

Ennui en herhaling bij Baudelaire



Charles Pierre Baudelaire
1821-1867

Een stoet fantomen

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

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

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

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

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

aldus de slotregels van het gedicht:

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

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

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

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

Herhaling blijkt een basisprincipe van het dichtwerk van Baudelaire te zijn, en dat hoop ik hier meer in het bijzonder aan te tonen voor zijn dichtbundel *Les fleurs du mal*, waaruit de boven geciteerde gedichten afkomstig zijn. Enkele malen zal daarbij een uitweiding, zoals boven mijn opmerkingen over Baudelaires vormgerichte esthetiek en de structuralistische poëziekritiek, noodzakelijk zijn voor een goed begrip van mijn betoog. Laten we in dit licht, alvorens tot een nadere bespreking van het herhalingsprincipe bij Baudelaire over te gaan, beginnen met een korte uitweiding over de bundel in zijn algemeenheid en zijn plaats in de literair-historische context.

Een existentiële zoektocht

Les fleurs du mal, gepubliceerd in 1857, staat op het kruispunt van drie stromingen. Ten eerste de romantiek, aangezwengeld door de dichters Lamartine en Victor Hugo, met als sleutelfiguur de *poète maudit*, de maatschappelijke randfiguur, geboren in het teken van Saturnus. De tweede stroming is de sterk vormgerichte *l'art pour l'art*-beweging, met dichters als Gautier (aan wie de bundel *Les fleurs du mal* opgedragen is), Banville en Leconte de Lisle. En ten derde het beginnend symbolisme, dat men vaak illustreert aan de hand van Baudelaires gedicht *Correspondances*, en waaruit later Rimbaud, Verlaine en Mallarmé zouden voortkomen. Het is een bundel van 126 gedichten - een aantal dat van editie tot editie sterk zou fluctueren. De Nederlandse vertaler Peter Verstegen (zie de bibliografische noot aan het einde van dit artikel) geeft zelfs in totaal 153 gedichten in vertaling. De hoofdreden van deze schommelingen in aantal ligt in een geruchtmakend proces, waardoor Baudelaire gedwongen werd een aantal aanstootgevende gedichten te verwijderen of te vervangen en weer andere gedichten toe te voegen. De gedichten verschillen in lengte en genre, variërend van sonnetten tot lange gedichten van meer dan honderd versregels.

De gedichten zijn gegroepeerd in zes cycli, die stuk voor stuk etappes zijn in een

existentiële zoektocht van de dichter. In de eerste, veruit de langste cyclus, *Spleen et Idéal*, wordt de heen-en-weerslingering van de dichter beschreven: tussen de schoonheid van het Ideaal (de beeldende kunst, de poëzie, het vrouwelijk lichaam...), en de sombere melancholie, die in die tijd werd aangeduid met de oorspronkelijk Griekse term *spleen* voor de milt, het orgaan waarin volgens de oeroude humorenleer de zwarte gal geproduceerd werd. De tweede cyclus *Tableaux parisiens*, waaruit de bovenvermelde gedichten afkomstig zijn, beschrijft de verlokkingen en de gevaren van de moderne grootstad Parijs. Baudelaire is hierin absoluut vernieuwend: vanaf *Les fleurs du mal* en zijn bundel prozagedichten *Le spleen de Paris* zou de stad een hoofdthema worden in de wereldliteratuur. In *Le vin* vlucht de dichter in een van zijn paradisiastische – een ander artificieel middel, de hasjiesj, wordt in *Les fleurs du mal* slechts aangestipt, maar komt in andere werken van Baudelaire uitvoerig terug. De vierde cyclus, die de titel van de bundel herhaalt, *Fleurs du mal* (zonder het lidwoord “les”), werd in de tijd van verschijnen beschouwd als de meest aanstootgevende sectie. Hierin heeft de censuur dan ook het meest huisgehouden. Twee gedichten over lesbische liefde en één over een succubus moesten van de rechter verwijderd worden; andere gedichten, van morbide aard, met ondermeer suggesties van necrofilie, mochten blijven staan. De vijfde cyclus, *Révolte*, bestaat uit drie lange gedichten, waarin Baudelaire afrekenet met God; hij geeft Petrus gelijk Christus te hebben verloochend (“Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait!”), hij kiest partij voor Kaïn tegen Abel, en besluit de cyclus met een litanie gericht aan Satan. Het is, gezien het voorafgaande, niet verwonderlijk dat de laatste cyclus *La mort* getiteld is. Na een aantal vormen van de dood bij anderen besproken te hebben, spitst hij het onderwerp toe op zichzelf: hij verhaalt in het slotgedicht *Le voyage* hoe hij zich inscheept op het schip van de Dood:

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

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

Ennui en herhaling

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



De eerste druk van *Les Fleurs du mal* met

aantekeningen van de
auteur

Verdubbeling en reeksvorming

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

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

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

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

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

Bij de meeste verdubbelingen in *Les fleurs du mal* gaat het om gevallen waarin de dichter zich herkent of zich projecteert in de Ander. Soms is die Ander een dier, zoals in het beroemde sonnet over de albatros, symbool van vrijheid, die door de scheepslieden gevangen is en belachelijk gemaakt wordt. Of de zwaan, het traditionele symbool van schoonheid en poëzie, die de dichter in zijn *Tableaux parisiens* onhandig rond ziet stappen ergens in de Parijse Hallen, ver van zijn

natuurlijke leefomgeving. Beide vogels reflecteren het isolement van de dichter, onbegrepen en bespot. Of een kat: de dichter verliest zich in het oog van een kat, maar het is in het begin onduidelijk of het gaat om een echte of verbeelde kat:

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

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

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

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

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

reeks- of stoetvorming speelt een rol in het lange gedicht *Les Phares*, dat een belangrijke plaats inneemt in het *Idéal*-gedeelte van de sectie *Spleen et Idéal*. In dit gedicht worden in acht strofen acht schilders behandeld: Rubens, Da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, de minder bekende Pierre Puget, Watteau, Goya en Delacroix. Elke strofe, behalve de strofe gewijd aan Puget, begint met de naam van de schilder, gevolgd door een associatieve, op synesthesie berustende typering, die dient om op poëtische wijze het specifieke van de schilder te vatten. Achterliggend is hier de idee, ook geformuleerd in Baudelaires kunstkritiek, dat de dichter beter dan de criticus in staat is de essentie van een kunstwerk te doorgronden en te verwoorden. Laten we als voorbeelden de eerste en de derde strofen citeren, die aan respectievelijk Rubens en Rembrandt gewijd zijn.

Les phares

*Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;
[...]*

*Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement;*

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

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

*Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,
Sont un écho redit par mille labyrinthes;*

C'est pour les cœurs mortels un divin opium!

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

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

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

Harmonie du soir

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

Harmonie du soir

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!*

*Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!*

Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

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

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

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

Nu is het binnen de Franse poëziekritiek niet alleen gebruikelijk om te beklemtonen dat het gedicht een pantoum is, maar ook dat het geen pantoum is. Illustratief voor dit laatste is het nuttige, maar knorrige artikel dat de Franse versie van Wikipédia wijdt aan het genre: hierin wordt Baudelaires gedicht afgedaan als "un faux pantoum, car très irrégulier" (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Pantoum>; consultatie 8 september 2010). Inderdaad, Baudelaire, die zijn gedicht overigens nooit als een pantoum betiteld heeft, wijkt in een aantal vormelijke aspecten af van het traditionele genre: het rijmschema abba (omarmend rijm) komt in de plaats van het gebruikelijke kruisrijm (abab); de alexandrijn vervangt de kortere versvorm van (meestal) acht lettergrepen; en de slotregel van het gedicht verschilt van de beginregel (beide regels zouden volgens

de traditie identiek moeten zijn). Er is, aldus het Wikipédia-artikel, ook een inhoudelijk verschilpunt: Baudelaire werkt slecht één thematisch perspectief uit, terwijl traditioneel er twee parallelle thematische perspectieven uitgewerkt (zouden moeten) worden: meer algemeen beschrijvend in de eerste twee regels van elk kwatrijn, meer verinnerlijkt in de laatste twee regels daarvan. En ten slotte, maar dat stelt het Wikipédia-artikel niet expliciet: de verzen zouden geen opzichzelfstaande, geïsoleerde zinnen moeten zijn, maar syntactisch meer met elkaar verbonden moeten worden. Baudelaire blijkt dat slechts in zijn laatste strofe te doen.

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

Een ander effect dat de alexandrijn mogelijk maakt, is (klank)herhaling tussen de beide hemistiches van het vers. In regel 4 (herhaald in 7) staan de beide hemistiches chiasmatisch (d.w.z. in kruisstelling) tegenover elkaar: "valse" is gerelateerd aan "vertige", en "mélancolique" is verbonden met "langoureux". Deze kruisstelling wordt nog eens onderstreept door de alliteratie "valse" en "vertige", en door de klankovereenkomst tussen "mélancolique" en "langoureux". We hebben in dit gedicht dus te maken met allerlei gevallen van klankherhaling, die semantische herhalingen bevestigen. Het gedicht leent zich daarom

uitstekend tot een structuralistische analyse à la Jakobson en Lévi-Strauss, en het verwondert me enigszins dat men dat, voor zover ik weet, nog niet gedaan heeft.

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

Bijzonder is de rijmende reeks "encensoir", "reposoir", "ostensoir", waarvan de eerste twee worden herhaald. Het gaat hier niet om rijmdwang of om poëtische redundantie. Met deze herhaling wordt een climax opgebouwd: "encensoir" is een wierookvat, "reposoir" een rustaltaar en "ostensoir" een monstrans waarin de heilige hostie wordt getoond. De monstrans heeft de vorm van een zon, en het woord wordt dan ook door de beschrijving van de ondergaande zon (regels 12 en 15) ingeleid. Van "encensoir" naar "ostensoir" hebben we dus te maken met een oplopende climax van heiligheid. Dit brengt ons op de pointe van het gedicht: net zoals bij de slotregel van *Au lecteur* introduceert de laatste versregel "Ton souvenir en moi luit comme un ostensor" opeens een verdubbeling: een ik en een jij. Plotseling verandert het gedicht van karakter: van een poëtische weergave van een min of meer religieuze extase verandert het gedicht in een soort

liefdesherinnering. De geliefde Ander, die verder niet gespecificeerd is, wordt met een monstrans vergeleken. Dit moet door vrome katholieke lezers uit die tijd als blasfemisch zijn ervaren.

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

Herhaling en revolte

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

Abel et Caïn

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

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

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

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

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

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

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

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

Les Litanies de Satan

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

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

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

Conclusie

Herhaling is overal in *Les fleurs du mal* aanwezig, op alle niveaus, van klank tot dichtvorm, en kan vele doelen dienen: zij kan emanaties van het "Idéal" (*Les Phares*) weergeven, of obsessies, die voortkomen uit de spleen (*Les sept vieillards*), religieuze extase (*Harmonie du soir*) of blasfemie (*Litanies de Satan*). In het openingsgedicht *Au lecteur* is de herhaling (de opsomming van gedrochtelijke zonden) een instrument dat dient om een climax op te bouwen, die uitloopt op het begrip *ennui*, dat zelf weer een herhaling impliceert, namelijk de monotonie van het bestaan. In zekere zin worden in alle secties van de bundel middelen aangereikt om deze monotonie te doorbreken. Zonder succes: de bundel

eindigt in een anticlimax, met *La mort*. Pas in het laatste gedicht, *Le voyage*, weet de dichter aan de *ennui* van het leven te ontsnappen. Het allerlaatste woord “*nouveau*”, het enige woord van de bundel dat in cursief staat, rekt voorgoed af met de *ennui* en de herhaling waarop deze gestoeld is: “Nous voulons [...] / Au fond de l’Inconnu, trouver du *nouveau*”.

BIBLIOGRAFISCHE NOOT

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

Vertaalslag in Niemand's land ~ Tom Lanoye en de poëzie uit de Groote Oorlog



Tom Lanoye

Foto: nl.wikipedia.org

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

De vraag is wat een vertaler aan deze definitie heeft. Of bevestigen Henkes en Bindervoet hier slechts op ironische wijze de *onmogelijkheid* van het vertalen, en daarmee het traditionele vooroordeel dat de vertaler bij voorbaat kansloos maakt ten opzichte van zijn origineel?

Een vertaling, in het bijzonder een literaire vertaling, is immers alles behalve ‘van iets hetzelfde maken’, tenminste als we daarbij denken aan een exacte kopie of herhaling. Was dat laatste wél mogelijk, dan hadden Henkes en Bindervoet allang het onderspit gedolven tegen de vertaalcomputer. Maar de perfecte machinale vertaling bestaat (nog) niet. Bovendien: wie ooit kennis heeft genomen van hun vertaalde Beatles-liedjes of hun herschepping van *Finnegan's Wake* weet dat uitgerekend zij de laatsten zouden zijn om hun eigen woorden letterlijk te nemen. Toch, en dat is de andere kant van de zaak: een vertaling ontleent haar oorsprong in de eerste plaats aan het origineel waarnaar zij terugverwijst, en waarvan zij dus in zekere zin altijd een herhaling is, alleen al omdat zij dat afwezige origineel *aanhaalt*. Overigens is de hiërarchische verhouding tussen origineel en vertaling die uit deze chronologie lijkt voort te vloeien al eens op zijn kop gezet door een andere provocateur, de filosoof Jacques Derrida. Een origineel, zo beweert

Derrida, heeft een vertaling nodig om verstaan te worden, maar omgekeerd kan een vertaling het heel goed stellen zonder origineel.[1]

Mijn onderwerp is het vertalen als een vorm van herhalen, waarbij ik de relatie aan de orde wil stellen tussen een specifieke literaire vertaling - als de tekst die ik wil bespreken die naam tenminste verdient - en haar origineel. Maar om duidelijk te maken wat die relatie in dit geval zo buitengewoon maakt, heb ik een breder kader nodig. Ik begin daarom met een schetsmatig historisch overzicht van opvattingen over het vertalen. Binnen dat overzicht bespreek ik twee fundamenteel verschillende manieren waarop een vertaler te werk kan gaan als hij 'van iets hetzelfde wil maken': de 'domesticerende' versus de 'vervreemdende' aanpak. Vervolgens wil ik aandacht vragen voor een vertaling die zonder twijfel getuigt van ultieme *ontrouw* aan haar origineel, maar die tegelijkertijd gelezen kan worden als een voorbeeld van constructieve herhaling: Tom Lanoyes radicale toeëigening van een corpus beroemde Britse gedichten uit de Eerste Wereldoorlog.

Geschiedenis in vogelvlucht

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

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

Het heersende optimisme loopt een eerste deuk op als de linguïst Roman Jakobson eind jaren vijftig de notie van 'equivalence in difference' introduceert, en daarmee equivalentie als probleem op de kaart zet. Volgens Jakobson is het onmogelijk om volledige equivalentie te bereiken tussen afzonderlijke

taaleenheden, zoals woorden en zinnen. Op dit niveau is er immers maar zelden sprake van een één-op-éénrelatie tussen verschillende talen. Toch blijft equivalentie tussen origineel en vertaling wat hem betreft een haalbare missie. Dat komt doordat hij een tekst vanuit zijn semiotische taalopvatting in de eerste plaats beschouwt als een gecodeerde boodschap: de vertaalslag komt in zijn visie neer op het *hercoderen* van een boodschap vanuit de brontaal tot een equivalente boodschap in de doeltaal (Jakobson 233). Een vergelijkbare opvatting treffen we aan bij andere vertaaltheoretici. Zo omschrijven Vinay en Darbelnet het vertalen expliciet als een procedé waarbij het erom gaat de 'situatie' van het origineel in nieuwe bewoordingen te reproduceren.[3]

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

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

aan het origineel (Bassnett xv).

Staat het *systematische*, vanuit wetenschappelijke instituties aangestuurde vertaalonderzoek nog relatief in de kinderschoenen, in bredere zin gaat de reflectie op het vertalen terug tot de Oudheid. In zijn historische studie over dit onderwerp koppelt Frederick Rener de wisselende opvattingen over het vertalen door de eeuwen heen aan veranderingen in het denken over de relatie tussen taal en werkelijkheid. Dat denken wordt volgens hem tot het einde van de achttiende eeuw bepaald door het klassieke onderscheid tussen *res* en *verba*. Woorden ofwel *verba* verschillen per taal; maar datgene waarover we spreken, de *res*, is volgens de heersende visie universeel en blijft in alle talen hetzelfde. Men gaat dus niet alleen uit van een transparante relatie tussen de woorden en de dingen, maar ook van een volledige, probleemloze equivalentie tussen de talen onderling. In navolging van Cicero hanteert men lange tijd een 'vrije' vertaalopvatting: waar het behoud van betekenis op voorhand gewaarborgd is, streeft de vertaler naar een 'vloeiende' tekst, die vooral zo min mogelijk doet denken aan een afgeleid product.

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

Voor de theoretische reflectie op het literair vertalen kunnen we stellen dat Schleiermachers hermeneutische benadering tot op heden aardig heeft standgehouden. Een vertaling is volgens die benadering geen kopie of herhaling, maar noodzakelijkerwijs een interpretatie van het origineel. Zo betoogt de semioticus Michael Riffaterre dat een literaire tekst bij uitstek appelleert aan de culturele vooronderstellingen van zijn oorspronkelijke lezers. Juist die culturele vooronderstellingen, die in de tekst zelf niet expliciet worden gemaakt, kunnen de vertaler voor grote problemen stellen. Op cruciale momenten zal hij zijn publiek dan ook handreikingen moeten doen, bijvoorbeeld door verklarende parafrases in te lassen.[4] Uiteindelijk wint de relativistische kijk op taal het dus van het universalisme, dezelfde ontwikkeling die verantwoordelijk was voor de hierboven besproken versplintering van het equivalentiebegrip.

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

De onzichtbaarheid van de vertaler

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

Om bijval te oogsten moet een tekst volgens Venuti vooral vloeiend lezen, een effect dat de vertaler bereikt door zijn taalgebruik en stijl zoveel mogelijk aan te passen aan zijn publiek. Daarmee wekt de vertaalde tekst de schijn geen vertaling te zijn, maar een origineel. Met nadruk stelt Venuti dat het hier gaat om een illusie. Want wat zo'n 'domesticerende' vertaling verhuult, zijn nu juist de sporen van de interventie die de vertaler noodzakelijkerwijs in de vreemde tekst heeft

gepleegd. Door zijn streven naar transparantie wist hij de afgeleide, secundaire status van zijn doelttekst uit en produceert hij een illusie van aanwezigheid: de illusie dat de lezer rechtstreeks toegang heeft tot de 'stem' van het origineel. Om met Venuti te spreken: "The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text" (2).

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

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

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

hem als mens nabij, omdat zijn proza een afspiegeling is van zijn persoonlijkheid en karakter (Sélincourt in: Herodotus 7).

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

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

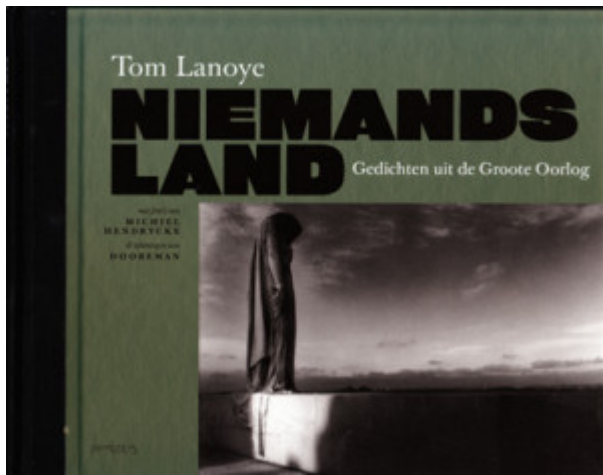
Sélincourts vertaling van Herodotus' *Historiën* beleefde een groot aantal herdrukken; het zou uiteindelijk tweeënveertig jaar duren vóór Penguin in 1996 een herziene editie uitbracht. Ook de redacteur van die nieuwe editie, John Marincola, blijkt overigens nog de last te torsen van een overmaat aan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

Kan een vertaling in de praktijk ooit iets anders zijn dan een daad van

toeëigening? Niet volgens Venuti in elk geval. Die stelt onomwonden dat het culturele kader van zijn lezers een vertaler *altijd* voor beperkingen stelt, of hij zich daar nu van bewust is of niet.[7] Desondanks bepleit hij een terugkeer naar de ‘vervreemdende’ vertaalethiek van Schleiermacher, als tegenwicht tegen de ongelijke machtsverhoudingen tussen de Engelssprekende naties in de wereld en hun “*global others*” (20). Om dat ideaal te verwezenlijken zou allereerst de humanistische benadering, die erop uit is het ‘vreemde’ glad te strijken, het veld moeten ruimen voor een zogenoemde ‘symptomatische lezing’.

In plaats van overeenkomsten te benadrukken dient Venuti’s vertaler op zoek gaan naar verschillen, dat wil zeggen naar momenten van discontinuïteit tussen brontekst en doelttekst. Alleen op die manier kan hij rekenschap afleggen van het geweld waarmee het herschrijven van een vreemde tekst per definitie gepaard gaat.[8]

Venuti merkt op dat de ‘methode-Schleiermacher’ buiten de Angelsaksische wereld momenteel een opleving doormaakt, met name in het Franse cultuurgebied, waar de invloed van het poststructuralisme op de vertaalethiek veel merkbaarder is geweest (20-21). Zelf put hij in dat verband inspiratie uit een studie van Gilles Deleuze en Félix Guattari over Franz Kafka, die, hoewel van Tsjechisch-Joodse afkomst, ervoor koos zijn werken in het Duits te schrijven. Door elementen van zijn eigen minderheidscultuur in die dominante taal te introduceren, zo stellen Deleuze en Guattari, wist Kafka de hegemonie van het Duits ten opzichte van andere talen in de Oostenrijks-Hongaarse dubbelmonarchie effectief te ondermijnen. Venuti benadrukt het belang van deze cultuurpolitieke daad voor zijn eigen vertalingen van experimentele Italiaanse poëzie: indachtig het voorbeeld van de outsider Kafka streeft hij er consequent naar zijn – Engelse – doeltaal door middel van vervreemdende vertaalstrategieën te ‘deterritorialiseren’ (305-06).



Maar dit is niet de ontwikkeling die ik in het laatste deel van mijn betoog wil volgen. In plaats daarvan bespreek ik een radicaal voorbeeld van het tegendeel, te weten Tom Lanoyes expliciete toe-eigening van Britse oorlogspoëzie in zijn bundel *Niemands land: Gedichten uit de Grootte Oorlog*. Al lijkt de hier gekozen strategie diametraal af te wijken van Venuti's voorstel, toch durf ik de stelling aan dat

Lanoye met zijn ongehoorde staaltje jatwerk een bijdrage heeft geleverd aan het zichtbaar maken van de ongelijke machtsverhoudingen tussen verschillende Europese culturen. Hij heeft die beroemde poëzie uit de Eerste Wereldoorlog namelijk mede gebruikt om een stem te geven aan een groep slachtoffers die tot dan toe – althans in de literatuur – stemloos was gebleven. Met mijn analyse hoop ik duidelijk te maken dat Lanoye zijn doel niet effectiever had kunnen bereiken dan juist door middel van deze literaire herhalingsoefening. In de voetsporen van de vertaler neem ik u daarom op mijn beurt mee op herhaling; een tocht die ons terugvoert naar de modderige slagvelden van de Vlaamse Westhoek.

Herhalingsoefening in niemands land

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

Een ruime meerderheid van de soldaten aan dat front, namelijk 65%, was van Vlaamse afkomst. Dat er relatief nóg meer Vlamingen sneuvelden, was onder meer te wijten aan de eenzijdige francofonie van het leger. Niet, zoals vaak gedacht is, omdat de arme 'piotten' ofwel infanteristen de Franstalige orders van hun Waalse officieren niet begrepen – de meesten hadden tijdens hun training wel een paar woordjes opgedaan – maar omdat het in het Belgische leger in die tijd onmogelijk was hogerop te komen zonder kennis van het Frans. Je kon generaal worden zonder Vlaams te spreken, maar zelfs geen korporaal zonder Frans.

Vanwege hun vaak geringe scholing slaagden dan ook maar weinig soldaten uit het achtergestelde Vlaanderen erin een 'veilige' positie bij de technische diensten te bemachtigen. In plaats daarvan werden zij vooral als infanterie de voorste linies ingestuurd, waar de slachtoffers vielen (De Schaepdrijver 189-190).

Behalve als de 'Groote Oorlog' is de eerste moderne krachtmeting tussen de Europese mogendheden ook de geschiedenis ingegaan als *'the literary war'*. Dat ik hier ineens overschakel op het Engels is geen toeval. Zoals bekend telde het Britse leger een groot aantal officieren die, om zo te zeggen, literatuur in de loopgraven bedreven. Deze zogenoemde *'War Poets'* hebben zich een onbetwiste positie in de Britse culturele canon verworven. Onder hen bevonden zich geëxalteerde patriotten als John MacCrae (*In Flanders Fields*) en Rupert Brooke (*The Soldier*), maar ook critici als Wilfred Owen, Siegfried Sassoon en Isaac Rosenberg, die, naarmate de strijd vorderde - of liever: *niet* vorderde - steeds feller hun in poëzie verwoorde aanklachten lieten horen tegen het schimmige doel van de oorlogsinspanning, maar ook tegen de incompetentie van hun superieuren. Zo confronteert Owen de oorlogsheroïek van Horatius' "Het is zoet en passend voor het vaderland te sterven"[9] met de onverdraaglijke realiteit van een gifgasaanval. Sassoon vraagt zich in *Does It Matter?* sarcastisch af of het iets uitmaakt of je als soldaat je benen, je ogen, dan wel je verstand verliest, om uiteindelijk te concluderen dat "no one will worry a bit". Rosenberg op zijn beurt richt zich in een poëtische monoloog tot een rat in de loopgraaf, die hij complimenteert met zijn "cosmopolitan sympathies": het dier weet zijn weg evengoed in de Duitse als in de Britse stellingen te vinden.

Wat heeft Lanoye nu met deze oorlogsgedichten gedaan in de serie vertalingen die hij in 2002 op verzoek van de Vlaamse krant *De Standaard* maakte? Kort en goed: hij heeft de Britse poëzie onherkenbaar van zichzelf vervreemd. Om te beginnen sleurt hij het Engels van de 'War Poets', die bijna zonder uitzondering uit de hogere sociale klassen kwamen, zonder enige piëteit een volkomen ander taalregister binnen. Zo transformeert hij Owens' *Anthem for Doomed Youth* tot een "Lofzang op gedoemde *jonge gasten*" (13, mijn cursivering). Eveneens van Owen is het gedicht *Arms and the Boy*, een ironisch-dichterlijke titel die Lanoye omsmeedt tot "Wapens en de *jongste piot*" (65, mijn cursivering). 'Piot', afkomstig van het Franse 'piote', is een Vlaams woord waarmee een infanterist of een gewoon soldaat zonder rang wordt aangeduid, maar het heeft ook de afgeleide betekenis van iemand die niet veel mans is. In een derde gedicht van Owen,

Disabled, zit een verminkt oorlogsslachtoffer in zijn rolstoel te wachten tot de verpleging hem komt ophalen, gehuld in een “*ghastly suit*” met lege mouwen. Lanoye verwisselt dit spookachtige tenue voor “zijn bekakte grijze pak” (78). Sassoons ironische verstitel, *How to Die*, voorziet hij in zijn vertaling van een spottende toevoeging: “Hoe kom ik om? in zeven lessen” (23).

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

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

Bij Lanoye lezen we:

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

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

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

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

Gloucester aan de rivier de Severn:

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

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

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

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

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

De "violets of pride" die de dode moeten bedekken, geplukt langs de Severn, maken plaats voor dotterbloemen en klaver zoals die aan de oevers van de "Gouden Rivier" te vinden zijn.[10] Maar belangrijker nog dan deze florale transformatie is wellicht de vermelding van "*Latem*". Aan de Leie, die vanuit Noord-Frankrijk België binnenvloeit om in de provincie Oost-Vlaanderen bij Gent in de Schelde uit te monden, bevindt zich namelijk het dorp Sint-Martens Latem, dat vanaf circa 1900 uitgroeide tot een belangrijke kunstenaarskolonie. Hier ontwikkelde zich onder andere het Vlaams expressionisme, met kopstukken als Constant Permeke, Frits van den Berghe en Gustave de Smet. Het dorp speelde een belangrijke rol in de Vlaamse cultuurgeschiedenis, en dat de naam "*Latem*" in

deze context valt kan dan ook nauwelijks toeval zijn.

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

But was he back in Blighty?[11] Slow he turned,
Till in his heart thanksgiving leapt and burned.
There shone the blue serene, the prosperous land,
Trees, cows and hedges [...]

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

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

Net als in het vorige gedicht is ook hier veel meer aan de hand dan geografische toeëigening. Langs de snelwegen in het Land van Waas, een historische en geografische streek in Oost-Vlaanderen, staan vandaag de dag toeristische borden, uitgevoerd in groen en bruin, waarop de symbolen van deze streek zijn afgebeeld: de raap en het silhouet van de Vos Reynaerde. Volgens de overlevering speelt het middeleeuwse dierenepos *Van den vos Reynaerde* zich af in het Waasland, en de koosnaam voor die streek, 'het zoete land', komt voor in één van de handschriften waarin het Reynaert-verhaal is overgeleverd. Maar het nauwkeurig aangeduide Oostvlaamse landschap vervlecht zich in Lanoyes vertaling met een nóg specifiekere culturele herinnering. Lanoye is zelf immers geboren in Sint-Niklaas, de officieuze hoofdstad van het Land van Waas. Die herkomst openbaart zich nadrukkelijk in Lanoyes slotregels. Waar Sassoons gewonde tot zijn vreugde uiteindelijk Engelse reclameborden vanuit zijn treinraam ziet, wacht de soldaat van Lanoye een al even herkenbaar uitzicht:

... Dan vindt zijn oog, met blij bedaren,

De goedertieren namen uit zijn jonger jaren:

Poeders 't Wit Kruis. Bieren De Baere, Maes & Zoon.

Koffie De Pelikaan. En mosterd van De Kroon. (33)

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

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

Kenneth Farrar is typical of many:

He smokes his pipe with a glad heart

And makes his days serene.

[...]

And if he comes thro' all right

(So he says)

He'll settle down and marry.

Vergelijk Lanoye:

Kamiel Van Raemdonk is typisch voor de troep:

Hij rookt op tijd en stond zijn pijpke

En maakt van elke dag het beste.

[...]

En slaat hij zich hier heelhuids door

(Zo zegt hij toch)

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

De naam 'Van Raemdonck' is in de Vlaamse collectieve herinnering onlosmakelijk

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

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

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

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

De relatie tussen culturele herinnering en de 'vreemde' tekst waarin zij gestalte krijgt, is in *Niemand's land* minstens even complex als in het geval van Sélincourts

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

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

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

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

een mimetische óók een performatieve dimensie: zij kan altijd een ervaring, een 'eerste keer', teweeg brengen.

NOTEN

1. "The original is the first debtor, the first petitioner; it begins by lacking and by pleading for translation" (Derrida: 184).
2. Het idee van een computervertaling werd al in 1933 geopperd door de Rus P.P. Smirnov-Trojanskii, maar de experimentele toepassing liet op zich wachten tot in de jaren vijftig. In 1954 vond voor het eerste een machinale vertaling van een Russische tekst in het Engels plaats (het zogenoemde IBM-Georgetown-experiment).
3. Een vertaling, aldus Vinay en Darbelnet, "replicates the same situation as in the original, whilst using completely different wording" (342). Hun gebruik van de term 'situatie' is helaas niet vrij van dubbelzinnigheid. Soms laat deze term zich eenvoudig vertalen als 'betekenis'; in andere gevallen moeten we hem breder opvatten, in de zin van 'de specifieke context waarin betekenis wordt geproduceerd'.
4. "Perhaps the simplest way to state the difference between literary and non-literary translation is to say that the latter translates what is in the text, whereas the former must translate what the text only implies" (Riffaterre 17).
5. Soms verdringt een vertaling haar origineel zelfs letterlijk. Zo memoreren Henkes en Bindervoet in hun reeds aangehaalde artikel dat stripauteur Willy Vandersteen zijn Suske & Wiske-albums aanvankelijk in het Vlaams schreef en publiceerde om ze vervolgens in vertaling op de Nederlandse markt te brengen. Vanaf de jaren zestig werd de Vlaamse versie echter achterwege gelaten en verscheen de strip zowel in België als in Nederland nog slechts in "een gelijkgeschakeld, platgeslagen soort Nederlands dat vlees noch vis is" (Henkes en Bindervoet 50). De eigen vertaaldefinitie van Henkes en Bindervoet, 'van iets hetzelfde maken', wordt hier op wel heel ironische manier in praktijk gebracht.
6. "It has seemed to me that to look for a 'poetic' rendering of a poetic word would result in disaster; for to Herodotus the poetic word was also the natural and inevitable one. We, on the contrary, have in some measure specialized our vocabulary, so that to introduce a poetic word or phrase would tend to falsify for a modern English reader the total impact on the imagination of Herodotus' prose, which with its ease, fluidity, and grace, its light transitions of tone, its unaffectedness, its limpid clarity, and ever present salt of humour, is like a man talking, albeit with exquisite art, amongst a group of friends" (Sélincourt in:

Herodotus 10).

7. "Translation can be considered the communication of a foreign text, but it is always a communication limited by its address to a specific reading audience" (Venuti 18-19; mijn cursivering).

8. "A symptomatic reading [...] locates discontinuities at the level of diction, syntax, or discourse that reveal the translation to be a violent rewriting of the foreign text, a strategic intervention into the target-language culture, at once dependent on and abusive of domestic values" (Venuti 25).

9. "Dulce et decorum est pro patria mori", Horatius, Oden 3.2.13.

10. De Leie dankt deze bijnaam aan de kleur die het rivierwater in vroeger tijden kreeg door het rotten, dat wil zeggen het in water laten weken van vlas. Pas medio twintigste eeuw verdween de vlasindustrie uit het gebied.

11. 'Blighty' was in de Eerste Wereldoorlog leger-slang voor 'Engeland'. 'A Blighty one' was een oorlogsverwonding die ernstig genoeg was om een soldaat zijn terugkeer naar Engeland te garanderen.

LITERATUUR

Bassnett-McGuire, Susan, *Translation Studies*, "Preface to the Revised Edition", Londen en New York: Routledge, 1988, xi-xix.

Deleuze, Gilles, en Guattari, Félix, *Kafka: Toward a Minoritarian Literature*, Engelse vertaling door D. Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Derrida, Jacques, "Des Tours de Babel", in Joseph F. Graham (red.), *Difference in Translation*, Ithaca en Londen: Cornell UP, 1985, 165-207.

Henkes, Robbert-Jan en Bindervoet, Erik, "Seefhoek vooruit, Vlaanderen boppe!", in *Filter* 15/2 (juni 2008), 47-51.

Herodotus, *The Histories*, Engelse vertaling en introductie door Aubrey de Sélincourt, Harmondsworth: Penguin, 1954.

Jakobson, Roman, "On Linguistic Aspects of Translation", in R.A. Brower (red.), *On Translation*, Cambridge, MA: Harvard UP, 1959, 232-39.

Lanoye, Tom, *Niemand's land: Gedichten uit de Groote Oorlog*, met foto's van Michiel Hendryckx en tekeningen van Gert Dooreman, Amsterdam: Prometheus, 2002.

Leuven-Zwart, Kitty van, *Vertaalwetenschap: ontwikkelingen en perspectieven*, Muiderberg: Coutinho, 1992.

Reyer, Frederick M., *Interpretatio: Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam: Rodopi, 1989.

Riffaterre, Michael, "Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation", in Rainer Schulte en John Biguenet (red.), *Theories of Translation*, Chicago en Londen: University of Chicago Press, 1992, 204-217.

Rimmon-Kenan, Shlomith, "The Paradoxical Status of Repetition", in *Poetics Today*, 1:4 (1980), 151-159.

Schaepdrijver, Sophie de, *De Grootte Oorlog: Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, s.l.: Olympus, 1997.

Schleiermacher, Friedrich, "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", *Gesammelte Werke III.2*, Berlijn: Reimer, 1838, 38-70.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londen en New York: Routledge, 1995.

Vinay, J.P. en Darbelnet, J., *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, Engelse vertaling door J.C. Sager en M.J. Hamel, Amsterdam en Philadelphia: John Benjamins, 1995.

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 tributlijsten (± 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 geïnterpreteerd naar de beginregel (*incipit*). Ook de twee versies van *Gilgamesh en Chuwawa* worden met een apart *incipit* opgenomen. Alleen het *incipit* van *De dood van Gilgamesh* ontbreekt tot op heden.

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

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

Je hebt stèles voor de verre toekomst opgericht.

Je hebt tempels voor de goden gebouwd.

Je hebt Ziusudra in zijn woning bereikt.

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

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

1. *Gilgamesh en Akka*

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

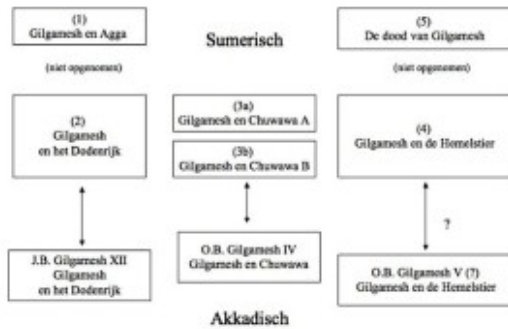
slaat hem met een bijl de schedel in en slacht hem. Schenkelstukken van de stier smijt hij naar Inanna, en hij zegt haar te willen behandelen als de stier. Uiteindelijk komen de hoorns van de stier terecht in de tempel van Inanna.

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, gevelde door de demon van het lot. De god Enki laat hem een droom zien, waarin hij staat in de vergadering van de goden. De goden bespreken zijn leven en memoreren de tocht naar het Cederwoud en de dood van Chuwawa, de tocht naar zondvloedheld Ziusudra, het opzetten van monumenten, het bouwen van tempels en het herstellen van de oude 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 Sumerische Gilgamesh-verhalen in het Akkadische epos



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 uittrekselttabletten 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 uittrekselttabletten, 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, vriend met de prostituee Shamkat. Zij bewondert hem en vraagt hem waarom hij zo'n onbeschaafd leven met de dieren wil leiden. Zij stelt voor hem te introduceren in Uruk. Maar eerst moet hij 'aangepast' worden. Shamkat bekleedt Enkidu met de helft van haar kled en

geeft hem in de herdershut brood te eten, voedsel dat hij niet kent, en laat hem ook bier drinken, zodat hij dronken wordt. De barbier scheert hem en smeert hem in met olie, en hij krijgt eigen kleding. Als Enkidu en Shamkat een man ontmoeten die vertelt over de gewoonte van Gilgamesh om als eerste met de bruid de huwelijksnacht door te brengen, gaat hij woedend naar Uruk. In Uruk zien de mensen hoe Enkidu lijkt op Gilgamesh, al is hij wat kleiner en gedrongener. Als Gilgamesh op weg is naar de volgende bruid gaat Enkidu in de ingang van de bruidskamer staan en de twee raken verward 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, zegt (?) 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 uittrekseltabelt 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 (\pm 1650 v.Chr.). Het Sumerisch van die versie vertoont trekken die we elders niet aantreffen in Sumerische literaire teksten van de Oud-Babylonische periode. Het is niet uitgesloten, dat het een vertaling is van het Akkadisch naar het Sumerisch, het omgekeerde van wat meestal het geval is (Civil).

Het thema

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

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

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

Hij sprak tot zijn knecht Enkidu:

“Enkidu, wanneer een jongeman het leven, van het begin tot het einde, niet volbracht heeft,
en niemand een (plengoffer) uitgiet bij hun tombe om (hun) het lot te bestemmen,
wil ik het gebergte intrekken en mijn naam vestigen.”

Herhaling en bewerking

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

NOTEN

1. De oudste exemplaren zijn uit de Ur III-periode \pm 2050 v.Chr. en het jongste exemplaar \pm 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 Kain.

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.

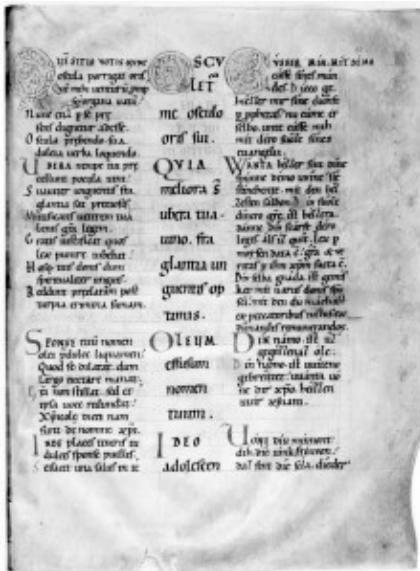
George, Andrew R., *The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, critical edition and cuneiform texts*. Vol. 1-2, Oxford: Oxford University Press, 2003.

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,

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 belangrijkste is wel de vraag of het motief van de zogenaamde Brautfahrt, de bruidwerving (courtship) erin voorkomt. Ook de aanwezigheid van tal van andere elementen lijkt op het genre van de 'speelman' te wijzen: de humoristisch-ironische toon, het onverbloemde, directe spreken, de burleske scènes, de sprookjesachtige elementen - veelal bekend van de wereld van Duizend-en-één-nacht, en de ongewoon speelse omgang met religieuze motieven.*

Isolement

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

Toch heeft de germanistische mediëvistiek de laatste halve eeuw heel wat

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

Herhaling

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

De 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 parallel geschakeld. Wolfram von Eschenbach is de ware meester in die techniek. In de dubbele en grotendeels gescheiden verhaallijnen van *Parzival* en Gawan (Walewein) gaat het niet om het element van gelijkheid of gelijkvormigheid, maar juist om de *différence*, die het publiek moet wijzen op de superioriteit van de ene held met zijn goddelijke missie over de andere met een puur wereldse taak.

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

Over Ernst, Rother, en Salman en Morolf

Hertog Ernst van Beieren geniet de bijzondere gunst van zijn stiefvader keizer Otto, totdat hij door de paltsgraaf aan de Rijn van verraad beschuldigd wordt. Wanneer Ernst samen met zijn vriend Wetzel de graaf doodt, wordt hij door de keizer verbannen en moet hij het land verlaten. Hij wil met zijn getrouwen de reis

naar het Heilige Land ondernemen, maar raakt door een zware storm in de wonderlijke wereld van de Oriënt verzeild. Ze belanden in Grippia, het land van de Kraanvogelhalzen, lijden schipbreuk op de Magneetberg, waarna de overlevenden door griffioenen ontvoerd worden. Dan komen ze in het land van de Cyclopen en vechten ze tegen Platvoeten, Langoren, Pygmeëën en Reuzen. Zes jaar lang blijven Ernst en Wetzlar 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 Rother's 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 geredupliceerd zijn, met name ook het thema van de bruidwerving. Wishard stelt dat wij in het geval van de speelmansepiek moeten afzien van de term *Buchepik* (van meet af aan als geschreven tekst geconcipieerd) en dat wij te maken hebben met "*oral dictated texts of the Middle High German traditional epic poetry*".

Antje 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 betekenseenheden af te bakenen, hetgeen in het Oudfrans makkelijker zou gaan dan in het Middelhoogduits, vanwege de typische klankstructuur van het Frans (uitgangen/assonanties!)

De *Spielmannsepen* hebben slechts ten dele onderling elementen gemeen. De trekken die het oudere onderzoek als typisch *spielmännisch* beschouwde, blijken

bovendien niet karakteristiek te zijn voor deze werken: sprookjesachtige motieven, burleske humor en hyperbolische formulering zijn in werken buiten de groep in gelijke mate aanwezig als bijvoorbeeld in de *Rother* of de *Ernst*. In de *Ernst* ontbreekt bovendien - tot ongemak van menig onderzoeker - de bruidwerving. Beide werken, *Rother* en *Ernst*, worden echter verbonden door de verwerking van (pseudo-)historische onderwerpen, die hoogstwaarschijnlijk aanvankelijk mondeling zijn overgeleverd. Deze historische kern is echter door de tijd sterk vertekend, waarschijnlijk door nieuwe gebeurtenissen van politiek belang. Zo kan de *Hertog Ernst* in verband worden gebracht met politieke verwickelingen in het Duitse Rijk in de tiende, maar met evenveel recht in de elfde eeuw. De namen der protagonisten, evenals de verhaalde gebeurtenissen, tonen sterke gelijkenis met beide historische constellaties. Op die manier ontstaat er een soort geschiedklontering: feiten uit diverse perioden worden ineengeschoven tot een nieuw verhaal dat kennelijk een eeuw later voor een nieuw gehoor herkenbaar en invoelbaar wordt. Klaarblijkelijk beoogt het werk de politieke legitimatie van een dynastie of groepering, zoals blijkt uit frequente tekstuele verwijzingen naar vorsten en adellijke huizen. Ook op de *Rother* is iets soortgelijks van toepassing. Opmerkelijk zijn in dat werk de verwijzingen naar de huizen van Tengelingen en Dießen in Beieren rond het midden van de twaalfde eeuw.

Parry en Lord

In de wetenschappelijke discussie over de speelmansepen gaat het - naast de kwestie van de begripsbepaling - vooral om de vraag naar de aard van deze literatuur. Zijn de epen vooral van orale oorsprong of zijn het in strikte zin boekteksten? In het eerste geval zijn ze mondeling en broksgewijs overgedragen, in dat proces tot een eenheid gegroeid en op het allerlaatste moment schriftelijk vastgelegd. In het andere geval gaat het om literatuur van vermoedelijk 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 allitererende literatuur zou het gaan om de zogenaamde epische variatie en om parallellismen zoals vaste epitheta (adjectieven) en andere stilistische kenmerken, in het *Hildebrandslied* (begin negende eeuw) bijvoorbeeld de telkens terugkerende uitspraak "...sprak Hildebrand, Heribrands zoon...",

afgewisseld met “...sprak Hadubrand, Hildebrands zoon...” In de literatuur met eindrijm blijkt het orale element uit formule-achtige zinnen en woorden, verspreid over het hele werk, uit de terugkeer van een zelfde wending bij vergelijkbare situaties of in de herhaling van identieke woorden in dialogen. Zo komt in de Rother twee keer dezelfde formule voor waarin Ingrid Bennewitz een typische illustratie van de theorieën van Parry en Lord ziet: “*Wolfrat der wigant/nam 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 relictten van

mondelinge tradities zijn. Argumenten daarvoor zijn inderdaad de imposante omvang van deze teksten en de soms gecompliceerde en historisch verankerde thematiek. Het meest voor de hand ligt de conclusie van de verdedigers van de transitionele tekst: naar verhouding korte, mondeling overgedragen liederen 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 structurelementen. Toch heeft deze oogst niet tot de stellige overtuiging geleid dat alle speelmansverhalen overwegend oraal overgeleverd zijn. En vooral recent groeit op basis van hernieuwde werkinterpretatie (hoofdzakelijk Stock) het inzicht dat we met bewust en zelfs subtiel gecomponeerde werken te maken hebben, waarin van oorsprong mondeling overgeleverde elementen slechts een ondergeschikte rol spelen.

Met verve heeft Armin Wishard nog de orale claim voor *Salman en Morolf* verdedigd. Zijn 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 haben* (je krijgt geen toestemming om

te gaan); *die frouwe lachen do began* (de dame begon toen te lachen), varianten: *Salman weinen do began*; *Morolf lachen do began*.

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

Gudrun Wahlbrink ziet echter weinig grond voor de aanname dat “*formelhafte Dichtung*” per se samenhangt met mondelinge compositie. De stelling ‘*all oral poetry is formulaic*’ mag beslist niet omgekeerd worden tot ‘*all formulaic poetry is oral*’. Zonder twijfel kunnen elementen van mondelinge stijl een plaats krijgen binnen geschreven literatuur, omdat ook geschreven teksten in de Middeleeuwen niet voor de lezer maar voor de voordracht, het gehoor bestemd waren. De hypothesen van de Parry-Lord-school zijn alleen 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 *Rother's* 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 verkleeding, het optreden van bepaalde mede- en tegenstanders, in dit

geval bijzonder krachtige hulptroepen (reuzen) en heidense tegenstanders, het binden van medestanders door vrijgevigheid, enzovoort. Verschillen zijn er op het vlak van de praktische uitvoering, maar vooral in de condities waaronder deze handelingen plaatsvinden. De wereld is in de tweede ronde voor de held aanzienlijk gevaarlijker en complexer geworden. De herhalingsrelaties zorgen ervoor dat het lineaire karakter van het verhaal doorbroken wordt en er nieuwe betekenis wordt toegevoegd. De verdubbeling zou hier niet zozeer het gevolg zijn van de herhalingsbehoefte van een voordrager of publiek, maar eerder van de behoefte van de auteur om een in principe enkelvoudige en lineaire (historische?) gebeurtenis van nieuwe betekenis te voorzien.

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

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

De toestemming van de vader van de bruid betekent tenslotte Rother's legitimering als vorst van het hele Avondland. [5]

Tot slot probeert de herhaling nog een ander inzicht: dat een dergelijke

repetitie van gebeurtenissen te allen tijde mogelijk is en ideale heerschappij zich steeds opnieuw moet bewijzen.

Variatietype versus combinatietype

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

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

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

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

verwerven. In het gevecht tussen pygmeeën en kraanvogels levert Ernst het bewijs dat hertogelijke macht ook in dienst kan staan van imperiale macht. Hoewel hij het koningschap redt, ziet Ernst toch af van het aanbod om zelf de koningskroon in ontvangst te nemen. Deze symbolische erkenning van de hiërarchie maakt hem uiteindelijk geschikt om naar zijn land terug te keren en zich in de imperiale orde te voegen. In het verhaal verstoort Ernst aanvankelijk de sociale orde, om er na een lange ontwikkelingsweg weer in terug te keren en daar het hoogste ambt te bekleden. De confrontatie met de vreemde wereld die door monsters met menselijke kwaliteiten wordt bevolkt, levert niet slechts een reeks kleurrijke en spannende verhalen op, maar ook cruciale elementen van de narratieve structuur. De auteur zet de monsters in als representanten van angst en dreiging die uit 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 (...) kontinuierstützend aus."

LITERATUUR

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

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

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

Egberts, Johannes, *Das Schema der Botensendung, Botenfahrt, Fahrt, Reckenfahrt und Heerfahrt in der Kaiserchronik und den Epen König Rother, Rolandslied, Münchener Oswald, Salman und Morolf, Orendel, Kudrun, Wolfdietrich A,B,D*, München, 1972.

Lord, Albert, *The singer of tales*, Cambridge Mass., 1960.

Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, München: UTB, 1972.

Meves, Uwe, *Studien zu König Rother, Herzog Ernst und Grauer Rock (Orendel)*, Frankfurt a.M.: Lang, 1976.

Mißfeldt, Antje, *Die Abschnittsgliederung und ihre Funktion in*

mittelhochdeutscher Epik. Erzähltechnische Untersuchungen zum "König Rother", Vorauer und Straßburger "Alexander", "Herzog Ernst"(B) und zu Wolframs "Willehalm" unter Einbeziehung altfranzösischer Laissenteknik, Göppingen: Kümmerle 1978.

Parry, Milman, *L'épithète traditionnelle 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 aangeboden. 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 episodens 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 Mamelukken-dynastie en regeerde van 1260 tot 1277 over Egypte en Syrië. Syrië omvatte in die tijd ook het huidige Jordanië, Israël en Palestina. Zoals blijkt uit de avonturenroman vol

legendarische verhalen die rond Baybars is ontstaan, heeft zijn persoon sterk tot de verbeelding gesproken. De *Baybars*-roman is, zoals ik hierboven al zei, niet erg hooggestemd van stijl en toon. Poëzie en rijmend proza komen er nauwelijks in voor. De taal is alledaags en de inhoud vaak nogal grof; het is vrolijk volksvermaak, zoals de hieronder besproken episode laat zien. De tekst leent zich goed voor mondelinge voordracht met veel suggestief acteerwerk erbij. Zo gebeurde dat dan ook tot in de twintigste eeuw, bijvoorbeeld in Damascus. Recent hebben vertellers die praktijk weer opgenomen (Herzog 1994).

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

De episode die ik hier zal bespreken komt in het kort hierop neer: Maryam 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 bedoeïenenmeisje 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 aanbieder Ibrâhîm een rol. Het verloop van de gebeurtenissen en Ibrâhîms aandeel daarin zijn telkens iets anders. Dat is ook functioneel. De episode gaat meer over Ibrâhîm dan over Maryam.

Deze Ibrâhîm, 'Kapitein Ibrâhîm', speelt een prominente rol in *De avonturen van Baybars*; hij is een van Baybars' trouwste aanhangers. Hij is sterk, maar ook een beetje een komische dommekracht, en moeilijk in het gareel te houden. In zijn verliefdheid maakt hij zich min of meer onmogelijk bij zijn kameraden en zijn

leider Baybars. Maryams vader `Arnûs geeft zijn dochter aan Tuqtimur ten huwelijk en niet aan Ibrâhîm, met de smoes dat Ibrâhîm een veel te dikke buik heeft om met zo'n teer meisje de liefde te bedrijven zonder haar te verpletteren. Dat argument moet de toehoorders/lezers veel vrolijkheid gegeven hebben: Maryam doet haar intrede in het verhaal als een 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 aanbieder-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 tovenaars 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 tovenaars. 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 kidnappings minder om Maryam gaat dan om de rol van Ibrâhîm.

Kâshûr houdt veel van mooie meisjes en hij heeft er al veertig verzameld. Helaas kan hij niet veel meer met ze doen dan naar ze kijken, want door al zijn kwalijke tovenarij en waarzeggerij is zijn onderlichaam verlamd geraakt. Dit ingenieuze detail, dat overigens berust op nog steeds algemeen aanvaarde opvattingen over het gevaar van zwarte tovenarij, is nodig om te zorgen dat Maryam uiteindelijk

toch als maagd het huwelijk met Tuqtimur zal kunnen ingaan. Wie overigens denkt dat haar deugd dankzij Kâshûrs gebrek in het paleis onbedreigd is, heeft het mis, want er is ook weer een bediende in het spel, Shaytabân, die verliefd op haar is en met haar wil trouwen. Daarom bezorgt hij haar vergif, want dan kan zij Kâshûr 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 geconsumeerd is. Hij doet dat voortreffelijk en Tuqtimur is hem heel dankbaar. De proef zorgt ervoor dat het nu aan iedereen duidelijk is dat Ibrâhîm weer ten volle wordt vertrouwd. Hij kan zijn plaats in de groep weer gewoon innemen.

Conclusie

De steeds herhaalde bruiloftsepisodes, telkens iets anders van vorm en met een steeds verschuivende rol voor Ibrâhîm, houden de spanning in het verhaal en zorgen ervoor dat het uiteindelijk niet alleen met het huwelijk van Maryam en

Tuqtimur in orde komt, maar ook met de door de groep gewantrouwde Ibrâhîm. Wat we aan deze episode ook zien is dat de narratieve technieken waarmee middeleeuwse vertellers hun gehoor in de ban hielden tegenwoordig nog steeds met succes gebruikt worden: ze verschillen niet wezenlijk van de middelen die bijvoorbeeld door de makers van moderne televisiesoaps worden gebruikt. As *the World Turns...*

Noot

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.

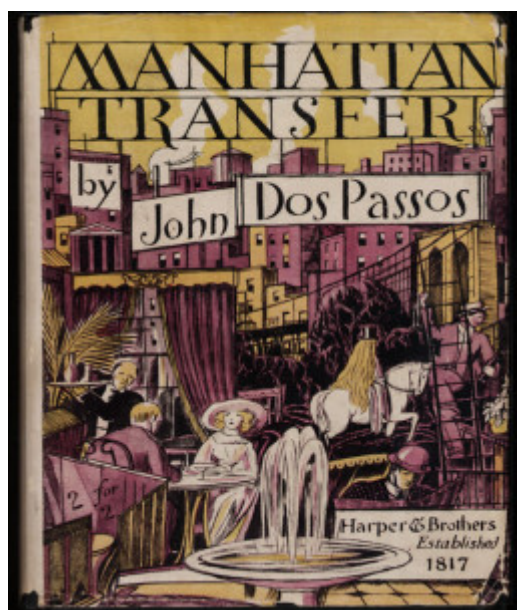
Kruk, Remke, " 'Wel erg veel blote dij'. Krijgsprinsessen in de Arabische volksepiek", in Maaike van Berkel e.a., *Zenobia, Khadîja en Dolle Mina's; Gender en macht in de islamitische geschiedenis*, Amsterdam: Aksant, *Jaarboek voor Vrouwenstudies* 29, 2009, 61-78.

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-`amma 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. En 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 ongekeende 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 kandelaars geschilderd die voorstellingen van tempeltjes ondersteunen. En boven geschilderde gevels "schieten te midden van

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

De decors die Vitruvius ziet als slechte smaak, komen overeen met 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 schilderijen mooi noemen die niet op de werkelijkheid lijken.

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

Na Vitruvius herhaalt Horatius de afkeer van irreële vormgeving in de *Ars Poetica* (20 v.Chr.), waar het gaat om de dichtkunst. Hij adviseert jonge dichters voor het beoefenen van poëzie om te matigen met mooie effecten. Een van die effecten vergelijkt hij met mens-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 schilderijen dus iets mooi vinden wat in werkelijkheid geen bestaansgrond heeft, scharen wij ons onder de steden die vanwege zulke fouten onwijs worden gevonden. (Boek VII, 205-206)

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

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

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

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



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,
Ornamentprint met
chinoiserie en grotesk,
Parijs, 1727.

De herhaalde afkeuring van de groteske betreft de groteske als troep, want de visuele vorm verandert. Zo heeft de literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin een verschil opgemerkt tussen het zorgeloze van vroege grotesken en het 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” (Totds 76-77, 79). Volgens Hugo heeft de “universele schoonheid” van de klassieke kunst zijn eigen eentonigheid. Dezelfde vaak herhaalde indruk zal volgens hem onvermijdelijk op langere termijn vervagen, want, zo meent hij, “er is slechts één soort schoonheid, terwijl er duizenden soorten lelijkheid zijn. Schoonheid, op menselijke schaal, is slechts vorm beschouwd in zijn eenvoudigste verschijning, in

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

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



Fig. 103.
Arabesken in Mischelmalerei, aus dem Handbuche von Zehn 1881, in Köln

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 uitwaaiierende 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 kandelaar 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 verleppe als het u belieft meneer. Het zouden de afbeeldingen zijn van wat heel mooi en plezierig was, en ik zou denken -. (6)

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

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

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

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

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

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

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

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

Ze zijn dus slordig en ongeletterd. En tegelijk hangt er een “opmerkelijke 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, onderhoudende emoties, en uitvoerige verslagen van gruwelijkheden toe. (34)

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

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

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



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 opgevulld met ornament, want ze verbergt een saai en lelijk uitzicht op verlaten achtertuinen en bakstenen muren achter een gordijn met een “gevekt dessin van rode en paarse

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

Naar het toekomstige modernisme verwijst *Manhattan Transfer* zijdelings met het personage van de oude en door kanker lichamelijk uitgeteerde architect Specker. Hij leeft op niet-materiële, geestelijke zaken: zijn plannen voor het herbouwen van de stad met wolkenkrabbers van de toekomst, gebouwen van staal en glas (75, 170-171) - gebouwen zoals Mies van der Rohe die ontwierp. Ook Specker is echter een dromer, iemand die bezig is met idealen en het in het werkelijke leven niet heeft gemaakt. Hij wordt de enige eerlijke man van de stad New York genoemd, een karakterisering die zijn utopische ideeën van transparantie door glas verbindt met een moraal van eerlijkheid. Om de grauwheid van de stad weg te nemen, en door die grauwheid de verderfelijkheid, droomt hij ook van glasachtige gekleurde keramische tegels als nieuw bouw materiaal, "vitreous and superenameled tile" als intens gekleurde gemmen. Jaren later komt de bouwkundig tekenaar Phil Sandbourne op dit idee terug. Hij heeft er op zijn beurt op doorgedroomd terwijl hij in het ziekenhuis lag nadat een vrachtwagen hem aanreed toen hij werd afgeleid door een bloedmooi meisje dat in een taxi 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 Genneep, 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, Liebrechts, Peter (red.), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde 1910-1940*, Leuven: Peeters, 2003.

Benjamin, Walter, “*Parijs, hoofdstad van de xix eeuw. Exposé*”, in *Kleine filosofie van het flaneren*, Amsterdam: SUA, 1992, 13-26.

Fielding, K.J., “Charles Dickens and the Department of Practical Art”, *The Modern Language Review*, XLVIII (1953), 270-277.

Friedman, Alice, “People Who Live in Glass Houses: Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe, and Philip Johnson”, in *Woman and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, New Haven en Londen: Yale University Press, 2006, 126-159.

Gombrich, Ernst, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford: Phaidon 1984 (tweede editie).

Kroll, Frank-Lothar, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1987.

Lodge, David, “The Rhetoric of Hard Times” (1966), in Norman Page (red.), *Dickens. Hard Times, Great Expectations and Our Mutual Friend. A Casebook*, Londen/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).