

2021-3

HOLLANDS Maandblad

Delphine Lecompte
Arnon Grunberg

Iris Le Rütte

Kitty Pouwels

Fred Papehove

Philip Huff

Margriet de Koning Gans

Alexander Merijn de Boer

Rimmooy Kan

Kim School

Carina van der Walt

HOLLANDS Maandblad

INHOUD NO. 3 – 2021

tweenezestigste jaargang • nummer 880
maart 2021

Opgericht in 1959 door K.L. Poll.

www.hollandsmaandblad.nl

Kitty Pouwels – Deze maand

Merijn de Boer – DUMBO

Delphine Lecompte – Gedichten

Kim Schoof – Muze-uit-een-doojsje

Philip Huff – Gedichten

Arnon Grunberg – Grondig gelezen worden

Iris Le Rütte – Gedichten

Alexander Rinnooy Kan – Invloed

Carina van der Walt – Gedichten

Margriet de Koning Gans – Wij slaven van Suriname en Ik Multatuli

Fred Papenhove – Gedichten

Tekeningen Jeroen Hermkens

Auteurs in dit nummer

Colofon

Deze maand

Kitty Pouwels

Het donker beschermd ook. 's Ochtends vroeg glipte je het huis uit om door de Dorpsstraat te lopen, naar de bakker waar altijd twee deuren openstaan: een om binnen te gaan, een om weer te vertrekken. Een geurige inham van de straat. Met twee broden in je rugzak kwam je naar buiten. Je haakte je mondmasker los toen de landrover je tegemoet gleed en op de stoep tot stilstand kwam.

Nu is het lente. Vandaag het videogesprek met een nieuwe klant, die nog niet weet dat jouw soort aan één regel genoeg heeft om zich in maandenlang werk te hullen. De opstelling is belangrijk: hoogte, achtergrond. Je hangt een geel met oranje kleding aan de muur. Er zakelijk uitzien: jasje, sjaaltje. Niet in de val trappen: een gespreksgenoot met neergeslagen blik kijkt naar jou, dus niet even dat chiazaadje tussen je tanden vandaan peuteren. Een gespreksgenoot die jou aankijkt, bestudeert in werkelijkheid alleen de eigen uitgroei of baardgroei.

Kwart voor elf en je laptop staat klaar aan de andere kant van het bureau. Op het scherm de aankondiging van het gesprek dat om elf uur zal beginnen. Er komt altijd eerst een spiegelbeeld, voor de allerlaatste controle. Dan druk je op de knop en wacht tot het scherm zich opent en jou opslokt.

Tien voor elf en je telefoon begint te trillen, een onbekend nummer. Niet weer die Energievergelijker. Je zet de trilstand uit en legt hem plat op het bureau. Nog altijd wachtscherm. Vijf voor elf. Op je pc pingen berichten. Wat, nu ook al per e-mail? Je loopt om het bureau heen en draait het volume uit. Je keert terug naar je plaats. Schraapt je keel. Slikt. Drie voor elf. Zelfs met z'n gezicht omlaag ziet je telefoon kans aan de randen op te lichten: aan, uit, aan, uit.

Wie is momenteel uw energieleverancier?

Je trekt het sjaaltje van je hals en gooit het over het apparaat.

Elf uur. Er gebeurt niets.

Je logt uit en weer in met de code die je hebt gekregen. Controleert de code. Weer wachtscherm: *Your meeting is scheduled at 11 P.M.* Elf uur, dat is toch nu?

11 P.M.... *Post meridiem*. Je lacht. Dit mag met recht een ont-moeting heten: tot vanavond hoeft er niets!

Je loopt naar buiten, de Dorpsstraat in. Daar kwam op die winterochtend de landrover aangereden. Vlak bij je stopt hij. Je hebt je mondmasker aan een kant losgewurmd, het valt als een mandarijnen-schil van je gezicht. Het portier gaat open en er stapt een vrouw uit in een zijden pak, op hooggehakte schoenen. Ze trekt haar masker. In het lantaarnlicht glanzen haar oorbellen. Jouw masker daalt, haar masker stijgt, en in die beweging zien jullie elkaar. Onvergelijkbare energie.

lees het nieuwe nummer

Muze-uit-een-doosje

Of wat er omging in Gwen John

Voor Aukje

Kim Schoof

Al een jaar zijn we onderweg. Of eigenlijk: juist *niet* onderweg. Hoofdzakelijk leven we binnen, in onze kleine, huiselijke wereld. We gaan er weleens uit voor boodschappen of een wandeling, komen af en toe over de vloer bij familie of goede vrienden. Maar het openbare leven bestaat voor ons niet. Gelegenheden voor ontlasting, voor dansen en andere vormen van expressie om de expressie, doen zich nagenoeg niet voor. Eindeloze uren voor contemplatie en introspectie des te vaker. Dag na dag voert naast ons leven binnen ook onze binnenwereld de boventoon. Inderdaad: de pandemie heeft van ons een soort victoriaanse vrouwen gemaakt.

Tijdens de lange aan huis gebonden uren heb ik me beziggehouden met één victoriaanse vrouw in het bijzonder, haar werk en leven geknipt voor reflectie over lockdowngerelateerde thema's. Haar leven speelde zich voornamelijk af in haar kamer in Parijs, die ook in haar werk een rol van belang speelt. Dat werk vertoont weinig tekenen van expressiviteit, 'drukt' weinig 'uit', is eerder ingetogen, klein of bescheiden. Het 'trekt' je aandacht niet, maar keert zich, hoe langer je het bekijkt, steeds verder in zichzelf.

Als ze even kon, was mijn victoriaanse studieobject op zichzelf, hooguit in het gezelschap van een stel katten. Zowel in haar werk als in haar leven waren vrijwel alle belangrijke rollen weggelegd voor andere vrouwen. Toch werd de hoofdrol gespeeld door een man, op wie ze continu was gericht en van wie ze zich hartstochtelijk afhankelijk toonde. Dit alles opgeteld maakt haar een typische victoriaanse vrouw.

Maar: was ze dat? Is een binnenblijver, die zich concentreert op huiselijke zaken, daadwerkelijk minder werelds? Duidt afhankelijkheid van anderen wel op een gebrek aan autonomie en ambitie? Is wie zich niet nadrukkelijk *uitdrukt*, haar binnenwereld veeleer binnenhoudt, in mindere mate ‘zichzelf’? En in hoeverre kan een binnenwereld überhaupt tot uitdrukking komen?

Daar staat ze. Haar blik afwezig – of zelfverzekerd? Het laat zich moeilijk raden, het komt door de trek om haar mond, hoewel die haar niet per se uitdagend maakt, zo van: raad maar. Ze lijkt niet, zoals Mona Lisa, iets achter te houden. Ze drukt überhaupt niets uit, misschien is dat het, ze staat er gewoon. Rechts in de hoek, roestkleurige blouse met opbollende mouwen, hand in de zij – de enige vrouw in de zaal natuurlijk. In goed gezelschap, dat wel. Rechts: Henry James. Een voorname frons, de linkerduim losjes in de oksel gehaakt van het gilet onder zijn jasje. Hij, ‘The Master’, lijkt wat te willen gaan zeggen, hoewel misschien niet meer dan ‘zoiets?’ of ‘nu dan?’, hopen op het hoge woord: *ja, dit is ’m, en nu je pose vasthouden*. Naast hem de gezusters Brontë. Anders dan de gedistingeerde James maken zij een ongemakkelijke, zelfs verformfaaide indruk. Tussen Emily en Charlotte in zweeft een unheimische verschijning, een veeg eigenlijk, met erin nog net de contouren van een golvend mannenkapsel, de revers van een diep uitgesneden jas.

Goed, ze is dus niet helemaal de enige vrouw, maar wel de enige vrouwelijke maker: de Brontës zijn van de hand van hun broer. Patrick Branwell Brontë, niet meteen de vaardigste schilder, had op het laatste moment besloten zichzelf uit hun midden weg te vagen, waarna hij zijn mislukt verklaarde doek opvouwde en het een jaar of zestig als banneling doorbracht op een kast. Ik lees dit op het bordje naast het groepsportret van de Brontës – we spreken zomer 2019. Van een pandemie is nog geen sprake, we zijn eropuit, een weekend in Londen: we hebben een tentoonstelling bezocht in The Barbican en maken op de terugweg naar het hotel een rondje door de National Portrait Gallery.

In de Victoriaanse galerij vinden we in een hoek van een zijaal de door John Singer Sargent vorstelijk verbeelde James, de verfrommelde en weer uitgevouwen Brontës, en het in zichzelf verzonken zelfportret in roestkleurige blouse van de Welshe schilderes Gwen John (1876-1939), geschilderd rond 1900.

Dat in zichzelf verzonkene, dat ook zelfverzekerdheid zou kunnen zijn, afwezig en autonoom – eigenlijk was *self-contained* het beste woord. Het had, dacht ik, te maken met haar houding, haar pose, die hand zo stellig in haar zij. En met de stemming van het doek: de kleurtoon van de achtergrond, gezicht en blouse waren gelijk, geen van de details trad op de voorgrond. Kennelijk hoefde deze vrouw zichzelf niet ‘uit’ de verf te laten komen, was ze genoeg zoals ze was: autonoom. Maar toen ik na thuiskomst over John begon te lezen, besepte ik dat precies deze twee kenmerken van het zelfportret, de pose en de kleurtoon, *niet* van haarzelf kwamen.

Blijkbaar echoden beide kenmerken het werk van James Abott Mc-Neal Whistler (1834-1903), de Amerikaanse estheticist die schilderde zoals componisten werken aan een stemmig muziekstuk: vooral gericht op toon, vergelijk zijn bekende doek *Nocturne: Blue and Gold*. Op jonge leeftijd was Whistler naar Europa geëmigreerd. Hij woonde voornamelijk in Londen en leidde kortstondig een schildersschool in Parijs, waar John in 1898 lessen volgde. Haar broer Augustus, ook schilder, schijnt ooit tegen Whistler te hebben verkondigd dat zijn zus’ werk van karakter sprak. ‘Karakter?’ antwoordde Whistler, ‘Karakter? Wat is karakter? Het is *toon* die ertoe doet. Je zus heeft een uitstekend gevoel voor toon.’

Gevoel voor toon, ja, wat in dit geval wil zeggen: een whistleriaans gevoel voor toon. John schilderde het zelfportret in de roestbruine blouse vlak na haar tijd aan Whistlers schildersschool. Ze poseert precies zoals hij dat deed op het zelfportret *Gold and Brown* dat Whistler maakte in de tijd dat John op zijn school rondliep. Nauwgezet kleuren opbouwen, zoals John had geleerd aan de Londense Slade School of Fine Arts, deed ze op haar zelfportret niet meer: dunne, versmeltende verflagen,

zoals Whistler ze graag aanbracht, kwamen ervoor in de plaats. Ze zou die toongerichte techniek de rest van haar werkende leven blijven ontwikkelen.

Toch was Whistler niet Johns voornaamste leermeester – en haar doeken niet haar enige eerbetoon aan de estheticist. Toen John zich een paar jaar later definitief in Parijs vestigde, ontmoette ze daar Auguste Rodin (1840-1917). Whistler was pas gestorven en Rodin, veruit de belangrijkste Parijse kunstenaar van zijn tijd, werd gevraagd een monument voor hem te ontwerpen. Destijds hadden monumenten vaak de vorm van een portret: een buste of een levensgrote bronzen impressie van de gestorvene. Maar Rodin koos niet graag voor het gebruikelijke, had bovendien nooit ook maar een schets gemaakt van de door hem gewaardeerde schilder en keek er wel voor uit om als kunstenaar van de beweging te werken met foto's. Daarom besloot hij, in plaats van Whistlers lichaam, dat van een kunstenaarsmuze te verbeelden.

John, geen bijzonder productief of bekend schilder, die bovendien beter gedijde zonder expositie- of verkoopdeadlines, werkte ter bijverdienste als model. Het was een gebruikelijke bijbaan voor vrouwelijke schilders in Parijs rond 1900. In haar eerste Parijse periode deelde ze een appartement annex studio, een soort loft zonder voorzieningen, met drie andere schilderessen, die bespaarden op professionele modellen door voor elkaar te poseren. Voor mannelijke kunstenaars model staan, behoorde ook tot de opties, zij het dat er risico's aan waren verbonden. Zo meldde John zich eens voor poseerwerk bij een landschapsschilder – op zich al een onwaarschijnlijk verhaal – die haar inschattend bekeek, op haar toeliep en tastenderwijs de 'ontwikkeling' van haar borsten begon te peilen. Achteraf gezien had ze liever niet aan den lijve ondervonden wat de man onder 'landschappen' verstond.

In 1904 zocht John nieuw modellenwerk. Ze raapte haar moed bijeen en klopte aan bij het Dépôt des Marbres aan de Rue de l'Université. Ze trof er een overwoekerde tuin vol onaffe standbeelden omringd door een dozijn werkplaatsen, waarvan twee werden gebruikt door Auguste

Rodin. Zoals Johns biograaf Sue Roe het Dépôt beschrijft, deed het denken aan een oud-Grieks gymnasium: een omheinde buitenplaats waar een bebaard genie, omgeven door naakt rondstappende pupillen, school maakte. Er werd geposeerd, maar ook gelezen. Twee jaar eerder had Rainer Maria Rilke voor diezelfde poort gestaan. Sindsdien fungeerde hij als Rodins secretaris, verantwoordelijk voor onder meer de ordening en vertaling van het literaire en filosofische materiaal waaruit Rodin zijn inspiratie putte, en de verspreiding ervan onder diens pupillen. Ook zou hij een vriendschap ontwikkelen met John.

Na aan Rodin te zijn voorgesteld door Hilda Flodin, op dat moment pupil, model en minnares van de kunstenaar, kon John aan de slag. Naar het schijnt had Rodin een voorkeur voor modellen uit Engeland: hij meende dat ze beschikten over nekken van uitzonderlijke lengte en dat hun haar zich natuurlijkerwijs organiseerde in perfecte lokken, zoals die van Griekse standbeelden. Hoe dan ook nam John het modellenwerk serieus; ze was lenig en kon ingewikkelde poses moeiteloos vasthouden.

Daarbij kwam dat ze laaiend verliefd werd op haar opdrachtgever: de brieven die ze vanaf haar kamer schreef aan 'mon Maitre' – vaak meerdere per dag – werden alsmaar suggestiever. Naar het principe dat we kennen uit het werk van Chris Kraus en Nicolien Mizee, was Rodin spaarzaam met zijn reacties.¹ Maar anders dan Kraus' Dick en Nicolien's Ger toonde Rodin wel degelijk romantische interesse in John. Toen ze eens poseerde voor Flodin, die haar een sigaret aanbood en die bij gebrek aan lucifers aanmaakte met de hare, benadrukte Flodin dat in die wat al te intieme daad een voorteken school: ook tussen John en Rodin zou intimiteit ontstaan. Zo eind 1904 of begin 1905 begon Rodin aan een beeld waarvoor John bijna dagelijks poseerde, en na de boetseersessies deelden ze het bed – al dan niet samen met Flodin. Naast schilder was John nu ook de muze van de beeldhouwer die het monument voor haar voormalig schilderdocent, met de werktitel *Whistler's Muse*, naar haar modelleerde.

Voor John was het een bewogen tijd. Ze was drukbezet met poseren en kwam nauwelijks aan schilderen toe. Een enkele keer, als ze niet lekker was, moest ze afzeggen. In de brieven waarin ze dat deed, beloofde ze ‘mon Maitre’ beter voor zichzelf te zorgen, opdat ze, zodra ze haar poseerwerk kon hervatten, optimaal in vorm zou zijn. Ze beloofde meer te eten: haar gezicht was de laatste tijd steeds verder ingevallen, wat Rodins werk onmogelijk ten goede kon komen. In een brief aan een vriendin vroeg ze zich ondertussen af waar ze, met al dat poseerwerk, de tijd moest vinden om te eten. Na zo’n twee jaar voor Rodin te hebben geposeerd, schreef ze hem: ‘Ooit had ik het verlangen om een vooraanstaand kunstenaar te worden; ik wilde mijn plekje onder de zon... Maar nu ik verliefd ben, benijd ik bekendheden niet meer.’

‘O, zeker, [...] het zijn enorm verontrustende brieven.’² In 2005 zat de cultuurwetenschapper Maria Tamboukou aan de leestafel op de zolder van het Musée Rodin-archief met een stapel van Gwen Johns brieven aan de beeldhouwer, toen ze aan de praat raakte met een andere onderzoeker. Die bleek Johns brieven te kennen en noemde ze ‘enorm verontrustend’. Zoals de kunsthistoricus Lisa Tickner het al eerder had gesteld, vond ook deze onderzoeker dat ‘het bepaald geen brieven zijn die een feminist graag leest’.³ Later kreeg Tamboukou een van haar artikelen over de brieven terug met het commentaar van een meelezer, die in de kantlijn opmerkte: ‘arme Gwen John’. Zowel de onderzoeker, Tickner als de meelezer bevestigt het dominante beeld van de schilder: dat van een merkwaardige, eenzame, zelfs sneue vrouw, die zich hartsotchtelijk onderwierp aan een groot kunstenaar die haar toenaderingen maar sporadisch beantwoordde.

Op een manier wás Gwen John ook een eenzaat. Toen ze net als haar broer in Londen aan The Slade ging studeren, betrok ze een kelderkamer zonder invallend daglicht. Telkens als ze moest verhuizen, koos ze een vergelijkbare kamer. Vergeefs uitte haar broer zorgen over haar huisvesting: John bleef benadrukken dat ze zich goed voelde, alleen in haar

Londense kerkers. Tegelijkertijd maakte ze in haar studietijd ook een heel stel intieme vriendinnen met wie ze een groot deel van haar leven bleef corresponderen. Met een vriendin, die ze ontmoette op een kunstenaarsfeestje en die ze later zou koppelen aan haar broer, ondernam ze zelfs een voettocht naar Rome. Dat wil zeggen: verder dan Toulouse kwamen ze niet, maar een dappere poging was het, die pas strandde na honderden kilometers, schilderspullen op de rug, rondkomend van de verkoop van schetsen en veelal overnachtend in hooibergen.

Ook in Parijs bleef John zich afwisselend ophouden in haar donkere, klamme huurkamer en in de open lucht. Af en toe sliep ze, terugverlangend naar het leven buiten, een nacht tussen de struiken in Jardin Luxembourg. Toen haar schildpadkat Edgar Quinet, die ze veelvuldig portretteerde, een paar nachten niet was thuisgekomen, besloot ze hem te gaan zoeken en verbleef ze zelfs voor langere tijd buiten, waar ze hem uiteindelijk vond. Tot ze Rodin ontmoette – die een eind maakte aan haar voorliefde voor kerkers en overnachten onder het firmament. Hij bood haar financiële steun voor een hooggelegen kamer met veel licht aan de Rue du Cherche-Midi. De huishoudster, die lucht kreeg van de regeling, claimde eens vurig, terwijl ze ter illustratie haar volle figuur in een pose goot, dat ook zij regelmatig poseerwerk deed voor de geldschietter. Maar Rodin kwam, als hij aanklopte bij nummer zevenentachtig, niet voor de huishoudster. Zijn bezoeken waren vaak onaangekondigd, waardoor John hem soms misliep, of dagenlang thuisbleef om hem op te wachten.

Of nou ja: thuisbleef. Soms bleef ze hele dagen *in bed* om te zorgen dat Rodin haar ‘perfect’ zou aantreffen. Zelfs ruimschoots nadat hij op haar uitgekeken begon te raken, bleef ze hem brieven sturen en hem opwachten. Ze maakte er een dagtaak van haar kamer piekfijn aan kant te houden en schreef Rodin over haar poetspraktijk, die ze aan hem opdroeg. Het is die kamer in die tijd die we afgebeeld zien op veel van Johns interieurs. Want ja, schilderen deed ze ook in haar kamer. Niet vaak en ze nam haar tijd, maar met resultaat: een doek als *A Corner of*

the Artist's Room in Paris ademt een bescheiden, serene schoonheid en wordt niet voor niets vergeleken met de interieurs van Vermeer; een rotanstoel met een jas erover, een boek opengeslagen op tafel en een wijd openstaand raam, waardoorheen een licht valt dat de wand zowat doet blozen.

Johns artistieke interesse ging behalve naar interieurs uit naar nog twee andere thema's: ze schilderde ook graag katten en vrouwelijke modellen, of een combinatie van de twee. Haar wat monomane, huiselijke onderwerpskeuze, samen met haar bescheiden, op het eerste gezicht onnadrukkelijke stijl, leverden haar het imago op van een typische 'vrouwenschilder'. De wanhopige wijze waarop ze zich aan de voeten van Rodin bleef werpen – zelfs toen haar plaats als minnares allang weer was vergeven – en haar neurotische huishoudpraktijk, maakten dat men John niet alleen weinig feministisch, maar ook nadrukkelijk sneu vond. Terecht? Ik meen van niet. Wel moet ik toegeven dat ik de ondernomen pogingen haar van dit oordeel te ontdoen niet zo overtuigend vind.

Een vaak opgeworpen argument is dat John haar modellen nooit in typische vrouwenrollen dwong. Anders dan bijvoorbeeld de Amerikaanse impressionist Mary Cassatt schilderde ze vrouwen nooit theedrinkend met hun pinken omhoog of met hun blote baby's op schoot. Johns vrouwen zijn autonome wezens; ze lezen of staren simpelweg voor zich uit. Maar dit argument is makkelijk te pareren. Johns schilderij *A Lady Reading* bijvoorbeeld, waarop we in beide versies die ze ervan maakte een vrouw in een donkere jurk voor het raam zien staan met een voet op de rotanstoel en een boek in de hand, staat niet op zichzelf. De pose van de *lady*, zo schreef John in een brief aan een vriendin, moest die van *Whistler's Muse* echoën, het monument waarvoor John op dat moment poseerde, en verhult dus een zoveelste boodschap aan haar geliefde Rodin.

Iets vergelijkbaars valt te zeggen over het zelfportret *The Artist in her Room in Paris* – mijn favoriete John. We zien haar zitten in de opgeruimde kamer, vlak naast haar bed, in een grijsblauwe blouse met de

rug naar het raam, handen minutieus gevouwen in haar schoot, gehuld in een donkere, geruite rok. De rok, schrijft Johns biograaf Sue Roe, moet van het kostbare soort zijde zijn geweest dat zeer gewild was toen-tertijd.⁴ De kans dat John, die bij tegenvallende inkomsten eerst haar katten voerde en dan pas zichzelf, zo'n kledingstuk zou hebben bezeten, was hoegenaamd nihil. Wellicht, schrijft Roe, had ze de rok erbij gefantaseerd, we weten het niet. Wat we wel weten, is dat John het overgrote deel van haar tijd in haar kamer sleet, wachtend op Rodin. Het is moeilijk dat gelaten afwachten niet in haar blik terug te zien. Misschien geeft die blik ook trots op haar bekoorlijke kamer prijs, die ze pas zou verzilveren zodra Rodin hem kwam bekijken. En die hoed dan, naast haar op het bed? Volgens Tamboukou, die een poging ondernam Johns afhankelijkheid van Rodin te relativeren, staat die hoed symbool voor het openbare leven buitenshuis, waaraan John wel degelijk deelnam. Maar of zo'n symbool echt afdoet aan de afwachtendheid in Johns blik?

Behalve aan haar zogenaamde onderdanige vrouwelijkheid, wijt men Johns devotie aan Rodin, haar kluizenaarsbestaan en haar artistieke toewijding aan een klein aantal nadrukkelijk kleine onderwerpen, ook aan haar spiritualiteit. Op latere leeftijd, toen ze naar een dorp buiten Parijs was verhuisd waar ze het grootste deel van de tijd doorbracht in de tochtige schuur annex werkplaats in haar tuin, raakte ze in de ban van de neo-Thomist Jacques Maritain en vooral diens schoonzus Véra, die samen in de buurt woonden. Regelmatig bezocht ze de katholieke dorpskerk, zij het vooral om er andere kerkgangers te tekenen. 'Alleen zijn,' schreef ze eens in een brief, 'is dichterbij God, dichterbij de realiteit.' Haar vaak aangehaalde briefcitaat 'Misschien heb ik wel niets uit te drukken, behalve het verlangen naar een meer innerlijk leven' wordt afwisselend gelezen als blijk van een zogenaamd vrouw-eigen artistieke ambitieeloosheid en van spiritualiteit.⁵ Weer anderen beschouwen het als bewijs dat John van haar kwellende verlangen af wilde en genoeg wilde hebben aan haar binnenwereld.

Van een vrouw die John vaak schilderde, Chloë Boughton-Leigh, bestaat een schets die wat expressiviteit betreft uniek is in Johns oeuvre. Voor *Étude pour les Suppliantes* poseerde Boughton-Leigh nadrukkelijk smachtend, haar vochtige ogen opgericht, haar handen op haar hart. Rond de tijd dat John de schets maakte, was op een tentoonstelling in Parijs het beeldhouwwerk *La Suppliante* te zien van Camille Claudel, tussen 1882 en 1892 pupil en geliefde van Rodin. Het beeld toont een naakte vrouw op haar knieën, haar armen reikend in wanhoop. Kort voordat Claudel het maakte, was ze door Rodin op straat gezet. Zeker weten dat John het beeld gezien heeft, doen we niet. Wel weten we dat zowel Johns 'smekeling' als die van Claudel tot stand kwam in een periode van liefdesverdriet – om een en dezelfde 'Maitre'.

Komt een vrouw bij de dokter met een klompvoet. Toen Rodin in 1908 een foto van *Whistler's Muse* ter beoordeling voorlegde aan de daartoe aangestelde commissie, bleken de meningen verdeeld. De *Muse* verkeerde in onaffe staat: de armen misten nog en de voeten waren bij lange na niet klaar. Rodins intentie was Whistlers muze af te beelden terwijl die de berg Olympus beklom. Een van de commissieleden grapte evenwel dat de muze last had van een klompvoet en interpreteerde haar pose als een poging de kwaal te tonen aan een arts. Een ander sprak van 'boerenvoeten', zo lompe en modderig dat niet eens kon worden vastgesteld of de muze sandalen of klompen droeg. Zou Rodin, die volgens enkele juryleden een zorgelijke fetisj voor onafheid had, de nieuwe generatie beeldhouwers niet perverteren?

De ingewikkelde pose, de onduidelijke expressie op het gezicht: de meeste commissieleden zagen simpelweg niet wat het beeld moest uitdrukken. Een aantal was minder sceptisch en merkte op dat sommige delen van de *Muse* al aardig uit de verf kwamen, zoals haar magistrale, zelfs rembrandteske rug. De 'klompvoet' waarmee de muze de Olympus beklom, zou volgens een van de bewonderaars symbool staan voor Whistlers werk zoals dat loskwam van de alledaagse, aardse ruis.

Johns enthousiasme was in elk geval zonder reserve. In een brief aan Rodin noemde ze zijn beeldhouwwerken hun liefdesbaby's, beter gelukt dan welk menselijk kind dan ook. Tegen de tijd dat de foto van het standbeeld rondging in de commissie was de verhouding tussen John en Rodin wel al wat bekoeld. Uit een van Johns brieven blijkt dat ze het standbeeld graag was komen bekijken voordat de commissie dat zou doen, ware het niet dat Rodin haar had geweigerd aan de deur van zijn atelier.

Toen het beeld, nog steeds armloos maar nu wel met draperieën over haar onderlichaam, een tweede keer werd beoordeeld, vergeleek de jury het met de Venus van Milo. Zelf was Rodin vol vuur over dat iconische Griekse kunstwerk: hij had eens in een kunsttijdschrift, met het nodige gevoel voor dramatiek, geschreven dat telkens als hij het beeld bekeek, de schemering in de zaal zich verdichtte. Men verheugde zich er dan ook op dit specifieke compliment aan de kunstenaar over te brengen: 'zijn botten [zouden] trillen van geluk'.⁶

Ondanks het groeiende draagvlak voor de *Muse*, is het monument nooit afgekomen. Rodin stierf in november 1917 en liet het beeld armloos achter. Nadien waagde een andere kunstenaar wel een poging tot afwerking, maar met erbarmelijk resultaat. Dat, althans, meende Augustus, Johns al eerdergenoemde broer, die overigens als schilder deel uitmaakte van de commissie die het Whistler-monument beoordeelde. Uiteindelijk ging de commissie over tot afwijzing: in de memoires van Augustus lezen we dat de combinatie van onafheid en de monsterlijk mislukte armen fataal zou blijken. De *Muse* was geen overtuigende Rodin – en als zodanig geen geschikt eerbetoon aan diens collega Whistler. Wel zou die consensus zeventig jaar later, bij de opening van Musée d'Orsay, weer op losse schroeven komen te staan. Naast diens *Hellepoort* en de dramatische *Ugolino-groep*, werd van Rodin juist de *Muse* geselecteerd als onderdeel van de eerste tentoonstelling.

In de tuin van het Musée Rodin is nog steeds een *Muse* te zien; de versie zonder draperieën en met klompvoet. Een curieus beeld is het ze-

ker. Anders dan Rodin-klassiekers als *Eva* die de *Hellepoort* flankeert, of *De denker*, geeft het niet direct weg wat het ‘zegt’: het is geen bloksteen dat zich existentieel geneert of gepanikeerd peinzend op een knokkel zuigt. *Whistler’s Muse* is, met andere woorden, niet bezig met ‘muzen’. Maakt dat het een minder goed beeldhouwwerk? Anne Enright, die in *The Guardian* over John en de *Muse* schreef, meent van wel. Die conclusie doet haar bovendien op een rancuneus-feministische manier genoeg: ‘De torso waarvoor [John] model stond, is een vreemd banaal werk; het ontbeert de spontaniteit die men aan Rodin waardeert, maar die mij altijd een beetje wreed is voorgekomen. Ik denk graag dat ze hem zijn kracht ontnam.’⁷ Toen ik de *Muse* zelf voor het eerst in het echt zag, in de Rodin-museumtuin, trof het me: eerder dan een monument voor een schilder of een verbeelding van diens muze, leek het me een portret van Gwen John.

Rechtvaardigt mijn constatering dat *Whistler’s Muse* geen monument is maar een portret Enright’s rancune? Liet John zich, met andere woorden, niet objectiveren tot muze omdat ze een te ‘eigen’ wezen en uitdrukking bezat, waardoor ze niet iets anders kon symboliseren dan zichzelf? Een aantrekkelijke gedachte – zeker omdat die Johns afhankelijkheid van Rodin en haar andere minder geëmancipeerd bevonden trekjes, zoals de huiselijkheid van haar oeuvre, zou neutraliseren. Maar volgens de Franse filosoof Jean-Luc Nancy mag een portret weliswaar geen monument zijn, een uitdrukking van het innerlijk leven van de geportretteerde, diens ‘ziel’ of eigenheid, is het evenmin.

‘Het portret is niet zozeer de herinnering aan een (memorabele) identiteit als wel de herinnering aan een (niet memorabele) intimiteit,’ stelt Nancy in *Le regard du portrait*.⁸ Toepasselijk genoeg begon pas te dagen wat hij hier bedoelt toen ik me een ‘intiem’ moment met de filosoof herinnerde. Nancy zou in Amsterdam een lezing komen geven, maar kampt met een onbetrouwbaar immuunsysteem, te wijten aan een ondergane harttransplantatie, en moest de reis afzeggen. Wel was hij kwiek genoeg om te spreken vanuit zijn studeerkamer, via een inmid-

dels zo ingeburgerde internetverbinding. Een mij dierbare docent en Nancy-kenner verzorgde een inleiding. Op het moment dat zij Nancy het woord wilde geven, begon de verbinding te haperen en ontstond er spanning in de zaal. Ik herinner me scherp dat toen de verbinding eindelijk stabiliseerde, ze haar lange donkere haar losmaakte uit de speld waarmee het opgestoken was.

In zijn lezing vertelde Nancy, in een Engels dat verdacht veel weghad van het Frans, hoe hij dacht over menselijke identiteit. Een mens, zei hij, 'is like a petit box'. Op het scherm bracht hij zijn kin over een warme sjaal heen naar zijn borst en vouwde hij zijn armen over het hoofd: de kleppen van een doosje. Terwijl Nancy zijn armen weer naar beneden bewoog en zijn gezicht oprichtte, specificeerde hij dat het doosje dat de mens is zich continu openvouwt. Niet omdat het wil tonen wat voor geheim het in zich draagt; een mens is geen geheim innerlijk dat zich nodig moet prijsgeven. Een mens, benadrukte Nancy, is *het openvouwen van het doosje zelf*. Met andere woorden is een mens een zich openende beweging, een zich tonen aan anderen; het meteen weer vervliedende moment van intimiteit dat tijdens dat openen ontstaat. Een portret, realiseerde ik me later, kan in die zin geen herinnering zijn aan een vaststaande identiteit. Als een portret inderdaad een mens wil verbeelden, moet het juist zo'n meteen vervliedend moment van intimiteit in herinnering brengen, zo'n fragiel en omsjaald doosje dat zich opent.

Als ik Gwen Johns doek *Self-portrait with Letter* zie, moet ik denken aan Nancy's doosje. We zien Johns gezicht net niet helemaal van voren, haar lange donkere haar ligt losjes bijeengebonden in haar nek. Net als Henry James op het portret van Singer Sargent lijkt ze op het punt te staan iets te gaan zeggen. In haar rechterhand, die ze tegen zich aan houdt, klemt ze een brief. Er staat iets op geschreven, maar wat, dat weten we niet. Wat we wel weten, is dat John het schilderij, toen ze zich realiseerde dat Rodin haar zat begon te worden, aan hem heeft opgestuurd. Wat we ook weten, is dat veel critici in het schilderij een wanhoopskreet hebben gezien: een afgewezen vrouw die tegen beter

weten in blijft aandringen, die koste wat het kost wil worden liefgehad. Verbeeldt ook *Self-portrait with Letter* soms een smekeling?

De zachte maar doelgerichte uitdrukking op haar gezicht, de brief die op het punt staat te worden overhandigd, maar dat nooit zal worden: meer dan een smekeling, is de John op het schilderij een doosje dat zich opent. Wel is ze verdoemd voorgoed te blijven hangen in dat ontsluiten: een staat van openheid zal ze nooit bereiken. Het geheim dat over haar innerlijk staat opgetekend in haar brief, zullen we immers nooit kennen. Niet omdat de tekst onleesbaar is, maar omdat de brief is gemaakt van verf op doek en dat doek kent geen diepte. Het verhaal dat het vertelt, gaat niet verder op de achterzijde; we zullen het moeten doen met het oppervlakkige object dat het doek is, met de absolute 'uiterlijkheid' ervan. Waarschijnlijk is dat ook wat Nancy bedoelt als hij in *Le regard du portrait* schrijft dat de blik van een portret 'zich terugplooit op zichzelf': zo'n blik biedt als geschilderde en dus 'platte' aangelegenheid geen doorblikje naar een of ander geheim innerlijk leven.

Maar dat terugplooiën betekent niet dat die blik zich niet ook naar buiten richt, soms zelfs direct naar ons als toeschouwers. Deze naar-buiten-gekeerdheid, dit zich-openen, is immers precies hoe de mens op het portret *zichzelf* wordt. Met andere woorden *is* een mens haar uitwaarts gekeerde blik. Wat Nancy bedoelt, wordt duidelijker als we kijken naar de vrouwelijke modellen die Gwen John portretteerde. Zoals gezegd 'doen' de modellen vaak niets en drukken ze niets uit: ze zitten maar en kijken voor zich uit. Een van Johns modellen heeft opgemerkt dat ze tijdens de intense poseersessies soms het gevoel kreeg John te *worden*. Alsof ze werd wie ze urenlang bekeek terwijl diegene haar bekeek: de mens als openbaringsschouwspel tussen mensen, als doosje tegenover doosje.

Een doek als Johns *Young Woman Holding a Black Cat* toont zo'n weinig 'uitdrukkende', weinig actieve vrouw. Of tenminste, zoals de titel suggereert houdt ze een zwarte kat vast, maar zelfs dat doet ze niet actief: haar handen liggen verstrengeld in haar schoot, de kat zit tussen haar armen, uitdrukkingsloos staart ze in het niets. John was een notoir

langzame schilder die haar modellen liet poseren tot ze een ons wogen: geen wonder dat de verving op haar doeken soms van hun gezichten droop. Maar dit soort details suggereren, net als mijn eerdere lezing van Johns smekeling, een diepte achter het doek die eraan is toegevoegd door psychologisering en biografische details. Nemen we genoegen met de oppervlakte van het doek, dan zien we een vrouw die niets meer doet dan haar blik naar buiten richten – en *juist daardoor* is de indruk die ze wekt, zoals literatuurwetenschapper Lauren Elkin het verwoordde, ‘opmerkelijk *self-contained*’.⁹

In ditzelfde licht vind ik het veelzeggend dat John haar doeken in hun geheel een gelijkmatige kleurintensiteit meegaf: haar geportretteerden hoeven niet uit de verf te komen, ze zijn in zichzelf genoeg. Met haar toongerichte aanpak zorgde John dat het gezicht van de geportretteerde in evenwicht bleef met alles eromheen – een schildertechniek die ze in de loop der tijd *blobbing* ging noemen. Veel van met name haar latere doeken geven je zo het gevoel dat je naar een vervagend fresco kijkt: je blik kan er eindeloos over blijven dwalen zonder dat die iets vangt wat het geheim achter het doek onthult. Uit onderzoek met een lichtbak is gebleken dat John haar verf niet alleen heel dun en onnadrukkelijk aanbracht, maar ook dat ze vaak niet begon met het gezicht van de geportretteerde: vanuit een onbeduidende hoek werkte ze naar het midden toe.

‘Opmerkelijk *self-contained*’. Is die karakterisering behalve op de vrouwen op Johns portretten ook van toepassing op haarzelf – als in de victoriaanse tijd geboren Welshe schilder, die een groot deel van haar leven op zichzelf spendeerde in een kamer in Parijs? Voor vrouwen in die tijd waren zelfs korte momenten van ‘self-containedness’ geen vanzelfsprekendheid. Zo schreef een vriendin van John eens dat ze sinds ze kinderen had nooit meer een moment vond om nergens mee bezig te zijn, om in zichzelf genoeg te zijn. Met andere woorden, momenten van verstrooiing of absentie van geest waren haar vreemd geworden. Dat John haar modellen juist op het moment vastlegde dat ze hun concentratie begonnen te verliezen en hun pose overging in een verstrooid staren, valt in die zin misschien als

iets feministisch te zien: Johns modellen hoefden nergens mee bezig te zijn, niet eens met nadrukkelijk poseren, maar waren ‘in zichzelf genoeg’. Hoe dan ook lees ik in dit gegeven het Nancyaanse besef terug dat een portret niets uitdrukt, niet het verholde innerlijk van de geportretteerde voor het voetlicht brengt, maar diens zelf *is* voor zover diens in zichzelf verzonken blik zich onverhoopt naar buiten richt en bekeken wordt.

Uiteindelijk geloof ik het niet: dat de pandemie victoriaanse vrouwen van ons heeft gemaakt, dat het dringende advies om thuis te blijven en gasten te weren ons heeft verhinderd ons volle zelf te zijn. Veel mogelijkheden tot zelfexpressie in het openbare leven, om ons innerlijk tot uitdrukking te brengen, hebben we het laatste jaar misschien niet gehad. Maar tijd om de blik naar buiten te richten des te meer. En een blik die zich naar buiten richt, staat klaar te beantwoorden aan een roep; een stille roep om aandacht van een ander, die misschien niet uitdrukkelijk om je aandacht riep, maar die desondanks wel trok. En wanneer je haar je aandacht schenkt, ziet niet alleen zij maar tegelijkertijd ook jij het licht. In wederzijdse afhankelijkheid zullen jullie bestaan.

Gwen John lijkt te hebben geleefd in het besef dat je eigenheid bestaat in je relaties tot anderen. Ze schilderde die anderen en liet zich door hen schilderen. Ze schreef hen en liet zich schrijven. Ze nam hun poses over, hun technieken en liet hen haar poses overnemen in verf en klei. Ze bleef hen – haar (pen)vrienden, haar weinig responsieve en gestaag onverschilliger wordende minnaar, haar katten – trouw. Ze gaf hen alles wat ze had: haar niet-aflatende aandacht. Dit is althans hoe ik Johns werk en leven begrijp – en ik weet dat dat projectie is en dat het meer over mij zegt dan over John, zoals ook het dominante beeld van John als afhankelijke vrouw projectie is. In haar innerlijk kijken kunnen we niet, ook niet als we zogenaamd beter naar haar doeken kijken dan eerdere critici. Hooguit is het mogelijk om, als we haar werk bekijken en rekening houden met de ‘uiterlijkheid’ van schilderkunst, projectie te onderscheiden van wat echt valt vast te stellen. Dat laatste is weliswaar

heel weinig, zelfs bijna niets: de doosjes die de doeken zijn, blijven zich openen zonder dat hun inhoud zich uiteindelijk prijsgeeft. Maar toch.

Gwen John bleef alleen. In zijn memoires schrijft haar broer dat John aan het eind van haar leven in haar eentje naar zee ging. Ze nam de trein en bracht niets aan bagage mee. Bij het uitstappen zakte ze in elkaar en een paar dagen later, in het nabijgelegen ziekenhuis, stierf ze. We weten niet wat er omging in de ‘opmerkelijk *self-contained*’ schilder. Maar toch: wanneer we onze blik over de oppervlaktes van haar doeken laten gaan, bieden we ze de mogelijkheid zich, als doosjes, te openen. Door onze blik erop te richten, laten we de ‘onmogelijke herinneringen’ die de doeken zijn bestaan. De onmogelijke herinneringen, welteverstaan, aan meteen weer vervliedende maar niettemin diep doorvoelde momenten van intimiteit – dan wel niet met de kunstenaar ‘zelf’, maar toch.

NOTEN

- 1 Chris Kraus, *I love Dick* (Lebowski, 2016); Nicolien Mizze, *De kennismaking. Faxen aan Ger* (Van Oorschot, 2017).
- 2 Maria Tamboukou, *Nomadic Narratives, Visual Forces: Gwen John's Letters and Paintings* (Peter Lang, 2010), p. 173.
- 3 Lisa Tickner, “‘Augustus’ Sister”: Gwen John: Wholeness, Harmony and Radiance.’ In: *Gwen John and Augustus John* (Tate Publishing, 2004), p. 35.
- 4 Sue Roe, *Gwen John: A Life* (Chatto & Windus, 2010).
- 5 Beide citaten komen uit brieven die worden bewaard in de National Library of Wales.
- 6 *Rodin, Whistler et la Muse* (Musée Rodin, 1995), p. 47.
- 7 Anne Enright, *The Guardian*, ‘My hero: Gwen John’, 2 oktober 2010.
- 8 Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait* (Éditions Galilée, 2000), p. 62.
- 9 Lauren Elkin, ‘The Room and the Street: Gwen John’s and Jean Rhys’s Insider/ Outsider Modernism’ (*Women: A Cultural Review* 27-3, 2016), p. 244.

lees het nieuwe nummer

Wij slaven van Suriname en Ik Multatuli

Over Anton de Kom

Margriet de Koning Gans

Eind vorig jaar werd ik verzocht te stemmen op *Wij slaven van Suriname* van Anton de Kom, omdat het meedong naar een publieksprijs die Humberto Tan in het leven heeft geroepen voor het Non-fictie Boek van het Jaar (Allemaal Hoofdletters, Heel Belangrijk). *Wij slaven* verscheen al in 1934 in gecensureerde vorm, maar beleefde in 2020 een herdruk. Via die omweg mocht het nu een gooi doen naar de titel.

Aldus bevond De Kom zich in een bont gezelschap van tien auteurs, waar behalve de huidige mentaliteit van Nederland, kanker, corona en Arjen Lubach, ook de kleine stukjes van Paulien Cornelisse over Japan in stonden. (Het was dus maar tot welk onderwerp men zich voelde aangetrokken.) Wanneer ik weleens langs de Nederlandse televisiezenders struin, stuit ik op programma's als *Je zal het maar hebben*, *Restaurant Misverstand* en *Nederland staat op tegen kanker*. Dus mijn angst groeide dat de nationale fascinatie voor ziektes zou zorgen dat corona of kanker met de eer zou strijken. Gelukkig triomfeerde de rechtvaardigheid boven de nationale voorliefde voor terminale aandoeningen en kon ik me erover verheugen dat mijn stem op *Wij slaven* niet tevergeefs was geweest.

En in het verlengde daarvan wil ik nu ook kwijt waarom het boek terecht heeft gewonnen, mochten daarover twijfels bestaan.

Vlak voor de eerste, 'intelligente' lockdown over ons neerdaalde, heb ik nog snel een stapel boeken in huis gehaald, onder meer de nieuwe uitgave van *Wij slaven*, dat ik al jaren wilde lezen. De uitgave liep parallel

met de grote tentoonstelling over Suriname in de Nieuwe Kerk in Amsterdam, waar een enorme foto van het knappe, beschaafde gezicht van de Kom, met borsalino, op de gevel prijkte. Tijdens die tentoonstelling werd op 17 februari een gedenksteen in de kerk onthuld door onze koning, niet voor Anton de Kom, maar voor Multatuli. Ik vond dat zacht gezegd ongerijmd, maar verder viel niemand in Nederland daarover.

Al lezend wist ik eerlijk gezegd niet wat me overkwam. Naarmate ik vorderde begon het me te dagen dat ik *Wij slaven* veel beter vond dan Multatuli's *Max Havelaar, of de Koffieveilingen van de Nederlandsche Handels Maatschappij* (1860), wat sinds jaar en dag de belangrijkste roman van Nederland wordt genoemd. Eigenlijk kun je alleen de eerste vier hoofdstukken van de *Max Havelaar*, die over Batavus Droogstoppel, handelaar in koffie aan de Lauriergracht 37 in Amsterdam, nog bestempelen als leesbaar, en als fictie. Hij schetst daarin een hilarisch beeld van de kortzichtige handelsmentaliteit in Nederland. Ik bewonderde de sardonische toon van met name dit deel, en de ingenieuze compositie van het hele boek.

Na het vierde korte hoofdstuk komt 'het pak van Sjaalman' aan de orde. Dan heeft de lezer nog ruim tweehonderd bladzijden te gaan. Sjaalmans pak bestaat uit een ongeordende stapel papieren die Droogstoppel door een aan lagerwal geraakte klasgenoot in handen krijgt gedrukt (de arme man heeft niet eens een jas!). Hij geeft het te lezen aan stagiair Stern, die liever poëzie leest dan winst- en verlieskolommen bijhoudt. Het pak bevat de aanklacht van Eduard Douwes Dekker, alias Sjaalman, alias 'de man van Lebak' Max Havelaar, alias Multatuli, gericht aan de Nederlandse regering, over de onderdrukking van het Javaanse volk door de Nederlanders. Om die aanklacht wat af te wisselen geeft Multatuli zo nu en dan het woord aan klasgenoot Sjaalman die boos is, aan Stern die innig begaan is met het lot van de Javanen en aan Droogstoppel die het gebrek aan begrip voor de Javanen koppelt aan zijn zorgen over zijn omzet. Zo smeert de schrijver het eindeloze gedram tegen de autoriteiten uit over drie vertelperspectieven. Want

Douwes Dekker blijft maar tot in den treure steeds op dezelfde dichte deuren kloppen, en wanneer zelfs de gouverneur-generaal hardnekkig niet thuis geeft, Havelaar ontslag neemt omdat hij niet wordt gehoord en tot persona non grata wordt verklaard, vertrekt diens alter ego naar Nederland om het hogerop te zoeken. De man van Lebak wil eerherstel voor zichzelf, maar krijgt wederom nul op rekest en stort zichzelf en zijn gezin in de armoede. Daarom vindt hij dat hij zo veel heeft geleden en noemt hij zichzelf Multatuli, degene die zo veel heeft gedragen, en daaruit blijkt dat het boek met al die pseudoniemen vooral over hemzelf ging.

Sjaalmans pak bevat twee intermezzo's: het sprookje *Saïdjah en Adinda* en het sprookje *De Japanse steenhouwer*. Het eerste gaat over twee nog bijna kinderen uit een kleine nederzetting die verliefd worden op elkaar, maar elkaar verliezen door de wrede onverschilligheid van de Hollanders. Het laatste is, zoals de titel al prijsgeeft, een Japans verhaal over een handwerksman – ik heb nooit helemaal begrepen wat dat sprookje in *Max Havelaar* doet. Mogelijk vereenzelvigde Multatuli zich met de steenhouwer om het zware, ondankbare werk dat hij gedoemd was te verrichten. Sisyphus zal door zijn hoofd hebben gespookt. Evident is dat hij enorm met zichzelf te doen heeft en terwijl hij aan het slot van *Max Havelaar* jammert over de schoonheid van 'het Rijk van Insulinde, dat zich slingert rond de evenaar als een Gordel van Smaragd', een land waar zich zo veel onrecht voltrekt, om dan vervolgens koning Willem III om hulp te smeken, denk je bij jezelf: 'Het is een schitterend slotakkoord, maar denk je nou heus dat hij wel zal luisteren?' Geen moment komt het bij hem op dat Nederland als bezettende macht helemaal niet thuishoort in Indië, maar daarin stond hij in zijn tijd niet alleen. En dat is niet eens het meest opvallende: hij spreekt wel over en ook wel namens de 'inlanders', maar hij gaat niet met ze om. De enige twee slachtoffers die bij naam worden genoemd, komen voor in het sprookje. Het lijkt wel of er op dat hele Java verder niemand woont. Waar zijn al die onderdrukte mensen?

Een middel om eerherstel te krijgen, is Multatuli's streven om als schrijver van een literair werk de aandacht te vangen. Misschien is dat minder raar dan het nu klinkt. Hij was zijn status als bestuursambtenaar kwijt, want hij was een klokkenluider. Als schrijver kon Multatuli weer aanzien krijgen. In de negentiende eeuw was de literatuur belangrijk, en schrijvers genoten aanzien en gezag. Dus met een roman kon je in die tijd rekenen op een groot publiek en serieus genomen worden.

Toch wringt dat een beetje. Zijn voornaamste drijfveer is gelijk krijgen over het onrecht dat anderen – inderdaad – wordt aangedaan. Multatuli wil dat gelijk alleen niet van het lezerspubliek, maar van zijn meerderen. Zo is en blijft hij een Nederlandse bestuursambtenaar, die 'het beter wil doen'.

Het blijkt vechten tegen de bierkaai. In 1830 is het cultuurstelsel ingesteld, dat neerkwam op monoculturen verbouwen op grote schaal. Kleine boeren werden gedwongen alleen thee of koffie te verbouwen en mochten niet langer zelfvoorzienend bestaan. Dat vernielde hun voedselproductie en sloopte de bevolking. Alleen bracht het zo veel geld in 's Rijks laatje, dat geen moment werd overwogen 'de inlander' te ontzien door iets van het megalomane stelsel terug te draaien. Douwes Dekker, zijnde een luis in de pels van het koloniale regime, moest dus vertrekken. Maar hij was een groot stilist en maakte met *Max Havelaar* diepe indruk op het vrome, kerkgaande Nederlandse volk, dat zich een hoedje schrok. Dat is het belang van het boek, daarin heeft het decennialang alleen gestaan. Ook toen in 1934 *Wij slaven* verscheen, bleef *Max Havelaar* het monument van verzet tegen de Nederlandse koloniale onderdrukking, dat geen slavernij werd genoemd, maar wat het wel degelijk was. Maar literaire monumenten, ach, wie kijkt daar nog naar om? Het kwam in de canon en daarmee was de kous af voor Nederland.

In de jaren dertig van de vorige eeuw kwam de onafhankelijkheidsbeweging in Insulinde, 'onze' gordel van smaragd, goed op dreef. Nederland had niets van Multatuli geleerd en gooide elke dissident in het cachot. Boeng Soekarno, Mohammed Hatta: weg ermee. En aan de

andere kant van de grote plas, Anton de Kom: weg ermee. Korte metten. En dat boek van die man? Censureren.

Veel minder Nederlanders hadden historische en emotionele banden met Suriname dan met 'ons Indië', en Suriname had geen 'oude, hoogstaande' cultuur waar men in Nederland de huizen mee stoffeerde en musea voor bouwde. Het interesseerde niemand, terwijl in Nederland de vooroorlogse economische crisis het volk in de armoede stortte en onze oosterburen Hitler in het zadel hesen.

Niet lang geleden heb ik E. du Perrons *Het land van herkomst* uit 1935 herlezen. Zijn alter ego Arthur Ducroo had als verwende jongen uit Indië genoeg van de armoede die hij terug in Europa als intellectueel en schrijver moest lijden. En toen zijn moeder ook nog eens het in Indië vergaarde familiekapitaal bleek te hebben verbrast en Ducroo vermoedelijk haar jonge protégée had bezwangerd, overwoog hij terug te keren naar Indië, waar de familie grote staat had gevoerd. Suriname wees hij af als alternatief, want daar was geen witte bovenlaag van enige omvang en culturele distinctie. Du Perron heeft de oversteek niet gemaakt. Hij stierf in 1940, net toen het oorlog werd, waarna niemand meer verder terugkeek dan 1940. Hét grote thema in de literatuur werd de oorlog. Weg was Anton de Kom (die in concentratiekamp Neuengamme omkwam en naar wij nu erkennen een verzetsheld was), weg was *Wij slaven*. Alleen *Max Havelaar* en *Het land van herkomst* bleven in de literaire canon prijken.

Wij slaven is een voortreffelijk boek. Het is geschreven in een zorgvuldig, mooi geformuleerd Nederlands waarvan ik durf te stellen dat dat niet meer bestaat. In tegenstelling tot *Max Havelaar* en zeker *Het land van herkomst* is De Koms taal zo fris als een hoentje gebleven. Bovendien is het niet geschreven door een Nederlander, van buitenaf, maar door een Surinamer van Afrikaanse afkomst, van binnenuit. De Kom vertelt recht uit het hart, uit zijn liefde voor zijn schitterende land, en uit de wijsheid en de kracht van zijn volk. (Vandaar 'Wij' *slaven*). Stapsgewijs leidt hij de lezer door de geschiedenis van zowel Suriname als zijn

volk, dat uit Afrika werd gehaald om in het Nederlandse wingewest als slaaf het onmenselijk zware werk te doen. Elk hoofdstuk behelst een periode die eerst vanuit het Nederlandse en daarna uit het Surinaamse perspectief wordt verteld. Nergens wordt het leed van de zwarte bevolking larmoyant, zoals in *Saïdjab en Adinda* van Multatuli. De Kom laat zien dat zijn volk trots en zelfbewust bleef, hoezeer de Hollanders op de plantages het moreel ook trachtten te breken. De geschiedenissen van beroemde zwarte opstandelingen worden mondeling overgeleverd, van helden die daardoor mythische proporties hebben gekregen, en die nog steeds door De Koms volk worden vereerd, al werden ze vernederd en vertrappt, gevangengenomen en vermoord. En hij vertelt geen boze sprookjes: hij schrijft over mensen van vlees en bloed. Door van de geschiedenis geen fictie te maken, brengt hij het verhaal onversneden bij de lezer binnen. Voor de moderne lezer, althans voor mij, komt dat gepaster over dan de literaire vorm van *Max Havelaar*.

De toon van *Wij slaven* bevat een oplopende lijn, die de lezer moeiteloos meevoert. De Kom begint feitelijk en zakelijk, vol goede moed, en presenteert de handel en wandel van de Hollanders in chronologische volgorde. Die toon houdt hij niet lang vol. Naarmate de geschiedenis voortschrijdt, groeit ook het ongelooft – en vervolgens de woede. Wanneer hij ten slotte in de twintigste eeuw aankomt, is hij er zo klaar mee, klaar met alle overheidsbesluiten, vertegenwoordigers van de kroon en gestrande initiatieven, dat hij die weliswaar nauwgezet blijft opsommen, maar niet zonder dat een nauwelijks verholen minachting voelbaar wordt. Dan wordt de toon sarcastisch over zo veel onkunde en uiteindelijk wordt het welhaast een klucht. Werkelijk begrijpt De Kom niet wat de Nederlanders nu eigenlijk beogen en hij vindt dan ook dat ze beter helemaal kunnen wegblijven.

Op het allerlaatst komt De Koms eigen rol ter sprake. Hij droomt van zijn pas gestorven moeder, die hem heeft gezegd dat hij geen strijd moet voeren, maar dat hij naar de verhalen moet luisteren van de arbeiders die bij hem aankloppen. Luisteren is wat de mensen nodig hebben,

zodat ze eindelijk hun verhaal kwijt kunnen en weten dat ze worden gehoord. Daarmee wordt hun recht gedaan. De Kom besluit een adviesbureau te beginnen en vertelt in *Wij slaven* wat hij daar te horen krijgt. Het is hemeltergend.

Voor dat luisteren wordt De Kom gevangengezet, maar telkens wanneer het ochtend of avond wordt, betuigt hij zijn liefde voor zijn land en strooit met exotische vogels als de tjongtjong, de wieswiessies in de bomen, de eenzame tinji fowroe (de ‘stinkvogel’) die boven de wijde rivier op vis aast, de dansende faja-worong en vertelt hij over de vurige fayalobi, waardoor je als lezer dat overdadige, kleurrijke landschap met al die geluiden en warmbloedige, zelfverzekerde mensen voor je ziet, haast hoort en bijna kunt ruiken.

De nieuwe uitgave van *Wij slaven* wordt ingeleid door Duco van Oostrum, die aan de universiteit van Sheffield algemene literatuurwetenschap doceert. Hij is verbaasd dat De Kom geen aansluiting heeft gezocht bij de Afro-Amerikaanse schrijvers van de jaren dertig van de vorige eeuw, gezien de overeenstemmende thematiek. Mij lijkt dat wel te verklaren. De Kom sprak Nederlands en de paters op het mulo waar hij les kreeg, hadden natuurlijk nooit van Afro-Amerikaanse literatuur gehoord – net zomin als de Amerikanen in die tijd.

Wel ligt de synchroniciteit voor de hand. Eind negentiende eeuw was de slavernij overal officieel afgeschaft, maar die werd in een andere vorm gewoon voortgezet. In Noord-Amerika was dat niet anders dan in de koloniën van de Europese landen. De zwarte Amerikanen hadden dezelfde geschiedenis als de zwarte Surinamers en Antillianen (en in Suriname de Javanen en hindoestanen). Geen wonder dat dat dezelfde strijd in dezelfde tijd, en dus dezelfde verhalen opleverde. De Afro-Amerikaanse schrijvers van voor de Tweede Wereldoorlog werden bovendien net zomin in de literaire canon opgenomen als – tot voor kort – Anton de Kom. Sterker nog, ze werden genegeerd en doodgezwegen.

De Kom had niet, zoals Multatuli, de intentie om literair schrijver te worden en te worden opgenomen in de literaire canon. Hij zocht begrip voor de mensonterende situatie van de arbeiders en verbetering van leefomstandigheden voor zijn landgenoten. Bijvangst is dat hij net zo'n groot stilist is als Multatuli. Wat dan weer rechtvaardigt dat Van Oostrum erop hamert dat ook *Wij slaven* literaire erkenning verdient. Natuurlijk, aan Humberto Tan is te danken dat De Kom werd verkozen tot Non-fictie Boek van het Jaar, maar die waardering is slechts een druppel op de gloeiende plaat. Bovendien doen de stukjes van Cornelisse, die zich vrolijk maakt over de rare gewoontes in Japan, afbreuk aan die eer. Haar boek is niet meer dan een vorm van aapjes kijken die lezers terugwerpt naar de negentiende eeuw en die niet met *Wij slaven* had mogen wedijveren.

Wanneer de hype is vervlogen, verdwijnen genomineerden van literaire prijzen meestal in de vergetelheid. Daarom is het de hoogste tijd dat Anton de Kom in het collectieve geheugen van Nederland wordt verankerd. Want hij is dan wel onlangs in de canon opgenomen, dat betekent nog niet dat hij in brede kring wordt gelezen. Zijn boek is te belangrijk om weer weg te vallen in de geschiedenis, én *Wij slaven* is literatuur. Het verdient dan ook erkenning op dat vlak, evenzeer en zelfs minstens evenveel als *Max Havelaar*. Literatuur draait immers om de vertelkunst, om de taal en compositie en de verbeeldingskracht, en om de mate waarin juist die aspecten een boek boven welk genre dan ook uittillen. En als we dan weer eens behoorlijk onderwijs in het vak Nederlands herinvoeren, hoop ik dat toekomstige leerlingen zowel Anton de Kom als Multatuli (in ieder geval de eerste vier hoofdstukken) moeten lezen, waarna ze hun favoriet moeten kiezen. Ik weet nu al wie dan onverslagen de geschiedenis in gaat.

lees het nieuwe nummer

Onder ons

Fred Papenhove

voor Delphine Lecompte

luister op Spotify naar AC/DC's
Shot in the Dark en speel in de woonkamer mee
op m'n ouwe luchtgitaar

niet alle dichters
houden van Tsjechische jazz en Brahms

Selfie

al kost het me een uur
en zelfs 't daaropvolgende
lukken zal het

hoe ik erop wil staan
is wel
een dingetje

in m'n driedelig Peaky Blinders
of in donkerblauwe Nike-tracksuit

'k steek nu eerst een jonko op

Beginnende vogelaars

we nemen in het bos onze positie
in met verrekijkers binnen handbereik

vouwen nu en dan de handen alsof we in
gebed gaan wat niet klopt in elk geval niet
in dit gedicht

mompelen ekster merel mus koolmees alle begin
is moeilijk

als 't onverwachts stortregent besluiten we
om weeronline.nl nooit meer te raadplegen, met hun
'nul procent neerslag vandaag'

lees het nieuwe nummer

Auteurs in dit nummer

MERIJN DE BOER (1982) – Schrijver en voormalig redacteur. Publiceerde o.a. de romans *De nacht* (2014) en *'t Jagthuys* (2016), de verhalenbundel *De geur van miljoenen* (2018) en onlangs de roman *De Saamhorigheids-groep* (2020). Die staat op de shortlist van de Libris Literatuur Prijs 2021.

DELPHINE LECOMPTE (1978) – Won met haar debuutbundel *De dieren in mij* (2009) de C. Buddingh'-prijs. *Dichter, bokser, koningsdochter* (2015) werd genomineerd voor de vSB Poëzieprijs. Nadien verschenen onder meer *Western* (2017) en *Vrolijke verwoesting* (2019).

ARNON GRUNBERG (1971) – Schrijver. Ontving o.m. de Anton Wachter-prijs, de F. Bordewijk-prijs, tweemaal de Gouden Uil, tweemaal de AKO Literatuurprijs, de Libris Literatuur Prijs, de Constantijn Huygens-prijs en de Frans Kellendonk-prijs. In 2017 werd hem de Gouden Ganzenveer uitgereikt.

JEROEN HERMKENS (1960) – Lithograaf, schilder, beeldhouwer. Ontving in 1996 de Nederlandse Grafiekprijs. Werd in 2006 gekozen tot Kunstenaar van het jaar. Exposeerde o.m. in New York en Utrecht. In 2013 nam het Rijksmuseum een serie litho's op in de collectie – jeroen-hermkens.nl

PHILIP HUFF (1984) – Schrijver en regisseur. Schreef onder meer het essayboek *Het verdriet van anderen* (2015). Ontving de Hollands Maandblad Schrijversbeurs 2010-2011 (*proza*). Onlangs verscheen de korte film *Bosrandgeluk*. Schrijft ook voor *The New York Review of Books*.

MARGRIET DE KONING GANS (1942) – Studeerde Nederlands en algemene literatuurwetenschap te Leiden. Onder meer werkzaam als redactrice. Ontving de Hollands Maandblad Schrijversbeurs 2006 (*essayistiek*).

FRED PAPHENHOVE (1956) – Oud-marinier en dichter. In 2009 ontving hij de Halewijnprijs voor *De hemel is vol zwaluwen*. Werkt aan een nieuwe, zesde dichtbundel.

KITTY POWWELS (1964) – Schrijver. Vertaalt daarnaast literaire werken uit het Portugees en Engels. Won de Hollands Maandblad Aanmoedigingsbeurs 2014/2015 (*proza*) – capatekst.nl

ALEXANDER RINNOOY KAN (1949) – Emeritus hoogleraar UvA. Was o.m. rector magnificus van de Erasmus Universiteit, voorzitter VNO-NCW en SER, lid van de Raad van Bestuur van ING en Eerste Kamerlid voor D66. In 2018 verscheen *Bordjes duiken* – alexanderrinnooykan.nl

IRIS LE RÜTTE (1960) – Beeldend kunstenaar en schrijft poëzie. Haar dichtbundel *Ik dicht je bij me* beleefde in 2019 een zesde druk – irislerutte.nl

KIM SCHOOF (1992) – Promovendus in de literatuurwetenschap aan de Open Universiteit, redacteur van *de Nederlandse Boekengids* en criticus voor *De Groene Amsterdammer*. Ontving de Hollands Maandblad Schrijversbeurs 2020 (*essayistiek*).

CARINA VAN DER WALT (1960) – Debuteerde in *Nuwe Stemme 5* (2013). *Amalgaam* (2015) was haar Nederlandse debuut samen met Willy Martin bij Uitgeverij IJzer. Behalve dichter ook kunstrecensent.

HOLLANDS Maandblad

Redactie: David Garvelink

Redactieraad: Gerard van Emmerik, Beatrijs Ritsema, Mark Boog en Merijn de Boer

Vormgeving: Steven Boland

Correctie: Stefanie Liebreks

Copyright: Auteursrecht voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Deze uitgave werd mede mogelijk gemaakt door subsidie van het Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds, thans Nederlands Letterenfonds.

Nederlands
letterenfonds
dutch foundation
for literature

Redactiesecretariaat: Hollands Maandblad • Postbus 59.752 • 1040 LG Amsterdam •
Tel. 020-6175955 • info@hollandsmaandblad.nl (niet voor kopij)

Ingezonden bijdragen worden niet retour gezonden, u krijgt antwoord per e-mail.

Uitgever: Stichting Hollands Maandblad, p/a Bilderdijkkade 63-b • 1053 VJ Amsterdam

Abonnementen: 12 nummers per kalenderjaar, prijs per jaargang € 89,50 •

Proefabonnement (3 nummers) € 24,50 Abonnementen die niet één maand voor afloop van de abonnementsperiode zijn opgezegd, worden automatisch verlengd

Opgave: S.P. Abonneeservice • Postbus 105 • 2400 AC Alphen aan den Rijn.

Telefoon tijdens werkdagen van 9.00-17.00 uur: 088-1102052.

Een acceptgiro voor betaling volgt

Losse nummers: € 7,50 • dubbelnummers € 9,90 • Verkrijgbaar bij de boekhandel of door bestelling via www.hollandsmaandblad.nl dan wel per mail: HollandsMaandblad@spabonneeservice.nl