

# Op zee met Emants en Van Schendel - Van naturalisme en boeddhisme tot nieuwe zakelijkheid?



Marcellus Emants  
(1848-1923)

Ills.: dbnl.org

De strijd van de Nederlanders tegen het water en de verbondenheid met de zee zijn van oudsher een gegeven. In de literatuur is dit onderwerp op vele manieren verwerkt. De watersnoodramp is in 2005 nog gethematiseerd door Margriet de Moor in haar roman *De verdronkene*, en in 2003 verscheen een bloemlezing met poëzie en proza over hetzelfde onderwerp (Zuiderent 2003). Ook wanneer we ons beperken tot de Nederlandse literatuur vanaf 1880, is er een overvloed aan literaire werken die verbonden zijn met de zee. Meestal wordt de zee bekeken vanaf het strand en staat dit grensgebied tussen land en zee centraal. Daarbij valt op dat zee en strand in de loop der tijden een andere functie krijgen. Alain Corbin schetst in een interessante studie - *Le territoire du vide, l'Occident et le désir du rivage* (1750-1840), vertaald onder de titel *Het verlangen naar de kust* - uit 1988 hoe het beeld van de kust, en daarmee ook het beeld van de zee, in het westen

verandert. Kustgebieden golden van oudsher als afstotelijk. Het waren huiveringwekkende open gebieden die gevoelens van angst en afschuw opriepen en herinnerden aan de zondvloed en de woede van God. Pas halverwege de achttiende eeuw zou deze afkeer voor de leegte in fascinatie zijn veranderd, zo meent Corbin.

Men begon oog te krijgen voor de schoonheid van de kust, de schittering van het water, het sublieme. Er ontstond een badcultuur, aanvankelijk vooral gekoppeld aan gezondheid, daarna overgaand in het mondaine strandleven. Vooral adellijke kringen en kunstenaars voelden zich aangetrokken tot de schoonheid van de kust, de gewone burgerij volgde later.

Ook Nederlandse schrijvers uit het fin de siècle voelden zich tot de zee aangetrokken. Couperus, die in Den Haag woonde, kwam als kind al in Scheveningen. Het Kurhaus dat in 1885 werd gebouwd verleende de kustplaats een mondain karakter. In *Eline Vere* worden het strand en de zee bezocht. In 1894 verruilden Albert Verwey en zijn vrouw Kitty van Vloten hun Amsterdamse woning voor de Villa Nova in Noordwijk, een plaats waar zij veel collega-auteurs zouden ontvangen. Zijn zwager, Frederik van Eeden, Lodewijk van Deyssel en Herman Gorter en Henriette Roland Holst. En allemaal gingen ze wandelen langs de zee. Sporen daarvan zijn terug te vinden in hun literaire werk. In de poëzie van Henriette Roland Holst komen veel golven en zeilen voor. Van Eeden beschrijft in *Van de koele meren des doods* (1900) de huiveringwekkende kliffen waar hoofdpersoon Hedwig, ten prooi aan diepe verwarring, ronddoelt.

Veel romans en novellen zijn nagenoeg geheel gewijd aan de zee zelf. *Op zee* (1899) van Emants en *Het fregatschip Johanna Maria* (1930) van Arthur van Schendel bijvoorbeeld. Hoe wordt de zee verbeeld in deze werken? Welke functie heeft de zee in deze romans? Wat zegt de verbeelding van de zee over de literaire stromingen waar de romans mee in verband gebracht kunnen worden? En in hoeverre is Corbins visie van toepassing op deze zeeverhalen?

### *Emants*

Toen Emants (1848-1923) *Op zee* publiceerde aan het eind van de negentiende eeuw (in 1897 in De Gids en in 1899 in boekvorm) was hij al bekend als dichter (*Lilith* (1879) en *Godenschemering* (1883)) en naturalistisch schrijver. Hij stond buiten de Tachtigers, de jonge groep hemelbestormers die de oude literatuur verketterde en een nieuwe kunst propageerde. 'L'art pour l'art' was het credo. Literatuur mocht geen moralistische boodschap bevatten. Emants was een stuk

ouder, maar niet minder invloedrijk. Al in 1879 had hij in een voorrede bij *Een drietal novellen* protest aangetekend tegen de gangbare literatuuropvatting waarbij literatuur een positief beeld van het leven schetste met een opwekkende moraal en voorbeeldige personages. Hij creëerde de antiheld, en propageerde romans waarin een objectief - overigens meestal negatief - levensbeeld wordt geschetst. Hij werd vooral bekend als een van de eerste Nederlandse naturalisten[i] met *Juffrouw Lina* (1888) en *Een nagelaten bekentenis* (1894), sombere naturalistische romans waarin de mens bepaald is door 'race, moment et milieu'. Na 1900 verschijnt er nog veel werk van hem, zoals *Inwijding* (1901), *Waan* (1905) en *Liefdeleven* (1916), waarin hij de hypocriete burgerij beschrijft en blijk geeft van een cynische kijk op het leven.

### *Op zee*

Het veel kortere naturalistische prozawerk *Op zee*[ii] doet verslag van een bootreis naar de Oost die de schrijver Satis, de hoofdpersoon, onderneemt om zijn leven te overdenken. Satis is een gefortuneerde man van adel die niet om den brode naar zee gaat, maar om zich te bezinnen. In zoverre sluit *Op zee* goed aan bij de nieuwe, mondaine visie op de kust die Corbin in de negentiende eeuw ziet opkomen. Natuurlijk kent iedereen daarnaast het literaire topos van het personage dat zich terugtrekt in de woestenij om tot zichzelf te komen. Satis ontwijkt dan ook het gezelschap van de andere passagiers door naar het achterdek te gaan waar hij alleen is met zichzelf, de zee en de lucht. De eenzaamheid zet hem aan tot overdenking en de passages in het hier en nu op de boot worden regelmatig onderbroken door lange flash backs die zijn vroegere, uiterst sombere leven belichten. Een eenzame jeugd, een vreselijke studietijd en promotie in Leiden, een moeilijk bestaan als auteur, een huwelijk als een som van misverstanden. Zijn vrouw is overleden en Satis is nu weer alleen. Zijn overpeinzingen op de achterplecht voeren hem verder ook langs poëtische vragen over zijn schrijverschap.

Het openingshoofdstuk van de novelle brengt de lezer in *medias res* direct midden op zee. Satis klimt uit de kajuit het dek op en ondergaat de ontspannende sensatie van de ruimte, de zee en de lucht in een geheel. De lezer krijgt ook onmiddellijk te horen welke invloed de zee heeft op de hoofdpersoon. De zee is hier niet alleen het water maar ook de lucht erboven. In de spiegeling vallen ze samen. De zee is meer dan alleen het water: zee en lucht vormen samen het oneindige.

*En weer was hij vroeg bij de hand om snel, door het duistere, duffe gangetje en de saai schemerende kajuit heen, op te klimmen naar het brede, lichte, fris overwaaide dek.*

*Weer onderging hij die zonderlinge sensasie van zich roerloos en willoos, in een verdovende ontspanning, immer voort te voelen trillen door een lege ruimte naar een ledig eind. (7)[iii]*

Satis raakt bevangen door het idee niets meer te willen. De laatste sensatie te bereiken van “wensen- en gedachtenloos tot een nevel uiteen te wolken, weg te stralen in de lege ruimte, op te lossen in het ijle azuur”. (9) Deze gevoelens verwijzen naar boeddhistische opvattingen - rond 1900 in Europa modieus in kunstenaarskringen - waar later in de novelle dieper op in wordt gegaan. Ook Schopenhauer, wiens pessimistische denkbeelden doorklinken bij Emants, was overigens gefascineerd door het boeddhisme.

Satis heeft het gevoel dat hij oplost in tijd en ruimte. Door het “heensuizende water” (8) dwalen zijn gedachten af van de boot. Niet alleen beeld, ook geluid speelt daarbij een rol. Het geluid van het water heeft een bijna hypnotiserend effect. De eerste sensatie op het schip was een positieve ervaring van de eenzaamheid, een “volkomen smarteloosheid, van absoluutniets-verlangen” (9). De eerste keer was het heerlijk, het “alleen-zijn tussen water en lucht, los van elke band met mensen!” (8). Maar dat gevoel van die eerste keer keert niet meer terug.

*O, hoe gelukkig had hij zich gevoeld, hoe rein als na de afwassing van smettend vuil [...] toen hij de haven van Marseille met zijn groezelige stads-achtergrond langzaam verfleetsend had zien deinzen en de wijde lichtdoorgloeide ruimte hem opnemen, zoals het tintelende hemelsblauw de opwiekende vogel ontvangt [...] zoals hij als kind zich had voorgesteld, dat vlekkeloze eterglans de hulloze ziel omwademt, die op de donkere aarde zijn taak heeft volbracht. (8-9)*

Hier wordt het uitvaren van de haven met niet minder vergeleken dan met een apotheose: de ziel gaat op in een hemelse ruimte. Zee en lucht zijn het tegendeel van het leven aan land, het leven tussen anderen. Het leven in de maatschappij - de andere wereld die zeer negatief wordt omschreven (9):

*Weg uit al het onzinnig, nutteloos gewriemel; [...] Weg van de schoon- en hechtschijnende banden [...]! Weg van de kennissen, die liegen en belogen worden en zich behagelijk voelen in die dagelijkse verlakkerij! (9)*

De zee biedt dus een vluchtmogelijkheid uit het in zijn ogen walgelijke leven van alledag, de gruwelijke maatschappij. Daarnaast zorgt de eentonigheid van het leven op zee voor een ontspannende berusting. Stormen komen in de novelle niet voor. Bemanningsleden blijven onzichtbaar. Verwijzingen naar medepassagiers zijn beperkt.

Voortdurend keert in het verhaal een paradoxale beschrijving van eentonigheid en rusteloosheid terug, gevoelens waar ook Satis zelf last van heeft.

*Rusteloos eentonig stampte de masjiene toenga-toenga, toengatoenga, toengatoenga; rusteloos eentonig beefde het stugge plankier onder zijn voeten; rusteloos eentonig sneed het hoogstille schip door het opklotsende water zijn breed-uitschuimend spoor. (7)4*

Na deze eerste zinsneden volgt een lange beschrijving van het water:

*eindeloos golvende wateren, die borrelend en sissend van de klievende boot wegvloeiden in diepe, dof grijze voren en verderop weer omhoog zwalpten tot lange, bleke, glinsterend overspatte ruggen. (7)*

Het is een nieuw maritiem vocabulair, met veel schuim, maar ook “ruggen” die “klieven”. De golven en de nevel spelen een spel, en de zon probeert er doorheen te stralen.

*En die nevelen doezelden over hemelsblauw en horiezonlijn, mat witte vervloeiende plekken: op en neer zwevende, hier flets uiteenscheurende, [...] terwijl brede zonlichtvallingen, neerzijgend door de dwarrelende dampen, verblindend opglanzende, fluks dovende schitterstrepen heentrokken over het zwaar wegdeinend gewiegel van de baren. (7-8)*

Dit is een voorbeeld van de *écriture artiste*, de kenmerkende stijl die veel Nederlandse naturalistische schrijvers sinds grofweg 1885 hanteerden in navolging van Franse auteurs als de gebroeders Goncourt. Een stijl met veel esthetiserende beschrijvingen van visuele effecten, impressies waarin licht en kleur een belangrijke rol spelen, vol nieuwe woorden of geluiden, vaak ook synesthesieën.

De auteur maakt gewag van “schitterstrepen” – een typisch neologisme voor die tijd waarbij twee woorden worden samengevoegd. Het is ook een metafoor voor de opflikkeringen van enthousiasme of levenslust die de hoofdpersoon voortdurend ervaart. De naam *Satis* – Latijn voor ‘genoeg’ – spreekt duidelijke

taal. Visuele en auditieve effecten zorgen voor een extase-ervaring, het gevoel op te lossen in zee en lucht, maar dat duurt maar even. Al snel voelt Satis zich weer beklemd binnen de grenzen van zijn lichamelijkeheid (10). Zo gaat het met alles wat hij meemaakt of observeert: er is een mooi moment waarna alles zijn glans weer verliest en de ontnuchtering volgt. Ook het bijzondere natuurfenomeen van de “groene straal”, dat kan optreden bij een zonsondergang, wordt op die manier beschreven:

*Een breed-uitfonkelende straal huppelde bloeddroppelend aan over de ombuigende baren, lei een brandweerschijn over zijn handen en riep schitterende kantlichten op in het koperbeslag van het schip. [De zon verdwijnt als een rode bal achter de horizon, JB], tot eensklaps het laatste gloeipunt een smaragdgroene straal pijlsnel uitschoot en ...verdween. (42-43)*

Regelmatig ziet Satis het oplichtende plankton in de golven:

*In het grijs- dooraderde blauw-zwart aan zijn voeten lichtten nog altijd de groengele vonkjes, helder opschitterend als weerspiegelingen van de rustig flonkerende sterren, maar fluks weer dovend in de wegzuiging van het diep gekliefde watervlak. (62)*

De lichtjes schitteren maar doven even snel weer uit. Satis bedenkt dat het niet om vrolijke lichtjes gaat, maar misschien om micro-organismen in doodsstrijd: een beeld voor het hele leven op aarde. Deze beschrijvingen van de zee en bijbehorende natuurlijke fenomenen als metafoor voor het bestaan waarin de mens gevangen zit is een motief door dit hele werk heen.

Wanneer een ander schip, een mailboot uit Nederlands-Indië op weg naar Holland, zonder geluid voorbijvaart, brengt dat de hoofdpersoon tot een bespiegeling over de fundamentele eenzaamheid van de mens.

*Een boot vol mensen en... geen enkele klank. Daar gleden ze voorbij, die honderden toevallig vereende wereldjes met hun huilende stormen, hun jubelzangen van genot, hun klagende kreten van neerdrukkende angst, hun trillende schreeuwen van oplevende hoop, en hij, die er naar luisteren wilde, hoorde op die korte afstand ...niets [...] We gaan elkander in de nacht voorbij en wat we van elkander weten, is niet meer dan een vermoeden. (64)*

De idee van de fundamentele eenzaamheid van de mens illustreert Emants regelmatig door te schrijven over: “de mensen op hun eilandjes omgeven door de

zee". (79, zie ook 18, 29)

Wanneer de boot Ceylon aandoet, aarzelt Satis of hij aan land moet gaan om een boeddhistische geleerde te bezoeken. Het ontlokt hem twee tegenstrijdige visies op het verblijf op zee: gevangenschap en rust. Enerzijds zou een bezoek aan land afwisseling brengen van zijn "eentonig-blauwe doorstomen", zijn gevangenschap, anderzijds betekent dat weer het prijsgeven van "weldadig-egale rust". (132)

Na rijp beraad gaat Satis van boord en bezoekt het boeddhistische klooster. In de beschrijving van de boeddhistische ideeën speelt de zee opnieuw een rol. "Ja, hier moest 't mogelijk wezen op de kalm voortkabbelende tijdstroom je ziel te laten wegdrijven naar de eindeloze, eeuwige zee!" (140)

Hij bekijkt de monniken die ervan doordrongen zijn dat het leven niets meer is dan een illusie.

*Het Nirwana is geen plaats, maar een toestand; een toestand van zaligheid, die pas bereikt wordt, wanneer wij dit leven geheel hebben afgestroopt. In dit leven heerst de smart, doordat de kern van het leven de begeerte is, die naar bevrediging streeft en doordat de bevrediging niet bevredigt. [...] Dus moeten wij onze begeerten overwinnen, om de smart te kunnen doden. (143)*

Het is deze toestand van verlichting waar Satis het hele boek door naar streeft. Eenmaal weer aan boord verbleekt ook de herinnering aan het klooster snel. Een nieuwe vonk springt over wanneer hij twee nieuwe reisgenoten ontmoet die in Ceylon aan boord zijn gekomen. Vader en dochter Anna, die hem kent als schrijver. Dat laatste streelt zijn ijdelheid en al snel slaat zijn sombere en lucide stemming om. Hij hoort wel het wentelen van de schroef en het eentonige stampen van de machine, maar het klinkt toch anders. Hij heeft weer een doel: hij wil naar Indië, logeren bij zijn nieuwe vrienden. Als hij weer alleen is op de achterplecht ziet hij de donkere sterren niet, het verzwolgen landschap en de groen-geel oplichtende vonkjes. Hij droomt over een heerlijk leven in Indië met Anna, maar schrikt wat later van zijn fata morgana: zou hij nu weer achter een droom aan gaan hollen? Die ochtend was hij nog in de ban van boeddha, na een paar uur was hij die passie al weer kwijt en nu ging hij weer op in een nieuw avontuur.

De novelle eindigt ongewis. Zou hij als een goede vriend kunnen berusten, zou hij Anna misschien trouwen? "Het lachte hem nog maar flauwtjes toe. Maar morgen...?" (164)



Arthur van Schendel  
(1874-1946)  
Ills.: dbnl.org

### *Van Schendel*

Ook *Het fregatschip Johanna Maria* van Van Schendel dat drie decennia later, in 1930, verschijnt, speelt zich bijna geheel af op zee. Geen mondaine toeristen zoals bij Emants, maar ruwe zeebonken bevolken het boek. Het is een vrij laat werk van Van Schendel (Batavia 1874-1946) die op dat moment al meer dan dertig jaar als auteur actief was. Hij debuteerde in 1896 met *Drogon*, een historische roman waarin hij de middeleeuwen op een nieuwe manier verbeeldt. Daarna volgde een Italiaanse fase met boeken als *Een zwerver verliefd* (1904), die doorgaans met de ongelukkige term 'neoromantiek' worden getypeerd. **[iv]** Weer later schrijft Van Schendel zijn Nederlandse romans, gedurende een periode die begint met *Het fregatschip Johanna Maria* in 1930, waarna andere beroemde romans volgen, zoals *Een Hollands drama* (1935).

### *Het fregatschip Johanna Maria*

*Het fregatschip Johanna Maria* begint met de tewaterlating van de driemaster in Amsterdam in 1865. De rode kiel en de rode vlag vallen op in de verder overwegend grauwe, bruingrijze roman en laten zien dat het gaat om een bijzonder schip. De korte roman beschrijft grotendeels chronologisch de geschiedenis van het schip, dat vaart onder verschillende namen en verschillende kapiteins. Brouwer, de belangrijkste romanpersoon, begint als zeilmaker en eindigt als schipper. Hij heeft een tobberige jeugd achter de rug - een alcoholische en brute vader, een geliefd zusje dat jong overlijdt - en blijkt al snel



een meer dan gewone band met het schip te hebben. Onder zijn leiding vaart het schip het snelst en stampet het niet meer “over wilde baren”. De Johanna Maria gaat onder zijn hand zelfs “snorren en bruisen”, of bijna dansen. Soms lijkt het schip zijn geliefde, maar soms ook zijn vroeg overleden zus. Een droom is in dit opzicht illustratief:

*[...] de Johanna Maria met twee blauwe ogen in de boeg, op een witte gladde zee, op het dek stonden mannen met de borst naakt, en hij was kapitein. Die witte zee, die blauwe ogen maakten hem zo week dat hij aan zijn kindertijd moest denken, de enige keer dat hij van iemand had gehouden. (473)*

Na de dood van de eerste kapitein wordt het voor Brouwer een obsessie het schip in zijn bezit te krijgen. Hij sprokkelt geld bij elkaar via obscure handeltjes, maar verliest het schip uit het oog, eerst door een gevangenisstraf en later opnieuw door streken van een louche kapitein. Uiteindelijk vindt hij zijn schip, na jaren zoeken, onder een andere naam terug in Zuid-Amerika waar alle afgedankte zeilschepen terecht kwamen. Hij maakt nog een laatste thuisreis met het haveloze schip en dan blijven ze allebei in de haven tot Brouwer overlijdt.

De roman speelt grotendeels op zee, maar toch worden er veel minder woorden aan de zee gewijd dan bij Emants. Lange beschrijvingen ontbreken. De zee wordt meestal vluchtig aangeduid als “water” of “schuim”, soms via het geluid, vaak terloops samen met wind en regen. Enkele voorbeelden: “het klotsen van water tegen het boord” (412), “het helder groene water, spattend en schuimend aan den boeg met het zilt gebruis dat verfrist en dorstig maakt en de lust geeft altijd recht en snel vooruit te gaan.” (413)

Anders dan Emants’ stoomboot komt de Johanna Maria regelmatig in stormweer terecht. Ook hier blijven beschrijvingen veelal beknopt: “dagenlang slingerde het schip, [...] in de razernij van wind en water [...] onder hagel en stortzeeën.” (427) Of: “Het schip stampete op een hoge zee”. (428) Een enkele maal wordt een aankomende storm met iets meer kleur en woorden beschreven, vrijwel altijd in combinatie met het schip:

*[...] de zee bromde onder de boeg en er ging een scherp huilend gesuis langs de touwen. [...] Binnen het uur begonnen er zware zeeën over het voorschip te storten [...] Toen de zon onderging werd de hemel rood als koolvuur en de zee, die hoog woelde, grauwig zwart met purperen weerglansen en flitsen op de koppen. [...] Voor middernacht, toen de zee begon te loeien, werkte het bakboordanker los [...]. (445)*

Vaak zijn de beschrijvingen van de zee indirect. “Soms viste hij een houtje op dat van een schip kwam, hij proefde de zoute smaak die het had van de zee en rook de geur van teer.” (420) Het water wordt soms zelfs geïncorporeerd in het schip. Dat gebeurt zowel op de eerste als op de laatste bladzijde. Het schip ligt in de haven en wordt weerspiegeld in “het nat”. Daardoor vallen zee en schip samen en is er sprake van een in zichzelf besloten leven. Van Schendel roept veel op, juist door het weglaten van details. Ook in de beschrijving van de zee: ‘[...], het [water] verandert, het is er en het is er niet, vandaag een golf over het hek en morgen een regenboog waar niemand doorheen kan varen.’ (495)

De zeefauna wordt beperkt besproken. Op enkele haaien na, komen er in de Johanna Maria, geen vissen of andere zeecreaturen voor. Wel wordt naar zeemonsters verwezen en duiken er een enkele keer geesten van de zee op. Dat lijkt een klein detail, maar is ook een aanwijzing dat het in het verhaal niet alleen om de werkelijkheid gaat. De band tussen Brouwer en schip stijgt boven het gewone uit. Zo beschikt hij ook over speciale gaven: “En met de gunst van de elementen was het eender; de een wordt er toe verkoren, de ander niet. Brouwer had de gave.” (429)

De focus van de beschrijvingen richt zich niet op de zee zelf maar op het zeilschip en de zeilen, het touwwerk, de romp en de masten - maar dat betekent niet dat de zee geen belangrijke rol speelt. Integendeel. Volgens geesten van de zee bijvoorbeeld zou het water beter zijn dan het land, groter, ruimer.

Maar de zee levert ook een instrument om de mens in twee categorieën te verdelen: “Die van het land, die van de zee” (407-408). Het verhaal draait daarnaast natuurlijk om de zeelieden, maar ook zij worden weer ingedeeld. Voor de meesten is het schip slechts een verblijfplaats, die zij telkens weer verruilen voor een andere, gekweld als alle zeelieden worden door ongedurigheid. Algemeen lijkt de uitspraak:

Wie naar zee gaat wordt bekoord door de horizonnen, de ruimte en het licht, maar ook ziet hij, beter dan wie op land blijft wonen, dat de einders gestadig wijken, tot eindelijk wanneer het anker valt hun belofte niets geeft dan de vrolijkheid van een dag. [...] Van de deining en de golven zelf krijgt hij de onrust om voort te gaan naar een plaats waar hij bevredigd wordt, hij heeft bij al het werk zoveel uren om uit te kijken. (408)

Deze categorie doet ook enigszins denken aan Satis, de zoeker die altijd iets anders wil.

Brouwer, de hoofdpersoon, behoort tot een andere categorie, die één is met zee en schip: zij die de zee behoren, de bewoners van het schip. Wanneer zij voet aan dek zetten voelen zij een zekerheid in zich opstijgen die hen sterk en licht op de benen maakt, ieder end dat zij aanraken is hun gezond, de korvijngel past in hun handen of hij er voor gesmeed was en de reuk van pek is hun genot. Zij kijken naar de wal als naar een vreemd land dat zij niet kennen. [...] Zij doen voor hun schip al wat zij kunnen zodat er niets ontbreekt. Het is niet plicht alleen die hen drijft, maar verknochtheid aan een bezit, want hoewel met een ander recht, hun behoort het schip zo goed als den eigenaar.

Het schip is meer dan een woning, “het is hun de beschermer in den nood”. (409) In het bijzonder Jacob Brouwer behoort tot de zee. Zijn schip is alles. Dat wordt nog een keer geëxpliciteerd wanneer hij zonder de Johanna Maria achtergelaten wordt op een eiland. Zonder de Johanna Maria dreigt hij zijn stem te verliezen. Het schip valt niet alleen samen met de zee, maar ook met alles waar hij ooit van gehouden heeft.

Al waar hij ooit om gegeven had: Amsterdam en zijn kinderjaren, de schemering over het water op Oostenburg, het kloppen van de hamers op de werf, de zeilende tjalken op het IJ [...], alles van Amsterdam. Al wat hem ooit tranen had gemaakt, een zachte hand, een klaar oog van haar die in de wereld zijn zuster was geweest. Al die zwaarmoedige vreugde, zijn leven lang verborgen omdat hij er niet aan denken wilde, niet kon en niet durfde - dat was alles in het schip, hij zag het duidelijk aan het beeld van de Hoop [...] Maar het schip dat hij bijna veertig jaren had mogen dienen en dat zijn treurige gedachten kende, was hem genoeg. En met de wil die hem dreef zijn stem te behouden, stond hij op en schreeuwde: Johanna Maria, met de handen naar zee. (495)

### *Romantiek en naturalisme*

Brouwer wordt al jong naar de verte getrokken, naar de zee, de einder. “[...] hij kwam op onbekende wegen, [...], hij tuurde altijd naar het einde waar een andere weg moest zijn.” Dat refereert aan het romantische verlangen. **[vi]** Op zee heeft Brouwer de vrijheid, maar daar wordt hij opnieuw geketend aan de passie om het schip te kopen. Hij moet beulen en smokkelen om het geld bij elkaar te sprokkelen. Ook die passie past in een romantisch stramien.

Maar daarnaast speelt het feit dat hij letterlijk het huis uit wordt gejaagd door het wangedrag van de vader, een verwijzing naar tobberige naturalistische thematiek. De beknopte beschrijving van zijn vertrek uit het ouderlijk huis wijkt

alleen geheel af van de naturalistische woordenpracht.

*Het was een stille zomeravond toen hij wegging, een zaterdag. Zijn vader was vroeger thuisgekomen, hij had met zijn grote hand Jacob in de nek gegrepen en tot de grond gebogen, toen was er een doffe slag op het hoofd gevallen. Maar plotseling stond Jacob rechtop en trapte hem in het lijf zodat hij achterover viel. Toen nam hij zijn pet en opende de deur en ging. Hij hoorde een kikvors kwaken, een buurvrouw riep hem in het donker na. In de kraag van zijn buis kleefde bloed.*  
(421)

Ook het einde lijkt, zoals in veel naturalistische romans, op een mislukking. Brouwer heeft het schip pas in zijn bezit als hij zelf te oud is en het schip te versleten en vermolmd om nog goed te kunnen varen. Ze kunnen nog maar één reis maken naar de thuishaven. Dat lijkt nutteloos. Toch klinkt er in het einde ook berusting door. Het doel is bereikt: Brouwer bezit het schip, samen hebben ze een rustige oude dag.

Wat valt op wanneer beide teksten naast elkaar gelegd worden? De 'Johanna Maria' speelt geheel op zee en vaart aanvankelijk, net als de stoomboot van Emants, met passagiers naar Indië, maar verder zijn er vooral veel verschillen tussen de teksten. Van Schendels beschrijvingen van de zee zijn, anders dan bij Emants, zeer summier. Het zeilschip dat centraal staat bij van Schendel, maakt ook, anders dan Emants' schip, veel stormen mee. Niets is er meer over van het luxe leven op zee dat bij Emants beschreven wordt en dat past in het nieuwe beeld dat Corbin schetst van de kunstenaar aan zee. Ook van pessimisme is bij van Schendel geen sprake. De zeelieden staat centraal. Zij werken hard en vechten tegen de elementen. Emants, beschrijft in 1899, heel modern, al een stoomschip. Van Schendel daarentegen voert dertig jaar later nog een zeilschip op, dat halverwege de negentiende eeuw te water is gelaten. Het gaat dus om een historiserende roman zonder dat er verder veel historische data worden gegeven. Het verhaal lijkt ook door zijn beknopte stijl op een kroniek, toch is het dat niet. Er wordt immers ook een romantische liefde tussen man en schip beschreven. Het schip met de "vermete te tuigage" (407) kreunt en spint onder Brouwers hand. Het beukt niet meer op de golven, maar glijdt er zachtjes overheen. Als man en schip elkaar jaren uit het oog zijn verloren, dan rukt het schip aan de touwen. **[vii]**

Van Schendel speelt met genres en stromingen. Hij schrijft een kroniek die geen kroniek is. Het verlangen naar de verte en een allesoverheersende passie voor een fatale vrouw passen in een romantische traditie, maar een van de

achtergronden van dat verlangen is bepaald niet romantisch: door het wangedrag van de vader wordt de kleine Brouwer letterlijk de straat op gejaagd. Dat lijkt weer op naturalisme. Maar, zoals gezegd, - het naturalistische tafereel: een dronken vader die vrouw en kinderen mishandelt - wordt zo samengebald beschreven, dat elke verwijzing naar het naturalisme daardoor ontkracht wordt. Dat gebeurt ook door de geserreerde manier waarop de levens van de verschillende bemanningsleden belicht worden. Hier en daar wordt een korte gedachte van de hoofdpersoon weergegeven, maar gepsychologiseer ontbreekt. Dat Brouwer op een bepaald moment een moord pleegt, wordt terloops vermeld. Van enig schuldgevoel is geen sprake. De stuurman die het schip niet goed behandelt, moet van Brouwer overboord:

[...] hij hief zijn rechterlaars op en gaf hem een trap, aan bakboord naast het roer. Toen hij de man niet meer zag viel het hem op dat zijn voet groter was dan die waar zijn vader mee trappen kon. (505)

Commentaar van een vertelinstantie of van andere personages ontbreekt.

### *Nieuwe zakelijkheid* [viii]

De stijl die Van Schendel hanteert is gecondenseerd en zakelijk. Hoewel het niet gebruikelijk is Van Schendels proza in verband te brengen met de Nieuwe Zakelijkheid, sluit hij met zijn boek toch ook aan bij deze nieuwe mode in de literatuur die in de jaren '20 in Duitsland begint en wat later overwaait naar Nederland. In die werken is de stijl zakelijk en kort, mensen zijn niet de hoofdpersonen, maar moderne machines, zoals in *Het leven der auto's* van de Rus Ilja Ehrenburg het geval is. Later in Revis' *Gelakte hersens*, of Bordewijks *Knorrende beesten* (1932), twee werken die ook over auto's gaan. In nieuwzakelijke teksten worden veel technische details gegeven. Psychologie ontbreekt. Van Schendels Fregatschip past in dit nieuw zakelijke stramien. Hoofdpersoon is, naast Brouwer, eigenlijk het schip, psychologische uitwijdingen ontbreken en de stijl is zakelijk: de beschrijvingen van de zee zijn sober, maar daar staat weer tegenover dat er wel veel aandacht is voor de technische details van het schip: zeilwerk, tuigage, masten en romp. Er wordt vakjargon gebruikt met woorden als "breeuwen" en "harpuis" [ix]. Ook in dat laatste opzicht sluit Van Schendel dus aan bij die nieuwe zakelijkheid, maar op een ongebruikelijke manier. Hij kiest niet voor een snelle stoomboot, maar voor een door de techniek achterhaald vervoermiddel. Daaruit kan een dubbelzinnige houding ten aanzien van de moderniteit worden afgelezen.

Door zijn geconcentreerde vorm, de gecomprimeerde zinnen en de opmerkingen die het boek bevat over het lot van de mens, krijgt het verhaal ook het karakter van een allegorie. Het vraagt om een verdere interpretatie. Het gaat om abstracte thema's als het zoeken naar de verre einder of de onbereikbaarheid van idealen. De tocht van Brouwer lijkt zinloos. Hij zet zijn hele leven in om achter een schip aan te jagen, en bezit het pas wanneer het nauwelijks meer kan varen en zijn leven ook aan het eind lijkt. In dat opzicht lijkt Van Schendels roman weer wel op Emants' boek of op het werk van W. F. Hermans: het leven heeft geen zin. Toch wijst het boek ook in een andere richting: Brouwer lijkt een uitverkorene, in die zin dat het schip hem kiest. Verder heeft Brouwer ook de elementen op zijn hand. Er spelen dus andere machten een rol, die hem uiteindelijk gunstig gezind zijn. Van Schendel roept uiteindelijk wel veel zee op in zijn boek, maar het is een zee van weinig woorden. Een zee die vervat ligt in het schip dat immers weerspiegelt in het water. De kunst van het weglaten beheerst het verhaal. Betekenisvol is de passage over de zee waarin staat: het [water] is er en het is er niet, een zinsnede die doet denken aan de bekende regels van Nijhoff: "lees maar er staat niet wat er staat".

Het gaat hier om een poëtische uitspraak, die ook toegepast wordt in het werk zelf. Dat geldt in eerste instantie voor Van Schendels eigen stijl. Wat hij wil zeggen, schrijft hij meestal niet expliciet, maar indirect. Zoals ook geldt voor de beschrijving van de zee die bijna altijd via het schip gaat of de wolken. Een sleutelpassage is wellicht de scène waarin Brouwer op een tropisch pareleiland is achtergelaten. Brouwer is bang op dat moment zijn stem te verliezen, waarmee een koppeling gelegd wordt tussen het schip en de taal. Zonder het schip kan Brouwer niet spreken. En zonder stem kan hij geen stuurman zijn. Dit kan meer algemeen gelezen worden als een poëtische uitspraak. Zonder het schip kan hij niet schrijven. Het schip is de literatuur, alles ligt erin, het is nutteloos, je moet eraan werken, ervoor zorgen, het heeft te maken met liefde, het hele verleden ligt erin, alles wat dierbaar is, ook de zee. De koppeling van het schip aan zijn eigen stem legt expliciet de link naar de taal, de literatuur, het uitschreeuwen. In dit verband krijgt ook de typering van de twee soorten zeelieden een andere kleur. Zij die op het schip wonen en er alles voor doen en zij die het slechts als een tijdelijke woonplaats zien. Dat wil zeggen: het verschil tussen on-echte en echte schrijvers, tussen broodschrijvers en gedrevenen.

### *Tot slot*

Bij Emants komen we veel beschrijvingen van de zee tegen, en daarmee is hij een

kind van zijn tijd. Schilderende beschrijvingen horen bij het naturalisme dat de werkelijkheid beschrijft en ook schoonheid wil vastleggen. Verschillende fenomenen passeren de revue: de zonsondergang, het schuimspoor achter de boot, de schittering van de zon op het water, het oplichten van het plankton en de groene straal. Allemaal vanuit de blik van de pessimistische hoofdpersoon die dweept met het boeddhisme. Hij vindt het mooi of interessant, maar dat duurt maar even. De beschrijvingen functioneren vooral om de vergankelijkheid van de sensaties uit te beelden, de ontnuchtering, de ontluistering. De roman beschrijft ook de uiteenlopende effecten van de zee op de hoofdfiguur. De naturalistische mens ondergaat immers allerlei invloeden. Zijn gemoedstoestand wordt ontleed. Daarnaast keert de zee in allerlei metaforen terug. Vooral om de eenzaamheid van de mens te illustreren.

*Het fregatschip Johanna Maria* wijkt daar scherp vanaf en zet zich eigenlijk af tegen de naturalistische poëtica, al wordt er wel met naturalistische elementen gespeeld. Uitvoerige beschrijvingen van de zee ontbreken, net als psychologische verdieping. *Het fregatschip Johanna Maria* lijkt een oude kroniekachtige tekst, die gaat over een achterhaald soort schepen. Schepen die allang niet meer in gebruik zijn. Het boek is beknopt van stijl en verwijst ook naar de Nieuwe Zakelijkheid. Maar wie goed leest ziet allerlei romantische elementen, zoals het verlangen naar de verte en de liefde voor een 'fatale vrouw'. Die romantiek wordt weer gerelativeerd door naturalistische gegevens. Brouwer is het huis uitgejaagd door een vader die dronk en sloeg. Ook voor de genres en stromingen geldt: "het is er en het is er niet". Het schip rijst uit boven zijn gewone status, net als Brouwer. We moeten dus ook iets meer doen met de tekst. De passage over de zee biedt daarbij een sleutel.

Beide teksten zijn heel verschillend, de een naturalistisch met boeddhistische trekjes, de ander op een eigensoortige manier 'nieuw zakelijk', maar allebei geven ze toch een belangrijke plaats aan de zee. Emants door expliciet te zijn, in zijn beschrijvingen en in zijn metaforiek, en het beeld van de zee uiteindelijk vast te knopen aan zijn visie op de mens. Van Schendel door de passages over de zee uiterst beknopt te houden, maar deze des te meer op te roepen. Dat gebeurt altijd in verband met het schip, dat daardoor een soort 'vertolker' wordt van het water. Daarnaast zijn het ook boeken waarin de literatuur gethematiseerd wordt. Emants doet dit heel expliciet, door in de flash backs uitvoerig poëtische kwesties aan de orde te stellen. Bij Van Schendel is de poëtische boodschap veel impliciet. Er wordt zelfs geen letter gewijd aan de literatuur. Toch kun je verdedigen dat het boek ook daarover gaat, over het schip, de zee en de literatuur als een geheel.

Het beeld van de zee kan dit ondersteunen: het is er en het is er niet.

Corbins visie op de kust in het fin de siècle past bij de wereld die Emants oproept in *Op zee*: een schrijver uit de hogere klasse voelt zich aangetrokken door de zee, de schoonheid van het water en boeddhistische meditatie. Bij Van Schendel ontbreekt de schoonheid van het water en wordt ook een heel ander milieu beschreven – het gaat hier niet om luxe tobbers maar om ruwe vechters. Toch is de zee hier geen afschrikwekkende afgrond die de mens afschuw inboezemt, het beeld van de zee dat Corbin vooraf laat gaan aan het mondaine beeld, dat bij Emants aansluit. Bij Van Schendel is de zee is niet lieflijk, maar toch een place to be, uiteindelijk zelfs de plaats waar het allemaal om draait.

## NOTEN

**[i]** Zie over het naturalisme Anbeek 1982, Anbeek 1990 en Bel 1993.

**[ii]** Gebruikte editie Emants 1983. Dubois spreekt in zijn uitgave van *Op zee* uit 1973 van een ‘lang verhaal’. Ik ga hier niet in op de vraag of de term novelle beter past dan de term roman. Hetzelfde geldt voor *Het fregatschip Johanna Maria*. Zie over de receptie van *Op zee* Bel 1993.

**[iii]** Emants hanteert in *Op zee* een moderne spelling die het uiteindelijk niet heeft gehaald.

**[iv]** Zie ook p. 20, 43, 63, 100, 164. Het gaat hier om letterlijke herhalingen van de tekst.

**[v]** Zie hierover Anbeek (1990), 95-101, zie ook 154-155.

**[vi]** Het romantische verlangen gekoppeld aan de zee en het schip was al eerder door Slauerhoff verbeeld. In het bijzonder het gedicht ‘Het boegbeeld de ziel’ uit *Archipel* (1923) dringt zich op. Daarin wordt, net als bij Van Schendel, maar veel eerder, de geschiedenis van een driemaster met boegbeeld beschreven tot het bittere eind. Het schip wordt voorgesteld als een vrouw die bemind wordt. Misschien is het dan ook niet vreemd dat Slauerhoff matig enthousiast was over *Het Fregatschip*. Zie over Slauerhoff en de romantiek Anbeek 1996, 11 e.v. Zie over de doorwerking van romantische begrippen in de literatuur Goedegebuure 1987.

**[vii]** Zie over de ‘amour fou’ ook Otten.

**[viii]** Zie Anten, Goedegebuure en Grüttemeier. Grüttemeier 2005 belicht de discussie over het nut van de term. Contemporaine critici als Van Wessem die de nieuwe zakelijkheid bewonderden deze roman van Van Schendel overigens wel, vooral omdat zijn stijl nu veel beknopter en moderner was dan daarvoor. Zie hierover Anten 85.



[ix] Zie p. 482. Zie over dit onderwerp Quak 1990.

## LITERATUUR

- Anbeek, Ton. 1982. *De naturalistische roman in Nederland*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Anbeek, Ton. 1990. *Geschiedenis van de literatuur in Nederland 1885-1985*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Anbeek Ton. 1996. *Het donkere hart. Romantische obsessies in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Anten, Hans. 1982. *Van realisme tot zakelijkheid*. Utrecht: Reflex.
- Bel, Jacqueline. 1993. *Nederlandse literatuur in het fin de siècle*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bel, Jacqueline. 2003. "Een strand met ronde schelpen. Het verlangen naar de kust in de literatuur rond 1900." In: *Literatuur, Magazine over Nederlandse letterkunde*, 2004, 5, 20-24.
- Corbin, Alain. 1988. *Le territoire du vide, l'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris: Aubier.
- Emants, Marcellus. 1899. *Op zee*. [1983]. Utrecht/Antwerpen: Veen.
- Goedegebuure, Jaap. 1992. *Nieuwe zakelijkheid*. Utrecht: HES.
- Goedegebuure, Jaap. 1987. *Romantische tradities in literatuur en literatuurwetenschap*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Grüttemeier, Ralph. 1994. *Hybride Welte. Aspekte der Nieuwe Zakelijkheid in der niederländischen Literatur*. Diss. Amsterdam UvA.
- Grüttemeier, Ralph. 2005. "Bordewijk en de nieuwe zakelijkheid." Zie: [www.dbnl.nl](http://www.dbnl.nl)
- Marres, René. 2000. "A. van Schendel: Het Fregatschip Johanna Maria." In: *Lexicon van literaire werken*. 47, augustus 2000.
- Otten, Willem Jan. 1993. "Het innerlijke schip. Over Arthur van Schendel: Het fregatschip." In *Tirade* 37, nr. 344, 65-74.
- Quak, J.J. 1990. "Maritiem-historische aspecten van Het Fregatschip Johanna Maria." In: *Tijdschrift voor zee geschiedenis* 9, 2, 121-134.
- Van Schendel, Arthur. 1930. Het Fregatschip Johanna Maria. In: Van Schendel: *Verzameld werk* dl. 3. Amsterdam: Meulenhoff. 1976.
- Slauerhoff, J.J. 1923. Archipel. In *Slauerhoff: Verzamelde gedichten*. 's-Gravenhage/Rotterdam: Nijgh en van Ditmar. 1961.
- Zuiderent, Ad. 2003. *Na de watersnood. Schrijvers en dichters en de ramp van 1953*. Amsterdam: Querido.

---

# **“Plotseling bruist de zee bij mij naar binnen” - De zee als symbool in de Moabiter Sonette van Albrecht Haushofer (1903-1945)**



Albrecht Haushofer  
1903 - 1945

## *Levensloop van Albrecht Haushofer*

Albrechts vader, Karl Haushofer (1869-1946), hoogleraar in de politieke geografie te München, staat bekend als de ideologische schepper van de Duits-nazistische geopolitiek inzake 'Lebensraum'. Vader Haushofer was vriend en mentor van Rudolf Hess, na Hitler de tweede man in nazi-Duitsland. Albrechts moeder, Martha Mayer-Doss (1877-1946) was via haar vader van joodse afkomst.

Zoon Albrecht (1903-1945) werd na zijn studietijd te München docent en vervolgens hoogleraar in de politieke geografie te Berlijn en sinds 1933 persoonlijk adviseur van Rudolf Hess en politiek medewerker van de Duitse minister van Buitenlandse Zaken Von Ribbentrop. Zijn gedeeltelijk joodse afkomst was niet bevorderlijk voor zijn wetenschappelijke en politieke loopbaan.

De Duitse inval in Tsjecho-Slowakije (maart 1939) deed de verwijdering groeien tussen het naziregime en de Haushofers wier streven ("let us educate our masters") naar een diplomatieke oplossing inzake 'Lebensraum' een illusie bleek. Toen op 10 mei 1941 Rudolf Hess, vriend en beschermer van de Haushofers, onverwachts voor vredesbesprekingen naar Schotland was gevlogen, werden vader en zoon Haushofer voor korte tijd door het naziregime gevangengezet en bleven daarna als critici van het bewind gewantrouwd en gecontroleerd.

Nadat op 20 juli 1944 de aanslag op Hitler door Von Stauffenberg was mislukt, behoorden ook vader en zoon Haushofer tot de velen die in hechtenis werden genomen. Vader Karl werd op 28 juli gearresteerd en geïnterneerd in Dachau. Zoon Albrecht, zelf niet direct bij de coup betrokken maar wel sympathisant, dook onder in zijn geboortestreek in Beieren en werd op 7 december 1944 gearresteerd en gevangengezet in Berlijn in de gevangenis aan de Lehrterstrasse (stadsdeel Moabit), waar hij een cyclus van tachtig sonnetten schreef.

In de nacht van 22-23 april 1945, kort voor de Russische inname van Berlijn, werd Albrecht met enige andere politieke gevangenen tussen de puinhopen door een SS-Kommando doodgeschoten. Op zijn lichaam vond men tien vellen papier met daarop de neergeschreven tekst van de tachtig sonnetten, die naar hun plaats van herkomst postuum bekend staan onder de titel: *Moabiter Sonette*. De titel van dit opstel is ontleend aan een van de laatste gedichten uit de bundel *Moabiter Sonette*: sonnet 77 dat zelf de titel draagt: *Wind vom Meer (Zeewind)*. De Duitse tekst en mijn Nederlandse vertaling luiden als volgt:

### Wind vom Meer

Es pfeift von draussen. Tiefe Wolken treiben  
Von hellem Blau zuweilen jäh durchdrungen.  
Nordwestwind ist in Stößen aufgesprungen,  
Und rüttelt laut an Gitterwerk und Scheiben.

Er drängt in meine Zelle. Kann es sein -  
Die Nase prüft - Ists nicht wie eine Spur  
Von Salz in dieser Luft? Wärs Täuschung nur?  
Und plötzlich rauscht das Meer zu mir herein.

Die Lippen summen leis das Hornsignal,  
Das mich so oft auf hoher See geweckt,  
Am frühen Morgen, wohlig ausgestreckt,

Gewiegt von langer Dünung Berg und Tal...  
Ich fahre wieder. Dort - am Horizont -  
Ists nicht der Glanz von Rio, der sich sonnt?

### *Zeewind*

*Buiten giert het. Wolken pakken samen,  
soms onverwachts door helder blauw gebroken.  
Noordwestenwind is vlagend opgestoken  
en rammelt luid aan traliewerk en ramen.*

*Hij dringt tot in mijn cel. Is het verzinsel?  
Een prikkel in mijn neus! Is er een spoor  
van zout in deze lucht? Of draaf ik door?  
Plotseling bruist de zee bij mij naar binnen.*

*Mijn lippen zoemen zacht de hoornsignalen;  
zij hebben mij, behaaglijk uitgestrekt,  
vaak 's ochtends vroeg op hoge zee gewekt,*

*terwijl ik deinde in lange golfdalen.  
Ik vaar weer... Ginder, aan de horizon:  
is het de glans van Rio in de zon?*

### *Het sonnet als gevangenisliteratuur*

Haushofers sonnettenreeks behoort tot de zogeheten gevangenis-literatuur, een term die in strikte zin naar literatuur verwijst "geschreven door gevangenen tijdens hun gevangenschap." Waarom werd en wordt er in de gevangenis zoveel geschreven? en meer toegespitst: waarom zoveel poëzie? ja, waarom zoveel sonnetten? Het betreft veelal een literatuur geschreven door politieke gevangenen (niet door meer reguliere bajesklanten) die soms al vóór hun gevangenschap literator waren (vgl. bijvoorbeeld de Nederlandse sonnettenreeksen geschreven tijdens de Duitse bezetting 1940-45 door Anthonie Donker, 1941, Simon Vestdijk, Pieter Geyl en Anton van Duinkerken, 1942-43, in respectievelijk de strafgevangenis te Scheveningen en het gijzelingsoord te Sint Michielsgestel). Voor een meer comparatistische beantwoording van deze vraag beschikken wij - helaas, zou je in dit geval zeggen - over een brede documentatie. Deze is voor de Duitse geschiedenis vastgelegd in een dissertatie uit 1980 van de hand van Sigrid Weigel, getiteld "*Und selbst im Kerker frei...!*", die als ondertitel

draagt: *Schreiben im Gefängnis. Zur Theorie und Gattungsgeschichte der Gefängnisliteratur* (1750-1933). Meer mondiaal zijn voorbeelden van gevangenispoëzie verzameld in The PEN (The International Writers Association) *Anthology of Imprisoned Writers*, getiteld *This Prison Where I Live* (1996). Deze bloemlezing kreeg een voorwoord mee van een eminent specialist in gevangenisliteratuur: de Russische dichter-essayist en Nobelprijswinnaar Joseph Brodsky. Deze had zelf in 1964 zijn gevangeniservaringen vastgelegd in een cyclus gedichten met de ironische titel *Kamermuziek*. In het voorwoord bij de bloemlezing geeft Brodsky met ontroerende onderkoeldheid zijn op eigen ervaringen gebaseerde observaties en aanbevelingen: "In fact, writing - more exactly, composing in your head - formal poetry may be recommended in solitary confinement as a kind of self-therapy, alongside push-ups and cold ablutions." Ook in de reeds genoemde *Gattungsgeschichte der Gefängnisliteratur* evenals in een tweede inleidende notitie bij de PEN-bloemlezing over "prison writing: a genre" is de drang tot schrijven dikwijls gedocumenteerd en verklaard als middel tot zelfbehoud, tot zelfhandhaving tegen dreigende waanzin, claustrofobie, paniek, desintegratie. Ook Albrecht Haushofer getuigt van deze psychische drang tot schrijven uit zelfbehoud in openhartige brieven aan zijn moeder uit de jaren dertig toen hij al ten prooi was aan frustratie en wanhoop over de Duitse ontwikkelingen en zijn eigen mogelijkheden. Zo merkte hij op (1933) dat hij in het door hem geschreven historisch drama *Scipio* de titelheld moest laten sterven om zelf in leven te kunnen blijven.

Ten aanzien van de vraag: waarom bestaat veel gevangenis-literatuur uit poëzie, en vooral uit sonnetten? volsta ik hier met twee korte, algemene observaties die mij ook toepasbaar lijken op Haushofers gedichten. Het sonnet, vanaf de dertiende eeuw in geheel West-Europa als dichtvorm populair, werd en wordt als vorm reeds geassocieerd met geschiedenis, beschaving, *Bildung*. In barbaarse tijden kan het sonnet functioneren als vorm van protest (zoals het in een relevant artikel over het Duitse sonnet in nazi-tijd werd genoemd), als afweer tegen innerlijke en maatschappelijke chaos. Dit gevoel werd wellicht het duidelijkst uitgesproken door de Duitse sonnettendichter Johannes Becher, in zijn sonnet getiteld *Das Sonett* (1947), waarmee Walter Mönch in zijn geschiedenis van het sonnet de *Ausblick auf Deutschland* afsluit (ik citeer de 2 slotterzinen):

wenn Form nur ist, damit sie sich zersprenge  
und Ungestalt wird, wenn die Totenwacht

die Dichtung hält am eignen Totenbett, –  
alsdann erscheint in seiner schweren Strenge  
und wie das Sinnbild einer Ordnungsmacht  
als Rettung vor dem Chaos: das Sonett.

Ten tweede, juist omdat gevangengenomen literatoren zich willen verzetten tegen de omringende en innerlijke chaos die hen bedreigt, kan men zich voorstellen dat zij in hun behoefte aan zelf-beheersing zich willen onderwerpen aan de tucht, aan de wetten van het sonnet. Er bestaat een uitgebreide traditie van poëtische sonnetten over sonnetten en het zojuist geschetste sonnetgevoel wordt dan ook meer dan eens verwoord in een variant op Jacques Perk: “de ware vrijheid luistert naar de wetten/ Hij stelt de wet, die Uwe wetten achtte”. Dit gevoel werd bijvoorbeeld uitgedrukt in een vrij recent sonnet van de Nederlandse dichter Harmen Wind, getiteld *Remedie* (ik kwam het tegen in de meest recente, tweedelige bloemlezing van Gerrit Komrij):

Remedie

Tegen de angst. Al wat ik schrijf  
weerstaat mijn wanhoop, elke zin  
waaraan ik ademloos begin  
jaagt mij de stuipen van het lijf.

Want op papier ben ik niet bang.  
Hier gelden vastgestelde wetten  
die mij uit razernij ontzetten  
en redden van de ondergang.

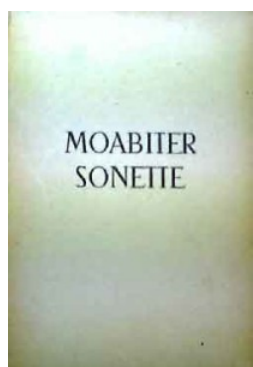
*Het thema van de zee*

De bundel van tachtig sonnetten laat globaal de volgende thematische inhoud zien. Ongeveer de helft is autobiografisch te noemen gezien de verwijzing naar de recente, eigen gevangename en actuele hechtenis, naar familieleden en vrienden en naar de eigentijdse Duitse geschiedenis. De andere helft noem ik indirect autobiografisch omdat daar de eigen standpunten en gevoelens meer indirect zijn verwoord in een historisch, literair-historisch en/of geografisch verder verwijderde setting. Zeker een kwart van de sonnetten bevat geografische beschrijvingen van verre landen en zeeën. Deze zijn ongetwijfeld allereerst het resultaat van omvangrijke reiservaringen van de dichter die in de jaren 1920 en

1930 vaak scheepsreizen maakte naar diverse continenten (Noord- en Zuid-Amerika, China, Japan). In de tweede strofe van sonnet 59 getiteld *Wissen (Weten)* geeft Haushofer de volgende karakterisering van zichzelf:

An Meer und Ländern hab ich viel durchstreift,  
Hab gleich Odysseus in bewegten Jahren  
Von Menschenart und Menschenleid erfahren  
Allmählich ist mein Bild der Welt gereift.

*Landen en zeeën heb ik vaak bereisd  
en, als Odysseus, in bewogen jaren  
het doen en lijden van de mens ervaren.  
Gaandeweg is mijn wereldbeeld gerijpt.*



Voor een deel kunnen deze beschrijvingen ook geïnspireerd zijn door geografische publicaties die hij als docent in de politieke geografie en secretaris van het Berlijnse *Gesellschaft für Erdkunde* door en door kende. Nog in dezelfde jaren veertig had hij een omvangrijke studie voltooid getiteld *Die Bedeutung der See für das Werden geschichtlicher Räume*. Door deze herinneringen aan eigen reizen en lectuur als basis te nemen voor zijn sonnetten creëert de dichter zich in zijn cel een vrije *Innenwelt*, een *Weltinnenraum*. Deze laatste term, uit Rilke afkomstig, lijkt me te meer op Haushofer toepasbaar gezien het gebruik ervan in de oorlogsdagboeken van Etty Hillesum. Naar aanleiding van zijn geografische sonnetten kan men in volle zin spreken van *innere Emigration* met de grootst denkbare afstand en spankracht: van de microkosmos van de cel (“twee meter lang en nauw twee meter breed”) tot aan de verste continenten, en in de sonnetten over Indië en Tibet tot opgaan in het Al van de kosmos. Deze geografische herinneringen hebben, bijvoorbeeld in het zojuist geciteerde sonnet 77 *Zeewind*, soms de kracht van een hallucinatie waaraan door de eenzame opsluiting en zintuiglijke deprivatie ongetwijfeld is bijgedragen. De in de Moabiter Sonnetten voorkomende verwijzingen naar eigen dromen en dagdromen en de tegenstelling tussen lichamelijke gebondenheid en geestelijke vrijheid behoren tot de zogeheten literaire gevangenschap.

De zee als symbool van een menselijke situatie of gevoel kan men archetypisch noemen in die zin dat bijvoorbeeld in de Europese literatuur de zee als

basismetaphor voorkomt sinds de epische vergelijkingen van Homerus. In de meeste literaire voorbeelden gaat het dan om een negatief symbool, 'een zee van ellende', waarin de mens - alles in metaforische zin - al of niet schipbreuk lijdt, als een rots in de branding staat, al of niet rustig het schip van staat bestuurt te midden van de woelige baren en tussen de klippen door, al of niet onder golven van emoties etc. De zee gebruikt als positief symbool van kalmte en geluk is veel zeldzamer. De Griekse, hedonistische filosofie van Epicurus kent het als zodanig onder de naam *galènè, galènismos* ('*kalme zee, zielerust*'). In Haushofers gevangenissonnetten is, zoals men verwachten kan, een verwijzing naar de zee als een dergelijk positief symbool zeer zeldzaam. Naast de evocatie van de gelukzalige zeereis naar Rio de Janeiro in het geciteerde sonnet *Zeewind* (77) wordt deze kalme zee nog één maal opgeroepen in de herinnering aan een bekend Japans pelgrimsoord, het eiland Miyajima gelegen in de buurt van Hiroshima. De slotterzinnen van het gelijknamige sonnet (75) luiden aldus:

Der Gipfel - goldne Nebel rings herum,  
Und Inseln ungezählt, Gebirge, Meer,  
Aus lichter Tiefe schimmern Segel her -

Du hohes Eiland, stilles Heiligtum  
In Japans blauer See, bewahre rein  
Durch alle Zeiten Deiner geister Sein!

*De top - een gouden nevel in het rond,  
tallose eilanden, bergen, en de zee...  
zeilen glinsteren ver in alle vreê.*

*Verheven eiland, zwijgend heiligdom  
in het Japanse blauwe zeevlak, wees bereid  
je geesten te bewaren tot in eeuwigheid.*

*Wereldoorlog - Wereldzee*

De historische en geografische setting van vele sonnetten verruimt de herinneringen en dromen van de dichter tot een *Weltgeschichte*, waarbinnen de (oneindige, dreigende, vernietigende) wereldzee fungeert als symbool van de wereldoorlog die tot de ondergang van zijn eigen vaderland zal leiden. Sonnet 40 Noodlot vangt aan met de onheilspellende regel: *Im Westen steigt Gewitter aus den Meeren* ("Uit westelijke zeeën stijgt het onweer"), sonnet 16 beschrijft de



grote Boeddha van Kamakura, die gelaten toekijkt óók als “de wereldzee met stormen dreigt” (*Ob Weltenmeer darüber Stürme braut*). In sonnet 41 *Rattenzug* krijgt het sprookje van de Rattenvanger van Hameln een actuele Duitse toepassing met als slot:

Ein schriller Pfiff - ein gellendes Gekreisch:  
Der irre Laut ersäuft im Sturmgebraus.  
Die Ratten treiben tot ins Meer hinaus.

*Een schrille fluittoon klinkt, snerpend gejang:  
een vreemd geluid verzuipt in het gebruis.  
De ratten drijven dood het zeegat uit.*

Deze traditionele, negatieve zeesymboliek komt ook tot verwoording in de slotterzinen van een van de, relatief bekendste, direct autobiografische sonnetten, getiteld *Kassandra* (60). Ik zal het hier in zijn geheel citeren omdat vertaling en interpretatie van deze terzinen een intrigerend historisch probleem oproepen inzake de status van Albrecht Haushofer als deelnemer aan het Duitse verzet tegen Hitler.

Kassandra hat man mich im Amt genannt,  
Weil ich, der Seherin von Troja gleich,  
Die ganze Todesnot von Volk und Reich  
Durch bittere Jahre schon vorausgekannt.

So sehr man sonst mein hohes Wissen pries,  
Von meinem Warnen wollte keiner hören,  
Sie zürnten, weil ich wagte, sie zu stören,  
Wenn ich beschwörend in die Zukunft wies.

Mit vollen Segeln jagten sie das Boot  
Im Sturm hinein in klippenreiche Sunde  
Mit Jubelton verfrühter Siegeskunde.

Nun scheitern sie - und wir. In letzter Not  
Versuchter Griff zum Steuer ist misslungen.  
Jetzt warten wir, bis uns die See verschlungen.

*Kassandra was mijn bijnaam op kantoor,*

*omdat ik evenals de Trojaanse profetes  
van volk en rijk het ondergangproces  
al heb gezien een bittere tijd ervoer.*

*Hoezeer men anders mijn grote kennis prees,  
mijn waarschuwingen wilde niemand horen.  
Zij werden boos daar ik hen durfde storen,  
als ik bezwerend naar de toekomst wees.*

*Met volle zeilen joegen zij de boot  
tijdens de storm naar engten rijk aan klippen,  
een zegelied kwam te vroeg van hun lippen.*

*Nu stranden zij – en wij. In hoogste nood  
alsnog het roer te grijpen is mislukt.  
Wij wachten tot de zeegang ons heeft weggerukt.*

In de eerste strofe van het sonnet roept de dichter de vergelijking op tussen hemzelf en Cassandra, de Trojaanse koningsdochter wier voorspellingen wáár bleken maar nooit werden geloofd. De vergelijking is des te schrijnender omdat de dichter evenals de Trojaanse gewelddadig aan zijn eind is gekomen. De mythologische en historische analogie keert veel vaker terug in zijn sonnetten en ligt ook ten grondslag aan de Romeinse drama's (*Scipio, Sulla, Augustus*), die hij in de jaren dertig had geschreven. Dit Grieks-Romeinse aspect blijft evenwel in dit opstel buiten beschouwing.

In de tweede strofe verwijst hij naar zijn niet beluisterde waarschuwingen, die inderdaad in andere historische bronnen geattesteerd zijn, met name zijn kritiek vanaf 1939 op de militaire oplossingen die het Duitse regime zocht voor zijn geopolitieke problemen. Haushofer zocht naar diplomatieke oplossingen en achtte vanaf 1941 een twee-frontenoorlog voor Duitsland terecht desastreus. Het is niet verwonderlijk dat het regime hem verdacht van betrokkenheid bij Rudolph Hess' ridicule en voor Hitler scandaleuze vlucht naar Engeland. In het direct voorafgaande sonnet 38, getiteld *der Vater*, uit hij een openlijke beschuldiging tegen zijn vader die het bewind te lang zou hebben gesteund. Ik laat de volledige tekst en vertaling van dit sonnet volgen, ook omdat het een van de markantste voorbeelden is van negatieve zeesymboliek, dit keer geïnspireerd door een oosters sprookje, een van de eerste uit *Duizend en een nacht*, getiteld

*Geschiedenis van de visser.* Dit verhaal over een visser die een koperen vaas met verzegelde loden deksel ophaalde waarin een boze geest was opgesloten, werd door Haushofer in zijn sonnet zeer kort weergegeven en volledig toegesneden naar de actuele, tegen zijn vader gerichte toepassing.

Ein tiefes Märchen aus dem Morgenland  
Erzählt uns, dass die Geister böser Macht  
Gefangensitzen in des Meeres Nacht  
Versiegelt von besorgter Gotteshand,

Bis einmal im Jahrtausend wohl das Glück  
Dem einen Fischer die Entscheidung gönne,  
Der die Gefesselten entsiegeln könne,  
Wirft er den Fund nicht gleich ins Meer zurück.

Für meinen Vater war das Los gesprochen.  
Es lag einmal in seines Willens Kraft,  
Den Dämon heimzustössen in die Haft.

Mein Vater hat das Siegel aufgebrochen.  
Den Hauch des Bösen hat er nicht gesehn.  
Den Dämon liess er in die Welt entwehn.

*Een zinrijk sprookje uit het morgenland  
vertelt ons dat de boze geesten als armee  
gevangenzitten in het duister van de zee,  
verzegeld door de zorg van Gods hand;*

*het lot brengt eens in duizend jaren met zich mee  
dat dan één visser de beslissing heeft  
of hij de vastgeboeiden vrijheid geeft,  
of hen weer haastig terugwerpt in de zee.*

*Voor mijn vader had het lot zich uitgesproken.  
Eens had zijn wil de macht om te besluiten  
de demon in gevangenschap te stuiten.*

*Mijn vader heeft het zegel losgebroken.  
Het spoor van boosheid heeft hij niet bespeurd.*

*De demon heeft hij de wereld ingestuurd.*

De vader zou volgens de zoon de demon in de wereld hebben laten 'rondwaaien'. In een uitvoerige, tweedelige biografie van vader Karl Haushofer merkt de biograaf in een noot op dat de zoon wellicht de feitelijke politieke rol van zijn vader heeft overschat, zoals, zo zou ik willen toevoegen, hij ook in andere sonnetten zijn eigen positie, macht en mogelijkheden (en ook schuld) als te hoog lijkt voor te stellen. Het sonnet *Der Vater* wordt ook kort besproken in de zeer recente biografie van Karl Haushofer (Pierik 2006) in een paragraaf getiteld *Tussen feiten en fictie*. Kortom er lijkt mij in de Moabiter sonnetten sprake te zijn van een zekere vorm van zelfvergroting die men in autobiografieën vaker tegenkomt en die door Albrechts extreme situatie op weg naar het einde nog kan zijn versterkt.

Deze vraagtekens van mijn kant keren terug bij de twee terzinen waarmee het sonnet *Kassandra* eindigt. Evenals in de andere sonnetten over de contemporaine Duitse geschiedenis worden de namen van de Nazi-machthebbers niet genoemd, maar hier aangeduid met "sie = zij". Wie worden bedoeld met "wir-wij" in een context die duidelijk slaat op de aanslag (Attentat) op Hitler door Von Stauffenberg en de zijnen op 20 juli 1944? Was Albrecht Haushofer daar eigenlijk bij betrokken zoals sommige na-oorlogse Duitse, aan hem gewijde publicaties suggereren? Het externe bewijsmateriaal, vermeldingen van zijn naam in respectievelijk Nazi-archieven en in brieven/dagboeken van erkende verzetstrijders rond Von Stauffenberg is minimaal en suggereert geen nauwe betrokkenheid. In recente, historische standaardwerken over de Duitse *Widerstand* (van Von Klemperer, Joachim Fest e.a.) of in de biografie van Stauffenberg en zijn broers wordt Albrecht Haushofer als zodanig niet genoemd. Ook de verwijzing door Haushofer zelf in het *Kassandra*-sonnet laat zijn feitelijke betrokkenheid bij de aanslag in het midden: *In letzter Not versuchter Griff zum Steuer ist misslungen*. In een eerste versie had ik deze regel als volgt vertaald: "In hoogste nood grepen wij naar het roer; het is mislukt." Maar wat in de brontekst onbepaald en vaag is, moet ook in een vertaling onbepaald blijven, dus: "In hoogste nood alsnog het roer te grijpen is mislukt" (vgl. de correcte Franse vertaling van Jacques Rébertat: "Dans la détresse suprême, une tentative de reprendre la barre a échoué"). Ook in het in Duitsland vaker geciteerde sonnet 22, getiteld *Gefährten* (door mij vertaald met *Bondgenoten*) blijft het in het midden of Albrecht zichzelf tot de met name genoemde groep van Duitse

verzetstrijders (Yorck, Moltke, Hassell, Popitz e.a.) heeft gerekend. Ik heb zelf de indruk dat een zekere mate van mythevorming rond Albrecht Haushofer als verzetsstrijder in de hand is gewerkt door de suggestieve onbepaaldheid van deze twee autobiografische sonnetten.

### *Sonnet 78 Jan Mayen*

Jan Mayen is de naam van een eiland gelegen in de Noordelijke IJszee tussen Groenland, IJsland en Spitsbergen ongeveer 500 km binnen de poolcirkel. Het werd in 1614 vernoemd naar de Enkhuizenze walvisvaarder Jan Jacobsz. May. Om diverse redenen heeft dit eiland nogal de aandacht getrokken van geografen, literatoren en historici. Het wordt voor de helft ingenomen door de 2300 meter hoge Beerenberg, de enige vulkaan binnen het Noordpoolgebied. Door zijn verwijderde ligging werd en wordt het geïdentificeerd met het uit de Oudheid bekende *ultima Thule*. Om zijn vulcanisme, torenhoge basaltklippen en vaak door mist en nevel omgeven bergtop wordt Jan Mayen veelal beschouwd als de plek van het 'Verdoemd gebied' dat de Ierse monnik Sint Brendan in de zesde eeuw na Christus op zijn zeereis zou hebben bezocht (vgl. *De zeereis van de heilige Brendan*, vertaling Vincent Hunink, p. 23-25):

*Daags daarna zagen ze een hoge berg in de Oceaan, niet ver in noordelijke richting. De berg was omgeven met een soort dunne wolken en er kwam veel rook van zijn top af. Onmiddellijk dreef de wind hen vliegensvlug naar de kust van dat eiland, totdat het schip vlakbij land tot stilstand kwam. De oever was heel hoog, ja, de bovenkant was amper te zien. Verder was hij gitzwart en opvallend recht als een muur.*

In de Nederlandse zeegeschiedenis is het eiland bekend uit de scheepsjournalen van Michiel Adriaensz. de Ruyter en vooral als de plek waar in 1633-1634 zeven Westfriese walvisvaarders overwinterden en omkwamen.

Volgens een noot bij sonnet 78 (ed. 1999) heeft Albrecht Haushofer het eiland in 1935 bezocht. Sinds de tweede helft van de negentiende eeuw waren de poolgebieden sterk in de belangstelling komen te staan via reisverslagen en ontdekkingsreizen. In de eerste helft van de twintigste eeuw vonden er incidenteel toeristische excursies plaats naar het eiland Jan Mayen. Haushofer, secretaris van het Duits geografisch genootschap, zal ongetwijfeld ook de desbetreffende reisjournaals hebben gekend. Zijn levenslange belangstelling voor het Noordpoolgebied komt duidelijk tot uitdrukking in sonnet 67 getiteld *Frithjof Nansen*, gewijd aan de Noorse ontdekkingsreiziger (1861-1930), collega-

hoogleraar in de Oceanografie (en winnaar van de Nobelprijs voor de vrede in 1922), ongetwijfeld voor Haushofer vanaf zijn jeugd een held en gedragsvoorbeeld. Nansen heeft meerdere reisverslagen gepubliceerd, voorzien van eigengemaakte tekeningen, aquarellen, kaarten en diagrammen (bv. *Nebelheim, Entdeckung und Erforschung der nördlichen Länder und Meere*, Leipzig 1911), waarop ook in het sonnet 67 wordt gezinspeeld: *In edler Zeichnung reine Kunst verkündet* (“wiens kaarten pure kunsten evenaarden”). De Duitse tekst en mijn Nederlandse vertaling van het sonnet Jan Mayen luiden aldus:

Von Grönland wandern weisse Nebel her.  
Die Luft ist kalt und still. Gelassen gleitet  
Ein Bug dahin, der leichte Wellen breitet  
Auf unbewegtes, milchig blaues Meer.

Die Nebel fliessen aus des Schiffes Bahn  
Und öffnen plötzlich ungeheure Sicht.  
Umspielt von Schleiern, hebt sich hoch ans Licht  
Verlassner Insel mächtiger Vulkan.

Aus seinen Flanken strömen Gletscher nieder  
Und wenn er heiss aus dunkler Tiefe stöhnt,  
Dann klirrt sein heller Mantel, birst und dröhnt

Im Sturz ins Meer. Dann ruht der Riese wieder,  
Als ob er ganz in Eises Banden schlief.  
Und nichts mehr glüht und wühlt in seiner Tiefe.

*Uit Groenland drijven nevels naderbij.  
De lucht is koud en stil. Gelaten glijdt  
een boeg erheen, die lichte golven spreidt  
op een onbewogen, melkblauwe zee.*

*Het schip verjaagt de nevels uit zijn baan  
en plotseling verschijnt subliem in zicht,  
omspeeld door sluiers, stijgend naar het licht  
een eenzaam eiland met een machtige vulkaan.*

*Zijn flanken stuwen gletsjers naar de kust  
en als hij heet uit donkere diepte kreunt,*

*dan kraakt zijn heldere mantel, slijt en dreunt*

*en stort in zee. Dan komt de reus tot rust,  
alsof hij slaapt, gekluisterd in het ijs,  
en in de diepte niets meer gloeit en rijst.*

In het sonnet worden twee aspecten van het eiland Jan Mayen benadrukt die ook in vroegere reisverslagen steeds naar voren komen. Allereerst de hoge, met eeuwige sneeuw bedekte kegeltop van de vulkaan die plotseling door de wolken en nevels heen zichtbaar wordt. Dit moment is ook in vroegere journaals op een bijgevoegde aquarel en gravure afgebeeld. Daarnaast wordt ook het geraas vermeld waarmee in het zomerseizoen delen van de drie gletsjers aldaar plotseling van de helling glijden en in zee storten, bijvoorbeeld in het in de negentiende eeuw populaire reisverslag van Lord Dufferin, getiteld *Letters from High Latitudes; being some account of a voyage, in 1856, in the schooner yacht "Foam" to Iceland, Jan Mayen, and Spitzbergen* (London 1867, p. 140-1):

*...when we succeeded subsequently in approaching the spot - where with a leap like that of Niagara one of these glaciers plunges down into the sea, - the eye, no longer able to take in its fluvial character, was content to rest in simple astonishment at what then appeared a lucent precipice of grey-green ice, rising to the height of several hundred feet above the masts of the vessel.*

De natuurlijke verklaring van deze spectaculaire ijsval werd al aan het begin van de achttiende eeuw gegeven door C.G. Zorgdragers in zijn *Bloeijende Opkomst der Aloude en Hedendaagsche Groenlandsche Visschery* (uitgebreid met een korte historische beschrijving van de Noordere gewesten, waaronder Jan Mayen Eiland, 's Gravenhage 1727, p. 102-3): "De Ijsberg bestaat uit drie Bergen of liever groote Sneeuwwoopen die bevrooren zijn en door de Zon ontdooit van den Beerenberg afrollen, maar wanneer de Zon vertrekt, weder tot zodanige hoopen vriezen." In het sonnet van Haushofer is dit neerstorten van het ijs veeleer gekoppeld aan het vulkanisch karakter van de berg (die feitelijk al sinds twee eeuwen uitgedoofd was). Die associatie met een verborgen vulkaan verhoogt naar mijn gevoel de stille dreiging die van de slotterzinen uitgaat. Het maakt dit sonnet, thematisch en gevoelsmatig, verwant aan sonnet 10 getiteld *Lawinen*: *...Und weisse Lasten tosen ihren Lauf* ("een witte massa raast door heg en steg"), en aan het slotsonnet (80) waar de Niagara-waterval het centrale vergelijkingsbeeld is. De stille dreiging van de geëvoceerde herinnerings- en droombeelden maken de zojuist genoemde sonnetten ook verwant aan de droom

die Simon Vestdijk kreeg tijdens zijn gevangenschap gedurende de Tweede Wereldoorlog en die hij heeft beschreven en verklaard in zijn essay 'De droom als symbool' (*Essays in Duodecimo*, Amsterdam 1952, p. 139-140):

*In onaangename omstandigheden verkerend, die veel van mijn wilskracht vergden, droomde ik het volgende. Ik bevond mij vlak onder een berg of een hoge rots. Deze rots, die schuin omhoogstak, langwerpige van vorm en puntig toelopend, hield mij onder zich gevangen. Roerloos keek ik naar boven, naar de stenen kolos, die mij dreigde te verpletteren, en verder gebeurde er niets. Dat deze droom na het ontwaken zulk een diepe indruk achterliet, was toe te schrijven aan de emotie, waarmee hij gepaard ging, en die zich niet zo maar uit de voorstellingsinhoud liet afleiden. Een buitenstaander zou hier angst verwachten, worgende angst, - een nachtmerrie! Maar van angst was geen sprake: veeleer verkeerde ik in een stemming van tragische vervoering, onderdrukte kracht, avontuurlijke moed, smartelijke trots...*

#### *Het einde*

De tachtig *Moabiter Sonnetten* laten een doordachte chronologische en thematische ordening zien. De reeks begint met het sonnet *In Fesseln (In de boeien)*, dat de eerste nacht in de cel van de Berlijnse gevangenis aan de Lehrterstrasse beschrijft. In de eerste helft van de bundel overheersen de direct autobiografische gedichten met verwijzingen naar de actuele en relatief recente ervaringen in de nazi-tijd, al komen ook hier reeds gedichten voor die deze eigentijdse Duitse geschiedenis verbreden door middel van analoge situaties in *Weltgeschichte* en *Weltraum*. Dit streven naar het creëren van een (tragische) *Weltgeschichte* in dichtvorm komt ook naar voren in het naast elkaar zetten van sonnetten met een oosters en westers thema (bijvoorbeeld nr. 15 en 16 respectievelijk over een schildering op het Isenheimer Altaar van Matthias Grünewald en het Boeddhabeeld van Kamakura bij het Japanse Yokohama), of in het na elkaar oproepen van Albrechts Noorse held Frithjof Nansen en zijn 'Afrikaanse' held Albert Schweitzer, de beroemde arts uit Lambarene (nrs. 67 en 68). De sonnetten 73 tot en met 80 vormen een duidelijk omraamde cyclus waarbinnen de voor een deel reeds door mij vermelde gedichten een herinnerings- en droombeeld oproepen van ver verwijderde delen van de wereld die Albrecht Haushofer ooit had bezocht. De aldus gecreëerde Weltinnenraum begint met een droom over de geliefde in het Alpengebied (73) en eindigt ook daarmee (79 *Val Tuoi*). De tussenliggende sonnetten verplaatsen dichter en lezer naar Japan, Miyajima, Penang in India, Rio de Janeiro, Jan Mayen. In het



slotsonnet (80) worden de dromen van een wereldwijde, te bereizen ruimte ruw verstoord door de benauwende werkelijkheid van de gevangenis. Het optredende gevoel van totale machteloosheid wordt toch weer met een geografisch beeld (Niagara) opgeroepen:

Zeit

Ich träume viel bei Nacht und viel bei Tag.  
Die Zeit ist ohne Wert. Ich kann vergessen,  
Der Stunde wie der Woche Gang zu messen,  
Wenn ich mich nicht auf sie besinnen mag.

Doch wittern auch die Träume wohl die Zeit -  
Erwach ich dann vom Dienstgeklirr der Schlüssel,  
Vom Mittagsruf nach meiner Suppenschüssel,  
Und raffte mich, zum Täglichen bereit

Dann weiss ich, aus dem Träumen aufgestört,  
Wie einer fühlt in seinen letzten Stunden,  
Der, an ein ruderloses Boot gebunden,

Den Fall des Niagara tosen hört.  
Die Wasser schlagen an des Bootes Rand.  
Sie strömen rasch. Gebunden - ist die Hand.

Tijd

*Dikwijls droom ik 's nachts en overdag.  
Tijd heeft geen waarde meer. Ik kan vergeten  
de voortgang van een uur of week te meten,  
als ik mij niet op hen bezinnen mag.*

*Maar toch bespeuren dromen wel de tijd. -  
Als ik door rinkelende sleutels wordt gewekt,  
door roepen om mijn kom waarin men soep verstrekt,  
en ik mij snel aan het alledaagse wijd:*

*dan weet ik, nu mijn dromen zijn verstoord,  
hoe men zich voelt in de allerlaatste uren,  
als men, gebonden aan een boot die niet kan sturen,*

*de donderende val van de Niagara hoort.  
Het water slaat de boot tot aan de rand.  
Snel is de stroom. Gebonden - is de hand.*

In de nacht van 22-23 april 1945 werd Albrecht Haushofer samen met enige andere politieke gevangenen tussen de Berlijnse puinhopen doodgeschoten door een SS-Kommando.

#### LITERATUUR

Albrecht Haushofer:

Haushofer, Albrecht. 1976. *Moabiter Sonette. Mit einem Nachwort von Ursula Laack-Michel*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Haushofer, Albrecht. 1999, 3e druk 2003. *Moabiter Sonette, Nach der Originalhandschrift herausgegeben von Amelie von Graevenitz, Biographisches Nachwort von Ursula Laack*. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt.

Haushofer, Albrecht. 1954. *Sonnets de Moabit, Avant-propos et traduction de Jacques Rébertat*. Parijs.

Laack-Michel, Ursula. 1974. *Albrecht Haushofer und der Nationalsozialismus. Ein Beitrag zur Zeitgeschichte*. Stuttgart (bevat tevens een selectie uit zijn brieven).

Haiger, Ernst. Ihering, Amelie. Von Weizsäcker, Carl Friedrich. 2002. *Albrecht Haushofer*. Berlin: Ernst-Freiberger-Stiftung.

Schrijvers, Piet. 2007. "De gevangenis van Socrates" (o.a. over Haushofers sonnet Der Schierlingsbecher / (De schierlingsbeker) in *Lampas*. Tijdschrift voor Classici 40, 323-333.

Karl Haushofer:

Jacobsen, Hans-Adolf. 1979. *Karl Haushofer. Leben und Werk I-II*, Schriften des Bundesarchivs 24/I-II. Boppard am Rhein.

Pierik, Perry. 2006. *Karl Haushofer en het Nationaal-Socialisme. Tijd, werk en invloed*, Soesterberg.

Duits verzet tegen Hitler:

Von Klemperer, Klemens. 1992. *German Resistance against Hitler. The Search for Allies Abroad 1938-1945*. Oxford

Fest, Joachim. 1994. *Staatsstreich: der lange Weg zum 20. Juli*. Berlin.

Hoffmann, Peter. 1995. *Stauffenberg. A Family History, 1905-1944*. Cambridge.

Geschiedenis van het (Duitse) sonnet:

Mönch, Walter. 1955. *Das Sonett: Gestalt und Geschichte*, Heidelberg.

Ziolkowski, Theodore. "Form als Protest. Das Sonett in der Literatur des Exils und der Inneren Emigration". In: Hohendahl, Peter Uwe & Schwarz, Egon. *Exil und Innere Emigration II. Internationale Tagung in St. Louis*. Frankfurt am Main 1973: Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft 18, 153-172.

Jan Mayen Eiland:

Brander, Jan. 1934. *Het eiland Jan Mayen en de Overwintering aldaar van 1633-1634*, uitgegeven door het Historisch genootschap "Oud-Westfriesland".

Brander, Jan. 1955. *Jan Mayen in verleden en heden*. Middelburg.

Over de auteur:

Piet Schrijvers (1939), emeritus hoogleraar Latijn van de Universiteit Leiden, vertaler (Horatius 2003, Vergilius Georgica 2004, Lucretius 2008) en essayist (Ik kan de Muzen niet haten, 2004).

---

## **De zee als landschap - The Shipping News en andere Newfoundlandse excursies**



Reindert Willem Kruk (1914-1989) -

## Zeegezicht

*Zeeboek of eilandboek? Mag Annie Proulx's The Shipping News, dat op Newfoundland speelt, mee naar het eilandboekenfestival op het Franse eiland Ouessant? Natuurlijk wel, maar het is niet een eilandboek in de zin van een 'closed community' boek.*

Daarvoor is Newfoundland trouwens veel te groot. Het is een eiland, maar dat betekent in dit geval vooral dat het omringd is door zee. De zee speelt in het boek een hoofdrol. Het landschap is er de zee, en de personages worden beschreven in termen van hun relatie tot de zee. In veel van de gebeurtenissen staat de zee centraal, en vaak heeft ze een ondersteunende vertellersrol. Zoals waar Quoye, de hoofdpersoon, opgesloten in zijn eigen ellende langs de kust van Newfoundland rijdt: *'Aan de horizon ijsbergen als witte gevangenissen. De immense blauwe lap van de zee, geplooid en gekreukt'*. En later, als hij op de verlaten landtong staat waar zijn oude familiehuis ligt, zonder veel idee over wat hij daar verder moet:

*'Achter hem een diepe zucht, de zucht van iemand die alle hoop of ergernis voorbij is. Quoye draaide zich om. Dertig meter verderop een vin, een glinsterende rug. De dwergvinvis kwam boven, gleed weer weg onder de troebele oppervlakte. Hij staarde naar het water. Weer verscheen hij, zuchtte, dook onder. Golvende mistarmen vlogen vijftien meter boven zee.'*

### Annie Proulx

*The Shipping News* (1993) is Annie Proulx's tweede roman. *Scheepsberichten*, luidt de titel in de Nederlandse vertaling van Regina Willemse (1995). Proulx kreeg er diverse literaire prijzen voor, waaronder een Pulitzer. Net als bij haar eerste roman, *Postcards*, verschenen in 1992, springen twee aspecten van het boek direct in het oog: de gedegen feitenkennis waar haar beschrijving van geïsoleerde rurale gemeenschappen op steunt, en het feit dat ze, in literair opzicht, een kortebaanner is. Haar kracht ligt in de geserreerde beschrijving van korte, afgeronde episodes, en de hoofdstukken van haar romans zijn eigenlijk korte verhalen. Dat geldt ook voor haar latere romans *Accordion Crimes* (1996) en *That old Ace in the Hole* (2002).

Haar literaire voorgeschiedenis is in dat opzicht interessant, en relevant. Als romanschrijfster was ze een late debutant: ze was achter in de vijftig toen *Postcards* verscheen. Ze schreef toen al jaren, maar vrijwel uitsluitend in het

informatieve genre.



Annie Proulx

Portrait by Ingrid Bouws

Annie Proulx werd in 1935 geboren in Norwich, Connecticut. De familie van haar moeder was in 1635 naar New England geëmigreerd, die van haar vader in 1637 naar Quebec en later, in 1860, naar New England. Annie's ouders verhuisden nogal eens, zodat ze scholen bezocht in Vermont, North Carolina en Maine. Haar universitaire studie brak ze af om te gaan trouwen, een huwelijk dat nog door twee andere zou worden gevolgd. Alledrie haar huwelijken eindigden in een scheiding. De dochter uit haar eerste huwelijk bleef bij haar vader wonen, maar na haar laatste scheiding moest Annie voor zichzelf en de drie zoons uit haar twee andere huwelijken de kost verdienen. Ze begon toen als freelance journalist. Later nam ze haar studie weer op en behaalde in 1969 aan de universiteit van Vermont haar BA in de geschiedenis, gevolgd door een MA in Montreal. Daarna startte ze met het promotie-traject aan de *graduate school*, maar maakte dat niet af. Als historica sprak de benadering van de Franse *Annales*-school, die zich erop richtte om door minutieus onderzoek van documenten en materiële cultuur het leven van gewone mensen in beeld te brengen, haar sterk aan (Rood 2001: 2-1). Dat zal niemand die haar werk kent verbazen.

Met schrijven begon ze al vroeg. Haar eerste korte verhaal werd in 1964 gepubliceerd (in *Seventeen*), maar haar literaire schrijverschap zou pas doorzetten na 1982. In dat jaar publiceerde *Esquire* een van haar korte verhalen ('The Wer-trout'), en Tom Jenks, de verantwoordelijke redacteur, stimuleerde haar tot de publicatie van een bundel met korte verhalen, *Heart Songs and Other Stories* (1988). Het korte verhaal zou altijd haar sterkste vorm blijven.

Daarnaast produceerde ze vanaf 1980 een lange lijst van nonfictieboeken in de huis-, tuin- en keukensfeer, te beginnen met *Making the Best Apple Cider*. Het

maken van goed isolerende luiken, van schuttingen en tuinhekken, als mede basale plattelandsonderwerpen als ruilhandel, het verbouwen van groente en het kweken van fruit vormden de onderwerpen van haar andere boeken.

Het zijn typisch onderwerpen die om nauwkeurig verslag van ambachtelijke technieken vragen, een van de dingen die we in Proulx's literaire werk steeds zien terugkomen. Maar haar interesse in het rurale leven ging verder. Ze was altijd zeer geïnteresseerd in situaties waarin veranderingen op het sociale en persoonlijke vlak een cruciale rol speelden. In haar literaire werk vertaalt zich dat in wat Richard Eder (*New York Times Book Review*, 23 May 1999, geciteerd Rood 2001: 10), bewonderend heeft omschreven als haar 'feeling for place and the shape into which it twists her characters'.

Taal, geschiedenis, gebruiken, materiële cultuur, alles tegen de achtergrond van het landschap. Annie Proulx is gefascineerd door het landschap. In haar werk speelt het een overheersende rol, en ze maakte het tot onderwerp van haar Van der Leeuw-lezing in 1999: *'Dangerous Ground: Landscape in American Fiction'*. De zee als landschap, in de zin van bepalend referentiekader voor de personages, lijkt dan ook een goede invalshoek op *The Shipping News*.

Annie Proulx bezocht Newfoundland (met de klemtoon op New-) voor het eerst in de 1980-er jaren. Als ze haar eerste indrukken van het Great Northern Peninsula beschrijft, vertelt ze dat ze zich daar op een bijna bovennatuurlijke manier bewust was van het landschap (Rood 2001:74). Ze was zo door het eiland gefascineerd dat ze er een huis kocht, waar ze sindsdien regelmatig verblijft. De andere pool van haar bestaan is het rurale binnenland van Noord-Amerika. Sinds 1995 woont ze in Wyoming, een gebied waar de hemel het landschap, en het leven, domineert zoals de zee dat doet op Newfoundland: 'In Wyoming they name girls Skye. In Newfoundland it's Wavey' (*The Shipping News*, 122).

Net zoals Annie Proulx's leven zich, landschappelijk gezien, beweegt tussen deze twee uitersten, het gortdroge vlakke land van de Midwest aan de ene kant en de ruige zee kust van Newfoundland aan de andere, stelt ze ook in *The Shipping News* deze twee polen soms tegenover elkaar. Ze worden als het ware belichaamd door de twee zussen die Quoyles tante terloops noemt, omdat ze vindt dat Quoyles dochters op hen lijken (26):

'De meisjes lijken erg op Feeny en Fanny vroeger, mijn jongere zusjes. Feeny zit nu in Nieuw Zeeland, zeebioloog, weet alles van haaien. Heeft van het voorjaar

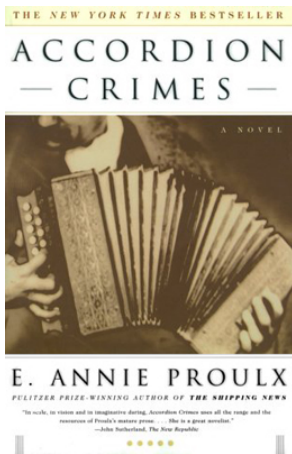
haar heup gebroken. Fanny zit in Saoedi-Arabië. Ze is met een valkenier getrouwd. Moet een zwart ding over haar gezicht dragen.'

De ruimte en de wijde vergezichten van het door velen als saai ervaren Amerikaanse platteland van de Midwest spreken Annie Proulx aan. Ze houdt van de wijde vergezichten, waardoor je alles goed kunt zien, van de golvende vlakten en steile rotswanden. Heel anders dan de bossen van New England waar ze opgroeide. Twee verhalenbundels, *Close Range: Wyoming Stories* (1999) en *Bad Dirt: Wyoming Stories 2* (2004), zijn gesitueerd in deze streek. 'Brokeback Mountain', misschien wel haar allerbeste korte verhaal, verscheen in *Close Range*. Het is later ook apart gepubliceerd, in de nasleep van de aandacht die de filmversie van het verhaal heeft gekregen.

In deze verhalen, net als in al haar literaire werk, is haar interesse voor de manier waarop de natuurlijke gesteldheid van een gebied het leven van de bewoners bepaalt dominant aanwezig. Om haar nogmaals te citeren:

*'Wat me buitengewoon interesseert is wat bewoners van een bepaalde streek maakt tot de mensen die ze zijn. Ik kijk er op een wetenschappelijke manier naar en neem alles in ogenschouw: de geografische ligging, de geologie, de natuur, het klimaat, de economie die voortvloeit uit het karakter van de betreffende streek. In Newfoundland (...) leeft de bevolking alleen van de visserij. Daar tref je geen mijnbouw.'*

Daarnaast is er het aspect van verandering. Het effect dat ecologische, sociale en economische verschuivingen op de mensen hebben en de manier waarop ze daarmee omgaan is een ander hoofdthema in haar werk. Vis, of het ontbreken daarvan, bepaalt het leven op Newfoundland. Of oliewinning in zee daar een alternatief voor biedt is maar de vraag. In de levensverhalen van de personages uit *The Shipping News* komt het probleem uitstekend naar voren.



## Cover 'Accordion Crimes'

In *Accordion Crimes*, dat de geschiedenis volgt van een accordeon die met Siciliaanse emigranten in Amerika is beland, wordt de harde worsteling beschreven van allerlei groepen die in de Amerikaanse samenleving voet aan de grond proberen te krijgen of te houden. *That Old Ace in the Hole* beschrijft de economische veranderingen in een afgelegen hoek van Texas, met veel aandacht voor de daarmee gepaard gaande botsingen tussen traditionele cultuurpatronen en moderne innovatie.

Het is een kader dat volop gelegenheid biedt om Proulx's interesse voor traditionele leefwijzen en alle kennis die ze daarover vergaard heeft aan bod te laten komen, zonder dat dat overigens in de behandeling van haar personages gaat overheersen.

### *Accordion Crimes*

Van haar boeken is *Accordion Crimes* het meest gewelddadig. De milieus waarin het zich afspeelt, dat van emigranten die zich hardhandig een bestaan moeten bevechten in het nieuwe land, brengen dat ook met zich mee. Door de kritiek is dat wel als een bezwaar tegen het boek aangevoerd. Proulx reageerde daarop met de constatering dat Amerika nu eenmaal 'a violent, gun-handling country' is, en dat ze van al dat geweld niets heeft hoeven verzinnen: ze heeft het allemaal gewoon uit openbare dossiers gehaald. Geweld is ook in *The Shipping News* bepaald niet afwezig: de zachtmoedige Quoye stuntelt door een wereld waar de agressie dicht onder de oppervlakte borrelt, en ook regelmatig tot uitbarsting komt. De afscheidspartij waarbij de feestgangers uiteindelijk het zeiljacht waarmee hun collega de volgende dag zal vertrekken kort en klein slaan en tot zinken brengen, is een evident geval. Dan de familie waarvan hij afstamt, de 'oude



Quoyles', die worden beschreven als een gewelddadige troep primitievelingen. Verder de uiterst kwaadaardige echtelijke ruzies van een jacht-bevarend echtpaar, die resulteren in een in stukken gesneden en in zee gedumpt lijk. De kranten op Newfoundland, die vol staan met bizarre, vaak gewelddadige seksuele vergrijpen. Quoyles vriend Partridge die hem een ontredderd verslag doet van de rellen in Los Angeles. Een doorgeslagen man die op hun oude krant in Mockinburg, NY, praktisch de hele redactie aan flarden schiet.

Veel daarvan sluit aan bij Proulx's voorkeur voor het extreme, en voor bizarre, larger-than-life personages. In dat opzicht doet haar werk denken aan dat van Flannery O'Connor, prominent vertegenwoordigster van de regionale literatuur uit de zuidelijke Amerikaanse staten. Ook Proulx's werk is in zekere zin als regionaal te karakteriseren, en past in de trend van hernieuwde belangstelling voor dit genre die in Amerika opkwam in de 1980-er jaren (Rood 2001:12).

### *Newfoundland*

Het landschap van *The Shipping News* is de zee. In het hierboven gegeven citaat onderstreept het voor ons weinig alledaagse geluid van de zucht van een dwergvinvis Quoyles desoriëntatie. Het is een afdoende manier om aan te geven op welk landschap het leven in Newfoundland is georiënteerd.

Wie, zoals wij in 1999, geïnspireerd door Annie Proulx op een Newfoundlandse heuveltop belandt en gesnuif in het struikgewas meent te horen, kan het beste eerst naar de zee kijken: het blazen van spelende bultruggen is er kilometers ver te horen.

De zee bepaalt er het leven: de locale krantjes die men rondtrekkend door Newfoundland koopt lezen als een achtergrondcommentaar op *The Shipping News*. Vis, altijd het belangrijkste bestaansmiddel, is een hoofdthema. Die vis is er nauwelijks meer, sinds de kabeljauw door overbevissing praktisch is uitgestorven. Nog niet lang geleden kwam die in zulke dichte scholen op de Grand Banks voor dat de schepen erin vastliepen. Er wordt dan ook vooral geschreven over het ontbreken van vis en de gevolgen daarvan. De olie die inmiddels onder de zeebodem is ontdekt zorgt voor enige werkgelegenheid, maar veel helpt dat niet.

De armoede en het tot ver in de twintigste eeuw vaak uiterst primitieve leven op Newfoundland komen in *The Shipping News* regelmatig aan de orde. Wie dat in breder kader indringend in beeld gebracht wil zien, leze Wayne Johnston's *The Colony of Unrequited Dreams* (1999) dat over het leven van de latere premier

Joseph (Joey) Smallwood gaat, en, van dezelfde auteur, het autobiografische *Baltimore Mansion; a Memoir* (2002).

Joseph Smallwood was niet alleen de premier die de confederatie van Newfoundland met Canada erdoor drukte, tegen de zin van velen in, maar ook de man die vastbesloten was 'om Newfoundland schoppend en krijsend de twintigste eeuw in te sleuren'. Een van de stappen die hij daarvoor nam was het ontmantelen van de vele geïsoleerde kust- en eilandgemeenschappen. Dorpjes die alleen over zee bereikbaar waren, met houten huizen, een kerkje, en grote houten vlonders ('flakes') waarop de vis gedroogd werd die eens per jaar werd opgehaald door een schip dat in ruil elementaire levensbehoeften zoals suiker en meel aanvoerde. In 1960 werden de bewoners door Smallwood's regering, die hun manier van leven niet meer in de moderne tijd vond passen, naar de steden op het vasteland van het eiland gedirigeerd, waar van de beloften van werk niet veel terecht kwam. Vaak was voorafgaand daaraan de pastoor al teruggeroepen: een effectieve maatregel, want als er niet meer gedoopt, getrouwd en gebiecht kan worden, en er geen laatste sacramenten meer kunnen worden toegediend, wordt het leven voor gelovige katholieken op zo'n plek onmogelijk. De verlaten houten dorpjes, die eruit zien of de bewoners er zo weer in kunnen trekken, zijn nog steeds te bezoeken. Dan moet men wel een boot vinden die bereid is erheen te varen. Ongevaarlijk is zo'n bezoek niet, want veel van het hout in die dorpjes is vermolmd, en huizen en plankieren kunnen elk moment instorten.

Ook in *The Shipping News* wordt er aan Smallwood's drastische maatregel gerefereerd. Billy Pretty, tijdens een bezoek met Quoye aan het nu verlaten eiland Gaze: 'De regering heeft ons in zestig van Gaze afgehaald. Maar je zult zien dat veel van de huizen nog stevig overeind staan, na zo'n stuk of dertig jaar leeg. O ja, ze lijken stevig genoeg' (163).

Wat de mensen die daarbij betrokken waren ervoeren valt bijvoorbeeld te lezen in Helen Porter's 'Moving Day', of Al Pittman's 'Death of an Outport'. Twee verhalen uit een bundeltje met Newfoundlandse literatuur, dat ik vond op een rommelmarkt in Newfoundland. Rommelmarkten en *yard sales* zijn sowieso onweerstaanbaar, maar helemaal voor de Proulx-fan die bedenkt dat Annie Proulx op zo'n plek *The Ashley Book of Knots* op de kop tikte, het boek dat haar het verbindende thema voor *The Shipping News* - zeemansknopen - aan de hand deed.

### *Death of an Outport*

In *'Death of an Outport'*, dat in 1967 speelt, bezoeken de ik-persoon en zijn vrouw het eilandje Merasheen, waar de vissers nu uiteindelijk ook hun verzet tegen de centralisatie hebben moeten staken. Beloften van werk en luxe hebben hen niet kunnen verleiden: ze kunnen prima leven zonder auto's, televisie en supermarkten. Maar de school wordt gesloten, de priester vertrekt in het najaar, en de overheid heeft niet alleen besloten om geen elektriciteit meer te leveren, maar ook om de visfabriek te sluiten. Waar kunnen ze dan nog heen met hun vangsten? Ze zullen worden geresettled in Placentia, een van de nieuwe economische 'groeicentra'. Groei van de bevolking zullen ze bedoelen! De vissers zien er niets in: door de grote toestroom van mensen is er nauwelijks werk, er is haast geen huis te krijgen, en er is daar geen enkele mogelijkheid om hun oude beroep te blijven uitoefenen. Maar ze hebben geen keus, en voor de laatste keer maken ze zich op om het grote jaarlijkse tuinfeest te vieren.

In *'Moving Day'* hoort student Jenny, net voor ze teruggaat naar haar ouders op Grassy Island om daar de zomervakantie door te brengen, dat de familie na de zomer het eiland zal verlaten om naar de stad te verhuizen. Ze is erg overstuur: hoewel ze er zelf niet over zou piekeren om definitief terug te gaan naar Grassy Island, het is wel de thuisbasis waar ze altijd op dacht te kunnen rekenen.

Thuis aangekomen, merkt ze hoe gecompliceerd de gevoelens van de familie over het besluit zijn. Moeder is de drijvende kracht: ze kan het isolement niet langer aan. Er zijn nog maar acht families over, de mannen zijn voor lange perioden weg om elders te werken, de jongens moeten naar een eenmansschooltje met een derderangs leerkracht, en ze wil een dokter in de buurt. Ze brengen een laatste gelukkige zomer op het eiland door, terwijl langzaam aan iedereen zich verzoent met het idee van het nieuwe bestaan. Maar op de dag van de verhuizing is het moeder die ontbreekt op het moment dat de boot klaar is om af te varen. Jenny vindt haar in de keuken, wanhopig huilend. Ze durft niets te zeggen. Terug bij de boot is één blik genoeg om haar vader te laten begrijpen waar zijn steun nodig is.

### *The Shipping News* (1993)

De hoofdpersoon van *The Shipping News* is Quoye, een onhandige, weerloze man, die zich geen raad weet met zijn kolossale lichaam, zijn plaats in het leven en zijn emoties. Van de zee, die in het leven van zijn Newfoundlandse voorgelacht zo'n centrale rol speelde, begrijpt hij helemaal niets. Als hij door een toevallige samenloop van omstandigheden op Newfoundland terecht komt, is hij

wel gedwongen om een vorm te vinden voor het leven met de zee. Als hem dat lukt, kan hij ook met zichzelf leven, en pas dan vindt hij, in een nieuw huwelijk met een vrouw die niet toevallig de naam Wavey ('golvig') draagt, de harmonie die altijd onbereikbaar voor hem was.

Dat is, in het kort, de lijn van het verhaal. De naam Quoyle (zijn voornaam krijgen we niet te horen) draagt hij niet toevallig. Zoals hierboven werd gezegd, vormen zeemansknopen, met hun functie en betekenis, een verbindend thema in het verhaal. Ze worden vaak opgevoerd als motto voor de hoofdstukken. Zo ook bij hoofdstuk 1, waar we uitgelegd krijgen wat een 'quoyle' is: een opgerold stuk touw. Een speciaal soort 'quoyle' is de 'Vlaamse plak', een touw dat is opgerold tot een plat liggende spiraal. Men legt hem op het dek, zodat er zonodig overheen gelopen kan worden. Een naam dus die uitstekend past bij de hoofdpersoon, een mislukte journalist in Mockingburg, NY.

Quoyle is de zachtmoedigste mens op aarde. Een reusachtig lichaam, flaporen, een groteske kin, onbeholpen en onhandig. Veracht door zijn vader, zijn broer en door zijn vrouw Petal, een nymfomane slet die hoogstens even thuiskomt om zich te verkleden en om Quoyle te kleineren. Quoyle zorgt zo goed en zo kwaad als het gaat voor Bunny en Sunshine, hun twee kleine meisjes waar zijn niets van moet hebben. Als ze er tenslotte definitief met een man vandoor gaat, neemt ze de kinderen mee en verkoopt ze onderweg aan een pornofotograaf. Vlak daarop verongelukt ze. De kinderen worden gelukkig opgespoord voor er iets dramatisch met ze heeft kunnen gebeuren.

Quoyle, wiens beide ouders kort daarvoor samen zelfmoord hebben gepleegd, is totaal ontredderd. Willoos laat hij zich op sleeptouw nemen door zijn tante, die besloten heeft naar haar geboorteplaats op Newfoundland terug te keren en op doorreis Quoyle bezoekt om de as van haar broer op te halen. Van zijn Newfoundlandse wortels is Quoyle zich nauwelijks bewust, tot zijn tante hem het een en ander vertelt over de ruwe eilandfamilie waar hij uit voortkomt. Van zijn vader, die als jongen het eiland had verlaten, heeft hij daar nooit iets over gehoord. Hij herinnert zich hem als een man met een passie voor tuinieren, altijd weer verrukt over de vruchtbaarheid van hun grond, iemand die dol was op fruit: *'Quoyle herinnerde zich paarsbruine peertjes met de vorm en het formaat van vijgen, zijn vader het vruchtvlees afhappend met pikkende happen, de geur van fruit in hun huis, resten van klokhuizen en schillen in de asbakken, de skeletten van druiventrossen, perzikpitten als kippenhersens op de vensterbank, de*

*handschoen van bananenschil op het dashboard. In het zaagsel van de werkbank sterrenstelsels van zaden en pitten, kersenspitten, lange witte dadelpitten als ruimteschepen. Aardbeien in de ijskast, en in juni de auto geparkeerd op een landweg en de vader op zijn knieën, wilde aardbeien plukkend tussen het onkruid. De uitgeholde kalotjes van grapefruits, gebarsten bollen van mandarijnenschil.'*

Pas later begrijpt hij hoe daarin de totale afwijzing lag van het land waar zijn vader was opgegroeid, het onherbergzame Newfoundland met zijn rotsige bodem, schrale begroeiing en bessen als enige vruchten.

Vandaar ook zijn hevige afkeer van de onhandige zoon met het grote lichaam, die alle uiterlijke trekken van de gehate eiland-Quoyles vertoont, een gedegenereerd en maatschappelijk uitgesloten zootje. Daar komen we in de loop van het boek achter:

'Een ruwe troep was het. In de ouwe tijd, zeggen ze, hebben de Quoyles eens een man met zijn oren aan een boom vast getimmerd en zijn neus afgesneden voor de bloedgeur, zodat die de maaien en vliegen kon trekken om hem levend op te vreten.'

Toch heeft ook Quoyles vader zijn wortels niet helemaal kunnen vergeten, zoals blijkt uit zijn testament. Hij vraagt daarin zijn veel jongere zus Agnis, die als kind jarenlang regelmatig door hem seksueel werd misbruikt, om zijn as naar Newfoundland terug te brengen. Dat zal Agnis, 'de tante', ook inderdaad doen, maar warme gevoelens heeft ze er bepaald niet bij: eenmaal terug in hun oude huis op Newfoundland kiept ze de as in het gat van de wc, en plast erop.

Quoyle voelt geen enkele verwantschap met het ruwe, gedegenereerde kustvolk dat zijn tante hem beschrijft, en met de zee heeft hij al helemaal niets. Hij kan niet eens zwemmen. Toch krijgen we op dit punt het eerste signaal dat hij er instinctief in zal slagen om met zijn genetische erfenis in het reine te komen, en die tot een positieve kracht in zijn leven te maken. Rondbellend om een baantje bij een Newfoundlandse krant hoort hij van een oude vriend dat men bij de *Gammy Bird* iemand zoekt, bij voorkeur iemand die iets met de zee van doen heeft. 'Mijn grootvader was zeehondenjager', reageert Quoyle tot verbijstering van zijn vriend Partridge. Zo weet hij, geheel tegen zijn gewone doen in, het verhaal dat hij net van zijn tante heeft gehoord en dat hem met weerzin heeft vervuld, plotseling positief te benutten. Zeehondenjager is een erg groot woord voor Sian Quoyle, de jongen met neiging tot epileptische aanvallen waar zijn tante hem over had verteld, de jongen die op twaalfjarige leeftijd bij de zeehondenjacht

onder het ijs was geschoten en verdronken. 'Dan kan hij mijn grootvader toch niet geweest zijn?' 'Nu dan ken je de Newfoundlanders niet'. Deze Sian had voor hij verdronk bij zijn zusje het kind verwekt dat later Quoyles vader zou worden.

Zo trekt Quoyle, de vleesgeworden landrot, met tante en zijn dochterjes Bunny en Sunshine naar Killick-Claw, een fictieve plaats op Newfoundland, en wordt als zeespecialist bij de *Gammy Bird* binnengehaald. Daar krijgt hij de taak om de scheepsberichten op te stellen en om wekelijks een auto-ongeluk te verslaan, hoe bloederiger hoe beter. Slechter op zijn plek kan hij zich niet voelen. Hij staart uit het raam, en werpt zijn eerste blik op Wavey: hij ziet een vrouw lopen in een regenjas, met een kind aan de hand.

Totaal gedesoriënteerd is hij, en tante neemt alle beslissingen. Ze trekken in het oude familiehuis, dat er na al die jaren nog gewoon staat, stevig met kabels verankerd, aan de overzijde van Omaloor Bay. Een 'omaloor' is een grote, stomme, onhandige, half debiele kerel, zo horen we. Want de baai is naar de Quoyles genoemd. Terug in de huid van de oude Quoyles, dus. Iedereen probeert Quoyle er van te overtuigen dat hij een boot moet kopen om de baai over te kunnen steken die hen van de bewoonde wereld scheidt, zodat hij zich de dagelijkse lange omweg over land kan besparen. Hij voelt er niets voor. En als hij tenslotte, in een impuls, zich voor een paar tientjes een bootje laat aansmeren, wordt hij door iedereen uitgehoond, omdat het ding volstrekt niet zeewaardig is: '*Domme Man Doet Weer Eens Iets Fout*'. Het kost hem bijna zijn leven, want hij heeft er geen benul van hoe hij met een boot moet omgaan, en bij een onhandige manoeuvre loopt dit totaal fout ontworpen bootje dan ook onmiddellijk vol water en zinkt. In het ijskoude zeewater, waarin een doorsnee mens ook midden in de zomer niet langer dan vijf minuten kan overleven, betekent zoiets meestal een snelle dood, maar Quoyle overleeft het dankzij zijn dikke speklaag en zijn vermogen tot autosuggestie. Zijn enorme lijf, waar hij zich altijd zo opgelaten mee heeft gevoeld, blijkt in de confrontatie met de zee plotseling uitzonderlijk adequaat.

Heel voorzichtig ontwikkelt zich er een relatie tussen Quoyle en Wavey, de lange, rustige vrouw in de groene regenjas die hij altijd ziet lopen met haar zoontje, een mongooltje, aan de hand. Ze is weduwe: haar man, even pathologisch promiscue als Quoyles vrouw Petal, is omgekomen op een booreiland. Heel langzaam zullen Quoyle en zij, twee gekneusde, weerloze mensen, zich voor elkaar openstellen en uiteindelijk ontdekken dat er ook liefde kan bestaan waarbij de ander je geen pijn

doet.

Maar de aarzeling bij allebei is groot. De dode partners zijn nog levensgroot aanwezig. Wavey kan niet naar de zee kijken zonder aan haar verdronken man te denken. De levert ook hier de achtergrondmelodie voor hun zich langzaam ontwikkelende relatie: als ze met z'n allen bessen gaan plukken op een van de ruige, laagbegroeide landtongen, lopen Quoyle en Wavey samen langs het strand, dat vol ligt met aanspoelsel. Een ijsberg met twee pieken drijft in de monding van de baai, en begint langzaam te kapseizen. Wavey klimt op een rots om ernaar te kijken:

*'De zuidelijke toren hing schuin zoals een potlood in een schrijvende hand, de noordelijke toren verhief zich erboven als een minnaar. Geluidloos kwamen de torens in de verte bij elkaar, plonsden onder water. Een fontein van verplaatst water.'*

Quoyle, in een onhandige toenaderingspoging, pakt Wavey plotseling bij de enkels. Maar het is te vroeg voor haar, en ze rent weg, Quoyle achterlatend in de hei. Het beeld van een toekomst samen doemt vaag voor hem op. Maar het zal nog een hele tijd duren voor ze een flipper pie voor hem bakt, een pastei van zeehondenschouder, en dat beloond krijgt met de 'echte Newfoundlanse zoenen' die uiteindelijk een brug tussen hen slaan.

Een keerpunt in Quoyles leven is het moment waarop hij voor het eerst iets goed doet in de ogen van zijn omgeving. Geheel op eigen houtje en tot woede van zijn redacteur schrijft hij een stuk voor de krant over een jacht dat de haven aandoet, een botter die oorspronkelijk voor Hitler was gebouwd. Jack, eigenaar van de krant, veegt de protesten van redacteur Terd Card van tafel en zegt Quoyle dat hij voortaan wekelijks zo'n stukje moet schrijven.

*'Zesendertig jaar oud, en dit was de eerste keer dat iemand zei dat hij het goed gedaan had.'* Zijn eerste succes, en een schip - de zee dus - is daarin instrumenteel.

Quoyle, uiterlijk direct herkenbaar als een van de 'oude Quoyles', de beruchte familie van zich aan God noch gebod storende jutters die met lampen schepen op de kust plachten te lokken, heeft niets in zijn karakter dat hem tot een succesvolle Quoyle van het oude stempel kan maken. En als zijn juttersbloed even van zich lijkt te doen spreken wanneer hij een koffer uit zee opvist en niet rust voor hij die open heeft, blijkt de vondst uit juttersoogpunt een élatante mislukking: wat eruit

rolt is het hoofd van de eigenaar van de Hitlerboot, van wiens vileine ruzies met zijn echtgenote Quoyles getuige is geweest. Het is duidelijk wie bij die ruzies de laatste slag gewonnen heeft.

De vondst is lucratief, niet vanuit het oogpunt van de oude, juttende Quoyles, maar vanuit dat van de nieuwe Quoyles, de journalist, die bezig is een heel andere vorm te vinden om met de zee om te gaan. Is er een betere scoop denkbaar? Quoyles is overigens teveel aangeslagen om er gebruik van te maken.

Toch neemt zijn journalistieke zelfvertrouwen verder toe. Tegen de wil van Tert Card schrijft hij een stuk waarin impliciet het nut van de olie als Newfoundlands nieuwe toekomstperspectief in twijfel wordt getrokken: 'Niemand hangt een schilderij van een olietanker aan de muur'. Een beeld dat hij afzet tegen dat van de oude vissersschepen. Hij heeft goed geluisterd naar Billy Pretty, die hem de ecologische ellende heeft geschetst die de oliewinning zal veroorzaken en die het definitieve einde van het zeeleven zal betekenen. Als bij het uitkomen van de krant blijkt dat Tert, die fanatiek gelooft in de olietoeekomst, het stuk totaal veranderd heeft, wordt Quoyles razend. Tot zijn verbijstering krijgt hij de volle steun van Jack, de baas van de krant.

Zo breekt uiteindelijk het moment aan waarop voor het eerst niet tante de plannen voor de toekomst van de familie maakt, maar Quoyles zelf. En als niet lang daarna Tert Card aankondigt dat hij het door hem zo gehate Newfoundland zal verlaten en naar Florida vertrekken, volgt Quoyles hem op. Zijn eerste actie zal zijn om de nepadvertenties waar de krant vol mee staat eruit te gooien.

Quoyles band met het oude Quoyles-verleden wordt definitief en drastisch verbroken als een zware storm het oude huis op de landtong losrukt van de kabels waarmee het verankerd is, en het eenvoudig weg blaast. Als ze 's morgens vanaf de overkant van de baai kijken hoe het huis de storm is doorgekomen, is het er niet meer. Of het een gewone storm was of een die door magische windknopen was veroorzaakt is voor sommigen dan nog een vraag, al wordt die niet expliciet gesteld. Want knopen duiken in het boek niet alleen op in de hoofdstuktitels, maar vormen ook een significant subthema in het boek. Tantes vader is bijvoorbeeld bij het lossen verongelukt doordat de knoop van een takel losschoot. Jack Buggins verdrinkt door een touw dat vast schiet om zijn enkel. Knopen worden in het boek ook voor magische doeleinden gebruikt: Tert Card probeert er bijvoorbeeld mee van de pijnlijke haften in zijn mond af te komen.

*Magische knopen*



Maar knopen, magische knopen, legt vooral de oude Nolan Quoyle, een bijna vergeten en half seniele oude neef, de laatste van de oude Quoyles op het eiland. Hij woont ergens in de eenzaamheid in een vervuilde en gammele hut, en moet er niets van hebben dat het oude familiehuis weer bewoond wordt. Met knopenmagie probeert hij kwaad te veroorzaken om de nieuwe bewoners weg te krijgen. Als Quoyle geknoopte bosjes gras op de drempel vindt, denkt hij er aanvankelijk niets van: iets van de kinderen zeker. Maar als zijn boot onder hem zinkt en hij ziet dat er een stuk touw onder de bank uit glijdt met aan de ene kant een knoop en aan de andere kant kronkelige eindjes die eruit zien alsof ze lang in de knoop hebben gezeten, begrijpt hij dat het niet zomaar iets is, en dat dat stukje touw met knopen een bijzondere betekenis heeft. Als het ze eindelijk lukt om bij neef Nolan op bezoek te gaan laat hij trots het touw met de windknopen zien waarmee hij storm heeft veroorzaakt. Quoyle gooit het in het vuur, tot ontzetting van Nolan: nu kan de magie nooit meer ongedaan worden gemaakt.

Zoals Quoyles ontwikkeling beschreven wordt in termen van zijn relatie tot de zee, een relatie waar hij uiteindelijk een harmonieuze, bij zijn zachtaardige persoonlijkheid passende vorm voor weet te vinden, zo worden ook alle andere personages in *The Shipping News* in beeld gebracht vanuit hun relatie tot de zee. Enkele voorbeelden: daar is allereerst Agnis, 'de tante'. Geboren op Newfoundland, opgegroeid in het oude huis op de landtong, tot de familie haar naar de Verenigde Staten emigreerde. Daar kwam ze terecht in een administratieve baan. Met haar vriendin betrok ze een woonboot, en hun favoriete tijdverdrijf was om rond te rijden langs jachthavens en naar boten te kijken. Het water bleef haar oriëntatiepunt, en schepen in het bijzonder. Als Agnis, aanvankelijk als hobby, meubels leert bekleden, blijkt ze een bijzonder talent te hebben voor het stofferen van scheepsmeubilair. Daar maakt ze met veel succes haar beroep van. Haar klanten, in de vorm van het vileine echtpaar van de Hitlerboot, volgen haar zelfs als ze na de dood van haar geliefde vriendin teruggaat naar het barre kustgebied van haar jeugd en haar bedrijf verplaatst van Long Island naar Newfoundland. Alleen daar, op die plek vol bittere herinneringen, kan ze de kracht vinden om door te gaan. De zee helpt haar: dankzij een scheepsbrand krijgt haar bedrijf vaste voet aan de grond. Het maakt dat ze haar onherbergzame geboortestreek niet meer nodig heeft, en een nieuw leven kan beginnen in het veel vriendelijker klimaat van St. Johns, Newfoundlands hoofdstad.

Dan Dawn, een van de vrouwen die Agnis als stikster in dienst neemt als ze, aanvankelijk in Killick-Claw, haar bedrijf weer probeert op te bouwen. Dawn's opleiding is van totaal andere aard: ze heeft een graad in Pharology, vuurtorenkunde. Dat suggereert in elk geval een aanvankelijke affiniteit tot de zee. Maar enig uitzicht op een baan is er niet, dus dat betekent af en toe een tijdelijk baantje in de visfabriek, en een werklozenuitkering ('the lumpfish caviar') als dat weer afgelopen is. Als Agnis kreeftenpastei op tafel zet wanneer Dawn komt eten, blijkt dat ze dat met geen mogelijkheid door haar keel kan krijgen. Veel te veel kreeft gehad in haar leven. Men krijgt de indruk dat die kreeft voor de zee in zijn totaliteit staat. Dawn wil inmiddels nog maar één ding: weg uit Killick-Claw, in wat voor baan dan ook. Dankzij de meevaller van het uitgebrande schip en de grote opdracht die daaruit voortvloeit lukt dat tenslotte.

De redactie van *The Gammy Bird* waar Quoye bij terecht komt biedt ook treffende voorbeelden. Daar is Nutbeem, die met een zelf gebouwd zeiljacht over de oceaan zwerft en zo op Newfoundland is beland. De krant biedt hem een tijdelijk baantje tot hij zijn reis kan voortzetten. Als het eindelijk zover is, slaan bij zijn afscheidspartij de feestvierders het jacht stuk en brengen het tot zinken.

Dan Tert Card, de feitelijke hoofdredacteur (officieel is Jack Buggins dat). Hij zit zich voortdurend te krabben, zit letterlijk niet goed in zijn vel. Hij heeft een intense relatie met de zee: een van onbedwingbare afkeer. Die afkeer geldt ook het eiland als geheel. Hij haat het traditionele Newfoundland, waar alles om de vis draait. Olie moet het worden. Een van zijn grote ruzies met Quoye gaat daar ook over. Hij leeft voor het moment dat hij het eiland definitief kan verlaten en in Florida in de zon kan gaan zitten.

Billy Pretty, de kleine bejaarde man die voor de *Gammy Bird* de huis-, tuin- en roddelrubriek verzorgt, heeft zijn bestaan letterlijk aan de zee te danken. Zijn vader, een Engels voogdijkind op transport naar Canada, is toen het schip op de rotsen liep door de bewoners van het eiland Gaze verstoep voor de scheepsautoriteiten, en zo op het eiland opgegroeid. Een hard leven, vrijwel helemaal afhankelijk van de zee, op een enkele koe en een aardappelveldje na. Wat de mensen aan luxe bezaten was afkomstig van schipbreuken, aangespoeld of uit wrakken gehaald. Billy spreekt er ondanks alles met nostalgie over: in die kleine, doodarme gemeenschap had men tenminste nog zorg en aandacht voor elkaar. Billy is vergroeid met de zee: hij kan zelfs in dichte mist langs de rotsige kust navigeren, puur op geluid, geur, smaak en kleur van het water. Dat is nog

niks, zegt hij, zijn vader kon honderd mijl kust feilloos benoemen, enkel op de smaak van de lucht. Billy kent talloze oude rijmpjes om veilig tussen de rotsen door te komen:

*'Als je voor de Breipennen ligt/Komt Desperate Cove aan west in zicht/Achter de Pennen stuur je dan/ tot aan de Schoen van de Oude Man/ De doorgang ligt vlak langs de teen/ 't is smal, dus langzaam er doorheen.'*

Hij is ook een echte 'fish dog': wist altijd intuïtief waar de vis te vinden was, een eigenschap die goud waard was toen ieders bestaan nog van de vis afhankelijk was. Nu die verdwenen is, heeft ook hij moeten zoeken naar andere capaciteiten die hem aan werk konden helpen. Dankzij zijn vader heeft hij uitstekend leren schrijven, en dat leverde hem een baantje op bij de krant van zijn neef Jack.

Of Diddy Shovel, de havenmeester. Een geweldenaar in zijn jeugd, oprichter van de Vingerclub, waar alleen kerels lid van mochten worden die zich aan hun pink aan een balk konden optrekken (denk aan Proulx's voorkeur voor het bizarre en extreme). Nu op leeftijd, en verweerd door de elementen tot zijn huid er uitziet als asfalt, met baardstoppels als zand erop. Quoyle wordt naar hem toegestuurd voor de scheepsberichten, die hij voortaan immers voor de *Gammy Bird* moet verslaan. Hij treft hem in zijn kantoor, zittend in zijn draaistoel voor de vier meter hoge ramen die op de mistige haven uitkijken. 'Je moet het bij storm zien, de enorme wolken die van de berghellingen naar beneden rollen. Of zonsondergang, precies een zwerm vogels die in brand staat. 't Zijn de meest waanzinnige ramen in Newfoundland'. Hij vertelt Quoyle over zijn jonge jaren: naar zee op zijn dertiende, als dekknecht op het zeilschip van zijn oom. Keihard werken, maar goed te eten. Werd je sterk van. Kustvaart; daarna de visserij, bij de veerdienst, bij de koopvaardij, de marine, tenslotte de kustwacht. En nu havenmeester, en binnenkort pensioen. Hij laat Quoyle eerst de blaren op zijn vingers schrijven voor hij hem de computer laat zien en hem een uitdraai geeft: zo weet hij tenminste voorgoed dat je het op twee manieren moet kunnen, de gewone en eentje voor als in een storm de stroom weer eens uitvalt.

Wavey Prowse, de lange vrouw in de groene regenjas, met rossige vluchten om haar hoofd gewonden, kwam hierboven al ter sprake. Haar man is, met zevenennegentig anderen, omgekomen bij het omslaan van een booreiland, gevolg van het totaal ontbreken van veiligheidsvoorschriften. Haar herinneringen aan hem zijn bitter: een knappe man, maar een totale nietsnut, en langs de hele kust was het een sport om te kijken of een nieuwe baby op Herold Prowse leek.

Dat was niet zelden het geval. Toch kan ze niet van hem los komen. Als ze langs de zee loopt heeft ze het gevoel dat ze elk moment zijn lijk tussen het aangespoelde wier kan zien liggen. De ijsberg die ze ziet kantelen herinnert haar aan het booreiland. Pas heel langzaam groeit er vertrouwen tussen haar en Quoyle, vertrouwen dat zich in zekere zin manifesteert in de manier waarop ze tegenover de zee staan. Een keerpunt is de zeehondenpastei die ze voor hem bakt. Uiteindelijk is het haar oom die voor Quoyle een boot bouwt waarmee hij veilig de zee op kan.

Dan is er Dennis, de zoon van Jack Buggins. Jack is ervan overtuigd dat de zee het op alle Bugginsen voorzien heeft; toch wordt hij er onweerstaanbaar naar toe getrokken. Talloze familieleden heeft hij aan de zee verloren. Hij doet alles om zijn vier kinderen weg te houden van de zee, maar het helpt niets: zijn oudste zoon monstert toch aan op een schip, en komt op zee om. Zijn ene dochter is zeilinstructeur in Ontario, de andere is 'social director' op een cruiseschip. Dennis heeft hij een opleiding tot timmerman laten volgen, en het eerste wat hij daarna deed was aanmonsteren als scheepstimmerman. In een zware storm is zijn schip, de *Polar Grinder*, kapot geslagen en een deel van de bemanning op een verlaten rots beland. Dennis, de enige die het er levend afbrengt, wordt er na dagen afgehaald door Jack, die hem puur op zijn instinct heeft weten te vinden. Het heeft Dennis niet van zijn drang naar de zee genezen. Vissen blijft hij, al is het maar af en toe. Het betekent een breuk met zijn vader. Jacks enige machtsmiddel om Dennis nog een beetje aan land te houden is om zijn vergunning voor de kreeftenvangst uit Dennis handen te houden.

Dan Jack Buggins zelf, visser in hart en nieren. Hij heeft, zoals gezegd, een haat-liefde verhouding met de zee. Toen de vis opraakte moest hij naar ander werk omzien. Het verhaal dat hij daarover aan Quoyle doet, biedt een karakteristiek voorbeeld van Annie Proulx's voorkeur voor het verwerken van goed geresearched feitenmateriaal in haar romans. Jack vertelt over de visquota, een systeem zo ingewikkeld dat zelfs Einstein het niet zou begrijpen, en de problemen rond de zeehondenjacht, een van de weinige andere bestaansmiddelen op Newfoundland. De niet door kennis gehandicapte, mediageile dierenbeschermers krijgen een flinke veeg uit de pan. De malle banen die de overheid hem aanbood, vaak resultaat van een bizar subsidiebeleid waarbij industriële projecten zonder enige levensvatbaarheid met overheidsgeld konden worden opgestart. Tenslotte begint hij, ook weer met subsidie, een krant, de *Gammy Bird*. *Gammy Bird* is de

locale naam voor de eidereend, afgeleid van *gamming*, het langs zij gaan liggen van schepen op zee om nieuws uit te wisselen. Jack geeft voornamelijk algemene richtlijnen voor de krant, verder zit hij op zee om te vissen wanneer het maar even kan, samen met zijn kat Skipper Tom. Jack beschikt over een vreemde intuïtie met betrekking tot de zee. Toen zijn zoon Jesson verdronk wist hij dat onmiddellijk, net zoals hij wist dat het schip waar Dennis op voer was vergaan, dat Dennis het er levend had afgebracht, en waar hij hem moest gaan zoeken. Quoyles dankt zijn leven aan deze merkwaardige intuïtie: toen hij bij het eerder beschreven ongeluk met zijn onzeewaardige bootje in zee terecht gekomen was zou hij zeker verdronken zijn, als Jack niet gevoeld had dat er iemand in de baai dreef en het water op was gegaan.

### *Kreeftenpotten*

Op een avond komt Jack niet thuis van een tocht naar zijn kreeftenpotten. Ze vinden hem onder water hangend aan zijn boot: een losschietend touw heeft zich om zijn been geslingerd en hem de diepte in getrokken. Zijn mes was niet met een knoop gezekerd, en dus heeft hij zich niet los kunnen snijden. De zee heeft hem eindelijk definitief te pakken gekregen, lijkt het. Maar de episode luidt de apotheose in van Jacks relatie tot de zee, en geeft een definitieve wending aan het leven van de Bugginsen. Als hij opgebaard ligt tijdens de wake aan de vooravond van de begrafenis, en Quoyles dochter Bunny gefascineerd naar hem staat te kijken, klinkt er plots een gehoest 'alsof er een ouwe motor opstartte': Jack, schijn dood door onderkoeling, komt weer tot leven. Quoyles rijdt met Dennis achter de weggrijdende ambulance aan, en ziet dat Dennis de papieren heeft mee gegrist waarmee Jack zijn vangstvergunning voor kreeft aan hem kan overdragen. 'Ze vangen prachtstukken op het moment'. Gaat het te ver om te zeggen dat met Jack's herrijzenis de vloek die op de Bugginsen en de zee leek te rusten is overwonnen, zodat Dennis eindelijk terug kan naar de visserij?

Quoyles dochter Bunny, die mede door de 'kindvriendelijke' praatjes uit het handboek van de begrafenisondernemer nooit heeft willen geloven dat de dood van haar moeder definitief was, weet nu zeker dat ze gelijk heeft. Dood is niet dood. Wavey neemt haar mee naar het strand om naar de dode vogel te kijken die ze daar pas hebben gevonden. Hij kan natuurlijk wel weggespoeld of weggewaaid zijn, waarschuwt Wavey. De vogel is er inderdaad niet meer. Er ligt alleen nog een enkele veer. Sterker bewijs heeft Bunny niet nodig: de vogel is weggevlogen.

Met haar vaak bizarre en onbeheerste gedrag is Bunny een echte Quoyles, en net

als haar vader heeft ze moeite om met de zee te leren leven. Haar angst voor de zee is gecombineerd met haar angst voor witte honden. Een spookachtige witte hond die ze in zee denkt te zien brengt haar in paniek, en ze brengt hem in verband met een hond die ze om het huis heeft zien lopen, en waar niemand een spoor van heeft kunnen vinden. De witte hond van triplex die in de voortuin van Wavey's vader staat maakt haar opnieuw panisch. Uiteindelijk helpt de witte huskypup die ze van Wavey krijgt haar over haar angst heen. Ook voor Bunny vallen de dingen uiteindelijk op hun plaats.

Bunny's vastberaden ontkenning van de dood maakt het onmogelijke mogelijk. En als de dode Jack weer tot leven kan komen, dan is toch niets meer onwaarschijnlijk? Dan kunnen zelfs mensen die dachten nooit meer te kunnen liefhebben elkaar vinden. En zo eindigt het boek met de bruiloft van Quoyle en Wavey, een waarlijk natuurwonder:



Cover 'De zee, de zee'

'Water kan ouder zijn dan licht, diamanten kunnen splijten in warm geitenbloed, bergtoppen koud vuur uitstralen, bossen opdoemen midden in de zee, het kan zijn dat er een krab gevangen wordt met de schaduw van een hand op zijn rug, dat de wind gevangen wordt in een stukje geknoopt touw. En soms kan het gebeuren dat er liefde bestaat zonder pijn of *verdriet*.'

—  
Uit: *De zee, de zee - in literaturen wereldwijd* - Remke Kruk & Sjef Houppermans (red.)

Rozenberg Publishers - ISBN 978 90 5170 959 9

---

# Strandjutters, zeeschuimers en parelvisser in de Stille Zuidzee - R.L. Stevensons The Ebb-Tide en het laagtij van de westerse beschaving



Robert Louis Stevenson  
(1850-1894)

Ills.: en.wikipedia.org

## *Inleiding*

De zee en alles wat zich daarin, daarop, en daaromheen zoal voordoet heeft tal van Engelstalige auteurs in de loop der jaren geïnspireerd. In Engeland, zelf onderdeel van een eilandenrijk en gedurende vele eeuwen een zeevarende handelsnatie en koloniale mogendheid, maar ook in de als Britse kustkolonieën begonnen Verenigde Staten van Amerika, om van de andere via de vaak avontuurlijke zeevaart ontdekte en ontgonnen voormalige gebiedsdelen van dat imperium niet te spreken, wist het thema soms mythische vormen aan te nemen.

William Shakespeares laatste toneelstuk *The Tempest* (1611), Daniel Defoes eerste avonturenverhaal *Robinson Crusoe* (1719), Samuel Coleridges lyrische ballade *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), Herman Melvilles episch-encyclopedische roman *Moby-Dick* (1851), Joseph Conrads realistische *The Nigger of the "Narcissus"* (1897), Ernest Hemingways archetypale novelle *The Old Man and the Sea* (1952) - deze en vele andere meer of minder bekende literaire werken getuigen van de grote invloed die de zee altijd heeft uitgeoefend op de Angelsaksische verbeelding.

Deze fascinatie met de zee heeft dan ook een lange geschiedenis. Engeland, het "land van de Angelen", van oorsprong een Germaanse stam uit het zuiden van wat nu Denemarken heet, is zelf het uiteindelijk resultaat van een overzeese kolonisatie in de vijfde eeuw na Christus. De oudengelse poëzie, vooral gekenmerkt door het gebruik van stafrijm en vaak archaische synoniemen en metaforen, kent een overvloed aan beeldende frasen waarmee de zee kan worden aangeduid: zij is het bad van de jan-van-gent (*ganotes bæð*), de rijbaan van de zwaan (*swan-rád*), het domein van de walvis (*hwælmere*), en zo meer. Twee korte tiende-eeuwse elegieën of klaagzangen, in moderne redacties doorgaans aangeduid als "The Wanderer" en "The Seafarer", behoren tot het beste wat de vroeg-middeleeuwse Engelse lyriek heeft voortgebracht. Deze gedichten illustreren vooral de associatie van de angstaanjagende zee met de algehele menselijke verlatenheid.

Ook na de Normandische Verovering van 1066 blijft de zee, als onderwerp of als beeldspraak, telkens weer terugkeren. In een uitzonderlijk volkse ridderroman uit de vroege dertiende eeuw, *Havelok*, het verhaal over een ontferde Deense prins die door een eenvoudige visser wordt grootgebracht, wordt liefdevol en in detail de verscheidenheid aan zeebanket beschreven die op de vismarkt van Lincoln aan de man wordt gebracht. In één van zijn beroemde *Canterbury Tales*, namelijk de Vertelling van de Hereboer, beschrijft de laat-veertiende-eeuwse dichter Geoffrey Chaucer hoe de geliefde van een Bretonse ridder die dikwijls het Kanaal moet oversteken zich letterlijk door een jonge tovenaars jongen laat verleiden om de gevaarlijke rotsen waarop zo menig schip al is gestrand te laten verdwijnen. Het is slechts een kleine greep uit talloze vroege voorbeelden.

Nog wat later, in de loop van de zestiende eeuw, begint het tijdperk van de grote ontdekkingsreizen, spoedig gevolgd door één van overzeese handelsmissies en kolonisatie, en meer en meer ook door dat van het Britse rijk als een maritieme



grootmacht. Namen als Sir Francis Drake, Sir Walter Raleigh, James Cook en Horatio Nelson zijn in Groot-Brittannië even bekend en legendarisch als bij ons die van Willem Barentz, Piet Hein, Abel Tasman en Michiel de Ruijter. De Elizabethaanse geestelijken Richard Hakluyt en Samuel Purchas en Defoes tijdgenoot William Dampier legden talloze meer of minder authentieke zeereizen voor het nageslacht vast. Met de opkomst van de jeugdliteratuur na de Romantiek werden onderwerpen als avontuurlijke ontdekkingsreizen, schipbreuken, mouterij en zeeroverij geliefkoosde thema's in het populaire Engelstalige jongensboek.

Beperken wij ons tot de meer recente Britse entourage, en de literaire klassieken daarbinnen, dan denken we bij het onderhavige thema in al zijn verscheidenheid in de eerste plaats aan drie grote namen uit de periode rond de voorlaatste eeuwwisseling: die van Joseph Conrad (1857-1924), W. W. Jacobs (1863-1943) en John Masefield (1878-1967). Laatstgenoemde, die als puber enige tijd op zee had doorgebracht, publiceerde poëzie, toneelwerk en romans, maar behalve door enkele klassieke kinderboeken uit de dertiger jaren is hij vooral bekend geworden door zijn zeemanspoëzie. Produceerden bekende lyrische tijdgenoten als Gerard Manley Hopkins en Thomas Hardy vaak gebloemleesde incidentele schipbreuk-klassiekers als respectievelijk *"The Wreck of the Deutschland"* (1876) en *"The Convergence of the Twain"* (1913 - over de teloorgang van de *Titanic*), veel van Masefields balladen uit bundels als *Salt-Water Ballads* (1902) en *Ballads and Poems* (1910) zijn befaamd geworden, onder meer omdat ze door moderne componisten zijn getoonzet. Gedichten als *"Sea-Fever"* ("I must down to the seas again,..." - op muziek gezet door John Ireland), *"Trade Winds"* (in een liederencyclus van Frederick Keel) en *"Captain Stratton's Fancy"* (het dranklied van een oude boekanier, waarbij Peter Warlock de muziek componeerde) geven uitdrukking aan een nostalgisch verlangen naar de altijd weer lokkende zee, naar wat zich achter de horizon bevindt, en vooral naar de met het zeemansleven geassocieerde vrijheid.

W. W. Jacobs, een ambtenaar die zich sterk aangetrokken voelde tot het macabere en het avontuurlijke in de mens, is bij uitstek de auteur van korte verhalen; zijn bekendste bundel is *Light Freights* uit 1901. Joseph Conrad, van Oekraïens-poolse origine maar geboekstaafd als één der grote vroeg-modernistische Engelstalige romanciers, debuteerde in 1895 na een twintigjarige carrière als zeeman met *Almayer's Folly*, en liet dit volgen door zijn aangrijpende *Nigger of the "Narcissus"* (1897), volgens zijn grote tijdgenoot en bewonderaar Henry James

“one of the greatest sea stories ever told”, en andere zee-romans en -novellen waaronder *Lord Jim* (1900), *Typhoon* (1903), *The Mirror of the Sea* (1906) en *Victory* (1915).

Er is bijna geen subthema binnen het genre te bedenken of het is wel door Conrad aangeroerd. Als vertelvorm kiest hij dikwijls voor een “yarn” of zeemansverhaal, dat is opgetekend door een anonieme toehoorder, doorgaans een andere zeeman. Hierdoor schept hij voor de lezende landrot tegelijkertijd een grote distantie - het verhaal in kwestie bereikt ons immers slechts via-via - en een intieme intensiteit, omdat de vertelling de spanning er in houdt door het memoreren van opmerkelijke details. In essentie vaak het simpele relaas van een onderling op elkaar aangewezen en van de natuurkrachten afhankelijke scheepsbemanning, die ineens wordt overgeleverd aan een extreme situatie (een orkaan of juist een onwaarschijnlijke windstilte, een schipbreuk, een muiterij, of de dreiging daarvan), wordt dit bij Conrad doorgaans omkleed met treffende details en beeldende commentaren zonder ooit langdradig te worden. Conrad en zijn tijdgenoten willen de lezer vooral deelgenoot maken van een psychologisch inzicht. Kernvraag hierbij is steeds: hoe gaat de mens om met zijn nietigheid en vergankelijkheid in het aanzicht van een crisis of catastrofe? Zoals we nog zullen zien maakt dit het zeeverhaal tevens uitermate onderhevig aan symbolische of allegorische interpretatie.

In wezen is de wereld van het zeeverhaal een simpele, met welomschreven, conventionele elementen. Men heeft zee, weer en wind, zon, maan en sterren, een einder of een nabije kustlijn, misschien wat verraderlijke klippen of ijsbergen, een al dan niet bewoond eiland, een nabije of verre haven, een schip met toebehoren (waarbij zeilen en masten weer spannender zijn dan stoom), de strikte hiërarchie van een bemanning. Dit alles (met als grote afwezige in het algemeen de vrouw - het vrouwelijke wordt vaak wel indirect gesymboliseerd door de zee, het schip of het ongerepte eiland) nodigt des te meer uit tot nadere duiding, archetypaal dan wel anderszins. Naarmate het meer gaat om een reisverhaal, waarbij de hoofdrol wordt gespeeld door één of meer passagiers en de nadruk komt te liggen op wat men onderweg zoal waarneemt, verdwijnt het “zuivere” zeeverhaal verder naar de achtergrond. Dichter daarbij staat de vissersthematiek, met de jacht op de machtige walvis als culminatie daarvan, of de schipbreuk. Dan komt ook de zee zelf weer meer centraal te staan - als symbool van begrenzing (zoals in *Robinson Crusoe*), als ontsnappingsmiddel (bijvoorbeeld in Edgar Allan Poe’s letterlijk

beklemmende *Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* uit 1838), als jachtterrein (*Moby-Dick*), als samenbindend element (*Nigger of the "Narcissus"*), en als strijdtoneel (figuurlijk in *Typhoon*, meer letterlijk in de historische zeeslagromans van C.S. Forester met zijn terugkerende hoofdpersoon Horatio Hornblower), en uiteraard alom als machtig natuurfenomeen. Ook het schip kan nu eens een beklemmend of onberekenbaar vervoermiddel zijn, dan weer één dat kan leiden tot verruiming of bevrijding. In veel romans, vooral bij Conrad, is het tegelijkertijd een microcosmos en een individuele entiteit.

Wat tenslotte het menselijk element in dit geheel betreft, de zeeman heeft bepaalde conventionele kenmerken, die echter nog van zeer uiteenlopende aard kunnen zijn. Zo onderscheidt men de onervaren scheepsjongen of adelborst op zijn eerste reis (een goed voorbeeld hiervan is de verteller van Malcolm Lowry's debuutroman *Ultramarine*, 1933) tegenover de "old salt" of "ancient mariner", de ervaren zeebonk die al het nodige heeft meegemaakt. Vaak ligt de nadruk op de scheepskapitein, die een simpele rechtlijnige ziel kan zijn, zoals Captain McWhirr in Conrads *Typhoon*, of juist een geobsedeerde eigengereide tiran, zoals Captain Ahab in Melvilles *Moby-Dick*. De matrozen behoren dikwijls tot een andere, voor de blanke Brit of Amerikaan ondoorgrondelijke en niet zelden verachtelijke cultuur, hetgeen de auteur in staat stelt de verscheidenheid van de menselijke soort te belichten. Zo bijvoorbeeld ontdekt Ishmael, de verteller in *Moby-Dick*, zijn verbondenheid met de hem overigens wezensvreemde Indiaanse harpoenier Queequeg. Inheemse populaties van de vreemde contreien die de westerse zeeman aandoet verschuiven overigens in de loop der eeuwen van heidense kannibalen via "edele wilden" tot "beschaafde" bekeerlingen en vervolgens weer tot onbetrouwbare recidivisten.

In een inleidend artikel over zeeisliteratuur noemt Robert Foulke een vijftal hoedanigheden waaraan een goed zeevaarder moet voldoen. Dit zijn vakkundigheid (die zich in dit genre dikwijls manifesteert in het overvloedig gebruik van zeemanstermen), het goed verrichten van de taken waarvoor men verantwoordelijk is, het plichtsbesef, de saamhorigheid (althans het bewustzijn van de onderlinge afhankelijkheid van alle bemanningsleden), en het belichamen van de menselijke beschaving ten opzichte van de krachten der natuur (Foulke, p. 11). In wat bredere zin zou men deze kwaliteiten heel goed kunnen zien als kernwaarden die voor het maatschappelijk verkeer in het algemeen zouden moeten gelden. In deze bijdrage wil ik deze waarden ironisch koppelen aan het

relaas van de drie westerse opvarenden van de Farallone in Robert Louis Stevensons novelle *The Ebb-Tide*, gepubliceerd in 1894 en bij mijn weten nooit in het Nederlands vertaald (de in het navolgende aangehaalde passages zijn van de hand van schrijver dezes, gebaseerd op de Everyman uitgave).

### *Het verloren paradijs*

Robert Louis Stevenson werd geboren op 13 november 1850 als zoon van een Schotse vuurtoren-ingenieur. Hij genoot een Calvinistische opvoeding, maar werd rond zijn 23ste jaar agnost. Al op jeugdige leeftijd leed hij aan een longaandoening en daarom ging hij, na in Edinburgh eerst vier jaar technische wetenschappen en daarna kortstondig rechten te hebben gestudeerd, reizen om zijn gezondheid te verbeteren en tevens zijn ambities als schrijver te ontwikkelen. Na een aantal jaren te hebben rondgezworven in onder meer Zuid-Frankrijk en de Verenigde Staten, vertrok hij in de zomer van 1888 met zijn gezin vanuit San Francisco op een kleine schoener naar Polynesië, waar hij een rondreis maakte van anderhalf jaar tot hij eind 1889 op Samoa belandde. Van daaruit maakte hij nog een aantal andere reizen over de Stille Zuidzee, en hij leefde en werkte er tot aan zijn dood ten gevolge van een hersenbloeding op 3 december 1894.

Veel van Stevensons korte verhalen en romans gaan over reizen en avontuurlijke belevenissen, al dan niet gekoppeld aan een Schotse historische thematiek. Zijn beroemde kinderboek *Treasure Island* (1883) is terecht een klassieker geworden; men kan het gerust beschouwen als een toetssteen voor het genre van het avonturenverhaal, met als hoofdpersoon de legendarische piratenkok Long John Silver; het boek is menigmaal verfilmd. *The Ebb-Tide*, aan de eerste vier hoofdstukken waarvan zijn stiefzoon Lloyd Osbourne heeft bijgedragen, is Stevensons laatste voltooide werk. Het illustreert ten volle zijn uitermate pessimistische kijk op de menselijke natuur, die trouwens typerend is voor het fin-de-siècle van de negentiende eeuw.

Grotendeels pas “ontdekt” en ontsloten door Franse en Britse zeevaarders in de jaren '60 en '70 van de achttiende eeuw, werd wat nu met een grootse en politiek correct bedoelde aanduiding Oceanië wordt genoemd, een gebied van tientallen miljoenen vierkante kilometers dat zich uitstrekt van Nieuw-Zeeland tot aan Hawai'i en van de Marianen tot het Paaseiland, en dat vele eilandengroepen omvat, al spoedig een geïdealiseerd lustoord in de verbeelding van overigens doorgaans honkvaste romantici. Met name het in 1767 ontdekte Tahiti, dat zo ongeveer midden in dit zeegebied gelegen is, werd tot aan de tijd van Stevenson

en diens tijdgenoot de Franse schilder Paul Gauguin gezien als het Paradijs op aarde. Dit is echter ook het gebied waar in 1789 de beroemde Mouterij op de *Bounty* plaatsvond, een in 1831 door John Barrow geboekstaafde gebeurtenis die nadien zowel op linnen als op papier en celluloid mythische proporties heeft aangenomen. Op de meer oostelijke Marquesas, waarvan de inheemse bevolking toen nog werd verdacht van kannibalistische praktijken, lokaliseerde de Amerikaan Herman Melville zijn autobiografische debuutroman *Typee, or a Peep at Polynesian Life* (1846), en het vervolg daarop, *Omoo* (1847). En op een gefantaseerd eiland in de Zuidzee liet de Schotse veelschrijver R.M. Ballantyne drie jeugdige schipbreukelingen hun Robinson Crusoe-achtige avonturen beleven, in één van de beroemdste jongensboeken uit de negentiende eeuw, *The Coral Island* (1858) - net als *Typee* een lievelingsboek van Stevenson. Stevenson zelf, die er immers thuis raakte, schreef er ook al over in eerdere werken als de novelle *The Beach of Falesá* (1892), een Pacifische voorloper van Conrads aanklacht tegen het westerse kolonialisme *Heart of Darkness* (1898), en samen met Osbourne de cynische roman *The Wrecker* (eveneens 1892).

Titel en morele thematiek van *The Ebb-Tide* verwijzen wellicht naar een beroemd gedicht van de 19de-eeuwse criticus Matthew Arnold, "Dover Beach". In dit korte gedicht uit 1867 maar mogelijk al geconcipieerd in of kort na het woelige revolutiejaar 1848 beschrijft de ik-persoon hoe hij samen met een geliefde bij hoogtij uitstaart over het Kanaal. Hij wordt daarbij eerst herinnerd aan een opmerking van de Griekse tragedieschrijver Sophocles (in *Antigone*) over de "eb en vloed van de menselijke ellende", en vervolgens treft hij een vergelijking met de "Sea of Faith", de Zee des Geloofs, die ooit ook hoogtij heeft gekend maar zich thans steeds verder van het land heeft teruggetrokken. De conclusie moet zijn dat de mensen in deze vreugdeloze, duistere, onzekere en verwarde wereld vol oorlogsgeweld en vluchtelingen alleen op elkaar zijn aangewezen, zoals de beide geliefden. Ook in Stevensons Zuidzee-novellen staat deze thematiek van moreel verval, twijfel en wederzijdse afhankelijkheid centraal.

*The Ebb-Tide* is opgebouwd uit twee delen; de eerste zes hoofdstukken dragen als verzamel-titel "Het Trio", de laatste zes "Het Kwartet". Deze betiteling benadrukt als het ware de symmetrische muzikale structuur van de klassieke novelle met een tweetal spanningsbogen, maar duidt met name op het respectievelijke aantal actieve hoofdpersonages in wat we zich zullen zien ontwikkelen als een ethische formele "dans". Aanvankelijk verschenen als feuilleton in het tijdschrift *To-Day*

(nov. 1893 – feb. 1894) laat het verhaal zich thematisch echter ook indelen in drie secties van elk vier hoofdstukken, in samenhang met de sociale en ethische rol die de personages aannemen.



### *Strandjutters*

*The Ebb-Tide* begint op het strand bij Papeete op het eiland Tahiti, inmiddels een verloren paradijs onder Frans koloniaal bewind, waar drie vertegenwoordigers van de Angelsaksische wereld letterlijk maar ook moreel aan lager wal zijn geraakt. Het betreft hier een “trio” van zogenaamde “beachcombers”, algemeen vertaald als “strandjutters”, maar in onze context specifiek van toepassing op blanke westerlingen die zich permanent op een Zuidzee-eiland hebben gevestigd, hetzij

vrijwillig dan wel door de nood gedwongen. De Amerikaanse zeekapitein John Davis (alias Brown), door wiens dronken nalatigheid tijdens zijn laatste gezagvoerderschap zes passagiers het leven hebben verloren, de academisch gevormde maar als jonge ondernemer mislukte Brit Robert Herrick (alias Hay), en diens uit een Londense volksbuurt afkomstige landgenoot Huish (ook Hay, hetgeen suggereert dat de twee in zekere zin elkaars dubbelganger zijn), een vulgaire, genotzuchtige kantoorklerk, zijn elkaar hier na hun weinig succesvolle afzonderlijke omzwervingen tegen het lijf gelopen. Door hun schulden gedwongen op het eiland rond te blijven hangen scharrelen ze al bedelend hun kostje bij elkaar, elkaar gezelschap houdend op het strand of in hun gedeelde onderkomen, een open cel van de afgedankte “calaboose” oftewel het lokale cachot, terwijl een officiële gevangenschap in de Franse strafkolonie Nieuw Caledonië hen al boven het hoofd hangt.

Tahiti zelf wordt hier afgeschilderd als verre van paradijselijk. Het is ongewoon koud, en Huish lijdt aan influenza; Davis moet met muziek en dans eten bedelen van de Kanakas, zoals de Zuidzee-eilanders algemeen (en denigrerend) werden aangeduid, en de gecultiveerde Herrick, die een exemplaar (in het Latijn) van Vergilius' *Aeneis* bij zich heeft, dat hij met name gebruikt om er zogenaamde *sortes virgilianae* uit te putten (dat wil zeggen het boek op een willekeurige plek te openen en de gevonden tekst als voorspelling uit te leggen), en die Heine citeert, staat op het punt zelfmoord te plegen. Zijn doodswens uit zelfminachting zal regelmatig aan de oppervlakte komen. Hoewel het verhaal door een alwetende verteller wordt gepresenteerd krijgen we de ontwikkelingen vooral door Herricks

ogen te zien.

Al in de eerste alinea wordt de negatieve toon gezet, met een verwijzing naar het feit dat kleine aantallen Europeanen van allerlei slag over het hele gebied van de Stille Oceaan niet alleen activiteit maar ook ziekte verspreiden. Vooral het beeld van besmettelijke ziekte zal met regelmaat terugkeren. Wanneer de schoener *Farallone* uit San Francisco, geacht onderweg te zijn naar Sydney met een lading Californische champagne, bij Papeete aanlandt, de beide blanke officieren reeds bezweken aan de pokken en het schip met nog vier inheemse bemanningsleden aan boord angstvallig buitengaats in quarantaine gehouden, krijgt Davis het commando aangeboden, nadat tenminste vier minder verlopen blanke zeelui voor deze twijfelachtige want riskante eer hebben bedankt. Davis bedingt twee maanden voorschot plus het mogen monsteren van Herrick en Huish als eerste stuurman en hofmeester. De autoriteiten, die zowel de schoener als het verlopen drietal liever kwijt dan rijk zijn, stemmen hiermee in. Zo kunnen de drie hun schulden afbetalen en ontsnappen aan beach en bajes. Bovendien oppert Davis het plan om zodra de *Farallone* weer buitengaats is de koers te verleggen naar Zuid-Amerika, om de champagne en eventueel de schoener ten eigen bate te verkopen. Herrick beschouwt dit als een verachtelijke wandaad, maar fatalistisch als hij is (op het dieptepunt van zijn bestaan, voordat Davis met het buitenkansje op de proppen komt, krast Herrick de beroemde openingsmaat van Beethovens Vijfde Symfonie, ook bekend als “Het Noodlot dat op de deur klopt”, op de muur van de calaboose; naar zijn vergiliaanse orakelpraktijk is hierboven reeds verwezen) gaat hij akkoord.

De verwijzing naar Vergilius is meer dan een waarheidsgetrouw of zelfs autobiografisch detail (Stevenson zelf had ook op zijn reizen de Latijnse tekst van Vergilius altijd bij zich). Als het ons wellicht niet bekend zou zijn dat de Franse encyclopedist Denis Diderot zijn land- en tijdgenoot Louis-Antoine de Bougainville, de ontdekker van onder meer Tahiti, had geprezen om zijn kennis van Vergilius, dan herinneren we ons mogelijk wel dat Aeneas' beschrijving van zijn omzwervingen over zee, van het verslagen Troje naar Carthago, in de boeken II en III van de *Aeneis*, behoort tot de vroegste zeeverhalen. Meer nog van toepassing is de rol die Vergilius speelt in *De Goddelijke Komedie*, namelijk als “reisleider” door Dantes Hel en Vagevuur! Net als Dantes reis is die van Herrick en zijn makkers er één waaruit morele lessen getrokken (zouden) moeten worden....

Robert Hillier, die in zijn monografie over de Zuidzeefictie van Stevenson ook een hoofdstuk aan *The Ebb-Tide* wijdt, beschrijft deze korte roman als een uitzonderlijke combinatie van realisme en allegorie. Zo is de verspreiding van besmettelijke ziekten (influenza, pokken, en uiteraard ook geslachtsziekten) door westerse avonturiers onder de niet resistente inheemse eilandbevolking in de eerste plaats een historisch feit (men zie hiervoor bijv. het werk van Rod Edmond, Hst. 7), maar met name de ironie van de wederzijdse besmetting kan heel goed allegorisch worden gelezen. Als onderdeel van de in de late negentiende eeuw opkomende gedachte van een mogelijke of zelfs noodwendige degeneratie van het menselijk geslacht, enigszins vergelijkbaar met de hedendaagse bezorgdheid over klimaatsverandering (ten tijde van Stevenson vreesde men trouwens veeleer voor toenemende afkoeling, omdat men toen nog geen kennis had van de wijze waarop de zon haar energie aanmaakt en verbruikt middels kernfusie) is ziekte slechts één zichtbare vorm van het verval waaraan de mens geleidelijk aan te gronde zal gaan.

Stevenson's boodschap nu lijkt te zijn dat degeneratie, decadentie, verval, entropie of hoe men het ook maar noemen wil nu zelfs al hebben toegeslagen aan de aanvankelijk zo paradijselijk geachte andere zijde van de aardbol! Met hun fysieke gebreken (ziekten), maar ook met hun grenzeloze winstbejag en veroveringsdrang, die zich, zoals we later nog zullen zien maar ook al wel kunnen bevroeden als we denken aan de missionarissen en zendelingen, tevens uitstrekken tot geestelijk en moreel terrein, heeft de westerling in de rest van de wereld een "fatal impact" teweeg gebracht, die een veel directere dreiging behelst dan het hedendaagse rampscenario van een mogelijke meteor- of komeetinslag. Erger nog misschien, niet alleen is de Zuidzeebewoner, de Kanaka (Hawai'iaans voor "mens"), fysiek en moreel gedegenerereerd door toedoen van de westerse expansiedrang, maar deze decadentie is als een boemerang teruggeslagen op de westerling zelf. Dit is de gedachte van "The Empire Strikes Back" avant la lettre! Vroeg men zich in de loop van de negentiende eeuw in toenemende mate af of de "wilde" wel "beschaafd" gemaakt kon worden, aan het einde van die eeuw, onder meer in een boek als het onderhavige, wordt het de vraag of de beschaving wel zo "beschaafd" is.

De drie westerlingen die we tot nog toe hebben ontmoet zijn in elk geval niet de meest fraaie exemplaren van wat de Angelsaksische beschaving te bieden heeft, ook al heeft elk van hen nog zijn verzoenende trekken. Herrick mag dan



incompetent en vroegtijdig der dagen zat zijn, hij heeft nog een innerlijke beschaving en zal, eenmaal aan boord, een plichtsgetrouwe “first mate” blijken, die blijft nadenken over de morele dilemma’s waartegenover hij telkens wordt geplaatst. Davis is een competent zeeman, maar wordt (zoals veel van zijn vakgenoten) onverantwoordelijk onder invloed; wel heeft hij als huisvader (zij het op verre afstand en met een aan een ingewandsziekte overleden dochtertje dat hij in zijn fantasie levend houdt) een zekere gevoeligheid die de andere twee, kinderloze mannen, ontberen. Huish is een hedonistische cynicus, maar hij toont onverzettelijkheid en moed als het er op aan komt. In de termen van Carl Jungs befaamde karaktertypen kan men Herrick wel zien als de denker, Davis als de gevoelsmens, en Huish als de zintuigelijke mens, zij het ook alle drie in min of meer verlopen vorm. Als zodanig steken zij magertjes af tegen de drie overgebleven inheemse bemanningsleden: de naamloze kok, de bijna Afrikaanszwarte Sally Day (later gekenmerkt als “het kind van kannibalen, naar alle waarschijnlijkheid zelf een kannibaal”) en de loyale “Uncle Ned”, die eigenlijk Taveeta (“David”) heet (“all-e-same Taveeta King of Islael”), en die later aan Herrick vertelt hoe zijn blanke voorgangers, ironisch Wiseman en Wishart genaamd, aan hun roemloze einde zijn gekomen. De Polynesiërs doen gehoorzaam hun werk, uitermate sceptisch ten aanzien van de competentie van hun blanke superieuren, maar gelaten en berustend in hun lot, omdat ze geen alternatief hebben.

### *Zeeschuimers*

Het tweede van de drie “kwartetten” in mijn indeling van de novelle behelst de bijna letterlijke transformatie van het blanke drietal van “strandjutters” tot “zeeschuimers”, wanneer Huish, die men in Freudiaanse termen wel als de representant van het id zou kunnen zien, de aanvankelijk nog vakkundig navigerende kapitein Davis meesleept bij het aanbreken van de lading, hetgeen in de koopvaardij de grootst mogelijke overtreding van de regels is. Zoals Herrick verneemt van Taveeta zijn ze hierin al voorgegaan door Wiseman en Wishart. Deze waren toen in hun permanente dronkenschap het spoor op zee volstrekt bijster geraakt, en hadden zich op een eiland op alle denkbare manieren gemengd onder de inheemse bevolking, van wie ze de besmettelijke ziekte hadden opgelopen waaraan ze vervolgens op zee waren bezweken.

Stevensons keuze van het schuimend vocht als cargo is een briljante vondst – immers, wat is er “decadenter”, zeker op zee en aan het andere eind van de

wereld, dan een overvloed aan champagne? Aanvankelijk verloopt de reis bepaald voorspoedig. De champagne schuimt aanzienlijk harder dan het zeewater (het plotseling saamhorige koppel jaagt er dagelijks twee dozijn flessen doorheen!) en Herrick, die weigert aan de drinkgelagen deel te nemen, houdt nauwgezet het logboek bij, zoals hem door Davis is opgedragen. Men vaart namelijk op “dead reckoning”, dat wil zeggen “gegist bestek” - zowel de oorspronkelijke Engelse term als de Nederlandse vertaling ervan hebben naast hun letterlijke ook een diepere, symbolische betekenis. Het is immers duidelijk dat men zo in het wilde weg afkoerst op een waarschijnlijke dood.

Zoals in veel conventionele zeeverhalen is het schip met zijn zes bemanningsleden een symbolische zo niet allegorische afspiegeling van de wereld. Gezagvoerder Davis bezit vakkundigheid (de eerste van Foulkes eerder genoemde vijf vereisten voor de goede zeeman) maar valt ten prooi aan de drank, hetgeen de gewenste algehele saamhorigheid (om over beschaving maar te zwijgen) niet bepaald ten goede komt; de leider laat zich meeslepen door de “onderbuik” van wat hier voor de heersende (blanke) klasse moet doorgaan, Huish. De intellectueel, Herrick, gedraagt zich verantwoordelijk en doet zijn plicht (twee andere vereisten), maar hij is niet opgeleid als zeeman en kan bovendien geen overwicht krijgen op de beide anderen. Ik had het eerder over een formele “dans”: aanvankelijk zijn Davis en Herrick de partners, neerkijkend op de dommekracht Huish, maar nu is Davis van partner gewisseld en is Herrick geïsoleerd.

Terwijl Davis de schoener aanvankelijk bij goed weer nog vakkundig door de zeer gevaarlijke Paumotus (thans de Touamotou Archipel) heeft geloodst, is hij nu nauwelijks meer aanspreekbaar. Wanneer na een paar windstille dagen de passaat weer aanwakkert laat hij de zeilen hijsen, zich niet bewust van een dreigende rukwind. Alleen door de oplettendheid van Herrick wordt een ramp voorkomen, waarbij de onmiddellijk ontuchtterde Davis doet wat hij kan om de zaak te redden. De beschrijving van de “squall” is kort maar krachtig, in de traditie van de conventionele “storm-op-zee” scène, maar door Stevenson versterkt met het hem typerende psychologisch inzicht. Op Herricks waarschuwing kijkt Davis achterom, realiseert zich het dreigende gevaar en begint commando's te geven:

*“Strijk 't stagzeil!” bazuinde hij. De matrozen grepen het bevel gretig aan, en het grote zeil kwam met een vaart omlaag, en viel half overboord in het voortjagende schuim. “Gijp de marsvallen! Laat dat stagzeil maar”, hernam hij.*

*Maar voordat hij goed en wel was uitgesproken brulde de rukwind luid en viel in een solide massa van wind vermengd met regen op de Farallone neer; en ze boog voorover onder de slag, en bleef liggen als een dood ding. Uit Herricks geest vlood de rede weg; hij klemde zich vast aan het want ter loefzijde, en jubelde; hij was klaar met het leven, en verheugde zich in de bevrijding; hij verheugde zich in de woeste geluiden van de wind en in de verstikkende aanval van de regen; hij verheugde zich om zo te sterven, nu, temidden van dit tumult der elementen. En ondertussen op het middendek, tot aan zijn knieën in het water - zo laag lag de schoener - was de kapitein doende de fokkeschoot door te hakken met een zakmes. Het was een kwestie van seconden, want de Farallone nam diepe teugen van de opdringende baren. Maar de hand van de kapitein was ze voor; de fokkespriet rukte de laatste strengen van de schoot uiteen en kraakte naar lij; de Farallone sprong omhoog in de wind en kwam recht te liggen; en de zeilvallen van gaffeltop en hals, die allang waren gevierd, begonnen op hetzelfde moment te lopen.*

*Gedurende nog zo'n tien minuten snelde ze voort onder drang van de rukwind; maar de kapitein was zichzelf en zijn schip nu meester, en alle gevaar was geweken. En toen, zo onverhoeds als een kunstige toneelwisseling, woei de rukwind voorbij, de wind minderde tot zachte briesjes, de zon straalde weer tevoorschijn op de onttakelde schoener; en de kapitein, die de fokkespriet stevig had vastgemaakt en een paar matrozen aan het pompen had gezet, wandelde achterdeks, nuchter, een beetje bleek, en met het doorweekte eindje sigaar nog tussen zijn tanden geklemd zoals de rukwind het had aangetroffen. Herrick liep hem achterna; hij kon zich het geweld van zijn recente emoties ternauwernood herinneren, maar hij voelde dat er een scène moest worden doorstaan, en hij verlangde er zelfs begerig naar om die te doorstaan (Hoofdstuk 5, blz. 57).*

Verontwaardigd stelt Herrick Davis nu voor het blok: tenzij deze ophoudt met drinken zal hij weigeren nog langer zijn verantwoordelijkheid te nemen. Davis bindt in, terwijl Huish intussen alweer een fles champagne heeft geopend - die echter slechts gewoon water blijkt te bevatten! Bij nader onderzoek in het ruim blijkt dat de diepere lagen van de lading uit flessen water bestaat, en men trekt de conclusie dat de eigenaars kennelijk van plan waren geweest het schip te laten vergaan en de verzekeringsgelden op te strijken. Men leeft, met andere woorden, op een ten ondergang gedoemde wereld. In het ironisch getitelde zesde hoofdstuk "De Partners" stelt het drietal hun letterlijk in het water gevallen plan bij: men zal de koers weer omleggen naar Samoa, waar een Amerikaanse consul is, die hen

wel zal willen “uitleveren” naar San Francisco, waar ze vervolgens zelf hun beloning voor verrichte zaken kunnen gaan opeisen. Intussen blijkt echter ook dat er niet voldoende voedsel meer aan boord is om verder westelijk te komen dan Tahiti. En daar staat hun nu hoogstwaarschijnlijk het gevang te wachten.

Net wanneer hierover een slaande ruzie uitbreekt, waarbij Herrick de kant van Davis kiest en dreigt Huish te zullen doden, meldt één van de Polynesiërs aan dek land in zicht. Alexander Findlays *Directory for the Navigation of the South Pacific* wordt erbij gehaald, een boekwerk dat Stevenson in een brief uit 1890 aan een vriend beschrijft als “the best of reading” omdat het welhaast als fictie telt. Hierin vinden de drie een verwijzing naar een “nieuw eiland” dat vanwege “privébelangen” onbekend moet blijven. Volgens Davis, wiens deskundigheid als het gaat om duistere praktijken op zee zijn weerga niet kent, kan dit alleen maar duiden op lucratieve parelvisserij. Met dit inzicht eindigt het eerste deel van de novelle.

De volgende ochtend wordt het eiland bereikt. Opmerkelijk in de presentatie van de aankomst bij het onbekende koraaleiland in hoofdstuk 7, “De Parelvisser”, is de subtiele overgang van een bijna conventioneel paradijselijke natuurbeschrijving (de nacht, het aanbreken van de ochtend als ware het de eerste scheppingsdag, de eerste aanblik van het eiland, de schijnbare ongenaakbaarheid ervan) naar de geleidelijke realisatie dat de contaminatie door menselijke bewoning hier al heeft plaatsgevonden. Ook het “bosrijke Zacynthus”, zoals de blanke eigenaar-bewoner Attwater zijn eiland noemt, met een door Herrick meteen herkende verwijzing naar de *Aeneis* (III, 270), zal spoedig blijken een reeds verloren zeeparadijs te zijn.

*Omstreeks vier uur in de morgen, toen de kapitein en Herrick naast elkaar op de reling zaten, verhief zich vanuit het holst van de nacht voor hen de stem van de branding. Elk sprong overeind, staarde en luisterde. Het geluid was onafgebroken, als het passeren van een trein; geen toename of afname kon worden onderscheiden; minuut na minuut beukte de zee met een gelijkmatige kracht tegen het onzichtbare eiland; en terwijl de tijd verstreek en Herrick tevergeefs wachtte op enige afwisseling in het volume van dat gebulder, drukte er een gevoel van het eeuwige op zijn gemoed. Voor het ervaren oog was het eiland zelf af te leiden aan een zekere aaneenschakeling van vlekken langs de sterrenhemel. En de schoener werd stilgelegd en angstvallig in het oog gehouden tot aan de dageraad.*

*Er was weinig of geen ochtendnevel. Een heldere plek verscheen in het oosten; dan een veeg van een onuitsprekelijke, zwakke, naamloze tint tussen karmozijn en zilver in; en dan vurige kolen. Die glommen een poosje aan de kim, en schenen helder en donker te worden en zich uit te spreiden, en nog steeds heersten de nacht en de sterren onverstoord; het leek op een vonk die ontvlamt en gloeit en kruipt langs de onderkant van een zwaar en bijna onbrandbaar wandkleed, en de kamer zelf wordt nauwelijks bedreigd. Maar even later, en het hele oosten gloeide van goud en scharlaken, en het gewelf van het uitspansel werd gevuld met het daglicht.*

*Het eiland - dat onontdekte, dat waar men nauwelijks in geloofde - lag nu voor hen en vlak langs zij; en Herrick meende dat hij nooit in zijn dromen iets vreemders en delicates had gezien. Het strand was uitnemend wit, de doorlopende barrière van bomen onnavolgbaar groen; het land misschien tien voet hoog, de bomen nog dertig erbij. Her en der, terwijl de schoener noordwaarts langs de kust gleed, was het bos onderbroken; en hij kon vrij over de geringe landstrook heen kijken (zoals iemand over een muur heen kijkt) naar de lagune erbinnen - en daar weer helemaal overheen tot waar de overzijde van het atol verder ging zijn bomen te penselen tegen de ochtendhemel. Hij pijnigde zichzelf om vergelijkingen te vinden. Het eiland was als de rand van een groot vat dat in de wateren verzonken was; het was als de dijk van een met bos overwoekerde ringspoorweg; het leek zo rank temidden van de gewelddadige branding, zo broos en liefvallig, dat hij zich nauwelijks verwonderd zou hebben als hij het geluidloos had zien zinken en verdwijnen, en de golven zich kalm zien sluiten boven het wegzakken ervan.*

*Intussen was de kapitein in de voor-zalings, verrekijker in de hand, zijn ogen in iedere windrichting, aan het spieden naar een toegang, aan het spieden naar tekenen van bewoning. Maar het eiland bleef zichzelf ontvouwen in geledingen en uitlopen in onduidelijke kapen, en nog steeds was er huis noch mens, noch de rook van vuur. Hier zweefde en fladderde een menigte zeevogels, die visten in de blauwe wateren, en daar, mijlen achtereen, strekte de zoom van kokospalm en steltpalm zich verlaten uit, en vormde begeerlijke groene schaduwplekken die niemand opzoekt, en de doodse stilte werd slechts onderbroken door de hartenklop van de zee.*

*De briesjes waren heel licht, hun snelheid was gering; de hitte intens. De dekken waren verzengend heet onder de voeten, de zon vlamde boven het hoofd,*

*koperkleurig, vanuit een koperen hemel; het pek borrelde in de naden op, en de hersenen in de hersenpan. En de hele tijd gloeide de opwinding van de drie avonturiers als een koorts om hun gebeente. Ze fluisterden, en knikten, en wezen, en zetten de mond aan elkaars oor, met een bijzonder instinct van heimelijkheid, en ze naderden het eiland ondershands als luistervinken en dieven; en zelfs Davis gaf zijn bevelen vanuit de zalings merendeels door middel van gebaren. De bemanning deelde in deze stilzwijgende spanning, als honden, zonder haar te begrijpen; en door het gebulder van zo vele mijlen branding heen was het een stil schip dat een ledig eiland naderde.*

*Ten leste kwamen ze in de buurt van de onderbreking in dat eindeloze gangboord. Een uitloper van koraalzand stak aan de ene kant naar voren; aan de andere sneed een hoge dikke kuif van bomen het zicht af; daartussen lag de monding van het enorme wasbekken. Tweemaal per dag perste de oceaan zich in die nauwe ingang samen en hoopte zich op tussen deze broze wanden; tweemaal per dag, wanneer het weer eb werd, moest het machtige overschot aan water zich inspannen om te ontsnappen. Het uur waarop de Farallone daar aankwam was het uur van vloed. De zee stevende (als met het instinct van de postduif) op de reusachtige vergaarbak af, schoot wervelend door de poorten heen, veranderde al doende in een wonder van water- en zijdeachtige tinten, en vloeiده over in de binnensee daarachter. De schoener richtte zich nauw-aangehaald op, en werd gevangen en weggevoerd door de instroming als een speelbal. Ze scheerde; ze vloog; een schaduw raakte even haar dekken vanuit de bomen aan de walkant; de bodem van het kanaal vertoonde zich een ogenblik en was in een ogenblik weer verdwenen; het volgende dreef ze op de boezem van de lagune, en eronder, in de doorschijnende waterzaal, dartelden talloze veelkleurige vissen, en wisselden talloze bleke koraalbloemen de bodem af.*

*Herrick stond in vervoering. In de bevredigde lust van zijn oog vergat hij het verleden en het heden; vergat dat hij bedreigd werd met een gevangenis aan de ene kant en met verhongering aan de andere; vergat dat hij naar dat eiland was gekomen op een wanhopige plundertocht, om elke gelegenheid aan te grijpen. Een school vissen, geschilderd als de regenboog en met bekken als van papegaaien, zweefde omhoog in de schaduw van de schoener, en ging er schoon voorbij, en glinsterde in de onderzeese zon. Ze waren prachtig, als vogels, en hun stille doortocht maakte een indruk op hem als de melodie van een lied.*

*Onderwijl bleef voor het oog van Davis in de zalings de lagune haar lege wateren*

*aanvullen en de lange opeenvolging van kustbomen zich laten vieren als een vissnoer van een spoel. En nog steeds was er geen teken van bewoning. De schoener was onmiddellijk na haar binnenkomst afluig gehouden naar het noorden, waar het water het diepst scheen te zijn; en ze scheerde nu langs het hoge bosje dat aan die zijde van de doorgang stond en een verder uitzicht verhinderde. Van het geheel der lage oevers van het eiland moest alleen deze baai nog worden ontsluit. En plotseling werd het gordijn opgetrokken; ze kwamen in het zicht van een haven, die daar veilig schuilde in een bocht, en aanschouwden, met een niet te beschrijven verbazing, de daken van mensen.*

*De aanblik, zo "ogenblikkelijk onthuld" aan degenen op het dek van de Farallone, was niet die van een stad, maar eerder van een aanzienlijke plattelandsboerderij met het bijbehorende gehucht; een lange rij loodsen en voorraadschuren; apart, aan de ene kant, een woonhuis met diepe veranda's; aan de andere, misschien een dozijn inheemse hutten; een gebouw met een klokkentoren dat wat primitieve architectonische trekjes ten beste gaf waardoor men zou kunnen denken dat het bestemd was als godshuis; op het strand ervoor wat zware boten opgetrokken, en een stapel hout die uitliep tot in de brandende zandbanken van de lagune. Vanaf een vlaggenmast aan het uiteinde van de pier was de Britse koopvaardijvlag te zien. Achteraan, rondom, en er overheen, verlengde hetzelfde hoge palmbosje dat de nederzetting aanvankelijk had gemaskeerd zijn dak van rumoerige groene waaiers, en keerde en rimpelde hoog in de lucht, en zong de hele dag zijn zilveren lied in de wind. De plaats bood de onbeschrijflijke maar onmiskenbare aanblik van zich onder volmacht te bevinden; toch ademde zij een bijna schrijnend gevoel van verlatenheid uit, men zag geen menselijke gestalte zich tussen de huizen heen en weer bewegen, en er was geen geluid van menselijke nijverheid of vreugde. Alleen kon men, boven aan het strand en dicht bij de vlaggenmast, een vrouw van buitensporig formaat en wit als sneeuw zien wenken met opgeheven arm. De tweede blik identificeerde haar als een stuk scheepssculptuur, het boegbeeld van een schip dat langdurig had gezweefd en gedoken in ettelijke woelige baren, en dat nu aan land was gebracht als symbool en leidende geest van die lege stad.*

*De Farallone maakte een halve wind; bovendien was de wind krachtiger binnengaats dan buitengaats onder de beschutting van het land; en de gestolen schoener openbaarde opeenvolgende zaken met de snelheid van een panorama, zodat de avonturiers sprakeloos stonden. De vlag sprak voor zich; het was geen*

*gerafelde en verweerde trofee die zichzelf in stukken had geslagen tegen de mast, wapperend boven verlatenheid; en om alle twijfels weg te nemen ontwaarde men in de diepe schaduw van de veranda een geflonker van kristal en het fladderen van wit tafellinnen. Indien het boegbeeld aan het uiteinde van de pier, met haar voortdurende gebaar en haar melaatse blankheid, alleen heerste in dat gehucht, zoals het geval leek te zijn, dan had het niet lang geheerst. Mensenhanden waren bezig geweest, mensenvoeten hadden zich daar geroerd, binnen een rondje van de klok. De Farallones waren er zeker van; hun ogen groeven in de diepe schaduw van de palmen naar iemand die zich daar verborg; had intensiteit van kijken de overhand gehad, dan zouden ze de muren van de huizen hebben doorboord; en er kwam over hen, in die bezwangerde seconden, een gevoel dat ze werden begluurd en voor de gek gehouden, en van een dreigende aanval, dat nauwelijks te verdragen was (Hoofdstuk 7, blz. 75-79).*

Opvallend is met name de combinatie van enerzijds het bedrijf met de Britse koopvaardijvlag en het als "godshuis" dienst doende bouwwerk, en anderzijds dat merkwaardige "melaats"- witte vrouwenbeeld, tegen de achtergrond waarvan Davis later zijn "bekering" zal ervaren. In Hoofdstuk 24 van *Typee* spreekt Melvilles verteller van de soms vervallen en door de inboorlingen gekastijde idolen van Nukuhava, één van de nabijgelegen Marquesas eilanden. Wit is de kleur van het "taboe" (een uit deze contreien afkomstig begrip). Attwaters witte boegbeeld zal later worden gezien als "een uitdagende godheid van het eiland" en tevens als de "blinde geleidster" van het schip waarop het heeft dienst gedaan. Het is alsof het Noodlot zelf op dit eiland is gestrand en waarschuwend is achtergelaten.

Onmiddellijk na deze beschrijving wordt de Farallone aangeropen vanuit een roeiboot. Het blijkt dat het eiland wordt bestierd door de reusachtige en onverstoorbare, in smetteloos witte tropenkleding gestoken Attwater (zijn lengte wordt gegeven als zes voet vier oftewel zo'n 1m92); van zijn 32 inheemse arbeidskrachten zijn er 29 door de pokken geveld, en het enorme atol herbergt dus nu een dodenakker, waartegen het decadent verfijnd geoutilleerde woonhuis met zijn flonkerend kristal en wit tafellinnen schril afsteekt. In afwachting van zijn al ruim een maand vertraagde eigen schoener, de *Trinity Hall*, nodigt Attwater het blanke drietal uit voor een diner om half zeven; Herrick dient zich echter al om vier uur te melden. Het is duidelijk dat Attwater een niet te onderschatten tegenstander is. Als volmaakt despoot, een mengeling van



ondernemer, militair, avonturier en missionaris, zal hij de drie tegen elkaar weten uit te spelen.

Herrick gaat om vier uur aan land, met de opdracht van Davis om zijn gastheer er toe te bewegen de parels die hij in de loop van tien jaar heeft laten opvissen goedschiks aan de Farallones te overhandigen; zo niet, dan zal men niet schromen hem te doden. De goddeloze Herrick ziet zich voor een moreel dilemma geplaatst; hij zal moeten kiezen tussen zijn scheepsmakkers of Attwater, die hij zowel leert vrezen als bewonderen. Aangeland op het eiland observeert hij eerst de stenen gebouwen. Het eerste, dat waarschijnlijk de kluis met parels bevat, is zo afgesloten als de onbestemde toekomst. In het tweede staan pareloesterschelpen opgestapeld; hiermee bekostigt de eigenaar zijn dagelijkse uitgaven - de lege schelpen mogen symbool staan voor het heden. In het derde gebouw ziet de gefascineerde Herrick als het ware het verleden, als een "veelheid en wanorde van romantische voorwerpen". Hier bewaart Attwater, als in een "hele rariteitenwinkel van zee-curiositeiten" de onderdelen van twee gestrande schepen, en het komt de toeschouwer voor als "zag hij vanuit zijn ooghoek de alledaagse geesten van zeelieden". Voor Attwater, die Herrick hier verrast, is het niet meer dan "oude troep", maar wellicht dat de heer Hay (de drie staan aanvankelijk bij Attwater bekend onder hun valse namen) er een "parabel" in kan vinden?

Attwater laat Herrick de duikersuitrustingen zien, waarmee hij de lokale parelvisserij van een westers industrieel cachet heeft voorzien, en verbindt er zelf een parabel aan: "Ik zag deze apparaten druipend naar boven komen en weer afdalen, en druipend naar boven komen en weer afdalen, en al die tijd bleef de vent die erin zat zo droog als beschuit! ... en ik dacht dat we allemaal een kledingstuk nodig hadden om mee in de wereld af te dalen, en ongedeerd weer boven te komen. Hoe denkt u dat het heette?" Herrick antwoordt eerst "eigendunk", maar dit cynische antwoord wordt door Attwater niet geaccepteerd, evenmin als "zelfrespect"; volgens hem moet het de Genade Gods genoemd worden.

Herrick, die Attwater laat weten dat hij niet in diens zin in God gelooft, ziet in zijn gastheer vooral een "ijzeren ongevoeligheid voor het lijden van anderen" en een "compromisloos navolgen van zijn eigen belangen". De merkwaardige dualiteit van de menselijke inborst was door Stevenson al dikwijls eerder verwoord, met name natuurlijk in wat waarschijnlijk zijn meest bekende werk is, de novelle *The*

*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). Herrick verbaast zich in Attwater over de mengeling van onmenselijkheid en godsdienstijver, maar Attwater legt hem uit dat godsdienst een “savage thing” is, een “wilde zaak”. In feite houdt de eilander zijn verwarde gast zolang en zodanig aan de praat dat er geen morele keuze is gemaakt wanneer Davis en Huish op de afgesproken tijd voor het diner arriveren.

### *Parelvissers*

In de laatste vier hoofdstukken komt het verhaal in een stroomversnelling. Terwijl het viertal (er is nu echt even sprake van een “kwartet”) zich tegoed doet aan schildpadsoep en -vlees, vis, gevogelte, speenvarken, kokosnootsalade en geroosterde jonge kokosnoot, besprenkeld met sherry, rijnwijn, bordeaux en de door het drietal meegebrachte champagne, speelt Attwater de samenzwerende “parelvissers” van de *Farallone* perfect tegen elkaar uit. Na een gruwelijke anekdote over het strafregime op het eiland slaan bij Herrick alle stoppen door en hysterisch rent hij de deur uit. Terwijl Davis probeert hem weer tot “rede” te brengen, voert Attwater Huish moeiteloos dronken, en diens loslippigheid geeft hem voldoende informatie bij de vermoedens die hij al had. Herrick, die zich realiseert dat hij en zijn makkers voor Attwater volkomen “transparant” zijn, stelt Davis voor de zee op te vluchten, maar deze wil daar niets van weten. Vervolgens wordt de laveloze Huish door Attwater naar buiten gebracht, en de drie moeten onder schot hun heil zoeken op de schoener.

Diezelfde nacht springt Herrick overboord, maar de wil tot overleven blijkt sterker dan zijn doodswens. “Er waren mensen die zelfmoord konden plegen; er waren mensen die dat niet konden; en hij was er zo één die het niet kon”. In plaats daarvan zwemt hij naar het eiland terug, waar hij door de vaderlijke Attwater onder zijn hoede wordt genomen. Intussen oppert Huish aan Davis het vileine plan om onder voorwendsel van overgave Attwater zo dicht te naderen dat hij met vitriool, die Huish in een flesje heeft, bewerkt kan worden. Davis schrikt hier eerst voor terug, maar moet tenslotte het leiderschap van dit laatste wanhoopsoffensief aan Huish overlaten. Ook dit moorddadig plan mislukt echter, en Huish zelf wordt door Attwater gedood; op Davis vuurt hij slechts een drietal kogels af, die zich vlak langs zijn hoofd in het witte boegbeeld boren. Het gevolg is dat Davis, door Attwater gedwongen zich “met God te verzoenen”, zich bekeert. In het laatste hoofdstuk, als de *Trinity Hall* al is gesignaleerd (Attwater studeerde aan dat college van Cambridge, maar de naam staat natuurlijk ook voor het nu

overgebleven trio en hun ironische overeenkomst met de Goddelijke Drievuldigheid, waarbij Davis de Vader is, Herrick de Zoon en Attwater de Heilige Geest), steekt Herrick volgens opdracht de Farallone in brand. Bij zijn terugkeer op het strand doet Attwater een laatste poging hem tot God te laten terugkeren. Herricks eventuele reactie hierop wordt niet vermeld.

Aan het eind van deze novelle blijft een deel van de allegorische of symbolische betekenis voor ons verborgen. Maar in een archetypale lezing kan men Attwater zien als het intuïtieve type, en als zodanig het psychologisch complement van het oorspronkelijke drietal. Als we de “denker” Herrick mogen beschouwen als de centrale figuur (het *ego*), dan hebben we wellicht ontdekt hoe gedurende dit zeeavontuur zijn negatieve zintuiglijke functie, verpersoonlijkt door Huish, wordt vervangen door een misschien nog verderfelijker intuïtie in de gedaante van Attwater. In Freudiaanse termen is zijn banale id vervangen door een kil superego. Attwater, die veel doet denken aan de geheimzinnige Mr Kurtz in Conrads *Heart of Darkness*, wordt evenals deze vanuit uiteenlopende gezichtspunten belicht. Herrick ziet hem eerst als een machine, die “glimt met de weerkaatsing van godsdienstijver” – wat we heden ten dage fundamentalisme zouden noemen. Zelf heeft hij het erover dat hij op zijn eiland “een nieuw volk” heeft gemaakt, als ware hij een goddelijke schepper. Ook erkent hij dat hij niet houdt van mannen, en vrouwen haat (net als de Oudtestamentische God?). Evenals het Noodlot kan hij volgens eigen zeggen alles, en “wat moet zijn, dat moet”. Als Herrick hem vraagt zichzelf nader te definiëren noemt hij zichzelf expliciet een fatalist.

Gebruiken Herrick en Huish dezelfde valse naam (Hay, een symbool van vergankelijkheid – hooi is immers reeds gemaaid gras), Herrick en Attwater, de tegenpool van Huish, delen het fatalisme, en (zij het op verschillende wijze) minachten de dood. Ook zijn zij beiden academisch gevormd (Herrick in Oxford, Attwater in Cambridge). Robert Hillier (p. 142v.) werkt de gelijkenissen en tegenstellingen tussen paren wat verder uit: met Davis deelt Attwater een achtergrond als zeevaarders en een naïef geloof; met Huish deelt hij een tomeloze energie en een gewelddadige aanleg, maar ook een epicuristische inslag – in andere opzichten, zoals hun komaf, zijn zij juist weer tegenpolen. Davis noemt Attwater een “holy terror”.

Attwater is ook de uitdrukkelijke tegenhanger van de “beachcomber”: nauwgezet houdt hij de riten van de Britse kolonist en alleenheerser in stand – maar hoe

“beschaafd” is deze fanatiek christelijke despoot nog? Het oorspronkelijke trio lijkt in eerste instantie met al hun verschillen op elkaar aangewezen; gezamenlijk vervallen ze van strandjutters via zeeschuimers tot parelvisser. Individueel kan de opportunistische Huish gelden als de essentiële strandjutter, de optimist Davis als de zeeschuimer, en de pessimist Herrick als een incompetent duiker naar intellectuele en morele “parels”. Sociaal gezien zijn alle vier de hoofdpersonen gedegenereerd: bij het “ebb-tide in man’s affairs” is Huish een gevoelloze opportunist, tevreden als hij zijn natje en droogje krijgt, maar gevaarlijk onhandelbaar wanneer hem iets in de weg wordt gelegd; Davis is een onverantwoordelijke dronkelap; Herrick een nihilist, en Attwater een misantroop en een kwelgeest. Op zee, met name onder moeilijke omstandigheden is er nog enige sociale samenhang, maar op het droge is er eigenlijk zagezegd geen land mee te bezeilen.

Hillier besluit zijn boek met de constatering dat toen de meester van het romantische en het avontuurlijke verhaal naar de meest romantische streek reisde, hetgeen hij putte uit de Zuidzee een levendig en dikwijls meedogenloos realisme was (200). Op de Zuidzee-eilanden raken de uitersten van paradijselijke ongereptheid en helse immoraliteit elkaar. De beschaafde blanke die zich daar vestigt te midden van de heidense en zedeloze kannibalen wordt al snel zelf een “wilde”. Of liever, het goede in de mens blijkt niet meer dan een dun laagje over het inherent slechte, zoals Dr Jekyll ook zijn ware aard (en niet, zoals soms gedacht, alleen maar zijn kwalijke tegenpool) ontdekt in Mr Hyde. Immers, zoals Hillier het elders formuleert, de Zuidzee bevindt zich “buiten het rijk der zeden” (2). Het is een werelddeel waar “schurken gedijen” (112). Maar hoe zit het met de Oude wereld? De Zuidzee lijkt, zeker aan het einde van de negentiende eeuw, ver van ons westerse bed, maar dat is schijn. Al deze eilanden worden immers niet alleen met elkaar, maar ook met onze zogenaamd “beschaafde” wereld verbonden door het rusteloze element, de zee.

#### LITERATUUR

Edmond, Rod. 1997. *Representing the South Pacific; Colonial Discourse from Cook to Gauguin*. Cambridge: Cambridge University Press.

Findlay, Alexander. 1884. *A Directory for the Navigation of the South Pacific*, Londen (5e druk).

Foulke, Robert. 1986. “The Literature of Voyaging”. In Carlson, Patricia Ann (red.). *Literature and the Lore of the Sea*. Amsterdam: Rodopi, 1-13.

Hillier, Robert Irwin. 1989. *The South Seas Fiction of Robert Louis Stevenson*. New York: Peter Lang.

McLynn, Frank. 1993. *Robert Louis Stevenson; A Biography*. Londen: Hutchinson.

Stevenson, Robert Louis. 1994. *The Ebb-Tide; A Trio and Quartette*. Londen: Everyman, (red. David Daiches).

---

# Geraas, gegons, gezoem en gefluister - Het oceanische bij Freud, Chopin en Ozon



## *Introductie*

In dit essay bespreek ik het zogenaamde “oceanische gevoel” aan de hand van drie teksten: Sigmund Freud’s *Onbehagen in de Cultuur* uit 1930 - hieraan ontleen ik mijn definitie van het “oceanische”; Kate Chopins roman *The Awakening* uit 1899 - het zwaartepunt van mijn essay zal daar liggen; en tenslotte zal ik belanden - of

liever gezegd, *voor anker gaan* - bij Francois Ozons film *Sous le Sable* uit 2000. In alledrie deze teksten - een theoretische beschouwing, een roman, en een film - speelt de oceaan een sleutelrol. Een ontmoeting met de zee staat telkens voor een complexe ervaring die roman, film en essay proberen weer te geven. In wat volgt zal ik allereerst pogen deze “oceanische” ervaring te beschrijven. Vervolgens zal ik de merkwaardige status van het beeld van de oceaan in deze teksten bespreken. In alledrie de teksten verwijst de oceaan namelijk naar iets dat op de rand van het representeerbare staat. De oceaan is in deze oceanische teksten dan ook geen symbool of metafoor, zo zal ik betogen, maar een markering of indicatie van iets dat zich niet in metaforen laat vatten.

### *Het oceanische gevoel*

De term “het oceanische gevoel” werd door de Franse dichter, mysticus en amateur-etnograaf Romain Rolland gebruikt om er het gevoel van *grenzeloosheid* of *eeuwigheid* mee aan te duiden, een gevoel van verbondenheid met het al. In een beroemd geworden brief aan Sigmund Freud van 5 december 1927 schrijft Rolland dat dit gevoel een sleutelrol in zijn leven heeft gespeeld, en dat het de basis vormt van zijn religiositeit. Dit gevoel zelf, zo schrijft Rolland, is voor hem belangrijker dan het deel uitmaken van een geloofsgemeenschap. In zijn brief aan Freud schrijft Rolland:

*What I mean is: totally independent of all dogma, all credo, all Church organization, all Sacred Books, all hope in a personal survival, etc., the simple and direct fact of the feeling of the ‘eternal’ (which can very well not be the eternal, but simply without perceptible limits, like the oceanic, as it were.)* (Freud, geciteerd in Parsons: 1989, 503)

Uit gesprekken met vrienden blijkt dat velen dit gevoel van grenzeloosheid herkennen, zo schrijft Rolland, en hij veronderstelt daarom dat het wellicht een universeel menselijke ervaring is, iets wat gedeeld wordt door miljoenen anderen, ongeacht de specifieke culturele tradities waar ze uit komen.

Rolland wijst Freud op dit gevoel in een reactie op diens boek *De Toekomst van een Illusie* (1927) dat Freud hem kort ervoor had toegestuurd. In dit boek geeft Freud een psychoanalytische duiding van de belangrijkste geloofsdogma's van het Christen- en Jodendom, en stelt dat deze hun bron vinden in oedipale conflicten. Rolland is het op zich niet oneens met deze analyse, hij stelt echter dat Freud slechts de culturele manifestaties van religie heeft geanalyseerd - de verhalen, mythes, geloofsdogma's, instituten en rituelen. Freud gaat voorbij aan de religieuze *ervaring* die *vooraf* gaat aan alle pogingen dit te institutionaliseren, of te articuleren in een religieus systeem. Deze ervaring vindt zijn bron in het zogenaamde oceanische gevoel, dat universeel menselijk is. Alle bestaande religies zijn slechts pogingen om deze bron te *kanaliseren*, en om het gevoel vast te leggen in woorden, symbolen en religieuze wetten. Het paradoxale effect hiervan is echter dat het oceanische gevoel zelf - de ervaring van grenzeloosheid - hierdoor dreigt te worden drooggelegd.

*...it has helped me to understand that there was the true subterranean source of religious energy which, subsequently, has been collected, canalized and dried up [sic] by the Churches, to the extent that one could say that it is inside the*

*Churches (whichever they may be) that true 'religious' sentiment is least available.* (Freud geciteerd in Parsons: 1989,503)

De paradox waar Rolland op wijst is dat de kerk, het instituut dat gebouwd is op het oceanische gevoel, de toegang tot deze ervaring blokkeert omdat elke poging het oceanische vast te leggen een ontkenning vormt van het grenzeloze ervan. Datgene dat ons tot gelovigen maakt, een niet-articuleerbaar gevoel van versmelting, wordt dus door georganiseerde religies teniet gedaan. Men zou dus kunnen stellen dat het geloof als instituut een *afscherming* biedt tegen het religieuze gevoel. Roland ziet deze paradox niet alleen in westerse religies, maar volgens hem keert het terug in de spanning tussen mystieke tradities en geloofsdogma's die in elke religie een sleutelrol speelt.

Zoals bekend bracht Rollands brief Freud in ernstige verlegenheid. Deze verlegenheid was van persoonlijke aard. In het openingshoofdstuk van *Het Onbehagen in de Cultuur* citeert Freud uitgebreid uit de brief van zijn vriend om vervolgens onomwonden toe te geven dat hij zogenaamd universele Oceanische gevoel bij zichzelf nooit heeft kunnen ontdekken. Hij vraagt zich vervolgens af of een dergelijk gevoel, dat zich niet laat vastleggen in symbolen, voor psychoanalytici überhaupt wel te duiden is.

*Het is niet gemakkelijk wetenschappelijk onderzoek te doen naar gevoelens. Men kan proberen hun fysiologische tekenen te beschrijven. Waar dat niet mogelijk is - en ik vrees dat het oceanische gevoel zich aan een dergelijke karakteristiek zal onttrekken - blijft er toch niets anders over dan zich te houden aan de voorstellingsinhoud die het gemakkelijkst met het gevoel wordt geassocieerd.* (225)

Kortom wil dit 'oceanische gevoel' leesbaar zijn voor een analyticus, dan moet het allereerst spreken in tekens. Dit zijn ofwel 'fysiologische tekenen,' en anders de culturele tekens waarin het gevoel zich manifesteert, de mythes, rituelen en dogma's waarin het wordt uitgedrukt - kortom de "voorstellingsinhouden waarmee het gevoel wordt geassocieerd."

Bovendien, zo vervolgt Freud, gaat het hele idee van een universeel 'oergevoel,' dat aangeboren is, in tegen de belangrijkste ontdekkingen van de psychoanalyse. Hij vervolgt:

*De gedachte dat de mens via een direct gevoel, dat vanaf het begin daarop gericht is, een vermoeden zou krijgen van zijn samengang met de hem*

*omringende wereld klinkt zo eigenaardig en past zo slecht in het geheel van onze psychologie, dat men mag proberen een psychoanalytische... verklaring van een dergelijk gevoel te zoeken (225)*

Freud suggereert vervolgens in een korte paragraaf dat een mogelijke verklaring voor dit gevoel te vinden zou zijn in de ontwikkeling van het ego. De psychoanalyse leert ons dat gevoelens van 'verbondenheid' en 'grensvervaging' teruggaan naar de periode in onze vroegste kindertijd toen ons gevoel van zelf nog niet zo afgegrensd was als tijdens onze volwassen jaren. Het kinderlichaam vervloeit in deze periode nog met de objecten die hem het meeste genot verschaffen, zoals de borst van de moeder, maar ook haar blik en haar stem. Het zogenaamde 'oceanische gevoel' dat Rolland beschrijft zou volgens Freud niets meer zijn dan een heimwee naar het gevoel van verbondenheid dat we in deze periode ervaren.

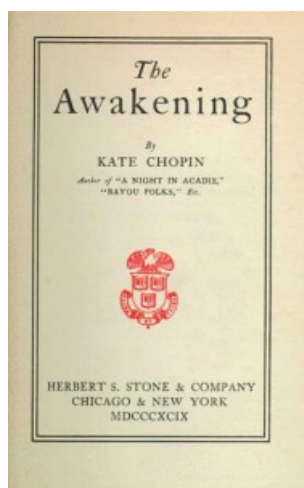
Deze suggestie levert echter theoretisch gezien meer problemen op dan Freuds nonchalante toon doet vermoeden. Door de bron van het oceanische gevoel te lokaliseren in de preoedipale fase, plaatst Freud het in een fase die vooraf gaat aan het leren van de taal. Het 'oceanische gevoel' wordt daarmee wederom buiten het representeerbare - en dus leesbare - geplaatst; of liever, zoals Julia Kristeva later zou suggereren, *op de rand* van het spreken. Kristeva stelt namelijk dat de preoedipale verbondenheid tussen moeder en kind de bron is van wat zij het *semiotische* aspect van taal noemt. (Kristeva: 1980) Hoewel het jonge kind natuurlijk nog niet kan spreken, is het in zijn leven continu omringd door de stem van zijn moeder, die als het ware resoneert in zijn eigen lichaam. De klank hiervan, en de idiosyncratische ritmes en intonaties van haar spreken laat volgens Kristeva een spoor na in de manier waarop het kind later met taal omgaat. Dit spoor noemt zij het semiotische aspect van taal: de eigenaardigheid van iemands spreken die niet zozeer blijkt uit de *inhoud* van diens woorden, maar uit het ritme en de klank van iemands spreken. Kristeva zet deze semiotische dimensie van het spreken af tegen de symbolische dimensie van taal, dat wil zeggen, de taal als grammaticaal systeem, als reeks van betekenaren, als middel dat gebruikt wordt om een bepaalde inhoud over te brengen.

Als we Kristeva en Freud volgen, en de bron van Rollands oceanische gevoel in de pre-oedipale moeder-kind relatie lokaliseren, dan zou het oceanische gevoel dus niet zozeer gerepresenteerd worden langs symbolische weg - en uitgedrukt worden in metaforen, beelden of thema's - maar dan is het oceanische iets dat



klinkt in de *materialiteit* van taal zelf. Het oceanische is hoorbaar, zoals Kristeva het uitdrukt, in het geluid van taal, “voordat het gearticuleerd is in fonemen, morfemen, lexemen en zinnen. (mijn vertaling, 133)”

Mijn stelling is dat de twee oceanische teksten die ik hieronder zal bespreken, Kate Chopins *The Awakening* en Francois Ozons *Sous le Sable*, zich op vergelijkbaar vaarwater bevinden. Centraal in beide teksten staat een gevoel dat we met Rolland als ‘oceanisch’ zouden kunnen labelen. In beide teksten wordt dit gevoel, net als bij Rolland, met de oceaan in verband gebracht. De oceaan is echter niet zozeer een metafoor, of beeld dat dit gevoel vastlegt, als wel een markering of indicatie van iets dat zich niet in beelden laat weergeven. Het klinkt in de materialiteit van het medium dat Chopin en Ozon gebruiken.



### *The Awakening*

De cruciale gebeurtenissen in Kate Chopins *The Awakening* vinden plaats op Grand Isle, een schiereiland in de Golf van Mexico, een dunne strook die onlangs door *Hurricane Katrina* praktisch volledig is verwoest. Aan het eind van de negentiende eeuw, de periode waarin de roman zich afspeelt, bood Grand Isle echter nog plaats aan een reeks zomerhuisjes voor de gegoede Creoolse burgerij van New Orleans. In een van deze huisjes verblijft Edna Pontellier, getrouwd, twee kinderen. Om het vochtige en hete New Orleans te ontlopen geniet zij, net als vele anderen, van de verkoeling van de zeebries, terwijl haar man de zaak waarneemt in de stad. De novelle schetst de lome landerigheid van een kleine gemeenschap, op deze dunne strook land, omgeven door de zee. Hier in de koelte, weg uit haar vertrouwde omgeving, vindt bij Edna iets plaats wat door de roman een ‘ontwaken’ wordt genoemd. Dicht bij de oceaan lijkt Edna los te komen van de conventies die haar in de stad worden opgelegd, ze wordt ontspannen ten opzichte van haar moederlijke plichten en legt “the mantle of reserve” van zich af waarin ze normaal altijd gehuld ging. Een eerste teken hiervan is het feit dat Edna leert zwemmen. Bij het aantrekken van haar badkledij vindt ze, aldus het boek, haar ware zelf. Ze ontdoet zich van het fictieve zelf “dat we aannemen als een kledingstuk als we voor de wereld verschijnen,” (57) en voelt zich voor het eerst samenvallen *met* de wereld: “her whole being seemed to be one with the sunlight, the color, the odors, the luxuriant warmth of some perfect Southern day.”

Op dit moment ontwaakt er iets *in* Edna: een seksueel verlangen, “the first-felt

throbbings of desire.” Edna ervaart dit als iets wat haar overkomt, iets waar ze zelf geen verantwoordelijkheid voor draagt, maar dat haar, als het ware, los doet slaan, alsof de lijn van het anker waaraan ze vast lag breekt en ze vrij is om af te drijven naar wat zich voordoet. De eerste die zich voordoet is de jonge Creool Robert, voor wie zij eerst een fascinatie, en later een gepassioneerde liefde opvat. Edna’s ‘ontwaken’ op Grand Isle wordt echter niet alleen als een seksueel ontwaken beschreven maar het valt samen met een spirituele opleving, eentje waarbij ze zich een voelt worden met het universum. In een kort, maar cruciaal hoofdstuk aan het begin van het boek wordt dit als volgt beschreven:

*A certain light was beginning to dawn dimly within her, - the light which, showing the way, forbids it. [...] In short, Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her. This may seem like a ponderous weight of wisdom to descend upon the soul of a young woman of twenty-eight - perhaps more wisdom than the Holy Ghost is usually pleased to vouchsafe to any woman. But the beginning of things, of a world especially, is necessarily vague, tangled, chaotic and exceedingly disturbing [57]*

In dit fragment herkennen we, denk ik, eenvoudig Rollands Oceanische gevoel: Edna leert haar verbondenheid met het universum kennen. Net als bij Rolland culmineert deze ervaring niet in articuleerbare kennis, maar het leidt tot het chaotische, verwarde, ongedifferentieerde inzicht dat vooraf gaat aan kennis. En net als bij Rolland wordt het in verband gebracht met de zee. De passage vervolgt:

*The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamouring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in the abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation.  
The voice of the sea speaks to the soul. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close, embrace. (57)*

Edna’s ontwaken wordt veroorzaakt door een aanraking van de zee, en door het geluid van de stem van de zee. Deze aanraking en dit spreken hebben echter een paradoxale status. De zee raakt haar, maar schudt haar niet wakker - het effect lijkt eerder het tegenovergestelde: de zee *omarmt* haar, neemt haar in zich op (“enfolding the body”). De stem van de zee spreekt tot haar, maar dit spreken *vertelt* haar niets. Het fluistert, mompelt, raast (whispering, clamouring,

murmuring). Het is, kortom, het geluid van een sprekende stem die niets uitspreekt, een stemgeluid waarin geen gedifferentieerde elementen - of fonemen - te herkennen zijn.

Het effect dat dit stemgeluid heeft is vergelijkbaar met een muziekstuk dat diepe indruk op haar maakt een twintigtal pagina's later. Dit stuk, zo zegt de tekst, raakt haar wezen, en geeft haar een indruk van een "eeuwige waarheid." Het heeft dit effect echter omdat het, net als het spreken van de zee, *niets overbrengt*. Normaal gesproken roept een muziekstuk bij Edna altijd beelden op, van bijvoorbeeld een man, eenzaam op een rots aan het strand, die in de verte staart, of een vrouw die een poes aait. Maar niet nu:

*She waited for the material pictures which she thought would gather and blaze before her imagination. She waited in vain. She saw no pictures of solitude, of hope, of longing or of despair. But the very passions themselves were aroused within her soul, swaying it, lashing it, as the waves daily beat upon her splendid body. She trembled, she was choking, and the tears blinded her. (71-2)*

Dit muziekstuk raakt haar, zoals de golven van de zee haar raken, en brengt haar -zoals de tekst vermeldt - een waarheid bij. Deze waarheid is echter niet een die vertaald kan worden in woorden, of weergegeven in een beeld. Het opent haar ogen niet, maar verblindt haar, tranen vullen namelijk haar ogen. Edna's ontwaken is dan ook geen ontwaken *in* de realiteit, maar een ontwaken uit de realiteit, uit de symbolische ficties die haar leven tot dan toe gestructureerd hadden.

De roman heeft een complexe receptiegeschiedenis. Net als Flauberts *Madame Bovary* - de grote inspiratiebron van het boek - werd het door de kritiek in eerste instantie als quasi-pornografisch afgedaan. De roman verdween voor lange tijd in de vergetelheid. Het werd echter in de jaren zeventig herontdekt door feministische literatuurwetenschappers die het lazen als een boek over een zoektocht naar een authentiek vrouwelijk verlangen, iets waar binnen de laat negentiende-eeuwse patriarchale cultuur geen ruimte was. Susan Rosowski stelt zelfs dat de roman de blauwdruk vormt voor een pre-feministisch genre dat zij de "novel of awakening" noemt, een roman waarin het hoofdpersonage haar ware, vrouwelijke identiteit vindt. (Rosowski: 1988, 26-33) Dit verschilt van de negentiende-eeuwse mannelijke *bildungsromans* omdat het een zoektocht is naar een identiteit waar cultureel gezien op dat moment geen plek voor is, iets dat in literatuur moet worden uitgevonden. Voor Rosowski, en ook voor bijvoorbeeld

Sandra Gilbert, is het dan ook geen toeval dat de publicatie van Chopins tekst samenviel met de opkomst van wat eind negentiende eeuw de 'Nieuwe Vrouw' werd genoemd, "a woman who chose to be politically, professionally, and emotionally autonomous." (Gilbert: 1984, 14) Chopins werk zou dan gezien kunnen worden als een bijdrage aan dit project waarbij vrouwelijkheid geherdefinieerd wordt.

Het probleem van deze interpretatie is echter dat Edna's zogenaamde "zoektocht naar een authentieke identiteit" niet leidt tot de 'bildung' van een nieuwe identiteit, maar juist leidt tot een radicaal zelfverlies. Dit bleek al uit de passage die ik zojuist besprak, maar het wordt nog eens benadrukt in de slotscène van het boek. Hierin keert Edna terug naar Grand Isle, na een desastreus verlopen ontmoeting met Robert die weigert op haar seksuele avances in te gaan. Opnieuw op het strand, de plek waar ze voor het eerst ontwaakte, trekt ze wederom haar kleren uit om de zee in te zwemmen, en te blijven zwemmen om nooit meer terug te keren. Deze scène vormt een herhaling van de eerdere scènes aan het strand waarin Edna 'ontwaakte'. Dezelfde passages over de oceaan keren letterlijk terug.

*The water of the Gulf stretched out before her, gleaming with the million lights of the sun. The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamouring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude. All along the white beach, up and down, there was no living thing in sight. A bird with a broken wing was beating the air above, reeling, fluttering, circling disabled down, down to the water. (175)*

Vlak voordat ze in het water stapt en voor het eerst van haar leven volledig naakt in de buitenlucht staat, voelt ze zich als een pasgeborene. Ze stapt de zee in, en de tekst herhaalt nogmaals: "the touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace." (176).

Aan het slot van *The Awakening* zien we dan ook niet de geboorte van een nieuwe, autonome vrouw, maar de *verdwijning* van Edna Pontellier in zee. Door in zee te verdwijnen is haar einde radicaler, *totaler*, dan het geval geweest zou zijn als ze 'slechts' zou sterven. Van Edna blijft niets achter, geen graf met een steen waarin haar vroegere bestaan gemarkeerd wordt. Ze wordt door de oceaan als het ware *uitgewist*. Deze uitwissing keert ook verteltechnisch terug. Nadat de gebeurtenissen in de roman telkens consequent gefocaliseerd waren door Edna eindigt het boek in een laatste zin waarin Edna als waarnemend subject ineens verdwenen is. We lezen nu de volgende zin: "There was the hum of bees, and the

musky odor of pinks filled the air.” Wat overblijft, na *The Awakening* is een ruis, het ongedifferentieerde zoemen van insecten, vergelijkbaar met het ongearticuleerde fluisteren van de zee.



### *Sous le Sable*

Francois Ozons film *Sous le Sable* draait volledig om een vergelijkbaar moment van verdwijnen in zee. De openingsscenes van de film spelen zich net als bij *The Awakening* af tegen de achtergrond van een vakantieoord aan zee, waar een ouder koppel, Marie en Jean, recreëert aan het strand. Na een tijd lang van de zon te hebben genoten stapt Jean de zee in om te gaan zwemmen en om nooit meer terug te keren. Hoewel plot en thematiek van *Sous le sable* overduidelijk verschillen

van Chopins *The Awakening* – de film gaat vooral over het rouwproces van Marie – is de centrale gebeurtenis eveneens een verdwijnen in de zee. Net als in *The Awakening* is er onduidelijkheid over de ware toedracht van dit verdwijnen – de suggestie wordt gewekt dat het hier om een zelfmoord zou gaan, maar dit wordt later in de film weer in twijfel getrokken. Het verdrinken van Jean wordt bovendien, net als Edna's dood in *The Awakening*, niet in de film weergegeven. De kijker krijgt, bijvoorbeeld, geen beelden van een gewelddadige worsteling met de golven te zien. De zee blijft, visueel, een beeld van rust.

Omdat de kustwachten er niet in slagen om Jeans lichaam te vinden is de dood van haar man voor Marie nauwelijks te verwerken. Hij blijft voor haar leven en is niet *sous le sable* (ter aarde besteld, onder de groene zoden). Tijdens sociale bijeenkomsten spreekt Marie over haar man alsof hij nog in leven is. Als ze alleen is voert ze gesprekken met hem, en als ze thuis is verschijnt hij voor haar. Als toeschouwers van de film zijn we hier getuige van. We zien, met Marie, Jean weer in beeld verschijnen.

Deze spookverschijning van Jean op het niveau van het beeld gaat gepaard met iets op de soundtrack dat op het eerste gezicht vergelijkbaar lijkt, namelijk een zacht ruisen van de zee dat hoorbaar is als Marie alleen door Parijs heen loopt. De status van dit ruisen verschilt van dat van de spookverschijningen van Jean. Waar deze laatste telkens psychologisch-realistisch te begrijpen zijn, als weergaven van de subjectieve beleving van Marie, daar heeft het geruis op de soundtrack een veel ambivalentere status. In sommige gevallen is het duidelijk dat alleen Marie

dit geruis hoort, maar in andere scènes gaat het geluid van de zee op in het diegetische geruis van het verkeer, het gegons van gesprekken in een café, of het gepiep van een winkelwagentje. Dit realistische achtergrondgeluid wordt echter in de film steeds luider, totdat het een allesomvattende, ongedifferentieerde brij wordt, een soort auditieve vlek, een 'white noise' dat alles in zich opneemt.

Halverwege de film bezoekt Marie op aanraden van vrienden een arts die geen enkele fysieke gebreken in haar kan ontdekken. Vlak voordat ze zijn spreekkamer verlaat maakt ze echter melding van een geluid [un bruit] die ze blijft horen, dat de alledaagse geluiden omvat. Hoewel, zo constateert de arts, er niets mis is met haar trommelvliezen hoort Marie continu een 'bourdonnement' een *gegons*.

Dit gegons, zo zou ik willen stellen, is vergelijkbaar met de zoem van insecten waarin *the Awakening* eindigt. In beide teksten blijft er nadat het personage is opgegaan in de zee een gons achter. Deze ruis functioneert niet zozeer als een symbool of beeld of betekenaar in de tekst, maar is de ruis waarin zich de tekstuele structuur zelf ontrafelt. Ik zou willen voorstellen om in dit gezoem, geraas, gegons, geruis en gefluister van de zee geen metafoor te lezen, maar een manifestatie van wat Kristeva het semiotische noemt: de materialiteit van het medium zelf. In het geval van *Sous le Sable* is dit de 'white noise' van de geluidsband, datgene waarin de Duitse mediatheoreticus Friedrich Kittler het Lacaniaanse Reële hoort. (Kittler: 1999) In *The Awakening* lijkt het ruisen van de insecten te wijzen naar wat Roland Barthes het "geratel van de taal" noemt, (*le bruissement de la langue*), het onmogelijke geluid op de rand van het talige. (Barthes: 1989) De ratel en de ruis in *Sous le Sable* en *The Awakening* vormen een vlek, of een gat in de tekstuur van het boek en de film. In dit gat wordt het oceanische gevoel niet zoweer *weergegeven*, maar *aangegeven*, als een markering van iets dat onrepresenteerbaar blijft.

Freud bleef zijn verdere leven argwanend over het oceanische gevoel, alhoewel hij zijn correspondentie met Rolland voortzette. In 1932 zou hij hem nog een exemplaar van zijn boek *Het ego en het id* toesturen, met daarin de speelse opdracht: "Van een landdier aan zijn oceanische vriend." In een sleutelpassage in dit boek stelt hij dat het de taak van de psychoanalyse is om het ego te versterken, en te wapenen tegen het gevaar van zelfverlies. "Wo es war soll ich werden," zo luidt volgens Freud de opgave van de psychoanalyse - en van de beschaving. Hij voegt daar aan toe, in een knipoog naar Rolland, "dit is het werk van de cultuur. Het is vergelijkbaar met de drooglegging van de Zuiderzee."

## LITERATUUR

- Barthes, Roland. 1989. *The Rustle of Language*, vertaling Richard Howard. Berkeley: University of California Press.
- Freud, Sigmund. 1999. "Het onbehagen in de cultuur". In: Gay, Peter (red.). *De Draagbare Freud*, vertaald door Tinke Davids. Amsterdam: Prometheus, 223-289.
- Chopin, Kate. 1984. *The Awakening and Selected Stories*. New York: Penguin.
- Gilbert, Sandra. 1984. "Introduction: the Second Coming of Aphrodite". In: Kate Chopin, *The Awakening and Selected Stories*. New York: Penguin, 7 -34.
- Kittler, Friedrich. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*, vertaling Geoffrey Winthrop-Young. Stanford: Stanford University Press.
- Parsons, William. 1998. "The Oceanic Feeling Revisited," in *Journal of Religion*, vol. 78, no. 5 (Oct. 1998).
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, vertaling Leon Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Rosowski, Susan. 1988. "The Awakening as a Prototype of the Novel of Awakening". In: Koloski, Bernard (red.). *Approaches to Teaching the Awakening*. New York: MLA publications, 26-33.
- 

# **De schipbreuk van Indonesië's verloren zoon. Een autobiografisch gedicht van de communistische ex- gevangene Hr. Bandaharo (1917-1993)**



Buru

Ills.: warscapes.com

### *Zeereis als zondeval*

In een eilandenrijk als Indonesië is de zee vanouds in allerlei aspecten present in de vele talen en literaturen die de archipel rijk is. Allerlei vaste uitdrukkingen in nautische metaforen die in verschillende Indonesische spreekwoorden zijn verankerd, kennen Nederlanders eveneens, zoals ‘één schip, twee kapiteins’ (Maleis *kapal satu, nakhoda dua*, Nederlands ‘twee kapiteins op één schip’) of ‘groot schip, grote golven’ (Maleis *besar kapal, besar gelombang*, Nederlands ‘groot schip, groot water’). ‘Water naar de zee dragen’ voor onnodig werk heet in het Javaans ‘de zee zouten’ (*nguyahi segara*), terwijl het Nederlandse spreekwoord ‘het water stroomt altijd naar de zee’ om aan te geven dat geld altijd aan de rijken toevloeit in het Minangkabaus wordt uitgedrukt door ‘als een mooi zaadje in zee valt, wordt het een eiland’ (*jikok baniah nan élok jatuh ka lauik jadi pulau*). De natuurlijke band van de Indonesische eilanders met schepen en de zee, haar woestheid en weidsheid, heeft wellicht tot een zekere laconieke houding tegenover de gevaren van de zeevaart geleid. Een typerend gezegde is bijvoorbeeld ‘er is geen zee die zonder golven is’ (Maleis *tak ada laut yang tiada berombak; Minangkabaus indak ado lauik nan tak baombak*).

Volgens de Duitse filosoof Hans Blumenberg (1920-1996) bleef de zee voor bewoners van het Europese continent echter suspect: de mens voert zijn leven immers op het vaste land en met de gang naar zee verrichtte men een waagstuk doordat een natuurlijke grens werd overschreden. Zoals op de achterflap van zijn essayistische boek *Schiffbruch mit Zuschauer; Paradigma einer Daseinsmetapher* te lezen staat: *Die See zu befahren ist Metapher für den Lebensgang geworden, obwohl es nie das Normale und “Landläufige” gewesen war, vielmehr immer Überschreiten einer Grenze zum nicht Geheuren und Unheimlichen hin.* Blumenberg (1997: 9) geeft zijn openingshoofdstuk dan ook het opschrift *Seefahrt als Grenzverletzung*. Hij schetst in brede trekken de Europese ontwikkelingsgeschiedenis van het nautische ‘metaforische veld’ van zeereis,



schipbreuk, drenkeling en toeschouwer, en laat zien hoe de metafoor van schipbreuk met toeschouwer vanaf Hesiodus (ca. 700 vC) tot aan Nietzsche (1844-1900) op verschillende manieren in het Westerse denken is gebruikt.

In de antieke grieks-romeinse wereld zag de toeschouwer aan wal in de schipbreuk voor zijn ogen bevestigd dat de zeereis een daad van hoogmoed was. De vermetele mens die het waagde om het vaste land te verlaten en uitvoer op zee, verruilde daarmee zekerheid met risico en overschreed driest grenzen die hem gesteld waren. Antieke cultuurcritici argwaanden de grensoverschrijding van land naar zee: werd de keuze voor de hachelijke zeevaart niet gemotiveerd door de drang naar een beter leven, een verlangen naar overdaad en luxe, weg van de harde landarbeid? In de schipbreukmetaforiek is volgens Blumenberg (1997: 13) de oeroude verdenking terug te vinden dat *in aller menschlichen Seefahrt ein frivoles, wenn nicht blasphemisches Moment steckt. Aan de overgang van het vaste land naar de zee werd volgens hem zwar nicht der Sündenfall, aber doch der Verfehlungsschritt ins Ungemäße und Maßlose zuerst getan* (p. 11).

De Duitse cultuurhistoricus Wolfgang Reinhard wijst eveneens op bedenkingen die tot in de vroege nieuwe tijd in Europa tegen de rusteloosheid van de zeereis ingebracht werden. Idealiter diende de mens gewoon op één en dezelfde plaats te blijven:

*Schließlich hatte man seinen Platz in der Welt ein für alle Mal von der Vorsehung zugewiesen erhalten. Entdeckerneugier stand im Verdacht der Hybris. Dante traf Odysseus in der Hölle, denn dieser war verwegen über die einst von Herkules gesetzten Warnungszeichen hinaus nach Südwesten gesegelt, bis ihn nahe dem Berg der Läuterung verdientermaßen das Meer verschlang* (Inferno 26, 90-142) (Reinhard 2006: 420).

Zonder dat te denken valt aan Westerse beïnvloeding is in Indonesië een vergelijkbare waarschuwing bekend tegen het wegvaren om een beter lot te zoeken. In verschillende traditionele Westindonesische literaturen is een verhaal overgeleverd over een jongeman die zijn arme geboortegrond verlaat om geluk te zoeken overzee. Deze daad kan men, om met Blumenberg te spreken, interpreteren als een *Verfehlungsschritt ins Ungemäße und Maßlose*, maar de misstap wordt bij de fortuinzoeker echter tot een 'zondenval', want nadat hij rijk geworden is in den vreemde, keert hij terug, maar schaamt zich voor zijn armoedige moeder en wil haar niet meer kennen. Deze minachting voor de

moeder wordt in het Maleise spraakgebruik als *durhaka* betiteld, dat wil zeggen opstand tegen gestelde machten, zoals God, vorst en ouders. Durhaka geldt in de Maleise wereld als het ergste vergrijp en als straf verandert de moeder haar zondige zoon met zijn schip in steen. De eis van *stabilitas loci* en lotsaanvaarding wordt hiermee treffend geïllustreerd. Als etiologische legende wordt dit verhaal op het ontstaan van verschillende eilanden betrokken en de varianten zijn legio.

De bekendste versie stamt uit de Minangkabause literatuur waarin de jongeman Malin Kundang heet. Ook in de moderne Indonesische en Maleisische literatuur blijft deze verhaalfiguur een inspiratiebron. Opmerkelijk is in dit verband het lange narratieve gedicht 'Mirakel van het jaar 2000' (*Mirakel tahun 2000*) van Hr. Bandaharo, zoals Banda Harahap zich in publicaties placht aan te duiden. Aan het slot van zijn gedicht schrijft hij:

*Ik ben niet Malin Kundang, vervreemd van zijn stam  
en opstandig (durhaka) tegen de moeder  
die omdat hij prat ging op goederen en rijkdom en waardigheden  
door zijn moeder vervloekt tot een stenen eiland werd.*

*Ik ben een kind van het volk, leef samen met het volk* (Bandaharo 1989: 56).

Dit autobiografische gedicht had Bandaharo in 1983 als één van zijn laatste literaire werken te Jakarta geschreven nadat hij dertien jaar (1966-1979) als politiek gevangene op het strafeiland Buru had moeten doorbrengen. Het woord dat hij hier voor 'volk' gebruikt is *rakyat* dat vanwege de betekenisvariant van 'proletariaat' een communistische bijklank kan hebben en daarom op Buru verboden was geweest, evenals andere beladen termen als 'hamer' (*palu*), 'sikkel' (*arit*) of 'kameraad' (*kawan*). In plaats van ideologisch jargon bedient de communistische ex-gevangene Bandaharo zich echter in zijn pamfletachtige gedicht voortdurend van een traditionele nautische beeldspraak die niet alleen zijn eigen onfortuinlijke levensloop als schipbreukeling weergeeft, maar eveneens met wrange ironie het lot becommentarieert van het Indonesische volk tijdens de zogenaamde Nieuwe Orde. Wie was deze dichter die in Indonesië in vergetelheid is geraakt en op welke wijze wist hij zijn politieke testament in het gedicht 'Mirakel van het jaar 2000' te verbeelden?

*Wat voor zonde?*

Bandaharo werd in 1917 te Medan geboren. Zijn vader was HR Mohammad Said

die in de periode voor de Tweede Wereldoorlog de moslimse reformistische partij *Muhammadiyah* in Oost-Sumatra vertegenwoordigde. Bandaharo bezocht de Nederlandstalige Mulo en was al op jonge leeftijd literair actief in zijn geboorteplaats. Tijdens de Japanse bezetting was hij geschiedenisleraar aan een *Muhammadiyah*-school. Hij verwierf nationale bekendheid in de 1950er en 1960er jaren vanwege zijn linkse propagandistische gedichten waarin het ideaal van de strijd voor het lijdende proletariaat werd verkondigd. Voor zijn bundel 'Van de regio waar honger en liefde aanwezig zijn' (*Dari daerah kehadiran lapar dan kasih*) ontving hij in 1960 een nationale literatuurprijs.

In de nacht van 30 september op 1 oktober 1965 vond te Jakarta een coup plaats die verstrekkende consequenties zou hebben voor het leven van alle Indonesiërs. Volgens de latere officiële lezing zou er sprake zijn geweest van een communistische machtsgreep die gepleegd was door de mysterieuze '30 September Beweging'. Het leger onder leiding van generaal Suharto nam onmiddellijk de gelegenheid van een militaire machtsovername waar en rekende meedogenloos met de communisten af. In de massamoorden die in de volgende zes maanden plaatsvonden, kwamen naar schatting tussen 400.000 en een miljoen mensen om. Als kopstuk van de communistische mantelorganisatie Lekra (acroniem van *Lembaga Kebudayaan Rakyat*, 'Instituut voor de Volkscultuur') behoorde Bandaharo tot de arrestanten. Hij werd verbannen naar Buru, het strafeiland waar tienduizenden politieke gevangenen heen gestuurd werden voor hun zogeheten maatschappelijke rehabilitatie.

Toen in 1979 de laatste groep uit Buru vrijgelaten werd, probeerde een aantal onder hen weer de pen op te nemen. Het stigma van ex-tapol (acroniem van *tahanan politik*, 'politieke gevangene') maakte hen echter tot paria en liet nauwelijks ruimte voor publicistische activiteiten. De bekendste ex-tapol was Pramodya Ananta Toer (1925-2006) die met zijn vierdelige 'Werken van Buru' wereldfaam verwierf. Zijn tetralogie met de bekende titels 'Aarde der mensen' (*Bumi manusia*), 'Kind van alle volken' (*Anak semua bangsa*), 'Voetsporen' (*Jejak langkah*) en 'Het glazen huis' (*Rumah kaca*), geconcipieerd in Buru en verschenen in de 1980er jaren, stempelde hem volgens buitenlandse critici tot een kandidaat voor de Nobelprijs voor literatuur. Bandaharo daarentegen bleef in de schaduw. In 1981 verscheen van hem de bundel 'Wat voor zonde?' (*Dosa apa*) die te Jakarta bij de kleine uitgeverij Inkultra uitkwam. Dit bedrijfje werd onder grote tegenslagen geleid door een voormalige secretaris-generaal van Lekra.

Bandaharo's gedichten in 'Wat voor zonde?' die handelen over de bloedige gewelduitbarsting tegen links in 1965-66 en het ellendige lot van de politieke gevangenen tijdens de daaropvolgende periode van de Nieuwe Orde kregen geen grote verspreiding. Na 1981 zou Bandaharo zijn schrijverschap nog wel voortzetten, maar in Indonesië kwam het niet meer tot publicatie. Zijn laatste bundel, getiteld 'Tien verhalende gedichten' (*Sepuluh sanjak berkisah*), was in 1983 gereed, maar het typoscript kwam pas in 1986 in handen van Adam Lipsia (schuilnaam van Agam Wispi, 1930-2003). Laatstgenoemde was al sinds de 1950er jaren in Medan als Lekra-dichter een bentgenoot van Bandaharo geweest, maar tijdens de staatsgreep van 1965 versloeg hij als journalist de Vietnamoorlog en vanwege zijn buitenlandse verblijf was hij aan de communistenvervolging in eigen land ontkomen. Na jarenlange omzwervingen in de communistische wereld had hij zich uiteindelijk in 1988 te Amsterdam gevestigd. Agam Wispi behoorde tot één van de ballingengroepen die exilliteratuur probeerde uit te brengen. In 1989 zou Bandaharo's gedichtbundel in een amateuristische soort van 'samizdat-uitgave' worden uitgegeven door World Citizen Press te Amsterdam, een initiatief van Indonesische ballingen met een links verleden. Op 1 april 1993 overleed Bandaharo te Jakarta.

Door (buitenlandse) critici wordt vrijwel uitsluitend gewezen op het literairhistorische belang van Bandaharo's bundel 'Wat voor zonde?' dat de twijfelachtige eer geniet de eerste publieke literaire uiting van een vrijgelaten *tapol* te zijn. De Australische onderzoeker David T. Hill prijst weliswaar *the fine poetic power of some of the works*, maar besteedt verder geen enkele aandacht aan de veronderstelde dichterlijke kwaliteit en leest de gedichten enkel als verslaggevende getuigenissen die de ervaringen van de politieke gevangenen weerspiegelen (Hill 1985: 7-9). In de recente dissertaties van Monika Arnez (2002) en Anna-Greta Nilsson Hoadley (2005), die beiden het thema van politiek geweld en contemporaine Indonesische literatuur documenteren, gaat het ook alleen om deze rapporterende waarde.

Bandaharo's late werk is in Indonesië nooit gereciperd. Zijn gehele oeuvre is overigens na 1965 om ideologische redenen niet in de officiële Indonesische canon opgenomen. Poëzie stond bij Bandaharo in dienst van een in Indonesië na 1965 verboden ideologie, maar dat betekent zeker niet dat zijn gedichten buiten de conventies van de naoorlogse Indonesische poëtica stonden. De politieke positie van 'linksbuiten' maakte hem geenszins tot een revolutionair in de literaire

vormgeving. Zijn 'strijdpoëzie' kan men beschouwen als een linkse variant van de gangbare naoorlogse Indonesische dichtkunst met haar algemene beklemtoning van 'strijd' (*perjuangan*). De gedichten uit zijn laatste bundel mogen leerdichten zijn, maar dit genre is in Indonesië nooit weg geweest. Het Indonesische lezerspubliek heeft nog steeds een algemeen verwachtingspatroon dat op didactisch-moralistische boodschappen is ingesteld.

### *De verloren zoon*

Bandaharo's identificatie met het proletariaat, zoals verwoord in 'Mirakel van het jaar 2000', is na 1965 een in Indonesië politiek verdachte stellingname geworden, maar zijn afwijzing van Malin Kundang is conventioneel. De doodstraf, die door de moeder aan het slot van de legende voltrokken wordt, benadrukt nog eens dat Malin Kundang's voorbeeld geen navolging verdient. Zelfs binnen de moderne literatuur werkt het taboe op *durhaka* nog door. De literator en criticus Goenawan Mohamad (geboren in 1941 te Batang, Midden-Java) stelde zich bewust provocerend op toen hij in 1972 met een variant op James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) zijn essay 'Portret van een jonge dichter als Malin Kundang' (*Portret seorang penyair muda sebagai si Malin Kundang*) publiceerde. Goenawan vergeleek zichzelf en zijn dichtersgeneratie met Malin Kundang. Zij namen afstand van hun arme oude moeder, dat wil zeggen de voorouderlijke regiocultuur (Javaans, Minangkabaus, Sundanees, enz.). Het was hun lot om evenals Malin Kundang 'vervloekt' te worden. Goenawan's aanstormende nieuwe lichtung van *poètes maudits* streefde naar een nieuwe, nationale Indonesische literatuur.

In Maleisië heeft de ondankbare gelukzoeker de naam Si Tenggang. De Maleisische dichter Muhammad Haji Salleh (geboren in 1942 te Taiping in Perak) heeft zich met deze verhaalfiguur vergeleken, maar dan als een dankbare Si Tenggang, een getransformeerde tweede Si Tenggang. In de de 1970er jaren gaf hij zijn autobiografische '*Reisjournalen van Si Tenggang II*' uit (*Buku perjalanan Si Tenggang II* in 1975, vier jaar later door hemzelf in het Engels vertaald als *The travel journals of Si Tenggang II*). Evenals de oorspronkelijke Si Tenggang was de tweede Si Tenggang uitgevaren om ervaring op te doen en nieuwe kennis te vergaren bij vreemden. Si Tenggang II verwierp zijn oorsprong echter niet, ondanks zijn nieuw verworven geestelijke kapitaal overzee. Bij zijn terugkeer bekende hij zijn solidariteit met het eigen volk:

*look, i am just like you*

*still malay*

...

*the contents of this boat are yours too*

*because i have returned*

(geciteerd in Yaapar 2005: 298-299)

De moderne Si Tenggang II bewijst als een goed patriot dat het verlaten van het moederland om overzee van vreemden te leren geen egoïstische daad hoeft te zijn, zoals bij de traditionele Si Tenggang I. In eigen land wordt Muhammad Haji Saleh gevierd als een Si Tenggang *arrivé* : in 1991 werd hij van staatswege tot de rang van *Sasterawan Negara* verheven (in het Engels vertaald als 'National Literary Laureate').

De stap op de loopplank sluit echter het risico in zich dat de breuk met het moederland onherstelbaar kan worden. In de Indonesische poëzie is het vooral Sitor Situmorang (geboren in 1924 te Harianboho in Noord-Sumatra) die de thematiek van de doem van het zwerven en vervreemding van de eigen afkomst in zijn gedichten heeft verwerkt. Het motief van de Verloren Zoon, geïnspireerd door de bijbelse gelijkenis (Lucas 15:11-32), bepaalt zijn gehele oeuvre. In de oudste en bekendste versie van Sitor's 'De verloren zoon' (*Si Anak Hilang*) uit 1955 blijkt de terugkeer een aankomst in een vreemd geworden wereld:

*De verloren zoon is nu teruggekomen*

*Niemand kent hij meer*

*Hoe vaak is er al geoogst*

*Wat al niet is er gebeurd*

*Heel het dorp vraagt en vraagt*

*Al kinderen hoeveel al?*

*De verloren zoon zwijgt slechts*

*Hij wilde liever vragen*

*Na het eten in de schemer*

*Komt moeder dichterbij wil aanspraak*

*De zoon kijkt de moeder vraagt*

*Wil weten hoe koud Europa is*

*De zoon zwijgt, herinnert zich maar vaag*

*De kou van Europa seizoenen van zijn steden*

*De moeder zwijgt houdt op met spreken  
Zonder spijt alleen maar blij*

*De nacht breekt aan moeder valt in slaap  
Vader ligt allang te snorken  
Op de strandkust kabbelen de golven  
Weten dat de zoon niet is teruggekomen  
(Teeuw 1982: 20)*

Sitor die uit de (zelfgekozen) ballingschap zijn geboortegrond weer bezocht, drukt hier een bittere ervaring uit die een andere banneling, de Duitse auteur Carl Zuckmayer (1896-1977), vóór hem al eens aforistisch had weergegeven bij terugkeer na de Tweede Wereldoorlog uit Amerika naar Duitsland: *Ich bin zurückgekehrt. Aber nicht heimgekehrt.*

Bandaharo refereert aan Sitor's bekende motief om te zinspelen op de dubbelzinnigheid van zijn terugkomst na zijn gedwongen ballingschap in Buru. In het slotfragment van zijn 'Mirakel van het jaar 2000' (p. 55), waarin hij tevens ontkent Malin Kundang te zijn, schrijft hij:

*En dus is de Verloren Zoon teruggekeerd  
zonder nalatenschap, zonder strijd, zonder stem en zonder droom.  
Hij houdt zich stom tegenover vrouw en kinderen die vreemd zijn geworden  
tegenover een duistere toekomst zonder sterren.*

Evenals bij Sitor maakt de vervreemding het spreken onmogelijk, maar bij zo'n uitgesproken politieke dichter als Bandaharo mag wel verondersteld worden dat met 'spreken' tevens 'zich uitspreken, zijn mening kenbaar maken' bedoeld moet zijn. Suharto's Nieuwe Orde had een einde gemaakt aan de sterk gepolitiseerde samenleving van de vijftiger en zestiger jaren en met succes een proces van 'eenwording, vereenvoudiging en depolitisering' van het partij- en vakbondswezen doorgevoerd. De bannelingen uit Buru kwamen in een a-politieke 'pretmaatschappij' terecht:

*En raar genoeg  
deze mensen die niet konden spreken  
kwamen aan bij een publiek dat ook niet spreken kon  
maar men lachte en danste  
zong-danste rock, jazz en dangdut (Maleis-Indonesische popmuziek)*

*En men gaf niet om hen die thuiskeerden  
de rare mensen die onzeker en neerslachtig waren  
die muf roken en slecht zittende kleding droegen  
verwonderd in de war van hier naar daar  
alsof zij bang waren voor schaduwen, zagen zij overdag spoken.*

*Dat is het verhaal van de mensen die op eilanden gestrand waren  
het verhaal van Robinson Crusoe overtreffend.*

De schipbreuk was een ongewenst ongeluk, maar Bandaharo meent dat hij gedoemd was geweest naar zee te gaan.

*Naar zee*

Het lijkt wel alsof Bandaharo zijn strijd voor de idealen van de Franse en Russische Revolutie als een genetische erfenis ziet. In de opening van zijn gedicht (p. 49) plaatst hij zichzelf als strijder in een voortgaand episch gevecht:

*Mijn vader was zijn gehele leven een vechter*

*Hij stierf in arme omstandigheden  
niets achterlatend  
behalve een ideaal  
van vrijheid, gelijkheid en broederschap  
welvarend leven en gerechtigheid  
en zekerheid van fundamentele mensenrechten.*

*Alleen daaruit bestond zijn nalatenschap  
overgedragen met de laatste ademtocht  
en opgelucht verliet hij deze vergankelijke wereld.  
Zijn kinderen zullen zijn strijd voortzetten  
tot hun levenseinde.  
Vervolgens dragen ook zij aan hun nakomelingen  
hetzelfde ideaal over, dezelfde strijd.*

*Vrijheid, gelijkheid en broederschap  
welvaart en gerechtigheid  
en zekerheid van fundamentele mensenrechten.*

*Dat is een mooie droom die betovert*



*leven geeft en leven voortzet  
de strijd van eeuw tot eeuw doet ontvlammen.  
Een nalatenschap van geslacht op geslacht  
voor de ellendige en de arme  
op aarde, in alle landen.*

De droom van de vader zit Bandaharo in het bloed en drijft hem voort. In nautische beeldspraak vervolgt hij (pp. 49-50):

*Heeft u ooit het verhaal gehoord van een zeeman  
die alle oceanen doorkruiste  
en alle havens aandeed  
zonder ook maar een keer het anker uit te werpen?*

*Hij werd nagejaagd door een droom  
vanaf de geboorte was deze in zijn bloed  
daarna plagend in de gedachten.*

*Hij hunkerde en zocht  
van eiland naar eiland  
van continent naar continent  
doorkruiste alle landen  
en bevroeg iedereen.*

*Maar men glimlachte en schudde het hoofd  
en wees naar verschillende richtingen  
gaf verschillende raadgevingen  
en liet hem verder gaan.*

*De jager die nagejaagd werd door die droom  
was vervloekt eeuwig zeeman te zijn  
strijdend met de zee  
met de wind en met de hemel.*

Bandaharo maakt gebruik van bekend beeldmateriaal. Zijn droomschip dat een nieuwe wereld wil bevaren is een variant op de aloude universele noodlotsmetafoor van het schip op zee. In de Indonesische literatuur is het bekendste voorbeeld hiervan het gedicht 'Gedragen door de Golven' (*Dibawa Gelombang*) uit 1931 door Sanoesi Pané (1905-1968). De begin- en slotstrofe van dit cyclische gedicht luiden:

*Golven dragen mijn scheepje langzaam  
In de stilte van de nacht  
Zonder stuurman, zonder kameraad  
Wie weet waarheen, ik weet het niet.*

Deze metafoor kan ook het schip van staat betreffen. In het gedicht 'Gescheurde Prauw' (*Perahu Retak*), dat Emha Ainun Nadjib (geboren in 1953 te Jombang) zo'n tien jaar geleden schreef, verbeelden de gescheurde scheepswanden van een prauw de toenmalige actualiteit van de zorgelijke Indonesische politieke toestand. De voorstelling van de zee die de toekomst representeert is eveneens conventioneel in de moderne Indonesische literatuur. Voor Soetan Takdir Alisjahbana (1908-1994), onvermoeibaar voorvechter van een radicale oriëntatie op het moderne Westen, duidt de zee in zijn programmatische gedicht 'Naar de zee' (*Menuju ke laut*) op een bruisende toekomst. De zee als uitdaging in het verschiet is te verkiezen boven het rimpelloze meer van de ingeslapen traditie:

*Wij hebben jou verlaten,  
kalm, rimpelloos meer  
beschut door bladerrijke bergen  
tegen wind en orkaan.  
Want ineens werden wij wakker  
uit een aangename droom*

In zijn essays herhaalde Soetan Takdir Alisjahbana keer op keer dat het verleden voor de Indonesische maatschappij morsdood was, of in zijn karakteristieke uitdrukking: 'zo dood als dood maar kan zijn' (*mati semati-matinya*). Alisjahbana's doel was een moderne wereld, verbeeld door de zee, zonder heimwee naar de stille doodsheid van weleer.

Volgens Goenawan Mohamad (2002a; 2002b) werd de zee vooral aan het einde van de 1940er jaren tot een prominent beeld in de Indonesische poëzie. In het gedicht 'Vlucht' (*Pelarian*) uit deze tijd, die in het teken stond van de onafhankelijkheidsstrijd, wil Rivai Apin (1927-1995), evenals Sutan Takdir Alisjahbana voor hem, naar de avontuurlijke zee en weg van het saaie vasteland:

*Onverdraaglijk.  
Weer naar zee, zwerven.  
Het is genoeg als er maar sterren aan de hemel staan.*

*Ik wil een gekke orkaan, grijs-witte wolken die elkaar najagen,  
hoge golven die machtig pronken  
het kraken van scheepshout,  
het wapperen van zeilen,  
de wind, vriend en vijand tegelijk, steeds fluitend.  
Wat is hier?  
Allemaal stenen!*

Gelezen tegen de achtergrond van het verhaal van Malin Kundang, waarin de rusteloze zwerver uiteindelijk zelf tot steen wordt, krijgt de slotregel een wel zeer bijzondere betekenis, maar het is mij onbekend of zo'n beeldrijm door de dichter geïntendeerd is.

Ook in andere voorbeelden die Goenawan Mohamad uit de betreffende periode aanhaalt, roept de zee associaties op die met avontuur, ontdekkingszin en vrijheid samenhangen. De zee staat voor een uitgestrekte, onbegrensde wereld volop nieuwe mogelijkheden. Dit bijzondere poëtische gebruik van het woord 'zee' is weliswaar typisch voor de jeugdige *Sturm-und-Drang* 'Generatie van '45' die 'onafhankelijkheid of dood' (*merdeka atau mati*) als credo voerde, maar bleef niet tot een specifiek periodeverschijnsel beperkt.

De 'zee' zat Bandaharo in het bloed en hij verklaart besmet te zijn met het 'droombacil', zoals anderen met het 'corruptiebacil' of het 'ambitiebacil' behept waren. De strijd die van generatie op generatie gevoerd werd, leverde echter geen overwinningen op en hij stelt de vraag of de levens, die in concentratiekampen en gevangnissen sinds de koloniale tijd verwoest werden, zinloos zijn geweest. Was de droom alleen een droom? Bandaharo's droomschip lijdt schipbreuk (p. 51):

*Toen dat droomschip aan de grond liep  
op de klippen aan stukken sloeg  
vluchtten de bemanning en passagiers in wanorde in de volle zee  
ieder voor zich ging er vandoor.  
Velen spoelden aan op eilanden  
of verdwenen onder water  
naar de zeebodem, daar begraven of in vissenmagen.*

Het vergaan van het droomschip verbeeldt hier in een paar regels de fatale gebeurtenissen van 1965-66. Vervolgens wordt verteld van de ontberingen van de schipbreukelingen die op een onherbergzaam eiland moeten zien te overleven. De

mens keert naar een dierlijk stadium terug. Zonder ook maar de naam te noemen, is duidelijk dat hier Buru bedoeld is. De betovering van de droom is weg en heeft plaatsgemaakt voor heimwee naar vrouw en kinderen thuis. Nadat dertien jaar zijn verstreken, herinnert de wereld zich de gestranden (p. 54):

*Uit medemenselijkheid werden zij gerepatrieerd  
geresocialiseerd als broeders van hetzelfde volk en hetzelfde vaderland.  
Zij werden vervoerd in schepen voor veetransport*

De Indonesische maatschappij bekommert zich in het geheel niet om hen. Na zijn schipbreukelingenverhaal gaat Bandaharo over op het grote geschiedverhaal (pp. 54-55):

*Ik verkondig waarheidsgetrouw het verhaal van een natie  
en volk dat leiding gaf aan de vrijheid  
en zijn eeuwenlange strijd zonder onderbreking  
in driehonderdvijftig jaar.  
Toen kwam de vrijheid ook.  
Maar de vrijheid was geen wonderolie  
zij bracht duizend ziekten voort die zich epidemisch verspreidden  
onder het volk dat zojuist vrij was geworden.  
De sterken waren vrij om de zwakken te onderdrukken  
de rijken waren vrij om de armen uit te persen  
de slimmen waren vrij om de dommen te bedriegen  
de arme was vrij om in ellende te verkeren  
de bezitsloze was vrij om van de honger te sterven*

*Een vrij land bestond, een nationale regering door het eigen volk  
de gehesen vlag wapperde hoog  
het volkslied weerklonk  
luidkeels gezongen  
stralende gezichten en volle magen.  
Het gewone volk zong niet maar klaagde  
vroeg om uitvoering van de prachtige beloften*

Bandaharo herhaalt vervolgens de boodschap van de vroegere droom die leert dat vrijheid niet kan functioneren zonder gelijkheid en broederschap, zonder welvaart en gerechtigheid voor iedereen.

### *Het mirakel van de nieuwe tijd*

Bandaharo eindigt zijn gedicht echter niet cyclisch, maar past opeens een abrupte volta of gedachtenwending toe. Het lijkt wel of hij, met de kennis achteraf, zijn schipbreuk uiteindelijk als onvermijdelijk wil doen voorkomen. In het slotgedeelte redeneert Bandaharo met clichés uit het islamitische geloof en uit de politieke propaganda van het Suharto-regime. De lessen uit zijn jonge jaren als zoon van een moslimse activist, maar ook de lange jaren van politieke heropvoeding in het strafkamp dragen hier hun vrucht. Bandaharo verwijst naar de goddelijke voorbestemming (*takdir*) die zich verwerkelijkt heeft: het was God's wil dat het droomschip aan de grond is gelopen. Verder beweert de dichter dat de drang om verder te leven hem na zijn terugkeer in de Indonesische maatschappij nieuwe inspiratie heeft geschonken (pp. 55-56):

*En deze wil opent plotseling een nieuwe visie  
geeft geloof aan de hoop, vervangt de droom.*

*De mensen hebben gekozen en volksvertegenwoordigers aangesteld  
leiders en voormannen, autoriteiten en topambtenaren.*

*De plichten zijn aan hen toevertrouwd, de strijd en de revolutie,  
om te denken en te plannen, te handelen en te doen.*

*Het volk is verplicht instructies te accepteren, gehoorzaam en hardwerkend  
jaag niet het eigen voordeel en eigenbelang na*

....

*als je wil spreken, spreek met de mond van je vertegenwoordigers, de  
vertrouwenswaardigen.*

Bandaharo neemt hier de *newspeak* van de Nieuwe Orde over. Hij gebruikt overbekende slogans als 'hard werken' (*kerja keras*) en 'de buikriem aanhalen' (*memperketat ikat-pinggang*) om de taken van het volk aan te geven. De strijd en revolutie zijn nu aan de gekozen volksvertegenwoordigers overgedragen.

Maar was Bandaharo naar eigen zeggen niet 'vervloekt eeuwig zeeman te zijn, strijdend met de zee, met de wind en met de hemel' (zie boven)? Is het gevecht voor vrijheid en de andere droomidealen na de schipbreuk dan definitief voorbij? De betekeniswending die door het gebruik van 'politiek correcte' propagandataal gesuggereerd wordt, blijkt overduidelijk ironisch bedoeld te zijn. Bandaharo heeft het over de 'legende van een vrij volk' en spreekt over arbeiders die nu met de bazen verzoend zijn. Het mirakel van het jaar 2000 is volgens hem dat het proletariaat hoopvol, geduldig en lijdzaam wacht totdat de idealen van

gerechtigheid en welvaart voor allen op een 'presenteerblaadje' aangeboden worden. Bandaharo gebruikt hiervoor de Javaanse term *tampah*, 'wan, ronde platte gevlochten bak'. Hij blijft binnen de Javaanse context als hij tot slot oproept om de gezamenlijke heilsmaaltijd (*selamatan* of *kenduri*) te vieren, dat wil zeggen een gemeenschappelijke religieuze maaltijd met bede om zegen en welzijn.

Mijn interpretatie van dit slotgedeelte is dat Bandaharo, die zelf Batak was, hiermee het officieel gepropageerde 'Javaanse harmonie-model' van het Suhartobewind aan de kaak wilde stellen. Integratie van alle verschillende deelnemers geldt volgens het officiële discours als wezenskenmerk van de *selamatan* die daardoor bij uitstek het Javaanse symbool voor eenheid is. In de ideologie van de Nieuwe Orde werd de *selamatan* veralgemeend tot een 'traditioneel ritueel' van het gehele Indonesische volk waarbij het grondwoord *selamat* in de betekenis van 'geluk, voorspoed, heil' vastgekoppeld werd aan de bijbetekenis van 'veilig, ongedeerd' met de boodschap dat alleen het bewaren van 'rust en orde' voor het gewenste 'succes' kon zorgen.

In 1983, toen Bandaharo zijn gedicht schreef, was Suharto unaniem herkozen om voor de vierde maal als president op te treden en werd hem door het dankbare Volkscongres de eretitel van 'Vader der Ontwikkeling' (*Bapak Pembangunan*) verleend. Bandaharo zou het gedwongen aftreden van Suharto in mei 1998 niet meer meemaken, maar in ieder geval vond de schipbreuk van de Nieuwe Orde nog vóór het eeuwjaar 2000 plaats.

## LITERATUUR

Arnez, Monika. 2002. *Politische Gewalt und Macht in indonesischer Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. Köln: Dissertation, Universität zu Köln.

Bandaharo, Hr. 1989. *sepuluh sanjak berkisah*. Amsterdam: World Citizen Press.

Blumenberg, Hans. 1997. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997 (eerste druk 1979).

Hill, David T. 1985. *Who's left? Indonesian literature in the early 1980s*. Victoria: Department of Indonesian and Malay, Monash University (Working Paper no. 33).

Hoadley, Anna-Greta Nilsson. 2005. *Indonesian literature vs New Order orthodoxy. The aftermath of 1965-1966*. Copenhagen: NIAS Press.

Reinhard, Wolfgang. 2006. *Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie*. München: C.H. Beck, 2006.

Yaapar, Md. Salleh. 2005. "A post-colonial poet with a quest for identity: Self and

other in the works of Muhammad Haji Salleh". In: *Indonesia and the Malay World* 33, no. 97, November 2005, 298-299.

Teeuw, A. 1982. *Poëzie in Indonesisch en Maleisisch. Een bloemlezing van gedichten met Nederlandse vertaling*. Leiden: Vakgroep Talen en Culturen van Zuidoost Azië en Oceanië.

Mohamad, Goenawan. 2002a. "Lirik, laut, lupa" [Lyriek, zee, vergeten]. In: Mohamad, Goenawan. *Eksotopi; tentang kekuasaan, tubuh, dan identitas* [Exotopie; over macht, lichaam en identiteit]. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 67-105.

Mohamad, Goenawan. 2002b. "Forgetting; poetry and the nation, a motif in Indonesian literary modernism after 1945". In: Foulcher, Keith & Day, Tony. *Clearing a space. Postcolonial readings of modern Indonesian literature*. Leiden: KITLV Press, 183-211.