

# Cairo, moeder van de wereld



Cairo

Ills.: [openanthcoop.ning.com](http://openanthcoop.ning.com)

## *De stad als superorganisme*

Voor sommige mensen lijkt interesse voor de natuur moeilijk verenigbaar met fascinatie voor de stad. Dat is wel te begrijpen, maar ook wat kortzichtig. Zo verschillend zijn steden en natuur in wezen niet.

*"...Vooral tussen bossen en steden zijn mooie vergelijkingen te maken. De regenwouden vinden dan hun pendant in oude steden die een rijke historie weerspiegelen. Beide zijn grote, hoog-gedifferentieerde super-organismen, vol bijzondere wezens. Beide vormen het resultaat van lange ontwikkelingen, waaraan constant verder wordt gearbeid, al is het in verschillend tempo: tienduizend jaar voor de stad komt overeen met honderd miljoen jaar voor het bos, een factor 10.000." (Jacobs 1981: 11).*

Een oerbos, de oceaan, een stad, het zijn allemaal 'hoog-gedifferentieerde super-organismen, vol bijzondere wezens', en als zodanig een voortdurende bron van fascinatie en onverwachte verrassingen. Zo komen grote, oude steden in de literatuur meestal ook naar voren, of het nu Istanbul betreft of Rome, New York, Parijs, Londen, Alexandrië of Caïro.

Caïro, *umm ad-dunyâ*, moeder van de wereld, is bij uitstek zo'n stad. Toeristen raken er snel de kluts kwijt en reizen zo snel mogelijk door naar meer overzichtelijke oorden, maar wie er langer woont raakt er niet meer van los, tenminste niet als hij bereid is er rond te lopen als in een oerwoud, waar men voortdurend ogen en oren open moet hebben voor alles wat er gebeurt. Wie aandachtig observeert, valt er van de ene verbazing in de andere.

Zeker in de laatste decennia doet Caïro, met zijn explosieve en ordeloze groei,

meer denken aan een jungle dan aan een oerwoud. Het oerwoud is een biotoop waarin als resultaat van een lange ontwikkeling rust en evenwicht heerst. In de jungle, waar allerlei snelgroeiende, zich makkelijk aanpassende planten, bomen en struiken proberen zo vlug mogelijk braakliggend terrein te veroveren, is dat niet zo. Daar groeit alles haastig over elkaar en door elkaar heen, de resten van oudere vegetatie overwoekerend. Zo is het ook in Caïro. Nog niet zo lang geleden lagen er vele kilometers boerenland tussen de stad en de piramiden; inmiddels is de stedelijke bebouwing tot ver voorbij de piramiden opgerukt, en zijn ze achter de hoge gebouwen nog maar nauwelijks te zien, tenzij men van de woestijnkant komt. Het super-organisme breidt zich als een olievlek uit, en het is onverminderd vol met bijzondere wezens en verschijnselen.

### *Verborgene werelden*

Net als vroeger schuiven verleden en heden overal in de stad door elkaar, en soms lijkt het of de wetten van tijd en plaats er niet gelden. Drempels van huizen blijken bij nadere beschouwing vol te staan met oud-Egyptische hieroglyphen. In 1966-67, tijdens mijn eerste verblijf in Caïro, liep ik met mijn studiegenoot Hans Jansen door de later opgeschoonde criminele gribuswijk die zich achter de Azhar bevond, en plots stonden we als aan de grond genageld: de keurige oude heer in driedelig pak en hoed die ons door de modder en het vuilnis tegemoetkwam en ons zonder teken van herkenning voorbij liep was niemand anders dan onze Leidse hoogleraar G.W.J. Drewes. Toch wisten we zeker dat die op dat moment gewoon in zijn werkkamer aan het Rapenburg zat, in het Snouck Hurgronjehuis. Alles is mogelijk in Caïro, ook dat iemand op een straatmarkt een oud-Egyptische sarcofaag koopt en bij een galerietje in Zamalek stuit op een zelfportret van Clea, de Clea van Lawrence Durrell's *Alexandria Quartet*.

Overal lijken zich deuren te openen naar andere werelden. De plek waar men dit alles het sterkst ervaart is de uitgestrekte dodenstad van Caïro, die zich kilometers ver uitstrekt aan de voet van de Muqattam-heuvels, aan de oostkant van de stad. Het is in alle opzichten een transitionele ruimte. Doden en levenden wonen er kriskras door elkaar. Tussen en op de graven hebben arme mensen woningen gebouwd. Een lijntje vol wasgoed wappert opgewekt tussen twee verweerde grafstenen. Door het hek van een mausoleum vangt men een glimp op van een sprookjesachtige tuin, waar een vrouw met haar kinderen in de schaduw van een boom zit en haar kippen voert. Geen wonder dan ook dat de Egyptische schrijver Muwaylihî (1868-1930) hier in een van zijn romans een reeds eeuwen

geleden overleden sheikh uit zijn graf laat verrijzen, tot ontsteltenis van zijn hoofdpersoon `Îsâ ibn Hishâm, die `s nachts op de begraafplaats loopt te mijmeren over wat er allemaal mis is in de wereld. `Îsâ neemt de sheikh onder zijn hoede en neemt hem mee op een tocht door het moderne Caïro, wat de auteur ruimschoots gelegenheid biedt om alles wat hem niet bevalt in de Egyptische maatschappij aan de kaak te stellen.

### *Mahfûz: De rover en de honden***[i]**

Ook andere Egyptische auteurs hebben de dodenstad gekozen als de plaats waar zich cruciale gebeurtenissen afspelen in het leven van hun hoofdpersoon. Sa`îd Mahrân, de wegens diefstal veroordeelde anarchist uit Nagîb Mahfûz' *De rover en de honden* (1961), klopt na zijn vrijlating vergeefs aan bij de mensen uit zijn vroegere leven. Zijn vrouw is er met zijn vriend vandoor, zijn dochttertje is hij kwijt, zijn vroegere anarchistische mentor is nu een succesvol journalist en zakenman, die zo snel mogelijk van hem af probeert te komen. Nergens is hij welkom, niemand wil hem helpen. Alleen een paar in sociaal opzicht marginale figuren bieden hem steun: een café-eigenaar, een prostituee, en zijn spirituele raadsman, een oude Sufi-sheikh die aan de rand van de dodenstad woont en die zowel in zijn persoon als in de locatie waar hij verblijft de overgang belichaamt tussen het aardse en het eeuwige, tussen de onrust, de verwickelingen en de dreiging van het gewone leven en de rust en veiligheid van het spirituele.

Sa`îd zoekt wel zijn toevlucht bij de sheikh, maar is niet ontvankelijk voor zijn spirituele raad. Sa`îds drama vindt uiteindelijk zijn ontknoping in de dodenstad, waar hij zich probeert te verbergen nadat hij een aanslag heeft gepleegd op de mensen die hem verraden hebben. Het baat hem niet. Achtervolgd door de politie komt hij om door politieschoten.

In de wirwar van de stad lijkt de oude sufi-sheikh houvast te bieden aan degene die greep op de gebeurtenissen probeert te krijgen en inzicht te verwerven. In verschillende romans is hij tot symbool geworden van de stad waarin de dagelijkse realiteit met zijn voorspelbare causale sequenties en de wereld van het irrationele dicht tegen elkaar aan liggen en gemakkelijk in elkaar kunnen overgaan. Zelfs in de moderne Engelse detectiveroman komen we hem tegen. Parker Bilal (pseudoniem van Jamal Mahjoub), publiceerde onlangs (2012) een detectiveroman die in Caïro speelt, *The Golden Scales*. Makana, de Soedanese ex-politieman die daarin de rol van detective vervult, probeert in de bazaar van de oude stad iets te weten te komen over een klein Engels meisje dat daar vele jaren

geleden verdwenen is. Overal stuit hij op een muur, totdat een oude man, eigenaar van een verstoft rommelwinkeltje, hem na aanvankelijke afwijzing in dubbele zin een opening biedt. “The door to clarity can be opened by chance...”: de sufi kan door een onverwachte ontmoeting de weg vinden naar God, en zo kan hem alles geopenbaard worden (2012: 181). De oude man opent een deur achterin zijn vuile en vervallen winkel en neemt Makana mee naar een verborgen ruimte waar alles brandschoon en helder is. Maar ook die helderheid en zuiverheid zijn schijn: dit is de ruimte waarin de sheikh zijn sublieme vervalsingen van geschriften vervaardigt, van kopieën van oud-Egyptische dodenboeken en middeleeuws Arabische handschriften tot de paspoorten, identiteitsbewijzen en universitaire diploma’s waar de vraag de laatste jaren naar is verschoven. Dat is werk dat hij met diepe verachting uitvoert, altijd hopen dat er nog eens iemand zal komen met een verzoek om een handschrift te maken met een tekst van de mysticus Ibn al-`Arabî of van al-Bîrûnî, de grootste geleerde die de islamitische wereld gekend heeft... Daar vertelt hij Makana over de ontvoering van het meisje en het duistere conglomeraat van misdaad, corruptie en passie dat er de achtergrond van was. In Parker Bilal’s verhaal neemt de sufi-sheikh die in de geheimzinnige oude wijk domicilie houdt dus zelf initiatief; in *De rover en de honden* is dat nauwelijks het geval.

Niet alleen in *De rover en de honden*, maar in al het werk van Nagîb Mahfûz is Caïro de locatie waar de gebeurtenissen zich afspelen. De liefde van de auteur gold speciaal het oude stadsdeel, Fatimidisch en Mameluks Caïro. Daar bevinden zich de Azharmoskee and de moskee van al-Husayn, een van de belangrijkste heiligdommen van Caïro. Men kan er van stadspoort tot stadspoort lopen langs de oude middeleeuwse hoofdstraat, dwars door de bazaars van Khan al-Khalîlî, met links en rechts oude moskeeën, mausolea, madrasa’s en handelscentra. Nagîb Mahfûz’ bekendste werk, zijn trilogie over een Egyptische familie, speelt zich hier af.



Nagîb Mahfûz  
(1911-2006)

Ills.: .degeus.nl

### *Ghitânî: Zaynî Barakât*

De liefde voor het oude, traditionele Caïro heeft Nagîb Mahfûz gemeen met een andere prominente Egyptische schrijver, Gamâl al-Ghitânî. In een documentaire ziet men hen samen door deze oude buurt lopen en daarover praten. Net als Mahfûz laat ook Ghitânî de oude stad een rol spelen in zijn werk, bijvoorbeeld in zijn historische roman *al-Zaynî Barakât* (1971; in het Nederlands vertaald als *De spion van de sultan*).

De roman speelt zich af in het begin van de zestiende eeuw, kort voor de verovering van Egypte door de Ottomanen[**ii**]. De Mamelukse sultan heeft zijn macht vrijwel geheel verloren, en corruptie en misdaad tieren welig. Niets is wat het lijkt, en niemand is te vertrouwen. Het verhaal wordt vanuit verschillende invalshoeken verteld, waaronder die van een Venetiaanse reiziger, die de verwarring en onzekerheid in de stad beschrijft, de stroom van geruchten die rondgaat, de politieke chaos, die zich manifesteert in de Mamelukse troepen die hun kazernes op de Citadel uitkomen en de bazaar van Khân al-Khalîlî platbranden.

Centraal staat de figuur van Zayni Barakât, die tot ieders verrassing benoemd wordt in de belangrijke functie van *muhtasib*, marktmeester (de Nederlandse vertaling spreekt van oppercensor), en daarmee verantwoordelijk wordt voor de correcte naleving van de regels voor handel en dagelijks verkeer, inclusief handhaving van de goede zeden. Velen hebben de hoop dat hij een einde zal maken aan de corruptie en de onveiligheid waar iedereen in Caïro onder lijdt. De arrestatie van de gevreesde `Alî ibn abî l-Jûd stemt iedereen optimistisch. Zayni's macht wordt nog groter wanneer hij tot *wâlî*, prefect, van Caïro wordt benoemd. `Amr en Sa`îd, twee Azhar-studenten van het platteland, raken elk op hun eigen

wijze bij de nieuwe ontwikkelingen betrokken. `Amr, tot wanhoop gedreven door zijn benarde financiële omstandigheden, raakt in de greep van de geheime politie en wordt verklikker. De idealistische Sa`id heeft goede hoop dat de benoeming van Zaynî Barakât verbetering zal brengen in het leven van de mensen en dat er eindelijk openheid zal komen in de relatie tussen burgers en machthebbers. Dat blijkt grotendeels een illusie. Zowel oude als nieuwe machthebbers proberen hun positie te handhaven of te consolideren door geheime netwerken van agenten in te zetten. Niemand is zeker van zijn positie, en niets is wat het lijkt.

Dat komt in de roman ook concreet tot uitdrukking in de beschrijving van de stad en het volksleven, in alles wat zich afspeelt in de khans, souks, koffiehuisen en de verblijven van de Azharstudenten. Onzekerheid en dreiging zijn overal aanwezig; overal bevinden zich deuren naar het verborgene. Onder een statige woning kan zich een onoverzichtelijk netwerk van duistere holen bevinden waarin onbeschrijfelijke dingen gebeuren (1988: 32).

Zaynî Barakât's streven naar helderheid en openheid in de omgang tussen burgers en overheid manifesteert zich onder andere in een ingrijpende verandering die hij in de stad wil doorvoeren, namelijk het aanbrengen van straatverlichting. Merkwaaardig genoeg roept dat enorme weerstand op. Het idee dat hun handel en wandel ook bij nacht voor iedereen zichtbaar zal zijn bevalt de mensen in het geheel niet. Religieuze autoriteiten komen in het geweer: de lampen zullen ervoor zorgen dat vrouwen ook `s avonds het huis verlaten, en zo zal alle deugdzaamheid spoedig zoek zijn. De lampen zijn een teken dat het einde der tijden nabij is (1988: 102-16).

Uiteindelijk moet Zaynî onder druk van de conservatieve krachten zijn plan laten varen, en duisternis keert terug in de stad. Niet alleen in letterlijke zin: ook in bestuurlijk opzicht blijkt Zaynî niet opgewassen te zijn tegen de druk van het oude systeem, waarvan hij uiteindelijk ook de methoden overneemt. Ook hij kan het niet stellen zonder informant, marteling en bedreiging. Voor de mensen verandert er in essentie dus heel weinig, ook al worden deze repressieve methoden toegepast door iemand die andere doelen nastreeft dan persoonlijk gewin en macht.

Net als in de eerder besproken romans is Caïro hier dus een stad waarin het verborgene dicht aan de oppervlakte ligt en zich op elk moment kan manifesteren. Overal vindt men verborgen plekken en ononderaardse gewelven, en net als in de andere romans is ook hier een cruciale rol weggelegd voor de sufi-

sheikh die op zijn eigen wijze een toegang vormt tot het verborgene. In dit geval is dat sheikh Abû as-Su`ûd, de geestelijke leidsman van de student Sa`îd. Niet alleen voor spirituele steun, maar ook voor voedsel en een slaappleats kan Sa`îd altijd bij hem terecht. Toch blijft het voor hem een mysterie wat de sheikh denkt en wat hem drijft. Het is sheikh Abû as-Su`ûd die Zaynî Barakât uiteindelijk ten val brengt (1988: 238-9), tot opperste verbijstering van Sa`îd, en zijn verwarring is compleet wanneer duistere machten vervolgens ook hem proberen te verstrikken in het netwerk van spionnen, met het doel om gegevens over sheikh Abû as-Su`ûd te vergaren.

Het lag natuurlijk voor in de hand om een parallel te trekken tussen de persoon van Zaynî Barakât en de Egyptische president Nasser, die een jaar voor het uitkomen van de roman overleden was. Twee jaar na de Egyptische revolutie van 1952 nam hij het premierschap op zich, in 1956 werd hij president. Het volk had hoge verwachtingen van de hervormingen die hij zou gaan brengen. Hij zou een eind maken aan de corruptie en zich inspannen voor sociale rechtvaardigheid. Ook bij hem liep dat in veel opzichten op een teleurstelling uit, net als bij Zayni Barakât. Vooral de macht van de geheime dienst, die zowel door Zaynî als door Nasser als een noodzakelijk instrument werd gezien om hun doel te bereiken, zorgde ervoor dat de dreiging waaronder de mensen leefden eerder sterker werd dan minder.

### *Traditionele volksepiek*

Er is weinig reden om te betwijfelen dat Ghitânî, die zelf ook in de gevangenis heeft gezeten tijdens het Nasser-regime, de parallel bewust heeft gelegd. In de literaire analyses van het boek heeft de Nasser-connectie echter zoveel nadruk gekregen dat een ander interessant aspect van de roman vaak over het hoofd wordt gezien. Dat is de manier waarop niet alleen Ghitânî's liefde voor het oude historische stadsdeel van Caïro zijn sporen in de roman heeft nagelaten, maar ook een literatuurggenre dat daar onverbrekkelijk mee verbonden is, namelijk de Arabische volksepiek, die teruggaat tot de Mamelukktijd en soms nog verder. Het is literatuur die onverbrekkelijk verbonden is met het oude historische stadsdeel van Caïro. Daar, in de koffiehuisen, brachten beroepsvertellers de lange heldenverhalen ten gehore waaruit dit genre bestaat. Die praktijk zette zich voort tot in de twintigste eeuw, toen radio en televisie hun intrede deden en er in de koffiehuisen geen behoefte meer was aan verhalenvertellers. In Nagîb Mahfûz'roman *Zuqâq al-Midaqq* (1947) komt een schrijnende scène voor, waarin

de verhalenverteller met zijn traditionele viooltje binnenkomt om zijn verhaal over de belevenissen van de stam Hilâl te gaan reciteren en hij met hoon wordt weggejaagd, want men is bezig een radio te installeren en heeft zijn ouderwetse amusement niet langer nodig (Mahfouz 1963: 7-11).

### *De avonturen van Baybars*

In haar nawoord bij de Nederlandse vertaling van *Zaynî Barakât* uit 1988 noemt Hilary Kilpatrick de Mamelukse geschiedschrijving waar Ghitani mogelijk uit geput heeft, en ook valt de naam van *De avonturen van Baybars*, een volksepos waarin historische gebeurtenissen uit de Mamelukentijd in gefictionaliseerde vorm hun neerslag hebben gekregen. Het maakt deel uit van de Arabische volksepiek, een genre dat bestaat uit lange cycli van avonturenverhalen waarin een vaste held, of groep helden, allerlei gevaren trotseert en waarin met steeds weer nieuwe vijanden de strijd wordt aangebonden. Historische figuren en gebeurtenissen spelen er in gefictionaliseerde vorm een belangrijke rol in. De teksten verschillen onderling sterk van stijl en karakter. Ook de ambiance wisselt. Sommige epen spelen zich grotendeels af tegen een Bedoeïnenachtergrond, in andere staan mythische verre streken centraal, en ook kan de stad de voornaamste plaats van handeling zijn, zoals dat het geval is in *De avonturen van Baybars*.

Deze literatuur ligt Gamâl al-Ghitânî na aan het hart, en binnen het genre heeft hij zijn eigen voorkeuren. *De avonturen van Prinses Dhât al-Himma* vindt hij bijvoorbeeld saai omdat het zo weinig afwisselend is, zoals hij mij zelf vertelde. Daar kan ik me wel iets bij voorstellen. Niet alleen de verhalen zelf zijn eentoniger, maar ook de verteltrant is een stuk minder sappig dan bijvoorbeeld in *De avonturen van Baybars*. Bij dat laatste volksepos is Ghitânî niet alleen als lezer, maar ook beroepshalve betrokken: hij was hoofdredacteur van het project tot herdruk van *De avonturen van Baybars*, en schreef een voorwoord bij de heruitgave uit 1996-7. Hij kent het werk dan ook ongetwijfeld goed. Dat maakt de vraag naar mogelijke invloed ervan op zijn eigen werk interessant. Los van die vraag is dit volksepos ook boeiend om de manier waarop de stad, speciaal Caïro, erin naar voren komt. Beide kwesties, de rol van de stad Caïro in *De avonturen van Baybars* en de mogelijke invloed van dit werk op Ghitânî, wil ik hier bespreken. Daarbij komt ook weer de overheersende rol ter sprake die het onzichtbare en de spirituele wereld spelen in het beeld van de stad.

*Baybars: teksten en verwijzingen*



Allereerst is er een praktisch probleem: op welke tekst baseer ik me? Van de roman, het volksepos, bestaan verschillende versies, die vrij sterk van elkaar afwijken. De onder redactie van Ghitânî gepubliceerde herdruk vertegenwoordigt de Egyptische recensie. Die zal ik hier dan voornamelijk gebruiken, omdat Ghitânî die vermoedelijk het beste kent. Deze recensie is voor niet-Arabisten alleen toegankelijk in uittreksels die Lyons heeft gegeven in deel II (1995, II: 45-119, korte episoden met verwijzing naar de gedrukte Arabische tekst uit 1908-9) en III (77-236, uitgebreide samenvatting) van zijn *The Arabian Epic* (1995). Herzog (2006: 861-905) geeft een uitgebreide synopsis van het verhaal, waarin hij de eerdere samenvatting van Wangelin (1936) koppelt aan de Egyptische herdruk uit 1996-7.

Terwille van de lezer die geen Arabisch leest zal ik hier verwijzen naar het uittreksel van *De avonturen van Baybars* in deel III van Lyons' *The Arabian Epic*. Daaraan voeg ik de verwijzing naar de Arabische herdruk uit 1996-97 toe, geciteerd als *Baybars*. Wie geen Arabisch kent en toch niet alleen van de verhaallijn maar ook van de verteltrant een beeld wil krijgen, kan ik de op een Alepijns handschrift van de tekst gebaseerde gedeeltelijke Franse vertaling van harte aanbevelen. De episode die ik hieronder bespreek valt ongeveer samen met deel 3, *Les bas-fonds du Caire* [iii].

Van belang is natuurlijk de vraag van wanneer het verhaal dateert. Dat is een ingewikkelde kwestie, omdat het gaat om deels oraal overgeleverde teksten die voortdurend werden veranderd en aangepast. Alleen de datering van de handschriften, als die er is, geeft ons een duidelijke aanwijzing. Belangrijk is in elk geval om te beseffen dat dit werk pas enkele eeuwen na de historische Baybars zijn vorm kreeg, namelijk in de 14e en 15e eeuw, en dat eventuele verwijzingen naar een historische werkelijkheid dus ook in dat kader moeten worden gezien. Dat aspect is hier echter nauwelijks aan de orde: we bespreken de roman hier om zijn representatie van de rol van Baybars en van Caïro als stad, en om de parallellen tussen dit volksepos uit de Mamelukentijd en *Zayni Barakât*, de roman van Ghitânî.

### *Caïro in De avonturen van Baybars*

*De avonturen az-Zâhir Baybars* is, zoals gezegd, het meest stedelijke van de grote volksepen. Allerlei steden spelen er een rol in, zoals Alexandrië, Damascus, Aleppo, Constantinopel, Genua en Rome, maar Caïro is veruit de belangrijkste. Het is de centrale locatie van het epos. Veel plekken uit de stad en de naaste omgeving ervan komen expliciet in beeld. Een ander karakteristiek aspect van dit

epos (of avonturenverhaal) is dat niet de elite, maar juist het gewone volk er centraal in staat, en vaak ook de onderwereld. De gebeurtenissen spelen zich af in de wereld van ambachtslieden, handelaars, stalknechten, soldaten, boeven, bedelaars en prostituees. En, om Thomas Herzog te citeren, auteur van een monumentale studie over *De avonturen van Baybars*: “De wereld van het heilige grijpt hier dikwijls in de loop der gebeurtenissen in. Zij is zowel door de heiligdommen van Nafîsa en Zaynab als het huis van Ahmad ibn Bâdîs as-Subkî en de onderaardse zaal in het huis van de vizier Shâhîn ruimtelijk verankerd in Caïro en de directe omgeving daarvan.” **[iv]** (Herzog 2006: 242)

De stad is in dit verhaal zo prominent aanwezig dat men zich kan afvragen of ze niet een veel grotere rol speelt dan die van narratieve ruimte. Is de stad zelf niet actor? Voortdurend stelt zij de personages voor verrassingen. Overal zijn deuren naar verborgen werelden. Dat kunnen ruimtes zijn waarin zich onverwachte gevaren of juist verrassingen bevinden, maar het kan ook de wereld zijn van het bovennatuurlijke, de wereld van geesten en heiligen, wezens die niet gebonden zijn aan de gewone natuurwetten.

Hoofdpersoon is de jonge officier Baybars, die in de loop van het verhaal steeds meer macht krijgt. De historische Baybars was een van de eerste sultans van de Mamelukken-dynastie en regeerde van 1260 tot 1277 over Egypte en Syrië. Hij bracht de opmars van de Mongolen tot staan en zorgde er zo voor dat zijn gebied gespaard bleef voor de verwoestingen die de rest van het Midden-Oosten troffen en een einde maakten aan de culturele bloei in de getroffen gebieden. Zijn persoon sprak dan ook sterk tot de verbeelding, en de avonturenroman vol legendarische verhalen die rond hem is ontstaan is daarvan het resultaat.

Uit de lange en ingewikkelde geschiedenis die de roman vertelt neem ik hier de episode waarin Baybars nog een jonge officier in opkomst is. Hij geniet het vertrouwen van sultan as-Sâlih Ayyûb, maar de verraderlijke qâdî Jawân, een crypto-christen, en de ambitieuze Aybak, die zelf de macht in handen probeert te krijgen, trachten Baybars op alle manieren tegen te werken en verdacht te maken.

Als Baybars nog maar kort in Caïro is krijgt hij een aanwijzing over de belangrijke rol die hij voorbestemd is te spelen en die in de stad al is vastgelegd. De vizier Shâhîn neemt hem mee naar een geheime kamer, waar een aantal stoelen staan en een aantal portretten hangen. Een portret van Baybars hangt in het midden. Rechts en links van hem hangen portretten van zijn toekomstige

viziers. Een daarvan is Shâhîn. Shâhîn legt hem de implicaties van dit alles uit: Baybars zal heersen over de landen van de islam. Deze kamer en alles wat erin is, zegt Shâhîn, is het werk van de reeds lang overleden Ahmad ibn Bâdîs (ook wel Abâdîs genoemd) as-Subkî, een man die zeer bedreven was in de occulte wetenschappen en Baybars' komst had voorzien. **[v]** .

De tweede keer dat Baybars op een locatie stuit waar deze Ahmad Ibn Bâdîs zijn verdere weg naar de macht heeft voorbereid is als hij een appartement op de Citadel toegewezen heeft gekregen, samen met `Uthmân, die inmiddels in zijn dienst is getreden. `Uthmân ontdekt daar onder een marmeren plaat een zaal met daarin een schat die door Ibn Bâdîs voor Baybars is achtergelaten. **[vi]**

Als Baybars' positie steeds belangrijker wordt, gaat hij op zoek naar een eigen huis in de stad in plaats van in de kazerne te blijven wonen. Tijdens die zoektocht blijkt wederom dat Baybars' verbondenheid met de stad Caïro reeds lang geleden door verborgen machten, met name door Ibn Bâdîs, is geconsolideerd. Er staat allang een huis voor hem klaar. Verborgen ruimten openen zich voor hem en magische voorwerpen verlenen hem exclusief toegang tot plaatsen die door niemand voor hem konden worden betreden. Als hij namelijk op zoek gaat naar een huis blijkt er nergens een beschikbaar te zijn. Uiteindelijk komt hij bij een huis dat al sinds lang te koop staat, maar de vier dames die er wonen hebben nooit een bod willen accepteren. Ze wachten op een koper die in staat is om de sleutel van de hoofdboort om te draaien. Dat is nog geen van de aspirant-kopers gelukt. Het huis heeft, zo blijkt, oorspronkelijk toebehoord aan Ibn Bâdîs. Weer blijken diens occulte manipulaties erop gericht te zijn geweest om Baybars stevig met de stad Caïro te verbinden.

Baybars wil het huis graag hebben. Zonder enige moeite draait hij de sleutel om, en de vier dames accepteren hem met blijdschap als koper. Ook schenken ze hem een lans die aan Ibn Bâdîs heeft toebehoord en waarop een betovering rust die maakt dat alleen Baybars hem kan optillen. Het is duidelijk dat het huis en alles wat erin is gewacht hebben op zijn komst. Dat blijkt nog extra als hij overweegt veranderingen in het huis aan te brengen. Een haveloze bedelaar vertelt hem dat zijn vader en hij het huis gebouwd hebben, en dat hij de enige is die iets van het huis weet. Hij toont Baybars twee verborgen schatkamers. De ene daarvan is de kamer waar Ahmad in de lente placht te zitten, de andere was zijn winterkamer. Om de schatten geeft Baybars niet: zijn metgezel Uthmân mag er van meenemen wat hij wil, zolang hij het geheim van de kamers maar niet verder vertelt. Uthmân kan de ontdekking echter niet voor zich houden en het hele hof hoort ervan. De

jaloerse qâdî Jawân probeert zeggenschap over het huis te krijgen, maar de sultan beschermt Baybars door te zeggen dat alleen zij die de lans van Ibn Bâdîs, de oorspronkelijke bewoner, kunnen optillen recht hebben op een deel van het huis. Hij gebruikt zijn bovennatuurlijke krachten (deze sultan is tevens een heilige) om te zorgen dat de betovering die op de lans rust nog extra wordt versterkt. **[vii]**

Zo wordt Baybars tot huiseigenaar. Zijn band met de stad, die in de wereld van het verborgene al lang vast lag, is daarmee ook formeel geconsolideerd. De stad heeft zich met hulp van verborgen machten aan hem aangeboden en hem opgenomen; nu is het zijn beurt om iets terug te doen. Dat doet hij op twee manieren: hij laat de stad in concrete zin groeien door een heel nieuw stadsdeel te bouwen, en daarna brengt hij hij haar in moreel opzicht op een hoger plan door misdaad en corruptie krachtig aan te pakken. Zijn belangrijkste steun en toeverlaat bij dat alles is zijn metgezel, de picareske figuur `Uthmân. Het is op `Uthmân's aandringen dat de sultan aan Baybars een braakliggend terrein geeft waar hij een heel nieuw handelskwartier, een bazaar (het Arabische woord is *qaysariya*), laat bouwen. Als de bazaar klaar is zorgt `Uthmân dat er kooplui in komen. `Uthmân is zelf een bekeerde boef, die precies weet hoe de Caireense onderwereld in elkaar zit. Hij zoekt zijn oude onderwereldvrienden op, laat ze beloven voortaan braaf te zijn en dan mogen ze de bazaar betrekken om er handel te drijven. Het kwartier komt spoedig tot bloei, want als de mensen elders in de stad merken hoe goed ze in de nieuwe bazaar behandeld worden verleggen ze al gauw hun klandizie. Het succes doet Baybars besluiten nog vier nieuwe wijken te bouwen, elk met een moskee, die hij de naam geeft een van de vier vrouwen die hem het huis van Ibn Bâdîs hebben verkocht. **[viii]**

Natuurlijk is dat allemaal zeer tot ongenoegen van Muqallad, de onderwereldfiguur die elders in de stad de touwtjes in handen heeft en zijn inkomsten uit louche handelspraktijken lelijk ziet slinken. In overleg met de corrupte prefect, *wâlî* Hasan Âghâ, een crypto-christen, regelt hij dat rovers Baybars' bazaar `s nachts zullen binnenvallen en platbranden. `Uthmân, die overal zijn contacten heeft en de aanval verwacht, zegt echter tegen de winkeliers dat ze de lampen in hun winkels die nacht niet moeten aansteken, en zo mislukt het plan. De corrupte prefect, Hasan Âghâ, dient bij de sultan een klacht in tegen Baybars, die er immers verantwoordelijk voor is dat zijn bazaar `s nachts verlicht is. Zo krijgt ook Baybars, net als Zaynî Barakât in de roman van Ghitânî, te maken met een lampen-affaire, maar dan in omgekeerde zin: bij Zaynî was het aansteken

van lampen een reden tot klachten, bij Baybars is het juist andersom. Baybars weet zich echter uitstekend te verdedigen, en de affaire leidt al spoedig tot de ontmaskering en executie van Hasan Âghâ, de corrupte prefect. [ix].

Baybars wordt prefect in zijn plaats. In deze nieuwe functie krijgt hij ruimschoots gelegenheid om de corruptie en misdaad in de stad flink aan te pakken, net zoals Zaynî Barakât in de roman van Ghitânî. Zijn hervormingen beginnen al direct. Het personeel van de oude prefect, Hasan Âghâ, wil bij hem in dienst komen. Ze kregen nooit loon, maar moesten zich in leven zien te houden met wat ze van allerlei geboefte los wisten te krijgen. Ze hopen dat Baybars dat zo wil laten, maar die voelt daar niets voor. Als ze beloven voortaan netjes te leven en `Uthmân als hun leider erkennen, zal hij ze een behoorlijk loon uitbetalen. Ze nemen dat aanbod graag aan en ontwikkelen zich tot goede en vrome moslims.[x]

Dan is het tijd voor drastischer stappen. Baybars zoekt contact met Muqallad, de baas van de Caireense onderwereld. Muqallad is een onverbeterlijke schurk. Hij is honderd en tien jaar oud, en een moskee heeft hij in zijn leven alleen betreden om er zijn behoefte te doen. Hij verdient veel geld aan de misdaad, speciaal de prostitutie, die niet alleen vrouwen betreft maar ook jongens. Muqallad legt Baybars uitgebreid uit hoe de onderwereld werkt en hoe men met afpersing het meeste winst kan maken, in de veronderstelling dat Baybars even corrupt is als zijn voorganger Hasan Âghâ. Dat blijkt een lelijke vergissing. Baybars en `Uthman maken hardhandig een eind aan al deze praktijken en laten er geen twijfel over bestaan welke straffen er bij overtreding zullen volgen.

Wat hier beschreven wordt is niet enkel fictie. Historisch onderzoek, zoals dat van Lapidus (1967, geciteerd Herzog 2006: 268) heeft laten zien dat het onder de Mamelukdynamastieën niet ongebruikelijk was dat allerlei onderwereldfiguren in het leger werden opgenomen, waar ze hun louche praktijken met een schijn van legitimiteit konden voortzetten. Net als de onderwereldbaas Muqallad in het verhaal hadden ze vaak stevig controle over de bazaars en markten van de stad en maakten door afpersing flinke winsten. Zo laat *De avonturen van Baybars* ons iets zien van de manier waarop er door de mensen tegen deze praktijken werd aangekeken. Zowel de angst die er onder de mensen leefde als het verlangen naar een krachtig heerser die aan dit alles een einde zou maken komen duidelijk naar voren. In de persoon van de picareske held `Uthmân, die de gevestigde orde telkens weer op zijn kop zet en belachelijk maakt, ook tegenover zijn meester Baybars, wordt dat allemaal nog eens extra bevestigd (Herzog 2006: 261-66). Het

laat eens te meer zien hoe waardevol de Arabische volksepiek is als bron van kennis over wat er onder de mensen leefde.

Om de schrik er bij de boeven goed in te brengen patrouilleren Baybars en zijn mannen `s nachts, de hoeven van zijn paard met lappen omwikkeld en zijn mannen op vilten sloffen, zodat ze geruisloos kunnen naderen en toeslaan. Op die manier weten ze heel wat dieven te vangen, die zonder pardon ter dood gebracht worden. De volgende dag kunnen de bestolenen hun spullen komen ophalen. Baybars' vijanden onder de autoriteiten klagen over het aantal doden dat er bij Baybars' radicale aanpak valt, maar de sultan blijft hem steunen. **[xi]**

Baybars' macht neemt nog verder toe: enige tijd later wordt hij, net als Zaynî Barakât bij Ghitânî, ook benoemd tot *muhtasib*, marktmeester. Zoals hierboven al is uitgelegd was dat een belangrijke functie, waarin men moest toezien op de correcte naleving van de regels voor handel en dagelijks verkeer, inclusief handhaving van de goede zeden.

De episode geeft een herhaling te zien van wat er gebeurde toen Baybars prefect werd: ook nu volgt hij een corrupte christelijke voorganger op, en de dienaren van zijn voorganger bieden aan hem van voedsel en brandstof te voorzien uit wat zij door afpersing van de kooplieden hebben losgekregen. Dat zijn onwettige praktijken, zegt Baybars. Ze kunnen van hem een salaris en voedselrantsoenen krijgen op voorwaarde dat zij zich voortaan aan de wet houden. Hij maakt hen ook goed duidelijk wat er zal gebeuren wanneer ze dat niet doen. **[xii]**

Zoals deze episodes laten zien, is er een sterke interactie tussen Baybars en de stad Caïro: de stad helpt Baybars, Baybars helpt de stad. Vooral bij het eerste is hulp uit de spirituele wereld van essentieel belang. Een geheime kamer met portretten toont wat Baybars' toekomstige rol zal zijn. Een verborgen schat wacht op hem in zijn appartement. Een huis is verzegeld met zijn naam, zodat alleen hij het kan openen. Een magisch voorwerp, de lans, garandeert zijn exclusief eigendomsrecht. De occulte kracht van de alchimist Ibn Bâdîs heeft dit alles al lang geleden mogelijk gemaakt, en de macht van een heilige, sultan as-Sâlih Ayyûb, versterkt het nog.

### *Heiligen*

Daarmee zijn we terug bij het aspect dat al aan het begin van dit stuk werd benadrukt, namelijk dat de deur die toegang geeft tot verborgen werelden in Caïro altijd op een kier lijkt te staan, en dat dat in de literatuur ook sterk tot uiting komt. In de besproken romans gebeurde dat door een sufi, een mysticus,

een essentiële rol in het verhaal te laten vervullen, en daarin ligt een verbinding met het middeleeuwse avonturenverhaal over Baybars: de heilige en de sufi-sheikh als verbindingsschakel met de wereld van het verborgene.

In *De avonturen van Baybars* spelen het verborgene en het occulte op vele manieren een rol. Een daarvan is het frequent optreden van heiligen. Prominente rollen worden gespeeld door `Abdallâh al-Maghâwarî, de zeevarende heilige die de helden menigmaal uit benarde situaties redt door hen plotseling naar een heel andere plek te verplaatsen, en Sayyid Ahmad Badawî, de uit Tanta afkomstige nationale heilige van Egypte. Deze twee heiligen geven hun hulp soms via dromen en visioenen, maar verschijnen ook in eigen persoon aan de mensen die zij praktische hulp willen bieden.

De heiligen die misschien wel het meest intensief betrokken zijn bij de avonturen van Baybars en zijn metgezellen zijn Sayyida Zaynab en Sayyida Nafîsa, respectievelijk een kleindochter en een achter- achterkleindochter van de profeet Mohammed[xiii]. Dat benadrukt Baybars' verbondenheid met de stad nog eens extra, want beiden hebben belangrijke heiligdommen in de stad. Sayyida Zaynab is een soort patroonheilige van de stad. Zoals zij zelf zegt in *De avonturen van Baybars*: "Ik ben de beschermvrouwe van Caïro" .[xiv] Haar moskee is een van de meest heilige plaatsen van de stad. De wonderdoende kracht van de olie in de lamp die daar hangt staat centraal in een van de bekendste moderne Arabische roman, *De lamp van Umm Hâshim* van Yahyâ Haqqî, waarin het conflict tussen de irrationaliteit van het geloof in wonderen en de rationaliteit van de moderne medische wetenschap het hoofdthema vormt.



Sayyida Zaynab Moskee -  
Cairo

Ills.: touregypt.net



Ook Sayyida Nafîsa heeft haar heiligdom in Caïro, dat druk bezocht wordt. Maar deze twee vrouwen zijn lang niet de enige heiligen: overal in de stad waren en zijn plaatsen te vinden waar heiligen worden vereerd. Het laat eens te meer zien dat Caïro al van oudsher een stad is waar heiligen en de plaatsen waarmee zij verbonden zijn een voorname rol spelen. Ze geven de stad een eigen heilige geografie, zoals dat ook voor vele andere steden geldt. Het is uitstekend te zien in Mariëtte van Beeks mooie studie over de heiligen van Marrakech, *De wereld is een verhaal, het verhaal is een wereld* [xv].

Als Sayyida Zaynab en Sayyifa Nafîsa optreden in *De avonturen van Baybars* is dat doorgaans in dromen en visioenen. Zij geven dan goede raad. Wie graag advies wil hebben kan daar ook actief om vragen door middel van een incubatieritueel: men legt zich bij de tombe van de heilige te slapen en dan zal zij vrijwel zeker in de droom verschijnen en advies geven. Het komt vele malen voor in *Baybars*.

Sayyida Nafîsa heeft een bijzonder relatie tot `Uthmân, die zich als haar speciale dienaar beschouwt. Het is door haar toedoen dat `Uthman zijn criminele bestaan vaarwel zegt en bij Baybars in dienst treedt, samen met zijn volgelingen, die door `Uthmân ook op het rechte pad worden gebracht. Daar zijn verschillende dromen voor nodig: eerst verschijnt zij aan `Uthmân's moeder en vertelt haar dat `Uthmân Baybars zal gaan dienen.[xvi] Daarna verschijnt zij aan Baybars en `Uthmân beiden en laat weten dat zij het een goed idee vindt dat `Uthmân in Baybars'dienst komt.[xvii] Enige tijd later heeft Baybars moeite om te accepteren dat `Uthmân's advies in een bepaalde aangelegenheid inderdaad juist is. Nu bezoekt hij Sayyida Zaynab's heiligdom, en in de droom zegt zij hem dat hij het advies moet volgen. Hij blijft aarzelen. Dan vraagt hij op dezelfde wijze raad aan Sayyida Nafîsa, die hem dezelfde raad geeft. Dan is hij eindelijk overtuigd.[xviii]

Bij een andere gelegenheid verschijnt Sayyida Zaynab aan de moeder van een vermoord meisje. Zij troost de arme vrouw door te zeggen dat haar dochter als martelaar is gestorven, en zegt haar naar Baybars en `Uthmân te gaan en hen te vertellen wie de misdadigers waren die het meisje hebben omgebracht.[xix] Zaynab helpt Baybars op vele manieren: zij vertelt iemand in een droom waar Baybars' gestolen paarden zijn gebleven[xx] en waarschuwt Baybars, wederom in een droom, dat iemand hem probeert te vergiften.[xxi] Helemaal duidelijk is het trouwens niet of het in dit laatste geval om Sayyida Zaynab gaat: er wordt geen naam genoemd, en de formulering waarmee zij wordt aangeduid (*as-sitt karîmat ad-dârayni*) kan ook op Sayyida Nafîsa betrekking hebben.



Waar Baybars het kwaad probeert te bestrijden op het niveau van de stadspolitiek doen de heiligen hetzelfde, maar dan vanuit hun bovennatuurlijke macht. Zij beschikken over kennis en inzichten die voor gewone stervelingen niet zijn weggelegd, maar grijpen niet concreet in. Bij Baybars is dat omgekeerd. Het is maar enkel aspect van de manier waarop in *De avonturen van Baybars* de stad Caïro en haar verbondenheid met de spirituele wereld in beeld komen.

In vergelijking met het middeleeuwse verhaal gaat het in die moderne romans echter nogal rustig en overzichtelijk toe. *De avonturen van Baybars* is net als de andere verhalencycli uit de Arabische volksepiek op het oog een haast onontwarbare jungle, waarin de barokke verbeelding van de vertellers de meest bizarre levensvormen en verschijnselen kan laten opduiken. Pas bij grondige beschouwing blijkt dat ook dit in de loop van een lange periode gegroeide geheel veel meer orde vertoont dan op het eerste gezicht lijkt. In dat opzicht vertoont zo'n ingewikkeld volksepos, net als een stad, dan ook weer overeenkomst met een tropisch regenwoud.

#### NOTEN:

**[i]** Er zijn een aantal mooie studies verschenen over de stad Caïro in de moderne Arabische literatuur die niet expliciet bij dit stuk betrokken werden maar wel vermelding verdienen: Badawi (1985), al-Bagdadi (1994) en Ostle (1986).

**[ii]** Een uitstekende analytische samenvatting van de roman is te vinden op <http://www.complete-review.com/reviews/egypt/Ghitânî.htm>, bezocht 29-1-2013.

**[iii]** Twee Franse geleerden, Georges Bohas en Jean-Pierre Guillaume, zijn in 1985 begonnen de Syrische, of preciezer gezegd de Aleppijnse, versie in het Frans te vertalen. Er zijn inmiddels tien delen verschenen van de geplande veertig, en het ziet er naar uit dat het daarbij zal blijven. Zie: Bohas, G. et Guillaume, J.-P. *Le Roman de Baibars. Traduit de l'arabe et annoté par Georges Bohas et Jean-Patrick Guillaume*. 2nd edition. Paris: Sindbad/Actes Sud: Vol. I, *Les enfances de Baibars*, 1985. Vol. II, *Fleur des Truands*, 1986. Vol. III, *Les bas-fonds du Caire*, 1986. Vol. IV, *La chevauchée des fils d' Ismaïl*, 1987. Vol. V, *La trahison des émirs*, 1989. Vol. VI, *Meurtre au Hammam*, 1990. Vol. VII, *Rempart des Pucelles*, 1992. Vol. VIII, *La revanche du Maître des Ruses*, 1996. Vol. IX, *Echec à l'empereur*, 1997. Vol. X, *Le procès du moine maudit*, 1998.

**[iv]** “Die Ebene der Heiligkeit interveniert hier häufig in das Geschehen und ist durch die Heiligtümer der Nafisa und der Zainab, das Haus der Ahmad b. Badîs as-Subki sowie der unterirdische Halle im Hause des Wazir's Shahin räumlich in

Kairo und seine unmittelbare Umgebung verankert”.

[v] Lyons *Baybars* ep. 14, III: 88; *Baybars* I: 293-4.

[vi] Lyons *Baybars* ep. 19, III: 93; I: 438-9.

[vii] Lyons *Baybars* ep. 21, III: 95; *Baybars* I: 481 ff.

[viii] Lyons *Baybars* ep. 22, III: 95-6; *Baybars* I: 506 ff.

[ix] Lyons *Baybars* ep. 22, III: 96-7; *Baybars* I: 538-9.

[x] Lyons *Baybars* ep 23, III: 97; *Baybars* I: 54.

[xi] Lyons *Baybars* ep. 23, III: 97; *Baybars* I : 551-2.

[xii] Lyons *Baybars* ep. 26, III: 100-1; *Baybars* I: 616 ff.

[xiii] Ze worden niet altijd expliciet met hun naam aangeduid en daardoor is er tussen de verschillende edities nog weleens verschil in de naam die genoemd wordt. In Lyons' uittreksel, dat op een andere editie gebaseerd is dan de herdruk Cairo 1996-7, wordt regelmatig van 'Zaynab' gesproken waar de herdruk 'Nafisa' heeft.

[xiv] Lyons *Baybars* ep 12, III: 86; *Baybars* I: 266.

[xv] Beek, Mariëtte van. *De wereld is een verhaal, het verhaal is een wereld; interpretaties van orale heiligentradities uit Marrakech, Marokko*. Zie: <http://www.reisomtereizen.nl/proefschrift-marokko>, geraadpleegd 20 februari 2013.

[xvi] *Baybars* I: 316.

[xvii] Lyons *Baybars* ep. 15, III: 89; *Baybars* I: 323.

[xviii] Lyons *Baybars* ep. 24, III, 98-9; *Baybars* I: 570-3.

[xix] Lyons *Baybars* ep. 25, III: 99; *Baybars* I: 592.

[xx] Lyons *Baybars* ep. 29, III: 102; *Baybars* I: 676.

[xxi] Lyons *Baybars* ep. 46, III 118; *Baybars* II: 1032.

## BLIBIOGRAFIE

Anoniem. *Sîrat az-Z&âhir Baybars*. 5 vols. Caïro: al-Hay'a al-mis&rîya al-`âmma li-l-kitâb. Introduction by Gamâl al-Ghitânî. 1996-7. Herdruk van de 2e druk, Caïro, 1923-26, met andere paginering en toegevoegde inleiding..

Badawi, M. M. "The City in Modern Egyptian Literature". In: M.M. Badawi, *Modern Arabic Literature and the West*. Londen 1985, 26 - 43.

al-Bagdadi, Nadia. "Grossstadreflexionen in der Nasser-Ära: Metropolis und Verbrechen in Nagîb Mahfûz' *al-Liss wa-l-Kilâb*". *Die Welt des Islams*, 34,1 (1994), 21-47.

Bilal, Parker. *The Golden Scales*. Londen etc: Bloomsbury Publishing. 2012.

al-Ghitânî, Gamaal. *De spion van de sultan*. Vertaald uit het Arabisch door Richard

van Leeuwen. Houten: Het Wereldvenster. 1988.

al-Ghitânî, Gamâl. *al-Zaynî Barakât*. caïro: Dâr al-mustaqbal al-`arabî, 3<sup>e</sup> druk, 1985 (1<sup>e</sup> druk: Damascus 1974).

Herzog, Thomas. *Geschichte und Imaginaire; Entstehung, Überlieferung und Bedeutung der Sîrat Baibars in ihrem sozio-politischen Kontext*. Wiesbaden: Harrassowitz. 2006.

Jacobs, Marius. *Het Tropisch Regenwoud; een eerste kennismaking*. Muiderberg: Coutinho, 1981.

Kilpatrick, Hilary. *Epiloog bij al-Ghitânî, Gamaal. De spion van de sultan*. Vertaald uit het Arabisch door Richard van Leeuwen. Houten: Het Wereldvenster. 1988.

Lapidus, Ira M. *Muslim Cities in the Later Middle Ages*. Cambridge: Harvard University Press. 1967.

Lyons, M.C. *The Arabian Epic. Heroic and Oral Storytelling*. Vol. I: Introduction. Vol. II: Analysis. Vol III: Texts. Cambridge: Cambridge University Press. 1995.

Mahfoez, Nagieb. *De dief en de honden*. Uit het Arabisch vertaald door Marcelle van de Pol en John Cremers. Houten: Het Wereldvenster. 1989.

Mahfoez, Nagieb, *De Midaksteeg*, vertaling Djûke Poppinga, Breda, De Geus, 2011.

Mahfuz, Nagib. *Zuqâq al-Midaqq*. Caïro: Dâr Misr at-Tibâ`a. 5e druk, 1963.

Mahfûz, Nagîb. *Al-liss wa-l-kilâb*. Caïro: Maktabat Misr. 2<sup>e</sup> druk, 1961.

Mahfouz, Naguib. *Zuqâq al-Midaqq*. Translated from the Arabic by Trevor Le Gassick. Beirut: Khayats. 1966.

Ostle, Robin. "The City in Modern Arabic Literature." In: *BSOAS* 49, 1 ( 1986), 193 - 202.

Wangelin, H. *Das arabische Volksbuch vom König az-Zâhir Baybars*. Stuttgart: Kohlhammer. 1936.

---

# Jakarta in een postmodern

# Indonesisch stripverhaal over een mislukte detective



afb. 1. "Dit is Jakarta". Seno Gumira Ajidarma en Zacky, p. vi.

*Opgedragen aan mijn vader, Jan Wieringa, geboren op 3 februari 1932 te Batavia (nu Jakarta)*

"Dit is Jakarta: een stad die graag kosmopolitisch wil zijn, maar toch dorps blijft, waar de aroma van patates frites (*French Fries*) zich met de geur van gebakken stinkbonen (*peté*) vermengt. Heeeeerlijk! Intussen levert parfum uit Frankrijk een gevecht met de stank van dode ratten in het riool. Baaaah! Maar Jakarta is het geliefde Jakarta, de stad die een wereld op zich is....." (afb. 1). Aldus luidt de openingstekst van het ironische stripverhaal *Misteri Harta Centini* (Het mysterie van het Centini-vermogen), geschreven door Seno Gumira Ajidarma met tekeningen van Asnan Zacky, gepubliceerd in juli 2002 te Jakarta. Het scenario was gereed in oktober 2001, terwijl de tekeningen in juni 2002 af waren. Deze dateringen worden in de laatste tekening vermeld (98).

Er zijn weinig Indonesische schrijvers die zo sterk met Jakarta verbonden zijn als Seno Gumira Ajidarma (hierna afgekort als SGA). De dissertatie uit 2010 over zijn werk van de literatuurwetenschapper Andrew Fuller heet *Jakarta Flânerie*,

*selected writing of Seno Gumira Ajidarma* waarvan een gedeelte is gepubliceerd als *Writing Jakarta*. Een Engelstalige vertaling van enkele verhalen, essays en een toneelstuk van SGA draagt de veelbetekenende titel *Jakarta at a certain point in time* (Bodden 2002). In deze bijdrage over de stad in de literatuur wil ik nader ingaan op het bovengenoemde stripverhaal als een momentopname van 'Jakarta op een bepaald tijdstip'. Eerst de tijd: het stripverhaal was zeer actueel toen het uitkwam, maar de toespelingen op de eerste jaren van het post-Suharto tijdperk (na 1998) behoren inmiddels tot de Indonesische geschiedenis. De thematiek van het verdwenen vermogen, waarmee de geheime illegale rijkdommen van de familie Suharto bedoeld worden, is allang niet meer in het nieuws. Suharto zelf overleed in 2008. Vervolgens de plaats: Jakarta bepaalt als "de stad die een wereld op zich is" in hoge mate het verhaal. Sterker nog: het verhaal kan zich alleen maar in Jakarta en in geen enkele andere stad afspelen. De metropool is de grotestadsjungle waar de held van het verhaal, een hooggeleerde detective, volgens de literaire conventies zou moeten gelden als "the model of the domination of *ratio* over urban chaos and its illegibility" (Frisby 57), maar SGA laat zijn protagonist echter hopeloos mislukken. Tenslotte bespreek ik kort de grootstedse taalsituatie: de dialogen in het verhaal zijn niet in overeenstemming met het officiële 'Standaard-Indonesisch' zoals op school wordt onderwezen, maar vinden plaats in de spreektaal van de straat, te weten het Jakartaanse stadsdialect en het Bargoens.

### *Een tijdsbeeld van de eerste jaren van het post-Suharto tijdperk*

De thematische tijd, zo kort na de millenniumwisseling, wordt gevormd door de onzekere periode na de val van president Suharto op 21 mei 1998. Na meer dan tweeëndertig jaar dictatorschap was de euforie onder de bevolking aanvankelijk groot en het woord "*reformasi*" (hervorming) lag op ieders lip. Het nieuwe tijdperk zelf werd hoopvol tot *Era Reformasi* uitgeroepen, maar zoals al spoedig zou blijken, waren de oude tegenkrachten, die Suharto's beproefde onderdrukkings- en overheersingssysteem van corruptie en intimidatie wilden handhaven, taaier dan gedacht. De plot van *Het mysterie van het Centini-vermogen* sluit aan bij de vermoedens van menig waarnemer aan het begin van de nieuwe era dat de oude ex-machthebber (geboren in 1921) achter de schermen nog steeds aan de touwtjes trok en er in het geheim alles aan deed om een vreedzame overgang naar een democratischer Indonesië te dwarsbomen.

De intrige van *Het mysterie van het Centini-vermogen* laat zich kort samenvatten:

de hoofdpersoon, genaamd Sukab, is “Maleis geheim agent” (*intel Melayu*). Van zijn chef (de ‘Boss’) krijgt hij de opdracht om uit te vinden waar het Centini-vermogen zich bevindt. Zoals zijn ‘Boss’ hem meedeelt:

*Alle mensen vragen zich voortdurend af: waar is het Centini-vermogen gebleven? Stel je voor! Het resultaat van 30 jaar corruptie! Eigenlijk genoeg om onze huidige problemen op te lossen. Dat vermogen kan geconfisceerd worden! Maar waar is het?(2)*

Uiterekend Sukab, die op de achterflap en op de titelpagina gekarakteriseerd wordt als een “detective, die liefhebber van literatuur en filosofie is, wiens opdrachten altijd mislukken”, mag deze taak opknappen. Tijdens zijn speurtocht in Jakarta naar het verdwenen kapitaal van de zogeheten Suroto-familie ondervindt Sukab voortdurend tegenwerking van het ondergrondse ‘duivelssyndicaat’ en slaagt hij er maar niet in het mysterie van het Centini-vermogen op te lossen. Normaliter weet een detective meer dan de lezer, maar in dit verhaal blijft het voor Sukab verborgen dat een kwade genius, die steeds onzichtbaar op de achtergrond blijft, overal in Indonesië explosies van geweld laat ontstaan om op die manier de aandacht van het Centini-vermogen af te leiden. De lezer krijgt daarentegen te zien hoe deze duistere figuur door zijn onderdanige handlangers als ‘Zijne Doorluchtige Majesteit Schaduw’ wordt vereerd. Uiteindelijk besluit de ‘Schaduw’ voor zijn terroristische acties de ‘pokdalige ninja’ in te zetten, maar het verhaal van *Sukab vs ninja burik* (Sukab versus de pokdalige ninja) wordt in een vervolgdeel behandeld. Dit vervolg is in 2006 in het striptijdschrift *Sequen* verschenen en daarmee waren de avonturen van deze detective (voorlopig?) afgelopen.

Het is natuurlijk voor ons niet moeilijk om te raden wie achter de geheimzinnige ‘Schaduw’ schuil gaat die zich in de onderaardse krochten van Jakarta ophoudt. Hoewel er nooit concrete bewijzen geleverd konden worden, was het opmerkelijk dat de pogingen tot onderzoek naar de malversaties van de familie Suharto steevast door oplaaiend geweld werden begeleid. In 1998 werden honderden moorden in Oost-Java gepleegd door gemaskerde mannen die in de pers ninjas werden genoemd. De achtergrond van deze moordaanslagen is tot op heden onduidelijk gebleven. In Oost-Java ontstond een ware angsttoestand en niet lang daarna laaiden overal in Indonesië gewelddadige conflicten op. De historicus Schulte Nordholt (77) schrijft:

*“Velen in Jakarta vermoedden dat de familie Soeharto hier een hand in had om de*

*aandacht af te leiden van het onderzoek naar hun financiële praktijken. Abdurrahman Wahid [president van oktober 1999 tot juli 2001] was er in ieder geval van overtuigd, want in december [1998] bezocht hij oud-president Soeharto om hem te vragen het geweld tegen te gaan.”*

Tegen deze achtergrond wordt de op zichzelf gebruikelijke vrijwaringsclausule aan het begin van het stripboek dat “gelijkenissen met gebeurtenissen en personen uit het werkelijke leven op louter toeval berusten” tot pure spot. Indonesische lezers moeten direct hebben begrepen waar het bij het ‘mysterie van het Centini-vermogen’ om gaat. Centini is een toespeling op Cendana, d.w.z. *Jalan Cendana* (Sandelboomstraat) in de Jakartaanse villawijk Menteng waar zich Suharto’s familiewoning bevond en bevindt. De tegoeden van de Suharto-familie staan algemeen bekend als *harta Cendana* (Cendana-vermogen). De nieuwe persvrijheid sinds 1998 maakte het mogelijk dat voor het eerst openlijk en ongestraft over de kolossale rijkdommen van de Suharto-familie bericht kon worden.

De namen van de leden van de vroegere *First Family* zijn in dit sleutelverhaal eenvoudig te ontcijferen: Suharto heet hier Suroto, zijn oudste zoon Sigit heet Singgih, de tweede zoon Bambang is hier Bangun en zijn jongste zoon Tommy Suharto heet Tompel (Moedervlek) Suroto. De oudste dochter Siti wordt hier Sita, slechts één letter verschil. Opvallend genoeg blijft de kleptocratische voormalige *First Lady*, Siti Hartinah, ongenoemd. Zij was in de volksmond ook wel bekend als Ibu (mevrouw; moeder) Tien, vanwege de tien procent provisie die zij naar verluidt bij zakenprojecten opeiste en later was haar bijnaam zelfs Madame Fifi (van *fifty-fifty*, de helft). Zij was echter al in 1996 overleden. De nieuwe koers die Suharto na het bewind van Soekarno (1945-1965) onder de naam *Orde Baru* (Nieuwe Orde) voerde, wordt hier aangeduid met *Orde Bobrok* (Corrupte Orde). Zulke speelse verbasteringen, taalverdraaiingen, behoren typisch tot de Indonesische (politieke) humor, *p(e)lèsètan* genoemd (afgeleid van *p(e)lèsèt*, uitglijden).

De naam Centini is verder bekend als titel van een veel geprezen maar weinig gelezen meesterwerk uit de Javaanse literatuur. Dit verhaal is in Indonesië niet onomstreden: vanwege de vele erotische passages die erin voorkomen staat het bij het grote publiek als obsceen bekend. Verder geldt het werk als tamelijk ontoegankelijk en geheimzinnig, doordat het vele diepzinnige gesprekken tussen mystici bevat die met elkaar over soefisme, hermetische filosofie en esoterische

literatuur spreken. Met andere woorden: Centini is niet alleen een toespeling op Cendana, maar suggereert ook een verhaal dat verdacht, mysterieus en gecompliceerd is.

*Het mysterie van het Centini-vermogen* is een geslaagde literaire verbeelding van Indonesië's politieke en maatschappelijke toestand na de val van Suharto. De mislukte detective toont het falen van Indonesië om met de ex-autocraat af te rekenen: Suharto had dan wel onvrijwillig formeel afstand van de macht gedaan, maar daarmee was hij nog niet volkomen van het politieke toneel verdwenen. Zijn tegenstanders slaagden er bovendien niet in om beslag te leggen op het Cendana-vermogen. Het gaat hier niet om een paar centen. Midden in de jaren negentig moet de dictator zelf op verschillende rekeningen een slordige 73 miljard dollar verzameld hebben (Anderson). Het is onbekend hoeveel daarenboven zijn inhalige kinderen, de verdere familieleden en de beruchte *cronies* in de loop der jaren nog uit de staatsruif hebben gegraaid, maar ook hier gaat het zeker om grof geld. Na zijn aftreden werd het publieke protest tegen de inhalige Suharto-familie steeds sterker en in september 1998 voelde Suharto zich geroepen om op zijn dochters televisiestation te verklaren dat hij geen cent op een buitenlandse bankrekening had staan en daagde hij zijn critici uit om het tegendeel te bewijzen (Elson 295). Toen het Amerikaanse weekblad *Time* in mei 1999 een boekje open deed over de rijkdommen van de Suharto-familie, probeerden advocaten van Suharto *Time* wegens smaad aan te klagen en eisten als schadevergoeding het lieve sommetje van 27 miljard dollar (Elson 354). De eis liep weliswaar op niets uit, maar het bedrag alleen al spreekt boekdelen.

De enorme zelfverrijking van de Suharto-familie is zeker één van de factoren geweest die tot de uiteindelijke ondergang van het Suharto-regime heeft geleid. *Het mysterie van het Centini-vermogen* suggereert dat de oud-dictator zelf het onderzoek naar de corrupte praktijken van zijn familie frustreerde. Deze suggestie strookt met de interpretatie van vele analisten. Zo ontplofte er op 13 september 2000, een dag voor de rechtbankzitting waarop Suharto aan de tand gevoeld zou worden over de gelden van zijn vele 'liefdadigheidsstichtingen', een autobom in de parkeergarage van de beurs van Jakarta waarbij vijftien doden vielen. Schulte Nordholt (103) commentarieert:

*Velen herkenden hier een signaal in dat justitie niet aan De Familie mocht komen. Op de dag van de zitting verscheen Soeharto niet. In plaats daarvan legden enkele in witte jassen gehulde artsen een lange verklaring af waarin zij uitlegden*



*waarom Soeharto niet in staat was te verschijnen. De rechters accepteerden het medische argument en seponeerden de zaak.*

*Het mysterie van het Centini-vermogen* biedt ons een tijdsbeeld: toen het boek ontstond was het *bon ton* om Suharto als de grote boeman te presenteren. Het is niet onbegrijpelijk dat in het enthousiasme voor de *Reformasi* de situatie rondom de val van Suharto werd voorgesteld als een strijd tussen 'goed' (pro-*Reformasi*) en 'kwaad' (pro-Suharto). De vraag hoe hervormingsgezind de nieuwe leiders eigenlijk zelf waren, wordt niet gesteld. Men moet echter bedenken dat de Indonesische elite geen belang had bij een berechting van Suharto. De publieke eis om Suharto wegens corruptie te vervolgen viel moeilijk te negeren, maar niemand aan de top maakte hier ernstig werk van. Hieraan wordt in het stripverhaal wel gerefereerd: we zien twee heren van de rechterlijke macht die de Suroto-familie moeten vervolgen 's avonds in een luxe nachtclub zitten. Zij bladeren het tijdschrift *Quantum* door waarin de rijkdommen van de Suroto's uitgebreid getoond worden, maar beide heren nemen de feiten tamelijk ongeïnteresseerd voor kennisgeving aan. Even later worden ze vermoord.

Alle leden van het establishment, een kleine oligarchie van ons-kent-ons, hadden wel iets te verbergen en een aanklacht tegen Suharto zou veel te veel los kunnen maken. Suharto's opvolger en beschermeling Habibie zorgde ervoor dat de openbare aanklager een generaal buiten dienst was die deed wat Habibie en diens bovenbaas Suharto wilden. Deze loyale legerofficier had als opdracht, aldus één van zijn medewerkers tegenover *Time*, "Suharto te beschermen". De volgende president, Abdurrahman Wahid, verklaarde op zijn beurt dat hij Suharto bij een eventuele veroordeling van vervolging zou vrijspreken. Zover hoefde het niet eens te komen: in februari 2001 nam de rechtbank het besluit dat er geen rechtzaak zou komen totdat Suharto weer voldoende gezond zou zijn. De staat werd bovendien opgedragen om voor een medische behandeling te zorgen. Hiermee was Suharto vervolgens van verdere rechtsvervolging gevrijwaard (Elson 296). Op 27 januari 2008 overleed Suharto en kreeg een staatsbegrafenis. Na een interregnum van drie burgerpresidenten bekleedde inmiddels (sinds 2004) opnieuw een oud-generaal het hoogste staatsambt. President Susilo Bambang Yudhoyono bracht de overledene een eerbiedig saluut en sprak tijdens de officiële herdenkingsceremonie de memorabele woorden: "Zijn staat van dienst is voor ons een voorbeeld".

*Een poel des verderfs*

In *Het mysterie van het Centini-vermogen* is niet alleen de tijd, maar ook de plaats van handeling belangrijk. In de Indonesische literatuur wordt Jakarta graag voorgesteld als poel des verderfs. Over de vroege korte verhalen van Pramoedya Ananta Toer (1925-2006) over mensen in Jakarta schrijft Teeuw (165-166) bijvoorbeeld:

*In een aantal verhalen zijn de hoofdfiguren arme sloebers aan de zelfkant van de Jakartaanse samenleving, die knokken of sloven om een dagelijks hapje eten en een beetje beschutting en veiligheid in een vijandige, bedreigende metropool. Dergelijke verhalen zijn er bij massa's geschreven in het naoorlogse Indonesië. Men kan zelfs wel zeggen dat de armoede en ellende van de gewone man het meest populaire thema is van de Indonesische korte verhalen na de oorlog. Dat is ook niet zo verwonderlijk, gezien het feit dat de schrijvers ervan de misère van die Jakartase grote-stadssamenleving niet alleen van nabij kenden, maar haar vaak aan den lijve ervaren hadden. Dikwijls zijn de hoofdfiguren plattelanders die door gebrek aan land 'aanspoelen' in de grote stad en daar verkommeren of verongelukken...*

De hoofdstad vertoont inmiddels uiterlijk weinig overeenkomsten meer met het gehele armoedige stadsbeeld uit de 'proletarische roman' van de jaren vijftig en zestig (Raben 615). Onder Suharto kwam een moderniseringsimpuls tot stand die het straatbeeld radicaal veranderde: kolossale kantoorgebouwen, luxe *shopping malls*, vijfsterrenhotels en hoge appartementencomplexen verrezen langs de centrale assen van de stad. Anderzijds blijft Jakarta nog steeds wat stadssociologen 'een stad van dorpen' hebben genoemd: "een stad die wordt gekenmerkt door een mengeling van stedelijke en dorpse manieren van landgebruik" (Raben 612). In afb. 1 wordt deze tegenstelling fraai geïllustreerd: de *skyline* wordt gedomineerd door imposante gebouwen, terwijl druk verkeer bezit van de hoofdweg heeft genomen, maar op de voorgrond, aan de rand van de straat, heerst nog een 'dorpse' sfeer met straatverkopers, een man die een handkar duwt en verder een man met draagstok (*pikulan*). Op dezelfde afbeelding is globalisering te zien door het opschrift van "Mak Donal" (Indonesische uitspraak van McDonald's), maar de moderne uitstraling wordt gecontrasteerd door piepende rioolratten (met behulp van het geluidnabootsende *ciitt*). De presentatie van Jakarta als een stad vol tegenstellingen komt overeen met de gebruikelijke literaire verbeelding van Jakarta zoals niet al te lang geleden nog eens door Esrih Bakker en Katie Saentaweesoek voor de Indonesische poëzie is aangetoond: Jakarta is een megalopolis waar rijkdom en armoede, hoop en

wanhoop, moderniteit en traditie direct naast elkaar te vinden zijn (Bakker en Saentaweesook 235).

SGA kent Jakarta als geen ander, maar heeft het rauwe leven op en van de straat nooit zelf aan den lijve hoeven ondervinden. Hij is op 19 juni 1958 in Boston (USA) geboren, maar is vanaf zijn vierde levensjaar in Indonesië opgegroeid. Hij studeerde in 1992 af aan het Instituut voor Kunsten in Jakarta en studeerde daarna filosofie en literatuur aan de Universitas Indonesia in Jakarta waar hij ook promoveerde. Zijn (inmiddels overleden) ouders behoorden tot de elite: zijn vader was Prof. Dr. Sastroamidjojo, als natuurkundige aan de Gadjah Mada-Universiteit te Yogyakarta verbonden, terwijl zijn moeder Dr. Poestika Kusuma Sujana interniste was.

SGA is uitstekend met het fenomeen stripverhaal bekend: zijn lijvige proefschrift is een literatuurwetenschappelijke verhandeling over drie verschillende edities van het Indonesische stripverhaal *Panji Tengkorak* van Hans Jaladara uit de jaren 1968, 1985 en 1996. Niet lang geleden, namelijk in 2010, kreeg de Australiër Andrew Fuller aan de University of Tasmania de doctorstitel op basis van een dissertatie over het oeuvre van SGA. Fuller gaat in op de rol van Jakarta in het werk van SGA en vooral op het concept van de flaneur. Hij besteedt echter geen aandacht aan het stripverhaal *Het mysterie van het Centini-vermogen* en voor zover mij bekend heeft het tot dusverre nog steeds geen aandacht van de academische wereld getrokken, ondanks het feit dat we hier toch niet te maken hebben met eenvoudige kinderliteratuur van het slag Suske en Wiske. Het postmoderne stripverhaal leent zich tot meerduidige interpretaties, onder meer als ironisch commentaar op de denkfiguur van de Jakartaanse flaneur.

Jakarta is de *setting* waar de privédetective Sukab probeert misdadigers op het spoor te komen, maar zijn leven is meer schijn dan zijn. Meteen na de eerste kennismaking met Jakarta (afb. 1) wordt op de volgende bladzijde onze blik op de held van het verhaal gericht en in zijn gedachtenwolkje is te lezen: "Ik mag dan wel geheim agent zijn, maar gek genoeg voelt het niet zoals in de film, of wel soms?" (afb. 2). Sukab is *intel Melayu* (Maleis geheim agent), maar *Melayu* (Maleis) wordt door Indonesiërs ook wel gebruikt als een geringschattende term en in dit verhaal wordt keer op keer duidelijk gemaakt dat een *intel Melayu* niets voorstelt. Het duidelijkste voorbeeld is te vinden in de episode waarin Sukab droomt dat zijn droomvrouw thuis de telefoon opneemt en boos meedeelt dat de gelukkige familie niet gestoord wil worden. Als reden geeft zij op dat Sukab bezig

is zijn vele kinderen te verzorgen en bovendien: “Hij is alleen maar Maleis geheim agent met een salaris van niks (letterlijk: *seupil*, een snotdruppel). Hij is geen James Bond!” (46).

De hoofdfiguur lijkt weggelopen uit een *film noir* uit de jaren vijftig: een Humphrey Bogart-imitator, een *hardboiled* detective in lange regenjas met opgeslagen kraag en met gleufhoed, eenzaam en alleen in een zwart-witte wereld. Deze uitdossing past echter helemaal niet in Jakarta, zoals Sukab zelf ook wel weet. Zo loopt hij in een bepaalde episode heftig zwetend in de middernachtelijke stad en denkt bij zichzelf: “Ik wil net zo doen als detectives in Amerikaanse *comics*, maar het is benauwd warm” (80). In een andere scène (3-6) wordt hij door een mysterieuze gedaante geschaduwd en geeft de alwetende verteller als commentaar: “Zo is het leven van Sukab, net als in Amerikaanse films, niet waar?” (4). Uiteindelijk blijkt de geheimzinnige achtervolger alleen maar een onnozele nieuwsgierige jongeman te zijn die wilde weten waar Sukab zijn hoed had gekocht.



afb. 2. “Ik mag dan wel geheim agent zijn, maar gek genoeg voelt het niet zoals in de film, of wel soms?” Seno Gumira Ajidarma en Zacky, p. vii.

Op ironische wijze wordt gespeeld met bekende stereotypen uit de populaire cultuur, met beelden uit Amerikaanse films en stripboeken, maar tegelijkertijd wordt ook een hommage gebracht aan vroegere Indonesische stripverhalen en de populaire boekjes in het genre van de Kung Fu verhalen over ‘vechtlustige vrijbuiters’ van Asmaran S. Kho Ping Hoo (1926-1994). Tijdens één van de vele gevechtsscènes commentarieert de alwetende verteller dat “zij waren verwickeld in een strijd à la Asmaran S. Kho Ping Hoo”, terwijl Sukab zelf denkt “I love Kho Ping Hoo!” (37). Kho Ping Hoo geldt in Indonesië als de onbetwiste grootmeester op het gebied van Kung Fu verhalen met een overvloed aan gewelddadige actie

waarin de eenzame goede held het opneemt tegen de machten van het kwaad. In een andere episode zien we dat Sukab zich in gedachten opmaakt de rol van Superman in te nemen, terwijl we hem vervolgens zien met zijn assistent Jim Bon (toespeling op de beroemde fictieve geheim agent James Bond) “net als Batman en Robin” (Fig. 3). De volgende bladzijde toont ons de razendsnel rennende Sukab en Jim Bon. Een toeschouwer in een bus denkt bij deze aanblik aan de fictieve Indonesische superheld Gundala Putra Petir (Gundala Zoon der Bliksem) (afb. 4).



afb 3. Referenties aan Amerikaanse striphelden: Superman, Batman en Robin. Seno Gumira Ajidarma en Zacky, p. 54.



afb. 4. Bliksemsnel: Gundala Zoon van de Bliksem. Seno Gumira Ajidarma en Zacky, p. 55.

Deze voorbeelden tonen aan dat in dit postmoderne stripverhaal sterk de nadruk

op de fictionaliteit van het verhaal wordt gelegd. De voetnoten, waarin op quasi-wetenschappelijke wijze namen en citaten uit andere teksten worden verantwoord, halen de lezer telkens weer uit het verhaal. Zo'n notenapparaat kan als storend element worden ervaren: de historicus Loe de Jong (1036) verdedigde zijn weglating van verwijzingen in de populaire editie van zijn bekende werk over de Tweede Wereldoorlog met een beroep op een *bon mot* van de Amerikaanse toneel- en filmster John Barrymore die een hekel aan voetnoten had: "Het is (...) alsof je tijdens je huwelijksnacht telkens de trap af moet omdat er gebeld wordt".

Sukab illustreert het concept van *mimicry*, nabootsing, in Homi Bhabha's theorie van hybriditeit in het postkoloniale discours: ondanks alle gelijkenis blijft desalniettemin altijd ongelijkheid bestaan, "a difference that is almost the same, but not quite" (Bhabha 122). Sukab heeft zich helemaal aangepast aan het beeld van het Amerikaanse voorbeeld, maar kan niet helemaal hetzelfde worden. We zagen hem al met wapperende regenjas door Jakarta rennen, terwijl op de voorgrond van de afbeelding een oudere Indonesische heer zich slechts met moeite en hevig transpirerend voort kan bewegen (afb. 4). In de inleiding kwam Sukab in beeld als wandelaar in de stad te midden van voortrazend verkeer (afb. 2). Hij poseert daar als mijmerende flaneur, maar dit beeld kan niet kloppen. Zoals de historicus Remco Raben (610) over Jakarta opmerkt:

*Een wandelaar begeeft zich in vijandig gebied: zijn actieradius is ten hoogste enkele honderden meters. De stad is te heet, te druk, te onbegaanbaar en vooral te groot. De straat is geen plek voor overdenking, het is een ruimte voor verplaatsing, behalve natuurlijk voor diegenen die de straat als huis hebben. Walter Benjamin zou in Jakarta niet tot mijmeringen komen. Hij zou het wellicht niet eens als stad herkennen.*

Sukab echter slentert door de nachtelijke stad, diep verzonken in zijn eigen gedachtewereld. Als hij plotseling in een achterafbuurt is aangekomen en een lijk in een poel ziet, citeert hij in gedachten een fragment uit *Les Fleurs du Mal* (De bloemen van het kwaad) van Charles Baudelaire in de Indonesische vertaling van Iwan Simatupang: "Wormen! Zwarte vrienden zonder oren en ogen. Zie hoe vrolijk dit lijk zijn vergaan verwelkomt".

Als Sukab in een andere episode een zwerver een muntje geeft, citeert hij in gedachten versregels zeven en acht van Chairil Anwar's *Kepada Peminta-minta* (Tot de bedelaar): "Van etter druipt een open mond / dat je al lopend af moet vegen". In een voetnoot wordt de precieze vindplaats van dit citaat aangegeven

en verklaard dat het Indonesische gedicht een adaptatie van *Tot den Arme* van Willem Elsschot is. Sukab is allesbehalve van de straat: thuis bezit hij een uitgebreide boekenverzameling vol met literatuur, literatuurwetenschap en filosofie (46) en zijn gedachten en uitspraken bevatten voortdurend citaten uit deze geleerde boekenwereld. SGA, zelf een gepromoveerd literatuurwetenschapper, laat op ironische wijze zien dat geesteswetenschappen geen praktisch nut hebben: Sukab is een “detective, die liefhebber van literatuur en filosofie is, wiens opdrachten altijd mislukken”.

Sukab is een fantasienaam, maar past goed in het Indonesische onomastische systeem. Het prefix *su-* is geliefd in de naamgeving, omdat het ‘goed’ uitdrukt. Beroemde voorbeelden zijn de namen van de eerste twee presidenten, Soekarno en Suharto, maar er zijn nog legio andere Indonesische namen die met *Su-* beginnen. Het element *-kab* is daarentegen onbekend in Indonesische persoonsnamen, maar anderzijds wekt het associaties met ‘hoofd; leider; chef’ door het gebruik van afkortingen en acroniemen als *kabag* (*kepala bagian*, afdelingshoofd), *kapro* (*kepala proyek*, projectleider) en dergelijke meer. De hedendaagse Indonesische taal is inmiddels zo doorspekt met afkortingen en acroniemen dat taalpuristen zelfs over een ernstige aandoening en ziekte spreken. Een bekend naslagwerk op dit gebied, samengesteld in 1992 door Agata Parsidi, heet *Kamus akronim, inisialisme dan singkatan* (Woordenboek van acroniemen, beginletters en afkortingen). De beginletters van de titel van dit woordenboek (*kamus*) leveren het woord *aids* op, een macabere toespeling op de conditie van de Indonesische taal die volgens de schrijfster ernstig verziekt is. Het woord Sukab lijkt zelf verdacht veel op een acroniem, vergelijkbaar met bijvoorbeeld *sukwan* (*sukarelawan*, vrijwilliger), of doet denken aan een afkorting als *sudak* (*staf umum daerah angkatan kepolisian*, regionale algemene staf van het politiecorps).

SGA gebruikt de fantasienaam Sukab met grote voorliefde in verschillende verhalen en hij heeft eens verklaard dat hij de naam Sukab gemakshalve gebruikt om geen andere namen te hoeven zoeken. In 1974 hoorde hij deze naam voor het eerst van een vriend, maar dan als ‘Sukap’. SGA beviel de klank van deze naam en begon ‘Sukab’ voor allerlei karakters in diverse werken te gebruiken. Zo zijn er inmiddels verschillende ‘Sukabs’ ontstaan en meer dan eens zijn ze ook overleden. In zijn rubriek ‘Brief uit Palmerah’ *Surat dari Palmerah* die SGA drie jaar lang voor het weekblad *jakarta-jakarta* schreef, was het altijd Sukab die in

een kort nawoord nog een afsluitend commentaar gaf. Bij 'Sukab', zo heeft SGA eens laten weten, stelt hij zich altijd een gedaante van het gewone volk voor. Zo kan men de 'Sukab' in *Het mysterie van het Centini-vermogen* ook als 'invulfiguur' zien: hij kan staan voor de Indonesiër, de intellectueel, SGA zelf, vul zelf maar in.

### *Substandaard-Indonesisch en het stadsdialect van Jakarta*

De stad is vol geluiden en vele onomatopoeën roepen de Jakartaanse *soundscape* op: *glek glek* ("klok klok") is het slokkende geluid als Sukab in de snikhitte een flesje drinken naar binnen slaat; *tulililit tulililit* is het geluid van een mobiele telefoon; *wuzzz* "vroem" doet een auto; *uuuiing uuuiing* "tatoe tatoe" is een politiesirene; middernachtelijke krekels (*jangkrik*) "tjilpen" (*krik krik*); *cit* "piep" bootst in het Indonesisch piepende geluiden na: in dit verhaal doet een muis en rat *ciittt*, maar ook zijn het piepende autobanden die *ccieett* doen. Typische uitingen van vechters in actie zijn *ciat* (gespeld *ciaattt*) en *hyaattt*.

De Indonesische taal die in *Het mysterie van het Centini-vermogen* wordt gebruikt wijkt aanzienlijk af van de standaardversie. Vele woorden en uitdrukkingen zijn dan ook niet in het officiële *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (Groot Woordenboek van de Indonesische Taal) terug te vinden, omdat dit normatieve naslagwerk van overheidswege de wijze van spreken van het volk wil 'verbeteren' aan de hand van voorschriften over wat 'goed' en 'juist' is. De gesprekken in *Het mysterie van het Centini-vermogen* zijn gekruid in het Jakartaans, het stadsdialect dat in de Indonesische populaire cultuur alomtegenwoordig is. In een bovenstaand voorbeeld (afb. 3) zegt Sukab: "Ik ben Batman, jij bent Robin" (*gua yang Batman, lu yang Robin*). De persoonlijke voornaamwoorden *gua* (ik) en *lu* (jij) komen oorspronkelijk uit het Chinees (Amoy *góa* en *lú*), maar gelden als typisch voor het Jakartaans. Afgezien van het Jakartaans komen verder nog andere elementen uit de populaire spreektaal voor, bijvoorbeeld uit de Indonesische geheimtaal (*bahasa prokém*). Als een straatvechter Sukab aanvalt, scheldt deze hem in *slang* uit voor *jaing kurap* (schurftige hond; *jaing* is een vervorming van *anjing*, hond). Ook dit strookt niet met de officiële regeringspolitiek die van bovenaf wil verordonneren hoe er gesproken dient te worden. Zo brak Lukman Ali, jarenlang het hoofd van het Indonesische Taalcentrum, de staf over het gebruik van *bahasa prokém*, een 'boeventaal' die in zijn ogen 'immoreel' en 'illegaal' was en het Indonesisch bedierf.



De leden van het duivelssyndicaat die heimelijk proberen de pogingen tot *Reformasi* te ondermijnen spreken over het tijdperk van *Reformehong* en over activisten van *Reformehong*. Wat betekent dit merkwaardige element *mehong* dat in geen enkel woordenboek te vinden is? De gangbare verklaring (op internetsites te vinden) is *mahal* (duur). Op deze betekenis komt men als men het principe van het Indonesische Bargoens (*bahasa prokém*) volgt, namelijk systematische woordverandering. De term *prokém* stamt van *préman*, d.w.z. crimineel, misdadiger (afgeleid van de Indonesische uitspraak van het Nederlandse 'vrij man'). Eén manier om in het Indonesisch Bargoense woorden te vormen is door middel van weglating van de laatste twee letters van een woord en de toevoeging van het element *ok-* in de eerste lettergreep, dus *preman* wordt eerst *prem*>en vervolgens *pr-ok-em*. In het geval van *mehong*, dat op *mahal* teruggaat, wordt een vergelijkbaar procédé toegepast: de klinker in de eerste lettergreep wordt door /e/ vervangen, terwijl het slotgedeelte van de tweede lettergreep in /ong/ wordt veranderd: *ma* wordt *me + h-ong*.

Het woord *mehong* schijnt echter een speciale creatie van SGA te zijn. Hij gebruikt het woord graag, onder meer in zijn *Surat dari Palmerah: Indonesia dalam politik mehong 1996-1999* (Brieven uit Palmerah: Indonesië ten tijde van de *mehong*-politiek 1996-1999) uit het jaar 2002 om de hypocrisie van politici, inclusief de zogenaamde hervormers, aan de kaak te stellen. Afgezien van de associatie met *mahal* "duur" worden gedachten opgewekt aan *bohong* "leugen" en *meong* "gemiauw". In een bespreking van een ander werk van SGA, namelijk de essaybundel *Kentut Kosmopolitan* (Cosmopolitische Scheten), wordt verklaard dat het hectische stadsleven er de oorzaak van is dat de *Homo Jakartensis* "radeloos, de kluts kwijt" is, wat door *mehong* wordt uitgedrukt.

### *De stad als tekst*

In SGA's woorden is Jakarta de "stad die een wereld op zich is" (zie afb. 1). De vergelijking is niet overdreven: Remco Raben meent zelfs dat Jakarta "onkenbaar" is (610) en aan onze "pogingen tot definitie" ontsnapt (611). Hij schrijft: "De stad is te groot, te ingewikkeld en te vol contrasten" (610). In een essay over "Jakarta als tekst of interpreteren met context" stelt SGA dat Jakarta geen woordenboek of encyclopedie is met zekere antwoorden op alle vragen, maar evenmin een duister gedicht dat naar believen kan worden uitgelegd (2008, p. 6). Over zijn eigen 'lezing' van de stad laat hij weten: "Ik houd ervan Jakarta te lezen als een plaats waar iedereen zijn lot kan verbeteren ... omdat in Jakarta niets vast lijkt te staan"

waarbij hij verwijst naar de ondergang van Suharto's Nieuwe Orde die volgens hem door jongeren op de straten van Jakarta werd bewerkstelligd (SGA 2008, p. 8).

De idee van de 'stad als tekst' ontleent SGA natuurlijk aan Walter Benjamin. Theoretisch is zowel de flaneur als de detective de perfecte 'lezer' die het 'schrift' van de stad kent (Frisby 43-44). Beiden weten precies hoe de 'tekst' gelezen moet worden. De hoofdfiguur van *Het mysterie van het Centini-vermogen* is volkomen 'verlitteratueerd' en kan alleen in een fictionele tekst bestaan: een Jakartaanse flaneur is een *contradictio in terminis*. Sukab is verder een lezer in het kwadraat: enerzijds is hij een belesen geleerde die thuis is in de boekenwereld en anderzijds moet hij in zijn functie van detective als lezer van de stad optreden. Deze "detective, die liefhebber van literatuur en filosofie is, wiens opdrachten altijd mislukken" is de lezer die niet lezen kan.

#### *Bibliografische toelichting*

Andrew ('Andy') Fuller heeft zich uitgebreid met het werk van SGA bezig gehouden. Zijn dissertatie *Jakarta Flânerie, selected writings of Seno Gumira Ajidarma* (University of Tasmania 2010) is op het internet toegankelijk (<http://www.scribd.com/doc/88680931/Andrew-C-S-Fuller-Jakarta-Flanerie-Selected-Writings-of-Seno-Gumira-Ajidarma>). Een deel hiervan is gepubliceerd in augustus 2011 als *Writing Jakarta in Seno Gumira Ajidarma's Kentut Kosmopolitan* als Working Paper 160 van het Asia Research Institute, National University of Singapore ([http://www.ari.nus.edu.sg/publication\\_details.asp?pubtypeid=WP&pubid=1965](http://www.ari.nus.edu.sg/publication_details.asp?pubtypeid=WP&pubid=1965)). SGA's werk is gedeeltelijk voor een internationaal publiek toegankelijk gemaakt: de bundel van Michael H. Bodden, *Jakarta at a certain point in time. Fiction, essays and a play from the post-Suharto era in Indonesia* (Victoria: University of Victoria, 2002) is in de bijdrage genoemd. Verder valt te vermelden: de verhalenbundel *Saksi Mati*, vertaald als *Eyewitness* door Jan Lingard met Bibi Lanker en Suzan Piper (Potts Point: EET Imprint, 1995) en *Jazz, parfum dan insiden* als *Jazz, perfume & the incident* door Gregory Harris (Jakarta: Lontar Foundation, 2002). De dissertatie van SGA is als *Panji Tengkorak. Kebudayaan dalam perbincangan* verschenen (Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia en École Française d'Extrême-Orient, 2011). De homepage van SGA is <http://duniasukab.com/>; hier legt hij o.a. zijn voorliefde voor de naam Sukab uit. Pujiharto, "Zona intertekstual heterotopia dalam fiksi Seno Gumira Ajidarma" in

Anwar Efendi (red.), *Bahasa dan sastra dalam berbagai perspektif*, Yogyakarta: Tiara Wacana, 2008, 241-256 gaat uitgebreider op de betekenis van de naam Sukab in.

Voor verdere achtergrondinformatie over de historische toespelingen van het besproken stripverhaal, zie Henk Schulte Nordholt, *Indonesië na Soeharto: Reformasi en restauratie* (Amsterdam: Bert Bakker, 2008). Over Suharto zie R.E. Elson, *Suharto. A political biography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001). Benedict Anderson schreef een vernietigende necrologie: "Exit Suharto: Obituary for a mediocre tyrant", *New Left Review* 50, March-April 2008, 27-59.

De informele variant van het Indonesisch, zoals gebruikt in Jakarta, wordt voortreffelijk beschreven door James Neil Sneddon, *Colloquial Jakartan Indonesian* (Canberra: Australian National University, 2006). Op het gebied van de Indonesische geheimtaal schreef Henri Chambert-Loir het artikel "Those who speak prokem" in het Amerikaanse vaktijdschrift van Cornell University, *Indonesia* 37 (1984), pp. 105-117. Van recentere datum is het informatieve boekje *Bahasa baku vs bahasa gaul* van Indari Mastuti (Jakarta: Hi-Fest Publishing, 2008). Tegenwoordig biedt het internet meer uitkomst dan gedrukt materiaal, bijvoorbeeld <http://kamusgaul.com/>. Besprekingen van *mehong* zijn o.a. te vinden op <http://denbagusediduk.multiply.com/notes/item/312/> en <http://rumahbaca.wordpress.com/2008/11/11/kentut-kosmopolitan/>. Alle internetsites werden voor het laatst op 3 september 2012 geraadpleegd.

## BIBLIOGRAFIE

### *Bibliografie*

Ali, Lukman, "Kata-kata aneh bernama prokem, mengacaukan Bahasa Indonesia" in Lukman Ali (red.), *Lengser kaprabon. Kumpulan kolom tentang pemakaian Bahasa Indonesia* (Jakarta: Pustaka Firdaus, 2000), 179-181.

Anderson, Benedict, "Exit Suharto: Obituary for a mediocre tyrant", *New Left Review* 50, March-April 2008, 27-59. Online beschikbaar: <http://newleftreview.org/II/50/benedict-anderson-exit-suharto> (geraadpleegd 3-9-2012).

Bakker, Esrih en Katie Saentaweesook, "Jakarta through poetry" in Peter J.M. Nas (red.), *Cities full of symbols. A theory of urban space and culture*, Leiden: Leiden University Press, 2011, 217-240. Online beschikbaar: <http://www.oopen.org/search?identifier=402368> (geraadpleegd 3-9-2012).

- Bhabha, Homi K., *The location of culture*, London and New York: Routledge, 1994.
- Bodden (red.), Michael H., *Jakarta at a certain point in time. Fiction, essays and a play from the post-Suharto era in Indonesia*, Victoria: University of Victoria, 2002.
- Chambert-Loir, Henri, "Those who speak prokem", *Indonesia* 37, 1984, 105-117.
- Elson, R.E., *Suharto. A political biography*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Frisby, David, *Cityscapes of modernity. Critical explorations*, Cambridge: Polity Press, 2001.
- Fuller, Andrew, *Jakarta Flânerie, selected writings of Seno Gumira Ajidarma* (University of Tasmania, 2010). Online beschikbaar: <http://www.scribd.com/doc/88680931/Andrew-C-S-Fuller-Jakarta-Flanerie-Selected-Writings-of-Seno-Gumira-Ajidarma> (geraadpleegd 3-9-2012).
- Fuller, Andrew, *Writing Jakarta in Seno Gumira Ajidarma's Kentut Kosmopolitan*, Working Paper 160 van het Asia Research Institute, National University of Singapore, 2011. Online beschikbaar: [http://www.ari.nus.edu.sg/publication\\_details.asp?pubtypeid=WP&pubid=1965](http://www.ari.nus.edu.sg/publication_details.asp?pubtypeid=WP&pubid=1965) (geraadpleegd 3-9-2012).
- Harris, Gregory, *Jazz, perfume & the incident*, Jakarta: Lontar Foundation, 2002.
- Jong, L. de, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog. Deel 14, tweede helft*, 's-Gravenhage: SDU Uitgeverij, 1991.
- Lingard, Jan met Bibi Lanker en Suzan Piper (red.), *Eyewitness*, Potts Point: EET Imprint, 1995.
- Mastuti, Indari, *Bahasa baku vs bahasa gaul*, Jakarta: Hi-Fest Publishing, 2008.
- Parsidi, Agata, *Kamus akronim, inisialisme, dan singkatan*, Jakarta: Grafiti, 1992.
- Pujiharto, "Zona intertekstual heterotopia dalam fiksi Seno Gumira Ajidarma" in Anwar Efendi (red.), *Bahasa dan sastra dalam berbagai perspektif*, Yogyakarta: Tiara Wacana, 2008, 241-256.
- Raben, Remco, "Thuis en uit in Jakarta", *De Gids* 172, 2009, 609-616.
- Schulte Nordholt, Henk, *Indonesië na Soeharto: Reformasi en restauratie*, Amsterdam: Bert Bakker, 2008.
- Seno Gumira Ajidarma en Anan Zacky, *Misteri Harta Centini*, Jakarta: Kapustakaan Populer Gramedia, 2002.
- Seno Gumira Ajidarma, "Jakarta sebagai teks atawa menafsir dengan konteks", in Seno Gumira Ajidarma, *Kentut kosmopolitan*, Depok: Penerbit Koekoesan, 2008.
- Seno Gumira Ajidarma, *Panji Tengkorak. Kebudayaan dalam perbincangan*, Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia en École Française d'Extrême-Orient,

2011.

Seno Gumira Ajidarma, <http://duniasukab.com/> (geraadpleegd 3-9-2012).

Sneddon, Neil, *Colloquial Jakartan Indonesian*, Canberra: Australian National University, 2006.

Teeuw, A., *Pramoedya Ananta Toer. De verbeelding van Indonesië*, Breda: De Geus, 1993.

---

## 't Silhouet van Shanghai ~ eerder dan een mensenhart bezwijken



Shanghai

Ills.: en.wikipedia.org

*Parijs verandert! Maar ik blijf melancholiek!  
Nieuwe paleizen, steigerwerken, stenen gevaarten,  
De oude buurten, alles wordt mij symboliek,  
Herinnering die mij het liefst is valt het zwaarste.*

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

Wanneer een stad in een extreem korte periode én onder een autoritair regime een volledige metamorfose ondergaat, rest haar bewoners slechts het machteloos toekijken, zoals de Parijzenaren ondervonden in de zogenaamde Haussmann-periode. Baron Haussmann (1809-1891) kreeg in 1853 de opdracht van Napoleon

III een nieuw stadsplan voor Parijs te ontwerpen. In slechts achttien jaar wist Haussmann de middeleeuwse stad van dichtbevolkte wijken met smalle, kronkelende steegjes te transformeren tot een moderne stad van brede wegen en boulevards, weidse parken en tuinen. Toen het grootschalige project in volle gang was schreef Charles Baudelaire (1821-1867) zijn beroemde gedicht “De zwaan,” opgedragen aan zijn vriend Victor Hugo, waarin hij laat zien hoe de bewoner van de transformerende stad zich plots een balling in eigen stad kon voelen.

Bijna anderhalve eeuw na Haussmann zou een transformatie van zelfs nóg grotere omvang plaatsvinden aan de andere kant van de wereld, wederom onder een autoritair regime. En ook deze keer zouden de extreme omvang en snelheid een inspiratiebron voor de schrijvers van de stad blijken. Dit essay gaat over de Chinese stad Shanghai **[i]**. Hoe worden individuele en collectieve ervaringen van veranderend Shanghai door lokale schrijvers verbeeld? En in hoeverre worden deze verbeeldingen beïnvloed door lokale geschiedenis en cultuur?

### *Shanghai verandert!*

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

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

bevolkingsdichtheid dan Tokyo. Onder de nieuwe bevolking bevinden zich zowel miljoenen, grotendeels illegale, arme plattelandsmigranten als een groeiende groep extreem rijken.

Net als Haussmanns Parijs destijds brengt de transformatie van Shanghai alomvattende ontwrichting teweeg, met vérgaande gevolgen voor haar bewoners, die iedere dag worden geconfronteerd met het verdwijnen van een oude, vertrouwde omgeving en het verschijnen van een nieuwe, onbekende. Het brengt dan ook de woorden van Baudelaire in herinnering: “Parijs verandert! Maar ik blijf melancholiek!”. Al mag de fysieke stad in een oogwenk verdwijnen, de mentale stadskaat van de bewoners leeft voort in de herinnering en de verbeelding en laat zich dus niet zo gemakkelijk wegvagen. Integendeel zelfs. Het nieuwe roept vaak het oude op: de confrontatie met een geheel nieuwe wijk in een voorheen vertrouwde omgeving kan herinneringen doen herleven aan de plek die daar ooit was, en zo verworden tot een troep voor het verstrijken van de tijd en de vernietigende krachten van radicale stadsvernieuwing. In “De zwaan” is het de vernieuwde Carrousel die de dichter doet denken aan het oude Parijs en de tijd waarin het plein voor de ene helft al was afgebroken, met op de andere helft nog de oude winkeltjes vol bric-à-brac.

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

geboren, in dat afgebroken huis, en over mijn geboorte staat wel iets opgetekend in het politionele bevolkingsregister. Beste mensen, ik kom hier heus vandaan! Ik keek nog eens naar de aftandse muur, met zijn roestkleuren in de kieren van de stenen. Ontgoocheld liep ik de steeg uit. Het was alsof je geliefde niet komt opdagen op dat afspraakje waar je zo lang naar uit hebt gekeken en waarvan je je zoveel had voorgesteld” (Chen: 54).

De zoektocht naar oude plekken, de schok niets terug te vinden, en vooral de angst dat met het verdwijnen van de fysieke plekken ook de levens van de mensen die er gewoond hebben onbetekenend zijn geworden en in vergetelheid zullen raken, het zijn terugkerende thema's in de Shanghaise literatuur sinds de jaren negentig. “Het voortbestaan van de mensen en huizen in Shanghai is,” zoals het hoofdpersonage in het korte verhaal *Mensen uit de wijk Bangbei* (2002) van de Shanghaise schrijver Li Qigang (1954) mijmert, “geheel afhankelijk van onze herinneringen. Mensen verdwijnen en lossen op als zout in de gigantische soep van deze stad. Dingen verdwijnen en worden vervangen door hoogbouw en verhoogde wegen en spoorlijnen, die onbeduidend zijn voor onze herinneringen. We worden geteisterd door een gevoel van ontheemdheid en vertwijfeling: hoe kunnen we bewijzen dat dit alles ooit bestaan heeft?” (Li: 73).

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

### *Een vissersdorp ontwaakt*

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

Na de moord eiste de Keizerlijke Commissaris Lin Zexu dat de Engelsen volgens



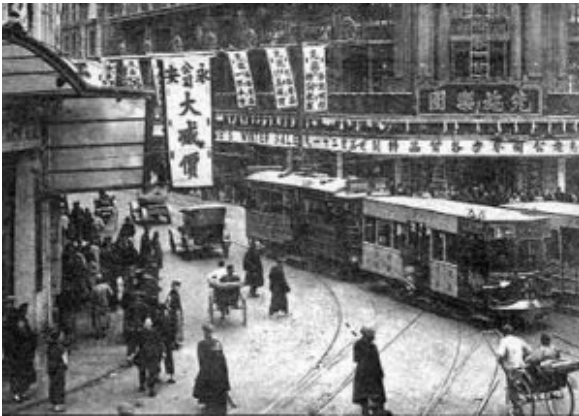
het Chinese strafrecht zouden worden veroordeeld en dus de doodstraf zouden krijgen. Maar de Britse vertegenwoordigers in China weigerden dit. Zij wilden eerst onderzoeken of het om doodslag of om moord ging. Het 'Lin Weixi-incident,' zoals het de geschiedenisboeken in zou gaan, leidde er uiteindelijk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

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

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

De internationale wijken beleefden hun grootste bloeiperiode aan het begin van de vorige eeuw. Shanghai veranderde in die periode in een sprankelende

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



Shanghai. British section 1920s.

John Rossman's collection

Ills.: [en.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org)

De moderne en exotische allure van de stad maakte haar een bron van inspiratie voor zowel Chinese als buitenlandse schrijvers. In deze literatuur werd Shanghai meestal verbeeld als een enclave, die cultureel afweek van de rest van China; een plek waar de Britten de naam *Shanghai* aan hadden gegeven. De stad werd gerepresenteerd als de typische moderne metropool die zowel plaats van vrijheid, avontuur en internationale cultuur was, als van moreel verval, criminaliteit en prostitutie; het beste samengevat in de beroemde openingszin "Shanghai, een hemel gebouwd op een hel!" van het verhaal *Shanghai foxtrot* door Mu Shiyong (1912-1940). En ook de Shanghaise schrijfster Wang Anyi (1954) schrijft in 2001 in haar essay *De 'kleur van Shanghai' en de 'kleur van Beijing'*: "Veel mensen, vooral Shanghainezen zelf, denken dat Shanghai een heel elegante stad was: met

haar westerse huizen en de boulevard in de Franse concessiewijk, de gebouwen in klassieke stijl langs de Bund, jazz in de clubs voor matrozen, de westers geklede en westers bespraakte obers in de cafeetjes... Die Europese stijl gaf Shanghai inderdaad een zeker cachet. Maar in de ogen van de inwoners van Beijing, die stad met zijn lange geschiedenis, waren die door en door Europese en Amerikaanse mensen ontzettend grof en ruw” (Wang 2006: 79, vertaling Audrey Heijns).

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

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

*De sensuele stegen van Shanghai*

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

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

Voor de verteller staan de Bund-gebouwen symbool voor de koloniale onderdrukking, terwijl de steegjeshuizen worden gekenmerkt als 'democratisch'.

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

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

Wang Anyis nostalgische verlangen naar het gemeenschappelijke leven in de oude steegjeshuizen vormt een schril contrast met de literaire verbeeldingen van deze huizen in de werken van de jongere schrijvers uit Shanghai. In hun verhalen worden de steegjeshuizen vooral beschreven als armoedige, ineenstortende krotten waarover de vertelster in Ding Liyings (1966) verhaal *Kom maar, iemands jeugd* (2002) bijvoorbeeld opmerkt “ze zouden deze huizen nog veel sneller

moeten afbreken” (Ding: 40). Voor dit personage staan de huizen vooral voor de groeiende kloof tussen arm en rijk in het hedendaagse Shanghai: “Aan de voorkant van de steegjeshuizen bevinden zich de luxe restaurants waar overheidsgeld over de balk wordt gesmeten voor etentjes van twee- of drie duizend Yuan, terwijl zich aan de achterzijde de piepkleine woningen bevinden waar mensen hun maaltijd moeten eten op bed” (Ding: 41). In de romans van nog jongere schrijvers komen de steegjeshuizen zelfs nauwelijks nog voor.



Mian Mian (1970-)

Ills.: china.org.cn

### *Een skyline van duizelingwekkende neonlichten en bizarre bouwwerken*

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

In deze romans speelt lokale cultuur een ondergeschikte rol, en ligt de nadruk op psychologische effecten van het leven in een snel groeiende, dichtbevolkte metropool. Zo uiten zij bijvoorbeeld de angst te verdwijnen in de anonieme massa, en is het de grootste droom van Mian Mians hoofdpersonage in *Candy* (2000) “haar foto op alle reclameborden in Shanghai te zien prijken” (Mian Mian: 176)

en noemt Wei Huis CoCo het haar levensdoel “beroemd te worden en als prachtig vuurwerk over de stad te knallen en schitteren” (Wei Hui: 2). Hoewel de verhalen het moderne stadsleven tot thema hebben, blijken ook deze personages de veranderingen nauwelijks te kunnen bijbenen en voelen zij zich vaak vervreemd van de nieuwe stad van spektakel en iconische architectuur.

Deze afstand wordt het duidelijkst voelbaar in de schilderijen van het embleem van Shanghais nieuwverworven status als *global city*: het hypermoderne district Pudong. In plaats van het ‘teken’ Pudong te deconstrueren en het te beschrijven als een van Shanghais vele stadsdistricten van kantoren, winkels en woningen, een plek waar mensen werken, winkelen en wonen, reproduceren de vertellingen het eendimensionale beeld van een skyline. In de woorden van *Shanghai Baby’s* CoCo: “De veerboten, de golven, het nachtdonkere gras, de duizelingwekkende neonlichten, de bizarre bouwwerken – al deze tekens van welvaart hebben niets met ons te maken, de mensen die te midden van dit alles wonen. Een auto-ongeluk kan ons doden, maar het illustere, onverwoestbare silhouet van de stad is als een planeet, in constante beweging, eeuwig” (Wei Hui: 11).

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

Zoals de meeste personages in Shanghais hedendaagse literatuur voelt de moeder zich niet verbonden met de Pudong-skyline en alles waar die voor staat. Ze voelt zich echter wel verbonden met het gebouw waar ze in staat. Niet om de historische betekenis van het koloniale gebouw, maar om een persoonlijke herinnering eraan ten tijde van de Culturele Revolutie (1966-1976). Toen de vrouw zes jaar oud was had ze eens haar vader opgezocht die daar werkte, en was ze er getuige geweest van dat haar vader meedogenloos door zijn collega’s

vernederd werd. Het is een veelzeggende passage: de vrouw kijkt vanuit het koloniale gebouw naar de nieuwe Pudong-skyline, maar het raam herinnert haar aan een periode die de stad juist uit alle macht probeert uit te wissen.

*Maar ik blijf melancholiek!*

“Door Shanghai kan ik me Beijing over twee jaar voorstellen, maar ik heb geen enkele voorstelling van hoe *Shanghai* er over twee jaar uitziet, geen idee,” verzuchtte de Beijingse rockster Cui Jian (1961) eens tegen de schrijfster Mian Mian. Het is niet de stadsvernieuwing op zich die het hedendaagse Shanghai zo’n interessante plek maakt. Het is de extreme schaal en snelheid van de veranderingen die de stad doen functioneren als een vergrootglas dat de sociale en mentale gevolgen voor de stadsbewoners bloot legt. En de gevolgen hiervan vinden hun reflectie in literaire verbeeldingen van lokale schrijvers. De collectieve, nostalgische herinnering aan het semikoloniale Shanghai blijkt een bepalende invloed te hebben op de manier waarop de lokale bevolking de transformatie van haar stad ervaart. Waar voor de bewoners van andere Chinese steden het verdwijnen van de oude stad vooral geassocieerd wordt met verlies van Chinese traditie, overheerst er in Shanghai een ambivalent gevoel van verlies én herleving van het glorieuze verleden. Maar bovenal zijn het de persoonlijke herinneringen die de stedelijke ervaring kleuren, zoals Baudelaire al dichtte:

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

## NOTEN

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

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

## BIBLIOGRAPHIE

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

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

Chen, Danyan, “Hei-bai masaike” [Zwart-wit mozaïek], in *Shanghai wenxue*, 12, 2006, 22-36

Ding, Liying, “Laiba, yige ren de tongnian” [Kom maar, iemands jeugd], in Yucheng Jin (ed), *Chengshi ditu* [Stadskaart], Shanghai: Wenhui Publishing



House, 2002, 26-42

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

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

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

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

Wang, Anyi, *Changhenge* [Het lied van eeuwig verdriet], Shanghai: Nanhai Publishing House, 2003

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

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

---

## **Twee steden en twee media ~ Emoties in boekstad San Francisco omgezet naar filmstad Los Angeles**



De cityscape van Blade Runner.

Still uit Blade Runner

De sciencefiction klassieker *Do Androids Dream of Electric Sheep?* uit 1968 van Philip K. Dick speelt zich af in San Francisco. Er is een vernietigende oorlog geweest, de World War Terminus, en de stad is een puinhoop. In 1982 werd het boek onder regie van Ridley Scott verfilmd als *Blade Runner*. San Francisco werd Los Angeles en de puinhoop werd visueel. **[i]**

Het verhaal speelt in een toekomst: in boekstad San Francisco is het 3 januari 1992, in filmstad Los Angeles november 2019. De mensen die in de stad wonen voelen zich bedreigd door genetisch gededigende robots. Deze 'androids' uit de titel van het boek heten in de film 'replicants' omdat zij hun identiteit ontlennen aan echte mensen. Ze komen uit een gekoloniseerde nieuwe wereld op een andere planeet naar de oude maatschappij op Aarde. Ze zoeken op Aarde emoties die ze missen om zich echt mens te kunnen voelen. Ook willen ze langer leven dan de vier jaar waarmee ze zijn geprogrammeerd. De androïden van het type Nexus-6 zijn nauwelijks te onderscheiden van mensen. Voor de mensen zijn ze gevaarlijk, omdat ze rebelleren en moorden. De hoofdpersoon Rick Deckard, een zeer ervaren bonusjager van de politie, is gepensioneerd maar neemt toch de taak op zich om een groep van zes uit te schakelen. **[ii]**

Het verhaal heeft in boek en film een fragmentarische structuur. Bovendien verweeft het verschillende historische tempo's. De relatief korte geschiedenis van menselijke cultuur in steden zit tussen de lange evolutionaire geschiedenis van de homo sapiens en de zeer recente geschiedenis van moderne technologie. De aardse stad is een fase in die evolutie en het toekomstperspectief is dat deze stad geen betekenis meer heeft. De film volgt in grote lijnen het verhaal van het boek en heeft ook de meeste personages overgenomen; enkele personages kregen een andere naam. De omzetting van het medium taal naar het medium film heeft echter ook opvallende verschillen opgeleverd. Het belangrijkste verschil in de vertaling van woord naar beeld is de visualisering van de stad. De vormgeving van de *Blade Runner*-megalopolis is overweldigend rijk aan details en bedwelmt de kijker; de visualiteit overdondert. In het boek blijft de stad San Francisco meer op afstand van de lezer. Bovendien heeft de stad een emotionele tegenspeler in dieren: zij zijn het houvast van de mensen in hun ellendige stad. In de film zijn de meest emotionele scènes geprojecteerd op onzekere verhoudingen tussen mensen en androïden.

### *Filmstad Los Angeles als Hollywood 'ou topia'*

De visuele filmstad Los Angeles in *Blade Runner* is door velen bewonderd en de

film is om de vormgeving van de stad bekroond. De film presenteert de stedelijke omgeving in afgekapte scènes, en rook, lichtflarden en stromende regen maken het stadsbeeld diffuus. Gecombineerd met een mengelmoes van historische tijden en culturen, wordt de stad een schizoïde plaats en waarin de beschouwer zich moeilijk kan oriënteren. Deze gespletenheid van de stad heeft een parallel in de verhouding tussen mens en androïde: de grens tussen beide is onwerkelijk en identiteiten zijn verbrokken.

Ook speelt de film met ogen, kijken en zien als motieven. Lenzen van ogen, fotografie en film laten mensen kijken en zien door verschillende standpunten. De film reflecteert op deze 'lens-based' visuele media en daarmee op zichzelf. De flexibiliteit van standpunten wordt letterlijk zichtbaar door beeldperspectieven: er is het vogelvluchtperspectief van de stad uit de lucht, het horizonperspectief van de mensen op straatniveau, en de close-up van mensen in binnenruimten. Licht is de voorwaarde om te kunnen zien. De vormgevers van de film bedachten ingenieuze technische oplossingen om het visuele beeld van de stad door neonreclame, straatlichten, en lampen van luchtauto's te vertekenen in een barok clair-obscur. De enige natuurlijke lichtbron is een oranjegele zon die uitsluitend schijnt achter en om het megalomane hoofdkantoor van androïdenfabrikant Eldon Tyrell. Verder is de stad donker.

Aan het begin van de film naderen we de stad vanuit de lucht. Het is nacht en onder ons glijdt een industrieel landschap voorbij met duizenden lichtpunten, torens en rokende schoorstenen. Het lijkt een uitgestrekt raffinaderijgebied. Twee lichtbundels markeren een bouwblok dat boven het stadslandschap uittorent. Vuurexplosies, bliksemflitsen en brandjes op straat laten zien dat er iets mis is: de stad is een hel, een 'Hades landscape', een dystopia als na een kernramp. Toch is de stad niet verlaten. Hoog in de lucht, tussen en boven megahoge wolkenkrabbers, vliegen futuristische luchtauto's van de politie, de 'spinners'. Op het lage straatniveau lopen mensen met paraplu's tegen de regen en bewegen fietsende mensen, oude trams en vervreemdend hoekige auto's in chaotisch verkeer. De ontwerper Syd Mead, die verantwoordelijk was voor de vormgeving, wilde een stedelijke machine neerzetten waarin mensen wonen. **[iii]**



De Off-World Colony van  
Blade Runner.  
Still uit Blade Runner.

De begintitel van *Blade Runner* geeft Los Angeles als stedelijke locatie, maar de vormgeving ontkent de 'cityscape' van L.A. Het horizontale profiel van L.A., dat wordt bepaald door een kuststrook, heuvels en een centraal gelegen vallei, alles doorkruist met karakteristieke hoge 'freeways' voor het autoverkeer, is opgegaan in het verticale profiel van New York met zijn wolkenkrabbers. Straatscènes zijn gedraaid in de oude New York Street-set van de filmstudio's in Burbank bij Hollywood. De enkele 'freeway' die in de film te zien is, is ondergronds en loopt over in torenhoge gebouwen boven straatniveau. Voor Amerikanen is de megalopolis in *Blade Runner* dan ook metaforisch voor de karakteristieke 'eastern city' New York aan de East Coast, terwijl Los Angeles - in grootte de tweede stad na New York - hun karakteristieke 'western city' is. Ook in de hoofdpersoon Rick Deckard komen de steden samen. Hij is de L.A. 'private eye' in typerende trenchcoat uit Hollywood 'film noir' detectives van de jaren 1940 en 1950, maar werkt bij een politiekorps dat past bij New York.**[iv]** De gangsters die karakteristiek zijn voor Chicago, zijn de androïden.

De boekstad San Francisco is in het filmdecor verdwenen. De filmmakers wilden San Francisco en L.A. eerst samenvoegen tot een 800 mijl lange stedelijke corridor San Angeles, maar zagen hiervan af. Om een deprimerende stad in stromende regen geloofwaardig te maken, kozen ze voor de somberheid van New York en Chicago die affectief sterker werkt. Ook de filmset-straten zouden volgens regisseur Ridley Scott een veel beter effect sorteren als ze nat zijn en het nacht is, vooral omdat er veel neonlicht en lichtadvertenties in de film werden gebruikt.**[v]** L.A. bleef echter aanwezig voor decors in bestaande gebouwen en voor het belang van oriëntaalse culturen.**[vi]**

Het Los Angeles van *Blade Runner* is dan ook een Hollywood 'ou topia', een niet

bestaande plaats. De vormgeving dompelt de stad onder in een indringende verleden tijd. Deze sfeer herinnert aan een verleden dat niet zozeer concreet te benoemen emoties oproept, zoals heimwee of angst, als wel een visuele afhankelijkheid aan vroeger en aan de weemoed van nostalgie. Door de vormgeving van een verleden tijd ervaart de beschouwer de hopeloze toestand van de stad op een comfortabele afstand.

Tegelijkertijd toont *Blade Runner* de multiculturele stedelijke ruimte van het werkelijke Los Angeles en San Francisco. L.A. is weliswaar veel groter dan San Francisco, maar in beide steden leeft het verleden voort van Indiaanse culturen en Spaanse en Mexicaanse missieposten. Los Angeles, dat nu ongeveer 4 miljoen inwoners heeft, werd gesticht in 1781 door een Spaanse gouverneur en stond van 1821-1848 onder Mexicaans bestuur. San Francisco, dat ongeveer 400 mijl noordelijk van L.A. ligt en nu ongeveer 800.000 inwoners heeft, werd in 1776 gesticht door Spaanse kolonisten. In beide steden vermengde een Latino bevolking zich begin twintigste eeuw met Aziaten in Little Tokyo (L.A.), in Chinatown (L.A. en San Francisco), en in Little Saigon na de Vietnamoorlog (San Francisco). Deze wijken roepen steden en landen op van immigranten in de nieuwe stad. In de filmstad neemt een glimlachende Japanse geisha een neonbillboard in van een hele wolkenkrabberwand. Aziatisch karakterschrift en draken schijnen in felroze en groen neonlicht. Rick Deckard bestelt noedels bij een bejaarde Aziatische 'sushi-master'. Oosterse religies manifesteren zich in het straatbeeld door Hare Krishna-aanhangers in oranje kledij. Urdu, Japans, Chinees en Duits zijn de talen die men hoort. De aanwezigheid van Azië hangt ook samen met economische ontwikkelingen vanaf de jaren 1980. Westerse en Oosterse multinationals zijn een potpourri van adverteerders in non-stop neon op een futuristisch Times Square: we zien Coca-Cola®, Budweiser, het Amerikaanse bedrijf voor computerspellen Atari, en het Japanse TDK (Tokio Elektronica en Chemicaliën). De filmstad met zijn commercie is dan ook vergeleken met megasteden in Azië.

Al met al presenteert *Blade Runner* een toekomstbeeld waarin de twintigste-eeuwse Amerikaanse stad als plaats de mensen niets meer te bieden heeft. Dit loslaten van de stad als anker wordt bevestigd door de nostalgische vormgeving. De stad heeft als centrum van een humane wereldbeschouwing afgedaan en is voltooid verleden tijd. In plaats hiervan meten mensen zich af aan plaatsloze geavanceerde technologie die post- en transhumaan van aard is. **[vii]**

*De realiteit van stedelijke ruimte en plaats in boekstad San Francisco*

De boekstad en de filmstad verhouden zich verschillend tot de echte steden. Het echte San Francisco en L.A. hebben allebei een grid van haaks kruisende straten langs bouwblokken dat stamt uit de negentiende en begin twintigste eeuw. Het is de grid-structuur van rechte straten. De structuur suggereert efficiëntie en doelgerichtheid, en laat de steden op papier heel ordelijk lijken. Deze orde zegt natuurlijk niets over de dagelijkse en historische realiteit; een groot deel van San Francisco werd bijvoorbeeld in 1906 door een aardbeving verwoest.



San Francisco, Plattegrond van het centrum.

<http://www.aaccessmaps.com>

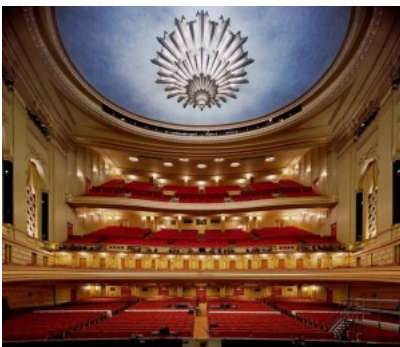
Ook de stad San Francisco in het verhaal *Do Androids Dream* is verre van ordelijk. De stad komt op de lezer over als een dunbevolkte puinhoop. Het verhaal volgt echter wel een geografische realiteit. De lezer die San Francisco kent, kan de stad aflezen uit aanduidingen van plaatsen in het boek, ook al zijn dit er niet veel. En wie de stad niet kent, vindt de geografie gemakkelijk terug op een kaart. De verhaalactie vindt plaats in een relatief klein driehoekig gebied rond het centrum. Wijken, straten en de Cable Car Line die de heuvels van San Francisco verbindt zijn herkenbaar en vormen politiekhistorische, sociale en culturele stedelijke ruimten. Zo is Nob Hill de meest prestigieuze en dichtst bevolkte wijk van San Francisco. Het is een wijk voor succesvolle mensen, in tegenstelling tot de suburbs waar de domme sukkel wonen die het in het leven niet hebben gemaakt. De doomsfeer van de stad is echter overal, ofschoon de wijken verschillen in leefbaarheid. **[viii]**

In het driehoekige gebied downtown staan karakteristieke gebouwen van San

Francisco die vitale instellingen markeren; elke menselijke stad heeft dergelijke monumenten. De verhaalactie hangt met deze plaatsen samen. Een gerechtsgebouw localiseert het menselijke rechtssysteem, cultuur en oorlog zitten in een opera annex herdenkingsgebouw annex museum, de financieel-economische plaatsbepaling is de Bank of America, de plaats van het gezondheidssysteem is Mount Zion Hospital, en bij het water aan de baai van San Francisco. is de afvalverwerking van de Bay Area Scavengers Company, uiteraard het laagst in de rangorde.



San Francisco, het War Memorial Opera House aan Van Ness Avenue, ontworpen door Arthur Brown Jr en G. Albert Lansburgh in 1932.



San Francisco, het War Memorial Opera House aan Van Ness Avenue, ontworpen door Arthur Brown Jr en G. Albert Lansburgh in 1932.

De belangrijkste gebouwen zijn het gerechtsgebouw, de opera en het museum. De

verhsaalactie hangt met deze gebouwen samen, maar hoe ze eruit zien, wordt nauwelijks beschreven. Wie San Francisco kent ziet statige architectuur in classicistische Beaux-Arts stijl die is ontleend aan een Europese ruimte en tijd uit het verleden. Zo is de koepel van het gerechtsgebouw, de Hall of Justice uit 1915 in Lombard Street, geïnspireerd op de Dôme des Invalides in Parijs. In dit gerechtsgebouw bevindt zich Rick Deckards kantoor van de San Francisco Police; het is voor hem een concrete plaats, maar de androïden ontkennen het kantoor. Ook het War Memorial Opera House in San Francisco aan Van Ness Avenue krijgt aandacht, want hier speelt zich een zeer emotionele scène af. Dit gebouw uit 1932 echoot in Beaux-Arts stijl de gevel van het Louvre.**[ix]** De locatie combineert oorlog en kunst: het is een monument voor soldaten uit de Eerste Wereldoorlog met operagebouw en museum. Rick hoort er de androïde operazangeres Luba Luft een aria repeteren uit *Die Zauberflöte* van Mozart en bezoekt met haar een tentoonstelling over Edvard Munch. Ze zien Munchs bekende schilderij *De Schreeuw* en Luba raakt geëmotioneerd door het werk *Puberteit*; zij herkent als androïde genrobot de ambiguïteit van Munchs geschilderde androgyne gedaanten en meisjes. De kunst en Luba's zang en lichamelijke - zij is een sexy blonde - doen Rick twifelen aan zijn missie. Desondanks schiet hij Luba dood (Dick 82-89, 111). Een complex pakket van emoties hangt dus samen met de stedelijk-burgerlijke 'hoge' cultuur van dit War Memorial Opera House.

### *De stedelijke ruimte en plaatsen in filmstad Los Angeles*

De stedelijke ruimte en plaatsen zijn in filmstad L.A. heel anders gevisualiseerd. Dit blijkt al uit lokaties die samenhangen met emoties rondom seksualiteit en herinneren. De 'hoge' cultuur van de opera uit het boek is omgezet in een plaats van 'lage' cultuur die minstens zo belangrijk is in steden: een nachtclub. De verplaatsing resoneert nog wel met het boek door de wijk The Tenderloin in S.F. waar zich het vervallen appartement van boekpersonage Polokov bevindt (Dick 72-76). Tenderloin is een in sociaal-historisch opzicht befaamde wijk in downtown San Francisco. In de jaren 1920 waren er de theaters, bars, kroegen en goktenten uit de detectives van Dashiell Hammett.**[x]** Tenderloin staat ook bekend om zijn geschiedenis van homo- en transseksualiteit, een ambiguïteit tussen gender en sekse die kan worden vergeleken met de ambiguïteit tussen mens en androïde. Zonder expliciet naar San Francisco te verwijzen, stipt *Blade Runner* dit mondaine en broeierige uitgaansleven aan door scènes te situeren in een propvolle en ietwat louche nachtclub. Theatraal uitgedoste vrouwen in een waas van sigarettenrook nippen er aan cocktails en we zien feestgangers bij



kaarsverlichting in hallucinerende close-ups. Ze zijn carnavaleske typen die doen denken aan de volle maskerschilderijen van James Ensor. Een androïde artieste voert een act met een neppython op; zij lijkt op een fatale Eva in SM-tenuë van debsymbolistische schilder Franz von Stuck uit München. Haar verbeelding is een filmalternatief voor de angstige fin-de-siècle kunst van Edvard Munch met operazangeres Luba uit het boek. De androïde artieste uit de film komt spectaculair aan haar einde in de stedelijke menigte: achtervolgd door Rick, loopt zij zich vast in spiegels, etalages, en modepoppen van winkels. Deze scène toont de oppervlakkige glamour van de stad als vrouwelijke winkelstad, en ontmaskert tegelijkertijd het bestaan en optreden van de androïde als echte vrouw. De scène bevestigt dat de stad onordelijk is en vol van tegenstrijdigheden.

De visuele filmstad L.A. is geografisch dan ook niet te reconstrueren. Er is geen ruimtelijke ordening van de grid-plattegrond en geen stadskern. De nostalgische vormgeving geeft de stad weliswaar een besloten sfeer, maar tegelijkertijd maken verschillende historische realiteiten en culturen de stad tot een grenzeloze ruimte. De 'global city' in *Blade Runner* wordt een postmetropolis of 'exopolis'.**[xi]** De filmstad bestaat uit verzonnen gebouwen die zijn gefilmd van miniatuurmodellen en geschilderde stadsdecors zijn door de technische 'matte' bewerking versmolten met opnamen in het echte L.A. De echte gebouwen laten lokale en nabije architectuurgeschiedenis zien, niet de Europese Beaux-Arts uit de boekstad. Opvallend is dat deze architectuur visueel leunt op alternatieve modernistische vormgeving uit de jaren tussen 1880 en 1940, terwijl de structuur van de film als postmodern geldt. Typisch voor het modernisme zijn de Amerikaanse wolkenkrabbers. Een ervan is de ronde toren van het politiehoofdkantoor. De toren werd voor de film gemaakt, maar de gewelfde hal is die van Union Station in downtown L.A. Union station werd gebouwd in 1926 en vermengt architectuurstijlen uit Zuid-Californië: Nederlandse koloniale revivalarchitectuur, een kloosterachtige Mission revivalstijl uit het Spaanse koloniale verleden, en details van Amerikaans 'Streamline Moderne' tussen 1925 en 1940.**[xii]** In een ander kantoor, het Pan Am gebouw uit 1895 op Broadway bij Third Street, heeft androïde Leon een appartement.**[xiii]** In de film heet dit gebouw Yukon, de naam van het gebied bij de gelijknamige rivier waar zich omstreeks 1900 de Goldrush afspeelde.



Los Angeles, Bradbury Building aan 304 Broadway bij West 3rd Street. Foto door Jack E. Boucher, Historic American Building Survey, 1960. Coll. Library of Congress, Prints & Photographs Division

De kantoren en appartementen zijn verstild en afgesloten van de adrenalinerush en chaos in de straten van de *Blade Runner*-megalopolis. Ze zijn donker. Luxaflex en gordijnen filteren het neonlicht van buiten in strepen en schaduwen. De andere lichtbronnen zijn wit flikkerende TV schermen en 'oud' geel licht van brandende kaarsen of een oude lamp.

Van alle interieurs en gebouwen in de film heeft het appartement van 'genetic engineer' J.F. Sebastian extra visuele aandacht gekregen. Hij is een belangrijk personage, een jongensachtige man die werkt met gentechnologie. Hij wordt echter als een zielige dommerik beschouwd en het boek laat hem daarom wonen in een verafgelegen suburb, alleen in een gebouw van duizend appartementen op een schiereiland ten zuiden van San Francisco. Daar woont hij te midden van troep en stof dat hij 'kipple' noemt; dit neemt langzaam toe en het gebouw lijkt onder zijn ogen af te brokkelen (Dick 16, 56). De film heeft deze verrotting teruggeplaatst in de tijd en het appartement de historische stoffigheid gegeven van een bourgeois interieur met zijn vergane grandeur. Sebastian woont er met 'poppen' die lijken op oude bewegende mens- en dierpoppen, en met speelgoedvrienden die hij zelf fabriceert met gebruik van gentechnologie. Het

appartement bevindt zich bovendien in een van de interessantste gebouwen van downtown Los Angeles: Bradbury Building aan Broadway, in 1889-1893 door George H. Wyman ontworpen voor Louis Bradbury. Bradbury Building is geïnspireerd op de ideale stad uit het destijds nieuwe sciencefictionverhaal *Looking Backward 2000-1887* van Edward Bellamy. De stad is Boston in het jaar 2000, als rokende en vervuilende schoorstenen zijn verdwenen en er geen uitbuiting van arbeiders door industriëlen meer plaatsvindt. De buitenkant van het Bradbury-gebouw is voor de film omgeschilderd tot een bizarre wolkenkrabber. Het is alleen te herkennen aan de naam Bradbury en de kolossale gedraaide zuilenvoeten bij de ingang. De film laat vooral het atrium zien. Dit was ten tijde van de bouw het indrukwekkende futurisme van de architectuur met gietijzeren galerijen waarlangs hydraulische liften glijden en een glazen overkapping. De constructie van ijzer en het glasdak dat daglicht van boven naar binnen laat stromen vormden een symbool van stedelijke vooruitgang. In *Blade Runner* is het gebouw echter een onheilspellend en labyrintachtig karkas geworden. De galerijen rondom het atrium zijn vervallen en er liggen plassen regenwater - opnieuw is de utopie van een leefbare stad op Aarde verleden tijd. Boven het glasdak zweeft een reclameluchtschip met een glimlachende Japanse vrouw in neonlicht.



Bradbury Building



Uxmal in Yucatán, Mexico,  
Piramide van de tovenaars

(Adivino)

Tegenover het vervallen Bradbury en de andere kantoorgebouwen staat het monumentale hoofdkantoor van het bedrijf met zijn stralende aura dat de gevaarlijk menselijke androïden produceert, de Tyrell Corporation. Dit is de grootste en beste fabriek van 'replicants'. Hier is geen chaos van de straat, geen regen, stof en verval, maar berekenende efficiëntie. Het gebouw is ook het belangrijkste oriëntatiepunt in de stad. Het torent imponerend boven het stadslandschap uit door twee massieve vormen die zijn ontleend aan Mayapiramiden. **[xiv]** De piramiden horen bij een pre-Columbiaanse stad, zoals Uxmal in het Mexicaanse Yucatán, een archeologisch stadsgebied dat relatief dicht bij Zuid-Californië en L.A. ligt. Ze contrasteren met de typisch Amerikaanse wolkenkrabbers. De positie en vorm van het bedrijfsgebouw bevestigen de sociale, economische en politieke macht van de firma: het bedrijf is het allerhoogst in de hiërarchie van instellingen. De twee kolossen van 700 verdiepingen lijken niet zozeer in de aardse filmstad te staan, als wel te zweven in een erboven gelegen sfeer waar een andere realiteit heerst dan in de mensenstad. Het feit dat Tyrells bedrijf de technologie van de toekomst ontwikkelt in gebouwen die oorspronkelijk functioneerden in een machtige en religieuze cultuur uit een ver verleden, bevestigt de afwijkende context ervan. De gevel lijkt echter op een circuitplaat van computers en het nabije Silicon Valley en de trap die op de plaats zit waar zich bij de echte piramiden de middenas bevindt, is een transportbaan met liften geworden. Binnen is de ruimte hoog en kaal met massieve zuilen en pilaren, de vloer spiegelglad. In dit decor treedt de eigenaar-fabrikant Eldon Tyrell op als zakenman in smoking; hij verkrijgt zowat de autoriteit en heiligheid van een Egyptische god en heeft ook trekken van een Roomse paus. Zijn technologisch overwicht maakt hem tot een absolute heerser die zijn eigen regels opstelt vanuit zijn nieuwe technopolis gesitueerd in het hart van de oude stad. De piramide is helemaal verzonnen voor de film. Het kantoor in het boek heeft weinig bijzonderheden, behalve dat het ver benoorden San Francisco ligt, namelijk in Seattle en dat Rick Deckard er zeldzame dieren ziet (Dick 35-36, 40).



Los Angeles, Ennis House, ontworpen door Frank Lloyd Wright in 1924, met uitzicht op de stad

De laatste belangrijke plaats is het appartement van Rick Deckard. In het boek is het in een zogenoemd 'conapt' gebouw van 150 appartementen, voor het merendeel leegstaand maar relatief goed bewoonbaar in vergelijking met de meeste andere gebouwen in de suburbs.**[xv]** Rick woont er met zijn vrouw Iran, die in de film als personage niet voorkomt (Dick 5, 10). In de film wordt het appartementengebouw bereikt via een tunnel die de indruk geeft dat Rick buiten een druk centrum woont. Binnen, op de 97ste verdieping, omringt de ruimte ons in close-up. Behalve een TV-scherm is alles erin oud. Decoraties zijn geïnspireerd op dezelfde Maya-architectuur als het hoofdkantoor van Tyrell; nu komen zogenoemde 'textile block designs' met een lijndecor van de Maya uit het huis van Charles en Mabel Ennis in Los Angeles dat in 1923-1924 werd ontworpen door architect Frank Lloyd Wright.**[xvi]** Ondersteund door indringende filmmuziek, bevestigt dit oude geometrische motief een zeer emotioneel moment in de film: Rick en de androïde Rachael beseffen hoe belangrijk het is om zich een verleden te kunnen herinneren.

### *San Francisco en de dieren, Los Angeles en de vrouw*

De meest verrassende omzetting van tekst naar beeld betreft de emotionele gehechtheid aan dieren in de boekstad San Francisco. De mensen in San Francisco ervaren een verlies aan emotionele stabiliteit, omdat wonen in de ruïneuze stad en in voortdurende angst voor androïds een dagelijkse nachtmerrie voor ze is. In het boek compenseren ze dit verlies door een band met dieren. Zo heeft Rick het schaap uit de titel *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. Het dier leeft op het overkapt dak van de wolkenkrabber waarin Rick woont en Rick verzorgt het elke dag.

Het grote probleem in het boek is dat echte dieren vrijwel uitgestorven zijn. De ramp van de World War Terminus werd in San Francisco pas duidelijk toen witte uilen dood uit de lucht vielen, zoals in middeleeuwse Europese steden de pest zich manifesteerde door de sterfte van ratten. Na de uilen stierven andere vogels, vossen en dassen. In de plaats van echte dieren kwamen bedrieglijk echte nepdieren. Ricks schaap is een elektrisch schaap dat zijn dode schaap Groucho vervangt. Zoals alle mensen verlangt Rick echter naar een echt dier; jaloersmakend is bijvoorbeeld de Percheron merrie Judy die graast op het stukje wolkenkrabberdak van zijn buurman. Een grote aantrekkingskracht op Rick en andere mensen hebben dan ook de dierenwinkels in downtown San Francisco bij Van Ness Avenue - de beste winkel aan de 'animal row' is Happy Dog Pet Shop op Sutter Street. In dit gebied is bovendien het Van Ness Pet Hospital dat elektrische nepdieren repareert (Dick 8, 15, 24-25, 29-30, 35-37, 48-51, 110). Ofschoon het boek dit niet expliciet aangeeft, is San Francisco vernoemd naar de heilige Franciscus van Assisi, de beschermheilige van vogels en dieren. De stichting van de stad in 1776 door Spaanse kolonisten vond plaats vanuit het fort, tevens missiepost, Sint Franciscus van Assisi. De naam van de heilige komt in het boek wel terug in hotel St. Francis in Bay Area San Francisco waar Rick tegen het einde van het verhaal met Rachael afspreekt. Dit is de beste plaats om elkaar te ontmoeten, want het is het enige redelijk functionerende hotel in een desintegrerende stad (Dick 156).



Los Angeles, Ennis House,  
Detail van de "textile blocks"  
ontworpen door Frank Lloyd  
Wright in 1924

In de film komen de dieren uit het boek nauwelijks voor. Ricks schaap ontbreekt en het belangrijkste en eerste dier in de film is een nepuil in het hoofdkantoor van Tyrell. 'Animal row' is in de film een chaotische bazaarachtige markt die in een

korte scène in beeld komt en niet de emotionele kracht heeft van dierenwinkels in de stad van het boek. Pas als boek en film nauwkeurig worden vergeleken, blijkt dat eigenschappen van dieren uit het boek zijn vertaald naar het uiterlijk en de kleding van de androïde Rachael in de film. Rachael is een sensuele jonge vrouw en oefent een grote fysieke aantrekkingskracht uit op Rick.

De eerste aanwijzing voor de omzetting van boekdieren naar filmvrouw is Rachael's eigen wasbeer Bill. De grijze vacht en zwart-wit gestreepte kop van een wasbeer komen overeen met Rachael's uiterlijke verandering in de film van zwart tot lichtgrijs met wit. De transformatie van dieren naar vrouw blijkt uit Rachael's filmkleding. In binnenruimten draagt ze een 'tenue de ville', een getailleerd vrouwelijk mantelpak met brede mannelijke 'power-suit'-schouders en hoge pumps. [xvii] Als ze Rick voor het eerst ontmoet in Tyrell's hoofdkantoor is dit mantelpak van gladde zwarte stof. Als ranke zwarte gedaante met opgestoken donker haar is zij een visueel equivalent van de zwarte Nubische geit Euphemia die Rick in het boek koopt. Deze geitensoort heeft een kortharige, glanzende vacht en geldt als aristocratisch, sociaal en intelligent, wat past bij Rachael als zeer menselijke en empathische androïde. In het boek duwt Rachael Euphemia van Ricks wolkenkrabberdak af, omdat zij de geit ziet als een rivale voor Ricks aandacht en affect. De geit valt te pletter op straat (Dick 144-148, 163).



Uxmal in Yucatán,  
Mexico, Paleis van de  
Gouverneur met  
toegangspoort aan de  
noordzijde, Plaat 10  
uit Frederick  
Catherwood, Views of

Ancient Monuments  
in Central America,  
Chiapas and Yucatan  
(1841)

Als de film suggereert dat Rachael buiten is in de stad of van buiten komt, draagt ze een bontjas. De jas is zwart in de eerste keer dat ze hem draagt en grijswit gestreept in een tweede scène; dan draagt ze eronder ook een grijswit gestreept mantelpak. De bontjas heeft reliëfstructuren en suggereert de zachte vacht van schapen, terwijl de hoog opstaande kraag Rachael's hoofd omhult als een verenkraag. Opgemaakt met volle rode lippen, draagt Rachael haar grijswitte kleding tegen de achtergrond van het Maya-ornament in Ricks appartement. In deze beeldcompositie weerspiegelen de kleuren en 'visuele aaibaarheid' van de jas en het mantelpak visuele eigenschappen van de Moscovy-eend uit het boek (Dick 9); deze pre-Columbiaanse eendensoort heeft zwart-witte veren en rozerode kopsnavel. De herkomst van de soort uit Mexico en Centraal- en Zuid-Amerika herinnert bovendien aan het belang van deze regio voor de stedelijke cultuur en geschiedenis van San Francisco en L.A.

In de allerlaatste filmscène lijkt Rachael in Ricks appartement te slapen onder een lichtgrijs doek. Dit tafereel kan in een religieus beeld worden omgezet, omdat het doek de typische hoekige plooien heeft van de lichtgrijze kleding van een Christus op laatmiddeleeuwse Vlaamse schilderijen. Zo kan het Rachael, die nu los krullend haar heeft, bedekken als een onschuldig lam. Als zij vervolgens met Rick het vertrek verlaat, geeft een grijswit gespikkelde bontjas haar als gedesignde androïde de vacht van een elektrisch schaap. Met haar krulhaar en jas vertaalt zij de aibare zachtheid die affectieve gevoelens van mensen voor dieren bepaalt.

*Twee steden, twee media, en emoties*

De vergelijking van San Francisco in tekst en Los Angeles in beeld laat zien dat de stad San Francisco in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de geografische realiteit heeft verplaatst naar een verwoeste stad in de toekomst. Gedesignde dieren moeten het leven van mensen in deze stad enigszins draaglijk maken. Dieren ontbreken in *Blade Runner's* Los Angeles en bovendien is de vormgeving van deze filmstad grotendeels verzonnen. Diezelfde visuele vormgeving maakt de stedelijke omgeving en de gebouwen tot een emotionele beleving voor de kijker. Ook legt het verhaal de nadruk op emoties tussen mensen en androïden. De emoties die mensen voor dieren voelen, zijn in de film gepersonifieerd in een



vrouwelijke androïde. Aan het einde maakt een bontjas van de androïde een vacht (zoals die van een schaap) tot een visuele zintuiglijke ervaring in een stad die door technologie niet meer humaan is, maar post- of transhumaan. De mensen laten de stad achter.

## NOTEN

**[i]** Kolb 133-134 en Landon 97-98; Shay. Tevens diverse interpretaties in Kerman (red.) 1997. Roberts 2005, 241-242, voor plaatsing in de geschiedenis van sciencefiction, en Hayles 1999 voor analyse van de romans van Dick. Hier is gebruikt de DVD *The Director's Cut* uit 1991 (Warner Brothers, 2006) van ongeveer 111 minuten.

**[ii]** Zes in het boek, alle binnen 24 uur, vier in de film gedurende vier etmalen.

**[iii]** Shay 8. Een bestaand 'Hades-landscape' bij Los Angeles is het industriegebied El Segundo. Shay 24-28.

**[iv]** Carper 186, 191-194, en noot 16. De films waren gebaseerd op boeken van Dashiell Hammett en Raymond Chandler. Chandler creëerde in de jaren 1930 de hoofdpersoon-detective Philip Marlowe.

**[v]** Shay 56. Ook Chandler heeft zijn detective Marlowe in een fictief San Angelo opgevoerd.

**[vi]** Kolb 134-33-134, 152 noot 61.

**[vii]** Flew 54-58, 115-137, 138-169 voor 'global', 'local' en hybriditeit in relatie tot ontwikkelingen in media en culturen.

**[viii]** Belangrijke analyses door H. Lefèbvre, E. Saïd, M. Augé en E. Soja over stedelijke ruimte in romans zijn recent samengevat in Bulson 8-15, en Manzanas, Benito 1-12.

**[ix]** De architecten waren Arthur Brown Jr. en G. Albert Lansburgh.

**[x]** *The Maltese Falcon* van Dashiell Hammett (1930, verfilmd in 1931 en met Humphrey Bogart in 1941) speelde bijvoorbeeld in *The Tenderloin*. De wijk is rondom Third Street en Fifth Street, bij Van Ness Avenue en Market Street.

**[xi]** Manzanas, Benito 51-53.

**[xii]** Shay 11.

**[xiii]** De architect was Sumner P. Hunt. Leon is het personage Polokov in het boek.

**[xiv]** Shay 12-16. Tyrells gebouw in de film werd ontworpen door Tom Cranham.

**[xv]** Het woord 'conapt' is vermoedelijk een populaire afkorting voor condominiums en appartementen in één gebouw. Beide zijn gebruikelijk in Amerikaanse steden.

**[xvi]** Voor Deckards interieur werd het Ennis Brown-huis nageemaakt als filmset. Maya-revival architectuur komt meer voor bij Wright.

**[xvii]** Deze filmkleding vermengt mode uit de jaren 1980 met die uit de jaren 1940.

## LITERATUUR

Bruno, Giuliana, "Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*", *October*, Vol. 41 (Summer 1987), 61-74.

Carper, Steve, "Subverting the Disaffected City: Cityscape in *Blade Runner*", in Kerman (red.), 185-195.

Dick, Philip K., *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Londen, Orion Books, 2001 (1968).

Flew, Terry, *Understanding Global Media*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007.

Gebhard, David, Winter, Robert, *A guide to architecture in Los Angeles & Southern California*, Santa Barbara, Peregrine Smith, 1977.

Hayles, N. Katherine, "Turning reality inside out and right side out: boundary work in the mid-sixties novels of Philip K. Dick", in *How we became posthuman. Virtual bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago/Londen, The University of Chicago Press, 1999, 160-191.

Kerman, Judith B. (red.), *Retrofitting Blade Runner. Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991 en 1997.

Kolb, William M., "Script to Screen: *Blade Runner* in Perspective", in Kerman (red.), 132-153.

- , "Blade Runner. Film Notes", in Kerman (red.), 154-177.

Landon, Brooks, "Adaptation of Science Fiction Literature into Film", in Kerman (red.), 90-102.

Manzanas, Ana M., Benito, Jesús, *Cities, Borders, and Spaces in Intercultural American Literature and Film*, New York/Londen, Routledge, 2011.

Roberts, Adam, *The History of Science Fiction*, Basingstoke Hampshire, Palgrave Macmillan, 2005.

Shay, Don, *Blade Runner: The Inside Story*, Londen, Titan Books, 2000 (heruitgave van *Cinefex... the journal of cinematic illusions* no. 9, July 1982).

---

# Ritmes van de stad ~ Stromen van mensen als lichaamsstelsels



1. Martin Roemers, Metropolis (Bombay), 2007- (foto uit serie)
2. Kimsooja, A Needle Woman (London), 1999-2001 (video-still uit serie video's, elk 6 min. 33 sec., loop)
3. Can Altay, "We're

Papermen",  
he said, 2003  
(detail

diashow uit  
multimedia  
installatie)

4. Chantal  
Akerman,

D'Est: Au  
bord de la  
fiction, 1995

(video-still,  
24

videofragme  
nten, totaal  
107 min.)

5. Els  
Opsomer,

10th of  
November,  
9.05, 2007

(film-still uit  
16mm film,  
14 min.)

Het woord 'stad' roept al snel de associatie op met dichtbevolkte plaatsen, waarin de stad zich onderscheidt van het dunbevolkte platteland. Velen zullen zich de stad in het algemeen voorstellen als een combinatie van gebouwen en mensen. Voor dit essay zijn echter enkele foto's en video's geselecteerd die op verschillende wijzen laten zien dat de indruk van een stad opgeroepen kan worden door te focussen op concentraties van mensen die zich verplaatsen, waarbij de stedelijke bebouwing wordt genegeerd (afb. 1 t/m 5). Wat kunnen deze beelden van stromen van mensen ons duidelijk maken over de stad?

De socioloog/filosoof Henri Lefebvre schreef vanaf het midden van de jaren tachtig diverse essays over het belang van ritmeanalyse (*rythmanalyse*) bij het bestuderen van het dagelijkse leven in steden. In de door Tim Edensor

geredigeerde bundel *Geographies of Rhythm* (2010) wordt Lefebvres visie op de stad door voornamelijk sociaal geografen toegepast in case studies. In zowel Lefebvres publicaties als Edensors bundel wordt nadruk gelegd op de rol van het menselijk lichaam bij het creëren en ervaren van ritmes (Edensor: 4). De metafoor van aderen en bloedvaten voor de stad, die de socioloog Richard Sennett gebruikt in zijn boek *Flesh and Stone* (1994), voegt een interessant perspectief toe aan deze visies. **[i]**

Het fotograferen van mensen op straat om het stadsleven vast te leggen kent een lange traditie in het genre van straatfotografie. Deze foto's tonen echter veelal momentopnames van mensen die geïntegreerd zijn in het straatbeeld. De fotoserie van Martin Roemers, maar ook het bewegend beeld van Kimsooja, Chantal Akerman, Els Opsomer en de multimedia installatie van Can Altay, focussen op stromen mensen in de metropolis en zetten aan tot reflectie op de betekenissen die hieraan gegeven kunnen worden. Lefebvres concept van ritmeanalyse blijkt als een interessant hulpmiddel bij die reflectie te kunnen fungeren.

#### *Lefebvres visie op de confrontaties van ritmes*

De fotoserie *Metropolis* (2007-) van de Nederlandse fotograaf Martin Roemers en de serie video's *A Needle Woman* (1999-2001) van de Koreaanse kunstenaar Kimsooja tonen stromen mensen die zich door grote wereldsteden bewegen (afb. 1 en 2). In deze concentraties bewegen personen zich in verschillende tempo's door elkaar. Kunnen we hier alleen uit afleiden dat voetgangers voortdurend van tempo veranderen, dat sommigen een hoger tempo hebben dan anderen, en dat degenen die stil staan op dat moment geen deel uitmaken van de ritmes van de stad? Henri Lefebvre geeft in zijn (postuum verschenen) bundel essays *Éléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes* (1992) een veel ruimere definitie van 'ritme van het dagelijkse leven' dan beweging door een ruimte. Hij integreert ook de rol van biologische, psychologische en sociale ritmes. Muziek wordt door hem als metafoor gebruikt voor de ritmes van het dagelijkse leven: ritme in de muziek roept vragen op over verandering en herhaling, identiteit en verschil, contrast en continuïteit. **[ii]**

Bovendien bestaan natuurlijke en mechanische ritmes zowel in de muziek als in het dagelijkse leven naast elkaar. De biologische klok van de mens ziet Lefebvre echter in het dagelijks leven in de stad steeds meer geconditioneerd worden door de sociale omgeving en ritmes van werk. Lefebvre pleit voor meer aandacht voor

ritmeanalyse om het dagelijks leven te kunnen begrijpen (Lefebvre: 8-10). De term *rythmanalyse* nam hij over van Gaston Bachelard, maar de invulling die hij gaf aan dit concept werd beïnvloed door visies van Gilles Deleuze, Martin Heidegger en Jean Baudrillard. Lefebvre begint zijn *Éléments de rythmanalyse* met de constatering dat ritmes vanuit twee verschillende richtingen bestudeerd kunnen worden. Men kan casussen bestuderen en vergelijken, wat dicht bij de praktijk blijft, en zo van het specifieke naar het algemene redeneren. De andere procedure begint met concepten en het definiëren van categorieën. Zo wordt vanuit het abstracte naar het concrete geredeneerd (5). Lefebvre kiest zelf voor de laatste methode, maar meent dat de twee benaderingen elkaar complementeren. In dit essay zal ik vanuit beide richtingen te werk gaan door aan de hand van Lefebvres concepten naar de kunstwerken te kijken en door op basis van analyses van de kunstwerken te constateren wat deze foto's duidelijk kunnen maken over de stad.

De theoretische reflectie van Lefebvre op ritmeanalyse begint met de constatering dat ritme niet gedefinieerd mag worden als slechts een opeenvolging van mechanische bewegingen door een ruimte (5, 6). Ritme is een gedifferentieerde beweging. Bovendien zijn eigenlijk altijd meerdere ritmes tegelijk actief, wat hij *polyrhythmia* noemt. Dat begint al in ons eigen lichaam waarin de unieke ritmes van hart, ademhaling, spieren, oogleden, etcetera, naast elkaar bestaan. De mens neemt bovendien deel aan externe ritmes zoals van de natuur, geschiedenis en sociale praktijken (16). Men is zich echter meestal niet bewust van *polyrhythmia* zolang er een harmonieus geheel bestaat, dat *eurhythmia* genoemd kan worden. Pas wanneer er een 'verstoring' optreedt (*arrhythmia*), wordt de mens zich gewaar van de voorheen onopgemerkte ritmes (67). Zoals later in dit essay duidelijk zal worden, kan de aandacht in een kunstwerk naar ritmes worden getrokken door een ingreep erin te forceren (bijvoorbeeld Kimsooja's *A Needle Woman*) of door op de verstoring te concentreren (bijvoorbeeld Opsomers *10th of November, 9.05*). Daarnaast maakt Lefebvre onderscheid tussen cyclische en lineaire ritmes. De cyclische ritmes betreffen niet alleen de natuurlijke ritmes zoals van de dagen en de seizoenen, maar ook de sociale organisatie. De lineaire ritmes zijn te vinden in de dagelijkse routine waarvan toeval en confrontaties deel uitmaken (8, 30).

Lefebvre wijst op de noodzaak om ritmes in relatie tot elkaar te bestuderen. Een ritme is namelijk alleen langzaam of snel, al of niet levendig, enzovoort, te

noemen in vergelijking met andere ritmes (10). Bovendien moet de onderzoeker van ritmes, die Lefebvre een *rythmanalyste* noemt, deze niet alleen bestuderen in hun eenheid in diversiteit, maar zich ook bewust zijn van het eigen ritme (21). Als auteur vervul ik de functie van een ritmeanalist, maar dit essay richt zich vooral op de rol van ritmeanalist die wordt gespeeld door de makers van de beelden en de toeschouwers ervan. In het geval van Kimsooja's *A Needle Woman* zal blijken dat er zelfs vier ritmeanalisten actief zijn: de kunstenaar, het model ofwel de hoofdpersoon, de toeschouwer en de auteur. Eerst zal echter aan de hand van een voorbeeld van Lefebvre van *polyrhythmia* op de diversiteit van stromen van mensen in de geselecteerde fotoserie en video's gereflecteerd worden.

### *Polyrhythmia in beeld*

In verschillende essays vergelijkt Lefebvre de ritmes van het dagelijkse leven in de stad met golfbewegingen van de zee. In zijn essay "Vu de la fenêtre" merkt hij op dat het dagelijkse leven op het plein maritieme ritmes lijkt te bezitten: "Daar op het plein hebben de ritmes iets maritiems. Golven doorkruizen de massa. Stromen breken af en voeren nieuwe deelnemers af of aan. Sommigen gaan richting de bek van het monster dat hen opslokt en weer snel terugwerpt. Het getij overstroomt het immense plein en trekt zich weer terug: 'flux' en 'reflux'. De agitatie en het lawaai zijn zo overweldigend dat de aanwonenden hebben geklaagd." **[iii]** In het eerder verschenen essay "Le projet rythmanalytique", dat in 1985 werd gepubliceerd in *Communications*, ontvouwde hij al een groot deel van zijn visie op ritmes in het dagelijks leven en gaf als voorbeeld van *polyrhythmia* de verschillende ritmes die waargenomen kunnen worden in de golfslag van de zee. Een golf verandert voortdurend en bestaat uit ontelbare rimpels met verschillende frequenties; wanneer golven op elkaar botsen, bewegen de rimpelingen dwars door elkaar en absorberen elkaar (79).

De mate van zichtbaarheid van de mensen op de foto's van de *Metropolis*-serie van Martin Roemers geeft een indicatie van hun mobiliteit (afb. 1). Wie zich langzamer bewoog is beter zichtbaar gebleven op de foto. Maar ook wie stil staat, zelfs de objecten en huizen die we zien, hebben volgens Lefebvre een eigen ritme, zoals levensduur. We kunnen de foto's echter ook analyseren op basis van ritmes van de sociale praktijk: de wijze waarop verkoop en aankoop plaatsvindt, de rollen van mannen en vrouwen in het dagelijkse leven, etcetera. Edensors concept *time-geography* lijkt hier ook van toepassing te zijn. Hij verwijst hiermee naar het proces waarin individuen zich bij herhaling koppelen aan, en zich weer

loskoppelen van, paden van anderen, instituties, technologieën en fysieke omgevingen (Edensor: 1-2).



Kimsooja - A Needle Woman

Ills.: kimsooja.com

Roemers fotografeerde mensenmassa's in steden van meer dan tien miljoen mensen, in verschillende werelddelen.**[iv]** Ook Kimsooja bezocht voor haar project *A Needle Woman* een groot aantal wereldsteden. De stilstaande vrouw (Kimsooja zelf) die centraal in het beeld van de video's op de rug is te zien, contrasteert sterk met de massa die in verschillende ritmes om haar heen beweegt (afb. 2). In sommige steden is dat contrast groter dan in andere steden, wat de vraag oproept of dit toeval is of dat de golfbewegingen in steden variëren zoals ook oceanen, in de woorden van Lefebvre, eigen ritmes hebben. Hoewel toeval zeker ook een rol speelt, bevestigt het hoge tempo van bijvoorbeeld de massa in Tokio verscheidene onderzoeken naar het jachtige leven van Japanse werknemers.**[v]** Soms lijken de massa's tot een enkele stroom te worden, zonder dat de mensen onderling enig blijk van interactie geven. Dat doet denken aan Lefebvres opmerking dat op een gegeven dag in de moderne wereld iedereen min of meer dezelfde dingen doet, maar dat ieder mens alleen is in het uitvoeren ervan (Lefebvre: 75).

Als onderdeel van de stromen mensen komen de individuen als levensgrote projecties op de toeschouwer af. Lefebvre wijst erop dat de ritmes van de activiteiten van een mens die op anderen zijn gericht, 'het ritme van de ander' ofwel 'het ritme van de representatie' genoemd kunnen worden, waar tegenover 'het ritme van het zelf' staat dat op eigen rituelen uit het privéleven is gebaseerd (95). Beide ritmes kunnen echter niet van elkaar worden gescheiden. Hoewel de stromen mensen in Kimsooja's video's zich op het eerste gezicht vaak als homogene massa's lijken te bewegen, getuigen gezichtsuitdrukkingen, gebaren en andere lichaamstaal van een uniek ritmepatroon.

De multimedia installatie "*We're Papermen*", *he said* (2003) van de Turkse



kunstenaar Can Altay vestigt de aandacht op het feit dat zich in steden meer circuits van mensen bevinden dan de circuits die in de stad als eerste opvallen (afb. 3). De mensenmassa's die getoond worden in de series van Roemers en Kimsooja bestaan vooral uit burgers die zich waarschijnlijk verplaatsen van huis naar werk of omgekeerd, of zich voor boodschappen of andere sociale activiteiten op straat begeven. Altay toont in zijn installatie niet alleen een diaserie en een video over (dakloze) afvalverzamelaars, maar ook een projectiescherm waarop de dagelijkse route van deze marginale groep gevolgd kan worden. Midden in de installatie staat een tafel waarop stapels documentatiemateriaal en kopieën van bladzijden uit Altay's dagboek over het project liggen. Uit de verschillende soorten geprojecteerde beelden en documentatie blijkt dat deze groepen mannen volgens bepaalde vaste patronen te werk gaan en zo een bepaald ritme aan de stad toevoegen. **[vi]**

In tegenstelling tot Roemers en Kimsooja die ritmes van verschillende steden door middel van series naast elkaar plaatsen, weefde Altay het beeldmateriaal dat hij in Ankara en Istanbul had vastgelegd door elkaar in zijn installatie. De kwestie die getoond wordt overstijgt zo de lokale betekenis. De ritmes van verschillende steden stromen nog sterker in elkaar over in de video-installatie *D'est: Au bord de la fiction* (1995) van de Belgische filmmaker Chantal Akerman (afb. 4). Op acht triptieken van drie monitoren wordt een in vierentwintig fragmenten verdeeld verslag getoond van een reis langs steden in Oost-Europa. Op bijna alle beeldschermen zien we de camera door straten bewegen, soms vooruitblikkend op de weg, maar meestal opzij gericht op de voetgangers of ronddraaiend in een massa mensen. De videofragmenten tonen mensen in beweging die zich in verschillende richtingen over straat of in een stationshal verplaatsen, afgewisseld met wachtende mensen: stilstand en beweging lossen elkaar zo voortdurend af (Michael Tarantino in Halbreich: 48). **[vii]** De wachtenden staan in rijen bij een bushalte, hangen rond in stationswachtkamers, of zitten stil voor zich uit te staren in de enkele scènes die interieurs van woonkamers of keukens tonen. De fragmenten deden mij denken aan Deirdre Conlons "Fascinatin' Rhythm(s): Polyrhythmia and the Syncopated Echoes of the Everyday" waarin de metafoor van muziek die Lefebvre gebruikt voor de ritmes van de stad wordt uitgewerkt. Zij gebruikt daarbij termen zoals *downbeat* en *offbeat* (Conlon in Edensor: 74, 77). In relatie tot het werk *D'est* is het interessant dat zij de *offbeat* verbindt met de ritmes van het wachten. Door de camera afwisselend stil te zetten en langzaam langs rijen wachtenden te laten glijden, lijkt er door Akerman een 'symfonie van

wachtende stedelingen' gecomponeerd te worden.



Els Opsomer - 10th of November

9.05

Ills.: basenow.net

Het contrast tussen stilstand en beweging speelt een duidelijke rol in de genoemde werken van Akerman, Kimsooja en Roemers, maar vormt in *10th of November, 9.05* (2007) van de Belgische kunstenaar Els Opsomer zelfs de kern van het werk. Deze veertien minuten durende film toont een gefixeerd camerabeeld van een oversteekplaats in Istanbul (afb. 5). De ritmes van het verkeer worden afgewisseld door de ritmes van de overstekende voetgangers, zowel in beeld als in geluid. Dit fragment doet denken aan Lefebvres verslag vanaf zijn balkon in Parijs waarin hij de ritmes van stoppen en voortbewegen van voetgangers en verkeer beschrijft als cycli die zich voortdurend in licht gewijzigde vorm herhalen (Lefebvre: 28; Edensor: 5). Hier en elders benadrukt Lefebvre dat ritme een ruimte-tijd aspect is. Ritme kan niet bestaan zonder een (gedifferentieerde) herhaling in tijd en ruimte (6). Alle ritmes bevatten een relatie van tijd tot ruimte, wat *un temps localisé* of *un lieu temporalisé* genoemd kan worden (89; 1992: 99). De vanzelfsprekendheid van de afwisseling van verkeer en voetgangers in het straatbeeld in Opsomers film (dat een *un lieu temporalisé* genoemd zou kunnen worden) verandert plotseling wanneer het verkeer en de voetgangers tegelijk stilstaan nadat een sirene is gaan loeien. Een sirene wijst meestal op een dreigend gevaar, maar daarvan is hier geen sprake. De voetgangers en verkeersdeelnemers geven zich in alle rust aan contemplatie over. Het beeld lijkt op een *freeze frame*, maar het reclamebord op het plein draait onverstoord in hetzelfde tempo reclames af. Na enkele minuten verstomt de sirene en gaat het dagelijkse leven verder alsof er geen onderbreking heeft plaatsgevonden. Deze opmerkelijke stilte in het straatbeeld en het contrasterende

schrille geluid van de sirene vormen samen het jaarlijkse herdenkingsmoment van de dood van Atatürk in 1938. Opsomer lijkt vooral gefascineerd te zijn door hoe zo een cultureel-maatschappelijk ritueel ingebed is in het schijnbaar onophoudelijke ritme van de stad. **[viii]** De individuele ritmes worden bovendien even in een collectieve stilstand omgezet.

De bewegende beelden van Opsomer, Akerman, Altay en Kimsooja, en de fotoserie van Roemers tonen niet alleen op diverse wijzen stromen mensen, maar zetten door hun specifieke focus ook aan tot reflectie op de gelaagdheid van dit verschijnsel waaraan wij in het dagelijkse leven geen aandacht besteden. Lefebvres toelichting bij zijn concept *polyrhythmia* blijkt een interessant hulpmiddel te vormen bij het doorgronden van de gelaagde ritmes die de kunstenaars ons tonen.

### *Metaforen voor het dagelijks leven*

Niet alleen Opsomer laat zien hoe de diversiteiten aan ritmes in de stad toch een eenheid vormen; ook de werken van de andere kunstenaars laten zien hoe groepen en individuen door elkaar heen bewegen zonder op elkaar te botsen en zonder enige onderlinge uitwisseling een soort geheel vormen, ofwel een *eurhythmia* in de woorden van Lefebvre. Als voorbeeld van een goed functionerende *polyrhythmia* noemt Lefebvre de gelijktijdigheid van de verschillende ritmes in ons lichaam. Richard Sennett gaat in zijn boek *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization* (1994) een stap verder in de vergelijking van het menselijk lichaam met de stad. Het stromen van het bloed door aderen en bloedvaten verbindt hij aan het beeld van de stad als een netwerk van stromen.

Sennett wordt door velen als een van de meest controversiële urbanisten in Noord-Amerika beschouwd. De relaties die hij legt tussen veranderingen in visies op de stad en in visies op het menselijk lichaam, gaan volgens sommige collega's te ver, maar Sennetts verrassende associaties blijken interessant vergelijkingsmateriaal te bieden om inzicht te geven in het beeld dat in de onderzoeksobjecten wordt gegeven van de metropolis. Sennett beschrijft in het genoemde boek een geschiedenis van de relatie tussen 'vlees' en 'steen'. Hij constateert dat het wetenschappelijke werk van William Harvey, in het bijzonder zijn *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus* (anatomische oefening betreffende de beweging van het hart en bloed in levende wezens) uit 1628, invloed gehad zou hebben op het denken over circulatie in

steden. Harvey had inzicht gegeven in de bloedcirculatie van levende wezens: bloed staat niet stil, maar is voortdurend in beweging. Volgens Sennett leidde de nieuwe visie op het lichaam als circulerend systeem in de achttiende eeuw tot pogingen om lichamen/mensen vrij in de stad te laten circuleren (Sennett: 22).

In het deel “Arteries and Veins” van *Flesh and Stone* wordt deze hypothese uitgewerkt. Het zou Adam Smith zijn geweest die in zijn *Wealth of Nations* (1776) als eerste had ingeschat waartoe Harveys ontdekkingen zouden kunnen leiden. Smith stelde zich een vrije markt van arbeid en goederen voor die functioneert als circulerend bloed in het lichaam en die vergelijkbare levensbevorderende resultaten heeft (Sennett: 255-256). Sennett concludeert dat het opmerkelijk is dat Harveys nieuwe inzichten in het lichaam samen vielen met de geboorte van het moderne kapitalisme dat grote sociale veranderingen teweeg bracht. Het nieuwe individu werd vooral een mobiele mens (264).

De kunstwerken die centraal staan in dit essay bevestigen dat het moderne individu vooral een mobiel mens is en dat de stad wordt gekenmerkt door stromen van deze individuen. Bovendien lijken de in zichzelf gekeerde individuen Sennetts opmerking te onderstrepen dat het vrij bewegen door de stad de zintuiglijke gevoeligheid doet afnemen. Een te sterke relatie met de omgeving zou de individualiteit bedreigen (256). Maar zoals het blijven stromen van het bloed in het lichaam een essentiële voorwaarde voor voortbestaan is, geven ook deze kunstwerken de indruk dat de stromen mensen het leven van de stad continueren.

### *Categorieën en posities van de ritmeanalisten*

Lefebvre beschouwt zichzelf en verwante theoretici die de ritmes van het dagelijkse leven bestuderen als ritmeanalisten. Ook zijn lezers lijkt hij in staat te achten deze rol tot op zekere hoogte te vervullen wanneer zij alert zijn op wat om hun heen gebeurt. De rol van de ritmeanalist is in mijn case study complexer. De kunstenaars komen het dichtst bij de ritmeanalist zoals gedefinieerd door Lefebvre: zij namen de ritmes in de stromen mensen waar en vertolkten hun analyses in beelden. De toeschouwers analyseren de ritmes zoals gepresenteerd door de kunstenaars. Als auteur reflecteer ik zowel op de kunstenaar-ritmeanalist als de toeschouwer-ritmeanalist (waar ook ik toe behoor). Via die posities worden indirect de ritmes van de stromen mensen geanalyseerd.

Naast de genoemde verschillen hebben al deze ritmeanalisten gemeen dat zij van buitenaf gadeslaan. Dat brengt de observerende ritmeanalist volgens Lefebvre in

een complexe positie: om een ritme te kunnen analyseren moet men zich erbuiten begeven, maar om een ritme waar te nemen moet men er deel van uitmaken of zich zelfs eraan over geven (Lefebvre: 88). Die dubbele rol wordt door Kimsooja gespeeld in haar serie video's *A Needle Woman*: zij selecteert een tijd en locatie waar stromen mensen in verschillende ritmes door elkaar bewegen. Vervolgens begeeft zij zich in die stroom waar zij enerzijds fysiek deel van uit gaat maken, maar zich anderzijds als observator van blijft distantiëren. Keiji Nakamura legt een relatie tussen het woord 'naald' in de titel en het eerdere textielwerk dat Kimsooja maakte. Zoals een naald zich in de stof boort en daar weer uit boven komt, zo zou het individu zich ook in en uit mensenmassa's bewegen. De video's laten als een draad een zichtbaar spoor van die actie achter (Nakamura: z.p.).

Met betrekking tot de toeschouwer als observerende en participerende ritmeanalist werd bij het vergelijken van de kunstwerken duidelijk dat al deze werken de toeschouwer dwingen om afwisselend stil te staan en te bewegen. Om een foto of video goed waar te nemen dient de toeschouwer enige tijd stil te staan, maar de presentatie van foto's en video's in de vorm van series zetten de toeschouwers in beweging, waardoor zij tot een stroom van mensen worden die zich in verschillende ritmes voortbeweegt. Door vier van Kimsooja's video's, die in verschillende steden waren opgenomen, in een carré te plaatsen - zoals in de tentoonstelling *Kimsooja: Journey into the World* in Athene in 2005 - werd de toeschouwer enerzijds tot een nieuw stilstaand middelpunt (van het carré) gemaakt en anderzijds tot een flanerend element in de massa bij het voortbewegen langs de schermen.

In dit videowerk van Kimsooja staat de camera stil, net zoals de kunstenaar zelf in het beeld. De beweging in het beeld wordt geheel door de voortbewegende menigte gecreëerd. In de installatie van Akerman ervaart de toeschouwer direct het ritme van de camera ofwel van de filmer die zich langs groepen mensen beweegt. Wanneer de camera langs lange rijen van wachtende burgers glijdt ontstaat soms het vervreemdende effect dat de rij mensen op een lopende band lijkt te staan en aan een stilstaande camera voorbij schuift. Akerman is dus niet zoals Kimsooja zichtbaar in beeld, maar haar aanwezigheid als ritmeanalist wordt duidelijk opgemerkt door haar regie over de ritmische bewegingen van de camera die soms samen vallen met het ritme van de voortbewegende of stilstaande personen en daar soms mee contrasteren. Bovendien is Akerman aanwezig als analist op een extra toegevoegde monitor die iets buiten de installatie staat en waarop geen beeld is te zien, maar waar alleen haar toelichting is te horen en zij

ook een passage uit Exodus voorleest (zie Catherine David in Halbreich: 62). Door de opstelling van de monitoren in de installatie als rijen van drie in de ruimte worden de toeschouwers als stromen in verschillende richtingen en in zelf gekozen ritmes door de opstelling geleid. In de afwisseling van stilstaan, staren en weer verder slenteren wordt hun ritme verwant aan dat van de mensen naar wie zij kijken.



Can Altay - "We're Papermen", he said  
Ills.: [lightsgoingon.com](http://lightsgoingon.com)

In de installatie van Altay krijgen de bezoekers een andere rol als ritmeanalist toebedeeld. Bij het kijken naar de video en diashow analyseren zij als buitenstaanders de ritmes van de papier- en ander afval verzamelende daklozen. Door uitgenodigd te worden om kopieën van bladzijden uit Altays dagboek over het project van de stapels te pakken en aan elkaar te nieten, worden de toeschouwers papierverzamelaars met een eigen ritme (Evren: 12, 28).

Doordat in foto's de ritmes van de geregistreerde personen samengebald worden in een enkel beeld, worden de toeschouwers van Roemers' foto's uitgenodigd om de ritmes van de personen die hij fotografeerde te 'reconstrueren'. De representaties van de verschillende ritmes geven echter ook optische ritmes aan de compositie van het beeld. De bijzondere slierten die de voorbijgangers gedurende de tijdopname creëerden, trekken de aandacht van de toeschouwer direct naar deze ritmische banen. Dat is een groot verschil met de juist zo vertrouwd ogende afwisselende stromen van overstekende voetgangers en passerend verkeer in de video van Opsomer. Zoals al eerder werd opgemerkt, stelt Lefebvre dat wij ons pas bewust worden van combinaties van ritmes wanneer een ritme wordt verstoord. Een ritmeanalist heeft echter niet de taak ritmes te verstoren. De verstoring die Opsomer toont is een cultureel ritueel dat

zich jaarlijks op hetzelfde moment herhaalt. Door de voetgangers en bestuurders zal de onderbreking van enkele minuten dan ook niet als verstoring ervaren worden, maar wel door de toeschouwers van Opsomers werk die veelal niet vertrouwd zijn met dit herdenkingsritueel.

Door vanuit Lefebvres beschrijving van de taak van de ritmeanalist de geselecteerde kunstwerken te bestuderen werd duidelijk dat we niet alleen met meerdere ritmes (*polyrhythmia*) te maken hebben, maar ook met meerdere ritmeanalisten die in de meeste gevallen eveneens verschillende posities innemen.

### *De rol van de gebruikte media*

Een tekst of een film toont ritmes in een bepaald verloop van tijd. Foto's, daarentegen, geven toeschouwers de gelegenheid om in een zelf gekozen tempo en duur de bevroren ritmes te bestuderen. Bij het kijken naar een foto of video wordt in een bepaalde mate ook het maakproces meegenomen in de visuele beleving. Zo zijn de toeschouwers zich ervan bewust dat de fotocamera of videocamera aanwezig was op de locatie waar de stroom mensen zich verplaatste. **[ix]** Camera's die op drukbezochte plaatsen mensenmassa's registreren, roepen de associatie op met observatiecamerasystemen. Dat geldt vooral voor opnames die vanaf een hoog standpunt zijn gemaakt, zoals de beelden van Roemers en Opsomer. De associatie met een observatiecamera kan de kijker het ongemakkelijke gevoel geven een voyeur te worden. Dat gevoel wordt versterkt door het feit dat in vrijwel geen van de geselecteerde werken de gefotografeerde/gefilmde personen zich bewust lijken te zijn van de opnames.

Geluid speelt in de geselecteerde werken amper of geen rol. Een uitzondering hierop wordt gevormd door de film van Opsomer. De vertrouwde geluiden van verkeer in een stad, die corresponderen met de beelden, worden abrupt afgewisseld door een luide sirene. De herrie van de sirene contrasteert scherp met de serene rust van de stilgevallen voetgangers en voertuigen. Het lichaam van de stad lijkt door de sirene tijdelijk verdoofd te worden; na de uitwerking ervan wordt de routine weer voortgezet. Het vervreemdende effect dat ontstaat wanneer beeld en geluid afwisselend met elkaar corresponderen en contrasteren, wordt ook door Akerman toegepast, maar in dit werk is dit effect veel subtieler.

De combinatie van geluid en beeld, de presentatie van beelden in series, en vooral het samenspel van diverse media in de multimedia installatie van Altay, doen denken aan Lefebvres beschrijving van de simultane unieke ritmes in het menselijk lichaam. Een diaserie heeft een eigen ritme dat duidelijk anders is dan

dat van video, maar ook anders dan dat van een fotoserie waar de diverse beelden naast elkaar worden getoond in plaats van om de beurt in de diaserie.

De media fotografie en video hebben vanaf de eerste jaren na hun uitvinding een toepassing gekend die gerelateerd kan worden aan het thema van dit artikel. Al kort na het officiële geboortjaar van de fotografie, 1839, werd dit medium toegepast om beelden van straten in steden vast te leggen. Op deze foto's zijn vooral gebouwen te zien. Door de lange sluitertijden zijn alleen de personen die stil staan op straat duidelijk te zien. Met het oog op de fotoserie *Metropolis* van Roemers is het interessant om te constateren dat op de vroegste foto's voetgangers en voertuigen waziger zijn naarmate zij sneller bewogen. De wazige grijze sluiers die door snelle bewegingen op de oude zwart-wit foto's zijn ontstaan zijn vergelijkbaar met de sluibewegingen in Roemers' foto's, die eveneens een resultaat zijn van het fotograferen met lange sluitertijden van de camera, maar Roemers slaagde er in om de bewegende personen als een kleurrijk wazig lint te tonen.

Het medium video werd in de jaren zestig van de twintigste eeuw ontwikkeld en vanaf circa 1965 voor het eerst door kunstenaars zoals Andy Warhol en Nam June Paik toegepast als artistiek medium. Volgens de overlevering zou Paik van Sony zijn eerste portable videorecorder hebben gekregen en daarmee in oktober 1965 naar New York zijn gereisd. Doordat hij bij aankomst vast kwam te zitten in het verkeer was hij getuige van het bezoek van de Paus. Hij registreerde dat en liet die video nog dezelfde avond zien aan collega's (Meigh-Andrews: 16). Video werd echter in de jaren zestig en zeventig zelden door kunstenaars gebruikt voor registraties van het dagelijkse leven in de stad. Dit medium werd vooral omarmd door kunstenaars die performances opvoerden voor publiek en deze gebeurtenissen met behulp van video documenteerden. Vrijwel tegelijkertijd gebruikten sommige kunstenaars de videocamera als vervanger van het publiek of zelfs als spiegel om bewegingen in de ruimte van het eigen lichaam te bestuderen. (Leighton: part 1). Video en performance werden zo bijna onlosmakelijke partners. De videoserie *A Needle Woman* is duidelijk verwant aan deze wortels van de videokunst.

Een ander belangrijk kenmerk van zowel deze als de andere videowerken en Roemers' fotoserie is dat stromen mensen worden getoond zonder dat er sprake is van een duidelijke narrativiteit, zeker geen narratief met een begin en eind. Het is het procesmatige van de diverse ritmes van het dagelijkse leven in de stad dat



wordt getoond. De toeschouwer lijkt naar een eindeloze herhaling van verplaatsingen te kijken, maar geen moment is identiek.

## NOTEN

**[i]** Ook Sennett heeft zich laten inspireren door Lefebvres visie op de stad. Bo Grönlund constateert dat Sennett in een lezing in Kopenhagen in 1994 zeker tien keer expliciet naar Lefebvre verwees, terwijl hij dat in zijn publicaties slechts impliciet doet.

[http://homepage.mac.com/bogronlund/get2net/Sennett\\_ny\\_tekst\\_97kort.html](http://homepage.mac.com/bogronlund/get2net/Sennett_ny_tekst_97kort.html). geraadpleegd op 15-04-2012.

**[ii]** Stuart Elden in zijn inleiding van de Engelse vertaling (Lefebvre: xii).

**[iii]** “Là sur le parvis, les rythmes ont quelque chose de maritime. Des courants traversent des masses. Il se détache des ruisseaux, qui apportent de nouveaux assistants ou les emportent; certains vont vers la gueule du monstre qui les engloutit pour les vomir assez vite. La marée envahit l’immense place, puis se retire: flux et reflux. L’agitation et le bruit sont tels que les riverains ont porté plainte” (Lefebvre 1992: 51). Het citaat is door de auteur in het Nederlands vertaald.

**[iv]** Zie voor meer werken uit deze serie: [www.martinroemers.com](http://www.martinroemers.com).

**[v]** Filipa Matos Wunderlich gebruikt in haar onderzoek de term *place-temporality*: “a sense of time that is place-specific, unique to specific locations” (Wunderlich in Edensor: 46 en 45-56). De serie video’s van Kimsooja toont verwantschap met dit onderzoek.

**[vi]** Zie voor een uitvoerigere reflectie op deze installatie: Westgeest, 2009, 20-25. Het is opmerkelijk dat Lefebvre in “Vu de la fenêtre” uitsluitend groepen zoals verkeersdeelnemers, groepen toeristen, winkelende burgers, haastige werknemers, slenterende geliefden en schoolkinderen beschrijft. Ook de sociologen en geografen die in de bundel *Geographies of Rhythm* concepten van Lefebvre uitwerken op basis van praktijkstudies, bestuderen vooral de meer opvallende groepen voetgangers in steden of volgen sociaal werkers door de stad langs daklozen.

**[vii]** Het treinstation wordt door Tim Edensor als een interessant voorbeeld van Lefebvres concept *polyrhythmia* genoemd (Edensor: 4).

**[viii]** In de projecten van Opsomer die de Palestijnse gebieden betreffen, spelen de maatschappelijke kwesties in het straatleven een grotere rol. Zie bijv. Westgeest, 2008, 3-16.

**[ix]** De beelden roepen zeker niet de indruk op dat zij grotendeels zijn

samengesteld op computers uit series foto's of bewegend beeld. Alleen de fotoserie van Roemers kan een vermoeden van manipulatie oproepen als men niet weet dat het om lange tijdopnames gaat.

## BIBLIOGRAFIE

Edensor, Tim (red.), *Geographies of Rhythm: Nature, Place, Mobilities and Bodies*, Farnham, Ashgate Publishing, 2010.

Evren, Süreyyam, et al, *Can Altay*, Istanbul, Art-ist, 2010.

Halbreich, Kathy et al, *Bordering on Fiction: Chantal Akerman's D'Est*, Minneapolis, Walker Art Center, 1995.

Kimsooja: Journey into the World, tentoonstellingscatalogus, Athene, The National Museum of Contemporary Art, 2005. zie ook: [www.kimsooja.com](http://www.kimsooja.com)

Lefebvre, Henri, *Rhythmanalysis: Space, Time and the Everyday Life*, London/New York, Continuum International Publishing [vertaler Stuart Elden en Gerald Moore], 2004 (1992, originele titel: *Éléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes*).

Leighton, Tanya (red.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. Londen, Tate/Afterall, 2008.

Meigh-Andrews, Chris, *A History of Video Art. The Development of Form and Function*, Oxford/New York, Berg, 2006.

Nakamura, Keiji, "Kim Sooja's *A Needle Woman*", in: tent.cat. *A Needle Woman*, Tokio, ICC, 2000, z.p.

Sennett, Richard, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, New York/Londen, W.W. Norton & Company, 1996 (1994).

Westgeest, Helen, "The Mutability of Photography in Multi-Media Artworks", in: H. Van Gelder, H. Westgeest (red.), *Photography between Poetry and Politics*, Leuven, Leuven University Press, 2008, 3-16.

Westgeest, Helen, "Place and Rhythm. The Multimedial Experience of the Place and Rhythm of Papermen", in: C. Altay, *'We're Papermen' he said, 2003*, Istanbul, Linomat, 2009, 20-25.

---

# De zee, de zee in literaturen wereldwijd - Inhoudsopgave



Reindert Willem Kruk (1914-1989) -  
Zeegezicht

[Wim Gerritsen - Zelfportret als pikbroek](#)

[Jef Jacobs - Varen op de Leverzee - De zee in de Middelhoogduitse Literatuur van de Herzog Ernst tot Oswald von Wolkenstein](#)

[Marco Goud - "Een man die leeft in wijdsheid van horizonnen" - Jan Prins als zeedichter](#)

[Sjef Houppermans - Van kraaiennest tot kraaienmars - Twintig duizend mijlen onder zee met Jules Verne](#)

[Frans-Willem Korsten - Zee als het onmenselijke](#)

[Bart Veldhoen - Niet van deze wereld - Fantasies van Mediëvisten-Professoren](#)

[Jacqueline Bel - Op zee met Emants en van Schendel - van naturalisme en boeddhisme tot nieuwe zakelijkheid?](#)

[Piet Schrijvers - "Plotseling bruist de zee bij mij naar binnen" - De zee als symbool in de Moabiter Sonnetten van Albrecht Haushofer \(1903-1945\)](#)

[Remke Kruk - De zee als landschap - The Shipping News en andere Newfoundlandse excursies](#)

[Wim Tigges - Strandjutters, zeeschuimers en parelvisseren in de Stille Zuidzee - R.L.Stevensons The Ebb-Tide en het laagtij van de westerse beschaving](#)

[Yasco Horsman - Geraas, gegons, gezoem en gefluister: het Oceanische bij Freud, Chopin en Ozon](#)

*Edwin Wieringa - De schipbreuk van Indonesië's verloren zoon - een autobiografisch gedicht van de communistische ex-gevangene Hr. Bandaharo (1917-1993)*

*Arnoud Vrolijk - De Zoete en de Zilte Zee - De Zee, de Islam en Allah in de Werken van drie Middeleeuwse Arabische Auteurs*

*Anne Sytske Keijser - Chinese watermonsters - de zee als metafoor*

*Theo Krispijn - De zee in de literatuur van het oude Mesopotamië*

Over de auteurs