

þÿ Was zien nodig? : Een studie over het mysterieuze in van Maria Dermoût

Auteur : Honnay, Sarah

Promoteur(s) : Steyaert, Kris

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres modernes, orientation germaniques, à finalité didactique

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/9407>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

‘Was zien nodig?’:
Een studie over het mysterieuze in *De tienduizend dingen*
van Maria Dermoût

Travail de fin d'études présenté par HONNAY Sarah
en vue de l'obtention du grade de
Master en Langues et Lettres modernes, orientation germaniques,
à finalité didactique

Promoteur : Prof. Kris Steyaert

Dankwoord

Oprecht dank ik hier mijn promotor, Professor Steyaert, voor zijn nuttige raadgevingen en voor de bereidwilligheid die ik altijd bij hem heb ondervonden tijdens het opstellen van dit werk. Ik zal hem eeuwig dankbaar zijn dat hij mij de literatuur uit en over Nederlands-Indië – en dan in het bijzonder Maria Dermoût – heeft laten ontdekken.

Een speciaal woordje van dank richt ik tot mijn ouders voor hun luisterend oor en voor hun eindeloze geduld tijdens deze veeleisende periode.

Uiteindelijk wil ik mijn medestudenten en vriendinnen bedanken, Marie-Sophie Baillien, Catherine Baldewyns en Nathalie Moers, voor hun onvoorwaardelijke steun tijdens mijn hele academische opleiding. Ze halen het beste in me naar boven.

Inhoudsopgave

Dankwoord	1
Inhoudsopgave	2
Inleiding	4
Hoofdstuk 1: Het leven en werk van Maria Dermoût	7
1.1. Het leven van Maria Dermoût	7
1.1.1. Haar kinderjaren	7
1.1.2. Het eerste afscheid: haar schoolopleiding in Nederland	8
1.1.3. Terug in Indië: Redjosari en Tosari	9
1.1.4. De eerste huwelijksjaren in Pati	10
1.1.5. Overplaatsingen naar Garoet en Ambon	11
1.1.6. Verlof in Nederland	12
1.1.7. Terug in Indië	12
1.1.8. Het definitieve afscheid van Indië: de periode 1933-1953	13
1.1.9. Maria Dermoûts laatste jaren	15
1.2. Het werk van Maria Dermoût	15
1.2.1. <i>Nog pas gisteren</i> (1951)	16
1.2.2. Andere werken	16
1.2.3. <i>De tienduizend dingen</i> (1955)	17
Hoofdstuk 2: Het mysterieuze Oosten	21
2.1. Literair-historische contextualisering	22
2.1.1. <i>Goena-goena</i> (1889) van P.A. Daum	22
2.1.2. <i>De stille kracht</i> (1900) van Louis Couperus	23
2.1.3. De verhouding tussen goena-goena en de stille kracht en hun verband met het mysterieuze	24
2.2. Enkele kenmerken van het mysterieuze van het Oosten	25
2.3. Aandacht voor het mysterieuze van het Oosten in andere talen	27
2.4. Rol van het mysterieuze van het Oosten in de literatuur	27
Hoofdstuk 3: Het mysterieuze in <i>De tienduizend dingen</i>	29
3.1. Maria Dermoûts benadering van het mysterieuze	29
3.2. De aanwezigheid van het mysterieuze in <i>De tienduizend dingen</i>	33

3.2.1. Het animisme	33
3.2.1.1. De bezieling van voorwerpen	33
3.2.1.2. De rol van de begeerte	43
3.2.1.3. De berg-Alfoeren	47
3.2.1.4. De bibi-episode als sleutelpassage	50
3.2.2. Oosterse rituelen	55
3.2.3. Het taoïsme als Oosterse levensbeschouwing	62
3.2.3.1. Oorsprong en grondslagen van het taoïsme	62
3.2.3.2. Het taoïsme in <i>De tienduizend dingen</i>	63
3.2.4. Twijfel en onzekerheden	69
Hoofdstuk 4: De rol van het mysterieuze in <i>De tienduizend dingen</i>	73
4.1. Maria Dermoût: Een Indische visie op een inheems verschijnsel?	74
4.2. Toegankelijkheid van het mysterieuze	76
4.3. Relaties tussen oosterlingen en westerlingen	79
Conclusie	85
Bibliografie	89

Inleiding

Toen ik vorig jaar over een onderwerp begon na te denken voor mijn masterscriptie, vond ik de keuze niet makkelijk. Ik wilde de verschillende mogelijkheden goed overwegen aangezien dit werk de kroon op mijn studie is. Na rijp beraad ben ik tot de conclusie gekomen dat de keuze voor een masterscriptie in Nederlandse letterkunde symbolisch is. Als men me had gezegd in het eerste jaar van mijn bacheloropleiding dat ik mijn scriptie zou schrijven in Nederlandse letterkunde, zou ik dat nooit hebben kunnen geloven. De Nederlandse literatuur was mij toen vrij onbekend, behalve voor enkele grote namen. Naarmate de jaren groeide mijn belangstelling en begon ik steeds meer andere literaire werken te lezen voor mijn eigen plezier. Deze scriptie beschouw ik dus als het symbool van de verandering die ik onderging tijdens mijn academische opleiding.

In het eerste jaar van mijn masteropleiding heb ik het college van Professor Steyaert, ‘Poëzie en proza uit Nederlands-Indië’, gekozen dat een breed overzicht bood van de werken uit en over de koloniale periode. Dit vond ik een zeer aantrekkelijk onderwerp dat ik graag grondiger wou onderzoeken. Ik besloot dus mijn scriptie over dit onderdeel van de literatuur te schrijven, maar ik moest nog een precies onderwerp bepalen. In de literair-historische contextualisering van zijn college had de Heer Steyaert kort verwezen naar een meesterwerk, namelijk *De tienduizend dingen*, een roman van Maria Dermoût die in 1955 verscheen bij Querido. ‘Dit boekje moeten jullie absoluut lezen in jullie leven’ had hij ons toen gezegd. Dit was ik niet vergeten en ik besloot de roman een eerste keer te lezen om te zien of ik bereid was deze te analyseren. Aangezien de Heer Steyaert niets had willen verklappen over de inhoud van de roman, was het voor mij een moeilijke eerste lectuur, vooral wegens de verschillende hoofdstukken die op het eerste gezicht afzonderlijke verhalen leken te zijn, zonder enig verband. Het is pas met het laatste hoofdstuk, ‘Allerzielen’, dat ik overtuigd was en volledig betoverd. Na een tweede lectuur begon ik materiaal te verzamelen.

Ik merkte onmiddellijk op dat *De tienduizend dingen* nog vandaag de dag uitvoerig besproken wordt in de secundaire literatuur en dat er veel materiaal te vinden is. Ik besloot dat ik me wilde beperken tot de bespreking van één roman omdat er al zoveel te zeggen was. Als invalshoek koos ik om me te focussen op de mysterieuze elementen in de roman. Dit aspect van de literatuur over Nederlands-Indië had al mijn aandacht getrokken tijdens het college van de Heer Steyaert, niet alleen omdat ik dit intrigerend vond, maar ook omdat dit aspect het mogelijk maakt rekening te houden met de politieke

en culturele achtergrond door zich af te vragen welke rol de mysterieuze elementen spelen in de relaties tussen oosterlingen en westerlingen. In de secundaire literatuur merkte ik op dat er vaak gealludeerd werd op het geheimzinnige aspect in Dermoûts werk als iets wat tussen de regels verborgen blijft, zonder dat ze er expliciet naar verwijst. ‘Was zien nodig?’ weerspiegelt dit kenmerk omdat het de indruk geeft dat het mysterieuze niet noodzakelijk onmiddellijk zichtbaar is in haar werk, maar dat het toch wel degelijk bestaat. Met deze scriptie wil ik dus twee dingen onderzoeken, aan de ene kant de mate waarin het mysterieuze aanwezig is in *De tienduizend dingen*, en aan de andere kant de rol die dit aspect speelt.

Peter van Zonneveld wijst erop dat ‘het leven van een auteur licht [kan] werpen op de interpretatie van zijn werk’ (1988: 15). Daarom besteed ik in het eerste hoofdstuk aandacht aan het leven en werk van Maria Dermoût. Haar zwervend leven in Nederlands-Indië dat gekenmerkt werd door afscheid nemen en opnieuw beginnen, is voor haar van uiterst groot belang geweest en had veel impact op haar schrijverscarrière. Zo bevat haar werk een veelheid aan autobiografische elementen die getuigen van ‘levende, directe herinneringen van Dermoût’ (Drieënhuizen 2017: 53). Daarop volgen enkele inleidende opmerkingen over haar werk, samen met een korte schets van haar magnum opus, namelijk *De tienduizend dingen*.

Uit de literatuur uit en over Nederlands-Indië blijkt dat enkele thema’s voortdurend terugkeren, waaronder ‘het andere’ van het Oosten, onder meer alles dat te maken heeft met het mysterieuze. Twee begrippen zijn belangrijk in dat verband, ‘goena-goena’ en ‘de stille kracht’, die in het tweede hoofdstuk uitgelegd worden op basis van een literair-historische contextualisering. Aangezien beide termen verbonden zijn aan ‘het mysterieuze’ van het Oosten, blijf ik die term gebruiken in de rest van deze scriptie. Na de contextualisering stel ik enkele kenmerken van het mysterieuze voor en ik sta ook stil bij de manier waarop dit idee van het mysterieuze, ondoorgrondelijke Indië is terug te vinden in andere talen. Als laatste punt van dit hoofdstuk bespreek ik kort de rol van het mysterieuze van het Oosten in de literatuur, met een verschil tussen drie groepen romans en verhalen.

In het derde hoofdstuk analyseer ik de aanwezigheid van het mysterieuze in *De tienduizend dingen*. Ik begin met een bespreking van de verschillende animistische motieven en de rol die ze spelen. In de roman bereikt het animisme zijn hoogtepunt met de bibi-episode waarbij ik stilsta. Ik besteed daarnaast aandacht aan Oosterse rituelen, waarvan het mysterieuze aspect verhoogd kan worden door de beschrijving van de sfeer.

Als laatste ritueel becommentarieer ik het dodenherdenkingsritueel van mevrouw van Kleyntjes, voornamelijk tegen de achtergrond van het taoïsme, een Oosterse levensbeschouwing. Om de analyse te concluderen, leg ik de nadruk op de vele onzekerheden in de roman die het mysterieuze aspect verhogen.

In de secundaire literatuur bestaat er een neiging om het mysterieuze te analyseren in het kader van de relaties tussen oosterlingen en westerlingen, met het idee dat een onoverbrugbare kloof tussen hen bestaat. In het vierde en laatste hoofdstuk onderzoek ik dus wat de rol van de aanwezigheid van het mysterieuze is in *De tienduizend dingen*. Met andere woorden, ik ga na of dit aspect bijdraagt aan het dieper worden van de kloof tussen het Oosten en het Westen en of deze kloof dan voorgesteld wordt als onoverbrugbaar. Ik buig me daarvoor onder andere over de relaties tussen oosterlingen en westerlingen in het algemeen in de roman. In dit opzicht maak ik ook enkele vergelijkingen met *De stille kracht* (1900) van Louis Couperus.

Hoofdstuk 1: Het leven en werk van Maria Dermoût

1.1. Het leven van Maria Dermoût¹

1.1.1. Haar kinderjaren

Op vrijdag 15 juni 1888 wordt Helena Anthonia Maria Elisabeth Ingerman geboren op de suikerfabriek Tirto gesitueerd bij Pekalongan op Midden-Java als eerste en enig kind van Frederik Ingerman en Sophie Halverhout. Maria's vader kwam zelf uit een familie met sterke Indische banden. Zijn grootvader, Jan Ingerman, bijvoorbeeld was kapitein geweest op het schip *Vreede en Vrijheid* dat voer onder de vlag van de Vereenigde Oost-Indische Compagnie. Deze koloniale familiegeschiedenis had een grote invloed op Maria die het niet evident vond daarmee geassocieerd te worden, zoals ze zelf vermeldde in een korte autobiografie: 'Dat ik, van vaders kant, uit een zogenaamde "koloniale familie" stam, [...] heb ik [...] altijd een vervelend etiket gevonden om opgeplakt te krijgen' (Dermoût 1954: 23). Over haar moeders familie is minder informatie bewaard gebleven. Ze was afkomstig uit Breda en werd geboren in een familie van dominees en zakenlieden. Maria heeft haar moeder niet lang gekend en ze kon zich haar waarschijnlijk niet herinneren aangezien ze kort na Maria's geboorte overleed in mysterieuze omstandigheden. Ook al geloven sommigen aan de kwaadaardige tussenkomst van een njai, de officiële doodsoorzaak luidde bloedvergiftiging. In ieder geval, Maria groeit op zonder moeder. Men kan hier misschien al het begin situeren van wat men gekwalificeerd heeft als 'een eenzame tijd in de tropen' (Freriks 2001a: 21).

Na de dood van haar moeder blijven Maria en haar vader niet lang in Pekalongan: ze verhuizen naar een andere suikerfabriek waar Maria door een baboe wordt verzorgd. Dit alles is echter van korte duur. Haar vader realiseert zich snel dat zijn dochter bij familie veiliger zou zijn en hij stuurt haar naar Nederland. Maria is twee jaar oud wanneer ze voor het eerst per stoomschip naar Rotterdam vertrekt om uiteindelijk bij haar grootmoeder Helena Anthonia Maria Halverhout, die toen zeventig jaar oud was, in Den Haag te verblijven. Ze keert echter snel terug naar de suikerfabriek en blijft bij haar vader wonen van haar tweede tot haar zesde verjaardag, wanneer ze opnieuw bij haar grootmoeder in Nederland intrekt. Alweer duurt dit verblijf niet lang en op vraag van haar vader gaat ze inwonen bij zijn zus Maria Hermina, een oudere en ongehuwde vrouw in

¹ De meeste informatie komt uit de biografie van Kester Freriks *Geheim Indië: Het leven van Maria Dermoût 1888-1962* (2001) en uit het artikel 'Maria Dermoût' geschreven door Elma Drayer in het *Kritisch literatuurlexicon* (1985).

Amsterdam. Maria heeft dan nog geen onderwijs gevolgd en het is bij deze tante dat ze haar eerste lessen zal krijgen.

Frederik Ingerman vraagt haar halverwege 1894 terug te keren naar Indië omdat hij ondertussen is hertrouwd met een zekere Augusta Emma Helena Lohmann, een Duitse gouvernante, met wie hij geen kinderen zal krijgen. Dit wordt voor Maria geen aangename periode: haar stiefmoeder geeft haar onderricht maar die lessen kunnen Maria echter weinig boeien. Zoals uit *Geheim dagboek (Zevende deel 1958-1962)* van Hans Warren blijkt, brengt ze haar tijd liever door bij de bedienden want '[h]un oosterse wereld bood haar meer veiligheid en vertrouwen dan die van haar ouders' (Freriks 2001a: 34). Dit toont de invloed die haar kinderjaren in Indië hebben gehad op haar verhouding tot de Oosterse wereld, Els Bogaerts heeft opgemerkt: 'Ook de Java's uit haar kindertijd en haar volwassen leven zijn aanwezig in de verhalen' (2000: 63). Na de onaangename lessen die ze bij haar stiefmoeder heeft gevolgd, gaat ze in 1900 naar een meisjesschool in Soerabaja (Java) op internaat.

1.1.2. Het eerste afscheid: haar schoolopleiding in Nederland

In april 1901, als Maria dertien is, besluit haar vader haar opnieuw naar Nederland te sturen, maar dit keer voor een wat langere periode. Hij dacht dat dit best zou zijn voor de opvoeding van zijn dochter en daarom wordt Maria op 13 mei 1901 in de gemeente Haarlem ingeschreven om een middelbareschoolopleiding te volgen. Op verzoek van haar vader gaat Maria ondertussen wonen bij de familie van de dominee Herman de Lang. Voor Maria wordt het een vreselijke periode, niet alleen door de privélessen van de dominee, maar ook omdat ze niet kan uitgaan en omdat 'De Lang en zijn vrouw niet open [staan] voor invloeden uit andere landen en culturen' (Freriks 2001a: 44). Men kan aannemen dat dit moeilijk geweest moet zijn voor een meisje voor wie de Oosterse wereld zo'n grote fascinatie opwekte.² Maria leest in deze tijd heel veel om aan deze 'nachtmerrie' te ontsnappen (Dermoût in Freriks 2001a: 44).

Naast deze privélessen volgt Maria twee jaar onderwijs aan de Middelbare School voor Meisjes waar onderwijs wordt gegeven in het Frans, het Duits en het Engels. Uiteindelijk kiest dominee De Lang ervoor om Maria van onderwijsinstelling te laten overstappen, waarschijnlijk om haar vertrouwd te laten raken met het Grieks en het Latijn

² Deze fascinatie blijkt bijvoorbeeld uit het lezen van het werk van H.A. van Hien, zoals ook in een passage uit *Geheim dagboek (Zevende deel 1958-1962)* van Hans Warren vermeld. In deze passage zijn er 'tal van elementen die in Maria Dermoûts latere leven en werk zullen terugkeren: [...] aandacht voor de magie van het vooroorlogse Indië' (Freriks 2001a: 34).

aangezien hij daar zelf veel belangstelling voor heeft. Ze gaat nu naar het Stedelijk Gymnasium, wat ze aanvankelijk niet gemakkelijk vindt.

Tijdens haar verblijf in Nederland ontmoet ze een jonge man, Hendrik Albertus (Aldert) Brouwer met wie ze het onmiddellijk goed kan vinden. Geboren op 20 september 1886 in Medemblik, is hij dus twee jaar ouder dan Maria. Ze hebben veel met elkaar gemeen. Ten eerste woont hij amper twee huizen verder, waardoor ze vaak contact kunnen hebben. Ten tweede zijn ze beiden lid van de Literaire Club van het Stedelijk Gymnasium. En ten derde heeft Aldert ook belangstelling voor Indië. Dit alles heeft ervoor gezorgd dat hij mettertijd haar eerste grote liefde is geworden.

In december 1905 komen haar vader en stiefmoeder naar Nederland met de bedoeling Maria terug te halen naar Indië. Waarschijnlijk miste vader Ingerman zijn dochter die hij al zoveel jaren niet had gezien. Toch wijst Kester Freriks erop dat hij misschien nog een andere reden had: hij wilde haar terug in Indië ‘uit angst dat zijn enige dochter, die hij al zoveel jaren had moeten missen, voorgoed zou verdwijnen in een huwelijk in Nederland’ (2001b: 65). Maria heeft echter de wens om rechten te gaan studeren en ze is aanvankelijk niet van plan met haar vader terug te keren naar Indië. Men kan hier een paradox zien: Ingerman had zijn dochter in de eerste plaats naar Nederland gestuurd omdat hij ervan overtuigd was dat dit best zou zijn voor haar opvoeding en opdat ze niet te veel zou verindischen. Aan de andere kant wilde hij ook niet dat ze in Nederland bleef. In ieder geval is de relatie met Aldert Brouwer voor Maria van groot belang geweest, hoewel er wel degelijk obstakels waren die hun vriendschap bemoeilijkten. Door een misverstand zijn ze voor een lange tijd het contact kwijtgeraakt. Aldert zal op 2 juni 1909 trouwen met Louise Betsy van der Spil en later ook naar Indië vertrekken. Tot aan het einde van haar leven zal Maria gevoelens voor hem blijven koesteren, zoals men in haar dagboek kan lezen.

1.1.3. Terug in Indië: Redjosari en Tosari

De hele familie keert dus terug naar Indië. In de kolonie hadden ondertussen heel wat veranderingen plaatsgevonden waarbij het nationalistische bewustzijn van de inlandse bevolking zich steeds nadrukkelijker deed gelden. Maria is zeventien als ze in maart 1906 met haar vader en stiefmoeder aankomt op de suikerfabriek van Redjosari. De terugkeer naar Indië verloopt hectisch: Maria krijgt de mazelen en ze gaat naar Tosari om te kunnen genezen. Men vertelde dat er in de bergen magische krachten aanwezig waren waardoor zieken sneller konden herstellen. Ze wordt dus onmiddellijk na haar terugkeer in Indië

geconfronteerd met het inlandse bijgeloof. Het is ook in deze bijzondere plek dat ze de jurist Isaac Johannes Dermoût ontmoet die toen zevenentwintig is en die later haar man zal worden.

Isaac Johannes Dermoût, geboren op 12 september 1879 in Scheveningen, is het jongste kind uit het protestants gezin Dermoût dat negen kinderen telt. Na het gymnasium had hij rechten gestudeerd in Leiden. Hij was op 11 december 1902 gepromoveerd en was twee jaar later naar Indië vertrokken waar hij was aangesteld als griffier bij de landraad Magelang en Temanggoen in Kedoe. Hij had snel carrière gemaakt en was in augustus 1906 tot ondervoorzitter van de landraad van Soerabaja benoemd, dus in dezelfde maand waarin Maria en hij elkaar voor het eerst hebben ontmoet. Drie maanden na hun ontmoeting, op 28 november 1906, verloven ze zich.

Onmiddellijk na de verloving begint Maria te corresponderen met een ongehuwde tante van Isaac die samenwoonde met twee andere tantes. Uit deze brieven blijkt dat Maria gelukkig is, hoewel het economisch gezien minder goed gaat, onder andere wegens het salaris van Isaac dat nauwelijks voldoende is voor het levensonderhoud en voor de kosten van de werkgerelateerde overplaatsingen. Om financiële redenen besluit het paar uiteindelijk in het goedkopere Pati (Midden-Java) te gaan wonen.

Dit geldgebrek is niet het enige probleem van het paar. Rond maart 1907 krijgt Maria opnieuw gezondheidsproblemen: een blindedarmontsteking. Ze moet geopereerd worden maar wegens het gebrek aan ervaring van haar arts is de ingreep niet helemaal gelukt. Vergroeiing van het littekenweefsel, met darmbeknelling en zelfs -perforatie tot gevolg zullen Maria de rest van haar leven blijven kwellen. Ondanks deze moeilijke omstandigheden trouwen ze op 6 juni 1907 in Semarang.

1.1.4. De eerste huwelijksjaren in Pati

Het paar had Pati gekozen als hun nieuwe woonplaats maar ze realiseren zich snel dat ze daar niet lang zullen kunnen blijven. Ze zijn niet alleen ontevreden over het huis, maar ook over het onaangename klimaat van Pati dat Isaac het werken erg lastig maakt. In een brief aan zijn tante schrijft Maria: ‘Hij houdt eigenlijk heelemaal niet van Indië. Maar dat moet hij toch niet doen, vindt u wel. We moeten nu een keer hier blijven en er is ook zoovele [sic] goeds hier’ (Freriks 2001a: 79). In november raakt Maria voor de eerste keer in verwachting. Op 26 augustus 1908 komt Etiennette – ook Ettie of Etty genoemd – Sophie Antonia Jeanne ter wereld.

Op 13 december van ditzelfde jaar debuteert Maria als schrijfster in het *Weekblad van Indië*. Daarin verschijnen twee van haar kortverhalen, ‘Scriboe’ en ‘De Pontianak’, onder de titel ‘Indische sproken’. Dit zijn echter niet haar eerste verhalen. Ze had immers eerder al op Java korte impressies geschreven toen ze nog geen achttien jaar oud was.

In 1909, twee jaar na hun aankomst, besluiten de Dermoûts op zoek te gaan naar een nieuwe woonplaats.

1.1.5. Overplaatsingen naar Garoet en Ambon

Op dat moment was het paar al enkele keren verhuisd, wat een constante zal worden in het leven van Maria Dermoût, zoals ze later zelf aangeeft in haar korte autobiografie:

[D]at wij zeven en twintig jaar (twee verloven naar Holland ertussen) in de Oost verbleven – rondzwierven was het meer ; in twintig huizen woonden (optrekjes aan zee en in de bergen daar niet bijgerekend); hier en daar en overal, op Java, op Celebes, maar ook vele jaren in de Molukken, de eilanden waarvan ik zoveel gehouden heb. (Dermoût 1954: 23)

Dit rondzwerfen begint met de overplaatsing van Isaac naar Garoet (West-Java). Ook al blijven ze er niet lang (van 1909 tot 1910), ze zijn in die korte tijd gelukkig. Het klimaat is er aangenamer, ze zijn tevreden met hun huis, ‘Villa Aurelius’, en ze zijn er sociaal actief. Maria maakt onder meer kennis met Javaanse regenten en adellijke vorsten. Haar belangstelling voor de Javaanse cultuur, religie en geschiedenis neemt toe. In die tijd leest ze ook veel. Dit alles verklaart hoe moeilijk het is voor Maria om uiteindelijk afscheid te nemen van Garoet wanneer het gouvernement Isaac Dermoût benoemt tot voorzitter van de landraad in de Molukken, met name Ambon, Saparoea, Banda-neira en Wahai.

Op 4 maart 1910 vertrekken de Dermoûts met hun dochter naar Ambon. Maria was ondertussen een tweede keer zwanger geraakt. Hun zoon, Frederik Johannes (ook Hans genoemd), wordt geboren op 14 september 1910 op Ambon. Het gezin leidt in de nieuwe woonplaats een druk sociaal leven waardoor ze in aanraking komen met veel van de ongeveer tweeduizend andere Europeanen die toen op Ambon woonden. De Dermoûts worden lid van de Sociëteit ‘De Eendracht’ en van de tennisclub en leiden dus een vrij geprivilegieerd bestaan. Naast haar sociale leven heeft Maria ook andere bezigheden, waaronder fotografie, toneel en pianomuziek. Het is ook in die tijd dat ze haar schrijverschap echt begint te ontwikkelen: ‘Ze las wat binnen handbereik kwam, maakte aanzetten tot verhalen en verdiepte zich in de religieuze en culturele geschiedenis van het eilandenrijk’ (Freriks 2001a: 109). Tussen 1910 en 1912 schrijft ze vier ‘Kleine Impressies’ van de Molukken, namelijk ‘De Zeetuinen’, ‘t Perk’, ‘Nachtelijke

vischvangst' en 'Sprookjes vertellen' die allemaal in het dagblad *Het vaderland* in Den Haag verschenen. Haar leven in de Molukken zal van grote invloed zijn op haar latere werk, niet alleen door de cultuur, de geschiedenis, de landschappen, maar ook door de mensen die ze dan ontmoet. Het is daar dat ze vriendschap sluit met Carolina van Aart-Overdijk, de eigenares van een hotel, die een grote inspiratiebron zal worden voor haar meesterwerk *De tienduizend dingen*. Zij is het ook die Maria over Georg Everhard Rumphius vertelt, een andere belangrijke inspiratiebron voor haar werk.

Het leven op Ambon is echter niet onproblematisch. Het paar blijft kampen met financiële moeilijkheden. Isaac werkt hard met een enkel doel voor ogen: terugkeren naar Nederland, net het tegenovergestelde van wat Maria wil. Bovendien vallen de financiële moeilijkheden in het niet bij de gezondheidsproblemen waaraan ze tijdens hun verblijf lijden. In 1911 ontsnappen ze niet aan de choleraepidemie. Ze genezen hoewel de al zwakke gezondheid van Maria er niet beter op wordt. Ze lijdt aan bloedarmoede. Uiteindelijk wil ook Maria terug naar Nederland om te rusten, maar 'vooral om weer eens in een omgeving van vertrouwde gezichten te zijn en familie waar een atmosfeer van liefde is', zoals ze aan de oude tante van Isaac laat weten (Freriks 2001a: 112).

1.1.6. Verlof in Nederland

Na vier jaar op Ambon krijgt Isaac verlof. Ze vertrekken naar Haarlem waar ze op 1 mei 1914 aankomen. Hun verlof gaat niet zoals gehoopt door hun financiële moeilijkheden en gezondheidsproblemen. Ze verhuizen snel na hun aankomst naar Den Haag. De situatie wordt erger en Maria moet geopereerd worden.

Isaac is niettemin tevreden met het leven in Nederland en het lijkt erop dat hij daar graag zijn verdere leven was gebleven. Voor Maria is het tegendeel waar: 'Zij was gehecht aan Indië. In Nederland voelde zij zich, ook door haar donkere aanzien, een vreemde' ondanks het feit dat ze vroeger naar Nederland verlangde (Freriks 2001a: 138). Maria zal ongetwijfeld blij zijn geweest wanneer haar man eind 1915 naar Indië terug moet. Enkele maanden later, in maart 1916, vertrekt ze zelf met de kinderen naar Batavia.

1.1.7. Terug in Indië

Pas op 20 maart 1916 is het gezin herenigd in Batavia, de toenmalige zetel van het Nederlandse gezag in Oost-Indië. Het gezin blijft uiteindelijk slechts zes maanden in de hoofdstad wegens het onaangename klimaat en hun chronische geldgebrek.

Isaac Dermoût wordt op 22 augustus 1916 benoemd tot voorzitter van de landraad in Poerworedjo en Koetoardjo (Midden-Java). Het koele klimaat en de bergachtige omgeving verheugen Maria, die zich er thuis voelt. Maria heeft in het voormalige majoorshuis de tijd en rust om aan haar verhalen te werken, onder andere aan ‘De tuin Kleyntjes’, wat het eerste deel zou worden van *De tienduizend dingen*. Op 21 juli 1918 krijgt Isaac promotie en wordt hij aangesteld als voorzitter van de landraad van Djokjakarta (Midden-Java), wat impliceert dat het gezin opnieuw alles moet achterlaten en verhuizen. Daar besluit Maria haar tijd ten volle te benutten door zich te verdiepen in de oude hofcultuur van de stad. Ze leest veel over de Javaanse cultuur en over de vorsten van het huis van Mataram en vindt in haar lectuur inspiratie voor haar eigen verhalen. Het leven in die tijd verloopt rustig voor het gezin en ook financieel gaat het uiteindelijk beter.

Op 30 mei 1919 wordt Isaac benoemd tot buitengewoon lid van de Raad van Justitie in Semarang (Midden-Java), een plek die ze al kennen. Tijdens hun zes jaar lange verblijf werkt Maria als bibliothecaresse in de allereerste bibliotheek van Semarang. In september 1925 vertrekken de Dermoûts opnieuw naar Batavia aangezien Isaac daar tot president van de Raad van Justitie te Batavia is benoemd. Op 8 december 1926 krijgen ze het verlangde verlof en vertrekken ze naar Nederland. Na ongeveer een anderhalf jaar in Den Haag keren ze terug naar Batavia waar Isaac de gelegenheid krijgt in het Hooggerechtshof van de hoofdstad te werken. Maria is dan veertig jaar oud. In tegenstelling tot hun eerste verblijf in Batavia in 1916 nemen ze dit keer echt deel aan het sociale leven zonder dat geld een probleem wordt. In 1929 vindt in het geheim een ontmoeting plaats tussen Maria Dermoût en haar jeugdliefde Aldert Brouwer. Bijna één jaar later, in juni 1930, wordt Isaac Dermoût president van het Hoger Gerechtshof en Militair Gerechtshof in Batavia, een van de hoogste en meest prestigieuze posten. Hij is dan pas tweeënvijftig jaar oud maar de toestand van zijn hart is slecht. Dit is het begin van een nieuwe reeks gezondheidsproblemen voor de Dermoûts, wat hun laatste jaren in Indië onaangenaam zal maken.

1.1.8. Het definitieve afscheid van Indië: de periode 1933-1953

Isaac neemt ontslag wegens gezondheidsredenen in februari 1933 na een succesvolle carrière die bekroond wordt met zijn benoeming tot Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw. Na een totaal van negen overtochten was het de laatste keer die ze de oversteek zullen maken. Ze komen in het voorjaar van 1933 in Nederland aan en ze verblijven eerst in Den Haag. Twee jaar na hun aankomst verhuizen ze naar Noordwijk aan Zee.

In het jaar 1940 wordt Nederland bezet nadat een jaar eerder de Tweede Wereldoorlog is uitgebroken. Wegens de oorlog wordt het hen verboden aan de kust te blijven door de Duitsers die de kuststrook tot verboden gebied verklaarden. In augustus van dit jaar vertrekt het gezin Dermoût naar Arnhem om met hun dochter te verblijven voordat ze één jaar later op zichzelf gingen wonen. Voor Maria wordt het een zeer eenzame tijd, ten eerste omdat ze zich niet helemaal thuis voelt in Nederland, maar vooral omdat haar pogingen om met Hans in contact te raken nutteloos blijken aangezien ze zijn adres in Indië niet heeft om hem brieven te sturen. Tot overmaat van ramp wordt hun flat door de Duitsers gevorderd. Ze moeten dus opnieuw bij Ettie inwonen voordat ze zich in augustus 1943 in het hotel ‘Carelshaven’ in Ambt Delden (Twente) vestigen. Het is op die plek dat Maria de eerste versie van *Nog pas gisteren* begint te schrijven.

Ze zijn niet lang in Ambt Delen gebleven. In 1944 wordt het hotel door de Duitsers veroverd waarna de Dermoûts naar Arnhem terugkeren. Ongeveer één jaar later, op 3 april 1945, gaan ze bij de zus van Isaac, Sofia Hendrika, in Hilversum inwonen. Op 5 mei 1945 wordt Nederland uiteindelijk bevrijd en de Dermoûts kunnen dan enkele maanden later met hun dochter in de Rijnstad herenigd worden. In het midden van de chaos van de oorlog hebben ze veel bezittingen verloren, waaronder voorwerpen en foto’s uit Indië, maar ook het manuscript van *Nog pas gisteren*. Toch was dit niets in vergelijking met het bericht dat ze eind 1945 krijgen over hun zoon. Hans was tijdens de oorlog gescheiden en nadien hertrouwd. Terwijl zijn eerste vrouw en twee kinderen geïnterneerd werden maar de oorlog overleefden, is Hans op 25 april 1945 in een Japans gevangenkamp op Noord-Sumatra overleden aan dysenterie en uitputting. Maria schrijft later een poëtisch verhaal over hem met als titel ‘Het sterven’.

Na de oorlogsjaren wordt het makkelijker voor Maria om zich geheel aan haar schrijverschap te wijden. Ze herschrijft *Nog pas gisteren* en ze stuurt deze tweede versie naar Sylvia Brandts Buys, redactrice van de *Haagse post*, die haar vertelt dat er een duidelijke thematiek ontbreekt. In januari 1948 keren Maria en Isaac naar Arnhem terug. Ze schrijft inmiddels ook andere verhalen die later in de bundels *Spel van tifa-gongs* en *De juwelen haarkam* zullen worden opgenomen. In de herfst van 1949 laat ze haar werk, waaronder een herziene versie van *Nog pas gisteren*, aan Johan van der Woude – die een vriend en haar eerste biograaf zal worden – lezen. Hij reageert enthousiast en het boek wordt in 1951 door Querido uitgegeven. De ontvangst is gunstig. W.M.L.E. van Leeuwen bijvoorbeeld noemt het boek ‘een klein meesterwerkje’ in zijn recensie in het dagblad

Tubantia (Freriks 2001a: 196). Opmerkelijk in dit jaar is ook haar kortverhaal ‘De kist’ dat in december in *De gids* wordt gepubliceerd.

Op 22 augustus 1952 overlijdt Isaac Dermoût, niet geheel onverwacht aan een aanval van angina pectoris. Maria vindt in haar schrijverschap troost voor de dood van haar man. Ze blijft werken aan verhalen die uiteindelijk deel zullen worden van *De tienduizend dingen*. In oktober 1952 is ze klaar met de eerste versie. Rob Nieuwenhuys neemt enkele van haar verhalen op in de bloemlezing *Het laat je niet los* (1974) met korte verhalen over Indonesië. Kort daarna krijgt ze het bericht dat *Nog pas gisteren* met een prijs van 500 gulden is bekroond door de Jan Camperstichting.

1.1.9. Maria Dermoûts laatste jaren

Het jaar 1954 verloopt rustiger, wat haar in staat stelt om veel te schrijven. Aan het begin van april 1955 voltooit ze haar tweede roman, *De tienduizend dingen*, volgens velen haar magnum opus. Zoals in deze scriptie nog zal worden aangestipt, genoot het boek een groot succes, niet alleen in Nederland, maar ook in het buitenland, en dan vooral in Amerika. De roman wordt in 1956 onder andere bekroond met de jaarlijkse Culturele Prijs van de Gemeente Arnhem. Het prijzengeld stelt haar in staat naar de Zwitserse bergen te trekken met haar dochter. Opmerkelijk is dat ze daar Aldert Brouwer zal ontmoeten die ze nog enkele keren in haar laatste levensjaren zal terugzien. Zoals men in haar dagboek kan lezen, heeft ze haar liefde voor Brouwer nooit kunnen vergeten.

In Zwitserland blijft Maria aan haar verhalen werken: ze begint te schrijven aan haar bundel *De sirenen* en voltooit *De juwelen haarkam*. Toch valt het schrijven haar wegens haar ouderdom steeds moeilijker. Ettie zal haar voortaan bijstaan, zoals ze haar ook helpt met haar correspondentie en algemeen levensonderhoud.

Nadat ze een tijd in Zwitserland had gewoond – het land dat haar met zijn bergen een beetje aan Indië herinnerde – keert ze aan het begin van het jaar 1960 voor goed naar Nederland terug. Op 29 juni van dit jaar wordt ze geopereerd aan haar oude ziekte. Een jaar later, op 25 juni, ondergaat ze in hetzelfde ziekenhuis opnieuw een operatie. Ze overlijdt twee dagen later op 27 juni 1962, op 74-jarige leeftijd en wordt begraven in Noordwijk aan Zee.

1.2. Het werk van Maria Dermoût

Zoals hierboven al bleek, wordt het leven van Maria Dermoût gekenmerkt door afscheid nemen en opnieuw beginnen. Het is dus niet verrassend dat ze in haar dagboek vermeldt:

‘Ik weet niet waar ik woon’ (Freriks 2001a: 15). Deze existentiële crisis bracht Freriks tot de uitspraak dat ze ‘eigenlijk in beide werelden tegelijkertijd’ leefde (1995: 71). In haar onstabiele en zwervende leven was er niettemin een constante: haar schrijverschap waarin ze troost zocht. Ook al waren er momenten – onder andere tijdens haar verblijf in Semarang – wanneer ze minder tijd had om te schrijven, ze heeft haar hele leven lang verhalen geschetst en geschreven over haar geliefde Nederlands-Indië.

Ik heb dat verleden nogal hevig doorleefd. Daarom kan ik altijd maar over één onderwerp schrijven, – die tijd, destijds, daarginds, – en nooit over een onderwerp nu, en hier. [...] [H]et begrip Nederlands-Indië is voorbij, maar daarom is het nog niet voorbij in het leven van de Nederlanders die in Indië zijn geweest of er nog zijn. (Van der Woude 1971)

1.2.1. *Nog pas gisteren* (1951)

Het is inmiddels duidelijk geworden dat Dermoûts oeuvre zich beperkt tot Indonesische stof. Zo is haar debuutroman *Nog pas gisteren* (1951) voor een groot deel autobiografisch, gebaseerd op haar jeugd in Indië ook al blijft het verhaal fictief. De novelle gaat over Riek, een jong meisje dat op een suikerfabriek op Java woont met haar familie. De lezer krijgt een beschrijving van het alledaagse leven van het Westerse gezin in Indië gezien door de ogen van Riek die als kind niet in staat is om alles te begrijpen. Net zoals dit voor Dermoût het geval was geweest, brengt Riek liever tijd door met de Indische bedienden en haar kindermeid Oerip. Ze staat volledig onder de invloed van deze Oosterse wereld, wat het des te moeilijker maakt afscheid te nemen wanneer ze aan het einde van het boek naar Nederland gaat voor haar schoolopleiding. *Nog pas gisteren* werd bij zijn verschijnen veel geprezen door de critici. In een recensie kwalificeert Jeroen Brouwers de novelle ‘als het vierde hoogtepunt in de “Nederlands-Indische” letteren’, dus na *Max Havelaar* (1860) van Multatuli, *De stille kracht* (1900) van Louis Couperus en *Het land van herkomst* (1935) van Edgar du Perron (Brouwers 1971).

1.2.2. Andere werken

Vanaf 1951 publiceert Dermoût regelmatig verhalen in *De gids* en soms ook in *Elseviers weekblad*. Eerder al had ze enkele kortverhalen en korte impressies gepubliceerd toen ze in Indië woonde. Haar oeuvre telt twee romans en vijf verhalenbundels. In 1954 verscheen de bundel *Spel van tifa-gongs* door Rob Nieuwenhuys beschouwd ‘als een soort tussenspel [...], als een overloop naar haar roman *De tienduizend dingen*’ (Nieuwenhuys 1972: 469). Deze laatstgenoemde verscheen in 1955. Een jaar later, in 1956, werd de bundel *De juwelen haarkam* gepubliceerd. De bundel *De kist* verscheen in 1958 terwijl *De sirenen* in 1963 werd uitgegeven. In 1964 verscheen haar laatste bundel, *Donker van*

uiterlijk. In 1970 werd haar *Verzameld werk* gepubliceerd dat ongeveer zeshonderd bladzijden telt. Naast deze publicaties heeft Dermoût ook enkele aparte verhalen laten verschijnen.

Aangezien de focus van deze scriptie op de roman *De tienduizend dingen* ligt, laat ik hieronder enkele inleidende opmerkingen en een samenvatting van het boek volgen.

1.2.3. *De tienduizend dingen* (1955)

Deze roman, die in 1955 bij Querido verscheen, wordt beschouwd als haar meesterwerk. Het verhaal speelt zich af in de Molukken, meer precies op het eiland Ambon, de woonplaats van de Dermoûts tussen 1910 en 1914. De roman is gesitueerd voor de Eerste Wereldoorlog, toen het koloniale regime nog in volle bloei was. Zoals hierboven in het biografische deel is opgemerkt, heeft Dermoût zich tijdens het schrijven van deze roman op haar eigen ervaringen in Indië gebaseerd.

De auteur vertelt over een wereld die zij kent en veel van de locaties, personages en gebeurtenissen hebben een basis in de werkelijkheid. [...] Maar [...] er [is] geen sprake van een autobiografische roman in enge zin. Aspecten en gebeurtenissen uit Dermoûts leven komen overwegend alleen op verdichte of gefictionaliseerde wijze in de roman terug en zijn volledig ondergeschikt gemaakt aan de literaire compositie en de filosofische inzet van de vertelling. (Brouwers 2004: 10-11)

Het is bijvoorbeeld tijdens haar verblijf op Ambon dat Dermoût kennismaat met Carolina van Aart-Overdijk, het model voor mevrouw van Kleyntjes, de hoofdpersoon van de roman. Ook de zogenaamde ‘tuin Kleyntjes’ waar ze woont, bestond in de werkelijkheid. Voor de moordverhalen heeft Dermoût tevens materiaal ontleend aan rapporten van haar man. De dood van haar zoon heeft ook als inspiratie gediend voor de dood van de zoon van mevrouw van Kleyntjes.

Toen *De tienduizend dingen* verscheen, werd het een onmiddellijk succes niet alleen in Nederland, waar recensenten het boek ‘in bewoordingen als “rijk”, “knap” en “fascinerend”’ karakteriseerden, maar ook in het buitenland (Brouwers 2004: 11). Het werd vertaald in dertien talen, waaronder het Engels, het Duits, het Frans, het Spaans, het Italiaans, het Deens, het Maleis of nog het IJslands. In Amerika werd *The Ten Thousand Things* bijzonder populair en het werd door *The New York Times* zelfs beschouwd als het beste boek van 1958, beter dus dan onder andere *Breakfast at Tiffany's* (1958) van Truman Capote. Het was ook het eerste Nederlandse werk dat in de reeks *Penguin Classics* verscheen. Zes jaar na zijn publicatie was de roman al toe aan een zesde druk.

De tienduizend dingen is ingedeeld in zes hoofdstukken (‘Het eiland’, ‘De tuin Kleyntjes’, ‘De posthouder’, ‘Constance en de matroos’, ‘De professor’ en ‘Allerzielen’)

en heeft de vorm van een raamvertelling. Opmerkelijk is dat sommige critici moeite hebben gehad met het kwalificeren van het boek als een roman, vooral doordat het mogelijk is de hoofdstukken – en dan vooral ‘De posthouder’, ‘Constance en de matroos’ en ‘De professor’ – te lezen als afzonderlijke verhalen. Nieuwenhuys was ook van mening dat *De tienduizend dingen* niet te beschouwen is als een roman, maar als een soort bundel van verhalen:

Eigenlijk schreef ze alleen maar verhalen, soms kortere, soms wat langere. Romans in de gewone zin van het woord, die dus in een westerse literaire traditie passen, heeft ze nooit geschreven. Ze was vóór alles een vertelster. (Nieuwenhuys, 1972: 467)

Commentatoren zoals Johan van der Woude of Garmt Stuiveling waren van mening dat *De tienduizend dingen* moet beschouwd worden ‘als een bundel van novellen of een verhalencyclus’ (Houtzager 1991: 20). Toch wijst Guus Houtzager erop dat ‘Maria Dermoût [...] haar boek [zag] [...] als een samenhangend geheel’ aangezien de verschillende hoofdstukken door dezelfde motieven worden verbonden (1991: 39).

[I]k weet dat zo’n raamverhaal moeilijk in het lezen is en het inderdaad een indruk moet maken van onderbreken, afbreken en draden die enkel en alleen toch gezamenlijk in de handen van mevrouw van Kleyntjes uitkomen. Garmt Stuiveling vond [...] dat ik het verhaal van ‘Allerzielen’ had moeten weglaten maar dat geloof ik toch niet, het wil een soort verzoening zijn, anders is het niet anders dan een verzameling moordverhalen. (Dermoût in Houtzager 1991: 39)

Dermoût wijst erop dat het verhaal eindigt waar het begon, in de tuin Kleyntjes met de figuur mevrouw van Kleyntjes, die centraal staat in het boek, ook al is ze niet in alle hoofdstukken expliciet aanwezig. Daardoor krijgt *De tienduizend dingen* het karakter van een raamvertelling, met het eerste hoofdstuk ‘Het eiland’ als introductie en het laatste, ‘Allerzielen’, als algemene conclusie. De zes hoofdstukken zullen nu kort samengevat worden.

‘Het eiland’

In dit hoofdstuk wordt Felicia, ‘mevrouw van Kleyntjes’, geïntroduceerd. Ze woont op een afgelegen plantage (‘tuin’) aan de binnenbaai van een van de Molukse eilanden, vermoedelijk Ambon. Ze woont in een huis met Indische bedienden maar één keer per jaar, op de sterfdag van haar zoon, stuurt ze iedereen naar huis met de bedoeling alleen thuis te zijn om degenen die vermoord werden in het afgelopen jaar te kunnen herdenken.

‘De tuin Kleyntjes’

Dit hoofdstuk, het langste van het boek, vertelt de levensgeschiedenis van Felicia van Kleyntjes. Die begint met haar geboorte op de plantage van haar grootmoeder, de

zogenaamde ‘tuin Kleyntjes’ waar ze vaak als kind verbleef. Toen ze zeven jaar oud was, vertrok ze naar Europa met haar ouders om een luxeleven te leiden. Twintig jaar later keert ze naar haar grootmoeder op het eiland terug, samen met haar zoon Wim, door de bedienden ook Himpies genoemd. Het is niet duidelijk wie de vader is, maar er wordt terloops vermeld dat hij bij haar is weggelopen. Felicia overtuigt haar grootmoeder van de tuin een bedrijf te maken om geld te verdienen voor de opleiding van Himpies. Hij zal eerst naar de middelbare school gaan in Soerabaja, en daarna in Nederland een militaire opleiding volgen. Wanneer hij terugkeert, sneuvelt hij tijdens een expeditie tegen de stam van de berg-Alfoeren. In de ogen van mevrouw van Kleyntjes is hij eigenlijk niet zozeer gesneuveld maar vermoord, wat leidt tot haar jaarlijkse ritueel van dodenherdenkingen.

‘De posthouder’

Met dit hoofdstuk beginnen de dodenherdenkingen van mevrouw van Kleyntjes. Het eerste moordverhaal waaraan ze denkt is dat van de posthouder die aan de buitenbaai woonde met drie oudere vrouwen en een mooie jonge vrouw. De posthouder was rijk geworden en het was ook algemeen bekend dat hij kostbare parels bezat. Op een dag vindt men zijn dode lichaam op het strand, maar niemand weet wat er gebeurd is, inclusief zijn vrouwen die door de politie worden verhoord. Het is pas wanneer ze van het eiland verdwijnen dat de lezer door een andere stem wordt toegesproken die hem de waarheid leert: ‘Neen, neen, geloof het toch niet! Er is geen woord van waar, het is alles van a tot z gelogen! De posthouder is wel degelijk vermoord, vermoord door zijn geliefde en de drie oude heksen hebben meegeholpen’ (Dermoût 2019: 148).

‘Constance en de matroos’

Hierin wordt het verhaal van de moord op Constance, een jonge kokkin, verteld. Samen met Pauline en andere bedienden woont ze in bij een Hollandse familie die het huis van mevrouw van Kleyntjes in de stad had gehuurd. Constance, die haar eigen huis in de stad bezit, is bij de mannen zeer populair. Op een dag komt ze in aanraking met een inlandse matroos, een Makassar, die haar minnaar wordt, wat de andere bedienden niet goedkeuren. Kort daarna komt de matroos in het huis met een mes dat hem door Pauline uit handen wordt genomen. Vermoedelijk was hij gekomen met de bedoeling Constance te vermoorden: “‘Zo’n vrouw,” zei hij en wees met zijn duim naar de keuken, “maakt een man nog gek, meneer, werkelijk!’” (Dermoût 2019: 163). Enkele weken later wordt het dode lichaam van Constance bij haar thuis teruggevonden. Hoewel de matroos een week

na het incident met het mes met zijn schip was vertrokken, denkt Pauline dat hij schuldig is aan de moord op Constance. Ze blijft daarvan overtuigd, ook wanneer de ex-man van Constance de moord bekent. Twee maanden later, nadat Pauline een soort ritueel met het mes opvoert, wordt hij in een vechtpartij op het eiland gedood. Pauline vertrekt met haar oom van het eiland en keert nooit meer terug.

‘De professor’

Het derde en laatste moordverhaal focust op de Schotse professor McNeill. Hij komt op het eiland om onderzoek te doen naar de flora van de Molukken voor een nieuw standaardwerk naar het voorbeeld van Rumphius. Radèn Mas Soeprapto, een Javaanse prins, wordt zijn assistent. Soeprapto is aan het begin niet zo tevreden dat hij voor zo'n man moet werken als assistent, vooral omdat de professor onwetend blijkt te zijn van de gevaren. Op een dag wordt Soeprapto geveld door malaria waardoor de professor verplicht is alleen op onderzoek te gaan. Kort daarna verneemt de assistent dat hij vermoord werd, wat zijn eerdere voorgevoel bevestigt. De professor had immers de gewoonte muntstukken te geven aan kinderen die hem zeldzame planten brachten maar hij realiseerde zich niet dat hij beroofd kon worden, wat waarschijnlijk gebeurd is.

‘Allerzielen’

In dit laatste hoofdstuk begrijpt de lezer beter wat er in de vorige drie hoofdstukken aan de gang was. De drie moordverhalen maken deel uit van Felicia's vreemde ritueel van dodenherdenkingen dat ze de nacht na de sterfdag van haar zoon uitvoert. Mevrouw van Kleyntjes wordt door de vijf gestorvenen bezocht: de posthouder, Constance, de matroos, de professor en ook haar eigen zoon die haar zonder succes ervan probeert te overtuigen dat hij gesneuveld is. Felicia krijgt ook bezoek van drie kleine meisjes, Elsbeth, Keetje en Marregie, over wie er al in de eerste twee hoofdstukken werd gesproken. Ze zouden op de tuin vergiftigd zijn geweest en nu in de tuin rondspoken als geesten. Op dit moment begint Felicia te denken aan al de ‘dingen’ die in haar leven van betekenis zijn geweest, van haar man en haar zoon tot haar schelpencollectie. Felicia's visioen, de kern van *De tienduizend dingen*, maakt duidelijk ‘hoezeer alles in haar leven met elkaar verbonden is, hoezeer de mensen en dingen in haar leven een samenhang vormen, ook al is die samenhang zelf in wezen onbegrijpelijk’ (Brouwers 2004: 4-5).

Hoofdstuk 2: Het mysterieuze Oosten

‘Er zijn er die zeggen van: zien, met ogen zien, horen, met oren horen; van weten, het bovenzintuiglijke zekere weten; niets van dat alles was haar gegeven’

– Maria Dermoût, *De tienduizend dingen*

Als men de literatuur uit en over Nederlands-Indië raadpleegt, blijkt dat enkele thema's voortdurend terugkeren. Er wordt bijvoorbeeld vaak aandacht besteed aan ‘het andere’ van het Oosten, onder meer aan alles dat te maken heeft met het mysterieuze of met wat Maria Dermoût ‘het onzienlijke’ noemt (Boschman 2000: 33). In dat verband duiken in de secundaire literatuur twee belangrijke begrippen op, namelijk ‘goena-goena’ en ‘de stille kracht’, die gebruikt worden om te verwijzen naar onverklaarbare verschijnselen die deel uitmaken van het traditionele inheemse geloof. Ellen Boschman wijst erop dat het begrip ‘stille kracht’ meestal als Nederlandse vertaling van ‘goena-goena’ beschouwd wordt en dat men met deze termen ‘eerder verwijst naar de romans *De stille kracht* (1900) van Couperus en *Goena-goena* (1889) van Daum, zonder dat men kan aangeven wat *goena-goena* en *stille kracht* nu precies inhouden’ (2000: 25). Als gevolg heeft men de neiging om geen verschil te maken tussen beide begrippen, wat bevestigd wordt in sommige woordenboeken. Zo kan men bijvoorbeeld in het *Indonesisch-Nederlands woordenboek* van A. Teeuw uit 1990 het woord ‘stille kracht’ terugvinden als vertaling van ‘goena-goena’, of omgekeerd ‘goena-goena’ als een synoniem voor ‘stille kracht’ in het *Woordenboek der Nederlandse taal* (Boschman 2000: 27). De gelijkschakeling van beide begrippen blijkt tevens uit de toevoeging ‘een geschiedenis van stille kracht’ als ondertitel van Daums roman *Goena-goena* (1889) vanaf de zevende druk (1959) tot en met de tiende druk (1987) (Boschman 2000: 27). Dit veroordeelt Boschman als een ‘onjuist[e] en zelfs verwarrend[e]’ gelijkschakeling en ze blijft ervan overtuigd dat er een verschil gemaakt moet worden tussen beide begrippen (2000: 28).

Dit idee zal verder uitgewerkt worden in dit hoofdstuk op basis van een literair-historische contextualisering met een focus op de romans *Goena-goena* (1889) van P.A. Daum en *De stille kracht* (1900) van Louis Couperus. De bedoeling hiervan is om na te gaan of beide termen inderdaad naar verschillende fenomenen verwijzen of niet. Aangezien beide begrippen verbonden zijn aan het mysterieuze van het Oosten, zal het na deze vergelijking mogelijk zijn enkele kenmerken van het mysterieuze toe te lichten. Ik zal ook stilstaan bij de manier waarop dit idee van het mysterieuze, ondoorgrondelijke Indië is terug te vinden in andere talen. Als laatste punt zal ik de rol van het mysterieuze van het Oosten in de literatuur uit en over Nederlands-Indië kort bespreken.

2.1. Literair-historische contextualisering

2.1.1. *Goena-goena* (1889) van P.A. Daum

‘Goena-goena’ in de literatuur wordt volgens Boschman bijna altijd gekarakteriseerd als ‘een magisch middel om liefde op te wekken, om iemand schade te berokkenen, ofwel beide’ (2000: 26). Het maakt deel uit van het traditionele inheemse geloof. Bij goena-goena wordt er ook vaak een verschil gemaakt tussen witte en zwarte magie, waarbij witte magie onder andere verwijst naar ‘vruchtbaarheidsrituelen ten behoeve van de landbouw, verbodsbepalingen en traditionele voorschriften ter afwering van ziektes, onheil en natuurrampen’, terwijl de zwarte een destructieve component bevat (2000: 26).

De term werd in de literatuur geïntroduceerd door de totok journalist Paul Adriaan Daum met zijn roman *Goena-goena* (1889) die eerst in vijftien afleveringen in zijn eigen blad, *Bataviaasch nieuwsblad*, werd gepubliceerd (Wiener 2007: 508). Deze roman heeft als uitgangspunt de relatie tussen een inheemse vrouw, Betsy, en haar man, Den Ekster. Omdat Betsy lijdt onder haar ongelukkig huwelijk legt haar oude baboe, Sarinah, uit dat ze haar met tovermiddelen kan helpen. Wanneer haar man aan verschrikkelijke buikkrampen overlijdt, is het niet duidelijk of dit echt te wijten is aan Sarinahs zwarte magie. Na zijn dood wordt Betsy snel verliefd op een gehuwde man, Bronkhorst, die ze probeert te verleiden, waarbij ze alweer gebruik maakt van inlandse tovermiddelen. Opnieuw is het niet duidelijk of Bronkhorst zich door haar aangetrokken voelt als gevolg van zwarte magie. Uiteindelijk blijft hij toch bij zijn vrouw en kinderen.

Wat in de roman van Daum opvalt, is dat ‘hij aan de lezer overlaat om “ja” of “nee” tegen goena-goena te zeggen’ (Van Zoest en Tri Heryati 1992: 13). Men kan immers twijfelen aan de oorzaak van de dood van Den Ekster, maar ook aan de romantische gevoelens van Bronkhorst voor Betsy die uiteindelijk bij zijn vrouw en kinderen blijft. In dit laatste geval blijkt goena-goena duidelijk niet te werken.

Hoe dan ook, de hierboven vermelde definitie van ‘goena-goena’ is van toepassing op de roman van Daum aangezien hij het begrip gebruikt in beide betekenissen, aan de ene kant om de liefde van Bronkhorst voor Betsy op te wekken, en aan de andere kant om Den Ekster schade te berokkenen. Aart van Zoest en Nunuk Tri Heryati wijzen erop dat het belangrijk is deze middelen niet te verwarren met vergiftigingen die medisch geconstateerd kunnen worden omdat ze een ‘aantoonbaar verband toelaten tussen oorzaak en gevolg’ (1992: 14). Zo is iemand aan het begin van *Goena-goena* (1889) vergiftigd zonder dat men dit als een geval van goena-goena mag beschouwen. Een belangrijk

kenmerk van goena-goena is dus dat het valt ‘buiten het koele, heldere territorium van de wetenschappelijkheid waar de dingen aantoonbaar, controleerbaar, verifieerbaar dienen te zijn’ (Van Zoest en Tri Heryati 1992: 12-13). Dit wordt in de roman van Daum onder andere benadrukt door de mysterieuze sfeer waarin de gebeurtenissen zich afspelen en die angst en twijfel oproept (Van Zoest en Tri Heryati 1992: 13).

Uit deze korte bespreking blijkt dat de term ‘goena-goena’ in de literatuur zo veel betekent als een magisch middel dat liefde opwekt of dat iemand schade berokkent. Soms wordt de betekenis van het begrip iets concreter, zoals in de Indonesische Van Dale, *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (1988), waarin ‘goena-goena’ als volgt gedefinieerd wordt: ‘formules om iemands liefde op te wekken; liefdesdrank’, een definitie die Van Zoest en Tri Heryati als toepasbaar beschouwen op de roman van P.A. Daum (1992: 23).

2.1.2. De stille kracht (1900) van Louis Couperus

Ongeveer tien jaar na de publicatie van *Goena-goena* (1889) van P.A. Daum verscheen *De stille kracht* (1900) van Louis Couperus. De auteur kwam uit een Haagse familie van koloniale ambtenaren en is in zijn leven drie keer in Nederlands-Indië verbleven. Zijn Indische roman gaat over de ondergang van de Nederlandse resident Otto van Oudijck en zijn gezin in het gewest Laboewangi (Java).

Gerard Termorshuizen merkt op dat er ‘[g]een grotere tegenstelling in de benadering van het “mysterieuze” bestaat dan tussen deze roman en die van Daum (Termorshuizen in Van Zoest en Tri Heryati 1992: 17). Wat volgens Boschman opvalt, is hoe Couperus naar het gehele traditionele inheemse geloof verwijst, en dus niet alleen naar goena-goena, die slechts een onderdeel ervan is (2000: 28). Ook Van Zoest en Tri Heryati (1992: 17) maken een vergelijking tussen beide romans:

Terwijl bij Daum een afstandelijke verteller goena-goena laat zien als iets nogal laag-bij-de-gronds, iets knoeierigs, waarvan de effectiviteit dubieus is, laat Couperus ons in de huid kruipen van resident Van Oudijck, een nuchtere Nederlander, die in aanraking komt met ‘de mystiek der zichtbare dingen op dat eiland van geheimzinnigheid dat Java is’.

Wanneer Van Oudijck geconfronteerd wordt met het mysterieuze van het Oosten, blijft hij heel sceptisch beweren dat hij er niet in gelooft, maar mettertijd wordt het steeds moeilijker voor hem te ontkennen dat de stille kracht bestaat. In tegenstelling tot Daum komen de personages in *De stille kracht* (1900) in aanraking met een groot aantal stillekrachtverschijnselen, zoals onder andere rondvliegende stenen, kloggeluiden of een glas dat breekt. De climax wordt bereikt in de passage waarin Leonie van Oudijck met sirih bespuwd wordt in de badkamer. Van Oudijck beseft dat al deze vreemde verschijnselen

aan iemand te wijten moeten zijn en zijn verdenking valt op Soenario, de broer van de Regent van Ngadjiwa. Deze had hij eerder wegens wangedrag ontslagen. Het onheil dat Van Oudijck en zijn gezin nu treft zou dus een vorm van wraak kunnen zijn. Dit komt overeen met het idee dat stillekrachtverschijnselen ‘in principe veroorzaakt [kunnen] zijn door het manipuleren van natuurgeesten door een magiër’ (Boschman 2000: 28). Soenario wordt immers beschreven als ‘iemand die over “goddelijke toverkracht” zou beschikken’ (Boschman 2000: 28). Boschman merkt tevens op dat al vanaf de eerste pagina gealludeerd wordt op de aanwezigheid van de stille kracht met vooruitwijzingen dat er iets gevaarlijks zal gebeuren (2000: 28). De eerste zin begint meteen met een verwijzing naar de volle maan die ‘tragisch’ is en die de kleur van bloed heeft, een teken dat Indië onmiddellijk als mysterieus voorgesteld wordt (Couperus 2017: 5). Marion Valent is dezelfde mening toegedaan en wijst erop dat ‘[v]an het begin af aan [...] er een sfeer van geheimzinnigheid aanwezig [is], van mysterie, voelbaar in de lucht, de zee, de schemering’ (1984: 206). De belangrijkste vooruitwijzing in de roman van Couperus is de verschijning van de witte hadji na het ontslag van Soenario die als een soort ‘boodschapper van de *stille kracht*’ fungeert (Boschman 2000: 28).

Met zijn roman laat Couperus de lezer kennis maken met het mysterieuze van het Oosten zoals hij dit zelf als westerling percipieert en interpreteert. Een belangrijk aspect is de oorzaak achter de stillekrachtverschijnselen die zich niet zomaar laat beperken tot het ontslag van Soenario. Boschman legt uit dat ‘het niet begrijpen en zelfs verontheiligen van de magische wereld door de westerling’ de echte oorzaak is (2000: 28). Dit idee is immers iets dat ‘Couperus’ kunst bezielde’ (Beekman 1998: 265). Met deze opvatting is het mogelijk de titel van de roman op een specifieke manier te interpreteren, namelijk als verwijzing naar de inlandse bevolking ‘die zich lijdzaam verzet tegen een overheerser die haar een wezensvreemde cultuur probeert op te leggen, maar blind blijft voor de manifestaties van krachten waaraan het individuele leven ondergeschikt is’ (De Nijs 1994: 6).

2.1.3. De verhouding tussen goena-goena en de stille kracht en hun verband met het mysterieuze

In de roman van P.A. Daum komt het begrip ‘goena-goena’ voor in de context van een liefdesverhaal. Toch mag men op basis daarvan geen overhaaste conclusies trekken aangezien de term terug te vinden is in latere werken met een andere toepassing van de term. Na de analyse van hun corpus zijn Van Zoest en Tri Heryati tot de conclusie

gekomen dat goena-goena door afgunst de meest voorkomende vorm is (1992: 76). Dit is bijvoorbeeld het geval in een wat recenter werk, *De bergbewoners en die van de kust* (1993), van Jacob Vredembregt, maar ook al in *De stille kracht* (1900) van Couperus waarin het over een ‘wrok over een ondergane vernedering’ gaat met betrekking tot Soenario (Van Zoest en Tri Heryati 1992: 74).

Zulke kanttekeningen vergemakkelijken geenszins de pogingen een onderscheid te maken tussen beide termen. Toch blijft het mogelijk het begrip ‘goena-goena’ breder te zien dan bij Daum, in die zin dat het fenomeen ook bewust tegen westerlingen gericht kan zijn (Wiener 2013: 497-498). De verschijningsvormen van goena-goena in de literatuur variëren dus. Dit houdt verband met regionale verschillen in het geloof in goena-goena en geesten in Indonesië zelf (Van Zoest en Tri Heryati 1992: 9). Dit zou dus kunnen verklaren waarom de definities van ‘goena-goena’ en ‘stille kracht’ ook variëren in de naslagwerken en de primaire literatuur.

In ieder geval hebben beide termen te maken met het idee van ‘het mysterieuze’, waarbij Boschman stelt dat goena-goena als een onderdeel van de stille kracht beschouwd moet worden. Zo’n opvatting impliceert dat beide begrippen bepaalde kenmerken met elkaar gemeen hebben, zoals hun algemene verbondenheid met het mysterieuze. Toch kan het gecombineerde gebruik van beide termen in het kader van een analyse verwarring scheppen wegens de onnauwkeurigheid van de definities. Aangezien het begrip ‘goena-goena’ ‘buiten Indonesië [...] vervaagd en uitgebreid’ wordt en dan alles behelst ‘wat met magie en geestenwereld te maken heeft’, zal ik in het vervolg van deze scriptie de bredere term ‘het mysterieuze’ gebruiken (Van Zoest en Tri Heryati 1992: 23). Dit is de term die ook door Gerard Termorshuizen gebruikt wordt om te verwijzen naar het geheimzinnige aspect van Nederlands-Indië, met allerlei onverklaarbare verschijnselen of gewoon elementen die deel uitmaken van het traditionele inheemse geloof maar die door westerlingen als mysterieus gevoeld worden. In deze scriptie zal de focus liggen op het idee van ‘het mysterieuze’ van het Oosten en de manier waarop dit aanwezig is in *De tienduizend dingen* van Maria Dermoût.

2.2. Enkele kenmerken van het mysterieuze van het Oosten

Om beter te kunnen begrijpen wat de term ‘het mysterieuze’ omvat, zal ik nu enkele kenmerken ervan kort voorstellen. Zoals eerder vermeld, maakt het deel uit het traditionele inheemse geloof. Van Zoest en Tri Heryati geven aan dat het zeer moeilijk zou zijn een Indonesiër te vinden die niet in onverklaarbare verschijnselen gelooft, of ‘die

[niet] op zijn minst [zal] erkennen dat het *mogelijk* is' dat die bestaan (1992: 7). Dit werd al door H.A. van Hien bevestigd in zijn studie *De Javaansche geestenwereld* (1896) wanneer hij beweert dat elke Indonesiër met het mysterieuze – in dit geval heeft hij het over magische formules – vertrouwd is, maar dat deze Indonesiër daarover zelden spreekt 'because he's afraid to incite the displeasure of the spirits and he thinks it best to play dumb when confronted by Europeans' (Van Hien in Beekman 1984: 65).

Een van de belangrijkste kenmerken van het traditionele inheemse geloof is de overtuiging dat "“alles” een ziel of geest of bovennatuurlijke kracht bezit' (Boschman 2000: 26). Dit animistische wereldbeeld wordt dus niet alleen aan objecten toegekend, maar ook aan de natuur en de omgeving in het algemeen (Van Zoest en Tri Heryati 1992: 65). Zo geloven veel Indonesiërs bijvoorbeeld dat ook een huis een ziel heeft. Deze zielen en krachten kunnen via magie gemanipuleerd worden en dit voor zowel positieve als negatieve doeleinden. Volgens het inheemse geloof kan dit geschieden via een soort magiër – meestal met het woord *dukun* aangeduid – die niet alleen bij gezondheidskwesties kan helpen, maar ook bij witte of zwarte magie (Van Zoest en Tri Heryati 1992: 29).

In het algemeen hebben veel verhalen te maken met 'tovermiddelen, geesten, traditionele, irrationele gebruiken, allerlei zaken die in ieder geval één aspect gemeenschappelijk hebben: hun onverklaarbaarheid' (Van Zoest en Tri Heryati 1992: 24). Wat opvalt, is dat het woord 'traditioneel' meteen gelijkgesteld wordt aan 'irrationeel' om te verwijzen naar inheemse rituelen of nog naar offers, wat een bijzonder gekleurde Westerse voorstelling is. Toen hun boek, *Goena-goena en geziene geesten* (1992), gepubliceerd werd, wezen Van Zoest en Tri Heryati erop dat die rituelen nog steeds plaatsvinden, maar dat dit op een 'menschvriendelijker[e]' manier gebeurt (1992: 51). Toch blijft dit een belangrijke component als men de literatuur uit en over Nederlands-Indië analyseert. Een laatste interessant element in verband met 'geesten' is het idee van het contact met de doden dat in Indonesië als 'de normaalste zaak van de wereld' beschouwd wordt aangezien men ervan uitgaat dat de doden niet vergeten mogen worden (Van Zoest en Tri Heryati 1992: 102). Dit zijn allemaal elementen die men in de literatuur uit en over Nederlands-Indië kan terugvinden, vaak in combinatie met een geheimzinnige sfeer die door de beschrijving van de natuur en omgeving opgeroepen wordt.

2.3. Aandacht voor het mysterieuze van het Oosten in andere talen

Na deze korte beschrijving van enkele kenmerken van het mysterieuze in het Oosten is het nu mogelijk na te gaan of het begrip ook aandacht krijgt in de literatuur in andere talen. Als men de Anglo-Indische literatuur raadpleegt, blijkt dat dit eigenlijk geen exclusief kenmerk is van de literatuur in het Nederlands. Met ‘Anglo-Indische literatuur’ bedoelt men de ‘over India handelende koloniale literatuur, geschreven door de aldaar verblijvende Engelsen, zoals R. Kipling, John Masters, E.M. Forster, Flora Annie Steel en Maud Diver’ (Verma 1994: 55). Deze literatuur is aanvankelijk ontstaan als gevolg van het Britse imperium dat voor een tijdje in India aanwezig was.

Anglo-Indische schrijvers zoals reizigers, bestuurs-ambtenaren, zendelingen en journalisten, schreven over het exotische, mysterieuze en ondoorgrondelijke India. Ze benadrukten het verschillend-zijn van India en wezen op India’s behoefte aan ‘vooruitgang’ door middel van de vooruitstrevende en moderniserende westerse cultuur. (Verma 1994: 56)

Zo zal bijvoorbeeld John Masters in zijn roman *The Deceivers* (1952) over verschillende inheemse rituelen schrijven. Met zo’n beschrijving van de inheemse cultuur als ‘irrationeel’ wijst Rupalee Verma erop dat Anglo-Indische schrijvers de moderniteit van de eigen cultuur menen te benadrukken (1994: 56). Een ander beroemd voorbeeld is *Passage to India* (1924) van E.M. Forster waarin hij India als ondoorgrondelijk beschrijft.

Wat opvalt, is dat dit idee van het mysterieuze, ondoorgrondelijke Indië ook aanwezig is in de Indiaas-Engelse literatuur – dus met Indiase auteurs die in het Engels schrijven – waarin het exotische van India met zijn rituelen, zijn tempels en zijn stenen goden op de voorgrond treedt (Verma 1994: 59). Misschien nog interessanter is dat ‘in zowel de Anglo-Indische als de Indiaas-Engelse romans [...] de onmogelijkheid [tot uitdrukking wordt gebracht] dat Oost en West elkaar ooit volledig zullen kunnen begrijpen of harmonieus met elkaar om zullen kunnen gaan’ (Verma 1994: 60). Dit doet denken aan Kiplings beroemde versregel ‘East is East, and West is West, and never the twain shall meet’ uit zijn gedicht ‘The Ballad of East and West’ (1889).

2.4. Rol van het mysterieuze van het Oosten in de literatuur

Uit de Anglo-Indische literatuur en de Indiaas-Engelse literatuur blijkt dat er een grote kloof bestaat tussen het Oosten en het Westen. Dit is iets dat men evengoed kan terugvinden in de Nederlandse literatuur uit en over Nederlands-Indië. Boschman maakt daarbij een verschil tussen drie groepen romans of verhalen (2000: 29).

Tot de eerste groep behoort onder andere *De stille kracht* (1900) van Couperus waarin ‘de kloof tussen de oosterse en westerse denk- en gevoelswereld centraal’ staat, een kloof die als ‘onoverbrugba[ar]’ voorgesteld wordt (2000: 29). In deze groep vindt men ook het idee dat het inheemse geloof onbegrijpelijk en bedreigend is voor de westerling wiens autoriteit ondermijnd wordt (Wiener 2007: 510). In de tweede groep romans en verhalen staat het hiërarchische karakter van de kolonie centraal, met een focus op goena-goena die ‘als bedrog, of als bijgeloof van een minder beschaafde bevolkingsgroep’ geconceptualiseerd wordt, zoals in *Goena-goena* (1889) van P.A. Daum (2000: 29). De derde en laatste groep biedt een beeld van het inheemse geloof – dus ook van de magische krachten – dat wat genuanceerder is, waardoor het niet tot een conflict komt tussen het Oosten en het Westen. Dit is iets dat men onder andere bij Maria Dermoût kan terugvinden.

In deze scriptie zal de focus niet alleen liggen op het idee van het mysterieuze van het Oosten en de manier waarop dit aanwezig is in *De tienduizend dingen* van Maria Dermoût, maar ook op de rol ervan. Een analyse van het mysterieuze in de roman zal mogelijk maken een beter inzicht te krijgen in de opvattingen van Dermoût over de relaties tussen oosterlingen en westerlingen.

Hoofdstuk 3: Het mysterieuze in *De tienduizend dingen*

‘Ze waren er immers nooit geweest’

- Maria Dermoût, *De tienduizend dingen*

3.1. Maria Dermoûts benadering van het mysterieuze

In het biografische deel hebben we kunnen vaststellen hoe het leven van Maria Dermoût gekenmerkt is geweest door het heen-en-weer reizen tussen Nederlands-Indië en Nederland en hoe ze ondanks deze instabiliteit altijd zeer gehecht geweest is aan haar leven in Indië. Deze sterke band met Indië begon onmiddellijk na haar geboorte en de daaropvolgende dood van haar moeder toen ze door een baboe verzorgd werd. Dit en het feit dat ze in de nabijheid van Oosterse bedienden opgroeide, heeft ertoe geleid dat ze ‘een typisch Indische jeugd’ doormaakte (Boschman 2000: 31). Zoals eerder in deze scriptie vermeld, is het ook als kind dat Dermoût in aanraking kwam met het traditionele inheemse volksgeloof aangezien ze bijvoorbeeld vertrouwd was met het werk van H.A. van Hien, die later in haar oeuvre zou verschijnen, onder andere als een personage in *Nog pas gisteren* (1951) (Nieuwenhuys 1972: 466). Het is dus in deze ‘wereld waarin “wonderen” kunnen gebeuren en waarin men altijd rekening moet houden met de kosmische krachten’ dat Dermoût als kind opgroeide (Agerbeek 2001: 98). Ook later in haar leven werd ze geconfronteerd met het mysterieuze van het Oosten, zoals bijvoorbeeld in 1906, toen ze om te genezen de bergen introk waarvan men vertelde dat die magische krachten bezaten. Men mag ook niet vergeten dat ze tijdens haar rondzwerven en haar vele overplaatsingen in Indië veel belangstelling toonde voor de Javaanse religie, geschiedenis en ook voor de inheemse cultuur, bijvoorbeeld toen ze tijdens haar verblijf in Garoet kennismaakte met Javaanse regenten en adellijke vorsten. Haar ervaringen in Indië hebben volgens Elma Drayer ongetwijfeld als inspiratiebron gediend voor haar oeuvre (1985: 4).

Dit komt overeen met wat Dermoût zelf beweerde toen ze schreef dat ze ‘het grote voorrecht [heeft] gehad, dat er altijd levende vertellers, vertelsters in [haar] leven waren’ (Dermoût in Agerbeek 2001: 98). Dit heeft volgens Drayer een duidelijke invloed gehad op haar oeuvre aangezien ze door het vertellen wilde ‘doorgeven wat ze had gezien, gevoeld, meegemaakt, en aan verhalen had gehoord en gelezen tijdens haar leven’ (Drayer 1985: 3). Met andere woorden, gezien haar achtergrond was Dermoût ontegensprekelijk vertrouwd met het inheemse volksgeloof, en dus met ‘het mysterieuze’ daarin (Houtzager 1991: 50).

Commentatoren zijn het er in het algemeen over eens dat het mysterieuze in haar oeuvre een constante is, ook al legt Dermoût haar eigen, specifieke accenten. Zo schildert Johan van der Woude in zijn biografie, *Maria Dermoût: De vrouw, de schrijfster* (1973), Dermoût volgens Houtzager af ‘als de vooral door Indische sprookjesvertellers geïnspireerde oudere dame, meer belang stellend in atmosferische natuurbeschrijving en goena-goena dan in menselijke conflicten en literaire verfijning’ (1986: 69). Uit dit citaat blijkt dat ‘goena-goena’ een kenmerkend deel van haar oeuvre is. Zoals in het vorige hoofdstuk aangegeven, bestaat er in de secundaire literatuur een zekere neiging om het begrip ‘goena-goena’ in een ruime en vervaagde betekenis te gebruiken. Men kan er dus van uitgaan dat hij hiermee bedoelt dat Dermoût in haar oeuvre aandacht besteedt aan alles wat volgens het traditionele inheemse geloof mysterieus is. Houtzager merkt later in hetzelfde artikel op dat het bovennatuurlijke een belangrijke plaats in haar werk heeft en dat ‘de bladzijden [...] er bij wijze van spreken van doordrenkt [zijn]’ (1986: 81). Dit wordt in verschillende recensies bevestigd, zoals in een bespreking van *De tienduizend dingen* van Michel de Koning waarin hij aangeeft dat ‘[d]ood en bijgeloof [...] een belangrijke rol [spelen]’ (1988), maar ook in een bespreking van haar *Verzameld werk* (1970) van Jeroen Brouwers waarin hij vermeldt dat er ook bij haar ‘sprake [is] van een “stille kracht”, zoals bij Couperus’ (1971). Niettemin zal ik in het laatste hoofdstuk beargumenteren dat Maria Dermoûts benadering van het mysterieuze niet dezelfde is als die van Couperus.

Bij Dermoût wordt er in ieder geval aandacht besteed aan het mysterieuze, maar dan wel op een specifieke manier. In haar hele oeuvre gebruikt ze slechts een keer de term ‘stille kracht’, namelijk in ‘Het ameublement van de gouverneur-generaal’, het laatste verhaal uit de bundel *De sirenen* (1963), dat over een koloniale familie gaat: ‘En dan zouden zij naar Indië moeten gaan, waarom moest Ina naar Indië gaan, waar het warm is en beesten zijn en veel te veel verleidingen, en stille kracht! Paps was bang voor die stille kracht’ (Dermoût 2008: 521). Uit deze passage blijkt dat ‘Paps’, de vader van Ina, als westerling vooroordelen heeft wanneer hij aan Indië denkt. Zijn aandacht richt zich onmiddellijk op het warme klimaat, de ‘beesten’, maar ook de stille kracht. Dit laatste element wordt voorgesteld als iets wat zijn angst opwekt. Terwijl het begrip ‘stille kracht’ een keer vermeld wordt, valt in Dermoûts werk geen enkele keer de term ‘goena-goena’, zoals Boschman opmerkt. Het blijft aldus impliciet, ‘onder de oppervlakte net als *goena-goena* zelf’ (2000: 34).

In zijn recensie geeft Brouwers aan dat dit motief toch een plaats heeft in haar werk en verschijnt ‘als een altijd-aanwezige sfeer van ondoorgrondelijkheid’ (1971). Volgens Hans Warren benoemt Dermoût zelden ‘maar suggereert des te meer’ en het is precies op deze impliciete manier dat de schrijfster een ‘zeldzame geheimzinnigheid’ creëert (1998). Ook Hella Haasse stelt in een korte bespreking vast dat er veel elementen zijn in het oeuvre van Dermoût die ongezegd blijven en dat ‘het belangrijkste [...] de lezer indirect aangereikt’ wordt (2011). Met andere woorden, het mysterieuze is een constante in haar werk, maar blijft voor de lezer enigszins tussen de regels verborgen.

Haar verwijzingen naar het mysterieuze bestaan hierin ‘dat zij een dergelijke ervaring nooit in abstracte bewoordingen vertaalt maar dicht bij de zintuiglijk waarneembare wereld van het detail blijft’ (Beekman 1998: 502). Met andere woorden, ze bespreekt het mysterieuze zonder ‘goedkope effecten’, bijna terloops (De Koning 1988). Dit past bij Dermoûts eigen woorden dat ze ‘alleen [kan] vertellen, niet uitleggen’ (Dermoût in Van der Woude 1973: 192). Ze legt niet expliciet uit hoe het mysterieuze werkt en welke rol het speelt. Het blijft suggestief voor de lezer die de elementen met elkaar moet verbinden.

In de secundaire literatuur heeft men weinig aandacht besteed aan de reden waarom ze zo impliciet en suggestief bleef in tegenstelling tot Couperus bijvoorbeeld die hierin veel concreter was. Volgens Nieuwenhuys is dit vooral te wijten aan haar Indische jeugd en het feit dat ze omringd was door de verhalen die ze hoorde, iets wat bijvoorbeeld Couperus gedeeltelijk gemist heeft omdat hij voor het eerst vertrok naar Batavia, het huidige Jakarta, toen hij negen was (Nieuwenhuys 1972: 254). Dit zou dus een invloed gehad hebben op haar eigen manier van vertellen. Volgens Freriks heeft ze gewoon ‘de scherpte van zo’n begrip [– ‘de stille kracht’ –] niet nodig’ aangezien de gebeurtenissen in haar werk al gruwelijk genoeg zijn zodat de lezer weet dat de dood onontkoombaar is (1988). In ieder geval blijken commentatoren het eens te zijn over de aanwezigheid van het mysterieuze in haar werk ook al gebeurt dit meestal op een impliciete en suggestieve manier. Ze besteedt dus wel degelijk aandacht aan de vreemde en kwaadaardige machten van het Oosten.

Dermoût staat inderdaad ook bekend voor haar fascinatie voor het kwaad dat vaak vermengd wordt met het mysterieuze van het Oosten. Houtzager heeft zich daarover als volgt uitgesproken: ‘[H]et oeuvre is ervan doortrokken. Mij is de Nederlandse literatuur geen auteur bekend die zich even indringend en diepgaand heeft beziggehouden met het kwaad en de invloed van fysiek geweld als de keurige oude Indische dame Maria

Dermoût' (1991: 8). Houtzager wijst erop dat haar fascinatie voor het kwaad misschien niet op het eerste gezicht duidelijk te zien is. Haar verhalen kunnen volgens hem aanvankelijk 'sprookjesachtig en idyllisch' lijken, maar uiteindelijk blijken ze niet zo onschuldig en zitten ze vol verwijzingen naar het kwaad, naar geweld en dood (1991: 11). Als men aan de lectuur van *De tienduizend dingen* begint, wordt men eerst geconfronteerd met een beschrijving van 'het eiland', zoals door de titel van het eerste hoofdstuk aangekondigd wordt. Het eiland – en in het bijzonder de tuin Kleyntjes – wordt in dit hoofdstuk eerst idyllisch beschreven en wordt bijna als een soort zelfstandig personage geïntroduceerd. Men kan bijvoorbeeld zo'n beschrijving vinden:

De rivier links, waar het land vlak lag, stroomde bruin en traag tussen de bomen, niet erg diep en bijna altijd doorwaadbaar. Toch staken de mensen uit het dorp aan de overkant van de rivier naar de tuin over, of andersom, staande op een vlotje dat zij met een bamboestok voortduwden. Rechts liepen de heuvels door tot aan het strand; een kleine, wilde rivier tuimelde spattend en schuimend over de rotsblokken, door een dal en zo verder naar de binnenbaai. (Dermoût 2019: 11)

Deze beschrijving van de omgeving van de tuin Kleyntjes gaat door in de rest van het hoofdstuk, met aan het begin meer een focus op de natuur, en dan op de mensen die 'bij het eiland [horen]' (Dermoût 2019: 25). Toch wordt deze op het eerste gezicht idyllische beschrijving onderbroken door wat uiteindelijk de kern zal blijken van het boek, namelijk het dodenherdenkingsritueel van Felicia van Kleyntjes: 'Een dag, een nacht in het jaar, op de sterfdag van die zoon wilde zij alleen zijn [...]. [...] Zij wijdde die dag en nacht – niet aan de doden; enkel en alleen aan die vermoord waren, in dat jaar op het eiland vermoord waren' (Dermoût 2019: 26). Zoals Houtzager suggereert, begrijpt men dat het kwaad dus ook zijn plaats zal hebben in dit boek, zoals later in de moordverhalen bevestigd wordt. Dit is een interessant kenmerk van het oeuvre van Dermoût: achter de vele beschrijvingen van de natuur en de omgeving wordt het kwaad als terloops meegedeeld, bijna alsof het niet belangrijker is dan de rest (Houtzager 1991: 8). Dit brengt de opmerking van Haasse in herinnering dat Maria Dermoût 'het "kwaad" [kende] dat er in de wereld is; zij vreesde het, maar beheerste die angst, aanvaardde duisternis als een aspect van de werkelijkheid' (2011).

De benadering van het kwaad als 'een aspect van de werkelijkheid' in *De tienduizend dingen* vormt geen uitzondering op de rest van haar oeuvre. Ook in haar verhalenbundels kan men 'sprookjesachtige, op oosterse stof gebaseerde' gebeurtenissen vinden waarin het kwaad centraal staat (Houtzager 1991: 8). In de analyse van *De tienduizend dingen* zal ik daarom ook enkele vergelijkingen maken met de andere verhalenbundels.

Al deze boosaardige gebeurtenissen hebben in haar werk op de ene of andere manier een link met het mysterieuze van het Oosten. In het volgende deel van deze scriptie zal ik dus de aanwezigheid van het mysterieuze in haar magnum opus, *De tienduizend dingen*, analyseren. Ik zal beginnen met een bespreking van de verschillende animistische motieven en de rol die ze spelen, een belangrijk element dat men in haar hele oeuvre kan terugvinden. In *De tienduizend dingen* bereikt dit animisme zijn hoogtepunt in de bibi-episode met de vervloeking van schelpen. Ik zal daarnaast aandacht besteden aan Oosterse rituelen, waarvan het mysterieuze aspect vaak door de beschrijving van de sfeer verhoogd wordt. Als laatste ritueel zal ik het dodenherdenkingsritueel van mevrouw van Kleyntjes becommentariëren tegen de achtergrond van het taoïsme. Om de analyse te concluderen, zal ik de nadruk leggen op de vele onzekerheden in het boek die het mysterieuze verhogen.

3.2. De aanwezigheid van het mysterieuze in *De tienduizend dingen*

3.2.1. Het animisme

3.2.1.1. De bezieling van voorwerpen

In de secundaire literatuur bestaat er geen twijfel over dat het werk van Maria Dermoût ‘doordrenkt [is] van “niet-Europese” thema’s en motieven, personages en gedachten’ (Bogaerts 2000: 50). Een van deze motieven is het animisme. Gezien haar achtergrond kwam Dermoût in contact met verschillende inheemse geloofsovertuigingen. Haar levensfilosofie is volgens Drayer ‘te karakteriseren als een vermenging van in Indië aanwezige religieuze stromingen als het animisme, het hindoeïsme, het boeddhisme en – in mindere mate – het christendom’ (1985: 5). Ook al is ze niet godsdienstig opgevoed, er zijn dus religieuze elementen in haar eigen levensfilosofie die terug te vinden zijn in haar werk, zoals onder andere zal blijken in de paragraaf over het taoïsme (zie 3.2.3.).³ Opmerkelijk is dat het animisme in het citaat van Drayer als een werkelijke religieuze stroming beschouwd wordt, naast de andere geïnstitutionaliseerde godsdiensten.

Zoals in het vorige hoofdstuk aangegeven, is het animisme een van de belangrijkste kenmerken van het mysterieuze van het Oosten. Dit wereldbeeld dat deel uitmaakt van het traditionele inheemse geloof houdt in dat “alles” een ziel of geest of

³ Houtzager (1991: 42-43) wijst erop dat Van der Woude twee jeugdbrieven van Maria Dermoût bezit die getuigen van een gebrek aan religieuze overtuiging. In de eerste brief uit 1907 schreef ze dat ze ‘niet consequent godsdienstig is opgevoed’ en in de tweede brief uit 1915 dat het niet mogelijk was voor haar in ‘het persoonlijke van God’ te geloven.

bovennatuurlijke kracht bezit’, dus niet alleen levende wezens, maar ook voorwerpen bijvoorbeeld (Boschman 2000: 26). Dit is iets wat men in het oeuvre van Dermoût kan terugvinden, onder andere in *De tienduizend dingen* waarin ‘alles bezielde [kan] zijn en geladen met bijzondere krachten’ (Houtzager 1986: 81). Nieuwenhuys geeft aan dat Dermoût daarmee ‘in een andere wereld [dringt], die niet als de onze sterk dualistisch is, met een hemel en een aarde, maar in een wereld waarin het zienlijke en onzienlijke ineenvloeien, een wereld waarin de ziel van een mens huizen kan in een dier of in een boom’ (1972: 465-466). Door zijn woordkeuze ‘onze [wereld]’ legt hij de nadruk op de oppositie tussen de dualistische Westerse opvatting – levend of levenloos – en de Oosterse opvatting dat alles bezielde is, niet alleen dieren en bomen, maar ook dingen.

Boschman merkt op dat Dermoût deze interesse voor bezielde dingen en voorwerpen altijd heeft gehad (2000: 33). Ze citeert Hans Warren die in zijn *Geheim dagboek 1958-1962* (1988: 147) schreef:

Maria Dermoût is buitengewoon gesteld op een houten Chinese Kwan-Yin [een boeddhistische godin van troost en genade], van een soort zoals je dat nogal eens in Indische inboedels ziet. [...] Ik vermoed dat Maria Dermoût haar Kwan-Yin heeft opgeladen met geheime kracht. Dan gelden mooi of lelijk, kunst of kitsch niet meer. Zij heeft daar neigingen toe: als ze gaat slapen etaleert zij op haar nachtkastje behalve een aantal obatjes [geneesmiddelen] ook een arrangement van geheimzinnige voorwerpjes die allerlei krachten uitstralen. Ik durf er niet goed naar te kijken en helemaal niet naar te vragen. Dat hoeft ook niet, ik weet wel wat ze moeten. Ik ken ook van die bezweringen, dwanghandelingen, formules die verricht moeten worden. Niet over praten. Geheim.

Voor wie *De tienduizend dingen* heeft gelezen, kan dit misschien aan de grootmoeder doen denken die bijzonder gesteld is op de schat in haar ‘mooie la’. Deze schat wordt voor het eerst vermeld aan het begin van het tweede hoofdstuk, ‘De tuin Kleyntjes’, waarin enkele pagina’s aan de beschrijving van het huis en de omgeving gewijd worden: ‘Alles in het huis was van vroeger; ook wat in de “mooie la” van haar klerenkast lag’ (Dermoût 2019: 37). Het hoofdstuk begint eigenlijk in het verleden toen Felicia een kind was en bij haar grootmoeder op de tuin woonde. De grootmoeder houdt ervan haar te tonen wat er in de la ligt. In de la bevinden zich enkele familiestukken van toen ze jong was, zoals een mooie waaier en een mandje uit Makassar waarin ze haar juwelen bewaart hoewel ‘veel juwelen bez[i]t zij niet’ (Dermoût 2019: 39).

In de la vindt men ook een groot aantal schelpjes, wat een motief in het boek is. Houtzager merkt bijvoorbeeld op dat er al vanaf het begin van ‘De tuin Kleyntjes’ ‘een boosaardige, gevaarlijke schelp ten tonele gevoerd’ wordt (1986: 81). Haar kindermeid, Suzanna, vertelt Felicia over een schelp, de ‘Lewijatan’, waarin een beest zou wonen. Dit motief van de schelpen is dus ook aanwezig met de prachtige schelpjes in de la waarop

de grootmoeder bijzonder gesteld is. Het is onder andere bij haar schelpen dat ze vertroosting zoekt (Houtzager 1991: 43). In het vorige hoofdstuk, ‘Het eiland’, had ze zich immers al gevraagd of ‘een mens door een schelp vertroost [kan] worden’, wat een animistische kwaliteit veronderstelt (Dermoût 2019: 22).

Ook al zijn de juwelen mooi en ook al blijken schelpjes de grootmoeder troost te kunnen schenken, ze zijn voor haar niet ‘de schat’. De echte schat bestaat uit drie dingen die zich in het midden van de la bevinden. De eerste is een gifbordje van Ceram, een klein gecraqueleerd bord van grof aardewerk dat vermoedelijk voor giftig voedsel waarschuwt: ‘Als er iets giftigs in kwam, schrok het bordje en verschoot van kleur; iets erg giftigs maakte er barsten in; iets heel erg giftigs zou het ineens middendoor kunnen breken’ (Dermoût 2019: 39). Felicia heeft moeite om dit te begrijpen en vraagt aan haar grootmoeder wat het woord ‘gif’ eigenlijk betekent. Ze krijgt als antwoord dat het een synoniem van ‘vergift’ is, ‘als Fenijn’ (Dermoût 2019: 39). Felicia begrijpt dan dat ‘Fenijn’ naar iets gruwelijks verwijst of, met andere woorden, naar het kwaad.

Op het gifbordje in de la liggen twee doosjes met telkens een kostbaar voorwerp dat deel uitmaakt van de schat. In de eerste doos kan men de zogenaamde ‘Slangensteen’ vinden, een steen die geneeskrachtige vermogens zou hebben. Daarmee zou niet alleen een slangenbeet, maar ook de beet van ieder giftig dier genezen kunnen worden. In het andere doosje wordt er een tweede steentje met een parelachtige glans bewaard. Naast deze grote steen ligt er nog een klein steentje dat volgens de grootmoeder op een nacht vanzelf was verschenen, alsof het een kind van de grotere steen was. Ook deze steen zou een beschermende functie bezitten, net zoals de twee andere voorwerpen.

Wanneer de grootmoeder deze drie dingen aan Felicia toont, voegt ze toe dat ze later misschien nog twee andere dingen aan haar schat hoopt toe te voegen: de ‘groene Armband’ en de ‘Karbonkelsteen’ die normaal gezien door een soort slang in de kop gedragen wordt. Men mag de slang niet doden om de steen te nemen, anders zou de gloed ervan verdwijnen. De steen moet dus door de slang achtergelaten worden wanneer die in het water gaat want de steen mag niet nat worden. De regels om in het bezit te komen van de Karbonkelsteen zijn dus strikt. Hij mag ook ‘niet verhandeld worden, niet gekocht of verkocht voor geld, dan ging de gloed evengoed verloren. Zelf vinden dus, of krijgen’ (Dermoût 2019: 40).

De Karbonkelsteen treffen we ook in een ander verhaal van Maria Dermoût aan, namelijk ‘De goede slang’ uit de verhalenbundel *De sirenen* (1963). Dit verhaal gaat over een vrouw en haar kinderen die een tocht maken naar Hila op Ambon. Louisa, de naaister,

gaat met hen mee en vertelt hun over de Slang met de Karbonkelsteen, ook ‘de goede slang’ genoemd. In dit verhaal leert men dat de slang de steen nooit ‘aan een gewoon mens’ zal geven, maar misschien ‘aan een van de vier koningen’ (Dermoût 2008: 456). In *De tienduizend dingen* weet de lezer eigenlijk niet of de grootmoeder de Karbonkelsteen uiteindelijk vindt, maar we weten dat Felicia een vergelijkbaar steentje als cadeau krijgt wanneer ze met haar ouders naar Europa vertrekt. Ze ontvangt dit samen met de armband voor de terugreis. Hoewel haar grootmoeder haar vertelt dat dit steentje niet hetzelfde is als de Karbonkelsteen, veranderen de regels niet. De grootmoeder herhaalt die voor Felicia’s ouders: ‘Zij mag de armband niet dragen of ermee spelen nu zij klein is, dat hij niet wegraakt, en later mag zij hem niet verkopen of wegdoen’ (Dermoût 2019: 46). Daardoor is het onduidelijk of het de Karbonkelsteen is. De lezer krijgt de indruk dat ook Felicia het niet zeker weet: ‘[Z]ij zou het doosje niet openmaken, niet naar haar Slang met de Karbonkelsteen kijken – nu niet!’ (Dermoût 2019: 47).

Terwijl de schelpjes een vertroostend rol voor de grootmoeder hebben, heeft de schat een beschermende functie: ‘[H]et huis op de tuin Kleyntjes [zou] behoed zijn tegen ongeluk, en ziekte, en armoede, en Fenijn, en andere onnoembare dingen’ zolang de schat in de la lag (Dermoût 2019: 41). Dit is ten minste wat de grootmoeder gelooft. Voor Felicia is het minder duidelijk of ze echt in de magische krachten van de schat gelooft. Opmerkelijk is dat ze de armband met de Slang met de Karbonkelsteen niet gebruikt om naar Indië terug te keren, zoals haar grootmoeder gewild had. Ze heeft haar familie in Nederland geld moeten vragen aangezien haar man haar juwelen en de Slang met de Karbonkelsteen had meegenomen toen hij haar, zwanger, in de steek liet. Felicia had hem daarover verteld: ‘[D]at had hij niet mogen doen’ (Dermoût 2019: 54). Hiermee verwijst Felicia waarschijnlijk naar wat haar grootmoeder haar verteld had: men moet de steen ofwel krijgen, ofwel vinden. In Europa blijft ze dus verwijzen naar de op het inheemse bijgeloof gebaseerde verhalen van haar grootmoeder, net zoals ze als kind nieuwsgierig naar de schat was blijven kijken.

Pas wanneer Felicia als volwassene naar Indië terugkeert met haar zoon na haar verblijf in Europa, kan de lezer zich afvragen of ze werkelijk in de magische krachten van de schat gelooft. Ze is deze niet vergeten, maar ‘vroeg die eerste dag toch niet naar de “mooie la”, de schat, de schildwachtjes van het Geluk; de grootmoeder sprak er ook niet over’ (Dermoût 2019: 59). Later ’s nachts zegt de grootmoeder tegen Felicia dat ze niet bang hoeft te zijn omdat het op de tuin Kleyntjes veilig is en Felicia vraagt zich af of ze dan aan de voorwerpen van de schat dacht. Het is pas wanneer de grootmoeder op haar

sterfbed ligt dat er opnieuw over de ‘mooie la’ gesproken wordt. De grootmoeder vraagt Felicia alles wat in de mooie la ligt aan haar zoon Himpies te geven. Opvallend is de opmerking die ze daarbij maakt: ‘[D]ie vergeet jij anders toch, kleindochter, omdat jij er niet aan gelooft!’ (Dermoût 2019: 105). Felicia lacht, maar geeft geen commentaar op de uitspraak van haar grootmoeder. Met andere woorden, ze ontkent op dat moment niet dat ze niet in de magische krachten van de schat gelooft. In plaats daarvan vraagt ze aan haar grootmoeder of ze er dan zelf aan gelooft. De grootmoeder antwoordt: ‘Ik weet het eigenlijk niet, jij moet denken, ik ben hier zoveel jaren alleen op de tuin geweest, alleen met de bedienden. Sarah was mijn vriendin, en zij geloofde er wel aan en ik... ik vond het zo aardig om er ook aan te geloven’ (Dermoût 2019: 105). Uit dit citaat blijkt dat ook de grootmoeder aan haar geloof twijfelt, in tegenstelling tot haar bedienden, zoals Sarah. Dit benadrukt dat dit oorspronkelijk een typisch inheems volksgeloof is dat niet toegankelijk is voor iedereen, en misschien nog minder voor de westerling. Men kan dus veronderstellen dat Felicia na haar terugkeer meer moeite heeft met het inheemse volksgeloof aangezien ze zoveel jaren in Europa doorgebracht heeft, wat haar opvatting misschien beïnvloed heeft.

De invloed van de Westerse beschaving wordt onder meer duidelijk bevestigd door de gedachten van Felicia onmiddellijk na haar aankomst in de haven. Eerst vraagt ze zich af of de oude man en vrouw die op haar wachten bedienden zijn. Het zijn inderdaad de bedienden van haar grootmoeder, maar dit is ze vergeten. Ze heeft daarnaast moeite met ‘de oude vrouw [die] snikte soms even en snoof hardop door haar neus zonder de opgevouwen zakdoek te gebruiken’ (Dermoût 2019: 49). Ze heeft ook moeite met het Maleis dat ze niet meer verstaat. Na haar terugkeer wordt duidelijk dat ze door haar verblijf in Europa veranderd is. De lezer kan dus nooit precies weten of haar verblijf in Europa een invloed heeft gehad op haar geloof en op hoe ze zich voelt ten opzichte van de schat in de la omdat ze haar gedachten niet kenbaar maakt. In ieder geval wordt de schat voorgesteld als iets positiefs dat het leven van de personages zou kunnen beschermen. De schat bevat inderdaad positief geconnoteerde voorwerpen die machteloos blijken te zijn omdat ‘[g]een noodlot [...] erdoor verijdeld [wordt], geen boze macht [...] ermee overwonnen’ (Houtzager, 1991: 34). Dit komt overeen met het idee dat Maria Dermoût de aanwezigheid van het mysterieuze vooral suggereert, zonder te benoemen. De schat in de mooie la berust inderdaad op bijgeloof, zonder concreet bewijs van de magische krachten.

In tegenstelling tot deze goede en machteloze voorwerpen zijn er ook andere voorwerpen in het boek die ‘het lot van de mensen [bezegelen]’ (Houtzager 1991: 26). Garnt Stuiveling merkt op dat ‘[h]et verrassend “oosterse” in haar proza [...] vooral [ligt] in haar vermogen om de aanwezigheid te *suggereren* van de onzichtbare krachten die in de dingen schuilen en die voor deze dingen het menselijk leven mee *bepalen*’ (Stuiveling in Brouwers 1971, mijn nadruk, SH). In dit citaat kan men twee belangrijke ideeën terugvinden. Ten eerste het idee dat Dermoût de onzichtbare – in dit geval negatieve – krachten suggereert, en ten tweede het feit dat deze het leven van de personages bepalen. Deze geladenheid van voorwerpen met goede of kwade krachten geldt voor *De tienduizend dingen* waarin weinig ‘zonder potentiële magische werking of betekenis [lijkt] te zijn’ (Houtzager 1986: 83).

In het boek wordt er dus niet alleen aandacht besteed aan goede, maar ook aan kwade voorwerpen. Freriks wijst erop dat ‘[a]lle personages die in de roman ten onder gaan, [...] ten onder [gaan] door toedoen van dingen, van voorwerpen’ (1995: 68). Behalve in ‘Het eiland’ is elk hoofdstuk gewijd aan de dood van ten minste een personage. Zo wordt de zoon van Felicia, Himpies, in ‘De tuin Kleyntjes’ betoverd door glanzend witte schelpensnoeren, wat uiteindelijk tot zijn dood zal leiden. Aangezien deze episode een sleutelpassage van het boek is, zal dit verderop in detail behandeld worden (zie 3.2.1.4.). Zoals in de samenvatting van de roman vermeld, maken de drie volgende hoofdstukken deel uit van het dodenherdenkingsritueel van Felicia van Kleyntjes. Net zoals in ‘De tuin Kleyntjes’ spelen parels in ‘De posthouder’ een belangrijke rol bij zijn moord. De posthouder was beroemd omdat hij kostbare parels bezat, namelijk een halssnoer van tachtig witte parels, een kettinkje met een grote parel en twee oorknoppen telkens met twee roze parels. Daarom wordt hij vermoord door de drie oude vrouwen en de mooie vrouw die bij hem woonden: ‘Natuurlijk vermoord, om de parels natuurlijk!’ (Dermoût 2019: 139). Na zijn dood blijft het huis onbewoond en niemand durft de tuin binnen te gaan. Iedereen denkt dat de posthouder nu in de tuin rondwaart als een soort geest, wat het mysterieuze aspect van het verhaal vergroot: ‘Wie zou – hetzij bij dag, hetzij bij nacht – de posthouder willen tegenkomen die daar rondliep, door het huis, door de tuin, en die soms op de aanlegsteiger stond, met zijn rug naar de buitenbaai’ (Dermoût 2019: 136). Dit illustreert dat ‘wraakzuchtige geesten ook in het “bijgeloof” van de Indonesische bevolking een prominente rol’ spelen (Houtzager 1991: 49).

Een vergelijkbare rol spelen de voorwerpen in ‘De professor’. In dit geval is de moord op de professor niet te wijten aan parels maar wel aan muntstukken die de

professor tijdens zijn expeditie aan kinderen geeft wanneer ze hem helpen bij het verzamelen van zeldzame plantjes en bloemen. Deze vrijgevigheid wordt door Soeprapto afgekeurd: ‘Soeprapto knikte zwijgend. Wat was dit voor een man, was hij wel helemaal goed snik?’ (Dermoût 2019: 194). Als oosterling weet hij waarschijnlijk dat het gevaarlijk is voor de professor openlijk zijn (relatieve) rijkdom te tonen. Zijn voorgevoel wordt bevestigd wanneer hij verneemt dat de professor vermoord is omdat ‘[hij] zijn horloge voor hen liet slaan, grijnsde en hun mooie dubbeltjes en kwartjes in de hand duwde in plaats van een cent of een duit, voor een plantje of bloemetje. Als hij zo gek wou zijn...’ (Dermoût 2019: 232). In beide hoofdstukken worden de personages dus om kostbare voorwerpen vermoord. Daardoor kunnen deze objecten als kwaadaardig gekwalificeerd worden, hoewel ze slechts een indirecte rol spelen.

In ‘Constance en de matroos’ is de rol van een ‘schadelijk’ of ‘kwaadaardig’ voorwerp explicieter en prominenter aanwezig dan in de twee andere hoofdstukken. In dit geval gaat het om het ritueel van Pauline die er na de dood van Constance van overtuigd blijft dat de matroos uit Makassar de schuldige is. Hij zou volgens haar Constance vermoord hebben. Pauline voert een soort ritueel uit waarbij ze het mes van de matroos in het zand tekent. Later kom ik hierop terug (zie 3.2.2.). Met dit ritueel roept Pauline onzichtbare krachten op aan de hand van een voorwerp, het mes. Dit bepaalt het leven van de matroos die op een nacht door messteken gedood wordt, wat een causale relatie suggereert.

Al deze voorwerpen tonen dat ‘het *kleine* even belangrijk is als het *grote*’ bij Maria Dermoût (Houtzager 1991: 33). Nieuwenhuys (1972: 466) maakt hierover een interessante opmerking:

In de verhalen zijn [er] voortdurend toespelingen op het bovennatuurlijke, op iets dat geluk of ongeluk aanbrengt [...]. Voorwerpen zijn bezielde: krissen, ringen en kanonnen; ook een huis kan ‘sial’ zijn, dat wil zeggen: onheil aanbrengen.

In dit citaat vindt men onder meer het idee dat ook een huis bezielde kan zijn en ongeluk brengen. Dit wordt duidelijk geïllustreerd in *De tienduizend dingen* wanneer de grootmoeder naar het oude perkeniershuis aan de binnenbaai verwijst als een ‘ongelukshuis’ (Dermoût 2019: 44). De moeder van Felicia is aanvankelijk van plan het huis te laten herbouwen maar heeft daarvoor de toestemming van de grootmoeder nodig. Ze geeft die niet wegens de gruwelijke gebeurtenissen die in dat huis hebben plaatsgevonden. Ze verwijst hiermee naar drie kleine meisjes uit hun familie, Elsbeth, Keetje en Marregie, die daar woonden en die tegelijk gestorven zijn, vermoedelijk door

vergif, zoals de volgende opmerking suggereert: ‘[A]ch, hadden zij toen maar mijn gifbordje van Ceram gehad’ (Dermoût 2019: 78). Het huis is ook ingestort bij een aardbeving waarbij de overgrootmoeder van Felicia’s vader met haar kind onder het puin bedolven geraakt is. Het huis is later in brand gevlogen. Voor de grootmoeder maakt het niet uit dat deze gebeurtenissen lang geleden gebeurden want ‘ongeluk blijft altijd ongeluk’ (Dermoût 2019: 44). Er wordt dus gesuggereerd dat het huis geladen is met kwade krachten, behekt, wat het bijgeloof van de grootmoeder illustreert. Dit bijgeloof is iets wat Felicia’s moeder niet belangrijk vindt: “‘Ach”, de andere haalde haar schouders op, “ik hecht niet zo aan dat soort dingen, dat weet u wel”’ (Dermoût 2019: 44). Wegens een conflict tussen hun beiden beslist Felicia’s moeder dat ze niet op het eiland zal blijven wonen en ze vertrekt dus kort daarna naar Europa.

Wanneer Felicia terugkeert, wordt ze op haar beurt door haar grootmoeder gewaarschuwd dat het huis niet opgebouwd mag worden. Ze vertelt Felicia dat ze dezelfde waarschuwing van haar eigen vader heeft gekregen die haar ook verteld heeft dat het een ongelukshuis was. Dit maakt Felicia zenuwachtig:

‘Was dat huis? Is... is het hier? Is de tuin Kleyntjes... rust een vloek op de tuin Kleyntjes? Zegt u liever de waarheid.’ ‘Een vloek? Dat mag jij niet zeggen, kleindochter. Een ongelukshuis, ja, maar ongeluk is niet hetzelfde als een vloek’. (Dermoût 2019: 79)

De kwade krachten die in het huis schuilen blijken dus eerder op bijgeloof te berusten en zijn niet het resultaat van een vloek. Er wordt niettemin gesuggereerd dat het huis onzichtbare krachten herbergt die ongeluk brengen.

In het citaat van Nieuwenhuys hierboven heeft hij het niet alleen over huizen, maar ook over andere voorwerpen, zoals bijvoorbeeld ‘krissen’. Zoals eerder vermeld, speelt het mes van de matroos een belangrijke rol in ‘Constance en de matroos’, maar dit wapen mag niet als een kris beschouwd worden. Een kris is altijd uit zichzelf door een magische kracht bezielde en heeft ook een typische vorm, namelijk een golvende kling of lemmet (Boschman 2000: 26). Dit is niet het geval in *De tienduizend dingen* aangezien de matroos een gewoon mes wil gebruiken om Constance te doden. Het is pas wanneer Pauline haar ritueel uitvoert dat het geassocieerd wordt met een magische kracht.

In zijn citaat verwijst Nieuwenhuys ook naar een ander wapen, namelijk ‘kanonnen’. Dit toont opnieuw dat bezielde voorwerpen – in dit geval wapens – een vaste plaats hebben in het oeuvre van Maria Dermoût (Houtzager 1991: 36). Houtzager noemt bijvoorbeeld de bundel *De sirenen* (1963) met het verhaal ‘De dans met de speer’ waarin ‘de “geladenheid” van de bijzondere speren waarmee een “oeroude” dans wordt

opgevoerd zelfs voor een Hollander voelbaar [is]' (Houtzager 1991: 36): 'Hij kreeg, hij wist zelf niet hoe, zo'n vreemd gevoel, en hij dacht ineens het woord, het bijbelse woord "machten" [...]. En het was iets ontzagwekkends, niet goed, niet slecht, ver daaroverheen, alleen maar onmenselijk machtig, onmenselijk sterk' (Derموût 2008: 486). Ook in de bundel *De kist* (1958) kan men verhalen vinden waarin wapens een belangrijke rol spelen, zoals in 'De Nieuwe Heer', 'De broederkrissen' en 'Dit is het verhaal van Oji'. In alle drie de verhalen gaat het over krissen. Zoals eerder gezegd, worden krissen door een magische kracht bezield. In de hierboven vermelde verhalen gaat het zelfs verder dan het animistische kenmerk van bezieldheid: de krissen kunnen niet alleen emoties voelen, maar ze kunnen zelf iemand vermoorden (Houtzager 1991: 37). De krissen in kwestie zijn 'poesaka's', een begrip waarover Maria Derموût schreef:

Poesaka, een onvertaalbaar woord, een voor westerlingen misschien niet te begrijpen begrip. 'Dingen', rijksieraden, min of meer heilige relieken uit een voorbij verleden, oude familiebezittingen ook, maar dat niet alleen. 'Dingen' waarin die mensen van vroeger hun wezen, waarin ook oud gebeuren, een verhaal, een zang opnieuw gestalte gegeven is, sterker nog, opnieuw tot leven gewekt werd, gereïncarneerd. (Derموût in Houtzager 1991: 37)

Opvallend in dit citaat is het gebruik van het woord 'ding' om het begrip uit te leggen. De term 'poesaka' verwijst dus niet alleen naar krissen, maar is breder. Het woord 'ding' doet onvermijdelijk denken aan de romantitel *De tienduizend dingen*. Beekman merkt inderdaad op dat men de geest van poesaka in het hele oeuvre kan terugvinden, vooral ook in *De tienduizend dingen* (1998: 484). Hij geeft ook aan dat het begrip een sacrale kracht impliceert en dat het vaak door 'erfstuk' vertaald wordt:

Het kan betrekking hebben op welk voorwerp dan ook [...] waarvan men aanneemt dat het een sacrale kracht heeft. Vandaar dat poesaka-voorwerpen erfstukken zijn die als heilig worden beschouwd en die vereerd moeten worden binnen één bepaalde familie. (Beekman 1998: 483)

In de roman van Derموût kan dit aan de schat van de grootmoeder doen denken. Zoals eerder vermeld, wenst ze op haar sterfbed dat alles wat in de mooie la ligt naar Himpies gaat, maar niet naar Felicia omdat zij niet in de kracht van de schat gelooft. De schat beschouwt de grootmoeder als geliefd familiebezit dat binnen de familie moet blijven, bij iemand die ook in zijn sacrale kracht gelooft.

Toch mag het begrip 'poesaka' niet beperkt worden tot erfstukken, zoals uit het citaat van Derموût bleek. De geest van poesaka wordt misschien nog duidelijker geïllustreerd in het boek door de parels die de bibi verkoopt omdat deze een sacrale kracht hebben. Hierop kom ik later terug (zie 3.2.1.4.). Volgens Beekman wordt de geest van poesaka ook versterkt door de figuur van Georg Everhard Rumphius (1627-1702), de

beroemde botanicus, die verschillende malen ter sprake komt, niet alleen in *De tienduizend dingen*, maar ook in de rest van Dermoûts werk (1998: 484). Zoals in het biografische deel werd aangestipt, sloot Dermoût op Ambon vriendschap met Carolina van Aart-Overdijk, haar inspiratiebron voor mevrouw van Kleyntjes. Zij is het die haar over Rumphius heeft verteld. Deze wetenschapper is beroemd geworden door zijn beschrijvingen en tekeningen van de Molukse flora en schelpen, mineralen en gesteenten die hij tijdens zijn tochten in Nederlands-Indië verzamelde.⁴ Dit alles heeft hij in twee boeken samengevat, namelijk *Het Amboinsch kruidboek* (1697) en *D'Amboinsche rariteitskamer* (1705). Daarin heeft hij ook aandacht besteed aan elementen van het Indonesische bijgeloof en folklore (Vissers 1990: 49). In *De tienduizend dingen* valt zijn naam al vrij snel (op p. 20). Hij wordt voorgesteld als een belangrijke figuur voor de grootmoeder die zijn boeken bewaart en zijn liefde voor het verzamelen van schelpen deelt. Deze liefde wordt door Felicia overgenomen, die bijvoorbeeld wil dat Himpies de schelpennamen leert. Rumphius is ook een belangrijke invloed voor een ander personage in het boek, namelijk professor McNeill, die zijn boeken naar het eiland meeneemt waar hij een nieuw standaardwerk over de Molukse flora probeert te schrijven. In 'De professor' staat dat Felicia en de professor elkaar hebben ontmoet: '[Z]ij vroeg hun samen te logeren op haar tuin aan de binnenbaai; zij had ook het *Kruidboek*, zij kende ook de *Rariteitskamer*, zij wilde ook aldoor over mijnheer Rumphius praten en zij had wel eens een besaantje gezien' (Dermoût 2019: 208). Volgens sommige commentatoren kan men de professor met Rumphius zelf vergelijken: 'Zowel Van der Woude als Beekman gaan zelfs zo ver om in de figuur van de professor een moderne incarnatie van Rumphius te zien' (Houtzager 1991: 32). Hoewel de professor ook zeldzame schelpjes bestudeert, is er volgens Houtzager geen echt bewijs dat hij een incarnatie van Rumphius is, vooral omdat zijn fysieke beschrijving helemaal niet past bij het enige bewaarde portret van Rumphius (1991: 32). In ieder geval meent Beekman dat Rumphius' voortdurend opduiken in de roman en zijn liefde voor 'het meest onbetekenende schepsel van de natuur' de geest van poesaka versterken (1998: 484).

We kunnen concluderen dat poesaka verschillende verschijningsvormen heeft. Dermoût zelf heeft aangegeven dat het begrip poesaka een bovennatuurlijke dimensie impliceert, met 'dingen' die een sacrale kracht hebben, zoals bijvoorbeeld de schat van

⁴ Meer informatie over het leven en werk van Rumphius kan men terugvinden in het boek *Leven en werk van Georg Everhard Rumphius (1627-1702): Een natuurhistoricus in dienst van de VOC* (2006) van W. Buijze.

de grootmoeder of de parels van de bibi. Dit past dus bij het animisme waar “‘alles” een ziel of geest of bovennatuurlijke kracht bezit’ (Boschman 2000: 26). In het algemeen wordt *De tienduizend dingen* door een ‘heerschappij van de *dingen*’ gekenmerkt, ofwel met goede ofwel met kwade voorwerpen (Houtzager 1991: 38). Dit geldt ook voor de rest van haar werk, zoals bijvoorbeeld in *De kist* (1958), in *De sirenen* (1963), maar ook in *De juwelen haarkam* (1956) waarin er telkens gesproken wordt over ‘een voorwerp, een “ding”, een kostbaarheid’ (Beekman 1998: 483). Dit blijkt dus een opvallend kenmerk te zijn van het werk van Dermoût dat ‘Indonesisch van origine [is]’ en dat ‘weinig te maken [heeft] met westerse magie’ (Beekman 1998: 483).

3.2.1.2. De rol van de begeerte

Tot dusver heb ik vooral de nadruk gelegd op de voorwerpen zelf die door goede of slechte krachten bezielde worden. Wat ook belangrijk is, is de relatie die de personages met deze voorwerpen hebben. Houtzager merkt op dat de voorwerpen in *De tienduizend dingen* niet autonoom zijn, in tegenstelling tot een kris bijvoorbeeld die iemand uit zichzelf zou kunnen doden. Opvallend is hoe begeerte in elk hoofdstuk een rol speelt bij de dood van de personages (1991: 27).

In ‘De posthouder’ hebben we al vastgesteld dat de parels van de posthouder als kwade voorwerpen beschouwd kunnen worden die ongeluk brengen aangezien ze het lot van de posthouder bezegelen. Men mag toch niet vergeten dat hij niet vermoord wordt door de parels zelf, maar door de vier vrouwen die zijn parels willen bezitten. In dit geval is het dus de materialistische begeerte van deze vrouwen die een rol speelt, in tegenstelling tot de posthouder die zich niet door begeerte laat leiden want ‘[o]ndanks zijn beweerde rijkdom leidde hij een leven van beperkingen’ (Beekman 1998: 498). In ‘De professor’ is er een vergelijkbaar scenario met de inlanders die uit zijn op de muntstukken van professor McNeill en die hem daarom vermoorden. Ze worden door hun begeerte beheerst, terwijl de professor weinig om geld geeft en het bijna achteloos uitdeelt.

Misschien is dit aspect indirect aanwezig in ‘Constance en de matroos’ waarin het niet om begeerte naar een voorwerp gaat, maar om erotische begeerte (Houtzager 1991: 27). Constance heeft inderdaad veel minnaars die weinig voor haar betekenen, maar de situatie loopt uit de hand: ‘Zij wachtten haar op een stille plek op om nog eenmaal, voor het aller-, allerlaatst met haar te praten, en bedreigden haar dan ook met moord en doodslag’, die uiteindelijk uitgevoerd worden (Dermoût 2019: 156). Ook de matroos

voelt begeerte naar Constance en wordt vermoord, zoals gesuggereerd door het ritueel van Pauline.

De rol van de begeerte is misschien het prominentst in ‘De tuin Kleyntjes’ waarin het gaat om Felicia’s begeerte naar rijkdom die ‘indirect bij[draagt] aan Himpies’ dood’ (Houtzager 1991: 28). In dit hoofdstuk zet Felicia Himpies ertoe aan in Nederland te gaan afstuderen. Hoewel Himpies geen zin heeft de tuin Kleyntjes achter te laten, oordeelt ze dat hij niet kan blijven:

‘[...] O, ik weet ’t wel, liever maar op de tuin Kleyntjes blijven hangen! Een Indisch meneertje worden in een slaapbroek en kabaai, melk en eieren verkopen, en specerijen die geen mens meer kopen wil! Eens uitkijken naar een vrouw met wat geld zeker’.
(Dermoût 2019: 104)

Zoals toen typisch was voor westerlingen die in Nederlands-Indië opgroeiden, wil Felicia dat Himpies een opleiding volgt in Europa. Uit haar biografie blijkt dat ook Maria Dermoût zelf niet is kunnen ontsnappen aan een verplichte schoolopleiding in Nederland, wat voor haar niet makkelijk was. Felicia blijft erop aandringen dat hij de overtocht moet maken zodat hij later geld kan verdienen. Hoewel de grootmoeder zenuwachtig is, stelt Felicia haar gerust met de verzekering dat hij voor dokter kan leren omdat er genoeg geld is. De grootmoeder geeft dan een belangrijke waarschuwing: ‘Dat is goed, kleindochter, laat Himpies maar niet in een uniform lopen’ (Dermoût 2019: 106). Wanneer Himpies vertrekt, gaat Felicia verder met het beheer van de tuin die in volle bloei is. Ze verdient er veel geld mee en wanneer de grootmoeder sterft, erft ze er nog meer: ‘Mevrouw van Kleyntjes is rijk, zei de stad aan de buitenbaai’ (Dermoût 2019: 107). Ze verzamelt ook kostbaarheden op verschillende tochten en maakt plannen om het huis te verbouwen. Op een dag krijgt ze een brief van Himpies tijdens zijn eerste jaar aan de universiteit. Hij wil naar Breda gaan om officier te worden. Houtzager wijst erop dat dit een belangrijk moment in het verhaal is (1991: 28). Felicia weet eigenlijk niet wat te doen: ‘Naar hem toe gaan [...]? Weggaan van de tuin – dan kon zij meteen wel de hele tuin Kleyntjes opdoeken!’ (Dermoût 2019: 109). Haar begeerte naar rijkdom krijgt uiteindelijk de overhand en ze kiest voor de tuin. Het is pas wanneer Himpies terugkeert dat ze zich de waarschuwing van haar grootmoeder herinnert. Ze aarzelt om deze aan Himpies te herhalen, maar beslist dat dit nu in ieder geval te laat is: ‘Nee, zij zou het hem niet zeggen, er viel niet meer aan te veranderen nu’ (Dermoût 2019: 111). Himpies sneuvelt later als officier tijdens een expeditie tegen de stam van de berg-Alfoeren. De waarschuwing van de grootmoeder kan de lezer dus interpreteren als een vooruitwijzing naar zijn dood. Er wordt ook gesuggereerd dat Felicia’s begeerte naar rijkdom een rol

speelde bij de dood van haar zoon, ook al was dit niet de enige oorzaak. Zoals ik later nog zal beargumenteren, suggereert de tekst vooral dat de bibi verantwoordelijk is voor zijn dood (zie 3.2.1.4.).

Houtzager merkt tevens op dat de begeerte naar materiële bezittingen ook een rol speelt in de marges van dit hoofdstuk (1991: 29). Zo is bijvoorbeeld de moeder van Felicia nogal materialistisch ingesteld. Wanneer de grootmoeder weigert het ‘ongelukshuis’ te laten herbouwen, vertrekt ze met haar echtgenoot en Felicia naar Europa. Ook de echtgenoot van Felicia blijkt een geldlustige man die haar verlaat en al haar geld, juwelen en ook de Slang met de Karbonkelsteen meeneemt. Dit leidt niet direct tot noodlottige gevolgen maar zulke voorbeelden bevestigen dat deze menselijke ondeugd in het hele boek aanwezig is. We kunnen dus besluiten dat de relaties tot voorwerpen – of het nu parels zijn of geldstukken, of een streven naar rijkdom in het algemeen – lotsbepalend zijn, en ‘[z]eker wie onvoldoende wijsheid en kennis bezit en zich door begeerte, materieel of erotisch getint, laat leiden, loopt het gevaar door de machten van de dingen te gronde te worden gericht’ (Houtzager 1991: 38).

In *De tienduizend dingen* zijn er niettemin twee personages die helemaal niet materialistisch zijn, namelijk de grootmoeder en de professor. Tekenend in dit verband is het belang dat de grootmoeder aan haar schat hecht: ‘Terwijl de meeste mensen onder de indruk zouden zijn geweest van haar juwelen, stelt de grootmoeder ogenschijnlijk onbetekenende voorwerpen boven alles op prijs omdat zij genezende krachten zouden hebben’ (Beekman 1998: 487). Beekman merkt hiermee op dat de ‘economische waarde vanuit een westers; kapitalistisch standpunt volkomen irrelevant is’ bij het poesakamotief (1998: 487). De grootmoeder maakt duidelijk dat ze haar schat nooit zou verkopen en dat ze in het algemeen niets met geld te maken wil hebben. Wanneer Felicia suggereert dat ze in de stad aan de buitenbaai melk, eieren, groenten en vruchten zouden kunnen verkopen, vindt de grootmoeder dit een schandelijk voorstel: ‘Verkopen? Voor geld? Wij! Dat kun jij niet menen, wij hebben er toch ook geen geld voor betaald’ (Dermoût 2019: 66). Dit herhaalt ze later bijna letterlijk wanneer Felicia voorstelt dat ze het familiehuis in de stad zouden kunnen verhuren: ‘Wat bedoel jij, wij ons huis verhuren, voor geld? Wij, dat meen jij niet’ (Dermoût 2019: 70). Ze geeft uiteindelijk toe, maar alleen om Himpies financieel veilig te stellen voor de toekomst. Niet alleen de grootmoeder, maar ook de professor is niet materialistisch ingesteld. Zoals we gezien hebben, geeft hij muntstukken weg aan kinderen als ze hem zeldzame plantjes en bloemen brengen. Zoals Houtzager opmerkt, spreekt hij ook over geld ‘alsof het iets van minder belang is’ (1991:

29). Hij erkent zelf dat hij ‘slecht met geld [kan] omgaan’ en hij doet Soeprapto het genereuze voorstel dat hij aan zijn rijke zus zal vragen zijn studie te bekostigen (Dermoût 2019: 201).

Opmerkelijk is ook dat zowel de grootmoeder als de professor in plaats van een kapitalistisch, Westers wereldbeeld een ‘grote kennis van en diepe eerbied voor de natuur’ hebben, met Rumphius als model. Het enige verschil is dat de professor vooral voor het botanische aspect interesse toont, terwijl de grootmoeder zich voor de magische en folkloristische kant van zijn werk interesseert (Houtzager 1991: 30). Er wordt in het boek herhaaldelijk verwezen naar het bijgeloof van Rumphius dat te maken heeft met het animisme. Zoals eerder vermeld, verwees de botanicus ook naar het Indonesische bijgeloof en de folklore in zijn werk. In ‘Het eiland’ wordt verwezen naar verschillende verhalen die iedereen op het eiland kent, ‘zoals zij uitgebeeld stonden in dansen en liederen en vertellingen’ (Dermoût 2019: 20). Een van deze verhalen gaat over ‘de koralen vrouw’ en er wordt gezegd dat deze ook in Rumphius’ werk terug te vinden is. Het verhaal gaat over een jonge vrouw die met haar Javaanse familie aan de binnenbaai aankwam in een prauw. Ze heeft zich over het water gebukt om naar de koralen te kijken, onder andere naar de ‘Kokospalm van de Zee’. Er wordt ons meegedeeld dat Rumphius in dit koraal ‘geloofde’, wat impliceert dat het een geheimzinnig aspect bevat (Dermoût 2019: 23). De koralen vrouw viel in het water en kon niet meer boven komen. Vervolgens vonden vissers een groot stuk koraal dat de vorm van een vrouw had. Volgens Felicia is er geen twijfel mogelijk dat dit stuk koraal de koralen vrouw was. Er wordt dan vermeld dat ‘zij jarenlang in de tuin van mijnheer Rumphius [stond], die haar voor vijf daalders gekocht had’ (Dermoût 2019: 23). Hij zou voor haar gezorgd hebben. Felicia vraagt zich af of ‘mijnheer Rumphius de koralen vrouw gevraagd [heeft] of zij – misschien – in die tijd daarbeneden...?’ (Dermoût 2019: 24). Ondanks de aposiopesis waarbij de vraag niet volledig geformuleerd wordt, kan men uit het context afleiden dat ze zich afvraagt of de koralen vrouw de Kokospalm van de Zee in het water heeft gezien. Ook interessant is de manier waarop ze de vraag formuleert, met ‘misschien’ en de beletseltekens, die het mysterie verhogen. Niet alleen de formulering, maar ook de vraag zelf blijft vreemd aangezien de jonge vrouw gestorven is. In het volgende hoofdstuk van de roman wordt zelfs gesuggereerd dat Rumphius een liefdesrelatie heeft gehad met de koralen vrouw (Dermoût 2019: 114).

Zoals eerder door Houtzager aangegeven, past dit alles bij de interesse van Felicia voor de magische en folkloristische kant van het werk van Rumphius, terwijl de professor

zich meer voor het botanische aspect interesseert. Toch wordt in het boek vermeld dat de professor ook interesse toont voor ‘[a]lle bijgelovigheden van mijnheer Rumphius, over schelpen en koraal, krabben met vreemde namen, betoverde steentjes; uit de andere boeken alle mogelijke gekke verhalen’ (Dermoût 2019: 200). Al deze ‘gekke verhalen’ in verband met schelpen en steentjes herinneren de lezer aan het verhaal dat Suzanna, de kindermeid van Felicia, haar vertelde over de schelp waarin de Lewijatan woonde, toen ze een kind was. Met ‘Lewijatan’ wordt er verwezen naar de ‘leviathan’, het monsterachtig zeedier in de Bijbel, die te vinden is in Suzanna’s lievelingspsalm met allerlei namen van dieren en schelpen (Dermoût 2019: 33).

Deze verhalen over betoverde schelpen en steentjes passen bij wat we zo ver hebben gezien. Net zoals andere voorwerpen, zijn het geen gewone schelpen en voorwerpen in de Westerse opvatting. Ze zijn bezielde en bezitten geheime krachten, iets wat typisch is voor het Oosterse geloof, zoals Freriks benadrukt: ‘Goedbeschouwd is er dus helemaal geen sprake van dingen ofwel dode dingen in de traditionele, westerse betekenis van het woord. Die dingen zijn levende wezens, voorwerpen met een ziel’ (1995: 68). Toch mag men niet vergeten dat de verhouding tot deze voorwerpen ook een rol speelt, wat overeenkomt met het idee dat Dermoût de aanwezigheid van het mysterieuze suggereert. Er is inderdaad geen echt bewijs dat de voorwerpen geheime krachten bezitten aangezien mensen ook verantwoordelijk zijn voor de verschillende moorden. Het inheemse bijgeloof speelt dus een belangrijke rol bij de suggestie van het mysterieuze.

3.2.1.3. De berg-Alfoeren

In haar artikel over het Moluks animistische volksgeloof verwijst Marie-Hélène Thiam naar enkele animistische motieven die ik al genoemd heb, zoals het gifbordje van Ceram. Volgens haar zijn zulke voorwerpen minder interessant omdat ze ‘voornamelijk bij[dragen] aan de authenticiteit van het decor, aan de weergave van de “couleur locale” maar geen noodlot wordt ermee bepaald (2000: 69). Dit idee moet enigszins genuanceerd worden. Door deze motieven als deel van ‘het decor’ af te doen, wekt ze de indruk dat deze voorwerpen bijna onbelangrijk zijn voor het verloop van het verhaal, wat niet het geval is. Zoals we gezien hebben, spelen de dingen – en de relatie die personages met de dingen hebben – een essentiële rol. Parels brengen bijvoorbeeld ongeluk, zoals in het geval van de moord op de posthouder. In haar artikel besteedt Thiam aandacht aan drie animistische motieven, waaronder de berg-Alfoeren.

Alfoeren waren de eerste bewoners van de Molukse eilanden Ambon, Buru en Seram.⁵ Men weet nog steeds niet met zekerheid wat de betekenis van hun naam is. Sommigen pleiten voor een vertaling als ‘de eerste mens’, anderen voor ‘bewoner van het woeste land’, of nog ‘bosmens’. Het belangrijkste kenmerk van de cultuur van deze volksstam was het animisme dat tot uitdrukking kwam in religieus geïnspireerd koppensnellen. Ze gingen ervan uit dat ‘er een levenskracht door het hele menselijk lichaam vloeiende’ en dat deze zich voornamelijk in het hoofd bevond (Thiam 2000: 71). Iemands hoofd afsnijden en het dan meenemen verzekerde volgens dit Alfoerse geloof ‘voorspoed en vruchtbaarheid van mens, dier en plant’ aan de gemeenschap (Bartels in Thiam 2000: 71). Het koppensnellen maakte ook deel uit van een rituele inwijding: om als een volwassene beschouwd te worden, moest een Alfoer eerst een kop snellen, niet alleen om zijn levenskracht te verwerven, maar ook om ‘symbolisch weer als man geboren [te] kunnen worden, en de gunst van de voorouders [te] verkrijgen’ (Thiam 2000: 71). Naast het eerste koppensnellen moesten jongens ook een eed afleggen waarin ze zwoeren het dorp te zullen verdedigen tegen buitenstaanders. Daartoe werden niet alleen andere dorpen gerekend, maar ook het Nederlands Bestuur. Net zoals de rest van de bevolking moesten normaal gezien ook Alfoeren de Nederlandse wetgeving naleven, een wet dat het koppensnellen verbood. Het Nederlands Bestuur moest voortdurend hard optreden vanuit het idee dat ‘[h]et primitieve volksgeloof van de Alfoeren [...] plaats [moest] maken voor de Westerse “beschaving”’ (Thiam 2000: 73). Het is pas in de jaren vijftig dat het binnenland van Seram veilig werd en de traditie van het koppensnellen verdween.

In *De tienduizend dingen* wordt er meerdere malen verwezen naar de Alfoeren en hun koppensnellen, bijvoorbeeld wanneer Felicia van Kleyntjes naar de vertrouwde geluiden van het eiland luistert, onder meer naar de ‘krijgszangen van de wilde berg-Alfoeren op Ceram, de koppensnellers’ (Derموût 2019: 19). Het koppensnellen is ook verder in het boek aanwezig in een brief die Himpies, als officier in dienst van het Nederlands Bestuur, aan zijn moeder stuurt. Deze brief stuurt hij tijdens een kleine expeditie op Ceram waar ‘meer machtsvertoon [nodig was] voor de berg-Alfoeren, die de laatste tijd lastig waren en veel te veel op sneltocht gingen’ (Derموût 2019: 118). Dit komt overeen met wat net vermeld werd over het Nederlands Bestuur dat soms hard moest optreden. In deze brief vertelt hij zijn moeder over de expeditie en over de dokter:

⁵ De meeste informatie over de berg-Alfoeren heb ik gevonden in het artikel ‘Een wereld vol geesten: Het Moluks animistische volksgeloof in *De tienduizend dingen*’ (2000) van Marie-Hélène Thiam.

De dokter (aardig) probeert wel aan de eilanden te ruiken; hij is altijd aan het vissen, zoekt schelpen en koraal en heeft interesse in ‘magie’! Hij kan deze hele expeditie niet goedkeuren: koppensnellen betekent niet anders dan ‘zielstof’ verzamelen voor de gemeenschap, de jongelingen die man worden. Wat hebben wij daar onze grove westerse vingers in te steken? (Dermoût 2019: 119)

Wat opvalt, is het gebruik van het begrip ‘magie’ dat hier voor het eerst letterlijk genoemd wordt, hoewel het tussen aanhalingstekens staat. Er wordt niet duidelijk gemaakt wat het woord ‘magie’ precies omvat. Misschien moeten we ervan uitgaan dat de dokter een *dukun* is, anders gezegd een magiër, die onder meer bij gezondheidskwesties kan helpen (Van Zoest en Tri Heryati 1992: 29). In ieder geval keurt de dokter – waarschijnlijk een oosterling, ook al wordt dit niet bevestigd – de expeditie niet goed omdat hij het koppensnellen beschouwt als iets wat integraal deel uitmaakt van hun animistische geloof. Westerlingen hebben daar dus volgens hem niets mee te maken. Daarnaast legt de dokter de nadruk op hun prachtige rituele opschik die uitvoerig beschreven wordt, wat contrasteert met Himpies’ vermelding van kinderen-koppen die ook afgesneden worden. De mening van de dokter deelt Himpies daarom niet: ‘Ik neem dadelijk aan dat de krijgers in vol ornaat prachtig zijn; [...] maar ik [...] vind dat hun toch afgeleerd moet worden koppen te halen, magie of geen magie’ (Dermoût 2019: 120).

De volgende dag krijgt Felicia bezoek van Himpies’ overste, een majoor, die haar vertelt dat ‘haar zoon uit een hinderlaag door een berg-Alfoer met een pijl beschoten was’ en aan zijn verwondingen is bezweken (Dermoût 2019: 124). Het is pas later dat Felicia meer details krijgt over de dood van haar zoon. Hij was op een kleine patrouille geweest met andere mannen en ze hadden geen contact gehad met de berg-Alfoeren. Op de terugweg drong een pijl recht in zijn blote hals. Dit heeft de anderen duidelijk verrast: ‘[Ze] hadden niet geweten hoe of wat. Was de pijl vergiftigd? Een menspijl met weerhaken?’ (Dermoût 2019: 128). Uit het verhaal van zijn dood blijkt dus dat er geen contact was met de Alfoeren. Met andere woorden, er wordt nooit expliciet aangetoond dat hij door een Alfoer gedood werd, maar dit wordt wel gesuggereerd door de gebruikte aanvalstechniek. Thiam wijst erop dat deze volksstam bekend stond voor zijn behoedzaamheid en snelheid om zich door de bossen te bewegen zonder opgemerkt te worden (2000: 73). Dit komt dus overeen met de aanval op Himpies in *De tienduizend dingen*, waarin Dermoût de Alfoer voorstelt als ‘een mooie en prachtige krijger, maar ook strijdlustig en angstwekkend’ (Thiam 2000: 73).

Wegens dit conflict tussen het Nederlands-Indische leger en de berg-Alfoeren verliest Himpies het leven. Hij wordt daardoor het symbool van ‘een blinde wraakneming

tegen dé Nederlanders, tegen het militaire gezag waar hij voor stond' (Thiam 2000: 73). Op dit punt in de roman herinnert de lezer zich de vooruitwijzing van de grootmoeder die gezegd had dat Himpies geen uniform mocht dragen.

Tot dusver hebben we kunnen opmerken dat er veel elementen zijn die verband houden met de dood van Himpies, zoals de waarschuwing van de grootmoeder, Felicia's begeerte naar rijkdom en het animistische motief van de berg-Alfoeren die (vermoedelijk) verantwoordelijk zijn voor zijn dood. Toch is er nog een essentieel element onbesproken gebleven, namelijk de rol van de bibi. Daarover gaat de volgende paragraaf.

3.2.1.4. De bibi-episode als sleutelpassage

De passage met de bibi (een wijze vrouw) in het midden van de roman wordt door commentatoren vaak beschouwd als een sleutelpassage aangezien de aanwezigheid van de bibi een belangrijke rol speelt bij de dood van Himpies. Dit zal uiteindelijk leiden tot Felicia's jaarlijkse ritueel van dodenherdenkingen, met de verschillende moordverhalen in 'De posthouder', 'Constance en de matroos' en 'De professor'.

Er wordt voor het eerst verwezen naar dit geheimzinnige personage in 'Het eiland', wanneer mevrouw van Kleyntjes spreekt over de vele mensen die ze op het eiland kent. De bibi wordt voorgesteld als een 'wijze vrouw [...] die een mens kon genezen en ziek maken, een betovering op hem leggen, die geesten kon bezweren' (Dermoût 2019: 17). Dit doet onmiddellijk denken aan *dukuns*, een soort van tovenaars die met magische krachten geassocieerd worden. Deze genezers kunnen gebruik maken zowel van witte als zwarte magie om hun doel te bereiken. Meteen wordt duidelijk gemaakt dat de bibi gevreesd wordt en dat ze dus niet alleen goede bedoelingen heeft: '[Z]olang de bibi er was, hielden de anderen zich op een afstand' (Dermoût 2019: 82). Ook Felicia geeft aan dat ze bang voor haar is, net zoals Sjeba, een van de bedienden. Dit weerhoudt de grootmoeder er niet van om dingen van de bibi te kopen. De bibi is immers ook een koopvrouw die niet alleen 'geneesmiddelen, maar ook schelpen, stukjes koraal, zeldzame stenen, kleine sieraden, rariteiten en wat niet al' verkoopt (Dermoût 2019: 82). Er wordt ook gezegd dat de bibi echte kostbaarheden verkoopt waarvoor ze enorm veel geld vraagt. De grootmoeder, als verzamelaarster van zeldzaamheden en schelpen, heeft interesse en ontvangt haar regelmatig op de tuin Kleyntjes, hoewel ze de nadruk legt op enkele voorzorgsmaatregelen: 'De bibi kon niet van een bordje eten, uit een kopje drinken dat door een ander gebruikt werd; er was ook apart koffie voor haar gezet en er werd een nieuw potje confituren opengemaakt' (Dermoût 2019: 82).

Soms gebeurt het dat de grootmoeder Felicia enkele momenten alleen laat met de bibi. Op een dag, wanneer de grootmoeder er niet bij is, toont de bibi losse parels aan Felicia. Hoewel ze normaal gezien geen interesse voor juwelen heeft, wekken de parels Felicia's begeerte op. De grootmoeder komt terug en neemt het doekje met de parels onmiddellijk weg, terwijl de bibi naar Felicia blijft te kijken: “‘Ze zijn mooi,’ zei zij zachtjes, bijna zonder de lippen te bewegen’ (Dermoût 2019: 84). Deze episode op zich lijkt al geheimzinnig, niet alleen door de parels die bezielde lijken te zijn met geheime krachten, maar ook door het gefluister van de bibi en haar starende blik. Houtzager merkt op dat dit al ‘een vaag onheilspellende sfeer’ creëert (1991: 22). Voor de grootmoeder is dit niet onopgemerkt gebleven en ze waarschuwt de bibi: ‘[P]ak ze weer in een jij moet voortaan geen parels van de zee meer naar hier brengen, naar de tuin Kleyntjes, dat jij het niet vergeet, bibi!’ (Dermoût 2019: 84). Deze reactie begrijpt Felicia niet. De grootmoeder legt haar diezelfde avond uit dat deze parels van de zee tranen zijn ‘die wij zelf moeten huilen’. Met andere woorden, ze brengen ongeluk, wat aan de parels van de posthouder doet denken en het onheil dat ze veroorzaken. Op dit moment reageert Felicia op een manier die men kan vergelijken met de reactie van haar eigen moeder op het bijgeloof van de grootmoeder: “‘Ik hecht niet zo aan die dingen!’” zei Felicia kortaf: haar stem was zo hard als die van haar moeder’ (Dermoût 2019: 85). Tijdens het conflict over het ongelukshuis had Felicia's moeder immers gezegd dat ze ‘niet zo aan dat soort dingen [hechte]’, dus een bijna letterlijke herhaling (Dermoût 2019: 44). Dit benadrukt opnieuw dat het moeilijk is te weten hoe Felicia zich voelt ten opzichte van het inheemse bijgeloof.

Tijdens het volgende bezoek van de bibi op de tuin Kleyntjes gebeurt er iets vergelijkbaars, maar dit keer met kralen. Opnieuw toont de bibi kostbaarheden aan Felicia wanneer de grootmoeder afwezig is: “‘Ze zijn mooi,’ zei de bibi met weer die zachte toonloze stem’ (Dermoût 2019: 85). Wanneer de grootmoeder terugkeert, wordt ze boos omdat deze kralen eigenlijk parels van de aarde zijn die uit graven opgegraven worden. De grootmoeder is van oordeel dat de bibi haar waarschuwing om geen parels meer naar de tuin Kleyntjes te brengen niet heeft gerespecteerd. Felicia loopt weg zonder de bibi te groeten, wat volgens de grootmoeder de bibi beledigd heeft. Ze vertelt Felicia dat de parels niet ‘per se ongeluk brengen’, maar ‘[h]et is alleen dat ze al eens mee begraven zijn geweest, [...] de parels van de zee in de zee, de parels van de aarde in de aarde, laat het maar liever zo’ (Dermoût 2019: 86). Wegens hun voorgeschiedenis beschikken ze over een vorm van sacrale kracht, zoals we gezien hebben met het begrip ‘poesaka’.

Dit alles bevestigt het belang van voorwerpen, die vaak met kwade machten geassocieerd worden en als terugkerend motief her en der opduiken in de roman. Zoals eerder vermeld, bereikt het animisme zijn hoogtepunt wanneer de bibi veel later alleen gelaten wordt met Himpies en Felicia. De bibi laat dan Himpies met schelpensnoeren spelen die hij om zijn hals hangt, terwijl ze fluistert dat ze mooi zijn. Felicia laat dit toe, maar als de grootmoeder terugkeert, wordt die onmiddellijk bleek. Ze eist dat hij het schelpensnoer aan ‘de koopvrouw’ teruggeeft en ze doet ‘alsof de bibi er niet was’ (Dermoût 2019: 88). Ze vraagt aan Sjeba, de bediende, om onmiddellijk Himpies zijn handen te laten wassen, wat impliceert dat er iets geheimzinnigs is met de schelpen. Thiam geeft aan dat zowel de parels van de zee en de aarde, als de schelpensnoeren op het principe van de contactmagie berusten (2000: 74). Deze vorm van magie is gebaseerd op het traditionele animistische Alfoerse geloof dat voorwerpen die met goede of kwade krachten van de voorouders bezielde worden een invloed kunnen hebben op de volgende eigenaar. Daarom kan men volgens Thiam begrijpen waarom men zo voorzichtig en beleefd is tegenover de bibi (2000: 75). Zo moet de bibi bijvoorbeeld haar eigen bordje en kopje gebruiken, anders ‘zou zij met gemak haar toverij op de volgende gebruiker kunnen toepassen’ (Thiam 2000: 75). Dit verklaart ook waarom er over de kostbaarheden van de bibi gezegd wordt dat ‘sommige dingen [...] elkaar volstrekt niet [mochten] raken’ (Dermoût 2019: 83).

Op basis van de reactie van de grootmoeder kan de lezer veronderstellen dat ze vertrouwd is met dit animistische geloof van de contactmagie. Hoewel de bibi om vergeving vraagt, laat de grootmoeder haar niet spreken:

‘Het kind is nog een klein kind,’ zei zij kortaf, ‘en dom! Zijn moeder is ook nog jong en nog niet lang hier, zij is ook dom! Maar jij en ik, wij zijn oud en wij zijn niet meer dom! Wij weten, er is ons geleerd – of zijn dit soms niet de schelpensnoeren voor de berg-Alfoeren op Ceram voor als zij op sneltocht gaan, als zij achter een boom staan te loeren en met een pijl schieten, als er zoveel bloed op de grond vloeit [...] en jij durft die schelpensnoeren hier te brengen, hier op mijn tuin, bij mij die een blanke vrouw ben [...]’.
(Dermoût 2019: 89)

Uit deze passage blijkt ten eerste dat contactmagie deel uitmaakt van het traditionele inheemse bijgeloof en dat het niet voor iedereen toegankelijk is, bijvoorbeeld voor de westerling. De grootmoeder legt immers de nadruk op het feit dat Felicia nog niet lang is teruggekeerd, terwijl zij – ook al is ze een blanke vrouw – metertijd vertrouwd geraakt is met het traditionele inheemse geloof. Een tweede element dat in deze passage belangrijk is, is wat later een vooruitwijzing blijkt te zijn naar de manier waarop Himpies zal sterven, namelijk door een pijl van een berg-Alfoer. De discussie eindigt met de

grootmoeder die het betreurt dat de bibi niet meer naar de tuin Kleyntjes zal kunnen komen. Dit is een beleefde manier om aan te geven dat de bibi niet langer welkom is. Nadat de bibi is vertrokken, wordt het servies in stukken gebroken. Dit benadrukt opnieuw het principe van de contactmagie omdat niemand het bordje en het kopje van de bibi mag gebruiken: ‘Zij niet uit onze kopjes drinken, wij niet uit die van haar’ (Dermoût 2019: 90).

De reactie van de grootmoeder na het omhangen van het schelpensnoer geeft aan dat er iets gevaarlijks gebeurd is. Als men het principe van de contactmagie volgt, betekent dit dat de kwaadaardige schelpen een invloed zullen hebben op Himpies. Commentatoren, onder anderen Houtzager, hebben het omhangen van het schelpensnoer gekwalificeerd als een vervloeking door zwarte magie die het lot van Himpies bezegelt (1991: 22). Boschman bevestigt dat de schelpen ‘als een soort medium’ fungeren ‘waarmee de sympathetische zwarte magie wordt uitgevoerd’ (2000: 32). De vervloeking gebeurde waarschijnlijk omdat de bibi beledigd was na het incident met de parels van de aarde toen Felicia de bibi niet had begroet. Parels vervullen in dit geval volgens Freriks een vooruitwijzende rol, naast het idee dat de begeerte van Felicia opnieuw een rol speelt bij Himpies’ dood, maar dit keer gaat het om begeerte naar de parels van de bibi (2001a: 129).

De parels zijn in dit geval niet de enige vooruitwijzingen naar de passage met de bibi. Houtzager wijst erop dat het voortdurend opduiken van de drie kleine meisjes ook relevant is (1991: 23). Ze worden al op de tweede pagina van het boek vermeld als geesten die na hun mysterieuze dood in de tuin rondwaren en er wordt daarnaast vaak over hun lot gesproken. Wanneer de grootmoeder Felicia over hun lot en het ongelukshuis vertelt, raakt Felicia in paniek: ‘[H]et kind, Himpies! Nooit had zij hem hierheen mee moeten nemen, naar de tuin zo ver weg’ (Dermoût 2019: 79). Vanaf dit moment laat ze Himpies iedere avond drie porseleinen meisjes goedenacht zeggen en vertelt ze hem ook over de drie kleine meisjes. Daarmee wil ze ‘de doem van de drie “echte” meisjes van haar kind afwenden’ (Houtzager 1991: 23). Dit blijkt niet succesvol aangezien hierop onmiddellijk de bibi-scène volgt. Houtzager merkt op dat ‘het verband tussen de drie meisjes en het onheil dat Himpies zal treffen [...] nog benadrukt [wordt] door de grootmoeder, kort voor haar dood’ (1991: 23). Nadat ze haar waarschuwing geeft dat Himpies geen uniform mag dragen, spreekt ze immers over de drie kleine meisjes die Felicia nooit mag vergeten. Het feit dat er voortdurend verwezen wordt naar hun lot heeft dus ‘een sfeer- en daardoor

spanningsopbouwend effect' dat als een vooruitwijzing naar het lot van Himpies fungeert (Houtzager 1991: 23).

Niet lang na de scène met de bibi sterft de grootmoeder die dan de waarschuwing geeft dat Himpies geen uniform mag dragen. Zoals eerder vermeld, speelt ook Felicia's begeerte naar rijkdom een rol, wat uiteindelijk tot de dood van Himpies leidt die tijdens een expeditie tegen de berg-Alfoeren sneuvelt. Er zijn dus veel elementen waarmee de lezer rekening moet houden, maar volgens Thiam moeten we vooral aandacht hebben voor de twee animistische motieven, de bibi en de berg-Alfoeren, die 'elkaars complementen [zijn] bij de dood van Himpies' (2000: 77). De berg-Alfoer is dus een intermediair bij zijn dood die al door de bibi voorgeprogrammeerd wordt met het omhangen van het schelpensnoer (2000: 77). Vermeldenswaard is ook nog dat Himpies berg-Alfoeren zal zien met schelpensnoeren: '[D]e eigrote glanzende witte "porcelana" schelpen, daar heb je dan de schelpen van onze bibi; ook een snoer om hun hals' (Dermoût 2019: 120). Met de verwijzing naar het snoer wordt een duidelijk verband gelegd tussen beide gebeurtenissen.

Schelpen spelen dus een essentiële rol bij de dood van Himpies. De roman wees al op de troostende rol die schelpen voor de grootmoeder kunnen hebben. Ook voor Himpies waren het eerst positief geconnoteerde voorwerpen die hij verzamelde. Schelpen kunnen echter ook kwaad doen. Dit hadden we tot dusver slechts een keer gezien, met het verhaal over de Lewijatan dat Suzanna aan Felicia vertelde. Met de bibi-scène hebben we het idee 'dat schelpen de dragers kunnen zijn van kwade krachten, waardoor mensen te gronde worden gericht' (Houtzager 1986: 83). Het is omdat de hele scène suggereert dat Himpies' dood 'niet uit de lucht is komen vallen, maar het gevolg is van een bewuste betovering/bezwering/vervloeking' dat commentatoren deze scène als een sleutelpassage beschouwen, of zelfs als 'de spil waarom *De tienduizend dingen* draait' (Houtzager 1991: 22). Met deze scène wordt het volgens Houtzager duidelijk dat 'De tuin Kleyntjes' niet simpelweg een kroniek is van het leven van Felicia, maar vooral gefocust is op de dood van Himpies, een centraal gegeven niet alleen in dit hoofdstuk, maar in de hele roman (1991: 24). Het is immers wegens de dood van Himpies dat Felicia met haar dodenherdenkingsritueel begint. Freriks wijst erop dat de dood van Himpies de denkwijze van Maria Dermoût illustreert: '[E]r is een geheime, een Indische [sic] wijze van doodgaan, namelijk het vervloekt worden', ook al blijft het een suggestie (2001a: 129). De lezer kan inderdaad alleen aan de hand van de vooruitwijzingen begrijpen dat de bibi

de parels vervloekt heeft. Dit komt overeen met het idee dat het mysterieuze bij Maria Dermoût tussen de regels en impliciet blijft.

Met dit eerste deel hebben we dus kunnen vaststellen dat Dermoût in *De tienduizend dingen* en in haar hele oeuvre veel aandacht besteed heeft aan het animisme. In tegenstelling tot de Westerse dualistische opvatting levend-levenloos wordt ieder voorwerp, ieder ‘ding’ door goede of kwade krachten beziel, wat het lot van de personages kan bezegelen. Dit animistische motief wordt het duidelijkst geïllustreerd door de bibi-scène met de vervloeking van het schelpensnoer dat Himpies opnieuw ziet tijdens zijn expeditie tegen de berg-Alfoeren vlak voor hij sneuvelt.

3.2.2. Oosterse rituelen

In dit deel zal ik aandacht besteden aan ‘Oosterse rituelen’, anders gezegd rituelen die typisch zijn van het traditionele inheemse geloof en die dus deel uitmaken van ‘het mysterieuze Oosten’. Wat ik met het begrip ‘ritueel’ bedoel, zijn niet sacrale handelingen door priesters, maar gebruiken die te maken hebben met het inheemse geloof in het algemeen. Zo kan men bijvoorbeeld de vervloeking van de schelpen in de bibi-scène als een soort ritueel beschouwen. In *De tienduizend dingen* is deze scène geen alleenstaand geval aangezien er ook andere mysterieuze rituelen uitgevoerd worden die soms animistisch van aard zijn.

Naast de bibi-scène kan men een voorbeeld vinden in ‘Constance en de matroos’ met het mysterieuze ritueel dat Pauline met het mes uitvoert. Na de dood van Constance blijft ze ervan overtuigd dat de matroos schuldig is, maar niemand wil haar geloven. Wanneer Pauline verneemt dat de matroos terug op het eiland is, wordt ze onrustig. Ze begint dan het zand met haar hand te strijken, en maakt er tekeningen op. Ze zorgt er tegelijkertijd voor dat niemand kijkt naar wat ze doet. Als iemand in de buurt komt, veegt ze snel haar tekening uit en gaat op zoek naar een andere plek. Wanneer ze laat in de middag merkt dat de andere bedienden er niet zijn, begint ze opnieuw in het zand te tekenen met een klein takje:

Zij tekende met korte, vlugge halen, toen legde zij het takje neer en keek, haar hoofd voorovergebogen, met een wonderlijk gespannen aandacht. Zij had het mes van de matroos getekend, het smalle, puntige lemmer, het iets te zware handvat, het rotantouwteje eromheen, streepje naast streepje. Na een tijd begon zij zachtjes te prevelen, haar lippen bewogen aldoor. (Dermoût 2019: 176)

Met de tekening, de ‘gespannen aandacht’ en het feit dat ze zachtjes begint te prevelen, wordt er gesuggereerd dat er iets geheimzinnigs aan de gang is. Dit wordt even later

benadrukt wanneer Pauline niet opmerkt dat de dochter van haar Nederlandse werkgevers, nonni Soffie, aankomt. Per ongeluk loopt ze over de tekening met haar pop en wist zo de tekening helemaal uit. Pauline raakt opgewonden en schudt het kind heen en weer uit: ‘Kijk, kijk wat je gedaan hebt! Mijn mes, mijn mooie mes, o! o! Kijk wat je gedaan hebt!’ (Dermoût 2019: 177). De volgende morgen wordt de Nederlandse familie op de hoogte gebracht dat er een vechtpartij is geweest tussen matrozen en dat de matroos van Constance vermoord is door messteken. Wanneer de jonge Nederlandse vrouw Pauline in de voorgalerij ziet staan, schrikt ze van haar:

[H]et was Pauline niet! Juist in die sombere rouwachtige kleren was zij een ander, iemand die jonger was, iemand van wie alle zwaarmoedigheid, alles wat haar terneergedrukt had was afgenomen. Niet de onderkant van het gezicht, de gesloten mond, was veranderd, het gladgestreken voorhoofd, de zwarte ogen met een glimp van iets vrolijks, van een kleine steelse glimlach, neen! van een diepe verborgen geheime lach om iets. (Dermoût 2019: 184)

Houtzager merkt in zijn analyse van deze scène op dat ‘[d]e *suggestie* [...] duidelijk [is]’ (1991: 35, mijn nadruk, SH). Met het ritueel van Pauline kort voor de dood van de matroos wordt er inderdaad gesuggereerd dat ze onzichtbare krachten oproept met haar tekeningen van een mes in het zand, wat het leven van de matroos bepaalt die kort daarna door messteken vermoord wordt. Men zou misschien kunnen denken dat dit toeval is, maar de geheimzinnige glimlach van Pauline aan het einde suggereert een causale relatie, zoals eerder gezegd. Dit bevestigt opnieuw het idee dat Dermoût het mysterieuze niet expliciet verwoordt omdat het tussen de regels van het verhaal blijft. Het is dus de lezer die moet raden en die verbanden moet leggen tussen de verschillende gebeurtenissen. In dit geval is de lezer getuige van het mysterieuze bezweringsritueel en hij weet bijgevolg wat de andere personages niet weten (Houtzager 1991: 35). De lezer kan dus bijvoorbeeld vermoeden waarom Pauline glimlacht aan het einde, terwijl de Nederlandse familie zich afvraagt waarom ze nu zo anders is. Dit creëert een effect van dramatische ironie waarbij ‘[d]e lezer, in principe natuurlijk even “dom” als de betreffende personages, [...] een kleine voorsprong [krijgt] op hen en ziet hoe “onwetend”, hoe onkundig van de duisterheden van het oosterse gevoelsleven de twee jonge Europeanen zijn’ (Houtzager 1991: 35).

In hetzelfde hoofdstuk is er ook sprake van een ander mysterieus animistisch ritueel, namelijk het rotantrekken. Thiam wijst erop dat het rotantrekken in de Molukken ‘geen onschuldig spelletje [was,] maar eerder een ritueel dat zijn oorsprong in een

oeroude traditionele ceremonie had' (2000: 79).⁶ Deze traditionele ceremonie heette oorspronkelijk 'poreka' en vond plaats op de Zuid-Molukse eilanden Babar en Leti. Over de reden waarom het ritueel uitgevoerd werd, kan men niets met zekerheid zeggen, maar vermoed wordt dat het een ritueel was waarbij de oorspronkelijke Alfoeren de figuur van Oepoelera vereerden opdat hij de aarde zou bevruchten. Dit gebeurde aan de hand van zang en dans. Het ritueel is mettertijd verloren gegaan en werd vervangen door 'een "keuriger" ritueel', namelijk het rotantrekken (2000: 79). Dit nieuwe ritueel was in de eerste plaats voornamelijk godsdienstig van aard en was gewijd aan natuurgoden tot wie men bad om vruchtbaarheid en regen tijdens droogte. Mettertijd is er een andere interpretatie van het rotantrekken ontstaan. Aangezien tijdens het ritueel de mannen zich aan de ene kant bevonden en de vrouwen aan de andere en beide zijden zich voor- en achteruit bewogen met een versnellend ritme, kreeg het animistische ritueel een erotisch karakter dat vergelijkbaar was met de geslachtsdaad.

In 'Constance en de matroos' is het Constance die bijzonder geïnteresseerd is in het mysterieuze ritueel. Op een nacht zien de jonge Hollandse man en vrouw voor wie ze werkt haar toevallig bij het rotantrekken. De lezer krijgt dus een beschrijving van de verschillende elementen die deel uitmaken van het ritueel, gezien door de ogen van westerlingen. Een belangrijke component van het ritueel zijn de tifaslagers die met hun tifa's (een soort trommels) het ritme aangeven voor de deelnemers aan het touwtrekken. Wanneer een ploeg wint, komen de vrouwen die zingen totdat de mannen uitgerust zijn:

Zij zongen een lied, een of ander lied en nog een en nog een, en telkens weer het eentonige lied van het rotantrekken dat in een liefdeslied overgaat; onderwijl klaptten zij erbij in de handen en maakten op de maat een paar passen vooruit, een paar passen achteruit, dat alleen, zodat zij bijna niet van de plaats kwamen. De tifa's begonnen weer, zacht. De tifa roept [...] alsof zij de zingende vrouwen begeleiden wilden, de maat hier en daar aangeven, nauwelijks maar, iets langzamer, iets vlugger, bijna niet. Maar dan, niet plotseling, niet ineens, met voorzichtige vingers, handen, vuisten, namen de tifa's de leiding: hún maat, hún tempo, hún ritme! (Derموût 2019: 157-158)

Deze beschrijving benadrukt het erotische aspect van het rotantrekken dat de seksuele relatie tussen man en vrouw nabootst met zijn bewegingen en het versnellende ritme. De Hollandse man en vrouw merken op dit moment op dat Constance op de eerste rij staat, hoewel het bijna onmogelijk is haar te herkennen tussen de andere vrouwen. De conclusie is dat 'haar minnaar [...] een tifa [was], niet één tifa, al de tifa's, het ritme der tifa's, en een heviger, een meer tedere minnaar zou zij op aarde wel nooit vinden' (Derموût 2019:

⁶ Voor een uitvoeriger behandeling van de oorsprong van het rotantrekken kan men terecht bij het artikel 'Een wereld vol geesten: Het Moluks animistische volksgeloof in *De tienduizend dingen*' (2000) van Marie-Hélène Thiam.

159). Dit kunnen we beschouwen als de climax ‘alsof Constance en de tifa verenigd zijn als twee minnaars die het hoogtepunt van hun liefde bereiken’ (Thiam 2000: 78-79).

De twee Hollandse buitenstaanders vinden het moeilijk dit mysterieuze ritueel te begrijpen. De man noemt het ‘een stomvervelende vertoning’, terwijl de vrouw het ritueel aanvoelt als ‘donker, dreigend en opwindend met een oeroude angst vermengd’ (Derموût 2019: 159). Beekman merkt op dat deze beschrijving vermoedelijk op Derموût's eigen ervaring gebaseerd is en dat ze het rotantrekken zelf bijgewoond zou hebben in de Molukken (Beekman in Thiam 2000: 78). Dit zou volgens Thiam verklaren waarom dit de observatie van een buitenstaander blijft. Toch mag men geen overhaaste conclusies trekken. We weten dat sommige motieven autobiografisch zijn, zoals de dood van haar zoon die een parallel vindt in de dood van Himpies, maar of Derموût het rotantrekken werkelijk bijgewoond heeft, weten we niet. Later voegt Thiam toe dat Derموût ‘vaag [blijft] over de deelname van de vrouwen aan het spel. Het lijkt erop dat vrouwen alleen een rol spelen bij de begeleiding van het rotantrekken’ (Thiam 2000: 78). Dit komt niet overeen met wat er in het echt tijdens zo’n opvoering gebeurde, met aan de ene kant mannen, en aan de andere kant vrouwen. Men mag zich dan afvragen of dit een bewuste aanpassing is in de tekst of of Derموût zelf niet precies de details kende van het ritueel. De nagelaten bronnen geven hierop geen antwoord.

Ook interessant in verband met het rotantrekken in *De tienduizend dingen*, is de nadruk op de sfeer die het mysterieuze aspect verhoogt. Voor de lezer een beschrijving van het ritueel krijgt, wordt vermeld hoe ‘[d]e maan scheen, maar het bladerdak van de hoge bomen was zo dicht dat het de heldere nachthemel daarboven afsloot; beneden in de donkerte en de stof brandden flambouwen met een roodachtig flakkerende gloed’ (Derموût 2019: 156). Met de nadruk op ‘de maan’, de ‘hoge bomen’ en de ‘roodachtig flakkerende gloed’ wordt er een geheimzinnige atmosfeer gecreëerd. Enkele pagina’s later wordt er opnieuw verwezen naar het ritueel, met alweer de nadruk op de sfeer: ‘Het liep tegen vollemaan – over een tijd begon het rotantrekken’ (Derموût 2019: 168). Dit alles bevestigt het mysterieuze aspect van dit Oosterse ritueel gekenmerkt door het ritme van de tifa’s en de eentonige liederen van de vrouwen.

In de roman wordt er in een ander hoofdstuk ook verwezen naar een traditioneel lied dat voor zover ik weet nooit onderzocht is. In ‘Het eiland’ is er voor het eerst sprake van ‘de oude heidense klaagzang’ van de ‘honderd dingen’ wanneer Felicia van Kleyntjes naar de geluiden van het eiland luistert (Derموût 2019: 19). Dit moet men zingen bij iemand die zojuist gestorven is. Felicia voegt tussen haakjes toe dat kinderen voorzichtig

moeten zijn dat de schoolmeester het niet hoort, wat suggereert dat hij de zang niet goedkeurt. Misschien komt dit doordat hij een christelijke Nederlander is en daarvoor het gezang heidens vindt, hoewel dit niet bewezen wordt. In het volgende hoofdstuk wordt er opnieuw naar de klaagzang verwezen na de dood van Sarah en Elias, de oude bedienden van de grootmoeder, die begraven worden. De familie en mensen die op de tuin of in het dorp wonen zijn daarbij aanwezig:

Zij zongen psalmen – misschien hadden zij liever de oude klaagzang gezongen van de ‘honderd dingen’ – ‘o ziel van die en die’ – en è-è-è-è? è-è-è-è? geroepen. Maar de schoolmeester zei: de Heer heeft gegeven, de Heer heeft genomen. (Dermoût 2019: 100)

Met deze passage wordt de afkeuring van de klaagzang opnieuw benadrukt. Met het zingen van psalmen en het bidden van de schoolmeester tot de Heer hebben we aan de ene kant verwijzingen naar het christendom. Aan de andere kant wordt met de oude klaagzang van de honderd dingen de focus gelegd op een traditioneel Oosters ritueel dat uitgevoerd wordt wanneer iemand sterft. Dit idee wordt later in de roman opnieuw geïllustreerd wanneer Himpies sterft en Felicia het bezoek krijgt van zijn vriend Domingoes. Hoewel ze niet durft, wil ze hem graag ondervragen over de omstandigheden van de dood van Himpies: ‘[H]eb je hem geroepen en o ziel van die en die gezegd? zijn honderd dingen opgenoemd? zoals *jullie* dat doen’ (Dermoût 2019: 131-132, mijn nadruk, SH). Met het woord ‘jullie’ legt Felicia de nadruk op het feit dat het ritueel van de honderd dingen een typisch Oosters verschijnsel is. Dit ritueel wordt voor het laatste vermeld aan het einde van het verhaal, samen met het mysterieuze ritueel van de dodenherdenkingen waarop ik later zal terugkomen (zie 3.2.3.). Zoals eerder vermeld, heb ik in de secundaire literatuur geen bewijs kunnen vinden dat de klaagzang echt bestond. Toch is het algemeen erkend dat Maria Dermoût ‘een vanzelfsprekende vertrouwdheid [had] met het Indonesische volksgeloof’ (Houtzager 1991: 50). Het is dus mogelijk dat het ritueel op een (toen) bestaand gebruik gebaseerd is.

Een ander ritueel in de roman waarover er ook weinig secundair materiaal te vinden is, is de ‘Dans van de Schelp’ die door een vrouw van het dorp gedanst werd toen Felicia jong was: ‘Eenmaal, alweer lang geleden, had mevrouw van Kleyntjes dat gezien – eigenlijk mocht het niet’ (Dermoût 2019: 21). De lezer krijgt dan een beschrijving van het ritueel door de ogen van Felicia die toen niet veel begreep van wat er gebeurde:

Zo liep zij, en alle mannen en vrouwen uit het dorp, donker zoals zij – de gemeenschap – langzaam, volgden haar, volgden de Schelp. Waarheen? Waar bracht zij hen heen met de Schelp? Want zij bracht hen ergens heen. Wat betekende de Schelp? Toen zijzelf laat in de nacht naar de tuin was teruggegaan (een van haar eigen mensen zette haar over de rivier) [...], waren de dansende mensen opgenomen in de duisternis, ook de voordanseres,

ook haar omhooggeheven armen; en de grote witte Schelp scheen los van alles in de lucht te zweven, in het mistige late schijnsel van de maan tussen de bomen, zo onaards licht, zo boven alle zwaarte en donkerte uit. (Dermoût 2019: 22)

Omdat de lezer het mysterieuze ritueel door de ogen van Felicia ziet, blijven haar vragen over de dans onbeantwoord. Op basis van enkele elementen kan de lezer alleen afleiden dat de ‘Dans van de Schelp’ een typisch Oosters ritueel is, onder meer omdat Felicia het normaal gezien niet ‘mocht’ zien, waarschijnlijk omdat ze niet afkomstig is van het eiland. Dit idee wordt bevestigd door de rest van de beschrijving van het ritueel. De nadruk wordt inderdaad gelegd op de huidskleur van de dansende mensen die ‘donker’ zijn, wat opnieuw gecontrasteerd wordt met ‘een van haar eigen mensen’. Met andere woorden, de betekenis van het vreemde Oosterse ritueel is voor Felicia niet toegankelijk, en dus ook niet voor de lezer. Het blijft mysterieus, een aspect dat door de sfeer verhoogd wordt, met de nadruk op ‘het mistige late schijnsel van de maan tussen de bomen, zo onaards licht’.

Het is duidelijk dat de ‘Dans van de Schelp’ niet het enige ritueel is waarvan de betekenis niet toegankelijk is voor de westerling. Dit bleek niet alleen het geval te zijn voor de klaagzang van de honderd dingen in ‘De tuin Kleyntjes’, maar ook voor het rotantrekken en het ritueel van Pauline dat veel vragen opriep bij de Nederlandse familie in ‘Constance en de matroos’. Dit alles benadrukt dat het Oosterse rituelen zijn die buiten het begripsvermogen vallen van de westerling. Ook opvallend is dat deze rituelen bijna terloops meegedeeld worden, in het midden van andere elementen. De ‘Dans van de Schelp’ is bijvoorbeeld slechts een van de vele elementen die het leven op het eiland kenmerken. De lezer kan de indruk hebben dat deze passages slechts details zijn in het verloop van het verhaal, en kan dus denken dat hij er geen aandacht aan hoeft te besteden. In het eerste hoofdstuk wordt er bijvoorbeeld opgemerkt dat er ‘om regen gebeden [werd] in tijden van grote droogte, en er werd nog geofferd – maar dat mocht niemand weten’ (Dermoût 2019: 16). Hoewel dit terloops vermeld wordt, draagt deze passage ook bij aan het mysterieuze aspect. Zoals het tweede hoofdstuk van deze scriptie laat zien, maakten offers deel uit van het traditionele inheemse geloof en werd geweld daarbij niet geschuwd.

Ook in ‘De professor’ is er een soort ‘ritueel’ dat in een korte alinea meegedeeld wordt, dus bijna terloops. In het midden van een gesprek met Soeprapto vertelt professor McNeill dat ‘hem door een oude vrouw in Schotland, lang geleden al, een “zeemansgraf” was voorspeld’ (Dermoût 2019: 200). Bijzonder interessant is dat er dit keer aandacht

besteed wordt aan een Westers ‘ritueel’, namelijk het raadplegen van een helderziende.⁷ Volgens Houtzager speelt deze voorspelling een belangrijke rol aangezien het ‘minder dan de “vooruitwijzingen” uit *De tuin Kleyntjes*, spanning [opwekt] [...] middels het creëren [sic] van een griezelige sfeer, maar [...] de nieuwsgierigheid van de lezer’ vergroot (1991: 25). De lezer heeft een indicatie dat de professor zal sterven, maar weet niet hoe en wanneer. In het citaat wordt ook het idee uitgedrukt dat vooruitwijzingen bijdragen aan de griezelige sfeer. Dit zagen we al eerder bij de vooruitwijzingen naar de dood van Himpies en de matroos, maar ook in ‘De professor’ spelen ze een belangrijke rol en fungeren ‘als omina’ voor de personages (Houtzager 1986: 81). De voorgevoelens van Soeprapto kunnen inderdaad als vooruitwijzingen naar de dood van de professor geïnterpreteerd worden. De voorspelling en de vooruitwijzingen worden bevestigd aan het einde wanneer het lijk van de professor in het water gegooid wordt.

Niet alleen de vooruitwijzingen maar ook de beschrijving van de sfeer verhoogt het mysterieuze aspect, zoals we gezien hebben met het rotantrekken en de ‘Dans van de Schelp’. Dit toont dat ‘[d]e ruimte waarin geschiedenissen zich afwickelen [...] zelfs een belangrijk deel [is] van het verhaaleffect’ (Pattynama 2009: 132). Dit idee wordt goed geïllustreerd in ‘Het eiland’ en ‘De tuin Kleyntjes’ waarin de ruimte uitgebreid beschreven wordt. In beide delen wordt onder andere meerdere malen de focus gelegd op de ‘zingende bomen’, zo genoemd wegens het geluid van de wind in de takken. Toch maakt Dermoût relatief weinig verwijzingen naar de ‘mysterieuze sfeer’ van Indië, dit in tegenstelling tot Couperus bijvoorbeeld die in *De stille kracht* (1900) al vanaf de eerste twee regels Indië als mysterieus en dromerig voorstelt met woorden zoals ‘[d]e volle maan, tragisch’ en ‘bloedroze bol’ (Couperus 2017: 5). Bij Couperus keert dit dreigende beeld steeds terug in ‘een atmosfeer die [hij] [...] tracht aan te duiden met de woorden als “donker”, “geheimzinnig”, “mystiek”, “onbegrijpelijk”’ (Nieuwenhuys 1972: 258). Bij Dermoût echter gebeurt dit voornamelijk tijdens de Oosterse rituelen, met bijvoorbeeld verwijzingen naar ‘[d]e maan [die] scheen’ (Dermoût 2019: 113). Ook tijdens Felicia’s ritueel van de dodenherdenking wordt er herhaaldelijk op de maan gealludeerd, met de nadruk op de maan zelf, of ‘het maanlicht’, of nog ‘het maanverlichte water’ om slechts enkele voorbeelden te noemen (Dermoût 2019: 237). Het dodenherdenkingsritueel kan men beschouwen als het belangrijkste ritueel van de roman aangezien dit de aanleiding is

⁷ In het boek wordt er niets vermeld over de manier waarop de voorspelling gedaan werd. Ik heb besloten om dit als een ‘ritueel’ te beschouwen, aangezien een voorspelling doen een soort ritueel is dat verschillende elementen eist, hetzij tarotkaarten, hetzij een kristallen bol, of iets anders.

voor het vertellen van de verschillende moordverhalen. Daarom zal ik dit ritueel nu meer in detail becommentariëren, voornamelijk tegen de achtergrond van het taoïsme.

3.2.3. Het taoïsme als Oosterse levensbeschouwing

3.2.3.1. Oorsprong en grondslagen van het taoïsme⁸

Het boek van de Tao en de innerlijke kracht is een van de bekendste boeken ter wereld. Na een uitvoerige linguïstische analyse is men tot de conclusie gekomen dat de tekst door een opvallende eenheid van stijl en inhoud gekenmerkt wordt, en dat het werk ongeveer 2400 jaar geleden geschreven werd. In China wordt *Het boek van de Tao* ook de *Laozi* genoemd. De naam betekent ‘de Oude Meester’ en verwijst naar de figuur van Lao Zi. Er is geen bewijs dat Lao Zi echt bestaan heeft aangezien zijn naam nergens vermeld wordt in het boek, zoals er ook geen (andere) persoonsnamen of plaatsnamen in staan.

Het boek wordt nog steeds gelezen, niet alleen in het Oosten, maar ook in het Westen. Opmerkelijk is dat de tekstinterpretatie van westerlingen soms in strijd is met de oorspronkelijke betekenis van de tekst. Dit komt vooral door de talrijke vertalingen die meestal minder nauwkeurig zijn. In het Westen is aldus een beeld van het taoïsme ontstaan als ‘une spiritualité très libre [...] encourageant le rapport spontané à la nature’ (Goossaert 2010). Het taoïsme is echter in alle opzichten een religieuze stroming, met zijn eigen heiligdommen, liturgie en kunst. Toch wijst Goossaert erop dat deze stroming nooit los van de lokale godsdiensten bestaan heeft (2010).

Hoewel men van een religieuze stroming spreekt, bevat *Het boek van de Tao* inhoudelijk geen dogma’s. Er is ook geen sprake van ‘een bewuste manier van doen, en nog minder een rituele procedure. Ook is het helemaal niet een “weg”, dat wil zeggen: een concept dat het idee van een zekere [...] richtlijn voor het leven of voor de politiek inhoudt’ (Schipper 2018: 9). Volgens het boekje is de wereld anders dan de grote godsdiensten en filosofieën vertellen. Dit wil niet zeggen dat het taoïsme het bestaan van God, van goden en bovennatuurlijke wezens ter discussie stelt. Belangrijk is dat de wereld volgens het taoïsme ‘niet het resultaat [is] van de scheppingsdaad van een godheid, maar van een natuurlijke, spontane, eeuwig doorgaande evolutie van de kosmische energie en materie: de *qi*’ (Schipper 2018: 7). Dit concept van de ‘*qi*’ is iets wat al bestond in ‘de oerchaos’, voordat hemel en aarde gecreëerd werden. De ‘*qi*’ staat ook in verband met

⁸ De meeste informatie komt uit de vertaling en toelichting van *Het boek van de Tao en de innerlijke kracht* (2018) door Kristofer Schipper.

het concept van de innerlijke kracht. Deze kracht wordt voorgesteld als ‘de bezieling van de kosmische materie (qi)’ in ieder mens, en is dus met andere woorden ‘de werking van de Tao in ons’ (Schipper 2018: 11).

Dit idee van de ‘eeuwige doorgaande evolutie van de kosmische energie en materie’ volgt het principe van de eeuwige kringloop, het belangrijkste kenmerk van de Tao. Volgens dit principe wordt alles tot een harmonische eenheid in de cyclische tijd verenigd, zelfs ook onverenigbare tegenstellingen, zoals het ‘iets’ en het ‘niets’. Deze mystieke gedachte wordt in *Het boek van de Tao* meerdere malen uitgedrukt, zoals in ‘Natuurlijk evenwicht’:

Iets en niets brengen elkaar voort.
 Moeilijk en makkelijk completeren elkaar.
 Lang en kort bestaan in verhouding tot elkaar.
 Hoog en laag vullen elkaar aan.
 Tonen en klanken harmoniseren met elkaar.
 Voor en na volgen op elkaar,
 in alle eeuwigheid! (Lao Zi 2018: 25)

In deze passage vindt men het principe terug dat er een eenheid bestaat tussen de tegenstellingen. In de Tao verwijst men ook naar deze eenheid als een eenheid tussen yin en yang, de grote tegenstellingen, die elkaars complementen zijn. Volgens de taoïstische levensbeschouwing is dit een principe dat men in elk ding, in elk wezen kan terugvinden: ‘Ieder wezen is één in de Tao. Alles houdt met elkaar verband in een constante stroming van kosmische energieën (*qi*) die het leven in stand houden’ (Schipper 2018: 10). Door de vereniging van de tegenstellingen ontstaat er dus een natuurlijk evenwicht, een eenheid.

Ook kenmerkend voor het taoïsme is dat de mens deze eenheid alleen kan vinden als hij alle begeerte bant want begeerte wordt als iets negatiefs beschouwd. Deze gedachte wordt bijvoorbeeld uitgedrukt in ‘Het goede beleid’: ‘Hecht geen waarde aan zeldzame dingen’ (Lao Zi 2018: 27). Om alle begeerte te bannen en eenheid te kunnen ervaren, speelt meditatie een belangrijke rol bij het taoïsme. Meditatie wordt zelfs gezien als ‘het uitgangspunt van de gedachtenwereld van de *Laozi* en het taoïsme in het algemeen’ (Schipper 2018: 203). Dit maakt het mogelijk het verband tussen alle dingen te begrijpen, dus ook tussen de tegenstellingen, zoals het ‘niets’ en het ‘iets’, yin en yang.

3.2.3.2. Het taoïsme in *De tienduizend dingen*

Wanneer men de secundaire literatuur over *De tienduizend dingen* raadpleegt, is het moeilijk een bron te vinden waarin het boek niet benaderd wordt vanuit het taoïsme.

Houtzager, Freriks en Leo Vissers behoren tot de eerste commentatoren die gewezen hebben op het taoïstische aspect in de roman. Toch merkt Houtzager op dat het onmogelijk te weten is of Dermoût echt taoïstisch was aangezien ze zich daar niet over heeft uitgesproken, ook niet in haar dagboek (1991: 50). In haar oeuvre kan men invloeden vinden van andere godsdiensten, wat tot een veeleer eclectisch geheel geleid heeft (1991: 50). Toch zijn er elementen in haar oeuvre, onder andere in *De tienduizend dingen*, die naar de taoïstische levensbeschouwing lijken te verwijzen.

Een eerst opvallend element in dit verband is het motto van de roman dat luidt: ‘Wanneer de “tienduizend dingen” gezien zijn in hun eenheid, keren wij terug tot het begin en blijven waar wij altijd geweest zijn’ (Ts’ên Shên). Misschien valt het motto moeilijker te begrijpen voor een westerling omdat het een paradox uitdrukt, een stilistisch kenmerk van het taoïsme. Het motto moet eigenlijk begrepen worden als ‘en blijven waar we altijd hadden moeten zijn’, in een plek ‘waar wij het leven met zijn geluk en verdriet, met de vaak onbegrepen tegenstellingen als geboorte en dood, liefde en eenzaamheid, desondanks als een eenheid in harmonie ervaren’ (Freriks 2001a: 130). Deze levensfilosofie kan dus moeilijk toegankelijk zijn voor wie niet vertrouwd is met de principes van het taoïsme. Toch heeft Dermoût dit motto vermoedelijk niet gevonden in de *Laozi*, maar in het boek *The Perennial Philosophy* (1944) van de Britse schrijver Aldous Huxley waarvan ze een exemplaar bezat. Daarin beschrijft Huxley zijn mystieke geloofservaring en hij pleit voor een leven zonder begeerte naar materiële zaken (Freriks 2001a: 128). De inhoud van zijn boek blijkt dus een belangrijk principe van het taoïsme te verwoorden, net zoals in *De tienduizend dingen* waarin de begeerte als iets negatiefs gezien wordt. De focus op de mystieke ervaring kan men ook vergelijken met de mystieke sensatie die Felicia van Kleyntjes ondergaat aan het einde van ‘Allerzielen’ (Houtzager 1986: 83-84).

Ook al leggen sommige commentatoren de nadruk op het feit dat het motto geen bewijs is dat ze taoïstisch was, anderen zijn er dan weer van overtuigd dat de roman de taoïstische levensopvatting van Maria Dermoût illustreert (Thiam 2000: 68). Het taoïsme zou dan vooral aanwezig zijn in het laatste hoofdstuk, ‘Allerzielen’, met het dodenherdenkingsritueel van Felicia van Kleyntjes. Ook al herinnert de titel van het hoofdstuk aan de naam van het Westerse katholieke gedenkdag, ‘Allerzielen’ heeft volgens Beekman ‘weinig te maken met Europese piëteit en lijkt meer op de Mexicaanse viering van de *día de muertos* (dag van de doden)’ (1998: 498). Dit feest vindt thuis plaats en wordt zonder angst voor de dood gevierd. In *De tienduizend dingen* wil Felicia een

keer per jaar alleen zijn op de tuin Kleyntjes om iedereen die in het afgelopen jaar vermoord werd te herdenken. In dit geval gaat het om de posthouder, Constance, de matroos en de Schotse professor die haar komen bezoeken. Ze krijgt ook bezoek van de drie kleine meisjes, die als kinderen erg nieuwsgierig zijn naar haar ritueel, en van haar zoon die ook bijna elk jaar aanwezig is. Het is dus pas met dit hoofdstuk dat de lezer de roman als een eenheid kan zien, met de eerste twee hoofdstukken en het laatste die een kader vormen rond de moordverhalen. In het biografische deel hadden we al gezien dat Dermoût haar boek als een ‘raamverhaal’ zag omdat het verhaal eindigt waar het begon, als een soort ‘drieluik’ of spiegeling (De Vries 2004: 128). Dit wordt bijvoorbeeld geïllustreerd door herhalingen, zoals de verwijzing naar ‘de Stormwind, je weet wel, die Baratdaja heet!’ (Dermoût 2019: 248) die teruggaat op ‘zo gierde de stormwind, die Baratdaja heet’ (Dermoût 2019: 18) in ‘Het eiland’.

Wanneer het avond wordt, gaat Felicia buiten in haar rotanstoel zitten. Ze merkt op dat het ditmaal vollemaan is en dat het stil is. Met de vele verwijzingen naar ‘de maan’ en ‘het maanlicht’ wordt er al een mysterieuze sfeer gecreëerd. Felicia begint dan te denken aan de vier gestorvenen die haar zullen komen bezoeken. Ze veronderstelt dat ze misschien al samen zijn in de woonkamer, terwijl ze op haar stoel blijft zitten. Ze denkt in het bijzonder aan de dood van haar zoon die ze nooit heeft kunnen aanvaarden. Wat voor haar nog moeilijker is, is dat ze hem de rest van het jaar niet meer kan zien:

Het vaste geloof van haar grootmoeder bezat zij niet. Er zijn er die zeggen van: zien, met ogen zien, horen, met oren horen; van weten, het bovenzintuiglijke zekere weten; niets van dat alles was haar gegeven – nooit, niet eenmaal – zij ontmoette hem zelfs niet meer in een droom. Er waren hun zwijgende gesprekken, maar daarover maakte zij ook geen illusies. Zij vroeg, en zij gaf zijn antwoord op haar vragen. (Dermoût 2019: 241)

Zoals we eerder gezien hebben, wordt er in de rest van het boek meerdere malen verwezen naar het geloof van de grootmoeder in het bovennatuurlijke waarmee ze vertrouwd was. In dit geval is Felicia teleurgesteld dat ze niet hetzelfde vaste geloof bezit. Nog steeds diep in gedachten verzonken wordt Felicia door een van de geesten gestoord:

Terwijl zij zat, uitkijkende over de binnenbaai in het maanlicht, voor de duizend-en-ene keer dacht, en niet dacht, had zij ineens het gevoel dat er iemand bij haar zat op het kleine houten bankje tegen de ene plataanboom aan buiten het maanlicht, in het donker. Zij kon niets zien, zoals altijd, maar toch... (Dermoût 2019: 242)

Ze realiseert zich dat het de posthouder is, een man die ze niet kende toen hij nog leefde. Ze raakt in gesprek met hem en vraagt hem waarom hij niet naar binnen gaat, in de woonkamer bij de anderen, wat toont dat ze zijn aanwezigheid voelt als een intrusie in haar gedachtewereld. Na een gesprek over de oorzaak van zijn dood gaan haar gedachten

opnieuw naar Himpies en ze krijgt bezoek van hem. Tijdens hun discussie kan ze zich plots het gezicht van haar zoon duidelijk herinneren, maar het duurt niet lang voor het weer verdwijnt. Felicia ergert zich wanneer hij probeert haar ervan te overtuigen dat hij niet vermoord werd maar dat hij gesneuveld is: ‘Wij zijn nooit enkel en alleen vermoord, wij zijn ook altijd gesneuveld. Word nu niet boos, want zo is het, heus, het een-en-het-ander’ (Dermoût 2019: 249). Dit kan Felicia niet aanvaarden: ‘Sterven wel! – iedereen moet sterven jong of oud, door ziekte, ouderdom, door Fenijn desnoods, maar dan per ongeluk; daar heeft iemand zich bij neer te leggen. Maar het is niet goed dat de ene mens door de andere mens vermoord wordt’ (Dermoût 2019: 241). Daarom hecht ze veel belang aan haar jaarlijkse ritueel van dodenherdenking dat voor haar een vertroostende rol heeft. Ze wil de gestorvenen niet vergeten aangezien ze in een wereld leeft ‘waarin niets verdwijnt, waarin alles evenveel aanzien geniet, waarin de doden dezelfde rechten hebben als de levenden’ (Warren 1998). Dit komt overeen met een belangrijk kenmerk van het taoïsme, namelijk het herdenken van de doden, en in het bijzonder mensen die vermoord werden (Houtzager 1991: 49). Volgens het taoïsme moeten gestorvenen herdacht worden, anders zullen ze zich op de levenden wreken.

Het idee dat geesten zich zouden kunnen wreken, verhoogt het mysterieuze aspect van het ritueel van Felicia waarin ze in gesprek raakt met geesten. Tijdens haar ritueel ziet ze ook niet alleen de geesten van degenen die het afgelopen jaar vermoord werden op het eiland, maar ook andere geesten die in haar tuin rondwaren. Zo ziet ze bijvoorbeeld haar grootmoeder, mijnheer Rumphius, de koralen vrouw, maar ook haar echtgenoot met de gestolen Slang met de Karbonkelsteen en de bibi. Ze ziet zelfs de moordenaars ‘omdat die er ook moeten zijn’ (Dermoût 2019: 253). Dit alles benadrukt het mysterieuze aspect van het ritueel aangezien ze mensen ziet die ze niet specifiek kende toen ze leefden. Wanneer ze klaar is met haar herdenking, verdwijnen alle geesten van de tuin want ‘[z]e waren er immers nooit geweest’ (Dermoût 2019: 250). Aan het einde van haar visioen zit ze opnieuw alleen in haar stoel, en het is op dit moment ze een mystieke sensatie ervaart:

Wat gebeurde er met haar, ging zij dood, waren dit haar ‘honderd dingen’? Zij zat rustig in haar stoel, het waren ook geen honderd dingen, veel meer dan honderd dingen, en niet alleen van haar, honderd keer ‘honderd dingen’, naast elkaar, los van elkaar, elkaar rakende, hier en daar in elkaar vervloeiende, zonder ergens enige binding, en tegelijkertijd voor altijd met elkaar verbonden... (Dermoût 2019: 254).

Voor veel commentatoren is het door de combinatie van het motto en dit citaat duidelijk dat de Allerzielen-ervaring van Felicia van Kleyntjes ‘op meer dan zomaar “bijgeloof” of “goena-goena”’ wijst en dat het een taoïstische levensbeschouwing uitdrukt (Houtzager

1986: 83). In haar visioen komt ze tot de conclusie dat alles in haar leven, zowel de levenden als de doden, met elkaar verbonden is en dat het een samenhang vormt in de eeuwige kringloop, hoewel ‘die samenhang zelf in wezen onbegrijpelijk’ is (Brouwers 2004: 4-5): ‘Een verbondenheid die zij niet goed begreep; dat hoefde niet, het viel niet te begrijpen’ (Dermoût 2019: 254). Deze verbondenheid omvat ‘honderd keer “honderd dingen”’, met andere woorden ‘tienduizend dingen’, een begrip dat men ook in de *Laozi* kan terugvinden en dat naar de natuur en de schepping verwijst als ‘een alomvattend en bezielde geheel’ (Freriks 2001a: 127). Met haar visioen krijgt Felicia toegang tot het inzicht dat er tussen alles een eenheid en een evenwicht bestaat, zonder grenzen ‘tussen zelf en ander, dood en leven, dingen en mensen, bezielde en onbezielde’ (Brouwers 2004: 5). Opmerkelijk is ook dat ze deze verbondenheid van de dingen ervaart in ‘Allerzielen’, het hoofdstuk dat de delen van het boek verbindt.

Zoals eerder vermeld, is haar jaarlijkse ritueel gewijd aan mensen die vermoord werden, en dus niet simpelweg aan wie gestorven is aangezien Felicia berust in de dood door toeval of door natuurlijke omstandigheden. Dit kunnen we vergelijken met het principe van het taoïsme dat men ‘zich niet [mag] verzetten tegen de eeuwige wetten van het universum’ (Houtzager 1986: 84). De dood, het verdriet en het lijden worden opgevat als ‘onderdeel [...] van een kosmisch verband’ (Drayer 1985: 5). Met andere woorden, men moet zijn lot moedig aanvaarden, een idee dat meerdere malen in *De tienduizend dingen* uitgedrukt wordt. Zo had de grootmoeder bijvoorbeeld de neiging om Felicia te zeggen dat ze ‘een trots meisje [moest leren] te worden; en niet om niets huilen en om niets bang zijn’ (Dermoût 2019: 42). In ‘Allerzielen’ verzet Felicia zich aanvankelijk tegen de verschillende moorden die ze niet aanvaardt. Toch nemen de moordenaars ook deel aan haar ritueel want ze verschijnen als geesten op de tuin, samen met hun slachtoffers. Drayer wijst erop dat dit toont dat de kwade machten maar tijdelijk ‘het evenwicht [van de personages] verstoren, maar dat ze uiteindelijk geen vernietiging veroorzaken in het kosmische evenwicht’ (1985: 7). Felicia beseft door haar mystieke ervaring dat alles bijdraagt aan de eenheid van de schepping, zowel de slachtoffers als de moordenaars: ‘En toen waren er niet meer moordenaars en vermoorden. Het was zo wazig, het liep alles zo door elkaar in haar hoofd, dus toch het een-én-het-ander’ (Dermoût 2019: 251). In deze grote eenheid en verbondenheid van de dingen beseft ze eigenlijk dat ‘de mens zelf weinig meer betekent dan een stofje’ en dat ‘menselijke gevoelens niet belangrijker zijn dan een zandkorrel’ (Drayer 1985: 7). Alles is gelijkwaardig aan elkaar want ‘[e]en mens is niet het middelpunt, maar een van de

tienduizend dingen die tezamen een kosmische eenheid vormen' (Drayer 1985: 5). Daarom kan Felicia uiteindelijk ook de moordenaars op de tuin aanvaarden.

Door deze eenheid van de dingen ontstaat er harmonie tussen alles, en dus ook tussen tegenstellingen, een idee dat in 'Allerzielen' goed geïllustreerd wordt. Eerst wordt dit door de posthouder uitgedrukt die beweert dat hij tegelijkertijd in het water geduwd werd maar ook gevallen is, wat voor Felicia niet logisch is: 'Wat moet een mens met zo iemand beginnen?' (Dermoût 2019: 243). De eenheid van de tegenstellingen wordt later opnieuw benadrukt door wat Himpies 'het een-én-het-ander' noemt. In zijn geval gaat hij ervan uit dat men nooit alleen vermoord is, maar ook gesneuveld is, wat Felicia evengoed weigert te aanvaarden. Dit concept van 'het een-én-het-ander' kan men toepassen op alle tegenstellingen die tot een harmonische eenheid verenigd kunnen worden. Dit concept werd ook in het taoïsme uitgedrukt door de wijsgeer Zhuangzi, een man die vermeld wordt in de brieven van Dermoût onder de naam Tsang Zu. Hij verwijst naar het concept als volgt: "[D]it" (het ene) en het "dat" (het ander) [zijn] niet langer meer tegenstellingen' (Freriks 2001a: 127).

In het deel over de grondslagen van het taoïsme werd opgemerkt dat het alleen mogelijk is deze eenheid van de dingen te bereiken door alle begeerte te bannen, wat door meditatie mogelijk is. In de roman kan men misschien het dodenherdenkingsritueel van Felicia van Kleyntjes beschouwen als een vorm van meditatie. Het ritueel fungeert als een catharsis die leidt tot het inzicht dat de mens maar een onderdeel is van de eeuwige kringloop waarbij alles verenigd wordt, ook de tegenstellingen. Nu ze dit beseft, zal ze 'opnieuw [...] proberen verder te leven' (Dermoût 2019: 254).

Ook al weet men niet met zekerheid of Maria Dermoût vertrouwd was met de principes van het taoïsme, er zijn dus wel elementen in *De tienduizend dingen* die men vanuit het taoïsme kan benaderen. In een andere tekst kan men een vergelijkbare levensbeschouwing terugvinden, namelijk 'Kwan yins slang' uit *De sirenen* (1963). In dit verhaal dat geschreven werd voor *De tienduizend dingen*, gaat een jonge vrouw naar een Chinese kerk nadat ze een slang heeft gezien in de kamer van haar zoon. Ze wil haar angst voor slangen overwinnen en ze wil ook weten of die slang een voorteken van geluk of ongeluk was. Daarom raadpleegt ze de godin Kwan Yin. Wanneer ze de kapel binnengaat, ervaart ze een mystieke sensatie:

Geluk ongeluk.
Duisternis licht.
Leven dood.
Kwaad goed, links rechts.

Tegengesteld, zij wegen even zwaar en even licht, er is een evenwicht.

En met dat grote evenwicht als ondergrond raakte haar eigen leven ook in een soort evenwicht, stond alles op eenmaal op zijn plaats [...]. En het moest zo zijn! Het stond ook alles met elkaar in verbinding; zij begreep niet goed hoe dat kon, en probeerde ook niet het verder door te denken. (Dermoût 2008: 474)

Deze passage kan men makkelijk vergelijken met de Allerzielen-ervaring van Felicia in *De tienduizend dingen* aangezien er dezelfde ideeën in uitgedrukt worden, namelijk de vereniging van de tegenstellingen in een eenheid die op zich onbegrijpelijk is. Tijdens de analyse van ‘Allerzielen’ vanuit het taoïsme heb ik opgemerkt dat dit concept ‘op het eerste gezicht niet zo toegankelijk [is] voor een Westerse lezer’ (Thiam 2000: 68). Voor een westerling die niet vertrouwd is met deze Oosterse levensbeschouwing lijkt de ervaring heel mysterieus aangezien het ‘weinig te maken [heeft] met Europese piëteit’ (Beekman 1998: 498). Toch wil dit niet zeggen dat het boek ontoegankelijk is voor de westerling. Thiam wijst erop dat de thematiek van de roman, het zoeken naar vertroosting na de dood van een geliefd iemand, universeel is, en voor iedereen begrijpelijk (2000: 68).

Tot dusver hebben we gezien dat de lezer typisch Oosterse geloofsovertuigingen kan terugvinden in *De tienduizend dingen*, zoals het animisme dat het lot van de personages kan bezegelen, en het taoïsme met het dodenherdenkingsritueel van mevrouw van Kleyntjes als gevolg van deze bezegeling. Zoals eerder vermeld, suggereert Dermoût de aanwezigheid van het mysterieuze in plaats van dit expliciet te verwoorden. Zo wordt de rol van het animisme nogal indirect uitgedrukt in de roman, terwijl het begrip ‘taoïsme’ en zijn principes nooit expliciet vermeld worden, hoewel de aanwezigheid ervan nagenoeg onbetwistbaar is voor sommige commentatoren, zoals Thiam. De suggesties van Dermoût verhogen dus het mysterieuze aspect aangezien alles onzeker blijft en niets ‘bewezen’ wordt. De lezer moet blijven raden en zelf de verbanden leggen tussen de verschillende elementen en hoofdstukken van de roman.

3.2.4. Twijfel en onzekerheden

Hoewel de lezer zelf verbanden moet leggen, zijn er elementen in het boek die het hem niet makkelijk maken. Niet alleen geeft Dermoût het mysterieuze vooral impliciet aan, maar ook de aanwezigheid van onzekerheden draagt bij tot het mysterie, aangezien de lezer de indruk krijgt dat allerlei zaken niet bewezen worden. Dit wordt bijvoorbeeld goed geïllustreerd door wat er gezegd wordt over het lot van de drie kleine meisjes.

Zoals eerder vermeld, wordt in de roman gezegd dat ze familie zijn van Kleyntjes en dat ze in mysterieuze omstandigheden gestorven zijn. Iedereen is er nu van overtuigd dat ze in de tuin Kleyntjes als geesten rondwaren, een teken van het inheemse bijgeloof. We hebben ook de nadruk gelegd op hun voortdurend opduiken, dat geïnterpreteerd kan worden als een vooruitwijzing naar de dood van Himpies, wat het mysterieuze aspect verhoogt. Dat niemand van de familie Kleyntjes deze meisjes ooit gezien heeft, maakt alles nog raadselachtiger. Zo geeft Felicia van Kleyntjes vanaf het begin van ‘Het eiland’ aan dat de meisjes nooit aan haar verschenen zijn. De grootmoeder vertelt Felicia in het volgende hoofdstuk dat ‘[haar] vader [...] de jongere broer van de drie meisjes [was], veel jonger! Hij heeft ze zelfs nooit gezien’ (Dermoût 2019: 77). Felicia vraagt dan of haar grootmoeder de drie meisjes ooit gezien heeft:

‘U ziet wel eens dingen, grootma, is het niet?’ vroeg zij. ‘Jawel,’ zei de oude vrouw aarzelend, ‘soms lijkt het... maar... maar niet duidelijk.’ ‘Heeft u de drie meisjes wel eens gezien?’ ‘Ik? Ik heb het wel eens gedacht, een keer, maar dat was niet zo.’ ‘En alle anderen hier die zeggen...’ ‘Jij moet hen niet willen geloven!’ (Dermoût 2019: 80)

Houtzager wijst erop dat Felicia ‘[b]innen die sterk magische wereld’ haar grootmoeder voortdurend nodig heeft om ‘een brug [te] [...] slaan naar het bovennatuurlijke’ (1995: 171). Toch is de grootmoeder in het geval van de drie kleine meisjes van weinig nut, aangezien ze de meisjes zelf ook nooit gezien heeft. Volgens haar is niemand ze ooit tegengekomen en wie het tegendeel beweert, liegt. Ze is er bijvoorbeeld van overtuigd dat haar keukenmeid die ‘het tweede gezicht’ had, tegen haar loog om haar te troosten: ‘Kijk, mevrouw! de drie meisjes, daar gaan zij, ssst’ (Dermoût 2019: 80). Later in de roman raakt Felicia van Kleyntjes in gesprek met Domingoes, een oude vriend van Himpies, over de meisjes: “‘Ik heb ze nooit gezien,” zei Domingoes. “Nee, ik ook niet,” zei Felicia, “ik denk geen van ons allen!”” (Dermoût 2019: 131). Opvallend is dat dit in strijd is met wat Felicia beweerde aan het begin van ‘Het eiland’: ‘Haar grootmoeder! [...] Dat was anders, die had wel geheime krachten bezeten, zo zeker als wat! Zij niet; anders zou zij toch wel eens de drie spookmeisjes op haar eigen tuin gezien hebben – terwijl Jan en alleman en iedereen ze immers zag’ (Dermoût 2019: 28). Uit dit citaat blijkt dat het inheemse geloof een voorwaarde is om de kleine meisjes te kunnen zien.

Het blijft dus onzeker of sommige mensen de drie meisjes werkelijk als geesten hebben zien rondwaren, zoals ze beweren. De vele onzekerheden omtrent de omstandigheden van hun dood verhogen het mysterie nog meer. In ‘Het eiland’ wordt er voor het eerst gesproken over de mogelijkheid dat ze gestorven zijn in het ongelukshuis: ‘[D]at was zeker bij de aardbeving en de brand? Nee! Dat was niet bij de erge aardbeving

en de brand' (Dermoût 2019: 23). Op dit moment wordt de lezer aangesproken door een andere stem. Deze tegenstem van de oorspronkelijke verteller waarschuwt hem dat dit niet de waarheid is. De lezer verneemt later dat hun dood onopgehelderd gebleven is. De grootmoeder denkt dat ze misschien vergiftigd werden, maar heeft daar geen echt bewijs voor: 'Niemand had het ooit geweten' (Dermoût 2019: 77).

Deze tegenstem-techniek wordt ook in 'De posthouder' gebruikt, als de omstandigheden van zijn dood ter sprake komen. Dit brengt de lezer in de war. De lezer wordt meerdere malen aangesproken door een stem die hem zegt dat hij niets moet geloven: 'Neen, neen, geloof het toch niet! Er is geen woord van waar, het is alles van a tot z gelogen!' (Dermoût 2019: 148). Dit gebeurt opnieuw op de volgende pagina wanneer er gezegd wordt dat de vier vrouwen de posthouder onder het water hielden: 'Neen, neen! Geloof het niet, het is niet waar, het kan niet waar zijn!' (Dermoût 2019: 149-150). De stem legt daarnaast uit dat de posthouder te sterk was en dat de vrouwen hem daarom misschien vooraf een drankje van de bibi gegeven hebben. Deze tegenstem zou volgens Houtzager begrepen kunnen worden als 'een ingreep in het verhaal door het bewustzijn van mevrouw van Kleyntjes' die op de hoogte is van de moorden op het eiland (1986: 73). Deze stilistische eigenaardigheid heeft Dermoût waarschijnlijk aan mondelinge vertellers ontleend, een techniek die ze regelmatig toepast in haar werk (Houtzager 1986: 73). In *De tienduizend dingen* speelt die ook een rol in de marges van het verhaal, zoals bijvoorbeeld in het eerste hoofdstuk. Er wordt verwezen naar Martha, de jonge dochter van de radja van het dorp, die te paard probeerde naar de overkant van de baai te gaan om een matroos te ontmoeten: 'Ze kwam altijd naar de overkant – ze kwam nooit naar de overkant' (Dermoût 2019: 21). Deze tegenstem-techniek vergemakkelijkt geenszins het begrip van de lezer. Ook aan het einde van 'De posthouder' kan men twijfelen aan de redenen voor zijn moord: 'Niemand kan het weten' (Dermoût 2019: 150). De lezer veronderstelt door de context dat hij om de parels vermoord werd, wat overeenkomt met de rest van het boek waarin kwade voorwerpen een belangrijke rol spelen, maar bewezen wordt dit nooit. De vraag blijft dus onbeantwoord.

De voorbeelden van de dood van de drie kleine meisjes en de posthouder maken duidelijk dat er onzekerheden blijven bestaan die een invloed hebben op het begrip van de lezer. Hij weet niet wat hij geloven moet, aangezien weinig bewezen wordt en dus moet hij zelf verbanden proberen te leggen. Het gevolg is dat het mysterieuze karakter van de gebeurtenissen sterker wordt.

Het derde hoofdstuk van deze scriptie heeft laten zien dat de voorstelling van het mysterieuze bij Dermoût voornamelijk indirect en tussen de regels gebeurt. Het mysterieuze komt dus in *De tienduizend dingen* tot uiting, hetzij als animistische motieven, hetzij als Oosterse rituelen. Men kan zich nu afvragen wat de rol is van de voorstelling van het mysterieuze bij Dermoût. De manier waarop ze het mysterieuze benadert, maakt het misschien mogelijk een beter inzicht te krijgen in de opvattingen van Dermoût over de relaties tussen oosterlingen en westerlingen. Dit is het onderwerp van het volgende hoofdstuk.

Hoofdstuk 4: De rol van het mysterieuze in *De tienduizend dingen*

‘East is East, West is West, and never the twain shall meet’

- Rudyard Kipling, ‘The Ballad of East and West’

In de literatuur over Nederlands-Indië wordt het mysterieuze vaak benaderd vanuit een Westers gezichtspunt. Een van de geliefde thema's is dan de kloof die kan ontstaan tussen het Oosten en het Westen, iets wat herinnert aan Rudyard Kiplings beroemde versregel ‘East is East, West is West, and never the twain shall meet’ uit het gedicht ‘The Ballad of East and West’ (1889). Het bestaan van een onoverbrugbare kloof kan men ook terugvinden bij Edward Saïd met het begrip ‘oriëntalisme’ dat ‘veronderstelt dat het oosten wezenlijk en onoverkomelijk anders is dan het westen’ met het idee dat westerlingen een rol spelen bij het ‘tot “ander” maken van de oosterling’ (Boudewijn 2013: 281). Deze opvatting heeft in de postkoloniale literatuurstudie tot een neiging geleid om de literatuur over Nederlands-Indië te onderzoeken in termen van ‘binaire opposities, zoals blank versus bruin, westers versus oosters en kolonisator versus gekoloniseerde’ (Boudewijn 2013: 282).

In het tweede hoofdstuk van deze scriptie heb ik naar Boschman verwezen met drie groepen romans en verhalen die elk verschillen in hun benadering van het mysterieuze. In de eerste groep wordt het inheemse geloof voorgesteld als onbegrijpelijk en bedreigend voor de westerling. De oppositie tussen het Oosten en het Westen staat daarin centraal, zoals bijvoorbeeld blijkt in *De stille kracht* (1900) van Couperus. In de tweede groep legt men de nadruk op het hiërarchische karakter van de kolonie, met een focus op goena-goena die ‘als bedrog, of als bijgeloof van een minder beschaafde bevolkingsgroep’ geconceptualiseerd wordt, zoals in *Goena-goena* (1889) van P.A. Daum (2000: 29). Maria Dermoût bevindt zich in de derde en laatste groep waarin het beeld van het inheemse geloof genuanceerd wordt, waardoor het niet tot een conflict komt tussen het Oosten en het Westen. In dit vierde en laatste hoofdstuk zal ik onderzoeken of dit werkelijk het geval is door me te concentreren op de rol van de aanwezigheid van het mysterieuze in *De tienduizend dingen*. Met andere woorden, ik zal nagaan of het mysterieuze bijdraagt aan het dieper worden van de kloof tussen het Oosten en het Westen en of deze kloof dan voorgesteld wordt als onoverbrugbaar. Aangezien *De tienduizend dingen* en *De stille kracht* volgens Boschman tot tegengestelde groepen behoren, zal ik enkele vergelijkingen maken met de roman van Couperus om het beeld scherp te stellen.

4.1. Maria Dermoût: Een Indische visie op een inheems verschijnsel?

Voor ik me buig over de rol die het mysterieuze speelt in de relaties tussen oosterlingen en westerlingen in de roman van Dermoût, wil ik kort stilstaan bij de vraag of commentatoren haar visie op het inheemse geloof als Indisch beschouwen of als de visie van een buitenstaander, of zelfs van een koloniale auteur.

Zoals eerder vermeld, kwam Maria Dermoût uit een familie met sterke Indische banden. Haar hele leven werd gekenmerkt door afscheid nemen en opnieuw beginnen met het heen-en-weer reizen tussen Nederland en Indië. Met andere woorden, ze leefde in beide werelden tegelijkertijd en kwam dus in contact met verschillende culturen, en ook met het traditionele inheemse geloof. In zekere zin is ze het perfecte voorbeeld van een verzoening tussen het Oosten en het Westen, iets wat een invloed zou kunnen hebben op haar benadering van het mysterieuze, die dan misschien in haar voorstelling van zaken niet tot een onoverbrugbare kloof zou leiden. Dit komt overeen met een idee van Peter van Zonneveld die ervan uitgaat dat ‘het leven van een auteur licht [kan] werpen op de interpretatie van zijn werk’ (1988: 15). Augustinus Dierick bevestigt deze opvatting: ‘Varying intentions and experiences, different underlying philosophies and obvious differences in temperament, [...] all these are important factors entering into the image the novel presents of the encounter East/West’ (1991: 43). Zo was Couperus bijvoorbeeld een antikolonialist en dit vinden we terug in *De stille kracht* met zijn benadering van de vreemde machten van het Oosten die gericht blijken te zijn tegen westerlingen.

De combinatie van Dermoûts ervaring in de Molukken en van haar werk dat volgens Termorshuizen bij geen andere auteur ‘zozeer verweven is met de “Oosterse” gevoels- en gedachtenwereld’ geeft aan dat ze niet bij een specifieke categorie hoort binnen de literatuur (1990: 175-176). De secundaire literatuur lijkt soms te worstelen met de vraag of Maria Dermoût als een Nederlandse schrijfster beschouwd moet worden. Sommige commentatoren zijn ervan overtuigd dat ze wegens haar stijl en thema’s ‘geen echte Nederlandse schrijfster’ is (Nieuwenhuys 1972: 465). In *De tienduizend dingen* hebben we inderdaad passages aangetroffen die getuigen van haar vertrouwdheid met het inheemse geloof, zoals de talrijke animistische motieven en enkele Oosterse rituelen. Toch hebben we ook kunnen opmerken dat ze sommige rituelen gedeeltelijk vanuit het gezichtspunt van een buitenstaander weergeeft, bijvoorbeeld het beeld van het rotantrekken in ‘Constance en de matroos’. Ik heb er toen op gewezen dat men daarover geen overhaaste conclusies mocht trekken aangezien het onmogelijk is te weten of dit een

bewuste keuze van Dermoût was. Ook belangrijk is dat men niet weet of Maria Dermoût zichzelf werkelijk zag als oosterlinge of westerlinge (Houtzager 1991: 51). Uit wat ze zelf schreef, kan men veeleer afleiden dat ze beide was: '[Z]ij en wij, en elkaar aanzien, wij te zamen, zij ons wij hen, wij allen te zamen met elkaar' (Dermoût in Beekman 1998: 490).

Wat volgens Nieuwenhuys zeker is, is dat haar verhalen 'een ander uitzicht' hebben, met mensen die ook 'anders [zijn], ook als ze Europeaan zijn; ze beleven de dingen anders' (1972: 465). Ook haar benadering van het mysterieuze lijkt anders te zijn. Zoals vermeld in het vorige hoofdstuk van deze scriptie, is dit beeld volgens Nieuwenhuys onder andere te wijten aan haar Indische jeugd, in tegenstelling tot Couperus die voor het eerst vertrok naar Batavia, het huidige Jakarta, toen hij negen was. Hij bleef daar zes jaar wonen, waarna hij weer naar Nederland terugging. Ook al is *De stille kracht* gebaseerd op materiaal dat hij tijdens zijn tweede verblijf in Indië vond, hij heeft zijn kinderjaren niet in Indië doorgebracht, wat zijn representatie van het mysterieuze Oosten misschien beïnvloed heeft.

Voor andere commentatoren maakt het niet uit of Dermoût zichzelf zag als oosterlinge of westerlinge. Ze benadrukken dat haar visie op het mysterieuze koloniaal is niet alleen omdat ze een Nederlandse blijft, maar ook omdat haar oeuvre 'vrijwel in zijn geheel verbonden [is] met het koloniale Nederlands-Indië', hoewel ze bijna geen verwijzingen maakt naar ambtelijke of economische aspecten van het koloniale beleid (Brouwers 2004: 11). Daarom wordt ze door sommigen wel degelijk beschouwd als een 'koloniale auteur' (Beekman 1998: 486).

Toch impliceert dit niet noodzakelijk dat ze in haar werk, en in het bijzonder *De tienduizend dingen*, een vorm van 'tempo doeloe' uitdrukt, anders gezegd een vorm van nostalgie naar de glorie van de voormalige Nederlandse kolonie. De inzet van de roman blijkt voornamelijk 'persoonlijk en spiritueel' te zijn (Brouwers 2004: 9). Dermoût handelt over het onvermijdelijke voorbijgaan van alles, een realiteit die men moet aanvaarden en over afscheid nemen, een constante in Dermoûts leven en werk. Meermalen in haar leven heeft ze afscheid moeten nemen van haar leven in Nederlands-Indië en zocht ze troost in haar schrijverschap: 'Ik heb dat verleden nogal hevig doorleefd. Daarom kan ik altijd maar over één onderwerp schrijven, – die tijd, destijds, daarginds, – en nooit over een onderwerp nu, en hier' (Dermoût in Van der Woude 1971). Haar verhalen zijn dan 'een vorm van heropbouwen van die wereld *voor zichzelf*, omdat ze niet zonder deze kan [...], zonder dat uitgesproken "algemene" heimwee dat elk ex-koloniaal

pleegt te kultiveren' (De Swert 1971, mijn nadruk, SH). Ze schreef dus haar verhalen 'voor zichzelf' om de herinnering aan Indië levendig te houden, zonder zich bezig te houden met het politieke aspect. Dit komt overeen met wat ze ooit schreef: '[P]olitiek ben ik slecht geschoold. Voor mij is 't trouwens zo een kwestie van personen' (Dermoût in Beekman 1998: 490). Het verschil tussen het politieke en het menselijke aspect in de roman wordt door Ton Brouwers (2004: 9) goed samengevat:

Hoewel het Oosten en het Westen diverse malen als twee gescheiden domeinen tegen elkaar worden afgezet (met name in het verhaal over de professor), gaat het niet om een tendensroman. In dit verband zijn uitspraken over politiek en kolonialisme schaars, en geeft de auteur eerder voorrang aan het begrijpen van de Oost-Westtegenstellingen in culturele zin dan aan waardeoordelen op dit gebied, om maar niet te spreken van partij kiezen.

Ook al vindt men geen expliciete politieke opinie in haar werk en ook al lijkt ze zelf het perfecte voorbeeld van een verzoening tussen het Oosten en het Westen, het blijft onmogelijk haar teksten los te zien van de koloniale context. De vraag rijst of haar werk, en in het bijzonder *De tienduizend dingen*, een impliciete visie bevat op het Nederlandse koloniale beleid. Dit past bij wat Van Zonneveld vermeldt: 'Nu is er in elke tekst die tot de Indische literatuur behoort, expliciet of *impliciet*, sprake van een visie op de koloniale samenleving als geheel, of van aspecten daarvan' (1988: 11, mijn nadruk, SH). Wanneer men de historische en politieke context verzwijgt, kan ook het idee ontstaan dat men het systeem goedkeurt. Men kan zich dus afvragen of de schrijfster de aanwezigheid van Europeanen in Indië ter discussie stelt. In dit opzicht is een analyse van de rol van het mysterieuze bijzonder relevant.

4.2. Toegankelijkheid van het mysterieuze

Zoals in het tweede hoofdstuk van deze scriptie aangestipt werd, wordt er in de literatuur over Nederlands-Indië voortdurend aandacht besteed aan 'het andere' van het Oosten, onder meer aan het mysterieuze aspect. De nadruk op bovennatuurlijke krachten en op het traditionele inheemse geloof in het algemeen zorgt voor de 'couleur locale' van een werk, of het de bedoeling was van de auteur of niet. De aanwezigheid van mysterieuze elementen roept ook een belangrijke vraag op, namelijk de rol die ze spelen in de relaties tussen oosterlingen en westerlingen. Anders gezegd, de vraag rijst of het mysterieuze gebruikt wordt om te vechten tegen de aanwezigheid van de westerling in Indië of of iedereen vat kan krijgen op dit aspect van het inheemse geloof.

In het werk van Maria Dermoût is 'de houding van de personages tegenover de magische wereld van het Oosten' een belangrijke constante (Drayer 1985: 8). In het

vorige hoofdstuk van deze scriptie heb ik kunnen opmerken dat het mysterieuze in *De tienduizend dingen* niet altijd toegankelijk is voor de westerling. Dit bleek bijvoorbeeld uit de reactie van de Nederlanders bij het rotantrekken, met aan de ene kant de man die het ritueel ‘een stomvervelende vertoning’ noemde, en aan de andere kant de vrouw die de voorstelling aanvoelde als ‘donker’ en ‘dreigend’. In dit geval wordt het mysterieuze dus als een onbegrijpelijk en dreigend verschijnsel ervaren door de westerlingen. De onbegrijpelijkheid wordt opnieuw benadrukt in hetzelfde hoofdstuk met Pauline voor wie de Nederlandse vrouw schrikt omdat ze haar niet meer kan herkennen nadat ze in het geheim haar ritueel uitgevoerd heeft. In de rest van de roman wordt de onbegrijpelijkheid van het mysterieuze voornamelijk geïllustreerd door Felicia van Kleyntjes die haar grootmoeder nodig heeft als ‘een brug [...] naar het bovennatuurlijke’ (Houtzager 1995: 171). Het mysterieuze is haar aanvankelijk niet toegankelijk, waarschijnlijk omdat ze niet lang genoeg in Indië gebleven is. Dit blijkt tenminste uit de discussie tussen de grootmoeder en de bibi waarin het idee gegeven wordt dat de tijd een invloed heeft op het begrip van het inheemse geloof. Met andere woorden, het mysterieuze wordt toegankelijk voor wie lang genoeg woont op het eiland. Toch is de tijd niet de enige voorwaarde om alles wat te maken heeft met het inheemse geloof te kunnen begrijpen. Men moet ook in staat zijn het mysterieuze te aanvaarden en daarvoor is openheid nodig. De grootmoeder toont bijvoorbeeld herhaaldelijk dat ze in de mysterieuze krachten wel degelijk gelooft of probeert te geloven. Er wordt zelfs beweerd dat ze geheime krachten zou bezitten: ‘Haar grootmoeder! [...] Dat was iets anders, die had wel geheime krachten bezeten, zo zeker als wat!’ (Dermoût 2019: 28). De grootmoeder voldoet dus aan de twee voorwaarden, namelijk tijd en openheid. Haar uitgebreide kennis van het inheemse geloof gecombineerd met haar banden met Nederland kunnen tot de neiging leiden om haar te beschouwen als een personage dat het Oosten en het Westen met elkaar verbindt. Ze illustreert de mogelijke verzoening tussen beide culturen en probeert het geloof van anderen, zoals van haar kleindochter, te beïnvloeden in een soort ‘verhouding ingewijde/discipel, waarbij de wijsheid van de leermeester(es) maar langzaam de stuurse geest van de leerling(e) bereikt’ (Houtzager 1991: 30). Mettertijd blijkt ze inderdaad een invloed te hebben op het geloof van Felicia die zich in ‘Allerzielen’ uiteindelijk moet overgeven (Drayer 1985: 8).

We kunnen ons nu afvragen of dit alles impliceert dat een verzoening van de tegenstellingen tussen oosterlingen en westerlingen mogelijk is voor Dermoût. Dit lijkt in ieder geval overeen te komen met wat de schrijfster zelf vermeldt:

Dat Oosterlingen en Westerlingen zo niet te overbruggen veel van elkander zouden verschillen heb ik nooit geloofd. Maar er is ongetwijfeld een groot, een diepgaand verschil tussen de mens, levende in het Westen en diezelfde mens, levende in het Oosten; vooral wanneer een bepaalde omgeving, een bepaald tijdvak, nog sterkere accenten van verschil legt. (Dermoût in Brouwers 2004: 1-2)

Opvallend in dit citaat is dat Dermoût met de nadruk op ‘een bepaalde omgeving’ en ‘een bepaald tijdvak’ impliciet lijkt te verwijzen naar het Nederlandse koloniale beleid. Ondanks de politieke context en de duidelijke cultuurverschillen lijkt ze hiermee uit te drukken dat een verzoening van de tegenstellingen voor haar niet uitgesloten is. Dit wordt opnieuw benadrukt in haar dagboek waarin ze uitlegt dat oosterlingen en westerlingen niet zo veel van elkaar verschillen:

Zij mensen als wij, wij mensen als zij [...]. Zo dom en blind als het is om de Oosterling voor primitief te verslijten, met een uitzondering hier en daar, evenzo dom en blind is 't de Westerling voor te stellen als niet anders dan een materialist, die naar 't oosten komt als geldhaler en koloniale uitbouter. (Dermoût in Beekman 1998: 490)

Dermoût erkent dus dat er wel verschillen bestaan tussen oosterlingen en westerlingen die door de politieke context benadrukt worden, maar bij haar is er toch geen sprake van een onoverbrugbare kloof. Gezien haar achtergrond en haar identiteitscrisis (zie 4.1.) is dit eigenlijk weinig verrassend aangezien ze zelf in beide werelden tegelijkertijd leefde. Gelijk aan Felicia van Kleyntjes in *De tienduizend dingen* kwam Dermoût in contact met beide culturen en geloven. Deze openheid voor meerdere culturen keert in haar werk terug met haar benadering van het mysterieuze dat toegankelijk kan zijn voor de westerling. Bij haar is het inheemse geloof ‘geen afschrikmiddel, noch simpelweg bedrog of machtsmiddel van het oosten tegen het westen’ (Boschman 2000: 34). Met andere woorden, alles dat te maken heeft met het mysterieuze vecht niet tegen de westerling, maar kan in de eerste plaats gewoon verschijnen als een ‘sfeer van ondoorgrondelijkheid’ (Brouwers 1971).

Als we haar benadering van het mysterieuze vergelijken met die van Couperus in *De stille kracht*, is het mogelijk op te merken dat het net het tegenovergestelde is. In zijn roman beschrijft Couperus hoe de vreemde machten van het Oosten zich langzaam verzetten tegen de aanwezigheid van Europeanen in Indië. In tegenstelling tot Dermoût wordt het mysterieuze expliciet verwoord al vanaf het begin wanneer Otto van Oudijk, de resident, een wandeling maakt: ‘Hij ontkende het mysterie. Het was er niet: er was alleen de zee en de wind, die frisch was’ (Couperus 2017: 10). Voor de resident is het een bewuste keuze om het mysterieuze niet te accepteren. Hij ziet zichzelf als een rationeel iemand en blijft blind voor het onbekende. Het is pas wanneer zijn gezin geconfronteerd

wordt met steeds meer vreemde verschijnselen dat hij beseft dat Soenario, de broer van de Regent van Ngadjiwa, verantwoordelijk moet zijn voor dit onheil, als een wraak na zijn ontslag. Eerst begint de ‘stille kracht’ te verschijnen in de Oosterse natuur zelf die lijkt te rebelleren tegen de westerlingen. Zo hebben de moessonregens bijvoorbeeld een negatief effect op het huis en psyché van Eva Eldersma. Opvallend is dat de natuur geen essentiële rol speelt in *De tienduizend dingen*. Het kan gewoon gebeuren dat de nadruk op natuurelementen het geheimzinnige aspect van Oosterse rituelen verhoogt, maar ze vechten nooit tegen westerlingen. Bij Couperus wordt de climax bereikt in de passage waarin Leonie van Oudijck met sirih bespuwd wordt in de badkamer. Wat dit alles lijkt te impliceren, is dat er voor Couperus geen verzoening van de tegenstellingen mogelijk is. In zijn roman vertegenwoordigt de stille kracht ‘niet alleen Java of het triomferende Azië [...], maar ook de macht van “de ander”’ (Beekman 1998: 291). Beekman merkt toch op dat dit niet noodzakelijk een conflict tussen goed en kwaad impliceert, maar ‘tussen eenzijdige standpunten die elk iets goeds bevatten’ (Beekman 1998: 292). Zo geeft hij aan dat Van Oudijck ervan overtuigd blijft dat zijn werk positief is aangezien hij Indië wil verbeteren. Toch blijven oosterlingen en westerlingen blind voor elkaar. Het conflict dat in *De stille kracht* ontstaat, kan men misschien zien ‘in het licht van die veranderende verhoudingen tussen het Europese en het inlandse bestuur’ (Prins 2009: 95). Het Westen en het Oosten blijven uiteindelijk ‘twee werelden die elkaar niet bereiken’ en die ondoordringbaar voor elkaar blijven (Nieuwenhuys 1972: 260). In zijn roman treedt Couperus op als een antikolonialist die wil ‘laten zien dat het Oosten en het Westen niet samengaan, dat zij elkaar nooit zullen begrijpen, en dat Nederlands-Indië gedoemd is om te verdwijnen’ (Praamstra 2014: 13). Daarvoor kunnen we *De stille kracht* beschouwen als een tendensroman waarin Couperus het mysterieuze gebruikt om zijn politieke opinie te verdedigen.

4.3. Relaties tussen oosterlingen en westerlingen

Zo’n expliciete politieke opinie vinden we niet terug in *De tienduizend dingen* die geen tendensroman blijkt te zijn, zoals door Brouwers aangegeven. Tot dusver heb ik gemerkt dat het mysterieuze in *De tienduizend dingen* niet specifiek gebruikt wordt om tegen de aanwezigheid van westerlingen in Indië te vechten. Om dit met zekerheid te kunnen bevestigen, zou het interessant zijn zich te buigen over de relaties tussen oosterlingen en westerlingen in het algemeen in de roman.

Ook al is het geen tendensroman, wil dit niet zeggen dat er geen verwijzingen zijn naar de politieke toestand die zich tussen de regels verbergen. In een bespreking van de roman drukt Paul Doolan uit dat het boek geschreven werd vanuit een koloniaal gezichtspunt omdat ze zich Oosterse thema's eigende, iets wat gebruikelijk is voor Europese literatuur (2013: 15). Doolan geeft toch toe dat *De tienduizend dingen* 'something of an exception [is], dwelling, as it does, on Indonesian as well as European characters' (2013: 19). Dermoût schenkt inderdaad veel aandacht aan Oosterse personages, zoals vooral blijkt uit 'Constance en de matroos' en 'De professor'. Opvallend is dat ze ook het mysterieuze weergeeft vanuit het gezichtspunt van de inlanders, in tegenstelling tot Couperus die zich beperkt tot hoe de Nederlanders de vreemde machten percipiëren (Beekman 1998: 284). Ondanks de focus op inheemse personages blijft Doolan ervan overtuigd dat '[i]t is the privilege of the colonial power, which is Dutch power, to tell its own story [...] [and] to tell the other's story as well' (2013: 19). Deze overtuiging brengt hij in verband met Saïd die verwees naar '[t]he power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging, [which] is very important to culture and imperialism' (Saïd in Doolan 2013: 19). Doolan gaat verder in zijn analyse door te beweren dat de tuin Kleyntjes een plek is waar de Nederlander zijn 'colonial hegemony' doet gelden, iets wat onder meer geïllustreerd wordt wanneer Felicia beslist de tuin Kleyntjes te beheren op een koloniale manier (2013: 20). Doolan gaat zo ver als te beweren dat de verschillende verhalen over verlies symbolisch zijn voor het verlies van de kolonie. Volgens hem speelt het taoïsme dus geen prominente rol in het verhaal. Hoewel hij interessante elementen naar voren brengt, is zijn analyse een voorbeeld van hoe gevaarlijk het is overhaaste conclusies te trekken op basis van 'subtext', iets waartegen Dierick waarschuwt: 'The final subtext [...] is that which the narrators (and behind them, the authors) of these novels themselves provide. General conclusions in this respect are extremely hazardous' (1991: 50).

Een grondige lectuur van de roman toont eigenlijk dat Dermoût de politieke toestand niet negeert aangezien er enkele elementen zijn die naar het koloniale beleid verwijzen. Al op de eerste pagina wordt er impliciet gealludeerd op het kolonialisme: 'Wat was er over van alle glorie?' (Dermoût 2019: 9). Een ander voorbeeld vindt men enkele pagina's later terug met de eerste vermelding van een slavenbel die 'dikwijls vergeten [werd]', maar die toch vermeld wordt als iemand op bezoek komt (Dermoût 2019: 12). Op een dag komen de Nederlandse wapenbroeders en -zusters van Himpies tijd doorbrengen op de tuin Kleyntjes en zijn verbaasd te leren dat de bel een slavenbel

was: '[Z]ij vonden dat maar een doodgriezelig idee!' (Dermoût 2019: 114). Naast de slavenbel wordt er verwezen naar de slavenmarkt waar Nederlanders toen slaven konden kopen. Er wordt ook gealludeerd op de onrechtvaardigheid tegen slaven, wanneer de grootmoeder vertelt dat de slavine van de familie van de drie kleine meisjes beschuldigd werd van hun vermoedelijke vergiftiging. Ook wordt er verwezen naar de bedienden 'van vroeger' die bij de grootmoeder gebleven zijn (Dermoût 2019: 37). Dit alles toont dat 'the reminders of the cruel past have not disappeared' bij Dermoût (Praamstra 2014: 59). Deze elementen die terloops vermeld worden, getuigen van de negatieve kant van het koloniale beleid, hoewel Dermoût niet specifiek verder gaat in haar bespreking.

Anders dan voor het kolonialisme blijkt ze ook gevoelig te zijn voor cultuurverschillen die blijven bestaan tussen oosterlingen en westerlingen, zoals het idee dat jongeren niet verindischen mogen en dat ze dus een opleiding in Nederland moeten volgen. Zo mag Himpies geen 'Indisch meneertje [...] in een slaapbroek en kabaai' worden (Dermoût 2019: 104). Het cultuurverschil tussen het Oosten en het Westen wordt ook benadrukt wanneer Felicia van Kleyntjes de Nederlandse vrienden van Himpies ontvangt: 'Mevrouw van Kleyntjes speelde dan Chopin of Schubert of zowat, nooit een van de liederen van het eiland' (Dermoût 2019: 113). Verder in hetzelfde hoofdstuk wordt er ook verwezen naar de dokter die interesse heeft in 'magie' en die denkt dat westerlingen de berg-Alfoeren met rust moeten laten.

Ondanks het koloniale beleid en de cultuurverschillen die overblijven, wordt er niet geïmpliceerd dat westerlingen geen plaats hebben in Indië. Deze elementen staan eigenlijk niet op de weg van een verzoening van de tegenstellingen. Een teken daarvan is de vele contacten tussen Europese en inheemse personages, zoals ook Doolan aangeeft. In de meerderheid van romans over Nederlands-Indië wordt het contact met inheemsen beperkt tot 'de bedienden, die vaak van luidheid, onbetrouwbaarheid en domheid beticht worden, maar soms ook geprezen worden om hun toewijding' (Van Zonneveld 1988: 13). Vaak verblijven inheemse personages in de achtergebouwen waarin ze als een exotisch element fungeren (Pattynama 2009: 134). Pattynama geeft aan dat Dermoût een van de weinige uitzonderingen is aangezien ze een stem geeft aan inlandse personages: 'Zij vormen [...] niet alleen maar de couleur locale om de Europese nieuwkomer uit de verf te laten komen' (Pattynama 2009: 135). Zo wordt bijvoorbeeld het hele hoofdstuk 'Constance en de matroos' besteed aan het drama van huisbedienden, terwijl de Nederlandse familie de achtergrond van het verhaal vormt. Ook opvallend is dat de naam van een bediende, namelijk Constance, in de titel opgenomen wordt.

Het beste voorbeeld van contact tussen oosterlingen en westerlingen vindt men in het hoofdstuk ‘De professor’ met de ontmoeting tussen de Schotse professor McNeill en Radèn Mas Soeprapto, een Javaanse prins, die zijn assistent wordt. Aanvankelijk wordt de nadruk duidelijk gelegd op de verschillen tussen beide personages. Er wordt bijvoorbeeld vermeld dat de professor geen Maleis spreekt en het is dus in het Nederlands dat de ontmoeting plaatsvindt. De eerste keer dat de professor zijn naam hoort, geeft hij onmiddellijk aan dat hij zijn naam ‘nooit [zal] kunnen onthouden, eh... Raden eh... Mas, maar ga zitten jonge vriend, nietwaar?’ (Dermoût 2019: 188). In plaats van zijn naam zal hij hem met ‘jonge vriend’ blijven aanduiden. Soeprapto is ervan bewust dat de professor deze term gebruikt ‘alleen om hem te kleineren’, een teken dat hij niet voorgesteld wordt als een primitieve mens die niet in staat is te begrijpen dat hij verminderd wordt (Dermoût 2019: 203). De vertelinstantie aan de andere kant blijft hem bij naam noemen, wat geeft aan dat hij nooit als ‘een machteloos inheems slachtoffer’ verschijnt, terwijl McNeill aangeduid wordt met ‘de professor’ (Pattynama 2009: 139). Ook de manier waarop de professor zich gedraagt, kan de indruk geven dat hij Soeprapto kleineert. In het hele hoofdstuk heeft de professor de neiging om te spreken alsof hij zich tot een kind richtte: “[...] dat zij zien kunnen aan wie zij hun zoon zolang toevertrouwen – of neen, laten we eerlijk blijven, de oude heer op wie hun zoon zo lang een wakend oogje zal moeten houden, is niet waar!” Een knipoogje’ (Dermoût 2019: 190). Een ander terugkerend element dat Soeprapto kleineert, is de parasol van de professor die hij hem voortdurend geeft om vast te houden: ‘De professor sloot zijn parasol dicht en gaf die aan Soeprapto’ (Dermoût 2019: 212). De parasol doet terugdenken aan een statussymbool voor de Nederlander dat slaven voor hen moesten dragen. Het cultuurverschil tussen hen wordt later opnieuw geïllustreerd wanneer de professor Soeprapto vraagt of hij soms gedichten schrijft: ‘Hier zou je een gedicht van kunnen maken, episch, hexameters, in zoveel zangen, en wat een diepe zin!’ (Dermoût 2019: 202-203). Zoals voor de andere opmerkingen lijkt de professor zich niet te realiseren dat een kloof tussen hen bestaat en dat Soeprapto waarschijnlijk niet dezelfde opleiding gevolgd heeft als hem.

In het hoofdstuk is er een ander personage dat de kloof tussen het Oosten en het Westen illustreert, namelijk de moeder van Soeprapto die westerlingen niet uitstaat: ‘[H]ij zag zijn moeder, hoe zij bij het denken aan, het spreken over een blanke, een westerling, bleek kon worden van bijna fysieke afkeer’ (Dermoût 2019: 204). Wanneer Soeprapto denkt aan een mogelijke ontmoeting tussen zijn moeder en de professor, veronderstelt hij dat ‘zij zou doen alsof zij geen woord Hollands verstond en niets zeggen en beleefd en

afwezig glimlachen en opletten en ieder woord verstaan' (Dermoût 2019: 190). Dit op zich is al interessant aangezien men in de literatuur weinig toegang krijgt tot de gedachten van inlanders over Europeanen (Dierick 1991: 49). Dermoût vormt daarop een uitzondering. Ook Couperus laat een keer een inlander aan het woord komen in *De stille kracht*: 'Zoo vreemd, die Hollanders... Wat denkt hij nu... Waarom doet hij zoo...' (Couperus 2017: 11). In deze passage komt de hoofddoppasser aan het woord en vermeldt dat hij de westerling niet kan begrijpen, wat toont dat het mysterie uit beide kanten komt. Interessant is dat er ook verwezen wordt naar buitenlanders als 'vreemde mensen' aan het begin van *De tienduizend dingen*: 'En reizigers van overal op de wereld vandaan naar de Molucco's, die zó van de boot – gauw, gauw, gauw – schelpen wilden kopen [...] en zij stonden alweer aan de reling van de boot en vergaten te wuiven. Vreemde mensen!' (Dermoût 2019: 17). In 'De professor' komt professor McNeill ook naar voren als 'de vreemde eend in de bijt', als 'de onwetende Europeaan' in de koloniale ontmoeting (Pattynama 2009: 139). Hij is degene die zich moet aanpassen aan de omgeving, wat hij niet gemakkelijk vindt, onder meer wegens de warmte. Dit maakt hem onaantrekkelijk, vooral als we hem vergelijken met Soeprapto en zijn hooghartig en aristocratisch gedrag, wat zorgt voor een 'contrast between Western vulgarity and Eastern subtlety, nobility and finesse' (Dierick 1991: 48). Toch leiden deze verschillen uiteindelijk niet tot een kloof, dankzij de 'likeability of the Scotsman' (Dierick 1991: 48). Soeprapto blijkt zelfs ontroerd te zijn wanneer het lijk van de professor in het water gegooid wordt, wat een vorm van verzoening van de tegenstellingen impliceert.

Ondanks cultuurverschillen en de politieke toestand is er dus wel een vorm van verzoening van de tegenstellingen tussen oosterlingen en westerlingen in het hele boek. Alle tegenstellingen worden uiteindelijk verzoend tot een harmonisch geheel, iets wat herinnert aan het ritueel van mevrouw van Kleyntjes en aan het taoïsme in het algemeen. Homi Bhabha spreekt van de tuin Kleyntjes als een '*in-between* space [...] [, that is,] a postcolonial space in which the old, binary oppositions between East and West no longer play a part and a new, better world is born' (Bhabha in Praamstra 2014: 59). In deze hybridische plek zijn er toch gevaren, zoals de bibi, en het mysterieuze in het algemeen 'and whoever shows Western indifference to it will be ruined by it' (Praamstra 2014: 65). Om aan het gevaar van het Oosten te ontsnappen, moet men kennis tonen van de flora en het traditionele inheemse geloof. Uiteindelijk zal dit geloof dan toegankelijk worden, ook voor westerlingen. Dit alles bevestigt dus dat Dermoût het mysterieuze niet gebruikt om tegen de aanwezigheid van westerlingen in Indië te vechten.

In dit vierde en laatste hoofdstuk hebben we kunnen vaststellen dat de kloof tussen het Oosten en het Westen bij Dermoût niet onoverbrugbaar is. Ook al heeft ze ‘een open oog voor de spanningen die wel móésten ontstaan tussen mensen van zo verschillend ras en dragers van een zo verschillend cultuurpatroon’, de tegenstellingen worden in haar werk verzoend (Van D. 1970). Het koloniale discours wordt in *De tienduizend dingen* ‘gereproduceerd maar tegelijk ook omzeild en doorkruist’ (Leuker 2001: 207). Het mysterieuze wordt dus bij haar geen middel om tegen de aanwezigheid van de Nederlanders in Indië te vechten, maar wordt mettertijd toegankelijk voor ieder wie er open voor staat. Haar benadering van het mysterieuze verschilt van die van Couperus waarbij de vreemde machten van het Oosten tegen de Nederlanders vechten die volgens hem geen plaats hebben in het Oosten. In die zin kunnen we concluderen dat haar werk een impliciete visie bevat op het koloniale beleid, zelfs als *De tienduizend dingen* geen tendensroman is.

Conclusie

Uit deze scriptie blijkt dat Maria Dermoût ontegensprekelijk vertrouwd was met het inheemse volksgeloof, onder andere met ‘het mysterieuze’. Dit is vooral te wijten aan haar achtergrond aangezien ze in Nederlands-Indië geboren is en daar gedeeltelijk opgroeide. Ze heeft herhaaldelijk moeten verhuizen binnen Indië en ze maakte meermaals de overtocht van Indië naar Nederland en omgekeerd, waardoor ze in contact kwam met beide culturen. Gezien deze achtergrond is ze het perfecte voorbeeld van een verzoening tussen het Oosten en het Westen. Haar land van herkomst heeft ze nooit kunnen vergeten en ze zocht troost in haar schrijverschap. Daarvoor oordeelt Brouwers dat de inzet van *De tienduizend dingen* voornamelijk ‘persoonlijk en spiritueel’ is (2004: 9). Het onvermijdelijke voorbijgaan dat haar leven kenmerkte, is niet alleen een belangrijk thema in de roman, maar ook een constante in haar werk.

Een andere constante is de aanwezigheid van het mysterieuze. Over dit aspect zijn commentatoren het eens dat Dermoût haar eigen, specifieke accenten legt. Zo komt men de term ‘stille kracht’ slechts een keer tegen in haar werk, wat overeenkomt met het idee dat de schrijfster zelden benoemt ‘maar suggereert des te meer’ en dat het precies op deze impliciete manier is dat ze een ‘zeldzame geheimzinnigheid’ creëert (Warren 1998). In haar verhalen bespreekt ze het mysterieuze zonder ‘goedkope effecten’, bijna terloops (De Koning 1998). Dit heb ik in *De tienduizend dingen* kunnen vaststellen, onder andere aan de hand van enkele animistische motieven. In ‘De tuin Kleyntjes’ wordt er bijvoorbeeld verwezen naar de schat van de grootmoeder die volgens haar een beschermende functie heeft. Toch wordt er op geen enkel moment bewezen dat de voorwerpen van de schat werkelijk effectief zijn.

In tegenstelling tot deze goede en machteloze voorwerpen zijn er andere voorwerpen in de roman die het lot van de personages lijken te bezegelen. Anders gezegd, er wordt meermalen gesuggereerd dat er een causale relatie is tussen kwaadaardige voorwerpen en het lot van de personages. Opnieuw worden hun magische vermogens nooit expliciet bevestigd. Dit past bij het besef dat ‘[h]et verrassend “oosterse” in haar proza [...] vooral [ligt] in haar vermogen om de aanwezigheid te suggereren van de onzichtbare krachten die in de dingen schuilen en die voor deze dingen het menselijk leven mee bepalen’ (Stuiveling in Brouwers 1971). In deze scriptie heb ik inderdaad aangetoond dat de dood van elk personage in verband gebracht wordt met kwaadaardige

voorwerpen, zonder uit het oog te verliezen dat ook de relaties tot deze voorwerpen lotsbepalend zijn, en dus niet alleen de voorwerpen zelf.

In ‘De posthouder’ heb ik vastgesteld dat de parels beschouwd kunnen worden als kwaadaardige voorwerpen aangezien de posthouder vermoedelijk om deze parels vermoord wordt. De materialistische begeerte van de vier vrouwen met wie hij woonde, lijkt dus van belang te zijn in dit verhaal, hoewel alles uiteindelijk onbeantwoord blijft: ‘Niemand kan het weten’ (Dermoût 2019: 150). In ‘De professor’ wordt de Schotse professor McNeill vermoord door de inlanders die uit lijken te zijn op zijn (relatieve) rijkdom. In deze twee hoofdstukken blijken de voorwerpen dus slechts een indirecte rol te spelen. Het vierde hoofdstuk van de roman is gewijd aan de moorden op Constance en de matroos, waarbij de rol van een kwaadaardig voorwerp explicieter wordt. De matroos wordt door messteken vermoord, iets wat onvermijdelijk doet denken aan het ritueel van Pauline die zijn mes in het zand had getekend. Dermoût suggereert hiermee dat Pauline waarschijnlijk schuldig is aan zijn moord. Opnieuw heeft de lezer geen expliciet bewijs en moet zelf de verbanden leggen tussen de gebeurtenissen.

De omstandigheden rond Himpies’ dood in ‘De tuin Kleyntjes’ zijn nog vager dan bij de andere moordverhalen aangezien verschillende factoren ter sprake komen. Eerst de rol van de begeerte die misschien het prominentst aanwezig is in dit hoofdstuk waarin het gaat om Felicia’s begeerte naar rijkdom die ‘indirect bij[draagt] aan Himpies’ dood’ (Houtzager 1991: 28). Daarnaast wordt de focus gelegd op de rol van de bibi die schelpensnoeren vervloekt als een vorm van wraak nadat ze beledigd wordt. De suggestie dat ze schuldig is aan zijn dood door contactmagie is duidelijk, maar Himpies sneuvelt uiteindelijk tijdens de expeditie tegen de berg-Alfoeren die (vermoedelijk) verantwoordelijk zijn voor zijn concrete dood. Al deze elementen hebben een impact op het begrip van de lezer die rekening moet houden met de diverse vooruitwijzingen en gebeurtenissen. Uit het deel over het animisme heb ik dus kunnen bevestigen dat Dermoût de aanwezigheid van het mysterieuze impliciet suggereert. Er is inderdaad geen echt bewijs dat de voorwerpen geheime krachten bezitten omdat er altijd mensen zijn die men kan beschuldigen van de verschillende moorden.

Aangezien de vervloeking van de schelpen in de bibi-scène niet het enige ritueel is, heb ik in het derde hoofdstuk van deze scriptie aandacht besteed aan andere Oosterse rituelen, die soms ook animistisch van aard zijn. Niet alleen het ritueel van Pauline kort voor de dood van de matroos verhoogt het mysterieuze aspect, maar ook het rotantrekken, de oude klaagzang van de ‘honderd dingen’ en de ‘Dans van de Schelp’. Ook wordt er

kort gefocust op een Westers ritueel, namelijk het raadplegen van een helderziende in het hoofdstuk ‘De professor’. Vermeldenswaard is dat de geheimzinnigheid van deze verschillende rituelen benadrukt wordt door de sfeer, met bijvoorbeeld verwijzingen naar de vollemaan. In dit deel heb ik erop gewezen dat deze rituelen geen belangrijke rol spelen in het verhaal en soms bijna terloops vermeld worden, maar dat ze toch laten zien dat het mysterieuze ook aanwezig is in de marges van het verhaal.

Het belangrijkste ritueel in de roman is zonder twijfel het dodenherdenkingsritueel van Felicia van Kleyntjes waarbij degenen die vermoord werden in het afgelopen jaar haar komen bezoeken als geesten op de tuin, samen met Himpies en de drie kleine meisjes. Dit culmineert in een taoïstische ervaring waarbij Felicia de eenheid van de dingen ervaart. Ze realiseert zich dat harmonie bestaat tussen tegenstellingen, ook zelfs tussen doden en moordenaars. Hoewel het begrip ‘taoïsme’ en zijn principes nergens expliciet vermeld worden in de roman, blijft de aanwezigheid van deze Oosterse levensbeschouwing onbetwistbaar voor vele commentatoren. Dit past opnieuw bij het idee dat Dermoût niets met zekerheid bewijst, maar vooral suggereert. De lezer moet voortdurend blijven raden en zelf de verbanden leggen tussen de verschillende (mysterieuze) elementen en hoofdstukken van de roman. Dit wordt niet makkelijk wegens enkele elementen in het boek die nog meer twijfel veroorzaken. Zo verhogen de vele onzekerheden omtrent de drie kleine meisjes en de omstandigheden van hun dood het mysterie. Ook de tegenstem-techniek heeft een invloed op het begrip van de lezer die niet weet wat hij geloven moet. Als gevolg wordt het mysterieuze karakter van de gebeurtenissen sterker.

Met het derde hoofdstuk van deze scriptie heb ik dus kunnen bevestigen dat Maria Dermoût aandacht besteedt aan het mysterieuze in *De tienduizend dingen*, maar op een impliciete, suggestieve manier. In het vierde en laatste hoofdstuk heb ik me willen concentreren op de rol ervan. Ellen Boschman had een verschil gemaakt tussen drie groepen verhalen en romans, waarbij Dermoût zich in de derde groep bevindt. In deze groep wordt het beeld van het inheemse geloof op een genuanceerde manier voorgesteld, waardoor het niet tot een conflict komt tussen het Oosten en het Westen. Om te zien of dit werkelijk het geval was, heb ik me eerst afgevraagd of Dermoût beschouwd wordt als een Nederlandse – en dus Westerse – schrijfster in de secundaire literatuur. Ik heb onmiddellijk kunnen opmerken dat dit een onderwerp van discussie is, met sommige commentatoren die ervan uitgaan dat haar visie op het mysterieuze koloniaal is aangezien

ze een Nederlandse blijft die exclusief over het koloniale Nederlands-Indië schreef. Voor anderen hoort ze gewoon niet bij een specifieke categorie binnen de literatuur.

Hoewel Dermoût geen expliciete politieke opinie verdedigt in *De tienduizend dingen*, ontkent ze nooit het politieke verleden. Ze erkent wel dat er verschillen bestaan tussen oosterlingen en westerlingen die grotendeels te wijten zijn aan de politieke context, maar bij haar is er nooit sprake van een onoverbrugbare kloof tussen hen. Misschien is deze visie ook gedeeltelijk te wijten aan haar achtergrond aangezien ze zelf in beide werelden tegelijkertijd leefde. Deze openheid voor meerdere culturen vindt men in ieder geval terug in haar werk met haar benadering van het mysterieuze. Met andere woorden, ik heb in deze scriptie geprobeerd aan te tonen dat *De tienduizend dingen* geen tendensroman is, maar dat er wel degelijk sprake is van een impliciete visie op het kolonialisme. Zo besteedt Dermoût aandacht aan de spanningen tussen oosterlingen en westerlingen, met impliciete verwijzingen naar het koloniale beleid. In tegenstelling tot *De stille kracht* van Louis Couperus wordt het mysterieuze bij Dermoût toch geen middel om tegen de aanwezigheid van Nederlanders in Indië te vechten. Het mysterieuze verschijnt in de eerste plaats gewoon als een ‘sfeer van ondoorgrondelijkheid’, maar wordt mettertijd toegankelijk voor wie er open voor staat (Brouwers 1971). Met haar benadering van het mysterieuze slaagt ze erin een brug te slaan tussen beide werelden waarbij het Oosten en het Westen uiteindelijk de mogelijkheid krijgen elkaar te kunnen ontmoeten. In die zin is Maria Dermoûts gebruik van het mysterieuze vrijwel uniek, net als zij ook uniek was.

Bibliografie

Primaire literatuur

Couperus, Louis, *De stille kracht*. Twaalfde druk. Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen Klassiek, 2017.

Derموût, Maria, *Verzameld werk*. Amsterdam: Querido, 2008.

Derموût, Maria, *De tienduizend dingen*. Amsterdam: Rainbow, 2019.

Derموût, Maria, 'Maria Derموût', in: E. Breton de Nijs (red.), *Vierentwintig biografieën*. Amsterdam: Querido, 1954, pp. 22-24.

Derموût, Maria, *Nog pas gisteren*. Zevende druk. Amsterdam: Querido, 1977.

Secundaire literatuur

Agerbeek, Barney, 'Een brief van Maria Derموût aan Rob Nieuwenhuys: Het verhaal en niet de schrijver!', in: *Indische letteren* 16, nr. 2 (juni 2001), pp. 95-103.

Beekman, E.M., 'The passatist: Louis Couperus's Interpretation of Dutch Colonialism', in: *Indonesia* 37 (april 1984), pp. 59-76.

Beekman, E.M., 'Louis Couperus (1863-1923): De magie van het onuitsprekelijke', in: *Paradijzen van weleer: Koloniale literatuur uit Nederlands-Indië 1600-1950*. Amsterdam: Prometheus, 1998, pp. 261-299.

Beekman, E.M., *Paradijzen van weleer: Koloniale literatuur uit Nederlands-Indië 1600-1950*. Amsterdam: Prometheus, 1998.

Bogarts, Els, 'Tussen tekst en herinnering: Maria Derموûts Java's', in: *Indische letteren* 15, nr. 2 (juni 2000), pp. 50-67.

Boschman, Ellen, 'Goena-goena: Een zoektocht in de literatuur naar betekenis en verbeelding', in: *Indische letteren* 15, nr. 1 (maart 2000), pp. 25-35.

Boudewijn, Petra, 'Halfslachtige en halfkrachtige zielen: Rasvermenging in de Indische romans van Louis Couperus', in: *Spiegel der letteren* 55, nr. 3 (2013), pp. 279-300.

Brouwers, Jeroen, 'Verzameld werk van Maria Derموût', in: *Gazet van Antwerpen*, 11 februari 1971.

Brouwers, Ton, 'Maria Derموût: *De tienduizend dingen*', in: *Lexicon van literaire werken* 61 (februari 2004), pp. 1-13.

<https://www.dbnl.org/tekst/anbe001lexi01_01/lv1w00155.php#154> [08/12/2019].

Buijze, W., *Leven en werk van Georg Everhard Rumphius (1627-1702): Een natuurhistoricus in dienst van de VOC*. Den Haag: z.u., 2006.

D. Van, 'Verzameld werk', in: *Trouw*, 10 november 1970.

Dierick, Augustinus P., 'What if the Twain Do Meet? Prevalent Patterns in the Encounter between East and West in Some Dutch Novels of the East Indies', in: *Canadian Journal of Netherlandic Studies* 12, nr. 1 (1991), pp. 42-50.

- Doolan, Paul, 'Maria Dermoût and "unremembering" lost time', in: *Canadian journal of Netherlandic studies* 34, nr. 2 (2013), pp. 1-28.
- Drayer, Elma, 'Maria Dermoût', in: *Kritisch literaire lexicon*. 1985, pp.1-9.
- Drieënhuizen, Caroline, 'Maria Dermoûts "dame aan de binnenbaai" in de Nederlandse herinneringscultuur: De vele gezichten van "mevrouw van Kleyntjes"', in: *Indische letteren* 32, 1 (maart 2017), pp. 51-66.
- Fossion, Julie, '*Honderd keer honderd dingen*': Een studie over de invloed van de oosterse wereld in de romans van Maria Dermoût. Ongepubliceerde masterscriptie. Universit  de Liège, 2009.
- Freriks, Kester, 'Tussen de bergen Lawoe en Wilis in: Bij de honderdste geboortedag van Maria Dermoût', in: *NRC handelsblad*, 10 juni 1988.
- Freriks, Kester, 'Weerzien zonder terugkeer: Over Maria Dermoût', in: *Indische letteren* 10, nr. 1 (maart 1995), pp. 67-74.
- Freriks, Kester, *Geheim Indië: Het leven van Maria Dermoût 1888-1962*. Tweede druk. Amsterdam: Querido, 2001a.
- Freriks, Kester, 'Maria Dermoût als meester in de rechten: Over *Geheim Indië: Het leven van Maria Dermoût 1888-1962*', in: *Indische letteren* 16, nr. 2 (juni 2001b), pp. 60-74.
- Goossaert, Vincent, 'Le tao isme', in: *Clio: Voyages culturels* (april 2010). <https://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/le_taoisme.asp> [9 april 2020].
- Haasse, Hella, S., *Inkijk: Reflecties van een lezer*. Amsterdam: Querido, 2011.
- Houtzager, Guus, 'Maria Dermoûts *De tienduizend dingen*: Technisch raffinement, tovenarij en tao isme', in: *Indische letteren* 1, nr. 2 (juni 1986), pp. 67-88.
- Houtzager, Guus, 'Tweemaal Kleyntjes', in: *Indische letteren* 10, nr. 3 (september 1995), pp. 163-174.
- Houtzager, Guus, *Het een- n-het-ander: Over 'De tienduizend dingen' van Maria Dermoût*. Leiden: Dimensie, 1991.
- Koning, Michel de, 'Bij de honderdste geboortedag van Maria Dermoût: De kracht van een aarzeling', in: *Brabants nieuwsblad*, 26 augustus 1988.
- Lao Zi, *Het boek van de Tao en de innerlijke kracht*. Vert. Kristofer Schipper. Elfde druk. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Augustus, 2018.
- Leeuw, Kees de, *Goena-goena en slinkse wegen: Over de Nederlands-Indische/Indonesische misdaadroman*. z.p.: Uitgeverij Leeuwenhart, 2008.
- Leuker, Maria-Theresia, "'Het een-en-het-ander": Representaties van culturele alteriteit in Maria Dermoûts roman *De tienduizend dingen*', in: *Nederlandse letterkunde* 6, nr. 3 (augustus 2001), pp. 204-218.
- Nieuwenhuys, Rob, *Oost-Indische spiegel: Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven, vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden*. Amsterdam: Querido, 1972.

- Nijs, Pieter de, 'Louis Couperus: *De stille kracht*', in *Lexicon van literaire werken* 21 (februari 1994), pp. 1-13.
< https://www.dbnl.org/tekst/anbe001lexi01_01/lv1w00141.php#140 > [25/02/2020].
- Pattynama, Pamela, 'Totdat Constance kwam!: Het inheemse in het werk van Maria Dermoût', in: *Indische letteren* 24, nr. 2 (juni 2009), pp. 132-145.
- Praamstra, Olf, 'Het vijandige Indië van Louis Couperus', in: *Indische letteren* 29, nr. 1 (maart 2014), pp. 12-27.
- Prins, Geert Onno, "'Deze stil nijldige, geheimzinnig fanatieke wajangpop": Autochtone personages in *De stille kracht*', in: *Indische letteren* 24, nr. 2 (juni 2009), pp. 94-104.
- Steyaert, Kris, *Poëzie en proza uit Nederlands-Indië*. Mastercollege ULiège, 2018-2019.
- Swert, Fred de, 'Twee over Java: Boeken uit Nederland', in: *Gazet van Antwerpen*, 11 mei 1971.
- Termorshuizen, Gerard, 'Maria Dermoût en haar werk: De dingen van voorbij en niet voorbij', in: *Ons erfdeel* 33, nr. 2 (1990), pp. 175-184.
- Thiam, Marie-Hélène, 'Een wereld vol geesten: Het Moluks animistische volksgeloof in *De tienduizend dingen*', in: *Indische letteren* 15, nr. 2 (juni 2000), pp. 68-82.
- Valent, Marion, 'Over *De stille kracht* van Louis Couperus', in: *Literatuur* 1, nr. 4 (1984), pp. 203-209.
- Verma, Rupalee, "'Indiaas-Engelse" literatuur en de "Anglo-Indische" literaire traditie', in: *Indische letteren* 9, nr. 1 (maart 1994), pp. 55-63.
- Vissers, Leo, *De harpe amoret: Een studie over de verhalencyclus 'De tienduizend dingen' van Maria Dermoût*. Roosendaal: De goudvis uitgeverij, 1990.
- Vries, Herma de, 'Het ritme van de herhaling: Een analyse van het poëtisch taalgebruik van Maria Dermoût', in: *Indische letteren* 19, nr. 3 (september 2004), pp. 126-140.
- Warren, Hans, 'Betoverende stijl en zinderende lading in *De tienduizend dingen*: Meesterwerk van Maria Dermoût als Salamander opnieuw uitgebracht', in: *Haarlems dagblad*, 20 augustus 1998.
- Wiener, Margaret J., 'Dangerous Liaisons and Other Tales from the Twilight Zone: Sex, Race and Sorcery in Colonial Java', in: *Comparative Studies in Society and History* 49, nr. 3 (juli 2007), pp. 495-526.
- Wiener, Margaret J., 'Magic, (Colonial) Science and Science Studies', in: *Social Anthropology* 21, nr. 4 (november 2013), pp. 492-509.
- Woude, Johan van der, 'Het verzamelde werk van Maria Dermoût', in: *Dagblad van het Noorden*, 4 juni 1971.
- Woude, Johan van der, *Maria Dermoût: De vrouw, de schrijfster*. Rotterdam: Nijgh en Van Ditmar, 1973.
- Zoest, Aart van en Nunuk Tri Heryati, *Goena-goena en geziene geesten*. 's-Gravenhage: BZZTôH, 1992.

Zonneveld, Peter van, 'De toekomst van tempo doeloe: Iets over de studie van de Indische letteren', in: Reggie Baay en Peter van Zonneveld (red.), *Indische-Nederlandse literatuur: Dertien bijdragen voor Rob Nieuwenhuys*. Utrecht: HES, 1988, pp. 9-16.

Woordenboek

Mingaars, Peter e.a., red., *Indisch lexicon: Indische woorden in de Nederlandse literatuur*. MS 't Goy-Houten: Hes & De Graaf Publishers BV, 2005.