

Herbert Van Uffelen

## Ruimte voor alle geheimen van de ziel

*Over koloniale realiteit en literatuur in Koelie*

*Koelie* blijft me fascineren. Net als Kousbroek bewonder ik de "dramatische kracht" waarmee Madelon Székely-Lulofs ondanks de "grote eenvoud" haar verhaal weet te vertellen (Kousbroek 2005; zie hiervoor ook: Meijer 1996, 152). *Koelie* is een van de betere Nederlandstalige koloniale romans. Boeiend vind ik de bijzondere manier waarop Székely-Lulofs haar lezers confronteert met de wereld van de ander. Dit zou ik in de volgende bijdrage willen toelichten.

In tegenstelling tot Maaike Meijer, die in 1996 in haar bekende inleiding tot een kritiek van representatie onder andere twee zeer gedifferentieerde analyses van *Rubber* en *Koelie* van Madelon Székely-Lulofs presenteerde, ben ik wel degelijk van mening, dat Madelon Lulofs er in *Koelie* in is geslaagd de discriminerende structuur van de bekende "binaire opposities" (Meijer 1996, 153) te doorbreken, dat ze inderdaad, om het met de woorden van Maaike Meijer te zeggen, zoiets als een "blik vanuit [...] 'elders'" (Meijer 1996, 153) heeft verwoord.

De lectuur van *Koelie* is, dit hoop ik in deze bijdrage aan te tonen, veel riskanter dan Maaike Meijer suggereert. Roeki is niet zo maar een "veilig object van witte contemplatie" (Meijer 1996, 167), dat door de verteller min of meer vrijblijvend op een draaiend "exotisch voetstuk" (Meijer 1996, 167) wordt gepresenteerd. De vertelstrategieën van Madelon Székely-Lulofs houden de lezer helemaal niet op een afstand. Integendeel,

de open plekken en de ambivalentie in *Koelie* verplichten de lezer juist steeds weer de positie van de ik en van de ander kritisch te reflecteren.

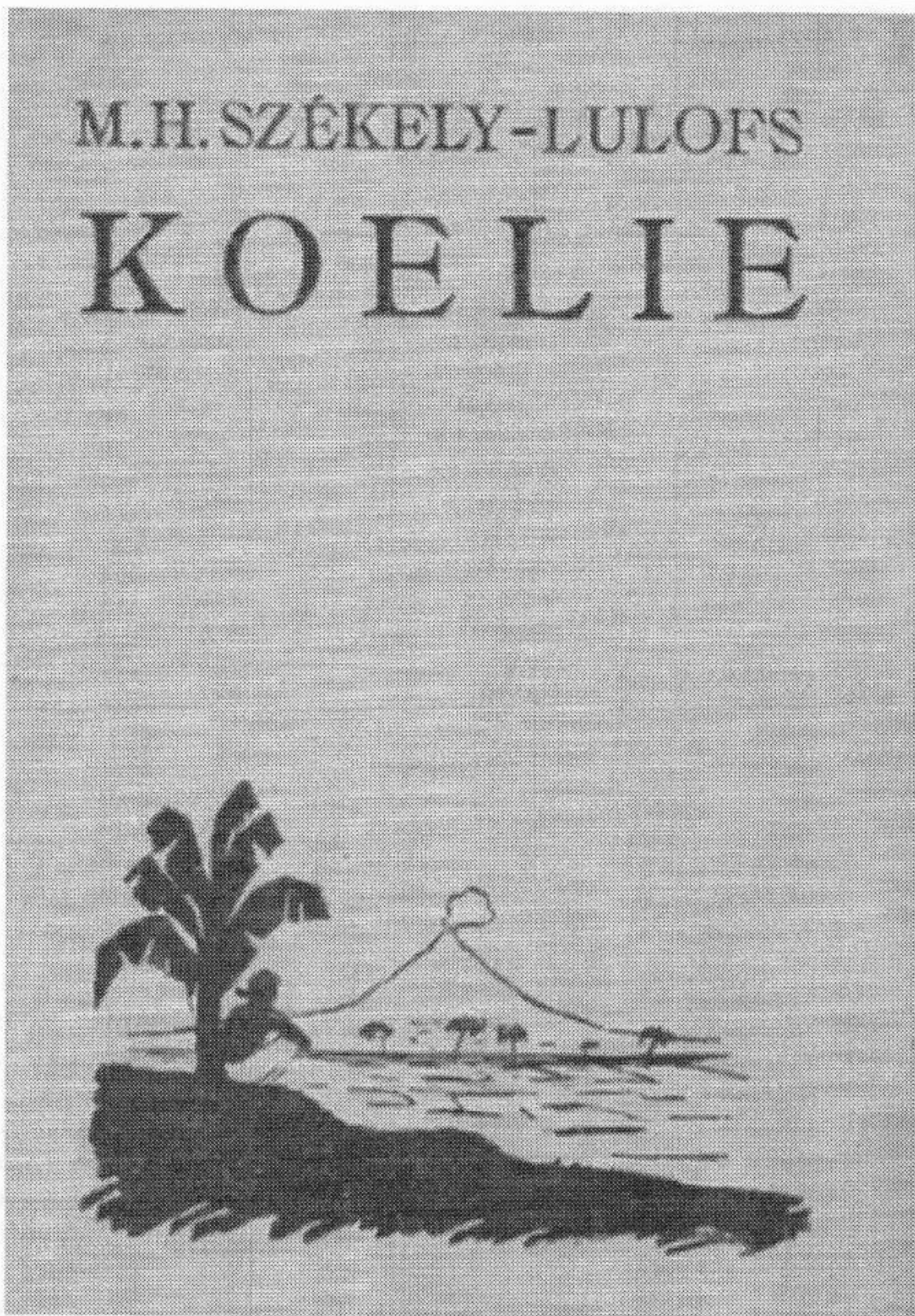
## Realiteit of fictie?

Hoewel duidelijk is dat ook Maaike Meijer in haar bijdragen in eerste instantie wil laten zien met welke literaire middelen Székely-Lulofs in beide romans haar "effet de réel" (Meijer 1996, 127) bereikt en dat ze juist niet op zoek wil gaan naar het antwoord op de vraag of de door haar onderzochte boeken van Madelon Lulofs "nu 'goed' dan wel 'slecht' [zijn], imperialistisch en racistisch of juist niet" (Meijer 1996, 124), is dat uiteindelijk toch precies de kwintessens van haar bijdragen. Meijer laat wel zien, dat een oordeel "niet eenvoudig" (Meijer 1996, 145) is, maar in de loop van haar uiteenzetting verliest ze de "warring forces" (Meijer 1996, 124) in de door haar onderzochte romans toch steeds meer uit het oog en heeft ze steeds meer aandacht voor het feit dat Madelon Székely-Lulofs verstrikt zou geweest (en gebleven) zijn in de "ideologische mechanismen" (Meijer 1996, 145) die zij (daar gaat Meijer toch van uit) eigenlijk probeerde te bestrijden (zie hiervoor: Meijer 1996, 145, 153).<sup>1</sup> In beide onderzochte romans van Székely-Lulofs blijft de inheemse mens "marginaal", schrijft Meijer, treedt hij of zij als subject niet voldoende "naar voren" (Meijer 1996, 148). De ander is bij Székely-Lulofs in de ogen van Meijer slechts een schijnander, "geen subject met een eigen universum, eigen doelen en strevingen, met wie op voet van gelijkwaardigheid dient te worden omgegaan" (Meijer 1996, 148, opm. 2). Het zwarte subject staat, volgens Meijer, onder curatele van de "bevoogdende verteller, en in diens kielzog de witte lezer/es" (Meijer 1996, 167). De teneur van Meijers verhaal is duidelijk: ze verwacht iets anders. Het staat de lezer wel "vrij de invitatie die in [*Koelie*] vervat ligt, af te slaan" (Meijer 1996, 167), maar Meijer gelooft niet dat het echt kan. Volgens haar loopt de lezer echt gevaar in de val te lopen van de "koloniale tekststrategieën" (Meijer 1996, 167) van Székely-Lulofs.

Meijers overtuiging dat de ander beschreven moet worden als een ander met een hoofdletter, als "Ander, die niet in beslag kan genomen worden door de doelen van de Een" (Meijer 1996, 148, opm. 2) leidt tot het verwachtingspatroon dat Madelon Lulofs in haar romans corrigerend

M.H. SZÉKELY-LULOFS

# KOELIE



De afbeelding is een tekening van een tropisch landschap. In de voorgrond staat een grote, donkere silhouet van een boom op een klein eilandje. In de achtergrond is een zee te zien met enkele palmbomen en een klein gebouw op de horizon. De hemel is licht en heeft een gestippeld effect.

had moeten ingrijpen. De romans van Lulofs zijn volgens Meijer niet politiek correct (het begrip valt niet in haar bijdragen, maar het ligt er bovenop).<sup>2</sup> Gezien het feit dat de romans in de jaren dertig van de vorige eeuw werden gepubliceerd, is dit natuurlijk niets bijzonders. Iets anders verwachten is anachronistisch. Dit weet ook Maaïke Meijer. De "post-koloniale context waarin wij lezen [is] een volledig andere" (Meijer 1996, 145) dan de context van het begin van de vorige eeuw waarin de romans van Lulofs verschenen, noteert ze volkomen terecht. Maar uit haar teleurstelling blijkt dat ze toch iets anders had verwacht (zie hiervoor: Meijer 1996, 166). Waarom zou een auteur echter een maatschappij die gekenmerkt was door enerzijds ontvoogding en anderzijds schijnemancipatie van het gekoloniseerde subject, met tekststrategieën beschrijven die de subjectiviteit van de inheems andere "vestigen" (Meijer 1996, 166)? Waarom moeten "koloniale stijlfiguren van uitsluiting" (Meijer 1996, 166) worden geweerd, als het om een wereld gaat die door uitsluiting en mimicry werd bepaald?<sup>3</sup> Dat een auteur in een dergelijk verhaal corrigerend ingrijpt, ligt dus helemaal niet voor de hand. De hele discussie omtrent Kousbroeks uitlatingen over *Rubber* en *Koelie* hebben duidelijk getoond, dat het gelijk, de waarheid van de literatuur niet met 'feiten' kan worden bewezen. Het gaat in de literatuur om een andere waarheid dan in de geschiedschrijving. De afzonderlijke onderdelen van een verhaal zijn als dusdanig niet waar of onwaar, in hun onderlinge relatie, drukken ze een "literaire waarheid" (Ankersmit 1990, 195) uit. Dat is een andere waarheid dan die van de geschiedschrijving. Terecht schrijft Ankersmit dat de leemte die de geschiedschrijving met haar bijzondere aandacht voor de feiten gevuld wordt door de fictie en omgekeerd. "Het is alsof elk van beide het hart van de ander behoeft om zichzelf te vervolmaken" (Ankersmit 1990, 195) ze drukken "waar noch onwaar" uit, schrijft Ankersmit. En toch gaat het om twee verschillende waarheden. Terwijl de geschiedschrijving de waarheid probeert te beschrijven, wordt in de literatuur ruimte gecreëerd voor de ervaring van de waarheid. Vandaar dat het in tendensromans (denken we maar even aan de *Max Havelaar*) heel gebruikelijk (en acceptabel) is om de werkelijkheid (wat) harder, ongenueanceerder voor te stellen. Het gaat om het scheppen van een nieuw perspectief, om een "revisie" (Ankersmit 1990, 194) van de dingen die onze wereld bepalen. Het is geen toeval dat de *Max Havelaar* ook literair gezien een van de meest interessante romans van de negentiende eeuw is. Als er in literatuur ingegrepen moet worden dan liefst niet 'met zoveel woorden', maar indirect met literaire

technieken; door bijvoorbeeld te tonen dat het na-apen van de évolué, de mimicry dus, het zelfbeeld van de kolonisator zowel spiegelt als ook ondergraaft. Als het alleen of in eerste instantie om een boodschap gaat, komt de tendensliteratuur al snel in de buurt van propaganda. Een en ander - en wat dit betreft geef ik Maaïke Meijer volkomen gelijk - mag dus niet uitdraaien op het onderschrijven van een koloniale, discriminerende of racistische visie. Maar wanneer en met welke strategieën onderschrijft literatuur zo'n visie? Op het eerste gezicht lijkt de vergelijking van de ander met een dier, het focaliserende of vertellende subject te verheffen boven de ander, maar is dat altijd zo? Tekststrategieën moeten altijd in de context worden beoordeeld.

Een literair werk moet en kan worden gemeten aan de hand van het gebruik en de kwaliteit van literaire technieken. Ik denk niet dat de literatuur alleen 'uitdrukking' is van de waarheid, zoals Ankersmit lijkt te suggereren. Ik sluit me liever bij hem aan waar hij de literatuur met de droom, die volgens met de "waarheid zelf" confronteert, vergelijkt (Ankersmit 1990, 195-196). Literatuur schept, net als de droom, ruimte voor de ervaring van de waarheid. Natuurlijk gebeurt dit niet los van de werkelijkheid. Het is onmogelijk een wereld te (be-)schrijven die door het koloniale bewustzijn is bepaald zonder dit bewustzijn ook met en in al zijn polariserende en discriminerende trekken te schetsen. Literatuur moet beelden creëren - en dat betekent in vele gevallen in eerste instantie beelden kopiëren, stereotypen gebruiken - om iets te kunnen zeggen. Tegelijkertijd moet literatuur deze beelden ter discussie stellen; tonen dat wit niet wit is, zoals zwart niet zwart is, maar dat de twee uitersten onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn: wit is niet-zwart en verschijnt steeds in een andere vorm. Literatuur moet - wat dit betreft, ben ik het weer eens met Maaïke Meijer - de andere ontdoen van zijn "radicale alteriteit" (Meijer 1996, 148, opm. 2). Dat betekent inderdaad dat de ander niet spiegel of slaaf moet of mag worden van de een, en toch impliceert dat niet dat de een respectievelijk de ander, zoals bij Meijer, met een hoofdletter (opnieuw) tot iets essentieels moet worden herleid. Ook subject en object zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en verschijnen slechts situatief, steeds weer anders, aan de grens van hun ontmoeting. Vooral dit kan literatuur zichtbaar maken, door grenzen te creëren waarop en waaraan deze subjecten kunnen verschijnen (Van Uffelen 2000; Van Uffelen 2003). In literatuur gaat het minder om dat wat er wordt verteld, gaat het minder om een 'objectieve', politiek correcte weergave van feiten,

dan om de relatie tussen de weergegeven elementen en de rol die de lezer in het leesproces krijgt toebedeeld. De 'warring forces' in een werk moeten ervoor zorgen dat bijvoorbeeld de indruk van de "verworpen en gevangen zwarte mens" (Meijer 1996, 167) en de koloniale hiërarchie tussen blank (verteller en lezer) en zwart (object van het koloniale systeem en van het verhaal) niet als absoluut blijft staan, maar gedeconstrueerd wordt. "De 'othering' strategieën" (Meijer 1996, 167) waarmee een personage als Roeki uit *Koelie* worden beschreven, moeten aan de ene kant de ander als ander en de ik als ik laten verschijnen en aan de andere kant tonen dat het eveneens gaat om de ander in de ik en de ik in de ander en de relatie tussen deze 'uitersten'. Slechts met literaire strategieën en niet met corrigerende commentaren van de vertelinstantie kan worden getoond, dat de dingen zijn zoals ze zijn: namelijk anders en steeds in beweging. De literaire technieken moeten garanderen dat een literair subject als Roeki *niet uitsluitend* een "veilig object van witte contemplatie" (Meijer 1996, 167) blijft. In tegenstelling tot Maaïke Meijer ben ik van mening dat dit in *Koelie* wel degelijk gebeurt. Dat de door Maaïke Meijer gewraakte tekststrategieën daarbij een belangrijke, zij het wezenlijk andere rol spelen, dan die die ze in de bijdragen van Meijer toebedeeld krijgen, moge uit de nu volgende analyse blijken.

### Ambivalentie

"Hoe komt het [...] dat blanken nooit [...] met dieren worden vergeleken?" (Meijer 1996, 154), vraagt Maaïke Meijer in haar artikel over *Koelie* zich af, alsof deze dingen elkaar zouden opheffen, alsof een vergelijking van een inlander met een aap goedge maakt kan worden door de vergelijking van een blanke met een varken (zie hiervoor: Meijer 1996, 159). Hoe het gewicht van een passage waarin een blanke of een zwarte wordt ontluisterd werkelijk bepalen? Hoeveel passages met dierlijke blanken hebben we nodig om een alinea waarin een inlander met een dier wordt vergeleken, weer 'goed' te maken? Kan en moet er ook iets tegenover worden gesteld? Moet dit af en toe gebeuren, consequent en evenredig, of volstaat het als het gewoon vaker gebeurt? Dergelijke vragen worden door Meijer niet gesteld, laat staan beantwoord. Ze maakt niet meer dan een soort optelsom om tot het besluit te komen dat "de in *Koelie* vervatte aanklacht [...] uitermate *dubbelzinnig*" (Meijer 1996, 155) is, namelijk een "protest tegen de vernedering van een bevolkingsgroep

die *tegelijk* [mijn cursivering, HVU] als onwetend, primitief en nog-niet-menselijk wordt gepresenteerd" (Meijer 1996, 155).

Zo eenvoudig is het echter niet. In literatuur is een en een (vaak, misschien zelfs meestal) niet twee. Ten onrechte denkt en verwacht Meijer dat Székely-Lulofs de "woede [...] in een gesard dier" (Meijer 1996, 155) zou kunnen vervangen door de woede van een gesard mens. Daarbij vervalt ze, uit angst voor essentialistische representaties, zelf in een puristisch, essentialistisch perspectief. Wie zegt namelijk dat de woede van een gesard mens correcter of beter is dan de woede van een gesard dier? Gaat het eigenlijk niet om het verschil en de gelijkenissen tussen deze twee vormen van woede? Natuurlijk gaat het om de frequentie waarmee dergelijke vergelijkingen met de natuur worden gemaakt, natuurlijk moet, zoals gezegd, vermeden worden dat er een schijnbaar absolute tegenstelling ontstaat tussen inheems en westers, waarbij inheems dan - zoals gewoonlijk - staat voor natuur en westers voor cultuur. En toch heeft het geen enkele zin om naar evenredigheid of gelijkwaardigheid te streven. Evenwicht functioneert in literatuur slechts voor de achtergrond van onevenwicht, zoals onevenwicht om evenwicht roept. Bij het beoordelen van literatuur moeten we ons niet laten leiden door het afwegen van verschillen, maar moeten we in eerste instantie kijken naar de relaties tussen de polen die elkaars tegendeel lijken te zijn.

Homi K. Bhabha heeft overtuigend getoond dat enerzijds clichés en stereotypen en anderzijds ambivalentie in literatuur elkaar niet uitsluiten, maar dat stereotypen en clichés juist door de ambivalentie gedragen worden. Volgens Bhabha moeten clichés en stereotypen (zoals 'alle negers zijn lui') juist daarom zo vaak worden herhaald, omdat we allemaal wel weten dat het niet zeker is, dat nooit *bewezen* kan worden dat het zo is als we beweren dat het is. Niet de waarheid of de objectiviteit verleent een cliché of een stereotype overtuigingskracht, maar de ambivalentie. Het feit dat de dingen enerzijds duidelijk en vanzelfsprekend lijken en dat we anderzijds wel degelijk weten dat er uitzonderingen zijn en dat het allemaal eigenlijk toch niet zo vanzelfsprekend is, is het enige wat we allemaal (zij het eerder onbewust) als 'waar' accepteren. Ambivalentie is voor mij een ander woord voor de principiële twijfel, voor het bewustzijn dat waarheid onlosmakelijk verbonden is met leugen, dat feiten berusten op dat wat wordt verzwegen. Deze twijfel is het die clichés en stereotypen in zich dragen en tegelijkertijd proberen te onderdrukken. Niet de feiten

maar de ambivalentie zorgt ervoor dat een stereotype kan overleven (zie hiervoor: Bhabha 2000, 98, 114-115). Een cliché is dus geen simplificatie "omdat het een verkeerde representatie van een bepaalde realiteit" (Bhabha 2000, 111) is, maar omdat het het "spel van de differentie" (Bhabha 2000, 111) doorbreekt, of op zijn minst probeert te doorbreken.

Kijken met een 'blik vanuit een elders' betekent dus meer dan in de huid van een ander kruipen, om het met de woorden van Ton Anbeek te zeggen (zie hiervoor: Anbeek 1998). Want hoe moet de ik in de huid van de ander kruipen? Hoe het eigen perspectief scheiden van dat van de ander? Voor men het weet wordt daarbij – teksten als die van Maaïke Meijer zijn daarvan prachtige voorbeelden – het eigen perspectief 'heilig' verklaard. Natuurlijk zijn kolonialisme en anti-kolonialisme "conventies van representatie" (Meijer 1996, 166) die tegenovergestelde doeleinden hebben, maar ze functioneren volgens eenzelfde principe. Ze worden gedragen door de ambivalentie. Als we zonder rekening te houden met de ambivalentie die het perspectief draagt op zoek gaan naar de 'blik van elders', gaan we even essentialistisch te werk als de slechtste koloniale auteur. Literatuur streeft niet naar het ervaarbaar maken van een concreet individu, maar naar de ervaring van een absolute singulariteit (een man, een vrouw, een dier, een mens...). In de literatuur gaat het niet om een concreet gebeuren, maar om de beschrijving van een tijd zonder heden, van een gebeuren van altijd: geweld van altijd, sterven van altijd, dood van altijd (zie hiervoor ook: Zechner 2003, 99).

Analyse van koloniale literatuur moet (zoals de analyse van alle literatuur) tonen wat de uitspraken draagt. Dat is iets anders dan citeren alsof er staat wat er staat. Literatuur toont de dingen niet zoals ze zijn, maar in verandering. Men hoeft dus niet (in eerste instantie) op zoek te gaan naar het evenwicht tussen stereotypes, clichés en ambivalentie. De analyse moet zich richten op het ambivalente fundament dat de literaire werkelijkheid schraagt. Niet het cliché, maar de ambivalentie, de twijfel overtuigt, en schept ruimte voor een antwoord van de lezer. Ter afwisseling illustreer ik dit even aan de hand van een gedicht van Lucebert waarin het ook om de ik, en zoals zal blijken, om de ander gaat:



sonnet

*Ik**Mij**Ik**Mij**Mij**Ik**Mij**Ik**Ik**Ik**Mijn**Mijn**Mijn**Ik*

Het uitgangspunt van het gedicht is een schijnbaar absoluut subject. De herhaling en de confrontatie met de 'ik die gezien wordt door de ander', de 'mij', deconstrueren echter dit subject, relativiseren het absolute karakter ervan, zodat de verzwegen ander en de ander in de ik steeds duidelijker naar voren komen. In de herhaling en de omkering schemert het ambivalente fundament steeds sterker door, zo sterk uiteindelijk dat het weldra lijkt te moeten worden bezworen met het bezittelijk voornaamwoord mijn, om uiteindelijk toch weer daar uit te komen waar het gedicht is begonnen namelijk bij de ik. De laatste ik lijkt echter slechts op de eerste. In deze ik klinkt ondertussen de hele ruimte van de relatie tussen de ik en de niet-ik. Dat maakt volgens mij het sonnet van Lucebert tot een "oersonnet" (Komrij 2006), een structuur die als in een caleidoscoop steeds weer andere perspectieven op de ik toont, ruimte schept voor steeds weer andere invullingen van de lezer. Om dit met woorden van Gerrit Komrij af te ronden: "Dit is het sonnet dat lezers op duizenderlei manieren kunnen invullen, met het hogere [...] of met het lagere, niet minder zich zelf een pluim op de hoed zettende" (Komrij 2006).

## Alles was vernietigd, behalve een boom

Madelon Székely-Lulofs maakt in *Koelie* net als Lucebert gebruik van de herhaling, de omkering en de beweging (verschuiving, iterabiliteit) om het absolute karakter van uitspraken te doorbreken en de achterliggende ambivalentie te laten zien.

"Chineezers hakten met hun tjankol in de aarde, woelden haar diep om met dit wreede werktuig. In eindelooze herhaling, den ganschen, gloeienden dag lang, hieven zij hun armen, kromden hun blooten gelen rug, waarlangs het zweet in beekjes afgutste. Het was of de stekende zonnestrallen, die wél het naakte, verdrogende land kwelden, wél de bruine lijven der javaansche koelies zwart roosterden en het blank der Europeanen tot een donker rood brandden.... het was of zij afgeden van deze egaal gele lichamen, waarin zich een leven roerde, wreeder en hardnekkiger en onbarmhartiger dan de gruwzame hitte, die van den hemel neerviel en van de aarde weer opsteeg en als een sidderende nevel hangen bleef over dezen onmenschenlijk zwaren arbeid." (Székely-Lulofs 1932, 66)

Ik heb deze passage gekozen, omdat Maaïke Meier hierover schrijft dat Székely-Lulofs hier overduidelijk essentialistisch etniserend te werk gaat, dat de Chinezen hier "als 'ander' voor de Indonesische koelies, door wie ze gehaat worden" (Meijer 1996, 159) fungeren, en dat de wrede tjankol verwijst naar "het 'wrede' leven dat zich in de Chinezen roert" (Meijer 1996, 160). Op het eerste gezicht is moeilijk te weerleggen dat hier "via een 'binnendoortje' [...] groepen van mensen" (Meijer 1996, 160) worden getypeerd. En toch is het niet zo. Het is alweer complexer dan het lijkt. Ten eerste moet erop worden gewezen dat de Chinezen niet (of zeker niet alleen), zoals door Meijer gesuggereerd, gehaat worden omdat ze tot een ander ras behoren. Ze zijn een probleem omdat ze vrouwen "wegtroggelen" (Székely-Lulofs 1932, 123) en niet in de laatste plaats ook omdat ze een ander geloof hebben. "Tusschen de pondoks en de kongsi's [ligt] als een diepe kloof" niet de wreedheid, maar "die onverzoenlijke veete van twee verschillende Oostersche godsdiensten...." (Székely-Lulofs 1932, 53). Vooral het andere geloof van de Chinezen is des duivels en levensgevaarlijk. Saïma overleeft de geboorte van haar kind "uit de kongsi" (Székely-Lulofs 1932, 178) niet en wie varkensvlees

eet, krijgt met de duivel te maken: "ze heeft varkensvleesch gegeten bij de Chinezen! Nu is de duivel in haar gevaren!" (Székely-Lulofs 1932, 99).

Ten tweede worden de Chinezen in *Koelie* ook niet voortdurend gepresenteerd als "het wrede gele ras" (Meijer 1996, 159). Integendeel: "De Chinezen zijn veel betere mannen dan jullie, weet je dat?.... ze gaan fijner met ons om.... ze houden van een vrouw...." (Székely-Lulofs 1932, 96). De Chinezen doen het met de Javaanse vrouwen, ze zijn goede handelaars en werken hard, maar als wreed worden ze niet voorgesteld. Op de door Maaike Meijer (en hierboven) geciteerde passage na, heb ik in *Koelie* geen enkele passage kunnen vinden waarin de Chinezen als wreed worden beschreven. De Madoerezen daarentegen zijn wreed: "De Madoerees lachte. Hij gaf Roeki een slag in het gezicht en trok Karminah met zich mee" (Székely-Lulofs 1932, 38); en de mandoers zijn wreed: "Toen gaf de ander hem ineens een klap, midden in zijn gezicht." (Székely-Lulofs 1932, 56). Ook de assistent wordt als wreed gerepresenteerd:

"Jij aap! Jij hoerekind!.... Wat denk je, dat je hier luieren kunt, brutaal zijn kunt? Ik zal je leren lachen, godverdomme!....Dáár! Hij knielde neer, pakte Roeki bij den nek en boog zijn hoofd onder water. Liet hem na een paar seconden weer boven komen, duwde hem dan weer onder, schold driftig in het Hollandsch verder: 'Jij rotvent! Jij rotnieuweling! Ik zal je leren! Godverdomme, in de modder! Daar kun je lachen.... lachen zooveel je wilt, rotzwarte hond!'" (Székely-Lulofs 1932, 69).

Iedereen is dus wreed, ook de niet-Chinese Koelies, zoals uit de gruwelijke moord blijkt, maar de Chinezen?

Het door Meijer gewraakte citaat moet dus anders worden gelezen. De grotere context van de geciteerde passage maakt duidelijk dat het niet gaat om de wreedheid van de Chinezen in het bijzonder, maar om de wreedheid van de mensheid in het algemeen. In de alinea's voor de geciteerde passage met de Chinezen beschrijft Székely-Lulofs hoe de mensheid in de loop der eeuwen de natuur vernietigd heeft: "Als een machtig onheil hadden de bijlslagen door het bosch weerklonken, gevolgd door het brullend, brieschend sterven der oude woudreuzen" (Székely-Lulofs 1932, 64). Het vuur had de laatste restjes leven vernietigd.

Gebleven was niet meer dan een "smeulende, rookende puinmassa" (Székely-Lulofs 1932, 65). Alles was vernietigd, behalve een boom: "de heiligste aller heilige boomen, de Koningsboom [...] die na vele, vele eeuwen door Allah alleen kan vernietigd worden. Hoog en rein staat hij daar en aanschouwt het vernielende én opbouwende, het machtige en toch zoo geringe werk der menschen...." (Székely-Lulofs 1932, 65-66).

Het machtige en toch zo geringe maar wrede werk van de mensen, dat is het perspectief van waaruit de door Meijer geciteerde passage moet worden beoordeeld. Het gaat dus niet om enerzijds Chinezen en anderzijds de anderen; het gaat om het werk van de mensen tout court, zowel om het "onmenselijk zware" (Székely-Lulofs 1932, 66) werk dat de Chinezen verrichten, als om het werk van de koelies van Java, die, "tot hun dijen in het stinkende, grijze moeraswater" (Székely-Lulofs 1932, 66) aan de rand van het bos kanalen graven. En het gaat natuurlijk om het werk van de blanken, die het heft in handen lijken te hebben; lijken te hebben, want ook hun macht is beperkt. Alles gebeurt onder het oog van Allah. Dat 'weet' ook Roeki. En toch blijft de wrede "primitieve vrees" (Székely-Lulofs 1932, 52), die de Koelies, de Chinezen, zowel als de Javanen, niet in opstand doet komen. De oorzaak van het ongeluk van de koelies ligt niet alleen bij de blanken (hoewel zij natuurlijk zonder twijfel een van de belangrijkste oorzaken van het ongeluk zijn - ook dit wordt in *Koelie* niet verdoezeld -, maar *Koelie* toont vooral dat de oorzaak van het ongeluk van Roeki uitermate complex is, zo groot en complex dat dat Roeki niet zonder meer kan vatten "welke macht het was, die hem als in een ijzeren schroef vastgeknepen hield en hem dwong.... dwong...." (Székely-Lulofs 1932, 67)).<sup>4</sup>

Wat Madelon Lulofs in *Koelie* beschrijft is niet zo maar een aanklacht tegen het koloniale beleid uit het begin van de vorige eeuw. Zij beschrijft de ruimte die ontstaat als iemand zijn verlangen volgt zonder precies de stem van zijn hart te kennen, als iemand zich door zijn begeren laat leiden zonder de gevolgen te kunnen overzien, als iemand zich in een situatie begeeft zonder deze precies te kennen, als iemand net als Oedipus op de vlucht slaat om uiteindelijk recht in de armen van zijn lot te lopen. Dan gebeuren er de meest gruwelijke dingen; dan wordt voltrokken wat eigenlijk voor iemand anders was bedoeld en wordt onderdrukt waar men eigenlijk naar verlangt.

Om deze ambivalentie te laten klinken, last Madelon Székely-Lulofs pauzes in de tekst in, die een vergelijkbare functie hebben als de volta in Luceberts sonnet. Ik kom hier dadelijk nog uitvoeriger op terug, maar alvast een paar opmerkingen in dit verband. De passage met de Chinezen en de gruwelijke mishandeling van Roeki eindigt als volgt:

"Om hem heen was het regelmatig, eentonig geplas van de anderen, die langzaam, maar gestadig vorderden. In het bosch ritselden wat geluiden. Een cicade zong zijn hoogen, snijdenden zang. De zon steeg. De hitte werd heviger. Zij brandde op de naakte, gebogen ruggen. Zij werd één met de strak gespannen stilte. En door die stilte ging de tijd dralend en langzaam met oneindig lijkende seconden voorbij" (Székely-Lulofs 1932, 70)

In de stilte kunnen de gruwelijke gebeurtenissen nazinderen, klinken alle facetten van het wrede leven na, tot alles weer in beweging komt: "Een uur voor den middag, slaakte de roep der tontongs die boei" (Székely-Lulofs 1932, 70-71).

Ten onrechte diskwalificeert Maaike Meijer de gruwelijke passages in *Koelie* als "exotische horror" (Meijer 1996, 162), horror die de inheemse mens moet presenteren als "onbegrijpelijke mensensoort" (Meijer 1996, 162). Het gaat bij de door Meijer geïncrimineerde "lynchpassage" (Meijer 1996, 161) niet om een al te scrupuleuze weergave van racistisch geweld, maar om het schetsen van een gebeuren dat gedragen is door een grote complexiteit. Het gaat niet alleen om het lynchen van een *man* "van *het andere ras* die *hún vrouwen* wegtroggelde" (Meijer 1996, 161). Uit mijn cursiveringen blijkt al dat het om een complex geheel gaat! Er is nog veel meer aan de hand. Het gaat ook

✓ om een emancipatieprobleem ("Je bent toch mijn man niet?"; "Brutaal schreeuwde Saïma: 'Wat willen jullie? Dit is niet jullie zaak!'" (Székely-Lulofs 1932, 123, 124),

✓ om moraal (adat, " en ik slaap met mannen, die varkensvleesch eten! En de andere contractvrouwen? ... De vrouwen, die met de blanke mannen slapen, met de toewans, wat die dan?" (Székely-Lulofs 1932, 99)),

- ✓ om onderdrukte woede tegenover de mandoers (men wist "dat Noer zijn haat en wraakgevoel tegen mandoer Amat op den eerste den beste zou koelen" (Székely-Lulofs 1932, 119)),
- ✓ om onderdrukte eenzaamheid ("nu had hij niemand meer" (Székely-Lulofs 1932, 120),
- ✓ om de eindeloosheid van "een onoverzichtbaar tijdsverloop" (Székely-Lulofs 1932, 120),
- ✓ om onderdrukte 'hati panas', om "donkere, verzwegen weemoed" (Székely-Lulofs 1932, 121),
- ✓ om vaders die geen vaders ("het kind wist niets van zijn eigen vader" (Székely-Lulofs 1932, 122)) zijn, vrouwen die geen echtgenote en geen moeders mogen zijn (Karminah),
- ✓ om een verdrongen verleden, om mensen die geen mensen mogen zijn,
- ✓ en, om een laatste voorbeeld te noemen, om onderdrukte onmacht:

"Een wilde roes van macht, van opééns geweten sterker-zijn, benevelde Sentono's denken, maakte uit dezen primitief-goeden mensch in één seconde, een dierlijken barbaar. Maar nóg weifelden zijn handen. Zijn oogen zochten in den kring omstanders.

'Ajo....! Boenoeh! Wees niet bang....! Sla hem dood!'

Opgewonden schreeuwden zij het hem toe. Ook Noer hoorde het, lachte er om, zei dan heesch:

'Ja, ajo....! Waarvoor ben je bang?'

Toen hief Sentono zijn vreeselijk wapen, hakte in op de kermende, kreunende gestalte. Een wilde kreet gierde over het plein. Een bloedstraal gulpte uit het stuiptrekkende lichaam. Nu verdrongen zich ook de anderen om den Chinees. Huilend en lachend sloegen zij, hakten met hun tjankols, hun parangs, maakten hem af als een omsingeld wild beest.

Bloed! Bloed! Overal stroomde het. Het spoot op uit het rillende, sidderende lijf. Het vloeyde uit de breede afschuwelijke wonden. De aarde dronk het, slorpte het op, bleef daar doorweekt en dampend.

Al lang was de Chinees verstild, maar nóg hakten zij, onverzadigbaar, gillend en schreeuwend, bevangen in een perversheid van machtswellust. Dooden wilden zij... met hun allen dien eene.... Niet hém, maar dien eene, die hoorde tot dat andere

ras, dat anders was, sterker was, rijker was, dan zij. Niet alléén dooden wilden ze, maar verminken, vernietigen: dat gele lichaam in hun bruine handen.... En ze groeven hun handen in het lillend vleesch, den naam van Allah aanroepend, hun God stellend boven dien van hun slachtoffer. Bloed kleefde op hun gezichten, op hun naakte bovenlijven, tusschen de teenen van hun bloote voeten....

Op een kleinen afstand stonden de vrouwen en de kinderen tezamen geschoold, keken naar die tollende, tierende massa.

Toen, plotseling bekoelden ze.... plotseling verstomden ze; wisten hun lang gekweekte haat en wraak bevredigd. Ze werden stil, werden bedaard, bedachtzaam.... Al het rauwe, onbarmhartige, gruwzame was teruggesleden, diep onder de onbewegelijke rust, die zich herstelde op hun gezichten. Zóó wilden ze weer naar hun kamertjes. Maar de stem van Amat riep hen bij elkaar.

Zwijgend bleven ze staan rondom het lichaam, dat daar in het blanke maanlicht lag als een roode brij." (Székely-Lulofs 1932, 125-126)

Dit uitvoerige citaat niet alleen om een indruk te geven van de gruwelen die ontegensprekelijk worden beschreven, maar ook om te tonen dat het behalve om onmacht indirect ook om de kolonistoren gaat, de blanken, die nog sterker zijn, nog machtiger, nog rijker dan de Chinees. Met de Chinees wordt ook de koloniale machthebber (die zo machtig is dat men hem nooit zou kunnen vermoorden) gelyocht.

## **Stilte na de storm**

Terug naar de pauzes, de stilte. Evenals de passage met de wrede Chinezen, eindigt ook de moordpartij met een stilte. In deze stilte na de storm klinken alle facetten van het gebeuren als een zee waar alle gevoelens vandaan komen en weer heen vloeien. De vraag die de stilte doorbreekt – "Wie heeft dat gedaan?" (Székely-Lulofs 1932, 126) confronteert de lezer niet alleen met de vraag naar de schuld, maar ook met Hamlets vraag naar het zijn of het niet zijn en Parcivals vraag naar het leed. Meijer ziet echter slechts de rode brij. Ze registreert de stilte niet waarin, als in het oog van een wervelstorm, om het met een metafoor van Homi K. Bhabha te zeggen, zowel de verlamme verbijstering klinkt als de mogelijkheid om in opstand te komen. De stilte die Madelon

Székely-Lulofs beschrijft, is dus zowel de stilte van het 'geen woorden hebben' voor dat wat men waarneemt, als de stilte van de overgave (die in het Duits, veel mooier vind ik, 'Hingabe' wordt genoemd), zowel de stilte van de empathie, als de stilte voor de storm.

Vergelijkbare stiltes als na de moord op de Chinees creëert Székely-Lulofs ook in minder dramatische situaties, bijvoorbeeld tijdens de reis van Roeki en zijn collega's naar Sumatra:

"Dien namiddag bereikten zij een rivier. Er was geen brug, alleen een pont. Maar die kon niet varen, want het had geregend in de bergen. Woedend bruiste de bandjir langs de hoge, begroeide oevers. Stukken hout, palen van huizen, takken en pisangstronken sleurde de kolkende bruine stroom met zich mee in wilde vaart."  
(Székely-Lulofs 1932, 47)

Wanneer de reizigers halt houden, worden ze geconfronteerd met de beweging van de natuur, die enerzijds hun reis lijkt voort te zetten (en daarmee suggereert dat het onmogelijk is een andere beslissing te nemen) en die anderzijds hun beweging als een schijnbeweging ontmaskert. Zoals vaker in *Koelie* volgt meteen een passage waarin het geheel verstilt en de verschillende bewegingen klinken:

"Zij bleven daar overnachten. Het was een zonderling kamp. Wie een matje had rolde dat uit op de aarde. Anderen hurkten neer en sliepen zóó.... Maar eerst baadden zij zich, voorzichtig langs den oever, het water met blikken en emmers uit den woedenden stroom scheppend. En sommigen keerden daarna hun gezicht naar Mekka en deden hun gebed; staande eerst, ootmoedig, met de handen tegen het gezicht, dan zich buigend en neerzijgend in knielende houding om den grond te kussen, die ook hier wel door Allah zou zijn geschapen....

Den volgenden dag, tegen den middag, bracht de pont hen over het stil geworden water." (Székely-Lulofs 1932, 47-48)

Als verstillend moment interpreteer ik ook de momenten waarin mens en natuur, mens en landschap één worden. Dergelijke passages tonen de mens als ruimte in de ruimte, als deel van een grote beweging en tonen dat het niet om het beslissen gaat, maar om het loslaten:



"Hoe was het, dat dit gezicht zoo ontstellend één werd met de wereld daarbuiten?... Dat onder dien nevel van starre peinzings, in dat Niets van passiviteit, opééns toch bestond een vaag bewegend beeld: heel die mengeling van moord en verweer?... Dat heel ijl in dat fijne, maar ontroeringslooze masker het verstikte én het driftig-begeerende leven zich teekende?... Dat in dien onzichtbaren glimlach het peinzende loeren was van den roofvogel én het hooge, blauwe ideaal van den koepelenden hemel?... Hoe was het, dat onder die wimpers uitgleed en tóch gevangen bleef, de ziel van den melancholieken, kwijnenden boom en die van de gluipende, sluipmoordende woekerplant?....

En hóe kon het zijn, dat die trekken het álles droegen én verraadden en dat zij toch zóó stil bleven, zóó roerloos versteend in dien onwerkelijken glimlach van onaantastbare en volledige, diep-mystieke zaligheid, die alléén is in het Niet-Zijn?...." (Székely-Lulofs 1932, 43)

Door steeds weer te pauzeren, door in de stilte, in de ruimte, de ambivalentie, de paradox, de beweging te laten klinken, zichtbaar te maken, opent Lulofs een perspectief op de mystieke "smachting naar de eeuwigheid" (Székely-Lulofs 1932, 1) waarmee de roman wordt geopend, en waarmee de vertelster - in de volgens mij enige passage waarin ze als een negentiende-eeuwse vertelster in het verhaal ingrijpt - Roekis berustende houding verklaart, zonder ze echt te kunnen begrijpen:

"Ik denk.... Dat het alles zoo was, omdat uit het diepst van zijn onverklaarbaar wezen de stilte omhoog groeide, vreemd en doodsch, als een zwaarriekende en giftige, maar ziel-blanke moerasbloem, die alle geheimnis van zijn ziel omsluisde met haar zoete witte geuren." (Székely-Lulofs 1932, 43)<sup>5</sup>

Zowel met de momenten van verbijstering als met de momenten van overgave in *Koelie* heeft Maaïke Meijer het heel moeilijk. Ten onrechte duidt ze dergelijke passages als onvermogen tot zelfreflectie. Er is een groot verschil tussen 'ergens geen woorden voor hebben' (verbijstering) en niet weten wat er in mij omgaat (onvermogen tot zelfreflectie) (zie hiervoor ook: Meijer 1996, 162). Madelon Székely-Lulofs gaat het om de verbijstering. Dat blijkt onder andere uit het volgende voorbeeld: "Roeki en Karmina spraken niet. Alles wat zij eenvoudig te vertellen hadden

gehad, hadden zij elkaar verteld. En voor dat wat hen nu verbijsterde, zouden zij immers toch nooit woorden hebben kunnen vinden" (Székely-Lulofs 1932, 33). Roeki begrijpt misschien niet alles, maar hij "wist dat dit ánders was dan in zijn kampong" (Székely-Lulofs 1932, 33). En Roeki heeft er ook een verklaring voor: "hij was ook niet in zijn kampong" (Székely-Lulofs 1932, 33). Een eenvoudiger verklaring is er waarschijnlijk niet. Maar hoe woorden vinden voor dat wat je ervaart als je niet in je kampong bent, als je die net verlaten hebt. Hoe woorden vinden voor de "onbewust besepte smaad" (Székely-Lulofs 1932, 33) orang-kontrak te zijn? Volgens Maaïke Meijer stelt de "zelf zo verbale" (Meijer 1996, 162) vertelinstantie, zich in dergelijke passages "ver boven de personages" (Meijer 1996, 162). Maar daar gaat het niet om. Het gaat niet om de eloquentie maar om het tegendeel, om de niet gesproken woorden, zoals in het volgende voorbeeld, dat ik nog eens ter afwisseling, dit maal aan het werk van Kader Abdolah ontleen:

"Ineens keerde ze zich naar me toe.

'Ik verbaas me', zei ze. 'Hoe heb jij Nederlands geleerd? Je bent ongelooflijk vooruitgegaan.'

Mijn blik viel duidelijk op haar knoopjes. Zo duidelijk dat ze haar rechterhand op haar borst legde. Mijn hart waarschuwde me dat ik weg moest. Ik waagde een poging om uit te leggen hoe serieus ik met de taal bezig was, maar het aantal knoopjes dat tussen haar borsten liep, ontbond alle Nederlandse zinnestukjes die ik maakte. Ik draaide mijn gezicht weg." (Abdolah 1997, 150-151)

De gevoelens hebben het personage met stomheid geslagen. Ook in dit citaat wordt niets gezegd, en toch blijkt duidelijk dat het personage er zich van bewust is van wat er aan de hand is. Het is een grote kunst de verbijstering – waar geen woorden voor bestaan – te verwoorden. Hetzelfde geldt ook voor de overgave. "Rechtop, met gekruiste beenen, de teere, weeke handen gevouwen in den schoot, het hoofd iets voorover geneigd, zat hij daar in een placide, verzonken onbewegelijkheid, als een profeet [...]" (Székely-Lulofs 1932, 42). Volgens Maaïke Meijer wordt Roeki hier als "object voor de blik van de [lezer, HVU] uitgesteld. Maar opnieuw kijkt Meijer door een westerse bril. De sterk door het ego geleide mens is een westers fenomeen. In het oosterse denken heeft men meer aandacht voor de eenheid van alle dingen en Roeki is daar een voorbeeld van. Dat betekent niet, dat zal ook nog blijken, dat hij een "gebrek aan

belangstelling voor de eigen omstandigheden" (Meijer 1996, 163) heeft, of geen enkel teken van verzet toont. Hij laat zich ook niet gewoon leiden door een houding die ervan uitgaat dat alles goed is "omdat Allah het zoo gegeven [heeft]" (Székely-Lulofs 1932, 5). Roeki trekt zich steeds weer *bewust* terug "uit de woelige gedachtenwereld binnen den engen cirkel van volkomen passiviteit" (Székely-Lulofs 1932, 42).<sup>6</sup>

## De figura

Net als Roeki streeft Madelon Székely-Lulofs in *Koelie* naar een stilte die ruimte is voor alle geheimen van de ziel (zie hiervoor ook: Székely-Lulofs 1932, 43). Niet alleen op het verticale niveau van de verwijzingen, ook op het niveau na het verhaal roept ze steeds weer stilte op door gebeurtenissen te creëren die zowel spiegel van het heden als herhaling van het verleden en schaduw van de toekomst zijn. Erich Auerbach spreekt in dit verband van een *figura* (Auerbach 1944). Auerbach gebruikt hier een begrip uit de bijbelexegese. Daar beschouwt men de verhalen uit het Oude Testament als een soort voorafspiegeling van het leven van Christus, dat de gebeurtenissen uit het Oude Testament, zonder dat er een werkelijk logisch-causaal verband bestaat, vervult. Gebeurtenissen met het karakter van een *figura* zijn dus "iets reëls, iets historisch, dat iets anders, eveneens reëls en historisch beschrijft en aankondigt" (Auerbach 1944, 28, eigen vertaling, HVU). De *figura*, aldus Auerbach, legt een verband tussen twee gebeurtenissen, waarvan de ene niet alleen naar zichzelf verwijst, maar ook naar dat wat nog komt terwijl de andere de vorige herhaalt of zelfs vervult. Op die manier maakt de *figura* iets zichtbaar dat als er direct naar zou worden verwezen - net als bij het cliché of het stereotype - slechts in zeer vereenvoudigde of gereduceerde vorm tot uiting zou komen. De *figura* is dus geen kopie van de werkelijkheid en in de *figura* worden concepten en ideeën niet direct met werkelijkheid verbonden. De *figura* is zowel afbeelding als ontwerp, ze is zowel context als voorstelling. Ze is een link tussen realiteit en fictie (het geconcretiseerde imaginaire van Wolfgang Iser) en is tegelijkertijd de ruimte van waaruit en waarin de polen worden ontworpen. De *figura* is ruimte en wel een ruimte waarin ervaarbaar wordt dat wat komt al is geweest en dat wat is geweest nog moet komen. De relaties op het verticale niveau tussen clichés (stereotypen), vinden op het horizontale niveau van het verhaal hun equivalent in de *figurae*, die verleden, heden

en toekomst op paradoxale wijze onlosmakelijk met elkaar verbinden.

In *Koelie* worden belangrijke motieven als het fatum (via gebeurtenissen die het karakter van een figura hebben) voortdurend gespiegeld, verschoven en omgekeerd. Op die manier toont Madelon Székely-Lulofs dat het lot vele gezichten heeft. Al vanaf het begin is duidelijk dat Roeki in de eerste plaats in zijn lot berust omdat hij ervan uitgaat dat Allah alles goed geregeld heeft (zie hiervoor: Székely-Lulofs 1932, 5). Maar dat betekent niet dat Roeki alles gewoon aan zijn lot overlaat. Roeki geeft zich niet zonder slag of stoot over. Ondanks de overduidelijke waarschuwing van zijn nenneh, die als een orakel (fatum = dat wat is aangezegd) de toekomst van Roeki lijkt vast te leggen - "maagden! [...] die hebben we hier genóeg [...] luisteren naar dat leege gepraat van zoo'n gemeene krokodil uit de stad, dat kun je" (Székely-Lulofs 1932, 17) -, gaat hij enerzijds toch op stap, volgt hij toch zijn begeerte en verlaat hij toch zijn kampong en verdedigt hij anderzijds Karmina, vecht hij voor Saïma, zet hij zich in voor Kromoredjo, volgt hij, als hij op de vlucht slaat, toch weer de stem van zijn hart en tart hij ten slotte steeds weer opnieuw het lot door te dobbelen. Dat hij zich uiteindelijk toch niet kan bevrijden, ligt aan de overmacht, het geweld van het koloniale regime, dat hem in een wurggreep houdt (zie hiervoor: Székely-Lulofs 1932, 67). Maar het resultaat is uiteindelijk van ondergeschikt belang. Ook op het niveau van het verhaal gaat het om inzicht in een werkelijkheid die zo groot is dat er geen woorden voor zijn. Van belang is daarom dat beide bewegingen, zowel de positieve als de negatieve kracht van het fatum in *Koelie* parallel worden ontwikkeld. Dit komt in de ontroerende slotpassage van het boek bijzonder goed tot uitdrukking:

""Maar je geld.... ?"

"Ik heb verloren, toewan. Ik heb niets meer en nu zou ik graag weer bijteekenen. Mijn vrouw moet pannen koopen, zij heeft niets om in te koken."

Een oogenblik bleef het stil. Roeki dacht, dat toewan nu wel boos zou zijn. Maar toewan was niet boos, schudde alleen even zijn hoofd. En een vreemde, andere klank was in zijn stem.

"Dus nu moet je weer werken, Roeki.... Denk je, dat je op zoo'n manier ooit terug zult gaan naar je kampong.... ?"

Roeki bleef naar den grond staren.

"En als je hier straks sterft.... en in deze vreemde aarde moet begraven worden... ? Wat dan, Roeki... ?"

Even scheen Roeki te weifelen over zijn antwoord. Toen keek hij op. Keek langs den assistent heen naar iets, wat misschien alleen hij kon zien. Een stil licht brandde achter de oude, berustende oogen, waarin alle verlangens waren uitgedoofd. En met een kleine beweging van zijn schouders zei hij zacht:

"Nassip.... het noodlot van de mensch.... als Allah het zoo gegeven heeft.... ?"

Nog eens teekende hij contract. Zonder teleurstelling, zonder berouw, zonder bitterheid. Nog eens voor anderhalf jaar.... Het was de negentiende keer...." (Székely-Lulofs 1932, 188)

In het slot van *Koelie* wordt het orakel van Roeki's grootmoeder opnieuw waarheid. Roeki heeft niet naar zijn grootmoeder, niet naar zijn hart geluisterd, is niet in Java gebleven. Hij is ook niet naar zijn kampong teruggekeerd, heeft gespeeld en, zoals voorspeld, verloren. Als herhaling van het verleden, spiegel van het heden en - Roeki zal waarschijnlijk ook niet voor de laatste keer dobbelen – schaduw van de toekomst, is deze scène een prachtig voorbeeld van een figura. Opvallend is dat Roeki zonder bitterheid, zonder teleurstelling, zonder berouw voor de zoveelste keer een contract tekent. Hier herkennen we een tweede motief dat in *Koelie* als figura ruimte krijgt: de mystieke overgave. Roeki aanvaardt zijn lot, niet (alleen) passief, door het over zich heen te laten gaan (dat wat komt, is al geweest), maar (ook) actief door de dingen met een "glimlach, die daar was en tóch niet was...." (Székely-Lulofs 1932, 42) te laten zijn zoals ze zijn (dat wat geweest is moet nog komen).

*Koelie* maakt duidelijk dat Roeki misbruikt wordt, dat mensen in een onderdrukte positie onvoorstelbaar veel blijken te dulden, maar tegelijkertijd toont Madelon Lulofs in haar roman op overtuigende wijze - en dat schikt ons Westerlingen natuurlijk niet – dat het grootste geluk van de mens ook zou kunnen liggen in het niet-handelen, in het niet willen bepalen wat geluk is en ongeluk (zie hiervoor ook: Kousbroek 2005). Zo interpreteer ik onder andere de volgende passage:

"Arm én verminkt kun je niet terug gaan.

'Als het noodlot eenmaal zóó is....' Kromoredjo's stem zei het stil berustend. Dat was de brug over een diepen afgrond. Dat was de

bedekking van een te groote wond." (Székely-Lulofs 1932, 132)

Met haar figurale constructie scheidt Madelon Székely-Lulofs ruimte voor antwoorden op de vraag naar de zin van het leven, zonder deze antwoorden te geven. Zo creëert ze een ruimte waarin positieve en negatieve krachten elkaar zowel tegenspreken als aanvullen, waarin verleden, heden en toekomst elkaar ontmoeten in de stilte van het moment. De beruchte vraag naar de (politieke) verantwoordelijkheid in koloniale romans, wordt door Székely-Lulofs niet direct gesteld. Ze stelt ze door steeds weer te tonen dat de mensheid verscheurd wordt tussen het verlangen naar alles bepalende macht en het verlangen naar vrijheid. Zo maakt ze de duizelingwekkende afgrond waarmee Roeki wordt geconfronteerd be-grijpelijk. In de vertelde gebeurtenissen confronteert *Koelie* de lezer zowel met de positieve wens naar vrijheid als met de negatieve angst voor curatele; zowel met de positieve weerstand tegen curatele, als met de negatieve angst voor vrijheid.

"Schicksal und Freiheit sind einander angelobt. Dem Schicksal begegnet nur, wer die Freiheit verwirklicht. Dass ich die Tat, die mich meint, entdeckte, darin, in der Bewegung meiner Freiheit offenbart sich mir das Geheimnis; aber auch, daß ich sie nicht so, wie ich sie meinte, vollbringen kann, auch in dem Widerstand offenbart sich mir das Geheimnis" (Buber 1979, 57)

Net als Martin Buber toont Madelon Székely-Lulofs in *Koelie* enerzijds dat wat geweest is nog moet komen, dat de mens de daad die voor hem is weggelegd moet ontdekken en anderzijds dat wat nog moet komen al is geweest, wat wil zeggen dat men niet alles naar zijn hand kan zetten. Buber toont net als Madelon Lulofs dat het om het bewustzijn van het moment gaat. Een perspectief op dit moment opent *Koelie* door een wereld te tonen waarin bewust en onbewust, actief en passief geen absolute tegenstellingen zijn, waarin alles steeds in beweging, steeds in verandering is. Omdat de wisselwerkingen centraal staan, lijkt er niets te gebeuren. Ten onrechte wordt dit als passiviteit geïnterpreteerd. In de herhaling zit meer activiteit dan gedacht. Het is in ieder geval geen toeval dat Roeki bij het dobbelen steeds op de kikker inzet, zowel een symbool voor wereldse genoegens als voor transformatie! De ambivalentie en de figurale constructies in *Koelie* tonen dat dit geen uitersten zijn, dat we van het dobbelen (= het lot werpen) veel kunnen leren.

## De ander worden

In haar analyse wijdt Maaïke Meijer ook enkele pagina's aan dat wat ze de "vertellerscuratele" (Meijer 1996, 155) noemt. Volgens haar heeft Madelon Székely-Lulofs in *Koelie* doelbewust gekozen voor een consequente focalisatie door autochtone en oosterse personages omdat ze op die manier haar lezers vertrouwd wil maken met het gevoel dat Roeki "geen andere kans heeft dan zich te voegen 'in het juk, dat de blanke beschaving hem op de schouders had gelegd'" (Meijer 1996, 156). Maar volgens Meijer heeft Székely-Lulofs haar doel gemist.

"Het is alsof de inheemse ingebedde focalisatoren, Roeki inclusief, slechts onder leiding aan het woord mogen zijn: hun gedachten schijnen nadrukkelijker dan in *Rubber* geïnterpreteerd en van commentaar voorzien te moeten worden. Dat schept een narratieve koloniale verhouding binnen de roman. De blanke afwezigheid op het niveau van de personages wordt als het ware door de zeer dominante verteller op het niveau van de vertelwijze gecompenseerd. [...] Het inheemse subject is nooit volledig zelf aan het woord. Steeds breekt de visie van de vertelinstantie door de ingebedde inheemse visie heen. [...] Deze adultistische vertelwijze reduceert Roeki tot een onmondig en 'ander' personage." (Meijer 1996, 156-157)

Als voorbeeld citeert Meijer onder andere de volgende zinnen: "Als er een kind geboren werd hadden zij hun feestmaal, hun slamatan. En ook als er een stierf. *Want Allah geeft en Allah neemt*. Zij lachten zelden en schreiden noch minder. Maar hun ernst was als die van een dier [...]" (Meijer 1996, 156). Volgens Maaïke Meijer geeft Madelon Lulofs de focalisatie met de in het citaat door Meijer gecursiveerde zin "even af, om deze onmiddellijk zelf weer terug te nemen" (Meijer 1996, 156). Op die manier wordt Roeki, volgens Meijer, onder curatele gesteld. De context van de geciteerde passage toont echter dat hier niet alleen meer maar ook iets anders over kan en moet worden gezegd:

"Hun stemmen waren diep en nooit luidruchtig, maar steeds zonder zwaarmoedigheid. Zij waren het volk van de vruchtbare Javasche bergstreken. Zij hadden allen hun klein lapje grond aan de overzijde der rivier. Zij hadden allen hun karbouw, hun hutje van

bamboe en blâren.

Hun grootste zorg was het snijden van de paddie. Hun grootste leed, het weggehaald worden van hun karbouw door een tijger, want zonder karbouw konden zij niet ploegen. Als er een kind geboren werd hadden zij hun feest, hun slamatan. En ook als er een stierf. Want Allah geeft en Allah neemt. Zij lachten zelden en schreiden nog minder. Maar hun ernst was als die van een dier, dat tevreden en begeerteloos zijn dagen leeft, goed-vertrouwend en daarin, zonder het te weten, gelukkig. En dat alles vond maar één uiting: in den klank van hun taal, die licht en melodius is als een latente zang van ijlen bergwind en zoete zonnearmte." (Székely-Lulofs 1932, 6-7)

Uit het uitvoerige citaat blijkt dat het om een pendelbeweging gaat waarin de externe focalisator min of meer met de interne versmelt, maar niet één wordt. Ze zijn één en toch weer niet. Dit laatste wekt uiteindelijk de indruk dat de vertelinstantie zich toch boven Roeki probeert te verheffen, maar dat valt slechts op als we het een of het ander proberen te bewijzen. Veel belangrijker is dat in *Koelie* de scheidingslijn tussen de externe en de interne focalisator "nauwelijks te trekken" (Meijer 1996, 156) is. Als we, met Meijer, slechts aandacht hebben voor het feit dat de verteller zich als een buikspreeker lijkt op te stellen, onderdrukken we, net als bij de stereotypering, de pendelbeweging, de ambivalentie die Lulofs focalisatie kenmerkt. De ambivalentie staat garant voor het feit dat Roeki in *Koelie* dus *niet* tot de 'ander' van het witte zelfbeeld" (Meijer 1996, 154) gemaakt wordt, en *niet gewoon* alles belichaamt "wat de witte mens van zich af wil schuiven: kwetsbaarheid, onberekenbaarheid, gevangenschap, pijn, gebrek aan beschaving" (Meijer 1996, 167), zoals Meijer denkt.

*Koelie* is dus een ambivalent boek, daar is ook Meijer het mee eens, maar anders dan Meijer beschouw ik deze ambivalentie als dragende kracht van het boek. Als Madelon Székely-Lulofs de ambivalentie in haar boek niet tot fundament van het gebeuren zou hebben gemaakt, zou het boek misschien wel een politiek correctere indruk hebben gemaakt, maar tegelijkertijd zou het de ideologische en essentialistische trekken hebben gekregen die koloniale romans juist kenmerken. Het is goed dat *Koelie* "tweestemmig" (Meijer 1996, 157), ik zou zelfs zeggen meerstemmig is. Ideologie kan (niet alleen in de literatuur) niet met argumenten worden



weerlegd. Slechts de ambivalentie kan ertoe bijdragen dat de westerse lezer zich *niet* het "uitgesproken tegendeel" (Meijer 1996, 167) van Roeki kan voelen.

Terecht stelt Maaïke Meijer vast dat de verteller in *Koelie* "zowel alles als niets" (Meijer 1996, 167) over Roeki weet. Dit blijkt ook herhaaldelijk uit het commentaar van de verteller: "hoé kon het zijn, dat die trekken het álles droegen én verraadden en dat zij toch zóó stil bleven, zo roerloos versteend in dien onwerkelijken glimlach van onaantastbare en volledige, diep-mystieke zaligheid, die alléén is in het Niet-Zijn" (Székely-Lulofs 1932, 43)? Roeki is aan de ene kant een mens zoals ieder ander, maar aan de andere kant is zijn wereld niet in eerste instantie of uitsluitend bepaald door ego, wil, macht, ratio en vooruitgang, maar door het bewustzijn dat geluk en ongeluk, geven en nemen, vreugde en droefenis, rijk en arm gelijktijdig aanwezig zijn en het best met gelaten lichtheid - "latente zang van ijlen bergwind en zoete zonnewarmte" (Székely-Lulofs 1932, 7) -, en vertrouwen gedragen worden. Hoe dit te begrijpen als je in een andere cultuur bent opgegroeid? Hoe dit beschrijven zonder in projectie in "dweepzucht" (Anbeek 1998, 117) te vervallen? Madelon Székely-Lulofs heeft volkomen met recht gekozen voor een pendelende focalisatie, voor een versmelten van externe en interne focalisator zonder dat deze ooit volkomen één worden. De verteller moet Roeki *worden* door zowel één te worden als afstand te houden. Dit niet alleen omdat het om twee verschillende werelden gaat, maar ook omdat het onmogelijk is in iets te veranderen "zonder dat datgene tegelijkertijd in jou verandert", schrijft Charlotte Mutsaers haar leermeester Deleuze volgend (zie hiervoor: Deleuze & Guattari 1976, 24-40; Mutsaers 1996, 209). De ander worden, terwijl de ander jou wordt, reduceert het gevaar van projectie. In dit proces van wording verdwijnt het schijnbare verschil tussen eigen en vreemd dat Maaïke Meijer zoveel kopzorgen baart. Ten onrechte vindt Maaïke Meijer dat Székely-Lulofs haar personage bevoogdend op een "exotisch voetstuk" (Meijer 1996, 167) ronddraait. In *Koelie* gaat het eerder om een "huwelijk tussen twee verschillende rijken", zonder dat het tot een echte synthese komt, om het nog eens met de woorden van Mutsaers te zeggen. Door zich niet met de ander te identificeren alsof het om eenrichtingsverkeer zou gaan, maar door de wisselwerking tussen de ik en de ander centraal te stellen, verschuift de aandacht van de verschillen naar dat wat de verschillen zichtbaar maakt: het mens-zijn.

Typisch voor *Koelie* is het feit dat de blanken nauwelijks focaliseren. Volgens Maaïke Meijer wordt dit door "de zeer dominante verteller"

(Meijer 1996, 156) gecompenseerd en zij herkent hierin opnieuw een gelegenheid voor de blanke westerse lezer om zich veilig het "onuitgesproken tegendeel" (Meijer 1996, 167) te voelen van de beschreven dessabewoners. Dat er echter iets anders aan de hand is, blijkt uit de passage die Meijer onder het kopje 'curatele' citeert:

"Ik denk.... dat het alles zóo was, omdat uit het diepst van zijn vereenzaamd wezen de stilte omhoog groeide, vreemd en doodsch, als een zwaarriekende en giftige,, maar lelie-blanke moerasbloem, die alle geheimnis van zijn ziel omsluierte met haar zoete, witte geuren....

Dan, oneindig loom, sloeg hij de droomende oogleden op. Zijn groote, donkere oogen keken weer naar het landschap.

Goud! Vrouwen! Avontuur, dat de vreemdeling hem beloofd had! Waar was het?.... Slagen, dwang en eenzaamheid had hij in de plaats daarvan gekregen. Hij dacht aan zijn kampong. Hij dacht aan nenneh; aan de paddie, die rijpte en gesneden moest. Hij dacht aan de rivier en het avondgebed. Maar terwijl hij dit alles overdacht, bleven zijn handen rusten in zijn schoot. Hij werd niet opstandig. Hij zat alleen maar. Hij wist, dat de pijn in zijn hart heimwee was. Maar wat kon hij er tegen doen?.... Hij was de dommere, de zwakkere. Hij zou niet geweten hebben, hóe zich te weren tegen de macht, die over hem gesteld was. Hij was een orang-kontrak. Hij had zich verkocht. En misschien was dat alles Allah's wil?.... Wie kon dat weten?....

De trein voerde hem mee. Hij wist niet waarheen hij ging. Hij wist niet wat zijn leven zou worden.... Hij wist zelfs niet wat dat was: zijn leven....

Drie uren zat hij in den trein." (Székely-Lulofs 1932, 43-44)

Maaïke Meijer citeert deze passage (natuurlijk) minder uitvoerig. Zij laat de eerste alinea weg en begint haar citaat met 'Goud! Vrouwen...', waarbij ze opmerkt dat Roeki in het begin blijkbaar "zelf (in de indirecte rede)" (Meijer 1996, 157) aan het denken lijkt, terwijl de verteller, volgens haar, later "duidelijk *over* hem" (Meijer 1996, 157) begint te spreken. Als we de door Meijer geciteerde passage echter in een grotere context bekijken, zien we dat de verteller eerst zijn onbegrip formuleert ('Ik denk...') en duidelijk suggereert dat het om een wereld gaat die moeilijk te begrijpen is, om dan het perspectief tussen de ander (de ik die

ander geworden is) en de ik (de ander die ik geworden is) te laten pendelen. Het geheel eindigt, passend, en zoals vaker in *Koelie*, in een beweging: 'de trein voerde hem mee'. Door deze beweging verdwijnt de 'hij' uit het beeld en krijgt het karakter van een 'men': wie weet wat het leven te bieden heeft, wie weet wat het is, het leven?

De manier waarop Madelon Lulofs in *Koelie* met de ik en ander omgaat is vergelijkbaar met de manier waarop Kader Abdolah, om toch nog maar eens naar deze auteur te verwijzen, zijn lezing voor het Colloquium Neerlandicum in 2003 opende. Abdolah begon zijn verhaal toen als volgt: 'Ik voel mij thuis, ik voel mij thuis in Nederland.' Hij sprak deze, of vergelijkbare woorden met een duidelijk accent, heel langzaam en herhaalde ze een paar keer. Vrij snel bleek wat hij wilde bereiken. Door te blijven herhalen dat hij zich thuis voelde (werd hij zijn publiek), begonnen de aanwezigen, die zich tot op dat moment absoluut thuis voelden, zich juist steeds minder thuis te voelen (veranderden ze dus in de ander). Daarbij werden de aanwezigen, net als de westerse lezer van *Koelie*, zich meer en meer bewust van de ander in zichzelf, van het vreemde in het vertrouwde en realiseerden ze zich plots dat thuis zijn geen toestand is, maar een proces, een voortdurend verglijden tussen thuis-zijn en niet thuis-zijn. Vandaar dat het in *Koelie* juist van groot belang is dat zo goed als niet vanuit het blanke perspectief wordt gefocaliseerd. Doordat de verteller overwegend bij de 'ander' verwijlt, ontstaat er een gevoel van nood, van tekort bij de lezer, voelt hij of zij niet alleen steeds indringender de ander in zichzelf, maar wordt ook de ik vreemd. Dit maakt *Koelie* bijzonder "'risky'" (Meijer 1996, 167), dwingt, anders dan door Meijer gedacht, de lezer zich voortdurend te confronteren met dat wat hij zo graag verdringt.

### **Exotisch oxymoron**

Zoals hoop niet gedacht kan worden zonder wens en verwachting maar ook niet zonder vertwijfeling, kan vrijheid niet gedacht worden zonder dwang, gelijkheid niet zonder verschil, broederlijkheid niet zonder vijandschap. Literatuur toont, zoals gezegd, dat de uitersten gedragen zijn door ambivalentie en dat de paradoxale relatie tussen de polen constant verschuift. Op alle niveaus, op het niveau van de stereotypering, op het niveau van het vertellen en op het niveau van het perspectief gaat het om de beweging, het pendelen tussen de polen. Slechts dit pendelen schept een ruimte waarin de werkelijkheid als paradoxaal, de grens als

osmotisch, de bovenkant van de oppervlakte ook als onderkant (en omgekeerd) ervaarbaar, be-grijpelijk wordt. Het ligt voor de hand dat het oxymoron als vertelstrategie hierbij een belangrijke rol speelt. Als geen andere stijlfiguur toont het oxymoron dat het een het ander is en toch weer niet. Wat Maaïke Meijer een doorn in het oog is, namelijk dat *Koelie* aspecten met elkaar verenigt, die onverenigbaar zijn, is volgens mij een laatste belangrijke kenmerk dat de kracht van *Koelie* bepaalt (zie hiervoor ook: Meijer 1996, 164).

"Hoe was het, dat dit gezicht zoo ontstellend één werd met de wereld daarbuiten? ... Dat onder dien nevel van starre peinzing, in dat Niets van passiviteit, opééns toch bestond een vaag bewegend beeld: heel die mengeling van moord en verweer? ... Dat heel ijl in dat fijne, maar ontroeringslooze masker het verstikte én het driftig-begeerende leven zich teekende? ... Dat in dien onzichtbaren glimlach het peinzende loeren was van den roofvogel én het hooge, blauwe ideaal van den koepelenden hemel? ... Hoe was het, dat onder die wimpers uitgleed en tóch gevangen bleef, de ziel van den melancholieken, kwijnenden boom en die van de gluipende, sluipmoordende woekerplant? ...

En hóc kon het zijn, dat die trekken dat álles droegen én verraadden en dat zij toch zóó stil bleven, zóó roerloos versteend in dien onwerkelijken glimlach van onaantastbare en volledige, diep-mystieke zaligheid, die alléén is in het Niet-Zijn? ..." (Székely-Lulofs 1932, 43)

Maaïke Meijer herkent in deze passage een "romantisch-decadent stereotype" dat de eeuwwisseling "met dertig jaar" (Meijer 1996, 165) blijkt te hebben overleefd en besluit daaruit dat Roeki net als de vrouw in het decadente vrouwbeeld "geen subject" (Meijer 1996, 165) mag zijn. In tegenstelling tot het beeld van de vrouw waar Meijer naar verwijst, is het beeld van Roeki echter niet samengesteld uit "gevestigde beelden, die vervolgens snel achtereen kunnen worden verwisseld, onverschillig of ze in werkelijkheid al dan niet bij elkaar passen" (Meijer 1996, 165). De beelden worden in *Koelie* ook niet snel "over de oppervlakte heen getrokken [...] omdat er van binnenuit geen tegenspraak en geen verzet kan komen" (Meijer 1996, 165). Uit 'hoe kon het zijn' blijkt dat niet het dulden, maar de vraag naar het verzet in de geciteerde passage centraal staat. *Koelie* "verhul[t]" (Meijer 1996, 165) niet dat "eigen impulsen het

vermogen om eigen denken en voelen tot uitdrukking te brengen, [en de] eigen creatieve wil" (Meijer 1996, 165) bij Roeki ontbreken of zouden ontbreken, maar roept de vraag op hoe een leven vorm gegeven kan worden als niet het ego maar iets anders, geen wereldvreemde houding maar een bewustzijn van de paradoxale eenheid van alle dingen een rol, misschien zelfs een centrale rol, speelt. Achter Roeki staat niet "niemand" (Meijer 1996, 165), maar iemand met een "diep-mystieke ziel" (Székely-Lulofs 1932, 42) die ruimte in de ruimte is met de zee van paradoxe gevoelens die het mens-zijn bepalen.

Dat is de uitdagende, dramatische kracht van *Koelie*. Nog eens, ik sluit me graag aan bij Toni Morrisons gedachte, dat een verhaal over een "verworpen en gevangen mens" (Meijer 1996, 167) in principe niets anders is dan een reflectie op de witte mens. Maar als de hierboven geschetste voorwaarden zijn vervuld, als ten eerste de gebruikte beelden (clichés) niet als absoluut worden gepresenteerd maar voor de achtergrond van een werkelijkheid die gedragen is door een ambivalent en paradox fundament; als ten tweede de beschreven gebeurtenissen de structuur van een figura hebben, en dus tegelijk spiegel, herhaling en schaduw zijn, en als ten derde bij het schrijven over de ander het worden, het proces, de pendelbeweging centraal staat, als dus dynamische strategieën en niet in eerste instantie of uitsluitend strategieën van distantie worden gehanteerd, dan is er meer aan de hand. Als deze voorwaarden zijn vervuld, is gegarandeerd dat zowel 'ik' als 'ander' als mens zullen verschijnen en niet tot een "veilig object van contemplatie" (Meijer 1996, 167) van de lezer, de onderzoeker of wie dan ook worden gereduceerd.

## Tot slot

In 1998 publiceerde Ton Anbeek een bijdrage waarin hij tot vergelijkbare vaststellingen komt als Maaïke Meijer. Ook volgens Anbeek is er in *Koelie* sprake van wat hij dan niet "Indiïstische contemplatie" of "oriëntalisme van het zuiverste water" (Meijer 1996, 164) noemt, maar "oosterse Schwärmerei" (Anbeek 1998, 117). Anbeek is eveneens van mening dat in *Koelie* de feiten, dit wil zeggen de "machteloosheid" (Anbeek 1998, 119) ten onrechte vervangen wordt door "diep mystieke zaligheid" (Anbeek 1998, 119). Anbeek, die de bijdrage van Meijer niet blijkt te kennen (hij verwijst er in ieder geval niet naar), kijkt echter net

als Meijer door een westerse bril, en herkent het belang van de ambivalentie in *Koelie* niet. Vandaar dat ook hij van "inmenging" (Anbeek 1998, 119) van de vertelinstantie in het verhaal spreekt en zich net als Meijer zonder naar de context van de citaten te kijken, beperkt tot een soort optelsommetje om vast te stellen dat de inheemsen in *Koelie* "keer op keer" (Anbeek 1998, 121) met dieren vergeleken worden. Het besluit van de bijdrage van Anbeek luidt als volgt:

"Wanneer een schrijver een hoofdpersoon met een andere huid oproept, kan dat gezien worden als de ultieme poging tot begrip. Hij dwingt daarmee immers zijn lezers tot identificatie met iemand van een ander ras. In alle drie de hier besproken gevallen was het doel van de auteur te laten zien hoe iemand kan lijden door zijn andere huidskleur. In een koloniale situatie houdt een verschillende huidskleur per definitie een andere sociale positie in. Tegelijkertijd zou je die procéd e ook kunnen beschouwen als de ultieme vorm van kolonialisme: de blanke eigent zich niet alleen het lichaam van de ander toe, maar koloniseert ook zijn ziel." (Anbeek 1998, 121)

Dit geldt natuurlijk niet alleen voor koloniale romans. Ieder romanpersonage wordt met lichaam en ziel geïncorporeerd, vandaar dat het zo belangrijk is dat er geen essentialistische, absolute uitspraken worden gedaan, maar dat steeds weer getoond wordt dat het de ambivalentie is die dergelijke uitspraken draagt. Hoe dan ook, in deze bijdrage hoop ik te hebben getoond dat Székely-Lulofs in *Koelie* niet het slachtoffer is geworden van de door Anbeek (en Meijer) geschetste paradox, dat ze het kolonialistische perspectief wel degelijk doorbreekt door zich niet op de uitersten te concentreren maar door de dubbelzinnigheid van de paradox uit te werken en te verwoorden. Natuurlijk spelen identificatie en begrip een belangrijke rol in de literatuur, maar ze zijn niet het doel. Literatuur schept ruimte voor de relatie tussen identificatie en afstand, tussen begrip en projectie. In tegenstelling tot propaganda, die duidelijk moet zijn, schept literatuur eerder ruimte voor het begrip van het onbegrip, de ander in ons, het vertrouwde in het vreemde. Dit gebeurt, zoals ik geprobeerd heb aan te tonen, in drie bewegingen. Ten eerste door stereotypen te construeren en te tonen dat deze gedragen zijn door (verwoordingen zijn van) ambivalentie, zodat blijkt dat alles is zoals het is en toch weer niet en altijd anders; dat alles herleid kan worden tot een zee van verschillen,

gevoelens, waaruit alles ontstaat, waaraan alles ontspringt. De tweede vertelstrategie die de paradox 'be-grijpelijk' maakt, die de dubbelzinnigheid van de werkelijkheid ervaarbaar maakt, inzicht mogelijk maakt in de meerdimensionale ruimte, is de figura. De figura maakt duidelijk dat het heden geen harde grens is tussen verleden en toekomst, maar een verglijdend moment van overgang dat toont dat alles wat geweest is nog moet komen en dat dat wat nog komt al is geweest. De derde strategie is die van de ander worden. Het is een constante pendelbeweging tussen één worden met de ander en vice versa. De ik wordt dus de ander (expansie in de ander) en toch weer niet (expansie van de ander in de eigen positie). Deze beweging maakt de paradoxale relatie tussen projectie en identificatie, tussen mimicry en zelfstandigheid respectievelijk zelfbewustzijn zichtbaar en toont de ander niet alleen als projectie van de ik maar ook de leemte die de ander in de ik voelbaar maakt.

Het heeft geen enkele zin literatuur in eerste instantie te lezen en te beoordelen aan de hand van de geldende criteria voor 'echte' gebeurtenissen. Fictie is geen geschiedschrijving. Volkomen terecht citeert Anbeek in zijn bijdrage Multatuli: "Wat verdichtsel is in 't byzonder, waarheid wordt in 't algemeen" (Anbeek 1998, 111). Het gaat niet om waarheid die door feiten wordt gestaafd. Literatuur opent slechts een venster naar de waarheid van de paradox. Dat is de rol van de verbeelding. In de literatuur – dat wist Multatuli al, ook al kon hij daar eigenlijk niet mee leven - gaat het niet om waarheid maar om een ruimte die een waarachtige, authentieke ervaring van de dubbelzinnige werkelijkheid mogelijk maakt. Doel van literatuur – sinds het einde van de grote verhalen hoeft er geen onderscheid meer te worden gemaakt tussen tendens- en gewone literatuur, is alle literatuur eigenlijk tendensliteratuur – is niet het aantonen of weerleggen van feiten. In de literatuur gaat het niet om duidelijkheid door het scheppen van tegenstellingen, noch om het opheffen van deze tegenstellingen door ze tot synthese te brengen, maar om het scheppen van een ruimte voor de ervaring van de paradox en ambivalentie. Dat is uiteraard van bijzonder belang in koloniale literatuur die van nature aan clichés ten onder dreigt te gaan. Dat Székely-Lulofs in *Koelie* passende technieken heeft gebruikt om deze valstrik te ontlopen, bepaalt tot op de dag van vandaag de fascinerende kracht van haar boek.

## Noten

- <sup>1</sup> Daarbij negeert Maaïke Meijer onder andere een opmerking van Madelon Lulofs in het voorwoord tot de Engelse vertaling. Daarin schrijft Lulofs dat ze met *Koelie* "geen politiek" wilde schrijven maar dat het eigenlijk algemene menselijke problemen centraal wilde stellen. Meijer denkt dat dit geschreven is "onder druk van de verontwaardiging" die het werk van Lulofs had opgeroepen, maar uit deze bijdrage zal blijken dat *Koelie* inderdaad een poging is "to explain the soul of a strange race that still remains mysterious to us of the West" en dat Madelon Székely-Lulofs zich inderdaad gericht heeft op de "disturbance caused in the mind of the Oriental confronted with the Western regime – victim of a more or less necessary [sic! MM] system". Gezien het feit dat deze noodzakelijkheid in *Koelie* ter discussie wordt gesteld, denk ik ook dat de 'sic' van Meijer hier misplaatst is (Meijer. 1996 169, opm. 17).
- <sup>2</sup> Meijer weet dat de "obsessie met puurheid [...] een koloniaal trekje" (Ibid.132) is, maar het feit dat ze toch steeds weer duidelijker uitspraken van Madelon Székely-Lulofs verwacht, heeft ontegensprekelijk iets puristisch.
- <sup>3</sup> Bhabha definieert mimicry als het resultaat van het koloniale verlangen naar een ander die op de kolonisator lijkt, dit wil zeggen de waarden en normen van de beheersende macht internaliseert. Interessant in deze context is het feit dat deze internalisering nooit volledig, altijd partieel is. De kolonisator, dit is van groot belang in het kader van de beeldvorming in koloniale literatuur, wordt in de ander dus altijd met een vertrokken representatie van zichzelf geconfronteerd, zodat hij steeds weer moet erkennen dat zijn controle beperkt is, ondergraven wordt (Zie hiervoor: Bhabha. 2000 , Do Mar Castro Varela and Dhawan. 2005 90-91).
- <sup>4</sup> Maaïke Meijer merkt op dat de Europeaan als mede-verantwoordelijke misschien wat meer in beeld had mogen komen, maar ook hier is de vraag, hoeveel meer. Waar zijn de criteria om dit te bepalen (Meijer. 1996 161)?
- <sup>5</sup> Volgens Ton Anbeek zijn er nog andere plaatsen met een "vergelijkbare inmenging" (Anbeek. 1998 119) van de vertelinstantie. Maar hij ziet net als Maaïke Meijer over het hoofd dat in *Koelie*, zoals zal blijken, de interne en externe focalisator met elkaar versmelten en dat het niet om "dweepzucht" (Anbeek. 1998 117) gaat, of om het feit dat Madelon Lulofs zo nodig haar "diep-mystieke visie" (Anbeek. 1998 119) moet verduidelijken. In *Koelie* probeert Madelon Székely-Lulofs in de menselijke existentie als dusdanig zichtbaar te maken.
- <sup>6</sup> De bekende 'discussie' tussen Kousbroek en prof. Ikram omtrent de representatie van de koelies in het werk van Székely-Lulofs, is wat dit betreft typisch. De gedachte dat de Indonesiërs misschien trots konden zijn op hun 'andere' levenshouding, bleek noch bij prof. Ikram, noch bij Kousbroek op te komen. Beide bleken te verwachten dat men zich *eigenlijk* in een voortdurende staat van verzet moest bevinden (waarbij Kousbroek de afwezigheid van het verzet wel verontschuldigd, maar daardoor toch ook laat blijken, dat hij het eigenlijk als 'normaal' beschouwt (Kousbroek. 2005 107-113).



**Literatuur:**

- Abdolah, Kader, *De reis van de lege flessen*. Breda: De Geus (1997).
- Anbeek, Ton, In de huid van een ander. In: D' Haen, Theo & Termorshuizen, Gerard (eds.), *De geest van Multatuli: Proteststemmen in vroegere Europese Koloniën*. Leiden: Vakgroep Talen en Culturen van Zuidoost-Azië en Oceanië, Rijksuniversiteit Leiden, 110-122. - Semaian 17 (1998).
- Ankersmit, F.R., *De navel van de geschiedenis*. Groningen: Historische uitgeverij (1990).
- Auerbach, Erich, Figura. In: Hakkinda, Dante & Arastirmalar, Yeni (eds.), *Neue Dantestudien*. Istanbul, 11-71. - Istanbuler Schriften, Nr. 5 (1944).
- Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg. - Stauffenburg discussion, Bd. 5 (2000).
- Buber, Martin, *Das dialogische Prinzip*. Heidelberg: Lambert Schneider; Vierte Auflage (1979).
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Kafka*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. - SV, 807 (1976).
- Do Mar Castro Varela, Maria & Dhawan, Nikita, *Postkoloniale Theorie*. Bielefeld: Transcript. - Cultural studies, 12 (2005).
- Komrij, Gerrit, *Gerrit Komrij over 'sonnet'*. <<http://www.kb.nl/dichters/lucebert/lucebert-komrij2.html>>30.08.2006].
- Kousbroek, Rudy, *Het oostindisch kampsyndroom*. Vijfde druk. o.O.: Olympus (2005).
- Meijer, Maaike, *In tekst gevat: inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: University Press (1996).
- Mutsaers, Charlotte, *Paardejam*. Amsterdam: Meulenhoff (1996).
- Székely-Lulofs, M.H., *Koelie*. Derde druk. Amsterdam: Elsevier (1932).
- Van Uffelen, Herbert, Vom 'Ich' zur Person: über ein neues Subjekt in der niederländischen Literatur. In: Wiesinger, Peter (ed.), *Zeitenwende*. Berlin: Peter Lang, 17-22. - Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A. Akten des X. Internationalen Germanistikkongresses, Bd. 12 (2000).
- Van Uffelen, Herbert, Das Ich ist nicht, es ist im Fluss. In: Van Uffelen, Herbert, Weissenböck, Maria & Van Baalen, Christine (eds.), *Sprache und Identität*. Wien: Edition Praesens, 69-79. - Wiener Schriften zur niederländischen Sprache und Kultur; 1 (2003).
- Zechner, Ingo, *Deleuze. Der Gesang des Werdens*. München: Wilhelm Fink (2003).