

# Een

Het zijn glimmende, donkere bladeren en uit de verwelkende bloesem stijgt een zoete geur op, van jasmijn misschien. Hij zet zijn camera op het statief en stelt scherp. Nadat hij twee keer een foto heeft genomen klinkt er op luide toon een woeste stem uit het huis rechts. Het is niet de eerste keer dat hij zoiets meemaakt, maar toch schrikt hij. Hij verklaart op vriendelijke toon dat hij een kunstenaar is die alleen een heg op de foto wil zetten. Dat mag hier niet, zegt de stem, dit is privéterrein. De spieren in zijn rug zijn gespannen. Hij vouwt het statief op, stouwt de camera in zijn tas en loopt weg.

Op maandag gaat hij naar de vakgroep en haalt zijn post op, waaronder een paar pakketjes en een witte envelop met een dikke zwarte rand. Elke maand ontvangt hij twee of drie van dergelijke enveloppen, de officiële kennisgeving van het overlijden van een voormalig of huidig faculteitslid. De envelop is bijna vierkant. Hij zit in zijn kamer en maakt hem open. Ook het kaartje is zwart omrand. Er is een emeritus hoogleraar in de microbiologie overleden, iemand die hij niet kent. De formulering is altijd hetzelfde: de decaan betuigt in archaische taal haar spijt dat de betreffende hoogleraar niet meer onder ons is. Een overlijden 'op de zesde dezer' verwijst naar de zesde dag van de maand; 'op de vijftiende ultimo' naar de vijftiende van de maand ervoor. Hij is de kaarten gaan verzamelen: de stijve, hoogdravende taal doet hem denken aan de rouwkle-

ding die vroeger gebruikelijk was, de zijde en grenadine waarin weduwen zich hulden in de tijd van de Amerikaanse Burgeroorlog, de zwarte sluiers, zwarte handschoenen en zwarte sieraden die erop wezen dat een periode van rouw in acht genomen werd. Die symbolische rangorde van kleuren heb je nu niet meer, die getuigenis van diepe, volledige of gedeeltelijke rouw in de taal van zwart, grijs, paars en lavendel.

Er liggen twee boeken op zijn bureau: *De onzichtbare steden* van Italo Calvino en een vertaling van het heldendicht van Sundiata. In dat laatste boek zijn versies van het epos opgenomen zoals verteld door twee verschillende djeli's, Bamba Suso en Banna Kanute; de versie van Bamba Suso heeft hij kortgeleden gelezen. Op een van de boekenplanken staat een fles donkere inkt die Paul Lanier hem gestuurd heeft. De inkt is gemaakt van wilde druiven, verzameld rond de spoorbanen van St. Louis, en omdat het zelfgemaakte inkt is, is die inmiddels verkleurd. In de fles lijkt hij nog donker, violet bijna, maar op papier heeft hij inmiddels een blekere tint aangenomen die doet denken aan de zee. Maar hoezo de zee? Als we het over een blauwe zee hebben, denken we aan iets lichts of bleeks, een kleur die verwant is aan hemelsblauw. De zee neemt soms inderdaad zo'n kleur aan, of een donkere variant daarop, maar vaak heeft hij helemaal niets blauws: soms is hij oranje, grijs, paars met de iriserende schittering van Homerus' πορφύρεος, soms is hij niets, transparant, water. Bij zonsondergang verandert hij van zilverglanzend in loodgrijs. Op een maanloze nacht is hij zwart.

Hij pakt de fles inkt en ziet een rijpe lavendelkleur, een paars dat in zijn ondertonen tegen het indigo aanschurkt. Het woord 'violet' is afgeleid van het Afrikaanse viooltje, maar hij houdt ook van de valse etymologie die het woord oproept: de fijnbesnaardheid van een viool, de gespannenheid van een viool, de zweem van geweld, 'violentie'. Niet het violet van mid-

deleeuwse bisschoppen en professoren, maar van de donkerste Afrikaanse huid. Schilderijen van Mark Rothko, Agnes Martin, Lorna Simpson, en vooral Chris Ofili, de donkere regio's van zijn *Maria Magdalena*, met een violet zo diep dat je ogen erin dreigden te verdrinken, en zijn *Raising of Lazarus*, met een violet zo basaal dat je er de doden mee tot leven kon wekken. De handgeverfde, handgesponnen stof die hij een paar maanden na de dood van zijn grootmoeder bij haar uit de kast gepakt had. Grijs voor het gemis, violet voor de liefde.

Ze reizen af naar Maine om op antiëkjacht te gaan. De reis duurt anderhalf uur en tijdens de korte oversteek naar New Hampshire wisselen ze van plek en neemt zij het stuur over. Ze hebben zich voorgenomen een klein deel van het zuiden van Maine te verkennen, tot aan Kennebunk, en daar een paar winkels af te struinen. Daar hebben ze de hele middag voor uitgetrokken. In een groot warenhuis in York bekijkt hij een negentiende-eeuwse kaart van Noord-Amerika, getekend door een kind. In de buitenwijken van Ogunquit staan bordjes in de tuinen met daarop BLUE LIVES MATTER, en in het centrum maken ze plaats voor regenboogvlaggen. Ten slotte komen ze in Wells en belanden ze in een grote winkel, gevestigd in een pand dat misschien ooit een stal was. De twee verdiepingen zijn volgestouwd met meubels, schilderijen, glaswerk en porselein, veelal uit het begin of het midden van de negentiende eeuw, en in een behoorlijk aantal gevallen zelfs nog ouder. Ze dwalen ieder voor zich rond. Haar oog valt op een esdoornhouten bureau in koloniale stijl met een klep die je kunt afsluiten. Tot zijn verbazing stuit hij op een collectie houten maskers en sculpturen, waarvan er drie duidelijk uit Afrika afkomstig zijn, de andere mogelijk uit landen rond de Grote Oceaan, Azië of van inheems Amerikaanse oorsprong. Hij voelt zich meteen aangetrokken tot een elegant antilope-

masker met twee langwerpige hoorns, een *ci wara*. Het masker is meer dan een meter hoog en vanwege het donker gevlakte hout lijkt het oud, maar het etiket biedt geen uitsluitel. De ronde welvingen en het opengewerkte houtsnijwerk geven vorm aan een vrouwelijke antilope die een kleintje op haar rug draagt, het jong een miniatuurversie van de moeder, met als belangrijkste verschil dat haar hoorns verhoudingsgewijs korter zijn. Volgens het Bambara-volk is de *ci wara* het schepsel dat de mens in aanraking heeft gebracht met de landbouw, en tijdens zaai- en oogstfeesten dansen jonge mannen met zowel de mannelijke als de vrouwelijke variant van deze hoofdtooi.

De twee mannen die de antiekwinkel beheren lijken halverwege de tachtig of nog ouder, en hun grapjes maken de indruk van een vaak uitgeoefende komische act. Ze laten Tunde weten dat ze zwagers zijn, maar vaak voor broers worden aanzien. Een van hen grapt dat de ander daar te oud voor is, de ander grapt dat zijn zwager niet knap genoeg is om dezelfde afstamming te hebben. Tunde vraagt de iets jongere van de twee naar de *ci wara*, maar de man weet er verder weinig over te vertellen, behalve dat die ‘weleens authentiek’ zou kunnen zijn.

Tunde vraagt zich af wat authenticiteit in dit geval zou betekenen. Dat deze *ci wara* gedragen is tijdens een oogstfeest van de Bambara? Dat er misschien niet mee gedanst is, maar dat hij ook niet voor toeristen bedoeld is, dat de Bambara hem voor eigen gebruik gemaakt hadden? Hoe dan ook, nu was hij hier beland, aan de kust van New England. Hij stond in een winkel tussen een mengelmoes van schatten die witte mensen op eerlijke dan wel oneerlijke wijze van over de hele wereld hadden verzameld. Bij westerse collectioneers wijst die hang naar ‘authenticiteit’ op een voorkeur voor Afrikaanse objecten die zijn geconfisqueerd en uit hun context genomen. De kunstenaar kan maar beter geen naam hebben, de kunstenaar kan

maar beter allang dood zijn. Als een dergelijk object aan hun makers is ontfutseld, draagt dat op mystieke wijze bij aan de geldwaarde, en het belang ervan wordt nog vergroot door het verhaal dat wordt verteld over de rol die het speelt in de geschiedenis van de moderne Europese kunst.

Hij heeft op een veiling weleens een vrouwelijke *ci wara* gezien die lijkt op het masker dat hij nu voor zich heeft, en die had 400.000 dollar opgebracht. Hij is zich ervan bewust dat al die nullen alles te maken hebben met de stoet van magische woorden die het veilinghuis aan het object verbonden had: ‘in situ verzameld’, ‘aangekocht’, ‘geëxposeerd’. Hoe langer die zogenaamde ‘provenance’, hoe groter de bedragen die worden neergeteld. De *ci wara* in Wells heeft een prijskaartje van 250 dollar, waarmee de vraag naar de authenticiteit afdoende beantwoord lijkt: het is onbekend waar dit object vandaan komt en dus is de waarde minimaal. Hij voelt de aandrang om deze sculptuur te redden. Hij wil het dichter bij huis brengen, in het huis waar hij woont, waar er met een welwillende blik naar gekeken wordt, door ogen die de authenticiteit in iets anders zoeken. Waarom zou het werk van een hedendaagse kunstenaar die een *ci wara* maakt om aan een toerist te verkopen minder aanzien verdienen dan dat van een ‘traditionele’ kunstenaar die een *ci wara* maakt om mee te dansen op een oogstfeest? Maar hij wil zichzelf niet voor de gek houden. Er wordt nog steeds geld voor neergeteld.

Sadako heeft haar zinnen gezet op het esdoornhouten bureau. Het is compact en past waarschijnlijk wel achter in hun gehuurde *su v*. Hij twijfelt nog even over de *ci wara*, maar Sadako staat erop dat ze die kopen. Ze wandelen naar voren, waar de balk boven de twee winkeleigenaars volhangt met foto's, cartoons en uitgeknipte advertenties van vroeger. Achter de toonbank hangt een kaart met de handtekening van Laura Bush. Dat verbaast hem niets, want het familieverblijf van de

familie Bush ligt maar vijftien minuten hiervandaan, in Kennebunkport, en dit deel van Maine staat in hoog aanzien bij de chique vleugel van politiek rechts. Aan een houten paal naast de toonbank, te midden van de verbleekte pamfletten en de omgekrulde gelamineerde annonces, ziet hij een klein gekopieerd briefje in blokletters, verweerd door de tijd en ongedateerd:

WELLS HOFSTEE. DEZE BOERENHOEVE WERD IN 1657 BETROKKEN DOOR DR. THOMAS WELLS. IN AUGUSTUS 1703 WAS ZIJN KLEINZON, DIAKEN THOMAS, VAN HUIS GEGAAN, OP ZOEK NAAR EEN VERPLEEGSTER VOOR ZIJN VROUW SARAH (BROWNE), DIE DE AVOND TEVOREN VAN EEN DOCHTER WAS BEVALLEN. IN ZIJN AFWEZIGHEID WERD HET STADJE WELLS DOOR INDIANEN OVERVALLEN. ALS EERSTE BEREIKTEN ZE DEZE BOERDERIJ. ZE DRONGEN MET BIJLEN HET HUIS BINNEN, WAAR ZE MEVROUW WELLS, HAAR BABY, DE VIERJARIGE SARAH EN DE TWEEJARIGE JOSHUA OM HET LEVEN BRACHTEN. VERVOLGENS STAKEN ZE HET HUIS IN BRAND. NA DEZE GRUWELIJKE TRAGEDIE VERTROK MENEER WELLS NAAR IPSWICH, MASSACHUSETTS, EN KEERDE NA 1718 TERUG OM ZICH MET ZIJN NIEUWE GEZIN IN DEZE HOEVE TE VESTIGEN. HET HUIS IS TOT 1906 IN BEZIT GEBLEVEN VAN DE FAMILIE WELLS.

De oudste zwager rekt met hen af. Op een rekenmachine met grote knoppen probeert hij de omzetbelasting te berekenen en de eerste keer gaat dat fout. Langzaam probeert hij het nog eens, het gaat opnieuw fout en pas bij de vierde poging komt hij tot het juiste bedrag. De winkel beschikt over niet meer dan de allereenvoudigste apparatuur, naar het lijkt met opzet. De kaartlezer waarin Tunde zijn creditcard steekt, piept

een paar keer, gevolgd door een laatste aanhoudende piep. De man schrijft een bon uit op dun geel papier en daarna wikkelen de zwagers de ci wara in zachte, witte vellen papier. Hun trillende, met leverschillen bezaaide handen lijken de sculptuur te liefkozen, hullen haar in ragfijne witte gewaden als voor een bruiloft. De hoorns van de antilope steken door het zachte papier naar buiten. Op die wijze omzwachteld voelt de ci wara vederlicht. Sadako draagt haar voorzichtig naar de SUV. Tunde sjouwt eerst de drie laden van het esdoornhouten bureau naar buiten, en dan het bureau zelf.

Boven hen trekken wilde ganzen voorbij, snaterend in de invallende schemering. De geluiden en de lucht vormen een onlosmakelijk geheel en tegenover de schuur staat een huis waarvan duidelijk veel later een derde verdieping en een veranda met horren zijn toegevoegd. Tussen dat huis en de schuur staat de grote oude boom waaronder ze hun SUV hebben geparkeerd. Alle tijd valt in het nu.

De koplampen werpen hun licht uit over de 1-95. 'If You Don't Believe' klinkt door de wagen, een nummer van Deniece Williams. Een favoriet van Sadako. Hij denkt aan Wells en voelt dat zijn brein bezig is iets uit te pluizen. Na bijna drie decennia in de Verenigde Staten wordt zijn medeleven als vanzelf een zekere kant op geleid. Een 'gruwelijke tragedie', had hij al vroeg ontdekt, wilde zeggen dat de slachtoffers wit waren. Later, uit bittere ervaring, begreep hij dat er bij een tragedie altijd meer komt kijken dan wat je erover te horen krijgt; het verhaal daarover is nooit neutraal. Maar wat hij nu ervaart, is vreemder: zijn gebrek aan medeleven met het gezin Wells, de moeite die het hem kost om zich zelfs maar een voorstelling van hen te maken. Een dergelijke heftige weerzin, de harteloosheid ervan, is nieuw voor hem. Is het harteloosheid? Wat hij maar niet uit zijn hoofd kan zetten, is dat de Abenaki tij-

dens de zogenaamde Derde Indianenoorlog door de kolonisten waren verdreven, dat ze waren verjaagd door mensen die van Godswege het recht meenden te hebben om hun land in te nemen, en ook het recht meenden te hebben om hen zo nodig te doden.

Maar het tekstje in de antiekwinkel was een koortsdroom over indianen die zich te buiten gingen aan zinloos geweld, gericht op mensen zoals ‘wij’. Later zal Tunde in de regionale archieven de namen en geboortedata van de kinderen van Deacon Wells weten te achterhalen: Sarah Wells, 9 maart 1699; Joshua Wells, 9 oktober 1701. De indianen bleven naamloos; ze waren met bijlen gekomen en na iedereen te hebben gedood en onthoofd hadden ze het huis in brand gestoken. Maar desalniettemin keerde Deacon Wells vijftien jaar later terug en net als bij Job werd zijn verlies gecompenseerd door een nieuwe vrouw, een nicht uit Salem die hem drie kinderen had geschonken. Na verloop van tijd daalde er vrede over het land neer. Het indianenprobleem was opgelost en Deacon Wells genoot nog een lang leven, tot hij in augustus 1737 zijn ziel aan de Heer toevertrouwde. Een maand later werd zijn testament bekendgemaakt. ‘Ik laat mijn innig geliefde vrouw Lydia Wells al mijn huisraad na van welke soort en aard dan ook, [en] mijn *negro* Jeff.’

Het weekend daarop hebben ze een etentje bij hun vriendin Emily Brown in haar huis aan Dana Street, op tien minuten lopen van hun eigen huis aan Ellis Street. Een warme avond die eerder het einde van de zomer lijkt dan het begin van de herfst. Tijdens het eten begint hij over hun uitstapje naar Wells. Zijn verhaal over de gewelddadige aanval op de boerderij brengt Mariam, Emily’s partner, ertoe hem te vertellen over een boek uit 2007, geschreven door Susan Faludi. In *The Terror Dream*, zegt Mariam, wordt een verband gelegd tussen het machismo



van de regering-Bush en de aloude Amerikaanse obsessie met verhalen over gevangenschap, een traditie die zijn oorsprong vond in koloniale tijden en er hoofdzakelijk op neerkwam dat je witte vrouwen in bescherming diende te nemen tegen donkergekleurde indringers. Na thuiskomst gaat Tunde op zoek naar het boek en hij ziet dat er een exemplaar te leen is in de bibliotheek van de Kennedy School.

Op dinsdag, een uur voor zijn werkcollege digitale kleuren, loopt hij over de Yard en Harvard Square en slaat de John F. Kennedy Street in naar het bakstenen gebouw van de Kennedy School. In de bibliotheek lummelt hij eerst nog wat rond. Als hij een stapeltje tijdschriften heeft gepakt en er eens voor gaat zitten komt een van de bibliothecaressen haastig op hem af gebeend. Ze wil weten of ze hem ergens mee kan 'helpen'. Hij herkent de toon waarop ze dat zegt. Zonder een woord te spreken loopt hij weg. Hij vindt *The Terror Dream* en neemt het boek mee naar de terminal om het uit te checken.

Als hij het eten klaarmaakt, zet hij de opname van Bachs *Cellosuites* op die hij ergens rond 2001 op jouw advies gekocht heeft. Je hield je destijds bezig met Bachs uitgeschreven partituren, die erop leken te wijzen dat ze gebaseerd waren op improvisatie. Je omschreef het als een 'belichaming': de multifocale sensitiviteit van een dier in een bos, maar ook de oplettendheid en de beheerste intensiteit van een jager in een ander deel van datzelfde bos. Bach was niet zomaar bezig met het arrangeren van noten, had je Tunde destijds voorgehouden. Hij riep een doelgerichte speurtocht tot leven die het diepst voelbaar was in zijn solowerken. Een luisteraar kon het spoor daarvan op de voet volgen, van de ene frase naar de andere, het ene thema naar het andere, een luisteraar kon zich er in het hier en nu aan overgeven, hoe vrolijk of plechtig de muziek ook klonk. En de reden dat je Anner Bijlsma had aanbevolen,

was zijn talent als cellist om die geïmproviseerd klinkende frasen op te roepen.

In de tijd van jullie correspondentie koesterde Tunde zo zijn eigen aloude voorkeuren voor opnames van Bachs solo werken. Hij hield van Hilary Hahns debuut op soloviool, de *Goldbergvariaties* van pianist Chen Pi-hsien, en Jean-Pierre Rampal met zijn uitvoering van de partita voor fluitsolo. In al die opnames herkende hij de ‘persoonlijke onpersoonlijkheid’ waarmee Bach zich niet zozeer als componist voordeed, maar als filosoof, raadgever, wetenschapper, architect of profeet; alles behalve een musicus op een regionaal hof in het achttiende-eeuwse Duitsland.

Je omschreef Bijlsma als iemand met de gedrevenheid van een schermer en het gevoel voor balans van een dansmeester, en als gevolg van jouw aanbeveling hielp je hem om die ‘persoonlijke onpersoonlijkheid’ op een nieuwe manier te ervaren. Het was bijna, zei je, alsof Bijlsma een tekening maakte in plaats van dat hij cello speelde, zo omzichtig combineerde hij zijn gemakkelijke aanspraak met een vol geluid. Tunde had destijds aandachtig naar die opname geluisterd en het spel van Bijlsma betekende een enorme verrijking van hoe hij muziek beleefde die hij al van allerlei andere opnames kende.

De bijzondere waardering die je hechtte aan de versie van Bijlsma en die je op Tunde overdroeg had misschien te maken met je eigen werk uit die tijd, toen je vrije, geïmproviseerde stukken componeerde voor piano, een benadering die niet zozeer te maken had met de interpretatie van bestaande werken, maar met een onderzoekende geest die de piano ertoe bracht om je al doende zijn geheimen te onthullen. Je zei dat je daarvoor niet alleen het dier in het bos belichaamde en degene die zijn sporen volgde, maar ook het bos als zelfbewust systeem, attent op het geritsel van zijn eigen bladeren, de wisselende kleuren, de lucht, het water, het alomvattend uitzicht op zijn

vele bewegende delen, de wisselwerking van licht en schaduw. Het collectieve luisteren, zo noemde je dat.

In de tijd van de talloze conflicten tussen de inheemse bevolking en Amerikaanse kolonisten vonden vaak ontvoeringen plaats, en op zeker moment gingen die een rol spelen in de vorming van een nationale mythologie. Van de honderden vrouwen die door inheemse Amerikanen werden ontvoerd weigerde bijna een derde later weer naar de witte gemeenschap terug te keren; ze gaven de voorkeur aan hun nieuwe leven bij hun geadopteerde families. Toch bleven hun witte familieleden geloven dat de redding van een ontvoerde vrouw het hoogste ideaal was, ongeacht wat de vrouwen daar zelf van vonden. Er werden honderden verhalen over verteld en het ideaal van zo'n heldhaftige reddingsactie had een diepgaande invloed op de Amerikaanse cultuur, niet in de laatste plaats door films als *The Searchers* met John Wayne uit 1956.

*The Searchers* was het gedramatiseerde levensverhaal van Cynthia Ann Parker, die in 1836 op tienjarige leeftijd door oorlogvoerende Comanche werd ontvoerd. Parker bleef vierentwintig jaar bij de Comanche wonen, totdat ze tegen haar zin in werd teruggebracht naar haar witte familie. De film is een waar heldenepos, maar in het echte leven was Parker, die door haar Comanche-familie Naduah genoemd werd, met een stamhoofd getrouwd en de moeder van drie kinderen. Ze probeerde tien jaar lang om zich weer thuis te voelen in de witte samenleving, maar tevergeefs. Ze wilde zich herenigen met haar gezin bij de Comanche, maar werd voor de tweede keer gedwongen om terug te keren. Nadat haar dochter in 1871 aan longontsteking was overleden, stopte ze ten slotte met eten en hongerde ze zichzelf uit.

Lang voor die tijd hadden de kolonisten van New England zich zo wreed gedragen dat Metacomet, het stamhoofd van

de Wampanoag, zich gedwongen zag ten strijde te trekken ter verdediging van zijn volk. De oorlog van Metacomet – door de kolonisten King Philip's War genoemd – liep uit op een ramp voor alle betrokken partijen, maar in het bijzonder voor de inheemse bevolking van New England. In 1675 hadden de kolonisten op Rhode Island zeshonderd Narragansett levend verbrand. In maart 1697 viel een groep Abenaki – naar aanleiding van de beloning die de Fransen hun in het vooruitzicht had gesteld voor Britse scalpen – het dorp Haverhill binnen. Ze brachten zevenentwintig mensen om het leven en ontvoerden er dertien. Onder de ontvoerden bevonden zich Hannah Duston, die net een baby had gekregen, en Mary Neff, haar vroedvrouw. Dustons dochter Martha, nog maar een week oud, werd meteen door de aanvallers tegen een rots te pletter geslagen. De twee vrouwen werden meegenomen over een afstand van honderdvijftig kilometer en twee weken later hield een familie van twaalf Abenaki hen vast op Contoocook Island in de Merrimack, een rivier die tegenwoordig tot New Hampshire wordt gerekend. Ze verkeerden in het gezelschap van Samuel Lennardson, een Britse jongen die achttien maanden eerder gevangengenomen was.

Tunde neemt kennis van die waslijst aan gruwelijkheden, maar zonder partij te kiezen. Hij kan nog niet beslissen naar wie zijn medeleven uitgaat, of dat het hem net zo onverschillig laat als het bloedbad in Wells. Misschien heeft het boek van Faludi hem moedeloos gemaakt. Of nee, niet het boek: de wreedheid van de geschiedenis zelf, die nooit iets weerspiegelt en zelden troost biedt. In een nacht op Contoocook Island, toen de Abenaki in slaap waren gevallen, bewapenden de witte gevangenen zich met bijlen en sloegen toe. Twee leden van de stam wisten te ontkomen, een vrouw en een jongen. Wat de anderen betreft, Mary Neff doodde een van hen en Hannah Duston

nam de rest voor haar rekening. Er werden twee mannen, twee vrouwen en zes kinderen gedood. Duston en Neff sloegen op de vlucht en waren al een eind op weg toen Duston zich realiseerde dat er een beloning was uitgelooft door de Wetgevende Raad van Massachusetts, maar dan moest ze wel bewijsmateriaal aanvoeren. Duston keerde naar het eiland terug en scalpeerde de doden. Met haar gruwelijke trofeeën op zak hervatte ze haar lange thuisreis. Ze had hen een voor een gescalpeerd. Hun namen zijn onbekend.

In de periode daarna deed het nieuws hierover de ronde en Duston kreeg de reputatie van een dubieuze heldin. Voor een vrouw had ze zich ongewoon gedragen en na verloop van tijd luidde de consensus dat ze als een barbaar tekeergegaan was. Een mythe vraagt om helderheid: wie de vijand is, wie het slachtoffer, wie de held. Als die helderheid vertroebeld raakt, blijft er niets van over. Natuurlijk, die indianen moet je uitmoorden, en scalperen moet je ze ook, maar dat is geen vrouwenwerk.

Faludi citeert de historicus Mary Beth Norton, die een verband legt tussen die aanvallen van de indianen en het idee van een heksenjacht. De meisjes uit Salem, Massachusetts, die in het rampzalige laatste decennium van de zeventiende eeuw waren betoverd of zeiden te zijn betoverd, waren merendeels wezen die in de grensoorlogen een van hun ouders of beide ouders waren kwijtgeraakt. Zo is er het geval van Mercy Short, die in 1690 door oorlogszuchtige Abenaki uit Salmon Falls, New Hampshire, ontvoerd was. Haar ouders en drie van haar broers en zussen behoorden tot de vierendertig dorpsbewoners die bij die aanval werden afgeslacht. Acht maanden later werd Short tegen betaling van losgeld vrijgelaten en daarna werkte ze als dienstmeid voor een weduwe in Salem genaamd Margaret Thacher. In 1692, na een bezoek aan de gevangenis van Boston, waar een paar vermeende heksen werden vastge-

houden, viel Mercy Short ten prooi aan toevallen. Ze was ‘behekst’. Er kan weinig twijfel over bestaan dat haar verbeelding mede op hol was geslagen als gevolg van haar recente ontvoering en de gruweldaden die ze had meegemaakt. Short legde een verklaring af bij de fanatieke, aan Harvard opgeleide predikant Cotton Mather, en bekende de Duivel te hebben gezien. Ze omschreef hem als ‘een kleine zwarte man’. Maar, verduidelijkte ze, hij was ‘geen *Negro*, maar had een roodbruine teint als van een indiaan’.

Sadako komt terug van haar werk en Tunde schrikt op uit zijn gedachten. Ze maken even een praatje. Zij blijft beneden. Hij loopt de trap op naar haar werkkamer. De kamer wordt verlicht door een enkele lamp en hij leest verder. De strijd tussen de geesten uit de onzichtbare wereld en de bewoners van New England had Mather op het idee gebracht ‘dat deze raadselachtige oorlog wellicht deels terug te voeren is tot de indianen’, omdat hij meende dat ze ‘angstaanjagende magiërs en duivelse geestenbezweerders’ in hun midden hadden die zich ‘met Demonen inlieten.’ De angst voor de indiaanse indringer was het grootst in de dorpen aan de buitengrens van de koloniën, de dorpen die volgens de kolonisten op de grens lagen van orde en chaos, christendom en barbarij, God en de Duivel. De beruchte heksenjachten die in 1692 heel Salem in beroering brachten en waar zo’n vierentwintig onschuldige zielen aan ten prooi vielen, merendeels vrouwen, merendeels opgeknoopt, waren begonnen met een valse beschuldiging aan het adres van Tituba, een tot slaaf gemaakte vrouw, waarschijnlijk van de Taíno of andere Caraïbische herkomst, maar door haar burens eenvoudigweg aangeduid als een ‘indiaanse’. Na te zijn geslagen en gemarteld bekende Tituba dat ze een heks was. Dankzij die bekentenis, en omdat ze ertoe was aangezet om anderen te beschuldigen, ontkwam ze aan de strop. Maar ver-

volgens werd ze blootgesteld aan een waarschijnlijk nog wre-  
dere slavernij, want de man uit Salem die haar in Barbados tot  
slaaf gemaakt had en in wiens huis ze gewoond had, de puri-  
teinse predikant Samuel Parris – ook hij kwam van Harvard  
– verkocht haar door. Tituba werd gedwongen haar kleuter-  
dochter bij Parris achter te laten en na haar doorverkoop ver-  
dween ze uit de historische annalen. Toen Parris achtentwin-  
tig jaar later overleed, in 1720, werd de dochter van Tituba aan  
zijn zoon Samuel Parris Jr. toegewezen, en verder is er niets  
meer van haar bekend, behalve haar naam zoals vermeld in  
het testament van de oude man: *Violet*.