

Zee als het onmenselijke

(1)



T. LUCRETII CARI
DE
RERUM NATURA
Liber Primus.



GENEADUM generis, hominum di-
vumque voluptas,
Alma Venus, coeli fibere libertas
figura
Que mare navigem, que terras in-
govermentis.

Coelestis: per te quantum genus omne animatum
Cecipit, vitisque exortum lumina folia:
Te, Dea, te fugant venti, te nubila coeli,
Advenantque nam: tibi lituvis dardala nallas
Semitae flores, tibi ridet aequora ponti,
Fluminaque nitet diffuso lumine coelum.
Non simul ac species paraficta: te verba diei,
Invidera vigre gentilibus aura Favoni:
Amo primam volucris te, diva, nunquam
Significat inanim percutit corda sua vi,
Iustitiae peccata perfulgunt pabula lana,
Et spidos trarunt stercis: sea capital porre;
Geometrique tuis coelis natura animatum

De zee van het leven

Eerst was er de gloeiend hete aarde, daarna kwam de zee, toen kwam het leven: zo leert elk overzicht van de evolutie van de aarde en het leven daarop. Zonder water geen leven, en het meest 'water' van alle water is de zee, die voorafgaat aan leven en in die zin, vanouds, beschouwd wordt als de drager van het aardse bestaan. Dat blijkt onder andere uit Titus Lucretius Carus' *De rerum natura* uit 59 voor Christus. De zee verschijnt daarin prominent aan het begin. Ida Gerhardt vertaalde de openingspassage als volgt:

*Stammoeder der Aeneaden, van mensen en goden de weelde,
milde Venus, die onder des hemels kringende sterren
zeeën, wiegend de schepen, en landen, dragend de oogsten,
rijk vervult, daar door U al wat de levenskiem inhoudt
wordt ontvangen, geboren en opzien mag naar het zonlicht...
(Lucretius, *De rerum natura*, boek I, vs. 1-5, vert. Ida Gerhardt)*

Venus, zelf de uit zeeschuim geborene, wordt hier via "zeeën" direct gerelateerd aan de "levenskiem". En de zeeën die zij rijkelijk vult, zijn tevens drager van de schepen, die hier heel goed kunnen staan voor het menselijke schip in het algemeen.

Dat menselijke schip is dan weer onderdeelje van een aarde die als een klont in de zee van de ruimte zweeft, zo blijkt in boek II, als de dichter het heeft over alles wat kan ontstaan in het totale universum. In het universum is er geboorte en groei en ieder individueel wezen of ding blijft daarin onderdeel van "*materiae tanto in pelago turbaque aliena*": een enorme oceaan, een wezensvreemde werveling van materie. Niet voor niets is "oceaan" dan metafoor voor het glinsterende universum, een metafoor die in vijftien regels nader wordt uitgewerkt aan de hand van een zee waarop schepen zijn vergaan en waarvan de resten her en der aanspoelen. Deze metafoor laat de zee zien, niet als drager, maar als *bevat*ter, als de al bevattende 'soep' - en dat is niet per definitie een aardige soep, zoals de vergane schepen illustreren.

Lucretius' tekst is onder andere zo beroemd geworden omdat de tekst een aanval inhoudt op godsdienst. Dat wil niet zeggen dat Lucretius niet in goden gelooft, of daarmee niet rekent, zoals Vincent Huninck (2001) laat zien. De goden verkeren simpelweg in een ander domein - los van het menselijke. Voor Lucretius, zich plaatsend op de denklijn van Epikuros, is de menselijke wereld hier-ig, materieel, immanent. Daarmee is ze niet minder raadselachtig, integendeel. Ze kan vanwege haar vreemdheid vrees aanjagen:

*Immers vrees inderdaad houdt ingeklemd alle mensen,
daar zij veel zien gebeuren op aarde en ook aan de hemel -
wòndr'n, waarvan zij de oorzaak op generlei wijze vermogen
in te zien, zodat zij menen dat godd'lijke machten hier werken.
Daarom - zodra wij hebben gezien dat niets kan geschapen
worden uit niets, zullen wij het gezochte daad'lijk van hieruit
dóórzien directer: waaruit elk ding kan worden geschapen
en hoe zich alles voltrekt zonder medewerking der goden.*
(Lucretius, *De rerum natura*, boek I, vs 151-158,
vert. Ida Gerhardt)

Een wonderlijke, onbegrijpelijke en daardoor vreesaanjagende wereld die drijft in een wonderlijk, onbegrijpelijk en daardoor vreesaanjagend heelal, moet wel, zo verzinnen de geïmponeerde mensen, zijn gemaakt door een God of door goden. De menselijke vrees en het daaruit voortvloeiende postulaat van goden die zich met de wereld en de mensen bemoeien, belemmeren een werkelijk inzicht, zo stelt Lucretius. Vervolgens gaat de dichter in zijn werk op weg om het raadsel van het leven en het bestaan op aarde tot in het diepste te doorgronden en te verlichten.

Niet toevallig is het raadselachtige van het leven en bestaan op aarde in de kunsten vaker verbeeld door de zee dan door het land. Een middeleeuws voorbeeld daarvan kwam ik tegen op een wandeling langs de kust van Cornwall die ons bracht bij St. Ives. In de twintigste eeuw werd dit stadje, dat klein en tamelijk besloten aan de Atlantische kant van Cornwall ligt, een toevluchtsoord voor kunstenaars (zo stierf de beeldhouwster Barbara Hepworth er in 1975 op 72-jarige leeftijd bij een brand in haar atelier, dat daarna museum werd). Daarvóór was St. Ives honderden jaren lang vooral 'gewoon' een vissersplaats. Natuurlijk ligt in de kern daarvan een kerkje, in dit geval de vijftiende-, zestiende-eeuwse All Saints Parish Church.

Omhoogkijkend naar de muur boven de pilaren, vindt de gelovige inspiratie bij een indrukwekkende rij heiligen (Cornwall gaat er prat op dat het meer heiligen heeft dan er in de hemel zitten). De heiligen dragen schilden met tekst en een van hen zegt met behulp daarvan in *staccato*:

They-that-go-down-to-the-sea-in-ships-...these-men-see-the-works-of-the-Lord

Het bijbelse citaat, genomen uit psalm 107, is meteen begrijpelijk en invoelbaar – misschien niet heel opmerkelijk. In de meest recente Nederlandse vertaling luidt het: “Soms daalden ze af naar zee, / gingen scheep en bevoeren het wijde water, / ze zagen de daden van de HEER, / zijn wonderen op de oceaan.” Ook op deze manier vertaald klinkt het niet heel opmerkelijk, en later in de psalm zal blijken hoe de HEER op het land evengoed wonderen verricht. Maar die wonderen op het land blijken steeds particulier of specifiek: rivieren veranderen dor gebied in vruchtbaar land, er zijn akkers, er komen woonplaatsen. Bij de zee is Gods wonder basaal. In een storm stijgen de zeevaarders “tot aan de hemel” en daarna vallen ze “neer in de diepte”. In plaats van particulier te worden, is de zee het domein van uitersten, zo lijkt het.

De zee kenmerkt zich inderdaad vooral door extremiteit. Ze is allereerst extreem groot. Dat geldt misschien niet zozeer voor mensen die op mammoettankers tientallen meters boven de zeespiegel fietsen – ook al zijn er mammoettankers vergaan door zogeheten freak waves: golven van dertig tot veertig meter hoog. Nee, voor hen die zich staande moeten zien te houden op kleine vissersschepen waar zelfs gewone golven boven uittorenen, is de zee altijd groot en hoog. De zee is ook onmetelijk. Zelfs zij die geleid door satellieten over zee gaan en de parameters van hun positie weten, kunnen de zee nog steeds ervaren als onmetelijk en oneindig. Meer dan land ook is de zee abstract – waardoor ze gemakkelijker metaforisch gerelateerd kan worden aan God. Land (als het tenminste niet om een woestijn gaat) is altijd gemarkeerd door vegetatie, waterlopen, hoogteverschillen, grondsoorten, paden en zo meer. Land is door die markering particulier. De zee kan van hoog naar laag, van geheel links naar geheel rechts, geheel voor en achter, maar ze kent geen ‘boom links van de berg’. Ze is groot, ongemarkeerd en onbegrensd.

Voor de klassieke Grieken was het noodzakelijk een grens aan te geven omdat land en zee anders *apeiron* zou blijken, grensloos, en dit grensloze, *to apeiron*, jaagt angst aan. Naar aanleiding van werk van Anaximander stelt James S. Romm:

Whether Anaximander thought of this apeiron as 'boundless' in terms of its spatial extension or internal non-differentiation, or both at once, is unclear; but in either case the word implies a formlessness and diffusion that are the enemies of order and hierarchy.

(Romm, 1994:11)

In dit verband is de grens tussen land en zee geruststellend, want aantoonbaar een grens. Maar veel meer dan land blijft de zee vrees aanjagen als een domein van "formlessness and diffusion", zowel door haar uitgestrektheid als door haar onkenbare diepte en verschil-loosheid.

Misschien wel het meest raadselachtige is iets wat de zee gemeen heeft met elk water: haar oppervlak. Hier gaat het om een *eery* grens, een grens die *uncanny* is, zo men wil. De zee is vlak, je lijkt er op te kunnen lopen maar zakt er in weg. Je drijft er op, met een boot, en bent er tegelijkertijd ook in. Het oppervlak is én spiegel én grondvlak, het is én een bewegend 'vel' én een poreuze en fluïde materie. Het is een gemarkeerde grens die verdwijnt zodra je er in valt - in die materie waarvan de diepte onbekend en potentieel grensloos is. De paradox van de zee is dus dat zij tegelijk begrenzing belichaamt (in relatie tot het land bijvoorbeeld) én grensloos is. De zee *markeert* verschil en is tezelfdertijd zonder (enkel *variërend* door, bijvoorbeeld, weersomstandigheden). Zee valt daardoor niet 'in te nemen'.

Een van de grootste veroveraars in de Westerse geschiedenis kan het illustreren. In 326 voor Christus, staat Alexander, zoon van de Macedonische koning Filips II, aan het einde van de wereld. Dat wil zeggen: hij staat voor de zee. Of het verhaal juist is, doet er niet zo toe. Aristoteles had Alexander geleerd dat een mens vanaf de Hindu Kush het einde van de wereld kon zien, en in het gebergte van de Hindu Kush was Alexander al geweest op zijn turbulente, gewelddadige, in tijd korte, en in afstand lange tocht. In India aangekomen leert hij dat achter de bijna zeebrede Indus nóg meer land ligt. Hij wil verder; nieuwsgierig, verlangend naar het eind. Maar zijn mannen willen terug (niet iedereen is geneigd om, soeverein, *jusqu' au bout* te gaan). Alexander en een deel van zijn leger varen dus de Indus af in een vloot die Alexander had laten bouwen. Het bouwen daarvan bewijst: al had Alexander gestaan aan de rand van de Indische Oceaan, dan nóg had hij verder gekund. Maar zeilend en roeiend over de zee had dat geen verovering, plundering of wat ook kunnen inhouden. Het had een expeditie kunnen worden, of een verkenning. Maar als achter de laatste grens alleen maar méér zee had gelegen

was de verovering gestopt. Verovering gaat er van uit dat er een grens is die je kunt overschrijden. Wie in zee valt, overschrijdt geen grens. Of wat een grens leek, vervalt meteen als grens.

Toch zijn in de moderne tijd pogingen tot begrenzing en toe-eigening van de zee aanzienlijk toegenomen. Zoals dat geldt voor zoveel andere zaken heeft ook het beeld van de zee, of de manier waarop de zee leeft in de verbeelding, een radicale verandering ondergaan met de moderniteit. Op de in kaart gebrachte en vanuit de ruimte gefotografeerde wereld en op alle schermen van radar en sonar is de zee kenbaar en eindig geworden, wat ze in vroeger tijden principieel niet was. En tussen kaart en bezit bestaat een intrinsieke relatie, zoals Baudrillard beargumenteerde. Er is blijkbaar een kenmerkend modern verlangen om de zee te willen bezitten, te bezetten, of tot eigendom te verklaren, ook al werd dat eeuwen geleden juridisch tegengewerkt door Hugo Grotius' revolutionaire concept van de vrije zee. Deze idee van de vrije zee leeft nog, maar de technologie is al zover gevorderd dat de zogeheten rijkdommen die de zee op of in haar bodem draagt worden geëxploiteerd door instituties die zich wel bewust zijn van hun eigendom. En het eind van die exploitatie is nog niet in zicht. Moderne mensen gaan niet ter zee om de wonderen van de HEER te zien. Ze willen ontraadselen en hebben, ook de zee.

Toch, meer dan land heeft de zee nog steeds de kracht om deze moderne, onbegrensde drift als hubris te doen voelen. Voor moderne mensen heeft de zee daardoor iets uncanny's. De menselijke bewerking, orde en hiërarchie weerstrevend confronteert de zee ons moderneren meer dan land met datgene wat niet 'des mensen' is - wat onmenselijk is. De aard van die onmenselijkheid is historisch gezien verschillend. Laat ik eerst terugkeren naar de tijd van de schippers uit het St. Ives van de middeleeuwen.

Onbegrijpelijk, toch vertrouwd

Een van de beroemdste middeleeuwse verhalen in het Middelnederlands is Van Sente Brandane - een verhaal dat niet voor niets meermalen in deze bundel terugkeert. Dit verhaal dat waarschijnlijk dateert uit de 12e eeuw, is ons bekend door handschriften uit de veertiende eeuw - en is knap vertaald door Willem Wilmink onder de titel De reis van Sint Brandaan: een reisverhaal uit de twaalfde eeuw. Het verhaal start met een abt die een boek leest dat zoveel ongeloofwaardigs biedt, dat hij het van woede in het vuur gooit. Dan verschijnt een engel die hem een opdracht geeft tot herstelbetaling want met het brandende

boek gaat waarheid verloren. De abt zal een nieuw boek moeten maken, op basis van eigen waarneming, en daartoe op reis moeten gaan om zo zelf te zien hoe wonderbaarlijk Gods wereld is. Het wordt, dat zal niet verbazen voor een abt uit Ierland, een zeereis.

Een abt, een engel, Gods wereld, en de brandende waarheid: we zitten midden in een wereld die valt onder het regime van de transcendentie. Zo lijkt het.

Op de historische achtergrond speelt de hoogste vorm van pelgrimsvaart die middeleeuwse Ierse monniken konden aangaan: de peregrinatio pro (Amore) Dei - ofwel bedevaart voor of omwille van (de liefde van) God. Waar de gewone pelgrim op weg kon gaan naar een doel, met als voornaamste onzekerheid dat wat hem onderweg - heen en terug - zou overkomen, gaan de Ierse monniken voor God op weg met een onbekend doel, en ze zijn daarbij onzeker van terugkeer. Dat wil zeggen: ze laten zich in een bootje uitzetten op zee en zullen zien waar de zee, de stroming, en de wind hen zullen brengen. Ze begeven zich tot aan de uiterste grens in de hand van God - een kwestie van overgave. Het komt op de moderne lezer misschien wat radicaal over, maar dat waren de zesde-, zevende- en achte- eeuwse Ierse monniksorden dan ook: radicaal en hard. Het was niet omdat ze ervan hielden zichzelf te straffen. Het ging om "an inner transformation that enhanced one's personal, spiritual and human well being" (Thom: 2002). Wie wil ontdekken wat mens-zijn betekent, kan er voor kiezen de grens van het menselijke te naderen: de grens van het draaglijke, de grens van de angst, de grens van de overgave.

De grens van het draaglijke, dat is, heel letterlijk, de zee - die de boot draagt op haar oppervlakte. De 'dunheid' daarvan was heel direct voelbaar voor middeleeuwse monniken die het ruime sop kozen in een bootje dat de gemiddelde zeezeiler van nu met diepe vrees zou vervullen, een zogeheten curragh - een ding gemaakt van houten ribben bespannen met ossenhuiden die zijn ingesmeerd met veel vet. Een relatief klein geval dus, dat nietig tussen de hoge golven hangt en favoriet speelgoed kan zijn voor walvissen die hun rug graag willen krabben, zoals bleek toen Tim Severin in 1976 de Brandaantocht eens wilde nadoen. Niet alleen Severin, maar waarschijnlijk ook de Ierse monniken kwamen in hun curraghs tot in IJsland en verder - vóór de Vikingen. Volgens Wim Gerritsen in een van diens befaamd beknopte en veelzijdige introducties bij een Middelnederlandse tekst is de zee "waarover Brandaans schip wordt rondgedreven" een metafoor "voor de wereld waarin de christen zijn weg zoekt"(1994: 22).

Hoe juist is dit "wordt rondgedreven". Hier is geen sprake van de moderne waan dat het individu het schip stuurt waar hij wil aan de hand van een handig GPS-

systeem, nee het schip gaat zijn gang – aangedreven door God, zo is de implicatie. Overgave. Toch is de Brandaantekst en de zee daarin niet alleen metaforisch. Voor wie geïnteresseerd is in lange culturele lijnen, blijkt in dit verhaal de eerste aanzet voor wat veel later het Engelse empirisme gaat worden. De wetenschap van: ‘Als je het niet gelooft, ga dan zelf kijken.’ De engel vraagt niet op voorhand een rotsvast geloof, nee Brandaan moet geloven omdat hij zelf heeft gezien – en niet op een mystiek vlak, maar hier, op aarde, in de aardse werkelijkheid. En hij hoeft het niet alleen te geloven, hij moet er verslag van doen, zodat anderen het ook kunnen zien, en het vervolgens kunnen controleren aan de hand van hun eigen waarneming. Dat is een verrassend immanente onderbouwing voor een transcendente kwestie.

Maar wat Brandaans verslag aangaat, valt één ding op. Terwijl Brandaan zijn zeereis maakt, is het niet de zee zelf die zijn verhaal markeert. Dat zijn alle dingen die er in drijven of zwemmen, of die er uit omhoog steken: monsters, vissen, rotsen, eilanden. De zee is enkel de, vaak gevaarlijke, drager. Ze is zelf geen werkelijke aandacht waardig, behalve als het in tijd gemarkeerde verbindingsstuk tussen twee gemarkeerde punten. Aan het eind van de reis is het bijvoorbeeld:

Toen dit alles was gedaan, / grepen ze het zeil weer aan / hesen het heel hoog in de mast / en zetten de schoten strak. / De ankerkabel kaptten ze in twee / en vrolijk voeren ze over de zee / en ze bereikten al snel / hun land, gezond en wel.
(vs 2219-2226, vertaling Willem Wilmink)

“Al snel” is een tijdsmarkering. Maar wat deed de zee in die tijd, wat wás ze, hoe wisselde ze en veranderde ze? Menige storm grijpt het scheepje en sleurt het mee – maar sleurt het steeds mee naar een volgend narratief ankerpunt dat altijd te maken heeft met een vorm van grond. De zee is in het verhaal de onuitgewerkte constante: de onuitwerkbare, onbeschrijfbaar, en vooral ook onmeetbare constante, zoals een van de beroemdste fragmenten uit dit verhaal illustreert: van het mannetje op het drijvende blad dat met een pen druppel voor druppel de zee probeert te meten.

De onmeetbaarheid van de zee is iets anders dan haar ‘onvertelbaarheid’. Een verhaal over de zee zelf is geen verhaal omdat de zee temporaliteit mist, een chronologie. De zee kent geen ‘van hier naar daar’, zoals een weg of dierenpad onmiddellijk het landschap markeert. De zee is ongerichte variabiliteit van de golven. Een doorgaande pulse, geen beweging. Daarop drijft het bootje met de

mensen. De zee zelf is dus in Van Sente Brandane niet een van Gods wonderen. De wonderen dat zijn alle dingen die in de zee leven, wonen, drijven, vastzitten aan een grond. Dat zijn de zaken die de monniken transcendent kunnen plaatsen en die daardoor ook metaforisch geduid kunnen worden. Maar de zee plaatst hen immanent, altijd

hier, hier, hier

tussen de golven, op weg naar nergens - onmenselijk.

Zoals Brandaan aangeeft, is dat een vorm van onmenselijkheid die misschien vrees kan aanjagen, maar die niet uncanny is. Voor de middeleeuwen bestaat de onmenselijkheid van de zee in relatie tot twee samenhangende grootheden: God en de menselijke geschiedenis, en die geschiedenis zit uiteindelijk in God besloten. Nu, God is niet *uncanny*, hij is principieel anders en onbegrijpelijk - en kan daardoor juist vertrouwd zijn. Zoals Freud beargumenteerde wordt het *unheimliche* (*the uncanny*) gekenmerkt door een mengeling van datgene wat bekend is én onbekend. Men weet zich ergens thuis, bekend, en tegelijk is er iets dat van een geheel andere orde lijkt. De zee wordt pas uncanny in de moderniteit, als 'we' gaan denken dat ze van ons is. Laat ik uit de middeleeuwen in de moderne tijd springen.



Virginia Woolf
(1882-1941)
Ills: biografieonline.it

Unheimliche zee of de botsing van geschiedenissen

Virginia Woolfs *To the Lighthouse* kwam uit in 1927 en is een van de meer belangwekkende modernistische romans. In een schitterende studie naar het

werk van Woolf en modernisten uit haar kring heeft Ann Banfield in *The Phantom Table* beargumenteerd dat het modernisme zich niet kenmerkt door een ultiem subjectivisme, een idee die gemeengoed is in de studie van het modernisme. Wat het modernisme volgens haar kenmerkt is het raadsel van de zinnen die van nergens komen. Taal in modernistische romans wordt ingezet door een sensitieve persoon die maximaal in taal probeert te vangen wat zij of hij ervaart. Het 'ik' staat dus centraal - zo lijkt het. Maar juist de aandacht voor de manier waarop een ervaring in taal kan worden gevangen, verlegt de aandacht van het 'ik' naar wat het ervaren doet. Opgaande in de ervaring is er geen 'ik' meer dat controleert, maar een 'ik' dat zinnen aangereikt krijgt. Er zijn zinnen die zich aandienen. De taal is als de boot van Brandaan: ze "wordt gedreven".

In *To the Lighthouse* is de ruimte gemarkeerd door een huis met een tuin, die uitzicht geeft op de zee, waarin verderop een eiland ligt met daarop de vuurtoren. Daartussen ligt de ongemarkeerde zee. Waar in deel I de vuurtoren 'dáár' blijft omdat het tochtje er naar toe niet doorgaat, en waar de vrouwelijke hoofdpersoon, gezinshoofd Mrs Ramsay inmiddels is gestorven en het huis even aan zichzelf is overgelaten in deel II, staat deel III in het teken van een tochtje naar de vuurtoren. In het bootje zitten weduwnaar Mr. Ramsay met zijn twee kinderen, James en Cam, een oude zeeman en zijn zoon. Ze eten een boterham.

"Op de plek waar we nu zijn," zegt de oude zeeman dan, "zijn er drie verdronken." De kinderen zijn bang dat de vader, zoals zo vaak, zal uitbarsten in een gedicht - met een van die zinnen die van nergens komen. Maar het enige wat vader Ramsay zegt is:

'Ah' as if he thought to himself, But why make a fuss about that? Naturally men are drowned in a storm, but it is a perfectly straightforward affair, and the depths of the sea (he sprinkled the crumbs from his sandwich paper over them) are only water after all.

(*To the lighthouse*, 1979:189)

Opnieuw het passieve "are drowned" in relatie tot wat toch een geschiedenis is: het verdrinken van drie mannen. Maar Ramsay's reactie impliceert juist dat het geen geschiedenis is, alleen een kwestie van water.

Dan komt het bootje aan en pa staat voor op de boeg:

very straight and tall, for all the world, James thought, as if he were saying, 'There is no God,' and Cam thought, as if he were leaping into space, and they both rose to follow him as he sprang...

(To the lighthouse, 1979:191)

Terwijl de zoon denkt dat het lichaam zegt: "Er is geen God" ziet de dochter het lichaam voor zich als springend in de ruimte. Onaangekondigd worden God en transcendentie ontkend - onaangekondigd, tenminste, voor wie de werking van de zee niet heeft bemerkt. Een bladzijde eerder heeft het tochtje over zee transcendentie al uitgewist, onderwijl de menselijke geschiedenis markerend als iets raadselachtigs. Want wat gebeurt er, niet dóór, maar mét het bootje?

Het bootje drijft op "long rocking waves which handed them on from one to another with an extraordinary lilt and exhilaration beside the reef" (190). Er is uitsluitend de immanentie van datgene wat de mensen draagt en waarin ze zich tezelfdertijd bevinden: op, en in het ritme van golven. Geschiedenis is het bootje met de mensen en de zee is de materiële tijd die dat bootje draagt. Het beeld dat gebruikt wordt is opmerkelijk 'huiselijk'. De golven geven het bootje door, als een emmer, van hand tot hand. Ook het woord lilt is niet direct groots te noemen, met zijn connotatie van 'deuntje'. Maar de vering en de blijdschap die er mee beschreven wordt is tegelijk 'uitzonderlijk' of extreem. En het "beside the reef" geeft aan hoe nabij de directe omslag van dit alles is, als wanneer de huid van het bootje wordt opengescheurd door stekende rotsen.

Het onmenselijke van de zee wordt hier nog maar net ingevangen door huiselijke, geruststellende beelden. En dit onmenselijke is helemaal niet meer gerelateerd aan datgene wat in de Westerse traditie staat voor het onmenselijke: God. Het is trouwens ook niet gerelateerd aan de traditioneel humanistische opvatting van het onmenselijke. 'Humanisme' is in de negentiende eeuw equivalent met het postulaat van menselijke hoogstaandheid en beschaving (lees: de Europese beschaafdheid van de ontwikkelde man uit de hogere standen) en het is geen toeval dat juist in die door racisme geplaagde negentiende eeuw het menselijke wordt gedefinieerd in contrast met het dierlijke van de on-mens. Ook vandaag de dag wil het nogal eens klinken dat deze of gene (neem Hitler) 'niet een mens is, maar een monster' (de karikaturale versie van de humanistische double bind van mens/onmens). Maar het paradoxale effect van het markeren van eigen menselijkheid tegenover een anders onmenselijkheid is dat de twee voorgoed bij elkaar horen. Het menselijke heeft altijd het onmenselijke nodig om zichzelf te kunnen denken als menselijk.

Deze humanistische idee van het menselijk/onmenselijke ('het hoogst staande' tegenover 'het dierlijke') is in de twintigste eeuw grondig bekritiseerd. Dat

gebeurt bijvoorbeeld door Carl Schmitt, een van de meest invloedrijke denkers over politiek, soevereiniteit en geweld. Zijn gedachten over wat politiek is, leiden hem in 1929 tot de conclusie dat wie “menschheid” zegt liegt: “De verschrikkelijkste oorlog [wordt] alleen in naam van de vrede, de verschrikkelijkste onderdrukking alleen in naam van de vrijheid en de verschrikkelijkste onmenselijkheid alleen in naam van de menselijkheid voltrokken” (Schmitt 2001:128). Het klinkt misschien plausibel, maar wanneer Schmitt had gezegd “in naam van God, in naam van de objectieve waarheid, in naam van de bosgeesten” was het even plausibel geweest. Het gaat ook niet om dat “in naam van”. Bij Schmitt is geweld dat wordt aangedaan op basis van een leugen verschrikkelijker dan geweld op basis van waarheid. Volgens hem regeert de leugen in het humanisme, omdat het menselijkheid predikt, maar uiteindelijk geen wapen heeft tegen de menselijke willekeur of, principiëler, omdat het humanisme de idee van het inhumane, het onmenselijke, nodig heeft om zich te realiseren.

Zoals ik al aangaf is het niet in deze humanistische zin dat de zee onmenselijk is in Woolfs modernistische roman. Het onmenselijke is bij haar gerelateerd aan het raadsel van het menselijke bestaan, dat het simpelst kan worden samengevat in de vraag: ‘Wat doen we hier?’ In die simpele vraag zit een botsing besloten van twee onverenigbare vormen van geschiedenis. Enerzijds is dat de bekende, ons vertrouwde, menselijke geschiedenis. Anderzijds is dat de geschiedenis van het ding waarop we zitten, de aarde, met daarop weer datgene wat het leven heeft voortgebracht: water – dat ons even gemakkelijk weer in zich kan opnemen: “a perfectly straightforward affair”, “the depths of the sea are only water after all”.

De botsing van deze twee geschiedenissen, en het *unheimliche* gevoel dat die botsing veroorzaakt, is pregnant verbeeld in een film van de Russische filmer Alexandr Sokurov uit 2002: *Russian Ark*. De zee lijkt in die film helemaal niet een rol te spelen, want we starten met een historische scène en de voice over van iemand die zich afvraagt wat hij hier te zoeken heeft. Vervolgens begint een van de meest opmerkelijke experimenten in de filmische geschiedenis: een film die bestaat uit een onafgebroken, doorgaande shot. De film is opgenomen op één dag in de Hermitage in St. Petersburg. We glijden de gehele film door onafgebroken met dezelfde camera door deze ruimte. Puur formeel gezien zou dat deze film typisch modernistisch kunnen maken: als een maximale expressie van subjectivering. Er is geen ander perspectief, geen camerawisseling over de schouder van een ander, geen ruimte elders waarnaar de camera ons opeens vervoert. Toch is de film niet modernistisch, want de tijdslagen in deze film lopen

onbekommerd dooreen. Van een scène die we meemaken met Czar Peter de Grote of Czarina Catharina de Grote, verzeilen we even gemakkelijk door een deur in een zaal van het moderne, door landerige toeristen gevulde museum, om weer even later op een zolder midden in de Tweede Wereldoorlog te belanden.

Onze gids, de man die eerst verschijnt als voice over en dan zelf in beeld komt, is dan ook niet zozeer een gids als een man die met ons mee dwaalt. Hij is een Europese topdiplomaat, Markies Astolphe Louis Léonor de Custine, die in 1839 zijn kritische en neerbuigende *La Russie* en 1839 schreef. Hij heeft dan meegemaakt hoe na Napoleon Europa werd herschikt, en tevens voorgoed hervormd bleek. In zijn ogen is Rusland daar achter geraakt. Nu is hij zelf 'vooruit geraakt', van de ene tijd waartoe hij behoorde naar de onze. Met hem zitten we midden in een geschiedenis waarvan de lagen compact zijn samengedrukt, als turf, in een gebouw - dusdanig dat de tijdslijnen tussen periodes zijn verdwenen en we van het ene niveau moeiteloos naar het andere kunnen geraken. God komt in de film niet voor: het is alles mensenwerk. Dat wordt schitterend verbeeld in een fascinerende kostuumscène waarin de elite van Petersburg in 1913 voor het laatst in tsaristisch Rusland danst, in het "Europe before the lamps went out". En het danst hier dankzij een orkest dat wordt gedirigeerd door de hedendaagse dirigent Valery Gergiev - weer zo'n tijdsverdichting. Het concert is afgelopen en de mensen gaan naar buiten, over de volle trap, en de camera glijdt mee, in alle rust. Er dienen zich flarden van zinnen aan, taal komt ergens vandaan, we zijn onderdeel van de mensenmenigte.

Dan, beneden aangekomen, vlak voordat we met de mensen naar buiten gaan, draait de camera zich om. Waar we tot nu toe megingen met de mensen naar beneden, kijkt de camera op hen terug, om vervolgens weg te draaien en ons een blik naar buiten te gunnen door een portaal. Dan blijkt:

daar ligt zee.

Het is de enige shot die uit de mensenwereld kijkt, en terecht. Bij implicatie ligt de zee niet alleen daar, blijkbaar hebben we er al die tijd op/in gedreven. Terwijl we dachten te verkeren in een gebouw, hebben we gedobberd in een boot - rondgedwaald in een ark die zelf op zee ronddwaalde. Tijd passeerde.

Dat was een dubbele tijd. Het was tijd die in de ark zat, vorm krijgend als een geschiedenis van mensen, en tijd die de ark droeg. De andersoortigheid van de laatste shot is terecht omdat die zee daarbuiten, hieronder, niet des mensen is, maar on-menselijk. Waar de hele mengeling van geschiedenissen die we tot op dit

moment hebben meegemaakt misschien cultureel gezien vreemd was, soms fascineerde, soms een droom was, en soms werkelijk leek, was ze in ieder geval bekend als 'van ons', mensen. Nu de camera wegdraait is er opeens een geheel andere geschiedenis die zich binnendringt in het bekende. Het levert een uncanny effect op. De zee ligt daar bepaald niet aanlokkelijk. Ze is de onmeetbare, onmenselijke materie waarop en ook deels waarin de mensenboot dobert - voor zolang als het duren mag, of voor zolang als de zee dat duldt.

Ik dank Piet Schrijvers voor zijn waardevolle tips.

LITERATUUR

Gerritsen, Wim. 1996. "Pleidooi voor Brandaan". In: *De reis van Sint Brandaan: een reisverhaal uit de twaalfde eeuw*. Met een uitgave van de Middelnederlandse tekst naar het Comburgse handschrift door een werkgroep van Utrechtse neerlandici onder leiding van W.P. Gerritsen en Soetje Oppenhuis de Jong (eindredactie). Vert. Willem Wilmink, inl. W.P. Gerritsen. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, p. 15-27.

Huinck, Vincent. 2001. "'Gij alleen bestuurt de natuur': Lucretius en zijn venushymne". *Streven* 68:101-109. Zie ook:

http://www.let.kun.nl/v.huinck/documents/lucr_venushymne.htm

Lucretius Carus, Titus (59 voor Chr.). 1999. *De rerum natura*. Boek I en V. Vert. Ida Gerhardt. In: Ida Gerhardt, *Verzameld werk III*. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennep.

Romm, James R. 1994. *The Edges of the Earth in Ancient Thought: Geography, Exploration, and Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Schmitt, Carl. 2001. *Het begrip politiek. Gevolgd door: Het tijdperk van neutralisering en depolitiserings*. Vert. Bert Kerkhof en George Kwaad, inl. Theo W.A. de Wit. Amsterdam: Boom.

Severin, Timothy. 1978. *De Brendan expeditie: Met een open huidboot naar Noord-Amerika, zoals St. Brandaan in de zesde eeuw*. De Boer Maritiem.

Sokurov, Alexandr. 2002. *Russian Ark*.

Thom, Catherine P. *The Ascetical Theology and Praxis of Sixth to Eighth Century Irish Monks*. dlibrary.acu.edu.au/digitaltheses/public/adt-acuvp29082005.29/01front.pdf (laatst bezocht 08-05-2006).

Woolf, Virginia. 1927 / 1979. *To the Lighthouse*. Harmondsworth: Penguin.