

Het estheticistisch-anarchistisch verzet van Oscar Wilde



Oscar Wilde (1854-1900)

Ills.: en.wikiquote.org

'To establish one's individuality is perhaps the only possible protest'
(Herbert Read).

'I am a born antinomian. I am one of those who are made for exceptions, not for laws'
(Oscar Wilde, De Profundis).

Oscar Wilde en de politiek: pose en protest

Oscar Wilde staat niet in de allereerste plaats te boek als een 'politiek' of 'geëngageerd' auteur. Behalve zijn eerste en doorgaans weinig geslaagd geachte toneelstuk *Vera, or The Nihilists* (1880) en zijn essay *'The Soul of Man under Socialism'* (1890) heeft hij weinig geschreven dat men onmiddellijk in verband zou brengen met een politieke thematiek of stellingname. Vooral beroemd geworden door zijn paradoxale bon-mots, zijn 'pose' als 'hoogleraar' of 'hogepriester' van het zogenaamde estheticisme, een laat-romantische kunststroming die het motto 'l'art pour l'art'- de kunst omwille van de kunst - wilde uitdragen, zijn geestige 'society comedies', en natuurlijk zijn tragische liefde voor Lord Alfred Douglas en de daaruit voortvloeiende rechtszaken en tweejarige gevangenisstraf met zware

dwangarbeid wegens homoseksuele praktijken, werd en wordt deze 'lord of language', zoals hij zichzelf in het postuum uitgebrachte *De Profundis* noemde, in het algemeen gezien als een briljante causeur en kleurrijke dandy, wiens literaire kwaliteiten men uiteindelijk niet erg serieus hoeft te nemen.

Afgezien van het feit dat Wilde één van de meest intelligente en vrijgevochten auteurs is die ooit pen op papier hebben gezet, is hij ook in politiek opzicht wel degelijk te plaatsen. Zijn moeder, de flamboyante Lady Francesca Jane Wilde, schreef onder de schuilnaam Speranza opruiende poëzie in het nationalistische Ierse tijdschrift *The Nation*, en ook haar zoon zou zich altijd een warm voorstander tonen van de Ierse zaak, ondanks zijn klassieke studie aan de prestigieuze universiteit van Oxford, waar hij niet alleen summa cum laude de graad van 'bachelor' behaalde maar ook van docenten als John Ruskin en Walter Pater het gedachtengoed van het estheticisme tot zich nam, en ondanks het succes dat hij zocht en kortstondig vond in het mondaine Londen van het 'fin-de-siècle'. Het was overigens zijn moeder die hem, aan de vooravond van zijn huwelijk met Constance Lloyd in mei 1884, voorspiegelde dat zijn toekomst zou moeten liggen in een combinatie van literaire activiteiten en een parlementaire carrière. Maar Wilde was geen 'man of action', zoals zijn landgenoot William Butler Yeats hem aan het eind van zijn leven nog betiteld zou hebben. Wildes reactie op deze benaming was een typerende kwinkslag: 'Het is altijd interessant om de mening die Yeats over je heeft te vernemen', merkte hij op tegen degene die het hem vertelde. Maar bij de gedachte aan Oscar Wilde als spreker in het Britse Lagerhuis verkneukelt men zich al bij voorbaat...

Zijn gezaghebbende biograaf Richard Ellmann noemt Wilde een republikein, een anti-Tory, een nationalist, en een 'aristocratisch socialist', die Vorst Paul, één van de personages in *Vera* en in feite een alter ego van de auteur zelf, laat zeggen: 'in een goede democratie moet iedereen een aristocraat zijn'. Recentelijk wordt het werk van Wilde ook meer en meer geplaatst tegen zijn Ierse achtergrond, zoals in diverse bijdragen in Peter Raby's *Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Wanneer Jack Worthing in *The Importance of Being Earnest* (1895) zegt dat hij geen noemenswaardige politieke overtuiging heeft, maar dat hij een Liberale Unionist is, reageert Lady Bracknell, die wil weten of Jack een geschikte huwelijkskandidaat is voor haar dochter Gwendolen, gelaten: 'O, die gelden als Tories' (*Complete Works*, p. 369). De Unionisten hadden zich in 1886 als tegenstanders van Ierse zelfbeschikking afgesplitst van de liberalen, en schurkten

meer en meer tegen de conservatieve Tories aan. Wilde zet hen hier op hun plaats als hypocriete baantjesjagers door Lady Bracknell er aan toe te laten voegen: 'Ze dineren bij ons; althans, we zien ze op soirées.'

Ellmann vermeldt verder onder meer Wildes afwijzende reactie op de schokkende moordaanslag op twee Britse gezagdragers in het Dublinse Phoenix Park in mei 1882 ('als de vrijheid komt met in bloed gedrenkte handen', zei Wilde, 'valt het moeilijk haar de hand te schudden', maar hij voegde er aan toe: 'We vergeten hoezeer de schuld bij Engeland ligt. Het oogst de vruchten van zeven eeuwen onrecht'). Bovendien maakt Ellmann melding van Wildes bewondering voor de in 1891 na een geruchtmakende en hypocriete rechtszaak wegens overspel overleden Ierse vrijheidsstrijder Charles Stewart Parnell; anderzijds noemde Wilde de Ieren ooit treffend 'een natie van briljante mislukkelingen'.

Zelf afficheerde Wilde zich als een republikein (tijdens zijn Amerikaanse toernee in 1882), maar vooral als een anarchist (in 1894), al vermeldde hij bij dat laatste fijntjes dat dat voornamelijk was omdat Jan en Alleman zich tegenwoordig socialist noemt. In 1888 woonde hij enige bijeenkomsten bij van de vier jaar eerder onder meer door Bernard Shaw, een andere beroemde Ierse tijdgenoot, opgerichte socialistische Fabian Society. Twee jaar eerder had hij, als één van de weinige zich vooruitstrevend noemende intellectuelen, een door Shaw op touw gezette petitie ondertekend voor de vrijlating van ten onrechte van een bomaanslag in Chicago beschuldigde anarchisten. Het zou, kortom, van grove kortzichtigheid getuigen om Wilde een politiek onbenul te noemen.

Laat-Victoriaans engagement

Shaw typeerde Wildes ondersteuning als een nobele daad van een doorgewinterde snob, maar tegen die laatste kwalificatie zijn onder meer door George Woodcock, die zich niet alleen in talrijke publicaties bezig heeft gehouden met literaire exponenten van het anarchisme, maar bovendien een buitengewoon interessante monografie aan Oscar Wilde heeft gewijd, terechte bezwaren aangetekend. Zeker bewoog Wilde zich maar al te graag in aristocratische kringen, waar hij werd gefêteerd, maar hun waarden en normen nam hij geenszins over. In feite viel hij in korte verhalen als 'Lord Arthur Savile's Crime' (1887) en in zijn blijspelen de Britse aristocratie als het ware van binnenuit aan, op een wijze waarvan de boosaardigheid de goede verstaander, toen en nu, zeker niet is ontgaan. Zo laat hij, om een enkel voorbeeld aan te halen, in het eerste bedrijf van *An Ideal Husband* (1895) Mabel Chiltern, de dochter van een

voze politicus zeggen: 'O, ik houd van de Londense Society. Die bestaat thans volledig uit fraaie idioten en briljante gekken'(Complete Works, p. 517). Op dezelfde bladzijde zegt Lady Markby medelevend ('genially') tegen de Hertogin van Maryborough: '... en hoe gaat het met de Hertog? Nog steeds zwak in het hoofd, naar ik veronderstel? Tja, dat kon men verwachten, nietwaar? Zijn goede vader was net zo. Er gaat toch maar niets boven een goede afkomst, is het wel?'Het publiek kon er wel om lachen, mag men aannemen, maar velen zullen dit hebben gedaan als een boer met kiespijn. Dit geeft een extra cachet aan de mededeling van Woodcock (p. 139) dat Wilde van de adel ooit opmerkte dat deze niets anders was dan een stel boeren in het kwadraat.

Wanneer Wilde echter van zichzelf beweert dat wie een Londense 'dinner-table' beheerst de hele wereld kan beheersen, dan is dat, pace Woodcock, geen megalomanie maar een ironische waarheid: daar immers werd het in zijn voegen krakende Britse imperium bestierd. In zijn toneelwerken stelt Wilde de parlementariërs voor als stompzinnige en verkrampde nietsnutten en hun vrouwvolk als ijdele en leeghoofdige trutten; de nationalistische, bekrompen en cultuurbarbaarse ('fili-stijnse') middenklasse was in zijn ogen zo mogelijk nog erger. Het is niet verwonderlijk dat toen Lord Alfred Douglas' vader, de wraakzuchtige Markies van Queensberry, de rollen omdraaide en een rechtszaak aanspande tegen de in het nauw gedreven schrijver, de aristocratie, de middenklasse en zelfs een deel van de intelligentsia hem lieten vallen als de spreekwoordelijke baksteen. De arbeidende klasse werd door Wilde overigens alleen bekritiseerd voor zover zij de neiging hadden hun 'minderen' , dat wil zeggen de 'werklozen'na te apen - en met die werklozen bedoelde hij, in één van zijn heerlijke paradoxen, de heersende klasse, die hij aldus tot een 'onderklasse'transformeerde!

Oscar Wilde schaarde zich op zijn geheel eigen wijze al vroegtijdig onder de veelheid van stemmen die in het laatste kwart van de negentiende eeuw uiting gaven aan onvrede met de bestaande maat-schappijverhoudingen. Tegen de achtergrond van een economische, zowel agrarische als industriële crisis, die in de jaren zeventig een aanvang nam en zich kenmerkte door toenemende prijsverhogingen en loonsverlagingen, werkloosheid, stakingen, demonstraties van werklozen en van stakers die soms bloedig werden onderdrukt, een tijd van toenemende criminaliteit (men denke aan de activiteiten van de mysterieuze lustmoordenaar 'Jack the Ripper') en van terroristische aanslagen in binnen- en

buitenland, verschenen talrijke publicaties die een boeiend beeld geven van deze woelige jaren. Ik noem enkele voorbeelden: Richard Jefferies' dystopie (dat wil zeggen, anti-utopistische fantasieroman) *After London* (1885), waarin op grimmige wijze een meedogenloos post-catastrofaal stammen-feodalisme zonder veel cultuur- of normbesef wordt geschetst; Robert Louis Stevensons beroemde novelle *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), een pakkende uitbeelding van de maatschappelijke en individuele tweespalt; het sociaal realisme in de fatalistische romans van Thomas Hardy; de pessimistische naturalistische romans van George Gissing met veelzeggende titels als *Workers in the Dawn* (1880), *The Unclassed* (1884), *Demos* (1886), *The Nether World* (1889) en *The Odd Women* (1893) - deze laatste roman behandelt de dikwijls maar al te uitzichtloze positie van de ongehuwde ('odd' in de titel wil zeggen 'overgebleven') vrouw; de radikaal marxistische pamfletten en vooral de utopistische roman *News from Nowhere* (1890) van de door Wilde zeer bewonderde socialist en estheticist William Morris; de vreesaanjagende toekomstvisies van H.G. Wells, zoals *The Time Machine* (1895) en *The War of the Worlds* (1898). Het is slechts een greep uit vele namen en titels.

Reeds in zijn sprookjes, geschreven voor zijn twee zoontjes Cyril en Vivian in 1888 en '89, en in 1891 gebundeld uitgegeven onder de titel *The House of Pomegranates*, geeft Wilde blijk van zijn sociale bewogenheid en engagement. In 'De Jonge Koning' bijvoorbeeld weigert de vorstelijke hoofdfiguur, die is grootgebracht door een arme geitenhoeder, bij zijn kroning de met het zweet en bloed van de arbeidende klasse geproduceerde kroon en koningsmantel te dragen. Woodcock (145) noemt deze tekst met recht een parabel over het kapitalistische systeem van industriële uitbuiting, die men naast de meest grimmige passages uit het werk van Karl Marx zou kunnen plaatsen als een aanklacht tegen de gruweldaden waaronder de werkende klasse had te lijden. En in zijn zwanenzang, de beklemmende *Ballad of Reading Gaol* (1898), stelt de inmiddels 'ervaringsdeskundige' Wilde het Britse rechtssysteem en de menonwaardige toestanden in een Engelse strafgevangenis aan de kaak. Men kan bovendien met recht stellen, zoals onder meer is gedaan door Regenia Gagnier (3), dat het estheticisme, waarvan Oscar Wilde de belichaming was, een geëngageerd protest was tegen het Victoriaanse nuts- en vooruitgangdenken.

Individualisme en Socialisme

In wat volgt wil ik mij voornamelijk beperken tot een nadere analyse van Wildes

meest directe politieke geschrift, het opstel *The Soul of Man under Socialism*, dat in februari 1891 werd gepubliceerd in het vooruitstrevende tijdschrift *The Fortnightly Review*. Er wordt vaak beweerd, onder meer door Ellmann (309) en door John Stokes (224), dat dit essay vooral zou zijn geïnspireerd door een lezing van Bernard Shaw, maar Woodcock (148) herleidt het op overtuigende wijze tot Wildes bewondering voor het gedachtengoed van de Chinese Taoïstische wijsgeer Chuang Tzu (ca. 370 - 286 voor Christus; thans meestal getranslitereerd als Zhuangzi), van wiens werken kort tevoren een Engelse vertaling was verschenen, die Wilde lovend had gerecenseerd. Chuang Tzu bepleit een beschouwend leven, en zet vraagtekens bij de conventionele moraal en de autoritaire heerschappij die door het Confucianisme werd voorgestaan. Ook de latere estheticistische anarchist Herbert Read (1893-1968), auteur van onder meer het sterk door Wildes essay beïnvloede *Poetry and Anarchism* (1938) en de merkwaardige utopistische roman *The Green Child* (1935), verwijst in zijn werken dikwijls naar deze Chuang Tzu.

Wildes pamflet zou buiten de Britse Eilanden overigens aanzienlijk meer aftrek vinden dan daarbinnen. Het werd in vele talen vertaald, onder andere in het Russisch (er zouden alleen al in Midden- en Oost-Europa miljoenen exemplaren van worden verkocht!) en ook, in 1913, in het Nederlands, door de dichter P.C. Boutens, onder de titel *Individualisme en Socialisme*. (De navolgende aanhalingen en verwijzingen komen, in door schrijver dezes enigszins aangepaste vorm, uit Boutens' vertaling, en de paginering na de punt-komma verwijst naar de *Complete Works*, dit ten gerieve van lezers die de originele tekst zouden willen raadplegen.)

Reeds vanaf de aanvang zet Wilde zijn lezer op het verkeerde been; wie had gedacht dat socialisme gelijk staat met maatschappelijk medegevoel komt bedrogen uit:

Het voornaamste voordeel dat uit de invoering van het Socialisme zou voortkomen is, ongetwijfeld, het feit dat het Socialisme ons zou ontheffen van die onverkwikkelijke noodzaak om voor anderen te leven die bij de huidige stand van zaken bijna iedereen onder haar zo meedogenloze druk houdt. In feite ontsnapt nauwelijks iemand er aan (1; 1174).

Grote geesten, zo vervolgt hij, als Darwin, Keats, Renan en Flaubert zijn er wel in geslaagd om zichzelf te ontplooien, maar dat zijn uitzonderingen. 'Het merendeel

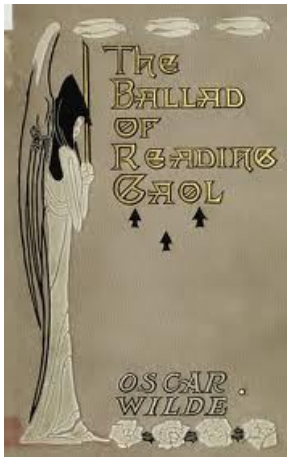
der mensen bederven hun leven met een ongezond en overdreven altruïsme, of liever, worden gedwongen het in die richting te bederven. Zij vinden zich omringd door afzichtelijke armoede, wanstaltigheid, hongersnood. Onvermijdelijk moeten zij door dit alles diep worden aangedaan'(1-2; 1174).

Gevoelige lieden menen dat zij 'sociaal', ja wellicht zelfs 'socialistisch', handelen door de armoede te lijf te gaan middels de liefdadigheid, maar Wilde bestrijdt deze als zijnde contraproductief. Immers, 'die mensen zijn het schadelijkst die het meeste goed trachten te doen'(3; 1174). Dit middel is erger dan de kwaal! Wilde bepleit een individualistisch socialisme, en de eerste stap hiertoe is er één van ongehoorzaamheid, 's mensen erfdeugd'(7; 1176). Hij juicht dan ook de weerspanning van de armoedzaaier toe, die weigert dankbaarheid te tonen voor de hem toegeworpen kruimels van de tafels der rijken, die met hun liefdadigheid de armoede alleen maar in stand houden. Wat eerder legt hij fijntjes uit dat het bezit overigens ook geen pretje is:

Eigendom heeft niet alleen plichten, maar heeft zoveel plichten dat het bezit ervan op enigszins grote schaal iets vervelends is. Het brengt eindeloze vorderingen met zich mee, eindeloze aandacht voor zaken, eindeloze rompslomp. Indien de eigendom enkel genoegens gaf zouden wij er vrede mee hebben; maar de verplichtingen die er aan vast zitten maken het ondraaglijk. In het belang van de rijken moeten wij er van af (6-7; 1176).

Wilde ontwricht hier de vermeende eenduidigheid van abstracte begrippen. Dit is een hem bij uitstek typerende werkwijze, waarbij het dienstig is even stil te staan. Zoals hij in de eerder aangehaalde passage het begrip 'erfzonde' ('original sin') op zijn kop zet door er een 'erfdeugd' ('original virtue') van te maken, zo doet hij hier hetzelfde met het begrip 'plichten' ('duties'). Wilde gaat uit van de financiële verplichtingen die aan het bezit van privaat eigendom vastkleven: wie veel geld heeft, heeft veel inkomsten en uitgaven, moet deze administreren, schulden aflossen, en na het overlijden moeten de erfgenamen de notoir hoge 'death duties' of successierechten betalen. Vandaar dat eigendom iets vervelends ('a bore') is, met een hoop 'rompslomp' ('bother') er aan vast. Het is in het belang van de rijken zelf om dat bezit maar af te schaffen. Daar is geen speld tussen te krijgen. Maar Wilde gebruikt het woord 'duties' niet voor niets meerdere malen. Wat hij ook wil zeggen is dat eigendom inderdaad verplichtingen met zich mee brengt voor de bezitter, namelijk morele verplichtingen, en, zo begrijpt de goede verstaander tussen de regels door, die morele verplichtingen vinden de meeste

bezitters maar al te zeer vervelend en een rompslomp. Echter, indien dat zo is, dan moeten ze er eigenlijk de consequenties uit trekken, hun eigendommen verzaken en - socialisten worden! Men lette er overigens op dat Wilde hier niet de algehele bezitloosheid propageert. Hij heeft het over eigendom 'op enigszins grote schaal'. Deze kwalificatie, die dikwijls over het hoofd wordt gezien, maakt Wildes voorstel minder radicaal en extravagant dan het bij oppervlakkige lezing zou lijken.



Estheticistische subversiviteit

Wilde gebruikt de marxistische gedachte van de afschaffing van het particuliere eigendom ('op enigszins grote schaal') en het beheer van dit eigendom in gemeenschap op een buitengewoon speelse wijze. Zijn estheticistische subversiviteit ligt in de illusie van macht over de betekenis van woorden. Wildes houding ten opzichte van de door hem gebezigde begrippen zou men kunnen vergelijken met de rol die Humpty Dumpty speelt in Lewis Carrolls *Avonturen van Alice in Spiegelland*, wanneer hij Alice de complexe betekenis van de nonsenswoorden in het curieuze gedicht 'De Wauwelwok' ('Jabberwocky') uitlegt. 'Als ik een woord gebruik', zegt hij, 'betekent dat woord precies wat ik verkies - niet meer en niet minder'. Wanneer Alice tegenwerpt dat het de vraag is of je aan één woord zo veel verschillende betekenissen kunt geven, zegt Humpty Dumpty onomwonden: 'De vraag is wie de baas is - uit.' 'Uit': in het origineel staat hier 'that's all' - precies de kokette frase waarmee Wilde zijn personages van tijd tot tijd hun aforismen retorische kracht bij laat zetten. Telkens weer stuit men bij lezing op woorden of frasen die men zowel in een directe als in een meer subtiële, subversieve zin dient te interpreteren, zoals in de volgende korte passage over agitators of volksmenners (die wij vandaag de dag waarschijnlijk 'actievoerders' zouden noemen):

Wat de grote werkgevers beweren tegen agitators is onmiskenbaar waar. Agitators zijn een bende stokers en bemoeials, die afkomen op een volmaakt tevreden klasse der gemeenschap en daaronder de zaden der ontevredenheid strooien. Daarom juist zijn agitators zo absoluut noodzakelijk (9; 1176).

De laatste twee woorden van deze passage ontkrachten de in eerste instantie negatieve lading van de door mij schuingedrukte frasen. Zonder agitators zou de Amerikaanse slavernij nimmer zijn afgeschaft, omdat de slaven zelf niet anders

konden dan berusten in hun lot.

Op dezelfde dwingende wijze, dat wil zeggen met een ijzeren anti-logica, gaat de auteur voort met het bepleiten van een nieuwe maatschappelijke orde waarin geen enkele vorm van dwang of heerschappij zal bestaan. Geen autoritair socialisme, maar een libertair, individualistisch socialisme is de wenselijke maatschappijvorm. Geheel in navolging van het gedachtegoed van Walter Pater maar ook van Chuang Tzu benadrukt Wilde dat de mens zichzelf dient te vervolmaken, niet door wat hij bezit, maar door wat hij is, zoals in de navolgende, wederom door schrijver dezes gecursiveerde passage:

Wat een mens werkelijk bezit is wat er in hem zit. Wat buiten hem is behoort een ding van geen belang voor hem te zijn.

Met de afschaffing van het particulier eigendom zullen wij dan een waarachtig, schoon en gezond Individualisme krijgen. Niemand zal zijn leven verdoen met de opeenstapeling van dingen en de symbolen voor dingen. Men zal leven. En leven is de zeldzaamste zaak ter wereld. De meeste mensen bestaan slechts, dat is alles (14; 1178).

Voor deze zelfontplooiing zijn volgens Wilde de schone kunsten onontbeerlijk. De meeste grote kunstenaars waren rebellen, die voortdurend moesten strijden tegen de domheid, de hypocrisie en het filistijnendom in de maatschappij. De volmaakte persoonlijkheid houdt de handen hiervan vrij. 'De toon van de volmaakte persoonlijkheid is er niet één van opstandigheid, maar van vrede'(16; 1179). Van deze volmaakte persoonlijkheid presenteert de auteur vervolgens Jezus Christus als het grootste voorbeeld.

Christus als de volmaakte Kunstenaar, Leugenaar en Socialist

Om te kunnen begrijpen welke rol de figuur van Christus in het denken van Wilde heeft gespeeld, moeten we even een typisch Wildeaanse sluitrede opzetten. In zijn Platonische dialoog 'The Decay of Lying' (oorspronkelijk uit 1889) verdedigt Wilde de stelling dat het niet het doel van de kunst mag zijn om slaafs en waarheidsgetrouw de realiteit na te bootsen (de conventioneel-Victoriaanse visie op de rol van de beeldende kunsten en de literatuur), maar dat het leven de kunst moet imiteren - ja, dat in wezen zelf al doet, waarmee Wilde beeldend en overdreven wilde uitdrukken dat we door de kunst de werkelijkheid pas gaan zien, of anders gaan zien. Het zou te ver voeren hier nader in te gaan op alle implicaties van deze uitermate boeiende dialoog, maar de kern ervan is dat Kunst

een Leugen is (en de leugen geen verwerpelijke zaak, omdat moraliteit in de kunsten geen rol mag spelen - zoals Wilde het formuleerde in het Voorwoord bij zijn decadentistische roman *The Picture of Dorian Gray* uit 1891: 'Er bestaat niet zoiets als een moreel of een immoreel boek. Boeken zijn goed geschreven of ze zijn slecht geschreven. Dat is alles.' ; *Complete Works*, p. 17).

Vervolgens beargumenteert Wilde in 'The Critic as Artist' (een dialoog uit 1890, het jaar daarop samen met 'The Decay of Lying' en twee lange essays gebundeld in *Intentions*) dat de Kritiek moet worden gezien als de hoogste vorm van Kunst - ergo, als de hoogste vorm van Liegen. In zijn beroemde aanklacht tegen Lord Alfred Douglas, geschreven in 1897 in de gevangenis van Reading onder de titel *De Profundis*, en pas in 1962 in haar volledige vorm gepubliceerd, voert Wilde nogmaals uitvoerig de figuur van Christus op, en wel als grootste romantische kunstenaar (en dus als grootste 'Leugenaar'!), maar ook als maatschappijcriticus - als agitator. Al deze rollen lopen bij Wilde door elkaar. We beginnen nu te zien hoe in zijn werk de kunst, de kritiek (waartoe bijvoorbeeld genoemde teksten en ook *The Soul...* behoren, die dan ook eigenlijk bij voorkeur in samenhang gelezen dienen te worden), de maatschappijkritiek, de verbeelding, de leugen, en de leer van verbeeldingsrijke denkers als Plato, Chuang Tzu en Christus een sterk verstrengelde draad vormen, waarmee Wilde zijn ideeën en theorieën tot een samenhangend geheel kon weven. Subversiviteit en protest zaten hem, zoals reeds eerder opgemerkt, in het bloed. En door zijn typische meesterschap over de taal trok hij altijd aan het langste eind: 'Als men de waarheid vertelt wordt men vroeg of laat stellig betrapt', grapte hij in 'Phrases and Philosophies for the Use of the Young' (in 1894 gepubliceerd in het eenmalige, op homoseksualiteit gefocuste tijdschrift *Chameleon*), maar ook: 'Een waarheid houdt op waar te zijn als meer dan één persoon er geloof aan hecht', en verder: 'De wijzen spreken zichzelf tegen' (*Complete Works*, pp. 1244-45).

Op één niveau zijn dit luchtige paradoxen, die men niet echt serieus hoeft te nemen. Maar Wilde meet zichzelf hier een bijna bijbelse wijze van leerstellingen poneren aan. Christus vertelde Zijn waarheid - en werd inderdaad 'betrapt' en gestraft. Maar Hij was een wijze en een kunstenaar, omdat Hij zichzelf kon tegenspreken. Zijn enige serieuze boodschap, zo betoogt Oscar Wilde zowel in *The Soul...* als in *De Profundis*, is: 'wees uzelf' (17; 1179)! Wildes eerdere commentaren op de 'plichten' van de rijken en de passieve lijdzaamheid van de armen komen in een ander daglicht te staan wanneer hij Christus' opmerkingen

over de armen en de rijken 'vertaalt' in termen van persoonlijkheden (de armen), en mensen die hun persoonlijkheden nog niet hebben ontwikkeld (de rijken; 17; 1179).

Wildes Christen-Anarchisme

Een socialistische maatschappij in de visie van Wilde is dus een christelijke (in de specifieke definitie die Wilde daarvan geeft!), zonder gezag en dus ook zonder enige regeringsvorm. Ook de democratie verwerpt hij namelijk, want 'democratie betekent eenvoudig het neerknuppelen van het volk door het volk voor het volk' (23; 1182; mijn cursivering). De democratie is 'betrapt'; alle gezag is letterlijk 'vernederend'; wie vrij wil zijn, moet zich aan niets en niemand conformeren. Wilde vervolgt dan met een ook in de eenentwintigste eeuw nog actuele uiteenzetting over het nut van straffen. Ik citeer:

Samen met het gezag zal de straf verdwijnen. Dit zal een grote winst zijn - een winst van onschatbare waarde. Wanneer men de geschiedenis leest, niet in de gekuiste uitgaven voor scholieren en zesjes-studenten, maar in de oorspronkelijke bronnen van elk tijdvak, dan walgt men, niet van de misdaden die de slechten hebben begaan, maar van de straffen die de goeden hebben opgelegd, en een gemeenschap wordt oneindig veel meer gebrutaliseerd door de geregelde toepassing van straf dan door het mogelijk vóórkomen van misdaad. Hieruit volgt vanzelfsprekend dat hoe meer men bestraft des te meer misdaad men veroorzaakt, en de meeste moderne wetgevers hebben dit helder ingezien, en het zich tot taak gesteld om de straf te verminderen voorzover zij dit mogelijk achten. Overal waar strafvermindering is doorgevoerd heeft dit tot uitstekende resultaten geleid. Hoe minder straf, hoe minder misdaad. Wanneer er helemaal geen straf meer is, zal de misdaad ofwel ophouden te bestaan, of als zij al voorkomt zal zij door geneesheren worden behandeld als een zeer bedroevende vorm van krankzinnigheid, die met zorgzaamheid en vriendelijkheid valt te genezen. Want wat men tegenwoordig misdadigers noemt zijn in het geheel geen misdadigers. Uithongering, en niet zonde, is de moeder van de moderne misdaad (24-25; 1182).

Tot hiertoe zouden Marx en Engels daar wellicht niet veel op aan te merken hebben gehad als een scherpzinnige analyse van een samenspel van maatschappelijke problematiek. Maar Wilde zou Wilde niet zijn geweest indien hij vervolgens niet op subversieve wijze zijn gecharmeerdheid met de zogenaamde misdadigersklasse tot uiting had gebracht, een 'klasse' waartoe hij zelf ironisch genoeg binnen enkele jaren officiëel zou worden gerekend. Op briljante en

uitermate geestige wijze heeft Wilde het thema van de misdadiger-als-kunstenaar overigens behandeld in een ander essay uit *Intentions*, 'Pen, Pencil and Poison'(oorspronkelijk 1889).

In het navolgende slaat de auteur een andere weg in dan die van bijvoorbeeld de Marxist William Morris, in een pamflet als *How We Live and How We Might Live* (1888). Aangezien de Staat niet moet heersen, is voor dit instituut in Wildes optiek een andere, zuiver materiëel-productieve rol weggelegd: 'De Staat behoort een vrijwillige fabrikant en distributeur te zijn van de noodzakelijke gebruiksartikelen. De staat moet maken wat nut heeft. Het individu moet maken wat schoonheid bezit' (26; 1183). Morris, die een bewonderaar was van het middeleeuwse gildenstelsel, bepleitte een syndicalistische samenleving, waarin de mens ook in creatieve handarbeid een levensvervulling kan vinden. Wilde keurt alle handarbeid (tenzij vrijwillig aangevat) als mensonterend af. Waar Morris nog spreekt over 'arbeidsbesparende'machines, wil Wilde alle arbeid door machines laten verrichten, van mijnbouw en straatvegen tot 'het doen van boodschappen op regenachtige dagen' (28; 1183). Hoe de schrijver zich met name dat laatste voorstelde maakt hij niet duidelijk, en het doet er ook niet toe, om een reden die aanstonds zal blijken. Zijn boodschap is dat de mens in principe het best tot zijn recht komt in geestelijke activiteiten; het 'doel'van de mens, zo stelt hij categorisch, is niet de arbeid, maar het maken van mooie dingen en het lezen van mooie dingen - kortom, 'door cultuur verfijnde ontspanning' (28; 1183).

Meteen daarop verschaft hij het verbluffend simpele antwoord op de vraag die de lezer zich inmiddels zal zijn gaan stellen:

Is dit Utopistisch? Een wereldkaart waar Utopia niet op staat is zelfs geen vluchtige blik waardig, want zij laat het enige land weg waar de mensheid telkens weer terechtkomt. En als zij er is aangeland kijkt zij weer vooruit, ziet een beter land en gaat erheen onder zeil. De vooruitgang is het bewerkstelligen van Utopia's (29; 1184).

Het is niet verwonderlijk dat Christopher Lasch in *The Revolt of the Elites and the Betrayal of Democracy* (1995), een gepassioneerde cultuur-pessimistische aanklacht tegen de verloedering en het verval van de hedendaagse Amerikaanse samenleving, in zijn laatste hoofdstuk, 'The Soul of Man under Secularism' , Wildes pamflet in verband brengt met de befaamde slogan van de studentenbeweging uit de jaren zestig: 'De verbeelding aan de macht'(p. 234).

Kunst als individualisme

In de tweede helft van zijn opstel gaat Wilde uitvoerig in op de rol van de kunst als meest 'intense' vorm van individualisme die de wereld ooit heeft gekend. Met name wijst hij daarbij op de dreiging van de zucht bij de overheid 'om het individualisme der verbeeldingskrachtige kunst te dwarsbomen' (32; 1185). Indirect gaat het hem hierbij om de hevige kritiek waaraan in de voorafgaande jaren zijn korte verhalen en zelfs zijn sprookjes, maar vooral zijn decadent en immoreel geachte essays en zijn roman hadden blootgestaan. Weliswaar was ook in Wildes tijd de effectieve censuur op kunstuitingen voornamelijk beperkt tot het toneelwerk (kort nadien zou zijn poëtische drama *Salomé*, dat pas na zijn dood in Engeland zou mogen worden opgevoerd, ten slachtoffer vallen aan het opvoeringsverbod door de Lord Chamberlain - een hofdignitaris die tevens als toneelcensor fungeert - wegens het bij een zestiende-eeuwse wet verboden ten tonele voeren van bijbelse figuren), en was er volledige vrijheid van drukpers, maar Wilde was duidelijk bevreesd voor overheidsensuur. Reeds in 'The Critic as Artist' had hij zich fel teweer gesteld tegen de censurerende rol van verbeeldingsloze recensenten.

Wilde gebruikt zijn 'socialistisch' pamflet hier om zich te verzetten tegen de 'tirannie van de conventie' (34; 1186): hieronder verstaat hij de fnuikende 'macht' van het smakeloze publiek, van de zich aan datzelfde publiek prostituerende broodschrijvers, van het 'gezag' dat zijns inziens ten onrechte werd toegekend aan de 'klassieken' (de vorming van een gezaghebbende literaire 'canon' dateert ook uit deze periode!), en van vooral de pers en de daardoor opgehitste publieke opinie. Men moet hierbij bedenken dat ook de tot op heden controversiële 'tabloid' of sensatiepers aan het einde van de negentiende eeuw zijn opmars inzette. Samengevat in een paar zinnen: 'Het was een fatale dag waarop het publiek ontdekte dat de pen machtiger is dan de straattegel.... Vroeger had men de pijnbank; nu heeft men de drukpers' (41; 1188).

Zowel Regenia Gagnier (29, 33) als John Stokes (225) hebben er op gewezen dat de grote boeman in *The Soul...* niet zozeer de kapitalistische ondernemer is als wel de persmusket. *The Soul of Man under Socialism* is geen immanente blauwdruk voor een ideale samenleving die bijvoorbeeld middels een revolutie tot stand zou kunnen worden gebracht - dit in tegenstelling tot utopistische geschriften als Edward Bellamy's *Looking Backwards, 2000-1887* (1888) en William Morris' *News from Nowhere* (1890-91). Wilde doet geen enkele moeite

om aan te geven hoe het door hem beschreven 'Socialisme' zou kunnen of moeten worden verwezenlijkt (Stokes, 224). In plaats daarvan zet Wilde zijn lezers aan het nadenken over de actuele stand van zaken, die hij scherp bekritiseert, met name het misbruik door journalisten van de persvrijheid, een misbruik waardoor de kunstenaar wordt gefrustreerd in zijn activiteiten. Volgens Stokes dient *The Soul...* dan ook te worden gerecontextualiseerd binnen de politieke journalistiek (227). In zijn uitvoerige beschouwing over de riooljournalistiek en de retorica van de fantasieloze recensent beschuldigt Wilde zijn tegenstanders in zekere zin van een soortgelijk 'meesterschap' over het woord als hij zelf bezat, maar dan in negatieve zin. Recensenten kwalificeren geschriften als die van Swinburne, Pater en Wilde met woorden als 'ongezond', 'exotisch' en 'morbide', 'immoreel' en 'onbegrijpelijk'. Het publiek neemt dit allemaal letterlijk, slikt het voor zoete koek, en ziet niet in dat dit in feite geuzennamen zouden moeten zijn voor de ware kunstenaar. 'Het kunstwerk behoort de toeschouwer te beheersen, niet de toeschouwer het kunstwerk'(47; 1190), en: 'Een waarachtig kunstenaar neemt hoegenaamd geen notitie van het publiek'(50; 1191). Al redenerend spreidt Wilde en passant zijn eigen canon ten toon van individualistische schrijvers en beeldend kunstenaars. En hoe moet de overheid met deze kunstenaars omgaan? Het antwoord dat Wilde op deze vraag verschaft heeft aan actualiteit nog niets ingeboet:

Het is dus evident dat alle gezag op dergelijk gebied slecht is. De mensen vragen wel eens welke regeringsvorm de meest geschikte is voor een kunstenaar om onder te leven. Op deze vraag is maar één antwoord. De meest geschikte regeringsvorm voor de kunstenaar is volstrekt geen regering. Gezagsuitoefening over hem en zijn kunst is belachelijk. Men heeft wel beweerd dat kunstenaars juist onder het bewind van despoten verrukkelijk werk hebben voortgebracht. Dat is niet helemaal juist. Kunstenaars hebben despoten bezocht, niet als onderdanen om geweld over uit te oefenen, maar als rondreizende scheppers van wonderen, als vagebonden van een betoverende persoonlijkheid, die zij onthaalden en voor zich trachtten te winnen, en die zij ongestoorde rust bezorgden om te kunnen scheppen. Ten gunste van de despoot kan men aanvoeren dat hij een individu is en dus cultuur kan bezitten, terwijl de grote massa een monster is dat haar ontbeert. Iemand die Keizer of Koning is kan zich bukken om een penseel op te rapen voor een schilder, maar wanneer de menigte zich bukt is het enkel om met modder te smijten. En toch hoeft zij zich niet zo diep te bukken als de keizer. Of eigenlijk, wanneer zij met modder wil smijten behoeft zij in het geheel niet te

bukken. Maar het is niet nodig een scheiding te maken tussen alleenheerser en menigte; alle gezag is even slecht (52-53; 1192-93).

Avantgardistische autonomie

Toewerkend naar zijn peroratie laat Wilde nogmaals geen enkele twijfel bestaan over het verschil tussen een onwenselijke werkelijkheid en een ingebeelde mogelijkheid:

Men zal natuurlijk zeggen dat zo'n plan als hier is opgezet volkomen onuitvoerbaar is en in strijd met de menselijke natuur. Dat is volmaakt waar. Het is onuitvoerbaar en in strijd met de menselijke natuur. Juist daarom verdient het uitgevoerd te worden, en daarom juist wordt het voorgesteld. Want wat is een uitvoerbaar plan? Of een plan dat reeds verwezenlijkt is, of één dat verwezenlijkt zou kunnen worden onder de bestaande omstandigheden. Maar het zijn juist de bestaande omstandigheden waar men zich tegen verzet, en elk plan dat deze omstandigheden zou kunnen aanvaarden is verkeerd en dwaas. De omstandigheden zullen uit de weg worden geruimd, en de menselijke natuur zal zich wijzigen. Want het enige ding dat wij in werkelijkheid van de menselijke natuur weten, is dat zij zich steeds wijzigt. Verandering is de enige eigenschap die wij haar kunnen toekennen. De stelsels die mislukken zijn degene die op de standvastigheid der menselijke natuur bouwen, en niet op haar groei en ontwikkeling. De dwaling van Lodewijk de Veertiende was dat hij meende dat de menselijke natuur steeds dezelfde zou blijven. Het gevolg van zijn dwaling was de Franse Revolutie. Het was een bewonderenswaardig gevolg. Alle gevolgen van regeringsfouten zijn bij uitstek bewonderenswaardig (56-57; 1194).

Tenslotte levert Wilde dan nog een vurig pleidooi voor de autonomie van het individu. 'De mensen zijn goed wanneer men hen ongemoeid laat'(58; 1194). Dat is geen zelfzuchtigheid. 'Zelfzuchtigheid is niet zelf te leven zoals men dat begeert, het is veeleer van anderen te vragen dat zij leven zullen zoals wij begeren te leven. En onzelfzuchtigheid bestaat in het ongemoeid laten van de levens van anderen, hen niet te willen bedillen'(59; 1194-95). Een individualist is geen egoïst, en dus toch een altruïst, en dus toch een socialist - dit lijkt uiteindelijk de paradoxale sluitrede die *The Soul...* samenvat. Het resultaat zal vreugde zijn, en welbehagen voor het individu, het teken dat de natuur ons bijvalt. En in de samenleving zal er volmaakte harmonie zijn.

Terecht plaatst Josephine Guy in *The British Avant-Garde* Oscar Wilde in de

veronachtzaamde traditie van het Britse avantgardisme. In het overwegend conservatieve, anti-revolutionaire Engeland van de late negentiende eeuw gebruikte een radicale Ierse auteur als Oscar Wilde geen nieuwe werkvormen, maar de klassieke, traditionele, conventionele vormen zoals het sonnet, het kunstsprookje, het blijspel, de Platonische dialoog, het kritische essay. De originaliteit zit hem bovenal in het tegendraadse gebruik van woorden en begrippen. Door de conventionele genres en toespelingen te annexeren (lees wellicht: te kolonialiseren) bestreed de Ier, die in Engeland toch stereotiep voor leugenaar moest worden uitgemaakt, zijn Britse publiek met de eigen wapenen, en zo holde hij de traditie van binnenuit uit. Het strekt datzelfde publiek na ruim een eeuw tot eer dat het Wilde nu heeft opgenomen in de canon, tegen het gezag waarvan de auteur zelf zich zo fel en overtuigend had verzet. Maar wellicht is het niet meer dan een twijfelachtige eer. Om te spreken met Algernon Moncrieff in *The Importance of Being Earnest*: 'De waarheid is zelden zuiver en nimmer simpel' (*Complete Works*, p. 362).

BIBLIOGRAFIE

Ellmann, Richard, *Oscar Wilde*, Londen, Hamish Hamilton, 1987.

Gagnier, Regenia, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*, Stanford, Stanford University Press, 1986.

Guy, Josephine M., *The British Avant-Garde: The Theory and Politics of Tradition*, New York e.a., Harvester Wheatsheaf, 1991.

Kamp, Peter van de & Patrick Leahy, 'Some Notes on Wilde's Socialism', in *The Crane Bag*, 7/1, 1983, pp. 141-150.

Lasch, Christopher, *The Revolt of the Elites and the Betrayal of Democracy*, New York & Londen, W.W. Norton, 1995.

Raby, Peter (red.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Stokes, John, 'Oscar Wilde: The Beginning of the End', in Peter Liebrechts & Wim Tigges (red.), *Beauty and the Beast: Walter Pater, Christina Rossetti, R.L. Stevenson and their Contemporaries*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 221-31.

Wilde, Oscar, *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, 'Centenary edition', Glasgow, HarperCollins, 1999.

Wilde, Oscar, *Individualisme en socialisme*, vert. P.C. Boutens, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1914.

Woodcock, George, *The Paradox of Oscar Wilde*, Londen & New York, T.V.

Boardman, 1949.

Onzichtbare films ~ Gedogen en verbieden in de Volksrepubliek China



REDISCOVERING THE LEGEND -
RUAN LINGYU AND HER SHANGHAI
世纪之星影画展 2010.12.3-2010.12.12
一世紀的美麗與哀愁

Ruan Lingyu (1910-1935)

Ills.:

yellowcranestower.blogspot.com

Film is een prachtig en verraderlijk medium. Lenin onderkende er reeds de mogelijkheden van: hij beschouwde film als het belangrijkste instrument om de communistische leer te verspreiden. Ook in China zag men al vroeg in dat films toegang boden tot groepen in de samenleving die andere - geschreven - vormen van propaganda nauwelijks konden bereiken.

In de vroege jaren dertig van de vorige eeuw produceerden linkse filmstudio's in Shanghai een aantal maatschappijkritische films die commercieel grote successen waren. Een bekend voorbeeld is *Little Toys* uit 1933, een zwijgende film met in de

hoofdrol de beroemde actrice Ruan Lingyu die een doodgewone boerenvrouw speelt met een bijzonder talent: ze kan geestig en inventief kinderspeelgoed maken. Al gauw doet ze aan werkverschaffing voor het hele dorp: er verrijzen diverse werkplaatsen, maar dan blijkt dat het Chinese speelgoed de concurrentie met uit Amerika en Japan geïmporteerd speelgoed niet aankan, de inkomsten lopen terug en het dorp komt in de problemen. Het buitenlandse speelgoed is vooral populair omdat de gebruikte materialen beter zijn en omdat er veel militaire thema's in zijn verwerkt: kleine vliegtuigjes, kanonnen, soldaatjes... en dat soort speelgoed maken de Chinezen in het dorp niet. Wanneer de Japanners in 1932 het noorden van Shanghai bombarderen en vervolgens een aanval op de stad inzetten, wordt het speelgoed-thema dramatisch uitvergroot: de Japanners hebben modern krijgsmaterieel en goedgepaste soldaten, de Chinezen hebben een ouderwets leger dat slecht voorbereid is op deze aanval. De film, die in het begin met veel humor en slapstick vertelt over de ontluikende speelgoedindustrie in het dorp, wordt grimmig van toon als de speelgoedoorlog echt wordt. *Little Toys* werd gemaakt vlak na het Japanse bombardement op Shanghai, en de film kan geïnterpreteerd worden als een aanklacht tegen de zelfvoldane houding van de Chinese overheid in die tijd.

Tegelijkertijd laat de film zien dat veel Chinezen bereid zijn hun leven op te offeren voor het vaderland. Daarin ligt ook de propagandafunctie van deze film: ze doet een beroep op de woede en verontwaardiging van de kijkers en kanaliseert die woede in gevoelens van vaderlandsliefde.

Een tweede voorbeeld van een kritische film is *Street Angels* uit 1937. Ze gaat over twee zusjes die door de oorlog uit Mantsjoerije (in het noordoosten van China) worden verdreven en in Shanghai bij verre familieleden belanden, een echtpaar. Het oudste zusje wordt tot prostitutie gedwongen, het jongste zusje treedt eerst nog op als zangeres in de herberg van het echtpaar, maar uiteindelijk wacht haar hetzelfde lot. In het toenmalige politieke klimaat was het niet toegestaan om in een film te verwijzen naar de situatie in het bezette Mantsjoerije - dat zou de bevolking tot onrust kunnen aanzetten. De regisseur Yuan Muzhi loste het probleem op door het jongste zusje een lied te laten zingen over haar achtergrond. De eerste twee coupletten van dit 'Lied van de vier jaargetijden' luiden als volgt:

*Als de lente arriveert, kijkt het raam uit op een geheel groene wereld,
Het jonge meisje borduurt mandarijneenden bij het raam.*

*Plotseling een regen genadeloze klappen,
Die de mandarijneenden uiteen drijven.*

*Als de zomer arriveert, hangen de takken van treurwilgen lang neer,
Het jonge meisje is al zwervend bij de Yangtze gekomen.
Het landschap rond de Yangtze mag dan wonderschoon zijn,
Het haalt het niet bij de hoge groene muren van de gierst.*

Yuan Muzhi monteerde beelden van een bordurend meisje, mandarijneenden en een knuppel bij het eerste couplet; bij het tweede couplet monteerde hij wilgen en gierst. Voor de toeschouwer was het voldoende duidelijk waar het lied naar verwees - gierst wordt met name in het noorden van China verbouwd - maar het woord 'Mantsjoerije' werd niet genoemd. Op deze manier wist Yuan de censuur van het nationalistische bewind te omzeilen. *Little Toys* en *Street Angels* gelden in China nog altijd als schoolvoorbeelden van maatschappelijk geëngageerde films die hun propagandaboodschap handig wisten te verpakken.

Deze twee voorbeelden illustreren dat film een krachtig propaganda-instrument kan zijn. De Chinese Communistische Partij (CCP) beseftte dat maar al te goed en zag in dat juist de mogelijkheid om verborgen of impliciete boodschappen uit te dragen films tot een tweesnijdend zwaard maakte. Film was een verraderlijk medium en diende te worden gewantrouwd. Toen er in 1942 in Yan'an, het hoofdkwartier van de CCP, een conferentie werd gehouden over kunst en literatuur, verklaarde Mao Zedong dat kunst en literatuur in dienst moesten staan van de partij; zij dienden ter opvoeding van de massa en moesten positieve voorbeelden stellen, zodat de mensen gestimuleerd werden om actief te werken aan de opbouw van China en de verwezenlijking van het socialisme. Mao's uitspraken vormden de richtlijnen voor het beleid dat de overheid ontwikkelde op het gebied van literatuur en kunst, inclusief de film.

De Vijfde Generatie

In de jaren tachtig van de twintigste eeuw traden er grote vernieuwingen op in de filmindustrie in China. Regisseurs van de zogeheten Vijfde Generatie - de eerste lichting studenten die na de Culturele Revolutie in 1982 aan de Filmacademie te Peking afstudeerden - maakten baanbrekende, en vooral in het buitenland succesvolle films, zoals *Gele aarde* (1984). Zij maakten goed gebruik van de grotere artistieke vrijheid die de staatsfilmstudio's boden.

Gele aarde, geregisseerd door Chen Kaige met camerawerk van Zhang Yimou, is een film die nadrukkelijk breekt met de gangbare lineaire, chronologische

vertelstijl. Het verhaal speelt zich af in de jaren dertig, de belangrijkste locatie is een dorp op een lössplateau in de provincie Shaanxi. Op zijn speurtocht naar volksliedjes die door tekstschrijvers van de Partij van propagandistische teksten kunnen worden voorzien, belandt een jonge soldaat van het communistische leger in een arm dorp, waar hij onderdak vindt bij een oude man en diens kinderen, een dochter en een zoon. De soldaat helpt op het land en voert nogal eenzijdige gesprekken met de oude man en het meisje terwijl de zoon zich doof houdt. Het meisje is vooral geïnteresseerd in wat de soldaat vertelt over vrouwenemancipatie en over het recht van de vrouw om te trouwen met wie zij wil. Als ze aan de vooravond van het vertrek van de soldaat ontdekt dat haar vader van plan is haar in de lente van het volgende jaar uit te huwelijken, vraagt ze de jonge man of zij niet mee kan naar Yan'an. De soldaat antwoordt dat hij daar eerst toestemming voor moet vragen. Het jaar daarop komt hij niet op tijd terug, en het meisje wordt uitgehuwelijkt. Kort na haar huwelijk keert ze terug naar het huis van haar familie; ze haalt voor de laatste keer water voor haar vader, neemt afscheid van haar broer en stapt vervolgens in een bootje om de rivier af te varen, richting Yan'an. In het halfdonker van de vroege ochtend wordt het vaartuigje echter meegesleurd door het kolkende lentewater, en waarschijnlijk is het meisje toen verdronken. De soldaat kon haar niet redden.



Chen Kaige (1952-)

Ills.: ronnydeschepper.com

Gele aarde gaat vooral over de onverbiddelijke wetten van de natuur en over de manier waarop het land de Chinese boer aan zich gekluisterd houdt. De vader zou zijn dochter liever niet uithuwelijken, maar na jaren van misoogsten is zijn geld op, en dat terwijl hij een bruidsschat nodig heeft om een vrouw te kunnen regelen voor zijn zoon, het kind dat het land zal erven. De relatie tussen mens, hemel en

land wordt uitgedrukt in shots van het lössplateau waarin de horizon heel hoog is en er dus veel droge, donkere aarde in beeld is, of juist shots met een heel lage horizon, waarbij de stralend blauwe hemel het beeld haast geheel vult, op een kleine strook uitgedroogde aarde na. De oude man, de soldaat en de twee kinderen vallen in het niet bij deze enorme, allesoverheersende natuur: in de confrontatie tussen mens en natuur zal de mens, nietig en klein, het altijd afleggen. Door Gele aarde te situeren in het hartland van de Chinese revolutie (Yan'an is al even onherbergzaam) en een goedbedoelende soldaat als held op te voeren, levert Chen Kaige ook politieke kritiek. De soldaat is niet bij machte het meisje te redden - hij wil misschien wel, maar hij beroept zich op bureaucratische regels: hij kan toch niet zomaar iedereen naar Yan'an meenemen? Ook voor de broer van het meisje doet hij uiteindelijk niets. Kortom, de soldaat verkondigt mooie ideeën, maar kan ze niet in praktijk brengen. Dat was harde kritiek aan het adres van de CCP, maar de film is in China nooit verboden geweest.

Gele aarde is gemaakt in de relatief kleine Guangxi Filmstudio, onderdeel van een filmindustrie die in allerlei opzichten naar die van de Sovjet-Unie was gemodelleerd. Er waren destijds zestien studio's (alle staatsbedrijven) die zich bezighielden met de productie van speelfilms; ze lagen verspreid over het land zodat de meeste provincies hun eigen studio hadden. Twee studio's hadden een aparte status: de Eén Augustus Studio (Ba yi) en de Kinder- en Jeugdfilmstudio. De Eén Augustus Studio was de legerfilmstudio, die ook nu nog een staatsbedrijf is dat over meer financiële middelen beschikt dan de andere studio's. De Kinder- en Jeugdfilmstudio was (en is) verbonden aan de Filmacademie in Peking; veel regisseurs hebben daar hun eerste werk gedraaid. Naast deze zestien studio's bestonden er aparte bedrijven en organisaties, o.a. voor distributie, voor de import en export van films, voor co-producties met het buitenland, en een filmarchief. Zowel de studio's als deze bedrijven vielen onder de verantwoordelijkheid van het Filmbureau, dat op zijn beurt weer viel onder het Ministerie van Radio, Film en Televisie. De hiërarchie in de filmindustrie (Ministerie - Filmbureau - afzonderlijke studio's) is anno 2002 nog steeds van kracht, maar de bedrijfsvoering is inmiddels verzelfstandigd.

Hoe ging nu het maken van een film in zijn werk? De meeste regisseurs waren verbonden aan een filmstudio, waar ze als een hapklare brok een project kregen toegeschoven met een kant-en-klaar scenario en dikwijls ook met een aantal suggesties voor mogelijke hoofdrolspelers. De eigen inbreng van de regisseur was

in deze gevallen zeer beperkt. Sommige studio's, zoals bijvoorbeeld in Xi'an en Guangxi, lieten regisseurs hun eigen scenario ontwikkelen dat ze vervolgens ter goedkeuring moesten voorleggen aan de bevoegde instantie van de betreffende studio. Mocht deze keurinstantie daarover bedenkingen hebben, dan kon zij suggesties ter verbetering doen, en als men helemaal geen raad wist met een scenario, dan kon het worden doorgestuurd naar het Filmbureau dat te allen tijde het recht had om inzage te vragen in scenario's en reeds goedgekeurde projecten alsnog af te keuren. Deze keuring in de scenariofase had ook een financiële reden: films maken is een kostbare bezigheid en het afkeuren van een al gemaakte film betekende kapitaalverlies. Dat wil niet zeggen dat het nooit gebeurde dat reeds gemaakte films werden afgekeurd. Een van de beroemdste voorbeelden daarvan is *Dove Tree* (1985) van Wu Ziniu, eveneens een Vijfde-Generatieregisseur. De film heeft als onderwerp de Chinese Vietnam-oorlog (begin jaren tachtig) waarin vele Chinese militairen sneuvelden, met name door gebrek aan materieel en goede training. Wu stelde in *Dove Tree* vragen over het nut van deze oorlog, en over het nut van oorlog in het algemeen - en dat onderwerp lag te gevoelig: de voltooide film werd in China slechts door een klein aantal mensen (ambtenaren, bepaalde regisseurs) gezien. Voor zover ik weet circuleren er van deze film geen illegale kopieën in China of in het buitenland.

Het geval Lifetimes

Een tweede verboden film is *Lifetimes* (ook wel bekend onder de Engelse titel *To Live*) van Zhang Yimou, uit 1994. De film is gebaseerd op een novelle van de auteur Yu Hua die eind 1992 in het literaire tijdschrift *Harvest (Shouhuo)* verscheen. Het is een verhaal over Fugui, een gokker uit een rijke familie, die er in de jaren voor 1949 het familiefortuin doorheen jaagt. Hoewel hij en zijn vrouw Jiazhen het daardoor niet makkelijk hebben, blijft Fugui tijdens de campagnes tegen rijke landeigenaren in de vroege jaren vijftig buiten schot, terwijl de man aan wie Fugui het familiebezit bij een gokpartij had verloren, het etiket 'uitbuitende landeigenaar' krijgt opgeplakt en wordt vermoord. Fugui en zijn vrouw krijgen twee kinderen. De oudste, Youqing, overlijdt op uiterst ongelukkige manier tijdens de Grote Sprong Voorwaarts (1958-1959) - een legerkameraad van Fugui, inmiddels overheidsambtenaar, overrijdt de jongen. Hun dochter, Fengxia, is stom en overlijdt tijdens de Culturele Revolutie in het kraambed, kort nadat ze een zoontje ter wereld heeft gebracht. Niet lang daarna sterft ook Jiazhen, en later overlijden ook Erxi, de man van Fengxia, en hun zoontje. Zo blijft Fugui alleen achter met een oude os die hij van de slacht heeft gered. Os en man

worden door de dorpelingen 'de twee onsterfelijken' genoemd. De novelle eindigt met een panoramische blik van de verteller over de velden, waar Fugui met zijn os het land ploegt:

Rook kringelde omhoog uit de schoorstenen van de boerenwoningen en loste op, nadat ze zich had verspreid in de stralen van de avondzon. Hier en daar riepen vrouwen hun kinderen. Een man met emmers gier aan een draagstok liep mij voorbij, het zwiepen van de stok vergezelde hem op zijn weg. Langzaam kwam het land tot rust, alles werd vaag en de zonnestrallen trokken zich geleidelijk terug. Ik wist dat de schemering in een oogwenk voorbij was en de nacht zou vallen. De wijde aarde lag daar naakt en stevig, uitnodigend, als de vrouwen die hun kinderen binnenriepen. De aarde was gereed voor de nacht. (Yu 1995: 186-7)

Yu Hua's novelle is in China nooit verboden. Een langere versie verscheen in 1994 in Hongkong. Met Zhang Yimou's verfilming liep het in China niet goed af: *Lifetimes* hoort tot het selecte clubje van verboden films. In een interview voor het vpro-programma Stardust Extra zei Zhang Yimou te hopen dat zijn film ooit in China vertoond zal kunnen worden, omdat hij over een doodgewone Chinese familie gaat in een periode waarin zich in China grote politieke en sociale veranderingen voltrokken. 'De invloed van tien jaar Culturele Revolutie op elk gezin was enorm groot. De Culturele Revolutie heeft een diepgaande invloed gehad op de Chinese geschiedenis en de bevolking, daarom vind ik dat we dit onderwerp niet uit de weg mogen gaan.' In datzelfde interview vertelde hij dat ze tijdens de bewerking van de novelle rekening hielden met de keuring: 'Met zo'n einde - alleen Fugui blijft in leven - zou het scenario nooit door de keuring heenkomen, daarom hebben we het verhaal op heel veel punten aangepast. We lieten niet iedereen doodgaan en lieten aan het eind wat hoop over dat de mensen gewoon verder zouden leven. Het mocht niet baten.' (Stardust, 9 november 1997)

Waar Zhang Yimou nogal veel aan veranderde ten opzichte van Yu Hua's novelle is een scène in het ziekenhuis waarin Fengxia op het punt staat te bevallen van haar kind. In de novelle heet het dat de bevalling erg lang duurt zodat Fugui en Erxi, die buiten de verloskamer wachten, steeds ongeruster worden. Tenslotte komt er een arts naar buiten met de vraag: 'Wilt u de moeder of het kind?' Erxi kiest voor Fengxia, en even later horen ze binnen een baby huilen. Eerst komt de arts nog melden dat het met de moeder ook goed gaat, maar vervolgens gaat het toch mis met Fengxia, ze krijgt een hevige bloeding en overlijdt. Fugui, Jiazhen (die niet meegekomen is naar het ziekenhuis) en Erxi zijn diep geschokt. Jiazhen

geeft het zoontje de naam Kugen, 'Bittere wortel', omdat zijn moeder vlak na zijn geboorte stierf (Yu: 163-7). Anders dan in de novelle, gaat Zhang Yimou in de film uitgebreid in op de omstandigheden in het ziekenhuis: de afdeling wordt geleid door student-artsen, de ervaren gynaecologen zijn naar huis gestuurd en worden nu en dan opgetrommeld om bekritiseerd te worden: ze worden door de straten geparadeerd, met om hun nek een bord waarop hun naam, doorgekruist, en hun 'misdaden' staan geschreven. Fugui, Jiazhen en Erxi, die alledrie in het ziekenhuis aanwezig zijn, zijn niet gerust op de kennis van de jonge artsen, en Fugui stuurt Erxi erop uit om een ervaren arts te halen. Erxi komt terug met een mager, vermoeid mannetje, ooit het hoofd van de afdeling, nu een 'reactionaire academische autoriteit'. Als de jonge student-artsen hem door de gang zien lopen, beginnen ze hem uit te schelden en maken Erxi de nodige verwijten. Erxi heeft zijn politiek correcte antwoord echter al klaar: 'Ik heb hem hierheen gebracht om hem eens een goede praktijkles te geven. Ik wil dat hij ziet hoe wij van de arbeidersklasse een kind krijgen.' Dat vinden de studenten een prachtig antwoord en ze staan de van angst bevende man toe te blijven. Erxi troont hem mee naar Fugui en Jiazhen, en biedt zijn excuses aan. Fugui gaat vervolgens eten voor de arts halen, gestoomde broodjes, en terwijl deze even later de broodjes naar binnen werkt, overleggen Fugui en Jiazhen over de naam van het kind. Ze besluiten dat hij eerst maar Mantou, 'Gestoomd Broodje' moet heten; als hij wat ouder is, kan Erxi wellicht alsnog een betere naam voor hem bedenken. De arts schrokt de gestoomde broodjes zo snel naar binnen dat hij prompt onwel wordt. Fugui en Erxi geven hem water te drinken waardoor de broodjes in zijn maag opzwellen - en op het moment dat het mis gaat met Fengxia kan hij de vrouw niet helpen. De opbouw van deze sequentie in de film is subliem: de aanloop is komisch (de arts die uit een parade wordt geplukt, Erxi met zijn slimme antwoord), de toon is lichtvoetig en huiselijk als Fugui en Jiazhen over de naam van het kind zitten te praten, maar daarna slaat de komedie om in tragedie. De filmsequentie is veel explicieter dan de corresponderende passage in de novelle; ze komt dan ook veel harder aan.

Zhang Yimou's uitspraken dat hij in de film zelfcensuur heeft betracht ten einde die door de keuring te krijgen moeten we misschien toch met een korreltje zout nemen. Zijn belangrijkste ingreep is geweest dat hij het jongetje Mantou in leven laat, en dat hij de grootvader tegen Mantou laat zeggen: 'Als jij later groot bent, zal jouw leven zeker beter zijn.' Een obligaate einde, waar inderdaad niets op aan te merken valt. Zhang gokte er blijkbaar op de film met zo'n braaf einde wel door de keuring zou komen - maar in dit geval had hij geen geluk.

De opkomst der 'onafhankelijken'

In de eerste helft van de jaren negentig werden de eerste films buiten het studiosysteem geproduceerd. Ze werden veelal gemaakt bij kleine productiebedrijven die op uiteenlopende manieren gefinancierd werden, met subsidies van (internationale) instanties, zoals het Hubert Bals Fonds van het Internationaal Film Festival Rotterdam, of met eigen geld: Zhang Yuan stopte een gedeelte van het geld dat hij verdiende met het maken van videoclips (in China toepasselijk mtv's genoemd) in zijn film *Beijing Bastards* (1993).

Aan het maken van films buiten het studiosysteem kleefden nogal wat nadelen. Zo was het erg duur om filmnegatieven te kopen, moesten er camera's gehuurd worden en was het moeilijk om toegang te krijgen tot montagefaciliteiten. Tegenover het nadeel dat een regisseur veel meer zelf moest regelen dan binnen het veilige studiosysteem gebruikelijk was, stond het belangrijke voordeel dat hij helemaal vrij was in de keuze van zijn onderwerp. Jongere regisseurs als Zhang Yuan en Wang Xiaoshuai maakten films over onderwerpen als abortus, drugsgebruik en rockmuziek, kortom zaken die op grote belangstelling kunnen rekenen van hedendaagse jongeren. Het grootste probleem bij deze films was de distributie: buiten het systeem gemaakte films konden alleen voor distributie in aanmerking komen als ze ondergebracht werden bij een filmstudio en als alle procedures rond de filmkeuring op een correcte wijze werden afgehandeld. Een nogal onbevredigende oplossing was dat buitenlandse culturele instellingen in China, met name in Peking, dergelijke films vertoonden, maar ze bereikten op die manier slechts een klein en meestal zeer bevoorrecht publiek. Het bredere publiek was afhankelijk van illegale videokopieën, vaak van slechte kwaliteit, die met name in studentenkringen circuleerden.

Een buiten het systeem gemaakte film mocht alleen in het buitenland vertoond worden wanneer de instantie die zich bezighield met de export van Chinese films daarvoor toestemming had gegeven - en die werd alleen verleend aan films die via een studio waren aangemeld. In de praktijk bleek echter steeds weer dat buiten het studiosysteem gemaakte films wel degelijk op buitenlandse filmfestivals vertoond werden en daarna soms ook werden uitgebracht. Dit type film wordt meestal met de term 'onafhankelijke film' aangeduid, maar er bestaat een groot verschil tussen een Chinese onafhankelijke film en bijvoorbeeld een Amerikaanse, zoals *Down By Law* van Jim Jarmusch of *Trust* van Hal Hartley: de Amerikaanse films hebben niet te maken met alle beperkingen rond de distributie en export, en zijn niet afhankelijk van institutionele toestemming voor deelname aan de competitieprogramma's van buitenlandse filmfestivals. De buiten het

systeem gemaakte Chinese films zijn in China zelf in feite onzichtbaar. Ze bestaan, maar vrijwel niemand krijgt ze te zien.

Eindelijk regels!

Tot 1996 bestonden er in China geen specifieke wetten op het gebied van de filmkeuring of filmproductie. Vanuit de Chinese overheid gezien was dat verstandig, want zo werd het een regisseur onmogelijk gemaakt om in beroep gaan als zijn scenario was afgekeurd. Bovendien hadden regisseurs niet het recht op inzage in de beslissing(en) van een keuringscommissie, en zij klaagden dan ook onophoudelijk over het ontbreken van regels. In maart 1996 hield de conservatieve directeur van het Centrale Propaganda Departement een toespraak waarin hij nog eens benadrukte dat de ideologie van de partij herkenbaar aanwezig moest zijn in kunst en literatuur. Het was de aanzet tot een orthodox reveil; in juli 1996 werd een aantal regels voor de filmindustrie afgekondigd die de kracht van wet hebben (een definitieve wet voor de filmindustrie is er nog altijd niet). Veel zaken die zich tot dan toe in een schemergebied tussen legaal en illegaal hadden afgespeeld waren nu plotseling illegaal geworden. Zo leenden Zhang Yuan en Wang Xiaoshuai soms camera's van een studio en gebruikten ze er 'eventjes' de montagetafels. De regels lieten aan duidelijkheid niet veel te wensen over.

1) Alleen diegenen die regie gestudeerd hebben aan de Filmacademie komen in aanmerking om films te regisseren. Een uitzondering kan alleen worden gemaakt voor hen die over aantoonbare ervaring beschikken. Had deze regel tien jaar eerder ook bestaan, dan hadden Zhang Yimou en Zhang Yuan, beiden opgeleid tot cameraman, geen regisseur kunnen worden.

2) Buiten het systeem gemaakte producties zijn illegaal. Vervolging van bij een dergelijke productie betrokken personen is door deze regel makkelijker geworden.

3) Co-producties met het buitenland zijn aan bepaalde restricties onderworpen; zo is het nu niet meer mogelijk om de montage van een film in het buitenland te laten plaatsvinden. Een aantal van deze beperkingen is ingegeven door de gedachte dat de werkgelegenheid in China moet worden beschermd.

4) Alle films worden twee keer gekeurd, in het scenariostadium én als voltooide film.

Op het inhoudelijke vlak werden semi-duidelijke criteria geformuleerd; de volgende verboden werden ingesteld:

1. Het schaden van de nationale eenheid, de nationale soevereiniteit en de territoriale onschendbaarheid.
2. Het schaden van de nationale veiligheid, de nationale reputatie en nationale belangen.
3. Het aanzetten tot separatisme en het saboteren van de eendracht tussen de [in China levende] volkeren.
4. Het openbaren van staatsgeheimen.
5. Het propageren van ongepaste seksuele relaties die de normen en waarden ernstig schaden; het betreft films met een obscene inhoud, films waarbij er sprake is van sterke sensuele prikkeling, en films die aanzetten tot degeneratie.
6. Het propageren van feodaal bijgeloof, het misleiden van mensen, en het verstoren van de openbare orde.
7. Het vrijelijk tonen van moord en geweld, het aanzetten tot gebrek aan respect voor de wet, het aanzetten tot criminaliteit, en het saboteren van de rechtsorde.
8. Het belasteren en beledigen van derden.
9. Overige zaken waarvan de staat heeft bepaald dat zij verboden zijn.

Aan deze verboden werd een aantal bepalingen toegevoegd betreffende filmscènes die geschrapt of gewijzigd dienen te worden: a) obscene en vulgaire scènes die niet stroken met het algemene besef van normen en waarden en indruisen tegen wat het publiek mooi vindt; b) moord en geweld; c) propaganda voor feodaal bijgeloof; d) scènes die mogelijk kunnen leiden tot internationale, etnische of religieuze geschillen; e) scènes of plotlijnen waarin het milieu wordt gesaboteerd, of waarbij sprake is van mishandeling en het doden van zeldzame dieren; f) andere scènes die geschrapt of gewijzigd dienen te worden. Onder a) vinden we een zevental nadere bepalingen, die doen denken aan de Hollywood Production Code uit de jaren dertig. Zo mogen er geen scènes in een film voorkomen die ongehuwd samenwonen en buitenechtelijke relaties op een positieve manier beschrijven. Ook mogen er geen scènes zijn met frontaal mannelijk of vrouwelijk naakt, en scènes die een sterke sensuele prikkeling teweeg kunnen brengen, zoals langdurig zoenen of strelen, of bed- en badscènes. De concrete uitbeelding van overspeligheid, verkrachting, prostitutie en homoseksualiteit is evenzo niet toegestaan. Onder b) staat in de nadere bepalingen o.a. dat criminelen niet zodanig verheerlijkt mogen worden dat het publiek met hen meeleeft en hen gaat bewonderen. Criminele handelingen mogen niet zo concreet en gedetailleerd worden uitgebeeld dat ze aanzetten tot imitatie. Extreem geweld is niet toegestaan, en films mogen ook geen sterk prikkelende

scènes bevatten met moord, drugsgebruik of gokken. Bij c) wordt expliciet vermeld dat scènes waarin de toekomst wordt voorspeld niet zijn geoorloofd; ook situaties waarin langdurig wierook wordt gebrand, en goden of voorwerpen worden aanbeden zijn niet toegestaan. Het propageren van een almachtige religie mag evenmin. Het tonen van religieus fanatisme is ook niet toegestaan. De andere bepalingen worden niet verder geëxpliciteerd maar het zal duidelijk zijn dat deze verboden als geheel toch nog de nodige ruimte voor interpretatie laten.

Op papier ziet dit systeem er rigide en afschrikwekkend uit maar de implementatie en handhaving ervan zijn een andere zaak; de formulering 'overige zaken waarvan de staat heeft bepaald dat ze verboden zijn' biedt echter de overheid de gelegenheid om ad hoc regels toe te voegen. Regisseur Jia Zhangke bijvoorbeeld maakte in 1997 een film over een zakkenroller, Xiao Wu geheten, buiten het studiosysteem in zijn geboortestad, Fenyang. Xiao Wu is een klunzige zakkenroller, die ook in sociaal opzicht niet al te handig is, en eigenwijs en koppig bovendien. Dat hij een vriendin krijgt komt eerder doordat het meisje in kwestie zich aanbiedt dan door zijn eigen initiatief. Niet een charmant of beminnelijk personage, kortom, maar toch zal een kijker licht enige sympathie voor hem krijgen. De film bevat verder een scène met frontaal mannelijk naakt, Xiao Wu die hard en vals zingend in een leeg badhuis rondloopt. Al met al is Xiao Wu volgens de regels een illegale film, die een aantal verboden overtreedt. De film werd (illegaal) naar het buitenland vervoerd, werd op diverse filmfestivals vertoond en won ettelijke prijzen die Jia Zhangke niet alleen lof maar ook het geld opleverden om een nieuwe film op te zetten. In China werd hem echter een werkverbod opgelegd; nadat hij twee jaar tevergeefs had getracht dat werkverbod opgeheven te zien, besloot hij met de opnames voor zijn volgende film *Platform* te beginnen. Hij keerde terug naar Fenyang, waar de plaatselijke overheid hem nog kende en - indachtig de goede samenwerking bij Xiao Wu - zich uiterst coöperatief opstelde. Jia kon ongehinderd filmen. Jammer genoeg is *Platform* in China even onzichtbaar als Jia's eersteling.

En nu...

Met ingang van 1 februari 2002 zijn er nieuwe regels van kracht geworden in de filmwereld, vooral bedoeld om de filmindustrie een financiële stimulans te geven. Door gebrek aan geld kunnen sommige studio's per jaar nog maar een paar films maken; ze verdienen nauwelijks aan hun films, want mocht een film een commercieel succes zijn, dan vloeit de winst naar de regionale en provinciale

distributiebedrijven die slechts een klein percentage van de winst aan de studio's hoeven af te dragen. Om dat percentage klein te houden, sjoemelen de distributiebedrijven op grote schaal met de bezoekersaantallen. Imar Films, een Amerikaans-Chinees productiebedrijf dat een aantal succesvolle films heeft gecoproduceerd, besloot zelf bewijsmateriaal te verzamelen over de bezoekersaantallen: een Imar-medewerker postte een week lang bij een bioscoop waar een Imar-film draaide, legde met een (geheime) camera, waarop datum en tijdcode waren aangegeven, vast hoeveel mensen er aan het begin van elke voorstelling in de zaal zaten en vergeleek de op die manier verkregen gegevens met de gegevens die de bioscoop zelf verstrekke. Die aanpak, op meerdere plaatsen in China toegepast, had succes: er werd een nieuwe winstdeling vastgesteld.

Een ander probleem waar de Chinese filmindustrie mee te maken heeft is het gegeven dat de apparatuur in 95 procent van de 5000 bioscopen in China sterk verouderd is en dat de overheid onvoldoende geld beschikbaar stelt om die situatie te verbeteren. Particulieren worden nu in de gelegenheid gesteld om in bioscopen te investeren. Er worden ook plannen ontwikkeld om de productie van Chinese films nieuw leven in te blazen: de staatstelevisie dient drie procent van haar netto reclame-inkomsten af te staan aan de filmindustrie, en van lokale televisiezenders wordt verwacht dat ze op dezelfde manier lokaal gemaakte films zullen steunen. Bovendien heeft de overheid per 1 februari regels ingesteld die het mogelijk maken de video- en dvd-piraterij harder aan te pakken.

Wat betreft de inhoud van de films is er echter niets veranderd. Ook al hanteert de overheid in de praktijk vaak een gedoogbeleid, zij behoudt zich nog altijd het recht voor om in te grijpen bij haar onwelgevallige producties. Dat 'onafhankelijke' regisseurs in China er in slagen om tussen de officiële obstakels door te laveren mag een klein wonder heten. Het wachten blijft op een groter wonder: het moment waarop de vele onzichtbare films ook in China te zien zullen zijn.

Filmografie:

Beijing Bastards (Beijing zazhong), r: Zhang Yuan, China 1993

Dove Tree (Gezi shu), r: Wu Ziniu, China 1985

Down By Law, r: Jim Jarmusch, VS 1986

Gele aarde (Huang tudi), r: Chen Kaige, China 1984

Lifetimes / To Live (Huozhe), r: Zhang Yimou, China 1994

Little Toys (Xiao wanyir), r: Sun Yu, China 1933

Platform (Zhantai), r: Jia Zhangke, China 2000

Street Angels (Malu tianshi), r: Yuan Muzhi, China 1937

Trust, r: Hal Hartley, VS 1990

Xiao Wu, r: Jia Zhangke, China 1997

Meer lezen:

Maghiel van Crevel, 'Butsen en scheuren in de officiële werkelijkheid. Censuur in de Volksrepubliek China', in *Armada*, nr 25 (februari 2002), pp. 37-49.

Encyclopedia of Chinese Film, Yingjin Zhang en Zhiwei Xiao (eds.), Londen, 1998.

Wilt Idema en Lloyd Haft, *Chinese letterkunde. Een inleiding*, Amsterdam, 1996.

Yu Hua, Leven! (vert. Elly Hagenaar), Breda, 1995.

Voor mijn vertaling van de filmreguleringen heb ik gebruik gemaakt van de internetpublicatie 'Bepalingen voor de keuring van films' (Dianying shencha guiding),

<http://go1.163.com/~hzzh/zixun/fagui/shencha.htm>; geraadpleegd op 3 april 2001

Andere internetbronnen die ik heb geraadpleegd:

'Chinese cinemas ready for domestic, foreign participation' (15 januari 2002), www.chinaonline.com/industry/media_entertainment/B202011134.asp, geraadpleegd op 12 februari 2002

www.imdb.com

Censuur achter de coulissen ~ Fatwa's, reglementen en censuur op theater en film in het Osmaanse rijk en de Republiek Turkije



Arusyak
Papazyan
(1841-1907)
Ills.:
www.anunner.com

Welke vormen van censuur op theater en film kende het Osmaanse rijk en de Republiek Turkije? In dit artikel geef ik een kort overzicht van de manier waarop religieuze en politieke instanties reageren op theater en film. Ik zal laten zien dat er op verschillende manieren controle wordt uitgeoefend op publieke voorstellingen.

Theater en islam [i]

Men beweert vaak dat theater in het islamitische Midden Oosten niet bestaat omdat de islam het verbiedt. Het literaire genre drama, zoals we dat in de Westerse literatuur kennen, ontbreekt in het Midden Oosten tot het midden van de negentiende eeuw. Dit betekent echter niet dat er geen theater was. Het shiietische Iran bijvoorbeeld kende het 'Taziye', passiespelen rond de viering van de sterfdag van de kleinzonen van de profeet. Bovendien kwamen er op het platteland van Iran en Turkije vormen van theater voor die sterk verbonden waren met natuurrituelen. Een groep acteurs trok met een kleine toneelstukje van deur tot deur, of gaf een voorstelling op het dorpsplein. Dit gebeurde bijvoorbeeld bij het begin van de lente en de herfst, in het midden van de winter op de kortste dag of in het midden van de zomer wanneer er door grote droogte geen water is. Hiernaast reisden er verhalenvertellers rond. Gezeten op een stoel, soms op een verhoging droeg de verhalenverteller legendes of volksverhalen voor. Hierbij beeldde hij de personages van zijn verhaal uit door hun stemmen en gebaren te imiteren. Hij gebruikte een stok om allerlei voorwerpen mee uit te beelden en een doek om zich te verkleden. Soms begeleidde hij zichzelf met een snaarinstrument, een 'saz' of 'baglama'. Op het platteland trokken er bovendien verschillende

soorten poppenspelers rond. Dit konden tot leven gekomen poppen zijn, dat wil zeggen mensen die in poppen spelen. Maar men gebruikte ook handpoppen van het soort Jan Klaasen en Katrijn. Een andere vorm van poppenspel was het schimmentheater, waarbij platte poppen met stokken tegen een doek werden gedrukt dat van achteren werd belicht. Bovendien kwam een heel bijzondere vorm van poppentheater voor, namelijk grondpoppen. Iemand lag op de grond, bedekt met een doek. Aan zijn handen had hij een mannetjes- en een vrouwtjespop. Een derde pop zat aan zijn knie vastgebonden. Het mannetje en het vrouwtje hebben elkander lief en willen tot elkaar komen, maar zij worden steeds door de derde pop gescheiden. De islam heeft op dit soort volksvermaak nooit vat kunnen krijgen.

Ook in de grote steden van het Osmaanse rijk zijn er altijd vormen van volkstheater geweest. Zeker in een kosmopolitische stad als Istanbul leefden van oudsher vele volkeren naast elkaar: Grieken, Armeniërs, Spaanse joden. Later, toen het Westen handel begon te drijven met Turkije, woonden er ook vele Europeanen. In de grote stad was theater amusement dat opgevoerd werd bij feestelijke gebeurtenissen. Deze konden van religieuze aard zijn, zoals besnijdenissen, en de lange avonden van de vastenmaand Ramadan. De Osmaanse Sultans organiseerden echter ook bij huwelijken, geboortes of militaire overwinningen grote festivals, die soms wel veertig dagen en veertig nachten duurden.

De religieuze autoriteiten gedoogden het volkstheater, maar keurde het niet goed. De islam draagt theater geen warm hart toe. De islamitische afkeer van het afbeelden van levende wezens heeft ongetwijfeld joodse en christelijke wortels. In de tien geboden wordt het afbeelden van levende wezens verboden. In de Koran komt een verbod niet voor, maar wel in de *Hadith* (uitspraken van de profeet): het is een zonde om afbeeldingen van levende wezens te maken en de Profeet vervloekt hen die dit doen. Het is ook verboden om zulke afbeeldingen te verkopen en degenen die afbeeldingen van levende wezens maken zullen worden gestraft. Aan de andere kant echter wordt dit verbod ook weer versoepeld, want er mogen wel afbeeldingen gemaakt worden van levenloze dingen die geen 'geest' hebben. **[ii]**

In het theater beelden de acteurs levende wezens uit, net zoals afbeeldingen in de beeldende kunsten dat doen. Streng moslims vinden dit een inbreuk op God's almacht. God is de enige schepper. Hij is degene die afbeeldingen maakt.

Wanneer de mens dit schepperschap probeert te imiteren mengt hij zich in God's zaken. In die context is er in de islam dan ook geen plaats voor kunsten zoals schilderkunst, beeldhouwkunst en theater waarin mensen natuurgetrouw worden af- of uitgebeeld. Dit verbod werd overigens niet strikt gehandhaafd, denk alleen al aan de miniaturen waarmee Perzische en Turkse handschriften werden verluchtigd.

Een uitzondering is ook altijd gemaakt voor het schimmentheater. Dat was heel populair en verwierf een onaantastbare status. Dit is in de eerste plaats te danken aan het feit dat de poppen nooit echte mensen konden zijn en daarom dus niets te maken hadden met God als enige schepper van de levende wezens; er zitten namelijk gaten in om een stok in te kunnen stoppen.

In de poëzie maakte men dankbaar gebruik van deze tweeslachtigheid van het schimmenspel. De elfde-eeuwse Perzische dichter Nizami gebruikte het schimmenspel en '*perde*' (gordijn of sluier) als metafoer om de ambiguïteit van poëzie mee te illustreren.**[iii]** De dertiende-eeuwse Arabische filosoof Ibn al-'Arabi bracht naar voren dat dit soort spelen een educatieve kant hadden. De poppen achter het scherm stellen geen echte mensen voor, maar het zijn wel symbolen voor elementen uit de werkelijkheid. De toeschouwer kijkt geboeid naar de Goddelijke wijsheid achter deze schimmen, en op hetzelfde moment begrijpt hij dat God de mensen precies zo bespeelt als de poppenspeler deze schimmen.**[iv]** De eveneens dertiende-eeuwse Arabische mystieke dichter Ibn al-Farid vergelijkt de menselijke ziel met de poppenspeler die zijn poppen tegen het scherm drukt. Hij beweegt de poppen, maar blijft zelf buiten zicht. Hiermee illustreert hij de doctrine dat verschijnselen slechts het illusionaire medium zijn waardoor de ziel in de wereld handelt.**[v]** Deze ideeën zijn tot diep in de twintigste eeuw verwoord in het '*perde gazeli*', het openingsgedicht van het poppenspel. Aan het begin van elke schimmentheatervoorstelling reciteert de poppenspeler een gedicht om de toeschouwer de fictieve wereld van het spel binnen te leiden.

Fatwa's (juridisch advies) zijn goede bronnen om de opvattingen van Osmaanse en Turkse religieuze autoriteiten over theater te bestuderen. Er blijkt uit dat theater in bepaalde gevallen werd verboden, maar meestal werd gedoogd. Men keurde het niet goed dat leraren, godsdienstgeleerden of overheidsdienaren en instellingen, waar je achting voor hoort te hebben, belachelijk werden gemaakt. Onderstaande fatwa is bijzonder omdat hierin het theater niet verboden werd,

maar juist gerechtvaardigd. Deze fatwa opent bovendien met een Arabisch citaat. De herkomst van dit citaat is moeilijk te achterhalen, maar het vertoont opvallende gelijkenis met een verhaal dat door negentiende- en twintigste-eeuwse onderzoekers van het Turkse volkstoneel wordt aangehaald. De twaalfde-eeuwse Arabische Ayyubiedische Sultan Salah al-Din in Egypte nodigde eens een schimmenspeler uit voor een voorstelling in zijn paleis. Zijn vizier, Al-Qadi al-Fadil, wilde het vertrek verlaten, omdat hij dacht dat het verboden was. De Sultan vroeg hem te blijven en na afloop moest Fadil toegeven: 'Ik zag een belangrijke les: ik zag koninkrijken komen en gaan en toen het gordijn als een schriftról oprolde, bleek dat alles maar door één persoon in beweging te zijn gebracht.'**[vi]** Fadil heeft dus geleerd dat alles hier op aarde door God wordt aangestuurd.

Fatwa van de Osmaanse Sjeichülislam Ebussuut Efendi (1490-1574)

Kwestie: Enkele verstandige mensen hebben over het schimmenspel gezegd:

'Ik zag het schimmenspel als een zeer belangrijke vermaning voor hem die tot kennis van de waarheid tracht te komen:

Figuren en vormen die snel voorbijgaan, weggaan

en verdwijnen, terwijl degeen die hen beweegt steeds blijft.'

Beweren zij echt dat wij het 'een plaats van lering' moeten noemen?

*Antwoord: 'Inderdaad. Voor intelligente mensen is het verrassend leerzaam.'***[vii]**

De meeste verboden tegen theater kwamen echter van machthebbers, die voor hun politieke verbod steun zochten bij de religieuze autoriteiten. B.v. in 1775 verbood Sultan Abdülhamid I alle theater bij het festival dat hij voor de geboorte van zijn dochter Hatice Sultan liet organiseren. Ook in later tijden, met name in de negentiende eeuw tijdens het bewind van Sultan Abdülhamid II (regeerde van 1876-1909) werd theater vaak verboden. In die tijd echter was het staatsapparaat zo ontwikkeld dat de machthebbers hun verboden regelden per wet. Bovendien had theater zich ontwikkeld van eenvoudig volksvermaak tot drama als literair genre en theater op Westerse leest geschoeid.

*Westers georiënteerd theater***[viii]**

Gedurende de achttiende en negentiende eeuw nam de interesse voor westerse cultuur in Turkije steeds meer toe. Eerst was die belangstelling gericht op militaire techniek, maar later kwam daar belangstelling voor met name de Franse literatuur en leefwijze bij. In de negentiende eeuw werden rijke jongelui naar Frankrijk gestuurd om daar hun opleiding te voltooien. Parijs werd het centrum

voor alle vijanden van het regime van de Sultan. Hier bezocht men ook toneelvoorstellingen. Bovendien gaven met name Franse en Italiaanse theater-, opera- en balletgroepen voorstellingen op de ambassades in Istanbul. Bij deze voorstellingen waren ook Turken aanwezig. Sultans en Pasja's nodigden deze gezelschappen uit om in hun paleizen en villa's voorstellingen te geven. Een aantal artiesten van die groepen bleef in Istanbul en steunde de eerste generatie toneelspelers.

Rond 1840 werden er in Istanbul vier theaters geopend: één voor westers theater, twee voor circussen, en een voor traditioneel Turks theater. Deze theaters boden een gevarieerd programma waar het toneelstuk een onderdeel van was. In sommige theaters vonden bijvoorbeeld circusvoorstellingen plaats, compleet met acrobatiek en dierennummers. Soms bestond het programma van een avondje theater uit een toneelstuk en vervolgens het optreden van een zangeres.

Niet-moslim minderheden, zoals Europeanen en Armeniërs namen bij de ontwikkeling van westers theater in Istanbul het voortouw. Zij vielen niet onder religieuze wetten van de moslims en hadden dus van de religieuze autoriteiten niet veel te duchten. Zij bouwden theaters, stichtten toneelgezelschappen, vertaalden en schreven de eerste toneelstukken. In de tweede helft van de negentiende eeuw werd het theater op twee wijzen in zijn vrijheid beknot. Allereerst was er het verbod op moslimvrouwen op het toneel - een vorm van religieuze/morele censuur - en daarnaast werd er politieke censuur uitgeoefend door het despotische regime van Sultan Abdülhamid II.

*De vrouwenkwestie***[ix]**

Het verbod voor moslimvrouwen om op te treden voor een gemengd publiek van mannen en vrouwen kwam voort uit de manier waarop de Osmaanse islamitische samenleving was georganiseerd. Hierbinnen was het leven van mannen en vrouwen strikt gescheiden. Bij de dorpsspelen werd dit opgelost door aparte voorstellingen voor mannen en vrouwen. Bij mannenvoorstellingen speelden mannen alle rollen en bij vrouwenvoorstellingen speelden vrouwen alle rollen. Ook bij het westers georiënteerd theater werden er gescheiden voorstellingen gegeven: matinees voor de vrouwen soirees voor de mannen. In de 19e eeuw werden de vrouwenrollen gespeeld door vrouwen uit de christelijke minderheden, zoals de Armeniërs. Maar ook behoudende krachten binnen de Armeense samenleving waren hier niet gelukkig mee en daarom lieten ze twaalf- en dertienjarige meisjes optreden. Pas in 1856 trad er voor het eerst een volwassen

Armeense vrouw op. Dit zorgde voor veel opwinding. Hierna volgden meer amateur-actrices. De eerste professionele actrice was de Armeense Aruzyak Papazyan die vanaf 1861 optrad. Er waren voldoende Armeense vrouwen die als actrices in Osmaanse stukken wilden spelen, maar deze oplossing was verre van ideaal. Het Osmaans-Turks was niet hun moedertaal, waardoor hun uitspraak gebrekkig bleef. Dit leverde veel kritiek op, zeker toen er in de 2^e helft van de 19^e eeuw ook Turkse toneelstukken geschreven werden en het realisme hoogtij vierde. Toneel was dermate populair dat er tussen de schuifdeuren in nette Osmaanse families wel degelijk ook door Turkse meisjes theater werd gemaakt.

In 1918 werden er vier moslimmeisjes aangenomen op de toneelschool, die in 1914 was opgericht: Behire, Memduha Beyza, Refika en Afife. Slechts twee van hen werden later in het het bijbehorende theatergezelschap Darülbedayi-i Osmani opgenomen, Afife Jale als actrice en Refika als souffleuse. Afife trad een aantal malen op onder de artiestennaam Jale, maar toen de autoriteiten hier lucht van kregen, vaardigde het ministerie van Buitenlandse Zaken een verordening uit waarin moslimvrouwen verboden werd op te treden. De politie deed een aantal malen invallen bij de voorstellingen en uiteindelijk kreeg het theatergezelschap opdracht om Afife Jale te ontslaan. De opschudding over Afife Jale's optreden is waarschijnlijk mede veroorzaakt door haar afkomst. Zij kwam uit een gegoede islamitische Osmaanse familie. Haar grootvader was een Osmaanse Pasja, haar vader kende zes talen en zelf had Afife Jale de meisjesschool voor schone kunsten doorlopen. Afife Jale is nooit over dit verbod heen gekomen. Binnen haar eigen milieu was ze een outcast en ze raakte aan de morfine. Met een commercieel theatergezelschap maakte ze een tournee door Anatolië en op vijfendertig jarige leeftijd stierf ze eenzaam in een verzorgingstehuis. **[x]**

*Politieke censuur***[xi]**

Naast deze religieuze censuur werd er in het Osmaanse rijk ook om politieke redenen gecensureerd. De manier waarop dit gebeurde verschilt waarschijnlijk weinig van andere absolutistische regimes uit die tijd. Wanneer er in een publicatie of in het theater dingen werden gezegd die het regime niet bevielen werd het stuk verboden, en de auteur of acteur werd meestal verbannen naar een uithoek van het rijk.

Abdülhamid II, die regeerde van 1876-1909, wordt alom beschouwd als de sultan die de strengste censuur heeft uitgeoefend, maar de censuur bestond al onder

eerdere sultans. Het eerste reglement dateert uit 1864, uit de tijd van de regering van sultan Abdülaziz (1861-1876).

In 1878, twee jaar nadat Sultan Abdülhamid II aangetreden was, werd de Commissie van onderzoek en inspectie opgericht. Deze commissie had twee afdelingen: de ene viel onder het Ministerie van Binnenlandse Zaken en de andere onder het Ministerie van Buitenlandse Zaken. Later kwamen beide afdelingen onder het Ministerie van Publieke Opvoeding (Onderwijs). Alle kranten, tijdschriften en toneelstukken die in welke taal dan ook in het Osmaanse rijk werden uitgegeven moesten goedgekeurd zijn door de binnenlandse afdeling van de censuurcommissie. De buitenlandse afdeling hield zich bezig met het beantwoorden van artikelen in de Europese media over Turken en het inlichten van het buitenland over staatszaken. Abdülhamid II heeft zelf geen enkele censuurwet uitgevaardigd. Hij oefende censuur uit door zonodig de staat van beleg af te kondigen, hetgeen steunde op de Grondwet. De censuurcommissie groeide van enkele ambtenaren in 1890 tot in 1908: één directeur, vijf assistent directeurs, één uitgeverij-inspecteur, vijf inspecteurs, één Bulgaars/Servische-, één Armeense-, één Griekse kranteninspecteur, twee controle-ambtenaren, drie theaterinspecteurs.

Een toneelstuk kon verboden worden, onder voorwaarde goedgekeurd, of goedgekeurd om gedrukt of gespeeld te worden. Een verordening van het Bureau van de hoofdsecretaris van het Ministerie van Publieke Opvoeding luidt in vrije vertaling als volgt:

1 - Het is verboden stukken te spelen waarin aangeroerd worden: staatsbelangen, alle godsdiensten, derwisjordes, Osmaanse of buitenlandse heersers en hun regeringen; stukken die aanzetten tot opwinding onder het volk en stukken waarin woorden voorkomen die staatsveiligheid in gevaar zouden kunnen brengen.

2 - In stukken die officieel zijn goedgekeurd zijn bepaalde kostuums absoluut verboden n.l.: kleding die lijkt op een hoofddoek, lange regenjas, sluier die het hele lichaam bedekt, sjaal, nieuwe of oude jasjes naar Turks model, tulband, en soortgelijke accessoires, die bij islamitische religieuze kleding horen of waarin de deugdzame moslimvrouw zich kleedt. Bovendien is het ambtskleed van imams, priesters en rabbi's verboden.

3 - Het is absoluut verboden om kritiek te leveren op de regering. Het is verboden om te spreken over de overwinning of nederlaag van een land of van een etnische groep. Het is verboden om van het ene land een grote vlag en van het andere een

speelgoedvlag te tonen, en het is verboden om opstanden en gevechten uit te beelden.

4 - De censurambtenaren nemen ironische toneelstukken in beslag met een destructieve samenleving als onderwerp, of ironische stukken die zich richten tegen de politiek, religieuze scholen of de religieuze gemeenschap.

5 - Ook mogen toneelgroepen geen Turkse stukken spelen die stuitend zijn en die in strijd zijn met de nationale of Islamitische zeden en gewoonten, zoals het ontvoeren van een meisje of struikroverij (dit kwam op het platteland in die tijd nog vaak voor. PdB).

6 - Het is niet toegestaan de verhalen uit 1001-Nacht in theatervorm te tonen.

[xii]

Kortom, toneelstukken kunnen verboden worden omdat ze in strijd zijn met het fatsoen en de goede zeden, nationale gewoontes en islamitische gebruiken. Ook mochten misdaden, vechtpartijen, geflirt en politieke toespelingen niet getoond worden.

Dit hield onder andere in dat stukken als Shakespeare's *King Lear*, *Hamlet* en *Macbeth*, waarin koningen worden onttroond of worden gedood, niet mochten worden opgevoerd. Net als in de gepubliceerde pers mochten sommige woorden niet gebruikt worden. B.v. de acteur Fehim Efendi mocht niet zeggen dat de ogen van een vrouw schitterden als een ster. Waarschijnlijk heeft dit te maken met het feit dat het Turkse woord voor ster 'yildiz' ook de naam is van een paleis van de Sultan. En in 1901 moest een Frans gezelschap dat *Cyrano de Bergerac* speelde Cyrano's tirade over zijn grote neus schrappen, omdat Sultan Abdülhamid II ook een opvallend grote neus had. Ook moesten buitenlandse groepen soms woorden veranderen, zoals een Frans operettegezelschap dat een liedje zong waarin het woord 'la liberté' voorkwam. Dit werd veranderd in 'la gaieté' (vrolijkheid). Het publiek begreep meteen wat er aan de hand was en barstte in lachen uit.

Censuur in het theater komen we voor het eerst tegen bij Namik Kemal's *Vatan Yahut Silistre* (Vaderland of Silistrië), dat op 1 April 1873 in première ging. *Vatan Yahut Silistre* is geschreven naar aanleiding van de oorlog op de Krim met Rusland (1853-1855). Silistrië was een burcht in Bulgarije, waar in 1853 lang gevochten is. Een jongeman, Islam Bey, geeft zich op als vrijwilliger. Uit vaderlandsliefde laat hij zijn geliefde Zekiye achter. Zekiye is echter even vaderlandslievend, trekt jongenskleren aan en gaat Islam Bey achterna. Wanneer Islam gewond van het slagveld terugkeert stort hij in bij Zekiye. Zij verzorgt hem

en ze vertelt wie ze is. Sitki Bey, een officier, was in het verleden ten onrechte ter dood veroordeeld en gedeserteerd. Later nam hij als soldaat opnieuw dienst in het leger. Inmiddels was hij onder zijn nieuwe identiteit opgeklimmen tot de rang van officier. Zekiye is zijn dochter, maar dat weten ze beiden niet. De enige manier om de vesting te nemen is achter het front te komen en de munitiedepots in de lucht te laten springen. Abdullah bey, Zekiye en Islam klaren de klus. Islam bey vertelt wie Zekiye is. Sitki herkent zijn eigen dochter en laat hen met elkaar trouwen. Het stuk veroorzaakte door het patriottistische karakter ervan grote rellen onder de toeschouwers, die naar aanleiding van het stuk begonnen te demonstreren tegen de Sultan. Hiermee overtrad men dus regel 1 van het censuurreglement, het aanzetten tot opwinding onder het volk. Er braken rellen uit en Namik Kemal en de zijnen werden gevangen genomen en verbannen.

Censuur in de Republiek **[xiii]**

Deze censuur duurde tot de Jong Turken-revolutie en het uitroepen van de tweede Grondwet in 1908. Na 1908 heerst er een korte tijd persvrijheid, maar als snel keert de censuur gedeeltelijk terug. In de periode 1914-1923 maakte Turkije vele oorlogen mee, waaronder een onafhankelijkheidsstrijd die in 1923 leidde tot de oprichting van de republiek Turkije. Atatürk, de stichter van deze republiek, was een sterk voorstander van verwestering en propageerde daarom het theater. Moslimvrouwen werden gestimuleerd om actrices te worden. Ook in de tijd van de Republiek werd en wordt er echter politieke censuur bedreven. Dit gebeurde niet in alle perioden even hevig.

Op 26 mei 1934 ging de wet op de organisatie en de taken van het Algemeen Directoraat voor Drukwerk in, die geldig was voor pers, radio, theater en film:

artikel 1, lid J: het Algemeen Directoraat Drukwerk moet de media controleren die betrokken zijn bij de publieke opinie, zoals radio, film en toneel.

artikel 2, lid K: het moet het repertoire controleren van de nationale podia.

Volgens deze wet moet elke film/toneelstuk goedgekeurd worden door iemand van het Algemeen Directoraat voor Drukwerk. Soms mag een boek wel gepubliceerd worden, maar niet als toneelstuk worden opgevoerd of verfilmd. Tot eind jaren tachtig van de twintigste eeuw stonden radio en later ook tv onder directe staatscontrole. In de beginjaren van de republiek heerste er een nationalistische stemming en werden er vooral stukken geschreven die de republiek verheerlijkten. De censuurcommissie keek alleen maar of het stuk niet inging tegen de principes van de Republiek. Begin 1935 werd er een lijst met

stukken bekend die al geschreven of vertaald waren ten tijden van het Osmaanse rijk. Er werden stukken verboden waarin op de een of andere manier sprake was van een socialistische of communistische opstand, christelijke propaganda (Amerikaanse missie) of waarin positief gerefereerd werd aan het Osmaanse rijk. Ook waren stukken verboden waarin bevriende landen zoals Iran of Irak bespot werden of stukken waarin minderheden zoals Koerden of Zwarte Zee-bewoners belachelijk werden gemaakt. Daaronder bevonden zich ook stukken van grote toneelschrijvers. Ook Namik Kemal's *Vatan yahut Silistre* (Het vaderland of Silistre), werd opnieuw verboden. Het werd verboden omdat er ergens in het stuk de zinnen: '*Padisahim çok yasa!*' (Lang leve de Sultan!) en '*Yasasin Osmanlilar!*' (Leven de Osmanen!) voorkwamen. Hiertegen werd uiteraard behoorlijk geprotesteerd. Over het algemeen echter was de censuur in die tijd mild en vooral gericht op het beschermen van de algemene ideologische principes. Buitenlandse groepen die in Turkije optraden vielen ook onder deze censuur. Ook zij hadden over het algemeen niet zo veel te duchten van deze censuurcommissie. In 1949 werd Eugene O'Neil's *Mourning becomes Electra* verboden. Hoewel het stuk eerder al gepubliceerd was werd door enkele leden van de Censuurcommissie de opvoering verboden omdat er in het stuk sprake zou zijn van perverse familiebanden. Een van de andere stukken die verboden werd in die tijd was Brecht's *Der kaukasische Kreidekreis*. Hierbij ging het niet zozeer om de inhoud van het stuk maar meer om de communistische sympathieën van Bertold Brecht. Nadat in 1950 de partij van Atatürk de verkiezingen had verloren kwam de Democratische Partij aan de macht. In eerste instantie leidde dit tot een liberalere houding, maar toen het na 1954 economisch slechter ging en er sociale onrust ontstond, veranderde de politiek in een streng autoritair regime. Demonstraties van extreem rechts en links werden hardhandig uit elkaar gedreven. In 1960 nam het leger de macht over om de democratie te herstellen. Na een aantal maanden werd de parlementaire democratie hersteld en er kwam een liberalere grondwet. Van 1960-1970 heerste er een vrij grote mate van vrijheid, al bleven er beperkingen zoals blijkt uit het volgende citaat (in vrije vertaling) uit artikel 8 van de wet op de taken en bevoegdheden van de politie uit 1961:

'De politie kan op bevel van de hoogste burgerlijke bevelhebber, wanneer zij hiervoor voldoende bewijs in handen heeft, de volgende plaatsen sluiten:

A publieke of voor het publiek openstaande plaatsen waar wordt ge gokt;

B plaatsen waar verdovende middelen worden gebruikt;

C voor het publiek toegankelijke huizen waar acties tegen de regering worden

voorbereid, plaatsen waar men samenschuolt en huizen van prostitutie;
D plaatsen waar toneelstukken worden gespeeld en voorstellingen worden
gegeven die niet passend zijn voor het morele en publieke fatsoen of die de
staatsveiligheid en de politiek in gevaar brengen.

Wanneer de sluiting terecht blijkt te zijn, wordt het onderzoeksdocument direct
aan het gerechtshof gegeven en velt de rechtbank een oordeel. Sluiting van deze
plaatsen kan op zijn hoogst drie maanden voortduren.' **[xiv]**

Naast de uit 1934 daterende censuurwet werd Artikel 8, paragraaf D veelvuldig
gebruikt om opvoeringen te verbieden.

Tussen 1960 en 1970 veranderde de Turkse maatschappij snel en er ontstonden
zowel links als rechts van het politieke centrum radicale extremistische
bewegingen. Deze radicalisering leidde tot een spiraal van geweld in de jaren
1968-1971. In 1971 grepen de militairen opnieuw in. Een aantal politieke partijen
werden verboden, en de liberale grondwet werd deels in getrokken. De
persvrijheid werd opnieuw aan banden gelegd. Voor het Turkse theater en de
Turkse film betekende dit dat het veel minder makkelijk was om geëngageerd
theater en sociaal bewuste films te maken. Alles wat naar communisme riekte was
verdacht. De polarisatie tussen politiek links en rechts duurde voort en leidde tot
een exponentiële toename van geweld aan het eind van de zeventiger jaren.
Hierbij kwamen de economische crisis, de Koerdische kwestie en politieke inertie.
In 1980 intervenueerden de militairen opnieuw. Het parlement werd ontbonden,
de regering ontslagen en de leiders van de grote politieke partijen werden
gearresteerd. Het leger stelde een regering in en er werden duizenden mensen
die werden verdacht van linkse (in mindere mate rechtse) sympathieën opgepakt,
gemarteld en enige tijd vastgezet. Onder hen was ook een groot aantal acteurs,
regisseurs en filmmakers. In 1982 kwam er een nieuwe grondwet en werd de
democratie weer hersteld. De afgelopen twintig jaar is de censuur op links
politiek theater en film geleidelijk minder streng geworden. **[xv]**

Vooraf in de periodes rond de militaire interventies van 1960, 1970 en 1980, toen
de politieke verhoudingen tussen extreem links en extreem rechts in Turkije erg
gespannen waren, werd artikel 8 vaak aangevoerd voor het verbod van stukken.
Om een voorbeeld noemen:

In 1969 wilde de groep 'Halk Oyunculari' (Volksspelers) in Elazig, (Koerdisch
Oost Turkije) het stuk *Pir Sultan Abdal* opvoeren. Dit is een stuk over een
zestiende-eeuwse Osmaanse dichter en mysticus die in opstand kwam tegen het

gezag en bovendien een aanhanger was van de shiïetische islam. In twintigste-eeuwse linkse kringen werd hij afgebeeld als een revolutionair avant la lettre, met humanistisch/communistische sympathieën. Dit stuk werd door de bestuurders van Elazığ verboden. Later werd dit verbod ook van kracht in Tunceli, een andere Oost-Anatolische plaats. Toen de advocaat van de toneelgroep een schriftelijke bevestiging wilde werd hij gearresteerd. Hetzelfde overkwam een man die de autoriteiten een protestbrief had geschreven. Hierop ontstond er een volksoptocht die leidde tot twee doden, elf gewonden en tachtig arrestaties. **[xvi]**

De gevallen die Metin And beschreef speelden merendeels in de provincie, en niet in de grote steden Ankara, Istanbul of Izmir. Opvallend is ook dat niet altijd de inhoud van het stuk zelf tot censuur leidde, maar veeleer de politieke stellingname van de auteur of theatergroep. Door de staat gesubsidieerde theaters pasten ook zelfcensuur toe. Een curieus voorbeeld is de opvoering van *Çatidaki çatlak* (Scheur in het dak) van Adalet Ağaoğlu. Dit stuk gaat over een volkswrouw, Fatma, die met een werkeloze dief en profiteur is getrouwd. Zij verdient de kost als werkster en zorgt tegelijkertijd voor haar kinderen. Dat is weliswaar een onderwerp waaruit sociale betrokkenheid spreekt, maar de manier waarop de schrijfster dit thema heeft verwerkt, is beslist geen links propagandatheater. Het stuk zou in 1966 worden opgevoerd door het Staatstheater in Ankara. Er was goedkeuring van de interne leescommissie en de repetities waren begonnen. De secretaris-generaal van cultuur, Adnan Ötügen, vaardigde echter een bevel uit waarin het verboden werd stukken op te voeren waarin gemoderniseerde Turkse woorden voorkwamen. Bovendien verbood hij de schuttingtaal die door Fatma's echtgenoot in Ağaoğlu's stuk werd gebezigd. Ağaoğlu moest deze woorden uit het stuk halen. Dit weigerde zij. De voorstelling werd door de politie bijgewoond en vervolgens verboden. **[xvii]**

Na de militaire interventie van 1980 kregen in 1981 zo'n 30 acteurs en regisseurs met linkse sympathieën van het door de overheid gesubsidieerde Stadstheater van Istanbul hun ontslag. Een aantal van hen week uit naar Europa, waar zij hielpen het migrantentheater professioneler te maken. In Nederland waren dat Vasif Öngören (1938-1984) en de directrice van de theaterafdeling van de Amsterdamse hogeschool voor de kunsten, Meral Taygun, een zeer gevierde actrice in Turkije.

Censuur op grond van de linkse sympathieën van de auteurs van toneelstukken strekt zich zelfs tot in Nederland uit. Op 11 juni 1994 speelde Theatergroep

Nörks, de theatergroep van de afdeling Turks van de Universiteit Leiden, een stuk van Aziz Nesin (1915-1995) op een avond die de vrouwenafdeling van de Turkse vakbond Hitip in het Leids Volkshuis organiseerde. Aziz Nesin was een voorvechter van de mensenrechten en stond bekend om zijn linkse sympathieën. In die tijd zette hij zich in Turkije in voor de verdediging van Salman Rushdie door een Turkse vertaling te maken van diens roman *De Duivelsverzen*. Het stuk dat gespeeld werd, *Biraz gelir misiniz?* (Kunt u even komen?), is een absurdistisch stuk in de traditie van Ionesco, waarin een fluitenmaker probeert door middel van het maken van de perfecte fluit de wereld te verbeteren. Uiteindelijk wordt hij geroepen door een vage melodie en verdwijnt, net als de andere fluitenmakers voor hem. Niet bepaald linkse propaganda dus. Maar in de Leidse gemeenteraad is naar aanleiding daarvan de vraag gesteld of een stuk van zo'n subversieve auteur hier in Nederland wel opgevoerd kon worden.

Eind jaren '90 was in linkse theaterkringen in Turkije Dario Fo erg in. In 2000 las ik in de krant dat de burgemeester van een voorstad van Istanbul een stuk van Dario Fo verboden had vanwege de communistische propaganda die er in gemaakt werd. Dit soort censuurincidenten komt steeds minder voor. In de grote steden heerst een behoorlijk vrij artistiek klimaat.

Censuur in de Turkse film [xviii]

De censuur op de film verschilt niet wezenlijk van de censuur op theater. De film kwam rond 1896-1897 naar Turkije, dus snel na het ontstaan ervan. Eerst waren er een paar filmvertoningen in het paleis, gevolgd door openbare vertoningen in een restaurant in Beyoğlu, een chique Europees georiënteerde wijk van Istanbul. In 1908 opende de Roemeen Sigmund Weinberg, plaatselijk agent van de Franse filmcompagnie Pathé Frères, de eerste bioscoop: Cinema Pathé. Weinberg maakte zelf ook korte films. De eerste Turkse films werden op instigatie van het leger gemaakt door het Centrale Bureau voor Militaire Film. Zij maakten filmpjes over het front, militaire fabrieken, belangrijke gebeurtenissen, nieuwe wapens en militaire manoeuvres. Na de Eerste Wereldoorlog werd dit de Vereniging voor Oorlogsinvaliden. In 1921 ging de Turkse filmproductie over in privé-handen. Ahmet Fehim (1857-1930), een belangrijke toneelacteur en regisseur regisseerde: *Mürebbiye* (de Gouvernante, 1919), gebaseerd op een beroemde Turkse roman van Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944): een Franse dame van niet onbesproken gedrag gaat bij een Osmaanse familie werken en al snel windt ze alle mannen die in de villa wonen om haar vinger. Ahmet Fehim had dit stuk zelf meerdere malen geregisseerd en gespeeld en er zelfs een musical van gemaakt. Hij protesteerde

hiermee bovendien in stilte tegen de geallieerde bezetting van delen van Turkije (m.n. Izmir en Istanbul) na het einde van de Eerste Wereldoorlog. De hint werd begrepen en distributie van de film naar Anatolië werd verboden. Film viel voor wat de censuur betrof onder dezelfde regels als toneel en andere gedrukte werken.

*Filmcensuurreglement***[xix]**

Vanaf het eind van de jaren twintig trof de Turkse staat allerlei maatregelen om filmvoorstellingen en filmproductie onder haar controle te krijgen. De 'wet op het algemene welzijn' uit 1930 bepaalde tot welke leeftijd kinderen overdag en 's avond naar de bioscoop mochten. Het eerste 'reglement over de controle op films' werd uitgevaardigd in 1932, waarop in 1933 een toevoeging volgde. De 'wet op de educatieve en technische films' werd in 1937 van kracht en in 1939 verscheen het 'reglement over de controle van films en filmscenario's'. Basis van dit reglement vormt 'de wet op de organisatie en de taken' van het Algemeen Directoraat voor Drukwerk van 1934 en de 'wet op de taak en de macht van de politie', ook uit 1934.**[xx]**

Het reglement was verdeeld in twee delen: een gedeelte over de controle op buitenlandse films en een gedeelte over de controle op in Turkije gemaakte films. Iedereen die in Turkije een film wilde produceren moest een verzoekschrift indienen. Hierin moest hij uiteenzetten wat het doel van de film was, waar en wanneer de film zou worden opgenomen, wat het onderwerp van de film was en wie er verantwoordelijk waren voor de opnames. Dit moest met zes kopieën van het scenario naar het ministerie van Binnenlandse Zaken. Het ministerie gaf dan het dossier aan de Centrale Filmcontrole Commissie in Ankara. Als de commissie na het werk bestudeerd te hebben geen bezwaar zag, besloot zij dat het scenario mocht worden opgenomen, eventueel na het aanbrengen van veranderingen. Als ze wel bezwaren had werd dat kenbaar gemaakt. Voor films die mochten worden opgenomen, werd door de Provinciale Gouverneur een bewijs van toestemming uitgegeven. Wanneer het scenario was verfilmd, werd door dezelfde commissie het resultaat nog eens beoordeeld. Wanneer er na de keuring nog bezwaren rezen, werd de zaak afgehandeld door de Gouverneur of de betrokken ambtenaar aan het Ministerie van Binnenlandse Zaken. Enkele ambtenaren konden, wanneer zij dit noodzakelijk achtten, de opnames van de film bijwonen. De film mocht niet zonder toestemming in het buitenland worden vertoond. De filmcensuurcommissie bestond uit ambtenaren van het Ministerie van

Binnenlandse Zaken; het Algemeen directoraat van Veiligheid; het Ministerie van Generale Staf; het Directoraat pers, media en toerisme; en het Ministerie van Onderwijs. **[xxi]**

Deze commissie hanteerde zowel voor het maken van Turkse films als de vertoning van buitenlandse films de volgende criteria:

- 1 Of er voor de een of andere staat politieke propaganda wordt gemaakt.
- 2 Of een of ander ras of nationaliteit belachelijk wordt gemaakt.
- 3 Of bevriende staten en nationaliteiten gekwetst worden.
- 4 Of er religieuze propaganda wordt gemaakt.
- 5 Of er dingen worden gedaan die indruisen tegen het algemeen fatsoen, de moraal en nationale gevoelens. (Het is opvallend dat dit punt haast nooit een reden voor verbod is. Turkse films - afgezien van de 'kunstfilms'- zijn vaak pornografisch en gewelddadig. PdeB).
- 6 Of er propaganda gemaakt wordt tegen de militaire eer of tegen het leger of dat de militaire persoonlijke waardigheid wordt aangetast.
- 7 Of het schadelijk is van uit het gezichtspunt van orde en veiligheid.
- 8 Of het aanzet tot criminele activiteiten.
- 9 Of er zich scènes in bevinden die dienen als propaganda tegen de Turkse staat. **[xxii]**

De filmcensuurcommissie kon drie beslissingen nemen: ze kon het scenario zonder meer afwijzen zonder meer goedkeuren of goedkeuren op voorwaarde dat er bepaalde veranderingen werden aangebracht. Na de productie keurde de commissie de film. Aan het eind van de jaren '50 werd een film zelden helemaal afgewezen; meestal moesten er scènes worden veranderd of verwijderd.

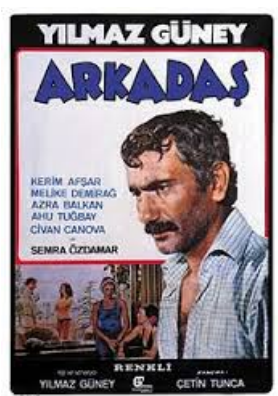
Nijat Özön, de belangrijkste auteur over film in die jaren, bekritiseerde deze filmcensuur openlijk. Hij vond de Turkse filmcensuur staatscensuur en politiecensuur. Hij vond het kwalijk dat de mensen uit het veld niet bij de beoordeling werden betrokken en dat degenen die in de censuurcommissie zaten geen verstand van film hadden. De censuur was tamelijk willekeurig, de maatstaven waren niet duidelijk en er was geen beroep mogelijk. Het enige verweer dat de filmers hadden was bij de Danıştay (Raad van State). Een beroep hierop duurde eindeloos, bovendien wat er sprake van verregaande belangenverstremming. Buitenlandse en binnenlandse films werden anders beoordeeld. Kinderen werden niet beschermd tegen porno en geweld in films. Over leeftijds grenzen voor kinderen werd helemaal niet gedacht. Dit had tot

gevolg dat kinderen dingen zagen die absoluut niet voor hen geschikt waren. **[xxiii]**

De Turkse politiek heeft sinds 1960 afwisselend periodes van strenge censuur gekend en periodes waarin meer vrijheid van meningsuiting was toegestaan, zoals hierboven al vermeld. In 1960 intervenueerde het leger toen de regering van Adnan Menderes steeds meer antiseculiere en autoritaire trekken begon te vertonen. De militairen namen tijdelijk de macht over en de filmcensuur vloede een tijdlang automatisch voort uit de staat van beleg. Een jaar later werd de parlementaire democratie hersteld en een nieuwe, liberalere grondwet werd van kracht. Een van de belangrijkste onderdelen van deze grondwet was de vrijheid van meningsuiting. Er kwam weinig politieke censuur op Turkse film voor en een aantal linkse Turkse filmmaker, zoals Yilmaz Güney, begonnen in die tijd hun carrière in relatieve vrijheid.

Atilla Dorsay en Turhan Gürkan schreven in 1983 dat er nog weinig was veranderd. Al jaren was er sprake van het afschaffen van deze manier van filmcensuur. Men wilde de commissie onderbrengen bij het Ministerie van Cultuur met een commissie van experts. **[xxiv]** Het is opvallend dat auteurs als Nijat Özön, Atilla Dorsay en Turhan Gürkan en Metin And openlijk over theater en filmcensuur konden schrijven en hiermee impliciet zo'n scherpe kritiek op het regime konden uitoefenen. Politieke censuur op films is sinds 1983 geleidelijk steeds minder geworden. In de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig, tijdens Turkse oorlog in Koerdistan, werd er nog streng gecensureerd op alles wat maar aan de Koerden en hun onafhankelijkheidsstrijd refereerde. Sinds een aantal jaren echter kan er op dit gebied steeds meer. Na een jarenlang verbod kunnen de films van Yilmaz Güney nu ook in Turkije vrijelijk vertoond worden.

Voorbeelden van filmcensuur



De beroemdste filmregisseur tot nu toe was Yilmaz Güney (1937-1984). Hij kwam uit een Koerdische boerenfamilie uit een dorp in de buurt van Adana in Zuidoost-Turkije. Hij studeerde rechten en economie en begon verhalen te publiceren. Vanaf 1958 werkte hij als scenarioschrijver, regieassistent en acteur mee in talloze Turkse speelfilms. In 1961 kwam hij in de gevangenis terecht omdat in een van zijn verhalen 'communistiche propaganda' ontdekt was. Toen hij uit de gevangenis kwam speelde hij noodgedwongen in een aantal van de talloze

Turkse B-films die in die tijd werden gemaakt. Bij het Anatolische publiek werd hij als acteur hierdoor heel beroemd. Vanaf 1966 probeerde hij zelf films te produceren. Na een paar minder significante films maakte hij in 1970 de film *Umut* (Hoop), die als een mijlpaal in de Turkse filmgeschiedenis wordt beschouwd. [xxv]

Het is een zwart-wit film waarin Güney ook autobiografische elementen heeft verwerkt. De arme koetsier Cabbar heeft zijn dorp verlaten om in de grote stad, Adana, aan de kost te komen. Hij lijkt veroordeeld tot eeuwige armoede, maar zijn ongebroken hoop maakt het leven dragelijk. Op een dag wordt een van zijn paarden doodgereden en uiteraard krijgt hij daar de schuld van, hoewel de automobilist het ongeluk had veroorzaakt. Zijn vriend Hasan haalt hem na een lange zoektocht naar eerbaar werk over om met behulp van een islamitische geestelijke, die over bovennatuurlijke krachten beschikt, naar een begraven schat te gaan zoeken. Dit kost hem zijn laatste geld. De geestelijke licht de twee mannen op en laat hen tevergeefs op een dorre rivieroever graven. Cabbar wordt gek van wanhoop. Deze film werd niet verboden, hoewel er toch heel duidelijk kritiek wordt uitgeoefend op de uitzichtloosheid van mensen die van het platteland naar de krottenwijken in de grote steden zijn getrokken. Bovendien levert Güney scherpe kritiek op de praktijken van islamitische geestelijken op het platteland, die van het bijgeloof van deze arme burgers profiteren en hen uitbuiten. Het eerste punt had uitgelegd kunnen worden als kritiek op het regeringsbeleid, het tweede als kritiek op de Islam. Maar zoals eerder aangegeven is, heerste er in de jaren zestig een dermate liberaal klimaat dat dit kennelijk toegestaan was.

Na de militaire interventie van 1971 verborg Yilmaz Güney een aantal door de politie gezochte linkse activisten. Hiervoor werd hij in 1972 veroordeeld tot een gevangenisstraf van twee jaar. In 1974 kwam hij bij een algemene amnestie vrij. Hij begon direct met de opnames voor zijn film *Arkadas*, (de vriend). In een dorpje bij Adana raakte hij verwickeld in een schietpartij waarbij een rechter werd doodgeschoten. Hoewel Güney waarschijnlijk onschuldig was, werd hij tot achttien jaar gevangenisstraf veroordeeld. Alle pogingen om zijn onschuld te bewijzen liepen op niets uit. In 1981 besloot hij na een proefverlof uit de gevangenis niet meer terug te keren en met zijn familie naar het buitenland te vluchten. Tot zijn overlijden, in 1984, woonde hij in het buitenland. In 1982 werd hij in Turkije, bij verstek, opnieuw voor 'communistische propaganda' veroordeeld

en in 1983 werd hem zijn staatsburgerschap afgenomen. Direct na zijn vertrek uit Turkije hebben de militairen al zijn geschriften en films verboden. Dit verbod heeft grotendeels tot 2000 voortgeduurd. In dat jaar werd in Istanbul zijn film *Sürü* (De kudde, 1978) vertoond, voor het eerst in Turkije. In Europa is hij het meest bekend vanwege de film *Yol* (De weg, 1982), die op het filmfestival van Cannes de Gouden Palm voor de beste buitenlandse film won.

Yol behandelt de lotgevallen van een aantal gevangenen die in 1981, voor het eerst na de militaire interventie van 1980, weer op verlof mogen. Vijf gevangenen worden gevolgd. Het verhaal van drie van hen wordt uitgebreid verteld. Dit is het verhaal van Mehmet Saleh uit Diyarbakir, Seyit Ali en Ömer, een jonge Koerd uit een dorpje aan de Syrische grens waar een voortdurende staat van beleg heerst. Het grootste deel van de film speelt zich af in het zuidoosten van Turkije, het gebied tussen Diyarbakir, Van en Adana, waar veel Koerden wonen. *Yol* bevat scènes die, nog afgezien van het algemene verbod op Yilmaz Güney's films, door de Turkse censuurcommissie in de jaren '80 nooit goedgekeurd zouden zijn. Een van deze scènes gaat over de thuiskomst van Ömer in zijn Koerdische dorp. **[xvi]** De scène begint wanneer Ömer uit de bus stapt en de weg naar zijn dorp op loopt. Er klinkt een liedje in het Koerdisch. Dat is op zich in Turkije al verboden. Hij kust de grond en hoort dan in de verte schoten. In het dorp is het Turkse leger bezig voor de ogen van vrouwen en kinderen twee mannen te arresteren. Ook de manier waarop hier de werkwijze van het Turkse leger wordt getoond zou niet door de censuur komen.

Op dit moment, *begin 2003*, is er van politieke censuur op theater en film praktisch geen sprake meer. Dit heeft ongetwijfeld te maken met Turkije's wens om lid te worden van de Europese gemeenschap.

NOTEN

[i] Het meest uitvoerige overzicht geeft Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (Traditioneel Turks Theater), Istanbul, Inkilap Kitabevi, 1985, passim.

[ii] A.J. Wensinck, *A Handbook of Early Muhammadan Tradition*, Leiden, 1927, p. 108

[iii] J. Ch. Bürgel, 'Nizami über Sprache und Dichtung. Ein Abschnitt aus der 'Schatzkammer der Geheimnisse'in: *Festschrift für Fritz Meier*. Wiesbaden, 1974, pp. 9-28.

[iv] Jacob, *Geschichte*, p. 48-50.

[v] R.A. Nicholson, *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge, 1921, p. 189-191.

[vi] Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters*, Hannover, 1925, p. 53; Th.W. Arnold, *Painting in Islam*, Oxford, 1928, pp.14-15.

[vii] M. Ertug̃rul Düzdag̃ , *Seyhülislâm Ebussuûd Efendi Fetvalari Is,ig̃ında 16. Asir Türk Hayati* (Het zestiende-eeuwse Turkse leven in het licht van de fatwa's van Sjeichulislam Ebussuud Efendi), Istanbul, Enderun Kitabevi, 1983, p. 201, uit het handschrift uit de Algemene Bibliotheek van de Bayezid Moskee (Istanbul) no. 2757, folio 270b. Met dank aan J.T.P. de Bruijn, R. Kruk, voor de transcriptie en vertaling van het Arabisch.

[viii] Het meest uitvoerige overzicht geeft Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu* (1923-1983) (Turks Theater in het tijdperk van de Republiek, 1923-1983), Ankara, Türk I's, Bankasi, 1983, passim.

[ix] Metin And, *Mes,rutiyet döneminde Türk Tiyatrosu* (1908-1923) (Turks theater in het tijdperk van constitutie, 1908-1923), Ankara, Türkiye I's, Bankasi Kültür Yayinlari, 1971, 34-40; ; Metin And, *Tanzimat ve Istibdad Döneminde Türk Tiyatrosu*, 1839-1908, Ankara, Türkiye I's, Bankasi Kültür Yayinlari, 1972, passim.

[x] And, *Mes,rutiyet döneminde*, pp. 38-40. Verfilming leven: Afife Jale van Şahin Kaygun met in de titelrol Müjde Ar, 1987.

[xi] Meest uitvoerig in: Baha Dürder, 'Tiyatroda Sansür' (Censuur in Theater) in : *Türk Dili*, no. 141, 144,145, Ankara, 1963; Cevdet Kudret, *Abdülhamit devrinde sansür* (Censuur in de tijd van Abdülhamit), Istanbul, Milliyet Yayinlari, 1977.

[xii] Dürder, 'Tiyatroda Sansür', p. 504.

13 Meest uitvoerig in: And, *Cumhuriyet Dönemi*; Dürder, 'Tiyatroda Sansür'.

14 And, *Cumhuriyet Dönemi*, pp. 357.

15 Erik J. Zürcher, *Turkey, a modern history*, Londen, New York, I.B. Tauris, 1993, pp.231- 322.

16 And, *Cumhuriyet Dönemi*, p. 358.

17 And, *Cumhuriyet Dönemi*, p. 360.

18 Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi* (Geschiedenis van de Turkse Cinema), 2 delen, Istanbul, Metis Yayinlari, 1987-1988; Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi, Dünden Bugüne 1896-1960* (Geschiedenis van de Turkse Cinema, 1896-1960), Istanbul, Artist Yayinlari, 1962.

19 Nijat Özön, een van de eerste Turkse wetenschappers die zich met de film hebben bezig gehouden, geeft een chronologisch overzicht van de invoering van de censuurmaatregelen van de Republiek in: *Türk Sinemasi Kronolojisi*, 1895-1966, Istanbul, Bilgi Yayınevi, 1968.

20 Zie onder *Censuur in de Republiek*.

- 21 Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi, Dünden Bugüne 1896-1960*, Istanbul, Artist Yayinlari, 1962, pp. 266-267.
- 22 Özön, *Sinema Tarihi*, pp. 268-269.
- 23 Özön, *Sinema Tarihi*, p. 269.
- 24 Attila Dorsay en Turhan Gürkan, *Türk ve Dünya Sinema Ansiklopedisi*, Istanbul, Hürriyet Gösteri yayinlari, ± 1983, pp. 544-545.
- 25 Attila Dorsay en Turhan Gürkan, *Türk ve Dünya Sinema Ansiklopedisi*, Istanbul, Hürriyet Gösteri yayinlari, ± 1983, pp. 240-241.
- 26 Jan Heijs (red.), *Yilmaz Güney, Filmer van het Turkse volk*, Weesp, Het Wereldvenster, 1983.
-

De Grenzen van het Toelaatbare ~ De Hollywood Production Code en andere vormen van filmcensuur



Ills.: en.wikipedia.org

Sinds de uitvinding van de drukpers zijn wereldlijke en religieuze overheden altijd bezorgd geweest over de vermenigvuldiging van het geschreven woord. Zo plaatste het Vaticaan boeken die in strijd waren met het ware geloof op de Index, een lijst van voor Katholieken verboden boeken.

Het gesproken woord tijdens toneelvoorstellingen was onderwerp van nog meer zorg. Dit bereikte vele mensen tegelijkertijd, die gemakkelijk beïnvloed konden worden in hun politieke en zedelijke opvattingen. De overheid was vooral bang voor ordeverstoringen in de stad of het land als gevolg van toneelstukken met een ongewenste strekking.

In Nederland werd daartoe bij de Gemeentewet van 1851 de burgemeester belast met het waken 'tegen het doen van met de openbare orde of zedelijkheid strijdige vertoningen', **[i]** een taak die de burgemeester tot 1977 gehouden heeft. Nog in 1968 verbood burgemeester Cremers van Haarlem een opvoering van *De Smoeshaan* van Plautus door toneelgroep Centrum, vanwege 'het tonen van en manipuleren met een voorwerp, voorstellende het mannelijk geslachtsorgaan'. **[ii]**

Met de komst van de nieuwe massamedia film, radio en televisie werd de bezorgdheid van de overheid en de kerken alleen maar groter. Anders dan voor gedrukte media, werd in 1928 censuur op de radio-uitzendingen mogelijk gemaakt, uitgeoefend door de Radio-omroep-controle-commissie. De latere oorlogspremier Gerbrandy verdedigde dat door het te vergelijken met het preventief toezicht op toneelvoorstellingen, omdat in beide gevallen sprake is van een auditorium:

*De omroep ... is allerminst aan de drukpers gelijk. De omroep is openbaarmaking aan allen, de uitzendingen kunnen miljoenen tegelijk bereiken; zij lenen zich tot massa-agitatie en verbergen uit dien hoofde voor elke regering een beginsel van gevaar. Contrôle en afbrekingsbevoegdheid zijn onvermijdelijk, repressie alleen is niet voldoende... Wie zich rekenschap heeft gegeven van de wijze waarop de radio-omroep de huiskamer a.h.w. binnenvalt, zal toestemmen, dat hier veel intensiever, men zou kunnen zeggen geraffineerder, beslag op het leven wordt gelegd dan door de pers. **[iii]***

Gerbrandy ging het niet in de eerste plaats om een verderfelijke politieke boodschap. Hij zag vooral bij de uitzendingen van de VARA heel andere gevaren. Onder het mom van programma's over wetenschap en kunst zou immers de christelijke ethiek aangetast kunnen worden.

*Vooraf bij deze bevolkingsgroep vindt men er, die zich heel ver van de Christelijke grondslagen van ons volksleven verwijderen, die geneigdheid vertoonen het gezag te ridiculiseren, de straffende bevoegdheid der overheid in dwaas licht te plaatsen, normen die miljoenen onder ons volk heilig zijn, te hoonen. **[iv]***

In dit artikel zal vooral aandacht besteed worden aan de waarden en normen die bindend werden opgelegd aan de producenten, distributeurs en vertoners van films. Dat gebeurde door controle van films voorafgaand aan de voorstelling door de betrokken overheid, maar, onder druk van maatschappelijke groeperingen, ook door filmproducenten zelf tijdens het productieproces. Deze censuur vooraf betekende echter niet alleen een beperking van de creatieve vrijheid van de filmmakers, maar werkte ook als stimulans om creatieve oplossingen te bedenken ten einde de beperkingen te omzeilen.

Angst voor het bioscoopkwaad in Nederland

Al vroeg in de periode van de stomme film (1895-1927) gaf de plaatselijke overheid in Nederland blijk van grote angst voor imitatie van in de films vertoond gedrag, zoals blasfemie, zedeloosheid, overschrijdingen van de wet en geweld. In Leiden stelde de burgemeester in 1913 een plaatselijke 'lichtbeeldingcommissie' in voor keuring van films voor kinderen tot 16 jaar. Deze 'commissie van de heeren', zoals hij in de volksmond heette, moest ieder bioscoopprogramma van tevoren keuren. Onacceptabel was alles wat met sex, overspel, dronkenschap en de dood te maken had, en daarnaast 'voorstellingen waardoor godsdienstige overtuigingen zouden kunnen worden gekwetst' en 'sensationele voorstellingen waardoor de zenuwen gespannen worden'. Speciaal ter voorkoming van kwalijke invloeden op de praktijken van de jeugd waren twee criteria opgenomen, die in 1924 nog leidden tot een verbod op Chaplin's *The Kid* (Het Jochie) voor jongeren onder de zestien jaar: 'beelden van gauw-dieverij die tot misdaad zou (sic) kunnen aansporen' en 'beelden van gelukke kwajongensstreken, waarbij het kwaad beloond wordt.'**[v]** Onder bioscoopkwaad verstond men trouwens niet alleen de tot imitatie aansporende beelden van het witte doek. Film was zo populair in die tijd dat kinderen geld gingen stelen om een kaartje te kunnen kopen.

In de vroege periode van de filmgeschiedenis werd de censuur op verschillende manieren omzeild. Zo konden de ontoelaatbare onderwerpen prostitutie, geslachtszieken, abortus, en homoseksualiteit wel vertoond worden onder het mom van voorlichtingsfilms die waar-schuwden tegen de gevaren van ongebreidelde seks. Niet onomstreden overigens, zoals wij lezen in een recensie van de film *Reinheid*: 'is dit voorlichting, of prikkelende beelden?' De bioscoopexploitanten reageerden via een advertentie voor de film met het bekende gedichtje van De Genestet: 'Hij die in alle dingen/Slechts zonde ziet en schuld/Van zondige gedachten/Is vaak zijn hart vervuld'.**[vi]**

Omzeilingen van de censuur via artistieke ingrepen die een meer of minder geslaagd eindproduct opleveren zijn te vinden in de Russische films van de jaren tien. In deze periode werden in het Tsaristische Rusland prachtige melodrama's gemaakt, die in vele gevallen eindigden in intrigerend vormgegeven zelfmoorden. Men zag de te gronde gerichte wanhopige held of heldin van de film zich in Long Shot langzaam verwijderen om zich als donkere stip in een witte sneeuwvlakte door het hoofd te schieten. Dit bleek niet een zuiver artistieke beslissing van de regisseur, maar het gevolg van de toenmalige Russische censuurregel, dat het in beeld brengen van zelfmoorden verboden was, tenzij getoond in Long Shot. **[vii]**

De heer De Wolf en Pantserkruiser Potemkin

In de jaren twintig richtte de censuur in het zuiden van Nederland zich tegen de revolutionaire propagandafilms uit de Sovjet Unie. Aangespoord door de Katholieke Vereeniging voor Eer en Deugd stelden een aantal gemeenten in Brabant en Limburg een aparte functionaris aan voor keuring van in die gemeenten te vertonen films. De heer B. Th. de Wolf moest in hun opdracht alle films van tevoren zien en bepalen wat kon worden vertoond, wat moest worden afgekeurd, en wat kon worden toegelaten met coupures. Aangezien de keuringslijsten van de heer De Wolf in opdracht van de *Vereeniging van Noord-Brabantsche en Limburgsche Gemeenten* voor gemeenschappelijke filmkeuring bewaard zijn gebleven in het Streekarchief Eindhoven-Kemperland vormen deze een belangrijke bron voor inzicht in hoe de censuur werd toegepast en hoe deze werd omzeild. **[viii]**

Toen De Wolf geconfronteerd werd met Eisensteins film *Pantserkruiser Potemkin* (1925) stond hij voor een dilemma. Na tien jaar keuring had hij oog gekregen voor kwaliteit. Hij vond het een mooie film met een verwerpelijke boodschap, kortom een film die niet zonder drastische coupures aanvaardbaar zou zijn voor de burgemeesters in Brabant en Limburg. Het was ondenkbaar dat een film die in beeld bracht hoe de muiten op de Russische pantserkruiser Potemkin bij Odessa in 1905 naar het vasteland oversloeg, om zo propaganda te maken voor het latere communistische bewind in Rusland, in de katholieke provincies vertoond zou mogen worden. Overal in Europa was groot kabaal ontstaan over deze film. In Engeland werd hij verboden, in Duitsland mochten militairen hem niet zien, en in Nederland drong de Bond tegen de Revolutie aan op een verbod. Wat zou De Wolf doen?

Om te zorgen dat deze in zijn ogen prachtige film vertoond mocht worden,

coupeerde hij niet alleen de meest controversiële beelden, maar voegde hij ook politiek correcte tussentitels toe na dubieuze beelden, die hij niet wilde couperen omdat hij ze te mooi vond. Zo voegde hij een aantal malen de tussentitel: 'In Rusland in die dagen mogelijk/In Nederland ondenkbaar' toe. In de beroemde trappensequentie waarin de soldaten de trap van Odessa afdalen met hun geweer in de aanslag om het opstandige volk dood te schieten, coupeerde De Wolf de beelden van het kind dat doodgeschoten werd en de dramatische pose van de moeder die dit ontdekte. Maar hij behield de beelden van een moeder die wordt neergeschoten, waarna haar kinderwagen met huilende baby in steeds grotere vaart de trappen afrijdt. Hier voegde hij de volgende tussentitel toe: 'De ellende der revolutie, de schuldigen vrijuit... de onschuldigen het slachtoffer/Wij kunnen God niet dankbaar genoeg zijn dat wij door een wijs beleid van onze Regeeringen van dergelijke bloedige tooneelen gespaard zijn gebleven'.

Nog potsierlijker (met opzet ?) corrigeert De Wolf de toch nog mogelijk verkeerd begrepen strekking in een tekst na het einde van de film:

Een roemloos einde voorwaar, maar toch een les, n.l. die der dankbaarheid: Bewaard voor den Oorlog, niet geteisterd door een revolutie, gezegend door een verstandige regeering onder H. M. Koningin Wilhelmina, zijn toestanden als in deze film weergegeven worden, ons Nederlanders vreemd. **[ix]**

De fraai bedoelde, wat naïeve zinnen van de Wolf werden meteen al na de vertoning in krantenrecensies enigszins belachelijk gevonden: 'We weten ons goed patriot en monarchist, maar hier wordt de anti-revolutionaire idee onbedoeld geridiculiseerd', schreef het Eindhovens Dagblad van 18 december 1926. Ook uit andere krantenverslagen bleek dat de bezoekers van de film sympathie hadden voor de opstandige matrozen en afkeer van de vileine officieren.

De vroege jaren van de filmcensuur in Amerika

In het eerste decennium van de twintigste eeuw maakte de film in Amerika een stormachtige ontwikkeling door. In 1907 brachten dagelijks circa tweehonderdduizend mensen alleen al in New York een bezoek aan de filmtheaters. In het hele land bezochten ruim 2 miljoen mensen dagelijks de filmtheaters, waarvan er in 1910 al tienduizend te vinden waren. Men kon hier non-stop allerlei soorten films zien tegen een zeer lage toegangsprijs en in en uit lopen wanneer men wilde. Om het bezoek te bevorderen werden de films steeds

sensationeler. Films met titels als *De Corrupte Politici*, *Het Schandaal van de Blanke Slavenzwendel* en *De Exploitatie van Immigranten* vonden gretig aftrek. **[x]**

In dezelfde periode als de opkomst van de filmindustrie vierde de *Progressieve Reformatie* hoogtij in Amerika. Corruptie in de regering werd aan de kaak gesteld, evenals kinderarbeid, prostitutie en alcoholisme. De progressieven beijverden zich voor wetgeving om deze zaken tegen te gaan. Zij maakten zich ook zorgen over de modernisering die ontwrichtend zou werken op de morele waarden en normen van de natie. Zo zou het traditionele familieleven verwoest worden door danssalons, bordelen en filmtheaters met verachtelijke films, die een verkeerde invloed zouden hebben, zeker op kinderen. Al snel vonden zij gehoor bij geestelijken, sociaalwerkers, politici, vrouwenorganisaties en burgerrechtenorganisaties. Hun pijlen richtten zij vooral op de filmvertoningen. Als 'morele bewakers' eisten zij van de regering dat deze nieuwe vorm van zedenbedervend entertainment gecensureerd zou worden. **[xi]**

Als eerste gebruikte de stad Chicago in 1907 zijn bevoegdheden om een verordening uit te vaardigen die het mogelijk maakte de filmvertoningen per film te reguleren. Voordat men een film mocht vertonen was een vergunning van het Hoofd van de Politie vereist. Een niet door de politie goedgekeurde film kon daarom niet vertoond worden. Dit was het begin van het systeem van censuur vooraf in Amerika. **[xii]** Al snel kwam de stad Chicago hierdoor in aanvaring met de filmindustrie. In 1909 daagde de filmindustrie deze stad voor de rechter wegens het verbieden van twee Westerns, *The James Boys* en *Night Riders*, die de outlaw zouden verheerlijken. **[xiii]**

De filmindustrie argumenteerde dat de betreffende verordening discriminatoir was, omdat deze alleen van toepassing was op films en niet op andere vormen van theatervermaak, zoals toneel. Ook bracht zij naar voren dat door de censuur vooraf de vertoner van de film zonder vorm van proces beroofd werd van zijn eigendom. De rechter oordeelde echter dat de staat het constitutionele recht had het publiek te beschermen tegen immorele en obscene producties. Bovendien was de wet niet in strijd met de *Constitution* omdat niemand het recht had te profiteren van immorele en obscene zaken. En hoewel de films gebaseerd waren op historische, waargebeurde feiten, was het niet de bedoeling dat ze de gewelddadige en misdadige levens van outlaws in beeld brachten. Dit zou een slechte invloed op jonge kijkers hebben. De stad Chicago was daarom gerechtigd

te verhinderen dat immorele films - want beelden bevattend van immorele gebeurtenissen en immorele mensen - vertoond zouden worden. **[xiv]**

De filmindustrie had intussen begrepen dat ook van hun kant iets tegen de uitwassen in filmvertoningen gedaan moest worden, al was het maar om processen zoals in Chicago voortaan te voorkomen. Met inschakeling van tien burgerorganisaties werd in 1909 The National Board of Review ingesteld. Deze raad was tegen censuur door de staat omdat dit een schending van het First Amendment of Free Speech betekende. Men zou nu vanuit de raad kritisch naar de films kijken en coupures voorstellen in gevallen van obsceniteiten, godslastering, grove misdaadscènes, gedetailleerde misdaadscènes die het publiek op een idee konden brengen, en extreem immorele scènes. Er werden geen films meer verboden alleen vanwege het feit dat ze een misdaad bevatten, of eventueel schadelijk voor kinderen zouden kunnen zijn. **[xvi]**

Toch waren de zaken met de komst van *The National Review Board* allerm minst geregeld. In 1915 hadden tientallen gemeenten en staten hun eigen censuurcommissies ingesteld om de te vertonen films te toetsen aan lokale normen, die geen enkele uniformiteit kenden. **[xvi]**

Mutual Film Corporation versus de Staat Ohio

De aanleiding voor het tot stand komen van de *Production Code*, het uiteindelijk algemeen aanvaarde systeem van filmcensuur in Amerika, was de beslissing van de rechter in de zaak van *Mutual* tegen de staat Ohio in 1915. **[xvii]** *Mutual* argumenteerde voor het *Supreme Court* met name vanuit het grondrecht van vrijheid van meningsuiting, dat ook voor filmproducenten zou moeten gelden. Films waren, zo werd betoogd, een gedramatiseerde vorm van romans, beschrijvingen van onderwerpen van wetenschappelijk belang en herscheppingen van historische feiten, dezelfde feiten die dagelijks in de krant stonden. Films waren kortom niet anders dan de andere vormen van communicatie die wel door het beginsel van Free Speech werden beschermd. Films waren, volgens *Mutual*, onderdeel van de pers, en moesten beschouwd worden als filmische boeken. Filmtheaters moesten gezien worden als een soort bibliotheek. De staat had daarom geen recht restricties vooraf in te voeren ten aanzien van deze boeken en bibliotheken. **[xviii]**

Het *Supreme Court* verwierp echter unaniem alle argumenten van *Mutual*. De vergelijking van films met boeken ging niet op: de productie van moving pictures was 'pure and simple business for profit', en kon niet beschouwd worden als onderdeel van de pers of als orgaan van publieke meningsuiting. Daar kwam nog

bij dat het filmmedium net als theater en circus inherent slecht was: 'We feel the argument is wrong or strained which extends the guarantees of free opinion and speech to theatre, the circus, or movies, because they may be used for evil'. [xix]



Ills.: en.wikipedia.org

De Hollywood Production Code

Als het *U.S. Supreme Court* in 1915 films wel onder het *First Amendment of Free Speech* had laten vallen, was de *Production Code* er nooit gekomen. Dan was censuur vooraf onconstitutioneel geweest en dus verboden. Nu konden de morele bewakers een campagne beginnen voor meer staatscensuur, zeker nadat in 1921 alle steun voor de slecht functionerende *National Board of Review* was verdwenen. In datzelfde jaar werden in de verschillende staten honderden censuurwetten ingediend. De zaak werd nog verergerd door een serie seksschandalen waarbij filmsterren betrokken waren. Met name dit gedrag overtuigde critici ervan dat Hollywood een poel des verderfs was. [xx]

In 1922 werd door de filmindustrie de *Motion Pictures Producers and Distributors of America* (MPPDA) opgericht, om het imago van de filmindustrie te verbeteren. Zij stelden de politicus Will Hays aan, een conservatieve en protestantse Republikein, die boven alle verdenking verheven was, om een lijst op te stellen van de eisen van rechtbanken en censurenden. Deze lijst, de *Don'ts and Be Careful's* moest de filmindustrie zelf toepassen, als een vorm van zelfcensuur. Hieronder vielen: 'open-mouthed kissing, lustful embraces, sex perversion, seduction, rape, abortion, prostitution and white slavery, nudity, obscenity, profanity'.

De studio's mochten echter deze *Don'ts and Be Careful's* naar eigen goeddunken

invullen, zodat de anti-filmbeweging opnieuw in het geweer kwam. Protestantse en Katholieke bewegingen zoals de *Legion of Decency* beschouwden de eerste *Hays code* als een symbolisch gebaar, dat niet serieus genomen hoefde te worden. Met name de Katholieke Kerk zocht naar een middel om de filmindustrie afdoende onder controle te houden. Dat kon alleen als gedurende het productieproces aanstootgevend materiaal verwijderd werd. Als dat niet gebeurde zou de film worden geboycot.

In 1930 beloofden de filmmaatschappijen uit Hollywood de regels van Hays tijdens de filmproductie toe te passen, aangevuld met Katholieke normen. Deze regels werden vastgelegd in de *Production Code*, die drie decennia lang de Hollywood film aan banden zou leggen. Tot 1966 werd er kuis gekust op het witte doek, sliepen echtparen in aparte bedden, en bestond er geen homoseksualiteit.

De algemene uitgangspunten van de Code waren fatsoen, orde en ontzag voor de wet. Misdad mocht nooit zodanig gepresenteerd worden dat het zou inspireren tot imitatie. Vooral fatsoen werd gedetailleerd uitgewerkt in allerlei regels die met seks te maken hadden. Overspel, soms noodzakelijk voor de intrige, mocht nooit aantrekkelijk voorgesteld worden, hartstochtelijke scènes moesten, uit angst voor pornografische werking, decent in beeld gebracht worden, zodat 'these scenes do not stimulate the lower and baser element'. Verkrachtingen mochten niet in een komisch daglicht gesteld worden. Onder *sex perversion* en *obscenity* vielen alle niet heteroseksuele relaties tussen blanken: 'Obscenity in word, gesture, reference, song, joke, or by suggestion (even when likely to be understood only by part of the audience) is forbidden.' Maar ook 'miscegenation (sex relationships between the white and black races)' was verboden. Onder de andere *12 particular applications* vallen regels tegen het tonen van naakte mensen, dronkenschap en het zonder respect omgaan met godsdienst en de Amerikaanse vlag. [xxi]

Het omzeilen van de Production Code

De directeur van het *Production Code* kantoor, Joe Green, greep twee decennia lang met harde hand in wanneer woorden, personages, situaties of verhaallijnen strijdig waren met de regels van de *Code*. In op populaire romans gebaseerde scenario's veranderde hij bijvoorbeeld een seksueel gefrustreerde alcoholist in een geblokkeerde romanschrijver (*The lost weekend*, 1945), en een roman over potenrammen en moord werd een film over antisemitisme en moord (*Crossfire*, 1947).

Al spoedig gingen filmmakers er zelf toe over regels, die de artistieke of ideologische verbeelding van door hen gekozen thema's in de weg stonden, met creatieve oplossingen te omzeilen. Over de in de *Code* verboden homoseksualiteit bijvoorbeeld schreef Vita Russo, *The celluloid Closet*, waarnaar in 1996 onder dezelfde naam een documentaire gemaakt werd door Friedman en Epstein. Russo had vele Hollywood films die gemaakt waren tijdens de *Production Code*, bekeken op het aspect van verborgen homoseksualiteit. In de periode 1940-1960 waren dat bijvoorbeeld films van Alfred Hitchcock (*Rebecca*, 1940; *Rope*, 1948), Nicholas Ray (*In a Lonely Place*, 1950; *Johnny Guitar*, 1954; *Rebel without a Cause*, 1955), William Wyler (*Ben Hur*, 1959) en Stanley Kubrick (*Spartacus*, 1960).

In *Rebel without a Cause* gaat het over adolescentie onzekerheden, gevoeligheden en behoefte aan intimiteit ook tussen jongens. De film was een geslaagde poging om de problemen van een jonge homo in een homofobe en homovijandige maatschappij aan de orde te stellen. Deze jongen, Plato, was de '*rebel with a cause*'. De film was in dit opzicht een pleidooi om openlijk lief te mogen hebben, ook jongens onderling. Om dit snakken naar liefde en intimiteit van de eenzame Plato in beeld te brengen werd met succes de Code omzeild. Dat Plato homoseksueel is wordt gesuggereerd door een foto van een sportster in zijn schoolkastje. Zijn adoratie voor Jim, gespeeld door de legendarische filmster James Dean, komt tot uiting in de wijze waarop blikken gewisseld worden. Als Plato zegt dat hij het koud heeft, geeft Jim hem zijn trui. Met een liefkozende gebaar neemt Plato de trui als een baby in zijn armen en ruikt eraan. Overrompeld van vreugde vraagt hij: 'Can I keep it?'

In de film *The celluloid Closet* blikt scenarioschrijver Stewart Stern terug op deze film en vraagt zich af hoe hij hem 40 jaar later geschreven zou hebben:

I think if I were writing that script again today that I would be much more specific about Plato. I would let him be an outcast because the gang thought he was a faggot and let his isolation come from that opinion.

Het is nog maar de vraag of dit scenario een betere film had opgeleverd.

Soms werden in de oudheid spelende films spannender gemaakt door een acteur opdracht te geven in zijn speelstijl op subtiele, maar voor 'part of the audience' niet mis te verstane wijze, homo-erotische belangstelling voor zijn tegenspeler tot uitdrukking te brengen. Zo leidde dit idee in Wyler's *Ben Hur* tot mooie scènes

tussen de Romein Masala en de Joodse Ben Hur. Om te zorgen dat de homo-erotiek niet zou ontaarden in te duidelijk en daardoor voor de censor onaanvaardbaar spel werd alleen Stephen Boyd, die Masala speelde, op de hoogte gebracht van dit aspect van zijn rol. Charlton Heston als Ben Hur wist van niets. Men liet hem erbuiten, omdat hij er waarschijnlijk niet mee akkoord was gegaan, en indien dit wel het geval was geweest, zou hij de scènes te nadrukkelijk hebben ingevuld.

Scenarioschrijver Gore Vidal zorgde ervoor dat in de teksten nergens openlijk naar deze aantrekkingskracht werd verwezen. Alles werd ingevuld door Stephen Boyd met blikken, intonaties, en een wat langer durende aanraking. Toch was dit een gevaarlijk experiment omdat afgezien van de verboden homo-erotiek *Ben Hur* een 'Christenverhaal' was. En met religieuze onderwerpen viel nu eenmaal niet te spotten.

Film Noir

Het omzeilen van de *Production Code* droeg bij aan het ontstaan van een geheel nieuwe stroming in de Hollywood film van de jaren '40 en '50 van de vorige eeuw. De Franse filmcritici van *Cahiers du cinéma* bedachten in 1946 de term *film noir* voor de Amerikaanse misdaadfilms die tijdens de oorlog gemaakt waren. Zij merkten op dat deze films iets gemeenschappelijks hadden waardoor zij duidelijk verschilden van de gangsterfilms uit de jaren dertig. De films waren veelal gebaseerd op de Amerikaanse hard boiled detectives van Cain, Hammett, en Chandler, in Frankrijk uitgegeven als *Série Noire*.

Wat de *film noir* kenmerkte was een wrede, erotisch getinte, criminele sfeer rond een in een existentiële crisis verkerende man die uit balans is gebracht door een fatale vrouw, en die door een zwakte in zijn karakter geen weerstand kan bieden wanneer zij hem aanzet tot een misdaad. De gebeurtenissen, die na de ontmoeting met deze vamp in gang worden gezet leiden tot de ondergang van de man. In de *film noir* gaat het om een nieuw type crimineel, niet de stereotiepe *bad guy* uit de jaren dertig, maar een psychologisch complexe figuur. De motivatie voor zijn gedrag is het eigenlijke onderwerp van de film.

Door deze accentverschuiving had de *Production Code* niet veel vat op de *film noir*. In de *Production Code* ging het uitsluitend om concrete zaken: 'Brutal killings are not to be presented in detail' en 'Theft, robbery, safe-cracking and dynamiting of trains, mines, buildings etc. should not be detailed in method'. [xxii] In de nieuwe misdaadfilms ging het niet om het in detail tonen van

de misdaad, maar om het waarom van het begaan ervan. Hoewel de censoren aanvoelden dat er groot gevaar was dat door deze films misdaad en misdadigers geromantiseerd werden, waren ze niet in staat daar iets tegen te doen op grond van de expliciete regels in de *Production Code*.

Aan de nieuwe filmische vormgeving droeg ook een andere beperking bij. De films kwamen tot stand gedurende de Tweede Wereldoorlog toen elektriciteit, apparatuur en financiële middelen schaars waren. Deze beperkingen stimuleerden creatieve oplossingen waarmee de filmmakers van de nood een deugd maakten. Er werd om te bezuinigen 's nachts gefilmd in de op dat tijdstip minder dure studio's, en men bespaarde op stroom door de sets voor de helft of voor een kwart in *Low Key* te belichten. Hierdoor ontstond een mysterieuze sfeer van donker en licht met een hoog contrast. Steeds had men het gevoel dat buiten de lichtcirkel de volgende dreiging alweer op de loer lag.

Dit versterkte de sfeer van verhullingen, dubbelzinnigheid en onuitgesprokenheid, die op het niveau van de dialogen tot stand was gekomen om de *Production Code* inzake misdaad en erotiek te omzeilen. Het publiek kreeg geen oplossingen voorgeschoteld, maar werd geconfronteerd met morele vragen en onzekerheden: hoe schuldig is deze misdadiger eigenlijk? Hoe moet men moreel oordelen over de gebeurtenissen die hem overkomen, in hoeverre is hij zelf schuldig aan zijn ondergang? Met deze ondergang als straf voor zijn vergrijp, is de orde niet ondubbelzinnig hersteld.

De films werden voor een groot deel gemaakt door voor de Nazi's gevluchte regisseurs uit Duitsland en Oostenrijk, zoals Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak en Otto Preminger. Hun expressionistische stijl, die de gemoedstoestand van de verwarde hoofdfiguur uitdrukt, is op de niveaus van enscenering en cameravoering van belang geweest als derde bepalende invloed op de *film noir*, naast de omzeiling van de *Code* en oplossingen voor de technische schaarste. We zien de verwarde hoofdfiguur in lange regenjas met Borsolino hoed in de optrekkende mist op het glimmende asfalt van de grote stad opdoemen in het licht van autokoplampen.

De *femme fatale* heeft een erotische uitstraling, en loopt wiegend op hoge hakken in een nauw aansluitende glanzende japon door de kamer, terwijl zij zich verhuult in omhoog kringelende sigarettenrook. Hoe zij de man kan verleiden wordt getoond door subjectieve shots vanuit het perspectief van de man, met veel accent op de naakte delen van haar lichaam. In *point of view shots* zien wij hoe de man kijkt en wat hij ziet, en kunnen we raden wat voor effect dat op hem heeft. Door deze manier van kijken wordt de vrouw naakter dan wanneer dat expliciet te

zien zou zijn geweest, wat overigens toch niet door de *Code* zou zijn toegestaan.

Gilda are you decent?

Er zijn talloze fascinerende voorbeelden van hoe het verbod op erotisch prikkelende beelden en naaktheid in de *film noir* wordt omzeild. Wanneer we het belangrijke moment van de eerste confrontatie van de man met de fatale vrouw ('then he saw her') in verschillende films vergelijken, valt op dat haar benen het eerste zijn dat we door zijn ogen zien, waarbij zijn blik zich via een tilt (verticale lensbeweging) van de camera omhoog beweegt. In het volgende shot zien we hoe hij haar als het ware verder uitkleedt met zijn ogen, waarna de vrouw half gekleed totaal in beeld gebracht wordt. Dit gebeurt op precies dezelfde manier in *Double Indemnity* en *The Postman Always Rings Twice*, twee films waarin een vrouw een man haar echtgenoot om het leven laat brengen om er zelf beter van te worden. Voordat het eerste gesprek na deze beelden plaats vindt stift de vrouw haar lippen voor een spiegel. Op deze wijze voltooit de vrouw het volmaakte beeld van zichzelf voor de ogen van de man, maar roept de regisseur ook de gedachte aan een tongzoen op, daarmee het verbod op *open-mouthed kissing* omzeilend.

Andere films omzeilen niet alleen met succes de regels van de *Code* rond *seduction*, *decency*, en *nakedness*, maar maken deze ook op subtiele wijze belachelijk. Een voorbeeld hiervan is Charles Vidor's *Gilda* uit 1946. Johnny, een arme sloeber, wordt in dienst genomen door een rijke nachtclubeigenaar. Op zijn eerste avond stelt deze Johnny aan zijn veel jongere echtgenote voor. Er klinkt prospectieve muziek met het Gilda motief (Put the blame on mame, boy) en de spanning wordt verder opgebouwd door de twee mannen tergend langzaam de trap op te laten lopen op weg naar de eerste confrontatie van Johnny met Gilda. De scenarioschrijver steekt eerst de draak met de *Production Code* door de echtgenoot voor het betreden van de kamer aan Gilda te vragen: 'Gilda, are you decent?', in het Nederlands even dubbelzinnig luidend: 'Gilda ben je toonbaar'. Maar '*decent*' refereert nog iets duidelijker aan Code article VI, 3: 'Indecent or undue exposure is forbidden'. We zien hoe Johnny Gilda voor het eerst ziet, we zien wat hij ziet, een close up van blote schouders en décolleté. 'Sure I'm decent' echoot Gilda en trekt een schouderbandje omhoog als tweede knipoog naar de *Production Code*.

De volgende dialoog vol dubbelzinnigheden is opnieuw kenmerkend voor de film noir. Wij weten dat Gilda en Johnny elkaar vroeger goed gekend hebben.

Gilda - *So this is Johnny Farrel. I've heard a lot about you Johnny Farrel.*

Johnny - *Really? Now I haven't heard a word about you.*

Gilda (Tegen haar man Ballin) - *Tut,Tut,Tut, why Ballin?*

Ballin - *I wanted to keep it as a surprise.*

Gilda - *Was it a surprise Mister Farrel?*

Ballin - *It certainly was. You should have seen his face.*

Gilda - *Did you tell him what I'm doing here, Ballin?*

Ballin - *No I wanted to save that as a surprise too.*

Gilda - *Hang on to your head Mister Farrel.*

Ballin - *Gilda is my wife, Johnny.*

Gilda - *Mrs Ballin Mundson, Mister Farrel. Is that alright?*

Johnny - *Congratulations.*

Balling vraagt Gilda zich te gaan kleden voor het diner. Ze moet zich mooi maken zodat al het personeel haar kan bewonderen. Ze vernedert de nieuwe employé van haar man, Johnny, door tegen hem te zeggen dat al het personeel haar mooi moet vinden.

Gilda - *Glad to have met you, Mister Farrel.*

Ballin - *His name is Johnny, Gilda.*

Gilda - *Oh I'm sorry. Johnny is such a hard name to remember and so easy to forget. Johnny. There. See you later Mister Farrel.*

Johnny - *That's right Mrs Mundson.*

De sequentie eindigt met een objectieve close up van Gilda; haar gezicht drukt ontredde en woede uit.

Ook in de rest van de film wordt de hartstochtelijke haat tussen Johnny en Gilda vorm gegeven door middel van dit soort dialogen en door een cameravoering die steeds net binnen de grenzen van de Production Code toont hoe Johnny Gilda als verderfelijke, maar seksueel zeer opwindende vrouw ziet. De subjectieve shots van Gilda vanuit zijn gezichtspunt nodigen de kijkers letterlijk uit zijn visie op Gilda te delen en met hem blij te zijn als hij haar eindelijk klein gekregen heeft. De kenners van de Production Code en de Amerikaanse filmgeschiedenis ontleen een extra genoegen aan de subtiele wijze waarop de makers van de film evenzeer de censuur hebben klein gekregen.

In de loop van de twintigste eeuw werden de grenzen van het toelaatbare steeds

verder verlegd. In de westerse wereld hebben toneel en film tegenwoordig nauwelijks meer met overheidsensuur te maken.. Na de plaatselijke filmkeuring werd in Nederland in 1926 de landelijke bioscoopwet van kracht. In 1977 werd deze wet vervangen door de Wet op de Filmvertoningen met als belangrijkste wijziging dat niet meer gekeurd werd voor volwassenen (16 jaar en ouder), maar wel voor jongeren beneden 16 jaar, met een verscherpte keuring voor kinderen van 12 jaar en jonger. In 2001 werd de filmkeuring geheel afgeschaft en vervangen door een systeem van pictogrammen, die waarschuwen tegen mogelijke kwetsende, of voor kinderen tot 12 jaar schadelijke elementen in een film, video, of TV uitzending. Deze kijkwijzer symbolen attenderen op geweld, grof taalgebruik, discriminatie, angst oproepende scènes, of beelden met seks, drugs en alcohol.

De Hollywood *Production Code* werd in 1966 afgeschaft en vervangen door een kwalificatie systeem, waarin aangegeven werd of de film geschikt was om door kinderen alleen bekeken te worden of onder toezicht van ouderen. Ook hier werden de grenzen van het toelaatbare niet langer bepaald door vooraf opgelegde normen en waarden, maar door de leeftijd van het publiek.

Wel zien we nu en dan dat groeperingen uit de samenleving de productie of de vertoning van hun onwelgevallige theater- en filmvoorstellingen trachten te verhinderen. Zo werd de productie van de opera *Aisha en de Vrouwen van Medina* afgebroken onder druk van orthodoxe Islamieten in Rotterdam en slaagden lokale voetbalsupporters erin de vertoning van de film *Ajax, daar hoorden zij engelen zingen* in Utrecht te verhinderen.

De overheidsensuur op films heeft in vele gevallen tot betreurenswaardige verminkingen van films geleid. Daar staat tegenover dat de Hollywood zelfcensuur tijdens het productieproces stimuleerde tot spitsvondige omzeilingen van de beperkingen. Een van de vruchten hiervan was de stroming van de *film noir*. Daarin slaagden de makers erin om bij controversiële onderwerpen door middel van dubbelzinnige dialogen, suggestieve aankleding en geraffineerde cameravoering de censuur te omzeilen. Nog steeds worden deze films tot de esthetische hoogtepunten in de Hollywood filmgeschiedenis gerekend.

NOTEN

1 Gemeentewet 1851, Art. 188: 1 en 2

2 Wim Hazeu, *Wat niet mocht ...*, Amsterdam, De harmonie, 1972, p. 63

3 P.S. Gerbrandy, *Het Vraagstuk van den Radio-Omroep*, Kampen, J.H.Kok NV,

1934, 66-67

4 idem, 69-70

5 Cobi Bordewijk en Jaap Moes, *Van Bioscoopkwaad tot Cultuurgoed. Honderd Jaar Film in Leiden*, Utrecht, Matrijs, 1995, p 33

6 Leidsch Dagblad, 23 november 1918

7 Yuri Tsivian, 'Some Preparatory Remarks on Russian Cinema', in: Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Carlo Montanaro, David Robinson (eds), *Silent Witnesses Russian Films 1908-1919*, London, British Film Institute, 1989, pp 24-42

8 De gegevens in deze paragraaf zijn ontleend aan de doctoraal- scriptie *Over gemeentelijke filmkeuring in Nederland 1913-1928. Een onderzoek in Den Haag, Leiden en Eindhoven* van Govert Schipperheijn, Universiteit Leiden, Geschiedenis en Theater- en Filmwetenschap, 1995

9 Het keuringsrapport en de perikelen rond Pantserkruiser Potemkin zijn te vinden in het Streekarchief Eindhoven- Kemperland, inv. Nr. 10.9.A, doos 3

10 Robert C. Allen, 'Motion Picture Exhibition in Manhattan, 1906-1912', in: John Fell, *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp 162-163 en:

Garth S. Jowett, 'The First Motion Picture Audiences', in: Fell, pp 196-200

11 Stephen Vaughn, 'Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code', in: *Journal of American History*, Vol. 77, no 1, 1990, pp 48-56

12 Francis G. Couvares, 'Hollywood, Main Street, and the Church: Trying to Censor the Movies Before the Production Code', in: *American Quarterly*, Vol. 44, no 4, 1992, 607

13 Arrest Block van Chicago, 1909

14 Paul G. Kauper, *Constitutional Law : Cases and Materials*, Boston, Little, Brown & Co.,1966, p. 1133

15 Couvares, p. 615

16 Gregory Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and Movies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p.15

17 Mutual Film Corporation v. Ohio Industrial Commission, 236 U.S. 230, U.S. Supreme Court (1915)

18 Harold L. Nelson, *Law of Mass Communications: Freedom and Control of Print and Broadcast Media*, New York, Foundation Press, 1989

19 Mutual v.Ohio, p. 242

20 L. Jacobs & R. Maltby, 'Rethinking the Production Code', *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 15, nr 4, p.2

21 Association of Motion Picture Producers, Inc. and The Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., Code to govern the making of talking, synchronized and silent motion pictures , Hays Office, 1930

22 Code, I, 1.b , 2.a

Voor de ‘kinderen der aarde’ ~ Leven en werk van Mas Marco Kartodikromo



Mas Marco
Kartodikromo
(1890 - 1932)

Ills.:

en.wikipedia.org

Het leek zo mooi in 1906 in Nederlands-Indië: de Gouverneur-Generaal ofwel de Grote Heer had een einde gemaakt aan de censuur. In de schaduw van ontwikkelingen in het moederland waren de autoriteiten in Batavia gaan beseffen dat de pers de ruimte moest hebben om te helpen een gemeenschap te vormen waarin gediscussieerd kon worden, informatie kon worden verspreid, kritiek kon worden geleverd. Waren kranten niet een belangrijke graadmeter voor de gedachten en geruchten die in het land van Java de ronde deden? Diende de pers

niet gestimuleerd te worden om zelfs grove buitensporigheden te debiteren ten einde verbittering en onrust te neutraliseren? Kranten en tijdschriften moesten tegelijkertijd als uitlaatkleppen voor onlustgevoelens en als scheppers van meningen kunnen functioneren. Het Drukpersreglement dat in zich wijzigende vorm sinds 1856 de pers in zijn greep had gehouden onder de veelzeggende naam van 'het gedrocht der duisternis' werd fundamenteel herzien.

Van nu af aan mocht alles worden gepubliceerd - maar een zekere mate van controle bleef toch wenselijk. Uitgevers kregen de verplichting om binnen 24 uur na publicatie een exemplaar van hun nieuwe product af te leveren bij het hoofd van het plaatselijke bestuur. Het gezag hield zich het recht voor om in te grijpen als gedrukte hoon of smaad aanleiding bleek te geven tot maatschappelijke onrust - en achteraf kon een journalist, redacteur of uitgever alsnog worden vervolgd ofwel buiten spel worden gezet als hij bij nader inzien beledigende of opruiende taal had gebezigd. Vrijheid van drukpers kortom, maar dan wel met repressieve bepalingen die die vrijheid nogal bedriegelijk maakten. En bovendien ontwikkelden de gezagsdragers gedachten hoe ze de publieke opinie in een hun welgevallige richting konden sturen door de informatie-stroom te reguleren.

De Nederlandstalige pers breidde zich snel uit in het begin van de twintigste eeuw, en met name in de bladen die banden hadden met het grote geld van de cultures was de kritiek op het Gouvernement met zijn ethische bedoelingen niet mis; de neerbuigende of beledigende opmerkingen over 'inlanders' en 'Chinezen' waren dat trouwens evenmin. De bestuurders namen kennis van die Europese bot- en grofheden, lieten af en toe iets recht zetten, en probeerden verder het principe van persvrijheid indachtig te blijven; slechts een enkeling zag die Europese neerbuigendheid en minachting met de nodige bezorgdheid aan: vroeg of laat moest daar een reactie op komen. En die reactie kwam al snel: het aantal publicaties waarin 'kinderen der aarde' en 'Chinezen' hun schrijverskunsten toonden, breidde zich zo snel en wanordelijk uit dat ambtenaren in Midden- en Oost-Java het overzicht verloren en zich in Batavia begonnen te beklagen over opruiende artikelen in de 'inheemse' pers. Meer dan eens drongen ze erop aan dat er maatregelen zouden worden genomen tegen die vlerkerige schreeuwlelijken en hun ophitserij.

In 1912 leek de situatie nog redelijk onder controle, getuige het rapport dat de Adviseur voor Inlandse Zaken, Adolf Rinkes, samenstelde ten behoeve van de Gouverneur-Generaal. Zijn karakteristiek van de Maleistalige kranten is duidelijk;

ze waren, zo schreef hij,

in den geest van de kleine Hollandsche provinciale kranten (-) van in het algemeen onbeduidenden, kinderachtigen inhoud, welke voor zoover daarin de Regeering of hare ambtenaren, dan wel Europeanen in het algemeen ter sprake komen, meermalen onjuiste en overdreven voorstellingen van zaken geeft, doch veelal ook zonder bepaald boosaardige opzet, en voor het grootste deel in navolging van sommige Europeesche bladen en de Maleisch-Chineesche kustkranten (Wall 1967:80)

Over neerbuigendheid gesproken: de inheemse pers bestond uit niets dan onschuldige en kinderachtige lectuur. Toch konden die locale kranten en tijdschriften dienen als een soort graadmeter, zo redeneerde Rinkes; er bestond een zekere onvrede onder de inlanders, en daar moest misschien toch iets aan worden gedaan. Rinkes dacht daarbij niet zo zeer aan het monddood maken van onrustzaaiers alswel aan pogingen om hen voor het Nederlandse gezag te winnen. Mede op grond van zijn adviezen toonde Batavia zich bereid ook locale journalisten met enige welwillendheid tegemoet te treden, maar het miste de visie om maatregelen te nemen die de sociale eenheid van Indië hadden kunnen bevorderen. De scheiding der geesten was al zo ver voortgeschreden dat samenwerking tussen Europeanen, Chinezen en inlanders eigenlijk niet meer mogelijk was. En de pogingen om de kinderen der aarde voor zich te winnen, zoals door Rinkes bepleit, waren in de praktijk niet bijster succesvol.

Opvallend in de opkomst van de pers in Indië is het feit dat 'inlandse' en 'Chinese' journalisten slechts zelden in het Nederlands schreven. Nog opvallender wellicht is het dat zij bijna allen in het Maleis schreven, ongeacht hun talige of ethnische achtergrond. Het had zowel commerciële als ideële overwegingen, en die overwegingen zijn niet altijd uit elkaar te houden: met Maleis kon een groter lezerspubliek worden bereikt dan, bij voorbeeld, met Javaans of Sundanees, en met Maleis kon een nieuwe saamhorigheid, een nieuwe gemeenschap worden gecreëerd.

Maleis was de taal die werd gebruikt in de steden, de plaatsen waar mensen van verschillende komaf samenkwamen en in een taal converseerden die van geen van hen was en die dus flexibel was. Locale schrijvers konden er een zekere vrijmoedige vrolijkheid in betrachten. De grammatica regels waren hun niet altijd even duidelijk, de woordvolgorde evenmin. En het meest zichtbaar en hoorbaar

wellicht: ze konden naar hartelust nieuwe termen invoeren om de ingewikkelde alledaagse werkelijkheid van het koloniale leven onder woorden te brengen. Maleis had altijd met grote energie vreemde woorden overgenomen en er een eigen betekenis aan gegeven, en ook de journalisten, een nieuw soort mensen in het begin van de twintigste eeuw, namen nu zonder veel problemen allerlei Nederlandse en Javaanse termen over die binnen hun taalgebruik voorlopig een zwevende positie innamen, de betekenis onduidelijk, de klanken zoet. Cursus. Vergadering. Vakbond. Partij. Privilege. Station. Ras. Corruptie. Vereniging. Beweging. Het gaf schrijvers, sprekers en lezers een aanstekelijk gevoel van vrijheid: woorden moesten niet alleen iets betekenen, ze moesten ook mooi en interessant klinken. En dat gedrukte Maleis zag er ook al zo vreemd uit!

Maleis was de taal waarin de locale journalisten ook nog konden hopen Nederlanders te bereiken. Het was immers de taal die in het door de koloniale meesters met mondjesmaat opgezette onderwijs en in de uitdijende bureaucratie werd gebruikt? In Maleis, zo leek het, konden de conversaties op gang worden gehouden over de problemen van de wereld, en van Java in het bijzonder - en de Nederlandse meesters mochten meeluisteren en meelesen. Vertalen is een gevaarlijke onderneming die maar al te vaak tot misverstanden en onbegrip leidt: de Nederlanders die meenden inderdaad Maleis te kunnen lezen, waren snel en gemakkelijk geneigd die Europese woorden en zinsneden als Nederlands te interpreteren, en niet als woorden en zinnen met een Maleise lading, met een eigen welluidend betekenisveld waarvan de gebruikers zelf niet precies de grenzen en beperkingen kenden.

De eerste tien jaar na de opheffing van het 'gedrocht der duisternis' waren voor de Maleistalige pers bovenal een periode van talige opwinding en vrijmoedigheid. Er werd een nieuwe wereld opgeroepen die iedereen naar eigen vermogen en lenigheid probeerde in te vullen. Een organisatorische basis hadden de inlandse journalisten niet. Eigenlijk spraken en schreven ze alleen maar namens zichzelf. Het was de tijd van de 'Beweging', van de *Pergerakan*, een sleutelwoord in de vele nieuwsoortige publicaties. Een aantal eenlingen ontpopte zich in die beweging tot de spreekbuis van onlustgevoelens en vrolijkheid; hun welluidende woorden echoden over het land van Java, en flarden bleven hier en daar hangen in een gespitst inlands oor en werden doorgegeven aan een ander. Woorden van onvrede onder de inlanders verspreidden zich.

Maar wat waren inlanders eigenlijk? Of beter gezegd: wie waren de *boemipoetra*,

de 'aardekinderen' ofwel de 'kinderen der aarde', de Maleise term die slechts weinig Europeanen verkozen boven hun eigen term 'inlanders'? In feite zouden alle mensen die in Indië geboren waren 'kinderen der aarde' genoemd moeten worden, ongeacht huidskleur, taal en gewoonten - maar juist die drie factoren speelden een prominente rol in de manier waarop het Gouvernement in de negentiende eeuw Nederlandsch-Indië had ingericht: er waren 'Europeanen', er waren 'Vreemde Oosterlingen', en er waren 'Inlanders'. Ingedeeld naar ras kregen die drie groepen een verschillende behandeling, in de rechtspraak, in het economische leven, in het onderwijs, in het bestuur, in de publieke opinie. Er waren drie groepen voor wie, bij wijze van spreken, drie werelden werden geconstrueerd waarin een eigen vorm van waarheid bestond - en de Waarheid dachten de Europeanen in bezit te hebben.

Er verschenen steeds meer 'inlanders' en 'vreemde oosterlingen' die die vreemde meesters wilden volgen in hun zoektocht naar kennis, begrip en Waarheid. Ook zij wilden kunnen lezen en schrijven, maar zij deden dat bij voorkeur in de taal die de *Belanda* nog minder goed beheersten dan zichzelf: Maleis - daarin kon een vorm van gelijkwaardigheid en solidariteit worden nagestreefd die het Nederlands, het privilege van de leidende groepering, hun niet bood. De deur naar de *Belanda* met al hun kennis bleef echter op een kier. Waren alle bewoners van Indië niet veroordeeld tot elkaar? Moesten ze niet gezamenlijk proberen samen te leven in welvaart en geluk? Was een begrip als menselijkheid niet belangrijker dan ras, overeenkomstig de Waarheid van de Europeanen zelf? En waarom werd maar aan zo weinig kinderen der aarde de toegang tot de Waarheid vergund? Slechts een klein aantal Europeanen had enige belangstelling voor het soort vragen dat de inlanders zich stelden; de ethici werden ze genoemd, of de liberalen. Het was een relatief kleine groep, vooral actief in onderwijs en bestuur; de meeste blanken in de kolonie bekeken hen met wantrouwen en irritatie.

De Europeanen in Indië opereerden in het begin van de twintigste eeuw vanuit een raciaal getint denkraam waarin het blanke ras superieur was aan 'de anderen' - en die houding kon bij de drie partijen slecht tot de nodige ergernis leiden. Geen wonder dat in de Nederlandstalige literatuur inlanders doorgaans niet meer dan kleurig behang vormen. Geen wonder dat de helden in de Chinees-Maleise literatuur doorgaans Chinezen zijn die lange gesprekken houden over de betekenis van China en Chinezendom. Geen wonder ook dat er in het Maleis voortdurend verhalen werden gepubliceerd waarin Europeanen ofwel gewoon

doodgaan ofwel worden vermoord. Het is een periode van verbittering waarin ook de geletterden steeds verder uit elkaar dreven. De Nederlanders of Europeanen trokken zich steeds meer op zichzelf terug, maar werden juist daardoor steeds beduchter voor de mogelijkheid dat hun positie zou worden ondergraven. De inlanders werden steeds luidruchtiger en bozer - en hun uitspraken over gelijkwaardigheid, rechtvaardigheid en menselijkheid werden al gauw als onbeschoft en onbehoorlijk opgevat, te meer omdat ze zich van Nederlandse woorden (en gedachten) bedienden bij de creatie van een nieuwe wereld waarin voor de Europeanen steeds minder plaats was. Gemopper over verwaarlozing steeg op onder de Chinezen. Moedwil en misverstand alom. Maar alle nieuwe woorden en gedachten ten spijt, het was nog ondenkbaar dat Indië ooit los van Holland zou zijn, het was nog onvoorstelbaar dat er geen Europeanen meer in Indië zouden wonen.

Enkele tientallen zijn er geweest die zich opwierpen als woordvoerders van de plaatselijke bevolking, of in engere zin: van de groeiende groep geletterden die naar school waren geweest, een betrekking zochten in bestuur en bedrijfsleven, en maar al te vaak vernederend werden behandeld. De meesten van die tientallen zijn later vergeten en hun stemmen zijn uitgewist, zowel door de slecht luisterende Nederlanders als door de Indonesische nationalisten die, in de schaduw van hun Europese meesters, hen later al te gemakkelijk aan de kant schoven als onbeduidende en verwarde voorlopers. Het waren stemmen die opriepen tot verzet, vergaderingen en beweging. Ze schreven verhalen over corruptie, uitbuiting en armoede. Maar hun woorden zijn grotendeels verklonken en verloren.

In de afgelopen twintig jaar is van die tientallen enkelingen een naam in het bijzonder naar voren geschoven: Tirta Adisoerjo, afkomstig uit een regentenfamilie in Oost Java, Europees opgeleid, met een goede kennis van het Nederlands. Hij was de eerste 'inlandse' journalist, de eerste 'inlandse' redacteur, de eerste samenballing van de onlustgevoelens die de 'kinderen der aarde' in het eerste decennium van de twintigste eeuw jegens de Europeanen voelden. Tirta Adisoerjo lijkt nog een zeker geloof te hebben gehad in een samenleving waarin voor iedereen rechtvaardigheid zou bestaan - en dat geloof gaf hem de moed, de woede en de arrogantie om misstanden in het land van Java aan te kaak te stellen. Hij bleek ook de energie en de ondernemingslust te hebben die nodig waren om zelf periodieken en verenigingen op te zetten, met hulp van inlands kapitaal. In zijn Maleisistische verhalen en artikelen had hij het uiteraard vooral gemunt op

bestuursambtenaren, Europeanen zowel als inlandse. Met name in zijn blad *Medan Prijaji* ('Stem voor alle vorsten, nobel van afkomst en gedachten, edelen en kooplieden, kinderen der aarde en officieren, en andere geregeerde kooplieden die gelijkgesteld zijn met kinderen der aarde, in geheel Nederlandsch Indië') probeerde hij medestanders te vinden die evenzo gehoord wilden worden in de discussies over bestuur en samenleving. Een krant kon druk zetten, zo begreep Tirta. Het gedrukte woord kon lezers onrustig maken, aan het denken zetten. Een krant, zelfs een met een kleine oplage - zijn *Medan Prijaji* had in zijn glorie-tijd een oplage van 2000 - kon de publieke opinie, in Nederlandsch-Indië beperkt van omvang, beïnvloeden. Een krant kon ondernemers slapeloze nachten bezorgen, gezagsdragers dwingen om beleidsveranderingen te overwegen in naam van rechtvaardigheid en gedeelde welvaart. En zijn eigen ervaring leerde hem dat een krant ook ongeletterden kon bereiken.

In Multatuli's tijd waren er nog niet zo veel kranten; de pers schrok nog een beetje terug voor haar taak als hoedster van de publieke opinie en durfde bovendien nog niet zo goed onrecht aan de kaak te stellen. Tegenwoordig echter is haar invloed sterk toegenomen. Iedereen is nu overtuigd van het nut van de krant en het is dan ook niet zo verwonderlijk dat de mensen vanaf het moment dat ik hier als banneling aankwam, onafgebroken met hun klachten bij mij zijn gekomen. (Pramoedya 1988a:226)

Tirta Adisoerjo schreef deze (Maleistalige) regels tijdens een periode van verbanning in Zuid Sumatra: natuurlijk was hij in botsing gekomen met het Gouvernement - en zijn rol was na een jaar of tien uitgespeeld toen het Gouvernement hem naar een klein eiland in Oost Indonesië verbande. Hij mag dan niet de enige of de eerste moderne schrijver in het Maleis zijn geweest, in terugblik was hij wel de belangrijkste uit die eerste periode van de 'inlandse' pers. Bij zijn krant in Bandung had hij twee leerling-journalisten in dienst die de fakkel zouden overnemen: Soewardi Soerjadiningrat (de latere Ki Hadjar Dewantoro) en Mas Marco Kartodikromo.

Soewardi kreeg vooral bekendheid door zijn artikel 'Als ik eens Nederlander was', geschreven in 1913 naar aanleiding van de feestelijke herdenking van de bevrijding van Nederland van het Franse juk, honderd jaar te voren. Hoe kon het Gouvernement zo'n herdenking bedenken? En hoe kon het verwachten dat de inlanders vrolijk aan de festiviteiten zouden meedoen? 'Neen, voorwaar, als ik Nederlander was, ik zou nimmer zulk jubileum vieren hier in een door ons

overheerscht land. Eerst dat geknechte volk zijn vrijheid geven, dan pas onze eigen vrijheid herdenken', luidt de laatste zin van Soewardi's artikel, en dat is duidelijk genoeg. Het is een prachtig gecomponeerd stuk waarin er vooral voor gepleit wordt om de kinderen der aarde als gelijken van de Europeanen te beschouwen. Soewardi had het in het Nederlands geschreven zodat alle bestuurderen er kennis van konden nemen. Het joeg hen de stuipen op het lijf. Hoe waagde een inlander het te fantaseren dat hij een blanke Europeaan was? Wat verbeeldde zo'n inlander zich wel? Het werd nog erger: het artikel werd in een Maleise vertaling als pamflet in een oplage van 1500 exemplaren verspreid. Toen hield zelfs de welwillendheid van de ethici op. Dit was opruiing. Dit was haat zaaien.

Soewardi was lid van de Indische Partij die, opgericht door E.F.E. Douwes Dekker, de onafhankelijkheid van Indië hoog in het vaandel had en de enige politieke beweging is gebleven waarin getracht werd Europeanen en kinderen der aarde bijeen te brengen. Samen met zijn medestanders Tjipto Mangoenkoesomo en Douwes Dekker werd hij in 1913 naar Nederland verbannen. Daar volgde Soewardi niet alleen een onderwijzersopleiding op kosten van het Gouvernement maar liet hij zich ook nadrukkelijk horen op bijeenkomsten en vergaderingen waar de situatie en de toekomst van Indië besproken werden. Die discussies waren vaak emotioneel en fel: grote gebeurtenissen vonden er plaats in Indië, de economische situatie verslechterde met name als gevolg van het uitbreken van de oorlog - en nog altijd bestond er enige hoop dat het moederland maatregelen zou nemen die de raciale harmonie en de welvaart in de kolonie als geheel zouden bevorderen.

Van de welwillendheid van het Gouvernement bleef weinig meer over toen de bitterheid onder de Maleistalige schrijvers zich doorzette. Ze begonnen de confrontatie te zoeken. Hun werk werd provocerder van toon. Echo's van begrippen als 'vrijheid', 'gelijkheid' en 'broederschap' galmden steeds vaker op uit inlandse periodieken. Steeds weer nieuwe woorden werden uitgetoetst, en ze kregen een steeds verschuivende betekenis, een proces dat het Gouvernement met groeiende verwarring aanzag, daarbij de andere kant van de medaille, de schier eindeloze scheldkannonades in Europese periodieken, grotendeels negerend.

Niet lang na de verbanning van 'het driemanschap' (de Indische Partij werd meteen ook maar aan banden gelegd) liet Sneevliet in Nederlandsch Indië van

zich horen. Hij was de ideologische leider van de Indische Sociaal-Democratische Vereeniging, de ISDV, een kleine groep van Europese socialisten die, net als Douwes Dekker voor hen, aansluiting zocht bij inlanders; hun ideeën waren duidelijker en explicieter, en met hun provocerende optreden slaagden zij er beter dan hun voorgangers in zich een rol toe te eigenen in publieke (en besloten) discussies die het Gouvernement, opgehitst door de Europese bevolkingsgroep, wanhopig probeerde onder controle te houden. Zij slaagden er ook beter in om woorden van beweging in daadwerkelijke beweging om te zetten. Er bestond een groeiende onrust in het land van Java, zowel onder de boeren als onder de arbeiders, en de crisis in de economie kon die onrust slechts bevorderen. Batavia was niet ten onrechte bevreesd dat verbale onrust een meer concrete vorm zou krijgen door toedoen van Sneevliet en de zijnen. Acties. Protest-bijeenkomsten. Stakingen.

In 1914 werd door het Gouvernement een aantal regels ingevoerd die onder de naam 'haatzaai artikelen' bekend zijn geworden: iedereen kon worden aangepakt die 'door woorden of door teekens of vertooningen of op andere wijze gevoelens van vijandschap, haat of minachting' opwekt of bevordert 'jegens de Regeering van Nederland of van Nederlandsch-Indië', danwel 'tussen verschillende groepen van Nederlandsche onderdanen of van ingezetenen van Nederlandsch-Indië'. Maar hoe is te bewijzen dat iemand haat zaait? Het aan de kaak stellen van de wandaden van 'inlandse' en Hollandse overheidsdienaren diende er niet onder vallen, vond Batavia aanvankelijk, maar daar dacht de bestuurders in de regio anders over. Kritiek door de inlanders kon hun gezag immers aantasten! Scheldkannonades mochten niet worden getolereerd. Beschuldigingen en kritiek evenmin. En beledigingen al helemaal niet, zo lijkt het. Formeel konden met de haatzaai artikelen alle schrijvers worden getroffen, in de praktijk werden ze vooral gebruikt om inlandse journalisten te intimideren terwijl de Europeanen bijna alle vrijheid hielden om de inlanders naar believen te beledigen.

Het was Tirto Adisoerjo te doen geweest om het Gouvernement onder druk te zetten. Hij ontdekte dat zijn journalistieke werk een aanzet vormde tot discussies over de samenleving, over politiek, over rechtvaardigheid, ook in kringen van Europeanen. Hij probeerde de kinderen der aarde te tonen dat er over misstanden geschreven kon worden en dat het Gouvernement in het nauw kon worden gebracht. Zo schreef hij al in 1910 in bewoordingen die model zouden hebben kunnen staan voor de haatzaai artikelen:

Honderden jaren lang hebben de kinderen der aarde eraan meegewerkt dat Holland zich nu een 'koloniale mogendheid' mag noemen. Daarom behoort het Gouvernement zich nu ook om de kinderen der aarde te bekommeren en aandacht te schenken aan hun jammerklachten, zonder daarbij de andere bevolkingsgroepen die ook tot Indië's ingezetenen behoren, te kort te doen. (Pramoedya 1988a:210)

Maar het Gouvernement bekommerde zich nauwelijks om de inlanders. En de kinderen der aarde werd duidelijk dat ze behoedzaam moesten optreden als ze onderling met elkaar discussieerden over aan Europa ontleende begrippen en ideeën. Geleidelijk aan werden er in Maleistalige kranten steeds vaker vraagtekens gezet achter de aanwezigheid van al die Belanda in Indië die hun macht en gezag mede baseerden op hun vermogen nauw samen te werken met elementen uit de inheemse samenleving in naam van rust en orde.

Haat zaaien deden inlandse journalisten zoals Soewardi Soerjaningrat en Marco Kartodikromo eigenlijk niet. Het was veeleer een vorm van treiteren en provoceren. Hoe ver konden ze gaan in het belachelijk maken van het Gouvernement en zijn vertegenwoordigers? Hoe ver moesten ze gaan om zelf martelaar en held te worden? De grenzen waren onduidelijk, ze werden steeds weer verlegd - en de kracht van repressieve censuur en exorbitante rechten is nu eenmaal altijd gelegen in de omstandigheid dat schrijvers en journalisten nooit weten wanneer het Gouvernement besluit to ingrijpen. En nog altijd bestond er een lichte hoop dat het Gouvernement toch nog zou luisteren.

Mas Marco Kartodikromo, geboren in Oost Java rond 1890, was in 1911 naar Bandung gekomen om bij de *Medan Prijaji* van Tirto Adisoerjo als leerling-journalist werkzaam te zijn; toen diens onderneming verbrijzeld werd, trok hij naar Solo op Midden Java, een ander centrum van beweging. Daar werkte hij voor plaatselijke bladen, en richtte hij in 1914 de Inlandsche Journalisten Bond (IJB) op, die spoedig versterkt werd door andere prominente 'onruststokers' zoals Darnakoesoemo, Tjipto Mangoenkoesoemo en Sosrokoernio. Met financiële steun van plaatselijke batik-handelaren begon hij het tijdschrift *Doenia Bergerak* ('De wereld is in beweging').

Doenia Bergerak zou creatief gesproken het hoogtepunt van Marco's werk blijken te zijn: het leest als een aaneenschakeling van vergaderingen waarin voortdurend aanklachten en kritiek over het papier heen en weer vlogen. Als hoofdredacteur kon Marco het bovendien niet laten de schrijvers te onderbreken met losse op- en

aanmerkingen en hen te prijzen in zijn eigen bijdragen. Voortdurend was hij zichtbaar in zijn blad, of beter nog: hoorbaar. Fragmentarisch, provocerend, woorden producerend die steeds weer kleine kiezeltjes in de Gouvernementsmachine gooiden. 'Een schreeuwer en een zwetser' noemde de Nederlandstalige pers hem. "Bekrompendenkend". 'Wartaal schrijvend'. 'Van een brute onbeschaamdheid'. 'Een individu dat dom en in den blinde weg tegen het gezag ophitst'. Zijn grote volger in die dagen, Rinkes, de Adviseur voor Inlandse Zaken, omschreef hem in 1915 als een 'slechts matig ontwikkelde jonge man (plm. 23 jaar), klaarblijkelijk echter met goede gemakkelijker van schrijven, welke nochtans grootendeels in vaardigheid van schelden en polemiseren is ontaard' (Wall 1967:298). Marco wilde gehoord worden, gedreven door een vreemde mengeling van arrogantie, woede en ijdelheid. Hij wilde een martelaar zijn. Hij wilde opvallen, shockeren. Liep in Westerse kleding als een dandy door Solo, op luide toon orerend tegen iedereen die wilde luisteren. Een treiteraar met vele maskers, en in de ogen van de Adviseur voor Inlandse Zaken een gevaarlijke haatzaaier. 'Zijn artikelen moeten een verderfelijke invloed op den geest der bevolking uitoefenen', schreef Rinkes (Wall 1967:379) die door Marco al in het eerste het beste nummer van *Doenia Bergerak* op snerende toon was neergezet: 'Zijne Excellentie Dr. Rinkes 1. begrijpt beter dan ieder ander wat goed en slechts is voor ons, kinderen der aarde, 2. houdt meer dan ieder ander van ons, kinderen der aarde, 3. heeft een betere kennis van alles dan wij, kinderen der aarde (-) maar heeft Zijne Excellentie Dr. Rinkes wel eens met eigen ogen een kleine man in geluk en vrede zien leven?'



Ills.: www.warungarsip.co

In diezelfde creatieve periode publiceerde Marco een van de meest bizarre

romans ooit in het Maleis geschreven, *Mata Gelap* ('Duistere Ogen') getiteld. De roman was bestemd voor volwassenen, zo liet hij de lezers van *Doenia Bergerak* bij voorbaat in een advertentie weten, en dat mag geen wonder heten. *Mata Gelap* is een opwindend verhaal over de vrolijke avonturen van een dame, Retna Permata, die als njai haar leven op Java deelt met een Hollander; als haar toean naar Holland terugkeert, zoekt zij troost bij de Javaanse klerk Soebriga, met wie zij vervolgens door Java trekt en de liefde bedrijft. De reis wordt tot een driehoeksverhouding als Retna Permata's zuster een al even vurige relatie met Soebriga begint. Helaas zullen we nooit weten hoe het met de dames afloopt: de roman verscheen in afleveringen en de latere delen zijn niet bewaard gebleven, zoals zo veel werk uit die tijd spoorloos is verdwenen. *Mata Gelap* is een voor die tijd ongewoon vrijmoedige roman, waarmee Marco niet alleen met allerlei nieuwe woorden de Maleise traditie wilde openbreken maar ook liet zien dat kinderen der aarde in het land van Java hetzelfde kunnen doen als Europeanen. Ook de 'inlander' Soebriga leest de krant, kijkt op zijn horloge, is gekleed in een colbert; 's morgens drinkt hij, net als Europeanen, met zijn njai een kopje koffie, hij gaat naar het zwembad, bedrijft de liefde, stapt in trein en taxi, en geniet, net als Europeanen, van de zegeningen van de moderne tijd zoals die in de grote steden Semarang en Soerbaja in principe voor iedereen waren te vinden. *Mata Gelap* wasemt nog steeds een aanstekelijke verwarring uit, niet alleen omdat de gebeurtenissen elkaar in zo'n rap tempo opvolgen maar ook omdat Marco laat zien hoe speels Maleis kan zijn: Nederlands, Maleis en Javaans buitelen over en door elkaar. De vrijheid in optima forma - en Mas Marco lijkt er evenveel plezier aan te hebben beleefd als zijn lezers.

Marco Kartodikromo was hoorbaar en wild, maar kende zijn verantwoordelijkheden als redacteur en martelaar. Toen *Doenia Bergerak* een aantal artikelen publiceerde die voor het Gouvernement - of was het wellicht Zijne Excellentie Dr. Rinkes? - echt niet door beugel konden, weigerde hij de naam van de schrijvers te openbaren (misschien was hij het zelf wel: net als zijn kameraden gebruikte hij allerlei pseudoniemen) en hij werd tot negen maanden gevangenisstraf veroordeeld. Natuurlijk ging hij onder luid misbaar in hoger beroep tegen die straf en hij wist zich gesteund door Sneevliet die met zijn medestanders een protestvergadering belegde waar de veroordeling van Marco werd veroordeeld, de haatzaai artikelen werden gehekeld, en de armoede op Java werd bekritiseerd. Nog meer kiezels in de machine: de 'zaak-Marco' trok de aandacht van zowel Maleistalige als Nederlandstalige kranten. Met name dankzij

de druk van Sneevliet en zijn kameraden werd het kind der aarde na drie maanden gevangenis vrijgelaten. Hij werd vervolgens in maart 1916 in de gelegenheid gesteld naar Nederland te vertrekken, formeel als correspondent van het blad *Pantjaran Warna*. In Den Haag zou hij zijn vriend Soewardi weer ontmoeten.

‘De Wereld is in Beweging’ was tot stilstand gekomen, maar de strijdbaarheid van Marco was niet gebroken. Op 28 september 1916 zit hij op de tribune in de Tweede Kamer in Den Haag met instemming te luisteren naar een lange redevoering van het socialistische kamerlid Mendels die zich uitspreekt tegen het voorstel van de Regering om in Indië een Koloniale Raad in te stellen. ‘Die Raad is niet een vertegenwoordiger van het volk’, schrijft de banneling enige dagen later, in het Maleis, ‘maar kan slechts de vertegenwoordiger van het Gouvernement zijn omdat het merendeel van de leden gouvernementsambtenaren zal zijn. Zolang wij, kinderen van Indië, geen onafhankelijke vertegenwoordigers krijgen, zal er slechts met ons gesold worden. *Oh, kasian bangsakoe!* Ach, mijn arme volk!’

Op 29 september worden de beraadslagingen voortgezet en opnieuw zit hij op de tribune, opnieuw samen met zijn vriend Soewardi Soerjaningrat die inmiddels Troelstra, de leider van de socialisten, heeft gesproken. Ook Troelstra spreekt zich uit tegen de instelling van de Koloniale Raad. Het voorstel wordt echter toch aangenomen. Die Koloniale Raad - ze zou de naam van Volksraad krijgen - was helemaal niets: ‘Zolang die voor het merendeel uit niet-onafhankelijke leden (d.w.z. gouvernementsambtenaren) bestaat, ofwel uit mensen die in het geheel niet denken aan de ellende van het volk, zal de Volksraad niets dan een naam zijn; het lot van kang Kromo, de Gewone Man, van wie er miljoenen in ellende leven, wordt er niet door veranderd en wordt er niet prettiger of aangenamer door’.

Het moeten gedenkwaardige dagen voor Mas Marco Kartodikromo zijn geweest. Hij zag de Tweede Kamer in actie, en kwam buiten de vergaderzaal terecht in een demonstratie van ‘vrouwen die met rode sjerpen en borden zijn getooid waarop geschreven staat: Vrouwenkiesrecht!’ En bovendien kwam hij op beide dagen Rinkes tegen, de man die hem op Java namens het Gouvernement een aantal jaren zo nauwlettend had gevolgd. Ze zaten tijdens de beraadslagingen in de Kamer naast elkaar op de tribune, dr. Rinkes en Marco, en ze gebruikten met Soewardi de lunch in Cafe Riche. ‘Het zal u niet verbazen, geachte lezers, dat onze gesprek moeizaam verliep, zonder enige eensgezindheid omdat wij tweeën aan de kant van het volk staan, en dr. Rinkes aan de kant van het Gouvernement.’

Mas Marco bracht rapport uit van zijn ervaringen in het Parlement in een vlugschrift, *Boekoe Sebaran jang pertama*; hij had aan zijn verslag een aantal korte artikelen toegevoegd waarin hij onrecht en willekeur in Indië aan de kaak stelde en suggereerde dat Japan misschien de inlanders te hulp zou snellen. 'Onthoud goed! Zolang wij kinderen van Indië geen gelijkheid krijgen zullen opstanden niet uitblijven, en misschien zullen die zelfs steeds groter worden omdat wij kinderen van Indië niet tevreden zijn met onrechtvaardige zaken!' Rinkes moet opnieuw de wenkbrauwen hebben gefronst.

Het is bij dat eerste vlugschrift gebleven. Mas Marco, woonachtig op de Copernicusstraat 17 te Den Haag, gaf het uit bij zijn eigen uitgevershuis, de Javaansche Brochurenhandel Tri Moerti, dat ook een aantal verhalen van hem publiceerde. 'Een waardevol meisje' (*Seorang gadis jang berharga*), bij voorbeeld, en 'In gevangenis en oceaan' (*Didalam pendjara dan laoetan*). Zijn verlangen naar Java wordt hem al spoedig te machtig - en binnen zes maanden keert hij terug naar Batavia: de opwindende ontwikkelingen in Indië - arbeidsonrust, stakingen, agitatie, de discussies of Indië een eigen leger moest hebben - deden hem besluiten terug te keren. In zijn gedicht 'Uit Holland' (*Dari negri Belanda*) dichtte hij in het Maleis: 'Nee! Nee! Ik moest vertrekken, terug naar Java, onmiddellijk, en als het nodig is heb ik de moed en de vastbeslotenheid om die verraders aan te vallen!' (Mas Marco 1918:34)

Terug op Java ging Marco inderdaad onmiddellijk weer in de aanval. Hij publiceerde een aantal artikelen in *Pantjaran Warna* waarin hij gelijkstelling van de kinderen der aarde met de Europeanen eiste. 'Regering! Wij vragen gelijkstelling! Wij kinderen der aarde zijn ontstemd. Willig ons verzoek in en voorkom een algemeene opstand in Indië, ons vaderland'. En binnen de kortste keren werd hij opnieuw gearresteerd op beschuldiging van haatzaai en tot een jaar gevangenisstaf veroordeeld. Die moest hij ook daadwerkelijk uitzitten, dat wil zeggen tot februari 1918: 'Het Gouvernement kan het optreden van halfwasch mensen niet langer tolereren', werd er in de *Indische Gids* over hem geschreven; 'vlegelachtig optreden tegen het gezag in van oordeelloos Domela Nieuwenhuis en Multatuli napapagaaiende intellectuelen moet gestraft, juist om der rechtvaardigheid en der waarheid willen'.

Zijn in Den Haag gepubliceerde vlugschrift werd verboden, maar in een artikel dat hij later in zijn eigen blad *Sinar Djawa* publiceerde, suggereerde Marco achteraf dat hij om een dergelijk verbod eigenlijk alleen maar had kunnen lachen:

Het werd verboden door de Regering. Maar kunnen de mensen het dus niet meer lezen? Juist des te meer! Iedereen die dat boek ontvangt, zal immers niet nalaten een afschrift te maken en hij zal dat verspreiden zodat andere kameraden er ook kennis van kunnen nemen. Zo gaat het met boeken waarvan het Gouvernement de verspreiding wil verhinderen. Helaas zal een dergelijke taktiek van het Gouvernement de harten van de kinderen van Indië slechts wakker schudden.

Zijn tijd in de gevangenis heeft Marco naar eigen zeggen vooral gebruikt om ascese te bedrijven. Hij schrijft artikelen en een roman, *Student Hidjo* ('Student Groen'), en hij leest allerlei boeken, van Marx tot Multatuli, van Verne tot Veth. Na zijn vrijlating vestigt hij zich in Semarang, bolwerk van radicalisme en activisme, waar hij samen met zijn kameraad Semaoen, leerling van Sneevliet, journalist, vakbondsman en activist tegelijk, een krant dirigeert, *Sinar Djawa*, later *Sinar Hindia*. Daarin ook verschijnt *Student Hidjo* als feuilleton alvorens het als boek in Semarang wordt gepubliceerd. Het is een mild verhaal waarin de schrijver nadrukkelijk de mogelijkheid openlaat dat Hollanders en de kinderen der aarde vredig samen zullen leven in het land van Java, zij het dat Javanen met Javanen huwen en Hollanders met Hollanders. En bovendien: een Javaan kan het best leuk hebben in Holland, net zo leuk als een Hollander in het land van Java.

Die mildheid is bedrieglijk, of wellicht zelfs ironisch. Student Groen, zoon van een rijke handelaar in Solo, verloofd met Dame Blauw, gaat voor studie naar Holland, begint in Den Haag een relatie met het Hollandse meisje Betje maar besluit, na een korte tijd van ascese in Amsterdam, terug te keren naar Java. Daar huwt hij met Dame Paars die door de Hollandse bestuursambtenaar Walter tevergeefs het hof is gemaakt terwijl Dame Blauw met de Javaan Wardojo en Walter met Betje trouwt - en in het laatste hoofdstuk wonen ze allen vredig tezamen in het land 'Hier ver vandaan'. Dat is romantiek van de bovenste plank. Die romantische avonturen zitten echter ingeklemd tussen allerlei scenes, gesprekken en vlugschriften waarin het ware leven in Indië en Holland wordt beschreven. Een vrolijke bijeenkomst in Solo van de Islamitische vereniging *Sarekat Islam*, bij voorbeeld, waar Marco zelf moet hebben rondgelopen. De voorstelling van de opera Faust en de show van Lili Green, beide in Den Haag, waar Student Groen in stomme verbazing naar zit te kijken. Het Maleistalige pamflet over de toestand in Indië waarover de Nederlandse bestuursambtenaar Walter tijdens zijn terugreis naar Holland een twistgesprek heeft met de militair Djepris ('hoe sneller Hollanders en inlanders elkaar leren kennen en begrijpen, hoe beter het is voor

Indië en Holland'). Kortom, er zit genoeg politiek in zijn roman om haar, net als in *Mata Gelap*, opvallend te doen zijn. Zijne Excellentie Dr. Rinkes moet ervan gegruwd hebben - en het zal hem gesterkt hebben in zijn plannen om een uitgevershuis op te zetten waar ten behoeve van de kinderen der aarde goede en passende literatuur zou worden uitgegeven.

Zijn artikelen voor *Sinar Hindia* tonen dat Marco's opinies waren verhard en dat hij zijn creativiteit niet verloren had. Hij lijkt in de gevangenis vooral Marx goed te hebben gelezen, en de lessen van zijn vriend Sneevliet goed te hebben doordacht.

Misschien is het niet zo slecht als wij journalisten onze broeders die gouvernements-ambtenaren zijn, waarschuwen dat zij bij de uitoefening van hun werk het principe van menselijkheid dienen te hanteren. En met menselijkheid bedoel ik: begrip voor de ellende van ons, kinderen der aarde, mensen die nu vertrapt en uitgeperst worden.

Onthoud goed! Het Gouvernement is een vereniging van kooplieden, dat wil zeggen van mensen die winst zoeken. - en die winst krijgen ze van ons, kinderen der aarde. Omdat ze ons, Indiërs, gebruiken om winst te maken, blijven wij mager en droog, omdat ons bloed wordt opgeslurpt en ons vlees wordt opgegeten door die woestelingen. Onthoud goed: als wij mager en droog zijn, kunnen onze kinderen en kleinkinderen niet vet worden. En wat is de reden? Niets anders dan het Kapitalisme! Basta!

De tijden veranderden in het land van Java. Niet langer de mannen van het woord brachten beweging te weeg maar veeleer de mannen van de actie en de daad. Marco had problemen om in die ontwikkeling mee te gaan, en in wezen was hij zijn prominentie aan het verliezen: hij was een spreker uit een andere tijd die moeite had zich aan te passen aan de nieuwe eisen die stakingen en demonstraties stelden. Hij was de man van de artikelen en de toespraken, van het woord en van de stem, en niet de man van de actie, niet van de daad en de organisatie. Zijn kameraden lijken dat ook te hebben beseft: hij wordt belast met de uitgave van een tijdschrift voor bosarbeiders, *Soero Tantomo*, schrijft artikelen voor allerlei andere bladen, houdt redevoeringen, zwerft rond op Midden Java, en schrijft gedichten en verhalen.

Als Marco in 1919 wordt benoemd tot commisaris voor journalistieke zaken van de radicale *Sarekat Islam* wordt hij lichtelijk onzichtbaar. Het is alsof hij de weg kwijt is en moedwillig zijn arrestatie zoekt door artikelen te schrijven die niet

door de beugel kunnen. Begin 1920 staat hij opnieuw terecht, nu voor een gedicht (*Sjairnja Sentot*) en voor een artikel dat hij, nota bene, in 1914 over de corruptie van Javaanse regenten schreef. Als hij na zes maanden gevangenschap weer in het openbaar verschijnt, neemt hij stelling tegen de communisten die het Islamitische karakter van de *Sarekat Islam* willen vernietigen, en schrijft verder aan zijn oeuvre. Aan Matahariah bijvoorbeeld, een als feuilleton in *Sinar Hindia* gepubliceerd verhaal over de spionne Matahari waarin hij zijn verbale acrobatiek nog

een keer ten volle ontplooit en Maleis, Javaans en Nederlands opnieuw over elkaar heen laat buitelen in de politiek geladen gesprekken die Matahari in Holland heeft met haar Javaanse minnaar, Soemoro.

Als de partijdiscipline binnen de *Sarekat Islam* wordt aangetrokken, besluit hij uit de beweging te treden en zich terug te trekken, als een echte wijze. Hij begint aan een boek over de geschiedenis van Java en concentreert zich op zijn werk voor het blad *Pemimpin*. Dat laatste bezorgt hem een nieuwe arrestatie - de autoriteiten blijven hem nauwlettend volgen - en in december 1921 wordt hij opnieuw veroordeeld, nu tot twee jaar gevangenisstraf. Het gist in het land van Java.

In 1924 wordt Marco, weer in vrijheid, officieel lid van de PKI, de Communistische Partij. Zijn verbittering en verwarring nemen toe - en hij begint een eigen blad *Hidoep* ('Leven'), een soort laatste stuiptrekking van de beweging die hij tien jaar eerder had helpen oproepen: 'waar leven is, is ook beweging, iedere beweging kan slechts tot opofferingen leiden en iedere opoffering brengt iets goeds (-) de reden dat ik deze krant 'Leven' heb genoemd is omdat zij die weten dat ze leven hun vastberadenheid om te bewegen kunnen concentreren en zo het ware leven, glorieus en heilig, een vervulling kunnen geven. Als mensen hebben wij bepaalde plichten te vervullen en wij moeten zonder te wanhopen trachten die plichten te vervullen en onze menselijkheid hoog houden'. Het klinkt filosofisch en beschouwend. Vilein en vrolijkheid zijn verdwenen.

De onrust op Java neemt toe, en Marco blijkt bereid als leider van de PKI op te willen treden in Solo, de plaats die hij als geen ander kent. Overeenkomstig de richtlijnen van de Partij belegt hij bijeenkomsten en demonstraties waar hij begeesterde toespraken houdt over onrecht, uitbuiting en kapitalisme. De gehoorzaamheid aan de PKI-leiding zal hem moeite hebben gekost. Er werd nu over *kemerdekaan* ('onafhankelijkheid'), *Indonesia* en *nationalisme* gepraat,

termen die een jaar of tien tevoren nog onuitspreekbaar waren: het Maleis had zich ontwikkeld tot een taal met een duidelijke wereld. Het speelse gezag van individuele stemmen was nu het strakke gezag van partij-programma's geworden, en het Gouvernement tastte in het duister hoe het de onrust onder controle kon houden zonder zijn toevlucht te nemen tot arrestaties, huiszoekingen en intimidaties. Marco liet zich niet intimideren; terwijl zijn naaste kameraden ondergronds gingen of in de gevangenis verdwenen, bleef hij schrijven en praten ten einde de idee van saamhorigheid te versterken en de communicatie met het snel desintegrerende PKI centrale leiderschap open te houden.

Dat ging dus mis. In november 1926 breken er op verschillende plaatsen op Java en in 1927 op Sumatra onlusten uit, niet goed gecoördineerd, slecht voorbereid, en gedoemd te mislukken. Alles tezamen worden er tijdens en na de onlusten 13.000 mensen gearresteerd; tegen de vijfduizend van hen krijgen langere of kortere gevangenisstraffen, ongeveer 7000 mensen worden na verhoor weer vrijgelaten, 1300 worden er naar Boven-Digoel verbannen. De gebeurtenissen in Solo waren minder ingrijpend dan elders: hier werden ruim 400 mensen gevangen gezet na een proces, en 83 werden er naar Digoel gestuurd. Mas Marco Kartodikromo was natuurlijk een van hen.

In Boven-Digoel blijft hij een van de onverzoenlijken; hij weigert zich in te laten met Nederlandse lijmpogingen, en sterft in 1932 aan de malaria. Hij had krachten helpen oproepen die hem vervolgens verslonden, hoe zeer hij ook probeerde ze te volgen, hoe zeer hij ook tegenspartelde. En terwijl Mas Marco Kartodikromo in een uithoek van de archipel aan de malaria ten gronde ging, ontwikkelden Soekarno en de zijnen in het land van Java een nationalisme waarin voor bewegers als Marco geen plaats meer was. Hij verdween uit de gesprekken, uit de rapporten, uit de geschiedenis.

De onlusten van 1926-1927 werden in de officiële lezing als een communistische opstand aangeduid, en dat lijkt zeer kort door de bocht om een aantal uitbarstingen van onvrede te benoemen. Hoe het ook zij, er is een zwarte bladzijde in de geschiedenis van Nederlandsch Indië van gemaakt, en zwarte bladzijden pleegt men snel over te slaan. De opkomst van de beweging, verwoord door journalisten als Tirto Adisoerjo, Douwes Dekker, en Mas Marco Kartodikromo, vorm gegeven door activisten als Sneevliet en Semaoen, en verder uitgebouwd door partijmensen als Darsono, Tjokroaminoto en Tan Malakka diende te worden vergeten - en daarin zijn de Nederlanders zeer goed geslaagd.

Nog voordat ze zelf het slachtoffer werden van vergeetachtigheid en in het onafhankelijke Indonesia van Soekarno tot twee-dimensionale onderdrukkers werden gemaakt, was 'de beweging' als 'radicaal nationalistisch' of 'communistisch' in het vergeetboekje weggezet. Het journalistieke en literaire werk van Tirta en Marco, en van de mensen rondom hen, werd in de geschiedenisboeken van Indonesië in de Suharto periode niet meer vermeld, hun werk was zelfs in bibliotheken zelden te vinden. Een collectief geheugenverlies, kortom.

Veertig jaar na de ondergang van Tirta Adisoerjo's *Medan Prijaji* en de verschijning van Marco's *Doenia Bergerak* raakte de Indonesische schrijver Pramoedya Ananta Toer juist door de wortels van het nationalisme geïntrigeerd. Pramoedya maakte zich zorgen over de verworvenheden van de Indonesische Revolutie. Het historisch bewustzijn, zo klaagde hij, was bij Indonesiërs uiterst gering, en het enthousiasme om de dromen van een rechtvaardige samenleving te verwezenlijken was verdampt. Verbitterd en verward vroeg Pramoedya zich af of een betere kennis van begin en oorsprong van het nationalisme niet een nieuwe stimulans kon vormen om de geest van de Revolutie op de rails te houden. Samen met geestverwanten zette hij een omvangrijk archiefonderzoek op, hij publiceerde artikelen over de beginperiode van de Maleisialige pers en begon aan een grote roman. In de razernij die over Indonesia trok na de militaire machtsgreep van 1965 werd al het materiaal dat hij had verzameld vernietigd; Pramoedya zelf verzeilde in een gevangenkamp op het eiland Buru, dat op vele manieren naar Boven-Digoel lijkt te zijn gemodelleerd.

Op Buru heeft Pramoedya, steunend op een herinnering die hij het geheugen van de natie waande, alsnog getracht zijn droom 'om ooit in zijn leven een grote roman te schrijven' te realiseren. Tirta Adisoerjo was zijn held; met hem kon hij zich identificeren: afkeer van Java, provocerende opstandigheid, obsessie met schrijven en publiceren, gevangenschap deelden zij. Het werd uiteindelijk een vierdelige reeks waarin leven en werk van Tirta Adisoerjo (1880-1918) alias Minke zijn ingebed in een historische beschrijving van Java aan het begin van de twintigste eeuw. Bij wijze van wetenschappelijke bijlage stelde Pramoedya bovendien een 'echte' biografie over Tirta samen, getiteld *Sang Pemula* ('De pionier').

De eerste drie delen van Pramoedya's *magnum opus* zijn gecomponeerd als een autobiografie van Tirta; ze geven een gedetailleerd beeld van de opkomst van

Minke alias Tirto als spraakmakende woordvoerder van de beweging. Het vierde deel heeft de vorm van een autobiografie van Pangemanann, een inlandse geheim agent die van het Gouvernement opdracht krijgt Minke uit te schakelen. Pangemanann kwijt zich naar behoren van zijn taak: Minke wordt geïsoleerd en vervolgens naar een klein eilandje afgevoerd; pas als hij vervolgens diens autobiografische geschriften leest, begrijpt de agent de beweegredenen van de man die hij moest isoleren. 'De schrijver is niet zo zeer een personificatie van Minke', zo oordeelt Pangemanann, 'als wel een intellectuele getuige van de gebeurtenissen van zijn tijd'.

Uiteraard wordt in Pramoedya's beschrijving van de opkomst en ondergang van Minke ook Mas Marco Kartodikromo ten tonele gevoerd. Marco's leertijd bij de *Medan Prijaji* in Bandoeng komt in het derde deel uitvoerig aan de orde. 'In de paar maanden dat de eenvoudige dorpsjongen bij onze krant werkte, had hij het vertrouwen in het Gouvernement totaal verloren, zijn verbittering groeide (-). Marco zou succes hebben, dat was zeker'. Na de verbanning van Minke alias Tirto richt de aandacht van het Gouvernement zich onder anderen op Marco die nauwlettend in de gaten wordt gehouden. 'In Solo duikt hij overal op, gewapend met zijn beperkte ervaring gebaseerd op de samenwerking met jou, Minke, en de paar zinnen Nederlands die hij onderweg heeft opgepikt', noteert geheim agent Pangemanann in zijn dagboek. 'Hij praat overal in stad en dorp met iedereen, over alles. Zijn grote kracht is zijn instinct voor rechtvaardigheid. Hij heeft kracht omdat hij zijn hele wezen in dienst stelt van de overwinning van de rechtvaardigheid. (-) Juist omdat die Europese invloed zich in hem zo verwarrend ontwikkelt, inlandse en Europese extremen naast elkaar, kan hij gevaarlijk worden voor het Gouvernement. Het wrede en woeste van het Oosten zou zich kunnen verenigen met het rationele van Europa - hij kan tot een angstaanjagende duivel worden. Hij spoort de mensen aan tot een nieuwe houding: bestrijdt alle rijken en alle ambtenaren, onverschillig van welke huidskleur! Hij zaait anarchie in het leven van de kolonie. (-) Hij is druk in de weer om een eigen machtscentrum op te bouwen in Solo, Semarang en Jogja, en als er niet snel weerwerk wordt geboden, zal zijn invloed in de komende jaren ongetwijfeld overslaan naar andere steden. Is dit een strijd om de macht, zoals inlanders die voeren? Even rustig nu, Marco. Niet te snel want het kost me behoorlijk wat tijd je in de gaten te houden'.

Ook de verwarring waaraan Marco na zijn terugkeer uit Holland ten prooi valt,

ontsnapt niet aan de aandacht van Pangemanann die, uit wanhoop over zijn onvermogen om te bevatten wat er werkelijk gaande is in het land van Java, uiteindelijk zijn koffers pakt en uit Indië vertrekt. Ook Marco begreep het vermoedelijk allemaal niet meer zo goed, maar hij, kind der aarde, was gedoemd te blijven. En toen in 1927 de beweging werd gesmoord en Marco verdween, begon het grote vergeten.

Vooraf dankzij de inspanningen van Pramoedya is Mas Marco Kartodikromo nu, net als zijn leermeester Tirta Adisoerjo, weer terug in de intellectuele belangstelling in Indonesië. Zijn belangrijkste roman, *Student Hidjo*, werd in 2000 in twee versies uitgegeven, en zelfs op het internet heeft hij zich met tientallen vindplaatsen een plek verworven. Zijn grilligheid en woede zijn nog altijd aanstekelijk - en die aanstekelijkheid is nog altijd moeilijk te definiëren. Het heeft te maken met zijn taalgebruik. Zijn martelaarschap. Zijn onverzoenlijkheid. Zijn geloof in de mens. En zijn roep om rechtvaardigheid. Zelfs stoplappen hebben nu eenmaal altijd een kern van Waarheid, ook als ze worden uitgetoet in een vreemde taal.

Bibliografie

Glissenaar, Frans, D.D., *Het leven van E.F.E. Douwes Dekker*, Hilversum, Verloren, 1999.

Marco Kartodikromo, *Boekoe Sebaran Jang Pertama*, Den Haag, Trimoerti, 1917.

Student Hidjo, Semarang, Masman & Stroink, 1918.

Maters, Mirjam, - *Van Zachte Wenk tot Harde Hand - Persvrijheid in Nederlands-Indië, 1906-1942*, Hilversum, Verloren, 1998.

Pramoedya Ananta Toer, *Voetsporen* (vert. Henk Maier), Houten, Wereldvenster, 1986.

Het Glazen Huis (vert. Henk Maier), Houten, Wereldvenster, 1988.

De Pionier - Biografie van Tirta Adisoerjo (vert. Marianne Termorshuizen), Amsterdam, Manus Amici/NOVIB, 1988.

Shiraishi, Takashi, *An Age in Motion. Popular Radicalism in Java, 1912-1926*, London-Ithaca, Cornell University Press, 1990.

Wall, S.L. van der (ed.), *De Opkomst van de Nationalistische Beweging in Nederlands-Indië. Een Bronnenpublicatie*, Groningen, Wolters, 1967.

Kranten en Tijdschriften: *Doenia Bergerak, Pantjara Warna, Sinar Djawa, Sinar Hindia*.

Zvi Kolitz: Theologische verhandeling, literaire fictie of politiek pamflet? ~ Josl Rakover wendt zich tot God



Zvi Kolitz
(1912-2002)

Ills.:

www.jewish-theatre.com

In een van de ruïnes in het getto van Warschau is tussen geblakerde stenen en menselijke botten, verstopt in een flesje, het volgende testament gevonden, dat in de laatste uren van het getto van Warschau geschreven werd door een jood met de naam Josl Rakover [i]

Warschau, 28 april 1943

Ik, Josl, de zoon van Dovid Rakover uit Tarnopol, aanhanger van de Gerer rebbe en afstammeling van de rechtvaardigen, beroemden en heiligen van de families Rakover en Mejzls, schrijf deze regels, terwijl de huizen van het getto van Warschau branden. Het huis waarin ik me bevind is een van de laatsten die nog niet branden. Al een paar uur liggen we onder zwaar artillerievuur en de muren om me heen zijn door het geconcentreerde vuur snel tot puin verpulverd. Het zal niet lang duren of ook het huis waarin ik me nu bevind zal, zoals bijna alle andere

huizen in het getto, het graf van zijn beschermers en bewoners worden. Te zien aan de scherpe, gloeiend rode zonnestrallen die door het kleine, halfdichtgemetselde raampje van mijn kamer dringen, van waaruit we dag en nacht de vijand hebben beschoten, begrijp ik dat het avond wordt, dat de zon ondergaat. De zon weet waarschijnlijk niet hoe weinig het me zal spijten dat ik haar nooit meer zal zien.'[...][ii]

In 1953 ontvangt Abraham Sutzkever, de bekende dichter en redacteur van het Jiddische kwartaalblad *Di Goldene Kejt*, post uit Argentinië. Het is een typoscript van een bladzijde of twintig, gesteld in het Jiddisch, zonder vermelding van afzender of auteur. *Josl Rakovers vendoen tsoe Got*, staat erboven[iii]. Volgt het indrukwekkende 'testament' van een joodse verzetsstrijder, neergeschreven in de laatste uren voor de val van het getto, waarvan de beginregels hierboven afgedrukt zijn. 'Het stuk greep ons zeer aan. Het leek zo authentiek dat we niet op het idee kwamen nadere informatie te vragen.', zegt Abraham Sutzkever jaren later (JR 73). Ook de Ringelblum-archieven waren immers in die naoorlogse jaren op de plaats van het getto van Warschau opgegraven, verborgen in melkflessen, en zoveel andere geschriften in de voormalige getto's van Oost Europa. Sutzkever redigeerde de tekst en plaatste deze in 1954 in zijn kwartaalblad.

Vanaf dat moment is de tekst overal, ook in West Europa, gaan circuleren. Duitse, Franse en Engelse vertalingen volgden. De tekst werd hogelijk geprezen door literatoren als Thomas Mann, filosofen als Emmanuel Levinas en door tal van christelijke theologen, ook in Nederland[iv]. Joden en niet-joden waren onder de indruk van het trotse jodendom dat uit deze tekst sprak. Een kritisch geloof dat na Auschwitz geenszins gebroken, maar veeleer versterkt was. In dit teken van hoop, hoe hartverscheurend ook, wilde men geloven, het werd een soort 'credo' van de moderne gelovige, vandaar ook dat niemand op het idee kwam om aan de authenticiteit ervan te twifelen. Alleen Emmanuel Levinas, die uit dezelfde wereld als de auteur stamde, had al in 1955, toen hij de tekst voor het eerst onder ogen kreeg, gezien dat het om een literaire fictie ging, niet om een document of getuigenis[v]. Maar op de een of andere manier bleef dit onopgemerkt, waarschijnlijk omdat er bij het lezerspubliek een onweerstaanbare behoefte aan authentieke documenten bestond met betrekking tot de Shoah.

Levinas' toch duidelijke taal werd door niemand verstaan. En nog minder was er een luisterend oor voor een zekere Zvi Kolitz, een Jiddische auteur en journalist, woonachtig in New York, die bij elke nieuwe vertaling die van het geschrift

verscheen een rectificatie aan het betreffende tijdschrift zond. Niet Josl Rakover – die had nooit bestaan, hij was niet meer dan het centrale personage en de verteller – maar hij, Zvi Kolitz, had de tekst in 1946 geschreven en onder zijn naam gepubliceerd in het Argentijnse dagblad *Die Jidisje Tsajtoeng*. En meer dan dat, hij publiceerde de tekst nadien tweemaal opnieuw. De eerste maal in 1947 in *The Tiger beneath the skin. Stories and parables from the years of death***[vi]**. Het is, zoals de titel reeds aangeeft, een verzameling literaire novellen naar aanleiding van de Shoah, waarin dezelfde strijdbare toon overheerst als in *Josl Rakover*. Zvi Kolitz liet *Josl Rakover* twintig jaar later een tweede keer herdrukken in *Survival for what?***[vii]**, een bundeling opstellen over ‘redenen om als jood te overleven na de Shoah’. Het gehele tweede deel van dit boek is gewijd aan Josl Rakover. De tekst wordt voorafgegaan door een korte inleiding van de uitgever, die het ontstane misverstand uit de doeken doet, en gevolgd door twee reacties van de Duitse auteurs Rudolf Kramer Badoni en Sebastian Muller, geschreven gedurende de korte ‘documentary period’ van Josl Rakover, dus in de tijd dat de tekst voor document doorging. De heruitgave was dus duidelijk bedoeld om de zaken weer recht te zetten. Maar het mocht niet baten. Deze twee boeken van Kolitz kregen geen enkele weerklank in de niet-joodse wereld en werden nooit herdrukt. De ‘documentary period’ van *Josl Rakover* bleek helemaal niet zo snel voorbij te zijn, want het duurde tot ver in de jaren negentig eer Kolitz definitief als de rechtmatige auteur werd erkend.

Herhaaldelijk is hij voor oplichter en bedrieger uitgemaakt. Hij zou een vervalsing hebben geschreven die zich uitgaf voor historisch document. Maar dat was een onjuiste weergave van zaken. In het origineel, dat de Duitse journalist Paul Badde in de jaren '90 dankzij doortastend speurwerk terugvond in een stoffige bibliotheek in Buenos Aires, had Kolitz zijn lezer door middel van allerlei signalen gewaarschuwd dat het om literaire fictie ging, geïnspireerd door historische documenten. Als er al sprake van een vervalsing was, dan was die niet door hem gepleegd, maar veeleer door de onbekende die de tekst, beroofd van deze signalen en van de naam van de auteur, de wereld had ingestuurd.

Het was dus een bewuste keuze van Kolitz geweest om zijn vertelling in de vorm van een historisch document te gieten, een keuze die, zeker in die naoorlogse jaren, van een ongekenne literaire durf getuigde. Wat beoogde de auteur met deze ongewone presentatie? Het is natuurlijk een literaire strategie waardoor het een grotere overtuigingskracht krijgt: de gebeurtenissen worden niet achteraf

gereconstrueerd, zoals in een historische tekst, maar als actueel beschreven, zodat de lezer zich gemakkelijker ermee kan identificeren.

Ook aan de kant van de auteur speelt de sterke behoefte om zich te vereenzelvigen met de slachtoffers, om als het ware in hun huid te kruipen, zeker een rol. Die drang komt voort uit Kolitz' achtergrond. Hij werd geboren in 1919 in Litouwen, dat voor de oorlog een van de hoogst ontwikkelde joodse gemeenschappen ter wereld kende. Ook Levinas stamde uit die joodse wereld, die tijdens de oorlog in rook zou opgaan. Al in 1937 ontvluchtte Kolitz Litouwen en ontkwam op die manier aan deportatie en vernietiging. Maar hoewel hij de gebeurtenissen niet van dichtbij had meegemaakt, werd hij zo tot een overlevende, die niet anders kon dan zich levenslang met dit leed te identificeren. Die vereenzelving impliceerde ook de plicht om de nazi verschrikkingen onder ogen van het publiek te brengen, juist in de jaren vlak na de oorlog, toen nog weinigen er besef van hadden. Die bewustwording te bewerkstelligen is de eerste doelstelling van Josl Rakover; daarom ook kiest hij voor de formule van het document dat direct het woord geeft aan een van de ooggetuigen en slachtoffers.

De andere, meer verborgen doelstelling van *Josl Rakover* wordt duidelijk uit het vervolg van Kolitz' levensbeschrijving. Na zijn vlucht uit Litouwen kwam hij via Italië terecht in Palestina, waar hij vanaf 1940 meevocht, eerst tegen de Engelse overheersing, later tegen de nazi's, voor een te stichten joodse staat, die hij als de enige oplossing zag na de Shoah[viii]. Zo bevond hij zich in 1946 enkele dagen in Buenos Aires ten einde binnen de omvangrijke joodse gemeenschap aldaar medestanders en wellicht medestrijders te werven voor de zionistische zaak. Binnen die context werd *Josl Rakover* geschreven, een context die tot dusverre in de commentaren veelal vergeten wordt. Het is zeker niet alleen de verheven theologische en ethische verhandeling waar het lang voor gehouden is, maar ook een politiek pamflet. De literaire strategie om de tekst te presenteren als het testament van een overlevende staat mede in dienst van deze verborgen politieke betekenis.

Deze bijdrage gaat daarom, na een kort commentaar op de theologische dimensie van de tekst, vooral in op de literaire en politieke aspecten ervan, die nauw verweven zijn.

Een theologische verhandeling?

Wat verklaart de diepe indruk die *Josl Rakover* vanaf zijn eerste verschijnen maakte? De kracht van dit 'testament' is dat het niet, zoals te doen gebruikelijk,

gericht is tot Josl Rakovers nabestaanden (die heeft hij niet) maar direct tot God. Een uiteenzetting van de spreker met zijn God in de laatste uren voor zijn dood, een gesprek op gelijke voet van het schepsel met zijn Schepper. Want God, en niet de mensen, stelt *Josl Rakover* verantwoordelijk, en aansprakelijk, voor de verschrikkingen die het joodse volk worden aangedaan. 'God', zegt Josl Rakover, 'heeft Zijn gezicht voor de wereld verborgen en levert de mensen op die manier over aan hun wilde driften.' (JR 21) De gebeurtenissen worden weliswaar door de mensen aangericht, maar zij vormen 'een deel van een grote goddelijke afrekening.' (ibid.)

Het opmerkelijke is dat Josl Rakover c.q. Kolitz de verklaring voor de verschrikkingen niet in historische oorzaken zoekt, maar in de joodse traditie, in de bijbelse gedachte van de verborgen God. Volgens James Young en David Roskies is dit typerend voor de joodse historiografie. De rampen die het volk in de loop der eeuwen hebben getroffen probeert men niet zozeer objectief in kaart te brengen als wel te interpreteren aan de hand van grote, metahistorische mythen en ze op deze wijze terug te plaatsen in het continuüm van de joodse traditie[**ix**]

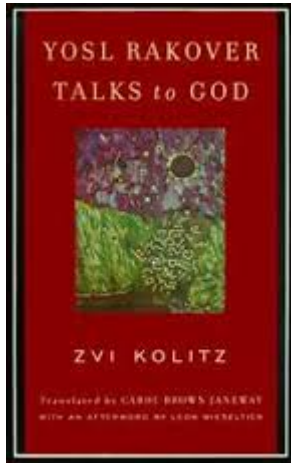
Wat betekent het dat Josl Rakover zijn tijd ziet als 'een tijd van 'hastores ponem', waarin God zijn gezicht verborgen houdt.' (JR 21)? Die bijbelse gedachte houdt geen twijfel in het bestaan van God in, integendeel, wellicht versterkt de afwezigheid van God eerder het Godsverlangen en de hoop, zoals blijkt uit een beroemd citaat uit Jesaja: 'En ik zal wachten op de Heer die zijn aangezicht verbergt voor het Huis van Jacob, ja, op Hem zal ik hopen.' (Jes. 8, 17) Het is dan ook niet verwonderlijk dat Josl Rakover vervolgens zijn onwrikbare geloof en vertrouwen in God uitspreekt: 'Ik geloof in de God van Israël, ook al heeft Hij alles gedaan om mij niet in Hem te laten geloven.' (JR 33) Zijn blijvende geloof is een uitdaging aan het adres van het atheïsme dat God zelf hem lijkt op te dringen! Zoals deze formule al aangeeft, gaat het om een kritisch, zelfstandig geloof, dat mijlenver aflight van elke onderworpenheid aan God.

Dat geloof, en hier maakt Josl Rakover een scherp onderscheid, betreft dan ook Gods wetten en niet Zijn daden: 'Ik geloof in Zijn wetten, ook al kan ik Zijn daden niet rechtvaardigen.' Over die daden kan, ja moet geargumenteed worden met God, en dat is ook wat Josl Rakover doet, in een uiterst vrije, gedurfde dialoog, in de jijvorm. Hier worden Gods argumenten, de verklaringen voor zijn handelen, stuk voor stuk kritisch bekeken en weerlegd (zie JR 33-37). Deze discussie op voet van gelijkheid maakt dat de verhouding van de mens tot God 'niet meer die van

een knecht tot zijn meester [is], maar die van een leerling tot zijn rebbe', of leermeester (JR 33-34). Deze gelijkheid heeft diepe indruk gemaakt juist op niet-joodse lezers. Echter, boven die daden, waarover discussie en ook vermaning mogelijk en noodzakelijk zijn, staat de Wet die God de mens gegeven heeft, de Thora als de levenswijze die het joodse volk gegeven is: 'Ik heb Hem lief, maar Zijn Thora heb ik meer lief, en zelfs al zou ik teleurgesteld in Hem zijn, dan nog zou ik zijn Thora beschermen.' (JR 35)

Voor Levinas, die aan *Josl Rakover* een indringend essay wijdde, is dit 'de Thora meer liefhebben dan God' precies waar het in het jodendom om gaat. Omdat de verhouding met God er een puur geestelijke is, en niet een van incarnatie, kunnen alleen het gesprek (la parole) en het onderricht (l'enseignement), dat wil zeggen het onderricht in de Thora, dat plaatsheeft in de zojuist genoemde relatie tussen leermeester en leerling, die verhouding concretiseren. Religie - een centraal begrip bij Levinas, die het woord terugvoert naar de etymologische betekenis van religere als 'verbinden' - is precies deze verhouding van gesprek (in het gebed) tussen God en mens waarin de afstand tot God bewaard wordt, waarin deze letterlijk zijn ab-soluutheid, zijn gescheidenheid behoudt. Dat God zijn gelaat verbergt is voor Levinas dan ook geen uitzonderingssituatie, zoals voor Josl Rakover. Het is veeleer een beeld van de geestelijke, onbemiddelde wijze waarop God zich openbaart. De joodse God is een verre, verborgen God, die echter via de Thora, via het Verbond, 'mijn God wordt' **[x]**. Een zeer nabije God, met wie ik op gelijke voet kan spreken, die ik aansprakelijk kan stellen voor zijn daden, maar die op zijn beurt mij als mens integraal verantwoordelijk stelt voor mijn daden.

Gesprek, onderricht, religie: het zijn de kernbegrippen uit Levinas' hoofdwerk *Totalité et infini*, dat enige jaren na dit essay zou verschijnen **[xi]**. Met zijn overtuigende interpretatie heeft Levinas Josl Rakover ongewild tot een soort theologische verhandeling en getuigenis over het jodendom gemaakt, en in dat licht is het sindsdien gelezen. Toch is hij ook de eerste, en lange tijd de enige, geweest die doorzag dat de tekst geen document, maar een literaire fictie was, en die de kracht en waarachtigheid daarvan onderstreepte, in plaats van de tekst af te doen als een vervalsing: 'een tekst [die] schoon en waar [is], waar zoals alleen fictie dat kan zijn' **[xii]**.



Een literaire fictie?

Signalen van literaire fictie

Nu we met deze nieuwste Nederlandse uitgave ook over een facsimile van de oorspronkelijke Jiddische editie beschikken, is het duidelijk dat Kolitz nooit een mystificatie heeft willen produceren. Hij heeft zijn tekst nadrukkelijk als literaire fictie gepresenteerd. Echter, alleen aan de hand van de presentatie, dat wil zeggen het voorwerk - titelbladzijde en motto - valt dit literaire karakter onomstotelijk aan te tonen.

Juist dat voorwerk ontbreekt in de latere edities, waardoor de tekst voor een historisch document kon doorgaan. Op de titelbladzijde vallen twee zaken op. Ten eerste de ondertitel met de genre-aanduiding: *'Derzählung'*, vertelling. Die is in alle latere edities weggefallen. Ten tweede onder aan de titelbladzijde de zin: *'Spezial für die Jidisje Tsajtoeng von Zvi Kolitz'*. Vermeld is niet alleen de naam van de auteur, maar ook het feit dat het om een niet eerder gepubliceerde tekst gaat, speciaal geschreven voor deze - Jom Kippoer - editie van de krant. Daarmee krijgt ook de tekst dezelfde datering mee als deze aflevering van het dagblad *Die Jidisje Tsajtoeng*, namelijk 25 september 1946. *Josl Rakover* is dus in de dagen daarvoor geschreven, en niet op 28 april 1943, een datum die een essentieel bestanddeel vormt van de literaire fictie.

Na de titelbladzijde komt er in de oorspronkelijke editie een motto, dat in de latere edities ook is weggefallen. Dit motto luidt in Nederlandse vertaling: 'Ik geloof in de zon, ook als ze niet schijnt. Ik geloof in de liefde, ook als ik die niet voel. Ik geloof in God, ook als Hij zwijgt.' Op de muur gekalkte woorden in een kelder in Keulen aan de Rijn, waar zich gedurende de hele oorlog enkele joden verborgen hielden.' Dit motto is een krachtige intentieverklaring voor wat volgt. Inhoudelijk in de eerste plaats: de tekst wordt aangekondigd als een thematisering van het zwijgen van God en de paradoxale hoop die daarmee gepaard gaat. Maar het zegt vooral iets over de formele status van wat volgt. Het is een waarschuwing aan de lezer. Geplaatst op een strategisch punt, zegt het motto zoveel als: 'dit is een citaat uit een historisch document; op deze manier, als woorden op de muur gekalkt, of geschriften in flessen verborgen, zijn vele getuigenissen tot ons gekomen. Daarop ent ik, Kolitz, dan ook de presentatie van mijn vertelling'. Met andere woorden: 'mijn tekst, mijn personage behoren tot de literaire verbeelding, zij hebben niet werkelijk bestaan, al zijn zij wel waarachtig', 'waar zoals alleen fictie dat kan zijn', om de woorden van Levinas te

hernemen.

Het voorwerk van Josl Rakover maakte de lezers van *Die Jidisje Tsajtoeng* dus volstrekt duidelijk dat het om een literaire vertelling ging. Maar daar lag ook precies de zwakte van de constructie. Toen de tekst zonder deze omlijsting gepubliceerd werd, bleven er te weinig signalen van dit literaire karakter over en kon de tekst voor een document worden aangezien. De beginregels **[xiii]**, die gewag maken van een onbekende ontdekker van het manuscript, zijn tientallen jaren lang beschouwd als het bewijs van de historische authenticiteit van de tekst. Er waren in die jaren vlak na de oorlog immers zoveel teksten zo gevonden! Beroemde voorbeelden - die Kolitz hoogst waarschijnlijk bekend waren - zijn de melkflessen met daarin de Ringelblum-archieven, in 1946 opgegraven in datzelfde getto van Warschau, en de drie flessen waarin Jitzchak Katzenelsohn's *Lied van het vermoorde joodse volk* in de zomer van 1944 gevonden werden in het Franse kamp Vittel. Bij de meer literair geschoolde lezers had ook zonder kennis daarvan bij het zinnetje 'verstopt in een flesje' een rood lampje moeten gaan branden: een manuscript gevonden in een fles, hoeveel romans beginnen er niet op die manier? Dit ogenschijnlijke teken van echtheid is wel het meest zekere signaal van fictie! En het presenteren van een literaire tekst als gevonden document is een strategie zo oud als de literatuur zelf. Het is wat James Young noemt de 'rhetoric of fact'. Het presenteren van een verhaal als een reeks historische feiten is een literaire vertelstrategie, die de getuigenis zelf tot retorische figuur maakt **[xiv]** - en om een getuigenis gaat het hier. De tekst wordt in deze openingsregels immers een 'testament' genoemd. Gaat het hier puur om de laatste wil van een stervende? Het zijn inderdaad Josl Rakovers laatste woorden, zijn geestelijke nalatenschap. Maar het woord testament moet ook letterlijk opgevat worden, als (oog)getuigenis. In het Latijn hebben de woorden 'testamentum' en 'testimonium' dezelfde wortel: 'testis' (getuige), 'testor' (getuigen). In *Josl Rakover* pretendeert de auteur dus een ware ooggetuige aan het woord te laten.

De 'rhetoric of fact' is een oud en beproefd middel om het verhaal overtuigender te maken, zodat de lezer er emotioneel meer bij betrokken raakt. Men vindt het bij uitstek in de vroegste schoolvoorbeelden van de roman, bij Cervantes en Daniel Defoe, maar bij deze auteurs is er altijd sprake van een bewuste ambivalentie. Aan de ene kant willen zij de lezer bedriegen, aan de andere kant wordt het bedrog binnen de roman ontmaskerd, zodat de lezer zich realiseert dat 'werkelijkheid' er louter verbeelding is **[xv]**. Van een dergelijke ambivalentie is bij

Kolitz echter weinig te bespeuren. De tekst zelf, beschouwd zonder het voorwerk, bevat voor de niet ingevoerde lezer weinig signalen van zijn fictieve karakter.

Een van de signalen dat Josl Rakover nooit in 1943 in het getto geschreven kan zijn, is dat Kolitz' hoofdpersoon teveel weet. Welke strijder, die al ruim drie jaar opgesloten zat in een getto, kon de omvang van de ramp bevroeden? En toch spreekt Josl Rakover van 'miljoenen doden' (JR 37), hij weet dat er zich een vernietiging van ongekende omvang voltrekt. Daarnaast, en dat is een tweede, daarmee samenhangend signaal, waagt hij zich aan een omvattende interpretatie, aan een verklaring van de gebeurtenissen, terwijl een getuige veelal niet verder zal komen dan de nauwgezette, chronologische beschrijving van het kleine stukje dat hij overziet. Allemaal tekens dat hier niet een direct slachtoffer, maar een relatieve buitenstaander aan het woord is, die spreekt na de gebeurtenissen. Maar deze signalen zijn geen van alle 'harde' bewijzen. Alleen wanneer de tekst gelezen wordt tegen zijn - lang onbekend gebleven - politieke achtergrond wordt eensklaps duidelijk dat het hier niet om een document gaat, maar om een literaire tekst, die de vorm van het document, van de getuigenis aanwendt om zijn politieke boodschap over te brengen.

Voor ik op die politieke dimensie inga wil ik nog een andere vraag kort aan de orde stellen. Indien Josl Rakover een literaire tekst is, geënt op getuigenissen uit de getto's, hoe ligt dan de relatie tot die teksten? Moeten we Josl Rakover als een soort literaire imitatie zien, die voortbouwt op die documenten?

Josl Rakover in het spoor van de getuigenisliteratuur uit de getto's

Op het eerste gezicht heeft de term 'literaire imitatie', gebruikt met betrekking tot een zo indrukwekkende tekst als deze, een negatieve bijklank, die alle originaliteit zou wegnemen. *Josl Rakover* zou een imitatie, een nabootsing zijn van de vele getuigenissen uit de getto's, een op zich reeds bedenkelijke zaak. Is het moreel toelaatbaar, dergelijke teksten, beschouwd als het toppunt van authenticiteit, na te maken? Geen wonder dat Kolitz, toen duidelijk werd dat hij de auteur was, voor een vervalser werd uitgemaakt. Toch kan imitatie, als een voortbouwen op en je vereenzelvigen met een hogelijk gerespecteerde traditie, ook een heel andere waarde hebben, zoals al eeuwenlang in de Westeuropese literatuur het geval was, met name in de Renaissance. De Romantiek, met haar hang naar het oorspronkelijke, maakte daaraan een einde, maar in andere culturen, zoals de joodse, was daar nooit sprake van. Zowel de Jiddische als de Hebreeuwse literatuur uit het 20e eeuwse Israël wortelen sterk in de traditie, zij

zitten vol verwijzingen naar verhalen, schema's en beelden uit de joodse bijbel en uit de rabbijnse literatuur. Hier is het navolgen, imiteren, reproduceren van de traditie niets afkeurenswaardigs, het is veeleer een voortbouwen daarop, een vaak kritisch, soms zelfs satirisch getint eerbetoon daaraan.

In deze lijn moeten we ook *Josl Rakover* plaatsen. De tekst is een bewust eerbetoon aan de getuigenissen uit de getto's en de onderduik. De dramatische afbeelding van de vlucht naar Warschau, van de dood van vrouw en kinderen, doet bijvoorbeeld sterk denken aan het reeds genoemde, beroemde epos van de uit Lodz afkomstige dichter Jitzchak Katzenelson, *Lied van het vermoorde joodse volk***[xvi]**. Met deze poëtische getuigenis is de tekst van Kolitz het meest verwant. Er zijn vele thematische overeenkomsten. In beide teksten staan het getto van Warschau en de opstand centraal, en bij Katzenelson, die de opstand van nabij meemaakte, kan dezelfde strijdbare, opstandige toon worden aangetroffen. Hij wil naar zijn eigen zeggen 'het geluk smaken om zo nodig strijdend ten onder te gaan.'**[xvii]** Evenals die van Kolitz is de tekst van Katzenelson een omvattende visie achteraf (hoewel de dichter het niet overleefde), door een schrijver die zich bewust is dat er zich een volkerenmoord aan het voltrekken is, zoals de titel van zijn geschrift reeds aangeeft**[xviii]**.

Maar de voornaamste reden om *Josl Rakover* in verband te brengen met deze getuigenisliteratuur is dat Kolitz, evenals Katzenelson, zich bedient van beelden en metaforen die regelrecht stammen uit de joodse bijbel en traditie, met name uit Job en Klaagzangen. Hieruit put hij een instrumentarium van beelden en archetypen aan de hand waarvan hij de ongehoorde verschrikkingen toch binnen het vertrouwde joodse kader kan pogen te begrijpen**[xix]**. Zoals Katzenelson zich vergelijkt met Ezechiël en Jeremia, zo vergelijkt Josl Rakover zichzelf met de figuur van Job: 'Nu is mijn uur gekomen, en gelijk Job kan ik van mezelf zeggen - en ik ben niet de enige die het kan zeggen - 'Naakt keer ik terug naar de aarde, naakt als op de dag dat ik ben geboren.' (JR 17). Josl Rakover is gelijk Job omdat hij zonder aanwijsbare schuld van zijn kant alles heeft verloren (vrouw, kinderen, huis en goed), maar in zijn reactie daarop distantieert hij zich van Job: 'Ik zeg echter niet, zoals Job, dat God met Zijn vinger mijn zonden moet aanwijzen, opdat ik weet waaraan ik dit alles verdien.' (JR 19). Dit kritische gebruik van beelden uit de traditie, die door de dichter naar zijn hand worden gezet, is typerend voor getuigenisliteratuur uit de getto's. Immers, hoe kunnen de beleefde, ongehoorde verschrikkingen vergelijkbaar zijn met, en dus beschrijfbaar in de termen van

eerdere verschrikkingen? [xx] Uit de opstandige houding van Josl ten aanzien van God en van de hele joodse traditie, Job inclusief, vloeit een buitengewoon vrijmoedig gesprek voort, een gesprek op voet van gelijkheid dat weer het boek Job in herinnering brengt [xxi]. Hij anticipeert op Gods mogelijke beschuldigingen en bestrijdt ze stuk voor stuk met kritische argumenten.

Gezien dit typerende hergebruik van de joodse traditie verdient *Josl Rakover* een plaats als afstammeling van de getuigenisliteratuur; het vormt een zelfstandig eerbetoon daaraan.

Een politiek pamflet?

Josl Rakover is geschreven in september 1946 toen Kolitz in Buenos Aires verbleef om binnen de joodse gemeenschap aldaar fondsen en medestanders te werven voor de zionistische zaak. Deze context werpt een nieuw licht op de keuze van de auteur om een opstandeling in het getto van Warschau te ensceneren. De opstand van het getto is immers het grote symbool van joods verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog. Josl Rakover schetst een beeld van dreigende ondergang, maar tegen die achtergrond tekenen de heroïek en het martelaarschap zich des te sterker af. Men bedenke ook dat de opstand in Warschau reeds sterk zionistisch getint was: in de slag rond het Muranowskiplein werd de blauw-witte vlag met de Davidsster gehesen (JR 68). De martelaarsdood van deze opstandelingen schept verplichtingen voor de joden van nu. De door Kolitz toegepaste literaire kunstgreep bewijst zo al zijn kracht: een opstandeling die ten onder gaat aan de verschrikkingen van het getto van Warschau roept de joden van na de oorlog impliciet op om zijn strijd voort te zetten, om zijn dood en die van zijn medestrijders te wreken, zoals ook hij het leed zijn medejoden aangedaan heeft gewroken.

Wraak: binnen het bestek van twee pagina's komen twee gewelddadige acties aan de orde. Josl Rakover beweert 'tientallen [flessen benzine] over de hoofden van de moordenaars te hebben uitgegoten', waarbij hij 'onbedaarlijk [heeft] gelachen' (JR 23), en hij heeft een tank met 'brandende flessen benzine bekogeld', ook dit tot zijn 'diepe bevrediging' (JR 25). Net zoals alle fundamentalisten, joods of niet, beroept hij zich daarbij op zijn geloof: de bijbelse God is immers *El Nekamot Hasjem*, de God der wrake (JR 23). Om die gewelddadige en militante toon te verklaren moeten we de historische context waarin *Josl Rakover* geschreven werd scherper stellen. Volgens Paul Badde, die de gegevens verzamelde, was Zvi Kolitz niet zomaar een zionistisch journalist en auteur. Vanaf de eerste dag, in 1940, dat

hij voet zette in Palestina, sloot hij zich aan bij de Irgoen, de extremistische terreurbeweging van Menachem Begin, een minderheidsgroepering die vanwege zijn gewelddadigheid weinig steun kreeg van de veel gematigder Jewish Agency van Ben Goerion. De Irgoen was extremistisch in zijn doelen (het streven was naar een ongedeeld Palestina dat het territorium zou beslaan van het bijbelse Koninkrijk Israël) en in zijn middelen: terreur en bomaanslagen, zoals de beruchte aanslag op het King David Hotel in Jerusalem op 22 juli 1946, waarbij zo'n tachtig joodse, Arabische en Engelse slachtoffers vielen. Het embleem van de Irgoen was een geweer in een vuist met het opschrift 'alleen langs deze weg'.**[xxii]** Het lijkt erop dat dergelijke terreurdaden (waarvoor Kowitz onder het Engelse bewind meer dan eens in de gevangenis belandde) ten grondslag liggen aan de beschrijving van Josl Rakover's activiteiten als opstandeling in het getto van Warschau.

Het bezoek van Zvi Kowitz aan Buenos Aires, waar hij de tekst schreef, had slechts twee maanden na deze aanslag plaats. Hij was daar officieel om in de joodse gemeenschap fondsen en medestanders te werven voor de zionistische zaak, officieus om begrip te kweken voor de gewelddadige methodes van de Irgoen, en wellicht om daarvoor nieuwe medestrijders te werven. Maar dit blijft een verborgen agenda, en de politieke strekking van *Josl Rakover* overstijgt dit.

Om die strekking beter te begrijpen moeten we allereerst de vraag stellen: tot wie is deze tekst eigenlijk gericht? Omdat het een literaire tekst is, komt dit neer op de vraag naar de toehoorder. Tot wie spreekt Josl Rakover, de verteller, eigenlijk? Wie is zijn fictieve toehoorder (narrataire), de geadresseerde van dit testament? Hij wendt zich, zoals de titel reeds suggereert, tot God. God is de aangesprokene, in literaire termen de expliciete lezer (!). Hem roept hij ter verantwoording in een monoloog die beurtelings gebed, smeekbede en beschuldiging is. De eerste commentatoren, meest uit christelijk theologische hoek, die de tekst ongehinderd door achtergrondkennis lazen, hebben deze 'vendoeng tsoe Got' als vanzelfsprekend aangenomen.

Toch ontkomt men niet aan de indruk dat God hier zoiets is als de voorzitter van de Tweede Kamer: zij/hij is formeel de baas, de hoogste arbiter, en bepaalt wie er hoe lang het woord krijgt, de parlementsleden wenden zich formeel uitsluitend tot haar/hem, maar over haar/zijn hoofd heen spreken zij in werkelijkheid tot anderen. Als 'getuige', historisch of niet, wendt Josl Rakover zich toch in de eerste plaats, over zijn eigen dood heen, tot hen die later leven. Niet tot God, maar tot mensen: zij alleen kunnen werkelijk lezers zijn. Het testament gericht tot God is

een literaire kunstgreep om zijn boodschap aan de lezer kracht bij te zetten. In de tweede helft van de tekst richt hij zich dan ook heel specifiek tot bepaalde groepen: tot zijn medejoden, 'vromen' en geassimileerden, en ruimer tot 'hen die zwijgen' over de gebeurtenissen.

In dit licht beschouwd hebben de verschillende, opeenvolgende delen van *Josl Rakover* ieder een eigen, impliciete, politieke strekking. Zo is daar allereerst de beschrijving van de verschrikkingen die Josl Rakover heeft doorgemaakt: de moord op zijn vrouw en kinderen onder het Duitse spervuur en later in het getto van Warschau, de dood van zijn strijdmakkers. De feiten zelf, maar ook de apocalyptische sfeer, alles is bedoeld om de lezer te doordringen van de omvang van de ramp, die in 1946 niet bij iedereen voldoende bekend was, zeker niet buiten Europa, waar Kolitz zijn verhaal publiceerde. Bij de lezer wil Kolitz afschuw voor deze gruwelen opwekken, maar ook bewondering voor de dapperheid van de opstandelingen. De verschrikkingen gaan gepaard met een positief beeld van verzet. Door juist deze heldhaftige episode te ensceneren wil Kolitz zijn lezers ervan overtuigen dat de Europese joden zich zeker niet 'als lammeren naar de slachtbank' hebben laten leiden, zoals wel beweerd is. Op deze wijze wil hij zijn medejoden van na de oorlog een hernieuwd zelfbewustzijn bijbrengen. Na de uiterste vernederingen die ze als volk hebben doorgemaakt, wil hij hun waardigheidsgevoel als jood pogen te herstellen.

Dit kan niet zonder vast te houden aan het geloof in God, hoe kritisch en vrijmoedig ook. Daarom culmineert de tekst in de pagina's waar *Josl Rakover* een direct, argumenterend gesprek voert met zijn God. Maar juist hier, waar hij zijn herstelde geloof en vertrouwen in zijn God bevestigt, spreekt hij over diens hoofd heen vooral tot zijn medejoden. 'Ik ben trots op mijn jood zijn, omdat jood zijn een kunst is, omdat het moeilijk is een jood te zijn.', 'Ik geloof dat jood zijn betekent strijder zijn [...] De jood is een held, een martelaar, een heilige. [...], 'Ik geloof dat jood zijn een aangeboren kwaliteit is' (een zekere humor kan deze uitspraak niet ontzegd worden, aangezien men als jood geboren wordt)... Zijn al deze uitspraken, samengebald op twee bladzijden (JR 31 & 33), niet als een aanstekelijk soort zelfbevestiging bedoeld? Als een veredeld soort 'peptalk' om medejoden weer zelfrespect en waardigheid in te prenten? Het zijn letterlijk uitspraken van Josl over hemzelf, maar in feite zijn ze overdrachtelijk, prescriptief zelfs: 'ik ben trots op mijn jood zijn', met andere woorden, dat moeten jullie ook zijn! Voor zionisten als Kolitz was er maar één - hier ongenoemde - zaak die dit

respect voor de joden ook in de ogen van de wereld definitief kon herstellen: de stichting van de joodse staat.

Naast herstel van zelfvertrouwen is Kolitz er ook op uit om de verhoudingen binnen de joodse gemeenschap te verbeteren, en de spanningen te verminderen. Zo wendt hij zich in de tekst achter-eenvolgens tot verschillende groeperingen. Allereerst tot 'de vromen'. Als gelovige jood ziet Josl Rakover de gebeurtenissen weliswaar als 'een grote goddelijke afrekening' (JR 21), maar daarom mag die nog niet gerechtvaardigd worden, zoals 'de vromen' doen, die 'zeggen dat Gods oordeel terecht is' (ibidem), en zo zelf een goddelijk oordeel over de zondigheid van hun medemens uitspreken. De originaliteit van Josl Rakovers positie is dat hij de rechtmatigheid van Gods daden bestrijdt, terwijl hij toch diens grootheid blijft erkennen (JR 39). Bij God, maar indirect ook bij dezelfde 'vromen', pleit hij ook voor vergiffenis en erbarmen met wat in de Bijbel heet 'de goddelozen': 'degenen die je naam gelasterd hebben, die andere goden zijn gaan dienen, die onverschillig tegen je zijn geworden.' (ibidem). Hier wordt gedoeld op atheïsten of bekeerlingen, en op diegenen die 'zich in hun ongeluk van je hebben afgekeerd' (JR 37). Het is een pleidooi voor begrip en tolerantie tegenover allen die na de oorlog (en vaak al daarvoor) het pad van de assimilatie kozen. Een pleidooi dat trouwens indirect ook tot deze geassimileerde joden zelf gericht is. Door in hun naam vergiffenis te vragen aan God wil Josl Rakover c.q. Kolitz wellicht hun 'tesjoeva' **[xxiii]** vergemakkelijken.

Maar Josl Rakovers testament is niet alleen een preek voor eigen parochie. Hij richt het woord niet alleen tot zijn eigen volk, maar ook tot 'de volkeren', de wereld. God vraagt hij: 'vel een oordeel, dubbel zwaar, over degenen die de moord verzwijgen' (JR 39). Meer dan de moordenaars zelf - die 'al een oordeel over zichzelf hebben uitgesproken [waaraan] ze niet meer zullen ontkomen' - stelt hij de medeplichtigen aan de kaak, die 'de moord met hun mond veroordelen, maar zich er in hun hart over verheugen' (ibidem). Hier wordt de literaire vertelling tot politieke en morele aanklacht, en de auteur lijkt de plaats in te nemen van de verteller om het voetlicht op de schuldigen te vestigen. Wie zijn eigenlijk deze medeplichtigen? Vanuit het standpunt van de verteller, Josl Rakover, die tijdens de gebeurtenissen schrijft, zijn het de gewone mensen, die zich afwendden wanneer razzia's en deportaties onder hun ogen plaats hadden. Het is de Westerse wereld die zweeg tijdens de Shoah. Maar hier speelt een ander standpunt doorheen, dat van de auteur, die kort na de gebeurtenissen

schrijft, en het geheel overziet. Hij vraagt God namelijk tot slot om diegenen 'die hun medeleven met de verdrinkende uitspreken en weigeren hem te redden', om die het allerstrengst te straffen (JR 41). Is dit niet een meer dan directe toespeling op de Engelsen, die tijdens de oorlog en vooral daarna de poorten van Palestina hermetisch gesloten hielden voor de 'drenkelingen' uit de kampen?

Vooraf in deze tweede helft van de tekst zijn de 'doelgroepen' die aangesproken worden niet helemaal tekstintern meer te noemen, zij vallen samen met de feitelijke, buitentekstuele lezers waarop Kowitz het gemunt heeft. Dit gaat gepaard met een verschuiving van verteller naar auteur, waardoor dit gedeelte een directe, politieke aanklacht te noemen is. Voor een lezer die deze politieke achtergrond kende, zoals Levinas, was dat wellicht een signaal dat het niet om een historisch document, maar om een literaire fictie ging. Een ander teken is de afgerondheid van de tekst: het einde keert terug naar de literaire vorm van het testament of getuigenis. Geheel in de lijn van de joodse traditie eindigt Josl Rakover met een door zijn rebbe vertelde parabel, gevolgd door het 'Sjema Israël', de kortste en bekendste geloofsbelijdenis van het jodendom.

Josl Rakover is een voorbeeld van hoe kennis van de historische en politieke context van een tekst onze lezing daarvan immens kan verrijken. Zolang die context niet bekend was, werd het gelezen als een grandioze meteoriet, een volstrekt 'novum' voor Westerse lezers. Een hartverscheurende getuigenis en geloofsbelijdenis tegen de verdrukking in. Nu de achtergrond en de schrijver bekend zijn, wordt die theologische en ethische lading niet verzwakt, zij wordt eerder versterkt. We hebben nu namelijk oog gekregen voor het literaire kunnen van de schrijver, voor zijn ongehoorde durf. Vlak na de oorlog scheidt hij uit zijn verbeelding een literaire vertelling die in grootsheid niet onderdoet voor de getuigenisliteratuur uit de getto's, waaraan zij een eerbetoon is. Een vertelling die een literaire meteoriet blijft in West Europa, want zij stamt uit een geheel andere cultuur, uit de Hebreeuwse en Jiddische literatuur, die op haar beurt diep wortelt in de joodse traditie. We hebben nu ook gevoel gekregen voor de verborgen politieke strekking van deze vertelling. *Josl Rakover* bevat een impliciete, doch krachtige zionistische boodschap, maar ontstijgt die om te worden tot een indringende, ethische visie op de Shoah.

NOTEN

[i] Deze bijdrage is geschreven in het kader van een aanstelling als Akademie-onderzoeker bij de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.

[ii] *Josl Rakover wendt zich tot God*, Nederlandse vertaling en transcriptie van het Jiddisch in het Latijnse schrift door Dorien Velthuisen en commentaar van Paul Badde (Amsterdam, Ten Have, 1998). Voortaan in de hoofdtekst geciteerd als: JR.

[iii] Ik citeer het Jiddisch in de Latijnse transcriptie uit de Nederlandse uitgave.

[iv] In Nederland duikt de tekst, of liever gezegd een fragment ervan, voor zover ik weet het eerst op in H. Jonker, *Leve de kerk* (Nijkerk, Callenbach, 1969 p. 147). Anderen nemen het van hem over, onder andere Ad Peperzak in het aanhangsel bij zijn Levinas-bloemlezing *Het menselijk gelaat* (Baarn, Ambo, 1969) en H.J. Heering: *Wat heeft filosofie met God te maken?* (Zoetermeer, Meinema, 1998) p. 107.

[v] In zijn voordracht voor de uitzending *Ecoute Israël* van 29 april 1955, later gepubliceerd onder de titel 'Aimer la Thora plus que Dieu', in *Difficile liberté* (Parijs, Albin Michel, 1963).

[vi] New York, Creative Press.

[vii] New York, Philosophical Library, 1969.

[viii] Zie het essay van Paul Badde in JR.

[ix] James E. Young, *Writing and rewriting the Holocaust. Narrative and the consequences of interpretation*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, en David Roskies, *Against the Apocalypse. Responses to catastrophe in modern Jewish culture*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1984.

[x] *Difficile liberté*, op. cit. p. 191

[xi] Den Haag, Nijhoff, 1961. Nederlandse vertaling: *De totaliteit en het oneindige*, vert. Theo de Boer en Chris Bremmers, Baarn, Ambo, 1987.

[xii] 'Aimer la Thora plus que Dieu', in *Difficile liberté*, op. cit. p. 189.

[xiii] Zie het boven dit essay afgedrukte fragment.

[xiv] James Young, op.cit.

[xv] James Young, op. cit. p. 61.

[xvi] Jitzchak Katzenelson (1886-1944). Nederlandse vertaling door Willy Brill, met een inleiding door Jos Schneider, Naarden, Element Uitgevers, 1996. De tekst is voor het eerst gepubliceerd in Parijs in december 1945. Voor commentaren van dit gedicht en van andere werken van Katzenelson, zie David Roskies, op. cit., hoofdstuk 8 en Y. Szeintuch, *Yiddish and Hebrew Literature under the nazi rule*, Jerusalem, The Hebrew University of Jerusalem, 1978.

[xvii] *Lied van het vermoorde joodse volk*, op.cit., inleiding p. 15.

[xviii] De verschillen zijn overigens even groot als de overeenkomsten. Daarop kan ik hier niet ingaan. Ik wijs alleen op het contrast tussen Josl Rakovers

(Kolitz's) geloof in God, tegen de verdrukking in, en Katzenelsons totale desillusie: 'Er woont geen God in u!' [in de hemelen], op.cit. p. 109. Ook Katzenelson stelt de Bijbel boven God en zijn Verbond (zie David Roskies, op. cit., p. 209).

[xix] Voor deze zienswijze ben ik eens te meer debet aan James Young. De hoofdthese van zijn *Writing and rewriting the Holocaust* is inderdaad dat elk werk in de Holocaustliteratuur gelezen moet worden tegen de achtergrond van het culturele en religieuze referentiekader van de auteur, waaruit ook zijn hantering van de joodse traditie voortvloeit.

[xx] Zie James Young, op. cit p. 102.

[xxi] Het Boek Job heeft immers ook de structuur van vraag en antwoord, eerst tussen Job en zijn vrienden, later tussen Job en God (vanaf Job 38).

[xxii] Gegevens ontleend aan Dominique Lapierre & Larry Collins, *O Jérusalem* (Parijs, Laffont, 1971) p. 118.

[xxiii] 'Tesjoeva' betekent inkeer en in praktijk vaak een terugkeer tot het jodendom.