

# Telkens weer op zoek. In de sporen van de Recherche van Proust



Marcel Proust 1871 - 1922

Illstr. Ingrid Bouws

De grote werken uit de Modernistische periode nodigen wellicht des te meer uit tot navolging en imitatie omdat ze zelf vaak variaties zijn op oudere kunstwerken. *Ulysses* en *De dood van Vergilius* zijn sprekende voorbeelden die bewijzen dat mimicry en citationisme blijkbaar niet voorbehouden zijn voor een postmoderne aanpak. In deze bijdrage willen we aantonen dat het inhaken op beroemde voorbeelden om deze op eigen wijze te verwerken ook tot een soort 'vormdwang' kan leiden (of sterker gezegd - met een lacaniaanse ondertoon - dat deze dwang inherent is aan zo'n onderneming). In ons geval zal het daarbij - in het kader van de voorliggende bundel - vooral gaan om aan te tonen dat kunstwerken die tijdens de laatste decennia als voorbeeld, oriëntatiebron of uitgangspunt *Op zoek naar de verloren tijd* van Marcel Proust hebben gekozen, als vanzelfsprekend karaktertrekken van het modernisme hebben overgenomen. Uiteraard gaat het hier om complexere processen dan alleen vormdwang, zoals bijvoorbeeld een 'terugkeer naar het modernisme' of, genuanceerder, een innige verstrengeling van modernistische en postmoderne componenten.

Als Jacqueline Harpman in *Orlanda* (Prix Médicis 1996) op speelse wijze omgaat

met de gegevens uit Virginia Woolfs *Orlando*, gaat dit gepaard met allerlei auctoriale knipoogjes en postmoderne springerigheid (met betrekking tot personages en motieven, maar ook qua compositie en stijl). Toch kunnen deze flikkerende versieringen en huppelende danspasjes niet wegnemen dat de kern van de zaak het zoeken naar identiteit betreft, alsmede de crisissituaties die dat met zich mee brengt, waarbij verhaaltechnisch het perspectivisme de toon zet. Het feit dat Harpman zelf psychoanalytica is heeft overigens wellicht een royale duid in het zakje gedaan (de psychoanalyse is een bij uitstek modernistische discipline).

Wanneer Willem Brakman in *De bekentenis van de heer K.* (1985) in het voetspoor van Kafka's Josef K. treedt, wordt de trefzekere 'eenvoud' van diens proza behoorlijk gepimpt. Brakman transplanteert zijn visie op Kafka naar zijn eigen variant op *Het proces*. Die visie verwoordde hij ooit als volgt (in een essay over Kafka): "Zijn overkwetsbaar naturel, al in de prille jaren scheefgetrokken, verwrongen en vervormd, zorgde voor de zo nodige maniakale trekken" (in Brakman, 2001). Maar ook al krijgt de wereld van K. bij Willem Brakman eveneens maniakale trekken (een soort intertekstuele pervertering)[i], toch heerst in die tekst eenzelfde gevoel van 'unheimlichkeit', omdat achter de barokke stijlexercities de kilte van een gemechaniseerde wereld zich opdringt.

Een derde voorbeeld vinden we in de roman *Les Bienveillantes* van Jonathan Littell uit 2006 waarin een vroegere SS-officier tot in de gruwelijkste details verslag uitbrengt over zijn rol in de Tweede Wereldoorlog. Uiteindelijk blijkt dat familieverhoudingen uit zijn jeugd de verklaring tot zijn persoonlijkheid vormen. Enerzijds grijpen deze terug op een mythologische achtergrond (de Orestes-verhalen); anderzijds is een intertekstuele relatie met Musils *Mann ohne Eigenschaften* (met name wat betreft de broer-zus verhouding in dat werk) herkenbaar. Hoewel Littells roman opgevat kan worden als een gigantische stijloefening, een compositorische puzzel die bijvoorbeeld met Tolstoï wil wedijveren, kan men zeker ook door de verwijzingen naar de Oudheid en de daaruit voortvloeiende cyclische geschiedenisopvatting een modernistische gelaagdheid in het verhaal terugvinden.

Voor wat betreft de sporen en herscheppingen van modernistische kenmerken in het werk van Proust zullen we in het volgende een blik werpen op realisaties vanuit twee verschillende media om tevens aan te tonen dat deze tendens een transmediaal karakter vertoont, zij het met telkens specifieke eigenschappen.

Eerst blijven we bij de literatuur en bekijken de roman *Octave avait vingt ans* van Gaspard Koenig uit 2004. Vervolgens komt de stripbewerking ter sprake waarvan Stéphane Heuet tot op heden vijf delen publiceerde.

### *Octave avait vingt ans*



Ms. A la recherche du temps perdu

Het debuut van deze jonge auteur van 22 jaar oud werkt in principe een uitgesproken postmodern procédé uit. De schrijver nestelt zich in een luwte/leegte van de Proustiaanse tekst om daar een soort pastiche op te richten. Het is imitatie in de tweede macht want ook Proust was in zekere zin zijn carrière als pastiche-schrijver begonnen. Het lijkt er echter op dat Koenig verder wil gaan door eigen materiaal toe te voegen: zo wordt de pastiche tot een soort van collage of zelfs tot een meer vrije variant op een thema.

Octave als personage van Proust is het vertrekpunt voor Koenig. Octave doet zijn intrede in de *Recherche* tijdens het eerste bezoek van de hoofdpersoon en (latere) verteller Marcel aan Balbec en hij duikt ook weer op bij een tweede zomers verblijf in die (fictieve) Normandische badplaats.

Koenig heeft een vijftiental fragmenten hernomen die in grote lijnen alle tekst over Octave - op het eerste gezicht een vrij bijkomstig figuur - bij Proust beslaan. Hij heeft die lijnen uitgewerkt maar ook passages toegevoegd die zich tamelijk ver van de oorspronkelijke tekst verwijderden. Laten we daarom eerst eens kijken welke rol Octave in de *Recherche* speelt.

Wanneer deze in Balbec opduikt (in de gesprekken van de habitués van het badhotel) wordt hij gekarakteriseerd als een « Joli Monsieur » die elke dag luncht met champagne, « een orchidee in zijn knoopsgat »**[ii]**, en die vervolgens « bleek

en onbewogen met een onverschillige glimlach op zijn lippen in het Casino aan de baccarattafel enorme sommen geld inzet die hij eigenlijk niet zou mogen verliezen [...] » (II 38)[iii]. Zijn vader heeft uitgebreide bezittingen in Balbec, wat de grillen van zijn aamborstige dandy-achtige zoon mogelijk maakt. Op een goede dag komen Marcel en zijn vriendin Albertine hem tegen: « Koeltjes en zonder emoties te tonen - wat hij blijkbaar beschouwde als het toppunt van stijl - zei hij goedendag aan Albertine - 'Kom je van het golfterrein, Octave?' - 'Oh! Daar word ik zo moe van, ik ben in de bonen', antwoordde hij. » (II 233). En zo ontstaat een vreemde bijnaam: « Octave dans les choux », letterlijk 'Octave in de kolen'. Dan volgt een lange uitweiding waaruit blijkt dat Octave een goede danser is en zeer verfijnd wat betreft kleren, sigaren, Engelse drankjes en paarden, maar dat hij geen greintje intellectuele cultuur bezit. Albertine houdt hem voor een « gigolo ».

Maar dat is niet het hele portret. Allereerst gaat Octave een belangrijke rol spelen met betrekking tot het netwerk van relaties in de *Recherche*: hij is een neef van de Verdurins (prototypes van de 'haute bourgeoisie d'argent'), hij is een tijdlang de minnaar van de actrice Rachel, maar bovenal trouwt hij met Andrée, vriendin en rivale van Albertine. Uiteindelijk wordt er zelfs gewag van gemaakt dat hij Albertine zou hebben willen ontfutselen aan Marcel (wanneer deze haar van iedereen tracht af te zonderen in *la Prisonnière*) en dat hij haar vlucht zou hebben gestimuleerd (gevolg van een oud plan van de tante van Albertine om een huwelijk tussen haar nichtje en Octave te arrangeren).

Maar het ware belang van Octave is nog ergens anders in gelegen: hij wordt een toonaangevend auteur met zijn « petits sketches ». De verteller tracht dit fenomeen te verklaren. Onder anderen denkt hij aan een "fysiologische" ommezwaai die van de lompe botterik een "schone slaapster" heeft gemaakt (IV 184). De verteller geeft toe dat hij zich kan hebben vergist en komt tot het inzicht dat blijkbaar "misschien wel de mooiste kunstwerken van onze tijd hun oorsprong vinden in een geregeld verblijf op de renbaan of in de *grands cafés*" (IV 186).

Men heeft modellen gezocht voor deze Octave onder wie Jean Cocteau, maar hij is natuurlijk allereerst een dubbelganger van Marcel (het neefje van « tante Octave », zoals de beroemde tante Léonie ook wel genoemd wordt, naar haar overleden man). Het laatste optreden van Octave in de roman toont ons een auteur die rivaliseert met de *ballets russes* van Djagilev en die zich helemaal aan zijn oeuvre wijdt, terwijl zijn ziekte hem dwingt thuis te blijven en hij alleen nog voor "enige ontspanning" mensen ontvangt (we herkennen Proust in zijn latere

levensperiode).

Een van de merkwaardigste passages betreffende Octave gaat over de herinnering, centraal thema bij Proust, dat hier op een specifieke wijze naar voren komt:

*Een van de prominente figuren in die salon was Dans les choux, die zich ondanks zijn voorliefde voor sport had laten afkeuren. Ik zag hem nu zozeer als de schrijver van een schitterend oeuvre waar ik voortdurend aan dacht, dat ik alleen wanneer ik bij toeval de band legde tussen twee reeksen herinneringen, bedacht dat hij ook degene was die het vertrek van Albertine had veroorzaakt. Trouwens die dwarsverbinding liep wat betreft de resten van herinneringen aan Albertine uit op een dood spoor van jaren her. Want ik dacht nooit meer aan haar. Die herinneringen gingen een richting uit die ik nooit meer insloeg. Het werk van Dans les choux daarentegen was recent en dat spoor volgden mijn herinneringen voortdurend. (IV 309)*

Voor Marcel luidt de boodschap: scheppend kunstenaarschap overwint elke rouw, maar tegelijkertijd worden de resten ("reliques" in het Frans, met een religieuze ondertoon) juist in genoemde "dwarsverbinding" tussen herinneringen wel weer gezegd.

Terug naar Koenig nu. Hij schrijft over Octave een roman van 210 pagina's en er is dus sprake van amplificatie. De citaten (in cursief) leggen de nadruk op de dandy-achtige aspecten. Octave zal bij Koenig nooit tot een scheppend kunstenaar uitgroeien. Kunst speelt hier meer een rol in de persoonlijke relaties zoals die met de vader van Octave:

*Voor Octave was dat kunstwerk iets zo intiems, iets dat zo zeer leefde binnen zijn geheimste innerlijk, dat hij er nooit over zou kunnen praten zoals zijn vader voor wie kunst hetzelfde betekende als mooie auto's voor Octave. (61)*

Bij Proust kunnen we lezen:

*Voor Octave was kunst waarschijnlijk iets zo intiems, iets dat zo zeer leefde binnen zijn geheimste innerlijk, dat hij er nooit over zou kunnen praten zoals Saint-Loup bijvoorbeeld voor wie kunst hetzelfde betekende als een rijtuig met paarden voor Octave. (IV 186)*

In zijn proloog schrijft Koenig met betrekking tot de citaten: “Soms zijn ze enigszins aangepast aan de context om bijvoorbeeld anachronismen te voorkomen.” De vervanging van de vriend door de vader hier gaat duidelijk verder vooral omdat het schilderij dat die vader (‘el Torero’) verwerft een doek van Goya betreft, “Saturno devorando a un hijo”.

Een andere intimiteit schemert zo door. De dandy van Proust is wellicht ontleend aan het personage van Octave in de *Confessions d'un enfant du siècle* van Musset. Bij Koenig is er ook sprake van een “geheime verwonding” die zijn seksualiteit betreft en die eerder doet denken aan Octave, de held uit *Armance* van Stendhal, op wiens impotentie ook op die wijze wordt gezinspeeld. Voor Koenigs Octave zou Elise, de dochter van de « koning van de parfums », (als een soort Madeleine[iv]) dit gemis moeten opheffen. Zij wil voortdurend verrast worden, en Octave voelt maar al te goed dat hij als een « impuissant dévot » steeds tekort schiet (56).

Na de openingshoofdstukken over de kinderjaren en de tijd op school, volgen er vier gedeelten over zijn relatie met Elise, tekens gemarkeerd door de angst verlaten te worden. Wanneer het over zijn prestaties in het schermen gaat doemt de voornaamste rivaal op in de persoon van Louis Roger wiens superioriteit hij erkennen moet. Vervolgens opent de relatie met Camille een venster op de Oudheid (« Octave versloeg Marc-Antoine zoals eertijds het gevecht tussen de twee erfgenamen van Caesar was afgelopen », 108), maar ook deze relatie brengt geen vervulling. Steeds overvloediger wordt dan het arsenaal aan personages en gebeurtenissen zonder echter het existentiële gemis te kunnen opheffen.

Het volgende hoofdstuk speelt op de renbaan en Octave wint daar een belangrijke prijs vooral door zijn perfecte samenwerking met zijn paard. Na afloop onderwerpt hij Elise op soortgelijke wijze. Het hoogtepunt van hun relatie vindt plaats in Venetië waar Elise zich in dezelfde Fortuny-gewaden kleedt waar Proust zo dol op is. Het Canal Grande en het Casino vormen het decor voor hun omzwervingen, maar Octave ontkomt er niet aan hallucinaties waarin een bedreigende moederfiguur opduikt. In werkelijkheid gaat het om beelden van Botero die zijn uitgestald op de kades: “Een kolossale vrouw, donker en lekker, zo groot als de reus die Octave verslond [die van Goya], wellicht zijn nachtelijke gezellin” (170).

De zes etappes van Octaves ‘éducation sentimentale’ in Koenigs tekst zijn in feite

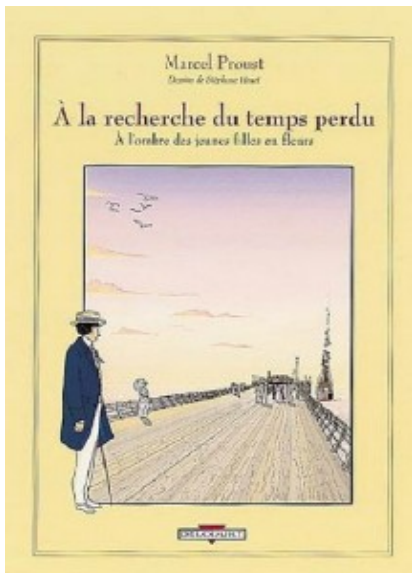
een flashback bij de proloog die door de epiloog wordt hernomen in een cyclische beweging die ook weer aan de *Recherche* doet denken.

In het begin loopt men over het strand waar in de epiloog Elise zich aan de rivaal van Octave overgeeft tijdens een soort archaïsche rite waarbij het strand in een kathedraal verandert. Proust vergelijkt eveneens de *Recherche* met een kathedraal en ook bij Koenig wordt de artistieke dimensie in het portret van Octave zo ingevuld. De kathedraal waar het hier om gaat is die van Antwerpen. De seksuele scène op het strand smelt op fantastische wijze samen met een uitvoering van *la Forza del Destino* tussen de doeken van Rubens die in die kathedraal hangen. De geëxalteerde dirigent, van der Voort, overleeft de climax van dit tijdloze *drama* niet. Kunst verbeeldt dood, geweld en genot waarna Octave achterblijft in zijn verlatenheid.

Postmoderne barokelementen waar pastiche en kitch zich verstrengelen vormen een opzichtige oppervlakte van de tekst waaronder echter modernistische motieven krachtig doorklinken: identiteitscrisis, de geboorte van het kunstwerk, de spiegeling van de autonome tekst. De metamorfose kan zo worden gedefinieerd: Octave is tot een muzikaal octaaf geworden: de acht etappes van zijn omzwervingen zijn uitgemond in de apotheose van de "octave supérieure". Het hoogtepunt is ook een verstening, een doodssculptuur, zoals bij Verdi in *la Forza del Destino*, of zoals in het laatste gedeelte van de *Recherche* (het 'bal de têtes' waar de Proustiaanse personages in een soort fantomen veranderen). De 'held' gaat bij Koenig ten onder, maar de kunst zegeviert. Wat is er romantischer, postromantischer, modernistischer?

Gaspard van de Nacht (zoals het hoogromantische cultboek van Aloysius Bertrand heet) die met de naam van zijn moeder (Anne-Marie Koenig) signeert, is wellicht ook de *koning* uit het oosten die Christus komt bewieroken. De mysterieuze Octave uit de *Recherche* is in zijn ongrijpbaarheid een dubbelganger van de auteur en die andere Octave die twintig jaar oud was volgens de titel staat ook heel dicht bij de schrijver van een nieuwe generatie.

*Proust verstript*



Stephane Heuet

Ook in andere media is de *Recherche* als uitgangspunt gebruikt. Vele schilders maakten illustraties (bijvoorbeeld zeer aansprekende Van Dongens) en als verfilmingen zijn vooral *Un Amour de Swann* van Volker Schlöndorff en *Le temps retrouvé* van Raoul Ruiz bekend. Chantal Akerman breidt in *La Captive* voort op het verhaal rond Albertine en verder zijn de scenario's van Visconti en vooral van Pinter interessant (deze laatste inspireerde ook ten zeerste Guy Cassiers voor zijn toneelbewerking bij het Ro-Theater)[v]. Ook het ballet "Les Intermittences du coeur" van Roland Petit uit 2007 dient vermeld te worden.

Net als film heeft het stripverhaal steeds een nauwe band gehad met de 'grote literaire' teksten. Vaak ging het daarbij erom die teksten voor een groter publiek toegankelijk te maken. Dat is ook een van de beweegredenen van Stéphane Heuet die tot nu toe "Combray", "A l'ombre des jeunes filles en fleurs" (twee delen) en "Un amour de Swann" (twee delen) bewerkte. Deze albums werden ook in het Nederlands vertaald en verschenen bij uitgeverij Atlas.

De vormgeving van de albums is traditioneel (*Combray* telt 72 pagina's van 32 bij 23 cm; de andere delen 48 pagina's van hetzelfde formaat). Het kader van de buitenkant is klassiek, monumentaal, met de gelige kleurstelling van oude foto's. Het lijkt op lijsttoneel waar verschillende omlijningen de scène inkaderen. Zo wordt de monumentale aard van de *Recherche* benadrukt maar ook de theatrale dimensie van het werk. Op de grens van de kaders begeleidt telkens een afgebeeld personage de overgang. Bij *Combray* is dat de verteller die de lezer vergezelt naar de wereld van het kind. Deze nadruk op de constructie is meteen



heel modernistisch van aard.

Bij *Les Jeunes Filles* 1 wordt de volwassen verteller die de belevenissen aan zee van de jongeman in het boek gaat verhalen geplaatst op een lange pier waarvan het perspectief de vluchtlijn van de herinneringen lijkt aan te geven.

In *Les Jeunes Filles* 2 combineert de omslag twee belangrijke gebeurtenissen: enerzijds het bezoek aan het atelier van de schilder Elstir, die een belangrijk voorbeeld zal zijn als kunstenaar, en anderzijds het verschijnen van de sportieve Albertine. Het spel met de kaders (en dus met de conventies van het stripverhaal) is hier geraffineerd: we zien een atelier waar de zeegezichten van Elstir hangen terwijl hij zelf net bezig is een zonsopgang boven zee te schilderen. Albertine duikt op in het kader van het raam, op één lijn met de jonge bezoeker aan het andere uiteinde van het atelier. Maar deze laatste zit in feite half buiten het beeld op een krukje en houdt een portret uit een andere periode van Elstir in de hand (Odette, de latere Madame Swann, als actrice). Elstir is de schilder van picturale metamorfoses tussen land en zee: naar die kunst van de metafoor gaat de jongeman toegroeien waarbij hij de liefdesrelaties achter zich zal laten. Met Albertine verkeerde hij eigenlijk nooit in hetzelfde kader. Deze allegorische uitbeelding strookt heel goed met de modernistische dimensie van de *Recherche*.

*Un amour de Swann* tenslotte toont ons Swann die het kader in/uitstapt dat door het huis van Odette wordt aangereikt, een kader waarbinnen schaduwen een ander koppel laten zien. Men kan het beschouwen als hallucinaties van Swann die zijn rivaal daar projecteert terwijl hijzelf door dat kader buitengesloten wordt. Zo vertelt de kaft al de kern van het verhaal in een soort 'mise en abyme', sinds Gide een modernistisch principe bij uitstek. Op de cover van *Swann* 2 vliedt in een soortgelijke spiegeling Odette henen, ongrijpbaar zoals vrouwen nu eenmaal ongrijpbaar zijn.

De paratekstuele aspecten wijzen op een hoogst gestructureerde aanpak. Dit is ook het geval voor de globale opzet: het doel is in dienst te staan van de Proustiaanse tekst. Dit komt allereerst naar voren in de citaten. Elke pagina staat er vol mee en ze bevinden zich in duidelijk afgebakende vakken met een specifieke kleur (eigeel). Het album wordt zo een soort *condensé* van de *Recherche*, een opeenvolging van kernpassages waarbij ook de stijl hernomen wordt (met lange series adjectiva bijvoorbeeld). Wanneer de lengte in de tijd als hoofdkenmerk van het werk van Proust zo verdwijnt, wordt dit in zekere mate

gecompenseerd door een goed gedoseerd gebruik van ritme en herhalingen. Met name het feit dat de *Recherche* is opgebouwd rond een aantal kernscènes wordt in de stripversie benadrukt. Vooral de scènes met een sterk toneelkarakter zijn in de meerderheid. Het eerste album van de *Jeunes Filles* is zo als volgt opgebouwd: de aankomst in Balbec; de intrek in het Grand Hôtel; de ontmoeting met Mademoiselle de Stermaria (object van één van de liefdesprojecties van Marcel); de kennismaking met madame de Villeparisis (oude adel en vriendin van grootmoeder die Marcel begeleidt); uitstapjes; Saint-Loup arriveert (de vriend bij uitstek); grollen van Bloch (een Joodse kameraad); eerste contacten met Charlus (de oudere homoseksueel); het verschijnen van de bloemenmeisjes (Albertine en haar vriendinnen). De gebeurtenissen betreffen vooral personen en zetten zo de deur open voor psychologische bespiegelingen en het werken met meerdere perspectieven, modernistische principes bij uitstek. Het herhalende karakter van Prousts tekst vindt zijn natuurlijke weerslag in de identieke weergave via simpele lijnen en trekken van de personages bij Heuet. In zekere zin kan dit corresponderen met de bedoeling van Proust: veranderingen grijpen plotseling en onverwacht plaats. Maar de karakterisering van de personages vertoont wel een behoorlijke simplificatie.

Het personage staat doorgaans centraal in het stripverhaal en heeft een repetitief karakter. De herhaling in gedragingen en de terugkeer van personages zijn ook heel belangrijk voor Proust. Voor de tekeningen van Heuet heeft Marie-Hélène Gobin opgemerkt dat de jonge Marcel sterk aan Kuifje doet denken en dat Françoise, de trouwe huishoudster, lijkt op Bécassine, een ander traditionele Franse stripfiguur.

Die conclusies kunnen worden doorgetrokken naar onder anderen Albertine, Charlus, Saint-Loup, de Verdurins, dokter Cottard of Swann. Tekeningen zoals bij Hergé met duidelijk afgebakende figuren en scherpe contouren, voorzien van slechts enkele kenmerkende trekken beantwoorden aan een eerste visie van Proust - zoals de jonge Marcel de wereld in eerste instantie bekijkt.

Maar bij Proust wordt het beeld al snel gecompliceerder: de bijfiguren behouden weliswaar 'levenslang' hun stereotype verschijning (en Heuet profiteert daarvan), maar de hoofdrolspelers ondergaan vele veranderingen en zijn ook geregeld omgeven door een waas van geheimzinnigheid. Bij sommige personages is de reden van hun veelzijdige verschijningsvormen gelegen in de uiteenlopende instellingen waarmee men (en allereerst hier natuurlijk de verteller) de ander

bekijkt met een blik gevoed door het verlangen; bij anderen (zoals Octave, maar ook Elstir en Vinteuil, de schilder en de componist) ligt het aan het feit dat ze als kunstenaar een belangrijke evolutie ondergaan

Heuet heeft er niet naar gestreefd om deze tweede dimensie weer te geven en een bescheiden poging in die richting bij het portret van Albertine is niet erg overtuigend. Een dansend vlekje kan maar heel gedeeltelijk de altijd wegvluchtende en ongrijpbare natuur van de geliefde aanduiden.

Marcel is het meest complexe personage van allemaal te meer omdat hij als vertellende instantie zoveel verschillende verschijningsvormen van de "ik" bijeenbrengt. Marcel is het knaapje in matrozenpak, hij is ook de nieuwsgierige, wat bangelijke adolescent, en verder de teleurgestelde man van de wereld maar ook de schrijver die helemaal in zijn werk opgaat. Hij is dat allemaal tegelijkertijd, want hij zoekt zichzelf, zijn eigen tijd en zijn roeping, een roeping die samenvalt met ons leesproces.

De *Recherche* van Heuet is daarom in zekere zin trouw aan de tekst van Proust, maar in een afgezwakte versie die (noodzakelijkerwijs ?) de verschrikking en de zaligheid van dat steeds weer verliezen van zichzelf uit de weg gaat.

### *Semantische ketens en verbanden*

In zijn studie van de 'bande dessinée' legt Thierry Groensteen terecht de nadruk op het belang van de macrostructuur waar de microstructuur van afhankelijk is, en hij onderstreept de rol van de combinaties (de « arthrologie », verbindingen tussen verschillende niveaus) als ook de vorming van semantische ketens (de terugkeer van bepaalde elementen als refrein of echo). De lezer brengt die verbindingen tot stand en vult de afstand tussen de afbeeldingen zo op. Voor wat betreft de relatie tussen de tekst van Proust en het stripverhaal zou het essentieel zijn een goede formule te vinden voor de o zo belangrijke vorming van ketens in de *Recherche*.

Herhaling is bij hem differentie. De terugkeer van het identieke is de utopie van het buitentijdelijke. De semantische keten heeft ook artistieke waarde: wat in de mensen uiteenvalt en verbrokkelt kan in het kunstwerk samenklonteren. De verschillende verschijningen van Swann, de omvorming van Elstir, Odette die evolueert van Miss Sacripant tot madame Swann, Albertine de ongrijpbare, de 'ik' die zich over zichzelf blijft verwonderen: bij Heuet verhindert het

eendimensionale karakter een weergave van deze constante verschuivingen en onzekerheden. Anderzijds is er wel geregeld sprake van een creatieve zoektocht om de mogelijkheden van de vormgeving zo goed mogelijk te exploiteren.

Combray, het eerste album uit de serie, volgt vrij trouw de tekst van Proust. Het familieleven in Combray met de bezoeken van Swann, met oom Adolphe, Françoise en de allegorische keukenmeid, de « Charité van Giotto », wordt genoemd; het lezen in de tuin, de wandelingen, de ontdekking van de schrijver Bergotte, de voyeuristische scènes in Montjouvain en het 'onfatsoenlijke' gebaar dat Gilberte, de dochter van Swann naar Marcel maakt, zijn enkele van de verwachte etappes. En wat gebeurt er met de beroemde madeleine die het herinneringsproces aanzwengelt?

We kunnen concluderen dat de beweging die gepaard gaat met het opkomen van de herinneringen de mogelijkheden van het beeldverhaal uitbuit. Wanneer het stripverhaal allereerst horizontaal en via sequenties voortgaat, is er toch ook sprake van een belangrijke verticale beweging: men 'leest' de pagina van boven naar beneden; maar deze verticale dimensie kan ook anderszins worden geëxploiteerd om dieptewerking te bereiken. Malcolm Bowy toont aan dat de verticaliteit behalve zijn rol als antropologische en mythologische dimensie in de 19<sup>e</sup> eeuw ook zijn beslag krijgt in de paradigma's van de toenmalige wetenschap (archeologie, historiografie, filosofie). Deze invulling van de verticaliteit valt ook overal bij Proust terug te vinden.

Sleutelmomenten zijn bijvoorbeeld de beschrijving van de klokkentoren van Combray, het aanbreeken van de dag, het naar boven gaan naar de slaapkamer of het afdalen in onderaardse ruimtes. Een moment dat bij uitstek met verticaliteit verbonden wordt is wanneer de herinneringen 'opstijgen'. Het stripverhaal kan op eigen wijze deze verticaliteit vormgeven. Bij Heuet treft men diverse voorbeelden aan van deze plastische dimensie: het naar boven gaan als inleiding op het drama van het naar bed gaan (13); de beelden van de kerktoren (22), het afdalen in de crypte (21) of het kijken naar de regen van boven af. Vaak zijn het panorama-achtige gezichten, van boven gezien, die de verticaliteit aangeven: bijvoorbeeld op pagina 5 waar de familie van bovenaf wordt gezien als hechte eenheid of wanneer de besloten wereld van het dorpje uit de hoogte wordt bekeken (45).

Bij de madeleine-scène wordt de materialisatie van het verleden ook zo vorm gegeven. Op pagina 14 herkennen we de winters aangeklede figuur van de

voorpagina die zo aankondigt dat er iets belangrijks gaat komen. Hij gaat bij 'maman' naar binnen en krijgt zijn thee met koekje. Van het lepeltje dat in de lucht lijkt te zweven beginnen weldoende dampen op te stijgen, terwijl de werkelijkheid van de theepot vervaagt en de tekst de ruimte gaat opeisen. Het afdalen langs de pagina wordt uiteindelijk omgedraaid omdat het laatste plaatje boven naar de volgende pagina 'reist' op het geurende wolkje dat dan overgaat in de haarlok van de extatische genierter.

De bijbehorende monoloog slingert zich over het gezicht via de plooiën van de wangen en het voorhoofd. Het recitatief dat boven aan de pagina begint met de woorden "wat diep in mij klopt" eindigt vreemd genoeg beneden aan de bladzijde als volgt "zal de herinnering tot aan het oppervlak van mijn heldere bewustzijn kunnen komen?" Men bemerkt dat de opeenvolging van de tekst en de iconische verticaliteit met elkaar rivaliseren. Dat is een epistemologische en een ideologische rivaliteit, maar vooral hun technische en materiële weerslag. Het modernisme weerspiegelt immers allereerst de historische en wetenschappelijke overgang tussen verticale (theo-teleologische) systemen en horizontale (technisch-immanentistische) modellen. Dan kunnen we de pagina wel omslaan om een eerste plaatje te ontdekken dat zich over de volle hoogte van de pagina uitstrekt: via tafellaken, theepot, kop, Marcel in trance, slierten geurige theedampen en opnieuw de tekst "Dag tante Léonie", komen we bij een goudkleurige hemel aan die dus niet naar buiten verwijst maar naar het universum van de tekst.

Na een stuk tekst komen we dan op een volle pagina die het dorp toont in een sprookjesdecor, met meidoorn en waterlelies omzoomd, en waar een krans van huizen de Sint Hilarius kerk omringt. De verbinding wordt expliciet gelegd door wolkenbanden die vanuit de kop van de pagina afkomstig zijn. Het recitatief staat als een soort wettekst boven het idyllische beeld van het dorpje en de pseudo-tekstbellen die opstijgen vanuit de theekop profiteren van de open ruimte en zeilen gracieus naar de wolken met als belofte het vervolg van het verhaal. Het dorp ademt met dit beeld harmonie, eenheid en geborgenheid uit. Eenzelfde soort geluksstemming gaat uit van pagina 27 waar een stralende Françoise een tafel vol lekker eten presenteert.

In *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* 1 wordt de ruimte breed uitgemeten. Vooral het Grand Hôtel in Balbec geeft de tekenaar de gelegenheid om uit te pakken. Op pagina 13 zien we hoe de grootse raampartij het strand domineert: van daarboven beheerst men de wereld! De dubbele pagina 20-21 maakt het

mogelijk 's avonds rondom het grote gebouw te kijken, dan de eetzaal binnen te gaan met de geprivilegeerde gasten en vervolgens een meewarige blik te werpen op de dorpelingen die zich voor het grote raam aan hen vergapen. Het stripverhaal werkt met compartimenten en buit deze relatie uit. Zo bij het Grand Hôtel dat met zijn diverse locaties functioneert als draaischijf voor de opeenvolgende episodes en als ontmoetingsplaats voor de meest uiteenlopende personages. Voor Marcel is het hotel overigens allereerst een onbekende plaats waar zijn gewoontes hem wreed in de steek laten. Zijn kamer, doordrongen met de gehate geur van vetiver, bevindt zich op pagina 10 aan het eind van een angstaanjagend steile trap en slaat in al zijn enge beklemming op hol. Dan zien we de jongen van bovenaf in zijn bed liggen, verloren in een vijandig universum zonder houvast. De andere kant van deze dubbele pagina laat op specifieke wijze een contrasterend element naar voren komen zoals Proust die graag op zijn manier schetst. De volgende morgen gaat namelijk het raam open boven "de naakte zee" en de hele ruimte wordt dan gevuld met wind en wolken, rechtstreeks en ook in de ramen gespiegeld. Zee en land vermengen zich zoals in de schilderijen van Elstir en deze esthetische ervaring brengt redding. Heuet profiteert van de ruimte die de tekenaar ter beschikking staat, maar hij doet dit door tegenstellingen uit te werken (en niet door bijvoorbeeld een doolhof te creëren), en daarmee treedt hij resoluut in het voetspoor van de modernisten.

Een ander voorbeeld waar Heuet Proust imiteert treft men aan in het intermediale spel met de schilderkunst. Hij beeldt het portret van Zephora door Botticelli, waar de verliefde Swann zijn Odette in ziet, natuurgetrouw af en introduceert ook andere doeken in huize Swann; tegenover de striptekeningen fascineren deze 'realistische' schilderijen als echter dan echt, en dit geeft op wel heel bijzondere wijze een invulling aan het fetisjisme van Swann.

Liefde en kunst komen ook nog op andere manieren bij elkaar in het verhaal van Swann. Daarbij speelt vooral de sonate van de componist Vinteuil een belangrijke rol als "volkslied" van de liefdesrelatie met Odette. Een dubbele pagina 18-19 biedt alle ruimte om de muziek visueel weer te geven. Het resultaat is meervoudig gelaagd: tekstcitaten, beelden van de luisterende Swann en een achtergrond met een meer in de bergen alsmede een rozentuin met drie verlichte ramen daarachter, vormen een collage van boven en tussen elkaar geprojecteerde lagen. Aan de bovenkant van dat landschap hangen linten met muzieknoden erop die zweven als een bruidssluier. Nog verder daarboven bevinden zich de twee

muziekinstrumenten (viool en piano). Aan twee zijden gaan de muziekbalken even over het kader heen en zorgen zo voor een soort continuïteit die harmonieert met de aandacht van Proust voor esthetische fluïditeit welke ook het levende water van het meer weergeeft. De artistieke synesthesie die hier oplicht verwijst naar het belang van dit motief in de *Recherche*, nauw verbonden met de autonomie van het kunstwerk.

Ook in de episode rond de “catleyas” gaat het om de visualisatie van de gevoelens van Swann in een soort vreugde-explosie na een eerste periode van angst om Odette te verliezen (33). Een suggestieve passage gaat vooraf aan meer expliciete liefdesbetuigingen tijdens hun tocht per rijtuig door Parijs (waar men Emma Bovary op de achtergrond vermoedt). Het erotische gehalte van die beelden is nogal mager en het lijkt alsof de kunstenaar op zijn eigen manier hier wat aan heeft willen doen. Hij neemt eerst uitgebreid zijn toevlucht tot schetsen van Watteau waar Proust ook zijdelings gewag van maakt als hij ze vergelijkt met de uitdrukkingen op het gezicht van Odette wanneer ze lacht. Als uitdrukking van veranderlijkheid is deze visualisatie zeker interessant. Maar het beeld dat heel kenmerkend voor Heuet is en dat de serie afsluit beslaat vervolgens bijna de hele pagina 37. Odette ligt languit op de divan met rondom hoge boekenkasten vanwaar Swann op haar neerkijkt. Het is volstrekt duidelijk dat zij geen ‘boekenvrouw’ is, maar wel volledig een ‘vrouw uit een boek’. “À suivre” sluit dan de tekst van dit album af waar echter de voornaamste semantische keten eindigt met een laatste plaatje van een catleya waaruit in stippellijn naar de toekomst gerichte geuren opstijgen.

De hechte structuur en de frequente verwijzingen naar de eigen kunstvorm geven een uitermate modernistisch air aan deze creatie uit het universum van de stripverhalen dat vaker als laboratorium voor postmoderne tendensen kan worden aangemerkt.

Dat tenslotte deze strips niet alleen door Proustkenners op prijs worden gesteld, maar dat ze ook een commercieel succes zijn geworden, is natuurlijk te danken aan de faam van de brontekst en aan het vakmanschap van Heuet, maar wellicht dat de hang van het publiek naar modernistische (of retro-moderne) artistieke de doorslag heeft gegeven.

## NOTEN

**[i]** Zie Houppermans, 1987.

**[ii]** Cf het beroemde portret van Proust door Jacques-Émile Blanche.

**[iii]** Ik verwijs naar de Pléiade-editie van de *Recherche* uitgegeven Jean-Yves Tadié (Parijs, 1987); vertalingen uit het Frans in dit artikel zijn van mijn hand.

**[iv]** De 'petite madeleine' is de geurige gangmaker bij uitstek op het pad der herinneringen; maar Proust schrijft Madeleine met hoofdletter en naast andere associaties kan men dan denken aan het bijbelse geuroffer van Marie- Madeleine (Maria Magdalena).

**[v]** Zie Houppermans, 2007.

## **Bibliografie**

Bowie, Malcolm, *Freud, Proust and Lacan, Theory as Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Brakman, Willem, *Vrij uitzicht*, Amsterdam, Querido, 2001.

Gobin, Marie-Hélène, *Proust et la bd? Que dira Baudelaire ; étude sémiotique*, Éditions Connaissances et Savoirs, 2006.

Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.

Houppermans, Sjef, "Subject en intertekst" in *Spiegel der Letteren*, no 1-2, Leuven, 1987, 43-52.

Houppermans, Sjef, *Marcel Proust constructiviste*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

Koenig, Gaspard, *Octave avait 20 ans*, Paris, Grasset, 2004.

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, 4 delen, Paris, Gallimard, 1987 (la Pléiade).

Heuet, Stéphane Stripversie van de *Recherche*, 5 delen verschenen, Paris, Delcourt, 1998-2008 (Nederlandse vertaling bij uitgeverij Atlas).

Dit essay is verschenen in de bundel:

[Jan Baetens, Sjef Houppermans, Arthur Langeveld en Peter Liebrecht \(red.\) - De erfenis van het Modernisme. Modernisme\(n\) in de Europese Letterkunde - Deel 4.](#)

Rozenberg 2010 - 978 90 3610 214 8

---



# ORBIS ~ De wereld rond



Gerrit Adriaenszoon Berckheyde  
(1638 - 1698)

Het stadhuis op de Dam -  
Amsterdam

Bron: [commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org)

*Orbis* is een platform voor teksten die culturen wereldwijd belichten en met elkaar vergelijken. Hierbij gaan we uit van universele thema's die tot spannende, originele, blikverruimende ontmoetingen en confrontaties leiden. Enkele invalshoeken die aan bod komen: de stad; de zee; drank; politiek; dierenfiguren; hemel en hel.

Moderne literaire opvattingen, filosofische perspectieven, antropologische paradigma's, analyses van film en design, de hedendaagse kijk op ouder cultuurgoed, transculturele studies en historische verkenningen komen samen in een gevarieerde en boeiende mix van stimulerende, soms provocerende, altijd verrassende essays. *Orbis* werpt een panoramische blik op de wereld van vandaag en haar culturele rijkdom als tegenwicht voor verarming en vervlakking.

*Orbis*, cultuur rondom.

De serie staat onder redactie van Sjef Houppermans & Remke Kruk.

---

# Déjà Vu ~ Herhaling in culturen wereldwijd



In 2011 verscheen bij Leiden University Press *Déjà Vu ~ Herhaling in culturen wereldwijd* onder redactie van Sjef Houppermans, Jef Jacobs & Remke Kruk (ISBN 9789087281465).

Herhaling speelt een centrale rol in menselijke cultuuruitingen. Slaapliedjes en smeekbeden, protesten en strijdkreten: van de wieg tot het graf begeleidt de herhaling de essentiële gebeurtenissen in het leven. Maar in een wereld die zelf voortdurend in beweging is, kan van zuivere herhaling geen sprake zijn. Je kunt onmogelijk tweemaal in dezelfde rivier stappen. Dat geldt ook in literatuur en kunst, waar herhaling veelvuldig wordt ingezet als artistiek middel. Daarbij is juist het verschil van essentieel belang. Maar wat is precies de aard van dat verschil? Wat 'doet' herhaling als kunstgreep met het werk? En hoe kan herhaling worden ingezet om gevestigde belangen en opvattingen te consolideren of juist te ondermijnen?

*Déjà Vu* behandelt deze vragen vanuit een interdisciplinair en mondiaal perspectief en laat daarbij zien hoe het middel van de herhaling door alle tijden en alle culturen wordt toegepast in beeldende kunst, muziek, literatuur en film.

[Madeleine Kasten - Voorwoord](#)

[Sjef Houppermans - Introductie](#)

[Edwin Wieringa - Trouw niet met Bataviase juffertjes! Bataviase juffertjes zitten](#)

[vol kuren. Herhaling als wezenskenmerk van de pantoen en pantoum](#)

[Paul J. Smith - Ennui en herhaling bij Baudelaire](#)

[Madeleine Kasten - Vertaalslag in niemands land: Tom Lanoye en de poëzie uit de Grote Oorlog](#)

[Theo J. H. Krispijn - Herhaling, parafrase en bewerking in het Gilgameš-epos](#)

[Jef Jacobs - Verhalen van de speelman. Herhaling in de literatuur van de twaalfde eeuw](#)

[Remke Kruk - De bruiloften van Maryam Dollekop. Het gebruik van herhaling in de Arabische volksepiek](#)

[Marjan Groot - Herhaling in verhalen over ornament](#)

[Helen Westgeest - Herhalingsstrategieën in het fotografische werk van Idris Khan](#)

[Peter Verstraten - 'Play it again...': De waarde van film remakes](#)

[Anne van Oostrum - Moulta's muwashshaha: ontsnapping uit de cyclus van de Arabische muziek](#)

[Petra de Bruijn - Herhalingsrecepten: Noach's pudding in De bastaard van Istanbul](#)

[Bart Veldhoen - Een academische romance: David Lodge, Small World](#)

[Wim Tigges - Mister Pip: Een navertelling zonder opsmuk](#)

[Sjef Houppermans - Herneming der herhalingen: Van Kierkegaard tot Robbe-Grillet](#)

[Wim Peeters - Abrahams offer. Of de dwangmatige herhaling van een vadermythe](#)

Over de auteurs

---

## **Déjà Vu ~ Voorwoord**



Sinds de opkomst van de Romantiek aan het einde van de achttiende eeuw worden zowel de productie als de waardering van kunst in het Westen gedomineerd door de eis van oorspronkelijkheid. De genie-esthetiek zoals die toen met name door Friedrich von Schelling filosofisch werd onderbouwd - alleen kunst zou in staat zijn het *absolute* tot uitdrukking te brengen - effende het pad voor een nieuw type kunstenaar: de godgelijke schepper vanuit het niets, de visionair die geroepen is om zijn medemensen te bevrijden uit de kluisters van hun burgerbestaan en hen de weg naar de waarheid te

wijzen. De dichter Samuel T. Coleridge besluit zijn gedicht *Kubla Khan* (1798) met het signalement van zo'n ziener:

*Beware! Beware!  
His flashing eyes, his floating hair!  
Weave a circle round him thrice,  
And close your eyes with holy dread,  
For he on honey-dew hath fed,  
And drunk the milk of Paradise. (v. 49-54)*

Het idee van de dichtkunst als een vrucht van goddelijke inspiratie heeft in onze onttoverde wereld al lang afgedaan. Daar staat tegenover dat het criterium van oorspronkelijkheid zich met succes wist te handhaven. Veelzeggend in dit verband is het Nederlandse overheidsbeleid bij de toekenning van kunstsubsidies: nog in 2007 bracht de Raad voor Cultuur een adviesrapport uit onder de veelzeggende titel *Innoveren, Participeren*.

Toch is deze eis van originaliteit niet van alle tijden. Zo beschouwt Aristoteles in zijn *Poetica*, die dateert uit de vierde eeuw voor Christus, juist de *mimesis* ofwel typerende uitbeelding van de werkelijkheid als doorslaggevend voor de werking van de dichtkunst. De neiging tot uitbeelden is de mens aangeboren, en het genoeg dat hij hieraan beleeft is volgens Aristoteles in de eerste plaats een feest der herkenning (IV, 31-32). Drie eeuwen later adviseert de Romein Horatius de dichter in spe vooral het werk van zijn Griekse voorgangers ijverig te bestuderen: “Vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna” (*Ars Poetica*, v. 268-69). Geldt Aristoteles' *mimesis*opvatting als een belangrijke

pijler van het realisme in de westerse kunst, Horatius' *Ars Poetica* heeft een niet minder gewichtige rol gespeeld in de ontwikkeling van een artistieke traditie die stoelde op het principe van de navolging ofwel *imitatio*. Daarbij ging het overigens allerm minst om slaafs kopieerwerk; het hoogste doel was de oude meesters op hun eigen terrein voorbij te streven (*aemulatio*). Herhaling dus, maar herhaling met een productief verschil.

Horatius' ideaal van artistieke navolging bleef de kunstpraktijk vele eeuwen lang beheersen, maar moest het uiteindelijk afleggen tegen de genie-esthetiek die, zoals gezegd, tot op de dag van vandaag haar invloed doet gelden. Niettemin heeft zich de laatste decennia een kentering voltrokken die we zouden kunnen duiden als een herwaardering van de *imitatio*. Het (post)structuralisme, met zijn aandacht voor de contextuele bepaaldheid van alle betekenis, heeft ons geleerd dat ook cultuuruitingen voor hun werking in de eerste plaats afhankelijk zijn van hun herkenbaarheid, en dus van een herhalingseffect. Daarbij dient te worden aangetekend dat herhaling voor een poststructuralist per definitie herhaling-met-een-verschil is. Immers, zoals de literatuurtheoreticus Jonathan Culler het bondig stelt: "Meaning is context-bound, but context is boundless" (123).

Het korte verhaal *Pierre Menard, schrijver van de Quichot* van Jorge Luis Borges (1939) illustreert dit inzicht op ironische wijze. Het verhaal, dat de vorm heeft van een literaire recensie, draait om het 'onzichtbare' magnum opus van een obscure Franse auteur die de bovenmenselijke prestatie heeft volbracht om aan het begin van de twintigste eeuw enkele fragmenten uit Cervantes' dan vier eeuwen oude *Don Quichot* te herscheppen. De teksten van Cervantes en Menard komen woordelijk met elkaar overeen. Maar Menard opereerde vanuit een totaal andere culturele context dan zijn illustere voorganger, en deze overweging brengt de verteller tot zijn paradoxale oordeel dat Menards versie oneindig veel rijker en subtieler, ja zelfs oorspronkelijker is dan die van Cervantes.

In een wereld die zelf voortdurend in beweging is, kan van zuivere herhaling geen sprake zijn. Dat inzicht is natuurlijk niet nieuw. Een navolger van de Griekse filosoof Heraclitus (ca. 540-ca. 480 v.Chr.) stelde al dat je onmogelijk tweemaal in dezelfde rivier kunt stappen. Maar juist deze onmogelijkheid biedt ook kansen. Zo levert Heraclitus' Franse nazaat Gilles Deleuze in zijn *Différence et répétition* (1968; hier naar de Engelse vertaling *Difference and repetition*, 1994) een radicale kritiek op het primaat van wat hij het representatieve denken noemt, dat wil zeggen het denken volgens het principe van de herkenning. Traditionele

filosofie kenmerkt zich volgens Deleuze door een neiging al het zijnde te classificeren op basis van waargenomen overeenkomsten. Die ordening van de werkelijkheid op grond van identiteit gaat noodzakelijkerwijs gepaard met de onderdrukking van onderlinge verschillen, en juist dit verschil krijgt bij Deleuze ontologische prioriteit: "Difference inhabits repetition" (76).

Herhaling speelt een centrale rol in menselijke cultuuruitingen over de hele wereld. Natuurfenomenen worden, Heraclitus ten spijt, dikwijls beschreven in termen van cyclische herhaling. Een soortgelijk herhalingspatroon ligt ten grondslag aan de meest uiteenlopende wereldbeschouwingen, van Boeddha tot Northrop Frye. Freud zag dwangmatige herhaling als een symptoom van psychisch trauma, terwijl Nietzsche de gedachte ontwikkelde van de *ewige Wiederkehr*.

Toch: daar waar de herhaling wordt ingezet als artistiek middel is zij voor haar effectiviteit minstens zozeer aangewezen op het verschil. De Israëliische literatuurwetenschapster Shlomith Rimmon-Kenan stelt in dit verband dat een succesvolle herhaling juist *geen* herhaling is (153). Vooral poëzie moet het hebben van de herhaling-met-een-verschil, bijvoorbeeld waar zij gebruik maakt van klankeffecten en stijlfiguren als parallelisme. Het terugkerende motief in verhaal, beeld, muziek of dans kan eveneens een constructieve functie hebben. Een ander voorbeeld is het 'recyclen' van oude cultuurverhalen in nieuwe teksten, zoals de Canadese schrijfster Margaret Atwood doet met de Griekse mythologie. Maar ook de literaire vertaling valt te beschouwen als een vorm van constructieve herhaling, evenals de verstripping of filmadaptatie van boeken en, vice versa, de 'verboeking' van films.

Waar herhaling zich voordoet in een kunstwerk laat zij zich beschrijven als kenmerk van de vorm. Tegelijkertijd - getuige het verhaal van Borges - voegt het herhalingselement ook iets toe aan de betekenis die we aan het werk geven of, in bredere zin, aan onze ervaring ervan. Herhaling maakt verschil, en ondermijnt daarmee het traditionele onderscheid tussen vorm en inhoud. Maar wat is precies de aard van dat verschil? Wat 'doet' herhaling als kunstgreep met het werk, wat is het effect ervan op de recipiënt? En, in het verlengde daarvan: hoe kan herhaling worden ingezet als instrument voor de consolidering of juist de ondermijning van gevestigde belangen en opvattingen?

Deze en aanverwante vragen hebben ons, een groep wetenschappers van de

Universiteit Leiden die zich verbonden voelen in het werkgezelschap Conventie en Originaliteit, tot uitgangspunt gediend voor de bundel essays die u thans in handen houdt. Onze doelstelling was de herhaling als artistiek procedé te belichten binnen verschillende cultuurpraktijken en vanuit diverse disciplines. De enthousiaste inzet van de deelnemers heeft geresulteerd in een bonte verzameling case-studies die zich stuk voor stuk laten lezen als een reflectie op de aloude *imitatio*, maar evenzeer als een pleidooi voor de constituerende rol van het verschil.

### *Literatuur*

Aristoteles, *Poetica*, red. en Nederlandse vertaling N. van der Ben en J.M. Bremer, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1988.

Borges, Jorge Luis, "Pierre Menard, schrijver van de *Quichot*", in *Jorge Luis Borges, Werken in vier delen. Deel 1: De Aleph en andere verhalen*, Nederlandse vertaling Barber van de Pol, Amsterdam: Bezige Bij, 1998, 122-134.

Coleridge, Samuel T., *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, red. Ernest Hartley Coleridge, Londen etc.: Oxford UP, 1912.

Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Londen: Routledge and Kegan Paul, 1983.

Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, Engelse vertaling Paul Patton, [*Différence et répétition*, 1968], Londen: Athlone Press, 1994.

Horatius, *Q. Horati Flacci Opera*, red. F. Klingner, Leipzig: Teubner, 1959.

Rimmon-Kenan, Shlomith, "The Paradoxical Status of Repetition", in *Poetics Today*, 1:4 (1980), 151-159

---

## **Déjà Vu ~ Introductie**



Herhalen, herhalen, herhalen: de muziek van de taal imiteert het ritme van adem en bloedsomloop.

Gebeden en mantra's, slaapliedjes en smeebeden, protesten en strijdkreten, het juichen van de aficionado's en het weeklagen van de begrafenisstoet: van wieg tot graf begeleidt de herhaling de essentiële gebeurtenissen in het leven evenzeer als de routine van het bestaan.

Naast deze natuurlijke en representatieve herhaling lijkt de hedendaagse samenleving meer dan ooit onderhevig te zijn aan een vorm van technische repetitie die het principe van hernemen en herkennen perverteert. Deze generalisatie kent twee vormen: een extensieve en een intensieve.

De eerste kan gekenmerkt worden als globalisatie, althans als een van de aspecten van globalisatie: wereldwijde verbreiding van gelijknamige, gelijkvormige en gelijkkluidende producten, beelden, uitingen. Het andere aspect, de intensieve component, bestaat uit de constante herhaling binnen een bepaald kader van dezelfde boodschap, van identieke figuren, van soortgelijke objecten.

De psychoanalyse leert ons dat de meest fundamentele drijfveren van de mens bestaan in het nimmer eindigend, steeds onvervulbaar blijvend verlangen. Deze onvervulbaarheid leidt normaliter tot een min of meer acceptabele vorm van besef van het menselijk tekort omkleed met vergetelheid en voorlopige substitutie. Waar echter dit besef overspoeld wordt door grenzeloos vergeten en eindeloze behoefte aan ersatz kan de laatkapitalistische cultuur van behoefte en genot genadeloos toeslaan. Daar heerst de herhaling in haar hardnekkigste halsstarrigheid om de leegte van de origine en de onontkoombaarheid van de dood ten enenmale te loochenen.

Het is niet verwonderlijk dat kunstuitingen binnen dit tijdsgewricht meer dan ooit



de herhaling op de korrel nemen, en dit hoofdzakelijk via een dubbele weg: de kritische dimensie die de perverterende werking van herhaling in commercie, reclame, ideologie, techniek, communicatie en sektarisme aan de kaak stelt door herhaling uit te vergroten met name, of door ze in een ander perspectief te zetten; de fascinerende wijze anderzijds, waarin de charmerende werking van de herhaling wordt gesublimeerd. Waar de eerste weg vooral rationeel en modernistisch is, wortelen de hoofdtrekken van de tweede veeleer in het onbewuste en sluiten vaak aan bij de (vroege) Romantiek. Daarom ook is de impact van deze tweede groep wellicht groter, want wanneer de postmoderne (of post-postmoderne) cultuur waarin wij leven de erfenis van het modernisme restloos heeft ingekapseld, dan knaagt toch nog steeds aan haar wortels de worm van de waarheid. Dit vreemde beeld dat ik hier gebruik slaat op de obsessieve, *unheimliche* herhaling die - *Jenseits des Lustprinzips* - de doodsdrift voedt als waarheid (aletheia) van oorsprong en dood. Het wordt ook ingegeven door een tekst die dit bij uitstek verbeeldt: *De blinde uil* van de Iraanse schrijver Sadeq Hedayat uit 1936. Op de laatste pagina van deze roman komen verschillende elementen van de door opium en nachtmerries gevoede hallucinaties van de verteller weer terug en hij besluit met de volgende zinnen:

*Toen draaide ik me om en keek naar wat ik aanhad: mijn kleren waren vol scheuren en ik zat van onder tot boven onder het gestolde bloed. Twee meikevers vlogen om me heen: heel kleine witte wormpjes kronkelden op mijn lichaam - en ik voelde dat een lijk met al zijn gewicht op mijn borst drukte.*

De waarheid van de dood besluit zo een lange serie beelden van herhaling waarbij in dromen een alternatief wordt gezocht voor een genadeloze realiteit.

Vele van de hoofdstukken in de voorliggende bundel bewegen zich in een tussengebied waar de kritische en de fascinerende dimensies zich op uiteenlopende manieren manifesteren, soms in afgezwakte vorm als signalerend of versierend, als beschrijving van gewoontes of als vrucht van traditie en intertextualiteit, op andere plaatsen evenwel als bron en symptoom van geweld of affectieve gedrevenheid.

In poëzie, de meest ontregelende, ontwennende, ont-zettende vorm van taal, komt met nadruk en bij uitstek de relatie tussen de conventie enerzijds en subjectieve vernieuwing en eigenheid anderzijds ter sprake. Daarom opent deze bundel met een sectie over de dichtkunst, maar ook elders duikt deze weer op in vergelijkingen en confrontaties.

Poëzie herhaalt de taal van de gemeenschap terwijl ze deze in haar spiegels laat

oplichten en met herstructurering evenals met haar stijlmiddelen doorlicht en verlicht. De herhaling als techniek en vormbeginsel vult deze reflectie op de representatie, en deze creatie van nieuwe gezichtspunten in.

Baudelaire als dichter van de moderniteit (hij gebruikt die term als wapenspreuk) introduceert de Franse maatschappij van zijn tijd in haar rauwe werkelijkheid binnen de vormen van de traditionele verskunst met haar vaste ritmes, rijmen en strofen. De bloemen van het kwaad vormen zo een verleidelijk maar giftig boeket. En als Baudelaire daarna zijn dichterlijke geste herhaalt op een ander niveau in de *Petits Poèmes en Prose* laat de allitteratie van die titel al raden dat hij in het proza een nauwgezette reprise bewerkstelligt van *Les fleurs du mal*, zoals Jean-Louis Cornille aantoonde in *Fin de Baudelaire. Autopsie d'une oeuvre sans nom* (Parijs: Hermann, 2011). In onze bundel behandelt Paul Smith het werk van Baudelaire. Hij benadrukt dat alle vormelementen die herhaling aanbrengen in dienst staan van de inhoud. Daarbij wordt met name onderstreept dat dubbelgangers als kern fungeren voor een subject-problematiek die de moderniteit kenmerkt. Herhaling is vaak een gevolg van of mondt uit in *ennui*, een begrip dat in zijn traditionele betekenis dichter bij wanhoop dan bij verveling staat. Maar ten slotte, schrijft Smith, komen *Les fleurs du mal* uit op de term 'nouveau': uit de lange reeks herhalingen en reflecties wordt uiteindelijk iets nieuws geboren. Dit blijkt ook al duidelijk bij de meeste andere gedichten zoals in *Harmonie du soir* waar de dichter speelt met het genre van de Maleise pantoen en daarbij de 'harmonie' opvoert om deze des te choquerender te kunnen doorbreken.

Deze Maleise dichtvorm wordt meer in het bijzonder onder de loep genomen door Edwin Wieringa, die stelt dat herhaling de kwintessens is van deze kwatrijnen. Ook worden de gedichten telkens met varianten hernomen en vormen ze zo de traditie. De westerse adaptatie pantoum is afgeleid van de Maleise pantoen, maar heeft een afwijkende structuur. Zoals de pantoen zich goed leent voor gelegenheidsgedichten en dichtwedstrijden, komt de pantoum vaak voor als *light verse*, maar er worden ook serieuze onderwerpen in aangesneden waarbij het repetitieve element de inhoud ondersteunt. Zo bijvoorbeeld *Pantoum for Chinese Women* van Shirley Geok-lin Lim. Wieringa stelt dat "het repetitieve en cyclische karakter van de pantoum bij uitstek geschikt is om de zich voortdurend herhalende traditie van het doden van meisjes bij de geboorte in China te verwoorden".

Madeleine Kasten behandelt vervolgens het werk dat Tom Lanoye schreef uitgaande van gedichten uit de Eerste Wereldoorlog. Hierbij is de rode draad de stelling dat vertalen ook een vorm van herhalen is. Tegenover een vertaalopvatting die getuigt van de verschillen in herhaling ten opzichte van het origineel, staat de werkwijze van Lanoye die zich de gedichten die hij uitkiest radicaal toe-eigent. Het positieve resultaat hiervan is dat hij zo “een stem kan geven aan een groep slachtoffers die tot dan toe althans in de literatuur stemloos was gebleven”. De herhaling die de stem van de *war poets* vervlaamt, verraadt en onthult tegelijk. Zo toont de vertaling de feitelijke kern van elke herhaling.

De tweede groep betreft de herhaling in de epiek. De eerste tekst van deze afdeling betekent een terugkeer naar het verste verleden van onze beschaving. Theo Krispijn doet dit aan de hand van het Gilgamesh-epos, het legendarische verhaal uit het Mesopotamië van de zeventiende-achttiende eeuw voor Christus. De herhaling komt allereerst naar voren in de reeks van ‘werken’ die Gilgamesh verricht teneinde onsterfelijkheid te verwerven. De herhaling gaat ook samen met het fatalistische (uiteindelijke mislukking) en cyclische karakter waarbinnen de dubbelfiguren Gilgamesh en Enkidu een plaats vinden. Uiteindelijk zal Gilgamesh weer tot de wereld van het dierlijke gaan behoren waaraan Enkidu wist te ontsnappen. Ontogenetische componenten weerspiegelen filogenetische aspecten en een cosmogenetisch kader (en vice versa). De stijlkenmerken ondersteunen deze thematiek. In deze context wordt ook duidelijk dat herhaling als filologisch gegeven een belangrijke rol speelt.

Hierbij sluit hier een tekst aan die de continuïteit van de grote epische verhalen aangeeft zoals die naar voren komt in de volksepiek. In dit geval is dat de Arabische volksepiek uit de Middeleeuwen, populaire vertelcultuur waarin een held vele avonturen beleeft. Herhaling doet zich in deze literatuur vooral voor op het narratieve vlak, en in vele vormen, stelt Remke Kruk. In *De avonturen van Baybars* (dertiende eeuw) vindt men menig voorbeeld zoals het verhaal van Maryam Dollekop. Verdubbelingen en herhalingen van gebeurtenissen larderen bijna elke bladzijde van het verhaal. Bijzondere aandacht is er voor de rol die bij elke huwelijks poging van Maryam gespeeld wordt door haar aanbidder Ibrâhîm. In de herhaling blijkt diens rol telkens te verschuiven, wat de spanning in het verhaal houdt.

Een ander voorbeeld van volksepiek wordt door Jef Jacobs aangesneden. Het zijn de ‘speelmansverhalen’ uit het Duitse taalgebied van de twaalfde eeuw. De

herhalingsaspecten hangen nauw samen met het orale karakter van deze literatuur, niet alleen in verhaalpatronen maar ook bij personages en vaste formules. Toch lijkt er eerder sprake te zijn van transitionele teksten, tussen oraal en in schrift vastgelegd, wat door plaats en functie van herhaling wordt onderbouwd. Het element van de herhaling speelt daarenboven ook een centrale rol bij nadere indeling en functiebepaling van deze groep teksten (bijvoorbeeld met betrekking tot de vaak voorkomende huwelijksvoorbereidingen die een sterk serieel karakter benadrukken).

Tussen poëzie van ver en van dichtbij, tussen lyriek en epiek, tussen epiek en volksepen, tussen verschillende Arabische verhalen onderling en binnen de wereld van de speelmansliederen, zijn herhalingen en varianten schering en inslag. Het complexe weefsel van internationale cultuuruitingen reflecteert op menigvoudige wijze en vindt in de gerichtheid op het medium zelf, als bakermat en horizon, een verantwoording voor zijn herhaaldrift die echter tegelijkertijd zelfbevestigend kan zijn in zijn gerichtheid en destructief in zijn verstrooiing. Dit landschap wordt nog complexer wanneer men kijkt naar herhaling in het bredere veld der kunsten en naar de samenhang tussen verschillende praktijken. Intermedialiteit krijgt ook steeds meer aandacht en nodigt uit te onderzoeken welke verschuivingen en herkenningen herhaling tussen verschillende kunstvormen teweegbrengt.

Vanuit de kunstgeschiedenis zetten twee bijdrages deze deur op een kier. Marjan Groot bekijkt hoe de discussie over rol, plaats en functie van herhalende aspecten in plastische kunst sterke poëtische, theoretische en morele aspecten bevat. Eens te meer blijken ethiek en esthetiek nauwe banden te hebben. Een uitgebreide historische excursie toont de diachronische inbedding van deze zienswijze en in hoeverre deze op haar beurt van herhaling afhankelijk is.

Helen Westgeest bekijkt twee fotografische realisaties van Idris Khan, getiteld *every ... Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* (2004), en *Sigmund Freud's The Uncanny* (2006). Khan wordt door beelden geïnspireerd, maar ook door teksten: zo spelen Freuds essays en de door Madeleine Kasten in haar inleiding genoemde studie van Deleuze *Différence et répétition* (1968) een belangrijke rol. Dit duidt al aan dat herhaling in het herhalende genre bij uitstek van de foto graag verwijst naar meer algemene filosofische en psychoanalytische bronnen over representatie, uitbeelding en mimesis.

Volgens Westgeest is vooral Deleuzes constatering dat “herhaling niets verandert aan een object, maar wel iets in de geest van de toeschouwer” belangrijk voor Khan. De gelaagdheid van diens foto's haalt bij de toeschouwer meer de verschuivingen naar voren die herhaling impliceert dan de schrikbarende eenvormigheid. Het '*devenir*' van Deleuze overwint de Freudiaanse stagnatie.

De stapeling en herhaling van kunstvormen wordt wel gezien als een belangrijk kenmerk van postmoderne kunst waartoe men ook Khan mag rekenen. De complexiteit van de zo ontstane netwerken en heterogene composities/constructies leidt eerder tot dwalen en zwerven dan tot een geleide speurtocht of ontdekkingsreis. De postmoderne pseudoheld doolt en de toeschouwer doolt mee, in cirkels en kringbewegingen, zoals Freud in zijn Romeinse droom waar aan het eind van de straat telkens weer hetzelfde hoertje lonkt.

Film kan een bijzonder interessante rol spelen in dit krachtenveld, als een explosie van fragmenten bij Tarentino, als verdwaaltocht tussen droom en werkelijkheid bij Nolan, tussen nu en dan, hier en ginds bij Almodovar (als erfgenaam van Buñuel) om maar enkele namen te noemen. Heel bijzonder is de herhaling in de verfilming die Raoul Ruiz maakte naar aanleiding van de *Recherche* van Proust. In het bijzonder de spanning tussen de weldadige herhaling die de identiteit bevestigt en de tijd overschrijdt (zoals in de madeleine-ervaring) en de negatieve herhaling wanneer een obsessie (rouw, jalouzie) huishoudt, wordt knap in het beeldmateriaal vormgegeven. Ook het scenario van Harold Pinter en de toneelbewerking van Guy Cassiers geven aan projecties alle ruimte om dit spanningsveld in te vullen.

Peter Verstraten neemt een ander spanningsveld als uitgangspunt bij het thema herhaling in film, namelijk die tussen origineel en kopie, om zo ook het begrip authenticiteit op de keper te beschouwen. Bij cinema speelt deze kwestie meer in het bijzonder bij de remakes. Verstraten tracht enkele pertinente criteria te formuleren voor het geslaagd zijn van zo'n remake: vooral het openen van mogelijkheden tot een vernieuwde visie vindt hij belangrijker dan het opvullen en invullen van open plekken. Een uitgebreide bespreking van Hanekes *Funny Games US* - een remake van zijn eigen *Funny Games* - toont aan dat de receptie ook kan verschillen naar gelang het publiek en zijn achtergrond (hier met name in een vergelijking van de ontvangst in Europa met die in Amerika).

In muziek speelt herhaling weer een heel andere rol dan in film. Anne van Oostrum bespreekt in dit verband de geschiedenis van de Arabische muziek. Zowel in de oudere muziek die nauw verbonden is met de dichtkunst als ook in moderne vormen is herhaling een hoofdfactor. Vaak wordt de herhalingsdwang in noten, structuren en thema's als een keurslijf ervaren, waarbij de musicus naar wegen zoekt om zich los te maken.

Een andere bijdrage uit het Nabije Oosten is een verrassende uitbreiding van het culturele gebied naar de keuken en de heerlijke gerechten die daar de zinnen prikkelen. Petra de Bruijn zet uiteen hoe het gebruik van recepten in de *De bastaard van Istanbul* van Elif Shafak een belangrijke rol speelt bij het vergelijken van verschillende culturen. De wijze waarop eetgewoontes en bereiding van spijzen worden overgenomen en gevarieerd maken een originele kijk op de relatie tussen volkeren (in dit geval Turken en Armeniërs) mogelijk.

Na deze excursie naar diverse cultuuruitingen die naast hun eigen interpretatie en invulling van de herhaling ook een gevarieerde zijdelingse blik op de talige en literaire vormen daarvan mogelijk maakten, keren we terug naar letterkundige analyses, ditmaal om nader te kijken naar het verhalend genre in de moderne tijd. De Engelstalige literatuur is wereldwijd toonaangevend voor ontwikkelingen en heroriëntaties in onze tijd waarin de nieuwe media de concurrentie tot ongekende hoogtes opvoeren. Bart Veldhoen demonstreert het uitbundige gebruik van verwijzingen, citaten en herhalingen in een postmoderne roman als *Small World* van David Lodge. De graalqueeste als basisstructuur is slechts "één van de bijna hallucinogene hoeveelheid herhalingen, echo's en verwijzingen in deze roman". Iedere herhaling heeft echter ook nadrukkelijk als doel een verschil te laten voelen en zo de lezer te prikkelen. Wim Tigges bespreekt de roman *Mister Pip* van Lloyd Jones, die een bijzonder soort reprise bevat van Dickens' meesterwerk *Great Expectations*. Bijzonder in die zin dat de roman niet zozeer herschreven wordt of bewerkt "als wel overgebracht naar een totaal ander cultuurgebied, namelijk dat van Oceanië, en daar voorgelezen, aangehaald, gestolen, verbrand, gereconstrueerd, en met fatale gevolgen geïmiteerd".

In de laatste sectie wordt de horizon weer verbreed zonder dat precieze lectuur van teksten het veld moet ruimen. De filosofische en antropologische dimensies van herhalingsprocessen komen in zicht bij het lezen van een aantal moderne werken. Zo blijkt volgens Sjef Houppermans *La Reprise* van Robbe-Grillet niet alleen een nieuwe interpretatie mogelijk te maken van eerder werk van deze

richtinggevende Franse auteur, maar ook een subtiële reeks varianten en commentaren te bevatten op het gelijknamige boek van Kierkegaard. Via deze weg wordt het concept ingezet en geëxploreerd binnen de narratieve strategieën (waarbij ook Kierkegaards eigen hoogst subjectieve vorm van filosoferen tot zijn recht komt). Wim Peeters ten slotte vraagt zich af hoe het komt dat het bijbelse verhaal van het offer van Abraham telkens weer hernomen wordt in diverse culturele uitingen. Wellicht is dat omdat het primitieve, elementaire geweld dat eraan ten grondslag ligt en dat een - voorlopige - oplossing vindt in het slachtofferen van de zondebok, de menselijke gemeenschap aan haar wortels bepaalt en in onstuitbare herhalingsdrift blijft verankeren. Peeters behandelt een hele reeks voorbeelden waaronder (andermaal) Kierkegaard en Kafka, en komt tot de conclusie dat “een blik op de verschillende versies van het offerverhaal een zinloze herhalingsdwang [kan] verhinderen, waarbij het verschil tussen offer en moord diffuus wordt”.

Zoals ook bij Proust het geval is (en zoals René Girard in zijn analyse van mimetisme en rivaliteit in de *Recherche* nader uiteenzet), is herhaling dus een van die Janus-begrippen waar Jacques Derrida graag mee werkt, gelijk het *pharmakon*, gif en tegengif. Herhaling geeft enerzijds uiting aan de beat der instincten, drijft weg naar de horizon van ongedifferentieerde gelijkmatigheid waar de Lethe koel voort stroomt. Herhaling ondersteunt aan de andere kant vernieuwing en originaliteit, ze schraagt de conventie om haar barensweeën te begeleiden.

---

**Trouw niet met Bataviase  
Juffertjes! Bataviase Juffertjes  
zitten vol met kuren ~ Herhaling**

# als wezenskenmerk van de pantoen en pantoum



Photo: cintebetawi.com

*Ter nagedachtenis aan mijn vriend en collega Prof.dr. Amin Sweeney (1938-2010), Iers door geboorte, Maleis en moslim door eigen keuze, polemicus in hart en nieren.*

Herhaaldelijk heeft Amin Sweeney, laatstelijk Professor of Malay and Indonesian Studies aan de University of California in Berkeley, op het belang van herhaling in het Maleis gewezen. In zijn baanbrekende studie *A full hearing. Orality and literacy in the Malay world* uit 1987 constateerde hij dat malaïci pas vanaf de negentiende eeuw begonnen met de inmiddels stereotype klacht dat de traditionele Maleise literatuur “overdreven herhalend en conventioneel” is, terwijl vroege westerse onderzoekers als George Hendric Werndly (1694-1744) en François Valentijn (1666-1727) daarentegen juist positief over de repetitieve stijl van Maleise teksten hadden geoordeeld. De Maleise “herhalingsdrang” was volgens Sweeney een gevolg van de omstandigheid dat de bewoners van insulair Zuidoost-Azië tot orale culturen behoorden en hij meende dat de overgang van oraliteit naar geletterdheid zich nog steeds niet had voltrokken in de Maleistalige wereld. Aan het slot van *A full hearing* trok hij de volgende conclusie (307):

*Even those highly literate in a Western language who rejected the old modes of expression found themselves in a battle with the past when they wrote in Malay, for the language brought with it the past, a past of radically oral manuscript culture. (...) For the mass of the population, who lacked the yardstick of an education in a Western language, old habits died much harder. The introduction*



*of print literacy did not cause an immediate change in the general state of mind. The natural tendency was to perceive the new in terms of familiar schemata. The result was that even the educated sector of the populace continued to favor a paratactic, formulaic, copious, repetitive, narrative, and concrete mode of expression.*

In navolging van met name Eric Havelock en Walter Ong hing Sweeney een radicale 'twee wereldenleer' aan, waarin orale cultuur met schriftcultuur wordt gecontrasteerd. Een getrouwe weergave van een Maleise tekst in het Engels kon dan ook volgens hem niet anders dan in een volledige re-creatie of herschepping resulteren (citaat uit diens *Malay word music*, 21):

*To be true to the original, one's translation should be following Malay conventions. To translate that adherence to convention, the English text should follow English convention. Yet will not a satisfactory translation from a different culture and medium unavoidably violate some literary conventions of English? Or where conventions seem to translate into convention, will it not acquire a different significance? An example at the most concrete level is the use of repetition and fillers, which in traditional Malay composition are essential in generous measure merely to achieve effective communication. When translated, such repetition appears as a trope, or as an unusual amount of redundancy.*

Amin Sweeney was in 1938 in het Verenigd Koninkrijk onder de naam Patrick Louis Sweeney geboren en kwam via het Britse leger in 1958 voor het eerst in Maleisië. Zijn spoedige keuze voor de Maleisische staatsidentiteit gaf uiting aan zijn innige wens Maleisiër te zijn. Gepromoveerd in 1970 bij Christiaan Hooykaas aan de School of Oriental and African Studies (SOAS) in Londen op een proefschrift over het Maleise schaduwtoneel, gebaseerd op intensief veldonderzoek in zijn zelf gekozen vaderland, groeide hij uit tot een van de prominente malaïci ter wereld. Mijns inziens is het ironische aan zijn levenswerk betreffende oraliteit echter, dat de door hem verdedigde these van twee totaal verschillende werelden als een typisch voorbeeld van traditioneel westers gedachtegoed kan gelden. Sweeney had een scherpe pen en kritiseerde graag westerse malaïci die volgens hem te zeer in westerse vooronderstellingen verstrikt bleven en daardoor de Maleise literatuur verkeerd interpreteerden. Titels van venijnige polemieken als de uitgebreide boekbespreking "*Malay Sufi poetics and Europeans norms*" of het essay "*Aboard two ships: Western assumptions on medium and genre in Malay oral and written norms*" zijn in dit

opzicht veelzeggend. Maar was het denkraam van Sweeney zelf niet in hoge mate westers te noemen? Tegenwoordig wordt in het academische debat de premisse van een fundamentele tegenstelling tussen orale cultuur enerzijds en schriftcultuur anderzijds in twijfel getrokken. Zo stellen James Collins en Richard Blot in hun boek *Literacy and literacies. Texts, power, and identity* (10) over deze vermeende dichotomie:

*it is an old argument within Western thought that there are fundamental differences or "great divides" in human intellect and cognition, differences tied to stages of civilization, grammatical elaboration, or racial order.*

De 'waarom'-vraag met betrekking tot herhaling in de (traditionele) Maleise literatuur wil ik hier niet verder uitdiepen. In deze bijdrage wil ik mij richten op de traditionele Maleise dichtvorm pantun (pantoen), omdat herhaling in dit genre als de kwintessens kan gelden. Herhaling is in dit genre zelfs zo'n kenmerkend en opvallend fenomeen dat het ook de aandacht buiten de Maleistalige wereld heeft getrokken: wereldwijd hebben dichters zich door pantoens laten inspireren en er is zelfs een internationale variant ontstaan, naar Franse experimenten *pantoun* of *pantoum* genaamd. Ik verwijs naar het hoofdstuk van Paul J. Smith in deze bundel voor een bespreking van Baudelaires pantoum-achtige gedicht *Harmonie du soir* dat door Smith wordt gekarakteriseerd als het meest verregaande voorbeeld van herhaling bij deze Franse dichter.

Kijken we, of beter gezegd, luisteren we naar Maleise pantoens, dan valt wat betreft herhaling als eerste natuurlijk het rijm - herhaling van klanken - als noodzakelijk element op. De bekendste pantoenvariant bestaat uit vier versregels met gekruist eindrijm (abab); een versregel heeft doorgaans vier woorden. De titel van mijn bijdrage is ontleend aan de volgende pantoen (Van Bergen 84; mijn vertaling):

*Jangan mandi kali Betawi* - Baad niet in de kanalen van Batavia!

*Kali Betawi banyak lintahnya* - De kanalen van Batavia zitten vol bloedzuigers.

*Jangan kawin nona Betawi* - Trouw niet met Bataviase juffertjes!

*Nona Betawi banyak tingkahnya* - Bataviase juffertjes zitten vol kuren.

Behalve de klankherhaling volgens het rijmschema abab vallen hier direct een aantal andere herhalingsfiguren op. Zo is er de anafoor - herhaling van een woord(groep) aan het begin van twee (of meer) opeenvolgende regels: regels een en drie vormen imperatieve zinnen voorafgegaan door *jangan* (laat niet, [dat] niet, moge niet; [men/je] moet niet, hoeft niet), waardoor een verbod wordt uitgedrukt.

Verder is er sprake van overlooprijm of kettingrijm: *kali Betawi* (de kanalen van Batavia) aan het eind van regel een wordt herhaald aan het begin van regel twee, evenals *nona Betawi* (Bataviase juffertjes) aan het eind van regel drie terugkomt als begin van regel vier.

Veel inkt is gespendeerd aan de vraag naar de relatie tussen de twee helften van het kwatrijn. In het Maleis spreekt men over het eerste regelpaar als *sampiran* (kapstok; rek) en over het tweede regelpaar als *maksud* (bedoeling). Andere termen zijn respectievelijk *pembayang* (voorafschaduw; suggestie) en *isi* (inhoud), *makna* (bedoeling) of *erti* (betekenis). De meningen zijn verdeeld over het mogelijke verband tussen de beide delen: roepen de eerste twee regels alleen maar bepaalde rijmwoorden op of is er verder nog een inhoudelijke betrekking tussen de beide regelparen? In zijn schoolboek uit tempo doeloe meende Christiaan Hooykaas (66) dat een goede pantoen uit twee delen bestaat die parallel opgebouwd zijn: het eerste regelpaar presenteert “een poëtische gedachte in versluisde gedaante, terwijl het tweede paar dezelfde gedachte in haar geheel ontsluitende schoonheid toont”. Het bovenstaande voorbeeld geeft een prozaïsche, cynische kijk op de liefde. In het eerste regelpaar wordt tegen bloedzuigers in Batavia gewaarschuwd. De bloedzuigers, zo wordt vervolgens duidelijk in het tweede regelpaar, zijn nuffige Bataviase jongedames die een man kunnen uitzuigen.

Het herhalings-element gaat nog verder. Het formulaïsche karakter van pantoens is bij uitstek geschikt voor variërende herhaling. In feite kan men het tamelijk misogynie Bataviase versje als een reactie op een andere pantoen beschouwen, te weten:

*Dari mana datang(nya) lintah* - Vanwaar komt de bloedzuiger?

*Dari sawah terus ke kaki* - Uit het rijstveld meteen naar de voet.

*Dari mana datang(nya) cinta* - Vanwaar komt de liefde?

*Dari mata turun ke hati* - Uit het oog daalt het neer naar het hart.

Dit gedicht over de herkomst van bloedzuiger/liefdesverlangen is wederom een variant op een nog veel bekender voorbeeld:

*Dari mana punai melayang* - Vanwaar zweeft de duif aan?

*Dari kayu turun ke padi* - Uit de boom strijkt hij neer op het rijstveld.

*Dari mana kasih sayang* - Vanwaar komt het liefdesverlangen?

*Dari mata terus ke hati* - Uit het oog gaat het door naar het hart.

In zijn Leidse inaugurele rede over “het Maleische volksdicht” sprak Charles van

Ophuijsen in 1904 als hoogleraar Maleis zijn waardering uit voor het 'oorspronkelijke' gedicht met de duif. Hij meende dat de grovere variant met de bloedzuiger "door den Maleier afgekeurd" werd en ongetwijfeld van Java afkomstig moest zijn, omdat *lintah* (bloedzuiger) en *cinta* (liefde) geen 'zuivere' rijmwoorden zouden zijn. Voor hem telde klaarblijkelijk alleen een 'zuivere' uitspraak, want de uitspraak in het lokale dialect van Batavia/Jakarta laat dit eindrijm gewoon toe. Het zogenaamde 'zuivere' Maleise gedicht is misschien romantischer in toonzetting, maar de 'rauwere' variant vertolkt volgens mij beter de grootstedse ironie van *love sucks*: je hebt er pijn van, maar, zoals de anonieme dichter over de Bataviase liefjes er nog eens bitter aan toevoegt, niet alleen in je hart, je hebt er ook veel lasten van.

Dat herhaling het wezenskenmerk van de pantoen is, wil ik verder illustreren in de volgende secties: herhalingsfiguren; herhaling in de twee regelparen en ten slotte de internationale cyclische variant pantoun of pantoum.

### *Herhalingsfiguren*

De grote frequentie van herhalingsfiguren in pantoens is uitputtend gedocumenteerd in het proefschrift *Herhalingsfiguren in het Maleisch, Javaansch en Soendaasch. Een stilistische studie* van Boelo Bijleveld. Deze dissertatie, verdedigd in het bezettingsjaar 1943 aan de Rijksuniversiteit te Utrecht, is inmiddels weliswaar hopeloos verouderd, maar in dit werk, dat niet anders te karakteriseren is als een 'omgevallen kaartenbak' met feitelijke weetjes, kan men in vrijwel iedere paragraaf wel de nodige citaten van pantoens vinden. Als bron fungeerde daarbij de bekende pantoenverzameling van de Britse malaïci Wilkinson en Winstedt uit 1914 (hierna afgekort als PM met desbetreffend nummer van een pantoen). Geheel in overeenstemming met de toenmalige tijdgeest meende Bijleveld dat herhalingsfiguren typerend waren voor een niet-westerse 'primitieve geesteshouding' en vanzelfsprekend ordende hij zijn materiaal aan de hand van de klassieke schoolretorica.

Zo vermeldde hij de polyptoton, door hem gedefinieerd als "herhaling van hetzelfde woord in een anderen vorm of naamval in hetzelfde uitingsgeheel" (Bijleveld 91). Een klassiek voorbeeld van deze stijlfiguur is *homo homini lupus* (de ene mens is voor de andere een wolf), maar Bijleveld stond er klaarblijkelijk niet bij stil dat naamvals vormen in Indonesische talen in het geheel niet bestaan. Het voorbeeld dat hij gaf, namelijk de versregel *anak **ikan** dimakan **ikan*** (kleine vissen worden door [andere, grote] vissen opgegeten) (PM 47, Bijleveld 92),

maakt duidelijk dat het Maleis een dergelijke herhalingsfiguur kent. Bijleveld hanteerde echter een definitie die onnodig alleen op westerse talen gemunt is. In het Maleise voorbeeld wordt immers tweemaal hetzelfde woord (*ikan*, vis; vissen) gebruikt, maar toch wordt afwisseling (*variatio*) toegepast, namelijk door de grammaticale functie van dit woord in de zin te veranderen; aan de woordvorm is echter niets veranderd.

Ik wil deze bijdrage niet gebruiken voor een bespreking van alle voorbeelden van herhalingsfiguren in pantoens, zoals die door Bijleveld opgesomd worden. Enkele *figurae* mogen een indruk geven van het belang van het verschijnsel herhaling in pantoens. Een bekende pantoenregel is bijvoorbeeld *tahun **mana** bulan **mana** / boleh kita berjumpa lagi* (in welk jaar, welke maand / kunnen we elkaar weer zien?). Bijleveld (34) noemt dit een voorbeeld van ‘inwendige’ epifoor, maar vermeldt dat de epifoor ook aan het einde van versregels kan voorkomen als een bijzondere vorm van rijm. In het volgende voorbeeld gaat het om hijau (groen) (PM 28):

*Mentadak mentadu **hijau*** - De bidsprinkhaan is groen.

*Bersarang di atas manggis* - Zij heeft zich in de manggistanboom genesteld.

*Adik berbaju **hijau*** - Jij, meisje, draagt een groen baadje.

*Rambut terurai kepalang manis* - Het haar hangt los, ongelooflijk lief.

Responsie, waarbij een of meer woorden op overeenkomstige plaatsen in het andere deel van een parallelisme terugkeren, past geheel in het kader van de formele overeenstemming tussen de beide regelparen. Een voorbeeld is te vinden in PM 6 met de vertaling van John Crawford (1783-1868):

*Air dalam **bertambah** dalam* - In the heart of the hills, the rain unabated.

*Hujan di hulu belum lagi teduh* - Deeper the floods refilled by the rain.

*Hati dendam **bertambah** dendam* - And my heart that is filled with pain unallayed yet.

*Dendam dahulu belum lagi sembuh* - Passion comes flooding and thrilling again.

In deze pantoen treffen wij eveneens een andere herhalingsfiguur aan, die Bijleveld als ‘woordopname’ (Duits: *Wiederaufnahme*) aanduidt, waarbij een woord dat voorkomt aan het einde van de ene regel - in dit geval *dendam* in regel drie - wordt herhaald aan het begin van de volgende (*dendam* is het eerste woord in regel vier). Het gaat hier dus eigenlijk om een bijzondere vorm van overlooprijm of kettingrijm. Woordopname is in pantoens een veelvoorkomend stilistisch procedé. Bijleveld (42) geeft als voorbeeld (PM 77):

*Kain batik baju batik* - De sarong is van batik, het baadje is van batik.

**Batik** datang dari Jawa - Batik komt uit Java.

*Adik cantik abang cantik* - Het meisje is mooi, de jongen is mooi;

*Bagai pinang belah dua* - als een gespleten arecanoot (= als twee druppels water).

Wij zien hier niet alleen kettingrijm in regels een en twee, maar eveneens epiforische repetitie in regels een (tweemaal *batik*) en drie (tweemaal *cantik*, mooi).

Een andere veelvoorkomende stijlfiguur is de anafoor - dat is dus de herhaling van een woord(groep) aan het begin van twee of meer opeenvolgende regels. Bijvoorbeeld (PM 19, Bijleveld 30):

**Apa guna** pasang pelita - Wat baat het de lamp te ontsteken

**Kalau tidak** dengan sumbunya - als er geen pit in is?

**Apa guna** bermain mata - Wat baat het te lonken

**Kalau tidak** dengan sunggunya - als het niet oprecht gemeend is?

Niet alleen de woordgroep *apa guna* vormt het begin van regels een en drie, maar ook de woordgroep *kalau tidak* komt tweemaal voor (als begin van regels twee en vier). Een paar jaar geleden heeft Amin Sweeney (2006, hoofdstuk 1) nog weer eens gewezen op het formulaïsche karakter van pantoens. Indien, zoals in bovengenoemd voorbeeld, de beginregel met 'Wat baat...' (*Apa guna...*) aanvangt, komt in de volgende regel steevast 'Als niet...' (*Kalau tidak...*). Een ander voorbeeld:

*Apa guna* berkain batik - Wat baat een kâin van batik met scherpe vouw

*Kalau tidak* dengan sucinya - als de stof niet smetteloos is?

*Apa guna* berbini cantik - Wat baat een knappe vrouw

*Kalau tidak* dengan budinya - als zij karakterloos is?

Een bekend voorbeeld van de formule 'Als jij...' (*Kalau tuan...*) in vaste combinatie met een gebiedende oproep in de volgende regel is:

*Kalau tuan* mudik ke hulu - Als jij de rivier op naar boven gaat,

*Carikan saya* bunga kemboja - zoek voor mij dan een Cambodja-bloem.

*Kalau tuan* mati dahulu - Als jij het eerst sterft,

*Nantikan saya* di pintu sorga - wacht dan op mij aan de hemelpoort.

Een aantal pantoens wordt al eeuwenlang overgeleverd en blijft tot op de dag van vandaag in gebruik. In varianten worden pantoens steeds weer herhaald. Nemen

we het volgende voorbeeld dat niet lang geleden door Waruno Mahdi (300) werd aangetroffen in een poëziealbum van een zekere Van Mandelslo te Suratte in India. Het versje werd in 1638 genoteerd en hoewel de spelling zeer idiosyncratisch is, levert de tekst weinig problemen op. Waruno Mahdi heeft het ten onrechte over een 'two-liner'; het gedicht bestaat gewoon uit vier regels:

Jan rentee rentee - De regen spat neer,  
Cadjan de prow - de prauw komt onder de regen.  
Jangan beese beese - Fluister niet,  
Camey sooda tow - we weten het al.

Waruno Mahdi vindt het gedicht nogal ondeugend, maar ik denk dat zijn interpretatie gekleurd is door de context van deze pantoen in het handschrift. Het gedicht wordt namelijk in Van Mandelslo's bundel voorafgegaan door een tamelijk vulgair en obscene vierregelig gedichtje waardoor het regenversje een seksuele toespeling lijkt te hebben. Tegen de achtergrond van een ander, vergelijkbaar regenversje klinkt deze pantoen echter volkomen onschuldig. Vergelijken we het gedicht met het volgende voorbeeld dat als 'pantoen van kleine kinderen' (*pantun kanak-kanak*) bekend staat (Harun Mat Piah 165):

*Hujan rintik-rintik* - De regen spat neer,  
*Tumbuh bunga lalang* - valt neer op het hoge rietgras.  
*Kau sangat cantik* - Jij bent erg knap.  
*Aku sangat sayang* - Ik hou veel van jou.

In dit kinderliedje kan men de laatste twee regels persoonlijker maken door voor *kau* (jij) de naam van een meisje te nemen en voor *aku* de eigen (jongens)naam. Met andere woorden: na de eerste regel is al gelijk bekend wat bedoeld is, namelijk een jongen/man is verliefd op een meisje/vrouw. Hij hoeft niet heimelijk te doen, want het is *camey* (= kami, wij, niet-jij, gebruikt met uitsluiting van de toegesprokene; ik) al bekend wat hij wil zeggen.

Op het internet vond ik de site van een zekere Nani, een Maleisische blogger, die niet al te lang geleden ter gelegenheid van haar verjaardag het volgende gedicht toegestuurd kreeg van een zekere 'jkong' (<http://jet809.blogspot.com/2007/02/selamat-hari-lahir-nani.html>). Het aloude kinderversje vindt hier zijn hedendaagse echo:

*Hujan rintik-rintik* - De regen spat neer  
*Sejak malam tadi* - sinds gisteravond.  
*Nani tetap cantik* - Nani is nog steeds knap,

*Selamat hari jadi...* - gefeliciteerd met je verjaardag...

*Hujan rintik-rintik* - De regen spat neer.

*Denai pun berlumpur* - De sporen (van wilde dieren) zitten zelfs onder de modder.

*Nani yang cantik...* - Knappe Nani...

*Selamat panjang umur* - gefeliciteerd, nog vele jaren.

*Hujan rintik-rintik* - De regen spat neer.

*Asam pedas berlinang* - Het hete gerecht asam pedas doet de tranen stromen.

*Jangan jadi antik...* - Word niet antiek...

*Cepat ek bertunang...* - Verloof je maar snel...

De jarige Nani liet zich niet onbetuigd en reageerde als volgt op 'jkong':

*hujan rintik-rintik* - De regen spat neer

*sejak malam tadi* - sinds gisteravond.

*jkong pun menarik* - Zelfs jkong is aantrekkelijk.

*terima kasih berbaldi-baldi...* - Emmers vol dank...

*hujan rintik-rintik* - De regen spat neer.

*denai pun berlumpur* - De sporen (van wilde dieren) zitten zelfs onder de modder.

*wahai jkong yg baik...* - Ach beste jkong...

*moga jkong pun panjang umur* - ook jij nog vele jaren.

*hujan rintik-rintik* - De regen spat neer.

*atas bumbung pasang antena* - Plaats een antenne op het dak.

*nani pun takmo jadi antik...* - Nani (= Ik) wil ook niet antiek worden...

*tengah skodeng cari partner* - Ik ben aan het rondgluren, op zoek naar een partner.

Het aardige aan de reactie is natuurlijk de populaire omgangstaal waarin het gedicht is gesteld. De uitdrukking *terima kasih berbaldi-baldi* is een letterlijke weergave van de dankformule in Engelse straattaal *buckets of thanks*. Degenen die het taaltje kennen dat in e-mails, sms'en en internetfora gebruikt wordt, weten dat *yg* voor *yang* staat en *takmo* eenvoudigweg *tak mau* is, maar het woord *skodeng* staat nog in geen enkel woordenboek. Het is een relatief recent populair slang-woord in Maleisië en betekent 'loeren op, (be)gluren' (*Mat skodeng* is het Engelse Peeping Tom).



### *Herhaling in andere woorden*

De mededeling dat de regen neerspat, is voor de goede verstaander al genoeg om te weten wat bedoeld wordt: liefde is in het spel. Een indirecte wijze van uitdrukken is een bekend verschijnsel in het Maleis. Zo luidt de spreekwoordelijke uitdrukking voor 'naar de bekende weg vragen': *sudah gaharu cendana pula* ([je hebt] al aloëhout [gekregen], [en nu wil je] nog weer sandelhout). Op assonerende wijze wordt gezinspeeld op *sudah tahu bertanya pula* (je weet het al en vraagt nog weer). Van Ophuijsen (14) meende dat het in de relatie tussen de twee regelparen in pantoens alleen om klanksuggestie ging: "Honderden pantoens zijn door mij verzameld; zonder eenig voorbehoud durf ik verklaren, dat er geen verband bestaat, althans behoeft te bestaan tusschen de beide delen, die een couplet vormen." Hij liet weten (13): "Mij komt het zoeken naar eenig verband tusschen de twee delen van een pantoen voor een hopeloos werk te wezen. Het is mogelijk, dat er pantoens worden aangetroffen, waarbij men met kunst en vliegwerk er toe zou kunnen komen een dergelijk verband aan te nemen, doch bedoeld is het zeker niet."

Een *cause célèbre* is de volgende raadselachtige pantoen die in het Maleise geschiedverhaal *Sejarah Melayu* is opgenomen:

*Telur itik dari Sanggora* - Eendeneieren van Sanggora;

*Pandan terletak dilangkahi* - een pandanus-mat ligt op de grond, daar stapt men over.

*Darahnya titik di Singapura* - Zijn bloed vloeide te Singapore;

*Badannya terhantar di Langkawi* - zijn lichaam ligt te Langkawi.

Van Ophuijsen citeerde dit gedicht als bewijs voor zijn stelling dat er geen verband tussen de beide regelparen bestaat. Al eerder had zijn ambtsvoorganger Jan Pijnappel (1822-1901) echter de volgende verklaring beproefd: "Sanggora is de verst afgelegen staat op de oostkust van het Maleische schiereiland; of nu eendeneieren, een bekende Oost-Indische lekkernij, vooral daar vandaan komen, doet er in hoofdzaak minder toe; de bedoeling is slechts een beeld van verren afstand te geven. Evenzoo geeft het volgende deel: een pandanus, die vlak voor ons op den weg ligt, zoodat men er overheen moet stappen, een beeld van onmiddellijke nabijheid, en met het dubbele beeld is dus bedoeld dat de moord gepleegd werd op verren afstand van de plaats waar het lijk begraven is."

De Britse malaïcus Sir Richard Winstedt (1878-1966) probeerde de betekenis van het gedicht te preciseren tegen de achtergrond van een legendarische episode in

de Maleise hofvertelling *Sejarah Melayu* zelf. Hierin wordt verteld dat een zekere Tuan Jana Khatib als rusteloze geest kwam aanzwerven van Pasai naar Singapore. Toen hij zag dat een gemalin van de radja hem vanuit een paleisvenster fixeerde, vertoonde hij zijn toverkunsten, bestaande uit het splijten van een pinangpalm door de kracht van zijn blik. De vorst zag deze *faux pas* en liet hem voor straf executeren; hij werd op de verafliggende Langkawi-eilanden begraven. Winstedt kwam tot de volgende invulling: de eendeneieren in de eerste versregel stonden volgens hem naar Maleise opvatting voor een rusteloze geest, de zwerver van twaalf ambachten en dertien ongelukken. Een pandanus-mat ligt in de huizen van welgestelde Maleiers en men kan daar niet met geschoeide voeten overheen lopen. Winstedt meende dat de mat een dame symboliseert die zich een minnaar aanbiedt, maar met haar avances dient uiterst tactvol omgegaan te worden. Versregels drie en vier beschrijven vervolgens de tragische afloop.

Zonder meer is de hypothese van Winstedt een briljante vondst, maar ik vind zijn verklaring tamelijk vergezocht. De door hem geopperde interpretatie van eendeneieren is mij uit andere bronnen onbekend en de gesuggereerde gelijkstelling van vrouw en vloermat lijkt me weinig galant voor een hofauteur. En wat staat er eigenlijk in het Maleis? In het Maleis wordt enkel- en meervoud niet in de woordvorm uitgedrukt: *telur itik kan* '(de) eendeneieren' betekenen, maar net zo goed 'het eendenei' of 'een eendenei'. De uiterst beknopte uitdrukkingwijze verhoogt nog eens de moeilijkheidsgraad doordat de lezer/hoorder de lacunes (de zogenaamde *Leerstellen* of 'open plekken' om een literatuurwetenschappelijk vakbegrip te gebruiken) in de tekst zelf moet aanvullen. In de tweede regel staat kortweg *pandan*, niet meer dan een aanduiding voor de pandanus-boom. Aangezien de bladeren van deze boom voor matwerk gebruikt worden, leest Winstedt hier niet onlogisch *tikar pandan*, 'mat van pandanus-bladeren', maar we moeten ons wel realiseren dat deze toevoeging niet dwingend is.

Recentelijk heeft de Indonesisch-Duitse malaïcus Mohamad Agar Kalipke (29-31) een iets andere lezing voorgesteld. Hij leest de eerste regel als '*Het eendenei is van Sanggora*'. Het grote eendenei symboliseert volgens hem een grote persoonlijkheid, dat wil zeggen *Tuan Jana Khatib*. Dit ei komt van een andere plaats, en is met andere woorden vreemd. In de tweede regel staat volgens hem: '(Op de grond) liggende pandanus-bladeren werden overschreden.' Pandanus-bladeren kunnen doornig zijn en Kalipke meent dat het eendenei, dat immers gemakkelijk breekbaar is, in een val is geraakt en daardoor ten val is gekomen:

een vreemde is op vreemd gebied al snel in overtreding. De ‘overschrijding’ van lokale normen en gebruiken leidt uiteindelijk tot de doodstraf, zoals in versregels drie en vier wordt bericht.

Met alle respect voor de inventiviteit van Pijnappel, Winstedt en Kalipke blijft mijns inziens het oordeel van Pijnappel gelden dat hier veel “kunst en vliegwerk” nodig is. Het interpretatieproces is vaak omschreven als een cirkelgang, maar in dit voorbeeld bewegen de geleerden zich wel erg in een kringetje. Hooykaas (64) meende dat de schrijver van de *Sejarah Melayu* tot “de verstandigste mannen van zijn tijd” moet hebben behoord, iemand die telkens het ontstaan van een pantoen aan de opmerkelijke situatie van een zeker historisch ogenblik verbond. Rest dus de vraag, om een bekende one-liner van de voetbaltrainer Louis van Gaal te parafraseren: Waren de pantoendichters nou zo slim of zijn de malaïci nou zo dom? Hooykaas (66) stelt dat er pantoens zijn zonder verband tussen de beide regelparen, maar dat een goede pantoen dit verband wél heeft. De consequentie van deze stelling is dat dan aardig wat pantoens als slecht te beschouwen zouden zijn. Het debat over deze kwestie gaat nog steeds door, maar is min of meer in een welles-nietesdiscussie vastgelopen. ‘Welles’ beweerde bijvoorbeeld de Maleisische dichter Arena Wati in 1965. Een goede pantoen wordt volgens hem gekenmerkt door een voorafschaduwning in het eerste regelpaar die zowel de rijmklanken als ook de inhoudelijke betekenis van het tweede regelpaar aanduiden (Kalipke 41). Een dergelijke pantoen noemde hij een *pantun mulia* (edele pantoen). Arena Wati verkondigde dus niet veel anders dan Hooykaas. ‘Nietes’ beweerde daarentegen in 1997 de Indonesische dichter Sutardji Chalzoum Bachri, die nog maar eens de radicale opvatting van Van Ophuijsen herhaalde dat er geen inhoudelijk verband tussen het eerste en tweede regelpaar bestaat (Kalipke 53-55).

Het blijft natuurlijk een uitdaging om te proberen een gedicht te decoderen waarvoor voorgangers geen oplossing konden vinden. Ik was verrast door het volgende voorbeeld dat Willem Braasem (1918-1987) met zijn enigszins archaïserende vertaling eens heeft gegeven (12):

*Terang bulan di paya* - Maanlicht schijnt over moerassen,

*Anak gagak makan nasi* - Rijst eten doet een jonge kraai;

*Kalau tuan kurang percaya* - Hebt ge niet genoeg aan alleen mijn woorden,

*Belah dada melihat hati* - Splijt mij dan de borst om naar mijn hart te zien.

Braasem (12) stelt dan: “De meest voor de hand liggende vraag is nu uiteraard

wel, of er tussen de twee regelparen van een Pantun eigenlijk wel enig verband bedoeld is, of dat een slechts uit zinloze klinkklank bestaande eerste helft louter terwille van maat en rijm aan de in de twee laatste regels besloten, eigenlijke zin van het gedicht wordt vooropgesteld". Braasem beantwoordt deze vraag niet, maar suggereert dat er geen inhoudelijk verband tussen de twee regelparen aanwezig is.

Het is voor mij verbazingwekkend dat iemand als Braasem, die in Surabaya geboren was, zijn jeugd in Indonesië doorbracht, Indonesische letteren gestudeerd had en na de oorlog in Den Haag graag in Indische kringen verkeerde, hier niet een link legde met het bekende *Terang Bulan* dat het lijflied is van iedereen die iets met 'Indië' heeft. In Nederland hebben de Blue Diamonds, Wieteke van Dort, de Kilima Hawaiians, Rudi van Dalm, Anneke Grönloh en tal van anderen het vertolkt. Tegenwoordig biedt het internet de mogelijkheid via YouTube verschillende interpretaties van deze 'gouwe ouwe' op te roepen. Om duidelijk te maken hoe populair dit lied eens was, verwijs ik verder naar de begincène van de kaskraker Soldaat van Oranje, waarin de hoofdfiguur (Rutger Hauer) *Terang Bulan* zingt tijdens de vooroorlogse ontgroeningsceremonie in Leiden. Hij kan zijn versie niet afmaken, omdat de preses (Jeroen Krabbé) meent dat de 'feut' vals zingt en daarom een soepterrine op zijn hoofd stukslaat. Met voorbijgaan van onbeduidende varianten, luidt de tekst:

*Terang bulan, terang bulan di kali* - Maneschijn, maneschijn op het kanaal.

*Buaya timbul disangkalah mati* - Een krokodil komt boven, zogenaamd dood.

*Jangan percaya mulutnya lelaki* - Geloof niet wat een man zegt:

*Berani sumpah tapi takut mati* - Ook al durft hij te zweren, hij is bang te sterven.

Dit versje behandelt dezelfde thematiek als Braasems cryptische voorbeeld. De eerste regel roept een dubieuze situatie op: maanlicht schept misschien wel een romantische sfeer, maar alles is niet zo goed zichtbaar als in het volle daglicht, terwijl zowel het moeras als het kanaal verraderlijke plaatsen zijn waar men goed moet uitkijken om niet ten onder te gaan. In *Terang Bulan* gaat het in de tweede regel over een *buaya* (krokodil), maar in het Maleis is dit woord een overbekende metafoor voor een schurk, schoft, boef en meer speciaal een vrouwengek, rokkenjager (zie over deze metaforische toepassing Moeimam 24-26 en 55-56). Deze onverlaat probeert zijn ware aard te verbergen door zich anders voor te doen dan hij in werkelijkheid is. Hij stort goedgebouwde vrouwen in het ongeluk. De kraai in Braasems voorbeeld heeft eveneens een slecht imago: een dief, beul van kleine vogeltjes en aaseter. Dat een kraaijong rijst eet, is ongeloofwaardig.

Samengevat: in het eerste regelpaar wordt een beeld opgeroepen van onbetrouwbare types uit een halfdonkere omgeving die met een gruwelijke ondergang van hun slachtoffers worden geassocieerd. In het tweede regelpaar van *Terang Bulan* is de conclusie duidelijk: wat uit de mond van een man komt, is gelogen. Hij zweert weliswaar eeuwige trouw, maar is helemaal niet van plan zich levenslang aan een vrouw te binden. In Braasems voorbeeld is de bekende symboliek aanleiding om juist het tegendeel te betonen. De mannelijke narrator vertelt een vrouwelijke toehoorder: "Ook al lijkt het niet zo, als je diep in mijn hart zou kunnen kijken, kun je weten dat mijn liefde oprecht gemeend is." Deze 'openhartoperatie' zal dan wel tot de dood van de spreker leiden en zo rijmt *hati* (hart) overdrachtelijk ook hier op *mati* (dood).

Het liedje *Terang Bulan* krijgt een extra lading als men weet dat het in de eerste helft van de twintigste eeuw op het repertoire van krontjongzangers stond die zelf als *buaya* bekend stonden (Keppy 142). Djajadiningrat (29) geeft het volgende voorbeeld van een krontjong-liedje in een mengeling van Maleis en Nederlands dat op grammofoon was opgenomen:

*Ik ga melantjong naar Pasar Gambir* - Ik ga uit naar Pasar Gambir.

*Sampe di Gambir membeli laksa* - Te Gambir koop ik laksa-soep.

*Ik ga krontjongan voor mijn plezier* - Ik ga krontjongen voor mijn plezier

*Boeat mengiboer hati jang soesa* - om afleiding voor mijn zorgen te vinden.

*Dari Semarang ke Soerabaja* - Van Semarang tot aan Surabaya

*Djaman sekarang banjak boeaja* - zijn er tegenwoordig vele 'krokodillen'.

*Main gitaar main mandolin* - Ze spelen gitaar en spelen mandoline.

*Zoetelief denger saja pantoenin* - Zoetelief, hoor mij pantoens maken.

*Toekang sepatoe dari Gang Chaulan* - Schoenmaker van Gang Chaulan:

*Boeka pintoe boeaja poelang* - open de deur, de 'krokodil' komt thuis.

*Door den regen zijn mijn kleeren nat*

*Wees niet verlegen je wordt toch mijn schat*

Dat de mededelingen over regen en nattigheid in het laatste couplet geen meteorologische waarnemingen zijn, maar associaties met liefdesavonturen oproepen, heb ik reeds besproken.

De Indische evergreens hebben vele versies en zo staat bijvoorbeeld op de LP 'Weerzien met Indië' van Wieteke van Dort het liedje *Ajoen ajoen*, waarin juist de man voor liefdesgevaren wordt gewaarschuwd (in ongewijzigde spelling):<sup>1</sup>

*Djangan mandi Kali Persapen*

*Kali Persapen banjak lintahnja  
Djangan kawin nona Persapen  
Noni Persapen banjak tingkahnja*

*Ajoen ajoen ajoen in die hoge klapperboom  
ajoen ajoen Masmira  
Djangan main gila.  
Ajoen ajoen ajoen in die hoge klapperboom  
Ajoen ajoen Masmira  
Djangan main gila*

*Ga niet baden daar in de kali  
En ga niet trouwen daar in Persapen  
Laat je raden m'n kleine Ali  
wanneer ik jou met raad van dienst wil zijn.*

*Ajoen ajoen etc.*

*Want een kaaiman zit in de kali  
En ook een kaaiman zit in Persapen.  
't Is je schoonma, m'n kleine Ali  
die er op loert dat jij getrouwd zal zijn.*

*Ajoen, ajoen etc.*

De eerste pantoen met de bloedzuiger (*lintah*) heb ik aan het begin van dit artikel al besproken. In *Ajoen ajoen* worden de metaforen met het ongedierte uit de kali voortgezet in de pantoen met de krokodil: een man op vrijersvoeten moet niet alleen uitkijken voor uitzuigers, maar ook nog eens voor een mannenverslinder in de gedaante van een eventuele schoonmoeder die op de loer ligt.

De karakterisering van pantoens als 'volkspoëzie' kan tot het misverstand leiden dat de beeldspraak vooral aan het alledaagse leven ontleend zou zijn. Er bestaan echter ook pantoens met literaire aanduidingen. In zijn reisimpressie van een bezoek aan Calcutta in 1810 heeft Ahmad Rijaluddin een humoristische episode opgenomen, waarin hij een dramatisch afscheid in de rosse buurt schildert tussen een matroos en een hoer. Beiden betuigen elkaar eeuwige liefde in een uitwisseling van pantoens. De 'trouwbelofte' is hier vermakelijk, omdat Ahmad Rijaluddin uiterst ongeloofwaardige protagonisten opvoert: een hoer leeft van

betaalde liefde, terwijl een matroos in ieder stadje een schatje heeft. De hoge literaire kwaliteit van de pantoens ironiseert de gehele situatie nog eens extra. Vanwege de dialoog in prachtige pantoens lijkt de dubbeltjeshoer opeens een geletterde concubine, terwijl de matroos ook niet van de straat schijnt te zijn. Als voorbeeld neem ik één pantoen die Ahmad in de mond van de hoer legt. Ik citeer uit de voortreffelijke editie van de Australische malaïcus Cyril Skinner (64-65) die ook een fraaie vertaling heeft geleverd:

*Kuda téji pandai bertéji* - Swift steed, steed so fleet

*Kuda kenaikan Seri Rama* - Lord Seri Rama's favourite mount;

*Abang mari kita berjanji* - come, my dearest, this vow repeat

*Maukah mia mati bersama* - and show, Sir, death's of small account.

Dit is een literair doordenkertje. Skinner (165-166) legt uit dat het ros in de beginregels waarschijnlijk naar het slotgedeelte van de *Rāmāyana* verwijst, maar maakt het verband binnen de pantoen niet verder duidelijk. Men moet echter weten dat aan het einde van het Rāma-epos niet alleen het 'paardoffer' voorkomt, maar ook dat Rāma's vrouw Sītā dan dient te zweren dat zij hem altijd trouw is gebleven. In de pantoen wordt deze indirecte toespeling op de gelofte van eeuwige trouw vervolgens in regels drie en vier direct verwoord.

Skinner vroeg zich af, of Ahmad Rijaluddin de pantoens zelf had gecomponeerd of dat hij bekende voorbeelden citeerde die nu niet meer overgeleverd zijn. In de standaardcollecties komen ze inderdaad niet voor, maar in een nog onuitgegeven handschrift in de British Library te Londen (India Office Library, Malay B. 3) vond ik er een paar terug. Helemaal verwonderlijk is deze vondst niet, want het betreffende handschrift is van de hand van Ibrâhîm, de jongere broer van Ahmad. De tekst heet 'Gedicht met een brief gestuurd naar een vrouw' (*Syair surat kirim kepada perempuan*) en staat vol pantoens met erudiete literaire toespelingen. De pantoen met de *Rāmāyana*-verwijzing is daarin met kleine wijzigingen als volgt opgenomen (folios 43 verso-44 recto):

*Ada seekor kuda téji* - Er was eens een vurige volbloed:

*Kuda kenaikan Seri Rama* - dit ros diende Zijne Hoogheid Rāma als rijpaard;

*Kakanda mari kita berjanji* - Liefste, laten wij elkaar trouw beloven, voorgoed:

*Maukah tuan mati bersama* - samen te sterven, ben ik je dat waard?

De pantoen is vooral het domein van de orale literatuur. Tot op heden worden er pantoen-wedstrijden gehouden waarbij de deelnemers beurtelings een pantoen ten beste geven. Vooral in Maleisië geldt het als goed gebruik om in toespraken

de nodige pantoens te verwerken. In de moderne schriftelijke literatuur van Indonesië is de pantoen als 'onmodern' bewust gemarginaliseerd. In de jaren twintig en dertig zien we wel moderne Indonesische gedichten die op pantoens geënt zijn, maar de grote namen vermijden deze vorm. Een uitzondering zijn Amir Hamzah (1911-1946) en Sanusi Pané (1905-1968) die juist graag bij de traditionele dichtkunst aanknopen. In de moderne Indonesische poëzie komen nog steeds gedichten voor die aan pantoens doen denken, maar hoofdzakelijk als *light verse*.

### *Het cyclische schakelgedicht pantoum*

Een bijzondere vorm van pantoen is de zogenaamde pantun berkait (ineengehaakte pantoen). Een bekend voorbeeld is opgenomen in de pantoenverzameling van Wilkinson en Winstedt (PM 199-202):

*Kupu-kupu terbang melintang* - Butterflies are flying athwart

*Terbang di laut di hujung karang* - Flying by the sea at the reef's end

*Hati di dalam menaruh bimbang* - I feel uneasy in my heart

*Dari dahulu sampai sekarang* - From days of yore to the present

*Terbang di laut di hujung karang* - Flying by the sea at the reef's end

*Burung nasar terbang ke Bandan* - Towards Bandan the vulture flies

*Dari dahulu sampai sekarang* - From days of yore to the present

*Banyak muda sudah kupandang* - I've seen many a youthful lass

*Burung nasar terbang ke Bandan* - Towards Bandan the vulture flies

*Bulunya lagi jatuh ke Patani* - At Patani its feathers fall

*Banyak muda sudah kupandang* - I've seen many a youthful lass

*Tiada sama mudaku ini* - But none compares to you at all

*Bulunya jatuh ke Patani* - At Patani its feathers fall

*Dua puluh anak merpati* - Twenty young pigeons there nestle

*Tiada sama mudaku ini* - But none compares to you at all

*Sungguh pandai membujuk hati* - Who, in soothing the heart, excels.

De 'ineengehaakte pantoen' is vooral in wedstrijden geliefd: regels twee en vier van wat de één zegt, dienen te worden overgenomen als een en drie door de ander; de regels twee en vier van de ander worden dan weer regels een en drie voor de eerste.

In de negentiende eeuw raakte de pantoen in Europese literaire kringen bekend.



De Duitse romantische dichter Adalbert von Chamisso (1781-1838) was de eerste Europeaan die in 1821 een soort 'ineengehaakte pantoen' vervaardigde met zijn gedicht *Die Korbflechterin* (Hilgers-Hesse 138):

*Ein Vogel singt und lockt die Braut,  
Dem Fische wird das Netz gestellt.  
Ein Mädchen fein, ein Mädchen traut,  
Ein rasches Mädchen mir gefällt.*

*Dem Fische wird das Netz gestellt,  
Es sengt die Fliege sich am Licht.  
Ein rasches Mädchen dir gefällt,  
Und du gefällst dem Mädchen nicht.*

In de loop der jaren ontwikkelde zich een nieuwe dichtvorm, pantoun of pantoum genaamd. Grote namen uit de Europese literatuur, zoals Victor Hugo en Charles Baudelaire, leverden indrukwekkende resultaten. De dichter James Brander Matthews (1852-1929) heeft de pantoum bij een Engelssprekend publiek bekend gemaakt. Zijn *En Route* wordt in de *Encyclopedia Americana* geciteerd om de pantoum te illustreren. De eerste drie kwatrijnen en de laatste zijn (Md. Salleh Yapaar 175):

*Here we are riding the rail,  
Gliding from out of the station  
Man though I am, I am pale,  
Certain of heat and vexation.*

*Gliding from out of the station,  
Out from the city we thrust,  
Certain of heat and vexation,  
Sure to be covered with dust.*

*Out from the city we thrust,  
Rattling we run o'er the bridges,  
Sure to be covered with dust  
Stung by a thousand midges*

*Ears are on edge at the rattle,  
Man though I am, I am pale,  
Sounds like the noise of a battle*

*Here we are riding the rail.*

De westerse adaptatie pantoum is afgeleid van de Maleise pantoen, maar heeft een afwijkende structuur. Een pantoum bestaat uit een onbepaald aantal kwatrijnen, waarbij de tweede en vierde regel van de eerste strofe terugkeren als eerste en derde regel in de volgende strofe. Een pantoum is cyclisch: de beginregel fungeert tevens als slotregel. Soms, zoals in het bovenstaande voorbeeld *En Route*, komt de derde regel van de beginstrofe terug als tweede regel in de eindstrofe. Het herhalingsaspect is dus nog sterker dan in het origineel. Volgens theoretici zouden er in een pantoum bovendien twee parallelle thematische perspectieven uitgewerkt moeten worden: de eerste twee regels van elk kwatrijn dienen meer beschrijvend te zijn, terwijl de laatste twee regels meer verinnerlijkt moeten zijn (zie het artikel van Paul J. Smith in deze bundel). Deze inhoudelijke eis reflecteert de poëtische opvatting over de tweedeling binnen de Maleise pantoens in toespeling (eerste regelpaar) en betekenis (tweede regelpaar), maar speelt in de praktijk van pantoums doorgaans geen rol.

In de contemporaine Britse literatuur laat Zadie Smith in haar roman *On Beauty* (2005) een personage genaamd Claire Malcolm optreden die aan de universiteit van Wellington als 'Downing Professor of Comparative Literature' doceert en als dichteres een zekere faam geniet. Deze verhaalfiguur heeft in de jaren zeventig een pantoum geschreven, getiteld *On Beauty*. Als zij het gedicht als lesstof wil fotokopiëren voor een college, ontspint zich een gesprek met de dekaan die het begrip pantoum niet kent (152):

*'I'm afraid you'll have to freshen my memory as to the precise nature of a pantoum... I'm rather rusty on my Old French verse forms...'*

*'It's Malay originally.'*

*'Malay!'*

*'It travelled. Victor Hugo did use it, but it's Malay originally. It's basically interlinked quatrains, usually rhyming a-b-a-b, and the second and fourth line of each stanza go on to be the first and third ... is that right? So long since I ... no, that's right - the first and third lines of the next stanza - mine's a broken pantoum, anyway. It's kind of hard to explain .... it's better just to look at one.'*

Zij laat hem dan haar pantoum *On Beauty* lezen en de dekaan weet niet goed hoe hij moet reageren. Uiteindelijk zegt hij dan maar "Beautiful" en de dichteres riposteert: "Oh, it's just old crap - but a useful illustration" (154). Zadie Smith geeft hiermee een literaire knipoog: de pantoum is namelijk eigenlijk van haar

echtgenoot Nick Laird; het betreffende gedicht is opgenomen in diens debuutalbum *To a Fault* (2005). De roman *On Beauty* is aan hem opgedragen ("For my dear Laird").

Vele pantoums kan men als rederijproducten kwalificeren: niet meer dan illustraties van een formele vormleer. Pantoums worden in het taalonderwijs graag gebruikt om leerlingen creatief met taal te leren omgaan. Op het internet zijn verschillende 'online poetry workshops' over pantoums te vinden (zie Md. Salleh Yapaar 182). Luchtige thema's zijn daarbij overheersend. In het Nederlands heeft 'de dichter van de zappgeneratie' Quirien van Haelen (geboren in 1981) een verhalend voorbeeld gemaakt met als titel *Mexico* (uit zijn debuut *Testosteron*, <http://www.quirien.com/>):

*'Nu zit ik bij de Mexicaanse grens'*  
*Ik schreeuwde het die dag van alle daken*  
*Een huis in Mexico dat was mijn wens*  
*Ik dacht dat niemand me nog iets kon maken*

*Ik schreeuwde het die dag van alle daken:*  
*'Het was een zéér geslaagde overval'*  
*Ik dacht dat niemand me nog iets kon maken*  
*Toen slipte ik, er klonk een doffe knal*

*Het was een zeer geslaagde overval*  
*De Texas State Police bleek stukken trager!*  
*Toen slipte ik, er klonk een doffe knal*  
*Viel ik in handen van een premiejager?*

*De Texas State Police bleek stukken trager!*  
*Toen ik mijn pick-up in een cactus reed*  
*Viel ik in handen van een premiejager*  
*Ik bood hem geld. Maar niks, hij lachte wreed*

*Toen ik mijn pick-up in een cactus reed...*  
*Ik sprak de rechter van mijn groot verlangen*  
*Ik bood hem geld. Maar niks, hij lachte wreed*  
*Ik kromp ineem en zag mezelf al hangen*

*Ik sprak de rechter van mijn groot verlangen*  
*Een huis in Mexico, dat was mijn wens*

*Ik kroop ineen en zag mezelf al hangen*

*Nu zit ik... bij de Mexicaanse grens*

Grote literatuur is Mexico niet, maar wel wordt in dit gedicht goed duidelijk dat de betekenis van regels bij herhaling kan veranderen, ook al blijven de woorden precies gelijk. Deze betekenisverandering komt tot stand door een andere interpunctie of een wijziging van de context.

In de Anglo-Amerikaanse academische wereld is *Pantoum for Chinese Women* van Shirley Geok-lin Lim een zeer bekend voorbeeld van een serieus gedicht:

*“At present, the phenomena of butchering,  
drowning and leaving to die female  
infants have been very serious.”*

*(The People’s Daily, Peking, March 3rd, 1983)*

*They say a child with two mouths is no good.  
In the slippery wet, a hollow space,  
Smooth, gumming, echoing wide for food.  
No wonder my man is not here at his place.*

*In the slippery wet, a hollow space,  
A slit narrowly sheathed within its hood.  
No wonder my man is not here at his place:  
He is digging for the dragon jar of soot.*

*The slit narrowly sheathed within its hood!  
His mother, squatting, coughs by the fire’s blaze  
While he digs for the dragon jar of soot.  
We had saved ashes for a hundred days.*

*His mother squatting, coughs by the fire’s blaze.  
The child kicks against me mewling like a flute.  
We had saved ashes for a hundred days.  
Knowing, if the time came, that we would,*

*The child kicks against me crying like a flute  
Through its two weak mouths. His mother prays  
Knowing when the time comes that we would,  
For broken clay is never set in glaze.*

*Through her two weak mouths his mother prays.  
She will not pluck the rooster nor serve its blood,  
For broken clay is never set in glaze:  
Women are made of river sand and wood.*

*She will not pluck the rooster nor serve its blood.  
My husband frowns, pretending in his haste  
Women are made of river sand and wood.  
Milk soaks the bedding. I cannot bear the waste.*

*My husband frowns, pretending in his haste.  
Oh clean the girl, dress her in ashy soot!  
Milk soaks our bedding, I cannot bear the waste.  
They say a child with two mouths is no good.*

Shirley Geok-lin Lim is van Chinese afkomst, geboren in 1944 te Malakka in Maleisië. Zij emigreerde in 1969 naar de USA en verwierf aldaar in 1973 haar doctorsgraad in de Engelse taal- en letterkunde. Momenteel is zij hoogleraar 'Engels en Vrouwenstudies' aan de University of California, Santa Barbara. Als creatief auteur en feministe wordt zij als een prominent vertegenwoordigster van de hedendaagse zogenaamde Aziatisch-Amerikaanse literatuur beschouwd. Het is niet verwonderlijk dat *Pantoum for Chinese Women* inmiddels een vast bestanddeel van Anglo-Amerikaanse literatuurcurricula is geworden. Het gedicht lijkt wel gemaakt te zijn om als collegestof te dienen om postkoloniale literair-theoretische begrippen als 'hybriditeit', 'diaspora' en 'culturele identiteit' aan de orde te stellen. Er valt genoeg te discussiëren, bijvoorbeeld:

*What observations can be made about the form of the Shirley Geok-lin Lim poem?  
What are the characteristics of a pantoum? Does the poem meet these criteria?  
Why or why not? How has the culture and ethnicity (...) influenced her work?  
What are the issues of major concern? Explore the feelings that evoked the  
strongest response from you. What were they and why were they so strong?*

(Aantal vragen voor de hoogste klassen van de Amerikaanse middelbare school in het kader van lessen in literatuur, <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/17106>.)

Gemakkelijke kost is het echter niet voor beginners: op het internet zijn er discussies te vinden over wat er nu eigenlijk bedoeld wordt. Een studente snapte de begin- en slotregel meteen al niet: *"I don't understand why it's saying "two*

*mouths”? Does that mean a girl-child? And what makes a girl have two mouths?”* Twee medestudenten lichtten haar in dat met een ‘kind met twee monden’ een meisje bedoeld moet zijn: *“two mouths = two moist hollow places”*. Het citaat uit de Chinese Volkskrant blijkt verhelderend te zijn voor de algehele thematiek betreffende het doden van meisjes bij de geboorte in China. Het herhalingselement is in dit gedicht niet te overzien, maar juist dit aspect blijkt voor verwarring te zorgen: *“I keep getting confused by the repeated lines; since they are in a different context every time, I cannot quite figure out how they go together”* (discussie te vinden op <http://laz-apenglish4.blogspot.com/2008/05/pantoum-for-chinese-women.html>, gedateerd 5 mei 2008). Een andere student op het gebied van de Anglistiek laat op zijn website blijken dat het volgen van meerdere colleges literatuurwetenschap vrucht heeft gedragen:

*The pantoum, with its insistent repetition of lines, can be an incredibly powerful form. It is best used, I believe, when it fully combines our recognition of the forward motion of life either with the cyclic nature of time or with a sense of being trapped in an enforced pattern. Too often poets use it merely to capture a sense of obsessive madness, giving up the forward thrust of the narrative, or include too much clever variation in the repeated lines, losing the power of this coiled pattern, which keeps pulling us backward as it is moving us forward.*

Voor gevorderden is het interessant te weten dat Shirley Geok-lin Lim zich niet zo eenvoudig in de postkoloniale categorie ‘Aziatisch-Amerikaanse literatuur’ laat plaatsen (Partridge 2007). In de suggestieve schoolvraag hoe de cultuur en ethniciteit van de dichteres haar werk beïnvloed hebben (*“How has the culture and ethnicity (...) influenced her work?”*), schemert het gewenste antwoord al door. Kan men echter essentialiserend stellen dat Lim voor de hybride dichtvorm pantoum heeft gekozen omdat zij uit Maleisië komt en een Amerikaanse ‘immigrantenschrijver’ is? En dient een gedicht over vrouwelijke foeticide in China noodzakelijkerwijs aan haar Chinese ethniciteit te worden toegeschreven? Waarom geen vraag over het feminisme als belangrijk aspect van haar dichterschap? De vraag naar de vorm van het gedicht (*“What observations can be made about the form of the Shirley Geok-lin Lim poem? What are the characteristics of a pantoum?”*) is zinvol. Zoals in een bekend inleidend werk in de algemene literatuurwetenschap wordt gesteld: *“Voor poëzie het meest karakteristiek is de extra betekenis die ontstaat op grond van de versvorm”* (Van Luxemburg, Bal en Weststeijn 236). Vorm en inhoud vormen in *Pantoum for*

*Chinese Women* een onafscheidelijke eenheid: de betekenis van het gedicht komt mede tot stand door de dichtvorm. Het repetitieve en cyclische karakter van de pantoum is bij uitstek geschikt om de zich voortdurend herhalende traditie van het doden van meisjes bij de geboorte in China te verwoorden. Maar ik val in herhaling: de kwintessens van de pantoen en pantoum is herhaling.

#### NOOT

1. Met dank aan Jef Jacobs die deze tekst onder mijn aandacht bracht.

#### LITERATUUR

Alle vermelde websites werden voor het laatst op 21 april 2009 door mij bezocht.

Bergen, H.C. van, *Het Vreemdelingen-Maleisch. De omgangstaal in Nederlandsch-Indië*, s.l.: s.n., 1938.

Bijleveld, Boelo Johannes, *Herhalingsfiguren in het Maleisch, Javaansch en Soendaasch. Een stilistische studie*, Groningen, Batavia: Wolters, 1943.

Braasem, W.A., *Pantuns*, Djakarta, Amsterdam, Surabaia: De moderne boekhandel Indonesië, 1950.

Collins, James en Blot, Richard, *Literacy and literacies. Text, power, and identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Djajadiningrat, Hoesein, *De magische achtergrond van de Maleische pantoen*, Batavia: Kolff, 1933.

Harun Mat Piah, *Puisi Melayu tradisional. Satu pembicaraan genre dan fungsi*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1989.

Hilgers-Hesse, Irene, "Adalbert von Chamisso und das malaiische Pantun" in S. Udin (ed.), *Spectrum: Essays presented to Sutan Takdir Alisjahbana on his seventieth birthday*, Jakarta: Dian Rakyat, 1978, 134-138.

Hooykaas, C., *Over Maleise literatuur*, Leiden: Brill, 1947 [2e druk].

Kalipke, Mohamad Agar, *Das malaio-indonesische Pantun einschließlich des Pantuns der Sakai*, Hamburg: Abera, 2008.

Keppy, Peter, "Keroncong, concours and crooners. Home grown entertainment in early twentieth-century Batavia", in Peter Boomgaard, Dick Kooiman, Henk Schulte Nordholt (eds.), *Linking destinies. Trade, towns and kin in Asian history*, Leiden: KITLV Press, 2008, 141-157.

Luxenburg, Jan van, Bal, Mieke en Weststeijn, Willem G., *Inleiding in de literatuurwetenschap*, Muiderberg: Coutinho, 1992 [7e druk].

Mahdi, Waruno, *Malay words and Malay things. Lexical souvenirs from an exotic archipelago in German publications before 1700*, Wiesbaden: Harrassowitz

Verlag, 2007.

Md. Salleh Yapaar, "Malay-Western literary relations: Comparative perspectives on pantun and pantoum" in Asmah Haji Omar (ed.), *Malay images*, s.l.: Universiti Pendidikan Sultan Idris, 2005, 161-193.

Moeimam, Moeharti Soesani, *Van lexicologische modelvorming naar lexicografische praktijk. Een concept voor een receptief Nederlands-Indonesisch woordenboek*, Ridderkerk: Ridderprint, 1994 [Dissertatie Universiteit Leiden].

Ophuijsen, Ch.A. van, *Het Maleische volksdicht*, Leiden: Brill, 1904.

Partridge, Jeffrey F.L., *Beyond literary Chinatown*, Seattle: University of Washington Press, 2007.

Skinner, C., *Ahmad Rijaluddin's Hikayat Perintah Negeri Bengkulu*, Den Haag: Nijhoff, 1982.

Smith, Zadie, *On beauty*, London: Penguin Books, 2005.

Sweeney, Amin, *A full hearing. Orality and literacy in the Malay world*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1987.

Sweeney, Amin, *Malay word music. A celebration of oral creativity*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1994.

Sweeney, Amin, *Karya lengkap Abdullah bin Abdul Kadir Munsyi. Jilid 2: Puisi dan ceretera*, Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia; École française d'Extrême-Orient, 2006.

Wilkinson, R.J. en R.O. Winstedt, *Pantun Melayu*, Singapore: Malaya Publishing House, 1955 [2nd edition].