

‘Traditie en compositie. Trefossa's “Kopenhagen” & “Maanavonden”’

Michiel van Kempen

bron

Michiel van Kempen, ‘Traditie en compositie. Trefossa's “Kopenhagen” & “Maanavonden”’, in:
Bhāsā 3 (1986), nr. 1, p. 34-41; nr. 2, p. 17-22; nr. 3, p. 9-12.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/kemp009trad01_01/colofon.htm

© 2008 dbnl / Michiel van Kempen



Michiel van Kempen

Traditie en compositie Trefossa's 'Kopenhagen' & 'Maanavonden'.

'...cultuur is een merkwaardig ding. Zij ontstaat onder andere door wisselwerking van bodem en mensen, die geslachtenlang op die bodem gewoond hebben en door wederkerigheid tussen die mensen onderling. En ze is zeer gevoelig.'

Henny de Ziel, 'Sranan-Patatania'

1

Het gedicht 'Kopenhagen' van Trefossa, pseudoniem van Henny Frans de Ziel (1916-1975), mag een van de klassiekers heten uit de nog zo jonge Surinaamse (geschreven) letterkunde.¹ Uitgaande van de associatief gelegde koppeling tussen het Deense beeld van Andersens zeemeermin, door Edvard Eriksen, en de in Surinaamse folklore bekende watermoeder, half vrouw, half vis, geeft Trefossa vorm aan een bekend motief uit de Surinaamse literatuur: het getrokken worden tussen Westerse en Surinaamse wereld, Europa en Sranan. Het is ongetwijfeld de fijnzinnige vorm die dit gedicht tot èèn der besten van de Surinaamse letteren maakt en het is de verdienste van Jan Voorhoeve geweest dat hij die vorm - en niet alleen van dit gedicht van Trefossa - voor ons geanalyseerd en van deskundig stilistisch commentaar voorzien heeft², al is over die vorm het laatste woord nog niet gezegd. Maar ook vanuit literatuurhistorisch oogpunt is 'Kopenhagen' van groot belang. In dit gedicht heeft zich alles gekristalliseerd wat uit de vijftiger jaren van blijvend belang zou blijken te zijn voor de Surinaamse literatuur.

De vijftiger jaren van de Surinaamse literatuur zijn de jaren van Wie Eegie Sanie (zoals dat toen gespeld werd), de beweging van in Nederlandse 'ballingschap' levende native speakers van wat dan nog het negerengels heet. Zij

maken zich sterk voor de eigen Surinaamse identiteit en het meest eigene van die identiteit, dat wat de Surinaamse cultuur op eigen bodem heeft voortgebracht, is het Sranan tongo. Het zijn m.n. Eddy Bruma en Hein Eersel die de beweging voortstuwen op de wegen die hun geestelijke vader, J.G.A. Koenders, hun gewezen heeft. In dit klimaat verschijnt in 1957 Trefossa's *bun-Koenders* en dat is niet verwonderlijk, want het is daar - en nog veel verder terug, bij Johannes King, van wie Trefossa in 1973 *Life at Marpaston* uitbrengt - dat Trefossa zijn Surinaamse 'roots' vindt. Wie leest wat Koenders schrijft over het onderwijs in 'Hoe ik ertoe kwam?'³, valt de frappante overeenkomst op met datgene wat Trefossa opmerkt in een rede tijdens een congres voor taalleraren in Suriname.⁴ Beiden zijn er heilig van overtuigd dat de enige taal die werkelijk peilt wat de Surinamer beweegt en die werkelijk onder woorden kan brengen wat de Surinamer denkt en vooral: gevoelt, het Sranan tongo is. Beiden hebben gewezen op het wezensvreemde van het Nederlands voor veel Surinamers en beiden hebben een lans gebroken voor herwaardering van het Sranan tongo vanuit het onderwijsveld, en in de literatuur.

Trefossa heeft nooit tot Wie Eegie Sanie behoord, maar het is in zijn poëzie dat zich de tijdgeest die Wie Eegie Sanie voortbracht, het best manifesteert. Niet alleen, zoals al eerder opgemerkt is, doordat hij liet zien hoe het Sranan tongo potentieel alles bezit wat een taal tot een volwassen cultuurtaal maakt (daarin was Paula Velder met haar vertaling van Shakespeare's *Midzomernachtsdroom* hem trouwens al in 1954 voorgegaan), maar ook doordat b.v. in een gedicht als 'Kopenhagen' de erfenis van eeuwen orale literatuur meezingt (wat nog niet wil zeggen dat het zelf van die orale literatuur deel is gaan uitmaken). Allereerst zijn daar natuurlijk de mythische gegevens van de Watramama en de gouden kam die geluk brengt. Maar het gedicht is nog op andere, veel fundamentele wijze een eerbetoon aan de ongeschreven Surinaams-literaire traditie. Het betoont die eer in zijn vorm die veel meer Surinaams-eigens heeft dan b.v. het sonnet, niettegenstaande Trefossa met 'bro', met 'm'ben sab wan singi...' en met zijn vertalingen van Kloos, Revius, Dullaert, Verwey en De Merode duidelijk heeft gemaakt dat het Sranan tongo zich geheel wel in de westerse dichtvorm van het sonnet laat gieten. Ook in deze openheid naar andere culturen heeft hij zich geestverwant van Wie Eegie Sanie betoond⁵, zoals na hem b.v. Miacheal Slory dat met zijn 32 sonnetten in *Konten Konten fu esrede nanga fu tamara* zou doen.

Waarin nu is 'Kopenhagen' aan de orale traditie schatplichtig? Edgar Cairo

heeft in *Lelu! Lelu! Het lied der vervreemding* aangegeven wat het eigene van de creoolse - orale traditie inhoudt.⁶ Kort samengevat komt het hier op neer: het orale systeem gaat principeel uit van een dubbelrelatie, d.w.z. er zijn altijd twee elementen aanwezig (eventueel verbonden door een intermediaire kracht) die gelijkwaardig aan elkaar zijn en die een grote mate van symmetrie bevorderen. Die binaire ordening vindt plaats op alle niveaus: semantisch komen herhalingsprocédé's voor zoals spiegelbeeldwerking, syntactische zien we vormen als verdubbeling en parallelie, fonetisch en morfologisch vinden we eenheden opgebouwd uit twee of vier klanken of klankgroepen die elkaar precies in evenwicht houden, er zijn verba die in èn en dezelfde vorm actief èn passief zijn, woorden en morfemen worden verdubbeld (maar verdubbeling is een westerse zienswijze die geen recht doet aan het feit dat het dubbele tot het wezen van het systeem hoort, zegt Cairo en vandaar dat hij van bi-verba, bimorfemen, bifonemen spreekt) enz. Er is nog niet eerder op gewezen hoeveel Trfossa's poëzie aan dat systeem - bewust of onbewust - ontleend heeft. 'Kopenhagen' is daar een goed voorbeeld van, temeer daar het gedicht ook aangeeft waar creools-orale en westerse tradities in elkaar schuiven.

Inhoudelijk overheersend is natuurlijk de spiegeling van het beeld in de haven van Kopenhagen, in de Watramama. Heel langzaam schuift voor de ik het beeld van de Watramama over het beeld van Eriksens zeemeermin, met een scheiding (en dus binaire ordening) tussen de eerste twee en de laatste twee strofen. In de eerste twee strofen is er sprake van een waarneming, de daaraan gekoppelde verwondering en positieve herkenning; in de laatste twee strofen is er de duiding van het waargenome. Impliciet gegeven is hier tevens de vraag naar de staus van het reëel waargenome: wat er concreet *is*, is voor de ik van een andere orde dan voor andere (niet- Surinaamse) waarnemers. M.a.w. de Watramama die hij in het beeld ziet is voor de ik van een hogere realiteitsorde dan het beeld van steen. Her vier maal herhaalde 'Watramama' (met zijn gelijke opbouw van 2 x 2 klinkers) bevestigt dat.

Daarenboven is er een spiegeling van het aandachtsveld van de beginregels in de eindregels: het gedicht opent met een plaatsbepaling in de eerste regel, eindigt met een plaatsbepaling in de laatste. 'dja', terugverwijzend naar Kopenhagen, 'na mofo se' vindt zijn tegenhanger in 'Sranan'. De onomatopée 'eh-eh' uit de tweede regel wordt gespiegeld in 'ènhè' uit de voorlaatste regel. De verwondering heeft plaatsgemaakt voor de bevestiging.

Ook binnen de strofen vinden we de binaire symmetrie terug in alle ongelijke verzen (1, 3, 5 enz.) In de eerste strofe vinden we alleen de Watramama als persoon en bewaren twee plaatsbepalingen (dja - na mofo se) en twee aanduidingen van de Watermoeder (Watramama - joe) het evenwicht. In de tweede strofe wordt de ik geïntroduceerd en dan zien we in alle strofen oppositie van ik en Watramoeder: II (Watramama) -mijoe

III joe	-kan	-kan (gelukssymbool voor de ik)		
mi		goedoe	-goedoe	-mi
IV	(Watramama)	j'	-mi

Gaan we tot het woordniveau, dan zien we hoeveel binaire elementen ook daar terug te vinden zijn. In (*Watra*)*mama, troe-troe, kan-kan* en *goedoe-goedoe* vinden we wat Cairo *tweewoorden* noemt, in onderscheid van de term *reduplicatie* (die door o.a. Voorhoeve wordt gehanteerd) die uitgaat van de (westers gedachte) herhaalde eenheid in plaats van de principiële tweeledige structuur.⁷ *goedoe-goedoe* is zelfs dubbel binair: in het evenwicht der morfemen en de verdubbeling van *goedoe*. Verder vinden we bimorfemen in woorden als *mofo, tjeba, gowtoe* en *Sranan*, biverba in *sabi* en *waki*⁸ en bifonemen in *eh-eh, enhe* (met h als verbindingsfoneem) en *w'wan*.

'Kopenhagen' kent dus bijzonder veel binaire elementen, met de variaties die daarbij horen. Cairo spreekt dan van 'variabele identiteit der tweeledige entiteit'⁹. Bezien we bijvoorbeeld de eerste twee regels van de derde strofe, dan zien we de volgende verbindingen:

joe gowtoe	kan-kan	pe / a de
symmetrie	symmetrie	symmetrie

let wel: de laatste verbinding wordt gelegd via het niet bepaald creoolsorale verschijnsel van het enjambement! Opvallend is ook dat die symmetrie in het gedicht samengaat met een jambisch metrum.

Binaire ordening en jambische scansie sluiten elkaar dan ook zeker niet

uit:	enhe,	mi sab	p'aj tan
	symm	symm.	symm.

of gescandeerd:

enhe, mi sab p'aj tan

De vraag is of Trefossa zich bewust is geweest van zijn hanteren van dit

systeem, op dat hij dit alles onbewust in zijn poëzie gelegd heeft, zoals Cairo meent.¹⁰ Hoe het ook zij, voor het resultaat van de analyse heeft die vraag geen consequenties, dat resultaat spreekt voor zich. Het is in ieder geval zeker dat Trefossa/De Ziel een diepgaande belangstelling heeft gehad voor de wortels van het Sranan tongo in Westafrikaanse talen.¹¹ Veel van het tracé van die wortels vinden we terug in 'Kopenhagen', zij het dat het gedicht verre blijft van een historische reconstructie; we zijn hier getuige van een poëzie op het snijvlak van de traditioneel creools-orale en de westerse poëtica. 'Kopenhagen' is met zijn uitroepen in de vorm van die typisch Surinaamse onomatopoeën een tribuut aan de eeuwenoude vertellerstraditie van Suriname. Anderzijds zit het met zijn eindrijm dicht tegen de liedvorm aan en zou het in een westerse traditie van de poësie pure niet misstaan.

Uit het portret dat Ronny Klimsop van Frans Henri de Ziel geeft in *Ala pòwema*, rijst het beëind op van een bescheiden, wat stille man die met de glimlach op de foto's die we van hem kennen heel treffend gekarakteriseerd moet zijn. Die rust die er van die portretten uitgaat, ademt ook het gedicht 'Kopenhagen'; Het is misschien wel het stilste gedicht uit Trefossa's oeuvre. De uitroepen zijn eerder fluisteringen van verbazing. De ik stelt een aantal verwonderde vragen, maar een antwoord hoeft er niet te komen, want dat ligt al in het zwijgen besloten. Eigenlijk wordt er niet heel erg veel gezegd in het gedicht. Het is alsof de klanken het poëtisch heelal oproepen en woorden daarin slechts kunnen afleiden. Naar de vorm komt het gedicht daarmee verrassend dicht in de buurt van de poësie pure, van dat andere, beroemde, fluisterende gedicht, de vocalise 'En rade' van Jan Engelman, of misschien is het nog beter te wijzen op de verwantschap met sommige gedichten uit *Het eerste boek van Schmoll* van Paul van Ostaijen, waarin zich, net als hier bij Trefossa, de poëzie als vanzelf voortrolt, zichzelf afwikkelt. Vergelijk de beroemde regels uit de 'Melopee':

Onder de maan schuift de lange rivier
 Over de lange rivier schuift moede de maan
 Onder de maan op de lange rivier schuift de kano naar zee

Maar het is nog beter dicht bij huis te blijven en erop te wijzen hoezeer

'Kopenhagen' als klankgeheel en als verstilde poëtische eenheid verwant is aan een gedicht als 'Waran - neti dren' van ... Eddy Bruma.

Uit dit als een wiegelied zo muzikale vers, waarvan het gegeven echter scherp met dat van een wiegelied contrasteert, de eerste drie strofen¹²:

Kon sdon, dineti,
di neti fadon,
na mi mofo-doro, mi p'kin.
Winti e way,
a e wunwun wan singi
gi wi ...

S'don tiri, no dray-dray,
dungru fadon.
Safri na singi e kroypi
e kon
na mi.

Wan kondre ben de ...
A no dya,
a no yana,
no na farawe presie.
Wan dey...

Het gedicht verhaalt van de hardvochtige Suzanna Duplessis die tijdens een boottocht het kind van een slavin deed verdrinken, omdat zij zich stoorde aan het voortdurende gehuil van dat kind. In de bewuste keuze voor verpoëtisering van een gegeven uit de Surinaamse vertellerstraditie, is dit gedicht even nationaal-Surinaams als 'Kopenhagen' met zijn Watramama dat is. Bovendien geeft 'Kopenhagen' het conflict van de Surinamer die heen en weer getrokken wordt tussen Europa en Suriname, zoals Voorhoeve heeft laten zien.

Dat conflict is bezien vanuit de biografie van Henny de Ziel, die naar Nederland ging voor zijn opleiding, naar Suriname terugkeerde en teleurgesteld weer naar Nederland vertrok, een zeer persoonlijk facet van Trefossa's poëzie. Maar het is natuurlijk tegelijkertijd een boven-persoonlijk gegeven als we denken aan de duizenden Surinamers die hetzelfde conflict gekend hebben. Dat heeft

zowel gegolden voor de mensen rond Wie Eegie Sanie, als voor diegenen die naar Nederland vertrokken en daar nooit datgene hebben gevonden wat zij er verwacht hadden (als zij iets verwacht hadden...)¹³.

wordt vervolgd

Eindnoten:

- 1 Het is opgenomen in *Ala poewema foe Trefossa*; samengesteld door Jan Voorhoeve. Paramaribo 1977. P. 58.
- 2 Zie *Ala powema*, pp. 127 - 142 & 142 - 148.
- 3 Opgenomen in *Kri, kral!* Proza van Suriname; bloemlezing samengesteld door Thea Doelwijt. Paramaribo 1974, pp. 82 - 89. Dit stuk was bedoeld als inleiding op een bloemlezing uit tien jaar *Foetoeboi* en niet als inleiding op *Trotji*, zoals G.W. Rutgers ten onrechte vermeldt in 'De dichter Trefossa en de Surinaamse literatuur', in: *Ons Erfdeel* 21 (1978), nr. 3 mei - juni, pp. 333 - 341. Verg. p. 335
- 4 Geciteerd in *Ala poewema*, pp. 34 - 37.
- 5 Vergelijk Jan Voorhoeve en Ursy M. Lichtveld in *Creole Drum An Anthology of Creole Literature in Surinam*. New Haven & London 1975, p. 183: '() Wie Eegie Sani represented a much more balanced reaction. Its spokesmen always stressed their essential openness to influences from other cultures. They even accepted Dutch culture as part of their cultural heritage, but they wanted to shape their own national culture, in which all Surinamese people could participate.'
- 6 Verg. pp. 516 - 544 en de uitwerking pp. 545 - 643 van Edgar Cairo, *Lelu! Lelu! Het lied der vervreemding*. Haarlem 1984.
- 7 Verg. Cairo, a.w., p. 527 en Voorhoeve in *Ala poewema*, p. 139.
- 8 Speciaal kenmerk van deze werkwoorden is dat ze zowel passief als actief kunnen zijn. *Mi e waki* kan betekenen: ik kijk, maar ook: ik word bekeken; *mi sabi* kan betekenen: *ik weet/ken (het)* en *ik word gekend*.
- 9 Cairo, a.w., p. 531.
- 10 Cairo, a.w., p. 46, spreekt over Trefossa's poëzie in het algemeen: 'Al mag gekonstateerd worden dat (hoe kan het anders!) de orale wetten wel degelijk in zijn onderbewuste lagen opgeslagen.'
- 11 Zijn belangstelling voor de wortels van het Sranan tongo in West-atrikaans Pidginengels blijkt bijvoorbeeld uit een exemplaar van G.D. Schneider's *Cameroons Creole Dictionary*, afkomstig uit De Ziels bibliotheek en zich nu bevinden in de bibliotheek van het Instituut voor de Opleiding van Leraren te Paramaribo. Deze 'first draft' van reverend Schneider's woordenboek uit 1960 werd in een kleine oplage verspreid onder geleerden, informanten en vrienden van de dominee. Tot welke van deze categorieën Mr. De Ziel behoorde, is onduidelijk.
- 12 Het gedicht is te vinden in *Creole Drum*, pp. 186-190. Het is te vertalen als 'Droom van een warme nacht'. De geciteerde strofen luiden: Kom zitten, vanavond,/nu de nacht is gevallen/op mijn voorerf, mijn kind. /De wind waait/hij zoemt een lied/voor ons...//
Zit stil, beweeg niet,/donker is gevallen/Zachtjes kruipt het lied omhoog,(en) komt/naar mij./ /Er was eens een land/niet hier,/niet daar,/niet op een plaats verweg/op een dag... (Vert.:MvK)
- 13 Over dezelfde problematiek leze men de prozabijdrage van Henny F. de Ziel, 'Sranan-Patatania' in: Thea Doelwijt & Benny Ooft (eds.), *De Vlucht* Opstellen van Thea Doelwijt, Benny Ch. Ooft, Henk F. Herrenberg, Henny F. de Ziel, R.Dobru. Paramaribo 1968. pp.28-32.

Traditie en compositie (II)

II

Zegt Trefossa in 'Kopenhagen' zeer veel met zeer weinig woorden, in het proza van 'Maanavonden' is die informatiedichtheid al even groot; in slechts enkele pagina's wordt de stof neergelegd voor wat een hele roman zou kunnen zijn. Ér zijn echter meer lijnen die Trefossa's proza met zijn poëzie verbinden. Een analyse van dit verhaal kan dit misschien duidelijk maken.

'Maanavonden' had werkelijk een beter platform verdiend dan het Kwartaalblad van het zendingsgenootschap der Evangelische Broedergemeente te Zeist, De Suriname Zending, waarin het in oktober 1944 verscheen. De niet tot in alle details identieke versie in het Sranan tongo onder de titel 'Oorukuku ben kari' (De uil riep) verscheen vijftien jaar later in Tongoni 2 (Vox Guyanae Tweemaandelijks tijdschrift voor wetenschap en cultuur Vol. III No. 6 oktober 1959, pp. 29-31).¹⁴ Het is het verhaal van de jonge man Luti die, in paniek geraakt bij de gedachte aan de in vuurvorm verschijnende god Asema, verdrinkt bij de spookplantage La Concorde. Dat is even voor de overzichtelijkheid de hoofdlijn. Maar wat er niet allemaal omheen verteld wordt!

Het verhaal valt uiteen in drie gedeelten die door witregels gescheiden worden. Het gecompliceerdste gedeelte is het eerste, omdat er hier sprake is van een voortdurende verzakking van de tijd. Het begin van het verhaal is traditioneel in zoverre er gesuggereerd wordt dat de situatieschets die hier gegeven wordt het uitgangspunt vormt voor de rest van het verhaal. Het gaat hier om de eerste twee alinea's en de daarop volgende vier zinnen (die tezamen ook als één alinea op te vatten zijn). Hier wordt de omgeving met maan, bos en rivier geschetst, wordt aangegeven hoe enkele jongelui bij elkaar komen voor zang en wordt de lokroep van de uil als de lokroep van de dood beschreven. Men verwacht nu dat het verhaal na deze 'setting' op gang gebracht wordt, maar dat gebeurt niet. Het tijdsmoment van die eerste drie alinea's wordt afgebroken door 'Niet elke avond bracht Luti zijn gitaar mee. Dan ...' en keert zo te zien nergens meer terug. Als hypothese kunnen we aannemen dat deze beginsetting bedoeld is als het décor, dat vooraf gegeven wordt voor al die situaties op ver-

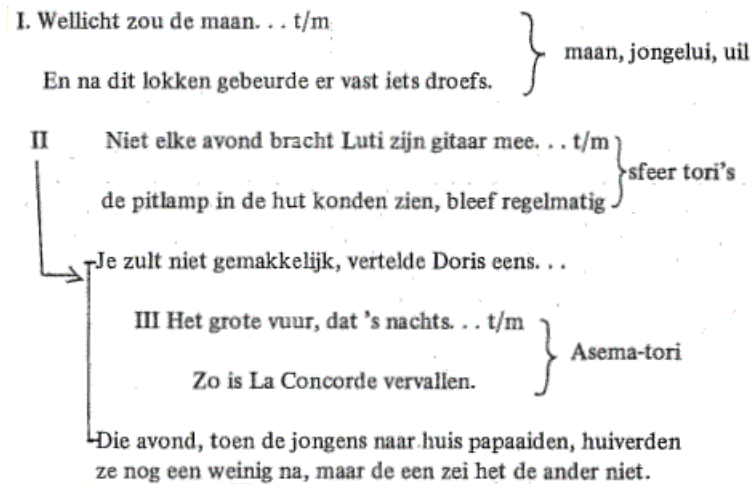
schillende tijdsplannen waarin kort naar dit beging verwezen wordt. Lezen we verderop b.v. 'op maan avonden', dan stelt de lezer daarbij de setting van het begin van het verhaal voor. Dat betekent dat we die beginsetting, waarin droefheid en dood de sfeer bepalen, vooruitwijzende kracht moeten toekennen. Expliciet zitten er drie vooruitwijzingen in dit begin stuk: één van de jongelui verhaalt van een door de rivier opgeslokte bootlading - Luti zal later met zijn vrachtbootje door het water overmeesterd worden; de zin 'Wellicht, als de maan niet zo heel treurig geschenen had, zou het liedje een gelukkiger einde hebben' 'die variërend terugkeert na de verdrinkingsdood van Luti; en de roep van de uil die 'je gedachten altijd naar de droefenis van de dood' leidde.

De beginsetting is ook in andere zin nog belangrijk. In dit stuk is er sprake van een verteller die zich niet als persoon kenbaar maakt, maar die wel degelijk subjectief de sfeer van het verhaal bepaalt. Kijk maar naar de bepaald niet objectieve beschrijving die de eerste zin geeft: 'Wellicht zou de maan niet zo heel treurig geschenen hebben, als niet vlak ervoor een wolkje geschoven was, dat het gedempte licht nog droever maakte. 'Deze verteller zit dus op het tijdsplan van het tori-vertellen (ik gebruik de Surinaamse term **tori**, en niet verhaal, om aan te geven dat hier een letterlijk vertellen, i.e. mondeling overbrengen van een verhaal, gesuggereerd wordt). Hij maakt die sfeer vanwaaruit door de jongelui de tori's verteld gaan worden. Zijn de tori's geënt op de werkelijkheid, de loop van het verhaal laat zien dat omgekeerd de tori's de werkelijkheid beïnvloeden, want Luti zal omkomen doordat hij in paniek raakt bij de gedachte aan de tori over Asema die hij gehoord heeft. Doordat de verteller van het begin zich beweegt op het plan dat tot décor dient voor alle handelingen op andere tijdsniveaux in het verhaal, engageert hij zich met het vertellen van tori's en met de realiteitswaarde die van de tori's uitgaat.

Dan volgt in het gedeelte tot aan de eerste witregel de eerste tijdsverschuiving: 'Niet elke avond bracht Luti zijn gitaar mee. Dan zongen ze minder, maar Doris vertelde. 'Hoewel de vier daarop volgende zinnen die de spanning en de sfeer van het vertellen van Doris weergeven, suggereren dat we hier met een concrete situatie te maken hebben, blijkt er van die concrete situatie eerst verderop sprake te zijn: 'Je zult niet gemakkelijk, vertelde Doris **eens** ...' - bij dit woordje begint dus de concrete situatie van het vertellen door Doris. Direct verzakt de tijd daar weer, want Doris begint te vertellen over 'Lang geleden, toen er nog slaven waren'. Daar vertelt Doris over het grote vuur dat 's nachts

gezien werd, wat betekende dat Asema er weer op uit geweest was, over het spoken dat begint nadat Asema getergd was en over de ondergang van La Concorde. Dat alles in twintig regels. En dan zijn we weer op het plan van Doris als verteller: 'Die avond, toen de jongens naar huis pagaaiden, huiverden ze nog een weinig na, maar de een zei het de ander niet'.

Brengen we het gedeelte tot aan de eerste witregel in schema, dan krijgen we dus:



de pijl duidt aan dat van het algemene plan II gegaan wordt naar een concrete situatie (de situatie waarin Doris over Asema vertelt).

Die concrete vertelsituatie is het raam dat III omvat.

Het tweede gedeelte begint met: 'Luti kwam op maanavonden niet meer zo trouw bij zijn vrienden'. We zitten hier op het plan dat we hierboven met II hebben aangegeven, zij het chronologisch later.

Daarbinnen krijgen we weer een concrete situatie, of beter: korte situaties. Luti die door zijn omgeving aan zijn geliefde en aan zijn droomkind denkt. neemt zich voor naar de stad te gaan voor het doen van inkopen. Schematisch:

II-2 Luti kwam op maanavonden niet meer zo trouw bij zijn vrienden. . . t/m
niet te kunnen/misleiden.

→ Als hij moe was van het werk. . . t/m
lamp kopen, nam hij zich voor. } situatie rond geliefde
en droomkind Luti

Het derde gedeelte begint met 'Het werd weer maanlicht, dat daalde over alles als een wilde, ongrijpbare substantie, waarin je je licht bewegen kon. Weer kwamen de vrienden bij elkaar onder de ritselende waaiers van de Mauritie-palmen bij de landingsplaats, om te zingen en te vertellen. Luti was er niet. Hij was met de laatste eb afgezakt'. Luti is afgezakt. Dat betekent dat hij, zoals in het fragment ervoor staat, naar de stad gaat en niet naar zijn geliefde, want die woont stroomop. Chronologisch ligt dit derde gedeelte dus na het tweede. Maar waar moeten we het begin van dit derde gedeelte in het schema onderbrengen? De vrienden die hier bij elkaar zijn, zijn de jongelui zonder Luti. Chronologisch zitten we na II-2. Luti gaat op dezelfde tijd naar de stad. We krijgen dus:

II-3

Het werd weer maanlicht. . . t/m
om te zingen en te vertellen. Luti was er niet. Hij was met de laatste eb af-
gezakt.
(simultaan)
Met kalme slagen stuwde zijn pagaai. . . t/m } dood Luti
En de angst had elk redelijk denken verward!

Wellicht zou de maan niet zo heel treurig geschenen hebben die nacht, als

Wellicht zou de maan niet zo heel treurig geschenen hebben die nacht, als zij niet hoefde te aanschouwen hoe het koude water zich onverschillig gesloten had boven een uitgeputte, die uit vrees zijn leven niet had kunnen redden. De uil had geroepen en de zingende vrienden waren uit elkaar gegaan alsof zij zich bergen wilden binnen de veiligheid van het eigen hutje. Daarna scheen alles te slapen in koelte van maanlicht. Alleen een hoge, ranke palm bewoog alsof hij bezig was heel voorzichtig een wolkje van de hemel weg te ragen.

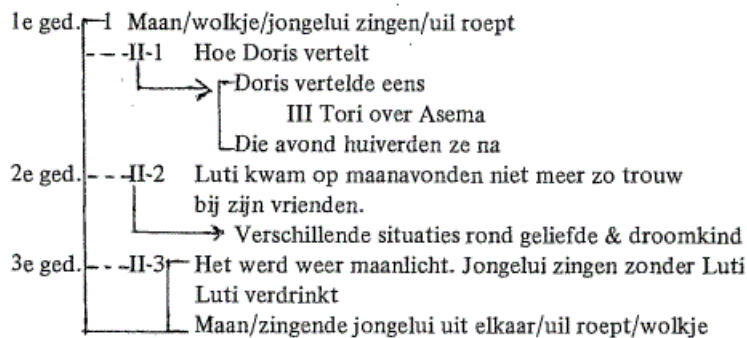
De chronologische volgorde van II (-1), II-2 en II-3 ligt wel vast.

Met de laatste zin zijn we weer terug bij de allereerste zin van I:

bij het wolkje dat voor de maan schoof. Als we dat combineren met de gegevens maan, jongelui, uil, blijkt dat het eerste stuk zich op hetzelfde tijdsplan afspeelt als II-3. De maan die treurig schijnt, omdat er een wolkje voorschuipt. De jongelui worden in dat eerste stuk niet bij name genoemd. Door het zinnetje na de eerste drie alinea's 'Niet elke avond bracht Luti zijn gitaar mee', veronderstelt de lezer dat Luti aanwezig was bij de jongelui die in de openingsalinea's van 'Maanavonden' (I) worden voorgesteld, maar dat is niet zo. Nu blijkt dus dat een van de jongelui in dat eerste stuk een tori vertelt over de rivier die de bootlading greep die voor de geliefde vrouw bedoeld was, op hetzelfde moment dat elders Luti met zijn vrachtbootje door de rivier gegrepen wordt. Een simultaan toeval dat voor de schrijver weinig toevallig gehad zal hebben. Het roepen van de uil uit I blijkt hetzelfde roepen te zijn als dat uit II-3. Gereconstrueerd is de verhaalchronologie dus:

III - II-1 - II-2 - II-3
I

Het hele verhaal in schema levert dus op:



Het verhaal heeft daardoor dus het kader gekregen van een raamvertelling waarbinnen zich een chronologisch verteld verhaaldebeuren afspeelt (II-1 t/m

II-3), met daarbinnen nog een ingekaderde vertelling.

Het zal niet verbazen dat inbedding van verhalen, gezien de mogelijkheden tot spiegeling, omkering en herhalen die de inbedding creëert, tot de kern van de orale systematiek behoort.¹⁵ ‘Maanavonden’ is daar een uitstekende demonstratie van.

Moeten we nu onze hypothese dat de beginsetting (I) bedoeld is als de bepalende décor voor alle situaties waarin de maanavonden ter sprake komen, loslaten? Nee, want het is weliswaar zo, dat I in chronologie ligt **na** II-1 en II-2, maar voor de daad van het lezen blijft de vooruitwijzende kracht van die eerste passage geldig en moet zij ook bewust zo door Trefosa gearrangeerd zijn, zoals Tsjechov in het begin van zijn toneelstukken het geweer laat zien waarmee later de moord zal geschieden. Stelt u zich maar eens voor welk een totaal ander effect het verhaal op de lezer gemaakt zou hebben, als de chronologische volgorde ook in het vertellen bewaard zou zijn en we de sfeerbeschrijving van I pas in het laatste gedeelte gekregen zouden hebben. Het vooruitwijzende effect van het eerste stuk is uiteraard niet van kracht binnen de gereconstrueerde vertelde tijd, maar binnen de ervaring van de leesact die uitgaat van het veronderstelde (maar onjuiste) feit dat I **vóór** II-3 ligt.

(wordt vervolgd)

Eindnoten:

14 De best toegankelijke versie in het Nederlands is te vinden in **Kri, kra!**, pp. 96-100. De versie in het Sranan tongo is, met een Engelse vertaling, te vinden in **Creole Drum**, pp. 208-215.

15 Zie Cairo, **Lelu! Lelu!**, p. 570.

Traditie en compositie (1)

Vanwege het onduidelijk afdrukken in het vorig nummer van het schema vindt u het gecorrigeerd hieronder.

Ook binnen de strofen vinden we de binaire symmetrie terug in alle ongelijke verzen (1, 3, 5 enz.) In de eerste strofe vinden we alleen de Watramama als persoon en bewaren twee plaatsbepalingen (dja - na mofo se) en twee aanduidingen van de Watermoeder (Watramama - joe) het evenwicht. In de tweede strofe wordt de ik geïntroduceerd en dan zien we in alle stroffen oppositie van ik en Watermoeder:

II	(Watramama) - mi - joe
III	joe - kan-kan (gelukssymbool voor de ik)
	mi goedoe-goedoe - mi
IV	(Watramama) j' - mi

Traditie en compositie (Slot)

In 'Maanavonden' komen orale en geschreven literatuur op dubbele wijze bij elkaar: het gegeven van Asema wordt als activerend element in het verhaal opgenomen. Deze Asema is een figuur uit de folklore, de soucouyan of fire-ball, een oude vrouw die 's nachts de gedaante aanneemt van een vampier die rondwaart in een gloed van licht. Onder een **mata** (houten vijzel) bewaart zij haar huid die men met zout en peper moet zien te bestrooien, zodat haar lichaam pijnlijk gaat branden, zij niet meer in haar huid kan komen en sterft.

In het incorporeren van deze figuur is het verhaal een direct eerbetoon aan de Surinaamse orale traditie. Maar het verhaal is bovendien zelf gegoten in de vorm van een tori die verteld wordt, waarbij de verteller bijval betoond wordt door de toehoorders. Het raam van de vertelling 'Maanavonden' geeft de verteller en de mensen om hem heen en in het telkens teruggrijpen op de beginsetting van de maanavond zien we de zo kenmerkende onderbrekingen van de op traditionele wijze vertelde tori. Het vertelde geeft dan zelf een merkwaardige ontwikkeling te zien, waarbij een tori ingrijpt op de werkelijkheid zelfs, in plaats van omgekeerd. Daarbij is er nog sprake van een andere, merkwaardige omkering. In de traditie is het vertellen van tori's een gebruik dat voortvloeit uit het geloof dat de jorka, de geest van de overledene, met verhalen vermaakt moet worden, voor hij zijn verwanten verlaat.¹⁶ Van dit vertellen bij de dodenwake is in 'Maanavonden' geen sprake; er wordt verteld op een nacht met volle maan (wat wel traditioneel is). Het vertellen in 'Maanavonden' is niet het bezweringsritueel dat na een sterfgeval voltrokken wordt, het is een ritueel dat aan de dood voorafgaat. Misschien mogen we zelfs zeggen: het vertellen roept de dood op, want vertellen en handelen (de dood van Luti) zijn zo nauw met elkaar verweven (gebeuren zelfs simultaan, zoals we hebben vastgesteld), dat Luti's verdrinkingsdood zich als een onontkoombaar lot opdringt. Het verhaal zit daarbij met zijn herhalingselementen ('Wellicht zou de maan niet zo heel treurig geschenen hebben...'; de uil die roept) en zijn cyclische structuur, die het verhaal van het stille beginpunt 'alsof de wereld pas begon' naar de stilte van het einde waarin 'alles scheen te slapen in koelte van maanlicht' en waarbij het wolkje van het begin door een hoge, ranke palm wegge-

raags wordt, zeer hecht in elkaar. Wellicht zit het verhaal met zijn geconcentreerde veelheid aan handelingen zelfs te hecht in elkaar om een subliemverhaal te zijn.

Er is trouwens meer dat het verhaal niet tot een subliem verhaal maakt. Het verhaalgegeven - de man die op het punt staat te trouwen, komt op tragische wijze om - heeft wat larmoyants. Deze man is ook te veel een soezer, een romantische dromer en te weinig een man van vlees en bloed uit het binnenland. Dat romantische komt op meer punten van het verhaal te gemakkelijk naar boven: al meteen met de treurig schijnende maan - een beginsetting die te nadrukkelijk de sfeer inzet, die als een schoolvoorbeeld van functionele ruimte plompverloren neergezet is. Ook de stijl kent een aantal zwakke plekken. Zo: 'Als je niets beters te doen hebt, kom dan maar bij mij, lokte deze vogel... tenminste dat had moeder van grootmoeder gehoord'. Dit **tenminste** verzwakt hier de presentatie van het mythische gegeven van de uil als doodsaankondiger. Opvallend is dat de Sranan tongo-versie dit euvel niet heeft: '- Suma n'a wroko mek a kon! - na so a fooru disi e kari. Na so mama ben leri fu granmama' (**Tongoni** p. 29, **Creole Drum** p. 208). Dit is niet de enige plaats waar de Nederlandse versie duidelijk achterblijft bij die in het Sranan tongo. Duister is de beeldspraak: 'Het werd weer maanlicht, dat daalde over alles als een wilde, ongrijpbare substantie, waarin je je licht bewegen kon. **Maanlicht** is in deze zin bovendien een bijwoord, terwijl het relativum **dat** alleen naar een zelfstandig naamwoordt kan verwijzen. In het Sranan tongo staat er veel soberder: 'Adjen muntjentji b'e dongo kon. '(30/212) Er zijn teveel van deze plaatsen om het verhaal stilistisch uitzonderlijk te noemen. Maar aan de compositie doet dit niets af: het verhaal blijft subliem gecomponeerd.

III

Zoals bekend zit er in het tori-vertellen op traditionele wijze een vast stramien.¹⁷ Een verteller start met een tori en wordt geïnterrupteerd door de toehoorders. Deze betonen hun bijval met instemmende woorden of geluiden. Ook is het mogelijk dat een van de toehoorders een eigen tori begint te vertellen en hij kan op zijn beurt weer door een ander onderbroken worden. Deze laatste maakt zijn tori af, daarna brengt de eerste interrupteerder zijn tori tot een einde, en vervolgens komen we weer terug bij de eerste verteller, waarmee de cirkel rond is. De functie van deze onderbrekingen is zowel om waardering voor het vertelde tot uiting te brengen, als om het publiek wat af te leiden, de

spanning bij het publiek een uitlaatklep te geven en tegelijkertijd de nieuwsgierigheid te verhogen door het vervolg van de tori even uit te stellen.

Zowel in 'Kopenhagen' als in 'Maanavonden' werkt dit stramien door. Zowel in het gedicht als in het verhaal hebben we vastgesteld hoe het einde op het begin teruggrijpt; die cyclische structuur is typerend voor het vertellen van volksverhalen. 'Maanavonden' zit natuurlijk het duidelijkst tegen de traditionele tori aan met zijn telkens 'verder wegzakkende' verhalen, die hun juiste plaats krijgen met de afsluiting door de laatste zinnen die de raamvertelling completeren. In verhaal én gedicht is de cyclische structuur gebaseerd op overeenkomst in lokatie van begin en einde. Kunnen we verder in de structuur van 'Maanavonden' een op schriftelijke wijze oproepen van een verteller die bijval krijgt van zijn toehoorders, zien, op vergelijkbare wijze onderbreekt de verteller in 'Kopenhagen' zichzelf met geluiden van verwondering en herkenning. We zagen reeds hoe in de vijftiger jaren Trefossa met zijn 'Kopenhagen' en Bruma met zijn 'Waran-neti dren' orale en geschreven literatuur een innig verband deden aangaan en zij waren daarin niet de enigen. De herhalings-elementen uit het gedicht 'Kopenhagen' hebben in het proza van 'Maanavonden' hun tegenhanger gevonden. De mythische Watramama uit de poëzie vindt haar negatief in de vuurgod Asema uit Trefossa's proza.

Gedicht en verhaal leggen bovendien naar inhoud en vorm een relatie tussen heden en verleden. Bij 'Kopenhagen' wezen we er al op, dat niettegenstaande het feit dat Trefossa bewust met traditionele elementen werkt, hij ook op moderne wijze met enjambement omspringt. Een gegeven als dat van de Watramama weet hij daarbij subtiel te verbinden met moderne emigratieproblematiek. 'Maanavonden' is een verhaal dat zo'n actuele problematiek ontbeert. Het is een ondروفenitori, met elementen van zowel jorka- als srafutentori. Het verhaal speelt zich af in de twintigste eeuw: er wordt in het verhaal heden teruggekeken naar 'Lang geleden, toen er nog slaven waren' (dat Luti naar de stad **pagaait** is daar niet helemaal mee in overeenstemming). In een aan de (orale) traditie ontleende vorm¹⁸ geeft Trefossa een vertelling over de moderne tijd, die echter moeilijk als zodanig herkend kon worden als we niet die tijdsaanduiding gehad hadden. Toch is die link tussen heden en verleden allesbehalve toevallig. We hebben er al op gewezen dat het opmerkelijk is hoe de tori uit het verleden ingrijpt op de gebeurtenissen van het (verhaal) heden. Het lijkt alsof Trefossa ons wil duidelijk maken hoezeer de mens bepaald wordt door zijn geschiedenis. En misschien gaat dit te ver, maar zou Trefossa dan in de ten

onder gaande Luti een allegorische voorstelling hebben willen geven van de mens die vecht met zijn (slaven) verleden en wiens krachten ontoereikend zijn zich daaraan te ontworstelen?

Met het laten ingrijpen van tori op werkelijkheid (binnen het verhaal) geeft Trefossa vorm aan een sedert Plato continu in de literatuur aanwezige problematiek: de vraag naar het wezen der dingen, naar de realiteitsorde van wat we waarnemen. Dezelfde vraag die de ik-figuur uit 'Kopenhagen' impliciteit beantwoordt - de Watramama is reëler voor hem dan het beeld van de zeemeermin -, krijgt in 'Maanavonden' een andere dimensie: de fictie grijpt in op de (verhaal) realiteit, de tori over de slaventijd beheerst Luti's handelen.

Hoe fictieel is die fictie dan nog, is de vraag die het verhaal oproept. De traditie die wij als fictionele vorm (in een tori) overgeleverd krijgen, blijkt een onvermoede, reële kracht in zich te bergen. De traditie bepaalt in grote mate ons denken, het denken van Trefossa en de wijze waarop hij aan dat denken vorm heeft gegeven: de compositie van het gedicht 'Kopenhagen' en het verhaal 'Maanavonden'.

Michiel van Kempen

Eindnoten:

16 Vergelijk **Creole Drum**, pag. 76.

17 Deze alinea steunt op **Creole Drum**, pag. 76-77.

18 In de moderne wereldliteratuur vinden we het procédé van verzakking/inbedding ook terug - zijn het vanuit een totaal ander inspiratiebron, in een roman als **Een circusjongen** van Gerard R.