

# Denis Fonvizin en zijn satirische komedie 'De minderjarige' ~ Politiek en literatuur in het Rusland van de 18e eeuw



Denis Fonvizin  
(1745-1792)

Ills.: ya-kniga.ru

Een pronkstuk van de Russische literatuur uit de 18e eeuw - de satirische komedie '*De minderjarige*' van Denis Fonvizin (1745-1792) - werpt een schril licht op de relatie tussen politiek en literatuur in het Rusland van die tijd[i]. In het volgende zal ik deze komedie qua inhoud eerst voorstellen en dan nader op de politieke aspecten ingaan, waarbij ik onder 'politiek' datgene versta wat op de ene of andere manier met de grondslagen en de praktijk van de staatsmacht heeft te maken.

Bij de première van '*De minderjarige*' in Sint-Petersburg op 24 september 1782 was het theater stampvol, de toeschouwers waren erg enthousiast en naar de Russische gewoonte wierpen zij hun portemonnaies op het toneel. Op het Moskouse toneel werd het stuk binnen één jaar niet minder dan acht keer opgevoerd, wat in het Russische theaterleven van de 18e eeuw heel bijzonder was. Dit succes bleek langdurig te zijn - tot in onze tijd behoort '*De minderjarige*' tot het repertoire van het Russische theater, zijn personages en hun uitspraken zijn in Rusland spreekwoordelijk geworden. Wat zijn de redenen voor deze aanhoudende populariteit? Ik geloof dat zij niet alleen afhangen van het artistieke

talent van de auteur, maar misschien ook in de voortdurende actualiteit van zijn onderwerp: het centrale vraagstuk van de Nieuwe tijd in Rusland – de Russische achterlijkheid in verhouding tot West-Europa. In Rusland begint het bewustzijn van deze achterlijkheid aan het begin van de 18e eeuw onder het bewind van tsaar Peter de Grote tot het algemene bewustzijn van de heersende elites door te dringen, en het vindt zijn politiek korrelaat in een hervormingspolitiek die zich door de mythische tegenstelling van een Oud en een Nieuw Rusland laat leiden. Het doel van deze politiek was niets minder dan een culturele revolutie – de transformatie van het land naar het voorbeeld van West-Europa en de heropvoeding van de bevolking volgens het wederom mythische ideaal van een Nieuwe Mens. In de praktijk leidde deze politiek tot een cultuurstrijd, die vanuit het petrinische machtsapparaat meedogenloos gevoerd werd en die op sommige momenten aan een burgeroorlog deed denken. Deze cultuurstrijd was in de tijd van Fonvizin, tegen het einde van de 18e eeuw, nog geenszins afgesloten. In de 20e eeuw, onder veranderde ideologische voorwaarden, werd deze strijd door de Sovjetregering met nieuwe energie en uiterste brutotheid weer opgenomen. Sinds de *perestrojka*-tijd, zoniet veel eerder, zijn de resultaten van deze politiek niet meer te ontkennen. Het tragische van de Russische geschiedenis ligt niet in de laatste plaats in het feit dat het probleem van de achterlijkheid ook vandaag, na de ineenstorting van de Sovjetunie, niets van zijn actualiteit heeft verloren, eerder in tegendeel.

Fonvizin schreef zijn komedie in de laatste decennia van de 18e eeuw. In Rusland is dat de tijd van de Verlichting en van de verlichte tsarin Katharina II. Fonvizin is ook een verlichter: met zijn komedie wil hij de achterlijkheid van de Russische plattelandsadel aan de kaak stellen om op deze manier een bijdrage tot de verbetering van de Russische maatschappij te leveren. Deze intentie verzekerde hem van de sympathie van de Russische intelligentsia van de 19e eeuw en later ook van de genegenheid van de Sovjetautoriteiten. Hoe Fonvizin als satiricus over deze plattelandsadel denkt wordt al duidelijk uit de namen van de hoofdpersonages. Overeenkomstig de internationale conventies van de achttiende-eeuwse komedie zijn dit sprekende namen: Prostakov betekend 'Onnozel' en Skotinin – 'Beest'. De setting van het stuk is het adellijke landgoed van de Prostakovs diep in de Russische provincie. De 'minderjarige' titelheld is de vijftien jaar oude Mitrofan, met als koosnaampje Mitrofanus~ka[**ii**] – de luie, stomme en vraatzuchtige zoon des huizes. In hetzelfde huis woont het deugdzame en ontwikkelde weesmeisje Sof'ja. Zij is een verwante van de Prostakovs, aan wie na

de dood van haar ouders de voogdij over haar was overgedragen. Omdat Sof'ja een goede erfenis te wachten staat, is Mw. Prostakova van plan haar met haar zoon Mitrofanus'ka te laten trouwen. Mitrofanus'ka is echter niet de enige kandidaat voor de hand van de rijke erfgename - zijn rivaal is Skotinin, de broer van Mw. Prostakova en dus zijn oom. Sof'ja houdt echter noch van Mitrofanus'ka, noch van de net zo stomme en grove Skotinin, maar van de ontwikkelde en welopgevoede jonge officier Milon - ook dit is een sprekende naam, '*milyj*' betekent 'aardig' of 'sympatiek'. Van zijn kant voelt ook Milon een oprechte liefde voor Sof'ja. De gelukkige ontknoping van de komedie is te danken aan het onverwachte opdagen van Sof'ja's oom met de tevens sprekende naam Starodum - dat is iemand die op de eerlijke manier van de goede, oude tijd denkt en handelt. Als naaste verwante van Sof'ja heeft Starodum het recht over haar lot te beslissen en Sof'ja kan nu gelukkig worden met Milon.

In het geheel is dit een conventioneel en ook niet erg handig opgebouwd liefdesverhaal. De functie ervan berust wezenlijk daarin dat zij als compositionele leidraad de negatieve personages in het stuk de gelegenheid geeft hun stommitieit en gemeenheid in volle omvang op het toneel te demonstreren. Tot de positieve personages behoort behalve Sof'ja, Milon en Starodum ook nog Pravdin. Zijn sprekende naam is afgeleid van het Russische woord '*pravda*' en betekend 'Waarheid' of 'Rechtvaardigheid'. Pravdin staat buiten het liefdesverhaal. Hij figureert als vertegenwoordiger van een verlichte overheid; zijn officiële taak is het de naburige landgoederen te inspecteren en eventuele misstanden vast te stellen.

De opbouw van Fonvizins komedie wordt dus beheerst door de tegenstelling van positieve en negatieve personages. Dezelfde tegenstelling herhaalt zich op het nivo van de taal. Vanuit een hedendaags standpunt is het taalgebruik van de negatieve figuren, met name van Mw. Prostakova, eigenlijk het mooiste aspect van het stuk - dit is de grove, krachtige en rijk gedifferentieerde taal van het Russische volk, en ik kan me voorstellen dat men deze taal heerlijk in het Nederlands zou kunnen vertalen. Daarentegen komt de welopgevoede en literaire taal van de positieve personages erg kleurloos over. Desondanks ligt het negatieve accent ondubbelzinnig op de taal van Mw. Prostakova, van Mitrofanus'ka en Skotinin. Vanuit het perspectief van de auteur is hun taalgebruik een uitdrukking van achterlijke barbaarsheid - op het toneel kunnen wij zulke invectieven horen als 'beest', 'stuk vee', 'teef' (*sobac'ja doc'*), 'ouwe

koe' (*staraja chryc'ovka*), 'boevesmoel' (*vorovskaja charja*) en andere juweeltjes.

De negatieve figuren van de komedie zijn volkomen achterlijk en zij voelen ook geen behoefte dit te veranderen - eerder in tegendeel. In dit opzicht zijn zij voor Fonvizin echte vertegenwoordigers van de Russische provincieadel en in het algemeen ook van het Oude Rusland uit de tijd voor de tsaar-hervormer Peter de Grote: de vijandige houding van dit Oude Rusland tegenover de ontwikkeling en de wetenschap van de nieuwe tijd is een van de centrale thema's van de Russische satire in de 18e eeuw en dus ook van onze komedie. In dit opzicht staat Mitrofanus'ka in het middelpunt: met een formulering, die in Rusland spreekwoordelijk is geworden, wil hij 'niet leren, maar trouwen' (*Ne choc'it'sja, choc'u z'enit'sja*). In deze wens wordt hij door zijn moeder gesteund, die hem verafgoodt en die hem zo veel mogelijk verwent. Wel heeft Mw. Prostakova de tekens van de nieuwe tijd waargenomen, en voor het onderwijs van Mitrofanus'ka zijn er daarom niet minder dan drie huisleraren ingehuurd. Diep in haar hart echter koestert Mw. Prostakova net als haar voorouders minachting voor alle vormen van ontwikkeling en zij steunt nadrukkelijk de luiheid van haar zoon, waarbij zij niet weinig geholpen wordt door een van de huisleraren, een Duitser, een voormalige koetsier met de sprekende naam Vral'man, dus 'Kletsmajoor'. De betreurenswaardige resultaten van Mitrofanus'ka's opvoeding vormen de inhoud van de 8e scene van het IVe bedrijf, waarin Mitrofanus'ka als een van Sof'ja's huwelijkskandidaten zich moet onderwerpen aan een examen afgenomen door Starodum. Dit is een van de komische hoogtepunten van het stuk: Mitrofanus'ka is niet in staat ook maar de simpelste vragen over grammatica, geschiedenis en aardrijkskunde te beantwoorden en geeft de meest onbenullige antwoorden - tot grote vreugde en trots van zijn even onbenullige moeder.

In andere passages van het stuk vergaat de toeschouwer echter het lachen of zijn lachen vermengt zich met afgrijzen. In de 5e scene van het IIIe bedrijf onderhoudt Mw. Prostakova zich met Starodum, en zij vertelt hem in alle onschuld het volgende voorval uit het leven van haar ouders: 'Mijn vader zaliger huwde mijn moeder zaliger. Zij was afkomstig uit het geslacht Priplodin [het Russische woord 'priplod' wordt gebruikt voor de jongen van een dier, de satirische konnotatie van deze sprekende naam is dus een beestachtige vruchtbaarheid]. Wij kinderen waren met zijn achttien; door Gods wil leeft er niemand meer behalve ik en mijn broer. Sommige van ons werden dood uit het badhuis getrokken. Drie zijn er

doodgegaan nadat zij melk uit een loden ketel hadden gedronken. Twee zijn er met Pasen van de klokkentoren gevallen, en de overige, mijn beste heer, zijn uit zichzelf gestorven'.

Zoals men ziet hoort Fonvizin niet in de categorie van de zachtaardige, of zoals men het in het Duits zegt: tandeloze satirici, eerder in tegendeel: in zulke passages voelen wij de met haat vervulde atmosfeer van de petrinische cultuurstrijd, de haat van de tsaar-hervormer en zijn volgelingen voor het Oude Rusland. Deze haat spreekt uit de naam Priplodin, die de mensen met dieren gelijkstelt, en hetzelfde geldt voor de naam Skotinin. Net als Mitrofanus'ka heeft de landeigenaar Skotinin maar één interesse in zijn leven - dat zijn zijn varkens; voor hem zijn varkens belangrijker dan mensen. Zijn lijfeigene boeren worden door hem zonder enige scrupules tot het hemd uitgekleeft: volgens Mw. Prostakova heeft hij in deze kunst een ware meesterschap bereikt. Maar zijzelf is in dit opzicht net zo erg als haar 'beestachtige' broer: de brute willekeur waarmee zij haar lijfeigene bedienden behandelt, is het tweede hoofdonderwerp van Fonvizins satire. Met verontwaardiging formuleert Mw. Prostakova haar beroemde vraag of je als Russische adellijke misschien niet meer het recht zou hebben je lijfeigene bedienden naar believen 'een beetje af te rossen' (*Da razve dvorjanin ne volen pokolotit' slugu, kogda zachoc'et?*). Bijzonder moeilijk heeft het de voormalige voedster van Mitrofanus'ka, de oude lijfeigene Eremeevna. Zij houdt niet minder van Mitrofanus'ka dan zijn eigen moeder, en zij is bereid hem met hand en tand tegen alle vijanden te verdedigen. Maar als dank voor deze toewijding wordt zij alleen maar uitgescholden, en ook haar tranen maken geen indruk op de hardvochtige Mw. Prostakova. Later klaagt Eremeevna, weer in tranen, dat zij voor veertig jaar trouwe diensten aan Mw. Prostakova niets anders verwachten kan dan 'vijf roebels per jaar en vijf oorvijgen per dag' (p. 128).

Met de harteloze behandeling van de lijfeigene bedienden door hun adellijke heren heeft Fonvizin een onderwerp aangegrepen dat toen, onder tsarin Katharina II, heel actueel was. Katharina zelf was geen aanhangster van de lijfeigenschap, maar zij wist ook dat alle pogingen om dit maatschappelijke euvel in Rusland af te schaffen op de verbitterde tegenstand van de adel zouden stuiten en daarom realiter geen enkel uitzicht op succes hadden. Maar men kon tenminste verwachten dat de lijfeigenen op een humane manier behandeld zouden worden en om dit te bewerkstelligen wilden Katharina en haar medestanders een paar afschrikwekkende voorbeelden stellen. Een van deze

voorbeelden was de Moskouse landeigenares Saltykova, denigrerend ook wel Saltyc̣icha genoemd, die voor haar onmenselijke omgang met lijfeigene bedienden eerst ter dood werd veroordeeld, maar tenslotte slechts een levenslange celstraf kreeg, hoewel onder erg oncomfortabele omstandigheden. Met de manier waarop Fonvizin in zijn komedie het probleem van de Russische lijfeigenschap gestalte geeft, volgt hij dus de officiële politiek - als lid van de adel die zelf ook lijfeigenen bezit, is hij niet voor de afschaffing van de lijfeigenschap, maar wel voor een fatsoenlijke behandeling van de lijfeigenen.

Dat Fonvizin zich als vertegenwoordiger van de Russische Verlichting in dit opzicht met de regeringspolitiek in overeenstemming bevindt, is geen toeval. De Russische Verlichting heeft veel aan de Franse Verlichting te danken. Maar zij is toch een wezenlijk ander verschijnsel. In Frankrijk bevinden zich Voltaire, Diderot, D'Alembert en de andere verlichters in oppositie tot de overheid; Voltaire zelf had de Bastille van binnen mogen bekijken, en hij heeft ook een paar jaar als balling in Engeland moeten doorbrengen. In Rusland daarentegen voelden de verlichters zich geen tegenstanders, maar medestanders van de overheid: wat hen met de overheid en met name ook met de tsarin Katharina II verbindt is de erfenis van de tsaar-hervormer Peter de Grote. Kenmerkend voor de Russische Verlichting is dus wat je zou kunnen aanduiden als een bondgenootschap tussen macht en geest; dit bondgenootschap eindigt in Rusland eigenlijk pas in de laatste jaren van Katharina's regeringstijd en met name na het uitbreken van de Franse revolutie in 1789.

Deze voor de Russische Verlichting typerende verhouding tussen de macht en de schrijvende elite krijgt aan het einde van onze komedie nog op een bijzonder nadrukkelijke manier gestalte. Pravdin figureert hier in zijn officiële hoedanigheid als vertegenwoordiger van een verlichte overheid: als Mw. Prostakova in een aanval van blinde woede haar bedienden opnieuw wil mishandelen, wordt haar door Pravdin het beschikkingsrecht over haar landgoed en haar lijfeigenen ontnomen. Gelijktijdig wordt zij met de gevolgen van haar overderven moederliefde geconfronteerd: als Mw. Prostakova dus haar verdiende straf krijgt en in het ongeluk gestort wordt, wil haar enige zoon Mitrofanuṣka niets meer van haar weten - de toeschouwer ziet opnieuw dat onwetendheid en gemeenheid twee kanten van één en dezelfde medaille zijn.

In zijn komedie stelt Fonvizin de barbaarse achterlijkheid van de Russische plattelandsadel aan de kaak. Eigenlijk zou dit genoeg geweest zijn voor een

satirische komedie, maar daarmee was Fonvizin als hervormingsgezinde auteur klaarblijkelijk nog nit uitgepraat. Waarover ik het nu wil hebben is Starodum, een van de positieve personages van de komedie en de welwillende oom die Sof'ja's huwelijk met haar geliefde Milon mogelijk maakt. Binnen het stuk beperkt zijn functie zich echter niet tot die van een *deus ex machina*. Starodum vervult ook nog de taken van een *raisonneur*, hij fungeert dus als de spreekbuis van de auteur. Zijn langdradige uitweidingen staan allemaal in het teken van de rede en van de deugd - wat uit het perspectief van de Verlichting op hetzelfde neerkomt - en hun doel is de verbetering van de Russische samenleving.

Wij kunnen veronderstellen dat Fonvizin zich in dit opzicht door het Franse voorbeeld aangemoedigd voelde. Al sinds de eerste decennia van de 18e eeuw was het voormalige klassieke evenwicht van *delectare* en *docere* in de Franse komedie verdwenen en de didactische functie had zich naar de voorgrond gedrongen. De komedie werd in toenemende mate ernstiger (en ook sentimenteler), de leerzame intentie van de auteur is alomtegenwoordig en komt vaak genoeg ook expliciet naar voren. Maar zelfs tegen deze achtergrond steekt Starodum opvallend af: zijn didactische uitweidingen zijn veel langer dan die van de Franse *raisonneurs*, en hij loopt daarom ook in nog hogere mate 't gevaar, de harmonische eenheid van de literaire tekst in naam van zijn ideologische doeleinden te verbreken. Zeer uitvoerig en vaak ook zonder specifieke aanleiding richt Starodum zijn preken eerst tot Pravdin, dan ook tot Sof'ja. Van hun kant beperken zijn toehoorders zich tot instemmend knikken en het leveren van trefwoorden die Starodum tot verdere uitlatingen stimuleren. In principe zou Starodum zijn leerzame gedachten dus ook als monoloog, in een directe confrontatie met het publiek, kunnen uitspreken. Ik geloof echter dat de dialogische inkleding, hoe schamel die ook overkomt, toch niet helemaal zinloos is: zij suggereert dat Starodum met zijn verlichte opvattingen niet alleen staat, maar lid is van een verlichte gemeenschap, waardoor deze opvattingen voor het achttiende-eeuwse publiek meer gewicht zouden krijgen. Heel duidelijk vertoont zich deze verlichte gemeenschap in Starodums eerste ontmoeting met Milon, de bruidegom van Sof'ja. Starodum herkent meteen zijn ideologische verwantschap met Milon en zo kunnen zij zich allebei leden van een één partij met dezelfde gezindheid voelen - een partij, die behalve Starodum en Milon ook nog Sof'ja en Pravdin omvat. En deze partij is des te monolithischer, omdat haar verlichte principes op een manier worden uitgesproken die alle twijfel uitsluiten: in het Rusland van de 18e eeuw is de Verlichting geen eeuwige zoektocht, zij is geen

dialogisch en principiëel oneindig proces, maar zij bestaat uit het onderwijzen van doctrines, waarvan het waarheidsgehalte vanzelfsprekend is en die daarom geen behoefte aan verdere discussie opwekken.

De lessen die Starodum aan zijn verschillende dialoogpartners geeft, betreffen heel wat verschillende onderwerpen, en gedeeltelijk staan zij ook los van de eigenlijke inhoud van de komedie. Vaak hebben deze uitlatingen een zuiver moreel gehalte, in andere gevallen komen zij ook weer in de buurt van de politiek. Het laatste geldt met name voor Starodums tirades tegen het tsarenhof in Petersburg. Zijn oordeel is meedogenloos: onder de hovelingen heerst alleen hebzucht en intriges en er is geen uitzicht op verbetering - elke eerlijke man moet deze wereld de rug toe keren. De ervaring van waaruit Starodum spreekt is ook de ervaring van Fonvizin, die gedurende zijn dienst in het Collegium voor Buitenlandse Zaken meer dan genoeg gelegenheid had het leven aan het hof met al zijn keerzijden te leren kennen - voor hem was dat een 'hel'. Wat Starodum bijzonder in het harnas jaagt, is het favoritisme, dus een vorm van corruptie, die bij het verdelen van overheidsfuncties niet uitgaat van verdiensten, maar van toevallige sympathieën, van stand of van geld. Volgens Starodum heerst deze wantoestand niet alleen aan het hof, maar ook in het leger. Met verontwaardiging vertelt hij in zijn gesprek met Pravdin, hoe hij als jonge officier werd gepasseerd ten gunste van een waardeloze concurrent; overigens had ook Fonvizin zelf redenen om in dit opzicht ontevreden te zijn.

Op de verdere inhoud van Starodums digressies hoef ik hier niet in te gaan. Voor ons is het voldoende te onderstrepen dat zich met deze digressies het politieke perspectief van de hele tekst verschuift. Twee dingen moeten wij uit elkaar houden: de uitlatingen van Starodum en de geënceneerde satire op de achterlijke provincieadel. Zoals ik al aanduidde, is deze satire in overeenstemming met een traditie, die teruggaat op de cultuurstrijd van tsaar Peter de Grote en zijn veldtocht tegen het Oude Rusland. Hetzelfde ideologisch perspectief vinden wij in de satirische werken van vele andere Russische auteurs, daaronder ook de tsarin Katharina II, die immers ook zelf als schrijfster is opgetreden, ondermeer met satirische komedies, bijv. met *'Wat voor tijden!'* van 1772. Net als in Fonvizins komedie wordt in Katharina's komedie de achterlijke Russische adel aan de kaak gesteld - het satirische onderwerp is ook hier de weerstand van deze adel tegen elke ontwikkeling en de onmenselijke behandeling van de lijfeigene bevolking.



In de komedies van Katharina voegt deze satire zich zonder moeilijkheden in het kader van de petrinische tegenstelling tussen het Oude en het Nieuwe Rusland. Bij Fonvizin is dit echter niet helemaal het geval - het storende element is hier Starodum. Zoals wij ons herinneren is Starodum iemand, die op de goede oude manier denkt en voelt, hij oriënteert zich aan de waardemaatstaven van een 'goede, oude tijd'. Voor hem is dit geïdealiseerde verleden echter niet identiek met het Oude Rusland uit de tijd van vóór Peter de Grote - dit zou eerder de opvatting van de achterlijke Prostakovs en van Skotinin zijn. Als Starodum het over de 'goede oude tijd' heeft, bedoelt hij daarmee iets anders - hij bedoelt de eerste decennia van de 18e eeuw, de tijd van Peter de Grote en zijn hervormingen. Starodums vader was als officier in dienst van tsaar Peter en Starodum zelf werd in de petrinische geest opgevoed. Hij, Starodum, houdt niet van de conventies van een gladde hoffelijkheid, hij streeft naar oprechtheid en spreekt zonder veel omhaal, in korte, afgeknapte zinnen. Zijn habitus is niet die van een hoveling, maar van een eerlijke soldaat. Voor de formele rang van iemand heeft Starodum niet veel waardering - voor hem telt alleen de persoonlijke verdienste. In een van zijn tirades heeft hij het uitdrukkelijk over een maatschappelijke orde, waarin succes niet bereikt wordt door flikfloerij, maar door prestaties; wat hij voor ogen heeft is de petrinische utopie: de utopie van de alleenheerschappij van de persoonlijke verdienste.

Het tijdperk van Peter de Grote belichaamt voor Starodum een ideaal verleden dat hij kritisch met de tegenwoordige tijd confronteert. Op zijn manier reproduceert Starodum daarmee de mythe van tsaar Peter de Grote. Deze mythe werd door Peters eigen propaganda geschapen en door zijn opvolgers op de tsarentroon keer op keer bevestigd. Dit laatste geldt voor tsarin Elisabeth en in iets mindere mate ook voor Katharina II. Toen Fonvizin zijn komedie schreef, ging de officiële cultus van Peter de Grote juist naar een nieuw hoogtepunt toe - naar de plechtige onthulling van Falconets beroemde ruitersstandbeeld van tsaar Peter, die op 6 augustus 1782 met grote praal en veel uiterlijk vertoon op het Petersburgse Senaatsplein door Katharina geënceneerd werd. Het standbeeld had een latijnse en een Russische inscriptie: *'Petro Primo Catarina Secunda - Petru Pervomu Katerina Vtoraja'*, dus: 'Aan Peter I van Katharina II'. Met deze pregnante formulering presenteerde de tsarin zich aan haar onderdanen als gelijkwaardige opvolgster van de grote tsaar. Maar dit was alleen maar voor het publiek. In privé was Katharina ervan overtuigd dat zij in verhouding tot haar illustere voorganger niet alleen gelijkwaardig, maar eigenlijk ook superieur was.

In dit geloof werd zij door haar persoonlijke vrienden gesteund, met name ook door Voltaire, die in een van zijn brieven aan Katharina van de 'grote' tsaar Peter sprak om hem te laten contrasteren met de 'grotere' tsarin Katharina.

Met zijn personage Starodum maakt Fonvizin duidelijk dat hij een heel andere opvatting heeft. Met zijn komedie logenstraft hij het zelfbeeld van Katharina's bewind - op één wezenlijk punt gaat hij dus tegen de officiële propaganda in; in laatste instantie komt dit neer op een persoonlijke affront aan het adres van de tsarin. Maar behalve Starodum vinden wij onder de positieve personages van Fonvizins komedie ook nog Pravdin, die aan het einde van de komedie als officiële vertegenwoordiger van de rechtvaardigheid optreedt. Op deze manier wordt duidelijk dat Fonvizin als auteur van zijn komedie het principiële vertrouwen in een welwillende en verlichte overheid nog niet helemaal verloren heeft. In het geheel krijgen wij dus een ambivalent beeld: de bondgenootschap tussen geest en macht, die voor de Russische Verlichting kenmerkend is, wordt nog niet opgezegd, maar zij vertoont de eerste scheuren. In de laatste jaren van Katharina's regering, met name ook na het uitbreken van de Franse revolutie zouden deze scheuren groter worden: men bevond zich toen aan het begin van een politieke ontwikkeling die meer dan veertig jaar later, in december 1825, haar hoogtepunt zou vinden in de zogenaamde Dekabristenopstand van verlichte officieren.

Wij mogen veronderstellen dat Fonvizins kritische houding tegenover het bewind van Katharina II niet onopgemerkt bleef. Een eerdere komedie van Fonvizin - de komedie *Brigadier* - werd eind jaren 60 van de 18e eeuw aan het hof van Petersburg nog met enthousiaste instemming ontvangen. Daarvan kon nu geen sprake meer zijn (dit ondanks de apokriefe anekdote over Potemkin, die naar verluidt na de opvoering van *'De minderjarige'* tegen Fonvizin zei: 'Sterf, Denis, beter dan dit zul je nooit meer schrijven'). Oorspronkelijk was de première van *'De minderjarige'* in het hoftheater gepland. Maar dit lukte niet; de concrete achtergronden zijn onduidelijk. Men krijgt echter de indruk dat Katharina's hof zich door de critische tirades van Starodum onaangenaam geraakt voelde. Een tijdgenoot heeft het over 'boze pijlen' die van alle kanten op Fonvizins komedie werden afgeschoten. Met een zekere vertraging werd het stuk op 24 september 1782 op het toneel van een Petersburgse theaterondernemer opgevoerd - zoals wij al weten met groot succes. In verband met de Moskouse opvoering ontstonden echter nieuwe moeilijkheden. Deze keer gingen zij van de plaatselijke censor uit.

Tegenover deze censor kon Fonvizin echter benadrukken dat de Petersburgse opvoering van zijn komedie met 'schriftelijke toestemming van de regering' had plaatsgevonden, wat overigens ook wel iets zegt over de verlichte tolerantie die nog heerste onder het bewind van tsarin Katharina in de jaren voor de Franse revolutie. Uiteindelijk kon dus de Moskouse opvoering van 'De minderjarige' toch nog plaatsvinden en wel op 14 maart 1783 - tien jaar later, in de jaren na de Franse revolutie, zou dit nauwelijks meer mogelijk geweest zijn.

Enkele jaren na de Moskouse opvoering van 'De minderjarige', op 1 September 1787, werd het stuk eindelijk ook aan het hoftheater in Petersburg opgevoerd - in aanwezigheid van de tsarin. Wij kunnen echter veronderstellen dat haar politieke toegeeflijkheid hierbij niet al te zeer op de proef gesteld werd. In deze tijd had namelijk al de 'traditie van coupures' een aanvang genomen die voor de opvoeringsgeschiedenis van Fonvizins komedie kenmerkend is. Over deze coupures heeft Fonvizin zich zelf bitter beklagd. Één van de regie-exemplaren van het stuk is bewaard gebleven en wij kunnen dus vaststellen welke gedeelten door de regisseurs geschrapt werden. In de eerste plaats waren dat natuurlijk de tirades van Starodum. Het is echter helemaal niet duidelijk of deze coupures politiek of slechts esthetisch gemotiveerd waren. De verveling die een modern publiek bij de langdradige tirades van Starodum ondervindt, werd door een publiek van de 18e eeuw niet noodzakelijk gedeeld. De toen toonaangevende en met Fonvizin bevriende acteur I. A. Dmitrevskij vond de rol van Starodum immers aantrekkelijk genoeg om deze uit te kiezen voor een benefietopvoering ten gunste van zichzelf. Aan de andere kant moet echter worden onderstreept dat het voorbeeld van Starodum bij de belangrijkste opvolgers van Fonvizin op het gebied van de satirische komedie in de 18e eeuw (*Knjaz~nin* en *Kapnist*) geen navolgers heeft gevonden; bovendien riepen in de volgende eeuw de didactische tirades in het stuk steeds weer kritiek op. Maar dit is ook alles wat wij weten, want het is helemaal niet duidelijk waardoor deze inkortingen gemotiveerd werden: de uitlatingen van Starodum konden immers niet alleen als politiek, maar ook als esthetisch schandaal worden opgevat.

## NOTEN

**[i]** D. I. Fonvizin, *Nedorosl'*, in: idem, *Sobranie soc~inenij v dvuch tomach* [Verzamelde werken in twee boekdelen], bd. 1, Moskou-Leningrad 1959, p. 105-177. Hierna worden de bedrijven van het stuk door Romeinse cijfers aangeduid en de scenes door Arabische cijfers, bijv.: IV.2.

**[ii]** Het Russische woord ‘nedorosl’ heeft een terminologische betekenis. Volgens een oekaze van Peter I van 1714 slaat het op alle jongen mannen die het examen vóór het intreden in de burgerlijke of de militaire dienst nog niet hadden afgelegd. Zoals wij zullen zien, heeft Mitrofanus˘ka weinig uitzicht voor dit examen ooit te slagen.

---

## **Belle van Zuylen/Isabelle de Charrière en de Franse Revolutie ~ Lettres trouvées dans des portefeuilles d’émigrés (1793)**



Belle van Zuylen Ills.:  
[nl.wikipedia.org](http://nl.wikipedia.org)

### **BRIEF V**

Abbé Des \*\*\* aan Markies de \*\*\*

*We hebben hem gelezen, die brief, die verloren is geraakt, niet onderweg tussen Cress[ier] of Neuch[âtel] en het leger van Condé, maar op een kortere route. De abbé vertelde erin hoe hij aankwam bij Alphonse. Hij beschreef het verdriet van de jongeman en adviseerde hem wat te doen om de mening en het gedrag van de*

vader van Germaine ten opzichte van hem te veranderen. De beweegredenen van Alphonse om zich niet voor de tweede keer aan te sluiten bij de vijanden van zijn vaderland werden breed uitgemeten evenals de politieke opvattingen van de abbé. Hij wilde een koning en had geen behoefte aan hoge adel en een bevoorrechte stand in de staat. Hij was van mening, en dat leek aannemelijk, dat als de adel weer toegelaten zou worden als aparte stand ze voortaan geen overeenkomst zouden kunnen sluiten. Ook al werd hij als priester vervolgd, toch was een onbeperkte verdraagzaamheid op het vlak van de godsdienst zijn grootste wens en hij leek van mening te zijn dat de aanhangers van elke godsdienst zelf voor de kosten van hun eredienst moesten opdraaien inclusief het salaris van hun geestelijken. Hij had graag de tienden in natura weer willen invoeren als de lichtste van alle belastingen. Met deze bijdragen van de grondbezitters vond hij het even eenvoudig als rechtvaardig en vanzelfsprekend voedsel te verstrekken aan de zieke behoeftige, het arme weeskind en de arme bejaarde. Ook de man die zich bezighield met het geven van aalmoezen, onderwijs en stichting aan het volk, en daarom geen tijd had zijn eigen zaken te behartigen zou misschien niet in zijn levensonderhoud kunnen voorzien als daar geen regeling voor bestond (LTPE, 55).**[i]**

Tegen het einde van haar leven noemt Isabelle de Charrière zich in een brief aan haar vriendin Caroline de Sandoz-Rollin “iemand die er geen behoefte aan heeft zich in het openbare debat te mengen” (O.C., VI, 62). In deze opmerking klinkt iets door van teleurstelling, want in de jaren voorafgaande aan de Franse Revolutie is ze, via haar geschriften, bepaald wel in de openbaarheid getreden. Ze heeft zich zelfs gewaagd op een bij uitstek aan mannen voorbehouden gebied: dat van de politiek. Tussen 1787 en 1788 publiceerde ze 17 kleine pamfletten, meestal in briefvorm, over actuele zaken in de Nederlandse en Franse politiek. De verzamelbundel verscheen in Zwitserland in 1788 onder de titel *Observations et conjectures politiques*.

Daarna gaat Isabelle de Charrière zich sterk verdiepen in de verschillende stadia van de Revolutie, niet alleen de gebeurtenissen in Frankrijk maar ook de repercussies ervan elders in Europa. In Zwitserland vanaf 1793 en in Holland in 1795 toen de Fransen het land binnenvielen en de Bataafse Republiek werd uitgeroepen. Na de vorming van de Cisalpijnse Republiek in 1796 en de Helvetische Republiek in 1798 lag Europa aan de voeten van Frankrijk. Isabelle de Charrière volgde de gebeurtenissen dankzij haar netwerk van correspondenten

in Italië, Holland en Engeland en ze zag niet zonder bezorgdheid de steeds groter wordende macht van Bonaparte, de toekomstige keizer Napoleon. *Asychie ou le Prince d’Egypte* (O.C., IX, 357-402), haar onvoltooide roman uit 1798 over de opvoeding van een vorst, kan gelezen worden als een allegorie op de politieke macht waarin ze haar mening geeft over het bonapartisme.

### *De eerste politieke geschriften*

Toch zijn de pre-revolutionaire en revolutionaire perioden het meest vruchtbaar geweest wat betreft haar politiek geëngageerd schrijverschap. Na de val van Robespierre en het einde van de Terreur in 1794 gaat Isabelle de Charrière in haar privé correspondentie wel door commentaar te geven op de gebeurtenissen in Europa, maar ze is ontgoocheld geraakt (brief aan Benjamin Constant, 12 december 1794; O.C., IV, 664) en ze schrijft bijna geen politieke teksten meer. In haar boek *Isabelle de Charrière. Une aristocrate révolutionnaire* benadrukt Isabelle Vissière dat Isabelle de Charrière onder de druk van de gebeurtenissen naar de pen gegrepen heeft. Twee zaken hebben gefungeerd als katalysator van dit engagement als schrijfster. Ten eerste haar verblijf in Parijs van januari 1786 tot september 1787, ten tweede de gebeurtenissen die haar geboorteland in de jaren 1780-1787 in opschudding brachten: de patriottistische beweging die uitliep op een mislukking.

Direct na haar terugkeer uit Parijs in de herfst van het jaar 1787 (brief aan Taets van Amerongen van Schalkwijk, O.C., VI, 565) neemt ze de pen op om meteen te reageren op de gebeurtenissen in Holland. Dit wordt het eerste pamflet van de *Observations et conjectures politiques*. De titel luidt “Considérations sur l’affaire des canonniers français”. Als ze gehoord heeft hoe de patriotten door de interventie van het Pruisische leger ten behoeve van het Huis van Oranje verpletterd zijn, is het schandaal van de Franse kanonnières[**ii**] voor Isabelle een goede gelegenheid haar emoties onder woorden te brengen. Isabelle is “boos op de prinses van Oranje”, want het is Wilhelmina van Pruisen die haar broer, de koning van Pruisen, te hulp heeft geroepen.

De daarop volgende pamfletten betreffen voor meer dan de helft de Hollandse politiek. Na haar huwelijk in 1771 en haar vertrek naar Zwitserland, voelde Isabelle de Charrière zich nog steeds betrokken bij de gebeurtenissen in haar vaderland. Zij heeft de strijd tussen de Patriotten en Oranjeklanten aandachtig gevolgd, te meer omdat haar broers er direct bij betrokken waren.[**iii**] Zij was goed op de hoogte, niet alleen door haar persoonlijke contacten maar ook via *La*

*Gazette de Leyde*, [iv] die ze met aandacht las. Zo bevatten sommige pamfletten algemene beschouwingen over de Hollandse politiek. Speciaal in pamflet nr. 3, "Gedachten over edelmoedigheid en vorsten" en in brieven 5, 7 en 9 alle gericht aan een zekere "M. Ch. B. Hollands edelman", d.w.z. Karel Bentinck van Rhoon, lid van de Haagse Oranjesociëteit, die een grote rol had gespeeld in de revolutie van 1787. In deze brieven geeft ze kritiek op het gebrek aan evenwicht tussen de machten in de Republiek en houdt ze een pleidooi voor een constitutionele monarchie naar Engels model. De souvereiniteit berust bij het Huis van Oranje en het parlement bestaat uit twee kamers: de eerste uitsluitend voor de "Bataafse adel" (vgl. het Engelse Hogerhuis) en de Tweede Kamer als (ietwat beperkte) vertegenwoordiging van het volk. Voor een deel moest die bestaan uit stadsbestuurders (patriciërs), een derde uit landadel (het platteland) en een derde uit dominees (vertegenwoordigers van de burgerij en het volk). [v]

Tijdens haar verblijf in Parijs bezocht Isabelle de Charrière verscheidene salons, in het bijzonder die van Madame Suard, waar ze kennis gemaakt had met mensen als abbé Raynal en abbé Morellet, schrijvers die veel gedaan hebben om de ideeën van de Verlichting onder de mensen te brengen. In de Parijse salons kwam ze ook figuren tegen die actief deelgenomen hebben aan de Franse Revolutie: La Fayette, de opperbevelhebber van de nationale garde in 1789, J.S. Bailly, de eerste voorzitter van de eerste Nationale Vergadering in 1789 en daarna burgemeester van Parijs, en Condorcet, denker en politicus, die in 1793 zijn beroemde plan voor het Openbaar Onderwijs voorlegt. Zij nam dus deel aan het politieke debat dat voorafging aan 1789, en in de verhandelingen van de *Observations et conjectures politiques* die te maken hebben met de toestand in Frankrijk gaat ze in op vragen die daar aan de orde waren: verdraagzaamheid ten opzichte van protestanten of de afschaffing van het recht van de koning mensen willekeurig te mogen arresteren.

Omdat ze erg open stond voor gematigd progressieve hervormingen, was ze in augustus 1789 zonder enig voorbehoud enthousiast over de afschaffing van de feodale rechten en met haar zes *Lettres d'un évêque français à la nation* stortte ze zich opnieuw in het politieke debat. Hierin presenteert ze zich als bisschop die de blijde boodschap van vrijheid en gelijkheid predikt en laat duidelijk iets merken van haar enthousiasme en hoge verwachtingen.

Ze laat het niet alleen bij schrijven, maar probeert ook haar geschriften te verspreiden, iets wat nogal wat ergernis veroorzaakt heeft. Een anonieme

pamflettist schreef: “Waar bemoeit U zich mee? Schrijf liever romannetjes, mevrouw. Men zegt dat ze verrukkelijk zijn en uw politieke commentaren zullen nooit evenveel bijval vinden”.**[vi]** Een interessante opmerking, zoals Medha Nirody Karmarkar**[vii]** terecht stelt. Ten eerste omdat volgens de anonieme schrijver een vrouw wel romans kan schrijven, maar zich niet met de politiek moet bemoeien. Dat is voorbehouden aan mannen. Ten tweede lijkt de pamflettist van mening te zijn dat politieke geschriften en de roman twee genres zijn die niets met elkaar te maken hebben.

Welnu, na een groot aantal politieke pamfletten, nam Isabelle de Charrière het besluit terug te keren naar de roman, waarin ze een beeld zou schetsen van de Franse Revolutie. Eerst in *Henriette et Richard*, een onvoltooide, niet gepubliceerde roman waarvan het eerste deel waarschijnlijk begin 1792 geschreven is. Waarom deze roman nooit afgemaakt is, is deels te verklaren door de actualiteit. Op 10 augustus 1792 breekt er in Parijs een volksopstand uit. In de Tuileriën wordt de Zwitserse garde afgeslacht en de monarchie komt ten val. Isabelle is diep geschokt door het geweld van het gepeupel, en 10 augustus wordt voor haar het keerpunt in haar opvattingen over de Franse Revolutie. Aan haar jonge vriendin Henriette L’Hardy schreef ze: “Vrijheid en gelijkheid waren zaken waarmee ik het eens was, maar eigenlijk waren het slechts bedrog en leugens waardoor ik me heb laten verleiden. Tot 10 augustus 1792 was ik het vaker met de Fransen eens dan oneens”.**[viii]**

De daaropvolgende gebeurtenissen: het afslachten van talloze gevangenen royalisten in september 1792, de dood van Lodewijk XVI op 23 januari 1793, de val van de Girondijnen op 2 juni 1793 en het begin van de Terreur maakten haar afschuw, en vrees voor een uitbarsting van volkswroede alleen maar sterker. Toch blijft Isabelle de Charrière, in tegenstelling tot Benjamin Constant, trouw aan haar engagement als schrijfster. Constant raakte ontmoedigd en vroeg zich af of een schrijver wel direct kon ingaan op de tragische gebeurtenissen van het heden.**[ix]** Isabelle liet in 1793 een politiek pamflet verschijnen: *Lettres trouvées dans la neige* en een roman *Lettres trouvées dans des porte-feuilles d’émigrés*. De overeenkomst tussen de titels lijkt aan te geven dat de teksten in elkaar overlopen. Te meer omdat de laatste brief van het pamflet gedateerd is op 17 april 1793 en de eerste brief van de roman op 19 april 1793. Volgens Michel Delon wil de schrijfster zo benadrukken dat de teksten qua vorm bij elkaar horen en dat er geen wezenlijk verschil bestaat tussen de echte persoonlijke brief, de fictieve brief met zijn politieke karakter en de fictieve brief uit de roman.**[x]** Het



is ook interessant te zien dat Isabelle de Charrière zich direct na het pamflet weer op de roman stort, dat genre waartoe ze zich volgens het misprijzende commentaar van haar anonieme lezer uit 1789 beter had kunnen beperken. Kennelijk is Isabelle de Charrière van mening dat de roman, dat wil zeggen de sentimentele roman in briefvorm waar vrouwelijke schrijvers een sterke voorkeur voor hadden, best geschikt is om over politiek na te denken.

Na een summiere inleiding van het pamflet willen we stilstaan bij de manier waarop Isabelle de Charrière de roman als genre gebruikt om gebeurtenissen uit haar eigen tijd bespreekbaar te maken. Speciaal zullen we aandacht schenken aan de wijze waarop topoi (typische motieven) van de sentimentele roman en conventies van de briefroman in dienst gesteld worden van het denken over politiek.

### *Een politiek pamflet: Lettres trouvées dans la neige*

Onder invloed van de jacobijnse propaganda heerste er vanaf de herfst van 1792 in het prinsdom Neuchâtel een gespannen sfeer. De autoriteiten maakten zich zorgen en waren bang voor problemen met Frederik Willem II, koning van Pruisen en vanaf zijn troonsbestijging in 1786 soeverein van het prinsdom. In januari 1793 liep de spanning op en in een poging de publieke opinie te bewerken vroeg de kanselier Charles-Godefroy de Tribolet aan Isabelle de Charrière iets te schrijven om de gemoederen te bedaren.**[xi]** Zij bedenkt een situatie waarin een Fransman zijn land wil verlaten om in Zwitserland rust te vinden. Hij schrijft aan een oude Zwitserse vriend die hem vertelt over de spanningen die op dat moment heersen in bepaalde kantons van Neuchâtel. In tien fictieve brieven, die tussen 31 januari en 17 april in vier afleveringen verschenen, geeft Isabelle de Charrière uiting aan haar bezwaren tegen de jacobijnse mentaliteit en roept ze haar tweede vaderland op trouw te blijven aan de eigen tradities, aan de vrijheid, aan zichzelf. De brief gericht aan Frederik Willem II van Pruisen laat zien dat Isabelle de Charrière vertrouwen heeft in de positieve kanten van een verlichte monarchie.

In dit gelegenheidspamflet, op bestelling geschreven, komen we twee briefschrijvers tegen en het heeft als kader een zeer beperkte en herkenbare locatie: het bergland rondom Neuchâtel. Stelde Isabelle zich in dienst van de contra-revolutie? De drukker van de tekst, Fauche-Borel, is geheim agent in dienst van de royalisten en Isabelle heeft de opdracht de mensen te kalmeren. Haar verlangen te komen tot een vreedzame oplossing van conflicten komt duidelijk uit de tekst naar voren. Ook de wil niet te breken met de bestaande

instellingen, maar om ze te hervormen en zo in te richten dat iedereen er zijn plaats krijgt.

Heeft dit pamflet iets uitgehaald? Al in april, voordat de serie brieven volledig was verschenen, keerde de rust terug. Het is moeilijk na te gaan of het pamflet hiertoe bijgedragen heeft, ook al krijgt men globaal de indruk dat het goed ontvangen werd. In elk geval leidde het bij de schrijfster tot een verlangen ermee door te gaan. Een andere stimulans waren haar talrijke contacten met de Franse politieke vluchtelingen in Neuchâtel, in het bijzonder haar correspondentie met Camille Malarmey de Roussillon, die haar op het idee brengt een roman te schrijven over de Franse 'émigrés'. Meteen na de laatste brief van het pamflet begint ze aan *Lettres trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés*. Ze gaat hierin door na te denken over de politieke actualiteit waarmee ze in het pamflet een begin gemaakt had, terwijl ze de setting uitbreidt tot heel Europa.

*Lettres trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés: roman over revolutie en emigratie*

Door haar verhaal te presenteren in de vorm van een briefroman, begaf Isabelle de Charrière zich op een haar bekend terrein, maar misschien heeft ze ook wel gedacht aan wat haar vriend Du Peyrou haar had gezegd met betrekking tot haar roman *Henriette et Richard*.

*Ik zou boos worden als de correspondentie [tussen Henriette en Richard] niet voortgezet werd. De eenvoudige vertelsituatie, hoe natuurlijk je die ook maakt, laat altijd iets zien van de schrijver en geeft hem geen enkele afstand. Brieven daarentegen laten de fantasie alle ruimte en zijn een stuk aantrekkelijker juist vanwege de extra vrijheid en de losse stijl. [...] Ik kom nog even terug op de briefvorm. Bij alle voordelen die ik opnoemde [...] was ik er nog een vergeten: de schrijver, als die tenminste te goeder trouw is en niet al te duidelijk blijkt geeft van zijn voorkeuren, kan op deze manier veel gemakkelijker, zonder de verschillende partijen in het harnas te jagen, het voor en het tegen van elk systeem en de sterke en de zwakke punten laten uitkomen (brief van 15 juni 1792, O.C., VIII, 273).*

Voor Du Peyrou is het terugtreden van de verteller in de briefroman en het feit dat de personages met elkaar in dialoog zijn speciaal effectief als het over politiek gaat. Men vervalt zo minder snel in propaganda of partijdigheid. Isabelle de Charrière is het hiermee eens en past het toe in haar *Lettres trouvées dans des*

*porte-feuilles d'émigrés*. Bijgevolg had ze de grootste moeite een uitgever te vinden. De een vond haar te jacobijns, een ander weer contra-revolutionair. **[xii]** De 24 *Lettres* [...], geschreven van mei tot juli 1793, verschenen in Lausanne begin augustus of begin september dankzij de goede diensten van Benjamin Constant. De fictieve datering volgt de werkelijke tijd heel nauwkeurig want de data van de brieven lopen van 19 april tot 2 juli 1793. Isabelle de Charrière heeft ook nog een vervolg geschreven, tijdens haar leven niet gepubliceerd: vijf extra brieven die lopen tot 16 juli.

De brieven vertellen het verhaal van Germaine, een jonge aristocrate uit de Vendée die naar Londen gevlucht is. Ze wordt gechaperoneerd door hertogin de \*\*\*. In de Londense salons ontmoet ze Franse 'émigrés' zoals burggraaf Des Fossés en de Engelse freule Lady Caroline Delmont. Germaines verloofde, de aristocraat Alphonse, heeft uit idealisme geweigerd dienst te nemen in de legers van de royalisten. Hij wil niet vechten tegen zijn vaderland en is geëmigreerd naar het prinsdom Neuchâtel, samen met zijn gouverneur en mentor, abbé Des \*\*\*, een priester die geweigerd heeft de eed op de revolutionaire grondwet af te leggen. De vader van Germaine, markies de \*\*\*, die zich in Duitsland bevindt bij de royalistische legers, is verontwaardigd over de houding van Alphonse en verbiedt zijn dochter alle contacten met hem. Laurent B. Fontbrune, een niet-adellijke vriend van Alphonse, strijdt met de republikeinen in de Vendée tegen de royalisten. Als hij gewond raakt, wordt hij in het kasteel van Germaine verpleegd door haar stiefmoeder, de markiezin de \*\*\*, en door haar halfzuster Pauline op wie hij verliefd wordt. In het nooit verschenen vervolg verneemt de lezer via een brief van Leopold Nieuwermeulen uit Amsterdam dat Pauline gevlucht is uit Frankrijk en juist in Holland is aangekomen.

### *Gedwarsboomde liefde*

Terwijl er in de roman zelf kritiek te horen is op de sentimentele litteratuur die de werkelijkheid verhult en voedsel geeft aan illusies (LTPE, 112), gebruikt Isabelle de Charrière uit deze zelfde litteratuur het klassieke thema van de minnaars gescheiden door het noodlot en/of door de wil van de ouders. Ze voert drie stellen op: de hoofdpersonen Germaine en Alphonse gescheiden door de emigratie, Laurent en Pauline, gescheiden door hun sociale afkomst, en burggraaf Des Fossés en Lady Caroline Delmont, gescheiden door hun nationaliteit en de intriges in de Londense salons. Wat de hoofdpersonen betreft, hun liefde wordt bovendien nog tegengewerkt door de vader van het meisje die haar verbiedt haar

verloofde te schrijven:

*Mijn vader heeft me niet geschreven dat je een verhouding aangegaan bent die mij verdriet zou kunnen doen of hem mishagen. De enige reden die hij aanvoert voor zijn veranderde houding tegenover jou is dat "jouw gevoelens je niet doen kennen als een man van eer. Dat je je naam onwaardig bent. Dat je niet beantwoordt aan zijn idee van de persoon die mijn echtgenoot of zijn schoonzoon zou moeten zijn."* (LTPE, 28)

De abbé doet zijn best de markies ervan te overtuigen dat hij begrip moet hebben voor het standpunt van Alphonse, en dus moet toestemmen in het huwelijk. In zekere zin is de abbé dus degeen die de minnaars bij elkaar brengt. De tegenwerking komt van de hertogin, die van Germaines vader de opdracht heeft gekregen haar goed in de gaten te houden. De hertogin, een prototype van die 'émigrés' die niets geleerd hebben en niets vergeten zijn, lichtzinnig en vol intriges, onderschept de brieven van Alphonse. Wie zal het winnen? Zullen de gelieven verenigd worden? Zal de vader accoord gaan met een huwelijk? Aanvaardt hij de door de abbé voorgestelde politieke verzoening? Het sentiment en de politiek zijn nauw vervlochten. Als de markies ten slotte terugkomt op zijn beslissing, is dat niet zozeer dankzij de aan het begin van dit artikel afgedrukte samenvatting van de brief van de abbé, maar door een brief van Alphonse aan Germaine, onderschept door de hertogin en toegestuurd aan de markies. Hij is geschokt door haar indiscrete manier van doen en beseft nu pas wat voor intrigante ze eigenlijk is. Tegelijkertijd krijgt hij oog voor de goede eigenschappen van Alphonse: "Te oordelen naar de brief is hij een man van eer. Ook de abbé tegen wie ik misschien een vooroordeel had". (LTPE, 90).

Volgens Monique Moser-Verrey zijn "het niet de ideeën van Alphonse en de abbé die de markies over de streep trekken, maar hun integere en beschaafde manier van optreden". [xiii] Isabelle de Charrière combineert het literaire procédé (het gekonkel van de hertogin keert zich tegen haar en precies het omgekeerde doel wordt bereikt) met het ideaal waar ze voor staat. Goede wil en morele eigenschappen, "handelen naar eer en geweten en fijngevoeligheid", zijn even effectief, misschien nog wel meer dan politieke retoriek. Zedelijke vooruitgang en politieke vooruitgang zijn nauw verbonden. Dit is volledig in overeenstemming met de geest van de Verlichting die de maatschappij rechtvaardiger wilde maken en de mensen beter.

Daarbij komt Germaines strategie in haar verzet tegen het vaderlijk gezag. Het is

niet destructief ook al begint ze de eerste brief van de roman met een daad van ongehoorzaamheid. Ze schrijft aan Alphonse ondanks het verbod van haar vader, maar ze zegt ook: "Lieve Alphonse, kies nu geen partij tegen mij door te geloven dat ik een opstandige dochter ben geworden. Niets is minder waar ..." (LTPE, 27). Germaine breekt niet met haar vader maar hoopt dat hij door haar pleidooi van mening verandert, iets wat inderdaad gebeurt en helemaal strookt met de hervormingsgezinde idealen van Isabelle de Charrière.

De liefde die opbloeit tussen de aristocratische Pauline en de burgerlijke Jacobijn Laurent Fontbrune kan gezien worden als een metafoor van een mogelijk verbond tussen de adel en de derde stand. Een sociale ontwikkeling die in die tijd speelde en die een nieuwe maatschappij aankondigde. Laurent brengt het duidelijk onder woorden:

*We willen niet dat mijn grootvader en de jouwe onder een dak gaan wonen. Als dat gebeurde zou ik het goedvinden dat de een met veel ijver brood zou bakken dat de ander vervolgens in alle waardigheid zou opeten. We willen niet dat mijn vader en de jouwe onder een dak gaan wonen. Ze zouden elkaar minachten en wat zou dat een afschuwelijk huishouden zijn! Maar jij en ik, waarom zouden wij niet samen kunnen wonen?* (LTPE, 33).

Daarbij komt dat in deze twee beknopte liefdesverhalen Isabelle de Charrière via haar vrouwelijke personages Germaine en Pauline laat zien wat voor rol de vrouw kan spelen in een maatschappij die zulke grote veranderingen ondergaat. In de brieven zijn het de mannen die de politiek bespreken, maar voor Pauline en in sterkere mate Germaine is door Isabelle de Charrière een veel actievere rol weggelegd. Zij vervullen de functie van bemiddelaarster[xiv] die de harmonie weten te herstellen en de tegenstellingen verzoenen, iets wat ze zelf gedaan heeft bij het schrijven van *Lettres trouvées dans la neige*.

### *Epistolaire polyfonie*

In haar romans *Lettres écrites de Lausanne* en *Lettres de Mrs Henley*, beide geschreven vóór de Revolutie, heeft Isabelle de Charrière zich bij voorkeur gehouden aan de monodie: er is maar één stem. Als ze het aantal stemmen vermeerdert, zoals bijvoorbeeld in *Lettres neuchâtelaises* tot drie briefschrijvers, zijn de brieven grotendeels nog steeds eenrichtingsverkeer. Ze zijn gericht aan correspondenten die niet betrokken zijn bij de intrige. Pas in *Lettres trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés* creëert Isabelle de Charrière een veel ingewikkelder netwerk van brieven en gaat van de monodie over op de polyfonie.

De 29 brieven zijn gebundeld door een tekstbezorger die zich heel onopvallend verbergt achter een niet nader toegelicht "wij". [xv] Tien van de reeds genoemde personages zijn briefschrijvers en vijf van de tien zijn ook ontvangers: Germaine, Alphonse, Laurent, de abbé en de markies. Van Pauline is er geen brief in de verzameling, maar indirect komen we te weten dat ze aan haar vader schrijft en aan haar halfzusje Germaine. In een brief aan Alphonse citeert die een kort fragment uit Paulines brief. Zo zijn er meer brieven waaruit slechts geciteerd wordt. Naar andere wordt alleen maar verwezen, sommige zijn onderschept of kwijtgeraakt.

De inhoud van de brieven blijft lang niet altijd een zaak tussen de afzenders en de geadresseerden. Zo stuurt Germaine de brieven die ze ontvangen heeft van Lady Caroline Delmont en van burggraaf Des Fossés door aan Alphonse (brief IX, 71; XIII, 83). Ze stuurt hem ook de twee brieven van haar vader (XX, 107; XXI, 108) en de brieven die ze ontvangt van de burggraaf leest ze voor aan Lady Caroline (XXV, 119).

Wat kunnen we uit dit ingewikkelde netwerk van briefschrijvers concluderen? De belangrijkste personages uit de roman zijn zij die zowel brieven schrijven als ontvangen. Het zijn Germaine, Alphonse, Laurent, de abbé en de markies. De twee hoofdpersonen Germaine en Alphonse zijn ook de centrale figuren in het netwerk van brieven. Germaine is de actiefste. Met haar brief aan Alphonse neemt zij het initiatief en zij heeft ook het grootste aantal brieven op haar naam: naast de zeven gericht aan Alphonse ook de verloren geraakte brief aan haar vader. Ze ontvangt er negen: één van haar zuster Pauline en acht van vier andere correspondenten, Alphonse, haar vader, burggraaf Des Fossés en Lady Caroline. Uit deze briefwisseling blijkt de sterke affectieve relatie tussen Germaine en haar correspondenten, maar de brieven zitten ook boordevol sociale kritiek.

Die kritiek betreft de kringen van Franse 'émigrés' in Londen, door Germaine met verve beschreven in lange brieven die soms beginnen te lijken op dagboekbladen. Het meisje is dan ook erg geïsoleerd in dat milieu waarvan ze de standsvooroordelen, het gekonkel en de lichtzinnigheid verafschuwt. Deze kritische schildering wordt gecompleteerd door de brieven van burggraaf Des Fossés en Lady Caroline, die Londen inruilen voor een rustiger leven op het onbedorven platteland. Hiernaast is er in Germaines brieven veel aandacht voor het affectieve. In die tussen haar en Alphonse bespreken de verloofden hun problemen. Aan haar vader schrijft ze als liefhebbende dochter, en aan Des Fossés en Lady Caroline als een goede vriendin die in vertrouwen genomen

wordt. Germaine moedigt deze verliefden aan door de brieven die ze van Des Fossés gekregen heeft te laten lezen aan Lady Caroline. Ze probeert ze nader tot elkaar te brengen. Tenslotte gaan het fragment van de brief van Pauline en Germaines commentaar erop allebei over het feit dat Pauline zich aangetrokken voelt tot Laurent.

Alphonse schrijft maar vier brieven, maar van alle personages is hij het die de meeste brieven ontvangt. Wel veertien van de 29 zijn aan hem gericht. De afzenders zijn behalve Germaine en Laurent minder belangrijke figuren. Alphonse bevindt zich dus in het centrum van een briefwisseling waarvan de liefdesgeschiedenis één aspect vormt. Ten eerste die van hemzelf, dan die van Laurent, wiens vertrouweling hij is, en tenslotte die van de burggraaf en Lady Caroline, waarover hij zijn mening geeft. Hij is ook belangrijk voor de ontwikkeling van de intrige, zo komen we door aan hem gerichte brieven te weten dat sommigen van de personages op weg zijn naar Holland, maar het belangrijkste aspect is hier toch het debat over politiek.

Door zijn centrale functie als geadresseerde komen bij hem de verschillende politieke visies bij elkaar. Die van zijn jacobijnse vriend Laurent, die van de vader van Germaine, de koningsgezinde aristocraat die zo sterk gehecht is aan de tradities, die van hemzelf en die van zijn gouverneur de abbé, met wie hij uitvoerige gesprekken over politiek heeft. Behalve dat hij veel door hem ontvangen brieven aan anderen laat lezen of doorvertelt, speelt hij ook een actieve rol van bemiddelaar tussen Laurent en de abbé. Laurent stelt hem per brief vragen gericht aan de abbé, die er in een eigen brief op reageert.

Het is duidelijk dat Alphonse, evenals Germaine, de brief gebruikt als instrument om te bemiddelen. Voor Germaine is het echter vooral op het sentimentele vlak. Voor Alphonse speelt dit op het politieke vlak. Hij poogt twee mannen die politiek een verschillende keus hebben gemaakt met elkaar in contact te brengen. Deze directe dialoog wordt geconcretiseerd door het antwoord (brief XXVI) van de abbé aan Laurent. De verzoening wordt tot stand gebracht door de inspanningen van Alphonse die hierbij geleid werd door zijn gevoelens van vriendschap, en ook door de briefwisseling zelf.

De abbé, die toch beschouwd kan worden als de spreekbuis van Charrière, neemt in deze briefwisseling eigenlijk een vrij bescheiden plaats in. Het verloren raken van brief V is dan ook veelzeggend. Het is immers in deze brief dat de abbé Alphonse verdedigt en zijn eigen politieke ideeën uiteenzet inclusief die over een

nieuwe orde. Het feit dat ze gepresenteerd worden in de vorm van een samenvatting verkleint een eventueel retorisch effect van een soort geloofsbelijdenis of manifest. Uit deze aanpak blijkt zonneklaar het wantrouwen van Isabelle de Charrière tegenover de hoogdravende taal van de revolutionaire ideologen. Haar vriend Du Peyrou had haar niet voor niets aangeraden als schrijver op de achtergrond te blijven. Zo laat ze de lezer heel geleidelijk kennismaken met het politieke systeem van de abbé. Na de grote lijnen in de samenvatting, vult ze sommige details in, bijvoorbeeld door middel van de reacties van brievenverzenders. De vader van Germaine richt zich direct tot de abbé en laat duidelijk merken dat hij het niet met hem eens is:

*Het lijkt me toe dat U gelooft in de constitutionele monarchie, U lijkt een integer persoon, maar absoluut geen goede Fransman, geen waardige afstammeling van onze edele voorouders, en ook geen waardige priester van de oude kerk (LTPE, 60).*

Ook via de gesprekken die Alphonse in zijn brieven aan Laurent doorvertelt komen we meer te weten over hoe volgens de abbé het land bestuurd zou moeten worden:

*Ik ken hier [in Neuchâtel] een uitgeweken priester die net als jij plannen maakt voor een toekomstige regering. Hij wil een koning aan het hoofd van jouw republiek. Verder is er geen verschil tussen jouw plan en het zijne. En hij wil eigenlijk alleen maar een koning om de republiek een betere start te geven. Als jij hem kon bewijzen dat die republiek helemaal geen koning nodig heeft, zou hij hem ook niet meer willen. [...] maar hij denkt dat een koning nodig is om eenheid te brengen in die grote machine die de Franse Republiek is. Ook om buitenlanders wat vertrouwen te geven en vrees in te boezemen (LTPE, 64).*

Alphonse beperkt zich echter niet tot het simpel doorvertellen van de ideeën van de abbé. Hij denkt er ook zelf over na en ontwikkelt zijn eigen politieke opvattingen. Hier maakt hij Laurent deelgenoot van de vruchten van zijn overpeinzingen:

*Ik ben het eens met de abbé. Ik zou als stuwende kracht in de Republiek het liefst een koning hebben. Maar als er iets dergelijks gevonden kan worden waar voldoende van uitgaat zou ik dat net zo lief hebben als een koning. Wil je dat elk van jouw Kamers jaarlijks [...] uit het midden van de andere Kamer de man kiest*



*die de meeste wijsheid en de grootste deugden getoond heeft? En dat de zo gekozen mannen gedurende het jaar erop de macht uitoefenen die ik aan een koning zou willen geven? Wie van de twee consuls of koningen in dat jaar de voorrang zou hebben, zou moeten worden bepaald door het lot (LTPE, 67).*

Tenslotte laat ook de abbé zelf zich direct uit over zijn politieke gezichtspunten. Niet in de vorm van een beginselverklaring, maar in antwoord op een specifieke vraag die Laurent nogal hoog zit. Die van de rechtvaardiging van het revolutionaire geweld:

*Heb ik de plicht en het recht de ellende van een aantal mensen te verlichten als dat ten koste gaat van een kleiner aantal? Ik vraag de abbé hierover na te denken en als hij kan hier antwoord op te geven. (LTPE, 114)*

Isabelle de Charrière doet geen uitspraken. Ze stelt vragen. Via de briefwisseling scheidt ze een dynamisch geheel waarin de verschillende brieven hun soms botsende politieke ideeën ontwikkelen. Het resultaat van de uitwisseling van ideeën blijft open. De laatste brieven van Laurent gaan bijvoorbeeld niet meer over wat de beste regering is, maar over de zojuist gestelde vraag, die op dat moment een grote actualiteitswaarde had. Frankrijk zuchtte onder de Terreur. Maar op de "chaos" (98) zoals Laurent het uitdrukt komt er geen definitief antwoord. Er is geen conclusie.

Alphonse, een buitenstaander zowel in de handeling van de roman als in zijn toevluchtsoord Neuchâtel, is in zijn functie als ontvanger en lezer van brieven in wezen slechts een beschouwer. Evenals de abbé, zijn mentor, belichaamt hij de intellectueel, iets wat de markies hun verwijt:

*Hij [Alphonse] heeft zich teveel beziggehouden met studie en redeneringen die niets van doen hebben met de roeping en de plichten van een eerlijk edelman. Ik denk, mijnheer de abbé, dat dat deels uw werk is. Tijdens al die lessen waar ik nooit een hoge dunk van heb gehad. Ik heb U immers eens betrapt terwijl U met hem bezig was argumenten te vinden tegen bepaalde boeken. U had die niet moeten weerleggen maar moeten afpakken en daarna verbranden. (LTPE, 61)*

Boekverbranding is het kenmerk van despotisme en fanatisme. Maar de belangrijke plaats die in de roman ingeruimd wordt voor studie, cultuur en boeken geeft aan dat het die waarden zijn op basis waarvan een nieuwe samenleving kan worden opgebouwd. Zal die ooit tot stand komen? De roman

geeft hier geen antwoord op; ook niet op de vraag of de personages elkaar allemaal zullen terugvinden in Holland zoals ze hopen. Wat we wel kunnen zien in de centrale plaats die Alphonse en Germaine innemen in het netwerk van brieven, is de noodzaak dat de jonge generatie de oude garde (de vader en de abbé-mentor) aflost. Het is immers de jeugd die vorm zal moeten geven aan de post-revolutionaire samenleving. Isabelle de Charrière lijkt de vrouw daarin geen officiële politieke rol te willen geven, maar acht haar bemiddeling onmisbaar in het streven naar een maatschappij met meer harmonie en gerechtigheid.

Vertaling C.D. van Strien

#### NOTEN

**[i]** *Lettres trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés*, 1793. Voorwoord van Colette Piau-Gillot. Parijs, Côté-femmes, 1993. (LTPE). Ook in de *Oeuvres Complètes* (O.C.) van Isabelle de Charrière, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1979-1984, 10 delen (O.C., VIII, 409-482).

**[ii]** Na de ontruiming op 15 september 1787 van de stad Utrecht door de patriotten, wisten de oranjeklanten de hand te leggen op papieren waaruit bleek dat het patriottische stadsbestuur, na geheime onderhandelingen met de Franse regering, Franse kanonniërs in dienst genomen had. (O.C., X, 538)

**[iii]** Zie C.H.E. de Wit, "Belle van Zuylen en haar eerste vaderland", in *Lettre de Zuylen et du Pontet*, 13, 1988, 8-11.

**[iv]** *De Gazette de Leyde*, die verscheen onder de titel *Nouvelles extraordinaires de divers endroits*, lijkt samen met de *Gazette de Berne* voor de Charrières de belangrijkste bron van buitenlands nieuws geweest te zijn. In elk geval tot de periode van de Franse Revolutie. (O.C., II, 624, n. 8)

**[v]** De Wit, 10 (zie n. 3).

**[vi]** *Lettre d'un voyageur français, écrite de Zurich à M. Bergasse, à Paris*, Keulen [Parijs], 1788 en 1789. Aangehaald in Isabelle Vissière, *Isabelle de Charrière. Une aristocrate révolutionnaire. Ecrits 1788-1794*. Parijs, Des femmes, 1988, 43-44.

**[vii]** Medha Nirody Karmarkar, *Madame de Charrière et la révolution des idées*. New York, Peter Lang, 1996, 42.

**[viii]** Brief 20-22 november 1794 (O.C., IV, 641).

**[ix]** Brief van 11 november 1793: 'Ik heb het niet kunnen opbrengen mijn *Dialogue entre Louis XVI, Brissot et Marat* te voltooien. De gruwelijke gebeurtenissen in Frankrijk grijpen me erg aan en slaan me met stomheid. [...] Hoe kan iemand schrijven als om je heen de hoofden rollen?' (O.C., IV, 200)

[x] Michel Delon, "Lettres trouvées dans des porte-feuilles d'émigrés ou l'éloge de l'amphibie", in Doris Jakubec en Jean-Daniel Candaux (red.), *Une Européenne; Isabelle de Charrière en son siècle*. Actes du colloque de Neuchâtel 1993. Hauterive-Neuchâtel, Gilles Attinger, 198.

[xi] Pierre H. Dubois en Simone Dubois, *Zonder vaandel. Belle van Zuylen (1740-1805), een biografie*. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1993, 501-507.

[xii] O.C., IV, 280; 323 (brieven van 30 november 1793 en 1 februari 1794 aan Chambrier d'Oleyres).

[xiii] Monique Moser-Verrey, "1793. La lettre de l'émigré dans la correspondance et l'oeuvre d'Isabelle de Charrière", in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2000: 04, 189.

[xiv] Over deze bemiddelende rol van de vrouw, zie Colette Piau-Gillot, "Préface", *LTPE*, 19-20 (zie n. 1).

[xv] Dit "wij" komt tweemaal voor. Eerst om brief V samen te vatten, daarna in een voetnoot bij brief XVI van de markies aan Germaine: "Deze brief is niet in ons bezit; maar uit het antwoord van de markies blijkt duidelijk genoeg wat zijn dochter hem geschreven heeft" (*LTPE*, 91).

---

## 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 verkrampte 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).

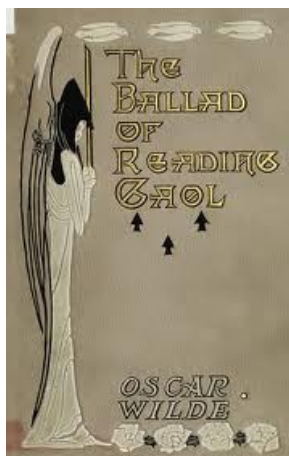
Gevoelige lieden menen dat zij 'sociaal', ja wellicht zelfs 'socialistisch', handelen

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 gedachtengoed 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 filistijndom 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 maatschappijkriticus - 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 officieel 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

begripen. 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 THE SHANGHAI  
一世紀的美麗與哀愁  
2010.12.3-2011.12.12

Ruan Lingyu (1910-1935)

Ills.:

[yellowcranestower.blogspot.com](http://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 goedgetrainde 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 lichte 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 dorpingen '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 zonnestralen 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](http://www.chinaonline.com/industry/media_entertainment/B202011134.asp),

geraadpleegd op 12 februari 2002

[www.imdb.com](http://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](http://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 metafoor 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 dorps spelen 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<sup>e</sup> helft van de 19<sup>e</sup> 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 opgeklommen 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 volksopstand 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

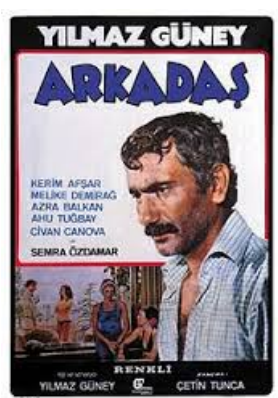


gevolg dat kinderen dingen zagen die absoluut niet voor hen geschikt waren. **[xxiii]**

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 intervenieerde 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 lotgevallenen 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](http://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 regeering 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 onder-werpen 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 censurregel, 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