



Universiteit Utrecht

Bachelor Eindwerkstuk

De Kinderen van Laboewangi

Een onderzoek naar hoe het personage Eva Eldersma het motief hybridisatie representeert
in de toneeladaptie DE STILLE KRACHT

Naam: Sanne Jacobs

Studentnummer: 4116216

Docent: Femke Essink

Opleiding: Taal- en cultuurstudies

Studiejaar: 2015-2016

Blok: 2

Inleverdatum: 20 januari 2016

Stijl: Purdue Online Writing Lab MLA

Woorden: 8681

Abstract

Velen hebben geprobeerd om de roman *De stille kracht* van Louis Couperus te adapteren. Lang niet altijd kwam het daadwerkelijk tot een bewerking. Ivo van Hove heeft de roman wel weten om te zetten naar een toneelproductie. Uit onderzoek naar *De stille kracht*, van onder anderen Jenny Watson, Judith Gera en Pamela Pattynama, is gebleken dat er rond het einde van de negentiende eeuw sprake was van een zuiverheidscultus in de koloniale gebieden: de 'westerling' was bang om te hybridiseren met het 'oosten'. In *De stille kracht* blijkt vooral Eva Eldersma deze angst te representeren. Doordat de dekolonisatie plaatst heeft gevonden ná het verschijnen van de roman en vóór de première van de adaptatie is het interessant om te bekijken hoe Van Hove het personage Eva Eldersma hybridisatie laat thematiseren. Aan de hand van de theorie van Linda Hutcheon wordt het principe van adaptatie uitgelegd en verklaard waarom een adaptatie een interpretatie van de bewerker is. In dit Bacheloreindwerkstuk wordt een antwoord gegeven op de vraag: hoe representeert Eva Eldersma in de toneeladaptatie *DE STILLE KRACHT* het motief hybridisatie? Om de toneeladaptatie te analyseren wordt de theorie van Shepherd en Wallis aangehouden. Zij schrijven dat een toneelstuk uit zowel script als opvoering bestaat. In dit onderzoek worden vier scènes bestudeerd. De hoofdvraag wordt onderzocht aan de hand van twee deelvragen. Ten eerste wordt bestudeerd hoe Eva hybridisatie thematiseert in het script. Ten tweede wordt onderzocht hoe Eva hybridisatie thematiseert in de opvoering. Uit het onderzoek komt naar voren dat Eva in *DE STILLE KRACHT* hybridisatie representeert als een negatieve ontwikkeling, net als in de roman van Louis Couperus. Door de verschillende manieren waarop dit getoond wordt, oogt de adaptatie conservatiever dan de roman. Deze verschillen kunnen verklaard worden vanuit de transformatie van *telling* naar *showing*.

Inhoud

Abstract	1
1 Inleiding	3
2 Theoretisch kader	5
2.1 Postkolonialisme.....	5
2.1.1 Ambivalentie en hybridisatie	6
2.2 Adaptatie	7
2.3 Showing	8
2.3.1 Het script.....	8
2.3.1.1 Dialoog.....	8
2.3.1.2 Stage directions	8
2.3.2 De opvoering.....	9
2.3.2.1 Character	9
2.3.2.2 Dialoog.....	9
2.3.2.3 Ruimte.....	9
2.3.2.4 Actor's body.....	9
3 Methode	10
4 Analyse	11
4.1 Halfbloed.....	11
4.1.1 Roman en script.....	11
4.1.2 Script en opvoering.....	13
4.2 Piano als westers symbool.....	15
4.2.1 Roman en script.....	15
4.2.2 Script en opvoering.....	16
4.3 De kinderen van Laboewangi.....	17
4.3.1 Roman en script.....	17
4.3.2 Script en opvoering.....	19
5 Conclusie.....	21
6 Bibliografie.....	23

1 Inleiding

Velen hebben zich gewaagd aan een adaptatie van de in 1900 voltooide roman *De stille kracht* van Louis Couperus. In de jaren zeventig verscheen een succesvolle televisieserie over de roman (Watson 103). Maar lang niet altijd kwam het daadwerkelijk tot een productie. Zo laten Bram Oostveen en Marc van Zoggel zien dat regisseur Fons Rademakers talloze pogingen heeft gedaan maar dat het resultaat uitbleef. Daarnaast zou ook Paul Verhoeven aan een verfilming werken. In januari 2016 is deze film echter nog steeds niet verschenen (Oostveen et al. 16-20). Bij regisseur Ivo van Hove kwam het echter wel tot een productie: op 18 september 2015 ging het toneelstuk *DE STILLE KRACHT*, door Toneelgroep Amsterdam, in première. De interesse in de roman van Couperus blijft alom aanwezig.

In *De stille kracht* wordt het leven in Laboewangi op Java omschreven. De resident, Otto van Oudijck, is getrouwd met Léonie en hij is de vader van Theo en Doddy. De Nederlandse kring, waartoe ook Eva Eldersma en Frans van Helderens horen, probeert het leven kleur te geven in het gewest. Dit gaat steeds lastiger doordat stille krachten de kolonisten het westerse leven bemoeilijken. Uiteindelijk blijkt hun levenswijze niet bestand te zijn tegen deze krachten en valt de groep uiteen.

Bas Heijne stelt dat Couperus schreef over de illusies die het leven vormgeven. Wanneer *De stille kracht* enkel en alleen over de “fatale berekendheid van de Hollandse koloniale onderneming in Indië” zou gaan, zou het allang niet meer gelezen worden (Heijne 11). Heijne schrijft dat Couperus de lezer een herkenbare wereld weet voor te schotelen en dat de roman daardoor altijd een bepaalde mate van urgentie heeft (12-13). Deze urgentie gaf voor Van Hove en dramaturg Peter van Kraaij de doorslag om de toneeladaptatie te verwezenlijken (Van Kraaij, “Inleiding dramaturg”). Uit dit onderzoek zal echter blijken dat het koloniale element van *De stille kracht* wel degelijk een belangrijke rol blijft spelen in de toneelvoorstelling.

Ruim een eeuw na publicatie van de roman zijn Jenny Watson, Judith Gera en Pamela Pattynama het over de context eens. Gera stelt dat er rond het einde van de negentiende eeuw een obsessie was met het idee van zuiverheid: “De cultus van zuiverheid had uiteraard ook alles te maken met de dwang tot het definiëren van de nationale identiteit” (91). Pattynama beweert dat toentertijd de gemengde cultuur plaats moest maken voor een eurocentrische cultuur (“De baai...” 52). Vanuit deze zuiverheidscultus ontstond de angst voor *hybridisatie*. Pattynama stelt: “Men vreesde, [...], voor raciale bezoedeling en degeneratie van het vermeend superieure blanke ras” (“De baai...” 52). De *fear of going native* was alom aanwezig: de angst van een westers persoon om te degenereren wanneer er contact was met een oosters persoon (Watson 105).

Doordat zowel Pattynama, Gera en Watson tonen dat hybridisatie een belangrijk thema in de roman is, is het interessant om te onderzoeken hoe dit in de toneeladaptatie *DE STILLE KRACHT* naar voren komt. Tussen de roman en de toneelvoorstelling heeft de dekolonisatie plaatsgevonden. Dit

maakt het extra interessant om een hedendaagse interpretatie van de roman te onderzoeken.

Vrouwen werden tijdens de zuiverheidscultus gezien als *national guardians of the race*: een goede vrouw hield het ras zuiver (Pattynama, "The Colonial Past" 246). Watson stelt dat de angst om te hybridiseren voornamelijk in het personage Eva is terug te zien, zij is "the most vigorous defender against 'going native'" (105). Daarom zal in het onderzoek het personage Eva centraal staan. De hoofdvraag luidt dan ook: hoe representeert Eva Eldersma in de toneeladaptatie DE STILLE KRACHT het motief hybridisatie?

De hoofdvraag zal onderzocht worden door twee deelvragen te beantwoorden: (1) hoe wordt hybridisatie gethematiseerd in het script door Eva?; (2) hoe wordt hybridisatie gethematiseerd in de opvoering door Eva?

2 Theoretisch kader

2.1 Postkolonialisme

In deze paragraaf wordt het postkoloniale perspectief gedefinieerd en wordt uitgelegd waarom de definitie van Elleke Boehmer gehanteerd wordt.

De invulling die gegeven wordt aan *postkolonialisme* is onderwerp van debat.¹ Stephan Besser omschrijft in het hoofdstuk “(Post)structuralisme” in *Literatuur in de wereld* dat de term postkolonialisme kan verwijzen naar het officiële einde van het kolonialistische tijdperk, dit is een historische definitie. Maar is dit wel het daadwerkelijk einde van de kolonialistische periode? Daarnaast kan met het begrip postkolonialisme verwezen worden naar een geografische definitie. In het geografische verband zou de term tekort doen aan uiteenlopende ontwikkelingen en verschillende gebieden over een kam scheren. Doordat deze definitie suggereert dat de tijd eraan alleen in relatie tot het kolonialisme gedefinieerd kan worden en dat dit voor iedereen hetzelfde is, krijgt het begrip postkolonialisme daarmee zelf een koloniale lading (Besser 135). Kiene Brillenburg Wurth stelt dat de term ook kan verwijzen naar een kritische houding ten opzichte van de koloniale situatie in het heden en het verleden (369). Dit zijn pas enkele argumenten die aangevoerd worden in het debat en deze definities geven goed weer dat de term niet eenduidig gedefinieerd kan worden. Besser citeert Boehmer:

The term *postcolonialism* addresses itself to the historical, political, cultural and textual ramifications of the colonial encounter between the West and the non-West, dating from the sixteenth cent[ury] to the present day. It considers how this encounter shaped all those who were party to it: the colonizers as well as the colonized. [...] [T]he postcolonial is that which questions, overturns, and/or critically refracts colonial authority – its epistemologies and forms of violence, its claims to superiority (135-136).

Deze definitie van postkolonialisme impliceert niet alleen verhoudingen tussen oost en west tijdens het koloniale tijdperk, maar ook na de dekolonisatie. Boehmers uitleg omvat de historische, geografische en kritische definitie. Daarom wordt in dit onderzoek Boehmers definitie aangehouden. Postkolonialisme bevraagt kritisch dat wat geschreven is vanaf de zestiende eeuw en onderzoekt hoe de verschillende koloniale machten zich daarin verhouden (Besser 135). Besser beschrijft dat literatuur- en cultuurwetenschappers daarom “op zoek moeten gaan naar de directe en indirecte manieren waarop literaire teksten en kunstwerken in verband staan met vertogen zoals het oriëntalisme, hun machtseffecten en de sociale en politieke realiteiten van een maatschappij als

¹ Onder anderen Kiene Brillenburg Wurth in *Het leven van teksten*, Hans Bertens in *Literary Theory* en Stephan Besser in “(Post)structuralisme” in *Literatuur in de wereld* hebben het debat proberen weer te geven.

geheel" (137). Couperus' *De stille kracht*, maar ook de toneeladaptatie, behoren tot het postkoloniale onderzoeksgebied. Daarom zal bekeken worden hoe koloniale verhoudingen in de adaptie gethematiseerd zijn. In onderstaande paragraaf wordt het begrip *oriëntalisme* besproken. Vervolgens worden de begrippen *ambivalentie* en *hybridisatie* uitgelegd.

2.1.1 Ambivalentie en hybridisatie

Velen hebben geschreven over de verhoudingen tussen kolonisator en gekoloniseerde, en over hoe deze machtsverhoudingen terugkomen in de literatuur. Edward Saïd heeft oriëntalisme op een internationaal geaccepteerde wijze gedefinieerd:

The Orient is an integral part of European material civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles (*Orientalism 2*).

Oriëntalisme is constant aanwezig in de westerse literatuur. Saïd beschrijft: "Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient" (*Orientalism 3*). Het is dus een constructie om het onbekende te definiëren (*Orientalism 2-3*).

Homi Bhabha vond Saïds theorie te statisch. Hij was ervan overtuigd dat Saïd de gemarkeerde tegenstellingen tussen de *Zelf* en de *Ander* in stand hield (Besser 140). Volgens Bhabha was er sprake van ambivalentie in de definities van de *Zelf* en de *Ander*. Ambivalentie houdt in "dat dezelfde objecten (personen, dingen, enzovoort) bij het verlangend subject – een individu of hele groepen mensen en culturen – tegenstrijdige gevoelens kunnen opwekken die zich principieel niet op een harmonische manier met elkaar laten verbinden" (Besser 140).

Nauw verwant met ambivalentie is het begrip hybridisatie (Gera 87). Rond de eeuwwisseling ontstond de wens van 'zuiverheid' en daarmee de angst voor hybridisatie (Gera 91). Gera schrijft over deze angst: "Vermenging vanuit Europees perspectief betekent achteruitgang van het intellect (cultuur) maar een vergroting van lichamelijke schoonheid (natuur)" (93). In dit onderzoek ligt de focus op hybridisatie omdat dit omstreeks het begin van de twintigste eeuw een negatieve connotatie kreeg en dit terug te zien is in *De stille kracht*. Gera stelt dat in de roman "het proces van vermenging van Nederlanders met de *Ander*" gethematiseerd wordt en "eenduidige identiteiten" verdwijnen (87). Raciale en culturele hybridisatie kreeg een negatieve connotatie.

Ten eerste staat raciale hybridisatie in verband met de *fear of going native*: Watson stelt dat de kolonisator rond het einde van de negentiende eeuw bang was voor 'rassenvermenging'. Hierdoor zouden zij hun eigen identiteit niet meer goed kunnen afbakenen (Watson 105). Ten tweede, en als gevolg van de *fear of going native*, staat raciale hybridisatie in verband met gender. Pattynama beschrijft dat men vrouwen zag als *national guardians of the race* ("The Colonial Past" 246). De vrouw

kon het nationale ras zuiver houden, maar het juist ook hybride maken. Daarmee ontstond het problematische idee dat de nationale identiteit gecreëerd kon worden door het seksuele gedrag van de vrouw. Wanneer zij het ras zuiver hield en dus geen geslachtsgemeenschap had met een man van een ander ras, hield zij haar naam en nationaliteit in ere (Pattynama, "The Colonial Past" 246).

Bij culturele hybridisatie heerste ook de *fear of going native* maar dan vanuit het idee van de vermenging van culturen. De ene cultuur is dan niet meer te onderscheiden van de andere cultuur. Gera stelt dat er voor de kolonisator geen grotere angst bestond dan de angst om zichzelf niet meer goed te kunnen definiëren en af te bakenen. Daardoor zou de kolonisator de autoriteit en integriteit verliezen (Gera 91).

2.2 Adaptatie

In deze paragraaf worden allereerst de ideeën van Linda Hutcheon in *A Theory of Adaptation* uiteen gezet. Hutcheon biedt inzicht in het begrip adaptatie. Het is relevant om in ogenschouw te nemen dat de westerse visie op het oosten, op de Ander, onderhevig is aan veranderingen. De roman is immers voor de dekolonisatie geschreven, en het toneelstuk erna: "Some adaptations tackle the politics of empire from a decidedly postcolonial perspective, thereby changing the context of the adapted work considerably" (Hutcheon 152). Een adaptatie geeft inzicht in de veranderende interpretatie van de roman.

Het begrip adaptatie heeft twee betekenissen: als product en als proces (Hutcheon 7). De adaptatie als product is een geheel, een vaste entiteit. Naar dit product kijkt het publiek. Bij de adaptatie als proces is er geen vaste entiteit. Het is namelijk een proces van zowel creatie als receptie (Hutcheon 7). De bewerker interpreteert het origineel en daaruit volgen keuzes. Dat is het proces van creatie. Doordat bij iedere bewerker zijn eigen context een rol speelt in hoe het origineel geïnterpreteerd wordt, kan de auteursintentie niet weggelaten worden bij adaptaties (Hutcheon 8).

Wanneer er van medium gewisseld wordt, kunnen er methodologische problemen ontstaan: "[...] being shown a story is not the same as being told it—and neither is the same as participating in it or interacting with it, that is, experiencing a story directly and kinesthetically" (Hutcheon 12). Het omzetten van het ene naar het andere medium noemt Hutcheon *transcoding* (7). Volgens Hutcheon zijn er drie manieren om een verhaal te vertellen en te ervaren, namelijk *telling*, *showing* en *interacting* (24). Wanneer een werk geadapteerd wordt naar een ander medium, zullen gaten vallen die op een andere manier opgevuld moeten worden. Het gekozen medium voor de bewerking is dus ten dele bepalend voor wat geadapteerd kan worden en voor hoe het publiek het zal ervaren:

[...] to tell a story, [...] is to describe, explain, summarize, expand; the narrator has a point of view and great power to leap through time and space and sometimes to venture inside the minds of

characters. To show a story, [...], involves a direct aura and usually visual performance experienced in real time (Hutcheon 12-13).

Het vertellen van een verhaal geeft dus de mogelijkheid om zich door tijd en ruimte in de mentale wereld van karakters te verplaatsen. Het laten zien van een verhaal betekent een optreden dat door het publiek ervaren wordt op het moment van opvoering zelf. Dit onderzoek richt zich op de *transcoding* van roman naar toneel, en dus van *telling* naar *showing*.

2.3 Showing

Om het toneelstuk, dus *showing*, te analyseren hanteer ik de theorie van Shepherd en Wallis in *Studying Plays*. Shepherd en Wallis zetten uiteen hoe een toneelstuk 'gelezen' moet worden. Volgens hen is de relatie tussen de opvoering en het script van belang voor een nauwkeurige manier van analyseren (Shepherd en Wallis 1). Een toneelstuk bestaat uit de *dramatic text*, het script, en de *theatrical text*, de opvoering (Shepherd en Wallis 4).² Het script is dat wat zou kunnen gebeuren, de opvoering is dat wat daadwerkelijk gebeurt op het toneel (Shepherd en Wallis 5).

2.3.1 Het script

Er is geen vaststaande interpretatie van een toneelstuk te geven. Het script bakent echter bepaalde invalshoeken voor de opvoering af. Daardoor helpt het script bij de totstandkoming van de opvoering op toneel. Deze afbakening van interpretaties wordt *determination* genoemd (Shepherd en Wallis 5). *Determination* is belangrijk is voor dit onderzoek: het script is een interpretatie van de roman en de uitvoering is een interpretatie van het script. Dit is een gelaagd proces. Het script bestaat uit *dialogue* en *stage directions* (Shepherd en Wallis 4).

2.3.1.1 Dialoog

De dialoog is meer dan het vertellen van een verhaal: "It is, as we have said, creating images, movement, a stage world" (Shepherd en Wallis 4). Daarom is het lezen van de dialoog een tweeledig leesproces: lezen wat er staat en hoe het gezegd zou kunnen worden tijdens de opvoering (Shepherd en Wallis 4).

2.3.1.2 Stage directions

De *stage directions* in het script geven aanwijzingen over wat er op het toneel moet gaan gebeuren. *Stage directions* zeggen enerzijds wat over de *scenic arrangements* en anderzijds wat over de *actor(s)/characters* (Shepherd en Wallis 11). Door middel van *scenic arrangements* kunnen *stage directions* informatie geven over de invulling van het podium (*furnishings*) en over wat voor attributen gebruikt

² Wanneer voor de begrippen een vanzelfsprekender Nederlands woord bestaat, zal na de eerste keer het cursief in het Engels te hebben benoemd, de Nederlandse term gebruikt worden.

worden (*props*). Daarnaast kunnen *stage directions* informatie geven over, bijvoorbeeld, gebaren (*gestures*) van het karakter (Shepherd en Wallis 11).

2.3.2 De opvoering

De opvoering is dat wat daadwerkelijk op het podium gebeurt. De betekenis van de opvoering op toneel wordt gegeven door het leesproces van het publiek: “The show ultimately means what it means to its audience” (Shepherd en Wallis 5). De opvoering kan geanalyseerd worden aan de hand van *character*, *dialogue*, *space* en *actor’s body* (Shepherd en Wallis 4).

2.3.2.1 Character

Shepherd en Wallis benoemen dat karakters stereotiep of juist psychologisch complex kunnen zijn. Stereotiep en complex kunnen beschouwd worden als de uitersten van een karakter. Dit noemen zij de *character conception* (20). Hieruit kan worden opgemaakt waar een personage symbool voor staat; wat het personage representeert (Shepherd en Wallis 25).

2.3.2.2 Dialoog

De dialoog kan de onderzoeker, alsmede het publiek, meer vertellen over communicatie tussen karakters, over tijd en plaats, over acties (op een andere plaats), over daadwerkelijke gebeurtenissen en over de karakters zelf (Shepherd en Wallis 44). Shepherd en Wallis omschrijven dat er verschillende vormen van informatie-uitwisseling plaats kunnen vinden. Dit noemen zij *dynamics of exchange*. Hieronder vallen onder andere *meeting of minds* (de karakters komen op een lijn) en *stand-off* (ze staan lijnrecht tegenover elkaar) (Shepherd en Wallis 47).

2.3.2.3 Ruimte

De plaats waar de actie zogenaamd plaatsvindt, is de *fictional space*. Daarnaast geeft de *theatrical scene* informatie over wat er op het podium gezet wordt om de *fictional space* te representeren. Ten slotte moet de *stage* zelf bekeken worden (Shepherd en Wallis 139).

2.3.2.4 Actor’s body

Wat een auteur met zijn lichaam moet doen op het toneel wordt op verschillende manieren geïnstrueerd. Dit kan gebeuren door (impliciete) *stage directions* en *props* (attributen) (Shepherd en Wallis 107-109). Waar *stage directions* aanwijzingen geven over de wijze van handelen, kennen de attributen en de kostuums een semiotische betekenis: het publiek begrijpt dat ze betekenis met zich meedragen. Daarnaast kunnen de *props* en *costumes* invloed hebben op wat er met de ruimte gebeurt. Bepaalde kleding kan er voor zorgen dat een acteur zich niet goed, of juist heel goed, kan bewegen (Shepherd en Wallis 110). Het lichaam staat dus altijd in contact met de ruimte eromheen.

3 Methode

Om de vraag hoe Eva hybridisatie tematiseert in DE STILLE KRACHT te kunnen beantwoorden, worden vier scènes uit de toneelvoorstelling bestudeerd. Deze scènes worden onderzocht door script met roman en script met opvoering te analyseren.

Eva komt in negen scènes voor. Namelijk in scène 6, 17, 21, 24, 25, 33 en 34. Allereerst wordt bekeken hoe deze scènes zich verhouden ten opzichte van de roman. Scène 24 en 34 bestaan enkel uit *stage directions* en wat gezegd wordt, heeft weinig van doen met hybridisatie. Daarnaast worden scène 33 en 42 niet geanalyseerd, omdat hierin voornamelijk Otto aan het woord is en daarmee vooral zijn visie gerepresenteerd wordt. Daarentegen tonen scène 6, 17, 25 en 41 opmerkelijke verschillen of gelijkenissen met de roman die meer kunnen zeggen over de wijze waarop Eva hybridisatie tematiseert in DE STILLE KRACHT.

De scènes heb ik van een naam voorzien. Scène 6, “Een westers perspectief”, geeft onder andere een dialoog weer tussen Frans en Eva. Hierin praten zij over hun afkomst en hun gevoelens jegens de inheemse bevolking. In scène 17, “De ontkenningfase”, zijn Frans en Eva en daarna Otto en Eva in dialoog. Hierin wordt zowel lof als kritiek geuit op de kolonie. Daarnaast wordt gesproken over de stille krachten. In scène 25, “De ommekeer”, is Eva niet langer in staat zich groot te houden: ze ziet het niet meer zitten op Java. De dialoog tussen Frans en Eva is onder andere interessant omdat zij zich hier uit over haar angst ‘verindischt’ te zijn. In scène 41, “Het afscheid”, spreekt Eva over de redenen waarom zij Java verlaat en daarmee verschaft zij dus informatie over haar houding ten opzichte van de Javaanse cultuur. Daarnaast is het opvallend dat de piano telkens aanwezig is in de scènes.

De analyse is opgedeeld in drie paragrafen: “Halfbloed”, “De piano als westers symbool” en “De kinderen van Laboewangi”. Hierbinnen wordt allereerst geanalyseerd wat de verschillen of overeenkomsten zijn tussen roman en script met betrekking tot hybridisatie. Vervolgens wordt onderzocht wat de verschillen of overeenkomsten zijn tussen script en opvoering met betrekking tot hybridisatie. Deze analyses zijn gebaseerd op de theorie van Shepherd en Wallis over het bestuderen van toneel.

Ten slotte zal aan de hand van de bevindingen een conclusie getrokken worden en daarmee een antwoord gegeven worden op de hoofdvraag: hoe representeert Eva Eldersma in de toneeladaptatie DE STILLE KRACHT het motief hybridisatie?

4 Analyse

4.1 Halfbloed

4.1.1 Roman en script

In de roman wordt Frans omschreven als een creool die schijnbaar Europees is.³ Charles Stewart schrijft: “initially, a ‘Creole’ was a plant, animal or person of Old World origin, born and raised in the New World” (51). Dit betekent dat bij een creool sprake is van culturele hybridisatie. In de roman wordt een uitgebreide omschrijving gegeven van zowel Frans als zijn vrouw Ida. Beiden zijn creools maar bij Frans is daar verwonderlijk weinig van terug te zien,⁴ terwijl bij Ida sprake is van duidelijke culturele vermenging.⁵ In *Orientalism* schreef Saïd: “a very large mass of writers [...] have accepted the basic distinction between East and West for elaborate theories [...] concerning the Orient, its people, customs, ‘mind’, destiny, and so on” (*The Postcolonial Studies Reader* 88). Couperus toont aan de hand van de karakteromschrijvingen over Frans en Ida de koloniale visie dat westers beter is dan oosters.⁶ Daarmee passen deze omschrijvingen binnen het oriëntalisme. Daarnaast zijn er ook *essentialistische* karakteromschrijvingen te vinden in de roman, zo heeft Eva een natuur, een ‘wezen’.⁷ Susan Gelman definieert essentialisme als: “the view that categories have underlying reality or true nature” (3).

Alhoewel in het script het woord ‘creool’ niet gebruikt wordt, worden er wel degelijk oriëntalistische uitspraken gedaan om de Ander af te bakenen. Dat blijkt uit Eva’s uitspraak: “en later leerde ik het wezen van de inlander waarderen: zijn sierlijkheid, zijn groet, zijn dans, zijn natuurlijke onderdanigheid” (Van Kraaij 10). Daarnaast is de uitspraak essentialistisch, omdat de inlander een ‘wezen’ wordt toegekend.

Zowel in roman als script komt dus de oriëntalistische denkwijze aan bod waarbij onderscheid gemaakt wordt tussen oost en west. In de roman wordt benoemd dat Eva de bruine gezichten om haar heen griezelig vindt (Couperus 59). Deze oriëntalistische kijk wordt in “Een westers perspectief”

³ “En het was zeer vreemd te zien, deze kreool, schijnbaar geheel Europeaan, lang, blond, bleek, met zijn blonde snor, met zijn blauwe oogen van levendige uitdrukking, vol belangstelling, met zijn manieren van een fijnere hoffelijkheid dan den girlsport-chic van Europa, en toch zoo niets Indiesch in ideeën, woorden, kleeding; die sprak over Parijs en Weenen, alsof hij er jaren geweest was, terwijl hij Java nooit had verlaten” (Couperus 54).

⁴ “Er was een verwonderlijke distinctie en ingeboren stijl in dezen jongen man, als was hij niet een kind van Europeesche ouders, die steeds in Indië waren geweest” (Couperus 54).

⁵ “In zijn vrouw, ook van Fransche origine, gesproten uit een kreolenfamilie van Bourbon, was dat exotische een geheimzinnige mengeling geworden die niets dan kinderlijkheid was gebleven: eene warreling van kleine gevoelentjes, kleine hartstochtjes, terwijl zij met haar groote, sombere oogen tragisch het leven probeerde te zien, dat zij alleen maar inkeek als een slecht geschreven novelletje” (Couperus 55).

⁶ Zie het citaat over Frans bij voetnoot 3: “[...] met zijn blauwe oogen van levendige uitdrukking, vol belangstelling, met zijn manieren van een fijnere hoffelijkheid [...]” (Couperus 54). En zie het citaat over Ida bij voetnoot 5: “[...] eene warreling van kleine gevoelentjes” (Couperus 55).

⁷ “Leëg en alleen bevond zij zich, in een land, een stad, een omgeving, waar alles en alles - groote dingen, kleine dingen - hinderde haar ziel, haar lichaam, haar karakter, haar natuur” (Couperus 140).

ook gebruikt (Van Kraaij 11). In zowel roman als script is sprake van een negatieve connotatie met de bruine huidskleur. Frans geeft vervolgens aan dat hij die angsten niet kan voelen, omdat de kolonie zijn land is (Van Kraaij 11, Couperus 59). In het script vraagt Frans echter of Eva hem dan óók griezelig vindt. Daarmee schaart hij zichzelf onder “die bruine gezichten” (Van Kraaij 11). Dit gebeurt in de roman niet.

Zowel in roman als script geeft Eva vervolgens uitleg over hoe zij Frans ziet. In de roman zegt zij dat Frans zo curieus Europees is en dat hij een ‘njó’ is.⁸ Daarmee wordt een jonge Indo-Europeaan aangesproken. In de roman wordt dus met zowel de term ‘creool’ als ‘njó’ de culturele hybridisatie van Frans getoond. In het script zegt Eva: “je bent een van de meest Westerse halfbloeden die ik ken” (Van Kraaij 11). Het is opvallend dat de toneelbewerkers ervoor gekozen hebben het woord halfbloed te gebruiken aangezien dit in de roman niet gebeurt. Daarnaast kent de term een negatieve connotatie, omdat het suggereert dat er onderscheid is tussen ‘blank en zwart bloed’ (Olawaiye 3). ‘Halfbloed’ impliceert dus een raciaal gehybridiseerd persoon, terwijl Frans dat niet is. Dit maakt Eva’s uitspraak complex.

Doordat Eva over de creoolse Frans spreekt als halfbloed kan het betekenen dat zij hybridisatie als dynamisch begrip ziet: de plek waar je leeft draagt bij aan de mate van hybridisatie. Toch valt niet te ontkennen dat de term blijk geeft van een oriëntalistische denkwijze. Een bevolkingsgroep wordt namelijk afgebakend: “De cultus van zuiverheid had uiteraard ook alles te maken met de dwang tot het definiëren van de nationale identiteit” (Gera 91). Eva wil de Ander afbakenen om zichzelf te definiëren.

Ten slotte suggereert Eva’s uitspraak – dat Frans niet griezelig is doordat hij zo westers is – een hiërarchie in bevolkingsgroepen. Daarbij staat de ‘zuivere’ westerling hoger dan de ‘halfbloed’. Eva thematiseert hier dus dat zuiverheid beter is dan (culturele) hybriditeit.

In de roman wordt Ida dus als creool bestempeld en niet als halfbloed. In het script gebeurt dit echter wel. Frans spreekt als volgt over de creoolse Ida: “Ze blijft een halfbloed. Met haar grillen, haar melodramatische scènes. Vroeger zag ik het niet, of deed er het zwijgen toe. Maar nu verstikt het me” (Van Kraaij 12). Voor Frans is de term halfbloed dus negatief geladen, dit is opmerkelijk doordat hij immers zelf ook als halfbloed wordt bestempeld. In het script worden Ida en Frans onder een noemer geschaard. Zowel in roman als script staat Frans ‘hoger’ dan Ida, doordat hij meer westerse trekken heeft.⁹

Kortom, zowel in roman als script is er sprake van een oriëntalistische kijk. In de roman worden Frans en Ida gekenmerkt als creool en daarmee als cultureel hybride karakters gezien. Ondanks dat ook uit het script blijkt dat Frans ‘hoger’ staat dan Ida, wordt de complexiteit van het cultureel hybride

⁸ “Maar je bent toch een njò; hier geboren, hier opgevoed... En je hebt niets van een njò” (Couperus 59). ⁹ Zie voetnoot 3 (Frans) en voetnoot 5 (Ida) voor voorbeelden uit de roman.

personage weggehaald door het woord halfbloed te gebruiken. Deze term suggereert minder mogelijkheden tot verandering in de mate van hybridisatie dan het woord creool. ‘Halfbloed’ is definitiever en eenduidiger dan de term creool en het suggereert raciale hybridisatie. Daarmee is de complexiteit van de benamingen van personen in het script ten opzichte van de roman eruit gehaald. Hierdoor oogt het script conservatiever dan de roman.

4.1.2 Script en opvoering

Ten eerste bevestigt Eva’s *actor’s body* in “Een westers perspectief” haar uitspraak over de bruine gezichten. Voordat Eva spreekt over haar angst, schiet zij wanneer Addy haar kant opkomt, opzij (zie afb. 1). Opvallend is dat in het script Addy niet voorkomt en dat er geen *stage directions* te vinden zijn over Eva’s houding ten opzichte van hem.⁹ Ze is bang voor Addy: ze kijkt achterom wanneer ze van hem wegloupt (Van Hove 12:06). Daarmee wordt bevestigd dat Eva met “de bruine gezichten” de inlandse bevolking bedoelt en versterkt de opvoering ten opzichte van het script de visie van de angst voor de Ander.



Afb. 1 “Ontwijken” (Van Hove 11:59).

Ten tweede toont “Een westers perspectief” een contrast dat niet uit het script blijkt. Enerzijds zegt Eva het “wezen van de inlander te waarderen”, anderzijds maakt zij de Javaanse Addy belachelijk door middel van haar *actor’s body*: zij doet hem na en lacht daarbij (zie afb. 2). Er is sprake van een contrast tussen spreek- en lichaamstaal. Daarnaast wijst Eva heel kort richting Addy, wanneer zij zich essentialistisch uitlaat over het wezen van de inlander: de inlander krijgt een gezicht (Van Hove 13:42).



Afb. 2 “Imitatie” (Van Hove 12:09).

⁹ Dit is ook in “De ommekeer” het geval met Si-Oudjick: ook hij komt in het script niet voor, maar is vervolgens op het podium wel aanwezig. Zie hiervoor hoofdstuk 4.3.2.

Het is opmerkelijk dat Addy wel een echte halfbloed is – hij is van Frans-Solosche afkomst – maar dat hij niet als dusdanig wordt bestempeld.¹¹ Daarmee zijn de grenzen tussen raciale en culturele hybridisatie en de benamingen daarvoor creool, halfbloed en inlander opgeschoven in script en opvoering ten opzichte van de roman.

Wanneer Frans en Eva verder praten over het griezelig vinden van de inlander is er veel ruimte tussen hen beiden op het podium: er is sprake van een *stand-off* dialoog. Nogmaals is er een contrast zichtbaar tussen script en opvoering. Eva beweert Frans niet griezelig te vinden maar haar *actor's body* laat het tegenovergestelde zien: wanneer Frans naar voren buigt, buigt Eva naar achteren (zie afb. 3).



Afb. 3 “Griezelig” (Van Hove 14:48).

Shepherd en Wallis schrijven over *character conception*: “Characters may, for instance, be *ethically* complex – consisting of conflicting behaviours and their justifications for that behaviour” (25). Vergeleken met de roman zijn Eva’s karakteromschrijvingen minder complex; Eva stereotypeert. Dit bleek in de roman-scriptanalyse uit haar stereotyperingen over Frans als ‘halfbloed’ en over het ‘wezen van de inlander’. Vervolgens contrasteert de opvoering met het script door Eva’s *actor's body*. Hierdoor is er een contrast tussen spreek- en lichaamstaal en daarmee is zij een ethisch complex karakter.

Kortom, de opvoering blijft in “Een westers perspectief” qua dialoog trouw aan het script maar door Eva’s *actor's body* is het minder eenduidig te definiëren. Al met al staat Eva op het toneel niet positief tegenover de cultureel gehybridiseerde Frans en de inheemse bevolking.

¹¹ “Het levendigst van al deze, door lang patriarchaal samenleven in elkaar versmeltende elementen, was de jongste zoon, Adrien de Luce, Addy, in wien het bloed van de Solosche prinses en dat van den Franschen avonturier zich harmonieus vermengd hadden, menging, die hem wel geen hersenen had gegeven, maar een mooiheid van jongen sinjo [...]” (Couperus 76).

4.2 Piano als westers symbool

4.2.1 Roman en script

Zowel in roman als script staat de piano symbool voor het westen dat hybridiseert. Ten eerste geeft Eva in de roman aan dat zij troost vindt door op haar piano te spelen.¹⁰ In het script is dit ook terug te vinden. In “Een westers perspectief” instrueert een *stage direction* dat Eva op de piano wijst. Daarbij geeft zij aan dat de muziek helpt om haar bestaan in de kolonie dragelijk te maken (Van Kraaij 11). In het script reageert Frans dat hij al weken zijn cello niet aangeraakt heeft: “hij raakt ontstemd door mijn luiheid” (Van Kraaij 11). Het is opvallend dat dit in de roman niet voorkomt: Frans speelt geen cello en hij benoemt ook zijn eigen luiheid niet. Saïd stelt dat de oosterling vaak bestempeld werd als lui (*Orientalism* 187, 262). Frans’ uitspraak is dus oriëntalistisch. Zijn *character conception* lijkt die van een cultureel stereotiep te zijn: Frans omschrijft zichzelf als de Ander ondanks dat hij niet van Javaanse origine is. Opnieuw wordt hier de suggestie gewekt dat Frans zich schaart onder de inlander door zijn cultureel hybride identiteit.

Ten tweede is het ontstemd raken van muziekinstrument(en) een thema in roman en script waarmee de hybridisatie van het westen gesymboliseerd wordt. Dat blijkt uit het feit dat zowel Eva als haar piano ontstemd raken in de roman.¹¹ In het script blijkt dit uit de “De ommekeer”, daar raken Eva en haar piano ontstemd, en uit “Het afscheid” waar Eva speelt op haar ontstemde piano (Van Kraaij 45, 46, 72). Zowel in roman als script raakt de piano ontstemd door de kakkerlakken.¹² Het ontstemd raken staat symbool voor het terrein winnen van de stille krachten ten opzichte van de kolonisatie. De zuiverheid raakt ontstemd en hybridisatie treedt op.

Ten derde wordt het westerse verval gethematiseerd door Wagners muziek. In de roman speelt Eva de “Feuerzauber” van Wagner.¹³ Jan Fontijn stelt: “Ook hier wordt Wagners muziek verbonden met verval, lusteloosheid en spleen; Eva twijfelt aan haar plaats in de Indische samenleving en valt ten prooi aan moordend pessimisme” (42). In het script speelt Eva in “De ommekeer” Wagners muziekstuk om zichzelf te troosten (Van Kraaij 45). In “Het afscheid” speelt Eva vervolgens nog eenmaal de “Feuerzauber” op haar piano. In de *stage direction* wordt benoemd hoe alleen de piano nog herinnert aan het leven van weleer (Van Kraaij 71).

De stille krachten hebben gewonnen: Eva en haar piano zijn cultureel gehybridiseerd. De piano is ontstemd en Eva vertrekt naar Europa. De hybridisatie kon Eva niet tegengaan en het is voor haar

¹⁰ “Om mij te troosten heb ik mij gestort in den Feuerzauber” (Couperus 142).

¹¹ “Alles is ontstemd in en om mij, mijn vernuft, mijn piano, en mijn arme ziel” (Couperus 149).

¹² “Mijn piano was vals; ik geloof, dat er kakkerlakken tusschen de snaren rondwandelen” (Couperus 142). En: “Om mezelf te troosten heb ik mij gestort op de Feuerzauber van Wagner maar de piano is ontstemd door de kakkerlakken, vrees ik” (Van Kraaij 45).

¹³ “Zij stond op, probeerde de piano, met lange gamma's, die uitliepen in den Feuerzauber van de Walküre. Maar de regen raasde sterker dan haar muziek opzong. Toen zij weër opstond, wanhopig van lusteloosheid, zag zij Van Heldereren staan” (Couperus 140).

niet mogelijk om daar mee te leven. *Going native* is voor haar geen optie.

Kortom, Eva en haar piano raken ontstemd door de oosterse invloeden. Zowel in roman als script thematiseren Eva en de symboliek van de piano hybridisatie als een negatieve ontwikkeling.

4.2.2 Script en opvoering

De opvoering bevestigt het idee dat de piano gebruikt wordt om symbool te staan voor het westerse element in de Javaanse samenleving. Ten opzichte van de roman en het script speelt de symboliek van de piano een grotere rol in de opvoering.

Ten eerste blijkt dit uit de *furnishing* en *props*. In alle scènes staat de piano op het podium en is dus constant aanwezig in de *theatrical scene*. Daarnaast doet in “De ommekeer” Eva’s microfoon het plots niet meer (Van Hove 1:08:13). Er wordt dus gespeeld met *props*: zelfs de techniek vergaat door de oosterse moesson en Eva wordt letterlijk ontstemd. In roman en script is de piano maar af en toe aanwezig. De opvoering voegt hier elementen toe aan het script die typisch zijn voor *showing*: doordat de piano constant aanwezig is en er sprake is van een technisch mankement wordt de symboliek van de piano versterkt.

Ten tweede blijkt de versterking van de symboliek door Eva’s *actor’s body* en door de toon in haar stem. Eva en haar piano maken een soortgelijke ontwikkeling door. Eva zegt dat alles ontstemd is in haar. De piano die zacht op de achtergrond te horen is, wordt onderdeel van die uitspraak (Van Hove 1:10:09). Eva verliest haar hoop en klapt naar vliegjes die het publiek niet kan zien (zie afb. 4). Het bevestigt haar wanhoop over het hybride worden van het westerse en oosterse. Wanneer Frans haar zegt dat zij een rijk leven leidt, antwoordt Eva cynisch: “Ik speel piano” (Van Hove 1:12:24). Ze zet een kinderachtige stem op en met haar handen benadrukt ze de onzinnigheid van haar culturele leven. Het publiek moet lachen en daarmee bevestigt men de ironie die Eva in haar stem legt. Eva en de piano staan beide symbool voor de zuivere westerseid die langzaam vergaat en aangetast wordt: zij worden cultureel hybride en gaan hier aan onderdoor. Eva raakt ontstemd en verlaat Java, de piano raakt ontstemd en produceert niet langer een zuivere klank maar is vals geworden.



Alhoewel er geen ideologische verschillen zijn tussen roman, script en opvoering wordt in de opvoering de symboliek van het ontstemd raken wel versterkt door mediale verschillen.

Afb. 4 “Ze ziet ze vliegen” (Van Hove 1:11:13).

4.3 De kinderen van Laboewangi

4.3.1 Roman en script

Ten opzichte van de roman is er in het script een opvallend thema toegevoegd: de toekomst van de kinderen van Laboewangi. Otto van Oudijck gebruikt deze metafoer in zijn speech.¹⁴ Hieruit blijkt dat Otto zichzelf als vader beschouwt en ook op die manier kijkt naar de inwoners van Java of alleen naar de 'inlanders'. Dit is een patriarchale houding: "Many Europeans paternalistically believed they had a duty to "civilize" the people they deemed inferior" (Noble et al. 687). Zijn toespraak lijkt veel op de roman van pagina 98 tot en met 105 maar over 'de kinderen' wordt niks gezegd.¹⁵ Daardoor lijken de toneelbewerkers het paternalistische karakter explicieter uit te beelden dan dat in de roman het geval is.

In het script wordt de uitspraak na de speech meerdere malen aangehaald als metafoer. Allereerst uit Frans zich in "De ontkenningfase" negatief over Otto's uitspraak, omdat hij het gevoel heeft alles gemist te hebben in zijn leven. Voor hem is het een holle uitspraak, hij verlangt naar het culturele leven in het westen maar dat verlangen blijkt een illusie te zijn.¹⁶ Alhoewel het in de roman niet gekoppeld wordt aan een speech van Otto, is Frans daar ook negatief over zijn levensloop: hij verlangt naar een voor hem onbekende zuiverheid.¹⁷ Daartegenover uit hij zich in de roman negatief over de omgang van de kolonisator met de inheemse bevolking.²⁰ Ook in het script uit Frans zijn kritiek.¹⁸

Vervolgens gebruikt Eva de metafoer meerdere malen. In eerste instantie is zij hier erg over te spreken. Wanneer Otto spreekt over de welvaart die de Hollander brengt vult Eva hem aan: "De toekomst. De kinderen van Laboewangi" (Van Kraaij 30). Hiermee kan zij hetzelfde bedoelen als Otto en in dat geval ziet zij een opvoedkundige rol ten opzichte van de Javanen weggelegd voor zichzelf. Dit past binnen de *ethische politiek* die rond de eeuwwisseling opkwam. Nederland voelde zich

¹⁴ "Ik ben in de eerste plaats een vader, denk ik. En ik probeer die vaderlijke gevoelens ook op te vatten voor mijn ambtenaren, voor jullie en voor de mensen hier in Laboewangi". *Hij neemt een vel papier en leest voor*: "Dit land vraagt om toegewijde en bekwame mensen die hun leven willen geven. Ik heb mijn hart verpand aan de kolonie en aan haar kinderen opdat zij een betere toekomst zullen kennen, in vrede en welvaart" (Van Kraaij 26).

¹⁵ "Voor zichzelf en voor de wereld, was hij goed ambtenaar, goed echtgenoot en goed vader, was hij goed mensch" (Couperus 101).

¹⁶ "heb alles gemist in mijn leven. Ik ben nooit van het eiland af geweest. Ik heb nooit sneeuw gezien, stel je voor. Elk jaar zie ik 'Il Trovatore' en ik maak mezelf wijs dat het grote kunst is. Wanneer zal ik Firenze zien, Venetië. Wanneer zie ik een echte opera in Bayreuth, met jou? Ik steek mijn voelhorens uit als een insect met uitgetrokken vleugels. Mijn leven is voorbij, Eva. Dat is de naakte waarheid. Ik leef met Ida en mijn drie kinderen en mijn toekomst is misschien nog één promotie tot assistentresident en dan ontslag, aan de zee gaan wonen en het uitzingen met een karig pensioen. Ik wil vrij zijn, Eva" (Van Kraaij 2627).

¹⁷ "Ik ben nooit van Java af geweest, en ik voel iets onvolkomens in mij, omdat ik nooit sneeuw en ijs heb gezien. Sneeuw... dat is mij iets als een vreemde, onbekende zuiverheid. Waarheen ik verlang, kom ik zelfs nooit langs" (Couperus 68).²⁰ "Het proza is: een reusachtige maar uitgeputte kolonie, steeds uit Holland bestuurd met één idee: winstbejag" (Couperus 70).

¹⁸ "Dat grootse is poëzie. Maar het proza van alledag is: een uitgeputte kolonie bestuurd vanuit het moederland met maar één idee voor ogen: winstbejag. De waarheid van Laboewangi is geen grootse kolonisator maar een armzalige uitbuiters. Een overheerser" (Van Kraaij 27).

schuldig en daarom kwamen er meer voorzieningen – onderwijs bijvoorbeeld – voor de inheemse bevolking. Daardoor werd de inheemse bevolking zich echter bewust van zijn positie en tastte het de koloniale macht aan (Gera 88). Daarnaast valt deze opvoedkundige rol binnen het idee van de *national guardians of the race*. In dat geval doelt Eva echter op de opvoeding van een andere groep: de Hollandse nakomelingen. Eva wil alleen geloven in de toekomst in zuivere vorm, en niet in dat wat “krioelt in de schaduw” (Van Kraaij 30). In beide gevallen toont het gebruik van de metafoor haar laatdunkende visie over de inlander.

In de roman verliest Eva het geloof in de kolonie.¹⁹ Dit gebeurt in het script ook: in “De ommekeer” is Eva niet meer te spreken over de kolonie. Zij ervaart een kracht die tegen haar westersheid in gaat (Van Kraaij 47). Daarnaast voelt zij zich ontstemd door de natuur.²⁰ De *stage direction* versterkt dit idee: “Het begint te stortregenen. Eva en Frans worden omgeven door sprinkhanen en torren die om hen heen zwermen” (Van Kraaij 48). Zowel in roman als in script wil Otto haar de goede kanten van de kolonie laten inzien (Couperus 149, Van Kraaij 46). In de roman reageert Eva hier op met het idee dat Otto haar enkel en alleen probeert op te monteren vanwege de door haar te organiseren toneelvoorstelling.²¹ Daarentegen reageert Eva in het script enkel en alleen met de woorden “voor de kinderen van dit land...” (Van Kraaij 46). Opnieuw wordt hier dus de metafoor gebruikt terwijl dit in de roman niet aanwezig is. Eva is niet langer positief over de uitspraak doordat zij gehybridiseerd raakt, dat blijkt uit meerdere uitspraken waarin zij benoemt hoe natuur zich vermengd heeft met dat wat zij waardeerde in haar leven.²² Ondanks dat in zowel roman als script Eva negatief is vanwege de culturele hybridisatie, is er dus een thema aan het script toegevoegd.²³

Kortom, door de uitspraak ‘de toekomst van de kinderen van Laboewangi’ wordt de paternalistische houding van de kolonisator versterkt en ook het feit dat Eva negatief is over culturele hybridisatie wordt hiermee explicieter gemaakt dan in de roman. Hierdoor oogt het script conservatiever dan de roman. Daartegenover tonen de toneelbewerker wel Frans’ kritiek op de kolonie, net zoals deze in de roman beschreven wordt. Hierdoor laten de toneelbewerker duidelijk verschillende visies over de koloniale macht aan bod komen.

¹⁹ “Maar dat ik hier voel, tegen mij in, tegen al mijne Westerschheid in, een kracht, die mij tegenwerkt... dat is zeker” (Couperus 142).

²⁰ Otto: “De prachtige natuur”, Eva: “Die me overweldigt, wegvaagt, uitwist. Ik voel er me zo niets in” (Van Kraaij 47).

²¹ “- Rezydent, wat een complimentjes! Is dat alles om de tooneel-uitvoering” (Couperus 149)!

²² Otto: “De welvaart die we brengen, de materiële dingen...”, Eva: “Waarom de witte mieren en kakkerlakken knagen” (Van Kraaij 47).

²³ “- Het ruime materiele leven dan? - Waarom de witte mieren knagen” (Couperus 149).

4.3.2 Script en opvoering

In de opvoering worden de twee kanten van de metafoor ‘de toekomst van de kinderen’ bevestigd. Enerzijds wordt Frans’ kritiek op de kolonie versterkt, anderzijds toont de opvoering het geloof in de toekomst van de kolonie.

In “De ontkenningfase” ervaart Frans dat zijn leven voorbij is. Daarnaast wordt hij furieus over de omgang van de kolonisator met de inheemse bevolking. Dit wordt versterkt in de opvoering door zijn stemverheffing (Van Hove 36:02). Dat Eva Frans hier nog niet begrijpt, blijkt uit haar *actor’s body* en hoe zij beiden de ruimte benutten op het podium. Ten eerste zitten zij met de gezichten van elkaar af op het podium (zie afb. 5).



Afb. 5 “Onbegrip” (Van Hove 34:43).

Ten tweede staat Frans aan de andere kant van het podium wanneer hij zijn kritiek uitspreekt: er is een *stand-off* dialoog (zie afb. 6). Dit bevestigt het contrast dat in het script geschetst wordt: Eva gelooft nog in de kolonie en Frans niet.²⁴ Opvallend is dat Si-Oudijck gehurkt zit naast Frans. Dit staat



niet in het script. Si-Oudijck is een ‘echte’ halfbloed.²⁵ Enerzijds wordt door het beeld gesuggereerd dat Frans bij de ‘onzuivere’ bevolking hoort en tegenover Eva staat. Anderzijds besteedt Frans totaal geen aandacht aan Si-Oudijck en suggereert de opvoering dat Frans ‘hoger’ in hiërarchie staat dan de gehurkte – en dus letterlijk lagere – Si-Oudijck (Van Hove 36:02).

Afb. 6 “Stand-off” (Van Hove 36:02).

²⁴ “Maar de kolonie als project vind ik groots. Ons in onze kolonie, vind ik groots” (Van Kraaij 27).

²⁵ “En Addy vroeg Theo of hij wel wist, dat hij in de kampong een broërtje had lopen. Theo wist van niets. Maar Addy verzekerde het hem: een zoontje van papa, hoor, uit den tijd, toen de oude nog controleur was geweest te Ngadjiwa; een kerel van hun leeftijd, geheel ver-njoëd: de moeder was dood” (Couperus 91).

Vervolgens bevestigt de opvoering dat de dialoog tussen Otto en Eva het geloof in de kolonie thematiseert. Wanneer Otto benoemt hoe hij stille krachten bevroedt, reageert Eva angstig (Van Hove 39:46). Zij kijkt verbaasd om zich heen: “Welke krachten?”. Wanneer Otto reageert met “Wat er krioelt in de schaduw” trekt zij haar schouders naar achteren en krijgt zij jeuk van het idee dat er iets krioelt: ze krabt aan haar gezicht (zie afb. 7). Wanneer Otto benoemt hoe hij wil werken aan de kolonie noemt hij tastbare zaken, “de oogst, de wegen, de bruggen, de scholen, de welvaart die wij brengen...”,



en Eva’s enthousiasme daarover blijkt uit haar *actor’s body*: Eva knikt overduidelijk en meerdere malen ja (Van Hove 40:01).

Afb. 7 “Kriebelig” (Van Hove 39:49).

Daarnaast bevestigen de beelden dat de metafoer toont dat Eva negatief is over culturele hybridisatie. Wanneer zij in “De ommekeer” het niet meer ziet zitten in de kolonie en Otto haar de goede kanten wil laten zien, zit zij ineengedoken op de stoel. Eva valt Otto in de rede: “Voor de kinderen van dit land”. Dit spreekt zij kinderachtig uit terwijl zij haar handen ten hemel heft (zie afb. 8).



Afb. 8 “Handen ten hemel” (Van Hove 1:10:24).

Kortom, de opvoering versterkt wat het script al toonde: Eva ondergaat een verandering en het bevestigt haar negatieve associaties met culturele hybridisatie. Wanneer Eva merkt dat er sprake is van *going native* houdt zij het niet meer uit. Dit blijkt onder andere uit Otto’s uitspraak over de kinderen. De metafoer van de toekomst – zij het de toekomst van alle inwoners; zij het de toekomst van de inheemse bevolking; zij het de toekomst van de westerse kinderen – brengt de gelaagdheid van de koloniale onderneming aan het licht.

5 Conclusie

Interpretaties spelen een grote rol bij adaptaties. De bewerker interpreteert vanuit zijn eigen verbeelding en door zijn eigen context het gekozen werk. *De stille kracht* van Louis Couperus is meerdere malen geadapteerd. Ivo van Hove heeft de roman bewerkt tot een toneelvoorstelling. Door onder anderen Gera, Watson en Pattynama is aangetoond dat Eva Eldersma in *De stille kracht* tegen hybridisatie is. In dit onderzoek is daarom aan de hand van vier scènes bestudeerd hoe Eva het motief hybridisatie thematiseert in DE STILLE KRACHT. Er is antwoord gegeven op de deelvraag hoe Eva het motief hybridisatie representeert in het script en op de deelvraag hoe Eva het motief hybridisatie representeert in de opvoering. Hierbij kwamen drie patronen omtrent hybridisatie aan het licht: het gebruik van de term ‘halfbloed’, de piano als westers symbool en het gebruik van de metafoor ‘de kinderen van Laboewangi’.

In het hoofdstuk “Halfbloed” kwam naar voren dat het opmerkelijk is dat de toneelbewerker ervoor gekozen hebben om de term ‘halfbloed’ te gebruiken. Dit gebeurt in de roman niet, daar wordt bij Frans en Ida gesproken over ‘creolen’. Creool suggereert een cultureel gehybridiseerd persoon, terwijl ‘halfbloed’ een raciaal gehybridiseerd persoon impliceert. Door de term halfbloed te gebruiken in plaats van creool, zijn de omschrijvingen minder complex en meer eenduidig opgesteld in de adaptatie. Daarnaast toont de opvoering een opmerkelijk verschil met het script: Addy, net als SiOudijck, is wel een echte halfbloed maar wordt niet als dusdanig bestempeld. De raciaal gehybridiseerde Addy en Si-Oudijck worden simpelweg niet benoemd. Doordat de grenzen tussen raciale en culturele hybridisatie in DE STILLE KRACHT zijn opgeschoven – en daarmee de benamingen van creool, halfbloed en inlander anders gebruikt zijn dan in de roman – is de toneelvoorstelling conservatiever op dit aspect dan de roman. Eva toont hier nog sterker dat zij hybridisatie als een negatieve ontwikkeling ziet.

In het hoofdstuk “De piano als westers symbool” is gebleken dat Frans zichzelf schaart onder de Ander; onder de inheemse bevolking. Daarnaast kwam naar voren dat de zuiverheid verdwijnt en culturele hybridisatie optreedt. Dat Eva hier niet mee om kan gaan blijkt uit de “Feuerzauber”: dit muziekstuk staat symbool voor het verval van Eva. Zowel in script als in roman raken Eva en de piano ontstemd. Eva besluit daarom te vertrekken naar Europa: dit betekent dat zij hybridisatie als een negatieve ontwikkeling ziet. Opvallend is het feit dat pas in de opvoering een verschil met de roman wordt getoond. Dit verschil zit hem niet in ideologie maar in medium. De opvoering voegt elementen toe die typisch zijn voor *showing*. Zo staat de piano constant op het podium. De opvoering versterkt ten opzichte van de roman dus de symboliek van de piano en daarmee de negatieve associaties van Eva met hybridisatie.

In het hoofdstuk “De kinderen van Laboewangi” is gebleken dat er een thema aan het script is toegevoegd. Namelijk ‘de kinderen van Laboewangi’. Deze metafoor komt oorspronkelijk uit Otto’s toespraak maar wordt daarna meerdere malen aangehaald. Frans gebruikt het om zijn kritiek te uiten op het leven in de kolonie en op de koloniale machtsverhoudingen. Bij Eva toont het haar laatdunkende visie over de inlander. Daarnaast blijkt uit de metafoor Eva’s persoonlijke ontwikkeling: in eerste instantie is zij nog zuiver en hoopvol, uiteindelijk is zij cultureel hybride en de wanhoop nabij. De opvoering bevestigt dat Eva een verandering ondergaat. Dit blijkt uit Eva’s *actor’s body* en haar *stand-off* dialoog met Frans. De metafoor over de toekomst van de kinderen versterkt allereerst de paternalistische houding van de kolonisator. Daarnaast brengt de uitspraak de gelaagdheid van de kolonie aan het licht en toont deze Eva’s negatieve kijk op hybridisatie. Eva’s angst voor hybridisatie wordt door de metafoor dus explicieter getoond in de toneeladaptatie dan in de roman.

Aan de hand van de antwoorden op deze deelvragen kan nu een antwoord gegeven worden op de hoofdvraag: hoe representeert Eva Eldersma in de toneeladaptatie DE STILLE KRACHT het motief hybridisatie? Net als in de roman representeert Eva hybridisatie als een negatieve ontwikkeling. De manier waarop dit getoond wordt, verschilt echter. Allereerst komt dit naar voren doordat de benamingen van creool, halfbloed en inlander anders gebruikt zijn en daarmee de grenzen tussen raciale en culturele hybridisatie in de toneeladaptatie zijn opgeschoven ten opzichte van de roman. Daarnaast komt het verschil naar voren in het feit dat de symboliek van de piano als westers symbool meer nadruk krijgt in de voorstelling. Ten slotte toont de metafoor ‘de kinderen van Laboewangi’ explicieter dat Eva hybridisatie ervaart als een slechte ontwikkeling.

Kortom, in de toneeladaptatie DE STILLE KRACHT representeert Eva Eldersma het motief hybridisatie op een conservatievere wijze dan in de roman. Dit verschil zou verklaard kunnen worden vanuit de transformatie van *telling* naar *showing*.

6 Bibliografie

- Bertens, Hans. *Literary Theory: The Basics*. New York: Routledge, 2008. Print.
- Besser, Stephan. "(Post)structuralisme". *Literatuur in de wereld: Handboek Moderne Letterkunde*.
Rock, Jan, et al. (red.). Amsterdam: Uitgeverij Vantilt, 2013: 121. Print.
- Couperus, Louis. *De stille kracht*. Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen Klassiek, 2013 [1900]. Print.
- Fontijn, Jan. "Couperus en Der Ring des Nibelungen". *De Revisor* 1983 (10): 42-47. Web. 10 jan. 2016.
http://www.dbnl.org/tekst/_rev002198301_01/_rev002198301_01_0024.php
- Gelman, Susan A. *The Essential Child: Origins of Essentialism in Everyday Thought*. Oxford: Oxford University Press, 2003. Print.
- Gera, Judith. "De stille kracht van Couperus als roman van hybridisatie". *Acta Neerlandica* 2012 (9): 87-96. Print.
- Heijne, Bas. *Angst en schoonheid: Louis Couperus, De mystiek der zichtbare dingen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2013. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Noble, Thomas F.X., et al. *Western Civilization: Beyond Boundaries*. Verenigde Staten: Wadsworth Cengage Learning, 2014. Print.
- Olawaiye, Ayo-Melodi. "Niet blank, niet zwart. Effecten van 'mixed type identity' op zelfwaardering en subjectief welbevinden". Proefschrift, Universiteit Gent, 2007-2008. Print.
- Oostveen et al. "Een schitterende film, die absoluut gemaakt moet worden". *De Parelduiker* 2013 (18.4): 2-22. Print.
- Pattynama, Pamela. "Cultural Memory, Gender, and Race in Dutch Cinema". *Migrant cartographies: New cultural and literary spaces in post-colonial Europe* 2015: 239-252. Print.

Pattynama, Pamela. "'...De baai... de binnenbaai...': Indië herinnerd". Amsterdam: Vossiuspers UvA, 2005: 45- 63. Print.

Saïd, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979. Print.

Saïd, Edward W. "Orientalism". *The Post-Colonial Studies Reader*. Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth en Tiffin, Helen. New York: Routledge. 1995: 87. Print.

Stewart, Charles. "Creolization, Hybridity, Syncretism, Mixture". *Portuguese Studies* 2011 (27.1): 48-55. Print.

Van Hove, Ivo (regie). DE STILLE KRACHT. Toneelgroep Amsterdam, 2015. Web. 19 jan. 2016.

<http://platform.screendock.nl/video/67fbfecc67e8acce72c39b53e0220fd>.

Van Kraaij, Peter. "DE STILLE KRACHT: DSK gecorrigeerd repetitiescript Ruhr voice over". Toneelgroep Amsterdam, repetitievergie augustus 2015. Print.

Van Kraaij, Peter. "Inleiding Dramaturg". Toneelgroep Amsterdam. Stadsschouwburg Amsterdam, inleiding. 7 okt. 2015.

Wallis, Mick, Shepherd, Simon. *Studying Plays*. New York: Bloomsbury Academic, 2010. Print.

Watson, Jenny. "Deaf Ears and an Accustomed Music: Colonial Criticism in Louis Couperus' The Hidden Force". *Journal of Dutch Literature* 2014 (4.1): 103-127. Print.

Wurth, Kiene Brillenburg. "Literatuur als koloniaal en postkoloniaal discours". *Het leven van teksten*.

Wurth, Brillenburg Kiene, Rigney, Ann (red.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. 365. Print.