staat het ene begrip nauwelijks los van het andere (Saisselin). Hugo ziet het groteske, dat het stoffelijke dier of lichaam betreft, als de tegenhanger van het sublieme dat de onstoffelijke geest of ziel betreft. Het is voor hem het imperfecte tegenover perfectie en regelmaat, ofwel tegenover "de uniforme eenvoud van de geest van de Ouden" (Todts 76-77, 79). Volgens Hugo heeft de "universele schoonheid" van de klassieke kunst zijn eigen eentonigheid. Dezelfde vaak herhaalde indruk zal volgens hem onvermijdelijk op langere termijn vervagen, want, zo meent hij, "er is slechts één soort schoonheid, terwijl er duizenden soorten lelijkheid zijn. Schoonheid, op menselijke schaal, is slechts vorm beschouwd in zijn eenvoudigste verschijning, in

zijn meest absolute symmetrie, of in zijn intiemste harmonie met ons gestel" (79-81).

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

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

Christopher Dresser, Two grotesque dado-rails, uit Studies in Design, Londen

1874, Plate XIV.

Harmonie, orde en abstractie

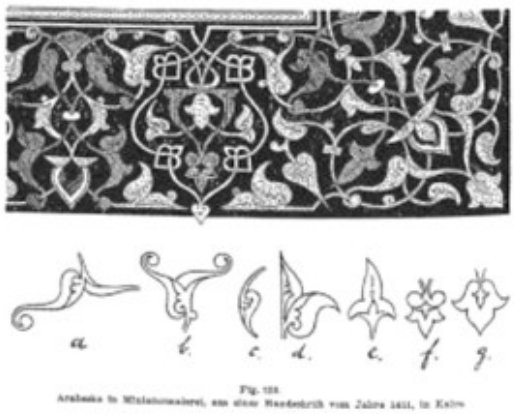
Herhaling van eenvoudige motieven werd geïntroduceerd bij het behang in de afgebroken boerenwoning in *Manhattan Transfer*. In platenboeken van ontwerpers zoals Christopher Dresser staan talloze statische patronen met een regelmatige en exacte herhaling van motieven. Deze patronen hebben ook te maken met een debat over goed ornament. In de tweede helft van de negentiende eeuw komt goed ornament overeen met abstrahering van de werkelijkheid. Dressers ontwerpen representeren deze abstrahering, en de bloemen op het drukwerk *A Room with Blueflowered Paper* (John Dos Passos) zijn er de nazaten van. Abstractie als eigenschap van vormgeving komt ook voor in literaire teksten. Twee vroege voorbeelden zijn te vinden bij Poe en Dickens. Beide voorbeelden combineren de abstractie van eenvoudige herhalende motieven met een herhaling, of beter gezegd toe-eigening, van eerder besproken smaakoordelen.

In zijn korte essay *Philosophy of Furniture* uit 1840 gaat de Amerikaanse schrijver Edgar Allan Poe in op de Amerikaanse inrichting van huizen. Poe, die leefde van 1809-1849, positioneert zich als een estheet met een verfijnde smaak. Hij leeft zich zichtbaar in, en is met zijn *Philosophy* en detectiveverhalen door Walter Benjamin dan ook de eerste "fysiognoom" van het interieur genoemd (19): iemand die interieurs beschouwt en leest als personen of karakters met bepaalde eigenschappen en ze gelijk stelt aan de eigenschappen van personen. *Philosophy of Furniture* maakt het gewichtige 'philosophy' uit de titel niet waar. Poe's betoog is vooral een stellig smaakoordeel, gericht tegen de Amerikaanse manier van inrichten. Zijn kunstenaarsoog is beledigd door het interieur van wat in de United States – dat wil zeggen, in Appalachia – wordt genoemd een goed ingericht appartement. (462-463)

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

echter, heeft smaak te maken met geld. Poe heeft het over "*parvenu rivalry*", een "aristocracy of dollars" en een "display of wealth".

Hoe wil Poe deze slechte smaak te lijf gaan? Allereerst hecht hij aan principes die alle vormen van kunst volgens hem in goede banen leiden. In de geest van Plato/Socrates stelt hij zelfs dat goede schilderkunst en harmonische interieurkunst, dus verschillende kunstvormen, volgens nagenoeg dezelfde wetten beoordeeld kunnen worden (463). Welke principes dit zouden moeten zijn, blijkt vervolgens uit zijn bespreking van onderdelen van Amerikaanse interieurs, en vooral uit wat hij zegt over tapijten. Hier wordt ornament van cruciaal belang. Tapijten vindt Poe buitengewoon belangrijk. Ze zijn voor hem "de ziel van het appartement" en ze bepalen zowel de kleuren van de kamer als de vormen van alle erop staande objecten. Daarom moet ornament op een tapijt aan bepaalde eisen voldoen. Allereerst mag het niet te kleurig zijn. Deze eis zet hij kracht bij door een vergelijking met het 'wilde' uiterlijk van Indianen. Een tapijt moet *niet* zijn "opgetooid […] als een Riccaree Indiaan – alles rode kalk, gele oker, en hanenveren". Het kwalijke effect van kleur doet denken aan de opmerking van Vitruvius die zegt dat kleuren het effect van serieus en verfijnd handwerk van vroeger vervangen, en dat vooral rijke opdrachtgevers kleuren als surrogaat voor gedetailleerd handwerk laten toepassen (207). Kleur ontregelt. Verder moet ornament van Poe een ordelijke structuur hebben. En de motieven mogen beslist niet naturalistisch of illusionistisch zijn, dat wil zeggen afbeeldingen zijn van bloemen of andere herkenbare zaken: "Duidelijke vlakken/velden, en levendige cirkelvormige of ronde figuren *zonder betekenis*, zijn hier Medense wetten." Natuurgetrouwe weergaven van bloemen of andere zaken op tapijten mogen volgens Poe "niet verdragen worden binnen de grenzen van het christendom". Alle stoffering, van vloerbekleding en gordijnen tot bekleding van banken aan toe, moet voor hem "streng Arabesk" zijn. Met arabesken verwijst Poe naar bladmotieven van Arabische culturen. Deze motieven zijn door vergaande abstrahering en stilering niet te herkennen als bladornament (afb. 6). Daardoor zijn ze voor Poe "*zonder betekenis*". Poe stond in deze voorkeur voor arabesken niet alleen. Hij 'herhaalt' met zijn voorkeur zelf de waardering die bijvoorbeeld ook Goethe en Hegel voor dit ornament uitspraken (Kroll 10-11, 19-20). De studie *Stilfragen* van Alois Riegl uit 1893, een belangrijke analyse over ornament, beeldt een variant ervan af (afb. 7).



Alois Riegl, Analyse van de Arabesk
uit Stilfragen, Berlijn 1893

Poe verbindt zijn smaakoordeel bovendien met een afkeer van het etaleren van poenerige opzichtigheid. Hier geeft hij af op antieke vloerkleden met “enorme, vormeloze, en naar alle kanten uitwaaierende patronen, onderbroken met strepen, en magnifiek in al hun kleuren, waartussen geen fond [valt] te ontdekken”. Hij meent zulke kleden te vinden in woningen van “het gepeupel”, en de kleden zijn voor hem “verdorven bedenksels” die op de markt worden gebracht door eigentijdse industriëlen. Deze kapitalisten vindt hij een ras van opportunisten en geldwolven – kinderen van Baal en aanbidders van Mammon – Benthams, die, om nadenken uit te sparen en sier goedkoop te maken, eerst bruut de caleidoscoop uitvonden, en toen joint-stock bedrijven oprichtten om het met stoom te laten draaien. (463-464)

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

Volgens Poe is een “smaakvol ingerichte kamer” direct herkenbaar. Verder werkt deze heilzaam op het gemoed van de beschouwer. Hoe ziet Poe’s smaakvolle interieur eruit? In lijn met de morbiditeit van zijn werk geeft hij een beschrijving van zo’n kamer in de nacht in een sfeer van meditatie, hypnose en intimiteit: “De

eigenaar ligt op een sofa te slapen – het weer is koel – het is tegen middernacht: we zullen een schets van deze kamer maken gedurende zijn sluimering." De kamer wordt verbonden met een droomsituatie, met het teruggetrokken zijn in een kleine besloten ruimte, als een on(der)bewuste, en Poe stipt op deze manier een ander bereik aan dan dat van de ratio. De inrichting van de kamer, die hij in zeer zinnelijke termen beschrijft, onderstreept dit. Alle aandacht gaat uit naar textuur, kleur en ornament. Dit zijn de drie aspecten die staan tegenover de klare heldere lijn. In Poe's kamer zijn de meubels en raamkozijnen van het donkere tropische palissanderhout, en als kleur overheerst karmozijnrood – wat het donkere rood van bloed oproept en van de inwendigheid van een mensenlichaam. De stoffering is van karmozijnkleurige zijde met een dessin van gouden bloemen – dus met herhalende motieven! Karmozijnrood is ook het glas van de vensters en van een lampenkap die het interieur verlicht "met een magische gloed". Subtiel gebruik van goud en zilver geeft een associatie met tedere kostbaarheid en betovering van zachte glans: boekenplanken met vergulde randen zijn afgezet met zijden karmozijnen koorden met gouden kwasten, de marmeren tafel heeft gouden aderen, voor de ramen hangt een dik zilverkleurig weefsel, en op de muren zit zilvergrijs glanspapier dat is gedessineerd met kleine karmozijnrode arabesken – ook herhalend ornament! Ook de 'primaire' en 'verborgen' emotie van geur is van belang. In prachtige grote vazen van Sèvres porselein staan in de vier hoeken van de kamer zoet geurende bloemen die, wellicht onbewust, hun effect hebben op de slapende protagonist; een kleine antieke lamp op een kandelaber naast het hoofd van de man brandt op geparfumeerde olie. De beeldende kunst aan de muur functioneert als decoratief element in de ruimte, niet als voorstelling op zichzelf die los van de context van de ruimte staat (465).

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

dromerigheid. Desondanks wordt de kern van de boodschap over ornament in relatie tot smaak op een aantal punten herhaald. En het dromen komt er op een andere manier voortdurend in terug.

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

De ene helft van de leerlingen antwoordt opnieuw bevestigend, de andere ontkennend. De inspecteur neemt vervolgens het voorbeeld van een vloerkleed en vraagt of zij een vloerkleed zouden kiezen met bloemen erop. De meerderheid ontkent, maar een paar leerlingen zeggen: “Ja”, en onder hen is “girl number twenty” Cecilia Jupe. Cecilia, die Sissy wordt genoemd, is een meisje wier vader

werkt met paarden. Hij is een clown en treedt op in een circus. Sissy en haar vader reizen rond en zijn op elkaar aangewezen, want haar moeder, een danseres, is bij haar geboorte overleden. Sissy is dus opgegroeid met fantasie, verbeelding en spel. Ze waagt het te zeggen dat zij een tapijt met een dessin van bloemen mooi vindt omdat ze van bloemen houdt, waarop de inspecteur vraagt: "En daarom zou je tafels en stoelen op ze zetten, en er mensen met zware laarzen aan op laten lopen?" Maar Sissy ziet het probleem niet. Het zijn immers maar afbeeldingen van bloemen en geen echte bloemen, en ze geeft als antwoord:
Het zal ze niet pijn doen, meneer. Ze zullen niet pletten en verleppen als het u belieft meneer. Het zouden de afbeeldingen zijn van wat heel mooi en plezierig was, en ik zou denken –. (6)

Maar dat is wat ze niet mag doen van de inspecteur: zich iets indenken, en dromen en plezier beleven naar aanleiding van afbeeldingen van de werkelijkheid. Hij vermaant haar, als een gebod, en Dickens gaf de tekst later als hoofdstuktitel 'Murdering the innocents':
Je moet het woord Inbeelden helemaal vergeten. Je hebt er niets mee te maken. […] Je loopt feitelijk niet op bloemen; je mag dus niet op bloemen in tapijten lopen. (6)

Ook dieren als decoratie keurt de inspecteur af, omdat het de werkelijkheid tegenspreekt:
Je mag geen vreemde vogels en vlinders op je serviesgoed schilderen. Je zult nooit viervoeters tegenkomen die muren op en neer lopen; je moet dus geen viervoeters op je muren hebben afgebeeld. (6)

De alternatieve ornamenten die de inspecteur geeft, zijn versieringsmotieven die de abstractie hebben van geometrische vormen: combinaties van cirkels, vierkanten en dergelijke. Deze vormen tonen volgens hem echte smaak:
Je moet […] voor al deze doeleinden combinaties en aanpassingen (in primaire kleuren) gebruiken van wiskundige figuren die te bewijzen en uit te leggen zijn. Dit is de nieuwe ontdekking. Dit is Feit. Dit is smaak. (6)

Het betoog van de inspecteur dat het nabootsen van de werkelijkheid als verbeelding van de fantasie een gotspe is, en dat ornament logisch moet passen bij een object dat ermee wordt versierd, is de thematische introductie op de antithese tussen "fact and fancy" die door het hele verhaal loopt (ook: Lodge 80). De inspecteur wil met het afkeuren van "fancy" de leerlingen bevestigen in een

volstrekt feitelijke, objectieve benadering van de wereld, alsof deze benadering de enige juiste is en inderdaad objectief zou zijn. Maar deze objectieve benadering ontbeert fantasie en gevoel, en is als zodanig subjectief. Sissy, die erg jong is, lijkt dan ook bang te worden van het “matter-of-fact” vooruitzicht dat de wereld haar volgens de inspecteur biedt. Voor haar kan “matter-of-fact” een dagelijkse harde realiteit van armoede zijn en slecht betaald, smerig werk waarmee zij gezien haar afkomst waarschijnlijk haar hele leven geconfronteerd zal worden. Zo’n leven heeft juist een persoonlijke beleving van schoonheid nodig, en iets wat die beleving kan stimuleren is de vormgeving van je materiële omgeving. Maar dromen en fantaseren zou tot gedachten kunnen leiden die gevaarlijk zijn voor een status quo van klassenverhoudingen. Daartegen kunnen mensen als Sissy beter niet in opstand komen. De circusmensen waar Sissy en haar vader mee optrekken, zijn echter net als zij. Ze zijn niet erg netjes in hun gewone dagelijkse kleren, ze waren helemaal niet ordelijk in hoe ze woonden en leefden, en de verzamelde literatuur van het hele gezelschap zou enkel een armzalig briefje over het onderwerp hebben opgeleverd. (31)

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

De les over smaak die ‘fancy’ door naturalistisch ornament afkeurt, parodieert een actueel debat over “valse principes in vormgeving” onder kunstenaars. Dit debat ontstond naar aanleiding van de eerste wereldtentoonstelling in Londen in 1851 (Fielding). Op deze tentoonstelling was kapitalistische industriële massaproductie de schrik van ontwerpers en architecten door de teugelloosheid van de vormgeving: talloze naturalistische motieven en historische stijlen uit het verleden werden door elkaar gebruikt. Dit slechte design werd veroordeeld op grond van principes voor goed design. Commentaren bij Dickens verwijzen naar nog een andere historische context: door alles in het leven te presenteren als een zaak van feiten zou Dickens in *Hard Times* zijn pijlen hebben gericht op het puritanisme van de Benthamites (Mill). Een typering van Gradgrind verwijst hier ook naar: zijn gezicht is “onbuigzaam, utilitarian, matter-of-fact” (89). Ook Poe verwijst naar “Benthams”. Hij meent dat ze bekrompen zijn door hun

zuinigheid.[1] Deze context gaat opnieuw over een geforceerde beperking.

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

De meningen die personages bij Poe en Dickens geven tegen opzichtige decoratieve motieven die de werkelijkheid imiteren, en die zij verbinden met opvoeding in smaak en met bepaalde groepen mensen, komen terug in teksten van ontwerpers. Lucy Crane, de nauwelijks bekende zuster van de veel bekendere Engelse ontwerper Walter Crane, heeft eveneens kritiek op de smaak van lagere klassen. In een van haar lezingen over *Art and the formation of taste*, die postuum verschenen in 1882, geeft zij de volgende observatie:
Het is verhelderend […] om te kijken naar de smaak van kinderen en ongeletterde mensen. Hun onvolwassen en onontwikkelde zintuigen moeten sterk worden aangesproken om een indruk teweeg te brengen.

De lagere klassen, en ook kinderen, hebben minder ontwikkelde zintuigen waardoor zij houden van vulgaire dingen. De woorden die Crane gebruikt om de voorkeuren van kinderen en 'vulgaire ongeletterden' te typeren, geven haar afkeuring aan:
Ze houden van een veelheid aan bonte kleuren, glitters van klatergoud en gaslicht, harde en schetterende geluiden; en hieraan voegen de vulgaire ongeletterden een voorliefde voor krachtige smaken, sterke geuren, onterughoudende emoties, en uitvoerige verslagen van gruwelijkheden toe. (34)

Het gaat om de felle kleuren en glittereffecten waar ook Poe een hekel aan had in zijn *Philosophy of Furniture*, en Lucy Crane trekt het verder door naar smaak van eten, het direct tonen van emoties, en naar onderwerpen van gesprek. Haar observatie heeft betrekking op mensen waartoe het circusgezelschap en het meisje Sissy uit het verhaal van Dickens en de Riccaree Indianen van Poe eveneens behoren: allen komen uit 'lagere', 'wilde' en 'onbeschaafde' klassen.

Christopher Dresser begrijpt in *Studies in Design* dat dit niet de klassen zijn waar ontwerpers veel mee kunnen. Ontwerpers moeten zich richten tot “de geschoolden die kennis en verfijning bezitten”. Voor Dresser heeft smaak te maken met mensen die zich van smaak bewust zijn. Wel meent hij dat kunst een appartement niet alleen schoonheid kan geven, maar, zo schrijft hij, “ook een zodanige verfijning die ervoor zal zorgen dat het een verheffende invloed heeft op diegenen die erin wonen” (9).

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

Mies van der Rohe, Farnsworth House, Plano, Illinois, 1945 en 1951

Weg met herhalend ornament, en kleur

Herhalend decoratief ornament blijft een vanzelfsprekend aspect van interieurs totdat het door het westerse modernisme ter discussie wordt gesteld. Ook de herhaling van het oordelen over ornament en smaak blijft bestaan zolang er ornament bestaat. Maar omstreeks 1925, als kunst, vormgeving, architectuur en ook letterkunde door het avant-gardistische modernisme radicaal van vorm

veranderen, lijkt ornament geen ‘issue’ meer te zijn.[2] Ornament wordt gewoon weggelaten. Het meest extreme alternatief is het vervangen van de dichte muren die als dragers ornament en herhaling altijd mogelijk maakten, door muren van glas. Een voorbeeld van een huis met glazen muren is het weekendhuis dat de arts Edith Farnsworth tussen 1945 en 1951 in Plano, Illinois liet bouwen naar ontwerp van de Duitse architect Ludwig Mies van der Rohe. Dit “huis voor contemplatie”, een pendant van Mies van der Rohe’s Duitse paviljoen voor de wereldtentoonstelling in Barcelona uit 1929, werd door de architect min of meer tot een vitrine gemaakt (afb. 8a en 8b). Het heeft een minimale inrichting zonder enige vorm van traditioneel ornament, en het zette zijn (ongetrouwde) opdrachtgeefster ongewild in haar huis te kijk (Friedman 126-147). Tegelijk verbindt het deze vormgeving met contemplatie, intellect. Afbeeldingen ervan worden tegenwoordig via internet verkocht als ‘wallpaper’ (afb. 8b).

.

Met transparant glas als onzichtbare muur wordt een binnenruimte niet meer begrensd door wanden met herhalende patronen of kleurvlakken. Als er toch behoefte blijft aan een verschil tussen het door mensen uitgedachte interieur en een ruimte die niet door mensen is bedacht of gedecoreerd, wordt de ‘buitenruimte’ van belang. Vanuit het modernistische perspectief van een strikte en minimalistisch ingerichte binnenruimte, kan het wegvallen van ornament worden opgeheven door de natuurlijke omgeving. Visuele onregelmatigheid van natuur als ‘ornament’ compenseert beredeneerde orde in de ruimte van het huis. Echte natuur vervangt Vitruvius’ geschilderde verbeelding van ‘de werkelijkheid’ op wanden. Daarom zou de beste ervaring van modernistische architectuur een vrijstaand huis in de natuur moeten zijn, en andersom: door dit huis ‘zie’ je de natuur pas echt. Dit is wat het Farnsworth-huis voor Mies van der Rohe mogelijk maakte toen hij schreef:

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

Zoals de kunsthistoricus Alice Friedman aangeeft, kwam er kritiek op de steriliteit en het geforceerde minimalisme van het Farnsworth-huis. En een van die kritieken in het tijdschrift *House Beautiful* waarschuwt toch weer voor de

dictatuur van de smaak. De schrijfster verwijst daarbij naar het gevaar van politieke retoriek zoals die een rol speelde in de recent beëindigde Tweede Wereldoorlog, want “als ons verkocht kan worden dat we dictators in zaken van smaak accepteren en in de manier waarop onze huizen geordend moeten worden, dan worden we geestelijk zonder meer goed voorbereid op het accepteren van dictators op andere gebieden van het leven” (geciteerd in Friedman 141). Zoals Dickens, pleit deze vrouw voor het doorbreken van dwangmatige voorschriften.

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

Ellen is een zonnetje, de oogappel van vader Ed. Maar haar moeder stoot het kind vanaf haar geboorte in het ziekenhuis af. Het ornament op het tapijt laat Ellen spelen en haar fantasie in spel opgaan. Het stelt haar als kind tegenover de realiteit van afwijzing en onbegrip door haar moeder die het gezin zal verlaten en niet meer in het verhaal voorkomt. Ellen is rond haar twintigste opgegroeid tot het mooiste meisje van New York en mannen vallen als een blok voor haar. Haar lange rode haar en haar mooie kleding leiden hen af. Ellen personifieert schoonheid – door kleur en gender – tegenover de zakelijkheid en corruptie van de grauwe stad. Geld om van te leven krijgt ze van haar vader. Ze is de theateractrice Elaine, levend in een wereld van namaak, spel en chique restaurants, en als ze haar vader in zijn appartement bezoekt glijden haar ogen over “de verbleekte rode rozen van het tapijt” (199). De herhaling is er nog steeds. Bloemornament wordt, als bij Sissy in *Hard Times* van Dickens, verbonden met het spel van een meisje. Als dit meisje volwassen is, is de rode kleur van de tapijtrozen verbleekt. Ook Ellens eigen appartement wordt opgevrolijkt met ornament, want ze verbergt een saai en lelijk uitzicht op verlaten achtertuinen en bakstenen muren achter een gordijn met een “gevlekt dessin van rode en paarse

bloemen” (186). In deze context karakteriseert het ornament een milieu dat nog geen weet heeft van het werkelijke modernisme in design en architectuur en niets wil weten van de hardheid van de moderne tijd. Vaak is dit een burgerlijk milieu, want ook een pianokamer in het luxueuze huis van de tante van Jimmy Herf, een weesjongen die later korte tijd met Ellen getrouwd zal zijn, heeft dik en “mosachtig” tapijt op de vloer en geel behangpapier met “zilverig glanzende rozen” (99). En een delicatessenwinkel van de Franse immigrante Mme. Rigaud ademt de vergane glorie en goedkope luxe van een oude tijd evenzeer. Haar kleine huiskamer achter de zaak heeft geel gebloemd behang, oude zalmroze deurgordijnen (portières), een “gaslamp met een bos kristallen eraan”, en een piano waarop foto’s staan (59).

Naar het toekomstige modernisme verwijst *Manhattan Transfer* zijdelings met het personage van de oude en door kanker lichamelijk uitgeteerde architect Specker. Hij leeft op niet-materiële, geestelijke zaken: zijn plannen voor het herbouwen van de stad met wolkenkrabbers van de toekomst, gebouwen van staal en glas (75, 170-171) – gebouwen zoals Mies van der Rohe die ontwierp. Ook Specker is echter een dromer, iemand die bezig is met idealen en het in het werkelijke leven niet heeft gemaakt. Hij wordt de enige eerlijke man van de stad New York genoemd, een karakterisering die zijn utopische ideeën van transparantie door glas verbindt met een moraal van eerlijkheid. Om de grauwheid van de stad weg te nemen, en door die grauwheid de verderfelijkheid, droomt hij ook van glasachtige gekleurde keramische tegels als nieuw bouwmateriaal, “vitreous and superenameled tile” als intens gekleurde gemmen. Jaren later komt de bouwkundig tekenaar Phil Sandbourne op dit idee terug. Hij heeft er op zijn beurt op doorgedroomd terwijl hij in het ziekenhuis lag nadat een vrachtwagen hem aanreed toen hij werd afgeleid door een bloedmooi meisje dat in een taxi voorbij reed – er wordt gesuggereerd dat dit Ellen/Elaine is (170-171). In het ziekenhuis, weg van de realiteit van het stadsleven, denkt hij aan een mix van beton en glanzende keramiek om de wolkenkrabbers kleur te geven. Kleur moet de decoraties van oude stijlen, zoals klassieke zuilenordes, of gotische of romaanse motieven, vervangen – rood noemt hij expliciet, waarmee hij het rode haar van Ellen ‘herhaalt’:

Verbeeld je deze stad als alle gebouwen in plaats van viezig grijs gedecoreerd zouden zijn met levendige kleuren. Verbeeld je banden van rood rond de bovenranden van wolkenkrabbers. Gekleurde tegels zouden het hele leven van de

stad revolutionaliseren… In plaats van terug te vallen op de ordes of op gotische of romaanse decoraties zouden we nieuwe ontwerpen kunnen ontwikkelen, nieuwe kleuren, nieuwe vormen. Als er maar een klein beetje kleur in de stad zou zijn, zou al dit keiharde onherbergzame leven afbrokkelen… Er zou meer liefde zijn en minder scheiding… (257)

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

NOTEN

1. De Engelse filosoof, jurist en politiek en sociaal hervormer Jeremy Bentham (1748-1832) is bekend door het Utilitarisme dat menselijk handelen beoordeelt op grond van de mogelijke consequenties. Elk individu zou handelen naar wat hem het meeste geluk oplevert, en moraliteit wordt bepaald door het grootste geluk voor het grootste aantal mensen.
2. De belangrijkste kenmerken van dit avant-gardisme in letterkunde zijn: de nadruk op de positie van het subject, nieuwe subjectiviteit, alternatieve subjectmodellen, complexere structuren, tijdbeleving. Zie Baetens, Houppermans, Langeveld, Liebregts (red.), 2003.

PRIMAIRE LITERATUUR

Baudelaire, Charles, "Over de Essentie van de Lach en over het Komische in de Beeldende Kunst", in *De Wereldtentoonstelling van 1855,* Amsterdam: Uitgeverij Voetnoot, 1992, 67-84.

Crane, Lucy, Art and the formation of taste. Six lectures by Lucy Crane with illustrations drawn by Thomas and Walter Crane, Londen: MacMillan and Co, 1882.

Dickens, Charles, *Hard Times. An authoritative text, backgrounds, sources, and contemporary criticism*, New York: W.W. Norton & Company, 1966 (Norton critical edition, red. George Ford, Sylvère Monod).

Dresser, Christopher, *Studies in Design*, Layton, Utah: Gibbs Smith Publisher, 2002 (Nottingham, A. Goater, 1874).

Horatius, *Ars Poetica,* ingeleid, verantwoord, vertaald en voorzien van een nabeschouwing over Horatius' dichterlijk voortleven bij Bilderdijk door P.H. Schrijvers, Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1980.

Hugo, Victor, "De emancipatie van de groteske en de herontdekking van Goya" in Herwig Todts, *Goya, Redon, Ensor. Groteske schilderijen en tekeningen*, Tielt:

Uitgeverij Lannoo, 2009, 75-81.
Le Blanc, Jean Bernard (abbé), *Letters on the English and French nations; containing curious and useful observations on their constitutions natural and political,* in two volumes, Londen: J. Brindley, 1747, Chapter XXXVI (online UB Leiden).
Plato, "*De staat*", in Verzameld Werk. Derde deel. Nieuwe, geheel herziene uitgave van de vertaling van Xaver de Win, bewerkt door Jef Ector, Rein Ferwerda, Ko Kleisen, Carlos Steel en anderen, Kapellen: Pelckmans, Baarn, Agora, 1999.
Plato, Deel IX, *Het Bestel, Politeia*. In de vertaling van Hans Warren en Mario Molegraaf, Amsterdam: Bert Bakker, 2000.
Poe, Edgar Allan, "*Philosophy of Furniture*", in The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe, Harmondsworth: Penguin Books 1984, 462-466 (1840).
Vitruvius, *Handboek bouwkunde.* Vertaald door Ton Peters, Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennep, 1997.

SECUNDAIRE LITERATUUR

Baetens, Jan, Houppermans, Sjef, Langeveld, Arthur, Liebregts, Peter (red.), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde 1910-1940,* Leuven: Peeters, 2003.
Benjamin, Walter, "*Parijs, hoofdstad van de xixe eeuw. Exposé*", in Kleine filosofie van het flaneren, Amsterdam: SUA, 1992, 13-26.
Fielding, K.J., "Charles Dickens and the Department of Practical Art", *The Modern Language Review,* XLVIII (1953), 270-277.
Friedman, Alice, "People Who Live in Glass Houses: Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe, and Philip Johnson", in *Woman and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, New Haven en Londen: Yale University Press, 2006, 126-159.
Gombrich, Ernst, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford: Phaidon 1984 (tweede editie).
Kroll, Frank-Lothar, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1987.
Lodge, David, "The Rhetoric of Hard Times" (1966), in Norman Page (red.), *Dickens. Hard Times, Great Expectations and Our Mutual Friend*. A Casebook, Londen/Basingstoke: The Macmillan Press Ltd, 1979, 69-87.
Mill, John Stuart, "The Mind and Character of Jeremy Bentham", in Dickens, *Charles, Hard Times. An authoritative text, backgrounds, sources, and contemporary criticism,* New York: W.W. Norton & Company, 1966 (red. George

Ford, Sylvère Monod), 316-318.
Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe: das kunstlose Wort.* Gedanken zur Baukunst, Berlijn: Siedler, 1986.
Saisselin, Rémy, *The Rules of Reason and the Ruses of the Heart,* Press of Case Western Reserve University, 1970.
Swain, Virginia E., *Grotesque Figures. Baudelaire, Rousseau, and the Aesthetics of Modernity,* Baltimore/Londen: The John Hopkins University Press, 2004.
Zamperini, Alessandra, *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau,* Londen/New York: Thames & Hudson, 2008 (vertaling van Le grottesche: Il sogno della pittura nella decorazione parietale, 2007).

Herhalingsstrategieën in het fotografische werk van Idris Khan

1. Idris Khan, every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House, 2004, foto, 203 x 165 cm.

De tentoonstelling *Idris Khan* every ..., die in februari 2008 te zien was in de

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

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

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

Het tweede werk van Khan zal vooral geanalyseerd worden op basis van de essays van Freud die de bron vormden voor dit fotografische werk. Aangezien Khan zich, volgens zijn zeggen (Müller-Tamm 9), voor deze en andere werken heeft laten inspireren door *Différence et Répétition* (1968) van Gilles Deleuze, zullen in beide casussen enkele verbanden worden gelegd met dit boek.[2] Deleuze richt zich in deze publicatie vooral op ervaringen van herhaling, zoals onder andere blijkt uit de opmerkingen, waarmee hij het tweede hoofdstuk 'La répétition pour elle-même' opent: "Herhaling verandert niets in het herhaalde object, maar het verandert wel iets in de geest die het observeert. (…) Ligt de paradox van

herhaling niet juist in het feit dat iemand alleen van herhaling kan spreken dankzij de verandering of het verschil dat wordt opgeroepen in de geest die observeert?" (Deleuze 96)[3] Aangezien Khan in een interview alleen dit boek noemde, maar geen toelichting gaf bij de rol die deze publicatie voor zijn werk speelde, zijn de relaties tussen enkele passages uit Deleuzes boek die de ervaring van herhaling betreffen en Khans werk vooral gebaseerd op de visuele analyse van zijn werk en de analyse van zijn werkwijze.

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

Het creëren van een serie werken met minimale verschillen was zeker niet nieuw in de geschiedenis van de moderne kunst en het aantal voorbeelden hiervan is in de afgelopen decennia zelfs sterk toegenomen. Een van de vroegste (en meest bekende) series waarin een bijna identiek beeld wordt herhaald, zijn de series schilderijen die de Franse schilder Claude Monet (1840-1926) maakte van het portaal van de kerk van Rouen en van hooibergen op het platteland. Doordat het onderwerp en de compositie (vrijwel) gelijk zijn, wordt de aandacht van de toeschouwer naar de verschillen tussen de kleuren van de licht- en schaduwpartijen getrokken. Op deze wijze benadrukte Monet zijn fascinatie voor (natuurwetenschappelijk) onderzoek van licht en het kleurenspectrum. Kleurnuances spelen echter geen rol in de zwart-wit foto's van de Bechers en Khan. Maar ook met betrekking tot de tonen verschillen de foto's van de Bechers minimaal. De vergelijking met de series schilderijen van Monet bevestigt dan ook vooral dat het onderwerp en de compositie ten gevolge van herhaling minder

aandacht vragen en dat het oog wordt getrokken naar de details die in een enkel werk niet snel op zouden vallen.

2. Bernd and Hilla Becher Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebiet, 1959-1978, deel van fotoserie, elk 55 x 45 cm.

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

vakwerkhuizen die dezelfde fysieke kenmerken hebben (en daardoor uniform ogen) en in oplagen zijn geproduceerd, verschillen in deze eigenschappen sterk van de olieverfschilderijen van Monet die als unieke kunstwerken worden gepresenteerd. Deze constatering leidt tot een nieuwe vraag met betrekking tot wat het origineel is in het werk van de Bechers en Khan. Deze vraag zal beantwoord worden aan de hand van een vergelijking van hun fotografische werk met de op foto's gebaseerde zeefdrukken van de Amerikaanse kunstenaar Andy Warhol (1928-1987), omdat zijn werk deze vraag nog duidelijker aan de orde stelt, en bepaalde kenmerken deelt met de series van de Bechers en andere met de projecten van Khan.

3. Andy Warhol, Orange Disaster, 1963, acrylverf op zeefdruk, 269 x 207 cm.

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

(gedeeltelijk overschilderde) zeefdrukken, in plaats van als unica zoals schilderijen of tekeningen.

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

De onderwerpen van de foto's van de Bechers en Khan zijn minder beladen dan een elektrische stoel, en de zwart-wit foto's met een neutraal documentair karakter worden niet tot decoratief patroon, maar in hun herhalingsstrategieën vormen de werken van Warhol desondanks interessant vergelijkingsmateriaal. Door de presentatie van (vrijwel) gelijke beelden in carrévorm lijken vooral de werken van de Bechers en Warhol verwant te zijn. Maar in het gebruik van foto's van anderen waardoor het herhalingsproces complexer wordt en de relatie met het originele model indirecter, staan Khan en Warhol dichter bij elkaar. Daardoor ligt in hun werken, nog sterker dan in dat van de Bechers, de nadruk meer op de herhalingsstrategieën dan op het moment waarop het 'oorspronkelijke' beeld werd gemaakt. Ook Deleuze legt geen nadruk op het terugblikken naar de oorsprong van een reeks – de vraag wat er herhaald of gerepresenteerd wordt –,

maar kijkt naar voren, naar het verwachtingspatroon en de mogelijke creatieve gevolgen van de herhaling. Daarom noemt Deleuze de derde synthese, namelijk die van tijd die vooruit wijst, “de koninklijke herhaling” (“la répétition royale”). Zij volgt op de eerste synthese van het heden, die de herhaling van gewoontes betreft, en de tweede synthese van het verleden, die de herhaling van het geheugen betreft en is daarvan de culminatie (Deleuze 125).

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

4. Francis Galton, composietfoto, 19de eeuw

Aspecten van herhaling in het medium fotografie

Doordat een foto sneller te produceren is dan een schilderij of een prent, werd fotografie al kort na haar uitvinding in 1839 toegepast om te documenteren. Interessant met betrekking tot het werk van de Bechers en van Khan is dat de Franse biometrische onderzoeker Alphonse Bertillon in 1883 een systeem van

anthropométrie ontwikkelde, dat later naar hem Bertillonage werd genoemd, en dat vooral op politiebureaus en in gevangenissen werd gebruikt voor het registreren van misdadigers. De foto's werden zowel en face als en profil genomen. De metrische fotografie was aan strenge eisen gebonden met betrekking tot achtergrond, belichting, afstand van de camera tot het model, etc. De werkwijze van Khan is echter nog meer verwant aan die van Bertillons Engelse collega Francis Galton. Galton zocht evenals Bertillon de essentie van criminaliteit door criminele types en medisch afwijkende personen door middel van fotoseries te definiëren, maar werkte vanaf 1877 met een andere methode, die van de *composite photograph.* Een tiental fotonegatieven werd over elkaar afgedrukt, waarbij hij ongetwijfeld gemanipuleerd moet hebben (afb. 4). Ook rassen onderzocht hij op deze wijze. Door de overlapping wilde Galton de kleine verschillen laten vervagen en alleen de overeenkomsten, de gelijkenissen benadrukken (Sekula 18-19, 40 ff).

Dit lijkt een praktijk te zijn die ver achter ons ligt, maar in 1993 werd de werkwijze van Galton nogmaals herhaald, zij het met een ander doel voor ogen. Op de kaft van *Time Magazine* was een portretfoto van een vrouw geplaatst met als onderschrift: "Take a good look at this woman. She was created by a computer from a mix of several races. What you see is a remarkable preview of The New Face of America." De fotograaf en fotografietheoreticus Victor Burgin noemde deze foto een voorbeeld van Freuds term *Verdichtung*, en merkte op dat Freud de composietfoto's van Galton als voorbeeld koos bij zijn uitleg van deze term (Burgin 261). Deze constatering is in het bijzonder interessant met het oog op de volgende casus in deze bijdrage (afb. 5).

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

Aristoteles de nadruk is gelegd op overeenkomsten in plaats van verschillen, omdat er op basis van overeenkomsten gecategoriseerd kan worden.

Khans werk toont voorts ook affiniteit met een andere observatie van Deleuze: “De rol van de verbeelding of van de geest die observeert in een veelvoud en fragmentatie van staten, is om iets nieuws uit herhaling te halen, er verschillen uit op te maken” (Deleuze 103).[4]

Verscheidene auteurs benadrukken de relatie tussen Deleuzes aandacht voor het nieuwe in herhaling en zijn belangstelling voor Nietzsches *ewige Wiederkehr-theorie.* Als de eeuwige wederkeer werkelijk eeuwig is, dan is er geen fundament, enkel eindeloze herhaling die zich niet op een oorsprong kan beroepen – een herhaling zonder model, zonder concept, geen representatie van een oorsprong maar de productie van verschil (Lütticken 99, Scheepers 38, Deleuze 115). De fotoserie van de Bechers heeft in de presentatie ervan (in een tentoonstelling of een fotoboek) een eerste werk als beginpunt en een laatste werk als eindpunt. Dat begin en eind is opgeheven in Khans presentatie van deze serie. Khan maakt hierbij gebruik van de eigenschap van transparantie van fotografie. Hij was begonnen met het afdrukken van meerdere analoge fotonegatieven over elkaar heen en zette die praktijk voort in digitale fotografie, waar het transparante negatief werd vervangen door software die het over elkaar plaatsen van beelden mogelijk maakte. Een opmerkelijk verschil met een schilderij dat uit verschillende lagen bestaat, is dat van een schilderij vrijwel alleen de bovenste laag te zien is. Wanneer negatieven over elkaar afgedrukt worden of dat proces digitaal wordt geïmiteerd, is het niet te zien welke foto ‘onderin ligt’ en welke ‘bovenop’. Dus waar in reeksen altijd duidelijk is wat de volgorde is, kan dat onderscheid niet meer gemaakt worden in de foto van Khan: geen begin, geen eind, geen volgorde, maar een proces van herhaling dat alleen zichtbaar is dankzij de kleine verschillen.

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

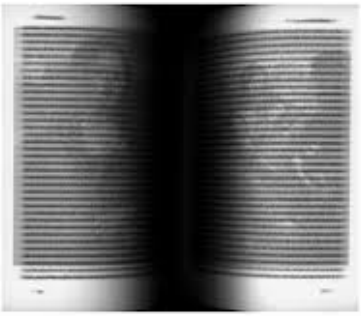
van Khan dat we ‘direct’ naar de foto’s van de Bechers kijken of naar vakwerkhuizen? Eigenlijk ziet men als eerste ‘herhalingen’ *an sich*.

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

Toe-eigening

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

dan sprake zijn van *appropriation* wanneer een beeldend kunstenaar zich een boek toe-eigent? Of is er bij transdisciplinair toe-eigenen sprake van een andere vorm van herhaling? Die vraag voert naar de tweede casus van deze bijdrage .



5. Idris Khan, Sigmund Freud's The Uncanny, 2006, foto, 184 x 209 cm.

Herhaling en contractie van Das Unheimliche van Freud

Idris Khans *Sigmund Freud's The Uncanny* (2006) (afb. 5) is een complex geval van toe-eigening. Zien we hier de toe-eigening van twee schilderijen van Leonardo da Vinci of van een essay van Freud, waarin twee reproducties van deze schilderijen waren opgenomen? Kan er hier eigenlijk wel sprake zijn van toe-eigening van een tekst, omdat dat betekent, zoals bij Wim Tigges' casus *Mister Pip*, dat de inhoud of structuur van een andere tekst wordt overgenomen? De voorliggende casus beoogt niet een terminologische discussie hierover te voeren, maar maakt duidelijk wat de gevolgen zijn van Khans contractie van de pagina's van twee essays van Freud voor de kwesties van herhaling die Freud in deze essays beschrijft. Een belangrijk verschil tussen de werken die het uitgangspunt vormden van *Sigmund Freud's The Uncanny* en *every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* is – naast het verschil in medium – dat de foto's van de Bechers aan het publiek worden getoond op een wand en daardoor in één oogopslag zichtbaar zijn. Boeken, echter, moeten in de hand worden gehouden en doorgebladerd, omdat de inhoud van een boek niet in één oogopslag te zien is. Khan zei over het gevolg van zijn museale presentatie van een boek als monumentaal werk in een interview in 2008 dat het 'een-op-eenaspect' van het lezen van een boek een intieme ervaring is, in tegenstelling tot het kijken naar kunst in een museum, wat gewoonlijk een gedeelde ervaring is met anderen en de ruimte waarin het werk zich bevindt. Door een boek als onderwerp voor zijn werk te kiezen wordt aan dit boek, naar zijn zeggen, de vertrouwde intieme ervaring

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

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

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

eerstgenoemde essay en de beeldende kunst.

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

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

‘Gierfantasie’ van Leonardo da Vinci. Freud beschrijft deze fantasie als volgt: “In een passage handelend over de vlucht van de gier, onderbreekt hij [Leonardo] zichzelf abrupt om gehoor te geven aan een plotseling bij hem opgekomen herinnering uit zijn vroegste jeugd: ‘Het lijkt al eerder mijn lotsbestemming te zijn geweest om me zo grondig met gieren bezig te houden, want als een heel vroege herinnering komt mij voor de geest dat, toen ik nog in de wieg lag, een gier tot mij neerdaalde, met zijn staart mijn mond opende en met die staart vele malen tegen mijn lippen stootte’ (Freud 1919 21).[8]”

James Strachy legt in zijn inleiding van de Nederlandse vertaling van het essay uit dat deze kern van Freuds betoog gedeeltelijk is gebaseerd op een vertaalfout van de vogelnaam. Freud had de vertaalfout van wouw naar gier ofwel overgenomen uit de Duitse vertaling van Leonardo’s notitieboeken door Marie Herzfeld in 1906, of uit de Duitse vertaling van een boek over Leonardo van Merezjkovski uit 1902 waarin het Russische woord voor wouw correct was, maar in Duitse vertaling een gier was geworden. Een wouw is ook een roofvogel, maar het grote verschil is dat Freud zijn betoog baseert op de relatie tussen gier en moeder die terug gaat op de Egyptische oudheid. Waarschijnlijk is het, volgens Egyptologen, de klankverwantschap die gier en moeder met elkaar verbond (Strachy in Freud 2006a 203). Freud legt de gierfantasie van Leonardo als volgt uit. De fantasie is samengesteld uit de herinnering aan het gezoogd worden en aan het gekust worden door zijn moeder. De kunstenaar is het als gunst van de natuur gegeven om zijn geheimste, voor hemzelf verborgen zielenroerselen in kunstwerken tot uitdrukking te brengen die anderen, onbekende derden, intens ontroeren, zonder dat zij zelf weten aan te geven wat nu die ontroering teweegbrengt. Wie aan Leonardo’s schilderijen denkt, zal zich, volgens Freud, stellig de merkwaardige, fascinerende, raadselachtige glimlach herinneren die hij op de lippen van zijn vrouwenfiguren heeft getoverd. Verdiept de beschouwer zich vervolgens wat meer in het schilderij *Anna te drieën*, dan komt hij abrupt tot het besef dat Leonardo in dit doek de synthese van de geschiedenis van zijn jeugd heeft gelegd (Freud 1919 53).

De kwestie wordt vervolgens nog complexer. Op basis van de eerste versie van het essay van Freud uit 1910, keek een zekere Oskar Pfister naar deze schilderijen van Leonardo in het Louvre en schreef daar in 1913 een tekst over. In 1919 geeft Freud een herziene versie uit van zijn essay, verwerkt daar citaten in uit Pfisters tekst, en merkt hierover op dat deze auteur een opmerkelijke

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

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

Een ander gevolg van de fotografische techniek is te zien in de reproductie van *Mona Lisa*, namelijk in de spiegelbeeldige afbeelding ervan. Stond het schilderij al per ongeluk spiegelbeeldig afgedrukt in het boek dat Khan scande? Of heeft Khan het zelf omgekeerd? Die vraag kan op basis van de beschikbare informatie niet worden beantwoord, maar in beide gevallen geldt dat we te maken hebben met een specifiek kenmerk van een (foto)grafische techniek. Door de indirecte techniek kan al of niet gekozen worden voor een gespiegelde afdruk; een spiegelbeeld zal zelden te zien zijn in een geschilderde of getekende kopie. De spiegelbeeldige weergave roept een *unheimlich* gevoel op, *unheimlich* in Freuds definitie dat iets vertrouwds iets bevreemdends krijgt, ofwel ‘vreemd vertrouwd’ wordt (Royle vii). Deze conclusie sluit aan bij Slavoj Žižeks opmerking dat de verandering van een detail in een bekend beeld ineens het hele beeld vreemd ofwel *unheimlich* maakt (Žižek 53).

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

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

Uit de analyse van Khans foto *Sigmund Freud's The Uncanny* in vergelijking met de twee essays van Freud die aan dit werk ten grondslag liggen, kan geconcludeerd worden dat enerzijds door de foto alle pagina's van Freuds essays in één oogopslag zichtbaar en transparant worden, dat anderzijds door de overlapping de tekst onleesbaar is geworden, en dat uiteindelijk de samengebalde essays resulteren in een visualisatie van de inhoud van de essays: het *Unheimliche* als spanning tussen het verborgene en het zichtbare. Deze conclusie sluit aan bij een interessante opmerking van Nicholas Royle over het essay *Das Unheimliche.* Hij stelt dat het als essay de kenmerken vertoont van het door de auteur beschreven *Unheimliche*: vreemd incoherent, eigenaardig herhalend en onafgesloten (Royle 8).

Herhaling speelt echter niet alleen een rol in het uiteindelijke beeld van de foto's van Khan; de arbeidsintensieve, monotone repeterende handeling van het scannen van pagina's kan in negatieve zin worden vergeleken met de

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

Religieuze rituelen blijken wel als inspiratiebron een rol voor Khan gespeeld te hebben. Khan werd in Engeland geboren, maar groeide op in het spanningsveld tussen een traditioneel-religieuze opvoeding en een moderne westerse omgeving. Voor het werk *every ... Page of the Holy Quran* (2004) gebruikte hij de Koran van zijn vader, die een duidelijk stempel had gedrukt op zijn leven. Volgens opvattingen van moslims zou de Koran de hele wereld omvatten: het gehele weten, dat voortdurend herlezen en geleerd moet worden (Müller-Tamm 14). In een interview in 2007 vertelde Khan dat hij sinds zijn veertiende jaar geen praktiserende moslim meer is, maar dat het proces van het voortdurend herhalend lezen van de Koran hem inspireerde tot het maken van kunst volgens een proces van herhaling (Benedictus z.p.). De relatie die Khan hier legt tussen zijn jeugdervaringen en herhalingsstrategieën als kunstenaar, volgt het beeld dat Freud beoogt te schetsen van een kunstenaar aan de hand van jeugdervaringen van Leonardo die door zouden werken in zijn schilderijen. Freuds betoog over hoe een jeugdervaring zich herhaalt in latere artistieke uitingen, bleek echter uiteindelijk meer inzicht te geven in hoe herhaling via vertaalde bronnen tot fouten leidt (*différence* in *répétition*) dan in het leven en werk van Leonardo.

De werken van Khan lijken op het eerste gezicht slechts herhalingen te zijn van dezelfde techniek. Het werkproces bestaat inderdaad uit een systematische

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

Khans opmerking in een interview dat Deleuzes *Différence et Répétition* een belangrijke inspiratiebron vormde, was de aanleiding om enkele opmerkingen uit dit boek aan Khans werk te koppelen. Een interessante relatie bestaat vooral in Deleuzes constatering dat herhaling niets verandert aan een object, maar wel iets in de geest van de toeschouwer. Dit kenmerkt wat er gebeurt door de herhalingsstrategie van Khan: ook al is niet elk vakwerkhuis van de Becherfoto's te herkennen, en al zijn de pagina's van Freuds essays niet meer te onderscheiden, de foto's geven niet de indruk een bewogen foto van een huis te zijn of een blad met zwarte abstracte banen. De gelaagdheid van de foto's toont de rijkdom aan kleine verschillen en betekenissen die door de herhalingsprocessen voortgebracht werden. Hierdoor sluiten *every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* en *Sigmund Freud's The Uncanny* meer aan bij de open benadering van herhaling van Deleuze dan bij de dwangneurose van Freud.

NOTEN

1. Sommige fotografische werken van Khan waren in eerste instantie op een kleiner formaat afgedrukt. Every…Bernd and Hilla Becher Gable Sided House, was in 2003 bijvoorbeeld op een formaat 67 x 53 cm afgedrukt en pas een jaar later op groot formaat.
2. Om inzicht te krijgen in Deleuzes visie op herhaling werden James Williams' boek Gilles Deleuze's Difference and Repetition. The Critical Introduction and Guide (2003) en de dissertatie Differentie en politiek. Een inleiding tot de filosofie van Gilles Deleuze (1996) van Monique Scheepers over Deleuze als leidraad gebruikt.
3. "La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple (…) Le paradoxe de la répétition n'est-il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple?"
4. "Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l'imagination ou de l'esprit qui contemple dans ses états multiples et morcelés."
5. Zie bijvoorbeeld Müller-Tamm 13; Williams z.p.
6. "Der Psychoanalytiker verspürt nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen (…) Hie und da trifft es sich doch, daß er sich für ein bestimmtes Gebiet der Ästhetik interessieren muß (…) Ein solches ist das 'Unheimliche'. Kein Zweifel daß es zum Schreckhaften, Angst- und Grauenerregenden gehört, und ebenso sicher ist es, daß dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt."
7. "Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist."
8. "An einer Stelle, die von Fluge des Geiers handelt, unterbricht er sich plötzlich, um einer in ihm auftauchenden Erinnerung aus sehr frühen Jahren zu folgen. 'Es scheint, daß es mir schon vorher bestimmt war, mich so gründlich mit dem Geier zu befassen, denn es kommt mir als eine ganz frühe Erinnerung in den Sinn, als ich noch in der Wiege lag, ist ein Geier zu mir herabgekommen, hat mir den Mund mit seinem Schwanz geöffnet und viele Male mit diesem seinen Schwanz gegen meine Lippen gestoßen'."
9. "Auf dem Bilde, das die Mutter des Künstlers darstellt, findet sich nämlich in voller Deutlichkeit der Geier, das Symbol der Mütterlichkeit. Man sieht den äußerst charakteristischen Geierkopf, den Hals, den scharfbogigen Ansatz des

Rumpfes in dem blauen Tuche, das bei der Hüfte des vorderen Weibes sichtbar wird und sich in der Richtung gegen Schoß und rechtes Knie erstreckt. Fast kein Beobachter, dem ich den kleinen Fund vorlegte, konnte sich der Evidenz dieses Vexierbildes entziehen."

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

LITERATUUR

Andersen, Magnus, "Interview: Idris Khan", 2008, te raadplegen op http://www.kopenhagen.dk/index.php?id=12624, geraadpleegd op 15-08-2009.

Benedictus, Leo, "Interview Idris Khan", in *The Guardian,* 02-08-2007, te raadplegen op http://www.guardian.co.uk/theguardian/2007/aug/02/arts, geraadpleegd op 15-08-2009.

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

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

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

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

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

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

Lütticken, Sven, "Appropriation-mythologie", in S. Lütticken, *Geheime Publiciteit,* Rotterdam: NAi Uitgevers, 2005, 85-105.

Müller-Tamm, Pia, *"Idris Khans every …, after …, all …", in Idris Kahn every …,* tent. cat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2008, 8-15.

Royle, Nicholas, *The Uncanny,* Manchester: Manchester University Press, 2003.

Scheepers, Monica M., *Differentie en politiek. Een inleiding tot de filosofie van Gilles Deleuze*, Leiden (diss. Universiteit Leiden), 1996.

Schwartz, Hillel, *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York: Zone Books, 1996.
Sekula, Allan, "*The body and the Archive*", in October, (Winter 1986) 39, 2-64.
Staal, Frits, *Ritual and Mantras. Rules Without Meaning*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993 (1990).
Williams, Eliza, "Idris Khan", in Art Monthly, oktober, 2006, te raadplegen op http://findarticles.com/p/articles/mi_6735/is_300/ai_n28410082/, geraadpleegd op 15-08-2009.
Williams, James, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition; a Critical Introduction and Guide*, Edinburgh: Edinburgh University's Press, 2003.
Žižek, Slavoj, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture,* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.

Moultaka's Muwashshaha ~ Ontsnapping uit de cyclus van de Arabische muziek

Foto takht-ensemble uit Cairo, maart 1996, gefotografeerd door A.H. van Oostrum. De instrumenten zijn van links naar rechts de kamandja (viool), qanun (citer), ud (luit), nay

(rietfluit) en cello. De slaginstrumenten staan niet op de foto.

Poëzie en zang in de Arabische wereld
Van oudsher is het zingen van poëzie een verfijnde kunst in de Arabische wereld. Al in de pre-islamitische periode reciteerden en zongen dichters op de markten van de grote steden of voerden professionele zangeressen hun repertoire uit in de taveernen. Deze wisselwerking tussen zanger en dichter is tot op de dag van vandaag kenmerkend voor Arabische muziek. Vocale composities zijn in feite getoonzette gedichten en het is niet ongebruikelijk dat eigentijdse diva's op festivals voor Arabische poëzie werk van dichters als Mahmud Darwish (1942-2008) vertolken.

Arabische muziek is in een ver verleden ontstaan op het Arabisch schiereiland als een synthese van Byzantijnse, Perzische en lokale muziek. Na de komst van de islam in het begin van de zevende eeuw groeiden de steden Mekka en Medina uit tot centra van de Arabisch-islamitische cultuur. Musici die voorheen de hoven van de Byzantijnen en Perzen hadden opgeluisterd, kwamen in dienst van de Arabische elite. In hun huizen ontstond een nieuw soort kunstmuziek, sterk beïnvloed door deze buitenlandse musici en hun instrumenten.
Later ontwikkelde dit genre zich verder als hofmuziek aan de hoven van de opeenvolgende Arabische dynastieën in steden als Damascus, Aleppo, Bagdad en Caïro. Vandaag de dag is Arabische traditionele kunstmuziek nog steeds de muziek van de stad, vroeger aan de hoven en bij welgestelde mensen thuis uitgevoerd, tegenwoordig te horen in concertzalen en de media. Men spreekt dan ook niet over *musîqâ fanniyya* (kunstmuziek), maar over *musîqâ al-madîna*, de muziek van de stad.

Het genre wordt uitgevoerd door een solozanger(es) begeleid door een kamermuziekensemble, de *takht*, bestaand uit drie tot vijf verschillende muziekinstrumenten: de *`ûd* (Arabische luit), de *qânûn* (citer), en de percussie-instrumenten *riqq* (tamboerijn) en *darabukka* (vaastrommel), eventueel nog aangevuld met de *kamandja* (viool) en de *nây* (rietfluit) [1]. De zanger is de centrale figuur; de instrumentalisten dienen slechts ter ondersteuning. Gezamenlijk voeren zij dezelfde melodie uit, die meerdere malen wordt herhaald, maar ieder versiert die melodie naar eigen smaak waardoor er geornamenteerde

heterofonie ontstaat. Hoewel Arabische muziek geen akkoorden kent, kan op deze manier wel toevallig samenklank ontstaan.

In vroeger tijden nodigde een rijke gastheer zijn vrienden uit voor een avondconcert, waarop dan zo'n *takht* optrad. De vijf muzikanten zaten op een bank of sofa, *takht* in het Arabisch, vandaar de benaming voor het ensemble. Zij voerden een oriëntaalse suite uit, de *wasla*, die een opeenvolging was van vocale en instrumentale composities, afgewisseld met improvisaties in een bepaalde toonsoort. Samen met de favoriete zanger of zangeres traden ze op voor een exclusief mannelijk publiek. In de loop van de twintigste eeuw ging de *takht* in koffiehuizen optreden, en vanaf de jaren vijftig in concertzalen in de steden van de Arabische wereld.[2]

Herhaling in de Arabische kunst
Traditionele Arabische kunst is gebaseerd op het principe van herhaling. Belangrijkste element daarin is het onafhankelijke segment, op zichzelf een complete, afgeronde eenheid. Dat segment kan een aantal malen worden herhaald en de verzameling van die segmenten vormt dan een groot geheel. In de non-figuratieve beeldende kunst is dat duidelijk: op een tegelwand wordt een enkele geometrische figuur, bijvoorbeeld een achthoek, een aantal keren herhaald, zodat er een groot patroon ontstaat.[3] Wat voor de beeldende kunst geldt, gaat ook op voor de uitvoerende. Zo is Arabische muziek eveneens gebaseerd op datzelfde principe van herhaling. Iedere melodie of ieder ritme is een complete eenheid, die een aantal malen kan worden gerepeteerd, al dan niet met subtiele versieringen, waardoor er een groter geheel ontstaat, bijvoorbeeld een improvisatie of een compositie. Dit laatste zal hieronder aan de hand van voorbeelden geïllustreerd worden.[4]

Arabische muziek kent een verfijnd systeem van tientallen toonsoorten (simpelweg toonladders), *maqâmât* genaamd (enkelvoud *maqâm*) en ritmische cycli of *îqâ`ât* (enkelvoud *îqâ`*). Een *maqâm* is echter meer dan alleen een toonsoort of toonladder, het is ook een 'melodisch parcours' met bepaalde belangrijke rusttonen, specifieke wendingen en slotformules. Men kan de *maqâm* het beste vergelijken met de Indiase *raga*, die net als de *maqâm* ook een bepaald gevoel opwekt, in het Arabisch *ihsâs*. Zo staat *maqâm Sabâ* erom bekend diepe droefheid op te wekken, en *maqâm Râst* een gevoel van oprechtheid. In een aantal *maqâmât* zijn de voor Arabische muziek zo karakteristieke kwarttonen opgenomen. Een bekwaam musicus kan in verschillende *maqâmât* improviseren

en in veel composities is ruimte gelaten voor improvisatie.[5]

De improvisatie, *taqsîm* geheten, bestaat uit een aantal melodische zinnen in de *maqâm* waarin wordt geïmproviseerd. Iedere zin is een eenheid op zich zelf, maar maakt tegelijk deel uit van het grotere geheel. De enkele melodische zin heet *taqsîm*, maar de verzameling van melodische zinnen, de hele improvisatie, heet eveneens *taqsîm*. Geen enkele zin is duidelijker concluderend dan een ander of geeft het gevoel dat het hoogtepunt is bereikt. Er zou best nog een zin kunnen volgen, of zelfs meerdere. De reeks melodische zinnen is eindeloos uit te breiden, alsof men naar het geometrisch tegelpatroon op een muur van een Arabisch gebouw kijkt.[6]

De ritmische cyclus of *îqâ`* is een ander belangrijk kenmerk van de Arabische muziek. Het is een patroon van zware (*dum*) en lichte (*tak*) slagen (soms afgewisseld met (*ish*) rusten) dat het hele stuk door wordt herhaald. Elke compositie heeft behalve een *maqâm* ook een *îqâ`* of ritmische cyclus. De percussie-instrumenten *riqq* en *darabukka* van het *takht*-ensemble voeren deze cyclus uit. De *îqâ`* is als het ware het geraamte van de compositie waarboven de melodie zich beweegt. Er bestaan naast tientallen *maqâmât* ook talrijke ritmische cycli, door sommige moderne componisten beschreven als een 'dwingend frame'. Het ritmische patroon doet weer denken aan de geometrische figuur: een eenheid op zichzelf, in een compositie obligaat herhaald.

Een van de bekendste *îqâ`ât* is de *masmûdî saghîr*, een *îqâ`* met een syncope in tweekwartsmaat: 2/4 dum tak tak | dum tak.[7]
De *îqâ`ât* kunnen echter ook heel ingewikkelde vormen aannemen, zoals die van een traditionele instrumentale 'ouverture'. Deze heeft een *îqâ`* genaamd *samâ`î thaqîl*, in een onregelmatige maatsoort: 5/8 dum ish ish tak ish| dum dum tak ish ish. De uitdrukking ish staat hier voor 1/8 rust, dum en tak stellen hier ieder een achtste noot voor.[8]
Niet alleen is het principe van herhaling toegepast in de improvisatie, de *taqsîm*, en in het ritme of ritmisch patroon, de *îqâ`*, maar ook de compositievormen zelf zijn opgebouwd uit melodische zinnen die telkens met kleine veranderingen worden herhaald. Deze compositievormen zijn met andere woorden cyclisch, te vergelijken met de rondovorm uit de westerse klassieke muziek. Vocale composities zijn zoals gezegd getoonzette gedichten, en vaak zijn het vormen van strofische poëzie met een karakteristiek rijmschema.

Muwashshahât
De bekendste getoonzette strofegedichten zijn de zogenaamde *muwashshahât* (enkelvoud *muwashshaha*). *Muwashshaha* betekent letterlijk ‘versierde gordel of sjerp’. Dit type gedicht is omstreeks de tiende eeuw n.Chr. ontstaan in Andalusië en van daaruit later verspreid over de hele Arabische wereld. Het centrale thema is meestal de liefde, en de aangebedene wordt traditioneel voorgesteld als een glanzende volle maan, een ranke gazelle of een buigzame twijg. Helaas blijft de liefde vaak onbeantwoord, en daarna zoekt de minnaar troost bij zijn vrienden, soms met een goed glas wijn. De teksten van de *muwashshahât* moet men echter niet te letterlijk opvatten; voor Arabieren drukken ze meer een algeheel gevoel van gemis en nostalgie uit.

Nog immer is het een geliefd genre: praktisch iedereen in de Arabische wereld kan er wel een paar neuriën. De liederen zijn eeuwenlang mondeling overgeleverd, hoewel er wel bundels met teksten zijn die uit de vroegste tijd dateren. De muzikale notaties van die liederen zijn echter pas in de twintigste eeuw verschenen.[9] De structuur van de poëzie en de daarmee samenhangende muzikale structuur zijn zo eenvoudig, dat iedereen de *muwashshahât* gemakkelijk kan onthouden.[10]

De *muwashshaha* heeft een vast rijm dat steeds tussen de wisselende rijmen terugkeert. Als een gordel loopt het steeds door het hele gedicht heen. Strofen met hetzelfde rijm heten *qufl* (refrein, in het bovenstaande voorbeeld A), en zijn de rode draad door de *muwashshaha*. De andere strofen, in rijm variërend, heten dan *ghusn* (B in het voorbeeld). In de muzikale uitvoering krijgen de A-strofen dezelfde melodie en de B-strofen een andere. Het rijmschema van het bovenstaande voorbeeldgedicht is hier AABA (âl-âl-ûn-âl), maar ook het schema van de melodische zinnen is aaba.

Voorbeeld van een *muwashshaha, Mahtiyâli yâ rifâqî*, gezongen door zangeres Aicha Redouane:[11]
Mahtiyâlî yâ rifâqî fî ghazâl
`allama-l-ghusna-t-tathannî hinâ mâl
dubtu shawqan wahwa `annî mu`ridûn
lastu adrî huwa bukhlun am dalâl

O mijn vrienden, wat voor een list moet ik gebruiken voor een gazelle
Die de twijg leerde buigen op ’t moment dat hij voorover boog

Ik ben uitgeput door liefdesverlangen, maar hij keerde zich van me af
Ik weet niet of hij nu gierig is met zijn aandacht, of alleen maar koket[12]

De *muwashshahât* met hun (soms gecompliceerde) rijmschema's in korte regels zijn bij uitstek geschikt als songteksten. Niet alleen de compositie zelf is een voorbeeld van een cyclische compositie, gebaseerd op het principe van herhaling, ook iedere *muwashshaha* heeft een bepaalde *îqâ`* of ritmische cyclus, die fungeert als een onderliggend, dwingend stramien, waarboven de melodie zich beweegt.

Moderne kunstmuziek: Zad Moultaka
Naast traditionele bestaat er ook moderne kunstmuziek, gecomponeerd door twintigste-eeuwse Arabische componisten. Sommigen laten zich inspireren door het traditionele genre, bijvoorbeeld de componist Zad Moultaka (Beiroet 1967). Hij groeide op als oorlogskind tijdens de Libanese burgeroorlog. Op zeventienjarige leeftijd vertrok hij naar Parijs om aan het conservatorium piano te studeren. Nadat hij zijn studie met hoge onderscheidingen had afgerond, maakte hij furore als pianist op diverse Europese concertpodia. Hij besloot zich echter begin jaren negentig aan het componeren te wijden. Inmiddels heeft hij tientallen werken op zijn naam staan, zoals *Anasheed* ('het Hooglied', geïnspireerd op de gelijknamige bijbeltekst) voor zangeres, koor en orkest, en veel kamermuziek. De traumatische ervaringen uit zijn jeugd verwerkt hij door zijn gepassioneerde muziek, waarin hij traditionele Arabische melodieën combineert met westerse invloeden.

Moultaka vindt inspiratie in traditionele Arabische kunstmuziek, Libanese volksmuziek, Byzantijnse melodieën uit de Maronitische kerk en moderne westerse muziek. Soms laat hij de piano dromerig en mysterieus klinken als een impressionistisch werk van bijvoorbeeld de Franse componist Eric Satie (1866-1925), dan weer laat hij op expressieve wijze gebouwen slopen of fosforbommen ontploffen met veel pedaal en mitrailleurvuur in het hoge register van de piano, de verklanking van het door oorlog verscheurde Beiroet. Zijn geboortestad is zijn inspiratiebron bij uitstek. Moultaka: "De stad fascineert me, er is voortdurend geluid en verandering… Ik heb mijn oorlogsherinneringen willen verklanken in muziek: mijn muziek is als het ware een echo van de oorlog…"[13]

Opmerkelijk zijn de *Mouwashahs avec piano*, een door Moultaka bewerkte verzameling *muwashshahât*, de getoonzette strofegedichten.[14] Moultaka heeft

deze liederen uit zijn jeugd echter zodanig bewerkt dat er compleet nieuwe werken zijn ontstaan. Hij voert deze composities uit met een eigentijds *takht*-ensemble: hijzelf begeleidt op de piano zangeres Fadia Tomb El-Hage, aangevuld door *`ûd*-speler Jihad Al Chemaly en percussionist Pierre Rigopoulos.
Op een ochtend in zijn appartement in Parijs kon Moultaka opeens zo'n *muwashshaha* zingen, compleet met de zo karakteristieke kwarttonen, iets wat hij lange tijd niet meer had gekund. Doordat hij zich de vertrouwde oriëntaalse melodieën uit zijn jeugd weer wist te herinneren, besloot hij te gaan componeren en kwam hij toe aan het verwerken van zijn oorlogsverleden.
Hij bewerkte de *muwashshahât* voor zijn moderne *takht*, waarbij hij de piano af en toe gebruikte als slaginstrument, als versterking van de ritmische cyclus of *îqâ`*, die aan ieder van deze composities ten grondslag ligt, zoals de *muwashshaha 'Zâranî al- mahbûb'*.[15]

Traditionele structuur:
Muzikale zinnen: A (2x) * B (2x)
Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Gebaseerd op de *îqâ` masmûdi saghîr*

Couplet 1:
A. *Zâranî al-mahbûb * fî riyâdi l-âs* (2x)
B. *Rawwiqi l-mashrûb * wa-malâ lî l-kâs* (2x)

Mijn geliefde heeft me bezocht in de tuin overwoekerd met maagdenpalm
Hij laafde me met drank en vulde mijn glas

Couplet 2:
*Qultu lahu yâ sayyid * yâ a`azz an-nâs*
*Wâsil al-mahbûb * mâ `alayka min bâs*

Ik zei hem: O meester, O meest verhevene
Contact met u, mijn geliefde, heeft me goed gedaan

Couplet 3:
*Taghruhu-l-maghrûb * âtir al-anfâs*
*Fâza bi-l-matlûb * man lahu qad bâs*

De mond van mijn geliefde is als parfum voor de ziel

Degene die hem gekust heeft, heeft bereikt wat hij wil

Couplet 4:
*Qultu lahu yâ zayn * yâ râshiq al-qadd*
*Yâ kahîl al-`ayn * yâ nadiyy al-khadd*

Ik zei hem: O schoonheid, met je slanke leest
koolzwarte ogen, tedere wangen

Couplet 5
*Kam tutîlu-l-bayn * mâ taifi bi-l-wa`d*
*Sirtu fi-l-maslûb * dûna kulli-n-nâs*

Hoe lang denk jij weg te blijven, houd je aan je belofte
Jij houdt mijn gedachten bezig, voor niemand anders heb ik oog[16]

In de klassieke uitvoering ging het hele gedicht volgens het rijmschema gekoppeld aan het muzikale schema:

Muzikale zinnen: A (2x) * B (2x)
Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Nadat Moultaka keurig de vijf coupletten van het gedicht heeft gespeeld, gaat hij echter met de melodie op de loop: in plaats van de melodie voor de zoveelste keer te herhalen, verandert hij die. Hij haalt er bijvoorbeeld een stukje af of speelt de zin achterstevoren (aangegeven in onderstaand schema als muzikale zinnen C, D, E, F en G). Hiermee doorbreekt hij het patroon van herhaling en creëert hij een nieuwe muzikale structuur:

Couplet 1:
Muzikale zinnen: C (2x) * D (2x)
Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Couplet 5:
Muzikale zinnen: E (2x) * F (2x)
Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Couplet 3:
Muzikale zin: G (2x)
Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Moultaka heeft de *muwashshahât* in een nieuwe vorm gestoken, een verschijnsel dat de westerse muziek ook kent en neoclassicisme wordt genoemd. De muzikale zinnen van de *muwashshaha* schudt hij door elkaar, hij sloopt er links en rechts wat af, speelt er enkele soms achterstevoren. Sommige van deze technieken, zoals het achterstevoren spelen van de melodie, zijn afkomstig uit de twintigste-eeuwse westerse atonale muziek.

De vertrouwde melodie van de *muwashshaha* wordt losgelaten en keert in een onherkenbare vorm terug, zoals in de *muwashshaha Zâranî al-mahbûb*. Er ontstaan door het achterstevoren zingen van die melodie atonale passages, die een vervreemdende werking hebben op de luisteraar. Moultaka vergelijkt de bekende melodie met de eens zo vertrouwde stad Beiroet, die gaandeweg door zoveel oorlogsgeweld en verwoesting is veranderd in een verwrongen, desolaat maanlandschap.[17]
Het opvallendste verschijnsel is echter wel zijn doorbreking van de *îqâ`*, de ritmische cyclus, als een ontsnapping uit dit keurslijf. Om Moultaka hier zelf te citeren: "De ritmische cyclus geeft het gevoel van opgesloten zijn goed weer, alsof ik weer zes jaar ben en opgesloten zit in ons appartement in Beiroet terwijl het buiten bommen en granaten regent. Aan de ene kant voelt het veilig, het is voorspelbaar, maar aan de andere kant wil je uitbreken, het patroon loslaten, omdat het beklemmend werkt…"[18]

De spanning tussen de emoties die de kunstenaar in zijn muziek tot uitdrukking wil brengen en de beperkingen die hem daarbij worden opgelegd door de noodzaak tot herhaling die zo'n fundamenteel principe is in de Arabische muziek, kan nauwelijks beter worden uitgedrukt.

NOTEN
[1] Zie foto van een *takht*-ensemble uit Caïro, maart 1996, gemaakt door A.H. van Oostrum. De *takht* is het karakteristieke ensemble in Egypte, Libanon, Jordanië, en Syrië. Op deze foto is het ensemble versterkt met een cello. In andere Arabische landen bestaan vergelijkbare kamermuziekensembles met een iets andere instrumentale bezetting.
[2] S. Shawan.
[3] L. Ibsen al-Faruqi 1985.
[4] Daar waar dat illustratief is, verwijs ik naar radioprogramma's die ik heb samengesteld met radioprogrammamaker Walter Slosse en die via internet te beluisteren zijn: http://www.vpro.nl/programma/dewandelendetak/. (December

2015: pagina bestaat niet meer)
[5] Een overzicht van de in Egypte gebruikte *maqamât* is te vinden in Van Oostrum 2004, 142-151, 156. Voorbeeld van een *taqsîm* in *maqâm Nâhâwand* uitgevoerd op de *qânûn*, de citer: Track 12 van de cd *Arabesques vocales*, Aïcha Redouane & l'Ensemble al-Adwār, Institute du monde Arabe, ref. 321015, 1996-2000. Ook te beluisteren via internet op de website http://www.vpro.nl/programma/dewandelendetak/, uitzending 24-9-2001, playlist nr. 11. (December 2015: pagina bestaat niet meer)
[6] L. Ibsen al-Faruqi 1985, 60-61.
[7] De Egyptische percussionist Hossam Ramzy speelt een *masmûdî saghîr- îqâ`* op de *darabukka*, track 2 'Arabian Knights', op de cd *Baladi Plus*, Hossam Ramzy, ARC Music EUCD 1085, East Grinstead, Groot-Brittannië.
[8] *Takht*-ensemble van Caïro op track 3 '*Samâ`î al-Aryân*' van de cd *Egypt Taqasim & Layali, Cairo tradition*, Series: Anthology of traditional Musics, Unesco collection Auvidis D 8038, International Music Council, 1991.
[9] Zie bijvoorbeeld E.N. Yafil 1904.
[10] L. Ibsen al-Faruqi 1975.
[11] Track 2 '*Mahtiyâlî yâ rifâqî*' van de cd *op. cit.* noot 5 (playlist nr. 1).
[12] Vertaling A.H. van Oostrum.
[13] Citaat uit: "Zad Moultaka", documentaire van Leila Kilani, 2003.
[14] Zad Moultaka, cd *Zàrani, Mouwashahs avec piano*, Numen, Rochefort, 2003.
[15] Zad Moultaka, track 1 van de cd *op. cit.* noot 15. Deze muziek is te beluisteren via internet op de website http://www.vpro.nl/programma/dewandelendetak/) van het radioprogramma De Wandelende Tak: uitzending 26-9-2005, playlist no. 5. (December 2015: pagina bestaat niet meer)
[16] Vertaling A.H. van Oostrum
[17] Interview van A.H. van Oostrum met Zad Moultaka, september 2005, concertzaal De Vereeniging, Nijmegen.
[18] Citaat uit: "Zad Moultaka", documentaire van Layla Kilani, 2003.

LITERATUUR

Ibsen al-Faruqi, "*Muwashshah*: a Vocal Form in Islamic Culture", *Ethnomusicology*, 1975, deel 19, 1-29.
Ibsen al-Faruqi, "Structural segments in the Islamic arts: the musical 'translation' of a characteristic of the literary and visual arts", *Asian Music*, Vol. XVI-1, 1985, 59-82.

A.H. van Oostrum, *The Art of Nāy Playing in Modern Egypt*, dissertatie Universiteit Leiden, 2004.
Shawan, “Traditional Arab musical ensembles in Egypt since 1967: the continuity of tradition within a contemporary framework?”, *Ethnomusicology*, May 1984, 271-288.
E.N. Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure.* Collections de Mélodies, Ouvertures, Noubet, Chansons, Préludes, etc. recueillie par M. Edmond-Nathan Yafil sous la direction de M. Jules Rouanet, 3 delen, Algiers, 1904.