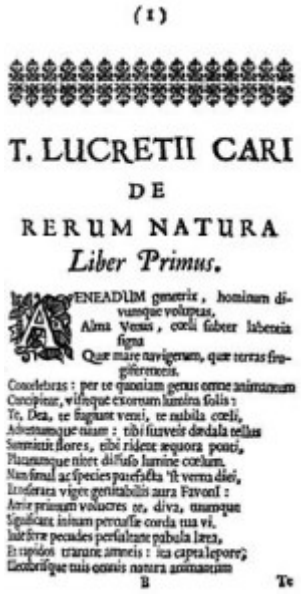
Zee als het onmenselijke


(1)

T. LUCRETII CARI
DE
RERUM NATURA
Liber Primus.

AENEADUM genetrix, hominum divumque voluptas,
Alma Venus, cœli subter labentia signa
Quæ mare navigerum, quæ terras frugiferentes.
Concelebras: per te quoniam genus omne animantum
Concipitur, visitque exortum lumina solis:
Te, Dea, te fugiunt venti, te nubila cœli,
Adventumque tuum: tibi suaveis dædala tellus
Summittit flores, tibi rident æquora ponti,
Placatumque nitet diffuso lumine cœlum.
Nam simul ac species patefacta est verna diei,
Et reserata viget genitabilis aura Favoni:
Aerii primum volucres te, diva, tuamque
Significant initum perculsæ corda tua vi.
Inde feræ pecudes persultant pabula læta,
Et rapidos tranant amnis: ita capta lepore,
Illecebrisque tuis omnis natura animantum

B Te

De zee van het leven

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

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

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

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

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

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

Een wonderlijke, onbegrijpelijke en daardoor vreesaanjagende wereld die drijft in een wonderlijk, onbegrijpelijk en daardoor vreesaanjagend heelal, moet wel, zo verzinnen de geïmponeerde mensen, zijn gemaakt door een God of door goden. De menselijke vrees en het daaruit voortvloeiende postulaat van goden die zich met de wereld en de mensen bemoeien, belemmeren een werkelijk inzicht, zo stelt Lucretius. Vervolgens gaat de dichter in zijn werk op weg om het raadsel van het leven en het bestaan op aarde tot in het diepste te doorgronden en te verlichten.
Niet toevallig is het raadselachtige van het leven en bestaan op aarde in de kunsten vaker verbeeld door de zee dan door het land. Een middeleeuws voorbeeld daarvan kwam ik tegen op een wandeling langs de kust van Cornwall die ons bracht bij St. Ives. In de twintigste eeuw werd dit stadje, dat klein en tamelijk besloten aan de Atlantische kant van Cornwall ligt, een toevluchtsoord voor kunstenaars (zo stierf de beeldhouwster Barbara Hepworth er in 1975 op 72-jarige leeftijd bij een brand in haar atelier, dat daarna museum werd). Daarvóór was St. Ives honderden jaren lang vooral 'gewoon' een vissersplaats. Natuurlijk ligt in de kern daarvan een kerkje, in dit geval de vijftiende-, zestiende-eeuwse All Saints Parish Church.

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

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

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

De zee kenmerkt zich inderdaad vooral door extremiteit. Ze is allereerst extreem groot. Dat geldt misschien niet zozeer voor mensen die op mammoettankers tientallen meters boven de zeespiegel fietsen – ook al zijn er mammoettankers vergaan door zogeheten freak waves: golven van dertig tot veertig meter hoog. Nee, voor hen die zich staande moeten zien te houden op kleine visserschepen waar zelfs gewone golven boven uittorenen, is de zee altijd groot en hoog. De zee is ook onmetelijk. Zelfs zij die geleid door satellieten over zee gaan en de parameters van hun positie weten, kunnen de zee nog steeds ervaren als onmetelijk en oneindig. Meer dan land ook is de zee abstract – waardoor ze gemakkelijker metaforisch gerelateerd kan worden aan God. Land (als het tenminste niet om een woestijn gaat) is altijd gemarkeerd door vegetatie, waterlopen, hoogteverschillen, grondsoorten, paden en zo meer. Land is door die markering particulier. De zee kan van hoog naar laag, van geheel links naar geheel rechts, geheel voor en achter, maar ze kent geen 'boom links van de berg'. Ze is groot, ongemarkeerd en onbegrensd.
Voor de klassieke Grieken was het noodzakelijk een grens aan te geven omdat land en zee anders *apeiron* zou blijken, grensloos, en dit grensloze, t*o apeiron*, jaagt angst aan. Naar aanleiding van werk van Anaximander stelt James S. Romm:

Whether Anaximander thought of this apeiron as 'boundless' in terms of its spatial extension or internal non-differentiation, or both at once, is unclear; but in either case the word implies a formlessness and diffusion that are the enemies or order and hierarchy.
(Romm, 1994:11)

In dit verband is de grens tussen land en zee geruststellend, want aantoonbaar een grens. Maar veel meer dan land blijft de zee vrees aanjagen als een domein van "formlesness and diffusion", zowel door haar uitgestrektheid als door haar onkenbare diepte en verschil-loosheid.
Misschien wel het meest raadselachtige is iets wat de zee gemeen heeft met elk water: haar oppervlak. Hier gaat het om een *eery* grens, een grens die *uncanny* is, zo men wil. De zee is vlak, je lijkt er op te kunnen lopen maar zakt er in weg. Je drijft er op, met een boot, en bent er tegelijkertijd ook in. Het oppervlak is én spiegel én grondvlak, het is én een bewegend 'vel' én een poreuze en fluïde materie. Het is een gemarkeerde grens die verdwijnt zodra je er in valt – in die materie waarvan de diepte onbekend en potentieel grensloos is. De paradox van de zee is dus dat zij tegelijk begrenzing belichaamt (in relatie tot het land bijvoorbeeld) én grensloos is. De zee *markeert* verschil en is tezelfdertijd zonder (enkel *variërend* door, bijvoorbeeld, weersomstandigheden). Zee valt daardoor niet 'in te nemen'.

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

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

Toch zijn in de moderne tijd pogingen tot begrenzing en toe-eigening van de zee aanzienlijk toegenomen. Zoals dat geldt voor zoveel andere zaken heeft ook het beeld van de zee, of de manier waarop de zee leeft in de verbeelding, een radicale verandering ondergaan met de moderniteit. Op de in kaart gebrachte en vanuit de ruimte gefotografeerde wereld en op alle schermen van radar en sonar is de zee kenbaar en eindig geworden, wat ze in vroeger tijden principieel niet was. En tussen kaart en bezit bestaat een intrinsieke relatie, zoals Baudrillard beargumenteerde. Er is blijkbaar een kenmerkend modern verlangen om de zee te willen bezitten, te bezetten, of tot eigendom te verklaren, ook al werd dat eeuwen geleden juridisch tegengewerkt door Hugo Grotius' revolutionaire concept van de vrije zee. Deze idee van de vrije zee leeft nog, maar de technologie is al zover gevorderd dat de zogeheten rijkdommen die de zee op of in haar bodem draagt worden geëxploiteerd door instituties die zich wel bewust zijn van hun eigendom. En het eind van die exploitatie is nog niet in zicht. Moderne mensen gaan niet ter zee om de wonderen van de HEER te zien. Ze willen ontraadselen en hebben, ook de zee.
Toch, meer dan land heeft de zee nog steeds de kracht om deze moderne, onbegrensde drift als hubris te doen voelen. Voor moderne mensen heeft de zee daardoor iets uncanny's. De menselijke bewerking, orde en hiërarchie weerstrevend confronteert de zee ons modernen meer dan land met datgene wat niet 'des mensen' is – wat onmenselijk is. De aard van die onmenselijkheid is historisch gezien verschillend. Laat ik eerst terugkeren naar de tijd van de schippers uit het St. Ives van de middeleeuwen.

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

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

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

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

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

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

systeem, nee het schip gaat zijn gang – aangedreven door God, zo is de implicatie. Overgave. Toch is de Brandaantekst en de zee daarin niet alleen metaforisch. Voor wie geïnteresseerd is in lange culturele lijnen, blijkt in dit verhaal de eerste aanzet voor wat veel later het Engelse empirisme gaat worden. De wetenschap van: 'Als je het niet gelooft, ga dan zelf kijken.' De engel vraagt niet op voorhand een rotsvast geloof, nee Brandaan moet geloven omdat hij zelf heeft gezien – en niet op een mystiek vlak, maar hier, op aarde, in de aardse werkelijkheid. En hij hoeft het niet alleen te geloven, hij moet er verslag van doen, zodat anderen het ook kunnen zien, en het vervolgens kunnen controleren aan de hand van hun eigen waarneming. Dat is een verrassend immanente onderbouwing voor een transcendente kwestie.
Maar wat Brandaans verslag aangaat, valt één ding op. Terwijl Brandaan zijn zeereis maakt, is het niet de zee zelf die zijn verhaal markeert. Dat zijn alle dingen die er in drijven of zwemmen, of die er uit omhoog steken: monsters, vissen, rotsen, eilanden. De zee is enkel de, vaak gevaarlijke, drager. Ze is zelf geen werkelijke aandacht waardig, behalve als het in tijd gemarkeerde verbindingsstuk tussen twee gemarkeerde punten. Aan het eind van de reis is het bijvoorbeeld:

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

"Al snel" is een tijdsmarkering. Maar wat deed de zee in die tijd, wat wás ze, hoe wisselde ze en veranderde ze? Menige storm grijpt het scheepje en sleurt het mee – maar sleurt het steeds mee naar een volgend narratief ankerpunt dat altijd te maken heeft met een vorm van grond. De zee is in het verhaal de onuitgewerkte constante: de onuitwerkbare, onbeschrijfbare, en vooral ook onmeetbare constante, zoals een van de beroemdste fragmenten uit dit verhaal illustreert: van het mannetje op het drijvende blad dat met een pen druppel voor druppel de zee probeert te meten.
De onmeetbaarheid van de zee is iets anders dan haar 'onvertelbaarheid'. Een verhaal over de zee zelf is geen verhaal omdat de zee temporaliteit mist, een chronologie. De zee kent geen 'van hier naar daar', zoals een weg of dierenpad onmiddellijk het landschap markeert. De zee is ongerichte variabiliteit van de golven. Een doorgaande pulse, geen beweging. Daarop drijft het bootje met de

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

hier, hier, hier

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

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

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

werk van Woolf en modernisten uit haar kring heeft Ann Banfield in *The Phantom Table* beargumenteerd dat het modernisme zich niet kenmerkt door een ultiem subjectivisme, een idee die gemeengoed is in de studie van het modernisme. Wat het modernisme volgens haar kenmerkt is het raadsel van de zinnen die van nergens komen. Taal in modernistische romans wordt ingezet door een sensitieve persoon die maximaal in taal probeert te vangen wat zij of hij ervaart. Het 'ik' staat dus centraal – zo lijkt het. Maar juist de aandacht voor de manier waarop een ervaring in taal kan worden gevangen, verlegt de aandacht van het 'ik' naar wat het ervaren doet. Opgaande in de ervaring is er geen 'ik' meer dat controleert, maar een 'ik' dat zinnen aangereikt krijgt. Er zijn zinnen die zich aandienen. De taal is als de boot van Brandaan: ze "wordt gedreven".
In To the Lighthouse is de ruimte gemarkeerd door een huis met een tuin, die uitzicht geeft op de zee, waarin verderop een eiland ligt met daarop de vuurtoren. Daartussen ligt de ongemarkeerde zee. Waar in deel I de vuurtoren 'dáár' blijft omdat het tochtje er naar toe niet doorgaat, en waar de vrouwelijke hoofdpersoon, gezinshoofd Mrs Ramsay inmiddels is gestorven en het huis even aan zichzelf is overgelaten in deel II, staat deel III in het teken van een tochtje naar de vuurtoren. In het bootje zitten weduwnaar Mr. Ramsay met zijn twee kinderen, James en Cam, een oude zeeman en zijn zoon. Ze eten een boterham.
"Op de plek waar we nu zijn," zegt de oude zeeman dan, "zijn er drie verdronken." De kinderen zijn bang dat de vader, zoals zo vaak, zal uitbarsten in een gedicht – met een van die zinnen die van nergens komen. Maar het enige wat vader Ramsay zegt is:

'Ah' as if he thought to himself, But why make a fuss about that? Naturally men are drowned in a storm, but it is a perfectly straightforward affair, and the depths of the sea (he sprinkled the crumbs from his sandwich paper over them) are only water after all.
(To the lighthouse, 1979:189)

Opnieuw het passieve "are drowned" in relatie tot wat toch een geschiedenis is: het verdrinken van drie mannen. Maar Ramsay's reactie impliceert juist dat het geen geschiedenis is, alleen een kwestie van water.
Dan komt het bootje aan en pa staat voor op de boeg:
very straight and tall, for all the world, James thought, as if he were saying, 'There is no God,' and Cam thought, as if he were leaping into space, and they both rose to follow him as he sprang…

(To the lighthouse, 1979:191)

Terwijl de zoon denkt dat het lichaam zegt: “Er is geen God” ziet de dochter het lichaam voor zich als springend in de ruimte. Onaangekondigd worden God en transcendentie ontkend – onaangekondigd, tenminste, voor wie de werking van de zee niet heeft bemerkt. Een bladzijde eerder heeft het tochtje over zee transcendentie al uitgewist, onderwijl de menselijke geschiedenis markerend als iets raadselachtigs. Want wat gebeurt er, niet dóór, maar mét het bootje?
Het bootje drijft op “long rocking waves which handed them on from one to another with an extraordinary lilt and exhilaration beside the reef” (190). Er is uitsluitend de immanentie van datgene wat de mensen draagt en waarin ze zich tezelfdertijd bevinden: op, en in het ritme van golven. Geschiedenis is het bootje met de mensen en de zee is de materiële tijd die dat bootje draagt. Het beeld dat gebruikt wordt is opmerkelijk ‘huiselijk’. De golven geven het bootje door, als een emmer, van hand tot hand. Ook het woord lilt is niet direct groots te noemen, met zijn connotatie van ‘deuntje’. Maar de vering en de blijdschap die er mee beschreven wordt is tegelijk ‘uitzonderlijk’ of extreem. En het “beside the reef” geeft aan hoe nabij de directe omslag van dit alles is, als wanneer de huid van het bootje wordt opengescheurd door stekende rotsen.
Het onmenselijke van de zee wordt hier nog maar net ingevangen door huiselijke, geruststellende beelden. En dit onmenselijke is helemaal niet meer gerelateerd aan datgene wat in de Westerse traditie staat voor het onmenselijke: God. Het is trouwens ook niet gerelateerd aan de traditioneel humanistische opvatting van het onmenselijke. ‘Humanisme’ is in de negentiende eeuw equivalent met het postulaat van menselijke hoogstaandheid en beschaving (lees: de Europese beschaafdheid van de ontwikkelde man uit de hogere standen) en het is geen toeval dat juist in die door racisme geplaagde negentiende eeuw het menselijke wordt gedefinieerd in contrast met het dierlijke van de on-mens. Ook vandaag de dag wil het nogal eens klinken dat deze of gene (neem Hitler) ‘niet een mens is, maar een monster’ (de karikaturale versie van de humanistische double bind van mens/onmens). Maar het paradoxale effect van het markeren van eigen menselijkheid tegenover een anders onmenselijkheid is dat de twee voorgoed bij elkaar horen. Het menselijke heeft altijd het onmenselijke nodig om zichzelf te kunnen denken als menselijk.

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

gebeurt bijvoorbeeld door Carl Schmitt, een van de meest invloedrijke denkers over politiek, soevereiniteit en geweld. Zijn gedachten over wat politiek is, leiden hem in 1929 tot de conclusie dat wie "mensheid" zegt liegt: "De verschrikkelijkste oorlog [wordt] alleen in naam van de vrede, de verschrikkelijkste onderdrukking alleen in naam van de vrijheid en de verschrikkelijkste onmenselijkheid alleen in naam van de menselijkheid voltrokken" (Schmitt 2001:128). Het klinkt misschien plausibel, maar wanneer Schmitt had gezegd "in naam van God, in naam van de objectieve waarheid, in naam van de bosgeesten" was het even plausibel geweest. Het gaat ook niet om dat "in naam van". Bij Schmitt is geweld dat wordt aangedaan op basis van een leugen verschrikkelijker dan geweld op basis van waarheid. Volgens hem regeert de leugen in het humanisme, omdat het menselijkheid predikt, maar uiteindelijk geen wapen heeft tegen de menselijke willekeur of, principiëler, omdat het humanisme de idee van het inhumane, het onmenselijke, nodig heeft om zich te realiseren.
Zoals ik al aangaf is het niet in deze humanistische zin dat de zee onmenselijk is in Woolfs modernistische roman. Het onmenselijke is bij haar gerelateerd aan het raadsel van het menselijke bestaan, dat het simpelst kan worden samengevat in de vraag: 'Wat doen we hier?' In die simpele vraag zit een botsing besloten van twee onverenigbare vormen van geschiedenis. Enerzijds is dat de bekende, ons vertrouwde, menselijke geschiedenis. Anderzijds is dat de geschiedenis van het ding waarop we zitten, de aarde, met daarop weer datgene wat het leven heeft voortgebracht: water – dat ons even gemakkelijk weer in zich kan opnemen: "a perfectly straightforward affair", "the depths of the sea are only water after all".

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

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

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

daar ligt zee.

Het is de enige shot die uit de mensenwereld kijkt, en terecht. Bij implicatie ligt de zee niet alleen daar, blijkbaar hebben we er al die tijd op/in gedreven. Terwijl we dachten te verkeren in een gebouw, hebben we gedobberd in een boot – rondgedwaald in een ark die zelf op zee ronddwaalde. Tijd passeerde.
Dat was een dubbele tijd. Het was tijd die in de ark zat, vorm krijgend als een geschiedenis van mensen, en tijd die de ark droeg. De andersoortigheid van de laatste shot is terecht omdat die zee daarbuiten, hieronder, niet des mensen is, maar on-menselijk. Waar de hele mengeling van geschiedenissen die we tot op dit

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

Ik dank Piet Schrijvers voor zijn waardevolle tips.

LITERATUUR

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

Huninck, Vincent. 2001. “‘*Gij alleen bestuurt de natuur’: Lucretius en zijn venushymne*”. Streven 68:101-109. Zie ook: http://www.let.kun.nl/v.hunink/documents/lucr_venushymne.htm

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

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

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

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

Sokurov, Alexandr. 2002. *Russian Ark.*

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

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

Niet van deze wereld – Fantasies van Mediëvisten~Professoren

C.S. Lewis (1898-1963)
Ills.:
www.ebooks-library.com

De bedoeling is een vergelijking te presenteren van C.S. Lewis, *Perelandra* met J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*. Maar, omdat ik mag aannemen dat Tolkiens meesterwerk genoegzaam bekend is, zal deze bijdrage inhoudelijk grotendeels over *Perelandra* gaan en pas tegen het einde tot een vergelijking komen. De reden om C.S. Lewis' fantasy-roman "uit te lichten" voor deze bundel is dat men op Venus, waar het verhaal zich afspeelt, op de zee woont en dat de erfzonde op deze planeet eruit zou bestaan te overnachten op het vasteland. Dit nogal extreme uitgangspunt lijkt te beloven dat de zee een significante rol speelt.
Ook van de beide auteurs zal ik dieper op de wetenschappelijke en literaire productiviteit van C.S. Lewis ingaan dan op die van J.R.R. Tolkien, mede omdat C.S. Lewis' ontwikkeling me relevanter voorkomt voor het "plaatsen" van *Perelandra*.
Wat betreft J.R.R. Tolkien (1892-1973) beperk ik me ertoe op te merken dat hij Merton-professor in de Engelse Taal- en Letterkunde was in Oxford van 1945 tot 1959, waar hij een indrukwekkend en veelzijdig wetenschappelijk oeuvre produceerde. Van zijn literaire werk zijn, naast korte verhalen en gedichten vooral *The Hobbit* (1937) en *The Lord of the Rings* (1954-55) van belang, plus het

feit dat hij zijn leven lang gewerkt heeft aan *The Silmarillion*, dat postuum verscheen in 1977, maar waaraan hij al tijdens de Eerste Wereldoorlog was begonnen te werken. Die oorlog verbindt de auteurs ook met elkaar: beide hebben erin gediend als soldaat. C.S. Lewis is er ook in gewond geraakt.
Ook relevant voor het onderhavige onderwerp is dat, bij de aanvankelijk nogal negatieve ontvangst van *The Lord of the Rings*, C.S. Lewis, samen met de dichter W.H. Auden (die van 1936 tot 1961 Professor of Poetry was in Oxford), als een van de eersten dat werk prees om de mythische dimensies waarin het probleem van goed en kwaad behandeld werd. Over de gecompliceerde vriendschap tussen beide heren is al zoveel geschreven dat ik me ook wat betreft C.S. Lewis zal beperken tot de voor dit betoog relevante gegevens.

C.S. Lewis (1898-1963) was docent Engelse Letterkunde aan Magdalen College in Oxford van 1924 tot 1954, waarna hij tot 1963 het hoogleraarschap in de literatuur van de Middeleeuwen en de Renaissance bekleedde aan de universiteit van Cambridge. Van zijn wetenschappelijk werk genieten vooral *The Allegory of Love* (1936), de *Inleiding tot Miltons Paradise Lost* (1942), de Engelse literatuurgeschiedenis van de 16e eeuw (1954) en *The Discarded Image* (1964) bekendheid. Daarnaast publiceerde hij een aantal religieuze werken, waarvan *The Pilgrim's Regress* (1933) – een vergelijkend essay over godsdienst en filosofie –, *The Problem of Pain* (1940) en *The Screwtape Letters* (1942) hier genoemd moeten worden; de laatstgenoemde zijn brieven van een oudere duivel aan een jongere collega. Daarnaast ontstond zijn fantasy-literatuur: de ruimte-trilogie *Out of the Silent Planet* (1938), *Perelandra* (1943) en *That Hideous Strength* (1946); tussen 1950 en 1956 gevolgd door de *Narnia Chronicles*. Wat mij frappeert is dat *Perelandra* (1943) is ontstaan in dezelfde periode als *A Preface to Paradise Lost* (1942) en *The Screwtape Letters* (1942), alle drie werken waarin de verleiding van de mens door de duivel centraal staat. In hoeverre de situatie in Europa in deze oorlogsjaren daar aanleiding toe gegeven heeft, laat zich raden.

De vraag of de typisch middeleeuwse symboliek en metaforiek van De Zee grote invloed heeft gehad op het literaire werk van deze hoogleraren in de middeleeuwse letterkunde is niet eenvoudig te beantwoorden. De rol van de zee als beeld voor chaos, ballingschap, noodlot en de scheiding tussen de eigen en een "andere" wereld – zoals gebruikelijk in de middeleeuwse literatuur – lijkt mij sterker aanwezig bij Tolkien dan bij Lewis, die meer aansluit bij de joods-christelijke traditie van de scheiding van water en land in het scheppingsverhaal

van Genesis en bij de doop-symboliek van dood en wedergeboorte.

Perelandra is de naam van de planeet Venus in de oude taal van ons zonnestelsel, een taal die de held van ons verhaal, de filoloog Ransom, zich al had eigen gemaakt tijdens zijn verblijf op Mars in het eerdere deel van Lewis' trilogie. Wanneer Ransom arriveert op Perelandra en zijn ruimtecapsule om hem heen is opgelost, is zijn eerste indruk:

van iets niet tastbaarder dan iets schuins – alsof hij naar een foto keek die genomen was met een camera die niet horizontaal was gehouden. En zelfs dat duurde slechts een ogenblik. In plaats van de schuinte kwam een ander hellend vlak; toen raasden twee hellingen naar elkaar toe en vormden een piek, en de piek werd plotseling afgevlakt tot een horizontale lijn, en de horizontale lijn ging weer schuin staan en werd de rand van een enorme glanzende helling die woedend op hem af kwam razen. Tegelijkertijd voelde hij dat hij werd opgetild. Hoger en hoger vloog hij totdat het leek dat hij de brandende koepel van goud zou raken die boven hem hing als een soort uitspansel. Toen was hij op de top; maar bijna nog vóór zijn blik een geweldige vallei had waargenomen die onder hem gaapte – glanzend groen als glas, gemarmerd met strepen schuimend wit – werd hij al die vallei ingestort met een vaart van misschien wel vijftig kilometer per uur. En nu realiseerde hij zich dat zijn hele lichaam behalve zijn hoofd zich in een heerlijke koelte bevond, dat zijn voeten op niets rustten, en dat hij al enige tijd onbewust zwembewegingen maakte. Hij bevond zich op de schuimloze deining van een oceaan, fris en koel na de meedogenloze temperatuur van de hemelen, maar warm naar aardse maatstaven…. Er was geen land te bekennen. (202-203)**[i]**

Hoewel in fantasy-literatuur de relatie tussen metafoor en "werkelijkheid" natuurlijk anders is dan in naturalistische fictie – theoretisch gecompliceerder, maar in de praktijk simpeler – lijkt het mij toch verantwoord om de ervaring van de zee hier te zien als een metafoor voor een nog onvoltooide schepping. De scheiding van zee en land, zoals die in Genesis een rol speelt, is hier nog onzeker. Wat vooral naar voren komt in deze scène is hoe moeilijk het is voor Ransom zich te oriënteren in een onbekende omgeving. Als later duidelijk wordt dat de verleiding tot zondeval van de mens hier nog niet heeft plaatsgevonden, zal retrospectief ook blijken dat de fluïditeit van Ransoms toestand ook daarvan een reflectie is. Deze wereld staat nog niet vast. Verder zal nog blijken dat het lijnenspel van deze scène een prefiguratie is van hoe het heelal in elkaar zit. Rijke

metaforiek dus, waarbij het idee dat in fantasy metaforen werkelijkheid worden elementair aanwezig is.

Deze fantastische scène gaat vijf pagina's lang door, hoewel die maar vijf minuten beschrijft in de tijd. Ransoms ervaring van tijd en snelheid ondergaat een heroriëntatie. Ook dat zal later blijken thematisch verbonden te zijn met de ware aard van het heelal, waarvan Perelandra op dit vroege moment van ontluikend menselijk leven nog een afspiegeling is. De ervaring is vooral paradijselijk:

Intussen waren de koelte van het water en de bewegingsvrijheid van zijn ledematen nog nieuw en verrukkelijk; maar sterker dan dat was er nog iets anders waar ik al eerder op zinspeelde en wat zich nauwelijks in woorden laat uitdrukken – het vreemde gevoel van overdadig genot dat zich op de een of andere manier aan al zijn zintuigen tegelijk leek mee te delen. Ik gebruik het woord 'overdadig' omdat Ransom zelf het alleen kon beschrijven door te zeggen dat hij gedurende de eerste paar dagen op Perelandra beheerst werd, niet door een gevoel van schuld, maar door verbazing dat hij dat juist niet had. Het simpele feit van levend zijn bezat een overvloed of kwistigheid van heerlijkheid waarvan ons mensenras het moeilijk vindt die niet te associëren met verboden en extravagante handelingen. Toch is het ook een wereld van geweld. (Lewis 2001: 205-206)

Dat laatste komt tot uitdrukking in een geweldig onweer. De christelijke symboliek wordt versterkt door het regenboog-effect van de storm – "Het was alsof hij zich in het middelpunt van een regenboog bevond" (206) – als na de Zondvloed. Als de storm gaat liggen, ziet hij de drijvende eilanden, waarop zich het leven op Perelandra afspeelt. "Van een afstand gezien leek het een eilandengroep, maar steeds als hij er dichterbij kwam en de woestheid merkte van het water waar zij op dreven, leken zij meer op een vloot" (207). De vage echo van Jesus die over het water loopt en de vissersboot bereikt in Mattheus 14: 22-33 of Johannes 6: 16-24 is onmiskenbaar. "Ransom" betekent niet voor niets "losprijs" of "verlossing" en kleingelovigheid is ook hier een probleem.

Op zo'n drijvend eiland ontmoet Ransom dan de eerste en nog enige vrouw op Perelandra, de Eva vóór de zondeval – de Adam is tijdelijk elders bezig. In zijn gesprekken met haar "ontdekt" hij dan Perelandra/Venus. De klassieke godin Venus, geboren uit de golven, speelt natuurlijk op de achtergrond mee. Er is, overigens, op geen enkel moment sprake van erotische aantrekking in dit verhaal,

zoals dat in het paradijs betaamt. Wel representeert de dame het absoluut vrouwelijke.

In die gesprekken blijft de zee fungeren als referentiepunt voor Ransoms ontdekkingen. Ransom is in eerste instantie verbaasd dat de dame het verwerven van nieuwe inzichten "ouder worden" noemt (in de oude taal). "Dat achterom kijken en voorwaarts kijken langs de lijn en zien hoe een dag een verschijningsvorm heeft als die zich aandient en een andere als je je erin bevindt, en een derde als die voorbij gegaan is. Als de golven" (229). Zij ziet dat niet zo, maar ze begrijpt zijn punt: "Jij denkt dat tijd lengte heeft. Een nacht is altijd een nacht, hoe je die ook doorbrengt, zoals het van deze boom naar die boom altijd zoveel stappen is, of je ze nu snel of langzaam neemt. Ik neem aan dat dat in zekere zin waar is. Maar de golven komen niet altijd met gelijke tussenpozen. Ik zie dat jij van een wijze wereld komt ...als dit wijs is. Ik heb dit nooit eerder gedaan – uit het leven stappen in het Ernaast en naar jezelf kijken alsof je niet levend was" (230). Haar gezichtspunt is dat tijd fluïde is als de golven van de zee. De werelden drijven in de hemelen als kleine bolletjes in de oceaan en hun relatieve "tijd" en ouderdom zijn daar deel van. Tijd en beweging, verleden, heden en toekomst "zijn", maar zijn als de golven: ze bewegen nooit achteruit en zijn altijd nieuw. Als Ransom van haar leert dat, sinds de Verlosser mens geworden is op de Aarde, alle redelijke wezens op de werelden die daarna tot ontwikkeling komen menselijke vorm zullen hebben, en hij treurt dat de wezens die hij op Mars/Malacandra had ontmoet tot het verleden behoren en, in die zin, onbeduidend zijn, vindt zij dat onbegrijpelijk. "Jij bedoelt toch zeker niet dat zij minder zijn omdat zij vroeg in de geschiedenis komen en niet weerkomen? Zij zijn hun eigen deel van de geschiedenis en niet een ander deel. Wij zijn aan deze kant van de golf en zij aan de kant achter ons. Alles is nieuw" (232).

De beperktheid van de antropocentrische waarneming van de aardbewoners werd al duidelijk gemaakt in het eerste deel van Lewis' trilogie, Out of the Silent Planet, dat zich op Mars afspeelt. Omdat de aarde is afgesloten van de rest van het universum en slechts één soort redelijke wezens kent, hebben de mensen van de aarde een door de mens-geschiedenis vertekend beeld, "gedachten overgeleverd aan jullie eigen bloed", volgens de wijsheid van Mars. De aardmens regeert zichzelf en creëert zijn eigen hiërarchieën door oorlogen en slavernij. Zonder God en engelen is dat "als iemand die zich aan zijn eigen haren omhoog probeert te trekken" (Lewis 2001: 105).

De werkelijkheid van het universum zoals die geleidelijk wordt onthuld in beide boeken is, kort samengevat, als volgt: Er bestaat, buiten tijd en ruimte, Maleldil de Oude, de Vader, en ook de Jonge Maleldil, de schepper van wat in de geest van zijn vader is. Dat lijkt op de gnostische demiurg, maar de Jonge Maleldil blijkt toch de "Zoon van God" die als Verlosser in mensengedaante naar de Aarde (Thulcandra, de Stille Planeet) is gekomen. De zondeval en verlossing hebben zich uitsluitend op de Aarde afgespeeld. Wat wij de ruimte noemen, is de Diepe Hemel waarin zich de planeten-werelden bevinden (en vermoedelijk ook andere zonnestelsels). Iedere planeet-wereld heeft een beschermgeest, een beheerder en bestuurder die alles doet groeien en in banen leidt. Deze wereldvoogden worden Oyarsa genoemd, een soort super-engelen.[2] Verder wordt de ruimte/de Diepe Hemel bevolkt door de "eldila", een soort engelen. Enkele van de planeten (de "lagere werelden") zijn bewoond door levende wezens, waaronder ook met rede begaafde soorten; op Mars, die ouder is dan de Aarde, waren er zelfs drie van die soorten. De eldila kunnen communiceren met wereldbewoners, maar zijn nauwelijks zichtbaar voor ons. Dat heeft te maken met de aard van het heelal, die wordt uitgelegd als iets wat sterk doet denken aan het onbepaaldheids-principe van Heisenbergs quantumtheorie. Punten vormen lijnen, lijnen vormen vlakken, vlakken vormen lichamen, lichamen bevolken werelden, die weer meedraaien in grotere patronen in toenemende aantallen dimensies. Dat is de Kosmische Dans. Die dans heeft geen hiërarchie: iedere druppel is even belangrijk of onbelangrijk als de zee. Waarneembaarheid of onwaarneembaarheid heeft met snelheid te maken. Voor de eldila is de ruimte licht, omdat die sneller is dan zij. Voor de wereldbewoners zijn de eldila licht omdat die sneller zijn dan de werelden. De wereldbewoners kunnen de eldila nog net waarnemen, maar kunnen het heelal niet zien, omdat de omloopsnelheid van de planeten niet het juiste tijd/snelheidsbestek is: de punt kan de lijn nog net zien, maar niet het vlak, etc. De eldila brengen de wil van de Oyarsas over aan de wereldwezens, de Oyarsas besturen de werelden en Maleldil bestuurt hen. Althans, Maleldil heeft het begin gemaakt, verder is alles onbestendig en in beweging. En tijdelijk. Alles gaat sowieso op in het grote patroon: de Grote Dans.

De parallellen met de Christelijke theologie zijn duidelijk. Zoals de Oyarsas Mars/Malacandra en Venus/Perelandra (en zo ook voor de andere planeten) de aartsengelen, tronen en heerschappijen zijn van hun respectieve werelden, is Lucifer (de stralendste, de lichtste) dat van de aarde. Hij was, allang voordat de mens ontstond, opstandig geweest en was daarom "vastgebonden" aan de aarde

onder de maan. Hij werd geïsoleerd van de rest van ons zonnestelsel in een permanente staat van beleg – vandaar de Stille Planeet. Wat er hier misgegaan is nadat hij de bewoners van de aarde (veel later) tot zonde verleid had, is elders onbekend. De andere werelden vernamen alleen bij gerucht dat de Jonge Maleldil een strijd heeft gestreden met de aardse Oyarsa. Dat Hij daartoe geïncarneerd is in menselijke gedaante heeft echter directe gevolgen voor Perelandra/Venus, de volgende wereld die tot ontwikkeling moet komen. Het patroon is nu zo veranderd dat alle volgende redelijke wezens mensengedaante hebben sinds die incarnatie, maar geen hiërarchische besturing meer zullen hebben door de eldila op de jongere werelden, omdat ze geschapen zijn naar Gods beeld en gelijkenis.

Mooi, maar riskant, want de beproeving van de eerste nieuwe mensen vindt wel plaats, door toedoen van "onze" misvormde Oyarsa. Die weet, dankzij de techniek van de ruimtevaart, een aardse mens op Venus te doen belanden, van wiens lichaam hij (of een van zijn duivels) bezit genomen heeft. En die treft daar de Venus-Eva alleen in het paradijs! Linke oersoep. Maar "dezelfde golf komt nooit twee keer", zagen we al: de geschiedenis herhaalt zich nooit. Onze filoloog Ransom wordt stiekem naar Perelandra getransporteerd door zijn oude vriend de Oyarsa van Mars (uit het vorige boek). Toch zal ook de verlossing anders plaats moeten vinden als Ransom, ondanks zijn naam, er niet in zou slagen de zondeval van de wereldmoeder te voorkomen. Deze verlosser is geheel mens, en gehandicapt door begripscommunicatie-problemen. Toen onze Eva viel, was God nog niet mens geworden, nu wel. Het is nu weer mens tegen duivel, alleen is de duivel nu ook gehandicapt door zijn binding aan een menselijk lichaam. Het eindigt dan ook met een ordinaire vechtpartij tussen twee geleerden van middelbare leeftijd, fysicus en filoloog.

Maar wat mij ertoe bracht dit boek te bespreken is, zoals ik aan het begin zei, het verbod van Maleldil dat tot zondeval zou kunnen leiden.

Zij kwam naast hem staan op de rand van het drijvende eiland en keek met hem naar het Vaste Land. 'Ik wil daarheen gaan', zei ze tenslotte. 'Mag ik met je meegaan?' vroeg Ransom. 'Als je wilt', zei de Vrouwe. 'Maar je ziet dat het het Vaste Land is.' 'Juist daarom wil ik er graag op lopen', zei Ransom. 'Op mijn wereld zijn alle landen vast, en het zou mij genoegen doen om weer eens op zo'n land te wandelen'. Zij uitte een plotselinge kreet van verbazing en staarde hem aan. 'Waar wonen jullie dan op jullie wereld?' vroeg zij. 'Op het land.' 'Maar je zei dat die allemaal vast zijn.' 'Ja. Wij wonen op de vaste landen.' Voor de eerste maal

sinds zij elkaar ontmoet hadden, kwam er iets als een uitdrukking van afgrijzen of walging over haar gezicht. 'Maar wat doen jullie dan 's nachts?'. 's Nachts?', zei Ransom verbijsterd. 'Nou, dan slapen we natuurlijk.' 'Maar waar?' 'Waar we wonen, op het land.' Ze bleef zo lang diep in gedachten verzonken dat Ransom bang werd dat ze nooit meer zou spreken. Toen ze dat wel deed, was haar stem omfloerst en weer rustig geworden, hoewel de vreugdevolle toon nog niet was teruggekeerd. 'Hij heeft jullie nooit opgedragen dat niet te doen', zei ze, minder als vraag dan als verklaring. 'Nee', zei Ransom. 'Er kunnen dus verschillende wetten zijn in verschillende werelden.'
'Is er een wet in jouw wereld dat je niet op een Vast Land mag slapen?' 'Ja', zei de Vrouwe. 'Hij wil niet dat wij daar verblijven. Wij mogen op ze aan land gaan en op ze wandelen, want de wereld is van ons. Maar om er te blijven slapen en wakker te worden….' Ze eindigde met een huivering. (243)

Een nauwer verbod dan de verboden vruchten van onze Adam en Eva, hoewel voor hen begrijpelijker, want zij zien het vasteland als "leeg en dood. Hopen en hopen land, allemaal vastgelegd. Is dat geen verpletterende gedachte?" (244). Er gaat dus geen bekoring van uit. Misschien is het relevant te bedenken dat ook Genesis het land beschrijft als de plaats waar we "in het zweet Uws aanschijns" ons brood moeten verdienen – het tegengestelde van het paradijs, hoewel pas vervloekt en distels en doornen voortbrengend door de zondeval. Als op Perelandra straks de zondeval níet plaatsvindt, blijkt op het einde ook het verbod om op het land te wonen opgeheven en is het land vruchtbaar en schoon. Bij Ransoms eerste bezoek, samen met de Vrouwe, is het nogal onherbergzaam.

Van Maleldils verbod op Perelandra gaat dus weinig bekoring uit. De duivel, in de gedaante van de fysicus Weston, zal dus met speciale argumenten moeten komen voor zijn verleiding van de Vrouwe op "de zondeloze wateren van Perelandra" (251). Die verleiding duurt dan ook dagen en nachtenlang. Die neemt de conventionele vorm aan van de voorstelling dat het uitoefenen van de vrije wil – door Maleldil gegeven – haar "ouder" (wijzer, beter) zal maken; dat het verbod er is omdat er anders geen sprake van vrije wil zou zijn en dat het de bedoeling van Maleldil is het te overtreden en daardoor vrij te zijn ook van Hem. Daarom is het ook zo'n zinloos verbod. Ransom, die bij de verleidingspogingen aanwezig is, brengt daar natuurlijk tegenin dat de bedoeling juist was om gehoorzaamheid te leren – om te leren de eigen wil ondergeschikt te maken – de vreugde van iets te doen louter uit liefde. Weston/de duivel noemt dat angst en lafheid en komt met

het argument van de “felix culpa”: Maleldil is toch mens geworden! Ransom kan die aanval nog net pareren door te vragen hoe gelukkig de weg van de duivel hem zelf gemaakt heeft? “En terwijl deze dingen geschiedden, stortte zich het stuk grond waarop de twee mannen stonden en de vrouw lag over een lange heuvelrug van water naar beneden” (293).

De verleider vervolgt dan met het voeden van een gevoel van individuele identiteit: eigenbewondering en de roeping van een tragische heldin van zelfopoffering voor een onbegrepen goed: Vooruitgang. Hij corrumpeert haar steeds meer door ego-fantasieën te stimuleren. Hij stelt ook het vasteland als aantrekkelijk voor door erop te wijzen dat je daar dingen kunt opbergen en die later weer terugvinden, zodat je greep krijgt op je leven – in tegenstelling tot openstaan voor iedere nieuwe golf in vertrouwen op Maleldil, maar wel eeuwig afhankelijk. Totdat Ransom hem in elkaar ramt en, na een lange achtervolging over de oceaan en een duik in het binnenste van de planeet, in het inwendige vuur stort – zoals Frodo later met de Ring zal doen in een verhaal dat Lewis al vaak door Tolkien had horen voorlezen.

De beeldtaal is toch, misschien, typisch voor een mediëvist: voortbordurend op de christelijk/neoPlatonische versie van het Ptolemaeïsche wereldbeeld, met de aarde het verst verwijderd van het Empyreum waar God is. Dat de aarde dan tevens het middelpunt is, is een kwestie van waarneming. Ook in die voorstelling, dat corruptie en verval alleen op de aarde, in het ondermaanse, plaats hebben, wordt dat geheel omsloten door “hoger” leven: daemonen in de aether, de engelen boven de maan en de hele hiërarchie van aartsengelen, tronen en heerschappijen als wereldvoogden voor de hogere planeten, dan via de serafijnen en cherubijnen tot God. In zijn indringende studie over het middeleeuwse wereldbeeld, The Discarded Image, noemde Lewis dit een claustrofobisch wereldbeeld.[3]

In de trilogie staat de schurk van wiens lichaam Lucifer zich bedient, de fysicus Weston, voor de mens die zijn angst voor de ondergang en irrelevantie van de menselijke soort in dit geheel omzet in een poging om uit dit benauwende beeld te ontsnappen door onsterfelijkheid te zoeken voor de soort. Het middel is dan het veroveren van steeds meer werelden en het mechaniseren van het universum: fysische wetmatigheden loskoppelen van sociale en morele en religieuze systemen, als een eeuwige, blinde evolutie. De mens is wel onvolmaakt, maar de

overleving van de soort is toch de norm; de aarde toch het middelpunt.

Ransom ontsnapt aan deze angst en dit streven – ondanks zijn aanvankelijke humanistische vooroordelen – door de nieuwe gezichtspunten (vanaf Mars en Venus) op zich te laten inwerken, en door liefde en respect voor vrijheid te verkiezen boven dominantie en begrijpen. Deze geaardheid wordt nog geregeld op de proef gesteld voordat hij het inzicht aanvaardt, en in dat proces spelen beelden van de zee steeds een rol. Het aanvaarden van het onkenbare "andere" begint met twijfels die hem overvallen wanneer hij de Boze heeft weggejaagd van de Vrouwe en hem achterna jaagt over de zee. De eenzame uitgestrektheid van de oceaan doet hem zich afvragen

of deze wereld in enige werkelijke betekenis toebehoorde aan hen die zich daar de Koning en Koningin van noemden. Hoe kon die voor hen gemaakt zijn terwijl toch het grootste deel ervan onbewoonbaar voor hen was? Was dat hele idee niet in de hoogste mate naïef en antropomorfisch? Wat betreft het grote verbod, waar zoveel van had lijken af te hangen – was het werkelijk zo belangrijk?!Wat kon het deze bulderaars met hun gele schuim, en de vreemde wezens die daarin leefden, schelen of twee schepseltjes, nu ver weg, wel of niet op een bepaalde rotsklomp woonden? De parallellen tussen de scènes waar hij recentelijk getuige van was geweest en die welke opgetekend zijn in het boek Genesis, die hem tot nu toe het gevoel gegeven hadden dat hij uit ervaring wist wat andere mensen alleen geloven, begonnen nu aan belang in te boeten. Bewezen zij nou eigenlijk ook maar iets meer dan dat het ontluiken van de rede in twee verschillende werelden vergezeld was gegaan van vergelijkbare irrationele taboes? Het was allemaal best om van Maleldil te spreken: maar waar was Maleldil dan nu? Als deze eindeloze oceaan iets suggereerde, dan was dat iets heel anders. Zoals alle eenzaamheid was ook deze bevolkt met geesten: maar niet door een antropomorfische Godheid, maar eerder door het totaal ondoorgrondelijke waarvoor de mens en zijn leven voor eeuwig irrelevant was. En voorbij deze oceaan bevond zich de ruimte zelf. Tevergeefs trachtte Ransom zich te herinneren dat hij in "de ruimte" was geweest en dat die hem als de hemel was voorgekomen, tintelend zo vol van leven dat de oneindigheid zelf er geen vierkante centimeter te groot voor was. Dat leek nu nog maar een droom. (338)

Iets eerder had hij al opgemerkt dat de oceaan "wild en vreemd was. Hij was niet vijandig: als hij dat wel was geweest, zou hij minder wild en vreemd zijn, want vijandigheid is een relatie en een vijand is geen totale vreemde. Het kwam bij

hem op dat hij helemaal niets wist over deze wereld” (333-34).

In zijn totale anders-zijn overweldigt de zee hem, zoals ook het heelal eerder gedaan had. Hij moet er in ondergaan en wedergeboren worden, of gedoopt. Dan pas kan hij zien: de uiteindelijke zaligmakende aanschouwing van de Oyarsas van Mars en Venus en de Koning en Koningin van deze nieuwe paradijselijke wereld. Bij zijn beschrijving van Mars en Venus zoals die zich bij de samenkomst op het einde aan hem voordoen, levert weer de zee de beeldspraak. De mannelijkheid van de waakzame krijger Mars wordt samengevat als “een zeemansblik …ogen doordrongen van verte”. De blik van Venus is naar binnen gericht, als het ware naar “een wereld van golven en gefluister en bewegende luchten, van leven dat gewiegd werd in de wind en spetterde op bemoste stenen en neerdaalt als dauw en opsteeg naar de zon als delicate ijle mist.” Hij “ziet” dat ze uit de golven van de zee is voortgekomen (337) .

Ook de Koning en Koningin, de Adam en Eva van Perelandra, zijn tot inzicht gekomen door de beproeving. De Koningin beschrijft dat zo:

De reden van het nog niet op het vasteland wonen is nu zo duidelijk. Hoe zou ik kunnen wensen om daar te wonen behalve omdat het Vast was? En waarom zou ik het vaste wensen behalve om er zeker van te kunnen zijn – om in staat te zijn om op een dag het in mijn macht te hebben waar ik de volgende zou zijn en wat er met mij zou gebeuren? Het was om de golf te verwerpen – om mijn handen uit die van Maleldil los te trekken, tegen Hem te zeggen ‘Niet zo, maar zo’, om onder onze eigen macht te brengen wat voor tijden op ons toe zouden komen …alsof je vandaag vruchten verzamelde om morgen te eten in plaats van het te nemen zoals het komt. Dat zou kille liefde geweest zijn en zwak vertrouwen. En hoe zouden we ooit weer daaruit geklommen zijn terug naar liefde en vertrouwen? (385-86)

En ook de Koning had zich moeten beraden over hoe hij gereageerd zou hebben als hij zijn vrouw “gevallen” had aangetroffen bij zijn terugkeer:

‘Ook wanneer een man in twee helften gescheurd zou worden …ook als de helft van hem tot de aardbodem werd aangetrokken …De levende helft zou nog steeds Maleldil moeten volgen. Want als hij zich ook erbij neer zou leggen en aardbodem zou worden, welke hoop zou er dan nog zijn voor het geheel? Maar zolang de ene helft nog leeft, zou Hij daardoor nog leven kunnen terugbrengen in de andere.’ Hier pauzeerde hij lange tijd, en toen sprak hij weer, nogal snel. ‘Hij gaf me geen

zekerheid. Geen Vaste Land. Men moet zich altijd in de golf storten.' (388)

En zo begint de nieuwe wereld op Perelandra, een wereld gedragen door de idee dat wat er daar zal gebeuren in vrije keuze bekeken zal worden "van boven en dan vele golven tegelijk zien of dat men dat één voor één op zich af laat komen zoals ze tot dan toe gedaan hadden" (398).

Of in Tolkiens fictie-werken de zee wezenlijk anders wordt gezien, staat nog te bezien. Het lijkt er wel op. In The Lord of the Rings vormen zeeën en rivieren scheidingen tussen gebieden en volkeren. Er is geen verband met vruchtbaarheid: regeneratie vindt plaats in ondergrondse holen en gangen, en in vriendelijke huizen. Bij de Hobbits is iedereen die iets met water heeft verdacht en vreemd volk. In Midden-Aarde zijn rivieren landscheidingen en barrières, meren dode zeeën. En Midden-Aarde is zelf gescheiden van de wereld van de hogere machten door de zeeën en de oceaan, waarin ook Tolkiens versie van Atlantis door hoogmoed is verzonken.**[iv]** Tolkien beschrijft iets van de psychologische achtergrond daarvan in een brief aan Christopher Bretterton in 1964: "Wat ik mijn Atlantis-spook zou kunnen noemen. Die legende of mythe of vage herinnering aan een eeuwenoude geschiedenis heeft me altijd dwars gezeten. In mijn slaap had ik een vreselijke droom van de onontkoombare Golf, ofwel uit een kalme zee komend, of aan komen torenend over de groene eilanden. Ik heb die droom nog wel eens, hoewel nu toch uitgebannen door erover te schrijven. Het eindigt altijd met overgave, en ik word naar adem snakkend wakker uit diepe wateren. Ik maakte er vroeger tekeningen van of schreef er slechte gedichten over. Toen C.S. Lewis en ik erom lootten, en hij over ruimtevaart zou schrijven en ik over tijdreizen, begon ik aan een boek over tijdreizen, dat ik nooit heb voltooid, waarvan de afloop zou zijn dat mijn hoofdpersoon aanwezig was bij de ondergang van Atlantis in de zee. Dat zou dan Númenor heten, het Land in het Westen."**[v]**

Was er bij Lewis sprake van een claustrofobisch beeld van het heelal, zo geeft Tolkien een beeld van een claustrofobische eenzijdige afsluiting van het verleden, van de voorbije drie Tijdperken. De oceaan is daar het beeld van. Maar toch "trekt" de zee, vooral bij de elfen en andere "hogere" bewoners van Midden-Aarde. Ze veroorzaakt een rusteloosheid: het hier en nu is goed, maar nooit "het einde". Midden-Aarde is het nuttig-goed, maar de zee het transcendente – voor hen die niet meer "thuis" zijn in de wereld. Dus ook een brug naar een hiernamaals-perspectief. Daarin komen Lewis en Tolkien toch weer bij elkaar.

Tolkien schreef hier later over in een brief aan Charlotte en Denis Plimmer (1967): “Feitelijk kwam dit voort uit nederigheid, de mijne en die van Lewis. De nederigheid van amateurs in een wereld van grote schrijvers. L. zei op een dag tegen mij: ‘Tollers, er is te weinig van wat wij eigenlijk zouden willen in verhalen. Ik vrees dat wij zelf zullen moeten proberen om er wat te schrijven.’ Wij kwamen overeen dat hij het zou proberen met ‘ruimte-reizen’, en ik zou ‘tijdreizen’ proberen.”[6] Al veel eerder, toen Tolkien net gehoord had dat Lewis’ Out of the Silent Planet geaccepteerd was voor publicatie (1938), had hij al aan Stanley Unwin geschreven: “Ons oorspronkelijke plan was dat wij ieder een afwijkend soort ‘Thriller’ zouden schrijven: een Ruimtereis en een Tijdreis (die van mij), waarin beide Mythe zouden onthullen.”[7]

Dat deden ze dus. De gangbare interbellum-literatuur bevredigde hen kennelijk niet. Lewis en Tolkien onderscheiden zich beide van de modernistische canon door niet de kenbaarheid als uitgangspunt te nemen, maar het bestaan te postuleren van onkenbare hogere machten – waarbij beide dus de zee benutten, ieder op zijn eigen manier. Ze onderscheiden zich ook van de magisch-realisten door het “hogere” van die machten tot uitgangspunt te nemen. Ze gaan daarmee dus niet in de richting van het postmodernisme, maar juist naar een “pre-modern” soort romantiek, in feite meer naar de middeleeuwse idealistische roman (Tolkien) of naar het vroege classicisme van de renaissance (Lewis). Ook voor de Kelten, in de middeleeuwse traditie, was de zee een brug naar het hiernamaals geweest; ook zij hadden hun gelukzalige eilanden.

In de epiloog van zijn essay “On Fairy-stories” stelt Tolkien dat sprookjes en fantasy-verhalen een lagere vorm van religieuze mythen zijn: bewerkingen van het verlossingsverhaal, van de dood en wederopstanding van Christus. Sprookjesachtige verhalen leiden tot een goede afloop (“happy ending”) en de vertroosting die daarvan uitgaat is een soort genadegave.[8] Aangezien dit essay dateert van de tijd dat Tolkien aan het eerste boek van The Lord of theRings werkte (1938), mag dit als een indicatie gezien worden van zijn houding ten opzichte van zijn schrijverschap. Tijdens het persklaar maken van The Lord of the Rings in 1953 schreef Tolkien aan een bevriende jezuiet, Robert Murray: “The Lord of the Rings is, natuurlijk, een fundamenteel religieus en katholiek werk; aanvankelijk onbewust, maar bewust bij de revisie. Juist daarom heb ik er praktisch iedere verwijzing naar alles wat ook maar met religie te maken heeft,

naar eredienst of religieuze praktijken in de imaginaire wereld, niet ingestopt, of eruit gehaald. Want het religieuze element is geabsorbeerd in het verhaal en de symboliek."[9] Dit lijkt mij bijna het tegenovergestelde van de manier waarop Lewis met het fundamenteel christelijke is omgegaan.

De marxistische fantasy-critica Rosemary Jackson reageert hier wat pinnig op.[10] Zij geeft toe dat sprookjesachtige fantasieën weliswaar een wereld presenteren die niet zinloos is, maar ze vindt wel dat die voorbijgaan aan de verdeeldheid en de tegenspraak en tegenstellingen binnen de menselijke cultuur; de harmonie die zij creëren is gevestigd op een kosmisch of mythisch niveau. Volgens haar zijn Tolkien en Lewis daarom conservatief, repressief, sentimenteel en vervuld van nostalgie naar een universeel-heersende morele orde. Wereldvreemd, om kort te gaan.

De wat liberalere Kathryn Hume vindt "repressief" te sterk uitgedrukt.[11] Zij verontschuldigt hun literaire keuze als een reaktie op de verschrikkingen van de wereldoorlogen: een literatuur van verlangen, van het gewenste. In dat kader plaatst zij Tolkiens centrale idee van toewijding aan een hogere zaak en van opoffering van de individuele wil aan anderen als hoogste goed. Deze soort literatuur gaat nog steeds voorbij aan de sociale en economische realiteit, stelt zij, maar schept wel een nieuwe heldenepiek.

Het opvallendste verschil tussen Lewis en Tolkien is wel dat Lewis misschien wat erg didaktisch en moreel zwart-wit is vergeleken bij Tolkien. Positiever bezien kan echter ook gesteld worden dat Lewis veel meer een dialogische tekst geschreven heeft, in Bakhtins termen, dan Tolkien. Voor Tolkien was het gevaar van de industrialisatie, en zijn afkeer daarvan, vanzelfsprekend, terwijl Lewis een dialoog presenteert tussen de industriële en de religieuze idealen. Lewis is daarmee explicieter, op het drammerige af, maar misschien minder repressief-conservatief dan Tolkien. Out of the Silent Planet en That Hideous Strength (de delen een en drie van Lewis' trilogie) zijn duidelijk allegorieën van de tweede wereldoorlog, met Weston en de zijnen als nazi-fascisten op zoek naar "Lebensraum": waartussen Perelandra een speculatief-filosofisch hoopvol alternatief laat zien. In gesprekken tussen Ransom en de verteller Lewis (vgl. noot 2) op het eind van Out of the Silent Planet verdedigt de auteur Lewis zijn fantasy als angsten en hallucinaties van zijn tijd die bevestiging vinden in ervaringen van anderen in het verleden, in dit geval Bernardus Silvestris en de christelijke neo-Platonisten van

de 12e eeuw. Alsof we zo, af en toe, een kijkje krijgen door Plato's sluier of in Paulus' donkere spiegel.

Vergeleken bij Tolkiens uitgangspunt dat fantasy, net als de Bijbel, een inzichtelijke manier van voorstellen is, een vorm van mythes maken, is Lewis wetenschappelijker in zijn allegorische benadering. Tolkiens meer literaire benadering lijkt mij effectiever. Hij is de grote mythe-maker, met (of ondanks) zijn impliciete christelijke moraal van opoffering en mededogen, terwijl Lewis juist expliciet het religieuze perspectief in stelling brengt om de oorzaken en gevolgen van de situatie van zijn (oorlogs)tijd te kunnen zien en de existentiële angst te beteugelen. Perelandra begint met een zeer benauwde Lewis-ikfiguur die tegen zijn zin betrokken wordt bij de gebeurtenissen, en zelfs Ransom wordt er door de Oyarsa van Malacandra van beticht "een beetje angstig" te zijn (147) om de werkelijkheid onder ogen te zien. Maar Perelandra eindigt met een laatste hoofdstuk waarin de Oyarsas spreken – een soort Apocalyps – waaruit een wereldbeeld spreekt de christelijk-gelovige classicus en mediëvist-renaissancist waardig: een combinatie van Heraclitus/Plato "panta (cho)rhei" en Boethius waar hij zegt dat God geheel en compleet aanwezig is in iedere korrel en dat alles wat niet gericht is op de Grote Dans een misvorming is van de vrije wil en uiteindelijk niet kan voortbestaan. "Er is geen uitweg uit het middelpunt behalve naar de Verbogen Wil die zichzelf in het Niets stort" (Lewis 2001: 394). Toch een zee van hoop en belofte in de dagen van de wereldoorlogen.

NOTEN

1. C.S. Lewis. Out of the Silent Planet / Perelandra. Voyager Classics. London: HarperCollins, 2001. Alle vertalingen uit het Engels zijn van mijzelf.
2. De etymologie van oyarsa wordt wel gegeven in Out of the Silent Planet als teruggaand op Bernardus Silvestris, een 12e-eeuwse Platonist. De filoloog die Ransom daarop attendeert is C.S. Lewis (159), die daardoor met Ransom bevriend raakt en later de verhalen uit Ransoms mond optekent. De "ik"-figuur in de verhalen is dus Lewis.
3. C.S. Lewis. The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature. Cambridge University Press, 1964, chapter V "The Heavens", 121.
4. Tolkiens versie van de ondergang van Atlantis of Avalon is te vinden in het boek "Akallabêth" in The Silmarillion.
5. Letters of J.R.R. Tolkien. Eds. Humphrey Carpenter & Christopher Tolkien. London: Allen & Unwin, 1981, brief nr. 257 (16 juli 1964), 347.

6. Idem, brief nr. 294 (1967), 378.
7. Idem, brief nr. 24 (18 februari 1938), 29.
8. “On Fairy-stories”, oorspronkelijk een Andrew Lang Lezing (1938), werd in 1947 opgenomen als artikel in Essays presented to Charles Williams (Oxford University Press) en vervolgens in 1964 samengevoegd met Tolkiens sprookjesverhaal “Leaf by Niggle” (orig. 1947) en uitgegeven onder de titel Tree and Leaf (Allen & Unwin); ook opgenomen in The Tolkien Reader, ed. J.R.R. Tolkien, New York: Ballantine Books, 1966.
9. Letters of J.R.R. Tolkien. Brief nr. 142 (1953), 172.
10.Rosemary Jackson. Fantasy: The Literature of Subversion. New Accents, London: Methuen, 1981, 153-156.
11.Kathryn Hume. Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature. London: Methuen, 1984, passim (zie Index), vooral pp. 67-68.

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, ronddoolt.
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 poëticale 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 senzasie 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 verfletsend 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 behagelik voelen in die dagelikse 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, dofgrijze 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 horiezontlijn, 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 lichamelijkheid (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 groen-gele 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.

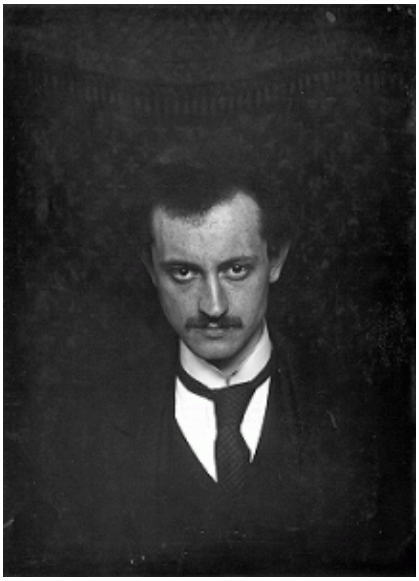
Een boot vol mensen en… geen enkele klank. Daar gleden ze voorbij, die honderden toevallig vereende wereldjes met hun huilende stormen, hun jubelzangen van genot, hun klagende kreten van neerdrukkende angst, hun trillende schreeuwen van oplevende hoop, en hij, die er naar luisteren wilde, hoorde op die 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 mogelik 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 stampt 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 terechtkwamen. 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 stampte 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 korvijnagel 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 "vermetele 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 nieuw-zakelijke 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 poëticale 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 poëticale 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 poëticale kwesties aan de orde te stellen. Bij Van Schendel is de poëticale boodschap veel implicieter. 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

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 zeegeschiedenis* 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 pfeifft 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 gevoelen 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 poëticale 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 gevoelen 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.

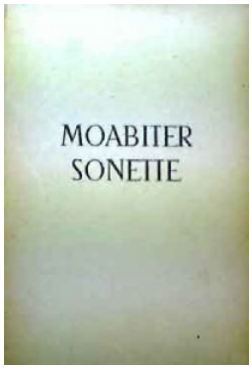
Want op papier ben ik niet bang.
Hier gelden vastgestelde wetten
die mij uit razernij ontzetten
en redden van de ondergang.

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 gevangenname 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 gevangenistopiek.

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

basismetafoor 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 slotterzinen 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,
talloze 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 gejank:
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 *Kassandro* (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.

Kassandro hat man mich im Amt genannt,
Weil ich, der Seherin von Troja gleich,
Die ganze Todesnot von Volk und Reich
Durch bittre 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.

Kassandro was mijn bijnaam op kantoor,

omdat ik evenals de Trojaanse profetes
van volk en rijk het ondergangsproces
al heb gezien een bittere tijd ervoor.

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 Kassandra, 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 *Kassandro* 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 Kassandro-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 Enkhuizense walviswaarder 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 ver 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 Brendaan in de zesde eeuw na Christus op zijn zeereis zou hebben bezocht (vgl. *De zeereis van de heilige Brendaan*, 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 schliefe.
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, splijt 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 Sneeuwhoopen 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, langwerpig 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 gevangeniscel. 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 raffe 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.* Berlijn: 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.* Berlijn.
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 Quoyle, 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. Quoyle 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 kortebaanrenner 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).

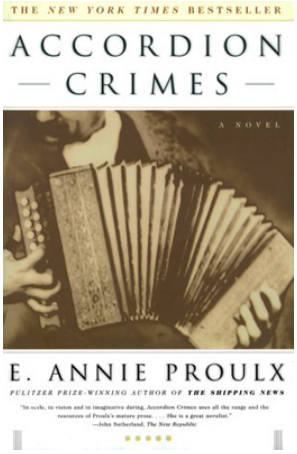
Net zoals Annie Proulx's leven zich, landschappelijk gezien, beweegt tussen deze twee uitersten, het gortdroge vlakke land van de Midwest aan de ene kant en de ruige zeekust van Newfoundland aan de andere, stelt ze ook in *The Shipping News* deze twee polen soms tegenover elkaar. Ze worden als het ware 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 Quoyle 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 me 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 Quoyle 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 Quoyle, 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 voorgeslacht 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, kersenpitten, 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 ontwikkeldende 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 éclatante mislukking: wat eruit

rolt is het hoofd van de eigenaar van de Hitlerboot, van wiens vileine ruzies met zijn echtgenote Quoyle 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 Quoyle, de journalist, die bezig is een heel andere vorm te vinden om met de zee om te gaan. Is er een betere scoop denkbaar? Quoyle 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 olietoekomst, het stuk totaal veranderd heeft, wordt Quoyle 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 Quoyle zelf. En als niet lang daarna Tert Card aankondigt dat hij het door hem zo gehate Newfoundland zal verlaten en naar Florida vertrekken, volgt Quoyle hem op. Zijn eerste actie zal zijn om de nepadvertenties waar de krant vol mee staat eruit te gooien.

Quoyles band met het oude Quoyle-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 hoofdstuktitles, 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 knope*n

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 aanvakelijk 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 Quoyle 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 Quoyle 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 verstopt 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. Danzij 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 langszij 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. Quoyle 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, schijndood door onderkoeling, komt weer tot leven. Quoyle rijdt met Dennis achter de wegrijdende 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 Quoyle, 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 parelvissers 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 archaïsche 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 onterfde 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 tovenaar 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 Ralegh, 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, muiterij 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 zeereisliteratuur 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 Muiterij 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.

Stevensons 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 meteoor- of komeetinslag. Erger nog misschien, niet alleen is de Zuidzeebewoner, de Kanaka (Hawai’iaans voor “mens”), fysiek en moreel gedegenereerd 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 Afrikaans-zwarte 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 ontnuchterde 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 langszij; en Herrick meende dat hij nooit in zijn dromen iets vreemders en delicaters 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 lieftallig, 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 opzocht, 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 vloeide over in de binnenzee 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 aflandig 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 ontsluierd. 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 onbeschrijfelijke 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 aangeroepen 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 verderfelijkere 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 parelvissers. Individueel kan de opportunistische Huish gelden als de essentiële strandjutter, de optimist Davis als de zeeschuimer, en de pessimist Herrick als een incompetente 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 zogezegd 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).