

# Elif Shafak ~ The Politics Of Fiction

<http://www.ted.com> Listening to stories widens the imagination; telling them lets us leap over cultural walls, embrace different experiences, feel what others feel. Elif Shafak builds on this simple idea to argue that fiction can overcome identity politics.

---

## Herhalingsrecepten: Noach's pudding in De bastaard van Istanbul



Elif Shafak

*Tzadjiki*, is dat nu Turks of Grieks? Ik probeer mijn buurmeisje uit te leggen dat het van het Turkse woord *cacik* komt en dat het waarschijnlijk eerder uit de Turkse keuken afkomstig is dan uit de Griekse, omdat het basisingrediënt, yoghurt, samen met de Turken en Mongolen uit Centraal-Azië is gekomen. Maar ze gelooft me niet. En waarom zou ze ook? Het is heel moeilijk om vast te stellen

waar gerechten nu echt vandaan komen. Omdat ze een onderdeel zijn van het gewone dagelijkse leven zijn er maar weinig schriftelijke bronnen waarin iets over hun herkomst en bereiding wordt verteld. Bovendien reizen gerechten en eetgewoontes door de tijden heen, en worden ze door etnische en religieuze gemeenschappen van elkaar overgenomen. Zeker in het Middellandse Zeegebied en het Midden-Oosten zijn er veel gerechten die in verschillende culturen opduiken, al is het vaak onder een andere naam.

Van dit verschijnsel maakt de Turkse schrijfster Elif Shafak in haar roman *De bastaard van Istanbul* op ruime schaal gebruik. Centraal staat in *De bastaard van Istanbul* de houding ten opzichte van de Armeense genocide van enerzijds de Turken in Turkije en anderzijds de Armeniërs in de diaspora. Elif Shafak onderbouwt dit thema door te spelen met de overeenkomst in eetcultuur. Ze gebruikt de duplicatie van eetcultuur en gerechten om de culturele verwantschap tussen Turken en Armeniërs in beeld te brengen. Verder speelt eten in deze roman ook een rol op het niveau van de structuur van het boek.

### *De schrijfster*

Elif Shafak is een relatief jonge schrijfster die op dit moment heel populair is in Turkije, maar vooral ook daarbuiten. Ze heeft als dochter van een diplomate een deel van haar jeugd doorgebracht in het buitenland. Na haar middelbare school is ze teruggekeerd naar Turkije, waar ze sociologie en vrouwenstudies heeft gestudeerd. Ze heeft jarenlang een academische carrière gecombineerd met het schrijverschap.<sup>1</sup> Een aantal jaren schreef ze columns voor de liberaal-religieuze krant *Zaman*. Deze krant is de laatste jaren flink in opkomst onder jonge Turkse intellectuelen die zich distantiëren van het strenge secularisme, en is gelieerd aan de 'Gülen-beweging'.<sup>2</sup>

Vanwege haar roman *De Bastaard van Istanbul* is tegen Shafak een rechtszaak aangespannen door de ultranationalistische advocaat Kemal Kerinçsiz. Deze heeft, zonder veel succes, meerdere prominente Turkse schrijvers aangeklaagd wegens het beledigen van de Turkse staat, waaronder ook Nobelprijswinnaar Orhan Pamuk. Shafak is uiteindelijk vrijgesproken. Het proces heeft haar veel internationale en nationale publiciteit opgeleverd. Inmiddels heeft Elif Shafak twee kinderen en richt ze zich op een breed scala van schrijfactiviteiten, variërend van literatuur tot songteksten.

### *De bastaard van Istanbul*

*De bastaard van Istanbul* vertelt over twee families, een Turkse familie die in Istanbul leeft en een Armeense familie van Turks/Istanbulse afkomst in de diaspora, die in San Francisco woont. De Turkse familie bestaat uit een overgrootmoeder, haar schoondochter, vier dochters en één zoon, Mustafa, die in Amerika woont. Voordat deze Mustafa uit Istanbul wegging, heeft hij zijn zus Zeliha verkracht. Hieruit is een dochter geboren, Asya, die samen met alle andere vrouwen van de familie in een oude villa woont. Niemand, behalve Zeliha en haar oudste zus Banu, weten wie Asya's vader is. Asya is negentien jaar, studeert filosofie en is een vrijgevochten, cynische, seculiere jonge vrouw. Ze heeft een groep vrienden die ze dagelijks in café Kundera ontmoet. Het zijn voornamelijk nihilistische, anarchistische mannen van middelbare leeftijd met teleorgane artistieke ambities. Met een van hen heeft Asya een buitenechtelijke relatie.

Mustafa heeft zijn toevlucht gezocht in Amerika. Hij heeft daar gestudeerd en werkt er als ingenieur. Hij is getrouwd met een Amerikaanse vrouw, Rose, die eerder getrouwd is geweest met een Armeniër. Uit dit huwelijk heeft zij een dochter, Armanoush. Armanoush woont bij haar moeder en Mustafa in Arizona, maar brengt alle vakanties bij de Armeens/Amerikaanse familie van haar vader in San Francisco door. Ook dit is een grote familie, die zeer regelmatig bijeenkomt bij grootmoeder Shushan.

Armanoush is een intellectuele boekenwurm, typisch een multi-etnische jongere op zoek naar haar identiteit. Is ze Amerikaans, Armeens, of ook nog een beetje Turks? Ze chat op internet met een groep anti-Turkse Armeense Amerikanen. Ze besluit om naar Istanbul te reizen en daar bij de Turkse familie van Mustafa, haar stiefvader, te gaan logeren. Ze vertelt haar moeder dat ze bij haar vader is en omgekeerd. Wanneer haar grootmoeder overlijdt, komt haar bedrog uit. Haar moeder reist met haar stiefvader naar Istanbul. Mustafa wordt daarbij geconfronteerd met zijn familie, en dus ook met zijn misstap uit het verleden. Hij wordt door zijn oudste zus min of meer gedwongen om zelfmoord te plegen om zo de schande van Zeliha's verkrachting en de geboorte van Asya uit te wissen.

### *De Armeense kwestie*

Het hoofdthema van dit boek is uiteraard de Armeense kwestie. Die was, heel in het kort gezegd, het gevolg van een actie van het Comité voor Eenheid en Vooruitgang (de voorgangers van de Kemalisten van Mustafa Kemal Atatürk) dat, in het nauw gedreven tijdens de Eerste Wereldoorlog in 1915/1916, een bewuste

poging heeft gedaan om de Armeense bevolkingsgroep in het Osmaanse Rijk te vernietigen.<sup>3</sup>

De latere machthebbers van de in 1923 door Atatürk opgerichte Republiek hebben steeds geprobeerd deze zwarte bladzijde uit hun geschiedenis te bagatelliseren en te ontkennen. Iedereen die het niet met deze visie eens is, wordt als een vijand van de Turkse natie gezien. Tegenwoordig is er echter ook een belangrijke groep Turkse historici die genuanceerder tegen deze zaak aankijkt. Een deel van hen werkt noodgedwongen in het buitenland, want wetenschappelijke activiteiten organiseren over dit thema is nog steeds niet mogelijk.

De gewone Turkse burger staat eigenlijk tamelijk neutraal tegenover de hele kwestie. Op school zijn ze natuurlijk behoorlijk geïndoctrineerd, maar aangezien het iets is dat ten tijde van het Osmaanse Rijk is gebeurd, is het voor velen iets wat ver van hen af staat. Zij voelen zich niet schuldig voor iets waar zij, of hun familie, persoonlijk niet bij betrokken zijn.<sup>4</sup>

Voor een uitgebreide analyse van de discussies over deze zaak is het hier niet de plaats. Voor de discussie rond de roman is het vooral van belang te beseffen dat voor de in het buitenland wonende Armeniërs de Armeense kwestie door de gruwelijke verhalen van de overgrootouders ook onder jongere generaties nog zeer levendig is.

Shafak onderbouwt dit thema door een patroon van parallellen te schetsen: Asya en Armanoush zijn ongeveer even oud. Beiden zijn op zoek naar hun identiteit: Asya naar haar vader; Armanoush naar haar culturele identiteit. Beiden hebben grote families die zich met alle aspecten van hun leven bemoeien. Beiden hebben een groep vrienden waarmee ze het leven bespreken: café Kundera en de chatgroep van Armanoush. Beide families delen hun eetcultuur. Uiteindelijk zal blijken dat de twee families een stamvader delen, en dus eigenlijk één grote familie zijn:



### *Aan tafel*

Veel van de interactie tussen personen in de roman vindt plaats in het kader van een maaltijd. Voedsel speelt zo een belangrijke rol op het niveau van de gebeurtenissen in het verhaal. Elif Shafak gebruikt dat om de symmetrie tussen Turkse en Armeense gebruiken met betrekking tot

voedsel te laten zien. Dat doet ze ook op het concrete niveau van de gerechten.

In Shafaks presentatie is het bijvoorbeeld essentieel dat er zowel in de Turkse als in de Armeense context regelmatig met de hele familie wordt gegeten:

- De Turkse familie eet de avondmaaltijden altijd gezamenlijk. Op zondagochtend wordt er uitgebreid met elkaar ontbeten. Bijzondere gelegenheden zoals de verjaardag van Asya, de komst van Armanoush en later de komst van Rose en Mustafa worden met uitgebreide maaltijden gevierd.

- De Armeense familie komt zeer regelmatig samen bij grootmoeder Shushan. Bij deze gelegenheden wordt er een uitgebreide maaltijd op tafel gezet, waarbij iedereen geacht wordt aan te schuiven. Ook hier viert men alles met uitgebreide maaltijden.

- Zowel in de Turkse als in de Armeense familie krijgt Armanoush een bord met geschilde appels en sinaasappels voorgezet. In Amerika, bij haar Armeense familie, gebeurt dat wanneer ze na haar date 's avonds laat thuiskomt, en bij de Turkse familie in Istanbul wanneer ze nog laat achter de computer zit.

- Elif Shafak laat op verschillende plaatsen in de roman blijken dat de Turkse en Armeense keuken erg op elkaar lijken. Ze doet dit door personages daar expliciet opmerkingen over te laten maken, bijvoorbeeld wanneer Armanoush in Istanbul aankomt en de kamer binnenkomt waar voor haar een feestmaal is aangericht:

Vervolgens keek Armanoush naar de gerechten op tafel, met groeiende belangstelling. 'Dat ziet er verrukkelijk uit.' Ze straalde. 'Dit zijn mijn lievelingsgerechten. Ik zie dat jullie hummus hebben gemaakt, baba ghanoush, *yalanci* sarma... en kijk nou, jullie hebben churek gebakken!'

'Hé, spreek je Turks?!' riep tante Banu verbluft uit terwijl ze de kamer weer in kwam lopen met een stomende pan in de hand en Sultan de Vijfde nog steeds op haar hielen.

Armanoush schudde haar hoofd, deels geamuseerd, deels plechtig, alsof ze het jammer vond om die hoop de grond in te boren. 'Nee, nee. Ik spreek jammer genoeg niet de Turkse taal, maar ik spreek waarschijnlijk wel de Turkse keuken.' (Shafak 185)

'Jullie hebben pilav', glimlachte Armanoush, en ze boog voorover om de gerechten te bekijken. 'Dat is *turşu* en ....'

'Wauw!' riepen de tantes in koor, onder de indruk van haar kennis van de Turkse keuken.

Opeens zag Armanoush de laatste schaal die op tafel was gezet.

‘O, ik wou dat mijn grootmoeder dit kon zien, dit is echt een verrassing, *kaburga...*’

‘Wauw!’ herhaalde het koor. Zelfs Asya keek lichtelijk geïnteresseerd op.

‘Turks restaurant veel in Amerika?’ informeerde tante Cevriye.

‘Eerlijk gezegd ken ik deze gerechten toevallig omdat ze ook bij de Armeense keuken horen’, antwoordde Armanoush langzaam. (Shafak 187)

Shafak refereert zo een aantal keren expliciet aan de overeenkomst tussen de Turkse en Armeense keuken. Daarnaast verwijst ze er ook impliciet naar, zoals wanneer zij de maaltijd beschrijft die in de Armeense familie wordt gegeten. Ze geeft een beschrijving van de gerechten:

Een scherpe, kruidige geur kwam vanuit de keuken en kietelde haar neusgaten, zodat ze opschrok uit haar overpeinzingen. ‘En’, riep Armanoush naar de meest praatgrage van haar drie tantes. ‘Blijf je vanavond eten?’

‘Eventjes maar, schatje’, mompelde tante Varsenig. ‘Ik moet zo naar het vliegveld; de tweeling komt vandaag thuis. Ik kwam alleen langs om jullie wat zelfgemaakte *mantı* te brengen en...’ tante Varsenig straalde van trots, ‘wat denk je? We hebben *bastırma* ontvangen uit Jerevan!’

‘O, jee, ik ga geen *mantı* eten en ik ga zeker geen *bastırma* eten’, zei Armanoush fronsend. ‘Ik wil vanavond niet naar knoflook stinken.’

‘Dat is geen probleem. Als je je tanden poetst en een muntkauwgum neemt, valt er helemaal niets te ruiken.’

Dat was tante Zarouhi die binnenkwam met een schaal *musakka*, prachtig gegarneerd met peterselie en citroenschijfjes. (Shafak 118)

Voor iemand die enigszins is ingevoerd in de Turkse keuken is het duidelijk dat het om bekende gerechten gaat, al wordt de naam soms net iets anders gespeld. *Mantı* is een soort ravioli met een vulling van lamsgehakt en een yoghurtsaus met basilicum of mint eroverheen. *Bastırma/pastırma* is gedroogd rundvlees met een kruidig laagje er omheen. *Musakka* is een gelaagde ovenschotel met gehakt, tomaten, aubergines en béchamelsaus.<sup>5</sup>

### *Aşure of ‘Noach’s pudding’*

Een speciale plaats is in *De bastaard van Istanbul* gereserveerd voor het gerecht *aşure*, ook wel ‘Noach’s pudding’ genoemd, of *anoush abour* (Armeens voor ‘zoete soep’). *Aşure* is een doorzichtige, geleachtige pudding die gemaakt wordt in een grote ketel of pan. Voor dit gerecht gebruikt men een mengeling van noten,

bonen, graanproducten en gedroogde vruchten, zoals abrikozen, granaatappeltjes en vijgen. De ingrediënten worden van tevoren geweekt en daarna langdurig gekookt. De brei die dan ontstaat, breng je op smaak met kaneel, suiker en rozenwater. Ten slotte strooi je er geschaafde amandelen en pistachenootjes overheen. De ingrediënten verschillen van kok tot kok. Tegenwoordig zie je in Istanbul bijvoorbeeld vaak dat er kokos over de *aşure* wordt gestrooid. Claudia Roden vermeldt in haar *The New Book of Middle Eastern Food*:

*Ashure, Wheat or Barley with Nuts, Serves 12.* An Egyptian breakfast of boiled whole wheat, with hot milk poured over and sprinkled with sugar called *belila*, is turned into a celebratory dish on the 10<sup>th</sup> of Moharram (the first month of the Muslim calendar), when it is embellished with flower fragrance and with nuts.

*Variation;* The Turkish *aşure*, prepared on the first day of Moharram, is an extraordinary dish in the number of its ingredients. In Turkey it also commemorates Noah's salvation from the Flood. According to the legend, Noah made *aşure* when the Flood subsided from everything that remained of foodstuffs at the bottom of sacks. The usual ingredients today are chickpeas, haricot beans, fava beans, whole wheat, black and golden raisins, dried figs, dried apricots, dates, hazelnuts, walnuts, almonds, and pomegranate seeds. *Aşure* is a pudding with a creamy base of milk and sugar thickened with cornstarch and flavored with rose water and cinnamon. I have eaten it, but I have never made it myself.<sup>6</sup>

### *De naam aşure*

Het woord *aşure* (Ashûre) is gerelateerd aan het Arabische woord voor 'tien'; in de islamitische wereld vooral gekoppeld aan de tiende dag van de maand *Muharram*. Traditioneel is dit een dag waarop wordt gevast.<sup>7</sup> Voor de sjiieten is daar een ander belangrijk historisch moment bijgekomen toen op deze dag de Imam Huseyn in de slag bij Kerbala werd verslagen en gedood. Op `Ashura herdenken de sjiieten deze gebeurtenis met allerlei activiteiten, zoals processies, het reciteren van teksten en het opvoeren van passiespelen.<sup>8</sup> Aan de tiende *Muharram* worden veel belangrijke gebeurtenissen gekoppeld, zoals de dag dat God de spijtbetuiging van Adam heeft geaccepteerd na zijn verstoting uit het paradijs; de dag dat Noach de ark verliet; de dag waarop Mozes (Musa) de tien geboden ontving; de dag dat Job werd genezen; de dag dat Jozef met zijn vader herenigd werd; en zo nog een aantal andere belangrijke gebeurtenissen uit het

Oude Testament die ook in de Koran terecht zijn gekomen.<sup>9</sup>

Het is niet duidelijk hoe het gerecht *aşure* verbonden is geraakt met deze dag. Ongetwijfeld heeft het te maken met het feit dat de tiende *Muharram* aan de ene kant een dag van bezinning en vasten is en aan de andere kant verbonden is met de legende van de ark van Noach. In *De bastaard van Istanbul* vertelt tante Banu in hoofdstuk zestien (Rozenwater) de legende die er in Turkije met *aşure* verbonden is:

Dagen achtereenvolgens voeren ze rond, overal was alleen maar water. Al gauw werd het voedsel schaars. Er was niet genoeg eten om een maaltijd te bereiden. Dus beval Noach: 'Breng alles wat je hebt.' En dat deden ze, mens en dier, vogel en insect, mensen van verschillende religies, ze brachten allemaal het beetje wat ze nog overhadden. Ze voegden alle ingrediënten bij elkaar en zo brouwen ze een grote pan *aşure*. (Shafak 354)

*De bastaard van Istanbul* heeft achttien hoofdstukken, evenveel als het aantal levensjaren van Asya. Elk hoofdstuk heeft de naam van een ingrediënt van dit speciale dessert, *aşure*, als titel. Behalve het laatste hoofdstuk: dat draagt de naam van het vergif dat door Banu, de oudste zuster, op het dessert is gestrooid. Mustafa weet dat, maar eet het dessert toch op en sterft eraan. Dit gif, kaliumcyanide, is verwant aan blauwzuur en staat erom bekend dat het naar bittere amandelen ruikt en smaakt, tenminste, als je de genetische aanleg hebt om het überhaupt te kunnen ruiken. Aangezien amandelen een ingrediënt van het gerecht vormen, zal het gif niet snel worden opgemerkt.

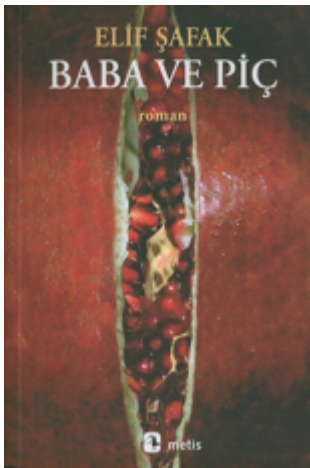
Elif Shafak verbindt telkens het ingrediënt dat de titel van het hoofdstuk vormt met een gebeurtenis of een attribuut. Soms zijn deze associaties wat vergezocht, zoals in hoofdstuk tien (Amandelen), waar Asya Armanoush meeneemt naar café Kundera om haar vrienden te ontmoeten. Naast de drankjes komen er schaalpjes met amandelen op tafel. In andere hoofdstukken zijn de verbanden tussen hoofdstuknaam en ingrediënt echter heel raak getroffen. Bijvoorbeeld in hoofdstuk twee (kikkererwt), waar wordt verteld hoe Rose, net gescheiden van haar Armeense echtgenoot, boodschappen doet in een supermarkt. Ze wil vanaf nu geen Armeens eten meer. Ze wil iets Amerikaans (Zuid-Amerikaans) eten, zoals kikkererwt. Mustafa is net in Amerika gearriveerd en verlangt naar iets echt Turks: kikkererwt. Ze komen elkaar tegen bij het schap van de kikkererwt. De kikkererwt (of kekererwt) is een van de oudst gecultiveerde



gewassen en vormt een belangrijk ingrediënt in vele keukens, van de Indiase en de Midden-Oosterse tot de Spaanse, Franse en Engelse.<sup>10</sup>

In hoofdstuk twaalf (Granaatappelpitjes), maakt Elif Shafak gebruik van de symbolische betekenis die de granaatappel en zijn pitjes in het verhaal hebben. Die heeft te maken met de broche die Hovhannes, de overgrootvader van Armanoush, ooit in Istanbul voor zijn vrouw heeft gekocht. Die broche had de vorm van een opengebarsten granaatappel, en de pitjes werden gevormd door robijnen. Dat gebeurde kort voor Hovhannes, voorafgaand aan de deportaties, als Armeense intellectueel gevangen werd genomen. Hij kon zijn vrouw de broche niet meer zelf geven, maar zij vond hem bij zijn spullen.

Deze granaatappelbroche vormt een rode draad in het verhaal. Hovhannes' vrouw neemt hem mee wanneer ze gedeporteerd worden en haar oudste zoon Vervant krijgt hem na haar overlijden. Vervant gaat jaren later naar Istanbul om Shushan te zoeken, het jongste zusje dat tijdens de deportaties achtergebleven was. Zij is



opgevangen door een Turkse familie en uiteindelijk in een weeshuis terechtgekomen. Daar heeft Rıza Kazancı haar leren kennen en hij is met haar getrouwd. Vervant geeft haar de broche wanneer hij haar in Istanbul komt opzoeken. Shushan laat hem bij haar plotselinge vertrek uit Istanbul achter voor haar zoon Levent. Banu erft hem van haar vader Levent en besluit hem aan het einde van het boek aan Armanoush te geven.

Op de kaft van de Turkse uitgave uit 2006 en de Nederlandse uitgave van *De Bastaard van Istanbul* uit 2007 staat een afbeelding van een opengebarsten granaatappel. Op de Nederlandse kaft van de uitgave staat de granaatappel overigens op zijn kop.

In een interview in het tijdschrift *Armada* beschrijft Elif Shafak de symbolische waarde die de granaatappel voor haar heeft en ze beschrijft hoe er in Turkije op deze kaft werd gereageerd.



Shafak is enigszins verbaasd dat alle ophef zich toespitst op de Armeens-Turkse kwestie. 'Ik snijd ook incest en huiselijk geweld aan in het boek. In Turkije zijn seksuele taboes moeilijker te doorbreken dan politieke, omdat ze dieper geworteld zijn in de cultuur.' Als voorbeeld noemt ze de afbeelding op het omslag. Daarop is een gebarsten granaatappel te zien. Uit het paarsrode vruchtvlees vloeien zaadjes. 'De granaatappel staat symbool voor zowel Armeniërs als voor diverse andere minderheden, zoals vrouwen. Ik gebruik het ook als een symbool voor het Ottomaanse Rijk. Op het moment dat de vrucht openbarst en de zaadjes eruit komen, al die nakomelingen, kun je ze niet meer terugstoppen. En al die verschillende minderheden leefden samen totdat nationalistische ideologieën daar een eind aan probeerden te maken. Het geheel symboliseert pluraliteit, maar het lijkt ook op een vagina, en daarom weigerden sommige boekhandelaren de poster op te hangen. Ze wilden niet zeggen waarom, ze zeiden alleen maar: het is *verontrustend*.' (Jensen 105-106)

Op deze manier zijn de ingrediënten van het gerecht *aşure* in het boek heel tastbaar aanwezig. De auteur gaat zelfs zo ver dat zij in het vijftiende hoofdstuk (Gouden rozijnen) een compleet recept voor *aşure* geeft. (Shafak 317-318). Uit eigen ervaring kan ik getuigen dat het recept een flinke hoeveelheid uitstekende *aşure* oplevert.

Bijzonder aan dit gerecht is de combinatie van noten, tarwe, rijst, en vruchten. Deze combinatie komt in de Midden-Oosterse keuken niet vaak voor. Spoorwerk in kookboeken en navraag bij collega's leverde de informatie op dat dit gerecht in de Perzische keuken niet voorkomt, en ook niet in de klassiek Arabische of Joodse. Of dit als wetenschappelijk bewijs kan dienen valt te betwijfelen. Hoewel allerlei wetenschappers en kookdeskundigen zich tegenwoordig bezighouden met de Midden-Oosterse keuken in heden en verleden, blijkt dat dit soort onderzoek nog in de kinderschoenen staat, en de informatie is vaak subjectief. Koken is immers iets sterk persoonlijks, en maar weinig goede koks koken precies volgens het kookboek. Sommige bronnen vermelden dat het gerecht wel bekend zou zijn in Egypte; echter of het hier echt om hetzelfde recept gaat, valt niet vast te stellen. Vooralsnog lijkt het erop dat toch vooral de Turkse en Armeense keuken *aşure*

delen.

In Turkije is *aşure* een gerecht dat in flinke hoeveelheden wordt gemaakt in een grote ketel, *kazan*. (De familienaam Kazancı, de naam van de eerste man van grootmoeder Shushan, betekent overigens ‘maker van *kazans*’). Dit gebeurt bij verschillende feestelijke gelegenheden. Uiteraard op de tiende Muharram, maar ook wanneer iemand na een lange reis thuiskomt, bij een sterfgeval of bij een geboorte. Bij de Armeniërs heet hetzelfde gerecht *anoush abour* en wordt het als dessert gegeten bij het kerst- of nieuwjaarsdiner. Zowel in de Turkse als in de Armeense cultuur wordt dit gerecht in het bijzonder verbonden met de legende van Noach. Zoals hierboven al werd verteld, zou Noach dit opmerkelijke gerecht hebben uitgevonden toen het voedsel op zijn ark opraakte. Hij vroeg iedereen om alles wat nog aan voedsel over was aan hem te geven, en daarvan kookte hij een zoete soep. In een andere versie is Noach net aan land gegaan en haalt men de ingrediënten uit de omgeving.

### *Herhalende eetcultuur*

Zoals we hebben gezien gebruikt Elif Shafak in haar roman *De bastaard van Istanbul* de herhaling van patronen in de sterk op elkaar lijkende eetculturen van Turken en Armeniërs als een soort verbindend en illustratief thema.

Op het niveau van het verhaal doet ze dat door zowel aan de Turkse als aan de Armeense kant het nuttigen van uitgebreide maaltijden te beschrijven als iets dat in deze culturen heel belangrijk is. Verder laat ze zien dat de gerechten van beide keukens sterk overeenkomen. Als rode lijn in het verhaal kiest ze een gerecht dat bij uitstek in de Turkse en Armeense keuken thuis hoort, en dat binnen beide culturen met allerlei betekenissen is beladen. Zoals we hierboven hebben gezien, wordt het zowel met rouw, schuld en boete (‘Ashûra, de dag van de moord op Huseyn) als met redding en vreugde (Noach’s redding door God) geassocieerd. Beide aspecten spelen een rol in het verhaal.

Wat is nu eigenlijk de boodschap die Shafak met haar verhaal wil overbrengen? Dan komen we weer terug bij het hoofdthema van het boek, de Armeense kwestie.

In *De Bastaard van Istanbul* vertegenwoordigen uiteraard de Turkse en Armeense families de afzonderlijke standpunten. Armanoush, die opgroeit tussen haar Turkse stiefvader en de Armeense familie van haar echte vader, is nieuwsgierig en gaat naar Istanbul. Shafak laat door middel van haar discussies met haar schoonfamilie en door de discussies die Armanoush en Asya met hun

respectievelijke vriendengroepen voeren alle standpunten over de Armeense kwestie aan de orde komen. Zo laat ze Armanoush ontdekken dat de gemiddelde Turk in Turkije eigenlijk heel neutraal staat tegenover de Armeense kwestie en geen enkele aanvechting heeft om zich te excuseren. Ook blijkt dat een Armeen wiens familie niet weg is gegaan uit Istanbul, zich bovenal inwoner van Istanbul voelt en geen enkele behoefte heeft om te emigreren. In dat opzicht zijn de standpunten veel gematigder dan Armanoush altijd heeft gedacht. Daarnaast laat Shafak ook de extremere standpunten verwoorden, bijvoorbeeld door de discussies van de bijfiguren in de roman, de familieleden van de meisjes en een aantal van de café- en chatroombezoekers.

Shafak neemt in deze roman het standpunt in dat Turken en Armeniërs ondanks alles wat er gebeurd is eigenlijk nog steeds heel erg op elkaar lijken. Dat doet ze door het gebruik van herhalingsmotieven in de eetcultuur, en ook door een familiestructuur op te voeren waarbij de twee families uiteindelijk aan elkaar verwant blijken te zijn. Ondanks alles zijn de overeenkomsten groter dan de tegenstellingen. Misschien zou men zelfs kunnen zeggen dat Turken en Armeniërs vooral ook op elkaar lijken in de volhardende manier waarop van beide kanten onverzoenlijkheid wordt gepreekt.

### *Noten*

<http://www.elifsafak.com.tr/> (geraadpleegd 10-2015).

De 'Gülen-beweging', genoemd naar geestelijk leider Fethullah Gülen, is een van oorsprong Turkse moderne islamitische beweging gericht op het verenigen van moderniteit en islam. Speerpunt in deze beweging is onderwijs en dienstbaarheid aan de medemens en samenleving. Inmiddels is de 'Gülen-beweging' mondiaal actief. Voor een kort overzicht van de aan de 'Gülen-beweging' verwante organisaties zie Ebaugh 2010.

Zie voor een genuanceerd standpunt over de Armeense kwestie Zürcher 141-146.

Recente publicaties zijn Üngör 2007 en Akçam 2007.

Zie voor de meest gezaghebbende beschrijving van de Midden-Oosterse keuken Roden 2000 en 2007. Een aardige introductie in de Armeense keuken biedt: *Adventures in Armenian cooking*, [http://www.armeniapedia.org/index.php?title=Adventures\\_in\\_Armenian\\_Cooking](http://www.armeniapedia.org/index.php?title=Adventures_in_Armenian_Cooking) (geraadpleegd 10-2015).

"Sunnis in Egypt customarily eat a pudding (also known as Ashura) after dinner on the Day of Ashura; it is a wheat pudding with nuts, raisins, and rose water, and

it is also known in Turkish as Aşure.” [http://en.wikipedia.org/wiki/Day\\_of\\_Ashura](http://en.wikipedia.org/wiki/Day_of_Ashura) (geraadpleegd 10-2015); Roden 2000, 412.

Wensinck, A.J., Marçais, Ph., “Āshūrā”, *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel en W.P. Heinrichs (red.), Brill, 2010, Brill Online, Plessner, M., “al-Muharram”, *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel en W.P. Heinrichs (red.), Brill, 2010, Brill Online.

Plessner, M., “al-Muharram”, *op.cit.* Internet: <http://www.sunnah.org/ibadaat/fasting/ashura.htm> (geraadpleegd 10-2015); [http://en.wikipedia.org/wiki/Day\\_of\\_Ashura](http://en.wikipedia.org/wiki/Day_of_Ashura) (geraadpleegd 10-2015).

*Chickpea*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Chickpea> (geraadpleegd 10-2015).

## Literatuur

Akçam, Taner, *De Armeense Genocide, een reconstructie*, Amsterdam: Nieuw Amsterdam Uitgevers, 2007.

Jensen, Stine, “ ‘Ik heb een biseksuele pen’. Stine Jensen in gesprek met Elif Shafak in Istanbul”, in *Armada*, nr. 44, Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2006, 103-109. Artikel is ook online beschikbaar: <http://www.stinejensen.nl/inter15.php> (geraadpleegd 10-2015).

Roden, Claudia, *The New Book of Middle Eastern Food*, New York: Knopf, 2000 (8<sup>e</sup> druk 2010).

Roden, Claudia, *Duizend-en-één smaken, de keukens van Marokko, Turkije en Libanon*, 's Graveland: Fontaine Uitgevers, 2007.

Rose, *The Gülen Movement. A Sociological Analysis of a Civic Movement Rooted in Moderate Islam*, Houston: Springer, 2010.

Shafak, Elif, *De bastaard van Istanbul*, vertaald uit het Engels door Manon Smits, Breda: de Geus, 2007.

Üngör, Uğur Ümit, *Vervolging, Onteigening en Vernietiging. De deportatie van Ottomaanse Armeniërs tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Soesterberg: Aspekt, 2007.

Zürcher, Erik Jan, *Een geschiedenis van het moderne Turkije*, Amsterdam: Sun, 2006.

---

# De stad in kunst en cultuur wereldwijd ~ Inhoudsopgave



“Afbeelding der stat - met haar laatste vergroting”,  
door Daniël Stalpaert, 1665  
Ills.: Stadsarchief Amsterdam

## *Inhoudsopgave*

[Sjef Houppermans & Remke Kruk - Inleiding](#)

[Frans-Willem Korsten - Spinoza en Amsterdam in symbiose](#)

[Madeleine van Strien-Chardonneau - Amsterdam gezien door Franse reizigers in de 18e en 19e eeuw](#)

[Rick Honings - “Geleerdheids wieg en liefste bakermat” - Het beeld van Leiden in de negentiende eeuw](#)

[Sjef Houppermans - Stad en ommelanden in het werk van Jean Echenoz](#)

[Annelies Schulte Nordholt - Perec, Parijs en de ‘gewone dingen’](#)

[Wim Tigges - De stad, het meisje en de dood: Charles Dickens’ The Old Curiosity Shop](#)

[Bart Veldhoen - Pearl en de fundamente van het hemelse Jeruzalem](#)

[Piet Schrijvers - De Stad als Vrouw](#)

[Cornelis van Tilburg - Vitruvius en de steden in Neder-Germanië](#)

[Remke Kruk - Caïro, moeder van de wereld](#)

[Edwin Wieringa - Jakarta in een postmodern Indonesisch stripverhaal over een mislukte detective](#)



[Lena Scheen - 't Silhouet van Sjanghai: eerder dan een mensenhart bezwelen](#)  
[Marjan Groot - Twee steden en twee media: emoties in boekstad San Francisco omgezet naar filmstad Los Angeles](#)  
[Helen Westgeest - Ritme van de stad: stromen van mensen als lichaamsstelsels](#)

De stad als veilige omarming, in verschillende gradaties; de stad ook van intimiteit en koestering, van onderduiken en verstoppen, met zijn steegjes, kelders en souterrains. Het is het generieke beeld van de stad zoals dat in het Europese collectieve bewustzijn verankerd is en zoals dat in de literatuur op allerlei manieren benut en uitgewerkt is. Bij de overgang naar de moderne tijd verandert de relatie die de literaire held tot zijn stad heeft, in het voetspoor van nieuwe culturele en maatschappelijke stromingen. Het moederlijke, voedende lichaam van de stad verandert in een te veroveren ruimte. In de twintigste eeuw vervolgens, in de tijd van avant-gardes en modernisten, gaat de stad veelvuldig weer andere rollen spelen : het is de stad van de 'passages', van het flaneren en de dwarsverbanden, van onverwachte ontmoetingen en spontane feesten.

De dreigende dimensie van de moderne stad anderzijds komt meer tot haar recht bij sociaal bewogen auteurs uit de jaren twintig en dertig. De verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog hebben het wereldbeeld van de *Belle Epoque* grondig omver gegoooid en in de stenen eenzaamheid van de stad zijn vervreemding en ontzetting alom aanwezig.

---

## De Stad - Over de auteurs



*Marjan Groot* is vooral geïnteresseerd in theoretische benaderingen van materiele cultuur en vormgeving (design) en de verbinding van het begrip design met andere culturele media zoals kunst, film, en literatuur. Zij publiceerde over vrouwen, gender en design; over design en biotechnologie; over cross-overs in design tussen Europese en niet-Europese culturen; en over de receptie van ornament en decoratie. Zij werkt als universitair docent in de geschiedenis van design en wooncultuur aan de Universiteit Leiden bij de BA opleiding

Kunstgeschiedenis en MA opleiding Arts and Culture.

*Rick Honings* (1984) is neerlandicus en als docent en onderzoeker verbonden aan de opleiding Nederlands van de Universiteit Leiden. In 2011 promoveerde hij op de studie Geleerdheids zetel, Hollands roem! Het literaire leven in Leiden 1760-1860. Met Peter van Zonneveld schreef hij een biografie van Willem Bilderdijk: *De gefnuikte arend* (2013). Momenteel werkt hij aan zijn NWO Veni-project *The Poet as Pop Star. Literary Celebrity in the Netherlands 1780-1900*.

*Sjef Houppermans* is UHD aan de opleiding Frans te Leiden. Zijn onderwijs en onderzoek betreffen vooral de moderne en hedendaagse Franse Literatuur. Boekpublicaties over o.a. Raymond Roussel, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Marcel Proust en Jean Echenoz. Zie ook <http://hum.leiden.edu/houppermansjmm.html>

*Frans-Willem Korsten* is bijzonder hoogleraar 'Literatuur en samenleving' aan de Erasmus School of History, Culture and Communication; universitair hoofddocent bij de opleiding Film- en Literatuurwetenschap van LUCAS : Leiden University Centre for the Arts in Society; en part time lector bij de Hogeschool Rotterdam, in het bijzonder in relatie tot het Piet Zwart Institute. Hij publiceerde *Lessen in Literatuur* (3e druk 2009), *Vondel belicht* (2006) en *Sovereignty as Inviolability* (2009) en is de co-editor van *Joost van den Vondel : Dutch Playwright in the Golden Age* (2012). Zijn werk heeft inmiddels een draai gemaakt, uitgaande van de proto-kapitalistische Republiek en de manier waarop het werk van Spinoza in onze tijd werd herpakt door o.a. filosofen als Negri en Deleuze. In dit kader was hij verantwoordelijk voor het NWO internationaliseringsprogramma 'Precarity and Post-Autonomia: The Global Heritage'. Hij werkt samen met Joost de Bloois aan de historische en conceptuele relaties tussen literatuur, kunst en kapitalisme, en met Yasco Horsman en Tessa de Zeeuw aan de relatie tussen literatuur en recht in een post-humane samenleving.

*Remke Kruk* is emeritus hoogleraar Arabische taal en cultuur. Zij is als gastmedewerker verbonden aan LIAS (Leiden Institute for Area Studies). Haar onderzoeksgebieden zijn de middeleeuws Arabische filosofie en wetenschap, inclusief de occulte wetenschap, en de Arabische literatuur. Zij vertaalde o.a. verschillende klassieke Arabische teksten in het Nederlands. Haar meest recente boek, *The Warrior Women of Islam* (Londen: I.B. Tauris, 2014) gaat over de rol van vrouwelijke strijders in Arabische volksverhalen.



*Lena Scheen* is assistant professor op New York University Shanghai (NYU Shanghai). Haar onderzoek richt zich op de culturele weerslag van urbanisatie in China. Ze is de co-editor van *Spectacle and the City: Chinese Urbanities in Art and Popular Culture* (Amsterdam University Press, 2014, met Jeroen de Kloet) and is momenteel haar monograaf *Shanghai: Literary Imaginings of a City in Transformation* aan het afronden.

*Piet Schrijvers* (1939), vertaler, essayist, emeritus hoogleraar Latijn (Universiteit Leiden). Van hem verschenen tweetalige uitgaven van de Romeinse dichters Horatius, Lucretius, Vergilius; zijn vertaaloeuvre werd in 2011 bekroond met de Martinus Nijhoffprijs voor literaire vertalingen. Op dit moment werkt hij aan een tweetalige uitgave van de tragedies van Seneca, waarvan het eerste deel 'Medea, Phaedra, Trojaanse Vrouwen' verscheen in 2013.

*Annelies Schulte Nordholt* doceert Franse letterkunde aan de Universiteit Leiden. Zij publiceert regelmatig over Maurice Blanchot, Marcel Proust en andere moderne en hedendaagse Franse auteurs. Over de Frans-joodse literatuur van na de oorlog verscheen *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah* (Amsterdam, Rodopi, 2008). Momenteel gaat haar onderzoek over literaire representaties van de stedelijke ruimte in de naoorlogse Franse literatuur, in het bijzonder bij Georges Perec.

*Madeleine van Strien-Chardonneau* is verbonden aan de onderzoekschool LUCAS (Universiteit Leiden). Ze publiceert over Franse-Nederlandse contacten (17e-19e eeuw): Franse reisverslagen, geschiedenis van het gebruik en het onderwijs van het Frans in Nederland, Franstalige egodocumenten van Nederlanders, Belle de Zuylen/Isabelle de Charrière (1740-1805).

*Wim Tigges* (1947) is universitair gastdocent Engelstalige letterkunde bij de Faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit Leiden, met als specialisatie o.m. de 19e-eeuwse roman.

*Drs. Cornelis van Tilburg* studeerde van 1984 t/m 1989 Klassieke Talen aan de Rijksuniversiteit Leiden. Sinds 2000 is hij werkzaam als onderzoeker bij de Faculteit der Geesteswetenschappen (Leiden University Centre for the Arts in Society), sectie Klassieke Talen. Hij heeft verscheidene publicaties over Romeins verkeer en stadsplanning op zijn naam staan (*Romeins Verkeer*, 2005, herdruk 2014) en *Traffic and Congestion in the Roman Empire* (2006, herdruk 2012) en

bereidt momenteel een proefschrift voor over infrastructuur en stadshygiëne in de Grieks-Romeinse wereld.

*Bart Veldhoen* is oud-universitair docent Engelse Literatuur van de Middeleeuwen aan de Universiteit Leiden. Hij publiceerde hoofdzakelijk over de middeleeuwse ridderroman en de nawerking daarvan in de 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw. Recentelijk verscheen *Wulpse wijven, geile gasten: Middeleeuwse pikanterieën in woord en beeld*, samenstelling Ludo Jongen, Martine Meuwese, Bart Veldhoen en Norbert Voorwinden, Leuven: Davidsfonds, 2004, waarvoor hij de Middelenengelse teksten vertaalde.

*Helen Westgeest* is universitair docent bij de opleiding Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Leiden. Haar onderwijs en onderzoek richten zich op moderne en hedendaagse kunst. Haar meest recente boek *Video Art Theory. A Comparative Approach* verschijnt eind 2014 bij Wiley-Blackwell Publishing. Zie voor meer informatie over haar onderzoek en publicaties: <http://zoekenopnaam.leidenuniv.nl/westgeest>

*Edwin Wieringa* (Groningen 1964) studeerde Geschiedenis en Indonesische Talen en Culturen aan de Universiteit Leiden (1982-88), alwaar hij in 1994 promoveerde op een Javaans historiografisch onderwerp. Sinds 2004 is hij hoogleraar Indonesianistiek en Islamwetenschap aan de Universiteit Keulen. Zijn publicaties betreffen m.n. verschillende aspecten van de traditionele en moderne literaturen uit insulair Zuidoost-Azie.

---

## **De stad ~ van veilig nest naar zwervend netwerk ~ Inleiding**



Ills.: freevectors.org

In de tijd dat het platteland nog geteisterd werd door allerlei onguur volk was de stad allereerst een toevluchtsoord. Europese steden bestonden meestal uit drie schillen. Het binnenste gedeelte bestond uit het slot, zo mogelijk voorzien van een slotgracht of in elk geval omgeven door: muren met bolwerken, transen en kantelen. Daaromheen plooide zich dan de oud-stad waarin de kathedraal en hoog optorende solide stenen behuizingen het bestaan van ambachtslieden, handelaars en andere gevestigde burgers veilig beschermenden. Een derde krans van woningen en optrekken ontvlood ternauwernood modder en drek, maar bood ook met zijn steegjes en impasses een warm samenhoeken aan het gemene volk. Daarbuiten rezen de wallen op, aanvankelijk niet meer dan aarden hindernissen, maar allengs veranderd in hoge stenen barricades die, al naar behoefte, dienden om mensen buiten dan wel binnen te houden. Vóór en meestal ook achter die stadsmuren met hun poorten en poortwachters, hun cijnshuisjes en hun al dan niet een oogje dichtknijpende wachters, bevond zich nog het gebied dat toebehoorde aan de marginalen, de zwervers en zigeuners, de bohemiens uit het Oosten en de 'gitanos' uit het Zuiden, filibusters en kaperkapiteins als de stad aan zee lag, rapaille en geteisem, galeiboeven en beurzensnijders, hoeren en marketentsters. Dat was het gebied waar misdaad welig tierde en overheidsdienaren zich niet durfden te vertonen. En verderop kwam je dan in het gebied van de banmijl: wie zich zo had misdragen dat hij uit de stad was verbannen, mocht niet meer binnen die mijl komen.

De stad als veilige omarming, in verschillende gradaties; de stad ook van intimiteit en koestering, van onderduiken en verstoppen, met zijn steegjes,

kelders en souterrains. Het is het generieke beeld van de stad zoals dat in het Europese collectieve bewustzijn verankerd is en zoals dat in de literatuur op allerlei manieren benut en uitgewerkt is. Bij de overgang naar de moderne tijd verandert de relatie die de literaire held tot zijn stad heeft, in het voetspoor van nieuwe culturele en maatschappelijke stromingen. Het moederlijke, voedende lichaam van de stad verandert in een te veroveren ruimte. In de twintigste eeuw vervolgens, in de tijd van avant-gardes en modernisten, gaat de stad veelvuldig weer andere rollen spelen : het is de stad van de 'passages', van het flaneren en de dwarsverbanden, van onverwachte ontmoetingen en spontane feesten.

De dreigende dimensie van de moderne stad anderzijds komt meer tot haar recht bij sociaal bewogen auteurs uit de jaren twintig en dertig. De verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog hebben het wereldbeeld van de Belle Epoque grondig omver gegooid en in de stenen eenzaamheid van de stad zijn vervreemding en ontzetting alom aanwezig.

Voor wie op zoek is naar de nieuwste ontwikkelingen in literatuur is de Franse Prix Médicis een interessante bron. In 2012 was Emmanuelle Pireyre de laureaat met een heerlijke collage-montage, *Féerie générale* (éditions de l'Olivier). "Een radiografie van ons bewustzijn in het begin van de 21<sup>e</sup> eeuw" staat op de kaft te lezen. Het boek is daarom als een stad met verschillende wijken en daarbinnen een wirwar van straten en stegen waar huizen, winkels, officiële gebouwen en bureaus van uiteenlopende stijl kriskras door elkaar staan. Daarin kan dan ook een ludieke kijk op de moderne stad niet ontbreken. In het tweede 'hoofdstuk' wordt in dat verband de architect Rem Koolhaas aangehaald, die -net als in deze bundel gebeurt- zowel westerse als oosterse steden beziet:

### *Generieke steden*

Als je verschillende steden lang genoeg van bovenaf bekijkt, beweert architect Rem Koolhaas, kom je tot de conclusie dat sommige praktisch niet bewegen, terwijl andere daarentegen zich als materie op de grond ontplooiën, als een homogeen product dat je in een dikke laag uitsmeert. In die steden voegen steeds nieuwe constructies zich aan de bestaande toe; nieuwe gebouwen en nieuwe straten dijen uit tot een obstakel ze dwingt te stoppen, de zee of een vulkaan in werking. Oplossingen die niet werken worden onmiddellijk opgegeven, gebouwen die geen nut meer hebben worden vernietigd. Nieuwe, realistischer en beter passende stadsmaterie kan dan die plaats innemen. Omdat die realistische

oplossingen overal op de aarde dezelfde kunnen zijn en maar weinig afhankelijk zijn van plaatselijke bijzonderheden, noemt Rem Koolhaas die stadsmaterie de generieke stad. De Aziatische steden zijn goede voorbeelden van generieke steden terwijl de Europese steden terughoudend zijn om op die manier te werk te gaan : slechts hier en daar vinden wij een snuifje stad, bij vliegvelden of waar de stad begint, hier en daar een winkelcentrum dat wat minder bedeesd is dan de andere. Als een Europese stad het idee opvat om een wijk te renoveren heeft ze de neiging te gaan twijfelen; ze concentreert zich en denkt na. De Europese stad is er flink wat tijd aan kwijt om een bouwvergunning te drukken en af te geven en ze verandert dus volgens een traag en afgemeten ritme, het ritme van de administratieve schildpad die zin krijgt om naar de rivier af te dalen. Die schildpad volgt het pad met kleine keurige passen. Onderweg komt ze dan een omgevallen boomstam tegen die dwars over het pad ligt. Ze gaat bij zichzelf te rade en vraagt zich af wat de beste oplossing is voor dit obstakel, weegt voor- en nadelen tegen elkaar af en besluit dan om diverse redenen om er maar niet overheen te stappen. Dus maakt ze al filosoferend een omweg door het gebladerte.

Wij kunnen wellicht van twee soorten postmodernisme gewagen in het verlengde hiervan: de Westerse die varianten en mogelijkheden ineenschuift en afwisselt; na de paranoia van de gesloten stad, de psychose van de (post)romantische projecties en de hysterie in de crisissituaties, zijn we ingetreden in het tijdperk van de polymorfe perversie waar misschien niet “anything goes”, maar waar wel exotische standjes (de stad wil ‘sexy’ zijn) en onverwachte combinaties hoogtij vieren. Elders is postmodern vooral organisch en zelfsturend (in die zin dus ‘post’ met betrekking tot het planmatige van de moderniteit). Anderzijds laat het postmodernisme in Europa ook weer andere stemmen opklinken van een apocalyptisch ‘postexotisme’ (de term is van Antoine Volodine) dat de stad in verval toont: de polymorfe perversie heeft ook een donker regressief aspect. De stad van steeds hogere wolkenkrabbers en steeds vermeteler stijlcombinaties herbergt de blauwdruk van zijn eigen ruïnes.

Zover hebben wij het in de voorliggende bundel niet willen laten komen, maar de lezer kan er wel diverse gevarieerde voorbeelden aantreffen van het historisch en paradigmatisch parcours dat we hebben geschetst. Zoals te verwachten trachten we in eerste instantie de idee stad dicht bij huis te omarmen. Hoeveel varianten en contrasten er ook bijkomen, de eerste stad die we ervaren (direct of in de

verhalen van onze familie) legt onomstotelijk de contouren uit voor onze toekomstige ervaringen. Daarbij wordt de horizon voor de plattelander meteen anders ingevuld dan voor wie in de stad opgroeit.

Amsterdam is het middelpunt in het essay dat Frans-Willem Korsten in het perspectief van Spinoza plaatst. Want al deden Descartes en Spinoza hun proeven met lenzen, schoorstenen en kalfskoppen in onder andere Rijnsburg en Leiden, de stadse neerslag van hun visie vinden we in Vondels veste. Korsten toont aan dat het tussen Spinoza en Amsterdam om een symbiose gaat waarbij een nieuwe wereld ontdekt wordt, in denken en handelen. Het Amsterdamse stadhuis is de concrete neerslag van deze ongekende nieuwheid net zoals Spinoza's *Ethica* de grenzen van de filosofie verlegt.

Om het nieuwe van een stad te zien moet men met open ogen reizen. Uit het artikel van Madeleine van Strien komt duidelijk naar voren dat de reiziger evenwel niet alleen rondtrekt met een eigen beeld van de stad in zijn geest, maar dat hij vooral ook op de bestaande beelden afgaat: Franse reizigers in Holland in de 18<sup>e</sup> eeuw bijvoorbeeld vinden bijna allemaal de in reisverhalen beschreven plekjes terug, en de roem van de schilderkunst in de Republiek maakt dat de schilderijen in de 19<sup>e</sup> eeuw normgevend worden voor wat men ziet van het land. Zouden actuele reisgidsen en stedenfilms hier de hedendaagse varianten van zijn?

Van de voornamelijk Leidse onderzoekers die deze bundel bevolken blijft Rick Honings het dichtst bij huis. Hij schetst de reputatie die de sleutelstad genoot bij opeenvolgende generaties van literatoren in de 19<sup>e</sup> eeuw. Hij laat zien dat het begenadigd oord van haring en wittebrood enerzijds sterk geromantiseerd wordt, maar dat er anderzijds voor de aandachtige lezer ook duidelijke contrasten worden aangebracht wanneer de verloedering van de stad in beeld komt die vooral het gevolg was van de teloorgang van de textielindustrie.

Parijs doemt vervolgens op in twee uiteenlopende presentaties van respectievelijk Sjef Houppermans en Annelies Schulte Nordholt: het Parijs van de 'postmoderne' auteur Jean Echenoz toont vooral de overweldigende stad waar mensen radertjes zijn in een complexe machinerie, maar waar ironie de scherpe kanten bijvijlt en een netwerk van verwijzingen en ludieke dwarsverbindingen uitnodigt tot enthousiaste verkenningen. Anderzijds getuigt het beeld van Parijs dat Georges Perec oproept van een grenzeloze behoefte te inventariseren en te catalogiseren.

Zo ontstaat een universum van paradigma's die de stad als propvol presenteren, maar die des te schrijnender de barsten en blessures tonen waar de Historie genadeloos heeft toegeslagen (voor Perec geënt op het verlies van zijn ouders tijdens WO 2).

Hoewel we niet de *Tale of Two Cities* willen imiteren lag het toch voor de hand ook de oversteek naar Londen te maken. Daar worden we wel met een wat nostalgischer beeld van de stad geconfronteerd omdat de ingang via Dickens voert. Net als de inhoud van de *Old Curiosity Shop* - dat is de roman die hier centraal staat - is de stad zelf tot de ondergang gedoemd, terwijl ook meisje Nell treurig aan haar einde komt. Alleen de natuur lijkt te overleven. Sentimenteel, utopisch, eschatologisch, melodramatisch, ironisch? De meningen van de kritiek liepen en lopen uiteen. Wim Tigges pleit voor een herwaardering van dit stadsepos.

Vanuit deze apocalyptische visie is het tegelijkertijd eindeloos ver en vlakbij om voor de poorten van het hemelse Jeruzalem te arriveren zoals dat beschreven wordt in het vijftiende-eeuwse Engelse gedicht *Pearl*. De dromende verteller wordt door zijn overleden dochtertje ingelicht over haar wondermooie nieuwe verblijfplaats. De levende mens is buiten gesloten maar er wordt wel gesuggereerd volgens Bart Veldhoen dat de beoefening van de deugden uiteindelijk redding kan brengen. De heerlijke stad van goud en edelstenen met zijn perfecte geometrische vormen is vooralsnog ontoegankelijk, maar de poort staat op een kier.

Een andere allegorische uitbeelding van de stad is hier wellicht mee verwant, want deze perfecte formele schoonheid en lichtende warmte, deze schittering van de parel, is zij niet als het gesublimeerde lichaam van de vrouw en moeder? Vanuit de oudheid tot in de moderne tijd bekijkt Piet Schrijvers de ontwikkeling van deze figuur: de stad wordt gezien als een levend organisme, als moederfiguur en vooral het beeld van de stedenmaagd speelt een belangrijke rol. Maar ook hier wordt het geheel omhuld door een rouwgewaad: het lichaam van de stad overweldigd door dood en verwoesting.

Terugkerend naar de oudheid is het bijzonder interessant om met Cornelis van Tilburg een blik te slaan op de theorie over de stadsbouw zoals die door Vitruvius werd opgetekend, en vervolgens na te gaan in hoeverre in zijn tijd en in de latere eeuwen deze regels werden opgevolgd - of niet. De spanning tussen de noodzaak

en de wil tot ordening, inkadering en functionele efficiëntie enerzijds en historische, ideologische of sociale behoeften en verlangens anderzijds leidt tot vele varianten.

De opzet van deze bundel is niet op de eerste plaats theoretisch maar vergelijkend en dan wel nadrukkelijk als een vergelijking tussen verschillende culturen en tijdperken met betrekking tot de realiteit en de opvattingen over de stad. Wij maakten al een tijdreis en in de tweede helft van de bundel komt ook de wereldwijde dimensie royaal aan bod. Om te beginnen verplaatsen we de focus naar het Oosten en meer in het bijzonder naar een van de meest fascinerende steden nu en in het verleden, namelijk het Egyptische Cairo. Remke Kruk toont deze stad als superorganisme maar dan wel in een heel specifieke vormgeving. Leven en dood, open pleinen en verborgen onderaardse ruimtes lopen ongemerkt in elkaar over en verlenen een fantastische dimensie aan de stad. In de literatuur wordt dit aspect, dat vooral verbonden is met de oude stad, ruim uitgemeten, bijvoorbeeld in *De Rover en de honden* van Mahfuz of in *De Spion van de sultan* van Ghitânî. De voorstellingen bij deze auteurs gaan onder andere terug op een van de volksepen, de *Avonturen van Baybars*. In deze complexe vertelling gaan wildgroei en ordening samen zoals bij de evolutie van de stad.

Verder nog naar het Oosten komen we terecht in Indonesië en Edwin Wieringa neemt ons mee op zijn tocht door Jakarta. Hij doet dit onder andere aan de hand van een stripverhaal, *Het Mysterie van het Centini-vermogen*, dat op spannende en ludieke wijze allerlei hoeken van de stad verkent, maar dat vooral ook een satire op het Soeharto-bewind inhoudt. Dat de flanerende detective vooral een fictionele figuur is maakt de interferentie tussen de vele realistische bestanddelen van het verhaal en een fantastische achtergrond des te boeiender.

China mag niet ontbreken als het gaat om de dynamiek van de stad. Vanwege zijn grootse verleden en zijn explosieve ontwikkeling in de tegenwoordige tijd is Shanghai de stad die bij uitstek model kan staan voor de ingrijpende verschuivingen in de wereldorde. Lena Scheen wijdde haar proefschrift aan dit fascinerende fenomeen en zij beschrijft in een geconcentreerde vorm hier hoe de historische evolutie van de stad, binnen een maatschappij die met reuzenpassen de moderne tijd instapt, tot evenveel verrassingen en vondsten leidt als tot botsingen en afbraak. Schrijvers pikten deze dynamiek op, enthousiast over de wereldbestorming of melancholisch om wat verloren ging.



Ook wanneer men als invalshoek vormgeving en design neemt biedt het thema van de stad een rijk scala aan mogelijkheden. Marjan Groot gaat daarvan uit in haar analyse van de stad San Francisco in het boek *Do Androids Dream of Electric Sheep?* uit 1968 van de Amerikaan Philip K. Dick in vergelijking met de film *Blade Runner* van de Brit Ridley Scott uit 1982 waar de actie werd verplaatst naar Los Angeles. In de boekstad en filmstad bevestigt vormgeving het thema van het verhaal: wat is typisch menselijk in een door technologie bepaalde toekomst?

Tenslotte een bijdrage uit de hoek van de fotografie, kunstvorm die bij uitstek mede ons beeld van de stad bepaalt. Foto's en reeksen van bewegende beelden van diverse kunstenaars laten de stad zien als bij uitstek kinetisch en dynamisch bepaald. Henri Lefebvres begrip *polyrythmia* kan dit onderbouwen. De zich verplaatsende groepen mensen en de verkeersstromen lijken daarbij weer de ritmes van het menselijk lichaam na te bootsen. Helen Westgeest besluit dit hoofdstuk met de conclusie dat "naast en door elkaar stromende massa's mensen als lichaamstelsels de stad in leven houden en dat binnen die eenheid toch ruimte kan en zelfs moet blijven voor het eigen unieke ritme in ruimte en tijd van elk element".

Zo is getracht in deze bundel allereerst de ontmoeting weer te geven tussen de stad en de kunstenaars, omdat zij als eersten door hun affect, hun vormbewustzijn en hun culturele achtergrond de kansen en de gevaren van de veranderende verhoudingen kunnen weergeven. In negatieve scenario's is er veeleer sprake van overweldiging en vervreemding, maar positieve zienswijzen laten ook zien hoe de stad als zinderend geheel aan de meest uiteenlopende onderdelen een plaats verschaft.

Op aparte wijze komt ook iets dergelijks ter sprake op de site van de meest Europese stad die men kan bedenken, Straatsburg. "Straatsburg", staat daar op een super-urbane URL,\* "is tegelijkertijd de meest op de fiets ingestelde stad van Frankrijk en een van de steden waar men het meest te voet gaat. Elke dag vinden 120.000 verplaatsingen per fiets plaats en 532.000 verplaatsingen te voet. Maar het samenspel tussen voetgangers en fietsers laat soms te wensen over. Voetgangers verplaatsen zich niet met dezelfde snelheid als fietsers: vijf kilometer per uur gemiddeld te voet, zestien kilometer in het zadel. Daarom moet men leren met elkaar samen de ruimte te delen (voor de Fransen heet dat 'cohabiter', een werkwoord waar ze aan verknocht zijn). Binnenkort komen er ook bordjes met mededelingen in de kleuren van de campagne 'La vi(II)e est belle, partageons-la'".

Samen genieten van het leven in de stad, zo!

\* <http://www.strasbourg.eu/actualite>

---

# Spinoza en Amsterdam in symbiose



Baruch Spinoza  
(1632-1677)

De uit de Joodse gemeenschap gestoten filosoof Baruch Spinoza, of Benedictus, zoals hij zichzelf na de verbanning hernoemde, wordt vaak gezien als een icoon voor de 17e-eeuwse Nederlandse Republiek, die op haar beurt een icoon vindt in de stad Amsterdam. Spinoza (1632-1677) is opgegroeid in het tolerante Amsterdam, ontwikkelde zich er tot filosoof (naast handelaar), en trok zich daarna meer en meer terug om lenzen te slijpen en verder te denken. 'Verder', in dit verband, betekent onvoorstelbaar veel verder, voorbij tot dan toe bestaande limieten van het denken. Spinoza's denken is daarom wel omschreven als een anomalie. Antonio Negri deed dat in *Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*, om aan te geven hoe ver Spinoza ging in het doorbreken van bestaande kaders. Hij was niet zozeer vernieuwend als wel *nieuw*

- werkelijk nieuw. Het onvoorziene en principieel niet te voorziene 'nieuwe' impliceert volgens Gilles Deleuze de sprong van virtueel naar actueel. Beide zijn reëel, maar alleen het laatste is werkelijk kenbaar, voelbaar, traceerbaar, denkbaar. In het kader daarvan was Spinoza's denken dramatisch in een zin die aan dat woord is gegeven door Gilles Deleuze. 'Dramatisatie' voor Deleuze is de handeling of het denken door middel waarvan het virtuele actueel wordt, dat wil zeggen: waardoor het voorheen ondenkbare denkbaar wordt. **[i]**

De vragen die ik naar aanleiding hiervan stel zijn: gebeurde dat nu toevallig door Spinoza in Amsterdam, gebeurde dat door Amsterdam, of gebeurde dat door Spinoza in symbiose met Amsterdam? Als het dat laatste is dan kan Amsterdam zelf een vorm zijn van Deleuzes 'dramatisatie'; dan kan zich in Amsterdam een handeling hebben voltrokken die wat virtueel was, actueel maakte. Dan is Amsterdam nog steeds nieuw gebouwd in concrete zin, als een uit het water getrokken of in de grond gestampte stad. Maar in dat geval is Amsterdam ook *nieuw* in conceptuele, filosofische zin. De relatie tussen Amsterdam en Spinoza wordt daarmee een dramatische relatie, omdat ze onverbreekelijk met elkaar handelen of tezamen onverbreekelijk in een dramatische handeling zijn verbonden. Dat is een ander soort relatie dan een relatie waarin de twee op elkaar reflecteren of elkaar bespiegelen, of waarin de een verschijnt in het kader van de ander. Toch is het vaak in zo'n visueel kader waarbinnen de twee in relatie tot elkaar zijn geschetst. Amsterdam is veelal het 'toneel' waarop Spinoza verschijnt. Dat is onmiddellijk een begrijpelijk beeld dankzij een millennium oude metafoor die in hedendaagse studies als kenmerkend wordt gezien voor de 16e en 17e eeuw: die van de *theatrum mundi*. Is dat een adequaat beeld; en is die *theatrum mundi* metafoor zo kenmerkend?

### 1. *Theatrum Mundi of geschiedenis maken*

Een van de dominante metaforen waarmee het wereldbeeld van zowel renaissance als barok wordt aangeduid is die van het leven als schouwtoneel. Erika Fischer-Lichte is slechts een van de velen die dat aangeeft, bijvoorbeeld in *History of European Drama and Theatre*. De metafoor heeft een stoïsche origine, maar het christendom geeft daaraan een neo-Platoonse invulling. Daardoor krijgt wat voor de stoïci een levenshouding was, bij christenen een ontologische status. De stoïsche levenshouding die zit vervat in deze metafoor kwam hierop neer: een gelijkmatige of onverstoorbare houding ten opzichte van de grillen van het lot kon het best worden volgehouden als de wereld werd gezien op afstand, als bij een

toeschouwer die naar een toneelstuk kijkt. De metafoor is hier werkelijk een vergelijking. De werkelijke wereld was voor de Stoïci niet teatraal in de zin van poëtisch of artificieel. De wereld was datgene waarin geschiedenis moest worden gemaakt of de wereld die door de geschiedenis moest worden gemaakt. Een van de grote bezwaren van Cicero tegen het door Lucretius zo briljant verdedigde Epicurisme in *De Rerum Natura* was dat daarin "*historia muta est*", zoals Cicero het formuleerde (in *De finibus* II, 21). De Romeinen die aan de basis stonden van een imperium hielden zeker van spektakel. Maar hun *core business* was geschiedenis maken, in een werkelijke wereld. De narigheid die dat met zich mee bracht, moest standvastig worden doorstaan en daartoe kon het helpen de wereld metaforisch op afstand te houden, te bezien als een theater.

Hoe anders wordt dat in de christelijke middeleeuwen, of beter daardoor. De metafoor van de wereld als schouwtoneel wordt dan ofwel synecdoche of metoniem. Het aardse leven, het leven in en van de wereld, wordt in het christendom gezien als illusoir. Het werkelijke leven wordt pas gerealiseerd in het hemelse domein, of in de hemelse stad: Jeruzalem. Het theater dat zich in de wereld hier beneden afspeelt, en daar een onderdeel van uitmaakt, is daarmee synecdoche voor de onwerkelijkheid van de omvattende wereld. Maar het theater grenst ook aan het werkelijke leven van alledag. Als zodanig is het een metoniem voor de artificiële, soms zelfs bedrieglijke aard van al het maatschappelijke bestaan. In die illusoire, bedrieglijke wereld is werkelijke geschiedenis, een geschiedenis die de wereld maakt, *muta*: ze is zwijgend, of onmogelijk.

Ernesto Laclau (2000) beargumenteerde dat geschiedenis zich kenmerkt door een metonymische dynamiek. Er zijn twee verschillende tijdperken die door de geschiedenis noodzakelijk worden samengebracht en worden getest op hun betekenisvolle relatie en hiërarchie. Het is hun aangrenzendheid die ze onderdeel maakt van één geschiedenis, terwijl de metoniem er voor zorgt dat het ene tijdperk instaat voor het andere. Geschiedenis is altijd geladen door macht, of bestaat bij de gratie van macht, waardoor een van de twee (of meerdere) periodes voor die andere schuift. De christelijke geschiedenis accepteert zo'n metonymische vervanging maar half, of eigenlijk niet. De relatie tussen klassieke oudheid enerzijds en christelijke middeleeuwen en renaissance anderzijds wordt liever metaforisch of allegorisch ingevuld. De metafoor is hier een machtsgreep die de gehele geschiedenis onder een noemer moet brengen. Sterker, in termen van geschiedenis, is het uiteindelijk geen werkelijke metafoor omdat het in de

christelijke optiek gaat om een prefiguratie, dat wil zeggen: een verdubbeling. Met andere woorden, de allegorische relatie tussen twee verschillende tijdperken is niet langer een werkelijk metaforische *vergelijking* want voor het christendom is de geschiedenis *een*. De enige werkelijke breuk is die tussen paradijs en de wereldse geschiedenis. Wat na de zondeval komt is enkel onderdeel en continuering van de menselijke verdwaling. De historische vergelijking krijgt daardoor de aard van een catachrese: een metafoor die voor zichzelf spreekt en begrijpelijk is, maar waarin de werkelijke vergelijking is vervallen. In conceptuele zin bestaat er dan geen geschiedenis zoals Laclau die bedoelt, of zoals de meest radicale humanisten à la Machiavelli of Spinoza die bedoelden.

Het zeventiende-eeuwse Amsterdam maakt nu juist wel geschiedenis. Het is niet voor niets dat Joost van den Vondel, in zijn lofzang op het politieke wereldwonder dat zich had gematerialiseerd in de vorm van het nieuwe Amsterdamse stadhuis, de Nederlandse wereldspeler plaatst naast het imperiale Rome. In zijn *'Inwydinge van 't stadhuis t'Amsterdam'* uit 1655 brengt Vondel vrijwel meteen de twee verschillende tijdperken bijeen, waardoor het contemporaine Amsterdam aan de fundamenteën van het voormalige Rome raakt en het metonymisch vervangt. Zo wordt de geschiedenis als geheel niet onder een metafoor gevangen. De geschiedenis zwijgt ook niet, integendeel, ze wordt door Amsterdam *gemaakt*. Dat gebeurt naar het verleden doordat de wereldmacht van Amsterdam raakt aan die van het imperiale Rome. Dat gebeurt in het heden doordat Amsterdam een wereldwonder realiseert in het stadhuis en een wereldmacht is geworden. Dat gebeurt naar de toekomst doordat vanuit dat nieuwe machtscentrum elders op de wereld Nieuw Amsterdam-men zullen worden gevestigd. Het stadhuis getuigt niet alleen van dit alles, het is daarin een actor.

In relatie tot zijn actie in de wereld is het zeventiende-eeuwse Amsterdam dramatisch in een Deleuziaanse zin. Amsterdam belichaamt een geactualiseerde, nieuwe wereld, die er daarvoor niet was, en die ook niet kan worden aangeduid met een metafoor uit een andere tijd, zoals die van *theatrum mundi*. Een prent in het bijzonder getuigt hiervan:



“Afbeelding der stat - met haar laatste vergroting”

door Daniël Stalpaert, 1665

Ills.: Stadsarchief Amsterdam

De prent toont het nieuw uitgelegde Amsterdam met daarvoor het IJ, waarop alle bedrijvigheid aan schepen. Maar terwijl de scène op de voorgrond, tussen de twee allegorische figuren in, wordt getoond in perspectief, rijst de stad ‘plat, tweedimensionaal, niet-perspectivisch omhoog. En het opvallende is dat het perspectief van de voorste prent zich voortzet in de schets van het IJ daarachter, tot aan de werkelijke perspectivische breuk: daar waar de stad begint. De weergave provoceert hiermee nadrukkelijk een perspectiefwisseling die de beschouwer van de prent vraagt van plaats te wisselen of zich bewust te worden van zijn situatie. De stad verschijnt in dat proces als een Grieks theater, in een halve cirkel om de voorliggende *skène*. Het theater van de stad is nog niet geheel gevuld, er is nog plaats. Vanuit de stad bezien is de dramatische handeling vervolgens die op het IJ, dat inderdaad, vanuit de stad bezien, de aard krijgt van het *scenium*, de *skène*. De handelende personages zijn daarop de schepen, en de coulissen worden gevormd door de plaats waar die schepen worden gebouwd: de stadswerven.

Als personages dragen de schepen echter geen masker, en ook spelen ze dramatisch gezien geen werkelijk theatrale rol. Ze dragen iets anders: vracht. En die zal verhandeld worden op de beurs in de stad. De toeschouwers zijn daar nadrukkelijk dramatisch in een meer reguliere zin, als onderdeel van een plot die op iets is gericht, namelijk winst. Die plot kan dramatisch aflopen in de reguliere betekenis van dat woord, wanneer mogelijke winst uitdraait op totaal verlies. Maar het is de derde betekenis van dramatisch waar het me hier om gaat, de

Deleuziaanse. Door velen is al de schizofrenie aangeduid waarin de christelijke handelaren leefden, die vooral deugd en soberheid moesten nastreven volgens de christelijke leer terwijl ze tezelfdertijd leefden in onvoorstelbare rijkdom en in de praktijk winst maakten door niet alleen volstrekt eerlijk handelen. Maar er is een principiële punt, dat slechts hier en daar fragmentarisch werd doorgedacht en dat misschien eerder aanvoeld werd, of niet gezegd *mocht* worden. Het betrof ook iets dat nog ongedefinieerd bleef omdat het zo nieuw was, omdat de sprong van virtueel naar actueel nog maar net was gemaakt. Of nog beter: het nieuwe was nog niet expliciet omdat men onderdeel was van de handeling, de 'dramatisatie', waardoor het virtuele actueel werd. Dat voorheen onbekende en daarom onvoorstelbare betrof een wereld die niet langer gezien kon worden als een theater onder het alziend oog van God, maar als een allesomvattend podium waarop zowel spelers als toeschouwers zich afwisselend bevonden als de een of de ander. Op dit wereldse, allesomvattende podium ontrolde de geschiedenis zich niet als een schouwspel, maar werd er, al kijkend en handelend, geschiedenis *gemaakt*.

Hoe verhoudt zich dat tot Spinoza's denken?

## *2. Dramatisch denker en een handelende stad*

Niemand hoefde Spinoza te vertellen dat Amsterdam een ideale samenleving was. Wie een moordaanslag heeft overleefd en door een handelspartner is bedreigd, of wie gewoon zijn ogen en oren goed open had, weet dat de Amsterdamse stadssamenleving roerig was, soms turbulent, vaak redelijk gemoedelijk maar even vaak wild. Wanneer Spinoza in het *Politiek Theologisch Tractaat* Amsterdam als voorbeeld aanhaalt - al zal dat hieronder veel meer blijken te zijn dan een voorbeeld - is dat dus niet in enigerlei 'pure' zin, als was Amsterdam een heilstaat. Het is in een reële en realistische zin.

Een van de talenten die Spinoza had was zijn groot vermogen om zaken systematisch én in detail te vergelijken. De Amsterdamse situatie was niet ideaal maar ze was, vergeleken met andere steden en staten, preferabel voor Spinoza om zowel systematische als pragmatische redenen. Dit is wat hij erover zegt, in de loop van een redenering die heel wel past in het kader van Deleuzes dramatisatie:

*... de stad Amsterdam kan ons tot voorbeeld strekken, die tot haar eigen sterke groei en tot bewondering van alle naties die vruchten van deze vrijheid plukt. In deze bloeiende staat en voortreffelijke stad immers leven alle mogelijke mensen,*

*van welke natie of geloofsrichting ook, met de grootste eendracht samen. [...] En geen enkel geloof is zo gehaat, dat zijn aanhangers niet onder bescherming staan van het openbaar gezag der magistraten, mits zij niemand schade berokkenen, een ieder het zijne geven en eerzaam leven.*

Spinoza, *Theologisch-politiek tractaat*, 434.

Het begrip samenleving is in de afgelopen jaren op wetenschappelijke gronden afdoende bekritiseerd door Willem Schinkel. Een samenleving is er niet als eenheid, in ontologische zin, tenzij als een 'confictie': een collectief gedeelde fictie (Schinkel 2007). Wanneer Spinoza het hier heeft over een samenleving met de "grootste eendracht" bedoelt hij daarmee dan ook niet een reële eensgezindheid, alsof de inwoners van Amsterdam het altijd eens zijn. Integendeel, er zijn groepen in de stad die worden gehaat door anderen. De verschillende groepen in Amsterdam leven dus wel samen, maar ze horen niet zomaar samen, laat staan dat ze saamhorig zijn. Ze handelen en onderhandelen met elkaar terwijl ze onderwijl hun eigen leven mogen leiden, beschermd door het gezag. Daardoor kan Amsterdam als geheel ook voorbeeldig handelen, geschiedenis maken in de zin van een sterke groei of uitbreiding, die zowel haar eigen uitbreiding is als een uitbreiding over de gehele wereld.

De ruimte die Amsterdam bood en de door haar handelen ontstane historische uitbreiding is prachtig verbeeld in een schilderij van Berckheyde van rond 1670.



Gerrit Adriaensz. Berckheyde  
Stadhuis te Amsterdam, circa 1670  
Ills.: Amsterdam Museum

De zonnige rust die het schilderij uitstraalt, en de ruimte die het zijn personages



biedt, is zowel treffend als bedrieglijk. Het nieuwe stadhuis is limieten te buiten gegaan, niet zomaar gegroeid of uitgebreid, zoals blijkt uit het grote verschil met de kleine huisjes die links achter het stadhuis verschijnen. Er moesten ook heel wat huizen worden geslecht om het stadhuis te kunnen realiseren. De rust en helderheid die het schilderij uitstraalt accorderen niet zomaar met de werkelijke macht die in het stadhuis besloten zit. Vergelijk het maar met Constantijn Huygens' *Hofwyck* uit 1653. Dat gedicht behandelt een idyllische want harmonisch vormgegeven tuin, maar doet dat ten tijde van de Eerste Engelse oorlog (1652-1654). Helmer Helmers heeft die discrepantie aangetoond in zijn *close reading* van de lofredes op hun eigen tuin van de Hollanders Huygens en Jacob Westerbaen, en die van de Engelse Andrew Marvell op de zijne (*Upon Appleton House* uit 1651). Hoe helder en schoon en mooi de tuinen ook zijn, het gebulder van oorlogsschepen is letterlijk of figuurlijk op de achtergrond te horen (Helmers 2011: 149-172).

Hier, op dit schilderij, wordt een plein getoond voor het nieuwe stadhuis waarop heel verschillend geklede mensen, uit aantoonbaar verschillende culturen, van verschillende geloven en etnische komaf, in vrede handelen. Maar die vrede is het gevolg van een politieke, zekerende macht, die zit vervat in het ongetwijfeld harmonisch vormgegeven maar tezelfdertijd uit hard steen gevormd stadhuis. In termen van representatie is dat stadhuis letterlijk wereldomvattend. De vrede in de stad is, anders gezegd, gezekerd door een macht die weet hoe en wanneer beheerst geweld te gebruiken en daarmee macht uit te oefenen. Het is een macht die zich door het stadhuis bewust toont van haar eigen, handelend vermogen.

### 3. *Verbeelding versus ontdekking*

Amsterdam, de stad van de handel, is in historisch opzicht tevens een handelende stad. Historisch gezien is de stad een acteur die niet zozeer op het wereldtoneel verschijnt, als wel dat wereldtoneel mede *vormt*. Dat heeft niet alleen specifieke consequenties voor de *theatrum mundi* metafoor. Het heeft meer in het algemeen consequenties voor de representatie van de wereld, of de wereld der representatie, en de manier waarop ze in samenhang kunnen worden gelezen. Dat zien we ook bij zo'n belangrijke metafoor van de wereld als boek, die, in de christelijke context, de verhouding van mens tot wereld aangeeft. Die metafoor wordt, dat spreekt als vanzelf, gemotiveerd door het Boek der Boeken, de *Bijbel*, waarin alles al zit vervat. De wereld is één, harmonieus gevormd door God, en het is de taak van de mensen om dat geheel als een boek te lezen en er de juiste

betekenis uit te halen. Met andere woorden: de betekenis is er al, ze moet enkel op de juiste manier worden gevonden. Maar net als eerder, bij de christelijke invulling van de *theatrum mundi* metafoor, betreft het hier geen werkelijke metafoor. Een beter concept om de verhouding tussen Bijbel en wereld aan te geven, is de *mise-en-abyme*. De Bijbel is in haar concrete verschijning als boek een onderdeel van de wereld dat tegelijk de wereld 'bespiegelt', van het kleinste detail tot in het allesomvattende beeld. In zekere zin is er daardoor geen sprake van werkelijke representatie. Er is de absolute waarheid en werkelijkheid van het boek, evenals de absolute waarheid en werkelijkheid van de wereld.

De absolute waarheid en werkelijkheid van bijbel en wereld verhouden zich ogenschijnlijk moeizaam tot de *theatrum mundi* metafoor, die immers het leven hier op aarde als illusoir verbeeldt. Maar het betreft dan de menselijke rol in een wereld die slechts illusoir is vanuit het menselijke perspectief. Dat perspectief wordt getest en uitgedaagd door het werkelijke en ware boek dat zich verhoudt tot een wereld waarvan de werkelijke en ware betekenis moet worden gezocht, al zal die nooit bevredigend worden gevonden in het ondermaanse. Maar zowel historisch als conceptueel gezien is voor het zeventiende-eeuwse Amsterdam de wereld helemaal niet illusoir. En in de context daarvan is de vraag dan ook in hoeverre de *theatrum mundi* metafoor of het beeld van de wereld als boek nog volstaat.

Voor Spinoza zijn boeken historisch werkelijk, al kunnen ze in termen van filosofie illusoir zijn - onwaar. Daarmee verwerpt hij ze niet. Hij beschouwt ze als belangrijke onderwerpen van antropologische en filosofische studie. Hij vergelijkt in die studie de wereld die het boek projecteert met de wereld zoals die kan worden ontdekt, de wereld zoals die kan worden ontdaan van een misleidende sluier. Dat betekent niet dat er een wereld is los van representatie of los van het denken. Het is door het denken en door de representatie die dat impliceert, dat de wereld kan worden ontdekt. Het nieuwe Amsterdamse stadhuis realiseert een vergelijkbare verandering. Enerzijds wemelt het in (en aan) het stadhuis van de allegorieën. Die zijn bijna alle begrijpelijk in het kader van de wereld als boek. Ze zijn representaties die moeten worden gelezen naar hun juiste betekenis, die zowel aan de allegorie voorafgaat als daarop volgt. Tezelfdertijd zijn er onderdelen die letterlijk de wereld als nieuw projecteren, waardoor de wereld in een nieuwe gedaante verschijnt, wordt ontdekt. Dat wordt sterk belichaamd door het gebouw als geheel. Dat is namelijk helemaal niet allegorisch. Door het

stadhuis, als representatie, verschijnt een burgerlijke macht en een politiek die voorheen onvoorstelbaar was, ondenkbaar ook: een anomalie, zoals Negri het stelde. Dat woord gaat terug op *a-nomos*, datgene wat (nog) niet is ingevangen door een wet of limiet.

Toen de wereld nog werd gelezen als boek verscheen de burger daarin als een nietige speler in het oog van een Ander. De burger zat gevangen in een onwrikbaar kader, een stellende norm, een absolute en soeverein gestelde limiet. Maar nu, in Amsterdam en met Spinoza, verschijnt een wereld door representatie, ofwel in de vorm van een stadhuis, ofwel in de vorm van een filosofische verhandeling. De burger is daarin een actor van belang. Of de burger nu een handelaar is of een radicale filosoof, ze zijn geen van beiden de *auctor intellectualis* van die wereld. Ze hebben die, in symbiose, dramatisch handelend ontdaan van een bestaande limiet, en daardoor ontdekt.

Wat Amsterdam letterlijk en figuurlijk meemaakte, 'mede maakte' is, in dit verband, niet zomaar een analogie met het denken van Spinoza. Conceptueel gezien is de stad, met zijn handel, en in zijn vormende rol van het wereldtoneel, een dramatische acteur. Ze is zowel een speler met een rol, in theatrale zin, als een handelende instantie die samen met anderen het nieuwe, voorheen ondenkbare en onbestaanbare actualiseert. Spinoza is in dat verband net zo goed een anomalie als Amsterdam. Spinoza leeft in symbiose met de stad, en de stad met hem. Beiden doen mee in een dramatische handeling als even bepalende spelers. De stad kan wel lichamelijk handelen maar niet denken. Spinoza kan wel denken, maar geen wereldtoneel maken. Amsterdam maakt het ondenkbare tastbaar, Spinoza maakt het tastbare denkbaar. Met andere woorden: het denken van Spinoza ontwikkelt zich niet in een Amsterdams milieu, het ontwikkelde zich door Amsterdam. Net zo goed is Amsterdam niet enkel ten voorbeeld gesteld door Spinoza, het was Spinoza's denken dat Amsterdam in staat stelde waarden en concepten te vinden die het voorheen onvoorstelbare actueel maakten, denkbaar en meer dan denkbaar: die een nieuwe wereld realiseerden.

#### NOOT

[1] Deze tekst gebruikt onderdelen van artikelen die eerder in het Engels werden geschreven: 'Precariousness of Exchange: The Mise en Scène of Propriety', dat moet verschijnen in *Traces of the Avant-garde: Theatrum economicum*, Berlijn: De Gruyter, en het reeds verschenen 'The Invention of the Moment: Telescope, Literalness and Baroque Theatricality of the World'. Maria Leuker (ed.), *Visualität*

*in der niederländischen Literatur und Kunst des 17. Jahrhunderts*. Munster/New York: Waxmann, p. 261-276.

### Bibliografie

Cicero, *De finibus bonorum et malorum*, transl. H. Rackham, London, W. Heinemann; New York, G. P. Putnam's Sons, 1931.

Deleuze, Gilles, *La méthode de dramatisation*, Paris, Armand Colin, 1967.

Fischer-Lichte, Erika, *History of European Drama and Theatre*, London, Routledge, 2001.

Helmers, Helmer J., *The Royalist Republic: Literature, Politics and Religion in the Anglo-Dutch Public Sphere 1639-1660*, Leiden, proefschrift, 2011.

Laclau, Ernesto, 'The Politics of Rhetoric', Barbara Cohen, J. Hillis Miller, Andrzej Warminski, and Tom Cohen eds, *Material Events : Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

Negri, Antonio, *Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

Schinkel, Willem, *Denken in een tijd van sociale hypochondrie*, Zoetermeer, Klement, 2007.

Spinoza, Benedict de, *Theologisch-politiek tractaat*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1997.

Joost van den Vondel, 'Inwydinge van 't stadhuis t'Amsterdam', *De werken van Vondel*, Deel 5: 1645-1656, 1931; zie ook de website van dbnl: <http://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=vond001inwy01> (bezoekt op 31 okt. 2012).

---