

Stad en ommelanden in het werk van Jean Echenoz



Rue d' Amsterdam

Foto: Sjef Houppermans

In zijn boek over uitgever Jérôme Lindon^[1] vertelt Jean Echenoz dat hij eind jaren 70 als debutant absoluut deel wilde uitmaken van uitgevershuis Minuit, natuurlijk omdat Minuit een van de toonaangevende Parijse uitgevers is, maar ook omdat Samuel Beckett, de Ier die Dublin en Londen voor Parijs verruilde, er een prominente positie innam.

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

Beckett heeft meerdere generaties Franse auteurs geïnspireerd en zijn stukken worden telkens weer overal in de wereld opgevoerd (een succes waar zijn andere teksten op meeliften). Dat ligt onder anderen ongetwijfeld aan de ongeëvenaarde manier waarop hij ernst en ironie, de Fratinelli en Pascal (aldus Jean Anouilh), uitbundigheid en soberheid, extase en ascese verenigt. Zo gaat Beckett zijn eigen weg tussen modernisme en postmoderne literatuuropvattingen waarbij de stad als achtergrond een signalerende rol speelt. De zwerftochten van Murphy, van Mercier en Camier, van Molloy en diens afsplitsingen zijn wat dit betreft karakteristiek. Murphy struint de stad af van hoogtepunt naar totale afgang; Mercier en Camier zijn stadsjongens die gaan uitwaaien, en Molloy is de

verweesde doler die rust zoekt aan zee maar uiteindelijk aan het schrijven slaat in de stedelijke kliniek waar hij wordt opgenomen. Uit de verhalen in *More Pricks than Kicks* blijkt dat Dublin met zijn wervelende stadsleven in aanvang een prominente rol heeft gespeeld.

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

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

De wijze waarop Echenoz de stad beschrijft gaat vaak uit van een gerichte ruimtelijke invalshoek, een uiterst subjectief perspectief bijvoorbeeld. Zo ook voor wat betreft Nikola Tesla, de hoofdpersoon van *Des Éclairs* die in de woestijn zijn bliksemtorens bouwt om de ruimte te beheersen, maar die anderzijds in de stad zijn hotelkamer met duiventillen vult in een roerende behoefte aan intimiteit.

Voor Echenoz geldt wat Marcel Schwob ook al beweerde in zijn *Vies Imaginaires*, namelijk dat “de biograaf niet het werkelijk gebeurde als objectief moet hebben”, en daarom beschrijft hij zijn personages volgens de “geaccidenteerde lijnen” van hun levens waar dramatische sleutelmomenten de tijdlijn doorbreken. Ruimtelijke vertrekpunten gekozen op affectieve en esthetische gronden vervangen een chronologische ordening en krijgen zo een transtemporele, mythische portee. Reizen (naar vreemde steden) en de terugkeer naar huis zijn daarbij geprivilegieerde uitgangspunten voor de verhaallijn en het ritme van de vertelling.

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

Ook in de eerste roman van Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, wordt een soortgelijke ruimtelijke tegenstelling op spectaculaire wijze uitgewerkt. In dat boek worden alle middelen van de ‘roman noir’ als speciale variant van de avonturenroman aangewend om de strijd uit te beelden tussen verschillende bendes die trachten zich meester te maken van een geheime machine. ‘De mysteriën van Parijs’, zoals beschreven door Eugène Sue en in een modern jasje gestoken door Leo Malet, worden met de nodige ironie gevarieerd, en ze worden afgewisseld met scènes die spelen op een exotisch eiland in de Stille Oceaan waar ingenieur Caine aan zijn machine sleutelt[**iii**]. Dat eiland is op geen enkele kaart te vinden; het wordt doorkruist door de meridiaan uit de titel zodat men

eenvoudig van de ene dag in de andere kan overstappen. Deze basisscheidslijn werkt besmettelijk in de tekst en leidt tot vele verdubbelingen en schizoïde verschijnselen. Uiteindelijk kunnen de overlevenden slechts ontsnappen door een route te kiezen die pal naar het noorden wijst, langs open lijnen, zo de verticaliteit opzoekend die een ontsnapping aan het horizontale traliewerk mogelijk kan maken[iv]. De laatste witte pagina vormt zo de open horizon als afsluiting van het literaire bouwsel dat de complexiteit van de stad (Parijs) weerspiegelt en de verdubbeling ervan in de kunstmatige constructie van de machine.

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

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

metro een mooie afspiegeling van de stad erboven en Ferrers observaties bevestigen dat. Vanaf het station Madeleine gaat hij dan naar de Rue de l'Arcade en zo wordt het Parijse kader geschetst dat de voorwaarden schept voor het verdere verhaal.

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

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

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

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



Rue du 4 Septembre

foto: Sjef Houppermans

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

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

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

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

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

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

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



Kerkhof van Auteuil

Foto: Sjef Houppermans

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

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

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

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

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

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



De ambassade van Vietnam

Foto: Sjef Houppermans

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

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



Rue de Suez

Foto: Sjef Houppermans

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

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

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



Le canal Saint Martin

Foto: Sjef Houppermans

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

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

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

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



Rue Beaurepaire

Foto: Sjef Houppermans

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



Rue du Temple

Foto: Sjef Houppermans

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTEN

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAPHIE

Werk van Jean Echenoz

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

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

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

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

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

Nous trois, roman (Minuit, 1992).

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

Un an, roman (Minuit, 1997).

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

Jérôme Lindon (Minuit, 2001).

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

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

**Courir*, roman (Minuit, 2008)

**Des éclairs* (Minuit, 2010)

14 (Minuit 2012)

* vertaling in het Nederlands beschikbaar

Secundaire literatuur over Echenoz

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

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

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

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

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

Andere genoemde publicaties

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

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

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

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

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

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

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

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

Perec, Parijs en de ‘gewone dingen’



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

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

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

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

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

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

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

Lieux

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

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

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

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

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

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

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



Rue du Four

Ills.: commons.wikimedia.org

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

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

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

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

Wasserij

Achtereenvolgens, tussen no. 40 en 46:

Boekwinkel van het lyceum

Georgia (huurovereenkomst aangeboden)

Kapsalon

Fijne kruidenier Jean-Michel

Antiquair

Fruits de mer Vis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

de opticien.” (Perec 1979, 33).

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien

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

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

De datum: 18 oktober 1974

De tijd: 10h30

De plaats: Tabac Saint Sulpice

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

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

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

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

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

Een postwagen.

Een kind met een hond.

Een man met een krant.

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

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

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

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

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

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

Het is tien voor zes

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

Er komt een volle bus 96 langs

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

Er komt een lege bus 63 langs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografie

Perec, Georges :

Espèces d'espaces, Parijs, Galilée, 1974

Je me souviens, Parijs, Hachette, 1978

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

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

L'infra-ordinaire, Parijs, Seuil, 1989

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

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

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

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

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



De stad, het meisje, en de dood.

Figuur 1

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

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

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

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

literatuurcritici zo'n ongunstige naam heeft bezorgd.

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

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

Dickens' Londen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De metropool in verval

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

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

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

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

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

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

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

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

. . .

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

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

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

. . . the Babel din;

The endless stream of men, and moving things,

From hour to hour the illimitable walk

Still among streets with clouds and sky above,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Van stad naar stad

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Figuur 2

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



Figuur 3

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

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

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

LITERATUUR:

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

Slater, Michael, *Charles Dickens*, New Haven & Londen, Yale University Press, 2009

Tambling, Jeremy, *Going Astray. Dickens and London*, Harlow, Pearson Longman, 2009

Welsh, Alexander, "Satire and History: The City of Dickens", *Victorian Studies*, 11/3, 1968, 379-99. Verwerkt in de eerste twee hoofdstukken van Welsh 1971

Welsh, Alexander, *The City of Dickens*, Oxford, Clarendon Press, 1971

Wordsworth, William, *The Prelude: A Parallel Text*, red. J.C. Maxwell, Londen, Penguin, 1986 [oorspr. 1805/06, 1850]

Pearl en de fundamenteën van het Hemelse Jeruzalem



Ms-Cotton-Nero-A-x

Ills.: britishlibrary.typepad.co.uk

Wel duizend maal heb ik horen zeggen

Dat er vreugde is in de hemel en pijn in de hel,

En ik geef graag toe dat het zo is;

Maar niettemin weet ik toch ook maar al te goed

Dat er niemand is in deze wereld

Die ofwel in de hemel ofwel in de hel is geweest,

Noch daarvan kan getuigen op enige andere wijze

Dan als hij heeft horen zeggen of als hij in geschriften heeft aangetroffen;

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

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

Vorm en samenvatting

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

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

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

Apokalyps.

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

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

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

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

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

Bronnen

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

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

Structuur

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

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

aeternitatis) in het Hemelse Jeruzalem.

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

Vreemdeling in het paradijs

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

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

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

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

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

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

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

Landschap als routekaart

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

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

Lapidaire symboliek van het fundament

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

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



Die Pilgerfahrt zum Himmlischen Jerusalem

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

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

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

Anagogie vs. allegorie

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

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

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

NOTEN

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

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

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

[iv] Zie Blanch (1966).

[v] Zie Anon. (1965).

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

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

LITERATUUR

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

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

Press, 1966, 86-97.

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

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

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

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

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

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

De Stad als Vrouw



Amsterdamse stedemaagd op waterkoets. Gravure van A. Blotelingh bij de stadsbeschrijving door T. van Domselaar. Gemeentearchief, Amsterdam Ills.: dbnl.org

Inleiding

In de bloemlezing *Amsterdam, de stad in gedichten* (2005) staat een gedicht van de Joodse schrijver Maurits Mok (1907-1989), getiteld "Regenbogen boven Amsterdam". Het werd voor het eerst gepubliceerd in een bloemlezing van poëzie over deze stad, die in 1975 door de Stadsdrukkerij werd uitgegeven. Het gedicht, dat uit vier zesregelige strofen bestaat, begint aldus:

*Vaak wanneer ik Amsterdam denk, houdt de tijd
zijn loop in, breekt er een stilte aan
waar honderdduizend stemmen in verloren zijn,
begint een onderhuidse wond opnieuw
te bloeden, wordt de horizon
de drempel van een uitgebrand heelal.*

Ook elders in zijn uitgebreide oeuvre noemt de dichter Mok grote getallen die voor hem zwaar beladen zijn: "Nooit zamelt uit de as der zes miljoen", openingsregel uit zijn lange gedicht *Aan de Vermoorden* uit Israël, "met de duizenden voorover in de nacht gevallen" in het gedicht *Mozes Flinker* (1977), *Treblinka* (1977), "martelput in Polen / Achthonderdduizend mensen met de grond / gelijkgemaakt." Ook de 'honderdduizend' in zijn gedicht over Amsterdam vormen een dergelijk beladen getal, dat de Nederlandse geschiedenis voor altijd brandmerkt: de honderdduizend joden die uit de hoofdstad gedeporteerd werden en niet zijn teruggekeerd. De slotstrofe luidt aldus:

*Amsterdam is bewogen bestendigheid,
weemoed op zuilen van rust, een moeder
die om haar levende kinderen
niet één verloren kind vergeet,
stad die morgenlicht en ongedroogde tranen
met regenbogen overspant.*

Niet alleen in de herinnering van de dichter anno 1975 "houdt de tijd zijn loop in" ten aanzien van de oorlogsjaren. Ook poëticaal en literair-historisch is zijn gedicht over Amsterdam een voorbeeld van 'bewogen bestendigheid,' omdat de dichter Mok in de slotstrofe een beeld gebruikt dat al duizenden jaren oud is en steeds weer in de poëzie wordt teruggevonden: de stad (Amsterdam) is een vrouw, "een moeder, die niet één verloren kind vergeet, wier tranen ongedroogd zijn". In zijn poëtische overdenking van de Jodenbuurt (een soort Hooglied op de wijk)

vergeleek Mok deze buurt met 'een vereenzaamde bruid' en besloot dit gedicht met de regel: "Zo peinsde Job eens op zijn vaalt". In zijn slotstrofe over Amsterdam, de wenende moeder, karakteriseert hij zichzelf impliciet als een Jeremia die klaagde over de val van Jeruzalem (587-586 vC), 'nu eens als anonieme verteller, dan weer met de stem van het door onheil getroffen Sion of van de verslagen bevolking' (Klaagliederen-Inleiding in De Bijbel 2004):

*O bonzend hart! o Razend hart!
Ik krimp ineen van pijn!
Ik kan niet zwijgen [..]
Plotseling zijn mijn tenten vernield,
onverwacht mijn tentdoeken gescheurd [..]
Vrouwe Sion kreunt,
zij heft haar handen ten hemel:
'Wee mij! Ik bezwijk in handen van moordenaars
(Jeremia, Klaagliederen 4.19 e.v.)*

De impliciete gelijkschakeling van Maurits Mok en Jeremia is des te treffender wanneer men bedenkt dat Amsterdam allerwegen bekend stond als het '*Jeruzalem van het Westen*' (wat trouwens ook de titel is van de Joods-Amsterdamse roman die Moks mentor en geestverwant Siegfried E. van Praag in 1947 publiceerde).

De geschiedenis van het beeld van de stad als (treurende) vrouw begint niet met de profeet Jeremia. Ook zijn klaagzangen volgden een traditie die teruggaat tot een veel vroegere fase van stedenbouw en poëzie. De oriëntalist Vanstiphout neemt in zijn studie over een Sumerische stadsklacht uit de Oudbabilonische periode: *Turmemuna, of de Nippurklacht* (1983) ons mee terug naar de jaren rond 2000 vC, toen "historische klaagzangen, waaronder die over de stad Nippur, op tabletten werden neergeschreven naar aanleiding van de verwoestingen die de Sumerische steden ondergingen". Tot een vast bestanddeel van dergelijke klachten behoorde een monoloog van de gepersonifieerde stad, die zich in een klacht vereenzelvigde met de lijdende bevolking. In de *Klacht over Nippur* spreekt de stad zelf aldus (vertaling Vanstiphout):

*Helaas! Lierdichters en zangers bezingen mij mijn droevig hart!
Nu is de droefheid veel te groot voor mij;
Dat lot bezingen zij voor mij in tranen.
helaas de pijn die mij doorwondt*

*de smart ervan vertolken zij voor mij.
Mijn bitter lot, mijn stukgereten hart,
mijn zachte "Ach!" zetten zij in tranen om.*

De overeenkomsten in topiek en beeldgebruik tussen Mesopotamische en Oudtestamentische klaagzangen over de val van een stad, soms uitgesproken door de stad zelf, zijn opmerkelijk en vormen een hot issue in de discussies over de onderlinge afhankelijkheid tussen Bijbel en Nabije Oosten in het algemeen. De nu vierduizendjarige geschiedenis van het beeld van de Stad als Vrouw lijkt een voorbeeld van acculturatie te zijn: door culturele overheersing en geografische nabijheid verspreidde in de loop van de tijd het gebruik van dit beeld zich vanuit het Nabije Oosten naar het Westen. In dit artikel zal ik enige hoofdmomenten van deze culturele verspreiding door ruimte en tijd aan de orde stellen.

Griekse Oudheid

Toen ik op zoek ging naar gedichten over steden in de Griekse literatuur stuitte ik al snel op de verzameling van antieke epigrammen, de zogeheten Anthologia Palatina. Het negende boek van deze anthologie bevat een grote hoeveelheid epigrammen (in oorsprong metrische grafinscripties) over Griekse steden, die de ondergang of vernietiging van een stad in klaagtonen bezingen. Verschillende van deze korte gedichten beginnen met een stereotiepe opening: een vraagzin als 'Waar, waar is je schoonheid (je volk, je huizenpracht etc.) gebleven?' In deze stadsepigrammen wordt ofwel de stad als lyrisch jij aangeropen, ofwel de (verwoeste) stad klaagt zelf (als lyrisch ik), zoals ook in een grafepigram de overledene als spreker in de ik-vorm kan worden gepresenteerd. Het grootste deel van deze Griekse stadsepigrammen bestaat uit klaagzangen op een gevallen stad die verwoest werd door oorlog, natuurgeweld (aardbeving, brand, epidemie), of door de tand des tijds. In deze gedichten beklagen bijvoorbeeld het verlaten eiland Delos en verwoeste steden als Sparta, Mycene, Corinthe en Troje hun eigen ondergang. In een meer diachronisch-Griekse benadering van 'the ritual lament in Greek tradition' toonde de Griekse onderzoekster (Alexiou 1974) aan hoe deze poëtische traditie zich in de latere Byzantijnse geschiedenis heeft voortgezet, met name naar aanleiding van de val van Constantinopel (1453), en in de recente geschiedenis tot na de Tweede Wereldoorlog. Ook recente nieuw-Griekse klachten openen meer dan eens met de topische openingsvraag: 'Waar ben je gebleven..?' (het nieuw-Griekse Pou pas, pou pas?)

Historici van de Griekse literatuur benaderden het Grieks-hellenistische epigram

over de val van een stad doorgaans volledig uit de puur Griekse traditie vanaf de val van Troje in de *Ilias* van Homerus. In de reeks met zijn programmatische titel *Biblica et Orientalia* (nr. 44) verscheen in 1993 een monografie getiteld *Weep, O daughter of Zion: A Study of the City-Lament genre in the Hebrew Bible*. De auteur (F.W. Dobbs-Allsopp) verwees, naar mijn mening volledig terecht, naar de overeenkomsten tussen het genre van de 'Griek lament' en de bijbelse en Mesopotamische 'city laments'. Dobbs-Allsopp signaleerde de typologische, situationele en textuele parallellen tussen de Griekse en de Oriëntaalse traditie en sprak voorzichtig van affiniteit die "piques one's curiosity".



Tyche van Antiochië
Ills.: nl.wikipedia.org

Het aannemen van invloed uit het Nabije Oosten op het lamentatieve aspect van latere Grieks-Romeinse stadspoëzie (te beginnen met de klaagzangtragedie *De Perzen* van Aeschylus) wint aan waarschijnlijkheid wanneer men ook de materiële cultuur als context in het onderzoek betreft. In een recente, lijvige, archeologische studie *Die Personifikation der Stadt Antiocheia. Ein neues Bild für eine neue Gottheit* is de archeologe Marion Meyer de geschiedenis nagegaan van de zogeheten 'Tyche [Fortuna] van Antiocheia', door de auteur omgedoopt tot stadsgodin van Antiochië. Het betreft hier een vroeg-hellenistisch standbeeld van en voor de stad Antiochië, dat in 300 vC werd opgericht en, zoals blijkt uit mededelingen van reizigers, tot in de zesde eeuw nC in Antiochië bewaard en bekend is gebleven. Wat de afgebeelde vrouw als stedemaagd typeert is de muurkroon (corona muralis) die zij op het hoofd draagt. Deze stamt volgens Marion Meyer niet uit een Griekse traditie, maar is vooraziatisch van oorsprong.

Zij vormt een afspiegeling van de rol van godinnen/koninginnen bij de bescherming van steden in het Nabije Oosten. Het beeld van de Griekse stadsgodin van Antiochië lijkt het resultaat te zijn van een acculturatieproces in een van de hellenistische koninkrijken. Dit is dezelfde tijd en regio waarin de traditie van Griekse lamentatieve stadsepigrammen begint; als vroegste voorbeeld wordt het epigram vermeld op de val van de Griekse stad Corinthe (146 vC) van de hand van de Griekse dichter Antipater van Sidon (stad gelegen in het huidige Nabije Oosten, c.q. Libanon). Het beeld van de stadsgodin van Antiochië kent talrijke kopieën en navolgingen, ook in klein formaat (tafelzilver, beeldenaars op munten). De historisch belangrijkste ontwikkeling is dat het beeld heeft geleid tot de creatie van de met muurkroon getooide godin Roma (dea Roma) die als 'getorende' (turrita) speciaal werd vereerd in Klein-Azië. Op dit punt had de archeologe haar these kunnen versterken met een cross-culturele verwijzing naar de Grieks-hellenistische traditie van het stadsepigram en naar de personificatie van de stad Rome als godin in de Latijnse literatuur.

Romeinse traditie

Een muurkroon dragende, oriëntaalse godin verschijnt voor het eerst in de Romeinse poëzie bij de dichter Lucretius (1e helft van de 1e eeuw vC). In zijn leerdicht *De Rerum Natura* ('Over de natuur van de dingen') vermeldt hij de eredienst van de Klein-Aziatische Moedergodin Cybele, die zich over de hele wereld heeft verspreid (in het jaar 201 vC arriveerde zij te Rome). Hij beschrijft haar cultusbeeld en processie in de volgende termen (2.606-609):

*zij hebben met een murenkroon haar hoofd getooid,
daar zij ommuurd op hoge plaatsen steden draagt.
Daarom wordt nu met deze kroon haar godenbeeld
over de wijde wereld eerbiedig rondgedragen.*

Uit de verdere beschrijving, waarin sprake is van Phrygische priesters, blijkt dat de Romeinse dichter zich bewust was van de oriëntaalse, Klein-Aziatische afkomst van deze Cybele, die ook inderdaad in andere bronnen vermeld wordt als beschermgodin van de steden Sardes en Smyrna in Klein-Azië. Deze verwijzing naar de oosterse stadsgodin werd nagevolgd door de dichter Vergilius in zijn epos *Aeneis* (6.781-787). Laatstgenoemde versregels vormen een sleutelpassage die zeer specifiek heeft bijgedragen tot de verspreiding van het beeld van de stad als vrouw. Vergilius droeg in een epische vergelijking de verschijning van de Phrygische moedergodin getooid met torenkroon over op de stad Rome en wel in

een lofprijzing, zodat de Stadsgodin vanaf die tijd in een tweevoudige toepassing haar entrée in de literatuur en beeldende kunst kon maken, zowel klagend (beklaagd) om haar neergang als jubelend (bejubeld) om haar opgang. De sleutelpassage bij Vergilius, waarin vader Anchises de toekomst van Rome voorspelt, luidt aldus

*Zoon, onder zijn gesternte zal het vermaarde Rome
zijn rijk over heel de aarde, zijn roem tot de hemel doen groeien
en als eenheid zijn zevental heuvels met muren omringen,
rijk aan helden: zoals de Phrygische moedergodin die,
getooid met haar torenkroon, op een wagen rijdt door de steden,
blij om haar goddelijk nakroost, haar talloze kinderen omarmend,
alle hemelbewoners die tronen op de Olympus.*

Toch komt het beeld van de stad als vrouw (of van de vrouw als stad) bij Vergilius ook in negatieve, weeklagende context voor. Als omstanders zien hoe de Carthaagse koningin Dido zich in het zwaard heeft gestort, leidt dit tot de volgende collectieve reactie (*Aeneis* 4.663-683):

*[..] Men schreeuwt door het hele paleis, met grote snelheid
spreidt zich het nieuws door de stad, de bevolking raakt buiten zinnen:
klaagzangen, weeklachten, krijgende stemmen van vrouwen weerklinken
luid in de huizen, de wijde lucht weergalmt van het rouwen;
het leek of een vijand was binnengestormd, het hele Carthago
of het vroegere Tyrus bezet werd en vurige vlammen
kronkelden langs en over de huizen van goden en mensen.*

[..]

Anna tot de stervende Dido:

*Zuster, door je te doden heb je ook mij, de bevolking,
de Tyrische vaders gedood, en je stad.*

De dichter localiseert deze volledige identificatie van vorstin en stad bij deze zelfvernietiging behalve in Carthago ook in het Nabije Oosten ('het vroegere Tyrus, de Tyrische vaders', de havenstad Tyrus ligt in Libanon).

Het lofdicht op de stad gaat in de Romeinse keizertijd een belangrijke plaats innemen in de retorische theorie en praktijk (zowel in de poëzie als in prozaredevoeringen). In het genre van de 'éloge des cités' (titel van het hoofdstuk

dat Laurent Pernot aan dit onderwerp wijdde in zijn omvangrijke studie over de retoriek van de lofprijzing in de Grieks-Romeinse wereld) komt men ook diverse voorbeelden tegen van de stad als lyrisch ik naast de apostrophe tot de stad als lyrisch jij. Pernot laat duidelijk zien dat het prijzen van de stad de retorische topoi volgt van het prijzen van een persoon. De stad wordt gezien als een collectief personage. De personificatie leidt tot een vrouwenfiguur (mede omdat Latijnse stedennamen evenals bijvoorbeeld namen van deugden vrouwelijk van grammaticaal geslacht zijn). De stad wordt voorgesteld als wat men later zal noemen: stedemaagd, geprezen in zogeheten stededichten.

Waar de idee van Stad als collectief personage overheerst, lijkt het omgekeerde gebruik van het beeld van de Vrouw als Stad te worden afgeremd. De vergelijking van een individu met een stad is althans in de Grieks-Romeinse literatuur uiterst zeldzaam. Ik kwam slechts enkele voorbeelden tegen in hyperbolische of komische context van komedie, liefdeselegie of epigram. Bijvoorbeeld de verliefde soldaat die opscheept over zijn 'verovering' van de geliefde die 'belegerd' wordt, de komische vergelijking bij Plautus (*Cistellaria* 80-81) van een hoer met een rijke stad: beide kunnen niet rijk blijven zonder veel mannen. In zijn *Aeneis* beschrijft Vergilius een bokswedstrijd waarin "de ander, alsof hij een hoog ommuurde stad wil bestormen...overal zoekt naar een open doorgang" (*Aeneis* 5.439-442). De hyperbolische epische vergelijking van Vergilius heeft een humoristisch effect, zeker bij lezers die zich verlustigen in de epische verslagen en vergelijkingen van de huidige sportjournalistiek. De Romeinse epigrammendichter Martialis schreef in Spanje aan zijn geliefde (12.21.9-10): "Jij verzacht voor mij het gemis van de hoofdstad. / Jij in je eentje bent voor mij Rome". Toen Ovidius in de *Tristia* (1.3.21-26) het rouwbeklag van zijn familie en vrienden bij zijn vertrek als balling uit Rome vergeleek met de weeklachten om de val van Troje, had hij wel de goede smaak en behoedzaamheid om deze vergelijking, die als enigszins overdreven en potsierlijk zou kunnen overkomen, te neutraliseren met de kanttekening "als ik tenminste bij iets kleins grote voorbeelden mag gebruiken" (si licet exemplis in parvo grandibus uti). Ik heb deze kanttekening node gemist toen de dichteres Judith Herzberg in haar bundel *Klaagliedjes* (2011) de *Klaagliederen* van Jeremia omdraaide (zie de Verantwoording: "De eerste twee zinnen daarvan, Aleph en Beth, vergelijken de vernielde stad Jeruzalem met de toestand van een weduwe"). De omgedraaide Klaagliedjes beginnen aldus:

Als een vernielde stad die ooit vol pracht

en leven was, zit zij daar, verloren, armlastig.

Ondanks de opkomst van de eufore, retorische traditie van de lofzang, blijft ook het lamentatieve aspect van de Stad als Vrouw in de Romeinse poëzie gehandhaafd. In de Latijnse epiek wordt de godin Roma tweemaal als sprekend personage ten tonele gevoerd. Allereerst beschrijft Lucanus in zijn epos over de burgeroorlog tussen Caesar en Pompeius (*De Bello Civili* 1.183 e.v.) hoe een bedroefde, klagende godin Roma aan Caesar verschijnt als hij de Rubico wil overtrekken):

*[..] Zodra men bij de kleine Rubico aankwam,
verscheen in de duistere nacht aan de legeraanvoerder het heldere,
uiterst bedroefde beeld van de bevende moederstad, Roma:
over de torenkroon hingen haar grijze haren omlaag en
losgerukt, met ontblote armen stond zij daar vóór hen.
Snikkend nam zij het woord: 'Waarheen willen jullie nog verder..*

De laat-Romeinse dichter Claudius Claudianus introduceert op vergelijkbare wijze een klagende godin Roma als de stad door hongersnood gekweld wordt (*De bello Gildonico* 1.16 e.v.):

*Roma, de ondergang vrezend, door graangebrek uitgemergeld,
haastte zich naar de drempel van de hemelhoge Olympus [..]
Als zij ten slotte de hemel bereikt heeft en zich voor de knieën
stort van de Donderaar, begint zij bedroefd de volgende weeklacht:
[..]*



Godin Roma

Ills.:

De Latijnse stadspoëzie, die vooral aan de stad Rome is gewijd, laat een historische ontwikkeling zien van het begrip 'stad', die ook van invloed is op de metaforische aanduiding van de stad als persoon. In het republikeinse Rome (evenals in het democratische Athene) verwijst de stad primair naar het conglomeraat van burgers dat door de personificatie wordt gerepresenteerd. Incidenteel kan het menselijk lichaam als vergelijkingsbeeld dienen voor de politieke gemeenschap van de polis als organisme. Concrete delen van de stad worden dan met lichaamsdelen vergeleken: de leiding bevindt zich in het hoofd als in een burcht (aldus Cicero). Zo spreekt de Romeinse geleerde Marcus Varro over zijn ideale, organische stad Marcopolis: de poorten zijn zintuigen, de waterleidingen zijn aderen en de riolen zijn ingewanden (*sensus portae, venae hydragogiae, cloaca intestini*). Varro's metaforen doen sterk denken aan huidige termen als 'verkeersaders, verkeersinfarct'. Terwijl bij de Romeinse geleerden de stad als lichaam een politiek-filosofische toepassing krijgt, geeft Vergilius een veel concretere, plastische uitwerking van de stad als 'body' of organisch bestuurslichaam. Venus beschuldigt de godin Juno in de volgende woorden (Aeneis 5.784-788):

*Jupiters macht noch het fatum is in staat om haar te kalmeren.
Zij vindt het niet genoeg om met vijandige moordzucht
de stad uit het Phrygische volk te hebben verslonden, haar resten met
elke kwelling te straffen: zij vervolgt as en botten van Troje!
Laat zij zelf maar weten waarom ze zo razend tekeergaat.*

In de keizertijd roept 'Stad' eerder het conglomeraat van gebouwen op. Hoewel men het beeld van de stad als vrouw zal blijven gebruiken, zullen de toepassingen uiteraard veranderen met de historische veranderingen van de concrete stad en van het begrip 'stad'.

Vroeg-moderne en moderne tijd

Onder invloed van de traditie van de *laudes Romae* ('lofprijzing van Rome') ontwikkelde zich de Middeleeuwse stedenlof. Ook in de Renaissance bleef het stedendicht een druk beoefend poëtisch-retorisch genre zowel in het Latijn als in de Europese landstalen. Zo beschrijft Vondel in zijn *Inwydinge Van Het Stadthuis t' Amsterdam* (1655) de afbeelding van de Stedemaagd op de oostelijke gevel met de volgende woorden (703-706):

*Het ooster voorhoofd draeght hier moedt op Amsterdam,
Een dochter, voortgeteelt uit Aemstels gryzen stam,
En endelijck gekroont, door 's Keizers gunst en handen,
Met zulck een hoofdcieraet, de zon der Duitsche landen.*

Ook de lamentatieve versie van het stededicht heeft zich voortgezet, bijvoorbeeld in de vele gedichten die na de grote brand van Londen (1666) werden geschreven zoals, *Londons Lamentations to her Regardless Passengers* (1667):

*Why do you slight me thus, and pass me by,
Spurs my neglected, dusty Misery?
You that have laid me in the fatal Urn
Of Sin, and seen me there to ashes burn:
[..] can you pass me by,
And yet not at my Ruines wet your eye?*

Een als moederfiguur voorgestelde personificatie van de City neemt hier het woord; zij is ook afgebeeld als zodanig op het basreliëf van het Fire Monument dat deze catastrofale brand gedenkt. De beide tradities van de lofzang en de klaagzang verbonden met de stedemaagd hebben zich tot op de dag van vandaag voortgezet. Een bekend voorbeeld is de gravure met de Leidse stedemaagd te midden van het puin van de kruitramp (1807). Het recentelijk gerestaureerde zandstenen beeld van de Amsterdamse Stedemaagd is te zien naast de hoofdingang van het Vondelpark, kant Leidseplein. Het beeld van de treurende Alcmaria te Alkmaar (met gedicht van A. Roland Holst) herdenkt de gevallen in de Tweede Wereldoorlog, evenzo te Bentveld (waar de oprichting gepaard ging met protesten van buurtbewoners over de halfblote vrouw).

De traditie van de Stedemaagd kreeg op den duur een ietwat oubollig karakter. Zij verscheen meer dan eens met kroon en wapenschild op het toneel, sprak heilwensen uit bij statiebezoeken of jubilea en figureerde in actuele spotprenten. Het stededicht als literair genre, een vorm van gelegenheidspoëzie, werd en wordt nog steeds druk beoefend, in populaire liederen, cabaretliedjes en lichtere gedichten: van 'Aan de Amsterdamse grachten', of 'geef mij maar Amsterdam', 'Stad als een oude actrice' (Hans Andreus over Amsterdam), of in een meer concrete, plastische vorm (Pierre Kemp over Maastricht):

De blauwe dijen van de huizen blonken.

*De ronde borsten van de bruggen zonken.
Er zwol een naam uit iedere stratenvouw
mijn zoekende ogen langs. Die naam was: Vrouw!*

In al deze genoemde voorbeelden werd de stad nog ervaren als een beschermende gemeenschap die aan haar burgers identiteit, fierheid en een thuisgevoel schonk, vgl. Maurits Mok over Hoorn: “een kleine stad, een oude moeder die haar kinderen niet los kan laten”. Vaak maakte men in deze gedichten trots melding van beroemde ingezetenen. Zo noemde men in lofdichten op de stad Utrecht vroeger de schilder Jan van Scorel, later Kardinaal de Jong en tegenwoordig Marco van Basten.

In de grote Europese landen groeiden vanaf de 17e-18e eeuw de (hoofd)steden uit tot wereldsteden (metropolen als Parijs, Londen en vanaf eind 19e eeuw Berlijn), die zich nu over de gehele aardbol hebben verspreid. Er ontstond een geheel andere, (negatieve) thematische soort van poëzie, die in Frankrijk begint met Baudelaire en in Duitsland ‘Großstadtlyrik’ wordt genoemd. De Nederlandse literatuurgeschiedenis kent dit genre niet bij gebrek aan echte wereldsteden. Het gebruik van het beeld van de Stad als Vrouw sluit zich bij deze ontwikkeling in urbanisatie aan, bijvoorbeeld in het gedicht van de Oost-Duitse auteur Wolfgang Borchert, getiteld *Großstadt*:

*Die Göttin Großstadt hat uns ausgespuckt
in dieses wüste Meer von Stein.
Wir haben ihren Atem eingeschluckt,
dann ließ sie uns allein.*

Die Hure Großstadt hat uns zugeplinkt –
an ihren reichen und verderbten Armen
sind wir durch Lust und Leid gehinkt
und wollen kein Erbarmen.

Die Mutter Großstadt ist uns mild und groß –
und wenn wir leer und müde sind,
nimmt sie uns in den grauen Schoß–
und ewig orgelt über uns der Wind.

Zoals blijkt uit het in de aanvang geciteerde gedicht van Maurits Mok is de lamentatieve zang over/van de Verwoeste Stad altijd levend gebleven, vierduizend

jaren lang. Zolang er steden bestaan, zijn zij verwoest en is hun verwoesting in klaagzangen betreurd: Nippur, Jeruzalem, Corinthe, Rome, Constantinopel, Londen, Amsterdam, en bijvoorbeeld ook de Duitse stad Dresden die aan het eind van de Tweede Wereldoorlog in een vuurzee van bombardementen werd vernietigd, zoals de Nederlandse dichter Theo Verhaar herdacht in Dresden '93:

*Het is de dag
die begint.
Niet ik.*

Het is de dag
die valt over Dresden,
stad zonder gezicht,
maar met voorname trekken..

[..]
Brokstukken.
Vleeswaren uitgesteld
in de vitrine
van een plastisch chirurg

die lichaam en ziel
van de Frauenkirche restaureert,
er een wezen van maakt,
tot verdringing in staat.

Volg je de zijarmen,
zijn de straten mager en lang,
alsof ze in conditie willen blijven.

Op elke hoek
vind je sigarettenautomaten.
De longen met muntstukken gevuld.

Bibliografie (in volgorde van brongebruik):

Maurits Mok - Nummer, *Dimensie* 3,9, oktober 1978

Maurits Mok, *Gedichten van zestig tot zeventig*, Amsterdam, 1977

Julie Galambush, *Jerusalem in the Book of Ezekiel. The City as Yahweh's Wife*, Atlanta, 1992

Barbara Bakke Kaiser, "Poet as Female Impersonator: The Image of Daughter Zion as Speaker in Biblical Poems of Suffering", *Journal of Religion* 67, 1987, 164-182

H.L.J. Vanstiphout, "Een Sumerische stadsklacht uit de Oudbabylonische periode: Turmenuna, of de Nippurklacht", in: K.R. Veenhof, *Schrijvend verleden. Documenten uit het oude nabije Oosten vertaald en toegelicht*, Leiden, Ex Oriente Lux, Zutphen, 1983, 330-341

F.W. Dobbs-Allsopp, *Weep, O Daughter of Zion: A Study of the City-Lament Genre in the Hebrew Bible*, *Biblica et Orientalia* 44, Rome, 1993

Karelisa Hartigan, *The Poets and the Cities, Selections from the Anthology about Greek Cities*, Meisenheim am Glan, 1979

Kristoffel Demoen, "Où est ta beauté qu'admiraient tous les yeux?". La ville détruite dans les traditions poétique et rhétorique, in: id., *The Greek City from antiquity to the present: historical reality, ideological construction, literary representation*, Leuven, 2001, 103-125.

Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek tradition*, Cambridge, 1974, 83-102): "The historical lament for the fall or destruction of cities"

Marion Meyer, *Die Personifikation der Stadt Antiocheia. Ein neues Bild für eine neue Gottheit*, Berlin/New York, 2006

Laurent Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Parijs, 1993, deel 2, 178-21: "l'éloge des cités".

Jo Heirman, "Sex and the City en andere metaforen. De stad als metafoor in de archaische Griekse lyriek", *Lampas*, tijdschrift voor classici 44.3, 2011, 195-210

W. Hutton, *Describing Greece. Landscape and Literature by Pausanias*, Cambridge, 2005, 127-174: *City descriptions*

Catharine Edwards, *Writing Rome. Textual Approaches to the city*, Cambridge, 1996

Piet Schrijvers, "Rome, poëtisch bezongen", in: Charles Hupperts-Elly Jans, *Laus Romae. Hoofdstukken uit de geschiedenis van Rome*, Leeuwarden, 2010, 160-172

Michael Roberts, "Rome Personified, Rome Epitomized: Representations of Rome in the Poetry of the Early Fifth Century", *American Journal of Philology* 122, 2001, 533-565

Michael Gassenmeier, *Londondichtung als Politik. Texte und Kontexte der City Poetry von der Restauration bis zum Ende der Walpole-Ära*, Tübingen, 1989, ch. 4: "London im nonkonformistischen After The Fire-Gedicht [1666]"

Frans P.T. Slits, *Het Latijnse stededicht*, diss. Nijmegen, 1990

F. Sengle, "Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema

der neueren deutschen Literatur", *Studium Generale* 16, 1963, 619-631
Karl Riha, *Deutsche Großstadtlyrik, Eine Einführung*, München, 1983
Google, sub voce 'stedemaagd'

Vitruvius en de steden in Neder- Germanië



Afb.1. Stadsmuur Xanten

Inleiding

Hoe Romeinse steden er uitzagen is algemeen bekend. Zelfs op basisscholen wordt reeds aandacht besteed aan het dagelijks leven van de Romeinen. Tal van media houden zich bezig met het Romeinse stedelijk leven, van Asterix tot en met Archeon. Het algemene beeld: huizen, geplaveide straten, tempels, amfitheatres, triomfbogen, stadsmuren en aquaducten, bewoond door mensen in toga en wapenrusting, omringd door slaven.

Dat wij goed bekend zijn met deze verschijningsvorm komt doordat we tot op de dag van vandaag zeer veel overblijfselen van deze steden kunnen zien. Veel mensen gaan niet alleen voor de zon op vakantie naar Italië, Griekenland en Turkije. Grote steden als Pompeji en Efeze zijn en worden zeer grondig onderzocht en leveren uitgebreide stromen aan publicaties.

Wat werd echter in de oudheid zelf over steden en hun architectuur geschreven? Weinig. Het belangrijkste werk is het werk *De architectura* van Marcus Vitruvius Pollio (± 85-20 v.Chr.). Het bestaat uit tien delen en is opgedragen aan keizer Augustus.

In de middeleeuwen maar vooral in de Renaissance gold Vitruvius als een autoriteit op het gebied van architectuur. De door hem aangegeven maatverhoudingen werden maatgevend en bij voorbeeld Leonardo da Vinci creëerde de zogenaamde Vitruviusman - bij de ideale man kan om de tenen en vingers een cirkel getrokken worden waarvan de navel of de geslachtsdelen het middelpunt vormt; deze Vitruviusman is ook afgebeeld op de Italiaanse 1 euromunt. Later onderzoek heeft aangetoond dat *De architectura* vooral als literair werk gezien moet worden. Zo valt op dat hij veel aandacht besteedt aan fraaie bouwwerken. Er is echter ook heel veel wat hij niet bespreekt: amfitheaters (wel theaters!), stadspoorten, wegen, bruggen, tunnels en riolen. Ook stadsplanning komt slechts summier aan bod en militaire bouw in het geheel niet. Berekeningen spelen een marginale rol. Ook dit maakt dat het werk van Vitruvius vooral een literair werk is, en geen "handboek voor ingenieurs".

Aangezien Vitruvius leefde in de 1^e eeuw v.Chr. volgt hieruit dat rond het begin van de jaartelling zijn werk af was. Precies in die periode begon het Benedenrijns Laagland binnen de invloedssfeer van Rome te komen. De laatste jaren zijn we veel te weten gekomen over de steden van Neder-Germanië: Keulen, Xanten, Nijmegen, Voorburg, Tongeren en Maastricht. Zijn bij deze steden, gelegen in een uithoek van het Romeinse Rijk, elementen van het werk van Vitruvius terug te vinden of volgden de stadsplanners en bouwmeesters hier andere regels en richtlijnen?

Waarover Vitruvius spreekt

Onherbergzaam

Volgens Vitruvius kan een stad niet overal worden gesticht, maar moet een gezonde plek worden gezocht:

"Deze moet hoog liggen, vrij zijn van nevel en rijp, niet op een hete of koude hemelstreek zijn gericht maar op een gematigde; verder moet de nabijheid van moerassen moet worden vermeden." [i]

Daar Vitruvius ook geneeskunde heeft gehad bij zijn opleiding als architect, neem ik aan dat deze aspecten erop neerkomen dat een stad in een gezonde omgeving moet liggen. Vitruvius pleit dan ook voor een stad waar het niet te warm, niet te koud en niet te vochtig is. Hij is een voorstander van koelte; het zuiden is een minder gunstige richting en het westen het meest verkeerd. De gezondheid van plaatsen kan, volgens antieke opvattingen, ook worden afgeleid uit de levers van

daar levende dieren. Is de lever goed en gezond, dan kan men daar kennelijk goed leven.

Is Neder-Germanië een gezonde plaats om daar een stad of nederzetting te stichten? Een nederzetting of stad moet in principe aan vijf voorwaarden voldoen om te kunnen voortbestaan:

1. infrastructuur,
2. landbouwgrond (of een voedselaanvoerplaats),
3. drinkwater,
4. werkgelegenheid
5. de mogelijkheid tot verdedigen.

Is aan deze voorwaarden voldaan (Vitruvius noemt in I.5.1 twee van deze voorwaarden, nl. infrastructuur en landbouwgrond), dan kan een nederzetting of stad worden gesticht. Of het een hoge of een lage plaats is, of het klimaat warm of koud is, is minder belangrijk. Daardoor kon het gebeuren dat men in de meest onherbergzame gebieden binnen (en buiten) het Romeinse Rijk toch nederzettingen aantrof, zoals bijvoorbeeld op de Friese terpen. Een stad ligt ook niet altijd hoog, zij het dat een stad wel altijd hoger ligt dan de rivier waar zij aan ligt. Maar de grootste steden van het Romeinse Rijk liggen aan rivieren of aan zee, en erg hoog is dat niet. Uit archeologisch onderzoek is gebleken dat de Bataven liever aan de rivier woonden waar aan bovenstaande voorwaarden werd voldaan dan aan de hogere gedeelten tussen de rivieren in. **[ii]** Riviersteden en legerkampen langs de Rijn lagen nergens hoog. Nevel en rijp waren hier volop aanwezig en nergens binnen het Romeinse Rijk was het klimaat kouder. Bovendien waren vooral de legerkampen aan alle kanten omgeven door moerassen. Of ook naar levers is gekeken is niet bekend, maar aangezien hier wel dieren konden leven neem ik aan dat het gebied niet àl te ongezond was.

Stormrammen

In Vitruvius' boek I.5 komen de verdedigingswerken aan bod:

“Verder moeten de torens naar de buitenzijde uitsteken, zodat de vijand die de muur in stormloop wil naderen vanaf de torens links en rechts in zijn ongedekte flank door projectielen wordt verwond [...] de muur moet rondom op steile hellingen aansluiten, en wel zo uitgekiend dat de wegen naar de poorten niet rechtuit lopen, maar in een bocht naar links. Wanneer men ze namelijk zo aanlegt, zal een aanvaller zijn rechterkant naar de muur houden, de zijde die niet door het schild wordt beschermd. Overigens moet men de steden niet vierkant

aanleggen of met uitspringende hoeken, maar met rondingen, zodat de vijand van verschillende punten is waar te nemen. In steden waar hoeken uitsteken is de verdediging immers lastig, omdat de hoek de vijand eerder beschermt dan de stedeling [...]. De torens moeten rond of polygonaal worden aangelegd. Vierkante torens worden namelijk door belegeringsmachines eerder open gebeukt, omdat de stormrammen door hun stootkracht de hoeken breken. In ronde constructies drijven de stenen echter als wiggen naar het middelpunt en kunnen geen schade aanrichten.” [iii]

Vitruvius spreekt hier alleen over muren en torens met een verdedigingsfunctie. Er waren echter steden, onder andere in Gallië (bij voorbeeld Trier) die helemaal geen stadsmuren, laat staan torens hadden; andere steden hadden muren die niet geschikt waren voor de verdediging van de stad tegen agressieve aanvallers. Een goed voorbeeld is Xanten. We mogen aannemen dat deze colonia-stad afdoende was beschermd in de vreedzame tijd (± 100) waarin de stad werd gesticht; de (Germaanse) vijand moest eerst de Rijn oversteken alvorens de stadsmuur te bereiken, maar de torens hebben niet het vermogen een stad te verdedigen zoals Vitruvius voorschrijft. Bovendien zijn de torens hier vierkant, hetgeen regelrecht ingaat tegen het advies van Vitruvius.

In Xanten vertonen de wegen geen van alle een duidelijke knik naar links van de stad uit gezien, maar ze lopen er lijnrecht naar toe, zij het dat de noordwestelijke uitvalsweg een flauwe afwijking heeft, die echter nauwelijks de extra bescherming biedt die Vitruvius aangeeft. De weg moest hier naar links afbuigen om aan te sluiten op de limesweg. In Voorburg vertoont in ieder geval de weg vlak voor de Heliniumpoort echter wel een duidelijke knik, hetgeen erop zou kunnen wijzen dat hier het advies van Vitruvius, of van een andere stadsplanner, wel is opgevolgd. Later in de oudheid, wanneer steden het karakter van vestingen krijgen, zien wij steden die veel meer de adviezen van Vitruvius benaderen: ronde torens op steile hellingen, zoals bij voorbeeld Maastricht (*afb.2a*). In Keulen is er nog een te zien (*afb.3a*).



Afb. 2. Maastricht



Afb. 3. Römerturm Keulen

De vierkante vorm in het grondplan, die Vitruvius afraadt, is echter overal gemeengoed; de militaire kampen hebben bijna altijd een vierkante vorm, zij het met afgeronde hoeken. Geconstateerd moet worden dat de aanwijzingen van Vitruvius in het geval van Xanten op het gebied van de inrichting van de verdedigingswerken niet zijn opgevolgd. Men vond het kennelijk niet nodig. In andere gevallen, zoals Keulen en Maastricht, dat pas in de onrustige 4e eeuw een plaats van betekenis werd, zien we veel meer verdedigingswerken, zoals Vitruvius die beschrijft en die kennelijk hun nut in de praktijk hebben bewezen.

Windrichtingen

In boek I.6 beschrijft Vitruvius in welke richting de straten moeten lopen als de stad wordt aangelegd.

“Volgens deze methode zal uit de woningen en straten hinderlijke windsterkte zijn buitengesloten. Wanneer de brede straten immers loodrecht op de richting van de winden worden aangelegd, zal hun vaart vanuit de open ruimte van de hemel, en hun aanhoudend waaien, als het ware opgesloten raken in de nauwte van de straatjes, en daar met nog heftiger kracht tekeergaan. Daarom moet de ligging van de openbare wegen zijn afgewend van de richtingen van de winden, zodat deze bij hun nadering op de hoeken van de huizenblokken worden gebroken en teruggeslagen, en zich daardoor verstrooien.” [iv]

Vitruvius schrijft dat een stad niet op een koude of hete hemelstreek moet zijn gericht maar op een gematigde. Zou hij bedoelen dat een stratennet niet noord-(koud) -zuid (heet) moet lopen? Vergeleken met het Middellandse Zee-gebied is in noord-Europa zuid niet heet, hooguit warm. In het centrale deel van het Romeinse

Rijk is het zuiden inderdaad heet, maar het noorden koel. Mogelijk bedoelt hij dat straten nooit exact noord-zuid moeten lopen, maar altijd een afwijking, gedraaid ten opzichte van noord en zuid, dus min of meer zuidwest-noordoost of, zo men wil, noordwest-zuidoost. In dat geval krijgt een stad noch de maximale hitte uit het zuiden, noch de maximale koude wind uit het noorden. Vooralsnog lijkt mij dit de meest logische verklaring.

In Keulen lopen de *cardines* exact noord-zuid, dus in dit geval is de derde interpretatie van Vitruvius niet uitgevoerd. De oever van de Rijn en de daaraan parallel lopende limesweg maakten een noordzuid-ligging vrijwel onvermijdelijk. Ook op andere plaatsen werden de nederzettingen, legerkampen en steden gericht naar de ligging van de hoofdweg en de rivier. In latere stadia echter kon het voorkomen dat een stad of legerkamp een andere oriëntering kreeg. Men kan menen dat hier Vitruvius in praktijk is gebracht, maar de limesweg liep ook naar het noordwesten en de forten kunnen ook gewoon uit praktisch oogpunt de weg gevolgd hebben. Maar Voorburg, dat in de tijd van Domitianus (\pm 90 n.Chr.) de weg gevolgd had met woonblokken en straten die dus aangepast waren aan de loop van de weg, kreeg na de verheffing tot stad door keizer Hadrianus in 122 n.Chr. een andere oriëntatie. Er komen drie redenen in aanmerking voor deze ingrijpende verandering: een betere oriëntatie op de heersende westelijke en noordwestelijke windrichting, de aanwijzingen van Vitruvius of aanpassing aan lokaal gebruik. Gebleken is dat de gebouwen die bij de Cananefaten - de inheemse, Germaanse bevolking - al in de prehistorie in gebruik waren noordwest-zuidoost gericht waren.**[v]**

Lauwwarm en gloeiend

In het verlengde van de oriëntering van straten ligt de oriëntering van huizen. Vitruvius schrijft in boek VI dat huizen in het noorden anders gebouwd moeten worden dan in het zuiden; ieder klimaat vergt een ander type huizenbouw.

“In het noorden lijkt het vereist huizen gewelfd te maken, niet open maar zoveel mogelijk gesloten en gericht naar de warme kant.” **[vi]**



Afb. 4. Huis Voorburg

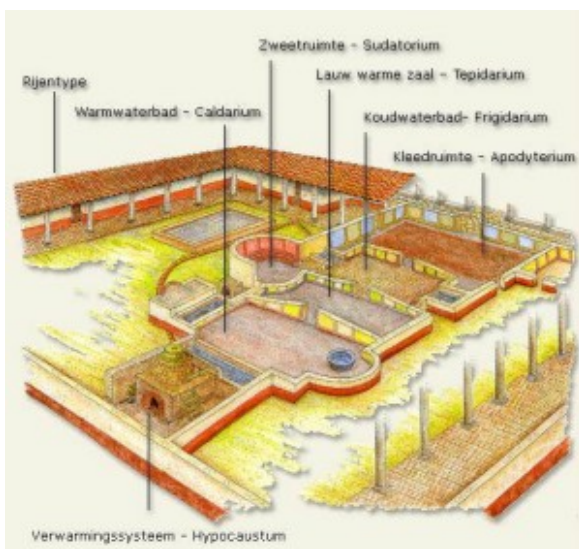
In Noord-Europa zijn geen gewone 'atrium'-huizen, d.w.z. huizen met een voorhal en 'compluvium', een dakopening om regenwater door te laten (zoals gebruikelijk in Pompeji) aangetroffen. Wel had de commandantswoning van de legioensnederzetting in Nijmegen een 'compluvium' met een corresponderend 'impluvium' (bassin voor regenwater).**[vii]** De 'villae rusticae' (boerenbedrijven) hebben een gesloten karakter en 'compluvia' komen hier niet voor. Binnen de steden volgen de huizen - onvermijdelijk - de straten. In Voorburg (afb.4) blijkt dat de kavels waarop de huizen staan zijn opgedeeld in huizen met tuinen; de tuinen liggen ruggelings tegen elkaar. In grotere steden, zoals Xanten, zijn de kavels groter; in een gereconstrueerde 'insula' (huizenblok) zijn de kavels gescheiden door woningen die met hun achtertuinen haaks op de overige huizen staan. 'Insula'-huizen waren in Voorburg dus ook op het noorden gericht, en in Xanten naar alle kanten gebouwd en niet alleen op het noordwesten/zuidoosten. Huizen van rijkere inwoners bevonden zich in Xanten met name aan de westzijde.**[viii]** Vitruvius noemt een plaats op het westen een ongunstige plaats doordat het 's ochtends al lauwwarm is, 's middags heet en 's avonds gloeiend.**[ix]** Als hij hiermee de situering van deze huizen in deze steden bedoelt gaat dat niet op; er is sprake van een koel klimaat en de westenwind waait de rook en andere luchtvervuiling weg. Hier kan dus gesteld worden dat het citaat van Vitruvius niet opgaat als we deze interpretatie van 'situering op het westen' volgen.

Reuvenbaden

Badhuizen of thermen waren openbare badgebouwen, enigszins vergelijkbaar met onze sauna. Behalve reiniging van het lichaam kon men ook aan sport doen en de grotere thermen beschikten tevens over een bibliotheek. Na binnenkomst en uitkleden in de kleedkamer kwam men in het warmwaterbad ('caldarium'),

vervolgens in de warmwaterzaal ('tepidarium'), eventueel nog zweten in het 'sudatorium' en daarna een koudwaterbad in het 'frigidarium'. Over badgebouwen zegt Vitruvius dat een 'zo warm mogelijke plek' moet worden uitgezocht, afgekeerd van het noorden of noordoosten. Verder zegt hij dat de warme badruimten:

"Voor de bouw van thermen moet allereerst een zo warm mogelijke plek worden uitgezocht, dat wil zeggen: afgekeerd van het noorden en noordoosten. De warme en lauwe badruimten dienen hun licht uit het zuidwesten te krijgen. Mocht de situatie dit ter plaatse onmogelijk maken, dan in ieder geval uit het zuiden." [x]



Afb. 5. Thermen Heerlen

Wat bedoelt Vitruvius hier met 'een zo warm mogelijke plek', afgekeerd van het noorden en noordoosten? In een situatie waarin de verschillende badruimten in een rij liggen, het zogenaamde 'rijentype', (het andere type heet 'ringtype', waar men daardwerkelijk een 'rondje' maakt; een dergelijk badhuis is in Maastricht gevonden) bevindt de ingang zich aan de ene kant van de rij en de stookplaats aan de andere kant; dichtbij de stookplaats bevinden zich de warme badruimten. Situeert men deze op het zuiden, bevinden de andere ruimten, inclusief de ingang, zich aan de noordzijde. Men zou eventueel de rij exact oost-west kunnen projecteren, waarbij de helft van de warme badruimten op het zuiden is gericht, maar onvermijdelijk is de andere helft dan op het noorden gericht. Gesteld kan dus worden dat een advies van Vitruvius hier onmogelijk te realiseren is. Zowel binnen als buiten de steden in Noordwest-Europa zijn thermen gevonden. Van de thermen in de steden zijn die van Xanten en Voorburg (de 'Reuvenbaden' [xi] grondig onderzocht. Xanten bezat zelfs twee thermencomplexen: de

Herbergsthermen en de Grote Thermen, die een complete 'insula' besloegen. Buiten de steden zijn de thermen van Heerlen wellicht de bekendste (afb. 5). Ook legerkampen konden over thermen beschikken: o.a. in Alphen a/d Rijn, Zwammerdam en De Meern zijn ze aangetroffen.

Hoe was de oriëntering van badgebouwen? Bevonden de warme badruimten zich inderdaad aan de zuidzijde of werden de badgebouwen ingepast in een stratenpatroon? Meer dan op het platteland moesten de thermen uiteraard in een 'insula' passen. De rij van de Herbergsthermen in Xanten verloopt van zuidwest naar noordoost, waarbij de warme ruimten aan de zuidwestkant liggen. De rij van de Grote Thermen verloopt echter van zuidoost naar noordwest, waarbij de warme badruimten aan de noordwestzijde liggen. De Reuvensbaden in Voorburg hebben dezelfde oriëntatie als de Herbergsthermen in Xanten.

De thermen van Heerlen hebben een oriëntatie die lijkt op die van de Grote Thermen van Xanten, zij het met dit verschil dat hier de warme badruimten wel naar het zuiden, of eigenlijk enigszins naar het zuidoosten zijn gericht. De reden dat de thermen hier zijn gebouwd is eigenlijk meer vanwege het feit dat men hier gebruik kon maken van twee beken: een voor de aanvoer van water en een voor de afvoer. De oriëntatie van de warme ruimten van badgebouwen was dus tamelijk willekeurig. **[xii]**

Gesteld kan worden dat ook hier de praktijk afweek van de ideeën van Vitruvius. In een warme stad als Rome bevonden inderdaad veel warme ruimten zich aan de zuidzijde of zuidwestzijde van de thermencomplexen. In Noord-Europa echter, waar weinig zonneschijn en temperatuurverschil was, maakte het kennelijk niet uit of de warme badruimten op het zuiden of zuidwesten georiënteerd waren. Men legde de warme badruimten soms zelfs aan de noordzijde aan.

Forumdiscussie

Over de ligging van het forum - het centrale plein van een stad - schrijft Vitruvius:

"Liggen de stadsmuren aan zee, dan moet het terrein waar het forum wordt aangelegd vlakbij de haven worden gekozen; als ze in het binnenland liggen, komt het midden in de stad." **[xiii]**

Bij de planning van een stad wordt het forum altijd op een vaste plaats opgericht: op het kruispunt van de 'cardo' (noord-zuid lopende hoofdstraat) en de

'decumanus' (oost-west lopende hoofdstraat). Soms heeft dit tot gevolg dat een forum inderdaad in het midden van een stad ligt, zoals in Keulen, Xanten en Voorburg het geval is. Keulen, Xanten en waarschijnlijk ook Nijmegen waren echter havensteden, dus volgens de aanwijzingen van Vitruvius zou het forum dicht bij de rivieroever moeten zijn aangelegd. Van Nijmegen weten wij de exacte plaats van het forum niet - het is hoogstwaarschijnlijk weggespoeld door de Waal - maar in Xanten ligt het midden in de stad.

Haventempel

Vitruvius besteedt uitgebreid aandacht aan de bouwvormen en verhoudingen waaraan tempels moeten voldoen. Het gaat hier om Griekse tempels, die in het Middellandse Zee-bekken te vinden zijn, maar niet in Neder-Germanië. Over de oriëntering van tempels zegt Vitruvius het volgende:

“De richting waarop de heilige tempels van de onsterfelijke goden georiënteerd moeten staan zal men als volgt moeten vaststellen. Als er geen enkele belemmering is en men vrije keus heeft, moeten de tempel en het beeld dat in de cella staat opgesteld naar de avondlijke hemel kijken [...] Als de plaatselijke omstandigheden dit evenwel verhinderen, dan moet de bepaling van de richting in die zin worden gewijzigd, dat vanuit de tempels der goden een zo groot mogelijk deel van de stadsmuren zichtbaar is. Wanneer een tempel langs de rivier komt te staan [...] ligt het voor de hand dat hij over de oevers van de stroom uitziet.” [xiv]



Afb. 6. Tempel Colijnsplaat
(reconstructie)



Afb. 7. Hafentempel Xanten

Tempels kwamen in onze streken zowel op het platteland als in de steden voor. Buiten de steden kwamen zeer grote tempels voor, zoals bij voorbeeld in Kessel aan de Waal, bij Elst (Gld.) en Colijnsplaat (afb.6). Binnen de steden kwamen grotere en kleinere tempels voor, soms ook in paren. Een voorbeeld is het tempelpaar in Nijmegen. Binnen steden moesten de tempels passen in het stratenplan. Ook hier kunnen we niet zeggen dat ze naar één kant zijn gericht. In Nijmegen lag de ingang van de tempels op het noordwesten; de Haventempel van Xanten (afb.7) had de ingang op het zuidoosten. De Matronentempel, ook in Xanten, heeft de ingang aan de noordoostkant. Tempel 1 van Elst, buiten de stad, had de ingang op het zuiden. Mogelijk werd dit gedaan als oriëntering naar de Waal, maar de tempel lag niet pal aan de Waal. De meeste van deze genoemde tempels zijn van het Gallo-Romeinse type: een hoog middengedeelte met rondom een enkele zuilengalerij. Vitruvius spreekt hier niet over.



Afb. 8. Amfitheater Xanten

Waarover Vitruvius niet spreekt

Arena

In tegenstelling tot theaters (half rond) kwamen amfitheatres (ellipsvormig, met een arena) in het gehele rijk voor, ook in onze streken. Keulen moet een groot

amfitheater hebben gehad, maar dat is tot dusverre niet gevonden. In Xanten zijn twee amfiteaters aangetroffen: een op militair terrein en een binnen de stadsmuren. De fundamenten van dit amfitheater (*afb.8*) zijn gereconstrueerd en voor een kwart is het gehele bouwwerk weer opgebouwd. Ook Nijmegen heeft een amfitheater gehad; dit lag op militair terrein, maar ook de stadsbewoners konden er gebruik van maken. Lange tijd ging men er van uit dat Voorburg geen amfitheater heeft gehad, maar er zijn nu sterke vermoedens dat de locatie gevonden is. Soms lag een amfitheater binnen de muren, zoals in Xanten, soms erbuiten, zoals in Nijmegen. **[xv]**



Afb. 9. Amfitheater Nijmegen



Afb. 10. Burginatumpoort Xanten

Flessenhalzen

Stadspoorten hebben verscheidene functies. Allereerst vormen zij een onderdeel van de vestingwerken rondom de stad. Tevens maken ze echter deel uit van de civiele infrastructuur. In de loop van de 1^e eeuw v.Chr., toen Vitruvius zijn boek

schreef, was de militaire functie van stadspoorten afgenomen. Het waren niet langer grimmige poortgebouwen met smalle doorgangen, die flessenhalzen vormden voor het verkeer, maar fraai vormgegeven bouwwerken met meerdere doorgangen, voorgevels voorzien van beeldhouwwerken en inscripties, geflankeerd door torens. Vanaf het midden van de 1^e eeuw v.Chr. was dit type poort in West-Europa in opmars en in 50 n.Chr. werd ook Keulen voorzien van drie poorten met drie doorgangen. Xanten kreeg 50 jaar later in ieder geval een dubbelpoort, een driewegpoort en een poort waarvan we niet exact weten of het een dubbelpoort of driewegpoort is. De Burginatumpoort van Xanten (*afb.10*) was een dubbelpoort, gelegen aan de noordwestelijke uitvalsweg met weinig extramurale bebouwing. De Maaspoort, een driewegpoort, had meer extramurale bebouwing, terwijl ook de Veterapoort aan een weg lag met veel extramurale bebouwing, zodat hier een driewegpoort verwacht zou kunnen worden. In Nijmegen zijn tot dusverre geen poortgebouwen gevonden; in Voorburg wel (de Heliniumpoort) waarvan onzeker is of dit een enkele of een dubbele poort is. De opgraving van Reuvens doet denken aan een dubbele poort, hetgeen door verscheidene archeologen wordt bevestigd, maar op grond van de afmetingen betwijfeld wordt. **[xvi]**

Brandgevaar

Bij de Romeinen waren standaardbreedten van wegen in gebruik. In de Wet van de Twaalf Tafelen komt aan de orde dat een 'via', de weg die in de rechtshierarchie bovenaan staat, een minimumbreedte van 8 voet ($\pm 2,40$ m.) moet hebben op rechte gedeeltes, en 16 voet in bochten. Lager in rang staan de 'actus' (4 voet) en de 'iter' (2 voet). Deze bepaling gold voor alle 'viae'; niet alleen voor de 'viae publicae', openbare wegen, maar ook voor de 'viae privatae', eigen wegen. In dezelfde zin wordt aangegeven dat er voor 'viae publicae' geen vaste maat aangehouden hoeft te worden. **[xvii]** Kenmerkend voor de steden in Noord-Europa zijn de brede straten in de steden. Een voorbeeld is Xanten; alleen al de rijwegen hebben een breedte van 10-12 m. De stoepen waren overdekt met zuilengangen en hadden een breedte van ± 4 m. Het breedst was de hoofdweg van Voorburg: 19 m. Alleen het middengedeelte was geplaveid, ongeveer 6 meter. De breedte van 19 meter lijkt fors, maar was niet ongewoon in Noord-Europa; ook de route Boulogne-Keulen, die uitgebreid is onderzocht, heeft vergelijkbare breedten. De vraag rijst waarom in Noord-Europa de straten zo breed waren, vaak breder dan onze moderne straten. Natuurlijk was een dergelijke maatvoering goed voor de verkeersafwikkeling. In oudere steden als Pompeji was

het leeuwendeel van de straten alleen geschikt voor éénrichtingverkeer, of in sommige gevallen helemaal afgesloten voor wielverkeer. Alle straten in steden als Voorburg, Xanten, Keulen en hoogstwaarschijnlijk dus ook Nijmegen waren dus breed genoeg voor tweerichtingverkeer. **[xviii]**



Afb. 11. Woonhuis met vakwerk Voorburg

Een tweede reden kan worden gezocht in het brandgevaar. Veel huizen waren van hout of vakwerk (*afb.11*) en gecombineerd met het feit dat men vuur gebruikte voor het koken en de verlichting moet brand geen denkbeeldige factor zijn geweest. Vitruvius is uiterst negatief over het brandbare vakwerk:

“Van vakwerk zou ik willen dat het nooit was uitgevonden. Hoeveel voordeel het wellicht biedt in tijd- en ruimtewinst, des te groter en omvattender is de ramp die het veroorzaakt. Want het is gemaakt om in brand te vliegen als fakkels.” **[xix]**

Knik van Vitruvius

Het werk van Vitruvius, *De architectura*, was kort voor het begin van de jaartelling gereed. In hoeverre heeft bij de stichting en inrichting van steden in Neder-Germanië het werk van Vitruvius een rol gespeeld? In sommige gevallen is een verwijzing naar *De architectura* te vinden: bij de Heliniumpoort van Voorburg vinden we de ‘Vitruviaanse knik’ in de grachten buiten de poort, die de reizigers dwong de rechterzijde naar de muur toe te keren. Ook de diagonale oriëntatie van verreweg de meeste nederzettingen lijkt te verwijzen naar Vitruvius. Hij schrijft immers voor dat een stad nooit door de volle wind getroffen moet worden en dat tocht vermeden moet worden. Een verschil in oriëntatie bij de aanleg van een aantal steden en legerkampen lijkt daarop te wijzen.

Maar zijn deze aspecten een uitvoering van de richtlijnen van *De architectura*? Of spelen ook andere aspecten een rol, aspecten die niet voorkomen in het boek van Vitruvius maar waar de plaatselijke architecten en ingenieurs wel mee te maken

hadden? Xanten volgt gedeeltelijk richtlijnen zoals beschreven door Vitruvius. De stad heeft een noordwestelijke oriëntatie. De stadsmuur volgt echter de richtlijnen beschreven door Vitruvius niet. De torens staan niet aan de buitenzijde, maar aan de binnenzijde van de muren en bovendien zijn ze niet rond, maar vierkant. Hier is afgeweken van de richtlijnen van Vitruvius. Voorburg lijkt meer naar Vitruviaans model te zijn opgezet. Gericht naar het noordwesten, met een zelfs aangepaste richting waarbij de 'cardines' en 'decumani' nog meer naar het noorden zijn gedraaid dan oorspronkelijk. De stadsmuren staan op (kleine) oneffenheden en de aanvoerweg naar de Heliniumpoort vormt een knik. Is de Vitruviaanse knik echter van Vitruvius?

Maar er was ook het aspect van de geografie, de plaatselijke omstandigheden. Zowel de Rijn als de strandwal hadden een respectievelijk noordwestelijke en zuidwestelijke koers en het ligt voor de hand dat legerkampen werden aangelegd naar die richting waarheen ook de Rijn stroomde, dus met een diagonale plattegrond. De oriëntatie van de huizen in Voorburg zou ook heel goed op grond van de lokale omstandigheden en gebruiken tot stand kunnen zijn gekomen. De situatie in het noordwesten was weerbarstiger dan een in Rome geschreven boek, kennelijk meer bedoeld voor de Romeinse bouwkunst in Italië en andere landen rondom de Middellandse Zee. Veel belangrijke objecten, zoals amfiteaters, stadspoorten, wegen, bruggen en riolen worden niet door Vitruvius besproken; zaken als Ionische tempels, die hier niet gebouwd werden, echter wel. Het idee dat stadsplanners en ingenieurs avant-la-lettre in onze streken hebben rondgelopen met een exemplaar van Vitruvius in de zak lijkt mij dan ook niet juist.

NOTEN

[i] Vitr. I.4.1. Voor dit artikel heb ik gebruik gemaakt van de volgende Nederlandse vertaling van *De architectura* van Vitruvius: *Vitruvius. Handboek bouwkunde*. Vertaald door Ton Peters. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennep, 2003, vierde druk.

[ii] Willems 15, 43 en 75.

[iii] Vitr. I.5.2 en 5.

[iv] Vitr. I.6.8.

[v] Keulen: Wolff afb. 1. Voorburg: Buijtendorp 2010, 208-211.

[vi] Vitr. VI.1.2.

[vii] Koster, Peterse & Swinkels 12 en 17.

[viii] Xanten: Heimberg & Rieche 7, 23, 90-91; 94-95. Voorburg: Buijtendorp

2010, 662.

[ix] Vitr. 1.4.1.

[x] Vitr. V.10.1. Lucianus van Samosata: *Hippias* 7.11-15; Dally 216-217.

[xi] Genoemd naar de eerste Nederlandse hoogleraar archeologie Caspar Reuvens, die reeds in de eerste helft van de 19^e eeuw opgravingen verrichte in Voorburg.

[xii] Heerlen: Van Es 147; Xanten: Heimberg & Rieche 77, 96-98; Voorburg: Buijtendorp 2010, 691. Zie voor de oriëntering van badgebouwen buiten Neder-Germanië Yegül *passim*.

[xiii] Vitr. I.7.1.

[xiv] Vitr. IV.5.1-2.

[xv] Xanten: Heimberg & Rieche 86-87; Willems 52. Nijmegen: Hubrecht 55-56; Willems 52-54; <http://www2.rgzm.de/Transformation/Nederland/NLFiles/Texts/Nijmegen.html>. Voorburg: Buijtendorp 2010, 590-591.

[xvi] Keulen: Wolff 146-147; Van Tilburg 2007, 113. Xanten: Van Tilburg 2007, 101, 114-115; Heimberg & Rieche 22. Voorburg: Buijtendorp 2006, 112; Buijtendorp 2010, 408-414.

[xvii] Gaius *dig.* 8.3.8, "In de Wet van de Twaalf Tafelen staat dat de breedte van een weg 8 voet moet bedragen op een recht stuk weg, en in een bocht 16 voet." Van Tilburg 2007, 7; 27.

[xviii] Van Tilburg 2005, 39; Van Tilburg 2007, 31. Voorburg: Buijtendorp 2010, 214-220.

[xix] Vitr. II.8.20.

BIBLIOGRAFIE

Buijtendorp, Tom, "Bouw en groei. De bloeiperiode van Forum Hadriani", in Jonge, Wilco de, Bazelmans, Jos & Jager, Dick de (red.), *Forum Hadriani. Van Romeinse stad tot monument*. Utrecht, Matrijs, 2006, 95-116.

Buijtendorp, Tom, *Forum Hadriani. De vergeten stad van Hadrianus. Ontwikkelingen, uiterlijk en betekenis van het 'Nederlands Pompeji'*. Amsterdam, VU, 2010.

Dally, O, "Bild - Raum - Handlung. Die Faustinathermen in Milet", in Dally, Ortwin, Moraw, Susanne & Ziemssen, Hauke (red.), *Bild - Raum - Handlung. Perspektiven der Archäologie*. Berlijn/Boston, De Gruyter, 2012, 215-239.

Es, Willem Albertus van, *De Romeinen in Nederland*. Haarlem, Fibula-Van

Dishoeck, 1981³.

Heimberg, Ursula & Rieche, Anita, *Colonia Ulpia Traiana. Die römische Stadt. Planung Architektur Ausgrabung*. Keulen, Rheinland Verlag GmbH, 1998.

Hubrecht, A.V.M. & Gerhartl-Witteveen, Antoinette M. (red.), *Noviomagus. Op het spoor der Romeinen in Nijmegen*. Nijmegen, Rijksmuseum G.M. Kam, 1979².

Koster, Annelies, Peterse, Kees & Swinkels, Louis, *Romeins Nijmegen boven het maaiveld. Reconstructies van verdwenen architectuur*. Nijmegen, Museum Het Valkhof, 2002.

Peters, Ton (vert.), *Vitruvius. Handboek Bouwkunde*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2004.

Tilburg, Cornelis van, *Romeins Verkeer. Weggebruik en verkeersdrukte in het Romeinse Rijk*. Amsterdam, AUP, 2005.

Tilburg, Cornelis van, *Traffic and Congestion in the Roman Empire*. Londen-New York, Routledge, 2007.

Willems, W.J.H., *Romeins Nijmegen. Vier eeuwen stad en centrum aan de Waal*. Utrecht, Matrijs, 1990.

Wolff, Gerta, *Roman-Germanic Cologne. A Guide to the Roman-Germanic Museum and City of Cologne*. Keulen, J.P. Bachem Verlag, 2003.

Yegül, Fikret, *Baths and Bathing in Classical Antiquity*. New York, The Architectural History Foundation [etc.]/Cambridge Mass., MIT Press, 1992.