

ONDER REDACTIE VAN
RICK HONINGS, COEN VAN 'T VEER EN JACQUELINE BEL

DE POSTKOLONIALE SPIEGEL

De Nederlands-Indische
letteren herlezen

LEIDEN
UNIVERSITY PRESS

De postkoloniale spiegel

ONDER REDACTIE VAN
RICK HONINGS, COEN VAN 'T VEER EN JACQUELINE BEL

DE POSTKOLONIALE SPIEGEL

De Nederlands-Indische
letteren herlezen

LEIDEN UNIVERSITY PRESS

Deze publicatie is mogelijk gemaakt door een financiële bijdrage van:
Boekenfonds Elisabeth Grent/F.J.A.M. van der Helm
Jaap Harten Fonds
J.E. Jurriaanse Stichting
Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV)
Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS)
M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting

Tweede, gewijzigde druk, 2022

Beeldredactie: Rick Honings & Coen van 't Veer
Tekstredactie: Susanne Onel
Vormgeving: Crius Group
Vormgeving omslag: Andre Klijsen
Illustratie omslag: © Peter van Dongen
Druk: Wilco, Amersfoort, The Netherlands

ISBN 978 90 8728 393 3 (paperback)
ISBN 978 90 8728 373 5 (hardcover)
e-ISBN 978 94 0060 417 9
NUR 617, 680

© Rick Honings, Coen van 't Veer en Jacqueline Bel / Leiden University Press, 2021

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Er is naar gestreefd alle copyrights van de in deze uitgave opgenomen illustraties te achterhalen. Aan hen die desondanks menen alsnog rechten te kunnen doen gelden, wordt geadviseerd contact op te nemen met de uitgever.

Inhoud

Inleiding	9
Rick Honings, Coen van 't Veer & Jacqueline Bel	
I Het oude Indië. De negentiende eeuw	
1 Klewangwettende gezangen en knevelarij: Multatuli	31
Jacqueline Bel	
2 'Minacht mij niet omdat ik slechts een vrouw ben!': Mina Kruseman	49
Petra Boudewijn	
3 Sneeuwwitte krullen, gitzwarte vlechten: Melati van Java	67
Nick Tomberge	
4 'Ziet ge niet in dat al wat inlander, al wat halfbloed is, den blanke haten moet?': Annie Foore	81
Rianti Manullang & Floor Naber	
5 'Hij blijft tegenover de Inlander een rasechte koloniaal': P.A. Daum	99
Rick Honings	
6 Mensen en (hun) natuur in Indië: Thérèse Hoven	123
Marijke Denger	
7 Van diepe angst en stil genot: Louis Couperus	141
Elleke Boehmer & Coen van 't Veer	

II Van Indië naar Indonesië. De eerste helft van de twintigste eeuw

- | | | |
|----|--|-----|
| 8 | Sterrentelingen van het verleden: Augusta de Wit
Arnoud Arps | 161 |
| 9 | Onschuldige kinderen van de kolonie? <i>Ot en Sien in Nederlandsch Oost-Indië</i>
Amalia Astari & Rick Honings | 181 |
| 10 | Vertrapt door totoks en opzijgeduwd door Chinezen en Javanen: Victor Ido
Olf Praamstra | 197 |
| 11 | Verhalen van vervreemding: Carry van Bruggen
Remco Raben | 217 |
| 12 | Inheems geweld en witte afwezigheid: Madelon Székely-Lulofs
Gábor Pusztai | 229 |
| 13 | Jasmijn en maanlicht: E. du Perron
Gloria Wekker | 247 |
| 14 | 'Ik neem een heel eigen plaats in': Beb Vuyk
Olf Praamstra | 259 |
| 15 | Twee Indonesische stemmen: Suwarsih Djojopuspito en Arti Purbani
Christina Suprihatin & Coen van 't Veer | 277 |

III Terugkijken en tegenschrijven. 1945 tot heden

- | | | |
|----|--|-----|
| 16 | Het kolonialisme als goedbedoeld misverstand: A. Alberts
Coen van 't Veer | 297 |
| 17 | Herinneren om niet te vergeten: Rob Nieuwenhuys
Petra Boudewijn | 313 |
| 18 | 'Het brandde weer ergens': Maria Dermoût
Pamela Pattynama | 335 |
| 19 | Op zoek naar een eigen Indo-identiteit: Vincent Mahieu/Tjalie Robinson
Jeroen Dewulf | 351 |

20	'Eigenlijk is het allemaal pas gisteren gebeurd': F. Springer Erica van Boven	367
21	Een zoekende spelbreker: Marion Bloem Liesbeth Minnaard	381
22	'Ik was er gelukkig': Jeroen Brouwers Esther Op de Beek	397
23	Van betovering tot inzicht: Hella S. Haasse Judith Gera	415
24	Geen ideologie maar corpologie: Adriaan van Dis Frans-Willem Korsten	433
25	'Op je plaats blijven en tegelijk blijven stromen': Alfred Birney Jaap Grave	447
26	De krachtige stem van een Javaanse <i>njai</i>: Dido Michiels Judith E. Bosnak	465
	Noten	483
	Bibliografie	513
	Personalia	529
	Register	534



△
‘Vue du palais de Buitenzorg’, W.J. Gordon naar
A.J. Bik, uit: *Vue prise des domaines de Koeripan,*
appartenant a Mr.J.J. van Braam. Amsterdam 1842.
Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV
47B23.

Inleiding

RICK HONINGS, COEN VAN 'T VEER & JACQUELINE BEL

In 2020 was het 75 jaar geleden dat Indonesië de onafhankelijkheid uitriep. Op 17 augustus 1945, 's morgens om tien uur, las Sukarno de Proklamasie voor in de tuin van zijn huis. Batavia werd in 1942 door de Japanners omgedoopt in Jakarta. Die naam bleef gehandhaafd. Een dag later werd Sukarno de eerste president van de nieuwe Republiek Indonesia. Hierna duurde het nog ruim vier jaar totdat Nederland na het voeren van een oorlog met de Indonesische vrijheidsstrijders beseftte dat de geschiedenis voorgoed was veranderd. Na bijna 350 jaar was er een einde gekomen aan de koloniale verbintenis met Nederland, die begon toen in 1596 de eerste Hollandse schepen voor de kust van Java verschenen. Kort hierna, in 1602, werd de Vereenigde Oostindische Compagnie (VOC) opgericht, die tot 1799 bestond. Pas in de negentiende eeuw – vanaf 1816, na het Engelse Tussenbestuur – werd Indië ook effectief een kolonie van Nederland, wat het dus tot 1945 is gebleven. Alleen in Nieuw-Guinea eindigde de overheersing pas in 1962. Het was de bedoeling om de 75^{ste} verjaardag van de Indonesische onafhankelijkheid in 2020 groots te vieren, maar als gevolg van de wereldwijde corona-epidemie – die ook Indonesië hard had getroffen – moest dat bescheiden gebeuren.

Indonesië mag dan al lang onafhankelijk zijn, de herinnering aan het koloniale verleden in 'de Oost' is nog altijd springlevend. Veel Indische en niet-Indische Nederlanders verzamelen zich elk jaar op de Pasar Malam, thans Tong Tong Fair geheten, in Den Haag. Nasi, saté en sambal zijn zo ingeburgerd dat menigeen niet meer weet hoe exotisch deze gerechten ooit waren voor degenen die er overzee voor het eerst van proefden. Elke week staan er overlijdensadvertenties in de krant van personen die in Indië geboren zijn. De namen van de plaatsen waar zij het levenslicht zagen, zoals Batavia of Buitenzorg, bestaan niet meer. Nog even en de laatste in Indië geboren Nederlanders zullen niet meer in leven zijn.

Het koloniale verleden in Azië staat momenteel in het middelpunt van de belangstelling. Er gaat geen dag voorbij zonder dat erover geschreven wordt in kranten, tijdschriften en op internet. Op de televisie worden er documentaires en films over uitgezonden, zoals *Onze jongens op Java* (2019) van regisseur Coen Verbraak en *Ze noemen me baboe* (2019) van

Sandra Beerends. In de eerste staan de verhalen centraal van jonge Nederlanders die na de Tweede Wereldoorlog als soldaat naar Indië werden gestuurd, in de tweede de ervaringen van een inheemse kinderverzorgster die met een Nederlandse familie naar het ‘land van de overheerser’ reisde. In 2020 ging bovendien de speelfilm *De Oost* in première, waarin het Nederlandse koloniale geweld tijdens de Indonesische Onafhankelijkheidsoorlog op nietsverhullende wijze in beeld wordt gebracht, gezien vanuit het perspectief van een soldaat die dient bij de Speciale Troepen van Raymond Westerling. Het zijn slechts enkele voorbeelden uit een ware stortvloed aan aandacht voor alles wat betrekking heeft op het voormalige Nederlands-Indië.

Uit alle media-uitingen blijkt dat Nederland niet meer het land is dat het 75 jaar geleden was: het is veranderd in een multi-etnische samenleving. Mede onder invloed daarvan wordt het meer en meer gedwongen kritisch naar zichzelf en zijn verleden te kijken en om zijn zelfbeeld te herdefiniëren. Steeds vaker klinkt de roep om de overheersende visie die Nederland lange tijd op Indië had, bij te stellen. Een paar jaar geleden pleitte schrijver Reggie Baay ervoor om de oude koloniale leus ‘Daar werd wat groots verricht’ te vervangen door de postkoloniale variant ‘Daar werd wat gruwelijks verricht’.¹ In 2016 startte in opdracht van de overheid een groot onderzoeksprogramma naar het gebruik van geweld in de Indonesische onafhankelijkheidsstrijd: *Independence, Decolonization, Violence and War in Indonesia, 1945-1950*, een samenwerking van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV), het Nederlands Instituut voor Militaire Historie (NIMH) en het Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie (NIOD). Nederland worstelt, kortom, nog altijd met zijn koloniale verleden.

Zo denken veel Nederlandse musea na over manieren om koloniaal taalgebruik te vervangen en hun collecties te ‘dekoloniseren’. In Nederland is bovendien, net als in andere landen, de discussie opgeblaaid over de vraag wat er met de standbeelden van koloniale ‘helden’ moet gebeuren. Kan bijvoorbeeld het beeld van Jan Pieterszoon Coen – de ‘stichter’ van Batavia, die onder meer de dood van duizenden bewoners van het eiland Banda op zijn geweten heeft – in Hoorn blijven staan, eventueel met een kritische tekst erbij, of moet het uit de openbare ruimte worden verwijderd? Zulke discussies zijn onderdeel van wat men de Nederlandse *Vergangenheitsbewältigung* zou kunnen noemen.² Zoals de Duitsers sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog bezig zijn om in het reine te komen met hun nationaalsocialistische verleden, zo worstelt Nederland nog altijd met zijn koloniale geschiedenis.

Een verschil met Duitsland is dat dit verwerkingsproces hier pas relatief laat op gang is gekomen. Tot voor kort overheerste het beeld van Nederland als een humane kolonisator, die ook veel goeds had gedaan



4
Geïdealiseerde afbeelding van verschillende bevolkingsgroepen van de koloniale samenleving in Indië samen in een paardentram, uit: M.T.H. Perelaer, *Het kamerlid Van Berkenstein in Nederlandsch-Indië* (1888-1890). Collectie Atlas van Stolk, 46101.

voor Indonesië, zoals de stichting van scholen en ziekenhuizen en de aanleg van wegen. De fotoboeken van Rob Nieuwenhuys zijn illustratief hiervoor. Ze bieden een geromantiseerde visie op het oude Indië. Tussen 1981 en 1988 publiceerde hij er drie, onder de reekstitel *Tempo doeloe – een verzonken wereld*.³ Wie ze bekijkt, krijgt een beeld van een paradijselijke tijd voorgeschoteld: taferelen van ‘witte onschuld’, met exotisch eten, prachtige witte huizen, bedienden en een overweldigende natuur. De schaduwkanten van de koloniale samenleving krijgen veel minder aandacht, al zijn ze niet afwezig. Nieuwenhuys accepteerde het dat Indië onafhankelijk was geworden, maar koesterde ook nostalgische verlangens naar zijn kindertijd in de kolonie en liet zich ontroeren door oude foto’s en verhalen.

Voor wie Indië uit eigen ervaring kende, zoals Nieuwenhuys, die in 1908 te Semarang werd geboren, zorgde het verlies voor weemoed. Nog in 2018 publiceerde Kester Freriks, die in 1954 in Jakarta het levenslicht zag, het pamflet *Tempo doeloe, een omhelzing*, waarin hij het recht op het hebben van heimwee naar Indië opeiste.⁴ Het is echter cruciaal om onderscheid te maken tussen de individuele ervaring en de collectieve herinnering van een natie. Tegenover een gelukkige herinnering van de een staat het leed van vele anderen, die geen stem hadden en wier verhalen nooit op papier zijn gezet.

Dat wil niet zeggen dat er nooit aandacht is geweest voor de schaduwzijden van het Nederlandse kolonialisme. Al in 1969 werd, in opdracht van de regering, de zogenaamde *Excessennota* gepubliceerd, mede opgesteld door Cees Fasseur, toen ambtenaar op het Ministerie van Justitie en later hoogleraar in de Geschiedenis van Zuidoost-Azië in Leiden. De conclusie van dit onderzoeksrapport was dat er tijdens de Indonesische

Onafhankelijkheidsoorlog (1945-1949) weliswaar sprake was geweest van geweld, maar dat dit excessen waren. Dat het geweld niet incidenteel maar structureel van aard was, is inmiddels aangetoond door Rémy Limpach in *De brandende kampongs van Generaal Spoor* (2016).⁵ Ook in andere recente publicaties wordt de nadruk gelegd op de donkere kanten van het kolonialisme. Piet Hagen publiceerde in 2018 zijn boek *Koloniale oorlogen in Indonesië. Vijf eeuwen verzet tegen vreemde overheersing*, waarin hij laat zien hoeveel strijd er om de heerschappij in de archipel is gevoerd.⁶

Dat de tijden veranderd zijn, blijkt ook uit het feit dat koning Willem-Alexander in 2020 zijn excuses aan Indonesië aanbood voor het Nederlandse geweld tijdens de dekolonisatieoorlog. Dat was een historische gebeurtenis, waarmee hij verder ging dan zijn moeder, de vroegere koningin Beatrix.

Ook uit twee in het herdenkingsjaar 2020 verschenen geschiedenissen van Nederlands-Indië blijkt dat Nederland meer dan voorheen doordrongen is van zijn eigen gewelddadige rol en van de noodzaak om niet alleen aan het Nederlandse maar ook aan het Indonesische perspectief aandacht te besteden. Zo publiceerde historicus Martin Bossenbroek *De wraak van Diponegoro. Begin en einde van Nederlands-Indië*, waarin naast twee Nederlandse bestuurders twee Indonesische vrijheidsstrijders de hoofdrol spelen: de Yogyakartaanse prins Diponegoro en de nationalist Sukarno.⁷ De eerste nam het op tegen de Nederlanders tijdens de Javaoorlog (1825-1830), de ander deed dat tijdens de strijd voor onafhankelijkheid halverwege de twintigste eeuw. Aandacht voor inheemse stemmen is er ook in het recent verschenen *Revolusi* (2020) van de historicus David Van Reybrouck, het resultaat van een langdurig onderzoek naar het Nederlandse kolonialisme en de Indonesische vrijheidsstrijd, waarvoor hij onder meer in Indonesië de laatste, uiteraard stokoude, ooggetuigen interviewde over hun herinneringen. In 1945 waren ze jong en omarmden ze enthousiast de revolutionaire idealen en de wens om zich van de koloniale ketenen te ontdoen.⁸ De Nederlandse *Vergangenheitsbewältigung* is, kortom, in volle gang.

Het maatschappelijke debat vraagt ook om het herijken van de koloniale geschiedenis en de representatie daarvan in de Nederlands-Indische letteren uit heden en verleden. *De postkoloniale spiegel* is bedoeld als een zelfkritisch onderzoek naar hoe de literatuur omgaat met het koloniale verleden.

Nederlands-Indische letteren

In het proces waarin Nederland in het reine probeert te komen met zijn koloniale verleden, heeft de literatuur slechts een bescheiden rol, al wordt vaak naar Multatuli en zijn *Max Havelaar* (1860) verwezen, een pamflet in romanvorm, dat een 'rilling' door het land deed gaan. Het boek droeg er mede toe bij dat er in Nederland aandacht kwam voor de verbetering van

het lot van de Javaan. *Max Havelaar* werd zo belangrijk geacht dat het boek een eigen ‘venster’ kreeg in de canon van Nederland.⁹ Het wordt doorgaans bestempeld als de eerste ‘Indische roman’ in de Nederlandse literatuur.

Maar veel verder dan Multatuli kijkt men meestal niet, al zouden er na hem nog honderden Nederlands-Indische werken verschijnen. Het gebrek aan aandacht voor romans als bron voor geschiedschrijving was voor Kester Freriks aanleiding om eind december 2020 – toen het onderhavige boek *De postkoloniale spiegel* al zijn voltooiing naderde – een opinieartikel in *NRC Handelsblad* te publiceren onder de titel: ‘De nieuwste Indonesische geschiedschrijving mist literaire bronnen’. Freriks betreurt het dat de letterkunde vrijwel geen rol speelt in het debat over de geschiedenis van Nederlands-Indië. Dat acht hij een gemis, omdat juist de literatuur ‘psychologische verdieping’ kan bieden. Men kan er volgens Freriks bovendien mee onderbouwen dat het Indonesische onafhankelijkheidsstreven in 1945 niet uit de lucht kwam vallen; het sluimerde al eerder. Meer aandacht voor de rol van literatuur in het debat over het kolonialisme zou volgens Freriks een genuanceerder perspectief kunnen opleveren.¹⁰

Begin 2021 reageerde Martin Bossenbroek in *NRC Handelsblad* op Freriks artikel. Volgens hem kleven er grote bezwaren aan diens pleidooi om literatuur als een historische bron te gebruiken. Romans zijn hiervoor volgens hem alleen bruikbaar als aangetoond kan worden dat ze concrete invloed hebben gehad op de loop van de geschiedenis: ‘Als het signaal wordt afgegeven, maar door niemand opgepikt, sterft het weg. Dan hebben zelfs de meest baanbrekende ideeën en inzichten over de koloniale wanverhoudingen geen daadwerkelijke consequenties voor de loop van de geschiedenis. Dan blijven het kanaries in een kolenmijn.’ Alleen als een roman aantoonbaar invloed heeft gehad op de politieke gebeurtenissen – zoals *Max Havelaar* – kan die als bron voor de historicus bruikbaar zijn: ‘Historici moeten acht slaan op stuiptrekkende kanaries en empathische literatoren, maar de meningen en gedragingen van de hoofdrolspelers zelf [...] zijn noodzakelijkerwijs leidend om de historische werkelijkheid te kunnen doorgronden. En die haal je uit harde, contemporaine bronnen.’¹¹

Bossenbroek huldigt daarmee een veelgehoord, maar achterhaald standpunt.¹² Al in 1985 wierp de Amerikaanse historicus Dominick LaCapra in zijn boek *History & Criticism* de vraag op waarom een historicus zich in hemelsnaam met romans zou inlaten: ‘Why should a professional historian bother to read novels?’ Volgens hem was het de treurige werkelijkheid dat veel historici daadwerkelijk zo dachten: ze lazen misschien wel romans voor hun plezier, in hun vrije tijd, maar dit soort boeken speelde vrijwel geen rol in hun wetenschappelijke onderzoek. Het dedain van veel historici ten aanzien van romans was volgens hem niet terecht. Literatuur biedt juist informatie die in archiefstukken en andere ‘harde’ historische bronnen niet te vinden is: ‘The novel, unlike historio-

graphy, may invent characters and events and give rise to configurations that are not available in the writing of history.’¹³

Een literair werk staat altijd in relatie met de omringende werkelijkheid, waardoor het beïnvloed is, maar waar het zelf ook invloed op uitoefent. Literatuur helpt de samenhang te zien in de feiten die non-fictionele historische bronnen produceren en biedt inzicht in de denkpatronen van een tijd.¹⁴ Waar veel historische bronnen zwijgen, bevatten romans en verhalen informatie over hoe mensen voelden en dachten. Ze vormen de graadmeter van de tijd waarin ze verschenen. Bestudering ervan kan duidelijk maken hoe Nederlanders oordeelden over het koloniale project in ‘de Oost’, hoe ze zichzelf representeerden, hoe ze zich tegenover de inheemse bevolking opstelden, hoe ze de tropische natuur ervoeren en beschreven, wat hun visie was op de islam en andere religies en tal van zaken meer.

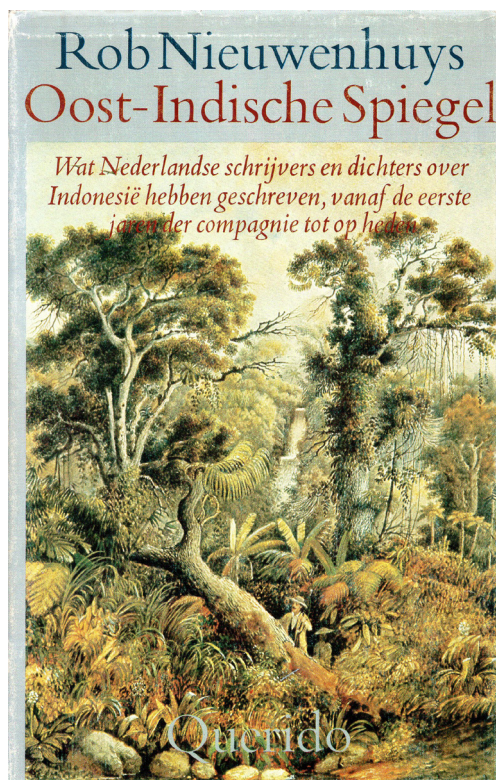
Maar literatuur is meer dan dat: teksten representeren niet alleen de werkelijkheid, maar geven die mede vorm. Zo kan men eruit te weten komen hoe de koloniale realiteit werd gerepresenteerd en gerechtvaardigd, maar tegelijkertijd zijn de teksten ‘zelf ook *actoren* geweest in het vormgeven van de koloniale werkelijkheid.’¹⁵ Dat gegeven is een belangrijk uitgangspunt voor *De postkoloniale spiegel*.

Dat historici nog altijd relatief weinig gebruiken van literaire teksten in hun onderzoek, is waar, maar tegelijkertijd kunnen de Nederlands-Indische letteren zich inmiddels in een constante aandacht van literatuurwetenschappers verheugen. Tot 1972 was de Nederlands-Indische literatuur slechts een ‘exotisch stiefkind’ van de Nederlandse literatuurgeschiedenis.¹⁶ Wel besteedde Jan ten Brink er in 1897 aandacht aan in zijn *Geschiedenis der Nederlandse Letterkunde* en in 1931 publiceerde de Nijmeegse hoogleraar Gerard Brom *Java in onze kunst*, waarin hij ook aandacht schonk aan de literatuur, vanaf de VOC tot en met de eigen tijd.¹⁷ Het was echter Rob Nieuwenhuys die terecht als de *godfather* van de Nederlands-Indische letterenstudie wordt beschouwd.¹⁸ Zijn magnum opus is de *Oost-Indische spiegel*, waarin Nieuwenhuys volgens de ondertitel een overzicht biedt van *Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven, vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden* (1972).

Nieuwenhuys’ boek is uitgegroeid tot een standaardwerk, maar het kent vele feilen. Los



Omslag van Rob Nieuwenhuys, *Oost-Indische spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven, vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden* (1978).



van het ontbreken van een notenapparaat en het feit dat Nieuwenhuys nogal eens citaten naar zijn hand zet, is het sterk gekleurd door zijn eigen voorkeuren en literaire smaak. Over de vrouwelijke auteurs die hij in het ‘Damescompartiment’ onderbracht, oordeelde hij bijvoorbeeld negatief. Desondanks is zijn *Oost-Indische spiegel* nog altijd een belangrijk naslagwerk voor iedereen die zich met de Nederlands-Indische letteren bezighoudt. In 1978 verscheen de derde, verbeterde druk en in 1982 een Engelse vertaling onder de titel: *Mirror of the Indies. A History of Dutch Colonial Literature*. Dat Nieuwenhuys’ boek nog altijd een belangrijke functie vervult, blijkt ook uit *De postkoloniale spiegel*: in bijna alle hoofdstukken wordt naar zijn literatuurgeschiedenis verwezen, al is men het lang niet altijd met hem eens.

Rob Nieuwenhuys’ enthousiasme leidde ertoe dat Peter van Zonneveld in 1985 het initiatief nam om de Werkgroep Indisch-Nederlandse Letterkunde op te richten, onder auspiciën van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden. Het doel was om belangstellenden bij elkaar te brengen en het onderzoek te stimuleren. Samen met zijn oud-student Reggie Baay ging hij op bezoek bij Nieuwenhuys, die zich achter het initiatief schaarde.¹⁹ Van Zonneveld werd voorzitter, een functie die hij meer dan 35 jaar vervulde. Als universitair docent moderne Nederlandse letterkunde in Leiden stimuleerde hij studenten om onderzoek te doen naar Nederlands-Indische literatuur en zelf publiceerde hij er ook veelvuldig over.

Met ingang van 1986 verscheen het eerste nummer van het tijdschrift *Indische Letteren*, dat zich – in navolging van Nieuwenhuys’ studie – ten doel stelde de studie te bevorderen van ‘wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven’. Daartoe worden ook sinds jaar en dag lezingen en symposia georganiseerd. Van meet af aan werd er gekozen voor een brede opvatting van ‘literatuur’. Uit het redactioneel van het eerste nummer: ‘Het gaat niet alleen om poëzie en fictioneel proza, maar ook om kinderliteratuur, triviale literatuur, brieven, dagboeken, memoires, reisverhalen, sommige wetenschappelijke werken, en alles wat verder nog van belang kan zijn.’²⁰ Tot op de dag van vandaag verschijnt het tijdschrift *Indische Letteren* vier keer per jaar. De meeste aandacht gaat daarin uit naar fictie, en verreweg de meeste artikelen bevatten een literair-historisch en/of biografisch perspectief.

Daarnaast zijn er inmiddels enkele overzichtswerken verschenen die het verdienen genoemd te worden. Standaardwerken zijn nog altijd E.M. Beekmans *Troubled Pleasures. Dutch Colonial Literature from the East Indies 1600-1950* (1996, twee jaar later in het Nederlands uitgekomen als *Paradijzen van weleer*) en *Europa buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen* (2002), onder redactie van Theo D’haen, waarin de Nederlands-Indische literatuur ruim bedeed is.²¹ In 2015 publiceerde Jacqueline Bel de Taalunie-literatuurgeschiedenis *Bloed en rozen*, over de

▷
Rob Nieuwenhuys wordt negentig jaar, samen met de (toenmalige) redactie van *Indische Letteren*.

Van links naar rechts: Reggie Baay, Marian Fillié, Gerard Termorshuizen, Rob Nieuwenhuys, Bert Paasman, Liesbeth Dolk en Peter van Zonneveld. Leiden, 1998. Collectie Gerard Termorshuizen.



eerste helft van de twintigste eeuw, met veel aandacht voor de Indische romans die in die periode werden uitgegeven.²² Uitvoerige analyses zal men in deze werken echter tevergeefs zoeken; ze bieden vooral een overzicht.

De postkoloniale spiegel wil een aanvulling bieden op de bestaande studies en de basis vormen voor verder onderzoek. We hopen dat het boek ervoor zal zorgen dat de vele romans, novellen en verhalen die de Nederlands-Indische literatuur rijk is, opnieuw gelezen en besproken zullen worden, door algemeen belangstellenden en vakgenoten, maar zeker ook door studenten.

Een postkoloniale benadering

Wat *De postkoloniale spiegel* ook anders maakt dan de meeste studies van de Nederlands-Indische letteren, is dat we voor een postkoloniale benadering kiezen.²³ We richten ons, anders dan Nieuwenhuys, alleen op romans, novellen en verhalen. Andere genres, zoals non-fictie, toneel en poëzie, worden buiten beschouwing gelaten. De reden daarvoor is dat we – in navolging van de literatuurwetenschapper Edward Said – ervan uitgaan dat fictie grote invloed heeft uitgeoefend op het denken. Said heeft er met zijn gezaghebbende werk *Orientalism* (1978) de aandacht op gevestigd dat teksten bestaan uit representaties van de werkelijkheid, maar dat die representaties niet de realiteit, maar een visie daarop weergeven.²⁴ Volgens Said is er een oriëntalistisch beeld ontstaan van de Oriënt, dat krachtiger is dan de werkelijkheid zelf. Om zijn stelling uit te werken maakte hij gebruik van het door de Fransman Michel Foucault gemunte begrip ‘discours’. Representaties in een tekst zijn niet louter een individuele aangelegenheid, maar worden gedetermineerd door een groter geheel van teksten, kennis en beelden, die samen een discours vormen. Volgens Said was

het oriëntalistische discours zo sterk dat iedereen zijn eigen interpretatie van de werkelijkheid daardoor liet bepalen. Dit resulteerde in een beeld van de Oriënt dat meer zegt over het 'Westen' dan over het 'Oosten' zelf. Said beargumenteert dat het 'Westen' er belang bij had dat in het koloniale discours een bepaalde visie op het 'Oosten' dominant was: een visie die het 'Westen' superieur deed zijn aan het 'Oosten' en waarin het 'Westen' het 'Oosten' domineerde.

Fictie heeft volgens Said een belangrijke bijdrage geleverd aan de creatie van dit discours. 'Oosterlingen' werden in literaire werken systematisch als inferieur afgeschilderd: gelijkend op dieren, lui, initiatiefloos, vies, leugenachtig, onwetend en bovenal: 'anders'. Europeanen daarentegen werden bijna altijd voorgesteld als toonbeelden van 'beschaving'. Het 'Westen' stond voor kracht, mannelijkheid en Verlichting; het 'Oosten' voor zwakheid, vrouwelijkheid en achterlijkheid. Die beeldvorming diende als rechtvaardiging van het imperialisme: degene die inferieur was, vroeg er als het ware om gecorrigeerd, opgevoed en 'beschaafd' te worden door de 'superieure' Europeaan.

Said zag de negentiende eeuw als de tijd van de opkomst van het 'Westen'. Het was een periode waarin Europa aanspraak maakte op een groot deel van de wereld. De beeldvorming van het 'Oosten' was echter niet nieuw, maar kende een lange voorgeschiedenis, die terugging tot de klassieke oudheid. In de negentiende eeuw nam dit discours een nieuwe gedaante aan onder invloed van (sociaal-)darwinistische rassentheorieën, waarin het 'witte' ras beschouwd werd als de hoogste graad van de menselijke ontwikkeling. Die superioriteit verschafte de 'witte' man *imperial eyes*: de macht om te kijken, te oordelen, te classificeren én te overheersen.²⁵ Deze oriëntalistische traditie, met het bijbehorende netwerk van racisme en stereotypen – het 'culturele archief' – is volgens Said zó invloedrijk dat ze tot op de dag van vandaag actief is. Het imperialisme is volgens hem, ondanks de dekolonisatie, nooit geëindigd.

Said was vooral geïnteresseerd in de positie van individuele auteurs. In hoeverre kon een schrijver zich aan de sturende kracht van het discours onttrekken? In *Orientalism* veronderstelde Said nog dat de individuele schrijver daartoe niet in staat was; het discours was te krachtig om er niet door beïnvloed te raken. Maar later liet hij doorschemeren dat hij hierover enigszins anders was gaan denken. In zijn boek *Culture and Imperialism* (1993) gaf hij zelfs een Nederlands voorbeeld van een auteur – Eduard Douwes Dekker, Multatuli – die in een koloniale context een kritisch, zelfs antikoloniaal geluid had vertolkt.²⁶

In de loop der tijd is er de nodige kritiek gekomen op Said's theorie. Het aan Foucault ontleende begrip 'discours' zou door hem te vrij geïnterpreteerd zijn en door zijn verzet tegen het westerse 'oriëntalisme' maakte hij zich volgens zijn critici schuldig aan datgene waar hij zelf fel

tegen ageerde: door te doen alsof het ‘Westen’ wel bestond, zou hij zich bezondigen aan ‘Occidentalisme.’²⁷ Daarnaast nam men het Said kwalijk dat hij te veel generaliseerde en door alle nadruk op stereotypen te weinig recht deed aan de complexiteit van de werkelijkheid. Desondanks blijft Said gelden als een van de grondleggers van de postkoloniale theorievorming. Naast Said heeft ook de Frans-Martinikaanse auteur Frantz Fanon grote invloed gehad op het postkoloniale denken met *Peau noire, masques blancs* uit 1952 en *Les damnés de la terre* uit 1961.²⁸ Postkoloniale wetenschappers zijn kritisch ten aanzien van het kolonialisme en proberen mythen en machtspatronen bloot te leggen. Met het begrip ‘postkoloniaal’ wordt in de *postcolonial studies* dus niet ‘post-koloniaal’ bedoeld (datgene wat na de periode van het kolonialisme komt), maar een kritische benadering van koloniale teksten.

Sinds het verschijnen van Saida's *Orientalism* en *Culture and Imperialism* heeft de postkoloniale literatuurbenadering zich ontwikkeld tot een bloeiend internationaal vakgebied. Verschillende theoretici stelden de ideeën van Said de afgelopen decennia bij of werkten ze verder uit. De Indiase wetenschapper Gayatri Spivak legde in 1988 het accent op gender en de ‘subaltern’ in haar beroemde essay ‘Can the subaltern speak?’²⁹ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin vestigden in *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989) de aandacht op het ‘terugschrijven’ door schrijvers uit de voormalige koloniën.³⁰ Toni Morrison werkte in *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination* (1992) het concept van ‘the Other’ uit en onderscheidde zogenaamde *othering*-strategieën: uitsluitingsmechanismen die de inheemse bevolking als de ‘Ander’ representeren.³¹

Mary Louise Pratt richtte zich in haar inmiddels befaamde boek *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (1992, herziene versie 2008) op reisverhalen en introduceerde het begrip *contact zone*: de culturele ruimte waarin de westerling en de ‘Ander’ elkaar tegenkomen en de onderlinge machtsverhoudingen bepaald worden door het koloniale discours.³² Homi Bhabha introduceerde in de jaren negentig begrippen als hybriditeit, mimicry en ‘the third space’ in onder meer *The Location of Culture* (1994).³³ Meer recent trok ook de Amerikaanse filosoof Kimberlé Williams Crenshaw in 1989, de aandacht. Daarin gaat het om de analyse van de verwevenheid van gender, ras, opleiding en cultuur en andere criteria die tot uitsluiting leiden.³⁴

Een belangrijk synthetiserend werk, waarin de voornaamste conclusies van de *postcolonial studies* uiteen worden gezet, is Elleke Boehmers *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors* (1995, tweede druk 2005). Daarin geeft ze, op basis van de Engelstalige koloniale en postkoloniale literatuur, een overzicht van de voornaamste (retorische)

strategieën en technieken die daarin voorkomen.³⁵ Net als Said beklemtoont ze dat het *Empire* voor een belangrijk deel een ‘textual undertaking’ was. Teksten representeerden niet alleen de werkelijkheid maar gaven die mede vorm: ‘The belief here is that colonialist and postcolonial literatures did not simply articulate colonial or nationalist preoccupations; they also contributed to the making, definition, and clarification of those same preoccupations.’³⁶ Al deze postkoloniale benaderingen vragen erom romans uit de koloniale tijd kritisch te herlezen.

In Nederland is de invloed van de postkoloniale literatuurkritiek lange tijd beperkt gebleven, met name in het veld van de Nederlands-Indische letterkunde. Nog in 2012 hielden Elleke Boehmer en Frances Gouda een pleidooi voor ‘neerlandophone postcolonial studies’. Ze uitten kritiek op het feit dat er in de Nederlands-Indische letterenstudie nog altijd weerzin tegen een postkoloniaal perspectief bestond, iets wat volgens de auteurs samenhang met de weigering om in het reine te komen met het eigen koloniale verleden. Vooral het tijdschrift *Indische Letteren* kreeg er in hun bijdrage van langs, omdat de meeste auteurs daarin volgens hen halsstarrig weigerden kennis te nemen en gebruik te maken van de postkoloniale inzichten.³⁷

Uitzonderingen in het Nederlandse taalgebied waren Jacqueline Bel, Maaïke Meijer, Pamela Pattynama en Olf Praamstra. Ook Siegfried Huijgen wees meermalen op het belang van een postkoloniale benadering, al richtte zijn onderzoek zich vooral op Zuid-Afrika.³⁸ Hij hield al in 1995 in *Indische Letteren* een pleidooi om representaties in koloniale teksten en het daarin vervatte ‘koloniaal discours’ kritisch te analyseren.³⁹ De laatste jaren is de postkoloniale benadering steeds meer omarmd door – vooral



◀
Vrouwen poseren bij een spiegel en een kaptafel te Surakarta, 1888. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 408265.

jonge(re) – onderzoekers, wat geleid heeft tot de verschijning van studies met een postkoloniale signatuur.⁴⁰ In dat licht bezien is *De postkoloniale spiegel* een logische vervolgstap.⁴¹

Het probleem van de Nederlandse taalpolitiek

In *De postkoloniale spiegel* wordt de Nederlands-Indische letterkunde herlezen: teksten van auteurs die in het Nederlands over Indië en Indonesië hebben geschreven. Tot op heden is het Indonesische perspectief in Nederland grotendeels genegeerd. In het kader van de Nederlandse *Vergangenheitsbewältigung* is het cruciaal om ook aandacht te besteden aan hoe de Indonesiërs de kolonisatie van hun land hebben ervaren. De werkelijkheid is echter weerbarstig. Dat is geen kwade opzet: Nederlandstalige *counter-archives* zijn nu eenmaal zeldzaam. Dit houdt verband met de taalpolitiek die de Nederlanders in ‘de Oost’ voerden. Het leren van de Nederlandse taal in de kolonie was voorbehouden aan een kleine elite; de meerderheid van de Indonesiërs was ervan uitgesloten. Ze hoefden de taal ook niet te leren, omdat de Nederlanders zich van het Maleis bedienden.

Tot 1863 was er nauwelijks sprake van Nederlands taalonderwijs voor Indonesiërs. Die keuze was zonder meer politiek gemotiveerd. Kees Groeneboer merkt hierover in zijn dissertatie op: ‘Explicitly rejecting a language and education policy such as pursued by the English in British India, the Dutch decided against Western education on a large scale. An uncontrolled spread of Western knowledge by means of a European language would only endanger the existence of the colony.’⁴² De Nederlandse schrijver Rudy Kousbroek verwoordde het zo: een teveel aan Indonesiërs dat de Nederlandse taal machtig was, werd door de kolonisator gezien als een ‘bedreiging voor de zogenaamde “harmonieuze ontwikkeling van de inlandse bevolking”, lees: een bedreiging voor de Nederlandse suprematie.’⁴³

Alleen voor een beperkt aantal kinderen van welgestelde inheemse families en soms ook van Chinese families werd een uitzondering gemaakt. Het idee daarachter was dat het opleiden en ‘beschaven’ van een inheemse elite voordelig zou zijn voor het wederzijds begrip en het vertrouwen zou versterken tussen kolonisator en gekoloniseerden. Pas vanaf circa 1865 namen de mogelijkheden voor Indonesiërs om Nederlands te leren toe, maar het aantal dat dit daadwerkelijk deed, bleef beperkt: rond 1900 waren het er niet meer dan vijfduizend. Het aantal Nederlandssprekende Chinezen bedroeg in die tijd circa zeshonderd. In de twintigste eeuw kwam er, in het kader van de ethische politiek van de Nederlanders, meer aandacht voor het leren van Nederlands door Indonesiërs, wat gezien werd als een ‘Gateway to the West’ en als een manier om de autonomie van de inheemse bevolking op den duur te vergroten. De toegang

tot Nederlandstalig onderwijs in de kolonie werd versoepeld, maar dat leidde er niet toe dat grote groepen werden toegelaten. In 1942 beheersten weliswaar circa 860.000 Indonesiërs de Nederlandse taal, maar dat was toch niet meer dan slechts één procent van de hele bevolking.⁴⁴

De koloniale apartheidspolitiek betrof dus ook de Nederlandse taal. Die afwijkende taalpolitiek van de Nederlanders is van grote invloed geweest op de koloniale letterkunde. Waar het in het Britse, Spaanse, Portugese of Franse onderzoek gebruikelijk is om ook inheemse perspectieven te bestuderen, omdat de gekoloniseerden in de taal van de overheerser schreven, is dat voor de Nederlands-Indische context lastiger. Het aantal Indonesiërs dat zich van de taal van de overheerser bediende, bleef namelijk beperkt. Rudy Kousbroek merkte terecht op dat de Indonesische letterkunde in het Nederlands van zeer geringe omvang is: 'Een paar romans (hoeveel? vijf?), gedichten, memoires, brieven en wat essays, een magere oogst voor de bekende drie glorieus eeuwen van Nederlandse kolonisatie. Genoeg voor een scriptie, maar te weinig voor een proefschrift.'⁴⁵

In 1996 problematiseerde Peter van Zonneveld in een bijdrage aan de comparatieve bundel *Weer-werk. Schrijven en terugschrijven in koloniale en postkoloniale literaturen* eveneens het gegeven dat er in de loop van de geschiedenis zo weinig Indonesiërs in het Nederlands hebben 'teruggeschreven'. Volgens hem was van de vele duizenden teksten die deel uitmaken van de Nederlands-Indische letteren, slechts een 'handjevol' afkomstig uit de kringen van de gekoloniseerden. Hij typeerde ze daarom als niet meer dan 'krassen op een rots' – daarmee verwijzend naar het gelijknamige werk van de romanière Hella S. Haasse uit 1970. Zij had de titel van haar boek weer ontleend aan een brief van de Nederlandse schrijver Willem Walraven vanuit Indië, waarin hij opmerkte: 'Wij leggen het hier af, zelf, of in ons nageslacht, maar aan hen verandert niets. Nog geen krasje op een rots betekent onze invloed...'⁴⁶

Aan die constatering verbindt Van Zonneveld de conclusie dat je met het concept *writing back* van Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin in hun boek *The Empire writes back* (1989/2002), dat inmiddels in de *postcolonial studies* een vast gegeven is, wat Nederlands-Indië betreft niet of nauwelijks uit de voeten kunt. Volgens Van Zonneveld waren er maar twee mogelijkheden om in deze lacune te voorzien. In de eerste plaats kan men onderzoeken hoe Indonesiërs in Nederlandse bronnen gerepresenteerd worden. Dit zegt natuurlijk meer over het Nederlandse dan over het Indonesische perspectief. In de tweede plaats zou men de Nederlandstalige teksten van Indonesiërs kunnen bestuderen.⁴⁷ Dan kan men denken aan de brieven van de Javaanse aristocrate Kartini, gebundeld in *Door duisternis tot licht* (1911), aan de poëzie van de Javaanse dichter Noto Soeroto, de *Indonesische overpeinzingen* (1945) van Sutan Sjahrir of aan de twee enige romans die door Indonesiërs in het Nederlands geschreven

zijn: *Buiten het gareel* (1940) van Suwarsih Djojopuspito en *Widijawati* (1948) van Arti Purbani, het pseudoniem van Partini Djajadiningrat. Een derde optie zou zijn om ook literaire teksten geschreven in het Bahasa Indonesia, Javaans of andere inheemse talen in de analyse te betrekken, maar dat gaat het bestek van dit boek – dat zich enkel richt op Nederlandstalige teksten – te buiten.

De postkoloniale spiegel

Een overzichtsstudie van de Nederlands-Indische letterkunde, van Multatuli tot heden, geschreven vanuit een postkoloniaal perspectief, gericht op het blootleggen van ongelijke machtsrelaties en *othering*-strategieën door middel van een kritische discoursanalyse, was er tot op heden nog niet. Bijna vijftig jaar na het verschijnen van Rob Nieuwenhuys' *Oost-Indische spiegel* hebben de samenstellers van *De postkoloniale spiegel* aan wetenschappers uit Nederland en daarbuiten die in hun werk gebruikmaken van postkoloniale theorieën, gevraagd om een oeuvre, een iconisch boek of enkele werken van één auteur uit de Nederlands-Indische literatuur als uitgangspunt te nemen voor een tegendraadse herlezing, met gebruikmaking van een waaier aan postkoloniale inzichten.

Het resultaat is een gefragmenteerde, gebarsten spiegel van de Nederlands-Indische letteren. Het oude beeld van het kolonialisme als een tijd van *tempo doeloe*, van heimwee naar 'exotische' natuuraferelen en van overpeinzingen over de koloniale genoegens van weleer, ligt in gruzelementen. De hoofdstukken in dit boek maken duidelijk dat het Nederlandse koloniale project, zoals elke vorm van kolonialisme, onlosmakelijk verbonden was met geweld, racisme, onderdrukking en uitsluiting. Het was een systeem gebaseerd op 'witte' privileges, die werden gelegitimeerd met vermeende tegenstellingen tussen 'wij' versus 'zij', 'beschaafd' versus 'onbeschaafd', 'superieur' versus 'inferieur', 'wit' versus 'zwart', 'man' versus 'vrouw'. Deze opposities zijn doorgedrongen tot in de vezels van onze samenleving en een blijvende oorzaak van segregatie, zoals Gloria Wekker en Ann Laura Stoler hebben laten zien.⁴⁸

De postkoloniale spiegel kent een chronologische opbouw en geeft een overzicht van de literatuur in de periode 1860 tot heden. Het eerste boek dat besproken wordt, is de eerste Indische roman, Multatuli's *Max Havelaar*; het laatste is de roman *Lichter dan ik* (2019) van Dido Michiels. In 26 hoofdstukken passeren in totaal veertien vrouwelijke en dertien mannelijke Nederlands-Indische schrijvers de revue. Samen geven de hoofdstukken een beeld van de literaire rijkdom van de Nederlands-Indische letteren. Natuurlijk is er aandacht voor canonieke auteurs als Louis Couperus, P.A. Daum, E. du Perron, Carry van Bruggen, Maria Dermoût en

Jeroen Brouwers. Maar we besteden ook aandacht aan minder bekende of zelfs aanvankelijk buiten de canon gevallen schrijvers, zoals de vrouwelijke auteurs die romans door Nieuwenhuys werden ondergebracht in het 'Damescompartiment': Annie Foore, Mina Kruseman, Melati van Java en Thérèse Hoven. Ook is er een afzonderlijk hoofdstuk over de twee enige Indonesische auteurs die romans in het Nederlands hebben gepubliceerd: Suwarsih Djojopuspito en Arti Purbani. De jeugdliteratuur komt in twee hoofdstukken aan de orde: Melati van Java schreef het bekend geworden meisjesboek *Angeline's beloften* (1879) en Hindericus Scheepstra *Ot en Sien in Nederlandsch Oost-Indië* (1911), waarin de bekende van oorsprong Drentse kleuters zijn overgeplaatst naar de tropen.

Er bestaat, zoals hierboven al is betoogd, niet één postkoloniale theorie. De auteurs in dit boek maken gebruik van een arsenaal aan theoretische postkoloniale benaderingen. Zo is er in vrijwel alle bijdragen aandacht voor de representatie van de inheemse bevolking en (*othering*-) strategieën waarmee ze als 'anders' (dierlijk, kinderlijk, inferieur) wordt weggezet. Ook het racisme ten aanzien van 'tussengroepen' als Indo-Europeanen, Arabieren en Chinezen vormt een terugkerend thema in de hoofdstukken. De positie van auteurs uit de koloniale tijd die als kritisch of zelfs antikoloniaal te boek staan, zoals Multatuli, Daum en Couperus, wordt opnieuw onder de loep genomen. De werken van schrijvers uit de post-koloniale periode worden herlezen met het oog op sporen van de koloniale ideologie die daarin bewaard zijn gebleven. Veel van de werken in dit boek getuigen van het *colonial drama*: als gevolg van het gekozen westerse (vertel)perspectief wordt de inheemse bevolking in de marge gedrongen en uit het zicht verdreven. Petra Boudewijn, Judit Gera en Jaap Grave laten zien hoe de postkoloniale term 'palimpsest' kan worden toegepast. Dat is een begrip dat gehanteerd wordt om een literair procedé mee aan te duiden met behulp waarvan ingesleten patronen in de dominante koloniale beeldvorming 'herschreven' kunnen worden.

Behalve de meer klassieke – maar voor de neerlandistiek desondanks vernieuwende – postkoloniale analyses, worden in een aantal hoofdstukken ook nieuwe benaderingen voorgesteld. Nick Tomberge laat bijvoorbeeld zien wat het oplevert om onderzoek te doen naar de representatie van 'racial hair' in romans van Melati van Java. Olf Praamstra, Gloria Wekker en Liesbeth Minnaard kiezen voor een intersectioneel perspectief en laten zien hoe ideeën over gender, klasse en ras op elkaar inwerken en elkaar beïnvloeden. Elleke Boehmer en Coen van 't Veer houden een pleidooi voor het integreren van *queer*-theorie in de *postcolonial studies* en illustreren dat aan de hand van Couperus' *De stille kracht*. Zo presenteert *De postkoloniale spiegel* een staalkaart van postkoloniale inzichten en benaderingen.

Opbouw van het boek

Dit boek bestaat uit drie delen, die corresponderen met historische tijdvakken. Het eerste deel, ‘Het oude Indië’, gaat in op de tweede helft van de negentiende eeuw. Natuurlijk is daarin aandacht voor Eduard Douwes Dekker, die zich verzette tegen de uitbuiting van de Javaan. Zowel Said als de Indonesische schrijver Pramoedya Ananta Toer beschouwde hem als een antikoloniale auteur, maar Jacqueline Bel laat zien dat hij dit slechts tot op zekere hoogte was. Tegelijkertijd was Multatuli wel een auteur tot wie iedere Nederlands-Indische schrijver die na hem kwam, zich moest verhouden. Mede dankzij hem kwam er omstreeks 1870 een einde aan het Cultuurstelsel, het in 1830 geïntroduceerde belastingstelsel dat boeren dwong om een vijfde deel van hun grond te verbouwen met producten voor de Europese markt. Hierna brak het tijdperk van de particuliere ondernemers aan. Gelokt door het vooruitzicht om in relatief korte tijd fortuin te maken, trokken veel Nederlanders naar ‘de Oost’.

De verschillende teksten in dit deel maken duidelijk dat, hoe kritisch een auteur ook in het leven stond en hoezeer hij of zij ook probeerde zich te verplaatsen in de inheemse bevolking, hij/zij zich niet kon onttrekken aan het koloniale discours dat zijn/haar denken beheerste. P.A. Daum bijvoorbeeld schreef de roman *Aboe Bakar* (1894), waarin een inheemse moslim de hoofdrol speelt die kritiek uit op de Nederlanders. Maar dat gegeven neemt niet weg dat het boek door en door koloniaal is: de wijze van representeren zegt meer over de westerse denkbeelden over het ‘Oosten’ dan over het ‘Oosten’ zelf. Hetzelfde geldt voor het werk van Mina Kru-seman: ze mocht dan als feministe ijveren voor gelijke rechten voor vrouwen, dat hield niet in dat ze de inheemsen als gelijkwaardig beschouwde.

Het tweede deel, ‘Van Indië naar Indonesië’, gaat over de eerste helft van de twintigste eeuw. In 1899 publiceerde Conrad Theodor van Deventer in *De Gids* het artikel ‘Een eereschuld’, waarin hij Nederland op zijn verplichtingen ten aanzien van de kolonie wees. Hiermee brak het tijdvak van de ‘ethische’ politiek aan, die niet alleen gericht was op exploitatie, maar ook op de belangen van de inheemse bevolking. Daarom gingen de Nederlanders investeren in onderwijs, gezondheidszorg en infrastructuur, wat voor een europeanisering van Indië zorgde. In 1901 legde koningin Wilhelmina in haar troonrede de nadruk op de ‘zedelijke roeping’ tegenover de Indonesiërs. Het Nederlandse kolonialisme nam de vorm aan van ontwikkelingshulp, maar de Indonesiër bleef vanzelfsprekend de ‘Ander’, zelfs in een kritisch boek als *Koelie* van Madelon Székely-Lulofs.

Net als in het vorige deel komt ook hier de moeilijke positie van de Indo-Europeanen in Indië naar voren. Al golden ze – in tegenstelling tot de ‘Eurasians’ in de Britse koloniën – voor de wet als Europeaan, ze waren niet wit genoeg om Europees te zijn en voelden zich tegelijkertijd verheven boven de inheemse bevolking. De problematiek van de Indo-Euro-

pese bevolkingsgroep en het grove racisme waarmee deze geconfronteerd werd, staat bijvoorbeeld centraal in het artikel van Olf Praamstra over Victor Ido. In dit deel is er ook aandacht voor Suwarsih Djojopuspito en Arti Purbani, Indonesiërs die een Europese opvoeding kregen en in het Nederlands schreven. Zij lieten een kritisch tegengeluid horen, al werden ook zij onmiskenbaar beïnvloed door de Nederlandse aanwezigheid in hun land. In hun romans wordt duidelijk dat er barsten komen in het onverwoestbaar geachte bastion van het Nederlandse kolonialisme.

Gouverneur-generaal B.C. de Jonge deed in 1936 de uitspraak dat de Nederlanders al driehonderd jaar in Indië zaten en dat er nog wel driehonderd jaar bij zouden komen voordat de kolonie rijp zou zijn voor zelfstandigheid.⁴⁹ Tien jaar later stond Indonesië op eigen benen. De opkomst van het nationalisme, het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog en de bezetting van Indië door de Japanners brachten het verzet tegen de koloniale overheersing in een stroomversnelling. In 1945 verklaarde Indonesië zich, zoals gezegd, onafhankelijk.

De periode van 1945 tot heden staat centraal in het derde en laatste deel van het boek, ‘Terugkijken en tegenschrijven’. Hoe gingen schrijvers om met de nieuwe realiteit, waarin Indië, waaraan ze vele goede herinneringen hadden, niet meer van Nederland was? Duidelijk wordt in elk geval dat veel koloniale stereotypen na 1945 bleven bestaan. Oeuvres als dat van A. Alberts, Jeroen Brouwers, F. Springer – die ‘post-koloniaal’ zijn (dat wil zeggen: geschreven na de koloniale tijd) – bevatten kenmerken die ook in de koloniale literatuur voorkomen. Dat geldt ook voor het vroege werk van Rob Nieuwenhuys, al maakte hij later, zoals gezegd, een ontwikkeling door. Ook het racisme bleef latent aanwezig, zoals blijkt uit *Geen gewoon Indisch meisje* (1983) van Marion Bloem. Maar er zijn ook kritische stemmen. Alfred Birney, auteur van *De tolk van Java* (2016), dwingt de Nederlanders om anders naar hun eigen verleden te kijken. Zo biedt *De postkoloniale spiegel* een overzicht van de Nederlands-Indische literatuur van de afgelopen 160 jaar.

Besluit

Woorden bevatten representaties en representaties zijn politiek geladen. Wie over het koloniale verleden van Nederland in Indië schrijft, ontkomt er niet aan zich daarvan rekenschap te geven. In *De postkoloniale spiegel* wordt daarom (met uitzondering van citaten) de moderne Indonesische spelling voor (plaats)namen en woorden gehanteerd. Voor het aanduiden van de oorspronkelijke bewoners van de archipel is voor de term ‘inheems(en)’ gekozen, als synoniem van het Engelse ‘indigenous’. Dat had ook ‘Indonesisch’ en ‘Indonesiër’ kunnen zijn, maar deze benamingen kwamen pas na het eerste kwart van de twintigste eeuw in zwang en

het gebruik daarvan door het hele boek heen zou daarom vaak anachronistisch zijn. De term ‘inheems(en)’ heeft dat probleem niet.⁵⁰ We volgen het advies van *Woorden doen ertoe. Een incomplete gids voor woordkeuze binnen de culturele sector* (2021), een uitgave van het Tropenmuseum, Afrikamuseum, Museum Volkenkunde, Wereldmuseum. Daarin wordt ‘inheems’ aangeduid als een ‘geëmancipeerde term, deels dankzij de Verklaring over de Rechten van Inheemse Volkeren door de VN in 2007’.⁵¹

Dit boek zou er niet gekomen zijn zonder de hulp van velen. In de eerste plaats danken we de auteurs voor hun enthousiaste bereidwilligheid om mee te werken en voor hun mooie hoofdstukken. Olf Praamstra, die ons in vele opzichten heeft geïnspireerd, danken we voor zijn vele adviezen. Susanne Onel nam op deskundige en de haar kenmerkende kritische wijze de eindredactie voor haar rekening: een enorm werk, waarvoor we haar erkentelijk zijn. Lotte van den Bosch hielp ons als student-assistent bij het persklaar maken van de kopij en bij het maken van het register. Kasper van Ommen en Nico van Rooijen van de Universitaire Bibliotheken Leiden bedanken we voor hun hulp bij het verzamelen van de illustraties uit de collectie van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV).



►
Spiegelhandelaars tegenover
parlementsgebouw in Jakarta, 1985. Collectie
Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV Or.
27:180 – photo 321.



I

Het oude Indië. De negentiende eeuw

▶
Twee mannen tonen een scherm met spiegels uit
de collectie van mr. H. 's Jacob te Batavia. Collectie
Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 88986.







▶
Eduard Douwes
Dekker alias Multatuli,
1862, door H.
Löwenstamm. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Amsterdam/Geheugen
van Nederland, [Hs. XLV
E MK 7 c], 18.11.

Klewangwettende gezangen en knevelarij

Multatuli

JACQUELINE BEL

‘Lieve hart, mijn boek is af, mijn boek is af.’¹ Deze woorden schreef Eduard Douwes Dekker (1820-1887), beter bekend als Multatuli (‘ik heb veel gedragen’), in 1859 in een brief aan zijn vrouw Everdine van Wijnbergen. *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche handelmaatschappij* verscheen in 1860, liet ‘een rilling’ door het land gaan,² en stond aan het begin van een lange en vaak turbulente waarderingsgeschiedenis.³ De roman begint met de bekende woorden van Batavus Droogstoppel, ‘Ik ben makelaar in koffi, en woon op de Lauriergracht, no. 37’,⁴ en eindigt met de beroemde passage waarin schrijver Multatuli de pen opneemt en koning Willem III in vlamme bewoordingen vraagt of het zijn wil is dat er in de kolonie Nederlands-Indië meer dan dertig miljoen onderdanen worden mishandeld en uitgezogen in zijn naam.

De roman wordt doorgaans gezien als een scherpe kritiek op het koloniale systeem. Het boek verscheen een jaar na het einde van de ‘Indian Mutiny’ in Brits-India (in India nu ‘The First War of Independence’ genoemd), de gewelddadige opstand tegen de Britse overheersing met vele doden tot gevolg, waaraan kort gerefereerd wordt in *Max Havelaar*. Ook de roman van Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom’s cabin* (1852), wordt genoemd, die geldt als een sterke stimulans voor de afschaffing van de slavernij in de Verenigde Staten in 1855.⁵

Max Havelaar werd talloze malen herdrukt en is tot op de dag van vandaag aanleiding tot vele studies, scherpe polemieken en elkaar tegensprekende interpretaties.⁶ De roman is volgens velen het belangrijkste werk van de Nederlandse literatuur,⁷ niet alleen omdat het een politieke aanklacht is, maar ook door zijn bijzondere vorm en stijl. Het boek werd in bijna veertig talen vertaald.⁸ Internationale grootheden als Freud en Lenin citeerden

uit het werk van Multatuli.⁹ In 1999 kenschetste de Indonesische schrijver Pramoedya Ananta Toer *Max Havelaar* nog als ‘the book that killed colonialism’.¹⁰ Ook in Nederland bewonderden schrijvers het werk en zijn auteur: E. du Perron eerde Multatuli met zijn biografische studie *De man van Lebak* (1937), W.F. Hermans deed dat in *De raadselachtige Multatuli* (1976), Jan Wolkers noemde Multatuli’s stijl ‘van een onthutsende genialiteit’ en Willem Elsschot noteerde: ‘Zijn cultus is ons aller heilige plicht’.¹¹

Edward Said noemde *Max Havelaar* in *Culture and Imperialism* (1993) een uitzondering in het negentiende-eeuwse debat over de koloniën.¹² Maar niet iedereen heeft, zoals gezegd, dezelfde opvattingen over Multatuli en zijn *Max Havelaar*. Zo betoogde de Amerikaanse wetenschapper Daran C. Zook in 2006 dat de roman geen antikoloniale boodschap heeft; hij is slechts een aansporing om het imperium te hervormen en te versterken (‘rather an exhortation for a reformed and strengthened empire’).¹³ Alfred Birney, auteur van de postkoloniale roman over de dekolonisatie *De tolk van Java* (2016), plaatst in zijn essayboek *De dubieuzen* (2012) eveneens kanttekeningen bij de vermeende kritische boodschap van *Max Havelaar*.¹⁴

De vraag die in dit hoofdstuk centraal staat, is: wat levert het op om deze roman, ruim 160 jaar na verschijning, langs een postkoloniale meetlat te leggen? In hoeverre blijft de kritische boodschap – de Javaan wordt mishandeld door een roofstaat aan de Noordzee – nog intact wanneer postkoloniale inzichten op de roman worden toegepast?

Dit hoofdstuk is als volgt opgebouwd: na een korte schets van de biografische achtergrond van *Max Havelaar*, waarin ook het leven en het werk van Eduard Douwes Dekker in vogelvlucht de revue passeren, wordt de complexe structuur van de roman belicht. Daarna wordt geanalyseerd welke rol de inheemse en welke de Indo-Europese bevolking daarin spelen. Vervolgens wordt de vraag onderzocht in hoeverre de roman antikoloniaal genoemd kan worden. Ten slotte wordt nagegaan in hoeverre het boek toch nog actueel kan zijn, in een tijd waarin standbeelden van koloniale ‘helden’ van hun sokkel worden getrokken.

Geëngageerd en gokverslaafd

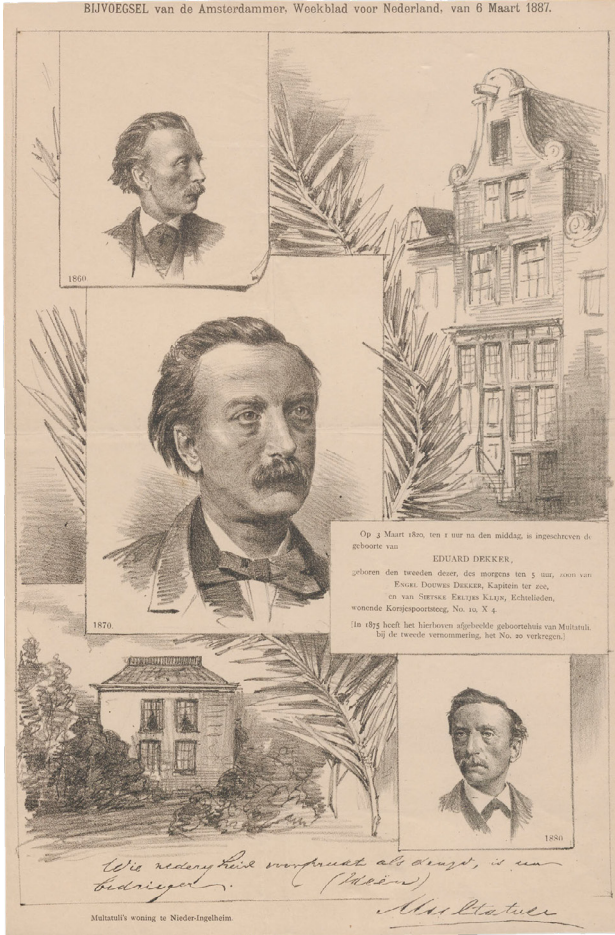
Multatuli’s leven is minstens zo spraakmakend als zijn bekendste roman, zeker wanneer het licht valt op zijn jaren in de kolonie Nederlands-Indië, die aan de basis staan van *Max Havelaar*. Multatuli was behalve een belangrijk schrijver in veel opzichten een markante figuur.¹⁵ Men zou hem een klokkenluider kunnen noemen, iemand met een groot rechtvaardigheidsgevoel, die de macht wilde aanklagen. Maar Multatuli was ook een gokverslaafde, achtervolgd door schuldeisers, een vrijdenker die scherpe kritiek had op het geloof,¹⁶ en een liefhebber van het vrouwelijk schoon. Zijn levensstijl werd niet door iedereen gewaardeerd.

Douwes Dekker werd in 1820 geboren in Amsterdam en stierf in 1887 in het Duitse Nieder-Ingelheim. In zijn bescheiden geboortehuis in de Korsjespoortsteeg in Amsterdam is nu het Multatuli Museum gevestigd. In 1838, na enkele jaren Latijnse school en een periode als jongste bediende in een textielzaak, nam zijn vader, die kapitein was op de grote vaart, zijn achttienjarige zoon per zeilschip mee naar 'de Oost', waar Eduard al snel actief zou worden in het koloniale bestuur.

Eerst ging hij aan de slag bij de Rekenkamer in Batavia en in 1842, op zijn 22ste, werd hij controleur tweede klasse in Natal aan de westkust van Sumatra. Zoals vaker gebeurde in die tijd, woonde hij daar een tijd samen met een inheemse. Zij heette Si Oepi Keth, en was nog zeer jong.¹⁷ Zonder haar ging hij later weer aan de slag als bestuursambtenaar in Menado (op Celebes) en Ambonia (op de Molukken). In 1856 werd hij benoemd tot assistent-resident in Lebak op West-Java, de plaats waar ook zijn roman *Max Havelaar* is gesitueerd. Daar keerde hij zich tegen het misbruik door de lokale inheemse bestuurders, met name de regent van Lebak, Raden Adipatti Karta Nata Negara. Het gevolg was een scherp conflict met het Nederlands-Indisch binnenlands bestuur, dat zijn aanklacht tegen de regent niet in behandeling wilde nemen. Dekker nam ontslag in de overtuiging dat men hem eerherstel zou geven. Uit later onderzoek bleek dat er inderdaad sprake was van ernstige misstanden, maar hij werd tot zijn grote frustratie niet gerehabiliteerd. In 1857 keerde hij berooid terug naar Europa. Zijn zwangere vrouw Tine en zijn zoon bleven achter in Indië; zij zouden later volgen. Het huwelijk bleek overigens geen succes. Een *ménage à trois* mislukte.

In Brussel schreef Douwes Dekker op een koud zolderkamertje in 1859 naar eigen zeggen in vier à vijf weken zijn *Max Havelaar*, waarin hij zijn eigen ervaringen in Indië verwerkte.¹⁸ Om zijn werk te kunnen publiceren, stuurde Multatuli het handschrift naar schrijver en uitgever Jacob van Lennep, die de roman in 1860 uitgaf.¹⁹ Maar Van Lennep bracht wel, zonder met Multatuli te overleggen, belangrijke wijzigingen aan in de tekst: van plaatsnamen en jaartallen die verwezen naar de werkelijkheid, hield hij bijvoorbeeld alleen de eerste letters of cijfers aan, waardoor het boek veel sterker een fictief karakter kreeg dan de bedoeling was. Multatuli verloor de rechtszaak die hij tegen Van Lennep aanspande. Hij kreeg zijn manuscript nooit meer terug. Het duurde zelfs tot de vierde druk voordat Multatuli zelf weer wijzigingen aan kon brengen in de tekst, niet op basis van zijn handschrift, maar op basis van de beschikbare derde druk. De roman²⁰ werd ondanks de bezwaren van Multatuli direct na verschijning een succes: er werden zelfs Kamervragen over gesteld en er volgden al snel herdrukken.²¹

Na *Max Havelaar* bleef Multatuli vooral schrijver. In 1861 volgde *Minnebrieven* en tussen 1862 en 1877 publiceerde hij zeven bundels met



bijna 1300 ideeën, waarin hij korte en langere stukken over de meest uiteenlopende onderwerpen schreef, vaak aforismen, zoals: ‘Van de maan af gezien, zyn we allen even groot.’²² Sommige ideeën groeiden weer uit tot essays of zelfs tot een onvoltooide roman, zoals *Woutertje Pieterse*, een sterk autobiografisch gekleurd werk, dat pas na zijn dood werd uitgegeven door zijn tweede vrouw Mimi Hamminck Schepel.²³ Multatuli wijdde ook een roman aan het gokken: *Miljoenen-studiën* (1872).

De laatste jaren van zijn leven bracht hij met zijn tweede vrouw door in Duitsland, waar een bewonderaar en mecenas een huis voor hem kocht. Multatuli was in veel gevallen een voorloper: hij was een voorstander van het vrouwenkiesrecht nog voor er algemeen kiesrecht was, hij had scherpe kritiek op het geloof en werd als boegbeeld van vrijdenkers gebruikt. Zelfs zijn einde was bijzonder: hij was de eerste Nederlander die gecremeerd werd.

△

Herdenkingspagina van *De Amsterdammer* naar aanleiding van Multatuli's dood in 1887, met afbeeldingen van zijn geboortehuis te Amsterdam en van zijn sterfhuis te Nieder-Ingelheim. Collectie Universiteitsbibliotheek Amsterdam/Geheugen van Nederland, [Hs. XLV E IF 1 g], 18.11.

Max Havelaar

Max Havelaar wordt gezien als een van de Nederlandse klassiekers,²⁴ een roman met een interessante, bijna postmoderne structuur: het boek is een raamver telling, heeft verschillende vertellers en bestaat uit uiteenlopende literaire onderdelen die op een ingenieuze wijze met elkaar verweven zijn. Het zijn een soort Russische matroesjka-poppetjes die in elkaar passen – het begint met het satirische verhaal van Batavus Droogstoppel, de inhalige, bekrompen en zogenaamd godvruchtige Amsterdamse koffiehandelaar.²⁵ Hij lijkt in het begin de hoofdpersoon van de roman, maar al na enkele hoofdstukken wordt duidelijk dat de roman draait om het verhaal van de bevlogen koloniale bestuursambtenaar Max Havelaar, die in Nederlands-Indië strijdt tegen het onrecht en voor de Javaan.

Daarnaast zijn er het dramatische liefdesverhaal van de Javaanse Sâidjah en Adinda, de beroemde rede van Max Havelaar tot de hoofden

van Lebak,²⁶ en de legende van de Japanse steenhouwer. *Max Havelaar* bevat ook gedichten; een kort toneelstukje waarin Barbertje moet hangen, vormt het motto – dat wil zeggen: ook als iemand onschuldig is, wordt hij veroordeeld – en uiteraard is er nog het ‘pak van Sjaalman’, een lijst met bijna 150 onderwerpen, die de basis vormt voor de roman. Aan het slot neemt Multatuli zelf de pen op, om koning Willem III te vragen of het zijn wil is dat de Javaan wordt mishandeld: ‘Aan U durf ik met vertrouwen vragen of ’t uw keizerlyke wil is: Dat Havelaar wordt bespat met den modder van *Slymeringen* en *Droogstoppels*? En dat daarginds Uw meer dan *dertig millioenen* onderdanen worden MISHANDELD EN UITGEZOGEN IN UWEN NAAM?’²⁷

Het boek bestaat dus uit verschillende onderdelen die via het pak van Sjaalman met elkaar verbonden zijn. Het is dit pak teksten dat Sjaalman oftewel Max Havelaar overhandigt aan Droogstoppel, nadat ze elkaar toevallig in Amsterdam op straat zijn tegengekomen. Sjaalman hoopt dat Droogstoppel zijn teksten uit het pak zal uitgeven. En op basis van onderwerpen uit dit pak schrijft Stern, een jonge wat ‘schwärmerische’ stagi-air van Droogstoppel, op diens verzoek de roman. Droogstoppel wil een boek over koffie – dat is immers het product dat in Indië verbouwd wordt en waar Nederland enorme winsten mee maakt. Op basis van enkele titels uit het pak vreest hij dat er gevaren voor de koffiemarkt dreigen, en een boek over de koffieveilingen zou die gevaren wellicht kunnen keren – maar Stern vertelt op zijn beurt een heel ander verhaal, niet over koffie, maar over de kritische bestuursambtenaar Max Havelaar, die zelf ook weer allerlei gesprekken voert en verhalen vertelt.²⁸

Er komen verschillende personages voor in de roman, soms met opvallende namen of *speaking names*. De naam van de al genoemde Bata-vus Droogstoppel spreekt voor zich en dominee Wawelaar is weer een Amsterdamse dominee die onzin uitkraamt. Ook de naam van resident Slijmering is veelbetekenend. De roman wordt vooral bevolkt door personen uit de Amsterdamse burgerij en door Nederlandse bestuursambtenaren in Indië.

Koffie was een product dat in Indië speciaal verbouwd werd voor de Nederlandse markt. In de tijd van *Max Havelaar* was er nog sprake van het ‘Cultuurstelsel’: dat wil zeggen dat Javaanse boeren een vijfde deel van hun land moesten verbouwen met producten voor de Nederlandse markt.²⁹ Dus geen rijst, maar koffie, thee, suiker en tabak. Wie geen eigen land had, was verder verplicht twee maanden per jaar voor het Nederlandse gouvernement te werken. Vaak moesten de boeren meer werken, ook voor de lokale regenten, en hadden ze nauwelijks tijd voor het verbouwen van hun eigen voedsel.

De Nederlandse Handelmaatschappij waar in de titel sprake van is, was een destijds bestaande onderneming die sinds 1824 het alleenrecht

had op de handel met Indië. Daarmee is de titel ook verklaard. Het mooie is alleen dat er in de roman nauwelijks sprake is van koffie of van de Nederlandse Handelmaatschappij. Eigenlijk is het in dat opzicht een soort neptitel – *fake news*.³⁰

De toon in de roman wordt anders in de passages waarin Max Havelaar de hoofdpersoon is en Stern de verteller. Havelaar wordt beschreven als een bevlogen bestuursambtenaar, ‘een vat vol tegenstrydigheids’, een romanticus. Hij is ridderlijk en moedig als die andere Don Quichot – hij vecht dus tegen windmolens.³¹ Maar hij streeft naar waarheid en recht, wil misstanden onderzoeken, en dat is precies wat hij doet in Lebak, waar hij allerlei vormen van onrecht ontdekt.

Zijn voorganger, die ook misstanden op het oog had, is vergiftigd. Zodra Havelaar aankomt in Lebak, begint hij de zaak te onderzoeken en al snel vindt hij bewijzen dat er inderdaad sprake is van misbruik door de lokale bestuurder, de regent. Net als Douwes Dekker deed, neemt Havelaar ontslag nadat hij de regent tevergeefs heeft aangeklaagd. Daaraan gaan allerlei verwickelingen vooraf die in de roman geïllustreerd worden door ambtelijke brieven aan hogere instanties zoals resident Slijmering en de gouverneur-generaal. Hoop op eerherstel blijft zonder resultaat. Multatuli's roman is dus, behalve een aanklacht tegen het systeem, ook een poging tot eerherstel voor hemzelf.

▼
‘Gezicht op Lebak / Vue de Lebak’, door C.W.M. van de Velde, uit: *Gezigten uit Neêrlands Indië, naar de natuur geteekend en beschreven*. Amsterdam 1846. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 50P6.



Max Havelaar heeft dus een losse structuur, al is de roman bij nadere inspectie hechter geconstrueerd dan op het eerste gezicht lijkt.³² Voortdurend is er sprake van uitweidingen over de meest uiteenlopende onderwerpen: van architectuur, de schoonheid van de vrouwen in Nîmes tot het maken van azijn – er is zelfs een uitweiding die gaat over de uitweiding.³³ En hoewel de toon in de Havelaar-passages heel anders is dan in het satirische portret van Droogstoppel, bevatten ook de Havelaar-stukken, bij alle ernst die hoort bij Havelaars onderzoek naar de misstanden, veel humoristische en ironiserende passages.

Javanen en Indo-Europeanen

Max Havelaar bevat een cultuurkritische boodschap, maar het titelpersonage is, net als de meeste andere personages, een witte man. Hetzelfde geldt, zoals gezegd, voor de auteur. Multatuli publiceerde zijn aanklacht bovendien in de koloniale tijd. Inheemse en Indo-Europese personages spelen een bijrol en hebben geen eigen stem, al vormt het verhaal van Saïdjah en Adinda hierop een uitzondering.³⁴ Het is een van de eerste keren in de Nederlandse literatuur dat twee inheemse personages de hoofdrol in een opzichzelfstaand verhaal hebben.³⁵ De vraag is nu: hoe worden die inheemse personages gerepresenteerd?

Edward Said stelt in *Orientalism* dat de Europeaan de inheemse bevolking systematisch voorstelde als de ‘Ander’, waarmee van de Oriënt een beeld gecreëerd werd dat diende om westerse machtsstructuren in stand te houden. Andere postkoloniale theoretici zoals Toni Morrison en Maaïke Meijer werkten het concept van ‘the other’ uit en onderscheidden zogenaamde *othering*-strategieën: uitsluitingsmechanismen die de inheemse bevolking als ‘anders’ representeren. Dat houdt bijvoorbeeld in dat inheemse personages worden beschreven door middel van negatieve stereotyperingen. Bij de beschrijving van deze personages wordt hun huidskleur benadrukt en herhaaldelijk genoemd. Zij worden vaak met dieren, of dingen of kinderen vergeleken. Er is sprake van een bevoogdende vertelwijze – de inheemse bevolking wordt als minder ontwikkeld voorgesteld en heeft de wijze raad nodig van de Europeaan.³⁶ Inheemse personages worden verder niet van binnenuit belicht en krijgen geen stem.

Worden die strategieën ook gehanteerd door Multatuli? Uiteraard is het, zeker in een complexe roman als *Max Havelaar*, belangrijk rekening te houden met de lijnrecht tegenover elkaar staande vertellers die aan het woord zijn. Droogstoppel, de tegenpool van Max Havelaar, vertegenwoordigt alles wat Multatuli veracht – hij wordt in het slothoofdstuk niet voor niets door Multatuli de roman uitgegoid – en spreekt zoals te verwachten is negatief over inheemse personages. In zijn hoofdstukken zijn de *othering*-strategieën dan ook ruim voorradig. Zo komen in de passages

waarin hij aan het woord is, stereotyperingen voor en benadrukt hij telkens de huidskleur van de Javanen, in zijn ogen de verdoemde zonen van Noach uit de Bijbel, heidenen die in de hel terechtkomen 'met hun zwarte kroesharige hoofd'.³⁷ Ze moeten werken voor de Nederlanders om hun plaats in de hemel te verdienen, ze hebben bovendien niets beters te doen dan werken voor de Nederlanders, zo stelt hij. Ook spreekt hij neerbui-gend over 't zwarte goedje dat geen "Onze Vader" kent.³⁸ Ook dominee Wawelaar verhaalt in een preek over het 'ongedoopte kind' waarvan het vel afgestroopt wordt voordat het in het hellevuur wordt gegooid.³⁹ Die negatieve omschrijvingen horen precies bij de vooroordelen die Wawelaar en Droogstoppel moeten representeren en die bepaald niet door de centrale visie in de roman worden ondersteund.

In de passages waarin Max Havelaar de hoofdpersoon is en Stern de verteller, wordt de inheemse bevolking heel anders gerepresenteerd. Verschillende uitspraken in die passages nemen ook stelling tegen racisme. Zo staat er in het introducerende hoofdstuk bij het verhaal van Saïdjah en Adinda, 'Ik zal verhalen van mensen, van wezens die gelyke beweging hebben als wy', en wordt verwezen naar een Bijbeltekst waarin sprake is van de gelijkheid van alle mensen.⁴⁰ Elders is sprake van 't zot vooroordeel' tegen hun kleur.⁴¹ In de Stern-passages worden wel verschillende categorieën onderscheiden: de Javaanse adel en de 'gewone' Javaan, welke laatste categorie in de roman is vertegenwoordigd door boeren, *baboes* (een koloniaal woord voor vrouwelijke bedienden), koetsiers, en niet nader omschreven personen. Daarnaast worden ook Indo-Europeanen als groep onderscheiden.

Saïdjah en Adinda

In het verhaal van Saïdjah en Adinda staan zoals gezegd Javaanse personages centraal. Het dramatische liefdesverhaal vormt een illustratie van de hoofdstrekking van de roman: arme Javaanse boeren worden mishandeld en beroofd door de lokale hoofden onder het goedkeurend oog van de Nederlandse autoriteiten. Die slaan bovendien op bloedige wijze de opstanden neer van boeren die van hun bezit zijn beroofd en uit hun streek zijn gevlucht. Het verhaal dat zich laat lezen als een grimmig sprookje, toont hoe de buffels die de vader van Saïdjah nodig heeft om zijn land te bewerken, tot drie keer toe worden geconfisqueerd door de regent, waardoor hij zijn land niet meer kan bewerken. Saïdjah besluit te gaan werken in Batavia om geld te verdienen, zodat hij eigen buffels kan kopen en met Adinda kan trouwen, maar als hij volgens afspraak na drie jaar terugkomt, is het huis van Adinda verwoest. Nadat ook de buffels van haar vader geroofd zijn, blijkt zij met haar familie gevlucht te zijn naar de Lampongs, een district in Zuid-Sumatra, waar zich meer Javaanse vluch-

telingen en opstandelingen schuilhouden. Daar vindt Saïdjah Adinda's zwaar mishandelde lijk en stort hij zich in de bajonetten van de Nederlandse troepen.

In het verhaal volgt de lezer vooral Saïdjah. Zijn innerlijk wordt af en toe belicht, bijvoorbeeld wanneer hij op reis naar Batavia opeens de afstand van huis voelt ('Hy voelde droefheid in zyn knieën'),⁴² maar ook wanneer hij bij zijn terugkeer na drie jaar Adinda niet vindt bij de *keta-pang*-boom, zoals ze hadden afgesproken. Hij schrijft zelfs enkele gedichten over Adinda, zoals het bekende: 'Ik weet niet waar ik sterven zal'.

Hoewel in het verhaal van Saïdjah en Adinda sprake is van inheemse hoofdpersonages en er eigenlijk geen opvallende of negatieve *othering*-strategieën te vinden zijn, is niet iedereen enthousiast over dit verhaal. Vanuit een postkoloniaal perspectief leunt het vooral op oriëntalisme: hier is immers sprake van een westerse idealisering en romantisering van een Javaanse geschiedenis. Zo omschrijft Alfred Birney het verhaal als 'een typisch product van een import-Europeaan met een romantisch oog voor de andere kant van de wereld, zeg maar de tegenovergestelde wereld.'⁴³ De verteller is ook nadrukkelijk aanwezig.

Vermeldenswaard is hier wel het vertellerscommentaar aan het eind van de geschiedenis, dat het werkelijkheidsgehalte van het verhaal problematiseert.

Ik weet niet of Saïdjah Adinda liefhad. [...] Niet of hy in de Lampongs werd vermoord met nederlandsche bajonetten. Ik weet niet of zyn vader bezweek ten-gevolge van de rottingslagen die hem werden gegeven omdat hy Badoer had verlaten zonder pas. [...] Maar ik weet meer dan dat alles. Ik weet en *kan bewyzen* dat er veel Adinda's waren en veel Saïdjah's, en dat, *wat verdichtsel is in 't byzonder, waarheid wordt in 't algemeen*.⁴⁴

De verteller kiest voor deze gefictionaliseerde liefdesgeschiedenis, die wat het onrecht betreft – buffelroof, pascontrole, vervolging en geweld – volgens hem gebaseerd is op werkelijke feiten, omdat de lezers geïnformeerd moeten worden over de bestaande wantoestanden. De verteller gaat ervan uit dat de lezer liever een verhaal leest dan een lijst met daadwerkelijk gestolen buffels, die hij ook had kunnen geven, of een lijst van mensen die melding hebben gemaakt van misbruik en afpersing. En daar gaat het om: de belangrijke boodschap in de roman moet het publiek bereiken. Niet voor niets schrijft Multatuli, die aan het eind van de roman de pen opneemt: 'Ik wil gelezen worden.'⁴⁵ De verteller gaat ook een gesprek aan met mogelijke critici van 'Saïdjah en Adinda'. Over de vermeende idealisering van de liefdesgeschiedenis vraagt hij zich af hoe men kan weten dat de geschiedenis geïdealiseerd is. 'Slechts zeer weinig Europeanen immers

achten het de moeite waard zich neerte buigen tot waarneming der aandoeningen van de koffi- en suikerwerktuigen die men “inlanders” noemt.⁴⁶

Niet alleen de inkadering door de verteller aan het eind van het hoofdstuk geeft het verhaal een andere, weinig sprookjesachtige lading, ook het einde van Saïdjah en Adinda is bepaald niet zoetsappig. Zowel Adinda's gewelddadige dood door Nederlandse soldaten en het einde van Saïdjah, als de ‘overwinning’ van het Nederlandse leger die vervolgens triomfantelijk gemeld wordt, zorgen ervoor dat er een streep wordt gezet door het vermeend idyllische karakter van het verhaal. Voordat Saïdjah aan het eind van het verhaal zijn geliefde Adinda, zwaar verminkt en gedood door het Nederlandse leger terugvindt, loopt hij door ‘een dorp dat pas veroverd was door het nederlandsche leger, en dus in brand stond.’⁴⁷ Multatuli heeft aan het veelbetekenende woordje ‘dus’ nog een speciale noot gewijd in de vijfde druk. Het duidt op het structureel gewelddadige karakter van het Nederlandse leger. Ook de berichten in het moederland over de ‘triomf van het Nederlandse leger’, vlak nadat de lezer heeft gelezen wat er met Saïdjah en Adinda is gebeurd, zijn veelbetekenend en hebben een sterke werking:

En weinig later was er te Batavia groot gejubel over de nieuwe overwinning die weer zoveel lauweren had gevoegd bij de lauweren van 't Nederlands-Indisch leger. En de Landvoogd schreef naar 't Moederland dat de rust in de Lampongs hersteld was. En de Koning van Nederland [...] beloonde wederom zooveel heldenmoed met vele ridderkruisen.⁴⁸

Andere Javaanse personages

‘Saïdjah en Adinda’ is een min of meer apart, losstaand verhaal in *Max Havelaar*, met oriëntalistische trekjes maar met een scherpe boodschap.⁴⁹ Hoe staat het met de representatie van de andere Javanen die daadwerkelijk optreden in het Havelaar/Stern-verhaal? De meeste Javanen figureren, zoals in veel andere koloniale fictie, naamloos op de achtergrond, zoals te zien is bij de aankomst van Havelaar in Lebak. ‘Op de grens tusschen *Lebak* en *Pandeglang* dan, was op zekeren morgen een ongewone beweging. [...] duizend menschen voor 't minst [...] liepen in bedryvig wachten heen-en-weer.’⁵⁰ Opvallend is dat de bevolking op de weg naar Lebak vrij neutraal beschreven wordt, zonder verdere toevoegingen over uiterlijk of huidskleur, iets wat in latere literaire werken wel vaak gebeurt.⁵¹

Meestal hebben de Javaanse personages in de roman geen naam, ook omdat ze op de achtergrond figureren, en dat geldt evenzeer voor de *baboes*, die af en toe een korte vermelding krijgen, en voor het gevolg van de Javaanse regenten. Een enkele maal krijgen de Javanen wel een naam toebedeeld⁵² en treden ze wat meer op de voorgrond, zoals in het

geval van de regent van Lebak, Karta Nata Negara. Met hem raakt Havelaar in conflict. Hij wordt ook iets uitgebreider beschreven. Dat gebeurt al bij zijn eerste optreden, wanneer hij respectvol wordt voorgesteld als een oude man die ondanks zijn hoge leeftijd de moeite heeft genomen naar de inauguratie van de nieuwe assistent-resident Havelaar te komen. De regent wordt aanvankelijk vanuit het perspectief van Stern/Havelaar redelijk invoelend beschreven, als een beschaafde, oude man,⁵³ met levendige donkere ogen, iemand van wie de meeste Europeanen meer zouden kunnen leren dan hij van hen.

Ook merkt de verteller eerder in de roman, bij de uitleg van het koloniale bestuursstelsel, op dat het vreemd is dat een Nederlandse (assistent-)resident in principe de meerdere is van de Javaanse regent, die een vorst is, terwijl de bestuursambtenaar een gewone burger is – de lagere beveelt dus de hogere.⁵⁴ De Javaan weet er echter voor te zorgen dat die verhouding niet ongemakkelijk voelt. De regent is ook degene die de sfeer in het gesprek met Havelaars ondergeschikte Duclari bepaalt – hij wordt dus niet voorgesteld als een onderontwikkelde *quantité négligeable*, zoals vaker het geval is met de representatie van inheemse personages.

De regent wordt later ook gerepresenteerd als iemand die weliswaar misbruik maakt van de lokale bevolking,⁵⁵ maar die dat doet omdat hij zich aan zijn stand verplicht voelt er een kostbare hofhouding op na te houden. Hij moet bovendien zijn zeer grote familie onderhouden, die in een gesprek tussen Havelaar en zijn directe collega, controleur Verbrugge, voorgesteld wordt als een ‘plunderbende’: ze persen de regent af.⁵⁶ De regent is verder bang voor de naderende dood, waardoor hij zich door allerlei geestelijken geld laat afnemen voor een pelgrimage naar Mekka. Het zijn een soort verzachtende omstandigheden die de lezer enig begrip moeten bijbrengen voor het foute gedrag van de regent die zijn onderdanen uitbuit door ze onbetaald werk te laten verrichten en ze berooft.

Maar dat betekent niet dat Havelaar zijn plicht zal verzuimen. Hij wil zijn plicht doen, zij het ‘met zachtheid’⁵⁷. Hij duldt geen onrecht. Havelaar zegt wel medelijden met de regent te hebben.⁵⁸ De regent heeft altijd geld tekort en Havelaar weet wat het is om schulden te hebben. De grote familie van de regent maakt het terugkeren naar de gewone weg ook moeilijk. Havelaar weet dat de regent de bevolking al tijdenlang uitbuit, maar wil hem toch met een schone lei laten beginnen voor hij een aanklacht tegen hem indient. De regent krijgt dus nog de gelegenheid zijn gedrag aan te passen, maar dat doet hij niet. Na de indiening van zijn aanklacht is Havelaar genadeloos: hij wil dat de regent verdwijnt uit Lebak, zodat deze niet alsnog het misbruik kan laten verdoezelen.

Samenvattend: de representatie van de regent Karta Nata Negara is niet neerbuigend. Wel wordt de hele categorie van regenten voorgesteld als een groep Javanen die ernstig misbruik maken van hun positie; ook als

mensen die heel anders opereren dan Europeanen. Meer algemeen worden Javanen omschreven als ‘eenvoudige, doch geenszins domme mensen [...] wier indrukken zeer verschillen van de onze.’⁵⁹ En daarmee is er weer sprake van een vorm van *othering* – ze worden misschien niet in alle opzichten negatief, maar wel als ‘anders’ voorgesteld. Hetzelfde geldt voor de toespraak tot de hoofden van Lebak, de al genoemde rede van Max Havelaar, waarin hij zijn ideeën over rechtvaardig bestuur presenteert: de witte bestuursambtenaar leest zijn Javaanse onderdanen de les.⁶⁰ Ook al gaat het hier om rechtvaardigheid – dit bevoogdende optreden past binnen de *othering*-strategieën. Eveneens geldt het voor de passage waarin het gedrag van de bevolking jegens haar vorsten vergeleken wordt met de hulde van een kind aan de vader, een duidelijk voorbeeld van *othering*.⁶¹

Hoe staat het nu met de representatie van de niet-adellijke Javaanse bevolking? Die wordt vooral tussen neus en lippen door beschreven, zoals gezegd meestal zonder beklemtoning van de huidskleur. Bij de aankomst van Havelaar in Lebak zijn dat de koetsier die het vierspanning rijtuig aanvoert, en de ‘lopers’ die meereizen. De koetsier in Indië wordt beschreven als een heldhaftig persoon die uren- of dagenlang op de bok zit en de zweep zwaait ‘met yzeren arm’, de paarden op het juiste moment de hoek om weet te sturen, zodat paard en wagen niet in het ravijn verdwijnen.⁶² De lopers worden juist een beetje koddig en afstandelijk, en daardoor ook orientalistisch, beschreven: ‘onvergelykbare loopers dan, met hun korte dikke

zweepjes, huppelden weer aan de zyde van het vierspan, kreschen onbeschryfelyke geluiden, en sloegen de paarden ter-aan-moediging onder den buik.’⁶³

Opvallend is dat Havelaar een van de oude *baboes* helpt met uitstappen uit het rijtuig waarmee het gezelschap aankomt in Lebak, iets wat in de tekst ook als iets bijzonders wordt voorgesteld: ‘wien op Java bekend was, zou het als een bijzonderheid in ’t oog gevallen zyn, dat hy by ’t portier wachtte om ’t uitstygen gemakkelyk te maken aan een oude Javaansche baboe.’⁶⁴ Elders is de beschrijving van een *baboe* overigens nogal denigrerend. ‘De baboe [...] geleet op alle baboes in Indië, als ze oud zyn. Wanneer ge deze soort van bedienden kent, behoef ik u niet te zeggen hoe zy eruit zag. En als gy ze niet kent, kan ik het u niet zeggen.’⁶⁵

Een andere inheemse (Sumatraanse) persoon die met naam en toenaam in de roman genoemd wordt en niet heel positief wordt beschreven, is Si Oepi Keth, de dertienjarige dochter van een *datoe* (inheems hoofd). Aan haar worden enkele bladzijden

▼
Raden Adipati Karta
Nata Negara, de
regent van Lebak,
circa 1865. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 408274.



besteed. Ze wordt als niet al te slim voorgesteld.⁶⁶ Ze wordt de dochter van een ‘domme datoe’ genoemd,⁶⁷ een ‘stumpert’, die kralen rijgt, vooral zwijgt, veel domheid tentoonspreidt en ‘al te onnnoozele’ antwoorden geeft.⁶⁸

Een ‘dusgenaamd inlandsch kind’: de Indo-Europeaan

Daarnaast is er nog een personage dat er in de roman minder goed vanaf komt: de Indische weduwe van Slotering, de vermoorde voorganger van Max Havelaar, die bij de Havelaars op het erf woont. Haar rol is beperkt, een aspect dat bijvoorbeeld door Alfred Birney is bekritiseerd. Ze stelt zich terughoudend op, ook, zoals later blijkt, omdat ze op haar hoede is: haar man is immers vergiftigd. Bovendien spreekt ze alleen Maleis. Ook hier heeft Birney commentaar op: volgens hem sprak de Indo-Europeaan juist altijd twee talen: Maleis en Nederlands.⁶⁹

De passage over de weduwe Slotering is opvallend, omdat hier een uitgebreide uiteenzetting gegeven wordt over de categorie waartoe ze behoort: de Europeanen die niet in Europa geboren zijn en die meer of minder ‘inlandsch bloed in de aderen hebben.’⁷⁰ Ze is dus een Indo-Europeaan. De verteller spreekt van een ‘dusgenaamd inlandsch kind’ of ‘liplap’, in zijn woorden een ‘onbeleefdere’ term, die hij niettemin vrij lang blijft gebruiken. Hij meent dat er veel ‘onrechtvaardigs en stuitends’ is in de ongelijke verhouding en dat ‘het woord *liplap*’ hem dikwijls in de oren klinkt ‘als een bewys hoe ver de niet-liplap, de blanke, dikwerf van ware beschaving verwyderd is.’ Hij constateert dat de Europese maatschappij in Indië ‘vry scherp’ is ingedeeld in twee delen en dat het duidelijk is dat er een groot standsverschil is tussen het ‘dusgenaamd inlandsch kind’ en de ‘gewone’ Europeaan, al zijn ze voor de wet gelijk. Het ‘inlandsche kind’ wordt alleen bij uitzondering in gezelschappen toegelaten, aldus de verteller, en wordt meestal ‘niet voor vol’ aangezien.⁷¹

In een ironiserende passage staat dat men het de Europeaan niet euvel mag duiden dat hij liever ‘lieden van zijn landaard voortrekt’ boven personen ‘wier vooroordelen een andere richting hebben genomen dan de zyne’. Daarna volgt een uitweiding over ‘de liplap’, zonder dat de verteller hier iets ‘beleedigends’ mee zegt te bedoelen, maar het gebruik van dit scheldwoord werkt natuurlijk niet positief. In die tijd werd ook vaak de minder grievende term ‘sinjo’s en nonna’s’ gebruikt, volgens Birney.⁷² De verteller zet eerst de ‘liplap’ en de Europeaan naast elkaar. Beiden hebben veel goeds en ook veel verkeerds, aldus de verteller, maar hun verkeerde eigenschappen lopen zozeer uiteen dat ze ervoor zorgen dat onderling contact niet tot een wederzijds genoegen leidt.

Bovendien is de ‘liplap’ slecht onderwezen, hetgeen volgens de verteller de schuld is van de regering: ‘zeker is dat de geringe wetenschappelyke ontwikkeling van den liplap *in ’t algemeen zyn gelijkstelling* met den europeaan

in den weg staat. De 'liplap' lijkt er dus niet zo goed vanaf te komen in deze beschrijvingen. Maar vervolgens wordt ook de pas gearriveerde Europeaan, die Indo-Europeanen uitlacht, bekritiseerd wegens zijn gebrek aan kennis. Ook in de Molukken heeft de verteller veel ontwikkelde Indo-Europeanen ontmoet en spreekt hij van 't zot vooroordeel' tegen hun kleur.⁷³

Elders staan nog wat losse kritische opmerkingen over de Indo-Europeaan. Mevrouw Slotering wordt ervan beticht dat ze weinig te melden heeft: Tine zou met haar alleen kunnen spreken over 'keukenzaken'. Verder wordt gezegd dat zogenaamd 'inlandsche dames gaarne gezag uitoefenen', en dat het Maleis, de omgangstaal die Indo-Europeanen, en in ieder geval mevrouw Slotering, spreken, een taal is waarin niets gedrukt is 'dat den geest beschaaft'.⁷⁴

Tussenbalans

De roman schetst twee werelden die elkaar raken maar toch gescheiden zijn – een soort apartheid avant la lettre. Het gaat daarbij vooral om de Javaanse wereld, maar in mindere mate ook om die van de Indo-Europese bevolkingsgroep. De Javaanse bevolking wordt in de Havelaar-passages redelijk respectvol, maar wel als 'anders' gerepresenteerd. Er worden weliswaar weinig negatieve stereotypingen gebruikt, af en toe zelfs opmerkingen gemaakt die de gelijkwaardigheid van de mens benadrukken, maar er is toch een grote kloof tussen de twee groepen. 'Oosterlingen' zitten anders in elkaar, zo lezen we verschillende keren. Er is wel een verschil tussen de twee groepen Javanen die onderscheiden worden – de adel en de 'gewone' bevolking – en het is duidelijk dat Multatuli opkomt voor de onderdrukte groepen, de lagere klasse. De regenten worden, ondanks de verzachtende omstandigheden, uiteindelijk als uitbuiters voorgesteld die de lokale bevolking uitzuigen. Daar moet wel direct aan toegevoegd worden dat zij dit alles in naam van de Nederlandse regering doen.

Belangrijk hierbij is dat ook verschillende Nederlandse personages negatief worden geportretteerd: Droogstoppel allereerst als Nederlandse nationalist ('Batavus'), racist en uitbuiters in naam van het geloof. Hij profiteert van de koffiehandel, die slecht uitpakt voor Javaanse boeren. Dat geldt ook voor hoge Nederlandse bestuursambtenaren als resident Slijmering, die niet voor niets zo heet en bovendien corrupt gedrag vertoont, en voor de gouverneur-generaal, die zijn plicht verzaakt, maar ook voor de gewone bestuursambtenaren die onjuiste rapporten schrijven omdat niemand de misstanden wil benoemen. Zij kijken de andere kant op, dekken alle onrecht toe, schrijven dat er overal rust is; 'rustige rust'⁷⁵ is zelfs een uitdrukking die Havelaar in rapporten is tegengekomen. Zij volgen bovendien de wet niet op omdat ze de bevolking niet beschermen tegen roof, afpersing en knevelarij.

Bovendien zijn zij verantwoordelijk voor het gewelddadige optreden tegen de lokale bevolking, die ten einde raad in opstand komt – zoals beschreven wordt in het verhaal van Saïdjah en Adinda. Dat neemt niet weg dat de niet-Europeanen als ‘anders’ worden gerepresenteerd: ze krijgen geen eigen stem. De Indische Nederlanders komen er in de roman niet echt goed vanaf en de beschrijving van de inheemse bevolking is, hoewel vaak respectvol, hier en daar ook denigrerend en oriëntalistisch. Daarbij dringt de vraag zich op of de auteur, al dan niet middels de oriëntalistische *othering*-strategieën, de bestaande machtsstructuren in stand wilde houden, zoals Said betoogt.

Koloniaal of antikoloniaal?

Is *Max Havelaar* nu een roman die voor het koloniale systeem is en zelfs een strikter systeem voorstaat, zoals sommigen beweren?⁷⁶ Dat *Max Havelaar* ondanks zijn kritische boodschap niet echt antikoloniaal zou zijn, is inmiddels door velen betoogd.⁷⁷ Havelaar opereert binnen het koloniale systeem en in de roman zinspeelt de echtgenote van Max, Tine, ook op het feit dat haar ‘geniale’ Max, die ze grenzeloos bewondert, bevorderd zou moeten worden tot resident of zelfs gouverneur-generaal, dat wil zeggen promotie zou moeten maken binnen het koloniale systeem; dan zou hij het onrecht beter kunnen bestrijden.

Daar staat tegenover dat anderen de roman juist zien als antikoloniaal. De tekst laat kennelijk ruimte tot zeer uiteenlopende interpretaties. *Max Havelaar* bevat in ieder geval geen helder voorstel voor afschaffing van de kolonie of aanpassing van het koloniale systeem. De roman concentreert zich rond het protest tegen het misbruik dat de lokale regenten maken van het systeem, maar levert ook zware kritiek op het optreden van de Nederlandse staat, die verantwoordelijk is voor dit alles. Nederland is een roofstaat aan de Noordzee, zo schrijft Multatuli aan het slot van zijn roman, waarin hij de kern van zijn boodschap formuleert.⁷⁸

Sommigen voeren ook aan dat de roman niet alleen als doel had de mishandeling en uitbuiting van de Javaan aan de grote klok te hangen, maar ook bedoeld was als eerherstel voor Max Havelaar – lees: Douwes Dekker – die in Indië zijn ontslag had ingediend, wat de kritische boodschap zou verzwakken.⁷⁹ Dat is wat bijvoorbeeld Darren Zook betoogt, die buitentekstuele gegevens in zijn visie betreft en meldt dat Multatuli er in Nederland alles aan deed om een bestuursfunctie in Indië terug te krijgen. Hij reduceert *Max Havelaar* zo bijna geheel tot een tekst waarin Douwes Dekker uit is op eigen eerherstel – een visie die leidt tot een beperkte interpretatie die niet voortvloeit uit de tekst zelf. Wat ook de mogelijke achterliggende motieven van de auteur geweest mogen zijn, hij levert in zijn roman fundamentele kritiek op de misstanden in de kolonie en op het wanbestuur van de koloniale overheden.

Zook stelt bovendien dat de Europeaan in de roman boven de Javaan wordt gesteld. Dat lijkt me onjuist.⁸⁰ Vele malen wordt in de roman juist gezegd dat de Javaan boven de Europeaan staat in beschaving. Er wordt daarnaast ook ernstige kritiek geuit op de Nederlanders die profiteren van het koloniale systeem. Wanneer de uitleg over het bestuursstelsel in de kolonie in het eerste Havelaar-hoofdstuk begint, staat er: ‘Het dusgenaamd *Nederlandsch Indie*’, waarna als ironiserend commentaar volgt ‘t adjektief *nederlandsch* komt me eenigszins onnauwkeurig voor, doch ’t werd officieel aangenomen.’⁸¹

Multatuli wijst erop dat de wet eist dat de bevolking wordt beschermd tegen de uitbuiting van de hoofden. En dat de koloniale bestuurders dat dus niet doen. Hun rapportages kloppen niet. Ze zijn corrupt, vermelden geen misstanden of onrust, maar schrijven positieve rapporten. De beschrijving van de inkomsten van Javaanse hoofden bevat ook een passage waarin beschreven wordt hoe Nederland zich onrechtmatig heeft gevestigd in de kolonie en op oneervolle wijze profiteert van de koloniale waren:

Doch daar kwamen vreemdelingen uit het Westen die zich heer maakten van het land. Ze wenschten voordeel te doen met de vruchtbaarheid van den bodem, en gelastten den bewoner een gedeelte van zyn arbeid en van zyn tyd toetewyden aan het voortbrengen van andere zaken, die meer winst zouden afwerpen op de markten van *Europa*.⁸²

Om dit te regelen was eenvoudige staatkunde nodig: het volk ‘gehoorzaamt zyn hoofden, men had dus slechts deze hoofden te winnen door hun een gedeelte van de winst toetzeggen, en... het gelukte volkomen.’ Ook later in die passage krijgt de Nederlandse regering ervan langs. Multatuli schrijft dat het koloniale bestuur zich niets aantrekt van de hongersnood die het veroorzaakt. ‘Doch vrolijk wapperden te Batavia, te Semarang, te Soerabaja [...] de vlaggen aan boord der schepen, die beladen worden met de oogsten die Nederland rijk maken.’⁸³

Belangrijk is in dit verband ook de rol van Droogstoppel in de roman. Hij is de incarnatie van de kapitalist, het ‘ellendig produkt van vuile geldzucht’,⁸⁴ de Hollander die in naam van het geloof profiteert van roofinkomsten uit de kolonie. Hij wordt in de roman geïroniseerd en aan het eind de roman uitgegooid: een duidelijke boodschap waarmee Multatuli het systeem van uitbuiting en knevelarij afkeurt.

In de beroemde slotpassage van *Max Havelaar* waarin Multatuli de pen opneemt, wordt de belangrijkste boodschap van de roman geformuleerd. De toon wordt dan ook steeds militanter.⁸⁵ Multatuli heeft de pen opgepakt en wil gelezen worden, zo schrijft hij, door iedereen, ook door staatslieden, letterkundigen, exemplaren uit het Droogstoppel-ras

en leden van de volksvertegenwoordiging. Zijn doel was niet om goed of mooi te schrijven, maar om zó te schrijven dat zijn boodschap – de Javaan wordt mishandeld! – gehoord zou worden. Daarna volgen dreigend de stappen die hij zou ondernemen als men hem niet zou geloven. Hij zou de roman eerst in Europese talen vertalen zodat in alle landen gezongen zou worden: *‘er ligt een roofstaat aan de zee, tusschen Oost Friesland en de Schelde!’* En wanneer ook dat niet zou helpen, zou hij het boek vertalen in talen die in Indië werden gesproken, het Maleis, Javaans en Sundanees, en, zo kondigt hij aan: ‘ik zou klewangwettende krygszangen slingeren in de gemoederen van de arme martelaren wien ik hulp heb toegezegd, ik, Multatuli.’⁸⁶ Eerst via de wettelijke weg, en desnoods met geweld. Hij vervolgt: ‘Dit boek is een inleiding... Ik zal toenemen in kracht en scherpte van wapenen, naarmate het noodig zal wezen...’ – waarna de opdracht aan koning Willem III volgt – het beroemde slot van de roman.

Max Havelaar is volgens sommigen dan misschien niet antikoloniaal, maar deze oproep tot geweld als er geen einde zou komen aan het onrecht dat in naam van Nederland geschiedt, was niet mis te verstaan en in de tijd van verschijnen niet geheel zonder risico. Het is dan ook moeilijk te verdedigen dat deze roman, die oproept tot gewelddadig verzet tegen de koloniale overheerser, een pro-koloniale boodschap heeft.

Daar komt bij dat het boek in Indonesië ook een rol heeft gespeeld in de emancipatie van het Indonesische volk.⁸⁷ *Max Havelaar* is weliswaar een ‘wit boek’, met een witte auteur en overwegend witte personages, waarin de inheemse bevolking geen eigen stem heeft gekregen via de personages, maar heeft volgens de Indonesische kandidaat voor de Nobelprijs voor literatuur Pramoedya Ananta Toer – hij werd al geciteerd – een belang-



◀
Max Havelaars toespraak tot de hoofden van Lebak, door C.J. Addicks, 1895. Collectie Universiteitsbibliotheek Amsterdam, [Hs. XLV E IF 2 a], 18.11.

rijke rol gespeeld in de dekolonisatie van Indonesië. Hij noemde *Max Havelaar* in 1999 immers, zoals gezegd, ‘the book that killed colonialism’. Ook anderen bevestigden deze werking van *Max Havelaar* in Indonesië.⁸⁸

Besluit

Er rest nog één vraag: kunnen we *Max Havelaar* nu ook in verband brengen met cultuurkritische ontwikkelingen in het hier en nu, dat wil zeggen in een tijd waarin steeds feller geprotesteerd wordt tegen racisme en waarin standbeelden van koloniale ‘helden’ van hun sokkel getrokken worden? Elsbeth Etty geeft in dit verband een mooie interpretatie.⁸⁹ In *Max Havelaar* spelen drie personages een belangrijke rol. Batavus Droogstoppel, de hypocriete, zelfingenomen, racistische en nationalistische koopman, die zichzelf verrijkt met de handel in koffie uit de koloniën en die het christelijke geloof gebruikt om het koloniale avontuur te rechtvaardigen, richt in het eerste hoofdstuk als het ware een standbeeld op voor zichzelf. Hoofdpersoon van de roman is Max Havelaar, in alle opzichten de tegenpool van Droogstoppel. Hij is volgens Etty geen nationalist maar een kosmopoliet, geen hypocriete christen die zich op grond van de Bijbel gerechtigd voelt mensenrechten te schenden, maar een vrijdenker, iemand die rechtvaardigheid nastreeft. De derde belangrijke persoon is Multatuli, de schrijver, die aan het eind van de roman het woord neemt en het standbeeld van Droogstoppel omverhaalt: hij schopt Droogstoppel uit de roman onder de woorden ‘Stik in koffie en verdwyn!’⁹⁰ In die zin sluit de roman dus ook goed aan bij deze tijd. Ook hier wordt een standbeeld van een koloniale profiteur omver gehaald.

Interessant is bovendien dat de roman nog op een andere manier aansluit bij het hier en nu: in *Max Havelaar* wordt voortdurend melding gemaakt van knevelarij. Daar moet de bevolking tegen beschermd worden: misbruik door de staat. In de recente ‘toeslagenaffaire’ van de Nederlandse Belastingdienst, die de gemoederen in Nederland bezighield tijdens de conceptie van dit artikel, was opnieuw sprake van knevelarij. Zo schreef Liesje Schreuders: ‘Knevelarij door de belastingdienst: wat dat betekent lees je in *Max Havelaar*’. 160 jaar na dato is *Max Havelaar* dus op een andere dan koloniale manier nog actueel.⁹¹ Ook nu lopen de gemoederen zeer hoog op.

Maken we nu de balans op, dan is *Max Havelaar* nog steeds een roman die blijft uitnodigen tot nieuwe interpretaties en die ondanks de hierboven genoemde kanttekeningen uit de postkoloniale hoek – en dan gaat het vooral om de oriëntalistisch gekleurde geschiedenis van Saïdjah en Adinda, de manier waarop Si Oepi Keth is neergezet en de al te bescheiden positie van de Indische-Nederlandse weduwe Slotering in de roman – toch overeind blijft staan, als een uiting van kritiek op het koloniale systeem, maar ook als een roman waarin een roep om rechtvaardigheid en kritiek op het racisme doorklinken, zelfs nu de Nederlands-Indische koloniale onderneming al 75 jaar verleden tijd is.

2

‘Minacht mij niet omdat ik slechts een vrouw ben!’

Mina Kruseman

PETRA BOUDEWIJN

‘Minacht mij niet omdat ik slechts een vrouw ben!’ zegt Louise van Amerongen, de hoofdpersoon uit *Een huwelijk in Indië* (1873) van Mina Kruseman (1839-1922).¹ Haar leven is geruïneerd door een ongelukkig huwelijk, waarom alle andere personages haar hebben geminacht. Als negentiende-eeuwse vrouw heeft zij immers niets te zeggen over haar leven: tot haar huwelijk staat zij onder het gezag van haar vader en daarna onder dat van haar man. Het verhaal vormt een doorlopende aanklacht tegen de ondergeschikte maatschappelijke positie van de vrouw in het algemeen en tegen het huwelijk in het bijzonder. Uitgever Martinus Nijhoff senior had hoge verwachtingen van het boek en schreef in het prospectus: ‘Ik durf u de verzekering te geven, dat sedert Multatuli’s *Max Havelaar* geen werk van dien aard het licht zag, dat zoo algemeen besproken zal worden.’² *Een huwelijk in Indië* is niet zozeer een roman, als wel, getuige de opdracht voorin, ‘een droeve kreet uit het werkelijke leven.’³ Hoewel het boek in korte tijd uitverkocht was, bleef een herdruk ervan uit. Tot 2010, toen – ruim een eeuw later – een heruitgave onder redactie van Vilan van de Loo het licht zag.⁴



△ Mina Kruseman. Collectie IISG, Amsterdam.

In het oeuvre van Kruseman, dat artikelen, brochures, voordrachten, drama en romans omvat, staat steeds de emancipatie van de vrouw centraal. Kruseman is dan ook hoofdzakelijk als feministe de boeken ingegaan. In contemporaine literatuurgeschiedenissen wordt zij

vooral besproken in de context van de negentiende-eeuwse vrouwen-emancipatie. In *Alles is taal geworden* (2009) van Willem van den Berg en Piet Couttenier over de Nederlandse literatuur in de negentiende eeuw wordt zij bijvoorbeeld alleen genoemd als auteur van feministische tijdschriftartikelen; haar literaire werk wordt buiten beschouwing gelaten.⁵ In de literatuurgeschiedenis *Romantici en revolutionairen* (2019) van Rick Honings en Lotte Jensen komt Kruseman ter sprake in het hoofdstuk 'De feminist', waarin zij wordt besproken samen met andere tijdgenoten die de emancipatie van de vrouw door middel van literatuur onder de aandacht van het lezende publiek wilden brengen.⁶

Rob Nieuwenhuys behandelt Kruseman in zijn *Oost-Indische spiegel* (1972) in het door hem zo genoemde 'Damescompartiment', een aantal negentiende-eeuwse vrouwelijke auteurs die volgens hem 'wat opgewonden, wat dweperig en hooggestemd' over het leven in Indië schreven, 'maar soms ook een beetje of zelfs erg agressief, want ze hadden hun plaats als vrouw te verdedigen'.⁷ Hij vervolgt over de maatschappelijke positie van vrouwelijke auteurs:

Schrijvende dames werden met de vinger nagewezen, openlijk en achter hun rug om uitgelachen, maar ook wel bewonderd om hun moed, zij het meestal in stilte. Men kan zich hun optreden niet indenken zonder de emancipatie van de vrouw die zich in deze jaren ook in de breedte ontwikkelde en een grote specifieke leetuurbehoefte schiep. Ze hebben allen door te schrijven bijgedragen tot de 'opheffing van de vrouw'.⁸

Het is bovenal die emancipatoire bijdrage waarom Nieuwenhuys deze schrijvende vrouwen waardeert. Over hun literaire kwaliteiten is hij daarentegen minder te spreken. *Een huwelijk in Indië* typeert hij bijvoorbeeld als 'een romantische draak'.⁹

Kruseman is dus vooral gecanoniseerd geraakt vanwege de historische, feministische waarde van haar werk en niet zozeer om haar literaire verdiensten. In de bestudering van haar werk heeft de nadruk dan ook steeds gelegen op feministische aspecten, maar wat valt er over haar werk te zeggen wanneer dat aan een postkoloniale lezing wordt onderworpen? Niet alleen heeft Kruseman lange tijd in Nederlands-Indië doorgebracht, ook spelen de twee romans die zij in haar leven schreef, *Een huwelijk in Indië* en *Paria's* (1900), zich in de kolonie af. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat haar emancipatoire opvattingen zich niet beperken tot genderongelijkheid, maar zich ook uitstrekken tot andere (koloniale) maatschappelijke thema's. In dit hoofdstuk zal ik eerst ingaan op het leven van Kruseman en haar band met de kolonie, om vervolgens de bovengenoemde Indische romans te analyseren. Daarbij zal ik in het bijzonder

aandacht besteden aan de manier waarop de verschillende bevolkingsgroepen in Indië worden gerepresenteerd en welke visie op kolonisatie uit de literaire werken spreekt.

Feministe en cantatrice

Wilhelmina (Mina) Jacoba Paulina Rudolphina Kruseman werd op 25 september 1839 in het Gelderse Velp geboren, maar groeide grotendeels in Indië op. In 1844 vertrok de familie naar de kolonie, waar haar vader diende als luitenant-kolonel in het Koninklijk Nederlands-Indisch Leger: eerst op de Molukken en later te Semarang.¹⁰ Kruseman heeft haar Indische jeugd-jaren in haar autobiografie *Mijn leven* (1877) als een betrekkelijk gelukkige periode beschreven.¹¹ Haar vroege geschriften werden reeds door een feministische inslag gekenmerkt. Zo schreef zij in een opstel op negentienjarige leeftijd: 'Ik vind dat wij, meisjes en vrouwen, zulk een ondergeschikte rol op het wereldtoneel te vervullen hebben!'¹² Volgens Kruseman was de opvoeding van meisjes erop gericht hen onwetend en afhankelijk te houden en was deze feitelijk niets anders dan een opleiding tot echtgenote. Alleen door een huwelijk konden vrouwen zich immers een positie in de maatschappij verwerven; wie 'overschoot', kon alleen op medelijden rekenen en moest het genadebrood van haar familie eten.¹³ Tegen dit maatschappelijke onrecht zou Kruseman zich haar leven lang in woord en geschrift verzetten.

In 1854, nadat vader Kruseman het KNIL definitief vaarwel had gezegd, keerde de familie uit de kolonie terug. Zij vestigde zich eerst in het Brabantse Ginneken en later in Brussel, waar Kruseman muzieklessen volgde en het conservatorium bezocht. Na een kort verblijf in de Verenigde Staten, waar ze tevergeefs haar carrière als 'cantatrice' (zangeres/actrice) probeerde te lanceren en *Een huwelijk in Indië* schreef, keerde zij terug naar Nederland. Via haar uitgever leerde zij feministe Betsy Perk kennen, met wie zij door het land trok om voordrachten over vrouwenemancipatie te geven.¹⁴ Ook schreef zij brochures en artikelen waarin zij de maatschappelijke positie van de vrouw aan de orde stelde. Haar aanwezigheid bleef niet onopgemerkt. In een brief aan haar vader uit 1873 schreef ze:

Heel Nederland is in rep en roer door mijn couranten-artikelen en mijn speeches. De mensen komen van heinde en verre om mij te bekijken, en mijn brutaliteit in Amsterdam heeft zo'n sensatie gemaakt, dat nu de zalen te klein zijn om de *foules* [menigtes] te bevatten die voor onze lezingen komen.¹⁵

Daarnaast onderhield Kruseman een drukke correspondentie met Multatuli, die meer voor haar zou hebben gevoeld dan slechts vriendschap. 'Ik verlang geen liefde van u en ik wil u niet liefhebben', schreef zij hem: 'Ik

neem uw artistieke kameraadschap aan en hoop dat onze verhouding zo zal blijven.¹⁶ Zij nam de hoofdrol in zijn toneelstuk *Vorstenschool* (1872) voor haar rekening. Dit maakte echter een einde aan de vriendschap. Hoewel Multatuli erg onder de indruk was van Mina als persoon en van haar feministische strijdlust, twijfelde hij aan haar artistieke kwaliteiten, met name aan de manier waarop zij de hoofdrol in zijn toneelstuk vertolkte: 'Ik vrees dat je te veel Mina Krüseman bent, om *in deezen zin* kunstenares te zijn.'¹⁷

Hoewel Kruseman zich inmiddels had ontwikkeld tot een roemruchte feministe en grote successen boekte met haar voordrachten en roman, raakte zij teleurgesteld in Nederland: haar boodschap vond naar haar mening onvoldoende weerklank; zij leefde, in haar eigen woorden, voor haar vaderland 'een eeuw te vroeg.'¹⁸ In 1877 – na de publicatie van haar autobiografie, waarin zij rijkelijk citeerde uit haar correspondentie met onder meer Multatuli – vertrok zij opnieuw naar Indië. Daar hoopte zij vrij en onafhankelijk te kunnen leven. Zij vestigde zich eerst in Batavia en later in Surabaya, waar zij zich toelegde op het geven van piano-, zang- en declamatielessen. Haar herinneringen aan deze periode zou zij later verwerken in de roman *Paria's*. Ook trad zij nog geregeld op met voordrachten, waarin zij de verheffing van de vrouw bepleitte. Haar rol in de Indische vrouwenbeweging moet niet onderschat worden. Alleen al haar verschijnen zorgde ervoor dat de vrouwenemancipatie een veelbesproken onderwerp werd.¹⁹

▼
Spotprent op Mina Kruseman als feministisch voordrachtskunstenaar, met het zwaard der wespreekendheid in haar handen, waarmee ze de mannenwereld bedreigt, uit: Mina Kruseman, *De moderne Judith. Allerhandebundeltje* (1873). Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden.



Tot verrassing van vriend en vijand verliet Kruseman in 1883 plotse-
ling Indië met in haar kielzog Frits Hoffman, een fotograaf, met wie zij –
naar later zou blijken – ‘in vrije liefde’ samenleefde. Er bleek een kind op
komst en om een schandaal te vermijden besloten zij de kolonie vaarwel
te zeggen en uit te wijken naar Italië. In 1884 werd in Napels een dochter
geboren, Mina, van wie Kruseman, tot grote consternatie van de plaatse-
lijke ambtenaren, als bewust ongehuwde moeder zelf aangifte deed bij de
burgerlijke stand. Het meisje leefde niet lang. In 1886 werd een tweede
dochter geboren, maar ook die overleed al na enkele maanden. Later zou
Kruseman over de dood van haar beide kinderen opmerken: ‘Jammer, ik
zou goede feministes van ze hebben gemaakt.’²⁰ Trouwen deed ze niet –
ook niet met Hoffman – ondanks de vele huwelijksaanvragen die zij naar
eigen zeggen tijdens haar leven had ontvangen.²¹ De laatste jaren van haar
leven bracht ze teruggetrokken door in Frankrijk, waar zij op 30 juli 1922
op tachtigjarige leeftijd overleed.

Een feministisch pak van Sjaalman

Haar eerste roman *Een huwelijk in Indië* speelt zich, zoals de titel reeds
aangeeft, in de kolonie af. Indië vormt het decor waartegen de auteur haar
feministische denkbeelden aan het publiek presenteert. Haar werk kan
worden getypeerd als een voorbeeld van ‘ideeën-literatuur’. Deze vorm
van literatuur wil bovenal een wereldbeschouwing uitdragen en stelt het
verhaal ten dienste daarvan. Volgens Annet Mooij, de biografe van Kru-
seman, moet de roman worden gelezen als een ‘radicaal feministisch pro-
test’, dat een aanklacht vormt ‘tegen de wettelijke verankering van vrou-
wenonderdrukking’.²² *Een huwelijk in Indië* is een feministisch pak van
Sjaalman: een eclectisch geheel van verhalend proza (hoofdzakelijk) over
de maatschappelijke positie van de vrouw, dat door een nadrukkelijk aan-
wezige auctoriale verteller aan de lezer wordt gepresenteerd. De moraal
van het verhaal is dat vrouwen niet louter op aarde zijn om (eerst) bewon-
derd en (vervolgens) bezeten te worden door mannen. Die moraal wordt
geïllustreerd aan de hand van het ongelukkige huwelijk van Louise uit het
openingscitaat. De roman bestaat uit drie delen: 1. ‘Hoe zij was’; 2. ‘Hoe
zij werd’; 3. ‘Hoe zij had kunnen zijn’.

Louise is de dochter van een vermogende koopman. Zij is geboren
in Indië en groeit op in de hoge koloniale kringen, maar over haar etni-
sche achtergrond komen wij niets te weten, behalve dat haar moeder uit
Europa afkomstig is.²³ Louise staat bekend als een uitzonderlijke schoon-
heid en wordt daarom wel ‘de roos van Semarang’ genoemd.²⁴ Zij wordt
uitgebeeld aan de hand van allerlei stereotiepe eigenschappen die aan
meisjes uit Indië worden toegeschreven: zij is beeldschoon, hartstochtelijk
en weet alle jongemannen, ondanks haar jonge leeftijd, met haar koket-

terie het hoofd op hol te brengen.²⁵ In de Indische letterkunde worden meisjes die in Indië opgroeien veelal voorgesteld als verwende prinsesjes, die zich onder invloed van een combinatie van erfelijke (aan 'ras' toegeschreven) factoren en het broeierige (en als bandeloos voorgestelde) tropische klimaat ontwikkelen van zogeheten 'vroegrijpe nonna-nufjes', een denigrerende benaming voor (naar Europese begrippen) ijdele en zinnelijke Indische meisjes, tot volleerde *femmes fatales*. In koloniale romans blijken vooral totoks gevoelig te zijn voor de charmes van deze exotische schoonheden, die hen vervolgens in het ongeluk storten.²⁶

Op het eerste gezicht lijkt Louise ook zo'n 'vroegrijp nonna-nufje' te zijn dat haar gunsten aan een eindeloze stoet van aanbidders uitdeelt. Bij nader inzien fungeert het personage Louise echter als een 'palimpsest'. In de postkoloniale literatuurwetenschap wordt deze term gebruikt om een literair procedé mee aan te duiden met behulp waarvan bepaalde ingesleten patronen in koloniale beeldvorming 'herschreven' kunnen worden. Kenmerkend voor dit procedé is dat oude interpretaties van het patroon zichtbaar blijven, zoals vroegrijpheid voor Indische meisjes, terwijl er nieuwe interpretaties aan het patroon worden toegevoegd.²⁷ Louise blijkt bijvoorbeeld geen ontluikende femme fatale, maar is slechts het product van haar opvoeding. Ze heeft volgens de verteller namelijk een hart dat slaat 'voor al wat groot en edel is', maar haar hoofd is 'niet goed bestuurd geworden'. Ze is immers verwend: 'Zij was de enige dochter van een schatrijke koopman, de oogappel, de afgod, de gehele toekomst van haar ouders, die haar liefhadden en bedierven met een verblindheid welke alle perken te buiten ging.'²⁸ Hiermee geeft Kruseman dus nadrukkelijk een nieuwe interpretatie van de stereotiepe koloniale beeldvorming over Indische meisjes.

Daarnaast schiet de verteller Louise te hulp en veroordeelt die de (koloniale) maatschappij, die wel erg snel klaarstaat om vrouwen die zich niet conformeren aan de heersende – door het patriarchaat opgelegde – sociale normen en omgangsvormen, te veroordelen:

Nu kent u Louise van Amerongen, wier schoonheid alle ogen boeide, wier coquetterie alle tongen in beweging bracht. Coquetterie! 't Arme kind wist niet eens wat dat uitheemse woord betekende! Dat behoefde ook niet. Zij was jong en schoon en rijk, en daarbij was zij vrij in haar bewegingen en ongedwongen in haar gesprekken: wat is er meer nodig om een vrouw een *coquette* te noemen?²⁹

Uiteindelijk wordt niet een man het slachtoffer van haar schoonheid, maar Louise zelf. Als de veel oudere resident Stevens van Langedijk zijn oog op de beeldschone koopmansdochter laat vallen, blijkt zij hem maar

niets te vinden: ‘Wat is hij lelijk! [...] Zo’n rood gezicht, en zulke grasgroene ogen, met zulk lichtgeel haar! Net boeloe jagong [maïs]! – Ik kan best begrijpen dat hij niet getrouwd is. Wie zou zo’n man willen hebben!’³⁰ Als hij om haar hand vraagt, protesteert Louise tegen het voorgenumen huwelijk, maar haar ouders zijn verguld met het aanzoek van zo’n ‘goede partij’. Zij gebieden haar te gehoorzamen, waardoor Louise de facto wordt uitgehuwelijkt.

Na de huwelijksvoltrekking vertrekt Louise naar de afgelegen residentie van haar echtgenoot. Wanneer zij de residentswoning betreft, valt haar op hoe smaakvol deze reeds is ingericht. Hierin is de hand van een vrouw te herkennen, namelijk die van de *njai* of ‘huishoudster’ van de resident. Het concubinaat was eeuwenlang een vanzelfsprekend onderdeel van de koloniale samenleving. De seksualiteit van de man moest, zo dacht men destijds, in ‘goede’ banen geleid worden, omdat onthouding slechts zou leiden tot ‘tegennatuurlijke ontucht’, waartoe prostitutiebezoek, homoseksualiteit en onanie werden gerekend. Een huwelijk met een Europese vrouw viel volgens de heersende koloniale moraal te allen tijde te verkiezen boven een inheemse concubine, maar door een gebrek aan Europese vrouwen in Indië, bleek dat niet voor iedere man weggelegd.³¹

De *njai* komt veelvuldig voor in de Indische letterkunde. Het leeuwen-deel van de literaire teksten draait echter uitsluitend om het wel en wee van de Europeanen in de tropen, een selectieve en op de kolonisator gerichte wijze van representeren die in de postkoloniale literatuurwetenschap ook wel wordt omschreven als het *colonial drama*.³² De inheemse bevolking komt vaak alleen voor als onderdeel van de koloniale *couleur locale*. Inheemse personages focaliseren niet of nauwelijks in zulke verhalen, waardoor de lezer er niet achter komt wat er in hen omgaat en wat hen drijft. Als zij een rol van betekenis spelen, dan is dat meestal een negatieve. Dat geldt ook voor de *njai*, die meestal niet bereid is om haar positie als vrouw des huizes zomaar op te geven. In Indische romans vormt de moord op de Europese echtgenote door de *njai* een bekend cliché, dat ook in *Een huwelijk in Indië* lijkt te worden ingezet. De *njai* – die Mina (!) blijkt te heten – wacht Louise op in haar slaapkamer om haar met een kris te vermoorden, maar zij krijgt op het laatste moment *kassian* (medelijden). In deze roman krijgt de *njai* zelfs een stem: zij neemt letterlijk het woord om haar kant van het verhaal te vertellen, hetgeen uitzonderlijk is. Als Louise haar verschrikt vraagt wie zij is, antwoordt zij:

Wie ik ben. – Wie – ik – ben? [...] En dat vraagt u mij hier? Hier, in mijn eigen huis, in mijn eigen kamer? Onder het dak van hem die ik tien jaar lang gediend heb als mijn meester, die ik lief heb gehad als de vader van mijn kinderen, voor wie ik gezorgd heb als voor mijn eigen broeder, voor wie ik gewerkt heb als voor mijn

eigen vader! Maar hij heeft mij verstoten – verstoten voor u, verstoten omdat ik arm ben... omdat ik hem niets dan liefde kan geven – niets dan dat! En dat was niet genoeg voor hem... Hij wilde geld hebben – geld voor zich alleen – niet eens voor zijn kinderen! Want die heeft hij verstoten net als mij! Hij was vertrokken naar Semarang, om papieren te halen; want Mina zou zijn vrouw worden en haar kinderen zouden Stevens heten. En toen de kinderen vrolijk waren en Mina gelukkig was en vertrouwd op hem... toen kwam er een vreemde om te zeggen dat de resident getrouwd was! ... Hij bracht geld voor de kinderen en een bevel voor Mina om zich te verbergen in de bovenlanden, opdat njonja resident niet weten zou dat er ooit een Mina bestaan had...³³

Dat Kruseman haar voornaam aan de *njai* gegeven heeft, is in dit verband veelzeggend, want ook de *njai* fungeert als ‘palimpsest’: waar zij in Indische romans meestal uit wraakzuchtige en opportunistische motieven tot moord overgaat, zo is althans doorgaans de consensus onder de Europese personages, wordt zij door Kruseman ingezet om de beklagenswaardige positie van de inheemse vrouw te verwoorden. Een huwelijk met een *njai* was namelijk eerder uitzondering dan regel: zodra de heer des huizes een Europese vrouw trouwde, werd zij zonder pardon ‘naar de kampong’ (of in dit geval de bergen in) gestuurd en was zij genoodzaakt om, in de woorden van de verteller, ‘als een dievegge het huis uit te sluipen dat eenmaal het hare was geweest’.³⁴

Een huwelijk in Indië kan worden gelezen als een pleidooi voor de emancipatie van de vrouw – ongeacht of het nu gaat om die van de Europese of van de inheemse vrouw. Hun vrouw-zijn en de onderschikte maatschappelijke positie die zij daardoor noodgedwongen innemen, is wat Mina en Louise verbindt en wat de geracialiseerde (dat wil zeggen: op ‘ras’ betrokken) scheidslijnen tussen kolonisator en gekoloniseerde overstijgt: zij worden gedwongen hun lot in handen van een man te leggen, want alleen als diens bezit hebben zij bestaansrecht in de (koloniale) maatschappij. Bovendien blijkt de man in kwestie een bruto te zijn: hij laat Mina, met wie Louise vriendschap sluit, doodslaan en schiet een jonge planter, met wie Louise eigenlijk had willen trouwen, tijdens een ‘noodlottige’ jachtpartij dood. Louise wordt langzaam maar zeker ‘krankzinnig’: zij wordt niet alleen gek van verdriet, maar zij wordt vooral door de andere personages krankzinnig gevonden, omdat zij allerlei emancipatoire denkbeelden begint te ontwikkelen. Zo is zij van mening dat haar huwelijk helemaal niet gesloten had mogen worden: ‘Welk recht heeft die man op mij? Ik was een kind toen de mensen mij bevalen zijn vrouw te worden’. Ook meent zij dat er, wanneer er geen liefde (meer) is, van een huwelijk evenmin (nog) sprake kan zijn: ‘Het huwelijk moest verboden

zijn wanneer de vrouw geen liefde voor de man heeft en het moest ontbonden worden wanneer hij haar liefde verloren heeft!³⁵

Ten slotte vraagt Louise de resident om een echtscheiding. Wanneer hij haar die weigert, loopt ze bij hem weg. Ze wil 'vrij' en 'onafhankelijk van alles' zijn en vergelijkt het huwelijk met slavernij, die in de tijd waarin het verhaal zich afspeelt, halverwege de negentiende eeuw, nog bestond in Indië:

Wat zal het nageslacht lachen over onze huwelijken van thans! ... Slavernij zal men ze noemen! [...] Moet een meisje onwetend gehouden worden? Hebt u het recht, mensen, ouders, voogden, bloedverwanten, vrienden, wie u ook mag zijn, hebt u het recht ons in domheid groot te brengen, ons vertrouwen in te boezemen en gehoorzaamheid en dankbaarheid te leren, om ons daarna, van onze argeloosheid en van ons niets weten misbruik makende, aan ketenen te leggen die anderen voor ons smeden en die wij niet meer verbreken kunnen?³⁶

Toch blijft het vooral bij een pleidooi voor de emancipatie van de vrouw. De roman vormt – net als *Max Havelaar* (1860) – geen aanklacht tegen het koloniale systeem als zodanig, maar alleen tegen zekere (patriarchale) misstanden daarbinnen, zoals het concubinaat of bepaalde Indische huwelijkspraktijken. Kruseman maakt daarbij gebruik van bestaande koloniale literaire beeldvorming, die zij op feministische wijze herschrijft om haar maatschappelijke boodschap op haar lezers over te brengen.

Ook vallen er in de periferie van de plot, in de uitbeelding van bijfiguren, koloniale stereotypen waar te nemen. Zo wordt in de roman een binaire oppositie gecreëerd tussen August (de zoon van Mina) en George (de zoon van Louise). Beide kinderen hebben een Europese vader, maar omdat August uit een concubinaat stamt, is hij donkerder uitgevallen dan George, die als 'wit' wordt uitgebeeld. August is een Indo-Europeaan en wordt als zodanig te boek gesteld. De verteller schrijft hem een 'goedige eenvoudigheid' toe, hetgeen enerzijds resulteert in een groot hart, maar zich anderzijds wreekt in een gebrek aan verstand en doorzettingsvermogen.³⁷ Hij heeft zijn opvoeding grotendeels in Europa genoten, maar zijn studie niet afgemaakt, in tegenstelling tot George, die 'een knappe jongen' wordt genoemd en met vlag en wimpel voor zijn examens is geslaagd.³⁸ Hoewel August zich een trouwe stiefzoon voor Louise betoont, lijkt hij zich in maatschappelijk opzicht tot niets te ontwikkelen, terwijl iedereen van George juist verwacht dat hij het ver zal schoppen.

Kruseman mag zich dan bewust tonen van koloniale beeldvorming over vrouwen en deze als palimpsest inzetten in haar literaire pleidooi voor emancipatie, op andere vlakken reproduceert zij klakkeloos



△ Een *njai* op Java, circa 1870. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 30794

koloniale denkbeelden. In de regel worden Indo-Europese mannen in Indische romans uitgebeeld als *losers* die niet of nauwelijks kunnen meekomen in de maatschappij. Eigenschappen zoals verstand en doorzettingsvermogen, die noodzakelijk zijn om de maatschappelijke ladder te beklimmen, blijken doorgaans buiten hun bereik te liggen en blijven aan ‘witte’ personages voorbehouden: een tegenstelling die ook in de uitbeelding van August en George te vinden is.³⁹ Aan dergelijke representaties liggen destijds wijdverbreide geracialiseerde ideologieën en westerse opvattingen over koloniale superioriteit ten grondslag, waarvan Kruseman zich – ondanks haar scherpe oog voor ongelijke genderverhoudingen – (nog) niet wist los te maken.

Van liplapjes tot feministische feniksen

In 1900 verscheen Krusemans tweede roman *Paria's*, volgens Rob Nieuwenhuys een ‘helaas weer drakerige Indische roman’ over het wel en wee van een

groep jonge Indo-Europese meisjes die opgroeien in Indië en tot maatschappijkritische vrouwen worden gevormd.⁴⁰ Ook dit verhaal, dat zich in de tweede helft van de negentiende eeuw afspeelt en een voorbeeld van ideeënliteratuur is, vormt een aanklacht tegen het huwelijk en een pleidooi voor vrouwenemancipatie. *Paria's* lijkt qua thematiek, verhaallijn en vertelsituatie in sterke mate op *Een huwelijk in Indië* en is opgesplitst in vijf delen: 1. ‘Hoe zij was’, 2. en 3. ‘Hoe zij werd’, 4. en 5. ‘Hoe zij worden zal’. Kruseman baseerde de roman op de ervaringen die zij tijdens haar tweede verblijf in Indië opdeed, en droeg het boek op aan: ‘mijn leerlingetjes in Indië, [...] de *bijna* europeesche meisjes, de liplapjes en chineesinetjes, met wie ik dagelijks omging als met jongere zusjes, die me begrepen en met me samenwerkten aan de verheffing van de vrouw.’⁴¹

Uit dat ‘*bijna* europeesche’ moet de lezer kennelijk opmaken dat hij die meisjes niet moet verwarren met de ‘echt Europese’ (vermoedelijk ‘volbloed’ Europese) meisjes. Daarnaast is ‘liplapjes’ een denigrerende term voor Indo-Europeanen (die hier liefkozend lijkt te worden ingezet). Ook wordt over de ‘leerlingetjes’ gesproken als ‘zusjes’, een bekende metafoor, waarbij de kolonisator wordt voorgesteld als een ‘grote broer’, die de gekoloniseerde ‘jongere broer’ op zijn pad naar beschaving ‘begeleidt’. (Hiermee worden de scheve koloniale machtsverhoudingen gemaskeerd door sociaalpedagogische retoriek, waarin de mensheid wordt voorgesteld als één grote familie waarvan de afzonderlijke leden zich in verschil-

lende stadia van ontwikkeling bevinden, en waarvan de meer ontwikkelde de minder ontwikkelden bij de hand nemen). Uit deze opdracht lijkt dus een koloniale visie op de Indische samenleving te spreken.

De roman is echter vrijwel geheel vrij van dergelijke ideologische denkbeelden. Het verhaal probeert juist op allerlei manieren vooroordelen uit de weg te ruimen en een lans te breken voor Indo-Europeanen, in het bijzonder voor Indo-Europese meisjes uit de minderbedeelde milieus. Dat gebeurt onder meer bij monde van 'Jufvrouw Hanna', in wie het voor de lezer niet moeilijk is om Kruseman zelf te herkennen. Jufvrouw Hanna woont in Surabaya, leidt min of meer hetzelfde leven als de schrijfster en vormt een spreekbuis voor haar feministische opvattingen. Haar deur staat altijd open voor de Indo-Europese meisjes die zij onderwijst en die zij ook daarbuiten met raad en daad bijstaat. Bovendien schroomt zij niet om het voor deze meisjes op te nemen tegenover hooghartige totoks met geracialiseerde gevoelens van superioriteit:

Die *arme stadskinderen*, zoals ge ze noemt en terecht, zijn intelligent en aardig, [...] en zeer zelfstandig zelfs, maar ze zijn bijna allen verwaarloosd; ze hebben niets geleerd als een beetje lezen, schrijven, en rekenen, en ze hebben van onze malle wetjes van zedelijkheid en welvoeglijkheid niet veel meer begrip dan van christelijke godsdienst en nederlandsche politiek. Maar ze hebben meegeleefd met hun omgeving, ze zijn praktisch ontwikkeld [...] ze zijn geheel opgevoed geworden in den huiselijken kring en hebben de maatschappij vrij wel leeren kennen zoo als ze werkelijk is.⁴²

Jufvrouw Hanna is echter slechts een bijfiguur, bij wie haar Indo-Europese leerlingen hun hart uitstorten en wie zij om advies vragen. Het verhaal draait hoofdzakelijk om de levens van Netje en Lize, twee Indo-Europese meisjes, die als emancipatoire rolmodellen dienen. Hun etnische achtergrond komt nergens expliciet ter sprake en moet uit hun familiegeschiedenis worden opgemaakt: beiden hebben een Indo-Europese moeder en Hollandse vader. Wel hebben zij iets 'oosters' in hun uiterlijk dat hun Indo-Europese afkomst verraaft: weelderig zwart haar (Netje) en grote donkere ogen (Lize). Ze houden van mooie japonnen en dansen, ze zijn beeldschoon en hartstochtelijk, en ze beroeren menig mannenhart. In hen lijkt het beste van beide werelden zich verenigd te hebben: ze spreken dan ook met hun exotische schoonheid enerzijds, en westerse manieren anderzijds, zeer tot de verbeelding van totoks en gelden als aantrekkelijke huwelijkskandidaten.

Deze meisjes worden echter niet uitgebeeld als *femmes fatales* in de dop, maar functioneren (net als Louise) als 'palimpsesten'. Hun hartstocht blijkt namelijk niet in hun 'aard' of 'karakter' van Indisch meisje beslo-

ten te liggen, maar komt slechts voort uit jeugdige onbezonnenheid en uit een gebrek aan opvoeding en levenservaring. Kruseman geeft hiermee dus (wederom) een nieuwe, alternatieve interpretatie aan een koloniaal stereotype. De meisjes beschikken bovendien over een groot hart en sterk rechtvaardigheidsgevoel. Als zij in woede uitbarsten en hun zelfbeheersing verliezen, dan is dat niet uit jaloezie om een nieuwe japon of een volbalboekje van een ander, maar omdat hun een groot (maatschappelijk) onrecht wordt aangedaan. Zo raakt Netje, die op jonge leeftijd door haar ouders aan een veel oudere bestuursambtenaar (een assistent-resident) wordt uitgehuwelijkt, en die daartegen luidkeels heeft geprotesteerd, na de huwelijksvoltrekking ‘buiten zich zelve van verontwaardiging’ en weet zij volgens de verteller ‘niet meer wat zij deed van woede’ als ze ten overstaan van haar ouders en echtgenoot haar bruidskleed verscheurt.⁴³

In de roman worden de eigenschappen van personages niet toegeschreven aan hun etnische afkomst, maar aan hun sociale vorming (of een gebrek daaraan). Hierin is het huwelijk opnieuw een belangrijke vormende factor en een negatief keerpunt in het leven van de meisjes, omdat het wordt afgedwongen of omdat het een verstandshuwelijk betreft. Zo trouwt Lize bijvoorbeeld om in Indië te kunnen blijven en niet naar het voor haar onbekende en onbeminde Nederland te hoeven verhuizen omdat haar vader met pensioen gaat. Haar echtgenoot (een notaris) blijkt haar op allerlei manieren te bedriegen: zo heeft hij zijn *njai* voor haar verzwegen en houdt hij er een verhouding op na met zowel een getrouwde vrouw als de kokkie.⁴⁴ Als Lize hem om een echtscheiding vraagt, weigert hij haar die te verlenen, en als zij vervolgens bij hem wegloopt, probeert hij haar jarenlang op te sporen om de kinderen die zij krijgt met haar nieuwe levenspartner, als de zijne op te eisen.⁴⁵

Deze huwelijken vervullen een belangrijke functie: ze hebben namelijk een emancipatoire uitwerking op Netje en Lize, die zich bewust worden van de ongelijke maatschappelijke behandeling van vrouwen. In dit proces speelt hun Indo-Europese achtergrond een belangrijke rol. Ze worden namelijk als hybride personages voorgesteld: ze hebben een uitstekende kennis van zowel het Nederlands en de Europese omgangsvormen als van de Maleise taal en cultuur; en zij weten moeiteloos tussen beide culturele registers te schakelen. Daarmee bevinden zij zich op het snijvlak van oosterse en westerse discoursen, in hetgeen in de postkoloniale literatuurwetenschap ook wel de *contact zone* wordt genoemd: een symbolische ruimte waar verschillende culturen samenkomen, vaak als een gevolg van asymmetrische machtsverhoudingen (zoals in het geval van slavernij of kolonialisme), en waar nieuwe ‘hybride’ vormen van cultuur en identiteit ontstaan.⁴⁶ Bovendien weten Netje en Lize hun hybriditeit in te zetten om zich aan hun wrede echtgenoten te ontworstelen en zich te ontwikkelen van jonge naïeve meisjes tot onafhankelijke geëmancipeerde

vrouwen, die feministische maatschappijkritiek leveren ten aanzien van het huwelijk en de positie van de vrouw in de negentiende-eeuwse (koloniale) maatschappij.

Aanvankelijk lijkt Netje het slachtoffer te worden van een harteloze man die haar als kind tegen haar uitdrukkelijke wil trouwt. Zij zweert op haar trouwdag hem *ratjoen* (vergif) te zullen geven om zich zo van haar afgedwongen huwelijk te ontdoen.⁴⁷ Hierbij bedient zij zich van verschillende culturele registers: als de westerse wet haar monddood en handelingsonbekwaam maakt (want ook zij moest eerst haar ouders en toen haar echtgenoot gehoorzamen), dan schakelt zij over op 'oosterse' methoden die haar de macht over haar leven teruggeven. Zij doet verschillende pogingen om haar man te vergiften. Eén daarvan heeft effect, want hij wordt doodziek. Netje is echter niet genadeloos en biedt hem op zijn sterfbed tegengif aan als hij haar een echtscheiding toestaat. Hij geeft zijn woord, maar eenmaal genezen eist hij haar weer op. Hierop hekelt Netje de machtsongelijkheid van mannen en vrouwen in de negentiende-eeuwse maatschappij:

Toen hij bijna dood was heb ik hem tegengif gegeven en mijn *vrij-brief* laten teekenen. Maar eenmaal beter, hij zegt: 'geldt niet mijn handteekening' Wat! Voor huwelijk *ik* teken op *zijn* papier en mijn handteekening geldt! Voor echtscheiding *hij* tekent op *mijn* papier en *zijn* handteekening geldt niet!⁴⁸

Uiteindelijk wordt de assistent-resident zó bang voor Netje dat hij haar terugstuurt naar haar ouders en zij een langdurige echtscheidingsprocedure begint. Doordat zij kennis van beide culturen heeft, beschikt zij over mogelijkheden om haar leven opnieuw vorm te geven: met behulp van 'oosterse' praktijken weet zij een echtscheiding voor de Europese wet af te dwingen. Hoewel zij haar huwelijk niet kon voorkomen, weet zij zich door een combinatie van 'oosterse' en 'westerse' methoden eruit te redden.

Lize heeft aan haar hybriditeit zelfs haar leven te danken. Zij dreigt het slachtoffer te worden van de gewezen *njai* van haar echtgenoot, die haar probeert te vergiften. In tegenstelling tot een 'witte' echtgenote, die doorgaans een gemakkelijk doelwit voor een jaloerse *njai* vormt, weet Lize zich met behulp van haar kennis van de oosterse taal en cultuur enerzijds en van de Europese wet- en regelgeving anderzijds te wapenen. Als een onbekende inheemse vrouw met manga's op haar erf verschijnt en de *baboe* in haar de gewezen *njai* van de notaris herkent, weet Lize genoeg. Zij begint haar bewijzen te verzamelen om deze later aan de resident te kunnen presenteren. Ook zij bedient zich daarbij van verschillende culturele registers: ze laat de gewezen *njai* en de *hadji* (Mekkganger) die het vergif heeft aangeleverd, bij zich roepen en confronteert hen met hun

moorddadige plan. Niet alleen spreekt ze vloeiend Maleis, ook begrijpt ze hun cultuur en laat ze hen geloven dat de verijdeling van hun plan door Allah zo bedoeld is en gesymboliseerd wordt door de omgevallen *waringin* (heilige boom) op het erf van de *hadji*. Hierop geloven beiden dat Lize over goddelijke krachten beschikt, en zij bekennen meteen.

Met haar bewijzen stapt Lize vervolgens naar de resident om hen te laten vervolgen. Die weigert haar aanvankelijk te helpen, omdat hij geen ruchtbaarheid wil geven aan de vergiftigingszaak (om haar echtgenoot niet met zijn rancuneuze concubine in verlegenheid te brengen). Lize weet ook het koloniale bestuursapparaat uitstekend te bespelen: zij weerlegt argumenten van de resident en dreigt, als dat niet afdoende blijkt te helpen, publiekelijk schandaal te maken (een dreigement waarvoor de resident zeer vatbaar blijkt). Zij verlaat pas het bestuurskantoor als haar zaak naar tevredenheid is afgehandeld. Ook Lize blijkt niet genadeloos: in plaats van een terdoodveroordeling laat ze de *njai* en *hadji* naar Celebes verbannen en geeft ze hun geld mee om daar een nieuw bestaan op te bouwen. Vanaf dat moment is Lize ongenaakbaar: de bedienden kruipen voor haar, haar echtgenoot is bang voor haar, en Jufvrouw Hanna prijst haar doortastendheid. Het incident heeft van haar een zelfbewuste vrouw gemaakt. Bovendien weigert zij haar man – nu ze hem zo kordaat ‘uit zijn scheve positie’ heeft gered – nog langer ‘slaafsch’ te gehoorzamen: ‘Van dit oogenblik af zou zij bevelen niet *hij*. Zij had een eeuw geleefd in de laatste vier-en-twintig uren, maar zij had een zegepraal behaald, welke haar een sceppter [sic] in de hand gegeven had, die niemand ooit meer aan de krachtige vingers ontwringen zou.’⁴⁹ Lize heeft dus door haar huwelijk een ontwikkeling doorgemaakt waarin zij getransformeerd is van een jong naïef meisje in een onafhankelijke geëmancipeerde vrouw die haar lot niet langer door haar echtgenoot laat bepalen en bij hem wegloopt als hij haar een echtscheiding blijft weigeren.

Hoewel Netje en Lize tijdens hun ongelukkige huwelijken gerepresenteerd worden als hybride personages, verschillen zij van andere hybride personages uit de Indische belletristiek. Doorgaans zijn die verdeeld tussen twee werelden, omdat zij overwegend ‘oosterse’ eigenschappen blijken te hebben maar in de Europese cultuur dienen te functioneren, waardoor zij tussen wal en schip vallen. Of zij blijken alleen de positieve of juist de negatieve geracialiseerde eigenschappen van beide voorouders te hebben geërfd, waardoor het beste of slechtste van beide werelden in hen naar boven komt.⁵⁰ In tegenstelling tot zulke vormen van hybriditeit wordt die van Netje en Lize niet op geracialiseerde wijze geduid. Hoewel zij aanvankelijk over een aantal vermeende oosterse eigenschappen beschikken, veranderen zij na hun ongelukkige huwelijken – als zij beiden naar Europa vertrekken – in het toonbeeld van ‘westerse beschaving’: hun hybriditeit verdwijnt en niets herinnert meer aan hun ‘gemengde’ afkomst. Hun

hybriditeit is kennelijk slechts een overgangsfase in een beschavingsproces dat door opvoeding en levenservaring wordt bewerkstelligd.

Door de opvallende afwezigheid van geracialiseerde ideologieën in de uitbeelding van Indo-Europeanen in tegenstelling tot haar voorgaande roman lijkt Kruseman een antiracistisch statement te maken. Toch valt op die observatie het een en ander af te dingen: elk personage beschikt weliswaar over de potentie om zich te beschaven, maar dat geldt alleen voor de Europese (inclusief de 'bijna' Europese) personages, en niet voor de inheemse bevolking. Ook *Paria's* draait uiteindelijk om het *colonial drama*, waarbinnen het westerse de sociale norm vormt en waarin de inheemse personages slechts als figuranten voorkomen of clichématige rollen vertolken, zoals de wraakzuchtige *njai* en de onbetrouwbare *hadji*. De inheemse bevolking wordt bovenal uitgebeeld als onmiskenbaar 'anders', als een 'natuurvolk', dat zich bij lange na niet op hetzelfde beschavingsniveau bevindt als de Europeanen. Daarom is het maar de vraag of de kloof tussen 'oost' en 'west' wel te overbruggen valt, zo laat de verteller ons weten:

[De Javaan] behoort niet tot *ons* soort, hij behoort tot het land evenals de boomen en de rivieren, hij is één met zijn omgeving en wij, europeanen, staan daarbuiten. Wij verstaan hem niet en hij begrijpt ons niet en er is meestal meer dan een menschenleven noodig voor ons om tot hem af te dalen, of voor hem om zich tot ons op te richten. [...] Hij gevoelt anders, denkt anders, leeft anders dan wij, hij heeft eeuwen en eeuwen van een geheel ander verleden achter zich, en de afstand die nu tusschen hem en ons bestaat is zoo maar niet door een plotseling nabuurschap of een toevallige ontmoeting weg te cijferen.⁵¹

Op het eerste gezicht spreekt hieruit een uitermate oriëntalistische en tegelijkertijd pessimistische visie op kolonisatie: de Javaan en Europeaan zijn zo onoverkomelijk anders dat de koloniale missie gedoemd is te mislukken. In de roman wordt de kolonisatie echter niet gezien als de morele taak van de westerling om de oosterling te beschaven (de zogenoemde *white man's burden*), maar als wat ze feitelijk is: een imperialistische missie, waarbij 'het Westen' met geweld de oosterse volkeren aan zich probeert te onderwerpen. De roman bevat dan ook een fel antikoloniaal statement, dat het gehele koloniale systeem ter discussie stelt. In de loop van het verhaal, als Lize zich inmiddels tot een bijzonder maatschappijkritisch personage heeft ontwikkeld, noemt zij koloniseren 'het recht op moorden' en ziet zij kolonisatie als een vorm van oorlog:

China is toch het land van de chineezen, niet waar? [...] Zoo is Indië het land van de Indianen [...] En wie komen onder het voor-

wensel van handel en beschaving, met een zwerm van christen zendelingen als spionnen, vooruit, de arme inboorlingen in hun eigen land vermoorden, om hun den grond van hun voorvaderen te ontnemen en de schatten af te stelen die het loon waren van hun eeuwen langen arbeid? [...] Ze [de Europeanen] zijn christenen van buiten en schelmen van binnen... of ze zijn te dom om te oordeelen en dan doen ze nog meer kwaad.⁵²

Zo'n uitgesproken statement tegen kolonialisme (en de rol van het 'Wes-ten' daarin) is zeldzaam in de Indische bellettrie. Het blijft echter bij die uitspraak, want deze antikoloniale zienswijze wordt verder niet gethematiseerd in de roman. Die draait immers om het wel en wee van de Indo-Europese meisjes – de 'liplapjes' en 'arme stadskinderen' – die door patriarchale machtsstructuren tot paria's van de Indische samenleving worden gemaakt. Het verhaal loopt goed voor hen af, want uiteindelijk slagen zij erin om in Europa een vrij en onafhankelijk leven op te bouwen. Hoewel zij aanvankelijk het slachtoffer worden van gecorrumpeerde mannen, herrijzen zij uiteindelijk als feministische feniksen, door schade en schande wijs geworden, uit het koloniale patriachaat.

Toen Kruseman als volwassen vrouw naar Indië vertrok, zag de kolonie er anders uit dan in haar jeugd. Indië maakte (onder meer) door de afschaffing van het Cultuurstelsel (1870) grote maatschappelijke veran-

▼
Europese en Indo-
Europese meisjes,
vermoedelijk te Batavia,
circa 1910. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 42660.



deringen door, waarvan vooral totoks profiteerden, terwijl de berichten over achterstelling en uitsluiting van andere bevolkingsgroepen toenamen. Indo-Europeanen, met name die uit de lagere milieus, zouden bijvoorbeeld inmiddels op grote schaal worden gediscrimineerd. In dit verband werd zelfs alom gesproken van het 'Indo-probleem'.⁵³ Kruseman had oog voor deze maatschappelijke kwestie: niet alleen nam zij tijdens haar verblijf vele Indo-Europese meisjes uit de minderbedeelde kringen onder haar hoede, ook heeft zij getracht het Indo-probleem te verbinden met haar strijd voor vrouwenemancipatie door de maatschappelijke positie van Indo-Europese meisjes uit de lagere sociale klassen met behulp van literatuur onder de aandacht van een breed (lezers)publiek te brengen.⁵⁴

Besluit

In het literaire werk van Kruseman is een ontwikkeling waar te nemen: hoewel de nadruk in haar romans steeds op feministische aspecten ligt, vallen er in toenemende mate postkoloniale facetten te bespeuren. In *Een huwelijk in Indië* speelt de kolonie – in weerwil van de titel – slechts een bescheiden rol. De roman neemt het weliswaar op voor de *njai*, maar de handeling van het verhaal draait uiteindelijk om de maatschappelijke positie van de Europese vrouw (en had zich in dat opzicht net zo goed in Nederland kunnen afspelen). Daarnaast zijn in de marge van de verhaalhandeling, in de uitbeelding van de Indo-Europese bijfiguren, geracialiseerde ideologieën aan te wijzen. Kruseman gaat in *Paria's* daarentegen specifiek in op de Indische problematiek, die zij met haar feministische missie verbindt door een lans te breken voor Indo-Europese meisjes uit de lagere koloniale milieus. Daarmee verdwijnen tevens de geracialiseerde denkbeelden over Indo-Europeanen uit haar werk. Ook spreekt de roman zich uit tegen kolonialisme, al vormt deze aanklacht niet de spil van het verhaal.

Nederland was echter niet klaar voor Krusemans vooruitstrevende (feministische) opvattingen. In een brief aan Multatuli schreef zij: 'Ik ben geboren om vrij en gelukkig te zijn, en mijn grootste verdriet is altijd geweest dat niemand dit begreep!'⁵⁵ In dat opzicht leefde zij inderdaad een eeuw te vroeg: de wettelijke verankering van de emancipatie van de vrouw, zoals het verkrijgen van kiesrecht (passief in 1917, actief in 1919) en handelingsbekwaamheid (1956), alsmede de versoepeling van het echtscheidingsrecht (1971) en de wettelijke erkenning van andere samenlevingsvormen dan het huwelijk, zoals het geregistreerd partnerschap (1998), werden pas in de loop van de twintigste eeuw gemeengoed. Ook de onafhankelijkheid van Indonesië zou nog jaren op zich laten wachten en kwam er pas na een bloedige onafhankelijkheidsoorlog (1945-1949). Kruseman bleek dus in veel opzichten haar tijd ver vooruit: minacht haar niet omdat zij 'slechts' een vrouw was.



▷
Nicolina Maria Christina
(Marie) Sloot alias Melati
van Java. Collectie Vilan
van de Loo.

Sneeuw witte krullen, gitzwarte vlechten

Melati van Java

NICK TOMBERGE

Als kind had de in Semarang geboren Indo-Europese Marie Sloot (1853-1927) een zichtbare hekel aan 'hoofdpijn-strak[ke]' vlechten in haar 'gitzwart haar'.¹ Toch mat zij jaren later in haar verhalen de schoonheid van meisjes- en vrouwenkapsels breed uit. Onder het pseudoniem Melati van Java verwierf Marie Sloot landelijke bekendheid met een stroom succesvolle romans voor kinderen en volwassenen.² Nadat haar debuut *De Jonkvrouwe van Groenerode* in 1874 verschenen was, volgden tientallen andere titels, waaronder *Fernand* (1878), *Het Boschmeisje* (1903) en *Zwervertje* (1922). Daarnaast beoefende ze diverse andere literaire genres, zoals novelle, essay, toneelstuk en feuilleton. Ook maakte ze deel uit van tijdschriftredacties en publiceerde ze romans en verhalen met een rooms-katholieke signatuur onder de schrijversnamen Mathilde en Max van Ravensteijn. Met haar ijver verwierf de ongetrouwde Melati van Java financiële onafhankelijkheid. In een tijd waarin kerk en maatschappij nog sterk vasthielden aan de rol van de vrouw als huishoudster en moeder, leidde ze een opzienbarend en vooruitstrevend leven.

De afgelopen jaren heeft Vilan van de Loo in verschillende publicaties laten zien hoe het leven van de auteur zijn neerslag vond in het werk. Autobiografische elementen zijn daarin onmiskenbaar aanwezig. Zo kreeg het Indië dat Melati van Java in augustus 1871 op achttienjarige leeftijd had verlaten een prominente plek in haar fictie. Ze gaf daarin uiting aan haar heimwee naar haar geboortegrond en schetste een beeld van de koloniale samenleving zoals zij die gekend had. Ook het in haar werk vaak terugkerende motief van de liefde van een kind voor een overleden (meestal Indiëse) moeder was aan haar eigen leven ontleend: haar (Indo-Europese) moeder stierf kort nadat het gezin naar Nederland was gerepatriëerd.³



△
Kamenierster op Java kapt
het haar van een Europese
vrouw, circa 1870. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 30793.

Op een abstracter niveau komen het pijnlijke gemis van een verloren thuis en de trots op een Indische afkomst samen in dit motief van de afwezige Indo-Europese moeder. Melati van Java verwerkte die trots op haar afkomst door steeds weer begaafde, deugdzaame en zelfstandige Indische vrouwen als belangrijke personages op te voeren.⁴ Naast het uitdragen van haar rooms-katholieke levensbeschouwing zette ze haar schrijverschap in om de positie van de vrouw – in het bijzonder de Indische – te verbeteren.

Radicaal was haar engagement echter nooit. Haar fictie wordt gekenmerkt door een sterk idealistische literatuuropvatting.⁵ De grondgedachte in dit type proza is de idee dat kunst primair een verheffende functie moet hebben; literatuur moet de lezer een mooiere wereld laten zien. Om die reden spelen de schaduwzijden van het maatschappelijke leven in Melati van Java's verhaalwerelden een marginale rol en eindigen de boeken nooit al te treurig: de reputatie van een onschuldig veroordeelde wordt uiteindelijk in ere hersteld

(*Ontmaskerd*) of twee personages verloven zich onverwacht met elkaar op de allerlaatste pagina's ('Anonciade'). Nadrukkelijk aanwezige auctoriale vertellers zorgen ervoor dat aan de lezer de stichtelijke moraal niet kan ontgaan. De hoofdpersonages hebben daarnaast in de kern steevast een nobel karakter. Het zijn 'modellen van deugd': ze zijn trouw, vergevingsgezind, vroom, moedig...⁶ Omdat in het idealistische proza het uiterlijk van de personages hun innerlijk weerspiegelt, bezitten Melati van Java's voorbeeldige personages doorgaans een fraai uiterlijk.

Haar

Het is opvallend dat Melati van Java in haar werk veel nadruk legt op het haar – de kapsels – van de personages, zoals op het dikke haar van de voorbeeldige jonge Indische 'brunette' Angeline uit haar roman *Angeline's beloften*.⁷ In *Fernand* tekent ze op hoe een zekere mevrouw Van Leeuwenburgh – zelf gezegend met een 'rijken schat van donkere, glanzende lokken' – door de haren van haar dappere Indische 'krullebol' Fernand strijkt.⁸ In *Hermelijn* schrijft ze over de blonde haren van de Europese Hermine hoe deze soms 'in allerliefste verwarring om haar voorhoofd en slapen [hangen]'.⁹

Deze aandacht van ‘de eerste Indische bestsellerauteur in Nederland’ voor het uiterlijk van haar personages lijkt in eerste instantie niet meer dan een indicatie voor het vaak veronderstelde geringe literaire gehalte van haar omvangrijke oeuvre.¹⁰ In algemenere zin zou het een uiting kunnen zijn van de vermeende oppervlakkigheid van het idealistische proza van vrouwelijke auteurs in de Nederlands-Indische letteren van de laatste decennia van de negentiende eeuw. Zowel in Gerard Broms studie *Java in onze kunst* (1931), Rob Nieuwenhuys’ *Oost-Indische spiegel* (1972) als in E.M. Beekmans *Troubled Pleasures* (1996) wordt Melati van Java neergezet als iemand die, samen met die andere ‘(te) kleine talent[en]; zoals de ‘babbelen[de]’ ‘dameschrijfster’ Thérèse Hoven, in de tweede helft van de negentiende eeuw een berg oppervlakkige, sentimentele ‘prullen’ produceerde.¹¹ De ‘liefblanke heldinnen met ranke leest en goudblond haar’ van Annie Foore, een andere auteur die door Nieuwenhuys in het ‘damescompartiment’ werd ondergebracht, waren volgens hem niets anders dan de projectie van ‘het verlangen van zoveel meisjes uit die tijd; en dat was een verlangen naar ‘een wijd en zacht geluk.’¹² De terugkerende aandacht voor haar en haardracht in het werk van Melati van Java (en dat van haar vrouwelijke tijdgenoten binnen de Nederlands-Indische letteren) zou zo eenvoudig kunnen worden afgedaan als een onbeduidend en onschuldig motief.

Bovenstaande gedachtegang is echter onvolledig en onjuist. In de eerste plaats komt de aandacht voor het haar en de haardracht van personages vaak voor in andere Nederlands-Indische fictie. We zien die ook bij mannelijke auteurs uit het corpus. Zo lezen we in de canonieke realistische romans van P.A. Daum en in de belletrise van de schrijver en tekenaar F.C. Wilsen over ‘opgekruld[e]’ en ‘gitzwarte’ knevels; een ‘blonde Fransche meerkat’, ‘een blonde spruit uit het noorden’, een haarwring en ‘een bakkebaard à la orang oetang.’¹³ In de tweede plaats zijn de betekenissen die in onze cultuur verbonden zijn met het menselijke haar, allerm minst onschuldig. Haren waren en zijn onlosmakelijk verbonden met de constructie en versteviging van een geracialiseerde hiërarchie, die weer een legitimatie vormde voor het kolonialisme en in zekere zin zelfs het nationaalsocialisme.

Laatnegentiende- en vroegtwintigste-eeuwse fysisch antropologen, onder wie de nazi Eugen Fischer in de kolonie Duits-Zuidwest-Afrika, hebben onophoudelijk geprobeerd de kleur, de structuur en de textuur van menselijk haar in biologisch onderscheiden raciale identiteiten te classificeren.¹⁴ De antropoloog Gustav Fritsch legde voor dit doel tijdens zijn reizen door de Duitse koloniën in Afrika zonder gewetensbezwaren een verzameling inheemse hoofdhuiden met haar aan. De ruime aandacht die het menselijke haar met name in de laatste decennia van de negentiende eeuw kreeg, kwam voort uit de zoektocht in de antropologie naar nieuwe betrouwbare criteria voor raciaal onderzoek.¹⁵ Tot dan toe waren methoden als schedel- en bekkenmeting in het onderzoek dominant geweest.

De raciale hiërarchie die vervolgens op basis van de verschillen in haar kon worden opgesteld, was volgens Europese onderzoekers evolutionair bepaald. Omdat wolachtig haar ook bij dieren gevonden werd, stonden mensen met dit haartype volgens de Duitse zoöloog Ernst Haeckel dicht bij de dieren en dus lager op de evolutionaire ladder.¹⁶ Stijl haar werd daarentegen toegeschreven aan hoger ontwikkelde ‘rassen’.¹⁷ Hoewel de resultaten van het wetenschappelijke haaronderzoek duidelijk lieten zien dat mensen zich moeilijk in raciale categorieën lieten onderbrengen – er was veel variatie in het haar binnen hetzelfde ‘ras’ – leidde dit er tot ver in de twintigste eeuw niet toe dat men de koppeling tussen haar en ‘ras’ losliet. Men begon aan vervolgonderzoeken die anomalieën in de bestaande theorie moesten verklaren, of verruimde eenvoudigweg het aantal raciale categorieën. Al die tijd bleven de wetenschappelijke ideeën over raciale hiërarchie de koloniale ideologie en politiek ondersteunen.¹⁸

De etnologische beschrijvingen door Europese wetenschappers van inheemse haardracht en haarverzorging deden dat ook. Tijdens de Nederlandse Noord Nieuw-Guinea Expeditie (1903), onder leiding van de geoloog Arthur Wichmann, verzamelde het onderzoeksteam haren van Papoea’s voor raciale classificatie. Daarnaast vinden we in reisteksten van deze expeditie etnografische passages waarin scheidslijnen tussen verschillende bevolkingsgroepen worden getrokken op basis van specifieke kapsels en/of van de betekenissen die aan haar worden gegeven. In *Eenige maanden onder de Papoea’s* (1905) noemt H.A. Lorentz als voorbeeld de ‘zeer eigenaardige’ wijze waarop mannelijke Papoea’s af en toe hun haar versieren: ‘de haarbol wordt gepromoveerd tot bloembed; daarin worden de bloemen van de hibiscus gestoken, en de Papoea verschijnt thans met een vuurrroode of gele bol, die schel afteekent tegen de chocoladekleur van zijn huid.’¹⁹ Vanuit postkoloniaal perspectief is in deze passages duidelijk een proces van *othering* te ontwaren.

Dat deze koloniale erfenis tot op de dag van vandaag doorwerkt, blijkt uit de manier waarop productmerken etnische en raciale labels gebruiken om de verkoop van hun synthetisch, dierlijk en/of menselijk haar op de wereldmarkt te bevorderen.²⁰ Nog altijd is er sprake van een ‘haarhiërarchie’ en worden er recordbedragen neergeteld voor de kleur blond.²¹ De vele controverses binnen de zwarte gemeenschap over de haardracht van vrouwen – het wel of niet dragen van *hair extensions* of een pruik, het wel of niet gebruiken van chemische ‘ontkroezers’ en dergelijke – tonen eveneens aan dat raciale scheidslijnen nog altijd invloed uitoefenen op bestaande schoonheidsidealen.²² De aanpassing aan een wit ideaalbeeld op het gebied van haar stelt zwarte vrouwen ook bloot aan ongezonde chemische haarverzorgingsproducten, met mogelijke fysieke en psychische schade tot gevolg.²³

De constructie van een geracialiseerde werkelijkheid in en door de koloniale literatuur heeft in de studie van de Nederlands-Indische letterkunde

de afgelopen decennia de nodige aandacht gekregen. Zo is er onderzoek gedaan naar de manier waarop in deze teksten de representatie van de huidskleur van personages raciale scheidingen aanbrengt.²⁴ In Indische romans is huidskleur doorgaans de belangrijkste indicator van het beschavingsniveau van de personages. Hoe witter ze zijn, hoe intelligenter en beschaafder ze in de regel gerepresenteerd worden. In welke mate Indo-Europese personages als Indisch of als Europees worden voorgesteld, blijkt dan ook sterk afhankelijk van de kleur van hun huid.²⁵ Of het haar van Europese, Indo-Europese en inheemse personages eenzelfde rol vervult, is tot op heden nog grotendeels onduidelijk.²⁶

Er is, kortom, reden genoeg om vanuit een ideologiekritisch perspectief representaties van menselijk haar, in samenhang met andere betekenisvolle elementen als huidskleur en kleding, te onderzoeken in de Nederlands-Indische roman. In dit hoofdstuk staat de vraag naar de werking van deze representaties in de (re)productie van het koloniale discours centraal. De analyse concentreert zich op twee van Melati van Java's romans: haar bekende 'meisjesboek' *Angeline's beloften* (1879) en haar roman voor volwassenen *Bonte wimpels* (1897). Beide werken werden herdrukt, zodat aangenomen kan worden dat de boeken aanzienlijke groepen lezers hebben bereikt. Hetzelfde geldt dus voor het koloniale beeld dat in de boeken besloten ligt.

Bovendien verschenen de romans in een periode dat het wetenschappelijke onderzoek naar de relatie tussen 'ras' en menselijk haar een hoogtepunt beleefde. Doordat de hoofdpersonages van beide boeken afkomstig zijn uit verschillende bevolkingsgroepen en ook hun sekse verschilt, bieden deze teksten de mogelijkheid om uit de representaties van het haar verschillen af te leiden op het gebied van sekse en etniciteit. Hoewel alle twee de verhalen zich grotendeels in Nederland afspelen, hebben ze duidelijk een Indisch karakter, onder meer doordat de hoofdpersonages – de verindischte Europeaan Yvo en de Indo-Europese Angeline – in Holland steeds weer worden geconfronteerd met hun 'anders' zijn. Ten slotte is zowel *Angeline's beloften* als *Bonte wimpels* in tegenstelling tot verschillende andere romans van Melati van Java nog niet vanuit postkoloniaal perspectief geanalyseerd.²⁷

Een voorbeeldig meisjesboek

In 1879 betrad Melati van Java, die op dat moment al bekend was als auteur van boeken voor volwassenen, met *Angeline's beloften* succesvol het voor haar nieuwe terrein van de jeugdliteratuur. De inhoud van het werk mocht dan

▽
Vrouw op Java kamt haar haar, circa 1870. Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 32091.



weinig origineel zijn, critici vonden het zonder meer een degelijk verhaal.²⁸ Samen met de levendige stijl maakte de inhoud de roman tot geschikte lectuur voor vrouwelijke lezers tussen de twaalf en zestien jaar. Het werk, dat zowel in Nederland als in Indië verkrijgbaar was, lag vlak voor Sinterklaas voor drie gulden in de boekhandels.²⁹ Tientallen (brave) meisjes in Indië en in Nederland moeten *Angeline's beloften* als geschenk hebben gekregen. Vanaf dat moment is de roman decennialang zijn stichtelijke rol blijven vervullen. In augustus 1931, meer dan een halve eeuw na verschijning, werd de roman in *De Tijd* nog geroemd als een ideaal kinderboek voor de vakantie.³⁰

Het is goed te begrijpen waarom volwassenen toentertijd hun waardering uitspraken voor de roman. Een voorbeeldiger en godvruchtiger tiener dan het hoofdpersonage Angeline de Roze bestaat er niet. Aan het begin van het verhaal leidt ze samen met haar ouders in het Bataviase Weltevreden een leven van 'vreugd en weelde'.³¹ Maar aan al het geluk komt plotseling een einde als haar vader Henri bankroet gaat en haar moeder Fanny kort daarna overlijdt. Aan haar moeders sterfbed belooft Angeline om nooit meer te liegen en altijd het goede voorbeeld te geven aan Rudolph ('Dolf'), haar oudere broer. Hij woont al enige tijd in Holland bij zijn kille peettante Rudolphine Frémot, die zijn studie bekostigt op voorwaarde dat hij advocaat of dokter wordt.

Na haar moeders dood wordt Angeline voor haar Europese opvoeding eveneens naar haar tante gezonden, waar haar grote broer zich blijkt te gedragen als een olifant in een porseleinkast. Dolf verwaarloost zijn schoolwerk, vecht, drinkt en rookt ('een leelijke gewoonte, die hij echter reeds jaren had'). Niettemin weet hij als enige de genegenheid te winnen van zijn tante, die haar vooroordelen over 'oostersche' kinderen – hun 'kuren', 'onhebbelijkheden' en 'lust tot zoetigheid' – alleen bij hem lijkt te vergeten.³² Toch zijn de jaren in tantes bedompte bovenhuis ook voor Dolf zwaar. Hij droomt van een leven als een groot architect, maar zijn peettante geeft hem niet de ruimte om zijn talent voor de bouwkunst te ontwikkelen. Angeline vindt ondertussen troost in haar studie, die ze wil afronden om zo met eigen geld haar familie te kunnen steunen.

Wanneer haar broer besluit weg te lopen om in de leer te gaan bij een architect, krijgt Angeline van haar tante ten onrechte de schuld van zijn vlucht. Ze moet het huis uit en wordt op de trein gezet naar drie hartelijke ooms – de herenboeren Anton, Jozef en Karel – en de goedgehartige nicht Mina, in het Zuid-Limburgse Koningsbosch. Bij hen voelt Angeline zich sinds lange tijd weer gelukkig, hoewel ze zich ongerust maakt over Dolf. Als na een maand het bericht komt dat haar vader onverwacht is overleden, breekt wederom een zware tijd voor haar aan.

Enkele maanden later besluit Angeline om naar een deftige kostschool te gaan voor haar opvoeding. In tegenstelling tot haar 'eenkennig[e]', 'tamelijk achterlijk[e]', 'trotsche' en 'jaloersche' Indische 'landgenootje'

Emilie, die ook op de kostschool zit en die Angeline nog uit Batavia kent, weet zij met haar ijver en vriendelijkheid al snel de sympathie van docenten en medeleerlingen te verwerven.³³

Tijdens een bezoek aan het circus wordt Angeline getroffen door het optreden van een clown, in wie zij haar 'diep betreurde' broer herkent.³⁴ Ze herinnert zich haar belofte altijd een goede zus voor Dolf te zijn en wil hem helpen. Bij het boodschappen doen in de stad komt ze hem onverwachts tegen. Ze rent hem achterna en verliest Emilie, die met haar mee was, uit het oog. Dolf vertelt aan Angeline dat hij onmogelijk kan stoppen: zijn contract bij het circus loopt pas over een halfjaar af. Daarna zal hij naar zijn ooms in Limburg gaan. Tot die tijd belooft Angeline om niets over haar broers lot te vertellen.

Die belofte brengt haar op de kostschool in grote problemen wanneer ze door de directrice ondervraagd wordt over haar late terugkomst; Emilie was al anderhalf uur eerder thuis. Door het voorval is van Angelines vroegere reputatie op de kostschool weinig meer over, en alle vooroordelen over Indische meisjes – hun vermeende koppigheid, eigenzinnigheid en 'Oostersche vrijheid' – worden gebruikt als verklaring voor haar onverklaarbare gedrag.³⁵

Wanneer een onbekende man naar de school komt om Angeline te vertellen dat Dolf een ongeluk heeft gehad tijdens zijn circusact en op sterven ligt, gaat ze zo snel mogelijk naar hem toe. Dankzij haar volmaakte zorg komt de ernstig zieke Dolf erbovenop, en een voorbeeldig einde dient zich aan: tante Frémiot en Angeline verzoenen zich en haar broer keert weer terug bij zijn familie. Angeline heeft geleerd dat ze over lichtzinnige beloftes in het vervolg wel twee keer zal nadenken. Met de prijs voor de beste leerling van het jaar gaat ze op weg naar Koningsbosch.

'Een goed damesboek'

Bonte wimpels, dat achttien jaar na *Angeline's beloften* verscheen, werd door de meeste dagbladcritici eveneens positief ontvangen. De *Haagsche Courant* was vol lof over het 'alleszins lezenswaardig boekje': de treurige geschiedenis was 'boeiend', de hoofdpersonages waren 'goed geteekend' en daarbij was de verteltrant, zoals men van Melati van Java gewend was, 'van 't begin tot 't eind onderhoudend en vloeiend'.³⁶ Bovendien, zo lezen we in het *Rotterdamsch Nieuwsblad*, was het 'goed[e] damesboek', dat deel uitmaakte van een serie waarop men zich in Nederland kon abonneren, met één gulden aantrekkelijk geprijsd.³⁷ In Nederlands-Indië kwam de ingenaaide uitgave voor 1,25 gulden in de boekwinkel te liggen.³⁸

Het hoofdpersonage in *Bonte wimpels*, Yvo Sterna, keert na jarenlang in Indië te hebben gewoond, terug naar Nederland. Als gevolmachtigde voor zijn beste vriend Charles Fleming, die Indië vanwege zijn werk

niet kan verlaten, zal hij er gaan trouwen met de Indische Déa ('Dé') van Meijlingen. Onaangekondigd komt Yvo binnenzetten bij zijn vader, een notaris.³⁹ Zijn Javaanse knecht heeft hij met zich meegenomen, evenals een grote hoeveelheid bagage, een kaketoë, een (Maleis sprekende) papegaai en het aapje, Oom Biribi. Vanaf dat moment is het in het doorgaans zo ordelijke huishouden van notaris Sterna gedaan met de rust. Yvo is gewend geraakt aan het leven op Sumatra. Zijn ideeën, opvattingen en gedrag zijn in die jaren zichtbaar veranderd. Hij loopt in het ouderlijk huis rond op Chinese muiltjes en in 'een Indisch negligé van wit flanel', spreekt Maleis met de Javaanse huisjongen en vindt het Hollandse eten te flauw.⁴⁰ In Nederland kan hij niet meer aarden. Alles valt hem tegen, behalve zijn oude onderwijzeres Nita Verbrugh. Yvo's veelvuldige onaangekondigde bezoeken kleuren haar eentonige bestaan.

De Van Meijlingens blijken ondertussen geen haast te hebben met het huwelijk. Tijdens Yvo's eerste bezoek bij hen thuis in Den Haag maakt zowel de mater familias van het voorname, deftige Indische gezin als de aanstaande bruid hem dat duidelijk. Vooral de moeder vindt het vreselijk dat haar dochter op Sumatra straks de weelde zal moeten missen waaraan ze na bijna vier jaar in Europa zo gewend is geraakt. Yvo voelt zich ondanks hun pogingen om het huwelijk uit te stellen direct bij het gezin op zijn gemak. Hij is er kind aan huis. Hij blijft eten, logeren, musiceert met Flemings aanstaande vrouw Déa en maakt uitstapjes met de dames Van Meijlingen.

Vanaf het eerste moment raakt Yvo in de ban van Déa, die hij 'de mooiste, de liefste van alle meisjes' vindt.⁴¹ Déa begint hevig te twijfelen aan het voorgenomen huwelijk met Charles. Ze wil trouw blijven aan het woord dat zij jaren terug aan hem heeft gegeven, maar de angst dat ze niet van hem zal kunnen houden, begint haar meer en meer te benauwen. Bovendien begint ze voor Yvo steeds meer gevoelens te krijgen. Nadat een ongelukkig gekozen tableau vivant van Tristan en Isolde is vertoond op het feest ter ere van de aanstaande bruid, lijkt de 'schuldige' liefde tussen Déa en Yvo alleen nog maar droevig te kunnen eindigen.

Bij Nita stort Yvo zijn hart uit. Hij vertelt haar dat het hem onmogelijk is om trouw te blijven aan zijn vriend, omdat hij zijn gevoelens voor Déa niet langer kan

▽
Indo-Europese vrouwen
op de galerij van een
woning in Nederlands-
Indië, circa 1910.
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 155413.



verbergen. Nita stelt dat Yvo zijn plicht moet vervullen. Korte tijd later vindt het huwelijk met de handschoen plaats. Voor een gelukkig liefdesleven lijkt het voor Déa en Yvo te laat, totdat de inhoud van een telegram de loop van de geschiedenis verandert. Charles blijkt kort voor het huwelijk aan een beroerte te zijn overleden. Diepbedroefd verneemt Yvo het nieuws. De vrouw van zijn dromen is nu echter wel weer vrijgezel. Daarmee is de weg vrij om met Déa te trouwen en samen te gaan leven in Indië.

Haarkleur en haardracht

Het beschrijven van het donkere haar als een fysiek kenmerk van de Indo-Europeaan (en de Indo-Europese vrouw in het bijzonder) keert herhaaldelijk terug in de Nederlands-Indische fictie. ‘Het blauwzwarte haar’, zo stelt de auctoriale verteller in Annie Foores tweedelige roman *De koloniaal en zijn overste* (1877), is naast enkele andere kenmerken als ‘de lichte olijfkleur van het gelaat’ en het ‘ietwat voorzichtig uiten der woorden’, datgene ‘waaraan men de Indische vrouw overal herkent’.⁴² De ‘ravenzwarte lokken’ van de Indische jonge vrouw oefenen op de Europese man in Foores verhaal grote aantrekkingskracht uit.⁴³ Haar donkere haarkleur, haar zwarte ogen en getinte huid – zo lezen we meermaals in de koloniale literatuur – weerspiegelen haar inheemse origine.⁴⁴ Daartegenover staat het blonde haar, dat in de Indische literatuur herhaaldelijk wordt gepresenteerd als een aantrekkelijk kenmerk van de Europeaan, met name van de Europese vrouw. Al op de allereerste pagina’s van Melati van Java’s roman *Hermelijn* (1885) roemt de verteller het ‘dik, eenvoudig opgestoken blond haar’ van de Europese Hermine van Voorden.⁴⁵

Ook in de twee romans die in dit hoofdstuk centraal staan, zien we dit patroon terugkeren. In *Angeline’s beloften* wordt van het Indo-Europese hoofdpersonage Angeline de Roze vermeld dat ze een ‘brunette’ is; haar broer Dolph heeft eveneens ‘donker haar’. De Europese Lucie Barenkamp, een nichtje van haar tante, is ‘blond bij het witte af’.⁴⁶ In *Bonte wimpels* heeft de Hollandse dorpsonderwijzeres Nita Verbrugh ‘een beetje kroesend’ ‘grijsblond haar’; de Indische Déa van Meijlingen ‘het haar gitzwart fijn gekruld’.⁴⁷ Hiernaast komen in de twee verhalen personages voor die grijs haar hebben gekregen door ouderdom of door een dramatische levensgebeurtenis.⁴⁸

De opvallendste uitzonderingen zijn echter niet de grijs geworden personages, maar de Indische Emilie in *Angeline’s beloften* en mevrouw Van Meijlingen in *Bonte wimpels*. Zij hebben respectievelijk ‘blonde krullen’ en ‘sneeuw wit golvend’ dik haar.⁴⁹ Opmerkingen over het haar van inheemse personages als de tuinman, de huisjongen en de bedienden bij het gezin De Roze in Nederlands-Indië, zijn in beide romans in het geheel niet te vinden.

Deze twee ‘afwijkingen’ lijken in lijn te zijn met de representatie van haarkleur in andere Nederlands-Indische fictie uit het eind van de negentiende eeuw. In *Vrouwen lief en leed onder de tropen* (1892) van Adinda (het pseudoniem van Thérèse Hoven) komen we bijvoorbeeld het gezin Martens tegen, dat bestaat uit een Europese vader, een Indische moeder en vier kinderen. Terwijl de oudste twee ‘heel donker’ zijn, hebben de jongste ‘blonde gezichtjes’.⁵⁰ Het kleurverschil wordt in de tekst verklaard uit het feit dat de oudsten ‘voorkinderen’ zijn van een Javaanse moeder. Ook in dit geval blijft blond een typisch Europees geacht uiterlijk kenmerk, en donker een Aziatisch. Indo-Europese personages met relatief veel Europese en weinig ‘oosterse’ genen, zo kunnen we opmaken uit de roman, hebben een grotere kans om blond haar te hebben dan Indo-Europeanen met meer inheemse genen en minder Europese.

Toch bestaat er een groot verschil tussen Adinda’s roman en de twee boeken van Melati van Java als we kijken naar de betekenissen die aan haarkleur worden toegekend. In *Vrouwen lief en leed onder de tropen* (1892) van Adinda wordt de veronderstelde superioriteit van het witte ‘ras’ duidelijk gemaakt zowel aan de hand van het ‘beschaafde’ gedrag als van de lichamelijke schoonheid van de westerse personages, die in beide opzichten de andere bevolkingsgroepen in Indië overtreffen. De gouden, dikke lokken van het Europese hoofpersonage worden door de Indische vrouwen bewonderd.⁵¹ En Europese mannen weten met hun blonde hoofdhaar en baard het hart van de Indische vrouw te veroveren.⁵² Waar blond haar wordt gezien als blijk van ‘grootte verstandelijke ontwikkeling’, wordt een donkere haarkleur juist in verband gebracht met onwetendheid.⁵³ Naast een donkere huidskleur lijkt een dito haarkleur in Adinda’s roman dus een teken van een gebrek aan beschaving, terwijl blond haar juist een grote mate van ontwikkeling veronderstelt.

Melati van Java kiest zowel in *Angeline’s beloften* als in *Bonte wimpels* een positie die hier diametraal tegenover staat. De twee Indo-Europese vrouwen met licht haar vertonen hier juist gedrag dat in het koloniale discours als ‘oosters’ en ‘onbeschaafd’ wordt beschouwd. Ze zijn beiden opschepperig, ijdel en pronkzuchtig. Die laatste twee kenmerken komen ook tot uiting op het gebied van hun haardracht en hun toilet. De kinderachtige mevrouw van Meijlingen draagt ‘gitten spelden’ in haar haar, en haar kleding is ‘rijk met [...] paillettes versierd’.⁵⁴ Emilie op haar beurt neemt op Angelines twaalfde verjaardag in Batavia een pakketje mee naar het feest. Niet veel later blijkt het helemaal niet om een cadeau te gaan, zoals iedereen had verwacht. ‘Neen! Het bevatte een mooien bloemkrans, voor Emilie’s eigen blonde krullen.’⁵⁵ Daarbij kent Emilie weinig zelfbeheersing en doorspekt ze haar taal met Maleise woorden als ze boos wordt.⁵⁶ Voor de sympathiek uitgebeelde mevrouw De Roze is het duidelijk dat Emilie ‘een slecht hart’ heeft.⁵⁷

Hiertegenover staan de donkerharige Angeline de Roze en Déa van Meijlingen. Zij mogen dan een zichtbaar 'oosterse' haarkleur hebben, hun gedrag wordt door de verteller als verstandig beoordeeld, en als een toonbeeld van beschaving. Op de kostschool waar Angeline haar Europese opvoeding krijgt, wordt eenvoud 'het grootste sieraad van een meisje' genoemd. In tegenstelling tot de opzichtige kapsels van Emilie en mevrouw Van Meijlingen kiest zij voor een eenvoudige vlecht. Déa met 'haar donkere lokken' wordt vergeleken met de blonde Isolde.⁵⁸ De sympathie van de verteller ligt duidelijk bij Angeline en Déa. Melati van Java's keuze om de Indische vrouwen die de superieur geachte Europese beschaving belichamen, het als typisch 'oosters' beschouwde donkere haar te geven, lijkt een poging om dit uiterlijke kenmerk als teken van innerlijke beschaving ter discussie te stellen.

Op het gebied van huidskleur doet de schrijfster dat in *Bonte wimpels* echter niet. Hoewel de koppeling tussen huidskleur en beschaving in *Angeline's beloften* nagenoeg ontbreekt, roept een 'blanke' huid in *Bonte wimpels* herhaaldelijk positieve connotaties op; deze geldt als 'mooi' en 'gedistingeerd'. Door te benadrukken dat Déa's huid 'marmewit' is en 'matbleek', wordt het onderscheid dat op basis van iemands huidskleur gemaakt kan worden binnen het koloniale discours (hoe donkerder, hoe minder beschaafd), gereproduceerd.⁵⁹ De romans bevragen de veronderstelde superioriteit van het 'Westen' niet. Angeline en Déa zijn naar Europa gegaan voor hun opvoeding en scholing. Weliswaar eist Melati van Java met haar poging de geschiedenis van Tristan en Isolde een vrolijker einde te geven met een Indische vrouw in de hoofdrol, voor hen een prominente plek op in de westerse literaire traditie, maar juist daardoor blijft het 'Westen' richtinggevend.

Tot nu toe is haarkleur vooral besproken in relatie tot verschillen tussen Europeanen en Indo-Europeanen. De representatie van haarkleur kan echter ook vanuit genderperspectief worden benaderd. Vooral een passage over het haar van Anton in *Angeline's beloften* trekt dan de aandacht. Angelines jongste oom verft zijn haar en lijkt zich daardoor te begeven op 'vrouwelijk' terrein.⁶⁰ Waar zijn broer Jozef met enige zelfspot spreekt over zijn dunner wordende lokken, vormen de witte en grijze haren voor Anton een ondraaglijk probleem. Dat hij als man zijn haar kleurt, maakt, in combinatie met de zichtbare aandacht die hij besteedt aan zijn 'nieuwmodische' kleding, dat hij niet de oom is van wie Angeline het meest houdt. Zij vindt hem 'fatterig'.⁶¹

Anton, de meest 'vrouwelijke' van de broers, is de enige die een periode in Indië heeft doorgebracht, waar hij als onderofficier weinig succesvol was. Het lukte hem niet om op te klimmen tot officier en hij keerde al vrij snel weer huiswaarts. Niettemin heeft Indië hem zichtbaar beïnvloed. In het landelijke Limburg verlangt de 'javaansche oom' nog dagelijks naar



△ Studioportret van Indo-Europese meisjes te Rotterdam, circa 1895. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 181421.

Indisch eten: ‘oostersche nassie’, ‘ma[n]gistans en annanassen’. Mogelijk is de overmatige zorg die hij besteedt aan zijn uiterlijk – een karaktertrek die in de roman duidelijk negatief geladen is – ook een resultaat van zijn verblijf in Indië.⁶² De feminiene ‘oosterse’ man en/of de feminiene verindischte ‘westerse’ man is een bekend genderstereotype binnen het koloniale discours.⁶³ Het beeld van oom Anton zou dit stereotype dan reproduceren en zo een bijdrage leveren aan de constructie van een ongelijke machtsrelatie tussen het ‘Oosten’ en het ‘Westen’. Het idee van de feminiene, ontaarde kolonie – de ‘Ander’ – geeft de kolonisator immers de mogelijkheid om voor zichzelf een gewenste oppositionele masculiene, patriarchale identiteit te creëren. In *Angeline's beloften* wordt echter niet expliciet benoemd dat Anton door zijn verblijf in Indië ‘vrouwelijker’ is geworden. Maar ook wanneer dit niet het geval is, draagt zijn feminiene aard, waarvan zijn geverfde haar een indicatie is, indirect bij aan het masculiene beeld van de Nederlandse overheerser in Indië. Anton zelf is als koloniaal immers geflopt.

Haarlengte en gezichtsbehandling

In de voorgaande paragraaf, waarbij het ging om de relatie tussen haar en ‘ras’, werd uitsluitend aandacht besteed aan de kleur en de hoedanigheid van hoofdhaar. Maar ook de lengte van het hoofdhaar en gezichts-

behaving spelen een rol, met name in het markeren van verschillende genderidentiteiten.

De oppositie tussen man en vrouw wordt in de romans onder meer gecreëerd door de aan elkaar tegengestelde haarlengten bij mannelijke en vrouwelijke personages. Geheel volgens de al eeuwenlang heersende westerse norm is lang haar voor vrouwen een sieraad.⁶⁴ De lengte van Angelines haar wordt in *Angeline's beloften* meerdere keren benoemd.⁶⁵ 'Kortgeknipt haar' wordt, zo lezen we in *Bonte wimpels*, bij mannen juist 'knap, aantrekkelijk, echt mannelijk' gevonden.⁶⁶ Zijn korte haarlengte maakt Yvo, die ook op andere vlakken een typisch masculien uiterlijk heeft – hij is groot, breed, zwaar, heeft 'grove vingers' – nog flinker, krachtiger, forser en (dus) mannelijker.⁶⁷ Het feit dat bij kort haar geen gebruik hoeft te worden gemaakt van 'vrouwelijke' haarverzorgingsproducten, versterkt het mannelijke beeld van de man met kort haar, en maakt de mannen die hun wat langere haar in model brengen met haarcrème, 'zwakker' en 'vrouwelijker'. Yvo is iemand die zo af en toe de behoefte voelt 'die gepomadeerde heertjes door midden te breken'.⁶⁸

De representatie van gezichtsbehaving is spiegelbeeldig aan die van het hoofdhaar.⁶⁹ Opmerkingen over gezichtsbehaving bij vrouwelijke personages zijn afwezig, maar het wemelt in Melati van Java's romans van opmerkingen over mannelijke baarden en snorren. Yvo's 'zware knevels', zijn 'dikke snor' worden genoemd, evenals de 'zware baarden' van meerdere 'flinke' mannen zoals de politiecommissaris in *Angeline's beloften*.⁷⁰ Mannelijke gezichtsbehaving symboliseert, net als kort haar, mannelijkheid.⁷¹ Deze kenmerken worden in de geanalyseerde romans alleen genoemd bij Europese mannelijke personages. Een 'zware knevel' wordt in andere koloniale romans, zoals Annie Foores *De koloniaal en zijn overste* (1877), ook expliciet genoemd als een kenmerk dat typisch Europees is.⁷²

Door de nadruk op de kracht en 'mannelijkheid' van mannelijke Europese personages middels het herhaaldelijk benoemen van hun korte haar en hun zware snorren en baarden, dragen de representaties van haarlengte en gezichtsbehaving niet alleen bij aan het in stand houden van traditionele genderrollen, waarbij de man de sterkste is, maar ook aan de consolidatie van de koloniale hiërarchie, waarin de Europese man bovenaan staat.

Besluit

De afgelopen decennia hebben tal van postkoloniale wetenschappers aangetoond hoe de koloniale literatuur heeft bijgedragen aan de constructie en instandhouding van de raciale hiërarchie, die op haar beurt het westerse kolonialisme legitimeerde. Vanuit het inzicht dat menselijk haar al eeuwenlang onlosmakelijk verbonden is met de onderscheiden raciale

identiteiten, is in dit hoofdstuk onderzocht hoe literaire representaties van haar en haardracht in de Nederlands-Indische koloniale literatuur het contemporaine raciale discours (re)produceerden.

De analyse van haarkleur in *Angeline's beloften* en *Bonte wimpels* laat zien dat Europese vrouwelijke personages veelal blond haar hebben en Indo-Europese een donkere haarkleur. Toch komen er ook Indische personages voor met blond haar. Dit betekent echter niet dat een lichte haarkleur losstaat van een typisch geacht Europees voorkomen. De aanwezigheid van Europese genen kan het blonde haar van Indische personages verklaren. Het is opvallend dat Melati van Java in beide verhalen aan Indo-Europese vrouwelijke personages die de Europese beschaving belichamen, donker haar heeft gegeven, terwijl de Indische vrouwen die zich sterk 'oosters' gedragen, licht haar hebben. Een blonde haarkleur als indicatie van innerlijke beschaving wijst ze, anders dan andere auteurs uit haar tijd, af. Tegelijkertijd blijft de lichte huidskleur bij haar nog wel een teken van innerlijke beschaving.

Daarnaast dragen de representaties van haarkleur bij aan het beeld van de masculiene Europese machthebber in Indië, doordat getoond wordt dat 'feminiene' Europese mannen – mannen die hun haar verven – in de kolonie niet weten te slagen. Op het gebied van haardracht zien we met name dat er een onderscheid wordt gemaakt tussen eenvoudige versus overdadige kapsels van Indo-Europese vrouwen. Indische vrouwen die te veel aandacht besteden aan hun haardracht (en hun toilet in algemene zin), blijken gedrag te vertonen dat binnen het koloniale discours als 'oosters' wordt beschouwd. De Indische vrouwen met een bescheiden kapsel hebben daarentegen de juiste Europese scholing en opvoeding gehad, en zijn dus 'beschaafd'. Tot slot is aan de hand van een analyse van de representaties van haarlengte en gezichtsbehandling getoond hoe het beeld van beharing ook traditionele genderpatronen in stand houdt. De nadruk op de zware baarden en snorren, die we uitsluitend bij witte mannen zien, draagt bij aan een krachtig ideaalbeeld van deze groep en bestendigt hun positie aan de top van de koloniale hiërarchie.

Naast de representatie van huidskleur, gedrag en andere aspecten die in postkoloniale analyses vaak centraal staan, is het waardevol om de representatie van haar erbij te betrekken. Dit perspectief lijkt, meer dan bijvoorbeeld huidskleur, de mogelijkheid te geven om de verwevenheid van 'ras' en gender binnen het koloniale discours te onderzoeken, juist omdat de betekenis van haar op beide aspecten betrekking heeft.

‘Ziet ge niet in dat al wat inlander, al wat halfbloed is, den blanke haten moet?’

Annie Foore

RIANTI MANULLANG & FLOOR NABER

In het hoofdstuk ‘Romantiek in sarung kabaja’ van zijn *Oost-Indische spiegel* (1978) deelt Rob Nieuwenhuys de schrijfster Annie Foore in bij het ‘damescompartiment’ van de Indische letterkunde.¹ Haar werk was, net als dat van andere vrouwelijke auteurs uit haar tijd, ‘wat opgewonden, wat dweperig en hooggestemd, maar soms ook een beetje of zelfs erg agressief’. Hun boeken waren volgens Nieuwenhuys lectuur en geen literatuur. Toch vond hij dat de betekenis van deze schrijvende vrouwen niet onderschat moest worden. Hun werk had namelijk een grote literair-sociale betekenis. Met hun veelgelezen boeken hadden zij bijgedragen aan de emancipatie van de vrouw. Daarna raakte hun werk in de vergetelheid, schrijft Nieuwenhuys: ‘Eerst na de emancipatie van de vrouw van lectuur tot literatuur, raakten ze op de achtergrond en gleden ze ongemerkt het verleden in.’²

Met het wegzetten van deze vrouwelijke schrijvers in dat ‘damescompartiment’ gaf Nieuwenhuys – waarschijnlijk onbedoeld – in een periode waarin de tweede feministische golf hoogtij vierde en de postkoloniale literatuurbenadering in opkomst was, een impuls aan de literatuurwetenschap die zou leiden tot de herontdekking van Indische schrijfsters.³ Deze emancipatie van vrouwelijke



◀
 Françoise
 IJzerman-Junius
 alias Annie Foore. Collectie
 Universiteitsbibliotheek
 Leiden, KITLV 8081.

auteurs drong ook door in het mannenbolwerk dat de studie van de Nederlands-Indische literatuur tot dan toe was. In de vierde aflevering van de eerste jaargang van *Indische Letteren* (1986) stond voor het eerst een artikel over een vrouwelijke auteur, Suwarsih Djojopuspito.⁴ Pas vier jaar later, in 1990, zou er een volwaardig artikel over een Indische schrijfster verschijnen, geschreven door een vrouw.⁵ Met ingang van het tweede nummer van dat jaar trad Liesbeth Dolk toe tot de redactie. Vanaf dat moment zouden steeds vaker artikelen over Indische schrijfsters in het blad worden opgenomen.⁶ Tekenend is wel dat het nog in 2002 nodig werd geacht een speciaal nummer van het tijdschrift te wijden aan ‘de Indische vrouwenliteratuur’, zoals dit in het redactioneel wordt genoemd.⁷ Daarmee werden vrouwelijke auteurs in feite buiten de canon van de Indische literatuur geplaatst.

Het tweede artikel dat in *Indische Letteren* aan een Indische schrijfster werd gewijd, ging over Annie Foore en werd geschreven door Petra van Biezen-van der Tang. Het betrof een levensschets en een beknopte bespreking van haar drie Indische romans *De koloniaal en zijn overste* (1877), *De Van Sons* (1881) en *Bogoriana* (1890). Van Biezen-van der Tang concludeert dat Annie Foore in haar romans het koloniale bestel afwijst. Tegelijkertijd stelt ze dat Annie Foore een ambivalente positie inneemt ten opzichte van Javanen en Indo-Europeanen.⁸ In dit hoofdstuk wordt door middel van een postkoloniale analyse onderzocht of deze waarnemingen juist zijn. Was Foore zo vooruitstrevend als Van Biezen-van der Tang beweert?

Leven en werk

Op 26 maart 1847 zag de schrijfster die bekend is geworden als Annie Foore, onder de naam Francisca Johanna Jacoba Alberta Junius (1847-1890) het levenslicht in Tiel. Het gezin waarin ze opgroeide, was niet alleen groot – ouders en tien kinderen – maar bleek ook een kweekvijver van literair talent te zijn. Haar zus Sophie zou bekendheid verwerven als Johanna van Woude.⁹ Het meeste succes had zij met *Hollandsch Binnenhuisje* (1888), een roman over een alledaags, idyllisch Nederlands gezinsleven.¹⁰ Françoise Junius hield van lezen en van schrijven. In 1869 debuteerde zij onder haar pseudoniem Annie Foore met ‘Een belofte volbracht’ in het literaire tijdschrift *Nederland*. Haar eerste boek verscheen in 1871 onder de titel *Een familiegeheim*. Met haar novelle *Florence’s droom* raakte zij in 1872 bekend bij een groter publiek.¹¹ In 1873 trouwde ze met de ingenieur Jan Willem IJzerman, met wie ze twee maanden later naar Indië vertrok. Hij was in de kolonie betrokken bij de aanleg van de spoorwegen. In Indië wisselde het echtpaar diverse keren van standplaats: de IJzermans woonden in Padang, Malang, Yogyakarta en Buitenzorg (Bogor).

In de kolonie, waar toen nog slechts weinig Europese vrouwen waren, hield Françoise IJzerman-Junius zich bezig met de opvoeding van haar

vier kinderen en – als Annie Foore – met schrijven.¹² Naast haar drie Indische romans publiceerde ze novellen en verhalen voor het tijdschrift *Eigen haard*, die later gebundeld werden in *Uit ons Indisch familieleven* (1887) en in *Indische huwelijken* (1887). In *Eigen haard* werden ook de niet in boekvorm uitgebrachte novelle *Zijn 'lieve engel'* en de roman *Bogoriana* als feuilleton gepubliceerd.¹³ De boekuitgave van *Bogoriana* maakte Françoise IJzerman-Junius zelf niet meer mee: ze overleed op 30 mei 1890 op 43-jarige leeftijd aan de complicaties van een operatie. Ze werd begraven op Tanah Abang in Batavia.¹⁴

Annie Foore's romans konden Rob Nieuwenhuys slechts weinig bekoren. *De koloniaal en zijn overste* noemde hij, hoewel het boek enkele rake observaties bevat, ongeloofwaardig: de dialogen en monologen vond hij onnatuurlijk, de personages te zwart-wit en de intrige 'drakerig'. *De Van Sons* en *Bogoriana* waren beter, maar nog altijd het werk van een middelmatige auteur.¹⁵ E.M. Beekman nam dat oordeel over: Foore's oeuvre was 'undemanding fiction'.¹⁶

De herwaardering van het Indische werk van vrouwelijke auteurs was toen overigens al in volle gang. Een belangrijke stimulans voor de emancipatie van schrijfsters over Indië kwam van Vilan van de Loo, die in 2000 het beheer van de website van *Indische Letteren* op zich nam.¹⁷ Van de Loo wees in het derde nummer van 2000 op de problematische aspecten van de term 'damescompartiment'. Het woord suggereerde volgens haar dat in de rest van de 'deftige letterentrein' alleen heren thuishoren.¹⁸ Ze oarmde de benaming als geuzennaam en lanceerde datzelfde jaar de website 'Het Damescompartiment Online', bedoeld om het onderzoek naar schrijfsters over Indië te stimuleren.¹⁹ In 2005 volgde daarop 'De Leestrommel', waarin de boeken van bekende en minder bekende vrouwen integraal te lezen zijn.²⁰ In tal van publicaties vroeg Van de Loo aandacht voor het werk van deze vrouwelijke auteurs, van wie ze ook heruitgaven bezorgde, onder meer van Annie Foore's *Bogoriana* (1890).

De vijf schrijfsters uit Nieuwenhuys' 'damescompartiment' gingen gelden als pioniers, omdat ze behoorden tot de weinige vrouwen die in de negentiende eeuw naar Indië gingen en daarover romans en verhalen schreven.²¹ Ook het kleine Indische oeuvre van Annie Foore kreeg in toenemende mate erkenning. In wetenschappelijke publicaties kwam haar naam steeds vaker voor.²² Van de Loo schreef in het voorwoord bij de herdruk van *Bogoriana* uit 2009 dat vooral het Indische werk van Foore interessant is, vanwege het vrouwelijke perspectief dat het biedt op de toenmalige koloniale samenleving.²³

Het huwelijksleven van Europese vrouwen in Indië en de moeilijkheden waarmee zij in de kolonie te maken kregen, vormt het belangrijkste thema in Annie Foore's werk.²⁴ In haar boeken worden het huwelijk uit liefde en het moederschap verheerlijkt.²⁵ De echtverbintenis die geba-



△
 Advertentie voor het boek
Bogoriana van Annie
 Foore. Particuliere collectie.

happy end, maar waarin ook de problematische kanten van het bestaan zoals huwelijksperikelen ter sprake komen.²⁷

seerd is op de gevoelens van het hart, wordt in de romans afgezet tegen het afkeurenswaardige verstandshuwelijk, gesloten uit verlangen naar status en fortuin. Zij zet zich af tegen de grote rol die rangen en standen in de Indische samenleving spelen, en veroordeelt de eierzuchtige en hoogmoedige Europeaan, die bereid is om alles op te offeren voor carrière en inkomen.²⁶ Annie Foore's romans vertonen daarmee de kenmerken van het idealistische proza van haar tijd: verhalen die toewerken naar een

De koloniaal en zijn overste

De koloniaal en zijn overste gaat over een zeereis van Nederland naar Indië.²⁸ Overste Van Berkesteyn heeft in zijn Indische tijd een relatie gehad met de Indo-Europese Trudy Freilig. Zonder een woord te zeggen en zonder te weten dat zij zwanger is, heeft Van Berkesteyn haar bij zijn vertrek achtergelaten. In Nederland is hij getrouwd met een barones, met wie hij een dochter heeft, Clara. Nadat zijn vrouw is overleden, reist Van Berkesteyn met zijn volwassen dochter, die in haar jeugd ook lange tijd in de kolonie heeft doorgebracht, per mailboot naar Indië.

Aan boord wordt Clara verliefd op de scheepsarts Gustaaf van Raven. Van een relatie kan echter geen sprake zijn, want de naam Van Raven is besmet: Gustaafs vader is failliet gegaan en heeft daarna zelfmoord gepleegd. Aan boord bevindt zich ook Trudy Freilig, Van Berkesteyns vroegere minnares, die zich nu mevrouw Helmberg noemt. Trudy Helmberg volgt haar ontspoorde zoon Julio, die als koloniaal (soldaat) naar Indië gaat. Van Berkesteyn heeft Julio nooit erkend, wat de oorzaak is van diens wraakzuchtige en kwaadaardige karakter. Als mevrouw Helmberg zich bekendmaakt als Trudy Freilig en ten overstaan van Clara van Berkesteyn haar complete levensverhaal uit de doeken doet, komt alles goed. Clara weet haar inmiddels ernstig zieke vader ervan te overtuigen Julio te erkennen. Julio verandert daardoor in een goed mens. Clara en Gustaaf verloven zich en Van Berkesteyn treedt vlak voor zijn dood met Trudy Helmberg in het huwelijk. Op het sterfbed van de overste vergeven zij elkaar en blijkt hun 'onverander-

lijke liefde.²⁹ De overste overlijdt met een gelukzalige glimlach op zijn gezicht.

In de roman gedragen de Indo-Europese Trudy en haar zoon Julio zich afwijkend van de Europeanen. Zo is Trudy bijzonder opvliegend en misdraagt Julio zich aan boord geregeld en is hij vaak dronken. In de roman worden deze slechte eigenschappen aan hun gemengde afkomst toegeschreven. In Indo-Europeanen woeden volgens de roman twee 'naturen': de Europese en de Javaanse. Soms neemt de laatste het over. Tijdens een ruzie over Julio geeft Trudy aan dat het Javaanse bloed in haar kookt en bruist van wraakzucht. Dit beangstigt Van Berkesteyn: 'Het vernis van beschaving, dat het verblijf in Holland over haar hartstochtelijke natuur had verspreid, scheen plotseling weggevaagd en zij vertoonde zich in al de woestheid, maar ook in al de kracht, die haar ras eigen is.'³⁰ Deze eigenschappen worden als 'dierlijk' gezien. Zo vergelijkt Van Berkesteyn Trudy tijdens de ruzie met een panter en later met een tijgerin die haar jong verdedigt.³¹ Door zulke animaliseringen worden Trudy en haar zoon weggezet als de Indische 'Ander'.³²

De rol die etniciteit in koloniale verhoudingen speelt in *De koloniaal en zijn overste*, wordt scherp bekritiseerd door Trudy Freilig/Helmberg en haar zoon Julio. In eerste instantie richt de kritiek zich op de slechte behandeling van Indo-Europeanen. Zo merkt Julio tegen zijn moeder op:

'Stil zijn, zwijgen, lijden... dat is uw taak, ellendige kleurling... Gij hebt geen recht meer van spreken, zoodra de blanke u hooren kan... zwijgen, lijden, dulden; u straffeloos laten onderdrukken, dat is uw taak rampzalige! Uw vader schaamt zich over uw bestaan, voor uw moeder zijt ge een lastpost, voor den blanke een oorzaak van spot, voor den zwarte een voorwerp van haat en minachting.'³³

Voor Julio staat het vast dat zijn moeder en hij 'ellendige kleurlingen' zijn, die behoren tot 'het ras der vervloekten op aarde'.³⁴ Verderop in de roman volgt een paginalange discussie tussen de Indo-Europese Trudy en Clara. Trudy werpt de jongere Clara voor de voeten dat ze tijdens haar periode in Indië had moeten inzien dat 'al wat inlander, al wat halfbloed is, den blanke haten moet'.³⁵ Ze vraagt zich hardop af of Clara dat in haar Indische tijd niet gemerkt heeft:

'Ik weet dat uw hart u soms moet gezegd hebben, hoe de Javaan, dien gij bevelen gaaft, eigenlijk niet geboren is om u te dienen, maar om te heerschen, zelf te bevelen in zijn eigen heerlijk land! – Ik weet beter! Als ge de arme, afgetobde koelies zaagt voortdrijven naar hun werk, – naar het werk ten voordeele van den blanke, – dan hebt ge in hun oog die stille, onderdrukte smart gelezen, die iedere Europeaan een bos naar de wangen moest jagen...'³⁶

Clara vindt dat er iets 'aandoenlijks', iets 'treffends' is in de onderwerping van de inheemsen en dat dit Europeanen het gevoel geeft dat ze 'dwingelanden' zijn, maar ze zegt ook dat 'de Javaan' juist veel aan de kolonisator te danken heeft. De Europeanen hebben de Javaan namelijk 'de genietingen der beschaving gebracht'. Hebben zij hem bovendien 'niet vrijgemaakt van de onderdrukking der inlandsche vorsten?' Wie denkt dat men de Javaan daardoor 'de tevredenheid met het eenvoudige, het verlangen naar vroeger onbekende weelde' ontnomen heeft, heeft ongelijk. Het is beslist niet beter 'tot het uiterste te worden getergd door iemand van zijn eigen stam, dan geregeerd door een vreemdeling'. Clara zegt dat er geen rekening gehouden moet worden met 'de domme wenschen van een half ontwikkelde natie'. De Javaan heeft veel te danken aan het koloniale bestuur: 'Zonder onze tusschenkomst zouden hier nog steeds de rijstvelden onbewerkt blijven, nog steeds hongersnood en pest heerschen.' Dat de Javanen daarvoor betalen met hun vrijheid, is geen hoge prijs. De 'kleurlingen, en onder hen vooral de vrouwen, trekken voordeel te over van den Europeaan.' Dat is goed te zien aan de 'prachtige huwelijken' die 'half beschaafde nonna's somtijds doen met hollandsche heeren!'³⁷

Trudy neemt het vervolgens op voor de inheemse meisjes. Deze zouden in zo'n huwelijk juist diep ongelukkig worden, omdat ze in een positie terecht komen 'waarvoor ze door opvoeding en beschaving begrijpen niet berekend te zijn, en die hen dwingt allerlei dingen te doen, strijdig met hun half wilde natuur.' Ze verschuift de discussie naar het concubinaat en geeft aan dat het lot van de *njai* schrijnend is, deze inheemse vrouwen 'die haar eerste jeugd, haar schoonheid en menigwerf haar liefde aan den Europeaan schenken, met wie ze jaren samenwonen, die haar een plaats geven in hun huis, in hun hart, bijna gelijk staande met die eener echtgenote, wier kinderen hem vader noemen' en die door diezelfde Europeaan zonder pardon kunnen worden verstoten en teruggestuurd naar de *kampong*.³⁸

In deze tweespraak wordt de ongelijke positie van de inheemsen ten opzichte van de witte kolonisator benadrukt. Het brengen van 'beschaving' wordt als belangrijkste argument ingezet tegen de onderdanige positie van de gekleurde medemens. Als half-Javaanse staat Trudy dicht bij de inheemse mens en lijkt ze zijn gevoelens tegenover de koloniale overheerser goed te kunnen begrijpen en verwoorden. Zij verwijt Clara dat ze ziende blind is geweest voor het onrecht, en beter had moeten weten.

Dat Trudy de onrechtvaardige behandeling van inheemse vrouwen wel heeft gezien, iets wat voor de bevoorrechte Clara verborgen is gebleven, is verklaarbaar. Trudy is namelijk een alleenstaande moeder van een niet-erkende zoon, half-Javaans en gekleurd, en afkomstig uit een lager milieu. Deze factoren zijn met elkaar verweven en versterken elkaar, en maken dat Trudy door andere Europeanen naar de rand van het Europese deel van de koloniale samenleving is verbannen.³⁹ Ook haar zoon Julio wordt als outcast

beschouwd vanwege zijn afkomst, huidskleur en beroep. Het onrecht dat zij en haar zoon door de koloniale samenleving als 'Ander' worden beschouwd en daarmee als inferieur, maakt dat bij uitstek Trudy oog heeft voor en zich kan verplaatsen in hen die ook door het kolonialisme zijn gemarginaliseerd, namelijk inheemsen in het algemeen en inheemse vrouwen in het bijzonder.

Maar het einde van Trudy's betoog is veelzeggend. Zij werkt naar een punt toe dat niet gespeend is van eigenbelang: haar en haar zoon is onrecht aangedaan door de vader van Clara van Berkesteyn. Haar felheid komt voort uit het feit dat zij, zwanger, door haar geliefde in de steek is gelaten ten faveure van een witte vrouw van adel, en dat haar zoon als gefrustreerd 'onecht' kind door het leven moet gaan. Dat onrecht moet ongedaan worden gemaakt. Op het moment dat de overste Julio als zijn zoon heeft erkend, is alles weer pais en vree. Julio's gedrag verandert hierdoor meteen. Julio's Europese inborst, die eerder door zijn Aziatische genen werd overschaduwd,⁴⁰ licht als het ware op door deze erkenning en door de omgang met zijn witte zus. Het bastaarddom weegt kennelijk zwaarder dan de Indo-Europese afkomst. Als Van Berkesteyn op zijn doodsbed met Trudy trouwt, is er sprake van een traditioneel idealistisch *happy end*: de ware liefde heeft overwonnen en er is een huwelijk gesloten waardoor het gezin is geheeld. Trudy transformeert als bij toverslag in een Europese, geciviliseerde dame.⁴¹ Van zogenaamd primitieve 'oosterse' eigenschappen is bij de Indo-Europese moeder en haar zoon aan het einde van de roman geen spoor meer te bekennen. Het ligt kennelijk in de macht van een Europeaan om Indo-Europeanen 'wit' te wassen. Voor toetreding tot de Europese koloniale elite zijn zij dus afhankelijk van de toestemming van een witte man.⁴²

Daar komt bij dat er in *De koloniaal en zijn overste* bij monde van het personage Trudy weliswaar een pleidooi wordt gehouden voor de emancipatie van de inheemse bevolking, maar in het verhaal zelf krijgt die geen gestalte: inheemsen blijven daarin figuranten. Geen enkele inheemse treedt in de roman op de voorgrond, geen enkel inheems personage wordt uitgediept, geen enkele inheemse figuur krijgt een eigen stem.⁴³ In *De koloniaal en zijn overste* is de rol van inheemse mannen en vrouwen aan boord slechts die van bediende. Inheemse vrouwen houden als *baboes* de kinderen rustig, brengen gebak rond en verzorgen de witte kolonisten. Zo wordt Clara's *baboe* in de roman geschetst als een 'zwarte meid', die tijdens een hevige storm huiverend neergehurkt voor de hut van haar 'meesteres' zit.⁴⁴

In de tweedelige roman *De koloniaal en zijn overste* komt dus kritiek op het koloniale systeem voor. Deze kritiek blijkt bij nadere beschouwing geen consequenties te hebben voor de representatie van inheemsen in het verhaal: de gekoloniseerden blijven ook na de discussie over achterstelling van gekleurde mensen tot het decor van het verhaal behoren. Er wordt over en zelfs voor hen gesproken, maar zelf komen ze niet aan het woord. Dat in *De koloniaal en zijn overste* de discussie over etniciteit geen ver-



△ Europees echtpaar met bezoeker en bediende in de eetkamer van hun huis, vermoedelijk op Oost-Java, omstreeks 1900. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 65883.

dere invloed heeft op de wijze waarop Europeanen zich tot inheemsen verhouden, heeft te maken met de centrale thematiek van de roman. Ras en huidskleur mogen niet in de weg staan van de ware liefde, maar de Europese beschaving blijft de norm. Eenmaal als volwaardig lid van de koloniale elite erkend, gedragen de Indo-Europeanen zich volgens de verteller voorbeeldig.

De Van Sons

In *De Van Sons* lezen we het verhaal van het jonge Delftse echtpaar Emile en Dora van Son, dat naar Indië vertrekt, waar Emile als aspirant-controleur in het fictieve plaatsje Iloenka, in Java's Oosthoek, zal gaan werken. Vlak voor de Van Sons op reis gaan, brengen ze een bezoek aan een oom en tante in Gelderland. Deze tante presenteert zich als een deskundige op het gebied van zaken waar ze geen verstand van heeft. Zo meent ze alles van Indië af te weten, omdat er in haar dorp een familie woont die vijftien jaar daarvoor in Indië is geweest: de 'goede ziel, die met doodelijken angst haar nichtje naar dat apenland zag vertrekken, deed wat zij kon om haar te waarschuwen tegen "die zwarte meiden," die Emile een liefdewekkkenden tooverdrank zouden ingeven en Dora een tijgerhaar'.⁴⁵

Met die waarschuwing in gedachten vertrekken Emile en Dora naar Indië. Als ze in Iloenka aankomen, blijkt het Hollandse beeld van Indië echter niet overeen te komen met de werkelijkheid:

Al de verschrikkelijkheden, die ze in Holland gehoord hadden omtrent wraakzuchtige Javanen, die het oogenblik maar afwachten, waarop ze u met hun kris kunnen doorboren en jaloersche vrouwen, die bij voorkeur uw diner kruiden met tijgerhaar, bamboeschrapfel of andere vergiften, verloren langzamerhand hun verschrikkelijkheid, zooals de sprookjes van moeder de Gans hun bekoring verliezen – omdat men ze niet meer gelooft.⁴⁶

Iloenka toont zich in eerste instantie als een vriendelijk, schilderachtig en idyllisch plaatsje in wat in die tijd de 'Binnenlanden' werd genoemd.⁴⁷ Het hoog boven zeeniveau gelegen stadje is een 'klein paradijs'.⁴⁸ De schoonheid daarvan wordt slechts verstoord door muren die Europeanen om erven en paden hebben opgetrokken, en door de postweg 'met zijn ratelende karren en gillende inlandsche kooplui', waarachter zich 'de kampong met zijn blaffende honden, kakelende kippen en huilende kinderen' bevindt.⁴⁹ In deze Indische 'binnenlandse plaats' komen Emile en Dora terecht in een koloniale samenleving waarin status, standen en rangen veel sterker gelden dan in Nederland.⁵⁰ In het kleine kringetje van de plaatselijke koloniale elite worden zij bovendien geconfronteerd met gemengde huwelijken, het concubinaat, familieproblemen, ziekte, geldgebrek, een poging tot omkoping van Emile door een koffieplanter en een poging tot aanranding van Dora door de assistent-resident. Ondanks vele moeilijkheden en verleidingen blijven Emile en Dora, inmiddels de trotse ouders van dochter Emy, elkaar, hun plichten en hun idealen trouw. Aan het einde van de roman ontvangen de Van Sons een forse erfenis, die aan alle problemen een einde maakt. Emile wordt bevorderd tot controleur in Karingan.

Ook in *De Van Sons* komt kritiek op het kolonialisme voor.⁵¹ Aan het begin van de roman trekken de Van Sons met Multatuliaanse idealen naar Indië. Al op jonge leeftijd heeft Emile de keuze gemaakt ambtenaar in Indië te worden. De reden daarvan was dat de betrekking van controleur hem 'grootsch en veelomvattend toescheen. Als zooveel hollandsche jongelui dweept met de vrijmaking van den onderdrukten Javaan en het was een zijner geliefkoosde gedachten weldra iets te kunnen bijbrengen tot het geluk van dat arme volk, dat zoveel deugden behield, ondanks de tirannie zijner geldzuchtige overheerschers'.⁵² Bij het afscheid van de Van Sons in Nederland spreekt een vriend Emile toe:

Gij laat ons achter [...] om in het land der zonne uw heerlijke roeping te gaan vervullen; gij verlaat uwe vrienden maar om daar ginds de vriend te wezen van een arm, weerloos volk! Zij wachten u... met angstig hopen!

De sterke man, wiens rug zich buigt onder den last hem door zijn onderdrukker op de schouderen gelegd, wijst met fonke-

lend oog zijn zoon op u als op een nieuwen dwingeland; maar de slanke vrouw met den zuigeling in den slendang, heft vertrouwend de smachtende oogen tot u op, wijl ze deernis wacht en bescherming...⁵³

Emile vindt de speech prachtig en de woorden zijn hem uit het hart gegrepen. Het lijkt een nobel streven om, als een tweede Max Havelaar, op Java op te komen voor de rechten van de onderdrukte Javaan. Er kunnen echter vraagtekens worden geplaatst bij de intenties van Emile. Wanneer hij aankomt in Iloenka en de blijmoedige *desabewoners* ziet, die wel arm zijn, maar toch erg tevreden ogen, vraagt hij zich af of zij zijn bescherming wel nodig hebben en of zijn ‘medelijden niet wat voorbarig’ was. We lezen dat deze ervaring ‘min of meer een teleurstelling’ voor hem is, terwijl Emile eigenlijk blij had moeten zijn dat het goed gaat met de Javaan.⁵⁴ De teleurstelling dat de Javanen niet ‘met angstig hopen’ op zijn komst wachten, is dan ook te verklaren uit het verlangen naar grootsheid dat verborgen gaat onder het idee van humanitaire hulp. De heldenrol die Emile voor zichzelf zag weggelegd, valt bij zijn komst immers in duigen. Zal het voor Emile nog wel mogelijk zijn om zo ‘grootsch’ te zijn als hij had gehoopt, nu de ‘arme’ Javanen zijn hulp niet nodig lijken te hebben?

Hoewel de Javaan volgens Emile niet zo zwaar onderdrukt wordt als men in Holland gelooft, ontdekt hij dat ‘voor jonge ambtenaren met lust om te werken en moed om tegen den stroom op te roeien nog genoeg te verrichten valt in Nederlandsch-Indië’. Zo merkt hij op dat er een stuk sawahgrond is aangekocht door het gouvernement, waarvan de *wedono* (een Javaanse bestuursambtenaar) die de opbrengst heeft ontvangen, deze niet geheel heeft uitgekeerd aan de voormalige eigenaren. Als Emile de zaak voorlegt aan de assistent-resident, reageert deze geïrriteerd en maant hem ‘zulke kleinigheden niet zoo hoog’ op te nemen.⁵⁵ Emile deelt zijn dilemma met zijn vrouw Dora:

Aan den eenen kant staat de bevolking, die ik zoo gaarne mijn hulp verleen, aan den anderen de regent en de inlandsche hoofden met hun willekeur en hebzucht. De resident, die mij overigens aantrekt, door zijn goed hart en beminnelijke persoonlijkheid, wordt te veel beheerscht door zijn vrouw, om mijn streven te ondersteunen.⁵⁶

De aspirant-controleur Emile van Son ziet zichzelf als de beschermer van de Javaan. Hij ageert dus niet tegen het koloniale systeem *an sich*, maar – net als in *Max Havelaar* – geheel volgens zijn taak als Europese ambtenaar tegen het misbruik door de inheemse hoofden van hun eigen bevolking en tegen het gebrek aan controle en handhaving door het gouvernement.

Tot zijn grote verbazing en teleurstelling zijn Emiles ambtelijke superieuren vooral bezig met hun eigen loopbaan en hun eigenbelang.⁵⁷ Met de regent maakt het gouvernement gemene zaken.⁵⁸

De Javanen blijken ook te worden uitgebuit door de rijke planters. Zo probeert de koffieplanter Van Berkum Emile om te kopen om een voor de *desabewoners* noodzakelijk riviertje over zijn land te laten lopen. Emile reageert verontwaardigd dat hij met dit verzoek vraagt dat 'zij die werden aangesteld om den inlander te beschermen hem verraden en verkoopen'.⁵⁹ Als ambtenaar van het binnenlands bestuur is Emile immers de verdediger van de inheemse bevolking.

Door zijn zelfverkozen martelaarschap, dat het opkomen voor de onderdrukte Javaan volgens hem met zich meebrengt, leeft Emile in armoede. De kosten van het leven in Indië zijn te hoog om van zijn traktement te kunnen rondkomen. Dit zorgt ervoor dat hij aan het einde van het verhaal geen uitweg meer ziet en – geheel tegen zijn principes in – een brief stuurt aan de koffieplanter om zijn verzoek in te willigen. Maar ook deze roman kent een *happy end*. Toevallig komt nét op dat moment een telegram uit Nederland, waaruit blijkt dat Emile een bedrag van vierhonderdduizend gulden heeft geërfd. Emile verscheurt de brief die hij aan de koffieplanter had willen sturen. Emile zou dus voor de poging tot omkoping zijn bezweken en zou zijn principes en idealen hebben verloochend als die reusachtige erfenis niet als een financiële redding was verschenen. In *De Van Sons* lijkt net als in *De koloniaal en zijn overste* de kritiek op het koloniale systeem onder de Indische zon te verschrompelen als er persoonlijke belangen van Europeanen in het geding zijn. Het idealisme waaruit deze kritiek voortvloeit, blijkt – anders dan in *Max Havelaar* – niet bestand tegen materieel gebrek.

Op het gebied van raciale verhoudingen in de kolonie is er wel een verschil te bespeuren tussen de twee romans. Waar in Foore's eerste roman nog een lans werd gebroken voor (het lot van) Indo-Europeanen in de koloniale samenleving, valt daar in haar tweede roman slechts weinig meer van te bespeuren. De Indo-Europese vrouwen in *De Van Sons* lijken vooral te worden opgevoerd om te contrasteren met de Europese Dora van Son.⁶⁰ Deze 'dames' hebben ook in deze roman op zijn gunstigst slechts een 'vernys van beschaving'. De vrouwen bij wie 'geen zuiver europeesch bloed' door de aderen vloeit, zijn egoïstische types die uit zijn op 'prestige en hooge waardigheden'.⁶¹ Ook het stereotype van de Indo-Europese 'demonische schoonheid' die door haar uiterlijk – en in deze roman ook nog met behulp van drankjes die haar moeder brouwt – mannen verleidt en in het ongeluk stort, ontbreekt niet.⁶²

Inheemse personages worden niet of nauwelijks uitgediept. Ook in *De Van Sons* maken de Javanen slechts deel uit van het tropische decor waartegen het huwelijk uit liefde van de 'rechtschappen' Europeanen Emile en

Dora en hun gezinsperikelen zich afspelen. Als een inheems personage een wat grotere rol in het verhaal krijgt, dan is dat om het ideaal en het belang van het sluiten van een huwelijk uit liefde te onderstrepen. Dat laat bijvoorbeeld de treurige geschiedenis van Fatima, de dochter van de regent, zien. De Javaanse was verliefd op een Europese controleur, 'een echte zoon van het Noorden, met blond gelaat en blauwe oogen.'⁶³ Maar de regent wilde zijn toestemming voor het huwelijk alleen geven als de controleur bereid was om moslim te worden:

Fatima te beminnen was voor al het andere onverschillig te worden; de jongeling was gereed om haar zijn toekomst te offeren, gereed ook om den godsdienst zijner moeder af te zweren; hij zou gewillig knielen in den tempel van Mohammed, als slechts in dien tempel zijn huwelijk met Fatima werd gevierd.⁶⁴

Het gouvernement verordonneert echter dat het huwelijk niet mag worden gesloten. De regent durft niet in te gaan tegen het bevel van hogere hand en gehoorzaamt. De controleur wordt overgeplaatst en Fatima uitgehewelijkt aan haar neef, de *patih*. Ze wordt ziek van liefdesverdriet en sterft verderop in het verhaal.⁶⁵ Dora ontmoet haar wanneer Emile en zij op bezoek zijn bij de regent:

Toen ze twintig woorden gewisseld hadden, de gelukkige vrouw, wier liefste wenschen vervuld waren en de teleurgestelde, die niets meer vroeg van het leven dan een spoedig einde, was het haar alsof ze elkaar reeds lang kenden, alsof de eene niets zeggen kon, dat de andere niet volkomen begrijpen en medegevoelen zou.⁶⁶

Het slot van *De Van Sons* maakt eens te meer duidelijk dat de boodschap van de roman is, dat ware liefde boven alles gaat. Als Emile en Dora terugkijken op hun tijd in Iloenka – een periode vol tegenspoed, ziekte en armoede – komen zij tot de conclusie dat zij er gelukkig zijn geweest. Voor Dora spreekt dit vanzelf, getuige de woorden die zij aan het einde tegen haar man fluistert: 'Vergeet je dan, hoe lief we elkaar daar hebben gehad?'⁶⁷

Bogoriana

Annie Foore's laatste roman speelt zich af in de hoge Europese ambtelijke kringen rondom gouverneur-generaal Van Waliënhove. Het verhaal draait vooral om Agnita (Nita) Verschuere, een jonge en gevoelige Nederlandse vrouw, pasgetrouwd met de ambitieuze ambtenaar Gustaaf. In Indië moet ze wennen aan het Indische leven, dat zo anders is dan dat in Nederland. Nita heeft ook moeite met het harde Buitenzorgse ambtena-



renmilieu, waarin het leven lijkt te draaien om roddel, rangen en standen, en het maken van promotie.

De onzelfzuchtige Nita doet haar best om haar echtgenoot zo goed mogelijk te steunen in zijn carrière. Bovendien helpt zij belangeloos anderen in haar omgeving. Gustaaf lijkt in zijn blinde ambitie om van gouvernementssecretaris tot lid van de Raad van Indië te worden Nita's liefde steeds meer te versmaden. De verwijdering tussen hen die er het gevolg van is, vreet aan haar gezondheid. Dat wordt nog erger wanneer de komst van een kind uitblijft. Ze wordt 'een vrouw zonder kind en bijna zonder man'. Als een psychische en lichamelijke crisis zich voor de tweede maal aandient, besluit Nita zonder Gustaaf terug te gaan naar haar ouders in Nederland. Zij ervaart haar vertrek als een tekortkoming als echtgenote: zij was als vrouw niet 'flink' genoeg voor Indië. Kort na haar thuiskomst blijkt zij zwanger te zijn. Als het nieuws van de bevalling van hun zoon Gustaaf bereikt, stuurt hij haar een telegram: 'Ik kom en blijf.'⁶⁸ Gustaaf kiest met zijn vertrek naar Nederland voor de liefde en laat zijn Indische ambities varen.

Veel kritiek op het koloniale systeem is er *Bogoriana* niet te vinden. Een verklaring daarvoor is dat de roman zich voor het grootste gedeelte afspeelt aan het Buitenzorgse hof, dat bestaat uit een kleine kring van Europese machthebbers die vrijwel losgezongen is van het inheemse leven. Het contrast tussen kolonisatoren en gekoloniseerden wordt in de openingsscène van het boek meteen scherp aangezet als 'nontonnende' inheemse jongelingen richting het Buitenzorgse paleis sluipen om zich te vergapen aan het schitterende bal dat ten paleize in een zee van licht ter

△
Ambtelijke
hoogwaardigheids-
bekleders in de tuin
van het paleis van de
gouverneur-generaal te
Buitenzorg, omstreeks
1930. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 403566.

ere van de dochter van Zijne Excellentie wordt gehouden.⁶⁹ In het besloten wereldje van de ambtelijke notabelen komen de Europeanen slechts een enkele regent en vooral bedienden tegen.

De verhaalruimte in de roman is symbolisch voor de koloniale machtsverhoudingen. Het schitterende Buitenzorgse hof en de ruime huizen van de hoge Europese ambtenaren en hun *socialites* representeren het summum van koloniale macht. Deze wordt nog benadrukt door de afwezigheid van beschrijvingen van de leefruimte van de inheemsen. De bedienden vormen een buffer tussen het milieu van de kolonisatoren en de wereld van de 'Ander'. Als Indische huisvrouw moet Nita hen zo aansturen dat zij haar huishouden grotendeels uit handen nemen. De *mandoer* Mingo wordt beschreven als 'een echte Bataviase jongen, vlug, net, handig – misschien brutaal en verliefd en diefachtig van natuur, maar een jongen waarmee men vooruit kan komen.' Als Nita de zaken 'met een vleiende verzekering van onbepaald vertrouwen' aan hem overlaat, komt alles in orde. Als zij echter handelend optreedt, dan zorgt Mingo er met zijn stille tegenwerking voor dat de zaken minder goed verlopen. Haar oude Indische kok heeft voor zeven landvoogden gekookt. Zijn specialiteit is 'een aspic à la Duymaer van Twist ... die trouwens zó verrukkelijk was, dat hij zelfs Multatuli gesmaakt zou hebben.'⁷⁰ De andere bedienden, de *spen*, de vrouw Jeit en Mingo's echtgenote Sarinah, worden nauwelijks beschreven.⁷¹

Dan zijn er nog 'koelies', die nadrukkelijk worden vergeleken met dieren. Nita beschrijft ze als 'halfnaakte mannen' met 'dierlijke bruine gezichten', die 'ruwe klanken' voortbrengen, die 'vooral als men de taal niet verstaat, meer aan beestengeluiden dan aan mensenstemmen doen denken.'⁷² Als Nita later in het verhaal verzwakt is, wordt ze vervoerd in een *tandoe* (draagstoel) door 'Soendaneesjes', die blazen en hijgen 'als postpaarden'. Als haar gevraagd wordt of ze medelijden heeft met de dragers, antwoordt Nita dat dit niet het geval is, maar dat het zien van hun inspanning haar hindert en dat ze liever gaat lopen.⁷³

Andere inheemsen dan koelies en bedienden komen in *Bogoriana* wel voor, maar opnieuw slechts als decor. Vaak maken zij deel uit van het idyllische landschap dat Nita en Gustaaf vanuit hun comfortabele koets te zien krijgen. Hun tocht voert hen langs prachtige vergezichten. Zij zien 'welvarende kampongs langs goed onderhouden wegen met hun nederig groeiende bewoners'. Een blauwe bergketen wenkt hen in de verte en lijkt hen bij nadering te omsluiten 'zacht en vleiend als poezele kinderarmen'. Het bergwater ruist overal, 'als een welkome verfrissing bij het stijgen van de zon'. Een golvende sawa steekt 'bevallig' af tegen het donkergroen van de theevelden:

Het is haast of de landheer een feest bereidde, zo bont en woeelig gaat het toe op dat onmetelijk tapijt met zijn donkergroene en bruinzwarte strepen gespreid over de heuvelen, afhangend in

de dalen, zo talrijk zijn de pluksters in haar helrode sarongs, de bewerkers van de bodem in hun kleurige badjoes, zo glinsteren de veelvervige *toedoen[gs]* in de brandende zonneshijn.⁷⁴

Net als de beschrijvingen van het Buitenzorgse paleis en zijn omgeving, zijn dit soort esthetiserende representaties van de ruimte en het landschap gekleurd door een koloniale visie. Zulke beschrijvingen creëren een idealiserend beeld van een ruimte vol rijkdom en bevatten tegelijkertijd een 'autoritaire relatie' tussen degene die het landschap beschrijft en het beschreven landschap.⁷⁵ De inheemse arbeiders, die geen stem krijgen, zullen hun omgeving beslist anders hebben waargenomen.

In *Bogoriana* spitst de kritiek op het kolonialisme zich niet toe op de relatie tussen de verschillende rassen, maar op de manier waarop de Europeanen met elkaar omgaan. In de Indische (ambtelijke) elite spelen ('westerse') deugden als eenvoud, bescheidenheid en onbaatzuchtigheid een ondergeschikte rol. Het gaat in Indië om prestige, status en het vertoon van uiterlijkheden, waarmee ambitieuze Europeanen in de gunst van hun superieuren hopen te komen om zo op de ambtelijke maatschappelijke ladder te stijgen. Het is een bal vol schone schijn, waar men naar de pijpen danst van de gouverneur-generaal en zijn gade. Zo durven de vrouwen van hooggeplaatste ambtenaren zich niet meer te hullen in *sarong* en *kabaja* omdat freule Van Waliënhoove deze kledij niet decent vindt en vrouwen die

▼
Europese vrouw in een draagstoel met inheemse dragers in de Preanger op Java, 1910. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 28837.



zich in deze dracht hebben gehuld, in het voorbijgaan niet meer groet. Een mooi voorbeeld van de soms satirische toon in *Bogoriana* is de opmerking van een echtgenote van een adjudant die dit was overkomen. Zij had de freule laten weten 'dat wanneer mevrouw haar toilet groette en niet haar persoon, ze voortaan de baboe met haar japon vooruit zou zenden'.⁷⁶

In deze samenleving vol berekening past de naar liefde snakkende Nita niet, al doet ze nog zo haar best om haar echtgenoot te ondersteunen in het vervullen van zijn ambities. Omdat bovendien het moederschap haar in Indië niet blijkt te zijn gegund, bestaat haar leven uitsluitend nog uit de 'huishouding, de keuken, de tuin, lectuur, conversatie en muziek'. De huishouding en de keuken worden echter door de bedienden voor hun rekening genomen. Haar leven is een bestaan zonder afwisseling, 'een plantenleven'. Het huwelijk dat door Nita werd gesloten uit liefde, was voor Gustaaf deels ook gebaseerd op het idee dat zijn vrouw hem in 'flinkheid' kon bijstaan in het verwezenlijken van zijn ambtelijke aspiraties. Wat een 'feest van de liefde' had moeten zijn, is in Indië steeds meer verworden tot een 'huwelijk uit berekening'.⁷⁷ Als aan het einde van de roman eerst Nita en later Gustaaf naar Nederland vertrekt, is dat een *happy end*, namelijk een keuze voor elkaar, voor het huwelijk en de liefde. De kritiek die in *Bogoriana* is te vinden, luidt dan ook dat Indië een corrumperende invloed uitoefent op de ware liefde. Het probleem dat in de romans van Annie Foore steeds weer centraal staat, is niet het kolonialisme of het koloniale systeem, maar de positie van de Europese vrouw in de koloniale samenleving.

Besluit

Annie Foore behoorde tot de eerste generatie schrijfsters die vanuit een vrouwelijk perspectief verhalen, novellen en romans schreven over de koloniale samenleving in Indië. Zij gaf een stem aan Europese vrouwen en droeg daardoor bij aan hun emancipatie. In haar romans beschrijft ze de moeilijkheden waarmee Europese vrouwen in de kolonie te maken krijgen. Idealen over liefde en moederschap botsen steeds op de harde Indische realiteit, waarin aanzien, ambities en carrièreperspectieven van mannen overheersen. Het innerlijk, het grote hart, gaat in haar romans boven uiterlijk vertoon en schone schijn, die in de kolonie veel meer dan in Nederland het maatschappelijk leven kleurden.

Er komt in Annie Foore's romans inderdaad kritiek op raciale verhoudingen voor, zoals Van Biezen-van der Tang beweert. Het betreft hier echter geen kritiek op het bestaan van het koloniale systeem, maar op de inrichting ervan. Het kolonialisme op zich wordt dus niet bekritiseerd, maar het schadelijke effect van de Indische omgeving op de mentaliteit van (Indo-)Europeanen. Een bestaan in Indië corrumpeert hen en doet hun de belangrijkste (Europese) normen en waarden vergeten. De ver-

meende raciale verschillen – die de basis van het kolonialisme vormden – worden in het werk van Annie Foore echter voornamelijk bekritiseerd in het licht van de centrale thematiek van haar werk: de allesbepalende liefde, die de kern dient te vormen van het huwelijk, van het gezinsleven en van de omgang met naasten.

Als er inheemsen of Indo-Europeanen in de romans voorkomen, dan is dat om deze thematiek te ondersteunen en te onderstrepen. Dat maakt de houding ten opzichte van gekleurde mensen in de boeken ambivalent. Daarbij lijkt de kritiek op de raciale verhoudingen bovendien per roman af te nemen. In *De koloniaal en zijn overste* wordt raciale ongelijkheid expliciet genoemd, in *De Van Sons* in een anekdote en in *Bogoriana* in het geheel niet meer. Bovendien krijgen inheemsen nergens een stem: in het gunstigste geval wordt er over hen gesproken.

Het koloniale karakter van de romans van Annie Foore is juist te zien in de contrastwerking tussen enerzijds de Nederlandse liefdes- en huwelijksmoraal, en anderzijds de bedreiging die de Indische mores en omstandigheden daarvoor vormen. De romans van Annie Foore kennen een idealistisch-feministische agenda: vrouwen zijn de bewakers van het liefdeshuwelijk, iets dat effectief kan worden gepropageerd tegen een Indische achtergrond. Het hooghouden van Nederlandse normen en waarden op het gebied van relaties tussen mannen en vrouwen gaat daarbij voor alles. Met deze boodschap over de superieure Europese huwelijksmoraal die gevaar liep in de Indische omgeving, wist Annie Foore een groot publiek te bereiken. In die zin kan het werk van Annie Foore zelfs gezien worden als preluderend op ideeën van de ethische politiek, waarin de werelden van de Europeanen en de inheemsen zoveel mogelijk gescheiden moesten blijven en de westerse mentaliteit bij de Europeanen in de kolonie moest worden geëvitaliseerd.

De romans van Annie Foore moeten dan ook niet worden beoordeeld op wat ze niet zijn: fictie waarin op een vooruitstrevende manier het koloniale systeem wordt afgewezen. Vernieuwend aan haar werk was dat zij – net als haar collega-schrijfsters uit het ‘damescompartiment’ – romans, novellen en korte verhalen schreef, waarin zij voor het eerst vanuit het perspectief van Europese vrouwen de Indische samenleving schetste. Hierdoor baanden Annie Foore en haar vakzusters de weg voor de vele vrouwelijke auteurs die schreven over Indië en Indonesië.

Ook op een andere manier zorgden deze pioniers voor emancipatie. Honderd jaar na het overlijden van Annie Foore zouden deze schrijfsters de inspiratiebron vormen voor vrouwelijke wetenschappers die met hun studies naar het werk van de auteurs uit het zogenaamde ‘damescompartiment’ door wisten te dringen tot het mannenbolwerk dat de studie van de Indische letterkunde tot dan toe was.

▷
P.A. Daum op 44-jarige
leeftijd, 1894. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 32946



‘Hij blijft tegenover de Inlander een rasechte koloniaal’

P.A. Daum

RICK HONINGS

P.A. (Paul) Daum (1850-1898) geldt, na Multatuli, als de ‘eerste schrijver van formaat’ in de Nederlands-Indische letterkunde.¹ Hoewel hij slechts 48 jaar oud werd, schreef hij tien Indische romans, tussen 1884 en 1894. Hij werd in 1850 geboren in Den Haag.² Aanvankelijk werkte hij bij de Spoorwegen, maar in 1878 werd hij journalist bij het dagblad *Het Vaderland*. Datzelfde jaar kreeg hij het aanbod om redacteur te worden van de Indische krant *De Locomotief*, die in Semarang verscheen. Eind 1878 reisde hij naar ‘de Oost’. Nadat Daum vier jaar als redacteur van *De Locomotief* had gewerkt, bood zich een nieuwe kans voor hem aan. In 1883 nam hij het failliete dagblad *Het Indisch Vaderland* over. Zijn eerste Indië-roman *Uit de suiker in de tabak* verscheen daarin als feuilleton in 1883 en 1884. Ook alle andere romans die Daum hierna nog schreef, zou hij telkens in die vorm voorpubliceren, onder het pseudoniem Maurits. Omdat zijn werken als feuilleton bedoeld waren, zijn ze met grote vaart geschreven. Daum boeide zijn publiek met realistische dialogen en trefzekere typeringen.³ De keerzijde van zijn ‘feuilletonistische haast’ is dat de romans niet altijd even strak gecomponeerd zijn.⁴ Toch kan men niet anders dan bewondering voelen voor Daum: zijn werken zijn ook nu nog zeer de moeite waard.⁵

Na de ondergang van *Het Indisch Vaderland* verhuisde Daum van Semarang naar Batavia, waar hij redacteur werd van het nieuw opgerichte *Bataviaasch Nieuwsblad*, dat vanaf 1885 verscheen. In de loop van 1897 werd Daum ernstig ziek. Dat hij het ‘aan de lever’ had, betekende dat hij

aan malaria leed.⁶ In de loop van 1898 reisde hij terug naar Nederland. De man die zo gehecht was geraakt aan de tropen, zou Indië niet meer terugzien. Hij stierf op 14 september 1898.

Daum mag dan inmiddels een rotsvaste plaats in de canon van de Nederlands-Indische letterkunde hebben verworven, vanzelfsprekend is die positie niet. In Nederland bestond er tijdens zijn leven relatief weinig waardering voor zijn werk.⁷ Internationaal heeft hij, ondanks een Engelse vertaling, nooit bekendheid verworven.⁸ Ook in Indonesië is hij relatief onbekend. Alleen zijn roman *Herman van Brakel, Ingenieur B.O.W.* (1886) verscheen in 1903 als feuilleton in de Maleise krant *Bintang Betawi*.⁹

Daums realistische romans vielen bij het lezerspubliek in de smaak. Men zou hem kunnen bestempelen als een vertegenwoordiger van de 'nieuwe' richting in de letterkunde die zich afzette tegen de idealistische, verheffende literatuur van die dagen; hij was niet voor niets een bewonderaar van Émile Zola. In het voorwoord bij *Uit de suiker in de tabak* schreef Daum dat zijn boek was voortgekomen 'uit afkeer van de conventionele kostschool-literatuur, die het romanlezend publiek wordt voorgezet', en die volgens hem gekenmerkt werd door een 'onware' schildering van 'personen en toestanden'.¹⁰

Na Daums dood kwam er een einde aan de belangstelling voor zijn werk. Pas in de jaren dertig van de twintigste eeuw ontstond er, mede dankzij de letterkundigen Menno ter Braak en E. du Perron, nieuwe waardering voor zijn schrijverschap. Na hen was Rob Nieuwenhuys de belangrijkste pleitbezorger van Daums oeuvre. Hij schreef al in 1939 een essay over hem.¹¹ In zijn overzichtswerk *Oost-Indische Spiegel* (1972) wijdde hij een apart hoofdstuk aan Daum.¹² Nieuwenhuys wist Gerard Termorshuizen voor Daum te enthousiasmeren en droeg zo de 'fakkel' aan hem over: Termorshuizen verzorgde heruitgaven van Daums werk en promoveerde in 1988 in Leiden op de biografische studie *P.A. Daum. Journalist en romancier van tempo doeloe*. Tien jaar later verzorgde hij de driedelige uitgave van Daums volledige werk (1997-1998).¹³ Sindsdien is Daum niet meer uit de Nederlandse literatuurgeschiedenis verdwenen.

Er mag dan de afgelopen decennia veel aandacht zijn geweest voor Daums leven en werk, vrijwel alle boeken en artikelen die er over hem het licht zagen, zijn geschreven vanuit een biografisch en/of cultuur-historisch perspectief. Hoewel Edward Saïds baanbrekende studie *Orientalism* al in 1978 het licht zag en de *postcolonial studies* zich sindsdien internationaal ontwikkeld hebben tot een bloeiend vakgebied, is de invloed ervan in Nederland tot op heden beperkt gebleven.¹⁴ Op Daums werk is een postkoloniale benadering nog vrijwel niet toegepast. Jacqueline Bel heeft geschreven over hoe inheemse vrouwen geërotiseerd worden in Daums werk.¹⁵ Petra Boudewijn heeft aandacht gevraagd voor de beeldvorming van Indo-Europeanen in zijn boeken. Die worden enerzijds gerepresen-

teerd als een bedreiging voor de witte Europeaan, maar bevestigen tegelijkertijd ook diens superioriteit.¹⁶

In dit hoofdstuk wordt een ander onderbelicht uitgangspunt gekozen: de representatie van de inheemse bevolking in Daums werk. Sinds Gerard Termorshuizen Daum weer een vaste plaats gaf in de literatuurgeschiedschrijving, is het beeld ontstaan dat de auteur tijdens zijn verblijf in Indië een opvallende transformatie onderging. Waar Daum zich in het begin van zijn schrijverschap nog door en door koloniaal betoonde, zou hij – volgens Termorshuizen – de inheemse bevolking in de loop der jaren met heel andere ogen zijn gaan bezien, en ten slotte genuanceerder en met meer begrip over hen zijn gaan denken en schrijven. Ook zou Daum een kritisch standpunt hebben ingenomen tegenover de ‘Europeaan als kolonisator, met name in zijn gedrag tegenover de inheemse bevolking’.¹⁷ Nog in een biografisch artikel uit 2013 beweerde Termorshuizen dat Daum de Javaan in de loop der tijd ging zien als een ‘denkend en voelend mens’. Als logisch voortvloeisel daaruit had Daum kritiek ‘op het gedrag van de individuele Europeaan tegenover de inheemsen’.¹⁸ Dit proces zou een hoogtepunt hebben bereikt in de romans ‘*Nummer Elf*’ (1893) en *Aboe Bakar* (1894), die volgens Termorshuizen getuigen van Daums ‘veranderende, van meer begrip getuigende houding tegenover de inheemse medemens’.¹⁹

Ik beargumenteer dat van zo’n ontwikkeling in Daums houding ten aanzien van de Javanen geen sprake is. In tegenstelling tot wat Termorshuizen beweert, is er in de tien jaar dat Daum publiceerde, geen ontwik-

▽
Daum met zijn vrouw Hendrika Daum-Vink en vijf van hun kinderen op de voorgalerij van Hotel Wisse in Batavia, 1894. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 27643.



keling waarneembaar in de wijze waarop hij de inheemse bevolking representeerde. Om dat te laten zien maak ik een postkoloniale analyse van vier, over een periode van tien jaar gepubliceerde, werken van Daum: *Uit de suiker in de tabak* (1885), *Goena-goena* (1889), *Nummer Elf* (1893) en *Aboe Bakar* (1894). Het eerste werk is Daums Indische debuut, het tweede is zijn bekendste en meest herdrukte boek, en het derde en vierde zijn de romans waarover Termorshuizen heeft opgemerkt dat ze het beste diens gewijzigde houding ten aanzien van de inheemse bevolking aantonen. Biografische informatie en gegevens over de receptiegeschiedenis worden in dit hoofdstuk buiten beschouwing gelaten; ik richt me op Daums positie in het koloniale discours van zijn tijd in relatie tot de representatie van Javanen door de impliciete auteur (*implied author*) in vier van zijn romans.

Van de suiker in de tabak

Daums debuutroman verscheen tussen 19 december 1883 en 1 juli 1884 als feuilleton in *Het Indisch Vaderland*; in 1885 volgde de boekuitgave.²⁰ Het boek vertelt in de ik-vorm de geschiedenis van de gesjeesde student James van Tuyll, die als ‘presentkaasje’ naar Indië wordt gestuurd, waar zijn oom Wim een suikerfabriek bezit. James komt zelf ook ‘in de suiker’ terecht, eerst als opziener bij Van Heert. Daar raakt hij tegen zijn zin betrokken bij het verdoezelen van de dood van een Europees kind, dat vermoord is door de opzichter Versluis. Na de dood van Van Heert gaat James werken op de onderneming van Drossaarts, die eveneens eigenaar is van een suikeronderneming. In deze tijd ondervindt hij veel hinder van de weduwe Van Heert, die het op hem gemunt heeft; ze verwijt hem dat hij haar geen geld wil geven en probeert hem de schuld in de schoenen te schuiven van het doden van het kind.

Tijdens een visite bij de familie Sanders wordt James verliefd op de dochter des huizes, Hélène. Als hij de kans krijgt om met hulp van zijn oom de suikeronderneming van Drossaarts over te nemen, die zelf zijn geluk gaat beproeven ‘in de tabak’, is hij een geschikte partij voor het meisje. Ze trouwen en gaan bij de suikerfabriek wonen. Na korte tijd probeert Hélène James zover te krijgen dat hij ook tabak gaat verbouwen; de berichten daarover beloven gouden bergen. Uiteindelijk geeft James toe: hij gaat een samenwerking aan met Koorders, die al een tabaksplantage bezit. Het blijkt financieel een goede keuze, maar de omgang met Koorders heeft een slechte invloed op James. Samen met zijn compagnon bezoekt hij regelmatig inheemse vrouwen in de *desa*. Zijn huwelijk lijdt daar zeer onder.

Nadat Koorders en zijn vrouw op verlof zijn geweest naar Nederland, is het de beurt aan James en Hélène. Na een kort verblijf aldaar reizen ze door naar Parijs, waar ze een fortuin uitgeven, en waar James verstrikt

raakt in een schandaal. Hij sluit vriendschap met een deftige Franse familie en valt voor de charmes van de mooie dochter Esther, met wie hij in het geheim een affaire heeft, zonder zich te realiseren dat de familie het op zijn geld heeft voorzien. Als zijn verhouding aan het licht komt, bevindt James zich in een onmogelijke positie. Hélène wil niets meer met hem te maken hebben. Dan ontvangt James bericht dat de zaken niet goed gaan. Met Hélène, van wie hij nu gescheiden leeft, reist hij terug naar Indië. Er is geen redden meer aan. Aan het einde van het verhaal reist hij naar het binnenland van Java, waar hij een baantje als opziener accepteert. Hier brengt hij zijn dagen door, zonder Europese vrouw, zonder geld en zonder levenslust, in bittere eenzaamheid, met een *njai* aan zijn zijde.

Het zal niemand verbazen dat *Uit de suiker in de tabak* geschreven is vanuit een westers standpunt; de focus ligt op de Nederlandse leefwereld in Indië, met visites bij plantagehouders, bezoeken aan de sociëteit en Europese feestjes. Nergens in de roman wordt de aanwezigheid van de Nederlanders ter discussie gesteld, integendeel: die wordt als de natuurlijke orde gerepresenteerd. James vindt het vanzelfsprekend dat hij naar Indië kan gaan om zijn geluk te beproeven, nadat hij na een misstap uit Nederland is weggestuurd. De kolonie wordt gerepresenteerd als een wingewest, waar met succes handel gedreven wordt en witte mensen een luxe leven leiden. Ze gaan zichzelf te buiten aan het drinken van dure champagne en het roken van sigaren. Indië wordt in de roman voorgesteld als een land van overvloed, waar de regels niet zo beknellend zijn als in Europa. Hier kan men in korte tijd fortuin maken.

Waarvan die rijkdom het resultaat is – van de uitbuiting van de inheemse bevolking –, wordt in de roman niet geëxpliciteerd. Weliswaar wordt er af en toe geschreven over Javaanse arbeiders, maar dat zij voor de koloniale overheersers werken, wordt als vanzelfsprekend gepresenteerd. Er lijkt nergens sprake te zijn van dwang. Dankzij de Nederlanders hebben zij geleerd hun land efficiënter te gebruiken en te exploiteren. Zonder de Nederlanders zou er volgens James ‘armoede en onveiligheid’ onder de bevolking heersen.²¹ Zo legitimeert hij het koloniale project.

Op geen enkel moment wordt de lezer inzicht gegund in de gedachte- of belevingswereld van Javaanse personages; er is sprake van een ‘exclusive focus of the colonialist narrative.’²² Nergens in de roman krijgen de inheemsen een naam en nooit worden ze als individu opgevoerd. Steevast maken ze deel uit van groepen (‘een dozijn inlanders’),²³ en worden zo van hun individualiteit ontdaan. Ze worden voorgesteld als louter bediendes, werkend in de huishouding en in de fabriek of op de plantage. Alleen de uitwassen van dwangarbeid komen ter sprake en worden in die context gesignaleerd als voorbeelden van slecht beheer. Zo hoort James over een Nederlander die twee slaven heeft vermoord, verneemt hij van zijn tante dat oom Wim ‘inlanders’ met de stok slaat als ze ongehoorzaam zijn, con-

stateert hij dat mevrouw Van Heert bedienden lijfstraffen geeft en ranselt hij tegen het einde van de roman zelf twee Javanen af. Hiermee laat Daum zien hoe een koloniaal zich *niet* hoort te gedragen.

Het is opvallend dat Daum negatieve eigenschappen systematisch op inheemsen projecteert, als tegenpool van de Nederlanders. Terwijl vertegenwoordigers van de laatste groep energiek, praktisch en verstandig zijn, worden de Javanen voorgesteld als lui, traag en dom. Als de resident in aantocht is, die als een soort godheid wordt voorgesteld, en de Nederlanders hun personeel opjagen, staat er: 'De inlandse bedienden liepen vlugger heen en weer en deden nog minder dan gewoonlijk.' Honderd pagina's verder lezen we: 'Bedienden liepen haastig heen en weer, voor zover men dat van Javaanse bedienden zeggen kan.' Behalve traag en dom zijn ze ook onbetrouwbaar – ze stelen bij het leven – en potentieel gevaarlijk. Ze laten zich door kwaadwillende individuen gemakkelijk ophitsen, omdat ze het (westerse) vermogen om zelfstandig na te denken missen. Dat ondervindt James aan den lijve als zijn huis tot twee keer toe door inheemsen in brand wordt gestoken, nadat mevrouw Van Heert ze daartoe heeft aangezet. In die situatie komt ook het vermeende gebrek aan handelingszin van de inheemsen weer naar voren. Niemand steekt een hand uit om hem te helpen: ze laten hem 'stilletjes' braden.²⁴ Aan het einde van de roman steken inheemsen twee tabaksschuren in brand, met alle gevolgen van dien.

Inheemse vrouwen worden in het boek op dubbelzinnige wijze gepresenteerd. Enerzijds zijn ze vies en smerig en het tegenovergestelde van verfynd. Voor een 'beschaafde' Nederlander zijn zij geen geschikte huwelijkspartner. Het is niet voor niets dat de schurk van het verhaal, Versluis, met de dochter van een *desa*-hoofd is getrouwd; zo'n stap zou een 'nette' Europeaan nooit zetten. Maar voor een seksuele relatie komen ze wel in aanmerking. Drossaarts is vrijgezel, maar 'bezit' een *njai*, die geen naam krijgt, met wie hij samenleeft. Het gevolg hiervan is wel dat zijn woning 'inlands vuil' is: de vloer kleeft, het eten wordt slecht bereid, er zitten haren in de soep, en borden, schalen, tafellakens en servetten zijn smerig en er hangen onaangename 'kamponggeurtjes' in huis. Dat is geen toeval, want inheemsen staan nu eenmaal dicht bij de dieren, is de suggestie. Dat blijkt als Drossaarts' *njai* een woede-uitbarsting krijgt: 'De bruine zuster verloochende haar volhardende aard niet en balkte en brulde, tot ook Drossaarts zijn voor haar zeker liefderijk geduld verloor en haar de kamer uitwierp onder de ruwe mededeling dat ze er twintig kreeg met de rotan, als ze de mond nog durfde opendoen.'²⁵ Deze animalisering laat niets aan de verbeelding over, en de reactie van Drossaarts, die zijn *njai* als een lastige ezel buitenzet, evenmin.

Aan de andere kant worden inheemse vrouwen soms ook positief gepresenteerd, maar alleen in erotiserende zin. Ze worden vaak beschreven als zeer aantrekkelijk. Met hun 'gele *teint*' kunnen ze volgens James 'in beto-

verende schoonheid met het blankste blank' wedijveren. Uiteindelijk kiest hij omwille van de goede smaak voor een Nederlandse vrouw.²⁶ Maar zijn huwelijk weerhoudt hem er niet van om zijn erotische avontuurtjes in de *desa* te blijven zoeken. De suggestie is dat Indië voor verleiding zorgt, zodat mannen hun huwelijkstrouw vergeten. Zo werkt het 'Oosten' zedenbederf in de hand.

Uit de suiker in de tabak kent ten slotte een praktische houding ten aanzien van acculturatie: de vermenging van de Nederlandse en de inheemse cultuur. In tegenstelling tot de Engelse koloniën, waar een strikt onderscheid tussen Europees en inheems gold, was het in Indië niet ongebruikelijk om bepaalde gewoonten over te nemen. Nederlandse plantage-eigenaren lopen in het boek op blote voeten, eten rijst met sambal en zien er geen bezwaar in om bij gelegenheid eens te *tandakken* (dansen). Ook is het geen enkel

probleem om met een Indo-Europese vrouw te trouwen, zoals blijkt uit het huwelijk van oom Wim en tante Jet; de laatste wordt zeer positief gepresenteerd. Maar er zijn grenzen aan acculturatie. Het grootste gevaar voor de witte mens in de kolonie is 'verindischen'. Hoe gevaarlijk dat is, laat het voorbeeld van mevrouw Van Heert zien. Deze 'volbloed' Europese raakt verslaafd aan gokspelen en verlaagt zich – letterlijk! – tot het niveau van inheemsen: 'Zij zat op een mat voor de deur heel gemoedelijk te dobbelen met een inlandse vrouw.' Uiteindelijk raakt ze alles kwijt en eindigt ze in de *desa*, totdat ze door oom Wim wordt 'gered': al is ze een 'gemeen wijf', men kan een Europese vrouw toch niet 'in de *desa* laten zitten'.²⁷ Ze sterft ten slotte in armoede, zonder dat iemand om haar treurt.

Goena-goena

Goena-goena verscheen tussen 16 april en 16 augustus 1887 in het *Bataviaasch Nieuwsblad*; in 1889 volgde de boekuitgave.²⁸ In tegenstelling tot *Uit de suiker in de tabak* wordt deze roman verteld door een auctoriale vertelinstantie. Waar in Daums debuteert Javanen alleen op de achtergrond voorkomen, krijgt hier een inheemse vrouw een cruciale rol toebedeeld. Het personage Jean Bronkhorst werkt al twaalf jaar als notaris in Indië. Hij is getrouwd met Marie. Ze zijn rijk en wonen in een comfortabel, Europees ingericht huis. Daaraan komt een einde als bij de familie Borne,



△
Een *njai* op
Malang omstreeks
1903. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 503552.

die naast hen woont, Betsy den Ekster en haar man komen logeren. Betsy en haar echtgenoot hebben een slecht huwelijk. Zij is dan ook opgelucht als haar echtgenoot na een kort ziekbed overlijdt. Het wordt in het midden gelaten of Betsy's *baboe*, die de kunst van *goena-goena* (zwarte magie) beheerst, hier schuldig aan is.

Omdat Betsy jong en mooi is, zijn er genoeg kandidaten die met haar willen trouwen, zoals de Indo-Europese koffieplanter Charles Prédier, die ze echter afwijst. Ze heeft namelijk haar zinnen gezet op de rijke en knappe Bronkhorst. De notaris is echter een braaf man, en hoewel hij Betsy lief vindt en graag in haar omgeving is, beheerst hij zich. Daarom roept zij de hulp in van haar oude *baboe*, om op die manier zijn hart te veroveren. Met behulp van 'inlandse' tovermiddeltjes en magie weet de *baboe*, geholpen door een van haar zoons, ervoor te zorgen dat Bronkhorst zijn hart aan Betsy verliest. Hij wordt op den duur dolverliefd op haar, kan alleen nog maar aan haar denken en raakt steeds meer van zijn echtgenote Marie vervreemd. In de Indische gemeenschap, waar geroddel aan de orde van de dag is, is de geheime verhouding van Bronkhorst en Betsy al spoedig geen geheim meer. Betsy probeert Bronkhorst ervan te overtuigen dat hij van zijn vrouw moet scheiden. Maar Marie ligt dwars. Zo gaat het van kwaad tot erger: Bronkhorst lijkt wel zijn verstand te hebben verloren. Tegen het einde van het boek is hij bereid om alles voor Betsy op te geven, maar dan grijpt de Europese gemeenschap in. Met hulp van Betsy's zuster Lida en haar echtgenoot, en van de resident en diens vrouw, komt er een einde aan de betovering: ze dwingen Betsy om te vertrekken en Bronkhorst komt, na een hevig delirium, weer bij zinnen. De laatste zin van de roman luidt: 'De goena-goena had uitgewerkt.'²⁹

Net als in *Uit de suiker in de tabak* worden ook in *Goena-goena* de onbetrouwbaarheid en de onzindelijkheid van de inheemse bevolking systematisch beklemtoond. Tegenover hun witte 'meesters' doen inheemsen alsof ze trouw en goedhartig zijn, maar in werkelijkheid zijn ze kwaadwillend en leugenachtig. Wat hun hygiëne betreft, zijn ze het tegenovergestelde van Europeanen. Als ergens een Javaan woont, leeft, of geweest is, ruik je dat, aldus de verteller. In de kamer van de huisjongen Sidin stinkt het: 'De atmosfeer was bedorven; het stonk er naar nooit geluchte bultzakken, naar de vochtige uitslag van vloerstenen en muren, naar ranzige klapperolie en naar het strootjesmixtum van tabaksrook en rook van droge *nipablaren*.' Die representatie van 'onzindelijkheid' staat in scherp contrast met de 'zindelijkheid' van het Europese huishouden van de familie Bronkhorst, waarvoor Marie verantwoordelijk is. Niet voor niets wordt er opgemerkt dat zij een felle strijd levert tegen de 'inlandse mensen- en insectenwereld' – waarmee mensen op één lijn met dieren worden gesteld.³⁰

Ook op andere manieren wordt er een binaire oppositie gecreëerd tussen (Indo-)Europees en inheems. Dat blijkt vooral uit de wijze waarop Bet-

sy's *baboe* wordt geportretteerd. Die is al sinds Betsy's kindertijd aan haar zijde. In tegenstelling tot bijna alle inheemsen in Daums werk krijgt zij een naam, Sarinah; een standaardnaam in veel Nederlands-Indische verhalen en romans. Ze stelt zich tegenover Betsy op als een voorbeeldige dienaar, maar in werkelijkheid is ze onbetrouwbaar en gevaarlijk. Ze komt weliswaar regelmatig aan het woord (meestal nadat Betsy eerst tot haar heeft gesproken), maar nergens krijgt de lezer inzicht in háár belevings- en gedachtere wereld. Hoewel Betsy haar een leven lang kent, is ze ook voor haar een vreemde gebleven (en daarmee voor de lezer). Met haar mysterieuze toverkunsten is ze voor een Europeaan ondoorgrondelijk en angstwekkend.³¹

De *baboe* wordt op een zeer negatieve wijze gerepresenteerd. Telkens wordt beklemtoond hoe lelijk ze is. Ze ziet eruit als een bruine heks: oud, met lange grijze haren, een gerimpeld gezicht en een afschrikwekkende, 'tandeloze mond, van binnen rood van het *sirih*kauwen', zodat deze op een 'brede open wond' lijkt. Tegenover de ouderdom en de lelijkheid van Sarinah worden de jeugdigheid en de schoonheid van Betsy geplaatst, die met haar vrouwelijke vormen en goedgevulde boezem als zeer aantrekkelijk beschreven wordt. Sarinah's 'tandeloze mond' contrasteert met de mooie 'witte tanden' van Betsy. De verteller beschrijft Sarinah met kenmerken van een beest. Hoewel het nergens expliciet gezegd wordt, wordt ze voortdurend als een dier (een hond) voorgesteld én behandeld. Als Betsy in haar comfortabele bed slaapt, ligt de *baboe* op de grond, ronkend op een mat. Ze eet niet aan tafel, maar op de grond. Ze neemt steevast een fysiek lage positie in en maakt diengeluiden: ze steunt, broemt en gromt. Betsy commandeert en slaat haar en noemt haar een keer expliciet een 'brutaal, oud beest'.³²

Het dierlijke van Sarinah blijkt ook uit het feit dat ze een 'mahomedaanse' visie heeft op het huwelijk. Ze heeft overal op Java kinderen, van verschillende mannen. Tegenover deze bijna dierlijke voortplantingsdrift staat het heilige, op monogamie gebaseerde huwelijk van de (Indo-)Europeaan, dat gesloten wordt op basis van een mix van 'wederzijdse genegenheid' en financiële zekerheid.³³

Ook wordt er in het boek een binaire oppositie gecreëerd tussen Bronkhorst (een toonbeeld van beschaving) en Sarinah's zoon, Ketjil ('kleintje'). Hij is een 'dikke inlander', die er 'raar' uitziet en 'onbeschaamd' naar Europese vrouwen kijkt. Niet alleen zijn uiterlijk is ongunstig, ook zijn gedrag: hij troggelt geld af van westerlingen, is gokverslaafd, een ruziezoeker en een oplichter. Tegen zijn moeder is hij brutaal en grof. Daar komt nog bij dat hij, net als alle inheemsen volgens de verteller, vuil, traag, lui en haatdragend is. In opdracht van zijn moeder regelt hij de middeltjes om Bronkhorst te betoveren, maar ook dan is hij alleen uit op eigen gewin. Daarin staat hij overigens niet alleen: het gaat voor elke 'inlander' op, vooral voor de meest vrome. Tijdens zijn reis spreekt hij met een *hadji*: iemand die als pelgrim naar Mekka is geweest en daarom onder

inheemsen aanzien geniet. Met zijn ‘woekeraarsonderworpenheid’ is deze echter geen haar beter dan Ketjil.³⁴ Hier duikt een thema op dat Daum in *Aboe Bakar* verder zal uitwerken: de onbetrouwbaarheid en funeste invloed van de islam.

In de loop van het verhaal maakt het personage Bronkhorst een radicale verandering door. Daar is hij niet zelf verantwoordelijk voor, maar de toepassing van *goena-goena*. In zijn proefschrift heeft Gerard Termorshuizen uiteengezet dat het thema van de zwarte magie in de roman, ondanks de titel, slechts bijzaak is; het is vooral deel van de *couleur locale*.³⁵ Die conclusie deel ik niet. Sterker nog, ik ben van mening dat *goena-goena* het centrale onderwerp van de roman is. De zwarte magie wordt gerepresenteerd als een onzichtbaar wapen waarover de westerling geen controle heeft. Het is een thema dat vaker voorkomt in de Nederlands-Indische letterkunde, met als hoogtepunt de roman *De stille kracht* (1900) van Louis Couperus. Waar *goena-goena* bij Couperus een middel van de inheemse bevolking is om het leven van de Europeanen te ontwrichten, heeft het bij Daum een andere functie. Het wordt ingezet om het ‘Westen’ naar het ‘Oosten’ te trekken. In die zin is het een bedreiging voor het koloniale systeem op zich en voor de superioriteit van het ‘Westen’, die erdoor ondermijnd kan worden. Zwarte magie kan ervoor zorgen, aldus Daum, dat ‘West’ in ‘Oost’ en zodoende Europees in inheems verandert. Het middel werkt in het proces van acculturatie als de katalysator voor het verindischen, waardoor er een gevaarlijke verandering van waarden en normen kan plaatsvinden – als op een kwaadaardig carnaval.

Zo wordt Bronkhorst in het eerste deel van het boek voorgesteld als de ideale Europeaan: hij is rationeel, eerlijk, vriendelijk, galant, energiek, gezond en een toonbeeld van beschaving. Door de *goena-goena* gaat hij echter meer en meer op een ‘inlander’ lijken. Dat blijkt uit het gedrag dat hij onder invloed ervan vertoont. Hij vergeet de westerse huwelijksmoraal en stort zich in een amoureuze affaire met Betsy. Dat hij met dat gedrag in Europese kringen zijn goede naam te grabbel gooit, deert hem niet. Hij reageert niet meer rationeel, maar emotioneel en ‘zenuwachtig’ – typeringen die bij Daum op de inheemse bevolking van toepassing worden geacht. Hij smijt met geld.³⁶ Bronkhorst doet Betsy een kostbare diamanten ring cadeau, geeft haar geld en huurt een huis voor haar. Een verwijzing dat hij op iemand uit de inheemse wereld gaat lijken, is ook dat Bronkhorst lui, sloom en ziekelijk wordt: hij doet zijn werk niet meer, zit maar wat te suffen en voor zich uit te dromen en is tot niets meer in staat.

Ten slotte wordt de notaris brutaal, onbeschoft en gewelddadig. In de roman worden aan inheemsen geregeld een ruzieachtige inborst en gewelddadigheid toegeschreven. Verblind door de liefde voor Betsy wordt Bronkhorst gelijk aan een ‘inlander’. Op het toppunt van de crisis die hij doormaakt, gedraagt hij zich zelfs onbeschoft en ruw tegen zijn eigen

vrouw: 'Plotseling voelde ze, dat hij haar bij de schouders greep, en met een geweldige duw vooruitschoof in de binnengalerij, waar ze glijdend over het gladde marmer zou gevallen zijn, als zij zich niet had gegrepen aan een portière.' Bronkhorst koestert op dat moment gewelddadige gedachten: 'Hoe moorddadiger de gevolgen waren, des te liever.'³⁷

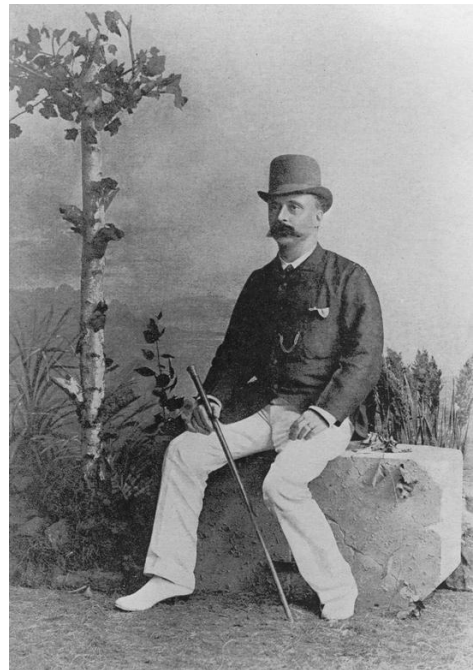
Betsy ondergaat eveneens een transformatie. Deze Indo-Europese schoonheid is geen sympathiek personage, want ze heult met de inheemsen en zet haar *baboe* ertoe aan om *goena-goena* te gebruiken. In het begin van het boek is ze een voorbeeld van een Indo-Europese die zo veel mogelijk de Europese beschaving benadert. Maar gaandeweg raakt ze die status kwijt, als gevolg van haar 'oosterse bloed'. Aan het einde van de roman komt Betsy's ware (inheemse) aard boven: ze is onredelijk, gewelddadig, schreeuwt en gilt, totdat het schuim op haar mond staat. Ze is nu ook niet mooi meer, maar 'foielelijk' en lijkt op een monster.³⁸ Ze heeft een dik ontstoken oog. Dat heeft ze opgelopen doordat men haar, in een poging om haar te kalmeren, azijn in het gezicht had gedruppeld. Maar in plaats van azijn overgoot men haar per ongeluk met inkt.³⁹ Zo wordt ze in de roman letterlijk zwart (lees: inheems) gemaakt.

Aan het slot van het boek wordt Betsy met haar kwaadaardige *baboe* uit de Europese gemeenschap gestoten. Daardoor wordt de *goena-goena* verbroken. Dat lukt alleen doordat alle Europeanen én Indo-Europeanen – van de resident en zijn echtgenote, Betsy's zuster en haar man tot Bronkhorsts dokter aan toe – de rijen sluiten. Iedereen neemt het voor Marie op, die als een fatsoenlijke vrouw wordt beschreven; ook de sympathie van de verteller ligt bij haar. Zo beschermen zij gezamenlijk het superieure 'Westen' tegen het gevaarlijke 'Oosten'. Het is een *survival of the fittest*, waarin het 'Oosten' opnieuw onderworpen wordt door het 'Westen'.⁴⁰ De (impliciete) moraal is dat 'wit' door eensgezindheid 'zwart' overwint.

'Nummer Elf'

Tussen 2 januari en 23 april 1889 verscheen in het *Bataviaasch Nieuwsblad* Daums volgende literaire werk: 'Nummer Elf'.⁴¹ De boekuitgave kwam pas in 1893 uit. De roman vertelt de geschiedenis van een vergiftiging. Hoewel dat iets anders is dan zwarte magie, is deze roman thematisch verwant aan *Goena-goena*. De dood door vergiftiging speelt ook in Daums laatste roman *Aboe Bakar* een belangrijke rol.

▽
P.A. Daum in Indië,
ongedateerd. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 502997.



De lezer maakt kennis met Lena (Leentje) Bruce, een twintigjarige 'blondine van zuiver Europese afkomst', die in Indië is geboren. Ze verpleegt haar ernstig zieke moeder en is daarnaast belast met de zorg voor haar vader en haar broers. De oude Bruce, die op zijn veertigste als 'ondergeschikt ambtenaar' met pensioen is gegaan, brengt zijn tijd vooral drinkend op de sociëteit door. Daar is hij bevriend geraakt met George Vermey, een 32-jarige bon vivant, die een goede betrekking op een kantoor heeft. De jongeman heeft een oogje op Lena, en vraagt Bruce toestemming om met haar te mogen trouwen.⁴²

Vermey heeft lange tijd samengeleefd met een *njai*, Ypsilanti ('Yps') Nesnaj, maar vindt het nu tijd worden om met een Europese vrouw te huwen. Dat hij zich met Lena in de echt wil verbinden, heeft vooral een financiële reden: ze is een goede partij. Hij is genoodzaakt om Yps – zijn 'maatschappelijk niet erkende vennoot', die in zijn huis 'minus de voorgalerij' woont – terug te sturen naar de *kampong*. Lena peinst er echter niet over met Vermey te trouwen en wijst zijn huwelijksaanzoek af. Omdat hij nogal voorbarig zijn huis heeft opgezegd en zijn inboedel heeft verkocht, zit hij met een probleem.⁴³

Korte tijd later sterft Lena's moeder. Vlak daarna arriveert de ingenieur Jan Voirey, een neef van de overledene. Hij is rijk geworden in Amerika en wil nu zijn geluk in Indië beproeven. George gaat weer met zijn *njai* samenwonen. Vlak daarna wordt hij ontslagen en hij vertrekt met Yps naar Batavia. Omdat neef Jan enige tijd later voor zaken ook naar Batavia verhuist, gaan Lena en haar vader met hem mee. Hier wordt de kennismaking met Vermey hernieuwd. Vlak na aankomst overlijdt de oude Bruce na een kort ziekbed. Voordat hij sterft, legt hij de handen van Lena en George op elkaar, daarmee zijn laatste wens kenbaar makend. Als George haar enige tijd hierna voor de tweede keer om haar hand vraagt, geeft Lena wel het jawoord. Voor Yps betekent dit dat ze andermaal naar de *kampong* moet.

Het burgerlijke huwelijksleven bevalt George uitstekend. Dankzij Jan Voirey heeft hij in Batavia een betere betrekking gekregen. Hij is erg op Lena gesteld en zij op hem, en ze raakt al spoedig in verwachting. Maar dan verschijnt Yps weer in zijn leven. Ze zint op wraak en probeert haar 'Sors' terug te winnen. Omdat Lena's herstel na de geboorte van hun zoon lang duurt, bezoekt George weer vaker de sociëteit. Op een avond, nadat hij daar is geweest, kan hij zich niet bedwingen, gaat naar Yps toe en slaapt met haar. Na afloop heeft hij hier spijt van en neemt hij zich voor om dit nooit meer te doen en haar voortaan te negeren. De brieven die zij hem stuurt, laat hij onbeantwoord. Dat wakkert haar woede aan. Als George en Lena een tochtje in een rijtuig maken, achtervolgt Yps hen, om een andere inheemse vrouw het huis te wijzen waar het jonge koppel woont. Niet voor niets is Yps' naam omgekeerd 'Spy'.

Aan het einde van het boek gaat George voor zaken op reis. Als hij van huis is, wordt de *kokki* die de familie in dienst heeft, zogenaamd vanwege haar gezondheid, vervangen door een ander. Lena wordt kort daarop ernstig ziek. Daarop keert George hals over kop terug naar huis, waar Lena onder helse pijnen de laatste adem uitblaast. George vermoedt direct dat Yps zijn vrouw vergiftigd heeft, maar dit is moeilijk te bewijzen. Het boek eindigt ermee dat Voirey en Vermey besluiten om van Lena's dood geen schandaal te maken met het oog op hun zakelijke belangen. Het boek eindigt met de zinnen: 'Slechts nu en dan zei nog de ene bezoeker van het kerkhof tot de andere, dat die dame ook een pil "nummer elf" had gehad. Maar het was gauw vergeten. De bomen in Indië zijn altijd groen!'⁴⁴

Met de 'pil nummer elf krijgen' bedoelde men in Indië dat iemand vergiftigd werd. Het is niet precies bekend waar de uitdrukking vandaan komt.⁴⁵ In Indië deden in Daums tijd veel verhalen de ronde over Europese mannen (of hun echtgenotes) die kort nadat een *njai* aan de kant was gezet, onder verdachte omstandigheden stierven. Het boek sloot dus aan bij de actualiteit en was mede gebaseerd op een rechtszaak die de gemoearden van de Nederlanders in Indië eind jaren tachtig bezighield.⁴⁶

Gerard Termorshuizen heeft beargumenteerd dat de roman *Nummer Elf* volgens hem een omslag markeert in Daums oeuvre. Waar Daum voorheen uitsluitend in pejoratieve zin over inheemsen schreef, worden de negatieve opmerkingen die dit boek bevat, volgens Termorshuizen geneutraliseerd doordat er een welwillender oordeel tegenover wordt geplaatst.⁴⁷ Een sleutelpassage is volgens hem de beschrijving van een discussie tussen Jan en Lena. De eerste laat zich zeer negatief uit over de inheemse bevolking: 'Wie durfde toch die wezens, in zijn oog nog aapachtiger dan een tamme roodhuid, mensen noemen?' Ze konden niets zelf en misten elke individualiteit: 'Neen, dat was geen volk! Dat was een miljoenenmassa, waarop een grote vloek rustte. Het Hollandse gouvernement had tenslotte gelijk met die troep te laten werken en van dat werk te profiteren; dat was het enige waar hij goed voor was.' Zijn conclusie luidt dat het 'geen verzameling mensen is, maar een collectie vervloekte wezens, niet anders waard dan galg en rad', omdat ze niet in staat zijn om in opstand te komen tegen degenen die hen onderdrukken. Lena is dat niet met hem eens en spreekt van een 'goed volk', dat medelijden verdient, omdat het onderdrukt wordt, zwaar werk verricht en honger lijdt. Het zijn 'arme mensen', die hun 'lot dragen'. Termorshuizen noemt Lena's tegenwerping opvallend; de passage geeft volgens hem blijk van Daums gewijzigde visie op de 'inlander'. De verteller houdt zich op de vlakte en kiest *geen* partij, al typeert hij Jans uitlatingen als 'radicalisme'.⁴⁸ Net als in *Uit de suiker in de tabak* laat het boek hier bovenal zien hoe een Europeaan zich in de kolonie *niet* hoort te gedragen; voor radicale ideeën is geen plaats. Maar dat wil niet zeggen dat de verteller het eens is met Lena's visie, zoals we nog zullen zien.

Nog los van het feit dat een positieve opmerking van een personage nooit op het conto van de auteur kan worden geschreven, is het opvallend dat uit de rest van het boek nergens ook maar iets welwillends over de inheemse bevolking wordt opgemerkt. Sterker nog, uit de wijze van representeren komt naar voren dat de impliciete auteur in de tekst dichter bij het standpunt van Jan dan bij dat van Lena staat.

Het duidelijkst blijkt dat uit de manier waarop de *njai*, Yps, gerepresenteerd wordt. Haar achternaam is Nesnaj, het omgekeerde van Jansen, de naam van haar vader. Ze is dan wel een Indo-Europese, maar volgens de verteller is ze een 'driekwart-inlandse'. Dat betekent dat haar vader Indo-Europees was en dat hij Yps verwekt heeft bij een inheemse vrouw, waarschijnlijk een *njai*. Het feit dat ze zijn omgekeerde naam draagt, geeft aan dat hij haar wel als zijn dochter erkend heeft, maar omdat ze in de *kampong* woont, heeft ze feitelijk de status van een inheemse, en zo wordt ze ook gerepresenteerd.

In het boek wordt Yps als het tegenovergestelde van Lena neergezet, als haar tegenpool. 'Nummer Elf' bevat een opeenstapeling van binaire opposities die systematisch worden uitgewerkt. Door middel van een langzaam zich ontrollende karakterisering wordt Lena voorgesteld als een 'beschaafd en ontwikkeld meisje met 'n helder verstand en groot zedelijk gevoel'. Ze is zorgzaam, meelevend, fatsoenlijk, verstandig én gevoelig, zuinig terwijl ze rijk is, en ze offert haar geluk op voor anderen.⁴⁹

Hoe anders is het beeld dat de lezer van Yps krijgt voorgeschoteld. Af en toe schemert er nog iets positiefs door, wat impliciet wordt toegeschreven aan het kleine beetje westerse bloed dat door haar aderen stroomt. Zo blijkt ze netjes te kunnen schrijven – een restant van de opleiding die ze in haar jeugd genoten heeft.⁵⁰ Net als bij Betsy uit *Goena-goena* heeft het 'oosterse' bij haar de overhand gekregen; in haar geval is dat letterlijk zo. Dat moet verklaren waarom ze brutaal, grofgebekt en onbetrouwbaar is. Zodra Vermey haar heeft medegedeeld dat ze zijn woning moet verlaten, scheldt ze hem uit voor 'smeerlap' en plundert ze zijn huis. Ze is onontwikkeld en materialistisch en er alleen op gericht zichzelf te verrijken: 'Als ze het niet deed om het geld, zou ze nooit een Europeaan willen aankijken.'⁵¹

Net als de *njai* in *Uit de suiker in de tabak* en de 'inlandse' personages in *Goena-goena* geeft Yps blijk van een inheemse hygiëneopvatting. Lena zorgt ervoor dat haar woning 'comfortabel en proper' is, Yps maakt er een troep van: 'Nu zag hij [George] het ongedierte, dat opwandelde tegen de klamboe, en bij het schijnsel van het lichtje zag hij het bed met smerig ongewassen linnengoed, met sporen van beoliede hoofden en beslijkte hielen' en daarop 'het groezelige, vettige kussen'. Als George bij Yps is geweest en hij dus inheems terrein heeft betreden, ruikt hij als een 'inlander', zodat hij van zichzelf walgt.⁵²

Net als bij de *baboe* van Betsy in *Goena-goena* wordt gesuggereerd dat Yps meer verwant is aan dieren dan aan mensen. Ze snurkt niet alleen als een ‘beest’, ze kijkt ook als een vals ‘beest’ en houdt er een dierlijk liefdesleven op na; in de *kampong* wordt ze voortdurend bezocht door allerlei mannen. George verdenkt haar ervan dat ze het aanlegt met ‘Arabische kooplui’ – een motief dat Daum ook in *Aboe Bakar* zou verwerken. Lena is daarentegen een zedelijk meisje (George is haar eerste man).⁵³

Net als dieren mist Yps een geweten. Dat geldt niet alleen voor haar, maar voor alle inheemsen. Zo laat de Indo-Europese kantoorbediende Esreteip een collega die hem op kantoor verraden heeft zodat hij zijn baan verliest, door enkelen van zijn inheemse broers uit de weg ruimen. Ook Yps heeft geen moreel kompas. Als ze in slaap valt nadat ze met George het bed gedeeld heeft, is ze volgens de verteller ‘volkomen vrij van elke verdere gedachte over haar leven en gedrag’. Daardoor valt het haar niet zwaar om Lena, dat ‘serpent’, uit de weg te ruimen. Hoewel haar moeder haar voorhoudt dan men nooit iemand moet doden, voelt Yps geen wroeging bij de gedachte om ‘dat wijf’ te vermoorden: ‘Ik zou het dan kunnen, met mijn eigen handen.’ Maar dan blijkt dat de moeder even immoreel is: ‘Als men een slang vindt op zijn erf, dan pakt men die niet met de handen. Men roept de hulp van iemand die een kapmes heeft.’ Ze adviseert haar dochter dus om haar handen niet zelf vuil te maken, maar het karwei uit te besteden. Op dat moment voelt Yps een ‘rilling over het lijf’ en wordt ze zenuwachtig over de ‘onverschillige koelbloedigheid van haar moeder’. Is dat het gevolg van het beetje Europese dna dat ze in zich draagt? Maar ten slotte stemt Yps, even koelbloedig als haar moeder en met een ‘moorddadige lust om de mond’ in met het plan, waarna haar moeder de zaak gaat regelen ‘als ging ze naar de warong om wat eten te kopen’.⁵⁴

Een laatste binaire oppositie is die tussen schoonheid en lelijkheid. Yps wordt het hele boek door gerepresenteerd als een seksueel uitdagende vrouw, met haar ‘fraaie, veerkrachtige vormen en de slangachtige bewegingen harer slanke figuur, met haar koolzwarte ogen en schitterende witte tanden’.⁵⁵ Elders lezen we hoe ze George ‘heupwiegend en draaiend met haar mooie buste’ tegemoet loopt:

Het hoofd, waaraan zoveel zorg en inlandse toiletartikelen waren besteed, terzijde, met zacht tikken harer vergulde hakjes op de mat en het geschuifel harer mooie Solose sarong; de korte, sluitende *kabaja* één borduursel, ’n helderrode bloedkoralen ketting om de hals en flonkerende diamanten in de oren; ’n veelkleurig oosters beeldje; ’n levend geworden oleografie!⁵⁶

De spullen heeft ze uiteraard van George gekregen. Ze is zo knap dat Lena, als ze Yps op straat ziet zonder te weten wie het is, haar een ‘mooie nonna’

noemt.⁵⁷ De erotiserende wijze waarop Yps wordt beschreven, doet denken aan de wijze waarop dat in *Uit de suiker in de tabak* ook gebeurt. Geen wonder, zo is opnieuw de suggestie, dat brave Nederlandse mannen als George zich niet kunnen bedwingen om naar hen toe te gaan, zelfs als ze getrouwd zijn. Het verleidelijke 'Oosten' werkt ontrouw in de hand.

Opvallend is dat van Lena in het begin van 'Nummer Elf' wordt opgemerkt dat ze niet zo aantrekkelijk is als Yps: 'Mooi was ze wel niet; ze kon niet halen bij die andere.'⁵⁸ Maar gaandeweg vindt er in Georges hoofd een transformatie plaats. Net zoals de knappe Indo-Europese Betsy in *Goena-goena* aan het einde van de roman lelijk wordt, zo wordt ook de sensuele Yps op den duur (voor George) steeds minder aantrekkelijk. Op het laatst ziet hij haar met heel andere ogen: als een 'smerig vrouwspersoon.' Lena daarentegen wordt in Georges optiek steeds mooier: 'Ze fleurde op en zag er zo gezond en goed uit, als Vermey bij zichzelf moest erkennen, dat hij haar vroeger nooit had gekend.'⁵⁹

Betreffende de representatie van de inheemse bevolking klopt het dus niet wat Termorshuizen beweert, dat Daum door Lena's standpunt weer te geven de negatieve opmerkingen neutraliseert. Het boek draagt juist uit dat de oorspronkelijke bewoners van de kolonie onbetrouwbaar en gevaarlijk zijn. George is zich daarvan bewust; hij weet maar al te goed waartoe Yps en haar moeder in staat zijn. In een gesprek met Jan merkt hij letterlijk op: 'Je weet niet hoe gevaarlijk die lui zijn, en welke middelen ze soms bezigen.'⁶⁰ Lena daarentegen wordt geportretteerd als een naïeve jonge vrouw. Ze is niet alleen onwetend wat betreft het Indische concubinaat (ze is verbijsterd over het feit dat George met een *njai* samenleeft, en wijst hem om die reden af, en ze is geschokt als ze erachter komt dat ook haar neef Jan, die ze hoogacht, er een opna houdt), maar ook wat betreft haar ideeën over de inheemse bevolking. Naar aanleiding van de discussie met Jan merkt de verteller op: 'Zij hield nu eenmaal van de inlandse bevolking, die hij minachtte.'⁶¹ De verteller mag dan in deze passage geen oordeel over haar woorden vellen, uit het boek blijkt wat het gevolg is van Lena's naïviteit: ze moet die met de dood bekopen.

Net als in *Goena-goena* onderstreept Daum in 'Nummer Elf' dat de kolonie een gevaarlijke plaats is, waar men als Europeaan voortdurend op zijn hoede moet zijn voor de inheemse bevolking. In die zin is de *implied author* het eerder eens met radicale standpunt van Jan dan met de naïeve ideeën van Lena.

Aboe Bakar

Tien jaar na *Uit de suiker in de tabak* verscheen *Aboe Bakar* (1894); het werk was voorgepubliceerd tussen 23 mei en 4 december 1893 in het *Bataviaasch Nieuwsblad*.⁶² De roman wordt verteld door een auctoriale

vertelinstantie. Wat dit boek bijzonder maakt, is het feit dat Daum de wederwaardigheden van een inheems hoofdpersonage beschreef en zich daartoe inleefde in de inheemse wereld.

De lezer maakt kennis met de Indo-Europeaan John Silver, een 'onaangenaam mens'. Hij woont samen met de *njai* Peraq (= zilver).⁶³ Ze hebben drie kinderen, twee jongens en een meisje, en een vierde is op komst. John wordt verteerd door haat tegen een Arabier, die hij ervan verdenkt dat die zijn *njai* verleidt. Dat die angst niet ongegrond is, blijkt als het kind geboren wordt en het jongetje een Arabisch uiterlijk heeft: 'Van dat harige apenkind met brede kop en grof beendergestel kon hij toch onmogelijk de vader zijn.'⁶⁴ Het kind wordt Adam genoemd. John haat zijn zoon en bedenkt een geraffineerde wraakoefening: als het jongetje zes, zeven jaar is, stuurt hij het voor een Europese opvoeding naar Batavia. Enkele jaren later zendt hij Adam voor verder onderwijs naar Nederland, onder het voorwendsel dat hij veel van hem verwacht. Al die tijd ziet Adam zijn ouders niet, zodat hij van hen vervreemd raakt.

In Den Haag leidt Adam het leven van een rijkeluiszoon. Hij maakt het meisje Nora Tiele met succes het hof en verlooft zich met haar. Maar dan ontvangt hij een brief dat hij terug naar Indië moet, omdat zijn vader ziek is. Na een lange bootreis komt hij 'thuis', nog net op tijd om zijn vader in leven te zien. Enkele dagen later wordt duidelijk wat zijn vader al die jaren voor zich heeft gehouden: hij heeft Adam niet als zijn zoon erkend. Behalve dat Adam niets erft, verliest hij zijn status als Europeaan en geldt hij voor de wet voortaan als 'inlander'. Iedereen is verbijs-terd, maar Adam legt zich bij de situatie neer. De verloving met Nora wordt verbroken. Hij laat zijn oog vallen op een inheemse vrouw, Minah.

In het tweede deel lezen we hoe het hem in zijn nieuwe positie vergaat. Hij vertrekt naar Mekka en keert terug als een *hadji*. Hij laat zich besnijden, bestudeert de Koran, noemt zich Aboe Bakar (metgezel van de profeet Mohammed) en kiest een

▼
Een *hadji* met
kinderen op Java,
circa 1890. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 90911.



tweede vrouw, Dailah. Als veehandelaar gaat het hem voor de wind; hij belegt zijn geld in vastgoed. In de loop van het verhaal komt Aboe Bakar steeds meer onder invloed van een *penghoeloe*: een islamitische geestelijke. Deze zet hem ertoe aan om zich terug te trekken uit zijn bedrijf, zijn huizen te verkopen en naar het binnenland te verhuizen om zich aan de islam te wijden. Aboe Bakar merkt niet dat hij bedrogen wordt: de geestelijke heeft het voorzien op zijn geld, dat hij zonder na te denken aan hem overdraagt. Minah maakt intussen gokschulden bij de vrouwen van de geestelijke, die haar tegen haar man opzetten. Uiteindelijk vergiftigt ze Aboe Bakar, hij sterft een pijnlijke dood. Na zijn overlijden blijkt zijn geld verdwenen. Zijn (half)broer Bram tekent protest aan, maar het Nederlandse gouvernement weigert zich te bemoeien met ‘vuile inlandse perkaras’.⁶⁵

Gerard Termorshuizen is in zijn proefschrift enthousiast over *Aboe Bakar*, omdat Daum daarin volgens hem een ander perspectief kiest: hier heeft zich het proces voltrokken waarin de koloniale Daum kritischer is geworden en meer inzicht heeft gekregen in de inheemse bevolking. Een voorbeeld daarvan is de uitspraak van Adam, waarin hij de Javanen een ‘arm en onderdrukt volk’ noemt: ‘Ze moeten altijd werken voor anderen; en iedereen spreekt altijd kwaad over hen. Zij worden altijd behandeld als honden, en niemand vraagt ernaar, wat hem het recht geeft hen zoo te behandelen.’⁶⁶ Ook haalt Termorshuizen een tirade aan die Adams moeder houdt, waarin zij tekeergaat tegen *kafirs*, goddeloze Europeanen, die handelen alsof er geen God bestaat en die Allah nog wel eens op hun nummer zal zetten.⁶⁷ Daum heeft, aldus Termorshuizen, deze inheemse vrouw uitgebeeld als een persoonlijkheid en een ‘voorbeeld van bewust leven’ – zij is een heldin.⁶⁸

Maar in deze redenering worden de opmerkingen van personages ten onrechte gelijkgesteld met de opvatting van de auteur; Termorshuizen gaat voorbij aan het feit dat de vertelinstantie, die in het boek stelselmatig de Europese leefwijze verdedigt, dit soort uitspraken veroordeelt als ‘allervreemdste’ redeneringen.⁶⁹ Bovendien is *Aboe Bakar* geen reële beschrijving van de werkelijkheid. Sinds de verschijning van *Orientalism* (1978) van Edward Said weten we dat teksten bestaan uit representaties van de werkelijkheid en dat die representaties niet de werkelijkheid zelf maar alleen een visie daarop weergeven. Dat geldt ook voor *Aboe Bakar*: het boek geeft een oriëntalistische representatie van Indië.

Nergens blijkt de koloniale visie van het boek meer dan uit de wijze waarop Adam of Aboe Bakar gerepresenteerd wordt. Volgens Termorshuizen is de roman de ‘geschiedenis van een transformatie’.⁷⁰ Maar volgens mij wil Daum juist laten zien dat Adam/Aboe Bakar in het hele boek een-en-dezelfde blijft – namelijk een domme en gedachteloze ‘inlander’ – en dat er van een verandering geen sprake is.

Adam is het kind van een *njai* en een Arabier; hij bezit dus geen druppel Europees bloed. Dat wordt maar al te duidelijk als hij naar Nederland wordt gestuurd. Zijn Arabische oorsprong heeft hem fysieke kracht, stevige overbearing en een deftige zelfverzekerdheid gegeven, die respect afdwingen. Maar tegenover die kracht staan de onzindelijkheid, opzichtigheid, luiheid, leeghoofdigheid en onzedelijkheid die geassocieerd worden met oosterlingen. Het boek bevat diverse spiegelscènes die bedoeld zijn om te laten zien wie (of beter: wat) Adam werkelijk is. Als hij in Nederland op kamers woont, wordt beklemtoond hoe vies zijn kamer is: er heerst een ‘alles doortrokken hebbende kroeglucht van sigaren en wijn’. Dat correspondeert met hoe de heilige stad Mekka eruitziet (‘alles nauw, somber, vuil’) en ook met Aboe Bakars huis in Indië. Zelfs zijn moeder is verbijsterd over de vuiligheid.⁷¹

Zowel in Nederland als in Indië is Adam lui, traag en indolent. Hoewel hij het beste Europese onderwijs krijgt dat er is, kan hij niet goed leren: hij is volgens zijn docent ‘fysiek zo sterk als hij intellectueel zwak is’. Het liefste richt hij zich op eenvoudige en niet-geestelijke zaken: kroegbezoek, alcohol drinken, sigaren roken en het kopen van dure spullen. Lust om te werken heeft hij niet, afspraken komt hij nooit na, van intellectuele gesprekken houdt hij niet. Zijn leeghoofdigheid komt ook in Indië tot uiting. Als blijkt dat hij onterfd is door zijn vader, doet hij niets. De verteller constateert: ‘Geen ogenblik kwam bij hem de gedachte op van strijd tegen die omstandigheden en van overwinning aan het einde.’ Zelfs Adams oudere halfbroer Bram, die toch ook voor driekwart inheems is, verbaast zich over Adams apathische houding: ‘De jongen begrijpt het niet, dacht hij, hij ziet niet eens in, hoe ernstig het is.’⁷² Dat inzicht heeft Bram vermoedelijk te danken aan zijn geringe hoeveelheid Europees bloed.

Ook later in het boek komt tot uiting dat Adam niet tot grootse dingen in staat is: hij wordt veehandelaar (‘niet zulk een moeilijke handel als van de Europeanen en de Chinezen’). Toch loopt hij rond in een deftig gewaad en met een witte tulband, als een statige heer, net als de *penghloe*, zodat zij, aldus de verteller, ‘hogere wezens schenen, dan de weinige Europeanen in hun witte jasjes’. Maar in feite is het slechts een variant op het kleurrijke pakje dat zijn moeder hem aantrok toen hij als kind naar Batavia werd gestuurd. Voor Europeanen zag hij er daardoor uit als een ‘grote kermisaap’. Steeds weer blijkt dat Adam een ‘mindere’ is, die niet in staat is om situaties en mensen te doorzien.⁷³

In geestelijke zaken mag hij dan geen wonderkind zijn, als het om genietingen gaat, is Adam bepaald niet traag van begrip. Hij is, in tegenstelling tot Nederlandse kinderen, vroegrijp, wat zich manifesteert in een overdadige baardgroei. Dat heeft hij te danken aan zijn harige vader, die als een bronstige Arabier wordt afgeschilderd. Zoals die Adams moeder verleidde, zo verleidt Adam de meisjes in Den Haag. Hij loert naar ze

vanachter het raam van zijn kamer en probeert een afspraakje te maken met de deugdzame Nora – met duidelijke bijbedoelingen. Dankzij Nora's ouders wordt dit voorkomen.

Ook in de kolonie laat Adam zich leiden door zijn lusten. Nora is hij kort na aankomst vergeten; hij laat al snel zijn oog vallen op de inheemse Minah, met wie hij zich 'perfect' amuseert. Als hij genoeg van haar heeft, neemt hij er met een beroep op de Koran een tweede vrouw bij. Zij oefent een ongelooflijke aantrekkingskracht op hem uit; hij kan haar niet weerstaan, hoe zeer hij zijn best ook doet.

Een andere eigenschap van Adam/Aboe Bakar is zijn leugenachtigheid. In Nederland bedriegt hij Nora's vader door hem te doen geloven dat zijn vader schatrijk is en hij een fortuin zal erven. Ook als Aboe Bakar is hij onbetrouwbaar. Als hij op bedevaart naar Mekka gaat, valt die reis hem tegen, en de heilige stad vindt hij een ellendig oord. Maar voor de bühne presenteert hij zich als een vrome moslim. Terug in Indië vertelt hij in de *kampong* over alle 'heerlijkheid' die hij in Mekka ervaren heeft. De verteller oordeelt dan: 'Hij loog, dat het een aard had, zonder zelf te snappen, dat hij zo loog.'⁷⁴

Adam is niet alleen leugenachtig, maar ook laf. Hij durft Nora niet te schrijven dat hij tot 'inlander' is gedegradeerd; hij laat gewoon niets meer van zich horen. Als hij als Aboe Bakar per schip reist, koopt hij stiekem een tweedeklasbiljet. Als het veilig is, voegt hij zich bij de 'inlandse dekpassagiers, gedachtig aan de koraänische belofte, dat de nederigen het eeuwige leven beërven', maar als er Europese militairen op het dek zijn die zich ruw gedragen, gebruikt hij zijn kaartje om zich aan hen te onttrekken.⁷⁵

De grootste fout die Adam – volgens de eurocentrische verteller – maakt, is dat hij zich tot de islam bekeert. Dat hangt samen met het feit dat hij niet zelfstandig kan denken en daardoor makkelijk te manipuleren is. De verteller spreekt van zijn 'goedige, meegaande natuur, zijn trage geest', die ervoor zorgen dat hij als het ware 'gehypnotiseerd' wordt door de islam. Elders heet het dat hij 'zo vlug niet van geest' en niet 'slim genoeg' is en daardoor licht beïnvloedbaar. Het is in feite niet anders dan toen hij in Nederland verleid werd door de Europese manier van leven. Zoals die levensstijl uiteindelijk slechts een oppervlakkig 'vernis' bleek, zo is zijn vroomheid dat ook: deze is slechts een façade.

De verteller van de roman doet zijn best om te laten zien dat het geloof van de vrome Aboe Bakar niets voorstelt. Tijdens de Koranlezing kan Adam zijn ogen nauwelijks openhouden. Hoewel alcohol verboden is, kan hij de cognac niet laten staan. Er wordt zelfs gesuggereerd dat hij alleen maar moslim is geworden vanwege het vooruitzicht van de vele 'maagden met grote zwarte ogen en met zwellende boezem' in het hiernamaals.⁷⁶ De reden dat hij een tweede vrouw kiest, heeft evenmin iets te

maken met de islam; hij vindt Minah simpelweg niet meer aantrekkelijk. De islam is, kortom, een hypocriet geloof, aldus de verteller. Zelfs Bram, Adams halfbroer, waarschuwt hem zich niet te laten meeslepen door dat 'armzalig vee'.⁷⁷ Doordat Aboe Bakar niet in staat is om na te denken, is hij een naïeve jongen op wie de *penghoeloe* eenvoudig zijn gevaarlijke radicaal-islamitische, antiwesterse ideeën kan overdragen.

De verteller representeert de islam als een gevaar voor het kolonialisme. Inheemsen, zoals Adam, vormen in principe geen bedreiging voor de Nederlanders; zij horen tot de hersenloze, goedgelovige massa. Maar op het moment dat zij door kwaadwillenden gevaarlijke standpunten opgedrongen krijgen, vormen zij een gevaar, zoals ook al in *Uit de suiker in de tabak* en in *Goena-goena* naar voren kwam. De islam wordt in *Aboe Bakar* als een besmettelijke ziekte voorgesteld, als een virus. Niet voor niets wordt Adam na zijn bekering en besnijdenis ernstig ziek: hij leidt aan 'wondkoortsen', verliest gewicht, wordt knokig, en schijnt 'in uiterlijk niet de helft van wat hij geweest was'. Bovendien wordt hij, die altijd kalm en vredelievend was, agressief. Hij gebruikt, 'levend naar de koran', geweld tegen zijn *njai*.

De verspreider van het virus, de *penghoeloe*, is een geslepen en onbetrouwbare figuur. Hij heeft geniepige 'kleine oogjes', 'ruige' wenkbrauwen, een gerimpeld gezicht, een haviksneus en een tandeloze mond, waardoor hij iets 'diabolieks' uitstraalt. Het huis waarin hij woont, is smeriger dan een westerling voor mogelijk kan houden; zijn vrouwen zijn armzalig, onzedelijk en achterbaks. Hij is de tegenpool van het ideaal van de Europese kolonisator: hij verbiedt Aboe Bakar handel te drijven, stimuleert hem om afstand te doen van zijn bezittingen en alle comfort en verbiedt hem zijn vrouw lief te hebben. Bovendien houdt hij er aartsreactionaire ideeën op na. Hij is een tegenstander van de trein en de telegraaf. De reden daarvan is, aldus de verteller, dat de techniek ervoor zorgt dat de 'onderdanigheid' van de 'inlander' afneemt, waardoor ze minder vatbaar zijn voor radicale islamitische ideeën.⁷⁸

De *penghoeloe* is een oplichter. Hij doet zich vroom voor, maar intussen is hij bezig om de goedgelovige Aboe Bakar op te lichten. Terwijl in de Koran staat dat gokken zondig is, moedigt hij zijn vrouwen aan te dobelen om ervoor te zorgen dat Minah schulden maakt. Ze stimuleren haar bovendien om een relatie met een andere man te beginnen. De boodschap is duidelijk: de islam is geen oprechte godsdienst, maar een gevaarlijke schijnreligie. De beoefenaars ervan zijn geen mensen maar beesten, die elkaar als zodanig behandelen. Aboe Bakars naïviteit wordt hem fataal: hij wordt vermoord door zijn eigen vrouw Minah. Zij ligt daar overigens niet wakker van: verblind door de ideologie van de *penghoeloe* en als gevolg van haar beperkte geweten voelt ze geen wroeging over haar daad.

Besluit

In dit hoofdstuk heb ik vier, over een tijdspanne van tien jaar verschenen, Indische romans van P.A. Daum geanalyseerd vanuit een kritisch, postkoloniaal perspectief, waarbij ik heb gelet op de representatie van de inheemse bevolking. Daums werken werden geschreven in een koloniale context en vanuit een eurocentrische visie, bedoeld voor een (Indo-)Europees publiek. Juist doordat Daums feuilletons zo populair waren, waren ze invloedrijk: ze boden niet alleen een reflectie en representatie van de koloniale werkelijkheid in Indië, maar hebben die ook mede vormgegeven.⁷⁹

In *Uit de suiker in de tabak*, *Goena-goena*, *‘Nummer Elf’* en *Aboe Bakar* wordt de inheemse bevolking op systematische wijze als inferieur aan de Europeanen voorgesteld. Al komen Europeanen in de boeken van Daum regelmatig noodgedwongen met inheemsen in contact, van enig begrip of oprechte belangstelling voor de persoonlijkheid, cultuur of wederwaardigheden van de inheemsen is bijna nergens sprake. De kloof tussen ‘wij’ en ‘zij’ wordt in de loop der tijd eerder groter dan kleiner. Er is bij Daum, in tegenstelling tot wat Termorshuizen stelt, geen ontwikkeling waarneembaar in de richting van meer begrip voor de inheemse bevolking. Integendeel, Daum lijkt eerder stelliger te worden in zijn negatieve opvattingen over inheemsen. Waar ze in *Uit de suiker in de tabak* nog grotendeels op de achtergrond blijven, beklemtoont Daum in *Goena-goena*, *‘Nummer Elf’* en *Aboe Bakar* het gevaar dat zij voor de Europeanen vormen. In het eerste boek wordt de zwarte magie als inheems wapen gepresenteerd. ‘West’ kan daarmee in ‘Oost’ worden veranderd. Met name Indo-Europeanen moeten oppassen dat ze niet toegeven aan hun ‘exotische’ bloed, zoals Betsy, die uiteindelijk met inkt letterlijk zwart wordt gemaakt. Maar ook Europeanen moeten er zorg voor dragen dat ze niet te veel ‘verindischen’. In *‘Nummer Elf’* laat Daum zien dat oosterlingen onbetrouwbaar en potentieel moordlustig zijn. Wie in de kolonie te naïef in het leven staat, zoals Lena, is een gemakkelijke prooi.

Aboe Bakar schetst een typisch oriëntalistisch beeld van de oostering. Hoewel Daum beïnvloed werd door Zola en een objectieve verteltrant nastreefde, is zijn verteller niet neutraal: hij verdedigt het ‘Westen’. Er is geen sprake van dat de ‘inlander’ positieve eigenschappen krijgt toebedeeld. Als de verteller iets helder over het voetlicht brengt, is het dat hij, naast vuil, onzindelijk en onzedelijk, niet in staat is zijn verstand te gebruiken – want dat bezit hij niet. Een land dat bevolkt wordt door een hersenloze massa, die open staat voor gevaarlijke ideologieën, vraagt erom te worden gekoloniseerd, zo luidt de impliciete moraal. Daums werk stond daarmee in dienst van het Nederlandse imperialisme.⁸⁰

Dankzij de postkoloniale benadering komen zaken aan het licht en kan men analyses maken die bij een ander perspectief over het hoofd worden gezien. Het is daarom opvallend dat ik onlangs in Rob Nieuwenhuys,

de *godfather* van de Nederlands-Indische letterenstudie, een onverwachte medestander vond in mijn standpunt over Daum. In een tot dusver ongepubliceerde brief maakte hij bezwaar tegen het idee van de ‘breuk’ die Termorshuizen in Daums oeuvre ten aanzien van de inheemse bevolking meende te zien. Daar was volgens hem geen sprake van: ‘Vanuit zijn literaire opvatting wilde hij (Daum) met zijn romans de hele “comédie humaine” van de Indische samenleving bestrijken, maar hij blijft tegenover de Inlander of half-inlander als Aboe Bakar een rasechte koloniaal.’⁸¹ Dat had Nieuwenhuys goed gezien.



△
Thérèse Hoven alias Adinda. Collectie
Literatuurmuseum, Den Haag.

Mensen en (hun) natuur in Indië

Thérèse Hoven

MARIJKE DENGER

In zijn *Oost-Indische spiegel* (1972) beschrijft Rob Nieuwenhuys Thérèse Hoven (1860-1941) als ‘een vrouw die er wezen mocht.’¹ Als jongste van de schrijfsters die hij onder de (beruchte) gemeenschappelijke noemer van ‘het damescompartiment’ bijeenbrengt, is Hoven in allerlei opzichten inderdaad een opmerkelijke verschijning.² Zo schreef zij een bijzonder groot aantal werken (meer dan honderd) in een grote verscheidenheid aan genres (van romans en essays tot toneelstukken en kinderverhalen) en werd zij door haar tijdgenoten al getypeerd als een maatschappelijk betrokken persoonlijkheid, vooral wat de vrouwenemancipatie betrof.³

Als uitermate productieve schrijfster wist Hoven zich gedurende haar carrière te verzekeren van financiële onafhankelijkheid en van grote populariteit, zowel bij lezers in Nederland als in de kolonie.⁴ Opvallend is wel dat er in de over het algemeen positieve reacties kritiek werd geuit op haar weergave van de Indische setting in veel van haar verhalen. Zo merkte een recensent van de Semarangse *Locomotief* op dat het in haar debuutroman *Vrouwen lief en leed onder de tropen* (1892) aan *couleur locale* ontbrak. Hoven kreeg het advies om hier meer aandacht aan te besteden mocht zij in de toekomst weer gaan ‘schrijven over gebeurtenissen in de tropen.’⁵ Aangezien dit commentaar afkomstig was van een in Indië gevestigde krant, zou men het genoemde punt van kritiek kunnen afdoen als iets waar mogelijk alleen koloniale locals zich aan hadden gestoord. Het is echter ook een mooie aanleiding om de kwestie van ‘lokaliteit’ in het werk van Thérèse Hoven nader te bestuderen. Kortom, hoe wordt Indië gerepresenteerd in haar debuutroman? En wat voor inzichten kan een postkoloniale benadering van de tekst opleveren als het gaat om de relatie tussen koloniale literatuur en de manier waarop Nederlanders zelf naar ‘hun’ kolonisatieproject keken?⁶

De vraag in hoeverre auteurs als Hoven in praktische zin bekend waren met de kolonie, is hier van ondergeschikt belang – hier wordt onderzocht of het koloniale discours door middel van Hovens werk in stand werd gehouden dan wel kritisch werd benaderd.⁷ In mijn analyse van *Vrouwen lief en leed onder de tropen* zal ik ingaan op de relatie tussen de fysieke omgeving waarin Hovens figuren zich bewegen en de sociale omgeving waarin zij zich een weg moeten banen. In het beeld dat Hoven van Indië schetst, is de kolonie bij uitstek een locatie waar de kijk van individuen op *waar ze zijn*, wordt beïnvloed door de vraag met *wie*, en vooral *waarom* ze er zijn. Daarna zal ik kort nagaan of er in Hovens verdere oeuvre sprake is van significante ontwikkelingen met betrekking tot de relatie tussen haar literaire werk en de koloniale werkelijkheid waarvan het onvermijdelijk deel uitmaakte.

Op het eerste gezicht onderschrijft Hovens roman wat voor de meesten van haar tijdgenoten een vaststaand gegeven was, namelijk dat de geografische en klimatologische omstandigheden van Indië hun weerslag hadden op het gedrag van individuen in de kolonie, op de relaties die zij daar aangingen, en dus ook op de manier waarop zij de beginselen van het Nederlandse kolonisatieproject in Indië in de praktijk brachten. In dit opzicht is *Vrouwen lief en leed onder de tropen* zonder twijfel een koloniale roman – dat wil zeggen een roman die middels zijn representatie van de ervaringen van de Europese hoofdfiguren in Indië de heersende Europese denkbeelden over de kolonie bevestigt. Dat wil echter niet zeggen dat deze denkbeelden gedurende de roman onbetwist blijven. Het verhaal van Hovens roman mag dan wel getuigen van destijds voor Nederlandse lezers gangbare opvattingen over de verhoudingen tussen Europeanen en ‘anderen’, de manier waarop dit verhaal wordt verteld, creëert ook ruimte voor alternatieve visies. Dit heeft te maken met de in de Nederlands-Indische context fluctuerende (machts)verhoudingen tussen Europese en Indo-Europese Nederlanders, die ik in mijn overwegingen meeneem.

Thérèse Hoven en Indië

Geboren op 2 april 1860 in Den Haag was Hoven, volgens Vilan van de Loo en Adrienne Zuiderweg, al van jongs af aan bezig met het schrijven en vertellen van verhalen, zowel in het Nederlands als in het Engels en Frans.⁸ Haar affiniteit met talen bracht Hoven ertoe een opleiding te volgen tot onderwijzeres en in deze hoedanigheid in Engeland te gaan werken. In 1883 verloofde Hoven zich met de aanzienlijk oudere Sam Kalff, die als militair vlak voor het uitbreken van de Atjeh-oorlog op Sumatra had gediend, daarna op Java voor een scheepsagentschap had gewerkt en later bekend werd als redacteur en schrijver bij verschillende Nederlands-Indische dagbladen.⁹ Voordat Hoven zelf, nadat zij begin 1890 met Kalff

was getrouwd, voor het eerst naar Indië reisde, had ze al voor en over een koloniaal publiek geschreven: kort voor haar huwelijk had ze in het *Soerabaiasch Handelsblad* een aantal fictieve brieven gepubliceerd waarin de ervaringen van een Indische vrouw in Den Haag aan bod komen.¹⁰ Eenmaal aangekomen in Malang, waar zij zich met haar echtgenoot vestigde, publiceerde Hoven al de eerste schetsen over haar nieuwe omgeving toen ze er nog maar twee weken woonde, wat sommige lezers deed twijfelen aan haar geschiktheid om over een dergelijk onderwerp te schrijven.¹¹

Ook al staat de vraag hoe 'authentiek' Hovens weergave van de mensen en omstandigheden in Indië was, hier niet centraal, deze raakt wel een kenmerk van de literatuur die in de negentiende en twintigste eeuw werd geschreven over de destijds belangrijkste kolonie binnen het Nederlandse imperium. De zogeheten 'Indische letteren'¹² werden voornamelijk in Nederland geschreven en gepubliceerd.¹³ Ook Thérèse Hoven baseerde haar werk op een korte periode in Indië. Na een eenjarig verblijf in Malang, waarin haar enige kind levenloos werd geboren en haar huwelijk strandde, keerde Hoven terug naar Den Haag. Daar vestigde ze haar reputatie als auteur van in totaal zestien 'Indische romans', en daar woonde ze tot aan haar dood op 11 december 1941.

▽
Indo-Europese vrouwen
aan boord van schip
in Nederlands-Indië,
circa 1910. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 155402.



Hovens debuutroman *Vrouwen lief en leed onder de tropen*, in 1892 onder het pseudoniem Adinda gepubliceerd en in totaal zeven keer herdrukt, speelt zich af in de jaren 1880, aanvankelijk in Den Haag en op een mailboot, en vervolgens vooral op Java. Onder andere door middel van flashbacks en de weergave van de briefcorrespondentie tussen verschillende figuren vertelt de roman het verhaal van twee generaties vrouwelijke personages, allen onderling met elkaar verbonden, wier (liefdes)geluk door een aantal mannelijke personages uit Indië, eveneens onderling met elkaar verbonden, wordt beïnvloed. De hoofdpersoon is de twintigjarige Nelly van Vloten, die ook in dit hoofdstuk centraal zal staan. Net getrouwd met een man die zij nauwelijks kent, maar vol van romantische idealen, reist Nelly aan het begin van de roman met haar echtgenoot naar Java, waar zowel het huwelijksleven als de lokale omstandigheden haar flink tegenvallen. Desondanks weet Nelly aan haar persoonlijke overtuigingen vast te houden. Na een reeks pijnlijke incidenten en het overlijden van haar man keert ze aan het einde van de roman terug naar Nederland. Het zijn Nelly's belevenissen, en vooral de keuzes die zij tijdens haar verblijf in de kolonie maakt, die ervoor zorgen dat Hovens roman uiteindelijk geen eenduidige boodschap uitdraagt ten aanzien van het doel, en dus de legitimatie, van de Nederlandse aanwezigheid in Indië.

Van Den Haag naar Java: natuur en individu 'onder de tropen'

Vrouwen lief en leed onder de tropen opent in de Haagsche Schouwburg, waar de verloving wordt gevierd van Nelly van Vloten en Theodoor v.d. Elst,¹⁴ administrateur van een koffieplantage op Oost-Java, en na tien jaar voor het eerst weer met verlof in Den Haag 'om zich een gaaike te zoeken, ten einde haar mede te nemen naar zijn nestje onder de palmen.'¹⁵ De clichématige beeldspraak die door de verteller, die de gebeurtenissen niet zelf meemaakt en dus van 'buitenaf' naar het verhaal kijkt, wordt gebruikt om het belangrijkste doel van Theo's verblijf in Nederland te beschrijven, is kenmerkend voor de stijl van de hele roman. Desalniettemin wordt vanaf het begin duidelijk dat de verhoudingen tussen individuen die ook maar iets met Indië te maken hebben, niet buiten de kaders van de politieke en sociale structuren in de kolonie gedacht kunnen worden – zelfs als deze verhoudingen hun oorsprong vinden in Nederland. Zo merkt de verteller over het jonge paar Theo en Nelly op:

Hij is even donker als zij blond, even gespierd en flink als zij zacht en tener is; ook toont zijn gebruinte tint aan, dat hij in een heet klimaat heeft gewoond en dat de brandende zonnestrallen hem niet gespaard hebben. Doch al is hij wat donker, toch is hij een

knappe man, althans in de meening van Nelly, die hare blauwe oogen telkens naar hem opheft.¹⁶

In deze typering van Nelly en Theo speelt een sociaal-politieke component mee waarvan Nelly op dat moment, op de eerste pagina's van de roman, nog geen weet kan hebben. Door zijn verblijf in Indië mag Theo dan wel tot een fysiek en economisch aantrekkelijke man zijn geworden, de Indische zon heeft hem volgens de verteller 'niet gespaard'. Deze uitdrukking is een eerste aanwijzing voor wat in de loop van het verhaal een terugkerend thema zal zijn. Nederlands-Indië, als concrete locatie, biedt individuen uit Europa de kans om er materieel op vooruit te gaan. Wat hun persoonlijke ontplooiing betreft, blijkt Indië, uit het oogpunt van de verteller, echter meer kwaad dan goed te doen. Dit wordt bijvoorbeeld door de laatste zin van het voorafgaande citaat geïllustreerd: Theo is een huwbare man *ondanks* zijn relatief donkere huidskleur, en dat ook alleen 'in de meening van Nelly', die pas in de tweede helft van de zin de focalisator blijkt te zijn van de eerste helft – die dus niet de mening van de verteller weergeeft. Het bijwoord 'althans' verwijst in dit geval naar het contrast tussen Nelly en de verteller, die alwetend is niet alleen wat betreft de gebeurtenissen die zich nog in Indië zullen afspelen, maar ook wat betreft de Indische maatschappelijke dynamiek, waarin huidskleur een complexe, maar essentiële rol speelt. Nelly daarentegen is nog nooit van huis geweest en zal de invloed van de Nederlandse koloniale politiek ten opzichte van Indië aan den lijve ondervinden. Het decor van de gebeurtenissen in de roman wordt gevormd door de Indische natuur, die al in Den Haag Nelly's lot als vrouw 'onder de tropen' bepaalt. Als Europeanen, en dus doordrenkt van deze politiek, moeten Nelly, Theo en de andere personages zich zien te redden in een voor Indië specifiek spanningsveld. Er gaapt in de kolonie namelijk een kloof tussen verschillende soorten individuele en collectieve belangen.

Hovens roman begint met een korte uiteenzetting over de aanloop naar het huwelijk tussen Nelly en Theo en hun vertrek als echtgenoten naar Java. Zonder omhaal maakt de verteller duidelijk dat wat voor Nelly een beschaafde romance met een succesvolle 'Indischgast' is,¹⁷ voor Theo niets meer dan een noodzakelijke investering is. In die zin blijken zijn activiteiten tijdens zijn verlof in Den Haag niet veel te verschillen van zijn gebruikelijke bezigheden op Java:

Hij [...] wilde [...] naar Holland gaan, om zich een dochter van 't land te kiezen. [...] Hij was niet smoorlijk verliefd [...] doch hij [...] verbeeldde zich, dat 't bijzonder prettig zou zijn om [Nelly's] frissche gezichtje elken middag bij zijn thuiskomst in de voorgalerij te zien [...]. Zoo ging de winter voorbij en toen de natuur begon te ontwaken, was er in Nelly's hartje ook een jeugdig plantje ont-

loken, nog zoo teer en zwak echter, dat het voorzichtig gekweekt moest worden. En wie zou dat beter kunnen dan de Indischgast met verlof, die niets beters te doen had dan de ontwikkeling van dat plantje gade te slaan en dit een prettige taak vond?¹⁸

Voor Theo is het vinden van een geschikte vrouw om het huishouden op zijn plantage te bestieren minstens zo belangrijk als het uitkiezen van de juiste gewassen om in Indië te verbouwen, zo blijkt uit dit citaat. Later in het verhaal zal uitkomen dat Theo uiteraard al relaties met ‘Indische schoonen’ heeft gehad. Als ‘volbloed Europeaan’ is het voor hem echter van cruciaal belang om zijn stamboom Europees te houden.¹⁹

Het ontstaan van Indië als Nederlandse kolonie ging samen met het ontstaan van hen die tegenwoordig als ‘Indo-Europeanen’ worden aangeduid.²⁰ Deze nazaten van (meestal) Nederlandse mannen en lokale vrouwen waren, mits door hun Europese vaders erkend, staatsrechtelijk gelijk aan de Nederlandse kolonisatoren.²¹ In theorie was er dus geen verschil tussen mensen van zuiver Europese en die van Indo-Europese afkomst. In de loop van de negentiende eeuw werd echter door koloniale machten zoals Nederland, Groot-Brittannië en Frankrijk steeds vaker de idee gepropageerd dat de mate van Europese afkomst gelijk stond aan de mate van beschaafdheid; *racial mixing*, in koloniale samenlevingen lange tijd de norm, of op zijn minst getolereerd, werd voortaan geassocieerd met morele degradatie.²² Deze opvatting moest wederom als legitimatie dienen voor de onderwerping van allerlei niet-Europese ‘anderen’, binnen het kader van een Europese ‘beschavingsmissie’ die meer en meer werd gepropageerd als het belangrijkste doel van koloniale expansie.²³

Opvallend is dat de Nederlanders, de Britten en de Fransen in hun respectievelijke (Zuidoost-)Aziatische kolonies ieder op hun eigen manier omgingen met de kwestie van inter-etnische relaties. Zo werden deze in Brits-Indië al vanaf ongeveer 1820 afgekeurd, mede omdat zich hier al relatief vroeg Britse vrouwen (en niet alleen mannen) vestigden.²⁴ In Frans-Indochina was er daarentegen pas een eeuw later, rond 1920, sprake van een brede afkeer van verhoudingen tussen Franse mannen en inheemse vrouwen (ook weer teweeggebracht door de aanwezigheid van meer Franse vrouwen in de kolonie).²⁵ De situatie in Nederlands-Indië lag hier een beetje tussenin.²⁶ Vanaf 1870, toen ‘het vrije ondernemerschap’ in Indië werd omarmd, gingen zich steeds meer Nederlanders, en dus ook Nederlandse vrouwen, in de kolonie vestigen, op zoek naar financiële en sociale vooruitgang.²⁷ In het kielzog van deze ontwikkeling werden er vanaf de late negentiende eeuw in koloniale intellectuele en officiële kringen scherpere scheidslijnen getrokken tussen Europeanen en Aziaten.²⁸ Rond 1900 werd de gedachte dat het noodzakelijk was om

mensen op basis van hun etnische achtergrond van elkaar te scheiden gemeengoed in Nederlands-Indië (ook al betekende dit uiteraard niet dat er geen ‘gemengde’ relaties meer werden aangegaan).²⁹ Voortaan werd de mate van persoonlijk prestige gekoppeld aan de mate van Europese afkomst en kwamen Indo-Europeanen op politiek, sociaal en economisch vlak steeds verder in het gedrang.³⁰ Desalniettemin bleven het veelal de in Nederlands-Indië gewortelde Indo-Europese families die, dankzij hun langdurige band met de regio, over het netwerk beschikten dat nodig was om zich van een goede positie in de kolonie te kunnen verzekeren.³¹ Europese ‘nieuwkomers’ waren voor het succes van hun verblijf in Indië dus vaak juist afhankelijk van hen die zij als ‘anders’ beschouwden.

In *Vrouwen lief en leed onder de tropen* wordt herhaaldelijk aandacht besteed aan de ambivalente relatie tussen de verschillende bevolkingsgroepen in de kolonie. Dit gebeurt vooral door middel van de personages van Nelly's vriendin Augusta Batenburg, die evenals Nelly uit Den Haag afkomstig is en na de dood van haar moeder haar broer achterna reist naar Java, Augusta's broer Herman, die al twaalf jaar in de kolonie verblijft en daar op een plantage carrière heeft gemaakt, en Hermans Indo-Europese vrouw Corrie, die door de verteller met een beroep op alle destijds gangbare clichés over Indische vrouwen wordt weergegeven. Ook bij de gebeurtenissen rond deze figuren fungeert Indië als achtergrond die de spanning reflecteert tussen persoonlijke en maatschappelijke verlangens. Zo is Augusta bij haar aankomst in Surabaya nog onder de indruk van ‘de fraaie haven’,³² merkt ze onderweg naar de plantage van haar broer op dat het landschap ‘zeer schilderachtig’ is,³³ en blijkt het microklimaat van haar nieuwe thuis door de hoge ligging ‘doorgaans aangenamer’ dan dat van alle andere plaatsen die ze tot dan toe in Indië heeft gezien.³⁴ Zodra Augusta echter kennismaat met haar schoonzus Corrie, ‘dr[ingt] zich de vraag bij haar op: Hoe zal ik het hier uithouden?’³⁵ De goed verzorgde ‘bloementuin’, waarin Corrie veel tijd doorbrengt, en het ‘landleven’ veranderen door Corries verschijning en haar manier van doen in een gevangenis, waar Herman zich, tot ontredering van Augusta, willens en wetens in heeft laten opsluiten.³⁶

Zoals Augusta al gauw bemerkt, heeft Indië haar broer in financieel opzicht goed gedaan. In zijn functie van ‘den eersten employé’ op de plantage Land Hoorn heeft Herman in Indië een bestaan weten op te bouwen.³⁷ Sinds zijn huwelijk met Corrie Vreeswijk, de weduwe van de voormalige eigenaar van de plantage die zij ‘hem als huwelijkschat had aangebracht’, is Herman ook nog eens heer des huizes en beheerder van ‘de brandkast, die *bien garni* was.’³⁸ Herman is dus een Europeaan die naar Indië vertrekt om zijn maatschappelijke ambities na te streven, en aldaar voor het vervullen van die ambities afhankelijk wordt van een Indo-Euro-



△
Koffieplantage op
Java. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 15691.

pese. Op Land Hoorn was Herman weliswaar al langer verzekerd van een goede functie, maar als zijn baas, Corries eerste man, komt te overlijden, en Corrie duidelijke avances naar Herman maakt, blijkt hij niet meer vrij over zijn toekomst in Indië te kunnen beschikken:

Wees hij haar aanbod van de hand, dan zou hij natuurlijk niet op het land kunnen blijven en zou hij eene andere betrekking moeten zoeken, die in onze dagen niet zoo gemakkelijk te vinden is. Hij had dus van twee kwaden de minste gekozen, en zich, juist een jaar na den dood van den heer Vreeswijk, als huwelijkscandidate aan diens weduwe voorgesteld [...].³⁹

Tegen zijn gevoel in, maar met financieel gunstig resultaat, wordt Herman de tweede echtgenoot van Corrie, al is zij bijna tien jaar ouder dan hij, moeder van vier kinderen (die zich door hun stiefvader niets laten wijsmaken) en 'eene echte nonna, die nooit in Holland was geweest en wier ouders in hooge mate hadden gehad, wat de Engelschen "*a stroke of the tar*" noemen.⁴⁰ Door de verteller wordt Corrie bovendien neergezet als ongeïnteresseerd, ongecultiveerd en gènant – kortom, als alles wat 'anders' is dan Europees. Dit 'anders-zijn' draagt Corrie ook op Herman over, die

zelfs zijn Nederlandse naam heeft moeten opofferen voor het behoud van zijn comfortabele bestaan. Als zogenaamd ‘typische’ Indische heeft Corrie moeite met het Nederlands, bijvoorbeeld met “t onderscheid tusschen de *h* en de *g* [...]”.⁴¹ Het verwisselen van deze twee klanken – en, in het algemeen, het mengen van het Nederlands en het Maleis, wat Corrie ook doet⁴² – is een in de Indische literatuur gangbare strategie ‘om de “Indische” van de “Europese” personages te onderscheiden’⁴³ en het verschil in ‘beschavingsniveau’ tussen hen duidelijk te maken.⁴⁴ Herman wordt door Corrie dus omgedoopt tot German, een naam die hij maar niet kan afschudden en die zijn integratie in de Indische leefwereld van zijn vrouw bevestigt. Aangezien het onwaarschijnlijk is dat Herman ooit met Corrie kinderen zal krijgen en aldus nog iets van zichzelf aan de volgende generatie van Land Hoorn zal meegeven, is zijn integratie onomkeerbaar. Het zijn deze omstandigheden die maken dat Augusta, als het personage dat de houding van de verteller tegenover het geldende koloniale discours belichaamt, zo snel mogelijk weer van de in alle andere opzichten zo fraaie plantage wil vertrekken.

Wat het rampzalige huwelijk tussen Herman en Corrie duidelijk maakt, is dat het volgens het eind negentiende eeuw geldende koloniale discours essentieel was dat verdere ‘vermenging’ van Europeanen en ‘anderen’ werd voorkomen.⁴⁵ Alleen door voortaan een strikt onderscheid te maken tussen wie wel en wie niet tot dezelfde bevolkingsgroep hoorde, kon immers de in de context van een ‘beschavingsmissie’ verworven kolonie blijven bestaan. Voor Theo geldt dat hij alleen door met een ‘dochter van ’t Noorden’ een gezin te stichten zijn aanspraak op het ‘koffieland’ ook voor de toekomst kan waarborgen.⁴⁶ Het Europese ‘vrouwtje’ moet de positie van haar man en zijn kinderen binnen de koloniale hiërarchie consolideren en ervoor zorgen dat ook de volgende generatie Nederlanders met de kolonie haar financiële voordeel zal kunnen doen – zonder daarbij, zoals Herman, hun eigenwaarde als Europeanen af te moeten staan.⁴⁷ Dat Theo persoonlijk geen waarde hecht aan zijn relatie met Nelly, speelt daarbij geen rol. In de kolonie, waar ‘de zaken boven het genoegen gaan’,⁴⁸ zijn individuele belangen immers ondergeschikt aan de politiek-maatschappelijke structuren die het kolonisatieproject draaiende houden. Het verbaast daarom ook niet dat Nelly’s toewijding – dat wil zeggen haar bereidheid om haar rol als vrouw in de kolonie te gaan vervullen – door Theo als een ‘jeugdig plantje’ wordt ‘gekweekt’, net zoals de koffiebonen waarmee hij op Java zijn fortuin maakt. Ook al hangt zijn persoonlijke geluk allerm minst af van een huwelijk met Nelly, toch is Theo na tien jaar in Indië voldoende doordrongen van wat nodig is om zijn succesvolle bestaan in de kolonie te waarborgen: een in zijn ogen ‘verwend, zenuwachtig vrouwtje’ als een soort natuurlijke hulpbron naar de andere kant van de wereld verschepen.⁴⁹

Lief, leed en het gevaar van ‘onschuld’

Al vanaf Nelly's en Theo's aankomst in Batavia, vanwaar ze na een aantal dagen zullen doorreizen naar Theo's plantage, is duidelijk dat Nelly in Indië volkomen op de verkeerde plek zit. Moe van de lange reis en afgemat door het tropische klimaat is ze net geïnstalleerd in de voorgalerij van hun hotel als een vlemuis haar de stuipen op het lijf jaagt en zij zich in Theo's armen werpt, 'half dood van angst'.⁵⁰ In plaats van begrip te tonen voor Nelly's onwennigheid en toe te geven aan haar behoefte aan geruststelling, is Theo alleen maar bezorgd over de indruk die zijn vrouw bij de andere gasten achterlaat. Wanneer Nelly vervolgens naar hun hotelkamer vlucht, nemen de problemen toe:

Opgevolgen van haar stoel, had zij zich schreiende naar binnen begeven en lag nog te snikken op haar bed, toen haar man een poos later naar haar kwam kijken. Bij het hooren van zijn voetstappen, kreeg ze een zalig gevoel in haar hartje, want ze verwachtte dat hij haar in zijn armen zou nemen [...]. Hoe ontstelde zij dus, toen hij op wreveligen toon zeide: 'Mijn hemel, Nelly, hoe kom je er toe, op dezen tijd van den avond de *klamboe* open te maken,' en toen zij hem verwonderd aanzag, ging hij voort: 'Nu ja, – ik bedoel de bedgordijnen, je weet toch wel dat ze hier dienen om de insecten buiten te houden; wij zullen nu van nacht wel geen oog dicht kunnen doen door de muskieten.'⁵¹

Waar Nelly verlangt naar emotionele bescherming, is Theo alleen maar bezig met de praktische maatregelen die genomen moeten worden om hen af te schermen van de insecten én van de andere gasten, die deel uitmaken van een microkosmos waarin roddels snel de ronde doen, en die ze dus schade kunnen berokkenen. In Indië, zo lijkt de verteller in deze scène tussen Theo en Nelly te suggereren, kun je het je simpelweg niet permitteren om aan je gevoelens toe te geven. Daarvoor is zowel de natuurlijke als de sociale omgeving te onberekenbaar.

Theo heeft zich in zoverre aan zijn Indische omgeving aangepast dat ook hij zich als uitermate onberekenbaar ontpopt. Was hij in Den Haag, op huwelijksreis door Europa en tijdens de overtocht naar Indië nog een liefhebbende echtgenoot voor Nelly, zo lukt het hem nu niet om aan Nelly ook maar iets van fysieke of emotionele genegenheid te tonen, wat haar het meeste verontrust. Ook Nelly vraagt zich dus, in een bijna letterlijke herhaling van de gedachten van Augusta, al snel na aankomst in haar nieuwe thuis af 'hoe ze het toch zou uithouden' in een omgeving waar ze zo weinig van begrijpt.⁵² Waar Augusta's afgrijzen wordt aangewakkerd door haar ontmoeting met Indische mensen, wordt Nelly vooral ongelukkig van de Indische omstandigheden. Deze bestaan niet alleen uit 'de geheele

Indische dierenwereld', maar ook uit 'de Indische gewoonten', zoals het apart slapen van man en vrouw (wat Nelly's angst en eenzaamheid alleen maar vergroot), het dragen van een *sarong* en *kabaai* (wat Nelly doet voor Theo, die vervolgens niet meer naar haar omkijkt) en het concubinaat (een gewoonte die Nelly's toekomst mede zal bepalen).⁵³ Deze uiteenlopende zaken hebben als gemeenschappelijke noemer dat zij Nelly ertoe dwingen haar persoonlijke gevoelens opzij te zetten. Zoals Theo aan Nelly uitlegt, laat het klimaat in Indië ook niets anders toe: '[...] kind, geloof mij, men moet zich hier in Indië vóór alles kalm houden, anders komt men er niet. Het klimaat is reeds zóó afmattend, dat men zich zooveel mogelijk emoties moet besparen [...].'⁵⁴ In bredere zin is het in Indië dus de natuur die de menselijke natuur (ver)vormt, wat in Nelly's geval ook de representatie en functie van haar personage in Hovens roman beïnvloedt.

De grootste schok betreffende de koloniale 'toestanden' wordt Nelly bezorgd wanneer mevrouw Martens, wier man de plantage tijdens Theo's verlof draaiende heeft gehouden, haar uitlegt dat het volkomen acceptabel is voor alleenstaande mannen uit Nederland om relaties aan te gaan met inheemse concubines en om hun daaruit voortkomende 'vóórkinderen' in hun gezin op te nemen, ook als zij met een Europese trouwen.⁵⁵ Deze voor Indië natuurlijke gewoonte botst met de natuur van Nelly in dusdanige mate dat zij, wil ze het in haar nieuwe omgeving kunnen uithou-

▽

Het huis van de administrateur op de koffieplantage Tambak nabij Boyolali. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 49647.



den, de eigenschappen zal moeten afschaffen die haar juist tot het individu hebben gemaakt dat zij is: naïef en met een ‘warm hartje’ (oftewel: een clichématig gevoelig vrouwtje).⁵⁶ Al in de Haagse beginscènes van de roman is de door de verteller gebruikte beeldspraak om Nelly te typeren gerelateerd aan de plantenwereld die hoort bij de kolonie en de economische functie ervan voor Nederland. Nu Nelly in Indië is gevestigd, wordt deze verteltechniek verder doorgetrokken. Al kort na haar aankomst in de kolonie verliest Nelly haar individualiteit en ze wordt voortaan voornamelijk voorgesteld als een gewas dat in de verkeerde omstandigheden is terechtgekomen. Zo merkt de verteller bij wijze van commentaar op het gesprek tussen mevrouw Martens en Nelly op: ‘Arme Nelly! [...] [Z]ij was een teedere plant gelijk, die plotseling met den ruwen Noordenwind in aanraking komt.’⁵⁷

Dat het letterlijk en figuurlijk misplaatst zijn van Nelly verregaande gevolgen heeft, wordt duidelijk wanneer zij Theo vraagt naar zijn visie op de door mevrouw Martens onthulde gewoonten, en hij haar op ondubbelzinnige wijze antwoordt: ‘Maar, lieve kind, verwonder je daar toch niet over; als je denkt dat er één heilige Jozef hier te vinden is, vergis-je je hard. Trouwens in Europa zijn ze ook met een kaarsje te zoeken, en dat in den Haag.’⁵⁸ Nelly, die volgens Theo door haar beschermende opvoeding tot één van de vele Nederlandse ‘kasplantjes’ is geworden,⁵⁹ moet nu niet alleen afstand doen van de hoge verwachtingen omtrent haar nieuwe leefomgeving, maar ook van alles wat ze dacht te weten over de plaats waar ze opgroeide. In een omkering van de eigenlijke klimatologische verschillen tussen Den Haag en Java wordt het eerstgenoemde een locatie van warmte en geborgenheid, en de kolonie een plek van koude, barre condities. Hieraan zal het ‘plantje’ Nelly zich ofwel moeten aanpassen ofwel bezwijken. Zoals Theo het treffend verwoordt: ‘Onschuld is iets, waar men in Indië nu heelemaal niet mee aan moet komen, het is een kruid, dat er niet wast en, als het er soms van buiten af geïmporteerd wordt, niet gedijt, doch spoedig sterft.’⁶⁰ Inderdaad komt Nelly in Indië bijna te overlijden, doordat zij haar idealistische beeld van een liefdevol monogaam huwelijk maar niet kan loslaten. De daaruit voortkomende stress tast, meer nog dan de concrete Indische leefomstandigheden, haar gezondheid ernstig aan, zodat zij de geboorte van hun dochter maar ternauwernood overleeft. Juist doordat Nelly vasthoudt aan de overtuigingen die zij van huis uit heeft meegekregen, worden ook de in Hovens roman gerepresenteerde denkbeelden over de relaties tussen individuen in een koloniale setting aangetast. Nelly’s door Theo verfoeide ‘onschuld’ is niet alleen van invloed op het verhaal waarvan Nelly de protagonist is, maar ook op het koloniale discours dat middels dit verhaal tot uitdrukking wordt gebracht.

Van Java naar Den Haag: huwelijk en 'beschaving' herzien

In eerste instantie lijkt *Vrouwen lief en leed onder de tropen* naadloos te passen in een lange reeks romans uit de tweede helft van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw over de ervaringen van Europese figuren, met name vrouwen, in de kolonie. In de meeste van deze romans staat een verblijf in de tropen garant voor zedelijk verval.⁶¹ In Nederlands-Indië, waar de aanpassing aan lokale gewoonten eerder nog als een positief teken van acclimatisatie had gegolden, kwam men rond de eeuwwisseling juist tot de overtuiging dat de koloniale omstandigheden een bedreiging vormden voor de normen en waarden van de Europeanen, en dus voor hun identiteit als koloniale machthebbers.⁶² Dit beeld komt ook duidelijk uit Hovens werk naar voren. Augusta's schoonzus Corrie, die alleen het leven in de kolonie kent, fungeert als toonbeeld van alles wat een Europese vrouw met afgrijzen vervult. Voor Theo is het vanzelfsprekend dat hij zich in Den Haag 'anders' gedraagt, want '[m]en is er beter [...]'.⁶³ Ook Nelly gebruikt Theo's langdurige verblijf in Indië als argument wanneer ze het wispelturige gedrag van haar man wil goedpraten: 'Dat was steeds zijn excuus voor zijne vele tekortkomingen, en ze moest dit zoo vaak hooren, dat ze het ten slotte zelf ook ging zeggen.'⁶⁴

Ook Theo's keuze om een vrouw in Nederland te zoeken past bij de destijds gangbare opvattingen over de slechte invloed van de kolonie op individuen met uiteenlopende etnische of sociale achtergronden. Die invloed werd over het algemeen geweten aan de geografische ligging van de kolonie (ver weg van Europa en de daar geldende moraal) en aan het afmatende, doch sensuele klimaat.⁶⁵ Het toeschrijven van bepaalde nadelige eigenschappen aan Indië als concrete locatie betekende dat Europeanen de verantwoordelijkheid voor de keuzes die zij daar maakten, en een niet succesvol uitvoeren van de 'beschavingsmissie' op deze locatie konden afschrijven.⁶⁶ Er moest dus verandering komen in de manier waarop kolonisten met de omstandigheden 'onder de tropen' omgingen. Zodoende werd het huwelijk tussen Europeanen geconcipieerd als middel om het, in dit geval Nederlandse, kolonisatieproject te redden. Vrouwen zoals Nelly moesten daarbij garant staan voor geslaagde huwelijken – dat wil zeggen verbintenissen die mannen zoals Theo tegen zichzelf in bescherming namen en die hen alleen al daardoor tot succesvolle Indischgasten maakten.

Een personage zoals Nelly heeft in een roman als *Vrouwen lief en leed onder de tropen* in principe een duidelijke, vooraf bepaalde functie: met haar tengere figuur, blonde haar en blauwe ogen vertegenwoordigt zij een schoonheids- en beschavingsideaal dat de fysieke en morele 'gebreken' van personages in de kolonie zowel duidelijk doet uitkomen als deze beheersbaar maakt. De in Indische romans veelvoorkomende 'Hollandse echtgenotes' zijn voor de verhalen die in deze romans worden verteld, niet van belang vanwege hun individuele ervaringen.⁶⁷ Veeleer maken ze deel

uit van een vertelstrategie die het Indische ‘verval’ tot een aantrekkelijk literair onderwerp maakt. Nelly, Augusta en hun vele (fictieve) lotgenotes dienen ervoor te zorgen dat de ‘onbeschaafdheid’ van de kolonie en haar verschillende inwoners uitgebreid behandeld kan worden, maar uiteindelijk altijd blijft horen bij hen die ‘anders’ zijn. Deze functie vervult Nelly in *Vrouwen lief en leed onder de tropen* niet overtuigend, net zo min als zij de haar door Theo in Den Haag toebedachte functie vervult.

Theo mag Nelly dan hebben meegenomen naar Indië met het idee dat de aanwezigheid van haar ‘frissche gezichtje’ op zijn voorgalerij hem aan de deugden van een Europees gezinsleven zou helpen herinneren,⁶⁸ toch houdt hij er na hun komst in Indië buitenechtelijke relaties opna, onder andere met zijn ‘kokki’, die Theo moeiteloos identificeert als de *toewan blanda* van wie zij haar zoon heeft gekregen.⁶⁹ Hoe graag Nelly ook zou willen, ze kan Theo geen ‘geslaagd’ huwelijk bieden, omdat ze weigert hem zijn gang te laten gaan. Juist doordat Nelly vasthoudt aan het idee van ‘[h]et westerse huwelijk [...] als het instituut van Europese beschaving’, definieert haar verhaal de grenzen van dat huwelijk en die beschaving.⁷⁰ In tegenstelling tot wat het, door de verteller onderschreven, koloniale discours propageert, zorgt de verbintenis tussen Nelly en Theo er niet voor dat de invloed van Europa zich verder in de kolonie kan uitbreiden.

Integendeel, het is juist het met de kolonie geassocieerde ‘anders-zijn’ dat in de loop van de roman (fysiek) toegang tot Nederland krijgt. Theo’s eigen onverbeterbare gedrag en zijn onthullingen aan Nelly over de escapades ook van mannen in Europa zetten al vraagtekens bij alles waar het Nederlandse kolonisatieproject naar verluidt voor staat. Wanneer Theo wordt vergiftigd door *kokki*, die ook zichzelf van het leven berooft, blijkt dat zijn westerse huwelijk hem niet heeft kunnen behoeden voor een Indische ondergang, een lot dat nog dramatischer is dan dat van de door de verteller veroordeelde Herman. Als Nelly dan ook nog besluit om samen met haar dochter naar Den Haag terug te keren en Theo’s Indo-Europese zoon mee te nemen, heft zij de scheidslijnen die haar huwelijk had moeten herintroduceren, volledig op. Nelly’s keuze om naar Nederland terug te keren maakt haar in zekere zin tot een ‘voorbeeldige’ Europese, die niet toegeeft aan de overweldigende invloed van alles wat de kolonie ‘Indisch’ maakt.⁷¹ Haar vlucht uit Indië suggereert echter ook dat zij, de hoofdpersoon van *Vrouwen lief en leed onder de tropen*, haar eigen koloniale project heeft opgegeven. De implicaties hiervan voor de roman in zijn geheel springen misschien niet meteen in het oog, maar zijn desondanks verregaand.

Aan het einde van Hovens roman hertrouwt Nelly met een oudere man die door zijn vrouw in Indië is verlaten en die eveneens zijn ideeën over de voorbeeldfunctie van het huwelijk in de kolonie heeft moeten herzien. Het is dan ook niet verwonderlijk dat hij openstaat voor Nelly’s keuze voor een ook in etnisch opzicht ‘samengesteld’ gezin. Wat wel verwonderlijk is, is



dat de verhaallijn van Nelly, inclusief haar nieuwe leven in Den Haag, niet alleen een plaats, maar zelfs de centrale positie krijgt in een verder in alle opzichten typische roman over het eind-negentiende-eeuwse Indië. Nelly's 'natuur', in de zin van haar goedgelovige karakter en het stug vasthouden aan haar idealen, mag dan niet door haar verblijf in Indië zijn vervormd, ze keert zich wel tegen wat de 'natuurlijke' functie van haar personage in een dergelijke roman zou zijn. Als het gaat om de mate waarin *Vrouwen lief en leed onder de tropen* door middel van zijn hoofdfiguren aan het geldende koloniale discours vormgeeft, dan is Nelly niet alleen 'misplaatst' in het door Hoven beschreven Indië, maar ook in de roman zelf.

Ondanks haar clichématige karakterisering vervult het personage Nelly een complexe rol in *Vrouwen lief en leed onder de tropen*. In tegenstelling tot andere personages, zoals dat van Augusta, probeert Nelly zich namelijk in toenemende mate te onttrekken aan koloniale gewoonten. Sterker nog, zij belicht het onrecht waarop de collectieve identiteit van haar landgenoten, zowel in Indië als in Nederland, is gestoeld. Waar Theo door de verteller wordt neergezet als een berekenende egoïst, die meegaat in de (ongeschreven) regels van de koloniale samenleving zolang hij er profijt van heeft, is Nelly onmiskenbaar een figuur die onder deze regels lijdt. In die zin verschilt zij niet veel van de miljoenen 'anderen' die het Nederlandse gezag in Indië stilzwijgend dienen te ondergaan. Omdat zij een Europese is, heeft Nelly echter de mogelijkheid uiteindelijk het heft in

△
Indo-Europees
gezelschap bij een
woning te Semarang,
circa 1900, door Willem
Meijers. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 400226.

eigen handen te nemen. Zodoende gaat zij een alternatieve invulling van het geldende koloniale discours representeren. Wanneer Nelly Theo er op zijn sterfbed van overtuigt om zijn Indo-Europese zoon te erkennen, handelt zij nog binnen de kaders van wat men van een dergelijk personage, in een roman zoals die van Hoven, kan verwachten. In feite bevestigt zij op dat moment zelfs de koloniale omgangsvormen die haar eerder, in het relaas van mevrouw Martens, zo afstootten.

Wanneer Nelly zich echter met zowel haar eigen kind als dat van haar man in Den Haag vestigt, overstijgt haar verhaal dat van een individuele negatieve ervaring met het kolonialisme. Als reactie op de ‘openlijken haat’ die haar omgeving tegenover haar aangenomen zoon, puur vanwege zijn huidskleur, laat blijken, besluit Nelly juist niet om ‘het ventje naar de Oost terug te zenden’, zoals haar herhaaldelijk wordt aangeraden.⁷² Ondanks de voor haar financieel en sociaal nadelige consequenties, houdt Nelly vast aan haar liefde voor beide kinderen als bron van persoonlijk geluk. Zodoende ontmaskert zij niet alleen haar landgenoten, wier zogenaamde ‘beschaving’ gebaseerd is op een meedogenloze raciale hiërarchie, zonder welke hun zelfbeeld als koloniale machthebbers geen stand zou houden. Haar personage representeert ook een alternatieve manier van het creëren van individuele en collectieve voldoening. Deze staat haaks op het geldende koloniale discours, dat verder niet door de verteller in twijfel wordt getrokken. Desondanks wordt Nelly aan het einde van haar verhaallijn met een tweede, gelukkig, huwelijk ‘beloond’. In *Vrouwen lief en leed onder de tropen* geeft de verteller aan verschillende figuren de ruimte om hun ervaringen als Nederlanders in Indië te delen. Deze bevestigen doorgaans de ideeën die het merendeel van Hovens tijdgenoten zal hebben gehad over de ongelijke verhoudingen tussen henzelf en de mensen die op wat voor manier dan ook gerelateerd waren aan Nederlands belangrijkste koloniale bezitting. Niettemin is en blijft Nelly het morele centrum van de roman, en daarmee de bron van een (subtiel) tegengeluid dat Hovens lezers in de gelegenheid stelt om het perspectief van zowel de andere figuren als dat van de verteller kritisch te benaderen.

Besluit

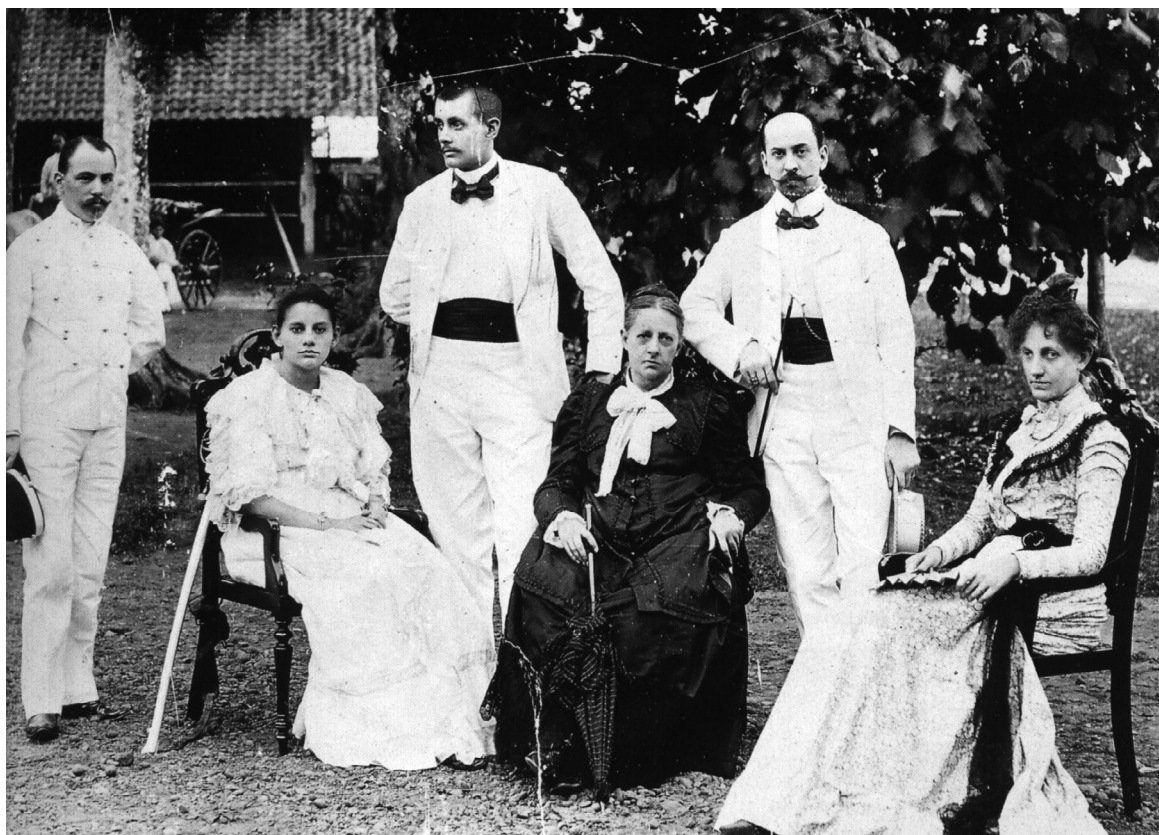
Na *Vrouwen lief en leed onder de tropen* publiceerde Thérèse Hoven nog een reeks andere werken, ‘over het algemeen onderhoudende lichte lectuur’.⁷³ Veel van de van haar hand verschenen titels, zoals de verhalenbundel *In Sarong en Kabaai* (1892), de novelle *Van Koningsplein naar Gang Ketàpan* (1902), de roman *Van een dessa-kind* (1904) en zijn vervolg *Naar Holland en terug* (1905), thematiseren de negatieve invloed van de kolonie ‘op de moraliteit der mannetjes’ en de consequenties daarvan voor ‘het humeur van het merendeel der geïmporteerde wijfjes’.⁷⁴ Ook de stereoty-

pen die Hoven in *Vrouwen lief en leed onder de tropen* bezigt, bijvoorbeeld in haar weergave van zowel westerse als Indo-Europese vrouwen, komen terug in haar verdere werk.⁷⁵ In haar oeuvre lijkt Hoven in grote lijnen het dominante koloniale discours blindelings te onderschrijven. Desondanks is het feit dat zij in haar verhalen 'de vragen des tijds niet uit de weg ging' een reden om aan te nemen dat haar, zowel in Europa als in de kolonie populaire, werk een rol heeft gespeeld bij de ontwikkeling van een bepaald 'concept' van Indië bij haar lezerspubliek.⁷⁶

Hovens romans worden over het algemeen gekenmerkt door een zekere 'opgewektheid': al worden er de meest verontrustende gebeurtenissen weergegeven, de desbetreffende vertellers laten steeds weer doorschermen dat er voor alles een oplossing is.⁷⁷ Tegelijkertijd spelen de verhalen zich af tegen de achtergrond van ingrijpende historische gebeurtenissen, zoals de schijnbaar eindeloos durende Atjeh-oorlog (1873-1942), en zijn ze doorspekt met personages die in Indië bedrogen worden, die te lijden hebben van de hitte, de eenzaamheid of juist van een teveel aan sociale bemoeienis, die zich verbazen over de vrijblijvendheid waarmee interetnische relaties worden aangegaan en weer verbroken (en die zich zeker ook het lot aantrekken van de veelal benadeelde niet-Europese partners in deze relaties),⁷⁸ en die tenslotte de kolonie gedesillusionieerd weer verlaten.⁷⁹

Juist deze combinatie van idealisme en realisme kenmerkt Hovens literaire werk. Het gegeven dat het in haar romans meestal Europa is dat voor de figuren fungeert als toevluchtsoord, of in ieder geval als plek die (her)bezinning belooft, richt echter wel de aandacht op de 'beperkte' van de kolonie als locatie voor het nastreven van individuele en collectieve belangen. Dit gebeurt heel subtiel en maakt Hovens werk zeker niet antikoloniaal. Het resulteert wel in wrijving tussen enerzijds het door Hovens vertellers omarmde, en door haar personages vormgegeven, koloniale discours, en anderzijds de rol die koloniale literatuur, zoals die van Hoven, speelde bij het legitimeren van de Nederlandse koloniale aanwezigheid en expansie in Indië.

Vrouwen lief en leed onder de tropen nodigt, net zoals Hovens vele andere werken, uit tot een postkoloniale benadering, niet door *wat* er in de verhalen wordt verteld, maar door de manier *waarop* ze worden verteld. Al biedt de kolonie, als schouwplaats voor haar literatuur, nog zo veel mogelijkheden, doorgaans monden de levenswegen van Hovens figuren uiteindelijk weer uit in Nederland. Zowel Thérèse Hoven als de meesten van haar lezers zullen niet hebben kunnen vermoeden dat 'hun' koloniale project eindig was, en ze zullen dat einde ook niet hebben bepleit. Desalniettemin schemert in Hovens werk de wetenschap door dat de toekomst voor degenen die zij in haar verhalen als hoed(st)ers van een Europese 'beschaving' viert, uiteindelijk ergens anders zou komen te liggen dan in Indië.



△
Louis Couperus (tweede van rechts) met zijn vrouw Elisabeth Couperus-Baud (uiterst rechts) en haar familie in Batavia, 1899.
Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 4520.

Van diepe angst en stil genot

Louis Couperus

ELLEKE BOEHMER & COEN VAN 'T VEER

De stille kracht (1900) van Louis Couperus (1863-1923) wordt gezien als een meesterwerk.¹ In 2002 gaven de leden van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden het boek een prominente plaats in de Nederlandse literaire canon.² Als koloniale roman kreeg *De stille kracht* samen met vijftig andere titels een plaats in de canon die in 2020 werd opgesteld door de Vlaamse Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letteren.³ Ook in kringen van de Nederlands-Indische Letterenstudie heeft *De stille kracht* veel bewondering geoogst. Rob Nieuwenhuys typeerde het werk als ‘een voortreffelijk, intelligent en knap boek; knap van compositie en intelligent om het begrip van Indische toestanden, van bestuurstoestanden in het bijzonder, een begrip dat veel verder gaat dan kennis alleen.’⁴ E.M. Beekman noemde Couperus’ Indische roman diens ‘koloniale meesterwerk’.⁵

Buiten de Nederlandse taalgrenzen is *De stille kracht* evenmin onopgemerkt gebleven. Inmiddels is de roman vertaald in zestien talen, waaronder het Engels, Indonesisch en Arabisch.⁶ Daarbij verschijnen er steeds meer niet-Nederlandstalige studies over de roman, onder meer van Indonesische wetenschappers als Christina Elbers-Murwani en Sudibyo, en Engelstalige onderzoekers als Susie Protschky en Jenny Watson. Ankhi Mukherjee definieert in *What is a Classic? Postcolonial Writing and the Reinvention of the Canon* een klassieker als ‘a form of artistic expression that embodies differences in places and culture [...] in such a way as to render them communicable’, en die is ‘sustained by a dynamic and variable conversation between the past and the present.’⁷ Volgens deze definitie bevordert *De stille kracht* de dialoog tussen het Nederlandse koloniale verleden en het postkoloniale heden; men kan de roman dus met recht een Nederlandstalige klassieker noemen die tot de wereldliteratuur is gaan behoren.⁸

Wat opvalt in de verschillende studies naar *De stille kracht*, is dat de interpretaties van de roman nogal uiteenlopen.⁹ De westerse vertegenwoordigers van de Europese kolonisatoren zijn in *De stille kracht* niet bestand tegen de ogenschijnlijk corrumperende invloeden van het zogenaamde 'oosterse'; zoveel is duidelijk.¹⁰ Het 'Oosten' en het 'Westen' blijken elkaar niet te begrijpen, gaan niet samen, en Nederlands-Indië is daarom op den duur gedoemd te verdwijnen.¹¹ Maar waarover onder onderzoekers absoluut geen overeenstemming bestaat, is de wijze waarop het kolonialisme in het boek wordt gerepresenteerd en welke positie Couperus zelf innam.

Daarin zijn twee richtingen te onderscheiden. Sommige wetenschappers zien *De stille kracht* als antikoloniaal, andere vinden het boek juist door en door koloniaal. Jacqueline Bel beschouwt *De stille kracht* als een van de eerste écht antikoloniale romans.¹² Volgens haar zou *De stille kracht* niet alleen door de sfeer van verval terugwijzen naar het verleden, maar door de visie op het kolonialisme ook verwijzen naar de latere onafhankelijkheid van de kolonie.¹³ Zij tekent daarbij overigens wel aan dat het boek racistische elementen en *othering*-strategieën bevat.¹⁴ Rosemarie Buikema leest *De stille kracht* als een 'visionair document', een 'gotieke vertelling', waarin 'de koloniale Europese macht en het koloniale patriarchale gezin hand in hand het onderspit' delven.¹⁵ Olf Praamstra wijst juist op het contemporaine, koloniale karakter van *De stille kracht*. Volgens hem is het boek een roman waarin koloniale, racistische angsten onder meer voor witte degeneratie, voor 'ras-en cultuurvermenging' en voor inheemse vijandschap de boventoon voeren. Hij ziet Couperus' voorspelling dat de kolonie ten onder zal gaan, veel meer als een uiting van de angst voor de 'oosterse wereld', voor de 'Ander' en het 'Andere', de angst die rond de eeuwwisseling de koloniale ideologie ging bepalen.¹⁶ *De stille kracht* is in dat opzicht vergelijkbaar met Engelstalige werken van koloniale auteurs als Rudyard Kipling, Robert Louis Stevenson en Joseph Conrad.¹⁷

Het is dus de vraag hoe koloniaal of antikoloniaal *De stille kracht* is.¹⁸ Door Couperus' enige roman die zich volledig in Indië afspeelt naast vergelijkbare Engelse koloniale literatuur van rond de eeuwwisseling te leggen, en door de roman tegelijkertijd 'tegendraads' te lezen, kunnen we een voorzichtige antwoord geven op deze vraag. Voor een belangrijk deel gebeurt deze tegendraadse lezing via een zogenoemde postkoloniale *queer*-benadering, omdat in *De stille kracht* de kolonie gezien kan worden als een ruimte waarin Couperus zijn voorliefde voor decadentie en zijn fascinatie voor koloniale degeneratie kon uitleven, en daardoor als het ware vragen kon stellen over de waarden die de koloniale overheersing in stand hielden.¹⁹

De queer theory is afkomstig uit de genderstudies en vertegenwoordigt een manier van denken die uitgaat van een fluïde concept van identiteit wat betreft gender, sekse en seksualiteit. De theorie zet zich af tegen heteroseksuele of binaire benaderingen van gender en onderzoekt essentia-

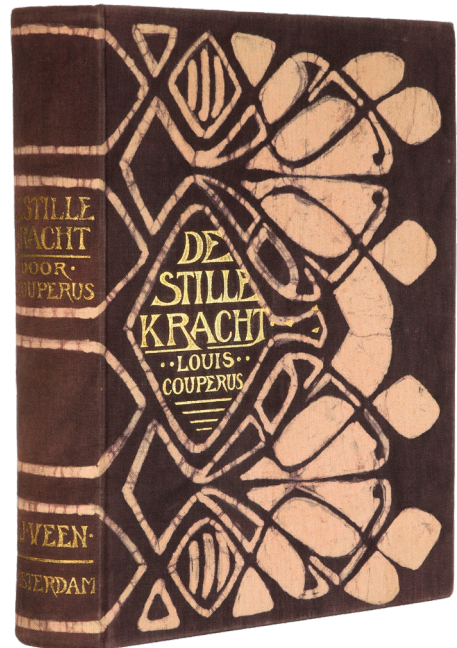
lisme en reductionisme op een kritische wijze. Het centrale uitgangspunt van *queer theory* is dat de kern van iemands gender veranderlijk is – een fenomeen dat ook Couperus in zijn schrijven en zelfs in zijn leven heeft verkend.²⁰

Couperus en *De stille kracht*

De familie Couperus had een lange geschiedenis met de voormalige Nederlandse bezittingen in Zuidoost-Azië. Van moederskant stamde Couperus af van Gerard Reynst, de tweede gouverneur-generaal van de Vereenigde Oostindische Compagnie. Overgrootvader Abraham was de eerste Couperus die naar Indië vertrok. In 1775 voer hij als onderkoopman naar Batavia. In Indië maakte hij al snel carrière, want in 1788 werd hij gouverneur van Malakka. Na de verovering van zijn standplaats door de Engelsen in 1795 en na twaalf jaren gevangen te hebben gezeten in de buurt van Madras reisde Abraham terug naar Java. Hij zou het daar onder meer tot Raad van Indië brengen.²¹ Ook in de negentiende eeuw behoorde de familie Couperus tot de bestuurselite van de kolonie. Ze hadden een landgoed in de buurt van Buitenzorg, waarop onder meer koffie werd verbouwd.²² Couperus was er trots op dat zijn familie al vier generaties tot de koloniale elite behoorde.²³ Over het feit dat er in zijn voorgeslacht ook Aziatische mensen voorkwamen, zweeg hij echter. In zijn romans spelen relaties tussen de ‘rassen’ echter een belangrijke rol en deze komen in zekere zin tot bloei op manieren die niet voorkomen in Britse koloniale fictie.²⁴

De familie Couperus leidde een bestaan in Nederland én in Indië, en daarmee behoorde zij tot het koloniale migratiecircuit. In de koloniale tijd werden Europese kinderen vaak voor hun opvoeding en opleiding naar Nederland gestuurd, zoals ook in Brits-Indië gebeurde.²⁵ De vader van Couperus, John Ricus, had in 1860 verlof opgenomen van de rechterlijke macht in Indië, zodat zijn twee oudste zonen, Petrus Theodorus en John Ricus jr., in Nederland hun opleiding konden volgen. Zo kon het gebeuren dat Couperus' drie oudere broers en drie oudere zussen allen in Batavia waren geboren, maar dat Louis Marie Anne zelf in 1863 in Den Haag ter wereld kwam. Zijn voornamen zorgden voor verwarring bij het Haagse bevolkingsregister, waardoor Louis tot zijn achttiende als meisje ingeschreven stond.²⁶

Op 12 juli 1872 meldde *De Delftse Courant* dat zowel Petrus Theodorus als John Ricus – hij had de laagste resultaten van zijn jaar – het examen B. voor Oost-Indisch ambtenaar met succes had afgelegd. De lijst



▲ Omslag van de eerste druk van *De stille kracht* (1900), met een bandontwerp door J.J.C. Lebeau. Collectie Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

van geslaagden laat zien dat tegelijkertijd met de broers Couperus ook G.J.P. Valette het examen had gehaald. Hij zou later met Trudy Couperus trouwen en een belangrijke rol spelen in de totstandkoming van *De stille kracht*. Louis zou hem in Batavia voor het eerst ontmoeten. Op 6 november 1872 reisde het gezin Couperus namelijk weer terug naar Indië, waar de familie een groot huis aan het Koningsplein betrok. Louis zou tot aan de zomer van 1878 in Indië verblijven. Hij was vijftien jaar oud toen hij samen met zijn ouders weer naar Nederland ging, zodat hij in Den Haag de hbs kon bezoeken. De vijf Indische jeugdijaren zijn voor Louis Couperus' ontwikkeling van grote betekenis geweest. Terug in Nederland miste hij de tropenzon, maar het 'geheimzinnige' Indië had in hem ook angsten opgeroepen.²⁷ Door zijn grote fantasie leed hij als kind al aan angstgevoelens.²⁸

In 1899 maakte Louis Couperus als toerist een reis van een jaar naar Indië, samen met zijn vrouw Elisabeth Baud, met wie hij tijdens hun jeugd in de kolonie al intensief was omgegaan.²⁹ Op Java verbleef het echtpaar onder andere in Pasuruan in het huis van zijn zus Trudy en zijn zwager Gérard (de la) Valette. Daar zou hij de inspiratie opdoen voor *De stille kracht*. Valette zou Couperus aan gegevens helpen voor de roman, maar zijn eigen ervaringen speelden ook een belangrijke rol in het tot stand komen van het verhaal. Tijdens een verblijf bij zijn schoonmoeder en zwager in Gabru (bij Blitar) zag Couperus in de badkamer een angstaanjagende spookverschijning, een witte figuur, die volgens hem de afgesloten ruimte verliet terwijl de deur vergrendeld was. Couperus schrok er hevig van. Dat was het moment waarop de stille kracht zich als het ware aan hem openbaarde.³⁰

In *De stille kracht* verwerkte hij deze angstige ervaring samen met al het andere dat hem in Indië als vijandig voorkwam, zoals de Aziatische mensen, de geheimzinnige natuur en de alomtegenwoordige islam.³¹ Couperus schreef hierover: 'De Stille Kracht geeft vooral weêr de geheimzinnige vijandschap van Javaanschen grond en sfeer en ziel, tegen den Nederlandschen veroveraar.'³² Zijn beeldspraak is oriëntalistisch, maar de herkenning van iets in de Indische wereld dat niet kan worden gecontroleerd door de koloniale macht, is niettemin onmiskenbaar.

In 1921 maakten Couperus en zijn vrouw op uitnodiging van de *Haagsche Post* nogmaals een tocht naar Indië, gevolgd door een reis naar Japan. De reportages die Couperus hierover schreef, zouden later verschijnen als *Oostwaarts* (1923) en *Nippon* (1925).³³ De reis naar Indië en Japan, die bij elkaar een jaar duurde, zou Couperus' laatste worden. De tocht ondermijnde zijn gezondheid. De amoebedysenterie die hij opliep tijdens zijn reis, bezorgde de schrijver kwalen die niet meer zouden overgaan.³⁴ Couperus overleed op 16 juli 1923 in zijn pas gebouwde huis in het Gelderse De Steeg.

Indië speelt in de Haagse romans van Couperus steeds een belangrijke rol. In *Eline Vere* (1889), *Extaze* (1892), *Metamorfoze*, (1897), *De boeken der kleine zielen* (1901-1903), *Van oude mensen, de dingen, die voorbijgaan...* (1906), maar ook in een kort verhaal als 'De binocle' (1920) is Indië nooit ver weg. Zoals gezegd is *De stille kracht* echter Couperus' enige roman die volledig in Indië is gesitueerd. De roman werd in 1974 bewerkt tot een televisieserie, die veel kijkers trok. In 2015 maakte de beroemde regisseur Ivo van Hove een theatervoorstelling van het boek. *De stille kracht* functioneert als een Indische *lieu de mémoire* in het nationale culturele geheugen.³⁵ 'De stille kracht' is ook een begrip geworden in de Nederlandse taal. De betekenis daarvan is in de loop van de tijd steeds breder geworden. Waar in *De stille kracht* een onuitsprekelijk mysterie wordt toegeschreven aan het zogenaamde 'oosterse' leven, kan dezelfde woordgroep buiten de roman verwijzen naar alles wat als exotisch wordt beschouwd.³⁶

De stille kracht vertelt over de ondergang van de 48-jarige Otto van Oudijck, resident van Labuwangi. De rationele, hardwerkende, maar ietwat onbuigzame resident komt in conflict met de mystieke regent Soenario wanneer de Nederlandse bestuursambtenaar diens broer, die ook regent is, ontslaat wegens wangedrag. Intussen is Van Oudijck ziende blind voor wat er gebeurt in zijn gezin, dat bestaat uit zijn tweede vrouw, de witte, in Indië geboren en opgegroeide Léonie, en uit de vier Indo-Europese kinderen van Van Oudijck en zijn eerste vrouw. Verder woont in de *kampung* nog si-Oudijck, een man die zegt dat hij een zoon van de resident is. De zinnelijke Léonie gaat vreemd met haar stiefzoon Theo en houdt het ook met Addy de Luce, de mooie, hedonistische en onbetrouwbare Indo-Europese amant van haar stiefdochter Doddy. Haar representatieve taken worden waargenomen door Eva Eldersma, de Hollandse vrouw van de ambtelijke secretaris Onno; zij probeert in Labuwangi de Europese beschavingsnormen hoog te houden.

Dan vertoont er zich een witte *hadji* bij het huis van de Van Oudijcks en gebeuren er mysterieuze dingen. Zo huilen er *pontianaks* (vrouwelijke boze geesten) in de *waringin*,³⁷ breekt er spontaan een glas en worden er op het achtererf door onzichtbare handen stenen gegooid als Léonie ontmoetingen heeft met Theo. De climax daarvan vindt plaats wanneer de naakte Léonie in de badkamer door onzichtbare monden met *sirih* wordt bespuwd. Na een onderzoek, dat leidt tot een nacht vol verschrikkingen voor Van Oudijck en zes medewerkers, voert Van Oudijck twee gesprekken met de regent en diens moeder. De mysterieuze verschijnselen houden daarna op. Van Oudijck en zijn entourage verlaten enige tijd daarna Labuwangi. Van Oudijck, inmiddels van Léonie gescheiden, eindigt met een jonge Indo-Europese vrouw en haar familie in een *kampung* in de buurt van Garut.³⁸ Daar heeft hij nog een ontmoeting met Eva Eldersma, die hem opzoekt vlak voordat ze Indië gaat verlaten. In dat gesprek zegt

Van Oudijck dat de stille kracht ervoor heeft gezorgd dat hij daar niet meer kon blijven:

Dat heeft gemaakt, dat ik als met stomheid, met idiotisme geslagen werd – in het gewone leven, in al mijn praktijk en logica, die mij op eens toescheen als een foutief opgebouwd levensstelsel, als de meest abstracte bespiegeling – omdat er dwars door heen dingen gebeurden van een andere wereld, dingen, die mij ontsnapten, mij en aan iedereen. Dat, dat alleen heeft het gedaan. Ik was mezelf niet meer. Ik wist niet meer wat ik dacht, wat ik deed, wat ik gedaan had. Alles heeft in mij gewankeld.³⁹

Als Eva Eldersma vertelt dat ook zij de stille kracht gevoeld heeft, zegt Van Oudijck:

Maar misschien voelt elke Europeaan dat op een andere manier, volgens zijn aanleg, en zijn natuur. Voor den een is het misschien de antipathie, die hij van den beginne voelt in dit land, dat hem in de zwakte van zijn materialisme aanvalt en blijft bestrijden... terwijl het land zelve toch zoo vol poëzie is en... mystiek... zou ik bijna zeggen. Voor een ander is het het klimaat, of het karakter van den inboorling, of wat ook, dat hem vijandig is en onbegrijpelijk. Voor mij... waren het feiten, die ik niet begreep. En tot nog toe had ik een feit altijd kunnen begrijpen... ten minste, dat kwam mij zoo voor. Nu werd het mij of ik niets meer begreep... Zoo werd ik slecht ambtenaar, en toen begreep ik, dat het gedaan was.⁴⁰

Als Van Oudijck en Eva Eldersma afscheid van elkaar nemen op het treinstation, rijdt daar juist een trein met nieuwe *hadji's* binnen. Op dat moment voelen zij het beiden – en het gevoel dringt zelfs door in de exuberante stijl van Couperus:

Dat wat schuilt in den grond, wat sist onder de vulkanen, wat aandonst met de verre winden meê, wat aanruischt met den regen, wat aandavert met den zwaar rollenden donder, wat aanzweeft van wijd uit den horizon over de eindelooze zee, dat wat blijkt uit het zwarte geheimooft van den zielgeslotenen inboorling, wat neêrkruipt in zijn hart en neêrhurkt in zijn nederige hormat, dat wat knaagt als een gift en een vijandschap aan lichaam, ziel, leven van den Europeaan, wat stil bestrijdt den overwinnaar en hem sloopt en laat kwijnen en versterven, heel langzaam aan sloopt, jaren laat kwijnen, en hem ten laatste doet versterven, zoo nog niet dadelijk tragisch dood gaan: zij voelden het beiden, het Onuitzeggbare...⁴¹



Van Oudijck en Eva Eldersma zien niet dat er een grote witte *hadji* boven de menigte Mekkgangers uitrijst en ‘met zijn grijnslach naar den man [kijkt], die hoe hij ook zijn leven geademd had in Java, zwakker was geweest dan Dät...’⁴² De stille kracht is de belichaming van alles wat ze niet begrepen en dus gevreesd hadden – hier met name de islam.

△
Een *hadji* verlaat de moskee van Giri op Oost-Java, 1931. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 19984.

Rond 1900

Louis Couperus schreef *De stille kracht* in 1899 en 1900. Rond de eeuwwisseling was de oude Indische wereld waarin Couperus de vormende jaren van zijn jeugd had doorgebracht, snel aan het verdwijnen.⁴³ Voorbij was de tijd waarin Indië onverbloemd gold als wingewest of gebied van formele uitbuiting. Tot dan toe werd Indië, anders dan bijvoorbeeld Brits-Indië, op raciaal niveau getypeerd door een aanzienlijke mate van vermenging.⁴⁴ Deze acculturatie was zeer bepalend voor het succes van Europeanen in Indië, met als resultaat dat de koloniale etniciteiten geleidelijk in elkaar overvloeiden.

De koloniale ideologie veranderde rond 1900 echter ingrijpend als gevolg van de ingezette beschavingsmissie en de daarmee gepaard gaande verwestering en modernisering van de kolonie. Het was de tijd van de ‘ethische politiek’, die was ‘gericht op het onder reëel gezag brengen van de gehele Indonesische archipel én op de ontwikkeling van land en volk in de richting van zelfbestuur onder Nederlandse leiding en naar westers model.’⁴⁵ De ethische politiek werd gezien als een soort ontwikkelingshulp die het welzijn en de welvaart van de inheemsen zou moeten verbeteren. Het idee was dat de inheemsen zich zouden ‘associëren’ met Nederland.

De inheemse bevolking moest rijp gemaakt worden om met behoud van eigen cultuur samen te leven met de koloniale overheerser. Maar tegelijkertijd moesten de ‘westerse’ en de ‘oosterse’ leefwerelden strikt van elkaar gescheiden worden.⁴⁶

Ten diepste maakte deze ‘beschavingsmissie’ niet alleen duidelijk dat de machtsverhoudingen tussen de Europeanen en de inheemsen daardoor asymmetrischer werden, maar ook dat Europeanen zich superieur achtten aan de inheemsen.⁴⁷ De Europese koloniale elite baseerde de legitimiteit van de koloniale aanwezigheid in Indië onveranderlijk op de vermeende superioriteit van de westerse beschaving. Het was dan ook zaak om in de kolonie Europese invloeden te versterken en Aziatische tegen te gaan. Daardoor werden rond de eeuwwisseling de scheidslijnen tussen ‘Oost’ en ‘West’ scherper getrokken, ook op raciaal gebied. Het nieuwe koloniale beleid vereiste een scherpe scheiding van de rassen. ‘Rasvermenging’ zou leiden tot degeneratie en werd daarom in het koloniale discours uit deze tijd als negatief aangemerkt.⁴⁸ Zo haat Van Oudijck in *De stille kracht* al wat ‘halfbloed’ of ‘halfras’ is.⁴⁹ *De stille kracht* verbeeldt, om met Pamela Pattynama te spreken, als geen ander ‘de opspelende angsten, obsessies en verlangens van onzekere blanke overheersers tijdens de overgang van mestiezencultuur naar een moderne, op Europa gerichte cultuur.’⁵⁰ Des te opvallender is het dat Van Oudijck aan het eind van de roman met een Indo-Europese in de *kampong* samenleeft. De verklaring daarvoor geeft de inmiddels verindische Van Oudijck in het laatste gesprek dat hij met Eva Eldersma heeft: ‘Het land heeft zich van mij meester gemaakt en ik behoor het nu toe.’⁵¹

In de vernieuwde koloniale ideologie gold dat bij ‘rasvermenging’ door de combinatie van ‘westerse’ en ‘oosterse’ genen de slechtste eigenschappen van beide rassen zich zouden openbaren.⁵² Het concubinaat, het ongetrouwd samenleven met een inheemse vrouw, gold vanaf 1900 meer en meer als een verderfelijke instituu. ⁵³ De toestroom van Europese vrouwen, die rond de eeuwwisseling begon, was in sociaal en cultureel opzicht van groot belang voor de europeanisering van de koloniale elite in Indië. De witte vrouwen die voor een bestaan in de kolonie kozen, namen hun Europese denkbeelden en levensstijl mee, waardoor de westerse beschaving in Indië een nieuwe stimulans kreeg en de Europese koloniale toplaag verder verburgerlijkte; dat was althans het idee. Het leven van de Europeanen in de kolonie werd steeds westerse, steeds meer op Europa gericht.⁵⁴ In *De stille kracht* draagt Eva Eldersma deze ideeën uit. Zij probeert voor Europese beschaving in Labuwangi te zorgen om zo het verindischen tegen te gaan.⁵⁵ En de in de kolonie geboren Léonie van Oudijck wordt veroordeeld wegens haar gebrek aan aandacht voor Europese normen en waarden.

Ook in de letterkunde vond er rond de eeuwwisseling een verandering plaats. Het naturalisme was vanaf het einde van de jaren tachtig van de negentiende eeuw een toonaangevende stroming. De naturalist wilde

in romans en korte verhalen de werkelijkheid op een wetenschappelijke manier ontleden. In fictie was er een experimentele ruimte waarin de psyche van de mens, vaak een *dégénéré*, onderzocht kon worden. De slechte afloop van het experiment in fictie stond dan vooraf al vast, omdat volgens de naturalisten ieder mens het product is van drie determinerende factoren die zijn lot bepalen: erfelijkheid, milieu en omstandigheden.⁵⁶ Couperus' Haagse romans waren sterk beïnvloed door het naturalisme, dat vooral door het werk van de door hem bewonderde Franse schrijver Emile Zola werd geïnspireerd.⁵⁷

Rond de eeuwwisseling ontstond er als reactie op het naturalisme en als gevolg van nieuwe ontdekkingen in psychologie en antropologie, een hernieuwde literaire belangstelling voor mystiek. In 1899 verscheen *Die Traumdeutung*, het eerste boek van Sigmund Freud, waarin de auteur zijn theorie van het onbewuste introduceerde in relatie tot droominterpretatie. Volgens Freud en anderen had het materialistische 'Westen' het metafysische uit het oog verloren. Het traditionele christendom kon deze leegte niet vullen; de interesse ging vooral uit naar semi-religieuze en occulte richtingen die nieuwe inzichten boden in het veronachtzaamde bovennatuurlijke. Hoewel het naturalisme en het mysticisme op het eerste gezicht tegenstrijdig van karakter waren, bevatten sommige teksten elementen van beide richtingen.⁵⁸ Ze brachten allebei nieuwe experimentele vormen van representatie en perceptie met zich mee. Couperus schreef met *Extaze* in 1892 een van de eerste mystieke romans. Ook in latere romans komt Couperus' belangstelling voor de mystiek geregeld terug.⁵⁹

Een andere literaire stroming die rond 1900 een belangrijke rol speelde, was het decadentisme, dat eveneens zijn wortels in Frankrijk had.⁶⁰ In decadente romans worden het verval en de ondergang geësthetiseerd en verheerlijkt. Decadente werken zoals de schilderijen van de Franse symbolist Gustav Moreau of de literaire werken van de Franse dichter Arthur Rimbaud en de Ierse schrijver Oscar Wilde, worden gekenmerkt door fantastische en vervormde beelden die vol zijn van onafwendbaar onheil en een onontkoombare neergang.⁶¹ Daarnaast worden deze werken gekarakteriseerd door het opzoeken van morele grenzen en het schrijven in codes die voor een daarop attente lezer verborgen boodschappen ont-hullen. Couperus' historische roman over de Romeinse androgynke keizer Heliogabalus, *De berg van licht* (1905-1906), wordt over het algemeen gezien als zijn meest decadente werk.⁶²

Men zou kunnen zeggen dat in *De stille kracht* het naturalisme, de nieuwe mystiek en het decadentisme verenigd zijn. Jacqueline Bel noemt *De stille kracht* 'een staalkaart van de literatuur en actualiteit rond 1900'.⁶³ Naar onze mening is de roman qua opvattingen en stijl decadent en wordt de visie in de roman op het kolonialisme door dit decadente karakter sterk beïnvloed, zoals hieronder via een postkoloniale analyse zal worden betoogd.

Koloniale preoccupaties

Ook meer dan een eeuw na de dood van Couperus en driekwart eeuw na het einde van het kolonialisme in Nederlands-Indië blijft *De stille kracht* een roman die niet eenvoudigweg als koloniaal of antkoloniaal te bestempelen valt. Er zijn onder wetenschappers opvallend veel meer interpretatieverschillen over *De stille kracht* te vinden dan over vergelijkbaar werk over Brits Indië van Engelstalige auteurs, zoals *Plain Tales from the Hills* (1886) en *Life's Handicap* (1888) van Rudyard Kipling.

Aan de ene kant bevat *De stille kracht* veel 'klassieke' koloniale representaties en preoccupaties. Net als in Engelstalige koloniale romans uit die tijd zijn in Couperus' boek koloniale en oriëntalistische stereotyperingen te vinden, zoals onder anderen in de corrupte broer van de regent, de onbetrouwbare 'halfbloed' Addy en de onverstoorbaar hardwerkende Europeaan Van Oudijck.⁶⁴ De roman straalt ook uit dat gekoloniseerde mensen en gebieden niet te doorgronden zijn en daardoor niet onder Europese controle te krijgen zijn. Dit gegeven vormt voor de koloniale overheersing een bedreiging, die in de roman gestalte krijgt in de gezags-ondermijnende werking van 'de stille kracht'. De angst en fascinatie voor *going native* en 'verindisching' en het onvermijdelijke morele verval van Europeanen in de tropen zijn vaste representatievormen in de meeste koloniale romans.⁶⁵

▼
Louis Couperus, zijn
echtgenote Elisabeth
Couperus-Baud (rechts)
en mevrouw Adriana
Westenenk-Nering
Bögel met kinderen
aan het Toba-meer,
1921. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 32297.



Ook in *De stille kracht* kunnen personages als de 'beschaafde', gecultiveerde en gedisciplineerde Eva Eldersma en de rationele, ziende-blinde Van Oudijck de 'oosterse' invloeden niet afweren. Ze raken in de ban van de stille kracht en worden erdoor overweldigd. Tegelijkertijd worden sommige creolen (Europeanen die in de kolonie zijn geboren), zoals Léonie, en Indo-Europeanen, zoals Addy (een Europeaan voor de koloniale wet), opgeslokt door een andere onweerstaanbare kracht, namelijk door een verdorven vorm van sensualiteit. Voortdurend wordt de Europese 'beschaving' aangetast door de mysterieuze invloeden van het 'andere'. Niet voor niets ligt in *De stille kracht* de nadruk op 'angst' en 'vrees'. Deze betekenisvolle woorden komen respectievelijk 34 en 54 keer in de tekst voor. Woorden als 'geheim(zinnige)' en 'mysterie/mystiek' 95 en 43 maal.

Het gevoel dat er een dodelijke dreiging broeit, die in Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) uitgaat van de Afrikaanse 'jungle', is in *De stille kracht* terug te vinden in de representatie van een machtige en vanuit de impliciete auteur (*implied author*) gezien onbegrijpelijke vorm van religie, te weten de islam.⁶⁶ De witte *hadji*, de islamitische pelgrim, van wie in het boek op cruciale momenten steeds slechts een glimp wordt opgevangen, is de personificatie van een ondefinieerbaar mysterie of van een angstwekkend anders-zijn. De dreiging van deze mysterieuze islam kleeft ook aan de belangrijkste opponent van Van Oudijck:

De Regent boog. Hij was olijfbleek van een stille geheimzinnige woede, die als een kratervuur in hem werkte. Zijn oogen, achter in Van Oudijcks rug, priemden met een mysterie van haat den Hollander toe, den minnen Hollander, den burgerman, den onreinen hond, den goddeloozen Christen.⁶⁷

Het is niet voor niets dat net voor de slotscène van de roman een trein met *hadji's* die net terugkeren van hun pelgrimstocht naar Mekka, het station binnenrijdt waarop Eva Eldersma en Van Oudijck afscheid van elkaar nemen, zoals hierboven al werd uitgelicht. Beiden voelen het 'Onuitzeggare', de diepe dreiging die daarvan uitgaat, 'Dát'.⁶⁸ Van Oudijck blijkt een pyrrusoverwinning op de regent te hebben behaald. Door hem te dwingen de stille kracht te doen ophouden, heeft hij in feite moeten erkennen dat deze bestond en invloed op hem uitoefende. Hij moet dus ook toegeven dat de koloniale almacht helemaal niet almachtig is en kan worden aangetast door de stille kracht.⁶⁹

De stille kracht wijkt echter op een belangrijk punt af van andere contemporaine romans die propageren dat een strikte scheiding tussen de Europeanen en de inheemsen noodzakelijk is om de Europese beschaving in stand te houden. De koloniale verhoudingen worden doorgaans in de koloniale literatuur gerepresenteerd als een 'inevitable antagonism'. Er is

niet veel nodig om het fragiele evenwicht tussen kolonisatoren en gekoloniseerden te verbreken, waarna het met de koloniale overheersing gedaan zal zijn.⁷⁰ De angst dat de oppermachtige Europeaan zal terugvallen tot een lagere staat van beschaving, maakt in *De stille kracht* plaats voor een fascinatie voor precies die eigenschappen die de masculiene koloniale cultuur ondermijnen, zoals zachtheid en weekheid, moreel verval, broeierige onrust en een onverwulbare begeerte, kenmerken die vooral terug te vinden zijn in Léonie en haar minnaar Addy. Het scheppen van genoeg in wat in die tijd als morele verdorvenheid geldt en het vieren van het kunstmatige dat het natuurlijke moet overtreffen, zijn karakteristieke kenmerken van de decadentie waaraan in *De stille kracht* vrij baan wordt gegeven.⁷¹

Tegelijkertijd lijkt Couperus in de beschrijvingen van Addy en andere personages die zich in een zone tussen de Europese en de Aziatische werelden bevinden, te onderzoeken waarom deze tussenfiguren als minder worden beschouwd. Met het benadrukken van het feit dat deze hybride personages naast 'inferieure' kenmerken ook beschikken over 'superieure' eigenschappen, tast Couperus in *De stille kracht* een koloniaal mechanisme af waarin 'anders' automatisch tot minder wordt verklaard. Hun als Aziatisch aangemerkte invloeden geven personages als Léonie en Addy kracht en macht over anderen. In zeker opzicht zijn deze tussenfiguren dus niet inferieur, maar juist subliem. Dat kan gezien worden als een uiting van decadentie.

Hyperdecadentie

In eerste instantie lijkt het erop dat er in *De stille kracht* koloniale verhoudingen, preoccupaties en angsten worden bevestigd, maar bij nadere beschouwing blijkt dat Couperus vooral zijn voorliefde voor esthetiek en extravagante emoties koppelt aan de Nederlandse koloniale aanwezigheid in Indië en aan Indië zelf. In *De stille kracht* worden koloniale angsten en obsessies niet onderdrukt, maar juist verheerlijkt; Couperus lijkt er zich in de roman zelfs aan te verlustigen.⁷² Daarin verschilt de roman van verwante contemporaine koloniale romans zoals *Lord Jim* (1900) van Joseph Conrad, een roman die een vergelijkbare angst voor 'degeneratie' van Europeanen in de tropen toont, omdat deze verwijst naar het (morele) verval van de westerse cultuur en beschaving.

De gestileerde 'oosterse' kenmerken in Couperus' roman worden vaak gezien als oriëntalistisch en stereotiep. Daarmee wordt echter onvoldoende aandacht besteed aan het genoeg waarmee in de roman deze als Aziatisch geldende eigenschappen in een uitbundige, geciseleerde stijl aan de lezer worden opgediend.⁷³ Deze stijl wordt gekenmerkt door zangerige herhalingen van klanken en woorden in de beschrijvende scènes, waardoor Couperus' proza het karakter krijgt van een gedicht, wat de broeie-

rige sfeer in de tekst versterkt. Dat is bijvoorbeeld te zien in hoe Addy de Luce in het boek wordt gepresenteerd:

Iets van verbeelding of intellect scheen Addy niet te hebben, onmachtig twee denkbeelden te vereenigen tot één groep van gedachte; voelen deed hij alleen met de vage goedhartigheid, die neêrgezeefd was over de héele familie, en verder was hij als een mooi dier, in zijn ziel en zijn hersenen ontaard, maar ontaard tot niets, tot één groot niets, tot éene groote leêgheid, terwijl zijn lichaam geworden was als een wedergeboorte van ras, vol kracht en mooiheid, terwijl zijn merg en zijn bloed en zijn vleesch en zijn spieren geworden waren tot éene harmonie van fysieke verleidelijkheid, zoo louter dom mooi zinnelijk, dat de harmonie dadelijk sprak tot een vrouw.⁷⁴

In deze zin is *De stille kracht* een door en door *queer* werk dat ten diepste beheerst wordt door de belangstelling van de schrijver voor de veelzijdige, eigenzinnige en ontregelende wijze waarop het verlangen zichzelf manifesteert. Daarin vallen de criteria te herkennen die de invloedrijke theoreticus Eve Sedgwick hiervoor heeft opgesteld.⁷⁵ De *queer*-benadering van Sedgwick en anderen bepleit dat de binaire opposities waarop de westerse cultuur lijkt te zijn gevestigd – man/vrouw, beschaafd/primitief – in werkelijkheid in elkaar overvloeien en daarom continu worden verstoord, gedestabiliseerd en ‘*queered*’. Zowel bij de postkoloniale als bij de *queer*-benadering van literatuur gaat het om het onderzoeken van tussenzones.

Bij de postkoloniale *queer*-methodiek gaat het dus niet zozeer om het analyseren van representaties op het gebied van klasse/status, ‘ras’ en etniciteit, of het onderscheid tussen mannen en vrouwen (alleen). Het gaat veel meer om de analyse van representaties van seksualiteit (gender) en van de impact die seksualiteit en ras op elkaar hebben, maar ook om zaken als de taal en stijl waarin deze representaties worden gevat. De postkoloniale *queer*-benadering focust op de representatie van het lichaam en lichamelijkeheid, maar ook van marginaliteit en tussenzones.⁷⁶ Ook de hegemonie van de witte, heteroseksuele, christelijke masculiniteit wordt ondergraven en de representatie daarvan in afbeeldingen van centrale macht en controle. Het lichaam geldt in de postkoloniale *queer*-benadering als de locatie van fluïde identiteit, zoals in Couperus’ beschrijving van Addy’s ‘sublieme’ lichaam te zien is.⁷⁷ Het lichaam is een plaats van onderdrukking, verzet en uiteindelijk van bevrijding van het binaire denken in ‘ras’ en seksualiteit.⁷⁸

Tot ver in de twintigste eeuw was heteroseksualiteit de dominante norm. Schrijvers die een andere genderpositie innamen, konden daarover niet openlijk schrijven. In hun boeken richtten zij zich op twee soorten publiek: een meerderheid van heteroseksuele lezers en een minderheid

van lezers die heimelijk niet-heteroseksueel waren en niet konden uitkomen voor hun van de dominante heteroseksuele norm afwijkende gender, sekse of seksualiteit. Voor de laatste groep, die bestond uit goede verstanders, waren er in deze romans codes te vinden – die soms niet eens bewust gebruikt werden – waarmee de auteurs in het verborgene uiting konden geven aan een andere manier van denken over, voelen en beleven van hun gender. Deze codes, die verwijzen naar de cultivering van ‘bijzondere’ of ‘speciale’ vormen van uiterlijk en lichamelijkeheid, en naar allerlei tussengebieden, zijn volop te vinden in Couperus’ *De stille kracht*.⁷⁹

In zijn Indische roman vond Couperus in de kolonie bij uitstek een ruimte waarin hij *queer*-energieën kon uiten en uitdrukken. Wat Couperus bijzonder maakt, is dat hij de decadente sensatie situeert in de marges van het koloniale bestaan, en niet in de metropool (het centrum van de koloniale macht in Europa), zoals gangbaar is in bijvoorbeeld de poëzie van Charles Baudelaire. Beekman heeft dan ook gelijk wanneer hij stelt dat *De stille kracht* niet alleen een meesterwerk is, maar ook de eerste manifestatie van Couperus’ ‘obscene decadence’.⁸⁰ Beekman had nog een stap verder kunnen gaan door te stellen dat Couperus de roman op een *queer*- en hyperdecadente manier heeft geschreven en dat de antikoloniale houding in *De stille kracht* juist een (soms onbewust) gevolg is van Couperus’ *queere* insteek in de roman.

De overgave waarmee Couperus situaties schetst die vol zijn van overrijpheid en overvoering, en zwanger van suggestieve gebaren en verwijzingen naar gemoedstoestanden, laten zijn *queer*- en hyperdecadente benadering helder zien. Couperus’ beschrijvingen in *De stille kracht* zijn niet per se gericht op de afkeuring of veroordeling van de raciale en culturele degeneratie die zo kenmerkend zijn voor dit tijdsgewricht, maar vooral op het uitleven van *queer*-verlangens, dat dan soms verdere vragen over macht en controle uitlokt. Dit is goed te zien in bijvoorbeeld de beschrijving van Léonies innerlijk, maar vooral in de suggestieve tekening van haar uiterlijk – het zweet dat parelt aan haar slapen, haar borst die ‘perelt’ onder de kant van de *kabaai* – als zij zich realiseert dat zij Theo én Addy als minnaar wil:

Zij wilde hen beiden; zij wilde proeven het verschil van hun beider manne-bekoring; dat even ver-Indo’schte Hollandsche blond-en-blanke, en het wilde-dierachtige van Addy. Haar ziel trilde, haar bloed trilde, terwijl de lange rei der schotels plechtstatig rondging. Zij was zoo in opstand, als zij nog nooit was geweest. Het ontwaken uit hare placide onverschilligheid was als een wedergeboorte, als een onbekende emotie. Zij was verwonderd dertig te zijn, en dit voor het eerst te voelen. Een koortsachtige slechtheid bloeide in haar op, als met bedwelmende roode bloemen. [...] En om haar heen was de zonnemiddag één gloed en de sambal prikkelde haar

droog verhemelte. Een licht zweet parelde aan hare slapen, hare borst perelde onder de kant der kabaai. En zij had tegelijk hen beiden willen omhelzen, Theo en Addy, in eene omhelzing, in éene mengeling van verschillende lust, ze beiden drukkende tegen haar lijf aan van liefdevrouw...⁸¹

In de roman dient de kolonie, immers een verafgelegen gebied, als dekmantel waaronder op een veilige wijze geheime genietingen gestalte kunnen krijgen en uitgeleefd kunnen worden.

Het scheppen van eigen genoeg en genot in het zich bezighouden met datgene wat afwijkt van de norm, is karakteristiek voor het *l'art pour l'art*-ideaal van het decadentisme. Wat *De stille kracht* zo bijzonder en anders dan andere koloniale romans maakt, is de decadente insteek, de wijze waarop afwijkingen van de Europese beschavingsnormen worden ingezet om te kunnen genieten van verschillende en andere vormen van sensualiteit en spiritualiteit, en dus om zich af te keren van de westerse normen, ondanks het feit dat het in het boek moreel onjuist schijnt te zijn. De koloniale ambivalentie blijkt dus uit de fascinatie voor de ander, een fascinatie die zo sterk is dat andere emoties, zoals angst en afkeer, uitgewist kunnen worden. Het *queer*-verlangen in de roman bevat ook een spiritueel verlangen, dat gedeeltelijk wordt gerepresenteerd in de *hadji*, en ook gedeeltelijk in de geestverschijningen. *De stille kracht* is in die zin op meerdere manieren voor zijn tijd een scandaleuze tekst.⁸²

Couperus lijkt in *De stille kracht* vooral geïnteresseerd te zijn in de morele en spirituele afwijkingen en vervormingen die konden opbloeien in de vreemde koloniale omgeving, maar tegelijkertijd weet hij zijn eigen 'perversiteit' te verbloemen met zijn weelderige stijl.⁸³ Arthur Symons, een Britse dichter die nauw verbonden was met het decadentisme, schreef dat de stroming het einde van een belangrijke periode in de kunst markeerde die te karakteriseren viel als zijnde vol van een intens zelfbewustzijn, het ondermijnen van vaste waarden, een overmatige verfijndheid en raffinement, en spirituele en morele perversiteiten. Hij beschouwde deze als de symptomen van een samenleving die in doodstrijd was en decadentie als 'a new and beautiful and interesting disease'.⁸⁴ Deze kenmerken zijn terug te vinden in Couperus' beschrijvingen van het sociale en seksuele leven in Indië.

De manieren waarop de decadentie tot uiting wordt gebracht, zijn in *De stille kracht* net zo gevarieerd en talloos als in een vergelijkbaar scandaleus werk dat Couperus waarschijnlijk heeft beïnvloed bij het schrijven van zijn Indische roman: Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890). Niet geheel toevallig maakten Couperus en zijn vrouw gezamenlijk een Nederlandse vertaling van deze roman.⁸⁵ Wat deze verschillende uitingsvormen gemeenschappelijk hebben in *De stille kracht*, is dat ze in Indië alle kans krijgen om te gedijen – zoals de buitengewoon corrupte

rende schoonheid van Addy, de ongebreidelde lustgevoelens van Léonie, de onzichtbare en groteske dreigingen van het 'Oosten', en het koesteren van geheime fascinaties voor taboes, zoals incestueuze relaties.⁸⁶ Bovenal is het decadente terug te zien in de cultivering van het artificiële – de voorliefde voor het etaleren en verhullen, inclusief de beschrijving van het natuurlijke in artificiële metaforen die naar zachte stoffen verwijzen, zoals de bomen die er bij nacht uitzien als uitgeplozen pluche en gerafeld fluweel.⁸⁷ Deze stijl dient dus als een soort code, die aanduidt dat de roman ons uitnodigt of zelfs uitlokt om de tekst op een *queer*-manier te lezen en toe te geven aan het onderzoeken van onze eigen *queer*-verlangens.

Waarın Couperus verschilt van Wilde, is het plaatsen van deze decadente fascinaties in de kolonie. Hiermee onderkent hij – en dat is een radicaal standpunt in zijn tijd – de homoseksuele en *queere* aard van de kolonie zelf en dat deze een stimulans vormde voor uitingen van 'bijzondere' of 'speciale' verlangens naar de ander, inclusief seks tussen mannen.⁸⁸ Zoals Robert Young schrijft in *Colonial Desire* (1995), was het leven van Europeanen in de kolonie zwanger van een heimelijke, aanhoudende obsessie met grensoverschrijdende (en onder andere interracial maar ook homoseksuele) seks.⁸⁹

Voor Couperus betekende het situeren van decadente verlangens in de kolonie niet het einde van het verkennen en blootleggen van koloniale hypocrisie, zoals bij Conrad in *Heart of Darkness*. De verhoudingen in Nederlands-Indië waren daarvoor te gemengd en gecompliceerd. Hij legt eerder de aantrekkelijkheid bloot van het egoïsme dat de kolonie voortdreef. Het is opmerkelijk dat de egotische personages als Jim en Kurtz in Conrads werk sterven, waar in *De stille kracht* degenen die zich verliezen in een egocentrische vorm van lustbeleving, – weliswaar ten koste van hun sociale status – het overleven en er in zekere zin mee weggomen.

De heersende cultuur in de kolonie jaagt fanatisme aan, een zucht naar dominantie en perversiteit bij zowel de kolonisator als de gekoloniseerde. Zo wordt de islam afgeschilderd als een fanatieke religie. Veel belangrijke personages worden gekenmerkt door een onstillbare hartstocht waarmee zij hun behoeften proberen te bevredigen. Bij Léonie en Addy is dat seks, bij si-Oudijck jaloezie en bij de Javaanse vorstenfamilie gokken. Ook Eva is fanatiek en rigide in de wijze waarop ze in Labuwangi de Europese beschavingnormen voor zichzelf en voor de andere Europeanen probeert in ere te houden en te stimuleren, en de punctuele en hardwerkende Van Oudijck is geobsedeerd door zijn bestuurstaak. Het grote verschil is dat de laatste twee kenmerken in Europa hooggewaardeerde neigingen zijn, en seks, jaloezie en gokken niet. Waar echter in Europa de pluriforme *queer*-verlangens worden onderdrukt, wordt het lot van het Europese koloniale project in Indië erdoor beslecht; dat is de 'ultieme' stille kracht.

Besluit

De manier waarop in *De stille kracht* uiting wordt gegeven aan esthetisme, kan als ‘hyperdecadentie’ of *queer* worden bestempeld. Indië wordt gerepresenteerd als een locatie waarin men kan zwelgen en zich verlustigen in gedegeneerd en als pervers gezien gedrag. In tegenstelling tot in andere koloniale fictie wordt in *De stille kracht* daarmee niet op Indië en het zogenaamde ‘oosterse’ neergekeken. Juist het omgekeerde is het geval. In de esthetische, wellustige en (zelf)behagende stijl van Couperus worden ‘oosterse’ buitensporigheden verheerlijkt – maar ook gemoduleerd. De stijl waarin *De stille kracht* is geschreven, is een code waarmee ‘perversiteit’ tegelijkertijd op een verhulde manier kan worden geuit en kan worden beheerst. Verboden verlangens zijn in de koloniale setting van de roman alomtegenwoordig, onvermijdelijk en aantrekkelijk, maar tegelijkertijd ook onvruchtbaar – Léonie heeft geen biologische kinderen –, en daarom des te heerlijker en verrukkelijker. Uiteindelijk is dit *queer*-verlangen, met het dampende Indië als inbeddende omgeving, de ultieme ‘stille kracht’.

Een lezing van *De stille kracht* vanuit een postkoloniaal én een *queer*-perspectief, laat zien dat de roman ambivalent is over het kolonialisme. Het gaat er in *De stille kracht* niet zo zeer om een standpunt in te nemen ten aanzien van de Nederlandse koloniale aanwezigheid in Indië. In de roman ligt de focus meer op het uitleven van behoeften en begeerten, die daar minder verborgen hoeven te zijn, en op de triomf van het artificiële op het natuurlijke. Couperus kon in *De stille kracht* heimelijk een stem geven aan wat onuitgesproken moest blijven, namelijk aan *queer*-verlangens. Hij kon daar in zekere zin aan toegeven doordat hij de roman in de kolonie situeerde, waar de mogelijkheden om zich uit te leven voor Europeanen groter waren dan in Europa. Bovendien kon hij in zijn exuberante, muzikale woordkeuze en zinsgebruik deze radicale verlangens ook op stilistisch niveau bevredigen. Uiteindelijk is Couperus in *De stille kracht* oriëntalistisch en tegelijkertijd ook niet. Hij vindt in zogenaamde Aziatische invloeden een manier om zijn *queer*-verlangens kwijt te kunnen. Couperus neemt in het boek een tussenpositie in en bevindt zich in een tussenzone. *De stille kracht* is een roman die *queer* is in al zijn vezels, waardoor het boek in onze tijd als koloniale én als antikoloniale roman kan worden gelezen.

II

Van Indië naar
Indonesië.

De eerste helft van
de twintigste eeuw



▷
Portret van Augusta
de Wit. Collectie
Literatuurmuseum,
Den Haag.



Sterrentintelingen van het verleden

Augusta de Wit

ARNOUD ARPS

In een overzichtswerk waarin de canon van de Indische letterkunde vanuit een postkoloniaal perspectief wordt herlezen, kan er niet voorbij worden gegaan aan de relatie tussen postkoloniale studies en *cultural memory studies*. Hoewel postkoloniale studies het doorwerken van het koloniale verleden in het post-koloniale heden bestuderen en daarmee een culturele herinneringsdimensie laten zien, zijn de verbanden tussen deze twee relatief jonge onderzoeksgebieden zelden expliciet weergegeven.¹ Dat is ten onrechte, want beide velden hebben niet alleen overlappende interessegebieden, maar het is ook productief om fenomenen uit de (post)koloniale wereld en postkoloniale studies te analyseren door de lens van *cultural memory studies*.² In het geval van Augusta de Wits *Orpheus in de dessa* (1903) is het betekenisvol om in te zien dat de koloniale representaties in de novelle gecontinueerd en geconsolideerd worden in het heden, en dat een postkoloniale analyse hiervan bij kan dragen aan een kritische herwaardering van de koloniale Indische canon.

Herinneringen die gedeeld worden binnen en over generaties heen, worden voor een belangrijk deel geconstrueerd door verhalen en beelden in de media, die zo herinneringsplekken vormen. Bij literatuur is circulatie van groot belang voor de vorming van culturele herinneringen. De herinneringen die ver na het einde van de kolonie nog resten, zijn ‘het product van geaccumuleerde blootstelling aan een gemeenschappelijk reservoir van producten, waaronder foto’s en documentaires, musea, persoonlijke verslagen, geschiedenissen en romans.’³ Waar het op neerkomt, is dat ons beeld van de kolonie gestuurd wordt door novelles als *Orpheus in de dessa*. Volgens Joop van den Berg was *Orpheus in de dessa* populair onder middelbare scholieren want ‘het was lekker dun en had een duidelijke verhaallijn’.⁴ Ook

was het boekje in 2004 al dertig keer herdrukt. Niet alleen is de novelle heden ten dage digitaal vrij toegankelijk in de vorm van e-books en pdf-bestanden, maar het is ook te bestellen via *printing on demand*. Via deze circulatie wordt *Orpheus in de dessa* onderdeel van het gemeenschappelijke reservoir. Op deze manier dragen de representaties van de kolonie in de novelle bij aan de culturele herinnering aan Indië en wordt het koloniale discours bestendigd.

Bij de constructie van het koloniale discours staat de representatie van de gekoloniseerden centraal. Augusta de Wits werk wordt structureel geroemd om haar representaties van de 'Ander'. Zo worden haar reisverhalen in 2004 in *De Groene Amsterdammer* beschreven als 'opvallend modern', omdat De Wit 'oprecht geïnteresseerd was in de Indische bevolking'.⁵ Met de 'Indische bevolking' wordt hier verwezen naar de Javaanse bevolking, die volgens het artikel niet slechts als *couleur locale* wordt gebruikt, maar in De Wits werk zelfs de hoofdrol heeft. Lof is ook in de wetenschappelijke literatuur te vinden. Zo noemt Darja de Wever in *Indische Letteren* De Wits beschrijvingen in haar reisverhalen van de rijstooft, de hanengevchten en het vliegeren zelfs modern, met als verklaring dat De Wit 'nalaat een waardeoordeel uit te spreken'.⁶ Rob Nieuwenhuys schrijft bovendien dat er in De Wits novelle *Orpheus in de dessa* een kritische houding tegenover het kolonialisme te vinden is.⁷

Hoewel de Javanen inderdaad een belangrijke rol krijgen in de reisverhalen van Augusta de Wit, is dit voor hen niet een positief gegeven. Het idee dat De Wit henzelf en hun gebruiken zonder waardeoordeel zou representeren, is al helemaal niet vol te houden wanneer er kritisch naar deze Indische reisverhalen wordt gekeken. Zo worden de Javanen structureel beschreven als kinderen en dieren, en gaat De Wit zelfs zo ver om de Javaanse bevolking te vergelijken met sprookjesfiguren als elfen en kabouters. Een terugkomend waardeoordeel in koloniale literatuur is bovendien het beschrijven van de 'Ander' als lelijk. Op het moment dat Javaanse kooplieden aan boord komen van de stoomboot waarop zij zit, beschrijft De Wit in de Nederlandse vertaling van *Facts and fancies about Java* haar indrukken van hen: 'Zij hadden eene groote bekoring voor mij, niettegenstaande hunne stompen trekken en magere ledematen; en mij docht dat zij, indien al niet de elfen, dan toch wel de kabouters konden zijn van dien betooverden tuin, dien de menschen Java noemen'.⁸

Niet alleen haar reisverhalen worden ten onrechte geprezen om hun representaties van de 'Ander', ook haar romans worden zo benaderd. Zo werd haar 'literaire parel' *Orpheus in de dessa* in 1940 geroemd omdat De Wit daarin 'de weg wist te vinden tot de ziel van den Oosterling'.⁹ Dat De Wits inzichten koloniaal bepaald zijn, deert de recensenten niet. Dat is geen wonder, want haar werken zijn geschreven nog tijdens het Nederlandse kolonialisme. Ook de recensies zelf geven hier blijk van wanneer

er gesproken wordt van 'de geluksfeer der Javaansche bevolking, die het jachtend tempo der blanken niet begrijpt en nog minder wenscht over te nemen.'¹⁰ Overigens werden de koloniale representaties van Augusta de Wit ook in Nederlands-Indië al bekritiseerd. Zo schreef de Indonesiër Sutan Sjahrir op 12 maart 1937 onder het pseudoniem Sjahrazad het volgende:

Vele Europeanen hebben een dorst naar het Oosten, dat voor hen nog betekent rust en bezinning. Maar het Oosten is heus niet meer dat beloofde land van de geestesvrede en de zielerust. Precies zoals men ons er van beschuldigt Europa voor dat van vijftig jaar geleden te houden, houden zij het Oosten van nu voor dat door enkele filosofen geïdealiseerde Oosten, dat nooit heeft bestaan. Het Oosten van Augusta de Wit bestaat alléén voor mensen als Augusta de Wit, zoals het Oosten van de Boeddhisten ook alleen nog voor hen bestaat.¹¹

Ook J.A. Koch geeft in *De Locomotief* van 22 februari 1939 een kritische beschouwing wanneer deze over *Orpheus in de dessa* schrijft: 'Haar Si Bengkok, de kreupele fluitspeler, die dieren en mensen betovert door zijn muziek is een heerlijke fantasie. Maar met een èchte inlandsche katjong heeft hij niets te maken.'¹² Ver na de koloniale periode publiceerde De Wever in 2009 over De Wits koloniale representaties in *Indische Letteren*. In het artikel schreef ze over de 'Ander' in het werk van De Wit: 'Als een van de zeer weinigen heeft zij in de Nederlandse literatuur Javanen tot hoofdpersonages in verhalen gemaakt. Door hun persoonlijke gevoelens en ervaringen in die verhalen uit te werken gaf zij de Ander een eigen gezicht.'¹³

Hoewel de wetenschappelijke en populairwetenschappelijke publicaties in *De Groene Amsterdammer* en die van De Wever en Nieuwenhuys post-koloniaal zijn (dat wil zeggen: geschreven na het einde van de kolonie), zijn ze zeker niet postkoloniaal (geschreven vanuit een kritisch perspectief en kijkend naar de materiële en culturele effecten van deze representaties).¹⁴ Dat is echter wel nodig bij het bepalen van de wijze waarop Augusta de Wit 'een eigen gezicht' aan de 'Ander' geeft en hoe deze representaties van invloed zijn op het hedendaagse beeld van de voormalige kolonie. De vraag die ten grondslag ligt aan dit hoofdstuk is dan ook hoe het in *Orpheus in de dessa* tot uiting komende koloniale discours zijn doorwerking vindt in het heden. Aan de hand van de representaties van de 'Ander' zal ik aantonen hoe haar beschrijvingen koloniale machtsverhoudingen in stand houden. Dit is niet vreemd, aangezien de novelle een cultureel object is dat het koloniale discours van die tijd bevat. Tegelijkertijd is het er ook door gevormd en wordt het koloniale discours door het werk versterkt. Het vertoont daarmee veel overeenkomsten met de vorming van herinneringen. Op basis van de koloniale representaties zal ik

daarom in dit hoofdstuk beargumenteren dat *Orpheus in de dessa* gezien moet worden als een koloniale culturele herinnering. Daarbij gaat het niet alleen om culturele herinnering als proces, maar ook als object of medium van cultureel geheugen.

Allereerst zal ik bespreken hoe deze koloniale culturele herinnering is opgebouwd, door in te gaan op de representaties van Si-Bengkok en van de Javaanse bevolking. In haar debuut *Facts and fancies about Java* was er voor de Javanen geen plek. Daar waar deze aandacht kregen, werden ze beschreven als onderdeel van de flora en fauna.¹⁵ Op deze manier werd het land als 'leeg', als zonder mensen beschreven, de koloniale aanwezigheid niet bevraagd en werd de vraag hoe het land was verworven, – bewust of onbewust – vermeden.¹⁶ In haar meest invloedrijke werk *Orpheus in de dessa* krijgt de Javaan daarentegen juist een zeer prominente rol. Het eerste punt hierbij is de manier waarop deze wordt vormgegeven. De Wit is er niet in geslaagd een meerstemmig portret te schilderen. Ik zal uiteenzetten hoe Si-Bengkok en de Javanen als 'anders' dan het 'Westen' worden gerepresenteerd. Daarmee weerleg ik claims uit de wetenschappelijke literatuur zoals gemaakt door De Wever en Nieuwenhuys, over het nalaten van een waardeoordeel over de gekoloniseerden, en het innemen van een kritische houding ten aanzien van het kolonialisme.

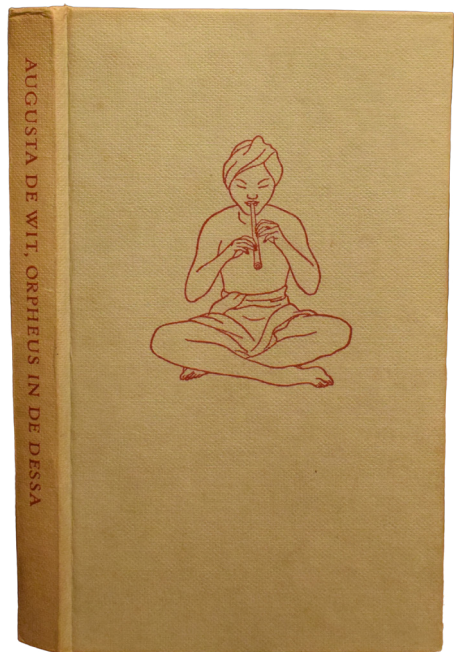
Vervolgens beargumenteer ik dat ruimte wordt ingezet om de verschillen tussen 'Oost' en 'West' in stand te houden. Het legitimeren van deze koloniale machtsverhoudingen is in lijn met de ethische politiek waar Augusta de Wit een navolger van was. Het tweede punt dat betrekking heeft op de constructie van *Orpheus in de dessa* als koloniale culturele herinnering is daarom de rol van ruimte. In al het Indische werk van Augusta de Wit heeft de ruimte waarin de verhalen zich afspelen, een centrale rol. De impact van het kolonialisme is duidelijk zichtbaar in de ruimtes die het produceert. In letterlijke zin door bijvoorbeeld de verdeling van grond en het plaatsen van fabrieken, maar ook ideologisch in de zin van: wie waar 'hoort'. Op die manier vertellen het land en de geproduceerde ruimtes de verhalen van kolonisatie.¹⁷ Ten aanzien van deze twee punten, representaties van de 'Ander' en de notie van ruimte, moet *Orpheus in de dessa* vanuit een kritisch postkoloniaal perspectief gelezen worden om het daarin besloten koloniale discours bloot te leggen. In het besluit zal ik terugkomen op de onderzoeksvraag, om niet alleen samen te vatten hoe *Orpheus in de dessa* een koloniale culture herinnering is, maar ook hoe de novelle deze herinnering bestendigt.

Nu is vastgesteld wat de richting is van dit hoofdstuk, richt ik mijn blik eerst op het leven en werk van Augusta de Wit. Indië speelde daarin een grote rol gezien haar oeuvre, en hoewel *Orpheus in de dessa* een van haar eerste werken was, bleek het een ongeëvenaard succes.

Van Siboga tot de *desa*

Anna Augusta Henriette de Wit (1864-1939) werd geboren in Siboga (thans Sibolga) op Sumatra als dochter van de resident Jan Carel de Wit en diens vrouw Anna Maria Johanna de la Couture. Later bracht zij nog twee periodes in Nederlands-Indië door, waarover zij reisverhalen schreef. Haar Engels-talige debuut *Facts and fancies about Java* (1898) ging over de reizen die ze op Java maakte toen ze van 1894 tot 1896 Duits, Engels en geschiedenis doceerde aan de Hoogere Burgerschool voor Meisjes in Batavia. Na haar tweede terugkeer in Indië begin 1911 schreef ze over de reizen die ze maakte tot eind 1913. Haar aantekeningen werden in 1914 gepubliceerd onder de titel: *Natuur en mensen in Indië*. De foto's die ze in Nederlands-Indië maakte, schonk ze bij terugkeer in Nederland aan het toenmalige Koloniaal Museum. Ze zou hierna niet meer naar Nederlands-Indië gaan. Haar overlijden werd met een vertraging van twee dagen op 11 februari 1939 gemeld in verschillende Indische kranten.¹⁸ Er waren toen al enkele tientallen jaren verstreken sinds ze definitief vertrokken was uit de kolonie. In de tussentijd had ze zich als reizend correspondentente voor verschillende kranten gevestigd in onder andere Berlijn, Amsterdam, Lerici, Zürich, Parijs en ten slotte Baarn. In die laatste plaats overleed zij ook op 75-jarige leeftijd. Ondanks haar wens dat er 'aan de groeve niet gesproken zou worden' wilde de heer J. Willeumier, haar achterneef en zaakbehartiger, namens de familie op deze plaats toch zeggen dat De Wit 'met haar heele enthousiasme heeft gewerkt aan hetgeen goed, mooi en schoon is en dat zij daarbij prachtige resultaten verkreeg, maar ook teleurgesteld is in veel.'¹⁹

Indië is nooit uit De Wits hart verdwenen, blijkt uit de Indische werken die onderdeel zijn van haar literaire nalatenschap. Zo publiceerde zij naar aanleiding van haar eerste reis als volwassene in Indië de verhalenbundel *Verborgene bronnen* (1899), de novelle *Orpheus in de dessa* (1903) en de roman *De godin die wacht* (1903). De tweede reis was in chronologische volgorde de inspiratiebron voor de verhalenbundels *De wake bij de brug* (1918) en *De drie vrouwen in het Heilige Woud* (1921), de roman *De avonturen van den muzikant* (1927) en haar laatste twee Indische verhalenbundels *De wijdere wereld* (1932) en *Gods goochelaartjes* (1932). De eerdergenoemde reisverhalen *Facts and fancies about Java*, die in 1905 pas in het Nederlands werden uitgegeven als *Java, feiten en fantasiën*, en *Natuur en mensen in Indië* horen ook bij dit corpus. Hoewel reizen in het leven van Augusta de Wit centraal stond, is de novelle *Orpheus in de dessa*, die ze in



▲
Orpheus in de dessa
van Augusta de Wit.
23^{ste} druk. Amsterdam z.j.
Foto: Jilly Vlekke.

1903 tussen deze twee bundelingen van reisverhalen schreef, haar meest bekende werk geworden. Over deze klassieker in de Nederlands-Indische letteren schreef J. van den Oude in 1903 de volgende synopsis:

Dit is de aandoenlijke geschiedenis van Si-Bengkok, den verminkten kleinen fluitspeler, die zoo wonderschoon kon pijpen, dat al het gedierte, kruipend en zwemmend, gevleugeld en gehorend, naar hem luisteren kwam en zich door hem als betooveren liet. De geschiedenis ook van iets anders nog, wat Si-Bengkok met zijn wondere fluitspel deed, en wat niet braaf van Si-Bengkok was – niet moreel, ook volgens inlandsche begrippen, maar waartoe hij verviel, omdat hij was een kind van zijn volk ook in de zwakheden van zijn volk.²⁰

In de novelle zelf wordt Si-Bengkok geïntroduceerd als een ‘donker gezicht’ met ‘glazige, schuchtere oogen’. Hij is de Javaanse fluitspeler, die naast de Nederlandse technisch ingenieur Willem Bake en de boekhouder – aangeduid als ‘de(n) Indo’ – de belangrijkste personages zijn in het verhaal. Hoewel Bake gericht is op het verbeteren van de suikerfabriek waar hij werkt, raakt hij, net als de dieren in het verhaal, geïntregerd door het magische fluitspel van Si-Bengkok. ‘De Indo’ neemt een denigrerende houding aan ten opzichte van Si-Bengkok, maar introduceert de twee anderen desondanks aan elkaar. De onevenwichtige relatie die vervolgens ontstaat tussen Bake en Si-Bengkok, heeft een fatale afloop. Hoewel Si-Bengkok in de novelle ‘maar een onwetend mensch’ is, kan hij wel zo zoet op de fluit spelen ‘zoodat wie het hoort tevreden van hart wordt’.²¹ Het is het fluitspel gericht op de tevredenheid van anderen die Van den Oude in zijn synopsis prijst, maar het fluitspel ter bevordering van Si-Bengkoks eigen gewin is volgens hem immoreel.

Si-Bengkok is met zijn fluitspel de Orpheus in de *desa*. Door in de titel van de novelle te verwijzen naar de Orpheus uit de Griekse mythologie, doet Augusta de Wit een beroep op haar culturele kapitaal. Dit is een vorm van intertekstualiteit die haar plaats in het culturele geheugen van Nederlands-Indië versterkt. Daarbij zijn de koloniale representaties van de Javanen intertekstueel verbonden met haar eerdere werk en met vergelijkbare koloniale literatuur. Tegelijkertijd zorgt het opnemen van *Orpheus in de dessa* in een literaire canon ervoor dat de novelle en de representaties daarin herinnerd blijven worden. Canonvorming vervult bovendien een aantal functies zoals ‘het creëren van collectieve identiteiten, het legitimeren van politieke macht en het in stand houden of ondermijnen van waardesystemen’.²² Een tekst als *Orpheus in de dessa* legitimeert koloniale machtsverhoudingen en houdt deze in stand. Deze postkoloniale analyse deconstrueert hoe dit proces in de novelle tot stand komt. Ook de representatie van de Indo-Europeanen neemt daarbij een prominente rol in.

Over de representatie van de Indo-Europeanen in het werk van Augusta de Wit schreef Olf Praamstra dat het een bevolkingsgroep is die De Wit 'in haar antithetische Oost-West denken nergens kan plaatsen'. In *Orpheus in de dessa* is het personage van 'de Indo' 'de vertegenwoordiger van het kolonialisme in zijn meest verachtelijke en wrede gedaante'.²³ Het zijn dit soort afschilderingen van 'de Indo als uiterst verdacht creatuur', waardoor Alfred Birney *Orpheus in de dessa* typeert als een 'verachtelijk[e] boek' waarvoor zelfs de brandstapel geen interesse zou hebben.²⁴ Onjuist, zo blijkt, want als onderdeel van de canon van de Indische literatuur verdient het boek juist onze kritische postkoloniale interesse. Zo heeft Petra Boudewijn aangetoond dat de representatie van de naamloze Indo-Europeaan in *Orpheus in de dessa* in lijn ligt met andere stereotiepe representaties uit de koloniale literatuur. De veronderstelde 'primitieve aard van de dierlijke Indo-Europese jongeman' wordt in de Indische literatuur bijvoorbeeld stelselmatig geïllustreerd aan de hand van een jachtscène. Dat gebeurt ook in *Orpheus in de dessa*, waar dierlijkheid gelijkgesteld wordt aan jachtzucht.²⁵ Zo is 'de Indo' teleurgesteld wanneer hij tijdens het jagen op een dief denkt dat hij deze niet meer in kan halen. Bake stelt vast dat de dief voor weinig schade zorgt. Over de vastberaden jachtzucht van 'de Indo' concludeert hij daarom: 'hij jaagde op den dief voor zijn plezier, zóo als hij anders op een hert gejaagd zou hebben'.²⁶

De representatie van de Javaanse Si-Bengkok als symbool van het paradijselijke 'Oosten' tegenover het kapitalistische 'Westen' construeert een lastig te overbruggen verschil tussen 'Oost' en 'West'. Het is een tegenstelling die in alle Indische romans en verhalen van Augusta de Wit een overheersende rol speelt. Een onschuldige en gelukkig 'Oosten' staat daarin tegenover een driftig, haastig en destructief 'Westen'. Als zodanig leent deze tegenstelling zich ervoor om een standpunt in te nemen waarbij men zich bekommert om het welzijn en de ontwikkeling van het volk dat slachtoffer is van het 'Westen'. Voor Augusta de Wit uit dit zich op persoonlijk vlak in haar lidmaatschap van de Communistische Partij. Op literair gebied laat haar novelle *De wake bij de brug* (1918) zien hoe deze tegenstelling samenwerking tussen 'Oost' en 'West' niét uitsluit, want 'zoals het 'Oosten' een voorbeeld is voor het 'Westen', zo moet het 'Westen' met zijn superieure techniek het 'Oosten' helpen ontwikkelen'.²⁷

Dit alles roept de vraag op wat precies de visie van De Wit was op het kolonialisme. Door haar reizen kwam ze vaak in contact met andere culturen en ook haar socialistische achtergrond suggereert de mogelijkheid van een meer kritische positie te midden van het koloniale discours, ook al omdat zij degene is geweest die Anton de Koms *Wij slaven van Suriname* (1934) naar het Duits vertaalde. De Koms boek is een kritische aanklacht tegen kapitalisme en Nederlands kolonialisme en een klassiek werk in de geschiedschrijving van Suriname. De slaven uit de titel verwijzen tevens

naar (afstammelingen van) Javaanse contractarbeiders.²⁸ Wat bij de publicatie van *Orpheus in de dessa* bij tijdgenoten, en daarna, bewondering opriep, was de manier waarop De Wit de lezer dicht bij de voor hen zo onbekende Javaan bracht. Zo stelde de recensent J. van den Oude het volgende:

Couperus, altijd aristocraat, met oog en zin enkel voor aristocratische vormen, heeft ons blikken doen slaan in eene binnenkamer van het inlandsche vorstengeslacht. Maar Augusta de Wit legt voor ons open den kleinen man, die daar hurkt aan den weg en ploegt achter de buffels, stil in zijn eigen doen en weten; en dat zij hem ons nader brengt, ons hem beter begrijpen doet, in zijn schier onontwarbaar samenstel van onderworpenheid en zelfbewustzijn, gedweeheid en list, naïeveteit en sluwheid, en in de oeroude wereld van zijn phantaseeren en gelooven, – dit is eene verdienste, die zelfs onder eene minder bevallige inkleeding zeer hoog zou moeten worden geschat.²⁹

Van de Javanen komt de lezer van *Orpheus in de dessa* het dichtst bij het hoofdpersonage Si-Bengkok. De representaties van hem en de overige Javanen kenmerken De Wits houding tegenover het kolonialisme. Noties als onderworpenheid, gedweeheid, zelfbewustzijn, list, naïviteit en sluwheid passeren daarbij al dan niet impliciet de revue. Expliciet zijn de vergelijkingen met dieren, de natuur en kinderlijkheid. In de volgende paragraaf zal ik ingaan op de representaties van Si-Bengkok en de Javaanse

▽

Suikerfabriek Bantool ten zuiden van Yogyakarta, 1899. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 53189.



bevolking om uiteen te zetten hoe zij als ‘anders’ worden gerepresenteerd. Deze koloniale representaties zijn een wezenlijk onderdeel van hetgeen een culturele herinnering een koloniale culturele herinnering maakt.

Si-Bengkok en de Javaanse bevolking

Een kritische beschouwing van de representaties van de ‘Ander’, de Javanen, laat zien hoe deze overeenkomen zowel met die in De Wits eerdere reisverhalen als met die in andere buitenlandse literatuur van tijdgenoten. Zo schrijft C.W. Watson in 1985 dat romans zoals *Orpheus in de dessa* gelijken op Engelse romans uit begin twintigste eeuw in de manier waarop ze de oorspronkelijke bevolking een reeks romantische noties toekennen. In het geval van *Augusta de Wit* is dat de relatie tussen mens en natuur.³⁰ Haar werk suggereert dat de Javaan dicht bij de natuur staat, terwijl de Nederlander dichter bij de materiële wereld staat.³¹

In *Orpheus in de dessa* is te zien hoe de Javaanse bevolking en de natuur dicht bij elkaar worden gebracht door middel van vergelijkingen. Een voorbeeld hiervan is wanneer De Wit de huid van de Javaanse fabriekswerkers vergelijkt met de schil van bospaddenstoelen: ‘Den bijna naakten Inlanders liep het zweet in kronkelbeekjes langs de leden: hun donkere huid, anders donzig-dof als de schil der bruine boschpaddestoelen, glom als nieuwgegoten brons.’ Verder ‘kraaien’ Javaanse jongens naar een vogel, nadert Si-Bengkok Bake, klaarblijkelijk tegen zijn zin, ‘zoo schuw en ongelukkig, als een gevangen, bang klein dier’,³² en wordt Si-Bengkok beschreven als een eekhoorn:

Meer om zichzelf van den druk der opgedrongen dwingelandij te bevrijden dan om den wille van dien Inlandschen jongen, begon hij nu Si-Bengkok vriendelijk te bejegenen, opdat hij uit zich zelve terugkomen zou, met hem omgaande zóo ongeveer als hij als jongen was omgegaan met een eekhoorn dien hij wilde temmen. Zelf kreeg hij gaandeweg schik in het spelletje dat hij half uit onwil begonnen was. En zoo als de eekhoorn op het laatst zijn hoog nest in den sparreboom uitkwam om de beukenootjes op te knabbelen die de jongen in de dakgoot voor hem strooide, zoo kwam Si-Bengkok van lieverlede uit zijn bange terug-getogenheid tevoorschijn, antwoordde met wat meer dan dat onderworpen ‘Ja Heer’ op Bake’s gezegden, en begon tusschenbeide uit zichzelf te praten over wat er in de dessa al zoo voorviel.³³

Vergelijkingen als deze zijn een voorbeeld van *othering*, een strategie waarbij de ene groep een andere groep uitsluit of marginaliseert op basis

van uiterlijke, sociale en/of psychologische aspecten.³⁴ Er zijn meerdere van deze strategieën te vinden in *Orpheus in de dessa*.

Nog meer dan als onderdeel van de natuur worden de representaties van de Javaanse bevolking gekenmerkt door noties van kinderlijkheid. Si-Bengkok lacht in het boek als een kind, het leven van de gekoloniseerden is 'een kinder-leven' dat 'goed en gelukkig en wáar' is, en in zijn laatste momenten kreunt Si-Bengkok 'hulpeloos en zachtjes als een klein ziek kind'.³⁵ Kinderlijkheid ('een half-naakten knaap') en dierlijkheid ('een onbeholpen jongen vogel') worden gecombineerd wanneer Bake Si-Bengkok voor het eerst ziet. Si-Bengkok komt letterlijk voort uit de natuur wanneer hij uit een bloeiende struik tevoorschijn komt:

Uit den rood bloeienden struik zag een donker gezicht tevoorschijn, met glanzige, schuchtere oogen. De hand die de twijgen opzij boog hield een bamboe-fluitje. 'Kom maar hier!' De glanzige oogen zagen aarzelend naar den Hollander. 'Nu! kom dan toch! Voor wien ben je bang?' Het loover deed zich rondom een half-naakten knaap, die op gekruiste enkels in het groen zat. De avondhemel begloorde zijn gezicht en zijn tengere schouders. Een oogenblik bleef hij besluiteloos zo zitten; toen liet hij zich afglijden naar den oever en begon, zittende, voort te schuiven over het gras met een beweging die aan het huppelen van een onbeholpen jongen vogel deed denken.³⁶

Overigens is Si-Bengkok wel degelijk een volwassene net als Bake, die wordt beschreven als 'jonge man'. De woorden van de 'Indo' maken duidelijk dat Si-Bengkoks jeugd voorbij is: 'Hij is van kind af altijd zoo geweest', en zijn moeder wordt beschreven als 'dat oude mensch'.³⁷ Ondanks zijn leeftijd wordt Si-Bengkok niettemin stelselmatig benaderd alsof hij een klein kind is. Zo wordt hij, net als in bovenstaand citaat, door 'de Indo' herhaaldelijk vanuit een gebiedende wijs aangesproken en in die toon aangespoord om dingen te doen. Ook behandelt Bake Si-Bengkok als zodanig: 'Bake had hem, op een avond, een koekje van de donkerbruine, geurige suiker gegeven; en de jongen, die op zoetigheid zoo vernibbeld was als een bij, genoot ze bij kleine knabbel-beetjes, de lekkernij telkens bekijkend terwijl hij ze los-schildte uit haar omhulsel van gevlochten bladvezels'.³⁸

Gekoloniseerden werden gerepresenteerd als minder: minder menselijk, minder beschaafd, als kind, als een wilde, als dier of als een anonieme massa.³⁹ Soms ook als een combinatie hiervan. Zo is in bovenstaande citaten te zien hoe Javanen als dierlijk én kinderlijk worden beschreven. De Javaanse jongens 'kraaien', een woord dat een connotatie heeft met babygeluid en met vogelgeluiden. Bake benadert Si-Bengkok in de vorm van een spelletje enerzijds op dezelfde manier als bij een eekhoorn,

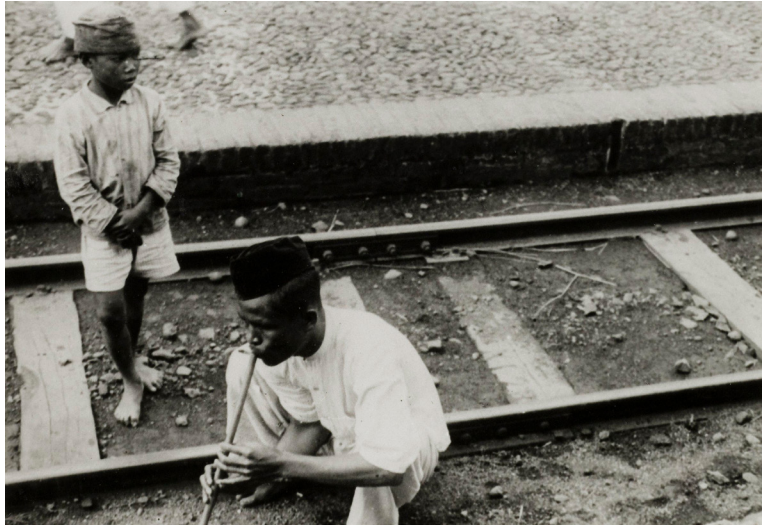
maar anderzijds ook als bij een schuw klein kind. Het beschrijven van de oorspronkelijke bevolking als onderdeel van de natuur, of als een dier of kind, had hetzelfde effect: de gekoloniseerden werden gerepresenteerd als ondergeschikt. Daarbij wordt altijd de vermeende superioriteit van de Europese kolonisator geïmpliceerd. In de novelle gebeurt dat door binaire opposities. Bake is een ‘technisch ingenieur en millionair in spe’, die met lange, veerkrachtige passen loopt. In zijn gedragingen is hij onderzoekend, behoedzaam, regelend, berekenend en vergelijkend. Bake werkt als een ‘hersens-machine tussen al die machines van ijzer’ en de kracht van zijn geest is een die ‘weten omzette in werkelijkheid’. Opvallend is daarbij dat Bake de enige is die aangeduid wordt met zijn volledige naam. Hoewel in het verhaal niet benoemd, is Si-Bangkok in werkelijkheid een Javaanse bijnaam die in de novelle als ‘de mismaakte’ wordt vertaald, maar waarvan de betekenis dichter ligt bij ‘de kromme’ of ‘de gebogene’.⁴⁰ ‘De Indo’ blijft het gehele verhaal naamloos. Deze vermeende superioriteit ten opzichte van de als minder geachte Javanen uit zich in *Orpheus in de dessa* ook in de manier waarop Bake Si-Bangkok behandelt.

Die neerbuigende benadering wordt niet alleen door vergelijkingen met kinderen en dieren geconstrueerd, maar ook door het gebruik van verkleinwoorden. Behalve dat Si-Bangkok dol is op zoetigheden als een bij, eet hij er bovendien van met ‘knabbel-beetjes’. Desondanks blijkt Si-Bangkok erg eloquent te zijn: “O!” riep Si-Bangkok, “het is waarlijk zeer mooi om dat te zien, want Pak Djono doet het alles op de welvoegelijkste wijze, geheel volgens de heilige voorschriften...⁴¹ Dit vermogen wordt niet erkend, want zelfs bij zijn tragische dood wordt Si-Bangkok vergeleken met een gekooide vogel, die als doel heeft mensen tevreden te stellen met zijn fluitspel:

‘En nu heb ik hem doodgemaakt, omdat hij mondjesmaat afknabbelde van wat ik te veel heb, zoo maar stuk gebroken, zoo’n aardig zieltje, dat daar in dat arme kleine lichaam zat te zingen als een leeuwerik in zijn kooi... ‘Wel zoet op de fluit spelen, zoodat wie het hoort tevreden wordt van hart...⁴²

Het resultaat is dat er een onvermijdbare wij-zij-dichotomie ontstaat. Si-Bangkok lijkt in eerste instantie degene te zijn die het onoverbrugbare verschil tussen ‘Oost’ en ‘West’ kan dichten. Althans, zijn muziek kan dat. Bake beschouwt Si-Bangkok op een gegeven moment als de ‘kinderlijke genius die hem het Land des Geluks binnenleidde’ (let wel: de loftuiting ‘genius’ wordt meteen geneutraliseerd door het adjectief ‘kinderlijke’). Si-Bangkok transformeert hem: ‘Met een deuntje op zijn gebogen fluit veranderde hij hem, Willem Bake, technisch ingenieur en millionair in spe, in een zaligen geest, makker van de groene aarde en van de blauwe luchten.’⁴³ Bake is geïntrigeerd door de muziek van Si-Bangkok. Deze is voor

▼
Een blinde
fluitspeler. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 40465.



hem zo magisch, zo fantastisch dat hij inzicht krijgt in andere werelden. Enerzijds in de natuurlijke wereld die toegeschreven wordt aan Si-Bengkok en de Javanen, anderzijds in het verleden.

Deze analyse van hoe Si-Bengkok en de Javanen als ‘anders’ worden gerepresenteerd, laat zien hoe zij uitgesloten en gemarginaliseerd worden. In het verlengde hiervan wordt er een scherpe scheidslijn gecreëerd tussen de ruimte die Si-Bengkok inneemt, en de ruimte waar Bake zich in bevindt. Een blik op de wijze waarop ruimte wordt ingezet in de novelle, laat niet alleen zien dat de mensen in Nederlands-Indië ‘anders’ zijn, maar ook dat de ruimtes die zij innemen en waar zij toe behoren, dit koloniale machtsverschil in stand houden. Bake treedt nooit echt toe tot de gecreëerde andere wereld van Si-Bengkok en wanneer door een van de personages een poging wordt gedaan om de lijn tussen het ‘Oosten’ en het ‘Westen’ te overschrijden, eindigt dit in rampspoed.

Ruimte

In *Orpheus in de dessa* speelt het concept ruimte een centrale rol in de instandhouding van het verschil tussen de koloniserende ‘wij’ (de Nederlanders) en de gekoloniseerde ‘zij’ (de Javanen). Anders dan bij de eerdergenoemde dichotomieën van mens versus natuur, volwassene versus kind, gaat het er hierbij om wie bij welke ruimtelijke organisatie hoort. De novelle is doorspekt met passages die *chronotopisch* genoemd kunnen worden. Dat wil zeggen: ruimtelijke en temporele elementen versmelten daarin tot één geheel.⁴⁴ Het boek opent met zo’n moment. Bake leest een boek over een machine die arbeidskracht kan besparen, wanneer hij de lokroep van een fluit hoort. Nieuwsgierig naar wie de fluitspeler is, gaat

Bake de landweg op die langs de rivier loopt. Landschappen die voor hem bekend zijn, veranderen: 'Nu schenen die wijde velden hem nieuw en vreemd.'⁴⁵ De fluittonen roepen bij hem een vroegere gewaarwording op. Herinneringen komen boven: de Haagse kermis, een meisje dat hij eens meegenomen had in zijn boot, een roeiwedstrijd en meer:

Het waren geheel andere dingen, het scheen of zij niets te maken hadden met dat deuntje, dat hij nu volgde, alsof het hem trok, zacht en niet te weerstaan trok; en toch was daar een heimelijke, onbegrijpelijke overeenstemming, een herinnering, een wederherkennen, dat het tegenwoordige oogenblik ophief in de sterrentinteling van het verleden en het leven rondom diep maakte en wijd als een hemel...⁴⁶

Uit deze herinneringen ontwaakt Bake als het ware wanneer de fluittoon stopt. 'Hij was ver van de fabriek af gekomen' merkte hij op, waarna hij terugliep. Eenmaal thuis dacht hij weer aan zijn werk en viel hij in slaap met 'de voorstelling van de nieuwe machine die hij op zou stellen in het molenhuis'. Niet alleen hebben de tonen hem zo ruimtelijk bewogen (van zijn huis naar de 'heiligen waringin aan den ingang van het dorp'), maar ook temporeel (van het Indische heden naar zijn Haagse verleden). Ook zijn gedachten verschuiven door de tonen van een materialistische insteek over 'reeksen cijfers' naar een natuurlijke insteek wanneer hij kijkt naar 'een door geen mensch nog betreden vlakke vol prachtig gewas'.⁴⁷

Het versmelten van ruimte en tijd in deze chronotopische passage werkt als een *establishing shot* van het koloniale discours. Met een *establishing shot* wordt in filmstudies een *shot* bedoeld, 'meestal met een verre kadreering, die de ruimtelijke relaties tussen de belangrijke figuren, objecten en *setting* in één scène laat zien'.⁴⁸ In *Orpheus in de dessa* bestaat het ruimtelijke kader enerzijds uit de fabriek en anderzijds uit de natuur. Bake wordt daarbinnen als belangrijkste figuur gepresenteerd in samenhang met de fabriek, Si-Bengkok doet pas zijn intrede op pagina vierentwintig en behoort verder als het ware tot de natuur. Tussen de fabriek als koloniale, moderne ruimte en de natuur als simpele, primitieve ruimte wordt een grens aangebracht. Het zijn twee afgescheiden werelden. Wanneer deze grens wordt overschreden, eindigt dit vrijwel altijd in een calamiteit. Hiermee wordt niet alleen een binaire oppositie tussen natuur en beschaving gemaakt, maar ook de ongeschreven wet dat deze werelden gescheiden moeten blijven.

Er zijn enkele passages te vinden waarbij de grens wel lijkt te worden overschreden zonder gevolg. Wanneer Bake in de openingspassage zijn galerij verlaat en in de nacht op zoek gaat naar de bron van de mysterieuze fluittonen, lijkt hij de grens tussen natuur en beschaving over te steken.

Tijdens zijn zoektocht blijft Bake echter op het tuinpad en de landweg tot aan de ingang van het dorp. Nergens gaat hij verder het bos in. Ook bij zijn terugtocht via het gras gaat hij nooit verder de natuur in. Hij bevindt zich daarmee op de grens. Andersom betreedt Si-Bengkok Bakes huis ook niet wanneer zij elkaar spreken. Bij thuiskomst ziet Bake Si-Bengkok zitten op de treden van zijn voorgalerij. Ook hier gaat niemand dus een grens over.

Hoe anders is het wanneer de grens wel wordt overschreden. Zo loopt Bake op een gegeven moment langs de rivier. ‘Terwijl hij liep bouwde zijn fantasie dammen en stuwen, liet sluizen neer, groef kanalen, ving het water van al de fonkelende heuveltoppen rondom in een net van geleidingen, en dreef het naar de fabriek om te werken voor zijn nieuwe stoommachine’. Bake verlaat de landweg en gaat verder daar waar geen pad is. Hij blijft lopen en gaat dieper de natuur in: ‘tot over de enkels wegzakend in den drassige grond wrong hij zich door het dichte groeisel heen’. Daar ontmoet hij ‘de Indo’ en hoort hij weer de tonen van de fluit. Bake glimlacht en ‘hij had zijn irrigatieplannen vergeten, en vergeten ook dat hij daar zat om te loeren op een onnoozele hagedis.’⁴⁹ De hagedis, of eigenlijk leguaan, overleeft de ontmoeting niet. Bedwelmd door de fluittonen van Si-Bengkok blijft het beest roerloos liggen totdat ‘de Indo’ hem met een lichte stokslag doodt. Het is niet het enige moment waarop de gecreëerde grens tussen ‘Oost’ en ‘West’ wordt overschreden. Ook de *mandoer* (inheemse werkploegleider op de fabriek) en een dief overschrijden de ruimtes tussen ‘Oost’ en ‘West’.

Hoewel Bake vrijwel alleen praat over de machines in de suikerfabriek, wordt het werk op de suikerrietvelden en in de fabriek verricht door Javaanse arbeiders. Daarbij is er een strikte taakverdeling tussen de bijna naakte Javaanse arbeiders en de in witte kleding gestoken Europese employés die hen aansturen. Op een gegeven moment werkt Bakes nieuwe machine niet meer. ‘De Indo’ suggereert dat de *mandoer* mogelijk aan de machine knoeit. Bake gelooft dit niet, want waarom zou de *mandoer* dit doen? Toch blijkt dit het geval wanneer Bake ’s nachts naar de fabriek gaat en de *mandoer* erop betrapt de reguleurklep te verstellen: “Nu zal er niet veel gemalen worden, van nacht!” zei hij meesmuilend tot een koelie die had staan toekijken.⁵⁰ Hierop slaat Bake de *mandoer* in het gezicht en schopt hem uit woede. Bake ziet de sabotage als verraad en acht zijn drift verdedigbaar, omdat hij vindt dat de daad van de *mandoer* beestachtig is. De status quo tussen ‘Oost’ en ‘West’ wordt zo door de *mandoer* verstoord, resulterend in geweld.

Ook deze passage blijkt een voorspellende waarde te hebben. In een latere cruciale passage leidt het overschrijden van de grens namelijk tot een dramatische dood. Een dief steelt buffels van een Javaan die een contract heeft met de fabriek. Voor Bake was ‘maar één gedachte in zijn hoofd, – den dief neer te schieten’. Op het moment dat hij het hoofd en de schou-

ders van de dief afgetekend tegen de lucht ziet, schiet hij. Geschokt ziet Bake wie hij neergeschoten heeft, Si-Bengkok: ‘Het fluitspelertje lag voorover, met het gezicht in het stof. Zijn verdorde beenen, waar de sarong afgegleden was, staken akelig op. Toen Bake hem behoedzaam overeind richtte, kreunde hij even, hulpeloos en zachtjes als een klein ziek kind.’⁵¹ Deze passage, tevens het slot van de novelle, maakt duidelijk dat beide werelden niet te combineren zijn. Bake vraagt vanuit zijn materialistische perspectief hoe Si-Bengkok dat toch kon doen.

Na deze vraag is Bakes hart vol zelfbeschuldiging, tederheid en beklag, omdat hij eigenlijk iets heel anders had willen zeggen. Toch stelt hij de vraag opnieuw, met nadruk op zijn materialistische, op machines en werktuigen berustende perspectief: ‘werktuigelijk zeide hij: “Hoe kon je dat toch doen?”’. Si-Bengkok ziet zich geconfronteerd met de materialistische wereld ten gevolge van de kolonisatie van de Indische archipel. De fabriek staat daar symbool voor, en uit armoede heeft hij de buffel, die contractueel eigendom is van de fabriek, gestolen. Daarmee heeft hij de in de novelle geconstrueerde grens tussen ‘Oost’ en ‘West’ overtreden. Bakes besef van wat hij gedaan heeft, benadrukt nogmaals hoe verschillend ‘Oost’ en ‘West’ zijn. Si-Bengkok is een hulpeloos wezentje, een vleugellam en half vertrap insect dat gered had moeten worden door Bake: ‘Hij besepte wat hij nog nooit had bedacht, den nood van dat hulpeloze wezentje, dat hij aan zijn lot had overgelaten, om te verhongeren in het stof waarin het rondkroop als een vleugellam, half-vertrap insect.’⁵²

Ethische politiek

De gevolgen van de grensoverschrijdingen van Bake, de *mandoer* en Si-Bengkok maken duidelijk dat het niet de bedoeling is dat beide werelden worden gecombineerd. Hoewel Augusta de Wit in haar werk heeft aangetoond aanhanger te zijn van de ethische politiek, een stroming in de koloniale politiek die zich nog het beste laat vergelijken met ontwikkelingshulp, veroorzaakt dit een probleem. Deze politiek leidt namelijk onvermijdelijk tot een verwestering van Nederlands-Indië en dit staat op gespannen voet met de door De Wit gekoesterde ongerepte Oosterse samenleving.⁵³ Het in stand houden van die scheiding zorgt voor een vorm van *othering*, wat in *Orpheus in de dessa* gebeurt door de behandeling van ruimte en door de representaties van de Javaan als horend bij de natuur. De twee werelden versterken een wij-zij-verhouding en worden gescheiden door tijd en ruimte. De natuurlijke Javaanse wereld wordt daarbij gekoppeld aan het verleden, als een mysterieuze droomwereld. In de kapitalistische, materiële wereld van Bake is iedereen gehaast. Zo vergeet Bake door zijn werk de tijd en lijkt deze sneller voorbij te gaan.

Tegelijkertijd is de boodschap dat Bake Si-Bengkok wel had moeten helpen. Zonder Bakes hulp is Si-Bengkok een hulpbehoevende invalide.

Het 'Westen' kan of moet het 'Oosten' dus wel helpen in de novelle, waarbij de paternalistische gidsfunctie is toebedeeld aan het 'Westen'. *Orpheus in de dessa* laat daarmee zien het streven van de ethische politiek te volgen. Deze politiek was een koloniale politiek die enerzijds draaide om de zorg voor en de ontwikkeling van de oorspronkelijke bevolking, en die anderzijds fungeerde als instrument voor de uitbreiding van het koloniale gezag. Dit was geen tegenstrijdigheid, want expansie en ethische politiek waren weliswaar ongemakkelijk met elkaar verenigd, maar onlosmakelijk met elkaar verbonden. De vorm van ethische politiek die *Orpheus in de dessa* toont, is er een die gezien kan worden 'in de hautaine termen van een welvaartspolitiek ten behoeve van hulpbehoevendenden die zichzelf niet kunnen redden.'⁵⁴

De koloniale overheersing staat bij Augusta de Wit nergens ter discussie. Bake wordt beschreven als onderdeel van het 'overwinnende ras' en Si-Bengkok als onderdeel van het 'overwonnen ras'. Haar werk laat echter nergens goedkeuring zien van de gewelddadigheden zoals gebruikelijk in de achttiende en vroege negentiende eeuw. Bij het zien van een groep Javanen die met afgewend gelaat neerhurken voor een ambtenaar in een rijtuig, voelt Bake weerzin. Een 'slaafsche wijze van begroeting' noemt hij dit, stuitend ook, die bij hem verontwaardigd medelijden en schaamte oproept. Voor Bake is dit onbegrijpelijk, want 'de naam "Compagnie", waarmee de Inlander de Hollandsche machthebbenden ten huidigen dage nog noemt... Maarschalk Daendels en zijn met bloed gecimenteerde postweg... Dat alles was lang geleden.'⁵⁵ De kritische houding tegenover het kolonialisme die Rob Nieuwenhuys in *Orpheus in de dessa* ontdekt, richt zich hiermee echter alleen op het verleden.⁵⁶ Het koloniale tijdperk van Bake daarentegen, van de ethische politiek van Augusta de Wit, wordt namelijk niet gelijkgesteld aan onrecht, maar aan 'wel willen en wel doen': 'En toch, na zóo veel jaren van wel willen en wel doen zag een Javaansche jongen een hem onbekenden Hollander met angst aan. Verjaarde onrecht ooit?'⁵⁷ De koloniale aanwezigheid wordt dus niet in twijfel getrokken en zelfs gerechtvaardigd met de idee van welwillendheid en weldoen.

Zowel de representaties van de Javanen als de manier waarop ruimte wordt ingezet, laten het koloniale discours in *Orpheus in de dessa* zien. In de novelle zijn het 'Oosten' en 'Westen' verschillend en is het tevens niet de bedoeling dat deze gescheiden ruimtes vermengd worden. De onderliggende koloniale politiek van *Orpheus in de dessa* is nu vastgesteld, waarmee het tijd is om terug te keren naar de wijze waarop deze representaties en de politiek hun doorwerking vinden in het heden.



4
Fluitspeler ('Orpheus in de dessa'), 1942, door Lidi Buma-van Mourik Broekman, Zuiderpark, Den Haag. Collectie Wikipedia Commons.

Besluit

De centrale vraag van dit hoofdstuk is hoe het in *Orpheus in de dessa* tot uiting komende koloniale discours zijn doorwerking vindt in het heden. Daarbij is allereerst naar voren gekomen dat Si-Bengkok en de Javaanse bevolking als 'anders' dan de westerse bevolking worden gerepresenteerd. Bovendien heb ik beargumenteerd dat ruimte in de novelle wordt ingezet om een wij-zij-dichotomie in stand te houden. 'Oosterse' en 'westerse' ruimtes, en degenen die die ruimtes 'toebehoren', horen gescheiden te blijven. Het hulpbehoevende karakter van Si-Bengkok verwijst naar de ethische politiek, waar Augusta de Wit zich een aanhanger van toont. In deze representaties en in de politiek die hieraan ten grondslag ligt, liggen waardeoordelen besloten over zowel de oorspronkelijk bevolking als de 'westerse' samenleving. Het kolonialisme wordt niet afgezworen, maar de mindere 'Ander' verdient wel de hulp van het 'superieure' 'Westen'. Zowel het koloniale aspect van de novelle als de doorwerking daarvan in de representaties maken het boek een koloniale culturele herinnering.

Het representeren van de oorspronkelijke bevolking als een andere of mindere soort mensen en het ontkennen van kolonialisme als een vorm van 'gewelddadige huisvredebreuk op nationale schaal' is typerend voor het koloniale discours. *Cultural memory* – in het Nederlands zowel cultureel geheugen als culturele herinnering – wordt door Astrid Erl in *Memory in Culture* gedefinieerd als de overkoepelende term om de complexe manieren te beschrijven waarmee het heden en het verleden in socioculturele contexten worden samengebracht.⁵⁸ Als een medium van het culturele geheugen is literatuur alomtegenwoordig en draagt ze beelden over van een historisch verleden. Zoals de koloniale representaties in *Orpheus in de dessa* laten zien, kunnen dit fictieve en fantasierijke creaties

zijn. De postkoloniale theorie leert ons dat er kritisch naar deze representaties gekeken moet worden en dat het koloniale discours dat in koloniale bronnen schuilgaat, moet worden blootgelegd, omdat koloniale representaties anders mogelijk voor waar worden aangenomen. Een voorbeeld hiervan is het ontstaan van een nauwelijks kritische vorm van *tempo doeloe*-nostalgie, waarbij het koloniale verleden wordt geïdealiseerd.⁵⁹ Mede geconstrueerd door media als literatuur ontstaan er zo ‘Nederlandse fantasieën van een koloniaal paradijs’.⁶⁰ Ook uit de opvatting dat *Orpheus in de dessa* geen waardeoordeel over de oorspronkelijke bevolking bevat, of zelfs kritisch tegenover het kolonialisme staat, blijkt dat het koloniale gedachtegoed een problematische doorwerking heeft in het heden.

In die andere canon van de Nederlands-Indische letteren, Rob Nieuwenhuys’ *Oost-Indische spiegel*, wordt Augusta de Wit behandeld in het hoofdstuk ‘De ethici’. *Orpheus in de dessa* wordt daarin beschreven als haar ‘meest bekende en meest geprezen werk dat in talrijke Europese talen vertaald werd’.⁶¹ Het verspreiden en herlezen van deze novelle heeft bijgedragen aan de culturele herinneringen aan Nederlands-Indië. De invulling van de ethische politiek vertaalt zich al snel naar *Daar werd wat groots verricht*-herinneringen, hoewel hedendaagse inzichten inmiddels onderkennen dat dit soort herinneringen volledig voorbijgaan aan het racistische systeem van onderwerping en uitbuiting waar kolonialisme uit bestaat.⁶² Zo heeft Reggie Baay recentelijk betoogd dat er met betrekking tot het slavernijverleden in Indië ook plaats moet zijn voor *Daar werd wat gruwelijks verricht*-herinneringen.⁶³

Bij de legitimatie van koloniale machtsverhoudingen is het van belang dat het koloniale discours een concrete herinneringshandeling betreft. Augusta de Wit heeft *Orpheus in de dessa* geschreven met de herinneringen van Nederlands-Indië in haar hoofd. Ze was er opgegroeid en kwam er later terug. Tekenend is daarom de passage waarin Bake Javanen hoort spreken over een eerdere buffeldiefstal. Zij vragen zich af of ze een offermaal moeten aanrichten voor de priester om hem ‘een krachtig gebed te laten doen tot de geesten en de voorouders en tot Vader Adam en Moeder Eva, opdat zij ons vee beschermen?’⁶⁴ Bake reageert als volgt:

Met een schouderophalen ging Bake verder. Was dat nu domheid of schurkerij? Sedert de episode van den mandoer was hij anders over Inlanders gaan denken, – ten minste, het scheen hem dat daarna en daardoor zijn gevoel tegenover hen veranderd was. Vroeger had hij dikwijls genoeg dergelijke woorden van Si-Bengkok gehoord en geglimlacht om de naïeve fantasie der voorstelling, – een fantasie die in den zonneschijn fladderde op prachtig bonte vlindervleugels, en zat te dromen in schemerhoeken met wijd-open kleine-meisjes-oogen. Maar nu ergerde hij zich over

dat volslagen gemis aan moraliteit op het punt van mijn en dijn. 't Is zooals Versteeg zei verleden,' dacht hij, zich een uitlating van den Indo herinnerende. – 'In hun hart zijn alle Inlanders dieven.' En hoewel hij juist tegenover den half-bloed, wiens insolente minachting van den Javaan hem dikwijls geërgerd had, dat anders eer verzwegen zou hebben, bekende hij hem nu zijn pas-gewonnen overtuiging. De Indo zag hem meesmuilend aan.⁶⁵

Dit citaat vat het koloniale discours in het boek samen. De Javanen missen moraliteit en zitten vast in naïeve fantasieën die beschreven worden aan de hand van dierlijke (vlindervleugels) en kinderlijke eigenschappen (kleine meisjesogen). Verder heeft 'de Indo' een insolente minachting voor de Javanen. Hij lacht spottend omdat Bake ervan overtuigd is geraakt dat alle Javanen in hun hart dieven zijn. *Orpheus in de dessa* bevestigt dit gegeven aan het slot. Hoewel Si-Bengkok beschreven wordt als een zielige en hulpbehoevende figuur met wie de lezer sympathie kan krijgen, bevestigt het koloniale discours zijn eigen gelijk: zelfs Si-Bengkok is een dief.

De koloniale representaties in de novelle laten zien dat literatuur niet een neutrale bewaarplaats is van herinneringen aan Nederlands-Indië (de koloniale novelle als drager van culturele herinnering), maar dat deze gevormd worden door de politieke constellaties waarin ze tot stand komen. Ook laten de representaties zien hoe de novelle bijdraagt aan de verspreiding en instandhouding van ideologische ongelijke machtsrelaties inzake de bevolking in Nederlands-Indië (de koloniale novelle als bron van culturele herinnering). Dit hoofdstuk heeft de representaties van de Javanen in *Orpheus in de dessa* als uitgangspunt genomen om dit aan te tonen. *Orpheus in de dessa* is als koloniale culturele herinnering gaan fungeren. Zoals het fluitspel van Si-Bengkok voor Bake 'het tegenwoordige oogenblik ophief in de sterretinteling van het verleden,' zo heft *Orpheus in de dessa* als koloniale culturele herinnering het post-koloniale heden tijdelijk op in een koloniaal verleden waar voor hedendaagse lezers 'het sterrelucht zoo vreemd' op schittert.⁶⁶



▷
Hendricus
Scheepstra. Website
canonvannederland.nl.

Onschuldige kinderen van de kolonie?

Ot en Sien in Nederlandsch Oost-Indië

AMALIA ASTARI & RICK HONINGS

In het centrum van de Indonesische hoofdstad Jakarta staat een beeld van twee vrolijk zwaaiende kinderen, het Monument Selamat Datang.¹ ‘Selamat Datang’ betekent ‘welkom’. Het werd opgericht voor de Aziatische Spelen van 1962 en was bedoeld om de atleten die naar de stad kwamen te verwelkomen. Minder bekend is dat de kinderfiguren in de volksmond werden aangeduid als ‘Ot en Sien.’² Dat is uiteraard een verwijzing naar de beroemde kinderboekjes die Hindericus Scheepstra (1859-1913) met medewerking van Jan Ligthart (1859-1916) heeft geschreven.³ Dat het beeld die bijnaam had, is een erfenis van het Nederlandse koloniale verleden, waarin de personages een interessante rol hebben gespeeld.

Net als in Indonesië zijn Ot en Sien in Nederland onderdeel van het nationale geheugen; ze zijn een cultuurmonument geworden.⁴ Zelfs wie nog nooit een verhaaltje over de twee olijke kleuters gelezen heeft, weet wie ze zijn. Wat Jip en Janneke zijn voor de tweede helft van de twintigste eeuw, zijn Ot en Sien voor de eerste helft van diezelfde eeuw. Ot en Sien mogen dan slechts personages zijn, er wordt met hen omgegaan alsof het om historische figuren gaat. Zo zijn er meerdere standbeelden voor hen opgericht. Prinses Juliana onthulde in 1930 in het Haagse Zuiderpark het Ot en Sien-monument. Maar ook in Leerdam, Roden en Zeist staan beelden van hen. Ze zijn zelfs zo beroemd dat ze zijn doorgedrongen tot het Nederlandse woordenboek. *Van Dale* noemt: ‘Dat is nog uit de tijd van Ot en Sien’ (begin twintigste eeuw), en spreekt van: ‘ot-en-sienkleding’ (ouderwetse kinderkleding). En als iemand iets doet ‘als Ot en Sien’, dan doet hij of zij dat op eenvoudige, kinderlijke wijze.

Generaties kinderen zijn opgegroeid met de leesboekjes van Scheepstra en Ligthart, die geïllustreerd werden door Cornelis Jetses. Aanvanke-

lijk verschenen ze tussen 1904 en 1905 in vier deeltjes onder de titel *Nog bij moeder*. In 1906 werden de verhaaltjes gebundeld in *Het boek van Ot en Sien*. Het zou vele malen herdrukt worden, tot op de dag van vandaag, en er verschenen vertalingen in het Duits, Frans en Russisch.⁵ De verhalen van Ot en Sien waren oorspronkelijk bestemd voor het leesonderwijs, zoals ook blijkt uit het gebruik van streepjes om de lettergrepen van de woorden mee aan te geven. Tot na de Tweede Wereldoorlog werden ze op veel scholen voor dat doel gebruikt, al waren ze toen al hopeloos ouderwets geworden. In *De hele Bibelebontse berg* (1990), de geschiedenis van het Nederlandse kinderboek van middeleeuwen tot heden, wordt de twintigste eeuw door Harry Bekkering, Aukje Holtrop en Kees Fens veelzeggend getypeerd als 'De eeuw van Sien en Otje'.⁶

Scheepstra en Ligthart schreven de Ot en Sien-verhaaltjes niet met de bedoeling om een realistisch beeld te geven van de werkelijkheid; het bestaan wordt gezien door een roze bril. De wereld waarin de Drentse buurkinderen leven, is een prettig, harmonieus oord, zonder geweld, gruwelen en gevaar: 'Ot en Sien en hun oudere zusje Trui, hun vader en moeder, hun grootouders, de poes en het paard – bij elkaar vormen ze een soort ideaal samenlevinkje zoals grote mensen dat voor hun kinderen wensten in die tijd'.⁷ Ze maken allerlei kleine avonturen mee rondom het huis en leren ondertussen over de natuur, over de dieren en over goed gedrag.

Een postkoloniaal perspectief

Minder bekend is dat in 1911 ook een versie bestemd voor het onderwijs in de koloniën op de markt werd gebracht: *Ot en Sien in Nederlandsch Oost-Indië*. In dit hoofdstuk zal het boek verder steeds als *Ot en Sien in Indië* worden aangeduid. De tekst was bewerkt door A.F.Ph. Mann, die als onderwijzer werkzaam was in Pati, te Semarang. In latere jaren werkte hij in Batavia. Terwijl sommige verhaaltjes integraal werden overgenomen, werd de tekst op andere plaatsen bewerkt. Ook de illustraties werden aangepast aan het leven in 'de Oost'. Hoewel de illustrator Jetses nooit in Indië was geweest, nam hij toch de tekeningen voor zijn rekening. Hij deed inspiratie op door boeken te lezen en foto's te bestuderen, en door een tentoonstelling over het leven in 'de Oost' te bezoeken.⁸ In 1935 kwam er een tweede editie uit van *Ot en Sien in Indië*, ditmaal met nieuwe illustraties van de tekenaar Frits van Bommel. Het verschil met Jetses was dat Van Bommel Indië wel uit eigen ervaring kende. Hij werkte namelijk bij Aneta, het Algemeen Nieuws- en Telegraafagentschap, dat in 1917 te Batavia was opgericht.

In de loop der tijd is er slechts sporadisch aandacht besteed aan *Ot en Sien in Indië*, dat wel vele malen herdrukt werd en waarvan in 1977 een langspeelplaat werd uitgebracht, voorgelezen door Willem Nijholt en



4

'In de soos', tekening door C. Jetses, uit *Ot en Sien in Nederlandsch Oost-Indië*. 17^e druk. Amsterdam/Antwerpen 2001.

Wieteke van Dort. In 2001 kwam de zeventiende druk van het boek uit. In *De hele Biblebontse berg* komt de uitgave kort ter sprake, en dat geldt ook voor het door Jan A. Niemeijer geschreven overzicht *Kijk, Ot en Sien. Een klassieker in de Nederlandse literatuur*.⁹ De enige afzonderlijke publicatie is een artikel van Gerard Brantas, waarin hij enkele verschillen tussen de originele en de Indische versie aanwijst, maar zijn vergelijking blijft oppervlakkig. Brantas verzet zich tegen een eerder gemaakte opmerking, in het boek *Indisch ABC* (1970) van H. Jacobs en J. Roelands, dat *Ot en Sien* in de Indische versie 'weloverwogen als deftige kindertjes zijn aangekleed, geheel passend in de Indische verhoudingen'. Het zijn kleine kolonialen. Maar in de optiek van Brantas zijn ze vooral 'aardig en kinderlijk'. Van superioriteitsgevoelens is volgens hem niets te merken.¹⁰

Tot op heden is het werk nooit vanuit een postkoloniaal perspectief geanalyseerd, waarbij aandacht wordt besteed aan ongelijke machtsverhoudingen en *othering*-strategieën. Brantas publiceerde in 1989 een artikel waarin hij verslag deed van zijn onderzoek naar 'ideologische aspecten'

van Nederlands-Indische jeugdboeken.¹¹ Hij concludeert dat er werken zijn met duidelijk racistische, en een groter aantal met etnocentrische tendensen. Maar hij blijkt slechts te hebben gekeken naar expliciete uitingen.

In het voetspoor van Edward Said, een van de geestelijke vaders van de postkoloniale benadering, hebben inmiddels diverse Angelsaksische wetenschappers koloniale teksten bestudeerd en deze getypeerd als krachtige representaties die de werkelijkheid niet slechts reflecteerden, maar óók mede hebben vormgegeven. Kinder- en jeugdboeken worden in het onderzoek doorgaans buiten beschouwing gelaten.¹² Maar net als romans voor volwassenen, werden ook werkjes voor de Nederlandse jeugd in Indië beheerst door het koloniale discours dat de Nederlandse aanwezigheid in 'de Oost' moest legitimeren. In dat verband was overigens niet alleen de tekst, maar ook het beeld van belang, want de koloniale visie werd ook in de illustraties uitgedragen. Wat levert een postkoloniale analyse van *Ot en Sien in Indië* op? Welke strategieën gebruikte de auteur in zijn representatie van Indië en zijn bevolking?

Verindischen

Toen *Ot en Sien in Indië* verscheen, voerde Nederland een 'ethische politiek' in 'de Oost'. Nadat Conrad Theodor van Deventer in het tijdschrift *De Gids* zijn opstel 'Een eereschuld' (1899) had gepubliceerd, kwam de Nederlandse overheid tot het inzicht dat een kolonie er niet alleen was om door het moederland geëxploiteerd te worden. De hogere beschaving en ontwikkeling van de koloniale overheerser moesten aangewend worden om de kolonie op te heffen: er moest ook iets worden teruggedaan. Dit trachtte men in de praktijk te brengen door irrigatiesystemen en wegen aan te leggen, door de medische zorg op een hoger peil te brengen en door het onderwijs te verbeteren, waarvan met name de inheemse elite zou profiteren.¹³

De ethische politiek bracht in eerste instantie veranderingen teweeg in het onderwijs op de lagere scholen. Aan het begin van de twintigste eeuw waren er grofweg twee typen basisonderwijs in Indië: Indisch onderwijs en Indisch-Nederlands onderwijs. De Hollands-Inlandse School en de Hollands-Chinese School waren voor kinderen van rijke Chinezen en van de elite van de inheemse bevolking, de zogenaamde *priyayi*, de aristocratische bovenlaag in Indië. De voertalen op deze scholen waren Nederlands en Maleis. Daarnaast werden vanaf 1907 ook volksscholen opgericht. Anders dan op de twee hiervoor genoemde schooltypen leerden de kinderen hier geen Nederlands lezen en schrijven, maar alleen Maleis. In tegenstelling tot de Engelsen in hun koloniën, die de inheemse bevolking onderwezen in het Engels, voerde de Nederlandse regering een taalpolitiek die er niet op gericht was het gewone volk de Nederlandse taal te leren.¹⁴ Ten slotte was er nog de Europese Lagere School, die uitsluitend bedoeld was voor

Europese kinderen. De voertaal was Nederlands. Na verloop van tijd werden soms ook kinderen uit de inheemse elite tot deze scholen toegelaten.

In dit Nederlandstalige onderwijs werd de Nederlandse cultuur uitgedragen. Maar omdat men zich niet in Nederland, maar in de tropen bevond, moest het onderwijs worden ‘verindischt’, dat wil zeggen: aangepast aan de Indische omgeving en plaatselijke verhoudingen en omgangsvormen. Dat had gevolgen voor het lesmateriaal dat op deze scholen gebruikt werd. Tot de bekendste verindischte leermiddelen behoorde het *Indisch leesplankje* van M.B. Hoogeveen, waaraan in vergelijking met de Nederlandse versie allerlei Indische elementen waren toegevoegd, zoals een oom in tropenkostuum en een *baboe*.

Tot de bekendste geïntegreerde leesboeken – boeken met tekst én illustraties – behoorden de leesboeken van Scheepstra en Ligthart, en vooral *Ot en Sien in Indië*. De uitgave voor het onderwijs in Indië werd gebruikt op de Hollandse Inlandse School en op de Europese Lagere School. De leerlingen die ermee in aanraking kwamen, waren dus niet alleen Nederlands; ook Indo-Europese kinderen en kinderen afkomstig uit de inheemse elite hebben het werk gelezen.

Welke wijzigingen werden in de tekst aangebracht ten opzichte van de Nederlandse versie? Net als in de oorspronkelijke uitgave zijn de vijfjarige Ot en zijn vierjarige buurmeisje Sien de hoofdpersonages. De bewerkster, A.F.Ph. Mann, schreef in zijn voorrede: ‘Ik vertrouw, dat Ot en Sien aardige kleuters zijn gebleven, zoals ze door Ligthart en Scheepstra oorspronkelijk ten toneele zijn gebracht.’¹⁵ Hun karakters veranderden inderdaad niet. Ook in Indië zijn het brave kleuters die naar hun ouders luisteren. Maar wat wel is gewijzigd, is hun sociale positie. Terwijl de Nederlandse Ot en Sien uit een arm milieu afkomstig zijn en het niet breed hebben, horen ze in Nederlands-Indië tot de koloniale bovenlaag.¹⁶

Ook het decor werd aangepast. In de woorden van Mann (1911): ‘Wie de bewerking naast de Hollandsche uitgave legt, zal ervaren, dat ingrijpende wijzigingen nodig waren, om deze boekjes te kunnen brengen binnen de gedachtesfeer onzer Indische jeugd.’ De kleuters wonen in deze versie niet in het koude Oost-Nederland, maar op het hete Java. Het is vanzelfsprekend dat de beschrijvingen van het klimaat heel anders zijn in de Indische uitgave. Spelletjes in de sneeuw, zoals in de Nederlandse uitgave, komen uiteraard niet voor. In Indië zweten de twee kindertjes zich een ongeluk. Het verhaaltje uit de oorspronkelijke uitgave, dat ‘Het is warm’ heet, werd voor de Indische versie dan ook aangepast tot ‘Het is erg warm.’

In de Nederlandse versie regent het af en toe wel, maar de beschrijving van een *banjir* (een watervloed ten gevolge van zware regenval) is kenmerkend voor de Indische versie. De sloot voor het huis is helemaal volgelopen en in het vuile water drijven takken en bladeren. Dat geeft de twee kinderen de gelegenheid met hun ‘prauwtje’ (bootje) te spelen.

▷
'Een slang, een slang!',
door C. Jetses, uit: *Ot en
Sien in Nederlandsch
Oost-Indië* (2001).



Behalve het weer is ook de natuur anders. Gaan Ot en Sien in de Nederlandse versie samen naar het park om de eendjes in de vijver te voeren, in de Indische versie rijden ze met een *sado* (rijtuigje) naar een waterval, om pootje te baden en verkoeling te zoeken.

Omdat de kinderen zoveel buiten spelen (overigens net als in de oorspronkelijke uitgave), komen ze in aanraking met allerlei beesten. Meestal zijn die niet anders dan in de Nederlandse versie. Zo ontdekken ze in de tuin vaak spinnen, vlinders en kikkers. Maar er is één opvallende verandering: het onschuldige slakje dat Ot en Sien in hun tuin in Drenthe ontdekken, is in de koloniale uitgave vervangen door een snel en gevaarlijk reptiel:

'Kijk, kijk, wat kruipt daar in 't gras?'

Ot blijft staan en kijkt. Sien blijft ook staan en kijkt ook.

Op-eens roept Ot: 'Een slang, een slang!'

Hij neemt Sien vlug bij de hand en loopt gauw met haar in huis:
'Een slang, een slang!'
Ma-ma schrikt. Dáár, wijst Ot.
'Oe-ler, oe-ler!'¹⁷

Een *oeler* (ook wel gespeld als *oelar*) is een slang. Overigens komen andere bloeddorstige beesten uit Indië, zoals tijgers en krokodillen, in de Ot en Sien-verhaaltjes niet voor. Uiteindelijk is ook de tropische wereld waarin de kinderen leven, een plaats zonder gevaren.

In de Indische *Ot en Sien* spelen ook typisch koloniale vormen van amusement een rol. Zo gaan de kinderen regelmatig samen met andere familieleden naar 'de soos' (de sociëteit) toe, waar ze met andere Europeanen samenkomen om naar muziek te luisteren, te dansen en lekkere drankjes te drinken. De kinderen krijgen er een glaasje 'stroop' (*setrup*, dat is: limonadesiroop). De sociëteit was in principe alleen toegankelijk voor Europeanen. Een hoogst enkele keer werd er een uitzondering gemaakt voor iemand uit de inheemse elite.

Verindisching vindt verder plaats doordat er inheemse personages worden opgevoerd, zoals een *baboe* (vrouwelijke bediende, kindermeisje), *kelontong* (straatverkoper), *koelie* (knecht), *kokkie* (kokkin) en *toekang keboen* (tuinman). In sommige verhalen worden Nederlandse bijfiguren vervangen door inheemse. Een oude vrouw uit de oorspronkelijke versie blijkt plotseling een *sarong* en *kebaya* te dragen, de traditionele inheemse kledij. De timmerman gaat in de pauze naar een *warong* toe, een Indisch eethuisje. Bovendien worden af en toe Maleise woorden en zinnetjes gebruikt, zoals 'Kassian', als uitroep van medelijden. De *baboe* spreekt Ot aan als *njo* (van *sinjo*, jongeheer), de moeder van Ot wordt door een van de bedienden *njonja* (mevrouw) genoemd. Het is opvallend dat Maleise uitspraken niet alleen door inheemse personages, maar ook door Ot en Sien worden gebruikt. Zij blijken zich dus ook wat betreft hun taalgebruik aan de Javaanse omgeving te hebben aangepast. Hun ouders spreken zij niet aan als 'papa' en 'mama', maar op z'n Indisch als 'Paatje' en 'Maatje'.

Behalve voor het verwijzen naar personeel, komen er in de tekst ook veel Maleise woorden voor om voor Indië typische zaken aan te duiden, zoals *aloon-aloon* (grasveld), *sado* (rijtuigje) en *kampong* (erf, dorp). Verder wordt het eten aangepast aan het leven in de kolonie. De Hollandse gerechten zijn vervangen door *nasi* met *sambal oedang* (gemaakt van garnalen). En opa en oma, 'Groot-pa' en 'Groot-ma', nemen als ze op bezoek komen een hele *grobak* (kar) vol met *djeroek Bali* (Balinese citrusvruchten) mee als lekkernij voor de kinderen.

Niet alleen de teksten, ook de illustraties werden verindischt. Zo is de natuur door Jetses duidelijk tropisch gemaakt. Op veel plaatjes zijn palmbomen te zien. Het valt verder op dat de (kleuren)illustraties van

Indië veel meer groentinten bevatten dan die in de oorspronkelijke uitgave. Ook het witte huis waarin Ot in Indië woont (inclusief achtergalerij!), wordt meermalen afgebeeld. Verder zijn de kinderen zo nu en dan te zien te midden van inheemsen.

De kleding is in de illustraties eveneens duidelijk aangepast aan de koloniale situatie. Bij Jetses dragen alle witte personages witte kleding. Vooral de vader van Ot ziet er typisch koloniaal uit. Hij wordt een aantal keren afgebeeld in een tropenkostuum, terwijl hij rookt en de krant leest, en hetzelfde geldt voor Groot-pa. Ots moeder ziet er iets anders uit. Als ze naar de soos of naar het station gaat, draagt ze witte tropenkleding, maar binnen, in de beslotenheid van haar huis, verruilt ze die soms voor *sarong* en *kebaya*, en ook oma draagt die kleding.

Het is opvallend dat de personages in de door Van Bommel getekende illustraties uit de latere druk moderner gekleed gaan. De *sarong* en *kebaya* van moeder zijn vervangen door een jurk, en de kinderkleding is eveneens aangepast. Maar dat is niet de enige modernisering: de *sado* waarin de kinderen vervoerd worden, is in de jaren dertig vervangen door een auto.

Gescheiden werelden

Wat valt op als je de korte verhaaltjes van Ot en Sien aan een postkoloniale analyse onderwerpt? Uitgangspunt van zo'n analyse is dat een tekst niet de werkelijkheid als zodanig weergeeft, maar alleen een visie op de werkelijkheid. Teksten bestaan uit representaties, die zijn ingebed in en gedetermineerd worden door een veel groter geheel van teksten, die samen een discours vormen, in dit geval een koloniaal discours, waarin 'het Westen' superieur is aan 'het Oosten'. Die superioriteit legitimeert de koloniale overheersing. Het spreekt daarom vanzelf dat vanaf het moment dat er een einde kwam aan het kolonialisme, de behoefte ontstond zich te bevrijden van het 'oude' beeld dat 'het Westen' van de vroegere koloniën en hun bewoners had geschetst. De oude representaties werden op vooroordelen onderzocht en door nieuwe vervangen, die een ander perspectief op de verhouding tussen de vroegere kolonisator en de vroegere gekoloniseerde tonen. Daarom komt een postkoloniale benadering van koloniale literatuur altijd neer op een kritische studie van de representatie in die literatuur.

In de eerste plaats springt in het oog wat *niet* in de tekst staat. Nergens in de verhaaltjes wordt de vraag opgeworpen waarom de Nederlandse kinderen in een vreemd land leven. Het is voor hen volstrekt vanzelfsprekend dat ze er wonen en dat ze er een rijkeluisleven leiden, waarbij ze bediend worden door inheemse mensen. Dat de grootouders van Ot ook in Indië blijken te wonen (ze komen op een gegeven moment op bezoek), ondersteunt dit gegeven. Het is kennelijk normaal dat Nederlanders van generatie op generatie in Indië verblijven. In het boek wordt de aanwe-

zigheid van de witte koloniale nergens geproblematiseerd, maar voorgesteld als de natuurlijke orde. In de theorie van Mary Louise Pratt, in haar boek *Imperial Eyes*, zou men deze onschuldstrategie kunnen aanduiden als een voorbeeld van 'anti-conquest': 'strategies of representation whereby European bourgeois subjects seek to secure their innocence in the same moment as they assert European hegemony'.¹⁸

Doordat de twee van oorsprong Nederlandse kinderen overgeheveld werden naar de kolonie in 'de Oost', kwamen ze in een *contact zone* terecht. Ook die term werd gemunt door Mary Louise Pratt, om de ruimte aan te duiden 'in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations'. 'Coercion', 'radical inequality' en 'intractable conflict' zijn hier kenmerkend voor.¹⁹ Dat is ook niet verwonderlijk. De koloniale situatie is immers gebaseerd op een onoverbrugbare ongelijkwaardigheid tussen kolonisator en gekoloniseerde, die niettemin dezelfde ruimte delen. In hoeverre komt de problematiek van de *contact zone* in *Ot en Sien in Indië* tot uiting?

Hoewel over de koloniale situatie nergens expliciet geschreven wordt, is het duidelijk dat de witte personages in een andere wereld leven dan de inheemsen. Ze zijn, in de woorden van Elleke Boehmer, 'disconnected from native life'.²⁰ Dat komt duidelijk tot uiting in het feit dat in *Ot en Sien in Indië* voortdurend ruimten worden beschreven die uitsluitend bedoeld waren voor de witte mensen, zoals de 'soos' en de school van Trui, Ots zusje. In de soos dragen de bezoekers Europese kleding en luisteren ze naar Europese muziek. Ook de school is een exclusief Nederlandse wereld: de juffrouw en de kinderen zijn wit, ze dragen Europese kleding, ze zingen Nederlandse liedjes en er worden Europese sprookjes verteld, zoals van de wolf en de zeven geitjes. Als er wordt gespeeld, zijn het Nederlandse spelletjes, zoals hinkelen. Nergens in het boek komt iets van de inheemse spelcultuur aan de orde. Het is duidelijk dat de witte personages met hun Europese leefwereld naar Indië zijn verplaatst.

De inheemse wereld wordt, vergeleken met de Nederlandse, stevast als 'beperkt' gerepresenteerd. Alle inheemse personages in het boek zijn ondergeschikten. De *baboe* en *kokkie* werken in de keuken of eetkamer, de *kebon* in de tuin en de koetsier bestuurt de *sado* – en dat wordt als natuurlijk voorgesteld. Als in 'Al weer een raar beest' de rozen vol rupsen blijken te zitten, ergert moeder zich aan haar personeel: 'De ke-bon moet de rup-sen er af-ha-len [...] Dat had hij toch zelf moe-ten zien'.²¹ De inheemsen spelen in het gunstige geval een bijrolletje, zoals in 'De klong-tong', waarin een gewiekste Chinese verkoper zijn spulletjes komt slijten. Hij voert het woord; de *koelie*, die manden vol knopen, veters, lampjes, schoensmeer, potloden, slossen, kammen en andere rommel draagt, komt er niet tussen. Vertoont de Chinees nog enige slimmigheid, over de *koelie* wordt alleen opgemerkt dat hij 'erg moe' oogt.²² De man wordt gerepresenteerd als iemand op de

▷
'Moet je naar huis?',
door C. Jetses, uit *Ot en
Sien in Nederlandsch
Oost-Indië* (2001).



laagste trap van de sociale ladder: hij beschikt noch over macht, noch over intelligentie. Bovenaan staan uiteraard de 'blanken' met hun leidinggevende functies, zoals Ots vader, die dagelijks naar zijn kantoor gaat.

Als de witte koloniale al met de inheemse bedienden in contact komen, dan wordt er een afstand gesuggereerd. Dat begint al in het aller-eerste verhaaltje, waarin moeder Ot zoekt. Ze kan hem nergens vinden en roept meermalen Ots naam, zonder dat ze antwoord krijgt. Uiteindelijk beantwoordt de *baboe* haar geroep in het Maleis, door te zeggen dat hij niet in de keuken is: 'Ti-da, njon-ja!'²³ Moeder hoort de woorden van de bediende wel (want ze maakt gebruik van de informatie), maar reageert er niet op; ze doet alsof de *baboe* er niet is, en vindt Ot ten slotte in de tuin. Zulke situaties komen wel vaker voor. Er treden dus wel inheemse personages op, maar deze krijgen nooit een volwaardige rol in een dialoog. Verderop krijgt Ot van een bediende een geschilde *djeroek Bali* (citrusvrucht), maar van een gesprek met de man is geen sprake. De enige met

wie Ot in dit verhaaltje spreekt, zijn moeder en Sien. Van een gelijkwaardige communicatiesituatie is geen sprake.

Gemarginaliseerd

De inheemsen proberen dus wel wat te zeggen, maar ze worden genegeerd. In de wereld van de witte koloniale wordt de inheemse stem niet gehoord. Men zou dit, met de woorden van Elleke Boehmer, *the colonial drama* kunnen noemen: door het gekozen westerse perspectief wordt de inheemse bevolking in de marge gedrongen en uit het zicht verdreven: ‘The worlds represented in colonialist fiction may seem strangely empty of indigenous characters.’²⁴ Jetses’ illustraties onderstrepen dat. Op de meeste ervan is een witte wereld te zien. Als er al inheemsen te midden van witte mensen op voorkomen, dan slechts als decor, op de achtergrond. Als ze afzonderlijk getekend worden, dan zijn er geen koloniale op te zien: het zijn gescheiden werelden.

Komt de inheemse bevolking in sommige verhaaltjes nog voor in een dienende rol, in andere verhaaltjes worden ze in die rol onzichtbaar. Dit is goed te zien in het stukje waarin de kinderen naar de waterval gaan. Ze worden dan door een inheemse koetsier per *sado* gebracht, maar in het verdere verhaaltje komt de bediende niet meer voor. Vanaf het moment dat de koets met de witte koloniale vertrekt, verdwijnt het inheemse personage naar de achtergrond.

In dit verband typerend is ook dat als een inheemse personage bij hoge uitzondering een keer een wat centralere rol speelt, hij nooit als een held wordt gerepresenteerd. Dat blijkt wanneer Ot en Sien in de tuin aan het spelen zijn en ze plots een slang zien. Ze beginnen te gillen (‘Oe-ler, oe-ler!’), met als gevolg dat Karta, de inheemse bediende, hun te hulp schiet met een stok in zijn hand. Maar als hij er is, blijkt de slang al lang te zijn weggekropen. Een slang is immers ‘een vlug beest’. Van de inheemse bediende kan dit, zo is de impliciete suggestie, niet gezegd worden. Hij is te traag om een held te kunnen zijn. Ook uit een ander verhaaltje blijkt dat een heldenrol voor de inheemse mens niet is weggelegd. Als Ot via een gat in de houten vloer in de ruimte onder het huis terechtkomt en er niet meer uit kan, wordt hij weliswaar geholpen door de inheemse timmerman, maar dat is alleen maar omdat moeder er niet is. Ot en Sien maken zich vervolgens zo snel mogelijk uit de voeten: ‘Ze vinden het bij den timmerman niets prettig meer.’²⁵ De timmerman is degene die het gat in de vloer gemaakt heeft, en is dus de schuldige.

Het spelen van een heldenrol is voorbehouden aan witte mensen. In een ander verhaaltje raken Ot en Sien tijdens het spelen verdwaald in een onbekende buurt. Voordat ze iets kunnen doen, worden ze omringd door inheemsen, maar het is een pas gearriveerde witte meneer (‘Hij is nog

maar pas op de plaats') die hun te hulp schiet. Hij wordt gerepresenteerd als de enige persoon die de kinderen kan helpen. De inheemse bevolking staat erbij en kijkt ernaar. Wel is er een oude *baboe* die in het Maleis vraagt waar de kinderen wonen, maar voordat ze antwoord kunnen geven, komt de juffrouw van Trui langs, die Ot en Sien herkent. Zij brengt de kinderen veilig thuis, en niet de inheemse vrouw.²⁶

Othering

Op veel plaatsen is er sprake van *othering*: door eigenschappen en gewoonten van de gekoloniseerde 'Ander' die afwijken van die van de kolonisator, te benadrukken en als negatief te representeren, ontstaat er niet alleen een scherp onderscheid tussen 'wij' en 'zij', maar wordt tegelijkertijd de witte leefwijze als superieur aan die van de niet-witte gerepresenteerd. De Europeanen wonen in sterke, stenen huizen, terwijl de inheemsen in bouwvallige krotjes leven, die bij de minste of geringste storm instorten: 'In de kam-pong is het nog er-ger. Daar waai-en soms boo-men om, en als die op een huis val-len, dan gaat het stuk. Zoo'n kam-pong-huis is niet sterk. Het is niet van steen.'²⁷ Ook in de illustraties komt dit tot uiting, waarmee gesuggereerd wordt dat dit de natuurlijke orde is.

De Nederlanders laten voortdurend merken dat hun taal superieur is. Zij alleen zijn in staat om die te gebruiken, want de inheemse bevolking is ervan uitgesloten. Op hun beurt zijn de witte personages wel in staat om Maleis te begrijpen en zelfs te spreken, maar ze weigeren die taal te gebruiken, zelfs al worden ze door inheemsen daarin aangesproken.

Een andere oppositie is die tussen beschaafd en onbeschaafd. In een van de verhalen, 'Een man met een aap', zijn Ot en Sien getuige van het optreden van een aap. In de oorspronkelijke Nederlandse versie komt dat gegeven ook voor (er komt een man met een aap door de straat), maar in de koloniale versie is het verhaal verindischt: de man die de aap exploiteert, is inheems geworden, en ook het optreden zelf is aangepast aan Indië. Hier gaat het om een zogenaamde *topeng monyet*. Dat is een fenomeen dat nog altijd bestaat. Op YouTube zijn talloze filmpjes te vinden van Indonesiërs die een aangeklede aap-aan-een-ketting trucjes laten doen, zoals muziek maken, op een motor rijden of bier drinken. In *Ot en Sien in Indië* lezen we: 'Het dier had een touw om den hals. Het droeg een pet. En het had een rood rok-je aan. Dat leek zoo leuk.' Maar de kinderen vinden het niet leuk als de aap voor hen moet dansen en in een paal moet klimmen. Ot en Sien vinden het zielig voor het dier en zijn opgelucht als het optreden eindelijk voorbij is: 'Die ar-me aap! Hij was ook lie-ver in het bosch.'²⁸

Dat het gedrag van de inheemse man met de aap 'onbeschaafd' is, wordt duidelijk in het verhaaltje dat hier direct op volgt: 'Ot is stout.' Daarin imiteert Ot de man, door zijn kat een touw om de nek te binden:



4
'Een ne-ger, net als Zwarte Piet', door C. Jetses, uit *Ot en Sien in Nederlandsch Oost-Indië* (2001).

'Poes is een aap. Ze moet om-hoog en dan nog dan-sen.' Als zijn moeder ziet waar hij mee bezig is, spreekt ze hem streng en vermanend toe: 'Pas maar op, of ik bind jou een touw om je been. Dan ben jij een aap. En dan jaag ik je om-hoog in een paal.'²⁹ Het doorgaans brave jongetje wordt voorgesteld als stout, omdat hij het gedrag van de inheemse man nadoet. Dat een 'onbeschaafde inlander' een aap mishandelt, is tot daaraantoe, maar 'beschaafde' Europeanen hebben respect voor dieren.

Dat de inheemse man zich zo gedraagt, komt doordat hij, volgens de westerse stereotypering, dichter bij de natuur staat. In de koloniale tijd werd de inheemse bevolking gecategoriseerd tussen mens en dier in, waarbij de wijzer doorsloeg naar de rechterkant.³⁰ Dat wordt ook impliciet uitgedragen in een verhaaltje dat de juffrouw van Trui voorleest, over een oude inheemse vrouw. Kinderen heeft ze niet, en haar man is overleden. Ze woont in een

klein huisje in het woud. Op een dag treft ze een gewond katje in het bos aan. Ze neemt het mee naar huis en voedt en verzorgt het, totdat het dier weer hersteld is. Tot zover lijkt het een verhaal waaruit blijkt dat ook inheemse mensen respectvol met dieren omgaan, maar uit het vervolg wordt duidelijk dat de vrouw het dier toch wel op een vreemde manier behandelt:

De vrouw was blij met het dier.
'Je bent mijn kind-je,' zei ze.
En ze praat-te er den hee-len dag mee. Net of 't een echt kind-je was. [...]
Als de vrouw naar de kot-ta ging, liep Drie-poot-je al-tijd een eind-je mee.
Als de vrouw het bosch in ging, liep Drie-poot-je ook mee.
Het was al-tijd bij haar.
Het at van haar rijst. En het at van haar visch-jes ook.³¹

De kat is zo dankbaar dat hij de vrouw waarschuwt als er brand uitbreekt in haar huisje, en redt daardoor haar leven. Ook Ot heeft een kat, maar hij behandelt die als een huisdier: hij geeft het dier een bakje melk en speelt er spelletjes mee. Maar hij peinst er niet over het dier van zijn bord te laten mee-eten. De suggestie is dus dat de inheemse mens dichter bij de dieren staat dan de witte mens.

De tekening van Jetses onderstreept dit: daarop is de vrouw afgebeeld te midden van de natuur, en haar haar, kleding en huid hebben dezelfde kleur. Dat geldt voor meer personages in de afbeeldingen, die bovendien vaak krom lopen of gehurkt zitten en de ogen naar de grond gericht houden. Dat mag dan onderdeel zijn van hun cultuur, in deze representaties is het vooral bedoeld om te laten zien dat ze lager bij de grond (en bij de dieren) staan dan de rechtop staande kolonials die zelfverzekerd kijken.

Ten slotte speelt in *Ot en Sien in Indië* de tegenstelling tussen 'blank' en zwart een rol. In de illustraties van Jetses komt het verschil in huidskleur heel duidelijk naar voren: wit is kraakhelder en stralend, bruin is bijna zwart en deprimerend (de inheemse mensen kijken altijd somber). In de tekst wordt een donkere huidskleur op slechts één plaats expliciet als 'minder' gerepresenteerd. Tijdens het touwtjespringen in de tuin zingen ze het liedje van Moriaantje, dat door de kinderen verbasterd wordt tot Mariannetje: 'Ma-ri-an-ne-tje zoo zwart als roet, / Ging uit wan-de-len zon-der hoed'. Verderop legt moeder uit dat Moriaantje een 'negertje' is: 'Nog zwar-ter dan een Kling.' Daarmee verwees ze naar een Klingalees, een inwoner van Indië die afkomstig was van de kuststreken van India. Zulke kindertjes zijn, volgens de uitleg van moeder, 'pik-zwart' en wonen ver weg. Zusje Trui merkt dan op: 'Wat vies! [...] Waar-om ba-den ze zich dan niet?' Moeder legt uit dat ze niet vies zijn, maar dat hun vel zwart is. Maar

geciviliseerd zijn ze niet: ‘Ze loo-pen bij-na naakt. Ze heb-ben wei-nig aan. En dik-wijls ook niets.’ Daarmee vormen ze een scherp contrast met Ot en Sien, die zelf altijd gekleed gaan in smetteloze pakjes. Geïnspireerd door dit verhaal besluit Ot om zelf een ‘neger’ te worden: ‘Een ne-ger, net als zwar-te Piet. Leuk, leuk!’ Met behulp van een pan roet, lukt het Ot om zijn gezicht zwart te verven. Als mama ziet wat hij gedaan heeft, reageert ze boos, pas daarna kan ze lachen. Ot moet zich snel schoonmaken in de badkamer: ‘En daar wast ze het Mo-ri-aan-tje, tot hij weer wit is.’³² De suggestie is duidelijk. Wit is de norm en zwart is misschien niet vies, maar wel minder.

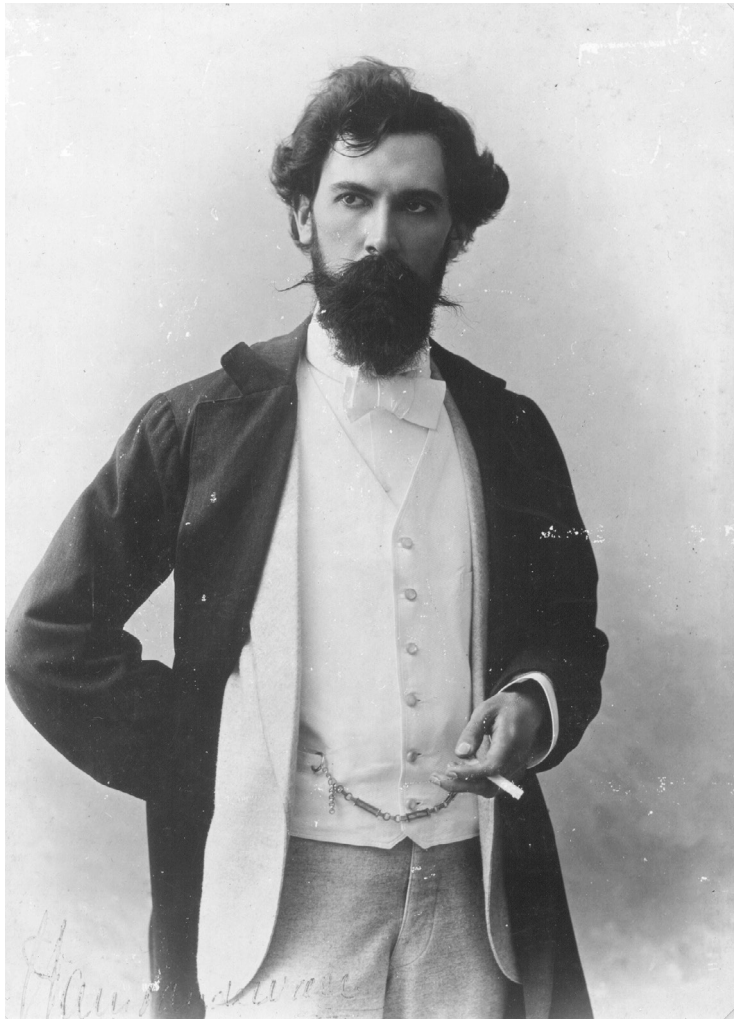
Besluit

Ot en Sien in Indië verscheen in de koloniale periode. Het boek was in de eerste plaats bedoeld als een leesboekje – om te leren lezen – voor kinderen in Indië. De verhaaltjes hebben weinig om het lijf, maar geven er blijk van dat de auteur, Scheepstra, zich goed in de belevingswereld van het kind kon verplaatsen. Niet voor niets waren zijn teksten zeer populair. Tegelijkertijd is het een door en door koloniaal boek, dat geschreven is vanuit een eenzijdig westers perspectief, waaraan een ideologie ten grondslag ligt van ongelijke machtsverhoudingen tussen ‘West’ en ‘Oost’.

In alle verhaaltjes wordt de Nederlandse suprematie als vanzelfsprekend voorgesteld. De inheemsen zijn in alles minderwaardig en daardoor van nature ondergeschikt. In de verhaaltjes worden dan ook alleen maar witte Nederlanders en inheemse bedienden gerepresenteerd. Vertegenwoordigers van de inheemse elite, *priyayi*, komen nergens voor. Het is opvallend dat gemengdbloedigen of Indo-Europeanen evenmin een rol spelen in de tekst. Zo wordt de kloof tussen kolonisator en gekoloniseerde onderstreept. Er zijn geen tussenposities, geen nuances. Impliciet bevat het boek dan ook de boodschap dat het onwenselijk is dat ‘Oost’ en ‘West’ vermengd raken. Waarom? Sinds de negentiende eeuw, waarin het denken over raszuiverheid en rasvermenging een hoge vlucht had genomen, was de angst voor rasvermenging steeds groter geworden. Deze zou leiden tot degeneratie en als gevolg daarvan uiteindelijk tot het einde van de koloniale overheersing.³³

Ot en Sien in Indië lijkt een onschuldig kinderboek. Gerard Brantas meende dat er geen sprake was van superioriteitsgevoelens en vond Ot en Sien ook in Indië ‘aardig en kinderlijk’. Maar een postkoloniale analyse onthult dat dit ‘onschuldige’ boekje impliciet een koloniale visie propageert en een jong Nederlands publiek wegwijst in de koloniale verhoudingen. Zonder dat er expliciet over geschreven werd, kregen de witte kinderen het koloniale discours (en alle bijbehorende stereotypen) met de papepel ingegoten. Zo functioneerde *Ot en Sien in Indië*, in de woorden van Elleke Boehmer, als een ‘imperial service’.³⁴

▶
J.H.F. van de Wall alias
Victor Ido, omstreeks
1900. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 9051.



Vertrapt door totoks en opzijgeduwd door Chinezen en Javanen

Victor Ido

OLF PRAAMSTRA

‘De geschiedenis van de Indo’s’, schrijft Rob Nieuwenhuys in zijn *Oost-Indische spiegel* (1972), ‘is de gehele negentiende eeuw door een lijdensgeschiedenis geweest.’ Dat aan die lijdensweg in het begin van de twintigste eeuw nog geen einde was gekomen, laat Victor Ido in zijn roman *De paupers* zien. De arme Indo-Europeanen in deze roman zijn afgeleden naar een bestaan aan de rand van de *kampong*, maar houden krampachtig vast aan hun Europese status. *De paupers* verscheen in 1915 in boekvorm, maar was eerder al, in 1910, in het *Weekblad voor Indië* in afleveringen voorgepubliceerd. Het boek biedt volgens Nieuwenhuys een ‘uitstekende milieuschildering’. Beter dan wie ook heeft Victor Ido het lijden van deze gemarginaliseerde groep in beeld gebracht.¹

Als kinderen uit gemengde huwelijken van Europese kolonisten en Aziatische gekoloniseerden door hun Europese vader erkend werden, hoorden zij voor de wet tot de Europese bevolking. De bevolking in Nederlands-Indië was verdeeld in drie etnische groepen: Europeanen, ‘Vreemde Oosterlingen’ (Chinezen en Arabieren) en ‘Inlanders’. De eerste groep stond in de koloniale hiërarchie bovenaan, de laatste woonde in *kampongs*, die achter de Europese huizen schuilgingen. Op het eerste gezicht lijkt het gunstig dat de Indo-Europeanen gelijkgesteld waren aan de Europeanen, maar in de praktijk waren Indo-Europeanen vaak een stuk minder gelijkwaardig. Hoewel zij zich hoogverheven voelden boven de inheemse bevolking, werden ze tegelijkertijd door de ‘volbloed’ Nederlanders niet voor vol aangezien. In feite vormden ze een tussenlaag, al

moet dat meteen weer genuanceerd worden. In de Indische samenleving bestond een ingewikkelde sociale ordening die berustte op verschillende criteria, zoals geld (vermogen en inkomen), opleiding, culturele ontwikkeling, werk en ook ras.² Indo-Europeanen met een goede opleiding konden doordringen tot de hogere maatschappelijke klassen, terwijl aan de onderkant een deel afzakte naar de inheemse bevolking. Victor Ido beschrijft in zijn roman een familie die op grens van de Europese en de inheemse samenleving leeft, bang om nog verder af te zakken.

Nu wist Ido waar hij over schreef. Hij kende het milieu van zulke arme Indo-Europeanen, want hij was in zo'n omgeving geboren en opgegroeid. Op grond daarvan zou je verwachten dat hij het in zijn roman voor hen zou opnemen. Maar verrassend genoeg stelt Petra Boudewijn in haar proefschrift over de representatie van Indo-Europeanen in de Nederlands-Indische letterkunde vast, dat het tegendeel het geval is. Op grond van haar analyse van de roman concludeert ze dat Victor Ido vanuit een hogere sociale klasse een eurocentrische auteurspositie inneemt, waardoor hij van hen een uitermate negatief beeld geeft. De Indo-Europeanen haten de totoks en verwijzen voortdurend naar discriminatie, terwijl daar geen enkele aanleiding voor is. De Europeanen daarentegen worden gerepresenteerd als een toonbeeld van beschaving en krijgen alle positieve eigenschappen toebedeeld. Van neerzien door 'blanken' is praktisch geen sprake, laat staan van openlijke discriminatie.³

▽
Indo-Europeanen tijdens
een uitstapje bij een
meer in Nederlands-
Indië, circa 1910. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 16016.



Die conclusie van Boudewijn is gebaseerd op de analyse van het verhaal van slechts één personage, maar geldt niet voor de roman als geheel. Dat neemt niet weg dat het opmerkelijk is dat er in *De paupers* soms sprake is van een eurocentrische auteurspositie. De verklaring daarvoor moet gezocht worden in de biografie van de auteur Hans van de Wall. Uit de geschiedenis van zijn leven blijkt dat hij door zijn omgang met de hogere kringen in Batavia lange tijd geen oog had voor het lot van de arme Indo-Europeanen, te midden van wie hij was opgegroeid. Maar een bovennatuurlijke ervaring zou in die houding een radicale verandering teweegbrengen.

Hans van de Wall

Victor Ido is het pseudoniem van Hans van de Wall. Hij werd in 1869 geboren in Surabaya. Zijn vader, Benjamin van de Wall, was een Nederlander, zijn moeder, Ida Damwijk, een Indo-Europese. Met zijn vader had Hans een slechte band; hij werd opgevoed door zijn moeder en de familie van zijn moeder. Zij kwam uit een arme Indo-Europese familie, min of meer hetzelfde milieu als wat Victor Ido in *De paupers* schetst. De vader van Ida – de grootvader van Hans – was deurwaarder bij het gerechtshof in Surabaya. Hij was twee keer getrouwd geweest met een Indische vrouw – Ida was een kind uit het eerste huwelijk – en had daarna twee keer een relatie gehad met een inheemse vrouw. Vanaf 1869, het geboortjaar van Hans, woonde hij samen met de Javaanse vrouw Sina.⁴

Benjamin van de Wall hield in Surabaya met moeite het hoofd boven water. In 1880 verhuisde het gezin naar Semarang, waar het niet veel beter ging. Maar alles veranderde toen Benjamin in 1882 een aanzienlijke erfenis kreeg. Hij vertrok met zijn gezin spoorwegs naar Nederland, waar ze eerst in Delft en later in Den Haag woonden. Hier ging Hans naar het gymnasium en vervolgens legde hij zich toe op de muziek. In 1890 keerde hij, kort voor zijn eenentwintigste verjaardag, terug naar Indië. In Nederland was hij verliefd geworden op een Indisch meisje, Betsy Assé, dat tijdens het verlof van haar vader met haar ouders in Den Haag woonde. Hij slaagde erin om in Batavia een bestaan op te bouwen als muziekleraar en kon in 1891 met haar trouwen.

Van de Wall was geen gemakkelijke man. Hij ergerde zich aan het lage niveau van het culturele leven in Batavia en schreef bijtende kritieken in de krant over de opera en andere muziekkuitvoeringen in de plaatselijke schouwburg. Het leverde hem veel vijanden op. Ook kreeg hij al snel genoeg van het lesgeven aan kinderen die het toch nooit zouden leren. Alleen als organist in de kerk hield hij het lang vol. Door geldgebrek gedwongen probeerde hij van alles om zijn inkomen te verbeteren, maar zonder veel succes; hij had zich in korte tijd bij veel mensen onmogelijk

gemaakt. Zijn Indo-Europese afkomst had daar echter volgens hem geen enkele invloed op.⁵

Door zijn muzieklessen kwam hij in Batavia in contact met veel vooraanstaande families. Over deze elite schreef hij de roman *Don Juan*, die hij als feuilleton aanbood aan de *Java-Bode*. Maar de redacteur van de krant durfde het niet aan: 'de personen in dien roman waren te duidelijk geteekend, en de maatschappij hier was te klein' om een dergelijk verhaal in een dagblad te publiceren. Van de Wall gaf later toe dat het boek wel enigszins het karakter van een sleutelroman had, en noemde een paar mensen die voor personages in het boek model hadden gestaan. Een ervan was hijzelf: hij heeft zich geportretteerd in de leraar tekenen die aan de kinderen van de elite in Batavia teken- en schilderlessen geeft.⁶ In de roman jaagt deze leraar iedereen tegen zich in het harnas door zijn scherpe kritische stukken in de krant. Opmerkelijk is dat hij de leraar beschrijft als een uit Nederland afkomstige totok. Er komt in de hele roman maar één Indo voor en dat is een achterbakse querulant.⁷ De jaren in Nederland lijken alle herinneringen van Van de Wall aan zijn jeugd en Indo-Europese afkomst te hebben uitgewist.

In 1896 verscheen de roman alsnog als feuilleton, in het *Nieuw Bataviaasch Handelsblad*, en het jaar erop als boek bij een Nederlandse uitgever. Terwijl Van de Wall zijn journalistieke bijdragen altijd met zijn eigen naam ondertekende, koos hij voor deze roman het pseudoniem Victor Ido, dat hij in het vervolg voor al zijn literaire werk zou gebruiken.

Heeft Van de Wall nooit last gehad van zijn Indo-Europese afkomst? In Nederlands-Indië lijkt het, gezien zijn herinneringen, van niet. Hij en zijn echtgenote waren bevriend met vooraanstaande inwoners van Batavia, zoals de notaris H.J. Meertens, mr. Dirk Beets (de zoon van) en zijn echtgenote jonkvrouw Van de Poll. Met deze en andere personen uit de hogere kringen ging hij op voet van gelijkheid om. In zijn memoires, die hij in 1926 en 1927 in het *Bataviaasch Nieuwsblad* publiceerde, is nergens sprake van racistische ervaringen. In Nederland lag dat anders. In zijn autobiografische roman, *Langs een afgrond* (1904), verzucht een Indische jongen in Den Haag: 'Wat had hij niet dagelijks te lijden van straatjongens om zijn donkere huidskleur, hij, die beter hollandsch sprak dan zij! Hoe werd hij op school bij sommige gelegenheden niet ten achter gesteld, omdat hij nog wel eens zoo indisch kon doen.'⁸ Maar verkerend te midden van de Bataviase elite had hij er kennelijk geen last van; en om het lot van de arme Indo bekommerde hij zich niet.

In maart 1898 begon Van de Wall aan een kortstondig avontuur als redacteur van het *Nieuw Bataviaasch Handelsblad*, dat in september alweer zou eindigen. Hierin liet hij zich denigrerend uit over minderbedeelde Indo's en keerde zich tegen hun plannen om een bond op te richten die voor hun belangen opkwam. Er waren wel arme Indo's, maar die had-

den dat volgens hem aan zichzelf te danken: ‘Indien hier en daar in kampongs armoede wordt geleden door den Indo-Europeaan, dan draagt ze uitsluitend een *individueel* karakter, waarvan Regering noch maatschappij schuld hebben.’ Het is, zoals Gerard Termorshuizen opmerkt, ‘hardvochtige taal die laat zien hoezeer Van de Wall zich in die fase van zijn leven volkomen had geconformeerd aan het gedachtegoed van de volbloed Europeaan.’ Nog geen twee jaar later dacht hij er totaal anders over, zoals blijkt uit zijn novelle *De paria van Glodok*.⁹

De paria van Glodok

In de hiervoor genoemde herinneringen aan zijn levensloop in het *Bata-viaasch Nieuwblad* onthult Van de Wall hoe hij ertoe gekomen is om de novelle *De paria van Glodok* te schrijven. Een ‘Indo-pauper’ van ongeveer twintig jaar had een jonge rijke Chinees vermoord en werd veroordeeld tot de strop. Levendig herinnert Van de Wall zich hoe een eindeloze stroom mensen door de stad trok om naar de ophanging te gaan kijken.

Het was een ‘uiterst zeldzame gebeurtenis, een niet-Inlander aan de galg te zien bengelen.’ Van de Wall was diep onder de indruk van de terechtstelling. Uit de rechtszaak had hij begrepen dat de moordenaar, die hij met de verzonden naam Tol aanduidt, ‘het slachtoffer moet zijn geweest van een totaal verwaarloosde opvoeding en gebrek aan onderwijs.’ Hij had diep medelijden met hem en kon de jonge Indo maar niet vergeten.¹⁰

Een paar dagen na de terechtstelling had Van de Wall een Javaanse bamboefluit gekocht, een *soeling*, die hij aan een vriend in Nederland wilde sturen. Hij had hem opgeborgen in een bureaula en was het ding alweer vergeten, toen hij op een avond opeens muziek hoorde. Samen met zijn vrouw en een logée zat hij op de voorgalerij van zijn huis. Alle drie herkenden ze meteen het geluid van de *soeling*. De melodie was zo lieflijk, zo ontroerend dat het leek alsof die ‘uit hogere sferen’ kwam. Hij stond

▽

Liefdesscène uit het toneelstuk *De paria van Glodok* van Victor Ido, vermoedelijk in Batavia, 1916. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 9069.



op en liep naar de straatkant om te zien waar het geluid vandaan kwam, zijn vrouw liep naar binnen en naar de bijgebouwen om te kijken of misschien een van de bedienden op de fluit blies. Maar ze zagen niemand. Doodstil liepen ze door het huis, totdat ze in de kamer kwamen waar het bureau stond. Ze hoorden het geluid uit de la komen! ‘Wij rilden van ’t hoofd tot de voeten en waren voor ’t moment sprakeloos.’ Toen hield de melodie plotseling op. Van de Wall en zijn vrouw liepen terug naar de voorgalerij, waar hun logée al die tijd was blijven zitten. Op het moment dat ze naast haar gingen zitten om te vertellen wat er gebeurd was, zagen ze dat zij haar ogen gesloten had, alsof ze diep in slaap was. Duidelijk hoorden ze haar zeggen:

‘Niet bang zijn. Ik ben Tol, meneer. U weet wel, die opgehangen is. Maar ik ben niet zoo schuldig als ze denken, meneer. Ik had die chinees niet willen vermoorden, maar bij de worsteling kwam mijn mes juist in zijn hart terecht.

Deze vrouw, waardoor ik spreek, is een groot trance-medium, meneer. Door haar sterke macht ik word aangetrokken. Toen ik zag ook dat fluitje. Vroeger in mijn leven, ik kon mooi daarop spelen, meneer... Nu, meneer, misschien later ik kom terug, als u mij toestaat...’ De indruk van deze manifestatie was kort weg onbeschrijfelijk.

Het kan mij absoluut niet schelen, of een andere het gelooft of niet gelooft, maar het feit is gebeurd, gelijk ik het hierboven heb weergegeven.

Den volgenden morgen schreef ik de schets neer en noemde het: *De Paria van Glodok*.¹¹

Dezelfde anekdote vertelde Van de Wall een tweede keer in een van zijn radiopraatjes voor de Nederlandsch-Indische Radio Omroep Maatschappij (NIROM), die in 1935 in druk verschenen.¹² Het verhaal is op een paar kleine veranderingen na hetzelfde, alleen de datum verschilt. De eerste keer zou het zich hebben afgespeeld in 1890, de tweede keer in 1893. Maar waarschijnlijker is dat het zich heeft voorgedaan eind jaren negentig. Hij heeft de novelle *De paria van Glodok* in oktober 1900 voorgelezen in de Bataviase stadschouwburg en datzelfde jaar gepubliceerd in de *Java-Bode* van 10 november en daarna in het *Letterkundig Maandschrift*.¹³

Glodok is een wijk in Batavia waar vooral Chinezen woonden (en wonen). De paria van Glodok uit de titel is de Indo-Europeaan Leo, die bij zijn geboorte door zijn witte vader in de steek is gelaten en na het overlijden van zijn moeder dakloos rondzwerft. Hij is verliefd op een Indisch meisje, Rosalie, dat samen met haar moeder geneeskrachtig kruiden ver-



koopt in een warong, een kleine winkel. De winkel en het huisje dat erbij hoort, huren ze van een rijke Chinees. De zoon van de Chinees heeft een oogje op haar en als ze een huurachterstand hebben, probeert hij haar te dwingen om zijn minnares te worden. Hij dreigt de woning anders te laten ontruimen. Als Leo dat hoort, steekt hij de Chinees dood. Hij wordt gearresteerd en ter dood veroordeeld.

Leo wordt beschreven als een driftkop; onderwijs heeft hij nauwelijks gehad. Toch is hij niet dom. Had zijn vader hem niet aan zijn lot overgelaten, zo wordt in het verhaal gesuggereerd, dan had hij kunnen opgroeien tot een degelijk lid van de maatschappij, maar verwaarlozing, gebrek aan onderwijs en opvoeding hebben zijn lot bezegeld. Als Rosalie het vonnis hoort, pleegt ze zelfmoord.

In 1916 werkte Van de Wall deze novelle om tot een succesvol toneelstuk.¹⁴ Vanaf 1900 had Van de Wall namelijk veel succes met zijn toneelstukken. Ze werden onder zijn regie opgevoerd in de stadsschouwburg in Batavia en zijn echtgenote Betsy speelde meestal een van de hoofdrollen. Ook buiten Batavia waren ze geliefd, tot in Nederland aan toe. Samen met zijn journalistieke werk was het een goede bron van inkomsten.

In 1937 ging Hans van de Wall met zijn vrouw voor – wat hij dacht – een tijdelijk verblijf terug naar Nederland, maar de Tweede Wereldoorlog stond een terugkeer naar Indië in de weg. Hij overleed in 1948 in Den Haag.¹⁵

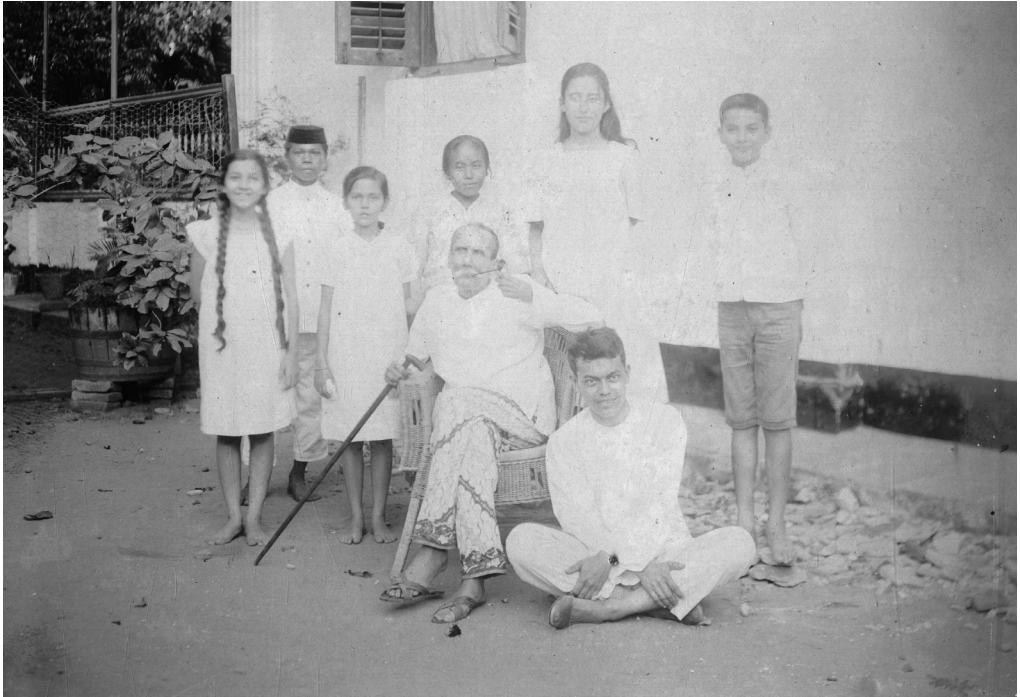
▲ Acteurs na de opvoering van het toneelstuk *De paria van Glodok*, vermoedelijk te Batavia. Links zittend T. van Welsem als moeder Asia en naast haar E. van de Wall-Assé als dochter Rooslien. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 9071.

De paupers

De levensloop van Van de Wall zou kunnen verklaren waarom hij, in elk geval tot 1900, een eurocentrische auteurspositie innam, en misschien soms ook daarna. Er zijn in *De paupers* passages die aanleiding geven om dat te denken. Maar de conclusie van Boudewijn doet geen recht aan de hierboven genoemde ingewikkelde sociale ordening van de koloniale maatschappij in Nederlands-Indië, waarin naast ras meerdere criteria een rol spelen, zoals geld, opleiding, culturele ontwikkeling en werk. Boudewijn richt zich te zeer op slechts één discriminerende factor: huidskleur. Een intersectionele benadering waarbij in de analyse de verschillende criteria die tot uitsluiting leiden, worden betrokken, levert een andere interpretatie op. 'Intersectionality' is een begrip uit de sociologie dat door de Amerikaanse wetenschapper Kimberlé Williams Crenshaw is geïntroduceerd, maar intussen op veel meer terreinen ingang heeft gevonden. In deze benadering gaat het om de relatie tussen verschillende mechanismen die verantwoordelijk zijn voor marginalisering en onderdrukking, zoals gender, ras, opleiding en cultuur.¹⁶

De titel van zijn roman had Ido ontleend aan een rapport over een onderzoek naar verarmde Europeanen in de kolonie, dat in 1901 was verschenen: *Het pauperisme onder de Europeanen in Nederlandsch-Indië*. Uit het onderzoek bleek dat er sprake was van systematische achterstelling van Indo-Europeanen en dat een aanzienlijk deel van hen in arme of behoeftige omstandigheden leefde. Dat vormde een dubbele bedreiging voor de koloniale samenleving. Ze werden opstandig en erger nog: ze waren een smet op het blazoen van de koloniale overheerser; sommigen waren nauwelijks meer van de inheemse bevolking te onderscheiden. Zij ondermijnden het Nederlandse gezag.¹⁷

In het eerste hoofdstuk van *De paupers* wordt de woning beschreven waarin de *pater familias*, Sam Portalis, met zijn vrouw woont. Het huisje bestaat uit een voorgalerij, binnengalerij met drie kamertjes en een achtergalerij. Het was gemaakt van bamboe, de wanden waren witgekalkt en de vloer bestond uit rode stenen tegels. De voorgalerij was zo smal dat de wipstoelen – een vertrouwd meubel in het koloniale Europese huishouden – in de breedte moesten worden geplaatst. Ze zagen er versleten uit en op de witkatoenen hoezen zaten vieze, vette plekken. Langs dit kleine, armoedige huis, dat nagenoeg geen erf had, liep een steegje naar de *kampong*. Een achterdeurtje kwam erop uit.¹⁸ Het is een typisch Indisch huis, dat wil zeggen een huis dat voldoet aan alle kenmerken van een Europese woning in Nederlands-Indië, maar dan wel in een zeer armoedige uitvoering. Het huis en de ligging ervan zijn een metafoor voor de familie die in het boek uitgebeeld wordt. Ze leven letterlijk op de grens van de Europese en de inheemse wereld.



Sam Portalis, het hoofd van de familie, is een oude Indo-Europeaan van ongeveer zeventig. Hij is al vijftig jaar lang deurwaarder – hier in de betekenis van portier – bij de Raad van Justitie (het Hooggerechtshof) in Batavia. Hij is getrouwd met de Indo-Europese vrouw Sina – dezelfde naam als die van de ‘grootmoeder’ van Van de Wall in Surabaya. Sam kent haar al van jongs af aan. Zij hebben drie kinderen: twee zonen en een dochter. De dochter, Titie, is op haar eenentwintigste weduwe geworden en achtergebleven met drie kleine kinderen, die verder in het verhaal niet voorkomen. Zij helpt haar vader en moeder in het huishouden. De oudste zoon, John, is klerk bij de Waterstaat. Hij zal een jaar of veertig zijn en woont samen met zijn ‘huishoudster’, de inheemse vrouw Liza. Hij heeft drie kinderen: Boong, de oudste, is een man van twintig, de dochters Dai en Nina zijn iets jonger. De tweede zoon van Sam en Sina, Dorus, werkt bij de gasfabriek en is getrouwd met de Indo-Europese vrouw Malie, met wie hij twee zonen heeft, die eveneens rond de twintig zijn. Alex is korporaal in het leger en Vincent is de trots van de familie: hij heeft het ‘kleinambtenaarsexamen’ afgelegd en is derde commies bij het departement van financiën: ‘Zoo hoog was nog nooit een Portalis geklommen.’¹⁹

Van deze familie krijgt Boong de meeste aandacht, maar het zou onjuist zijn om de roman tot zijn geschiedenis te reduceren.²⁰ Hij is ook niet representatief voor de andere leden van de familie. Eerder is hij het

△
Indo-Europese
familie in Nederlands-
Indië, omstreeks
1900. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 58168.

zwarte schaap, iemand die nooit heeft willen deugen en die behept is met een aangeboren haat jegens alles wat 'blank' en boven hem geplaatst is. Hij is een driftkop en vrouwengek, die veel dichter bij de inheemse wereld staat dan bij de Europese. Boongs temperament openbaart zich al in het begin van de roman, als Sam Portalis vertelt hoe de rechters van de Raad van Justitie zijn vijftigjarig jubileum als portier luister hebben bijgezet.

Het jubileum van Sam Portalis

Anders dan Rob Nieuwenhuys in de *Oost-Indische spiegel* schrijft, wordt Sam Portalis niet afgescheept met een horloge.²¹ Was het maar waar! In afwachting van wat er komen gaat, dagdroomt Portalis van een gouden horloge, een onderscheiding of een 'cadeau in geld'. Maar hij krijgt niets. De president van het hof houdt een toespraak en van de andere raadsheren krijgt hij een hand en felicitaties; daarna drinken ze champagne op zijn gezondheid. Het is een enorme teleurstelling, een vernedering. Beschaamd vertelt Portalis het aan zijn kinderen en kleinkinderen, die hem thuis opwachten. Zijn kleindochter Nini vraagt:

'En... en... hebben ze u dus niks gegeven, grootpa?'

Sam Portalis hield zich goed, maar 't was toch met moeilijk bedwongen tranen in z'n oogen en 'n van innerlijke ontroering trillende stem, dat hij antwoordde:

'Waarvoor zouden ze grootpa wat geven, non? 't Is immers niet noódig. Ze hebben me mooi toegesproken, me de hand gegeven en sjampanje op mijn gezondheid gedronken.'²²

Het is een schrijnend voorbeeld van de neerbuigendheid waarmee de 'blanke' elite de Indo-Europese ondergeschikten bejegende.

Terwijl de familie 'gelaten, teleurgesteld en verdrietig' op het verhaal van Portalis reageert, ontsteekt Boong in woede. Hij wil zich wreken. Het liefst had hij de raadsheren afgeranseld met stenen of stokken, maar het was onmogelijk om dat ongestraft te doen. Veiliger was het om een anonieme brief te schrijven om hen in diskrediet te brengen.²³ Het is tekenend voor de onmacht van deze Indo-Europeanen dat zij voor hun woede hun toevlucht moeten zoeken in een dergelijke uitlaatklep, zoals blijkt uit het commentaar van de verteller:

Het schrijven van anonieme brieven [gold] bij de familie en zelfs bij het meerendeel van deze klasse van mensen voor zoo een gebruikelijk middel om zich te wreken, dat niemand er aanstoot aan nam. Wie niet sterk is, moet slim zijn, zoo dachten zij allen.

En ze waren niet sterk tegenover de machtige persoonlijkheden in de maatschappij, dat voelden ze wel. Niet sterk vooral ten opzichte van opvoeding en onderwijs. Het scheen hun een onoverbrugbare kloof toe, welke hen scheidde van die andere, door geboorte en levenslot meer bevoorrechte stadgenooten. Aan den eenen kant de vaak zoo slecht verholten verachting voor dat gebrek aan opvoeding en onderwijs – aan den anderen kant de stille wrok tegen die hooger ontwikkelden, die zoo moeilijk te treffen waren.²⁴

Al wordt er niet naar ras of huidskleur verwezen, de discriminatie is er niet minder om. Gebrek aan opleiding en culturele ontwikkeling waren even sterke factoren om iemand af te wijzen. Hier is sprake van een ‘intersection of multiple forms of discrimination’ die gelijktijdig optreden en met elkaar verweven zijn.²⁵ Die discriminatie wordt door iedereen in het gezelschap gevoeld, maar behalve door Boong, wordt er gelaten op gereageerd. Boong – en daarom is hij een uitzondering in deze kring – raakt niet over zijn woede heen. ’s Avonds, te midden van zijn vrienden – jonge Indo-Europeanen zoals hijzelf – stijgt de verontwaardiging tot een hoogtepunt. De raadsheren worden ‘voorgesteld als beulen, die een beambte met vijftig dienstjaren geen onderscheiding waardig keurden en hem zich dood lieten werken.’²⁶ Volgens Boong is het puur racisme: ‘Geloof me, ze hebben ’t land aan ons, omdat we bruin zijn als de inlanders. Tjoba, mijn grootvader was blank, dan zouden ze ’m zeker ’n gratificatie of ’n prachtig cadeau of ’n lintje gegeven hebben.’²⁷ Maar Boong en zijn vrienden doen verder niets; het blijft bij klagen en schelden.

Een oneerbaar voorstel

Boong heeft twee zusters, allebei mooie Indische meisjes, maar de oudste, Dai, is het mooist. Dat weet ze en daarom slaat ze het aanzoek van de Indo-Europese Willems af, al heeft hij een degelijke baan als commies bij de posterijen. Zij streeft naar iets hogers. Als ze, denkt ze, werkelijk zo mooi was als haar familie en kennissen zeiden, dan wilde ze opgaan in de wereld van de ‘blanke’ elite: ‘Die maatschappij van invloedrijke en veelbetekenende mensen, die wat in de melk te brokkelen hadden, [...], die in vliegende auto’s reden, diners gaven, prachtig gekleed gingen, en overal waar ze kwamen opzien baarden – die lokte haar van verre als een schitterend lustoord.’²⁸ Het liefst zou ze ‘blank’ zijn, en zij niet alleen, verschillende van haar vriendinnen zouden alles willen prijsgeven ‘om maar met een blanken man getrouwd te zijn. En zij wist ook dat de onuitgesproken gedachte van die allen was: het verlangen naar blanke kinderen...’²⁹

Liever dan trouwen met Willems gaat zij werken in het huishouden van de president van de Raad van Justitie, mr. Van Vierzen Pel, dezelfde man die haar grootvader bij zijn jubileum heeft toegesproken. Die betrekking, hoopt zij, zal haar toegang bieden tot de hogere kringen. Van haar grootvader, die op zijn werk Van Vierzen Pel regelmatig tegenkomt, weet zij dat de president een hulp in de huishouding zoekt. Zijn vrouw is ziekelijk en moet het bed houden. Sam Portalis introduceert haar bij de rechter, maar doet het met tegenzin:

Zoo'n betrekking bij hooge oomes, hoe vereerend ook voor hem en zijn kleindochter, had niet zijn volle instemming. Hij was altijd bang geweest voor die wereld van de groote lui. Als dáárin iets gebeurde dat niet in den haak was – geldkwesties of vrouwenperkara's –, dan werd dat altijd stilletjes getoetoept [in de doofpot gestopt]; maar als de mindere man dat zelfde uithaalde, werd tie ontslagen, veracht, ongelukkig gemaakt door de menschen.³⁰

Het voorgevoel van Portalis is terecht. De vijftigjarige Van Vierzen Pel valt binnen de kortste keren als een blok voor het beeldschone meisje. Overall waar zij gaat in het grote huis aan het Koningsplein, volgt hij haar met zijn ogen. Als Daï zich na een paar weken, op aandringen van haar broer Boong, die verdacht wordt van moord en via haar de rechter hoopt te beïnvloeden, uitdagend opstelt, kan Pel zich niet langer bedwingen. 'Er was wel iets doms en onbeschaafds in haar spreken, doen en laten', maar dat ergerde hem niet; hij vond het eigenlijk wel charmant. 'Dat totaal ontbreken van schoolsch intellect en aangeleerde beschaving scheen zoo bij haar natuur-persoontje te behooren, verhoogde enkel haar vrouw-zijn.'³¹ Hij weet dat het niet in de haak is, maar zijn lustgevoelens zijn sterker dan zijn verstand en geweten. Hij praat het goed:

Hij was niet van steen. [...] Wat had hij aan z'n leven, gekoppeld aan 'n eeuwig zieke, chagrijnige vrouw? En hij voelde zich nog zoo oer-sterk, zoo ingezond... Waarom zou hij niet...? Hij had dat prachtmeisje maar voor 't grijpen, en och, over moraliteit hoefde hij zich in dit geval toch waarlijk niet 't hoofd te breken. Die soort meisjes hebben eigenlijk geen toekomst, trouwen met sinjo's, halve inlanders, soms met Chineezen... Zou hij zich nou laten weerhouden door zijn streng-westersche beginselen? Was-ie al niet lang genoeg in Indië om precies te weten, wat de zedelijkheid van sommige nonna's waard is?³²



Glodok Batavia

Hij ontbiedt haar op zijn kamer en kan zich niet langer beheersen. Zelfs haar ‘bruine tint’ bekoort hem op dit moment. Die werd, constateert hij in zijn opgewonden toestand, door veel Europeanen ten onrechte miskend. Hij pakt haar hand, trekt haar bij zich op schoot en begint haar te kussen:

▲
De wijk Glodok in
Batavia. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 1400911

‘Wil jij mijn klein, klein vrouwtje zijn, Daï... zoo, dat niemand weet van ons geheim... Wil je, Daï...?’

Zij antwoordde niet, liet hem begaan als hij haar hoofd tegen zich aandrukte en haar kuste op de wang, in haar hals.

‘Je antwoordt niet, Daï...? Wat je verlangt, zal ik je geven, meisje... je zult ’t goed hebben, ik zal je geld, veel geld geven...’³³

Maar Daï wil geen geld, ze heeft een andere wens. “Als u gelp mijn broer... dan Daï wil...”³⁴

Ze vraagt hem om Boong niet wegens moord te veroordelen. Het werkt op Pel als een koude douche. Hij wil niets meer met haar te maken hebben. ‘Beschouw al wat ik gezegd heb als niet gesproken.’³⁵ Hij heeft spijt van wat er gebeurd is, en stuurt Daï naar huis. Ze krijgt drie maanden salaris mee, maar hoeft niet meer terug te komen. Hij hoopt dat ze elkaar nooit meer zullen zien. ‘En als je ooit aan mij mocht denken, herinner je dan, dat mijn plicht als rechter mij boven alles in ’t leven ’t liefst en ’t heiligst is... Ga nu.’³⁶ Met deze huichelachtige woorden neemt hij afscheid van een hevig snikkende Daï.

Dit fragment is een uitstekend voorbeeld van de discriminatie waarmee Indische meisjes als Daï in de koloniale samenleving geconfronteerd werden. Alle factoren komen hier samen: haar vrouw-zijn, de haar toegedachte bedenkelijke zedelijke moraal, het gebrek aan scholing en opvoeding, haar bruine huid, het ontbreken van een goede toekomst – op al die punten wordt ze gediscrimineerd en gemarginaliseerd. In de ogen van de ‘blanke’ elite, waar ze zo graag bij wil horen, is haar leven niets waard. Ze wordt met een fooi naar huis gestuurd, terwijl Pel zijn handen in onschuld wast en mooi weer speelt als onkreukbare rechter.

Een ontaarde Indo-Europeaan

Daï accepteert deze vernedering even gelaten als eerder in de roman haar grootvader de zijne. Alleen Boong windt zich erover op. Maar tegelijkertijd is het ook Boong die haar in het ongeluk stort. Op zijn aandringen stelde zij zich ontvankelijk op tegenover Van Vierzen Pel en door zijn toedoen wordt ze hierna gedwongen om de bijzit te worden van een rijke Chinees bij wie Boong schulden heeft.

Boong is een uitgewerkte versie van Leo uit *De paria van Glodok*. Hij is, laat Boudewijn in haar studie zien, primitief, dierlijk, onbeheerst en een gevaar voor de koloniale samenleving. Bij hem heeft ‘rasvermenging’ geleid tot degeneratie, tot een niveau waarbij hij alle positieve eigenschappen van de Europese beschaving heeft verloren, ja zelfs de positieve eigenschappen van het inheemse ras is kwijtgeraakt. Dat hij nergens werk vindt, is dan ook zijn eigen schuld, niemand wil zo’n ongeleid projectiel in dienst nemen.

Boudewijn wijst erop dat de bron van Boongs ontaarding in de roman wordt toegeschreven aan zijn inheemse moeder. De ‘oosterse rasinvloeden’ zijn verantwoordelijk voor zijn degeneratie.³⁷ Het is in die tijd een gebruikelijke opvatting.³⁸ Dat iemand als Van de Wall, die zelf het product van rasvermenging was, zich bij zo’n raciale theorie aansluit, moet verklaard worden uit het feit dat hij zich tot 1900 zo sterk geconformeerd had aan het koloniale Europese gedachtegoed. Ook zelfhaat speel hierbij een rol, zoals dat ook bij Couperus het geval is.³⁹

In dit geval is er sprake van een eurocentrische auteurspositie, maar dat geldt niet voor de roman als geheel. Rasvermenging is niet de oorzaak van het handelen van de overige personages en zelfs niet uitsluitend van Boong. Ook de discriminatie die zij ervaren, is geen kwestie van eigen schuld. Telkens weer stuiten de Indo’s op het institutionele racisme van de koloniale samenleving.

In het eerdergenoemde gesprek met zijn vrienden naar aanleiding van de vernederende viering van het jubileum van zijn grootvader, is ook het Indische taalgebruik (*Petjo*) opmerkelijk. Ook dat is een discriminerende factor. Boongs vrienden, zijn zusters en zijn grootmoeder spreken alle-

maal op die manier, alleen Boong zelf niet. Zijn vader had erop aangedrongen dat hij goed onderwijs zou volgen en al heeft hij de school voortijdig verlaten, zijn Nederlands is uitstekend.⁴⁰

‘Dáárom zeg,’ beweerde Lammers, een lange, uitgedroogde figuur ondanks zijn twee-en-twintig jaren, ‘dáárom ik partiklier sadja [slechts]. Alles toch maar pertjoema [voor niemendal]. Bij goeverment ze nemen nu allemaal sjineezen en inlanders. Kijk maar bij de post. Vroeger postzegel, briefkaart, gollandsche commiezen verkoopen, maar nu...’

‘Natierlijk,’ sprak Krol, ’n stoere Indo, met oogen, die zijn Mongoolsche afkomst verrieden, ‘dat is immers goedkooper werken. Tjoba, ’n blanda moet minstens vijftig pop traktement hebben, maar zoo’n inlander of zoo’n sjinees, wat kan ’t de kerel verdomme, als-tie twintig pop krijg, is-tie tevreden. Natierlijk, ach zeg, goeverment altijd bezuinigen, tra lain [anders niet dan] bezuinigen.’

‘’t Is toch geen reden,’ meende Boong, ‘om inlanders en Chineezzen vóór te trekken. De regeering moet eerst voor ons, Indo’s, zorgen, en dàn pas voor inlanders en Chineezzen. Eerstens zijn wij toch óók Europeanen, ten minste van Europeesche afkomst...’⁴¹

Maar al dat klagen hielp niet, de regering trok zich weinig van hun lot aan. Er waren in de loop van de negentiende eeuw wel meer en betere opleidingen voor hen gekomen, maar het schoolgeld was vaak te hoog.⁴² Zelfs een ontwikkelde Indo-Europeaan als Reumer, die aan het einde van de roman verschijnt als een toonbeeld van Europese beschaving, heeft door gebrek aan geld zijn studie in de vierde klas van de hbs moeten staken.⁴³ Bovendien waren er voor hoogopgeleide Indo’s nauwelijks banen.⁴⁴ Reumer kiest ervoor om een eigen onderneming te beginnen, zodat hij niet afhankelijk is van Europese werkgevers. Hij is directeur van een door hem opgericht reizend toneelgezelschap, de Komodie Hindia, waarin Indo-Europeanen, begeleid door krontjong-melodieën, Shakespeare spelen in het Maleis.

Het was wel mogelijk om een bescheiden carrière te maken in dienst van de overheid of het Europese bedrijfsleven, maar het ging bijna altijd om ondergeschikt werk dat slecht betaalde. Discriminatie en uitsluitingsmechanismen speelden hierin een belangrijke rol.

Racisme op de arbeidsmarkt is ervoor verantwoordelijk dat mensen vast komen te zitten in lagere sociaal-economische posities.⁴⁵ Ook hiervan geeft het boek verschillende voorbeelden. Grootvader Sam is deurwaarder, zijn zonen John en Dorus vervullen ondergeschikte functies bij de Waterstaat en de Gasfabriek, terwijl de trots van de familie, Vincent, derde commies is bij het departement van financiën. Het was moeilijk voor

een Indo-European om op de sociale ladder te stijgen.⁴⁶ En nu stonden juist die lagere posities ook nog onder druk. Het streven van de ethische koloniale politiek was om de inheemse bevolking op te leiden en meer bij het bestuur van het land te betrekken. Het gevolg was dat inheemsen de Indo-Europeanen van hun plaats verdreven; ze waren bovendien goedkoper en daardoor aantrekkelijker voor de werkgevers. Daarnaast was er altijd al de bestaande concurrentie van nieuwkomers uit Nederland.⁴⁷ Zo moest Dorus salaris inleveren, 'omdat er nieuwe, jonger employe's uit Holland in de fabriek gekomen zijn'.⁴⁸

Jongeren zoals Boong, die zich tegen dit institutionele racisme keerden en niet bereid waren om, zoals hij het noemt, 'vernederings te verduren van blanke superieuren, die hem, den Indo, minderwaardig achten', werden daardoor buitengesloten en konden een goede baan wel vergeten.⁴⁹ De verbittering daarover uit zich in machteloze scheldpartijen op totoks en woede-uitbarstingen tegen iedereen die hem voor de voeten loopt. Het was een schreeuw om hulp. Het Nederlandse gouvernement moest na jarenlange discriminatie op het gebied van werk en onderwijs eindelijk eens voor hen opkomen. Boong:

'O ja, ik heb 't altijd gemeen en onrechtvaardig gevonden, dat de totok's, die ons in de wereld geschopt hebben, ons aan ons lot overlaten als we naar 'n betrekking zoeken. In plaats nou òns te helpen, geven ze de baantjes weg aan Chineezzen en inlanders. Is dat eerlijk? 't Heet, dat ze ons met Europeanen gelijk stellen, – dan moeten ze ons ook boven Chineezzen en inlanders verkiezen, als 't op 'n betrekking aankomt.'⁵⁰

Dezelfde opvatting hoort hij later terug als hij Reumer ontmoet, maar dan beter geformuleerd. De Indo's worden vertrapt door totoks en opzijgeduwd door Chinezen en Javanen:

'Het gouvernement steekt ons geen hand toe in onzen strijd om 't bestaan. [...] Bij de geboorte worden de Indo's wel met Europeanen gelijk gesteld, maar later, als ze ouder geworden zijn en zich op die gelijkstelling willen beroepen, worden ze voor minderwaardig aangezien en is er van een feitelijke gelijkstelling geen sprake.'⁵¹

Reumer heeft daarom zelf het heft in handen genomen door een toneelgezelschap op te richten waarmee hij vierentwintig 'broedeloze Indo's' aan de kost heeft geholpen. Maar een blijvende oplossing van het probleem verwacht hij van het samen optrekken van alle Indo-Europeanen. Zijn streven is dat 'alle Indo's, over heel Indië een bond vormen, een broeder-

bond.' Dan heb je macht en kun je iets afdwingen.⁵² Tot nu toe klagen, schelden en mopperen ze, maar ze bereiken niets.⁵³

Die woorden spreken Boong aan en onder de invloed van Reumer wordt hij een beter mens.

Besluit

In zijn herinneringen schreef Van de Wall: 'Wilde ik in de kunst ooit iets scheppen, dat waarde kon hebben, dan zou mijn fantasie moeten wortelen in de werkelijkheid.'⁵⁴ Dat is het geval in zijn roman *De paupers*. Voor de familie die hij schetst, kon hij putten uit zijn eigen geschiedenis. Hij was in een dergelijke omgeving opgegroeid en onderhield ook na zijn terugkeer in 1890 contact met deze verarmde tak. Zijn moeder, Ida Damwijk, keerde na het overlijden van zijn vader in 1897 terug naar Indië, wat het contact met zijn familieleden nog heeft versterkt. In 1899 was hij getuige bij het huwelijk van een van de halfzusters van zijn moeder.⁵⁵

Voor Boong vond Van de Wall een voorbeeld in een geruchtmakende moordzaak. Hij was diep getroffen door de executie van een jonge Indo-Europeaan. In de roman geeft hij hem een Portugese achtergrond, wat het realistische effect van zijn verhaal nog versterkt. De Indo's van Portugese afkomst, die in de loop van de tijd naar de rand van *kampong* Kemajoran waren verdreven, werden beschouwd als de gevaarlijkste en meest vechtlustige Indo's van Batavia. Een totok kon in die buurt niet veilig over straat lopen. Zij voelden zich door het racisme in de koloniale samenleving tot op het bot gegriefd en koesterden een blinde haat jegens de totoks.⁵⁶

Het is waar dat bij Van de Wall ook raciale ideologieën over 'inheems bloed' een rol spelen in zijn duiding van het karakter van de Indo-Europeanen, maar het is toch vooral het institutionele racisme waardoor zij zo opstandig en haatdragend worden. Het hoeft niet eens direct op henzelf gericht te zijn: ook het racisme waar hun familieleden slachtoffer van zijn, vatten zij op als een persoonlijke belediging. Bijna alle Indo's in Indië hadden te lijden onder de beperkte kansen op de arbeidsmarkt, die weer het gevolg waren van het gebrek aan onderwijs, terwijl ze onder invloed van de ethische politiek ook nog eens de weinige mogelijkheden die ze hadden, zagen slinken door een beleid dat aan inheemse inwoners de voorkeur gaf. Een intersectionele benadering laat zien dat de uitsluiting niet louter berust op huidskleur. Verschillende factoren die elkaar onderling versterken, zoals gebrek aan opleiding, status en afwijkingen van de westerse cultuur – gevolg van acculturatie aan de inheemse omgeving, die zich openbaart in kleding, eten en gedrag – werken samen om hen te marginaliseren.

De remedie daartegen was volgens Van de Wall onderwijs. Ook daarvan biedt de roman een goed voorbeeld. Nadat Reumer zich verloofd heeft met Boongs zuster Nini, zegt hij tegen hem:

'Je zuster Nini is 'n schat. O, wat is er veel van haar te maken! Ze interesseert zich voor alles – je zou 't niet zeggen, hè – en er is 'n drang naar ontwikkeling in d'r! Ik stel me er veel van voor, haar van alles te laten leeren, wat ze nog zou kunnen leeren. Om te beginnen, krijgt ze les van een leeraar in 't Nederlandsch. Enfin, als we elkaar na eenigen tijd terugzien, wed ik, dat je Nini niet meer herkennen zult – ja, ja!⁵⁷

Het is veelzeggend voor de hoge verwachtingen die Van de Wall had van een goede opleiding voor Indo-Europeanen. Daar hing alles van af. Tot 1898 bekommerde hij zich niet om het lot van de arme Indo. Maar de ophanging van een jonge 'Indo-pauper' opende hem de ogen. In *De paria van Glodok* en *De paupers* nam hij het voor hen op. Vooral met het toneelstuk bereikte hij een groot publiek. Het kreeg lovende kritieken en trok volle zalen, ook in Nederland. Hij behandelde zijn onderwerp met respect, was de mening van een Indische collega-journalist en literator, Henri van Wermeskerken. Die had vaker toneelstukken gezien waar 'krompratende Indo's' in voorkwamen. Doorgaans hadden die toneelstukken geen andere bedoeling dan om hen belachelijk te maken, maar:

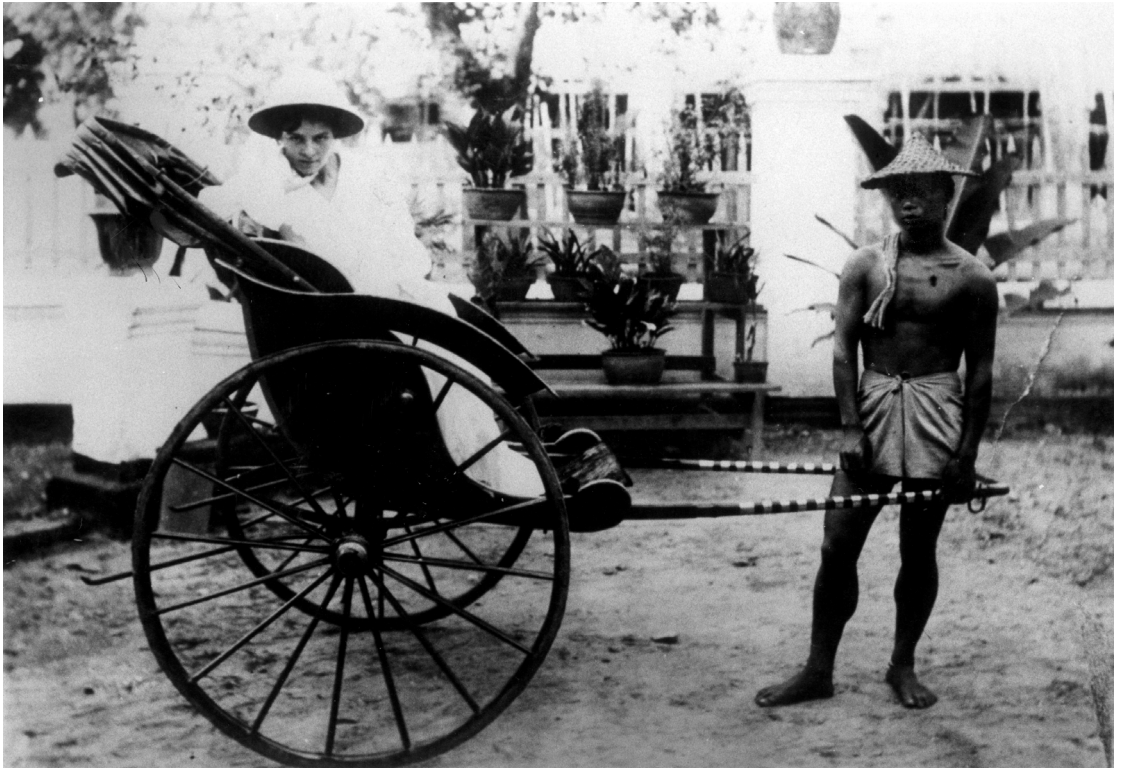
Hans van de Wall heeft het tegenovergestelde bereikt. Hij kan zijn arme paria's geen zuiver Hollandsch in den mond geven, maar hij heeft met die gebrekkige taal een verhooging van het dramatische effect weten te bereiken.

In dit stuk zal het krompraten niet tot lachen stemmen, maar tot *ernst* en *nadenken*, hier is de gebrekkige taal, de jammerlijke opvoeding, de ellende en armoede, die daarvan het gevolg zijn, een schreeuwende aanklacht tegen den vader-totok, die zijn kinderen niet wil kennen.⁵⁸

Toen in 1919 het Indo-Europeesch Verbond (IEV) werd opgericht, dat zou uitgroeien tot de grootste en belangrijkste belangenorganisatie van Indo-Europeanen, sloot Van de Wall zich daarbij aan. Hij werkte mee aan *Onze Stem*, het blad van het IEV, en maakte er reclame voor, ook in zijn toneelstukken.⁵⁹ Zelfs in een onbenullig blijspel als *Limonade* (1935) duikt de activist in hem even op. De directeur van een limonadefabriek op Java dwingt zijn Indo-Europese werknemers om lid van het IEV te worden. Als ze de contributie niet kunnen betalen, doet hij het wel. En

een nieuw soort limonade dat in de fabriek ontwikkeld wordt, geeft hij de naam 'I.E.V. limonade.'⁶⁰

Van een onverschillige, hooghartige Indo was Van de Wall veranderd in een hartstochtelijk voorvechter van de Indo-Europese beweging, met als literair hoogtepunt in deze strijd zijn roman *De paupers*.



△
Carry van Bruggen in een riksja met een
riksjadrijver, circa 1900. Collectie Spaarnestad Photo,
SFA001021252.

Verhalen van vervreemding

Carry van Bruggen

REMCO RABEN

De Indische boeken van Carry van Bruggen (1881-1932) hebben niet veel aandacht, laat staan grote waardering gekregen. Binnen haar oeuvre worden ze dikwijls als vroeg werk gezien, waarin ze haar literaire toon nog niet helemaal had gevonden. In de niche van de koloniale literatuur (in Nederland altijd wat verhullend ‘Indische letteren’ genoemd) zijn ze bovendien vaak stiefmoederlijk behandeld. Haar kennis van en ervaring met Indië zouden te oppervlakkig zijn, haar maatschappelijke visies nogal koloniaal. Dat oordeel is niet helemaal terecht. Wellicht dat sommige verhalen in haar eerste bundel, *'n Badreisje in de tropen* (1909), wat te zoetig en zelfs een beetje langdradig zijn, maar ze bieden genoeg stof tot nadenken. Beter is *Goenong-Djatti* (1909), dat nogal veronachtzaamd is in de Indische canon. Het later geschreven *Een Indisch huwelijk* (1921) is een puntige zedenschets.

Lientje (Carolina Lea) de Haan, die als schrijfster de achternaam van haar eerste echtgenoot Kees van Bruggen is blijven voeren, liet zich al in haar jeugd kennen als een sensitieve individualist. Hoewel we niet heel veel weten over haar jeugd, is het duidelijk dat ze al vroeg een eigen weg zocht. Opgegroeid in Zaandam in het gezin van een *gazan* (joodse voorzanger) en opgeleid tot onderwijzeres aan de normaalschool, vond zij vermoedelijk in 1900 een baan als onderwijzeres in Amsterdam.¹ Zij brak daar met haar joodse geloof, kwam in socialistische kringen terecht en kreeg een affaire met de al getrouwde journalist Kees van Bruggen. Hij verliet voor haar zijn eerste vrouw en trouwde met Carry begin 1904. Hij gaf – niet zeker is of het vanwege zijn echtscheiding was – ook zijn baan bij het socialistische dagblad *Het Volk* op.² Een uitweg uit de financiële problemen kwam met het aanbod om in Medan het hoofdredacteurschap van de *Deli Courant* op zich te nemen. Carry gaf hiervoor haar werk in het onderwijs op. Ze arriveerden in maart 1904 in Medan en bleven er tot juli 1907.

Carry van Bruggens schrijversloopbaan begon in het plantersbolwerk Deli. Zij werd vrijwel meteen ingeschakeld voor de krant van haar echtgenoot en startte in maart 1904 de rubriek 'Tets voor onze dames', later voortgezet onder de titel 'Brieven van May'. Ook schreef ze de rubriek 'Van boek en tijdschrift' voor de *Deli Courant* en stukken voor het *Weekblad voor Indië*. Kees en Carry van Bruggen waren als socialisten weinig in hun element in Deli, dat immers geheel op plantersbelangen dreef. Hun – milde – kritiek op de behandeling van 'koelies' maakte hen kwetsbaar onder de planters, aan wie de *Deli Courant* zijn bestaan dankte.

Eind 1905 wekte Carry van Bruggen de toorn van de befaamde en gevreesde journalist Karel Wybrands van *Het Nieuws van den Dag voor Nederlandsch-Indië*, die zijn critici of concurrenten kapot schreef als het zo uitkwam. Toen Carry van Bruggen Wybrands scherp bekritiseerde over zijn literaire oordeel, reageerde hij meedogenloos en grof. Hij noemde haar een pervers en verdorven viswijf en ridiculiseerde haar uiterlijk. Hij meldde zelfs dat zij 'feitelijk niet in de Soos behoorde te worden toegelaten'.³ Daarop gaf Carry van Bruggen haar rubrieken eraan en publiceerde gedurende haar resterende verblijf in Indië niets meer. Daar kwam bij dat haar man in steeds meer conflicten verzeild raakte door zijn kritiek op planters en het gouvernement, en zelfs in een smaadproces belandde. Hij

▽
Tabakvelden op een
onderneming in Deli,
eind negentiende
eeuw. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 103494



werd per maart 1907 ontslagen, waarop het echtpaar met hun in Medan geboren dochter weer de boot naar Nederland nam.⁴ Studies over het ‘Indische’ werk van Carry van Bruggen herhalen dat haar korte verblijf in Indië niet erg gelukkig was. Toch moeten de Indische jaren zo veel indruk hebben gemaakt dat ze er drie boeken uit destilleerde.

Wat is de sleutel tot het Deliaanse werk van Carry van Bruggen? Moeten we het duiden als een etnografisch relaas van de koloniale samenleving in Deli? Als een neerslag van haar eigen ervaringen? Hoe ‘documentair’ is haar werk eigenlijk? Van Bruggen staat veelal bekend als een ‘autobiografisch’ schrijver.⁵ Zelf vertelde ze in een interview in 1915: ‘Ik belijd mezelf altijd. Maar dit mag niet over ’t hoofd gezien: dat ik van mezelf slechts vertel wat ik algemeen menselijk in me vind.’⁶ Dat is iets anders dan autobiografisch schrijven, en een waarschuwing voor als we haar werken over Indië lezen.

Planters op de voorgalerij

De waardering voor de Deliaanse verhalen en romans van Carry van Bruggen is over het algemeen nogal zuinig geweest. Na het eerste verschijnen kregen ze pas in de jaren tachtig van de twintigste eeuw een herdruk. Ze worden meestal gelezen als een opmaat tot haar volwassen werk, waarin ze zich als een ‘modernistisch’ auteur ontpopte. Rob Nieuwenhuys schreef in zijn *Oost-Indische spiegel*: ‘We kunnen ons er alleen maar over verwonderen dat de schrijfster van een voortreffelijke roman als *Eva* (1927) en van belangrijke essays als *Prometheus* (1919) en *Hedendaagsch fetischisme* (1925) dezelfde is als die van *Goenong-Djatti* (1909)’. Nieuwenhuys achtte Van Bruggens romans niet meer dan een bladzijde waard in een paragraaf die hij betekenisvol ‘De jonge Hollandse vrouwtjes’ noemde. Van Bruggen had volgens hem weinig affiniteit met Indië ontwikkeld. ‘Ze had bijna geheel onder Europeanen geleefd zonder verbindingen daarbuiten.’ Ze was in Indië een vreemdeling gebleven.⁷ Met enige nadruk citeert Nieuwenhuys Van Bruggens bekentenis dat er geen grote liefde tussen haar en de kolonie was ontstaan: ‘Nimmer hebben we dat land liefgehad’, schreef ze in haar mooie verhaal ‘Bij ’t heengaan’ in *’n Badreisje in de tropen*.⁸ Dat gebrek aan empathie zou haar, zo lijkt de redenering, een minder goede observator hebben gemaakt.

Ook andere literatuurhistorici hebben Van Bruggens werk over Deli wat stiefmoederlijk behandeld. E.M. Beekman schaart haar werk onder een groep van auteurs die gebukt gaan onder ‘gezwollen breedsprakigheid’.⁹ Jacqueline Bel heeft in *Bloed en rozen*, haar grote overzicht van de Nederlandse literatuur, wel oog voor Van Bruggens Indische romans, maar plaatst deze vooral in een naturalistische en beschrijvende traditie.¹⁰ Dit vroege Sumatraanse werk is in Van Bruggens tijd en later, vooral gelezen als getuigenis van de koloniale samenleving in Deli. En dat valt te bezien.

Op het eerste gezicht gaat *Goenong-Djatti*, Carry van Bruggens eerste roman, over relationele ontwikkelingen op en rond een plantage in Deli. In het grote plantershuis wonen niet alleen de hoofdadministrateur Hans de Klerk en zijn goedmoedige vrouw Nelly, maar ook de Indische nicht van de vrouw des huizes Amelie Wardenaar, de logee Charlotte van der Hoeff en haar dochtertje, en uiteraard veel bedienden. Het verhaal lijkt te draaien om de pogingen van Amelie om de naburige Nederlandse administrateur Kolff aan de haak te slaan. Deze woont samen met zijn *njai* Amia. Als het meisje Henny uit Nederland arriveert, verlooft Kolff zich met haar, laat hij Amelie zijn hielen zien, en ontdoet hij zich met een fooi van Amia. Deze zint op wraak en met behulp van Amelie vergiftigt zij Henny. Amelie wordt verteerd door angst ontdekt te worden en verdrinkt zichzelf.

De kracht van de roman schuilt niet in de tragische verwickelingen, die wat geforceerd aandoen. De portrettering van de jaloerse Indische Amelie is buitengewoon karikaturaal, in onze ogen zelfs racistisch. Wat de roman diepte geeft, is de houding van de jonge logee Charlotte, die nogal beschouwend van aard is en een beetje buiten de actie staat. Haar bespiegelingen roepen de vraag op wat we precies waarnemen, en maken ons bewust van de buitensporigheid van de koloniale verhoudingen.

In meer dan één opzicht klinkt de stem van Louis Couperus' *De stille kracht* (1900) in de roman door. Couperiaanse thema's vinden we niet alleen terug in de broeierige atmosfeer van konkelarij, maar ook in de positie van de Indo-Europese figuren, vooral van Amelie, die letterlijk en figuurlijk de verbinding vormt tussen inheemsen en Europeanen, en in de figuur van de vaderlijke hoofdadministrateur Hans de Klerk. Aan het slot bekent hij aan Charlotte dat hij in Indië niet zijn volledige vervulling heeft gevonden. Anders dan Otto van Oudijck in Couperus' roman, die zich tot Java bekeert en zich met een Indo-Europese vrouw terugtrekt, beseft De Klerk juist dat hij niet in de kolonie aardt en verlangt naar een verblijf in Nederland. Net als in Van Bruggens voorbeeld hangt er in *Goenong-Djatti* een zekere doem over de Indische wereld, die zich manifesteert in de dramatische ontwikkelingen en in het wegvallen van het morele houvast.

Negen jaar na haar terugkeer naar Nederland kwam Carry van Bruggen met nóg een Deli-roman, *Een Indisch huwelijk*, die in 1916 als feuilleton in *De Amsterdamsche dameskroniek* en in 1921 in boekvorm verscheen. *Een Indisch huwelijk* is onmiskenbaar een sterker gecomponeerde novelle dan het wat meanderende *Goenong-Djatti*. Toch mist het werk de complexiteit van de eerdere roman. In *Een Indisch huwelijk* ontbreekt een persoon als Charlotte, die als een nuchter contrapunt werkt op het geborneerde gekonkel van de koloniale expatgemeenschap. Het verhaal is eenvoudiger. Te midden van de koffie- en tabaksplantages verblijft een kleine groep planters. Zij zijn eenzaam of leven met een inheemse *njai*. In de woorden van de roman leiden de planters een 'eentonig, dikwijls laaggezonken bestaan'.¹¹

Een van hen is Feenstra, al jaren werkzaam in de kolonie. Als er om hem heen verschillende planters een bruid uit Nederland halen, ontwaakt bij Feenstra ook een verlangen naar een huwelijks bestaan *à la hollandaise*. Hij neemt contact op met zijn jeugdvriendin Truusje van Laar, en na een intensieve correspondentie en uitwisseling van foto's trouwen ze 'met de handschoen'. Feenstra, die zichzelf zo heeft opgejut in zijn verlangen naar een Hollandse bruid, ziet haar slechts in zijn door verlangen gekleurde verbeelding. Ze scheept zich in. Als Feenstra haar van de boot haalt, blijkt hij haar niet te herkennen. Het wordt duidelijk dat hij slechts met een ideaalbeeld is getrouwd. Er opent zich een afgrond van ontgoocheling.

Nieuwenhuys was over deze roman beter te spreken dan over *Goenong-Djatti*: 'Een Indisch huwelijk raakt tenminste een tropenprobleem: dat van de ongehuwde planter die in concubinaat leeft, maar aan blanke vrouwen blijft denken.'¹² Het punt van de roman is echter dat het niet om witte vrouwen gaat, maar om één Nederlandse vrouw – wat misschien hetzelfde maar toch anders is. Een Nederlandse echtgenote, zo is het beeld in de roman, brengt beschaving en vooral normaliteit. Opvallend genoeg schofelt Van Bruggen het Europese huwelijk niet klakkeloos als ideaalbeeld voor. De deceptie aan het slot van de roman laat zien dat een Europese echtverbintenis niet het ideaal is waar ze – in elk geval door iemand als Feenstra – voor wordt gehouden.¹³ In die zin is *Een Indisch huwelijk* veel meer een bespiegeling over de huwelijkse idealisering dan over het leven in de kolonie – al vormt dat wel de essentiële context.

Documentair lezen

De Nederlands-Indische letteren, het is regelmatig opgemerkt, zouden bij uitstek een documentair karakter hebben. Ze kwamen volgens Rob Nieuwenhuys voort uit de brieven naar huis, die van de ervaringen in 'de Oost' verhaalden.¹⁴ E.M. Beekman formuleerde een variant op deze visie door te stellen dat 'koloniale literatuur stilistisch voortkomt uit de scheepsjournaals'.¹⁵ Het zijn interessante gedachten, het is niet te bewijzen dat het ook daadwerkelijk zo is gegaan. Het feit dat de meeste romans in Nederland werden geschreven, maakt duidelijk dat de genealogie van de Nederlands-Indische letteren in elk geval hybride is. De koloniale literaire productie is bovenal het resultaat van de behoefte om de kolonie als een spannend tafereel neer te zetten. Niet voor niets vormt ze vaak het decor voor allerlei ondeugd die in Nederlandse context niet acceptabel was.¹⁶ De koloniale literatuur is voor een aanzienlijk deel expatliteratuur, geschreven voor de Nederlandse markt in een tijdperk van uitdijend imperialisme en koloniale verbeelding.

Het idee van de koloniale literatuur als brief aan het thuisfront – als een min of meer natuurgetrouwe afspiegeling van een historische situatie of

mentaliteit – zit diepgeworteld. Koloniale romans worden dikwijls gezien en gebruikt als vensters op de historische context waarin ze geschreven zijn of de samenleving waar ze verslag van doen. Niet voor niets wordt vaak sterk de nadruk gelegd op het autobiografische karakter, de authenticiteit en de maatschappelijke context van koloniale teksten – naar het mij voorkomt meer dan in andere werken.¹⁷

Ook Carry van Bruggens romans zijn doorgaans ‘documentair’ gelezen, als getuigenissen van het plantersleven in Deli. Inderdaad vormt Deli onmiskenbaar de setting van de romans. We lezen van de uitgestrekte plantages, het oerbos, de gemengde bevolking van Chinezen, Javanen, Indiërs en Europeanen, de treinverbinding naar de havenplaats (Belawan), de tochtjes naar de overzijde van de zeestraat (Penang). Het is allemaal onmiskenbaar daar. Maar het decor is dun, de beschrijvingen zijn schetsmatig. Het is maar de vraag wat deze werken precies over de samenleving te vertellen hebben. Wat ‘documenteren’ ze?

Nu schreef Carry van Bruggen koloniale verhalen voor een Nederlands lezerspubliek. In veel opzichten voldoet haar werk op een clichématige en nogal schetsmatige manier aan verhaalconventies die veel koloniale literatuur rond 1900 kenmerken: de overweldigende natuur, de hitte en de preoccupatie met de sociale verbintenissen binnen de Europese kring. Over de omstandigheden op de plantages, de stadssamenleving of de werkzaamheden van de Europese mannen schrijft zij nauwelijks. De verhalen spelen zich af aan de eettafels, op de galerijen en in de sociëteit. We kunnen de afwezigheid van de ‘plantagekoelies’ – enkele honderdduizenden in deze tijd – opvatten als een significante stilte, een koloniale blinde vlek.¹⁸ Toch weten we uit zijn bijdragen in de *Deli Courant* dat Kees van Bruggen wel degelijk begaan was met het lot van de ‘koelies’ en de harde behandeling door planters kritiseerde. Het was dus een bewuste keuze van Carry van Bruggen om zich op het sociale leven van de Europeanen te concentreren. Conventie en de verwachtingen van haar – vooral vrouwelijke – lezerspubliek zullen er niet vreemd aan zijn geweest.

De Aziaten komen er in de romans en verhalen bekaaid van af. Van Bruggen heeft de nare eigenschap ze vaak in diminutief te beschrijven – wat ze overigens regelmatig ook met vrouwen doet. Het is zo nadrukkelijk dat het een retorisch middel lijkt te zijn. Karakterisering is clichématig: Javanen zijn ondoorgrondelijk en gedwee, Chinezen onbetrouwbaar, Klingalezen (zoals de migranten uit zuidelijk India werden genoemd) ruw. Voortdurend refereert Van Bruggen aan hun huidskleur – in de tonen bruin, geel en zwart – en ze presenteert hen meestal als deel van een zwijgende groep of massa. De enige scherp getekende Aziaten zijn de bedienden, die vaak liefdevol worden beschreven, maar dan ook vooral vanwege hun trouw aan hun mevrouwen en meneren worden gewaardeerd. Aan de hiërarchie wordt niet getornd, de afstand wordt niet

geslacht. Wel is een goede behandeling van personeel en van het ‘werkvolk’ een terugkerend thema.¹⁹

De inheemse concubines of *njais* komen er evenmin goed van af. Voor de planters in *Een Indisch huwelijk* is er slechts de keuze tussen de ‘norsche eenzaamheid of een grove en kijverige Inlandsche vriendin’.²⁰ Op geen enkel moment worden de relaties met een *njai* op een romantische manier beschreven. Ze bieden surrogaat. Toch beeldt Van Bruggen het concubinaat niet af als iets verderfelijks. In *Goenong-Djatti* heet het dat ‘t er een noodzakelijkheid was, die iedere man in de tropen ondergaat’.²¹ En inderdaad blijft geen enkele man in die roman er vrij van.

Het meest problematisch is de schildering van Indo-Europeanen, met name vrouwen. Zo is in *Goenong-Djatti* Amelie Wardenaar een behaagzieke en promiscue Indische die, eenmaal afgewezen door Kolff, wraak neemt. Ze is, in de gedachten van Charlotte, ‘n echte kampongnonna gebleven, zonder verfijning, zonder ’n hooger gevoel van welvoegelijkheid’.²² In *Een Indisch huwelijk* speelt een Indische vrouw een koket spel van verleiding met Feenstra.²³ Aangezien Van Bruggen het verhaal in dialoog of in de vrije indirecte rede vertelt, vanuit de gedachten van de hoofdpersonen, is niet duidelijk of we de denkbeelden alleen aan de personages of ook aan de auteur mogen toeschrijven.

▽
Europeanen tussen
de tabaksvelden in
Deli, eind negentiende
eeuw. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 111151.



In ieder geval zijn dergelijke beelden conform de racistische clichés die we uit andere koloniale romans, althans die van witte Nederlandse auteurs, kennen. Wellicht lijkt dit in het geval van Carry van Bruggen nog iets opvallender, gezien haar joodse afkomst en socialistische oriëntatie, maar er zijn historisch weinig aanwijzingen dat deze achtergronden een sterker bewustzijn van, laat staan verzet tegen, de raciale ongelijkheid garandeerden. Hoe dan ook, voor een postkoloniale lezing is hier weinig creatief plezier aan te beleven. Interessanter wordt het als we dergelijke stereotypen en het bijna reflexmatige spreken in volksaarden vergelijken met Van Bruggens latere verzet tegen de 'zoo vanzelfsprekend schijnende en zoo absurde indeeling in volkeren, al dan niet gebaseerd op zogenoemde raskenmerken [...] die niemand vermag te definieeren'.²⁴ Maar dat punt kon of wilde ze in 1909 nog niet maken.

Stoorzenders

Carry van Bruggens Deliaanse werken zijn op het eerste gezicht in termen van sekse- en rasverhoudingen nogal rolbevestigend. Wat de verhalen en romans toch boeiend maakt, is dat ze, hoewel ze onmiskenbaar in Deli spelen, juist veel algemenere kwesties aansnijden: de (vrouwelijke) individualiteit en de koloniale vervreemding. Daarmee ontworstelt het werk zich aan een al te beperkte topografische lezing.

In de eerste plaats zien we, ondanks de naturalistische inspiraties in het vroege werk, allerlei modernistische motieven optreden zoals de prominente rol van twijfel, antidogma en (vrouwelijke) individualiteit. Zoals Madelon de Keizer in haar studie naar Carry van Bruggen en haar 'joodse' romans heeft aangetoond, zijn modernistische elementen als twijfel en ambivalentie ook in haar vroege werk al aan te wijzen.²⁵ Zo ook komen we in haar Deli-verhalen veelvuldig elementen tegen die later in *Prometheus* centraal kwamen te staan, zoals twijfel, tegenstrijdigheid en de menselijke ontoereikendheid.²⁶ Carry van Bruggen problematiseert voortdurend de verhoudingen tussen individu en collectief, tussen vrouw en man, tussen waanbeeld en werkelijkheid. Ook een ander modernistisch motief komen we in de Deli-verhalen tegen: het idee van de buitenstaander, de twijfelaar, die onzeker staat tegenover de omringende wereld. Die ambivalentie, het moet nog eens benadrukt, gold dus niet de raciale verhoudingen.

Het huwelijkse leven staat in de meeste romans en verhalen centraal, maar nooit als een morele poolster. Huwelijken zijn nooit probleemloos en altijd het object van conventie of idealisering. Handelende, denkende en twijfelende vrouwen staan bijna altijd centraal in de verhalen en romans, hetgeen op zich de sociale ordening al problematiseert. De vrouwelijke individualiteit opereert als stoorzender in de sociale ordening. Individualiteit is hier, naar Carry van Bruggens latere filosofische werk *Prometheus*

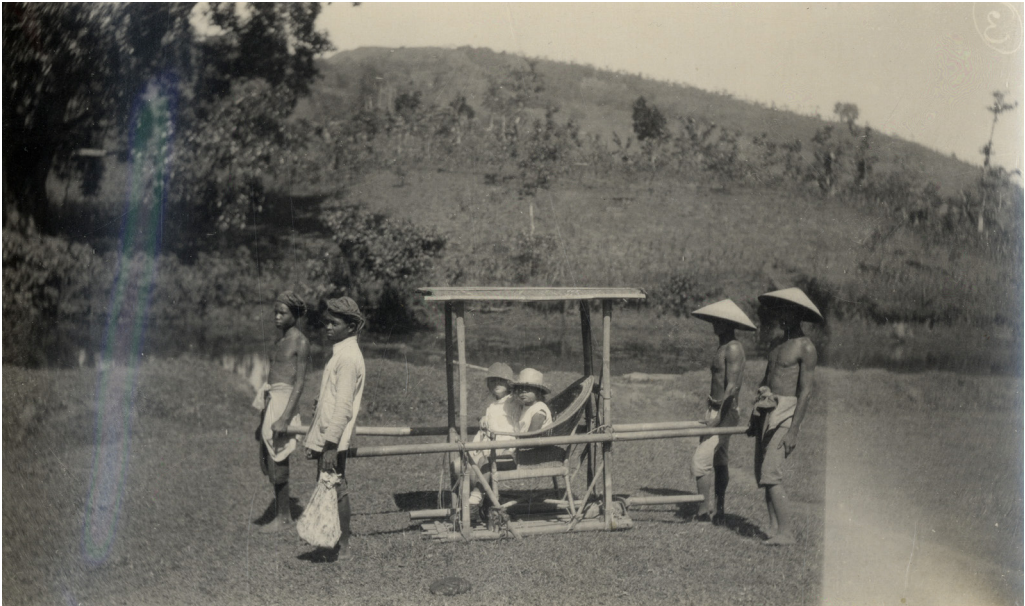
(1919), opgevat als de tegenkracht van het collectief, dat streeft naar uniformiteit, conventie en dogma. Die individualiteit kan zich uiten in expliciet non-conformisme en eigenwijsheid, of, op meer subtiële, soms zelfs verwarrende wijze, in de bespiegelingen, twijfels en vervreemding van de vrouwelijke personages.

Wie de columns van Van Bruggen in de *Deli Courant* leest, begrijpt pas goed hoezeer de positie van de vrouw haar constant bezighield. In haar tweede bijdrage, op 16 maart 1904 – ze was nog maar enkele weken in Medan – schreef ze over reform-onderkleding.²⁷ Haar vijfde bijdrage ging over Aletta Jacobs en het belang van vrouwelijke artsen.²⁸ Ruim een jaar later begon ze haar column zo: ‘Zoo zoetjes aan zijn we het er nu wel over eens, dat de begrippen *goed* en *kwaad*, maar *zéér* betrekkelijk [zijn] en dat er geen ding zoo onbestendig is als het begrip *zedelijk*.’ Om vervolgens een betoog af te steken dat ongehuwde moeders (en hun kinderen) evenveel waardering en erkenning verdienen als ongehuwde vaders (die kinderen bij hun *njai* kunnen verwekken en ze kunnen erkennen).²⁹ Zeker niet al haar columns hadden een emancipatoire strekking, maar met grote regelmaat bracht ze progressieve onderwerpen onder de aandacht van de Deliaanse lezers.³⁰

Als we de romans vanuit het perspectief van Van Bruggens columns in de *Deli Courant* beschouwen, begrijpen we veel beter wat de schrijver bezighield. Niet alleen zijn vrouwen veelal hoofdpersonen van haar verhalen en romans – wat op zich niet zo bijzonder is – maar ze worstelen op een of andere manier voortdurend met de verwachtingen van het collectief. Deze vrouwelijke individualiteit is al duidelijk zichtbaar in sommige verhalen in *'n Badreisje in de tropen*. Het titelverhaal vertelt van de vrouw Gerda, die, enigszins overspannen, een verblijf boekt in een Engels berghotel aan de overkant van de zeestraat. Onderweg wordt zij bevangen door paniek en verlangen naar haar echtgenoot. Het lijkt een verhaal van vrouwelijke afhankelijkheid, maar in essentie gaat het om de tegenstrijdigheid van Gerda's wensen en gevoelens, die wankelt tussen de behoefte voor zichzelf een daad te stellen en afhankelijkheid aan haar echtgenoot.

In *Goenong-Djatti* vormt Charlotte van der Hoeft een rationeel en progressief contrapunt tegenover de bekrompen burgerlijkheid van de hogere koloniale kringen. Zij becommentarieert de slechte smaak en het schijnheilige zwijgen over het concubinaat en bekritiseert het koloniale bestuur. Ze laat zich kennen als een voorvechter van persvrijheid.³¹ Als Hans de Klerk oreert dat er in Deli geen behoefte is aan een nieuwsblad, leest ze hem de les: ‘Ik vind dat er veel te weinig publieke critiek wordt uitgeoefend, juist hier in Indië, op de daden van mensen, die tòch al een veel te groote macht hebben.’³²

De vrouwelijke individualiteit is in *Een Indisch huwelijk* moeilijker terug te vinden. Dit is opvallend, omdat Carry van Bruggen tijdens het



△
Europese kinderen
in een draagstoel
gedragen door *koelies*
op een plantage van
de Deli Maatschappij
in Deli, omstreeks
1920. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 178937.

schrijven (1916) al met ideeën rondliep voor het in 1919 te verschijnen boek *Prometheus*, dat een filosofie van het individualisme behelst. Het vrouwelijke element is vooral aanwezig in de gedachten en verwachtingen van mannen. Wel fungeert de geïdealiseerde Truusje als een domper op de idealisering van het Europese huwelijk. Daarmee is *Een Indisch huwelijk* vooral een commentaar op de huwelijkse waarden en het verlangen naar verbintenis.

Een tweede element dat in de verhalen en romans van Carry van Bruggen naar voren dringt, is dat van de wezenlijke misplaatstheid van de koloniale in de tropen. Door heel haar Indische oeuvre loopt een rode draad van vervreemding, een notie dat de koloniale samenleving een aberratie is. Het meest expliciet wordt dat in het verhaal 'Bij 't heengaan' in 'n *Badreisje in de tropen*, een relaas van het afscheid van Indië. Carry van Bruggen benadrukt hoe vreemd Nederlanders in Indië zijn: 'Ze zijn geen deel van 't land. Ze hooren er ook niet, evenmin als je-zelf.'³³ Als deze woorden zich eenmaal hebben vastgezet, laten ze niet meer los. Dit sentiment van essentiële vervreemding doordeesemt de romans en verhalen die Carry van Bruggen over Deli schreef. In het titelverhaal in 'n *Badreisje in de tropen* ervaart Gerda haar Aziatische omgeving als opdringerig en bedreigend. In *Goenong-Djatti* beseft Hans de Klerk hoezeer de koloniale hiërarchie de mensen corrumpeert: 'hiër is iedereen op zijn manier toean-besaar' en wordt hij zich bewust van 'de melancholie der omringende dingen.'³⁴ We zien door de ogen van Charlotte hoe de sociale en raciale scheidslijnen de menselijke relaties verstoren. Dit wordt op de spits gedreven in *Een Indisch huwelijk*, waarin de koloniale situatie de morele

ankers tot een waanbeeld maken. Een ideeënroman kunnen we *Een Indisch huwelijk* niet noemen, maar achter het relaas van de hunkering en de zelfbegoocheling van de planter Feenstra doemt de grotere thematiek op die we ook elders bij Carry van Bruggen tegenkomen: die van de Nederlanders als exoten in de tropen. De koloniale ervaring brengt een vervreemding met zich mee – van Nederland, van Indië, van de realiteit. De koloniale samenleving ontwortelt en demoraliseert.

Volgens Suzan van Keulen en Peter van Zonneveld staat Carry van Bruggen ‘voor bijna honderd procent op een Europees standpunt’.³⁵ Inderdaad zien we de wereld doorgaans door de ogen van de Europese hoofdpersonen en draagt zij vooral progressieve Europese idealen uit. Haar werk draait om ambivalentie en vervreemding, die we als een fundamentele kritiek op de haar omringende samenleving kunnen lezen. Maar ze is te weinig moralist en vermoedelijk te veel onderdeel van de heersende opvattingen om het kolonialisme principieel te verfoeien. Eerder biedt zij een psychologisch inzicht in het wezen van de koloniale samenleving en in de plaats van het – Europese – individu daarin.

Besluit

Bij eerste lezing lijken Carry van Bruggens Deliaanse romans en verhalenbundel nogal oppervlakkig en een beetje taartig. Ze spelen zich vooral af op de voorgalerij en gaan over de roddels en relaties van de Europese elite in het plantersbolwerk Deli. Van Bruggens observaties van de omringende samenleving zijn schetsmatig en racistisch. Ze verdiept zich ook nauwelijks – met enkele interessante uitzonderingen in haar verhalen – in de omstandigheden, levens en gevoelens van de Aziatische bewoners van haar boeken. De meeste koloniale clichés blijven intact.

Toch zijn de Deliaanse boeken interessant. In de eerste plaats tonen ze waar Carry van Bruggen in de periode van schrijven mee bezig was – en dat was iets anders dan een beschrijving van de plantagesamenleving. In haar werk voor de krant leverde zij regelmatig commentaar op de seksconventies. Het maakt ons ervan bewust dat zij meer bezig was met vraagstukken over vrouwelijke individualiteit en de instabiliteit van huwelijkse ideaalbeelden dan met koloniale maatschappijkritiek. Ten tweede laat ze iets heel belangrijks zien over de vreemdheid van de expat in de tropen. Van Bruggen toont in haar romans hoezeer Hollandse mensen in wezen vreemdelingen in de kolonie zijn. De koloniale samenleving komt er dus beslist niet genadig van af.

Ten slotte zegt Carry van Bruggens Deliaanse werk iets over onszelf. Tot nu toe werd het dikwijls gelezen als een beschrijving van de planterssamenleving in Deli. Maar daarin vielen de romans en verhalen juist tegen. Ze zou er te kort zijn geweest en weinig affiniteit met Indië hebben

ontwikkeld. Het 'Indische' gehalte van de romans zou te gering zijn. Dat oordeel heeft te maken met de mythevorming rond wat 'Indische letteren' behelzen. Beschouwers hebben veelal de neiging gehad koloniale romans 'documentair' te lezen. Zij verwachtten er kennelijk een afspiegeling van de koloniale werkelijkheid in te ontdekken. In Van Bruggens eigen tijd en nog lang daarna zochten lezers herkenbare ingrediënten: de Indische sfeer, de Indische natuur, de Indische ondeugden. Later, vanaf de jaren zeventig, zocht men naar bewijzen van koloniale uitbuiting en nog later naar vormen van culturele representatie. Dit documentaire lezen, het willen kennen van de koloniale samenleving, komen we in bijna alle beschouwingen over Van Bruggens fictie – en andere koloniale literatuur – tegen.

Het lezen van Van Bruggens oeuvre wordt daarmee tevens een oefening in zelfreflectie. Het maakt ons ervan bewust dat ons documentaire lezen een vorm van koloniaal lezen is – net als het documentaire schrijven een koloniale bezigheid was, een poging het Nederlandse koloniale avontuur literair vorm te geven. We willen het ongekende kennen, aan het avontuur ruiken, het vreemde beleven, het koloniale bestaan romantiseren, bespotten, bekritisieren. Natuurlijk kunnen we de romans en verhalen van Carry van Bruggen documentair lezen, zoals zo velen dat hebben gedaan. Maar als de documentaire oogst dan gering is, zegt dat dan iets over de schrijver of over de lezer?

Inheems geweld en witte afwezigheid

Madelon Székely-Lulofs

GÁBOR PUSZTAI

Madelon Székely-Lulofs (1899-1958) was de succesvolste vrouwelijke auteur in Nederland in de jaren dertig van de twintigste eeuw.¹ Zij publiceerde acht romans, waarvan verschillende bestsellers werden, en vier verhalenbundels. Haar werken werden verfilmd en ook ten tonele gebracht. Eddy du Perron en Menno ter Braak boorden haar romans in hun kritieken met veel genoegen de grond in.² De Indische pers viel haar aan omdat ze misstanden aan de kaak stelde. In de linkse pers in Nederland was men echter enthousiast en werd zij vergeleken met Multatuli.³ Na de Tweede Wereldoorlog kreeg het werk van Székely-Lulofs aanvankelijk weinig waardering. Hierbij speelde onmiskenbaar het literaire waardeoordeel van Du Perron en Ter Braak een rol. Zij hadden een duidelijk negatieve mening over haar schrijverschap en dat betekende dat de literaire kritiek en literatuurhistorici weinig goeds over haar te melden hadden.

Rob Nieuwenhuys publiceerde in 1972 zijn monumentale Indische literatuurge-



◀

Madelon Székely-Lulofs, circa 1935. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 402761.

schiedenis *Oost-Indische spiegel*. Het boek is opgedragen aan E. du Perron. Uit de tekst wordt duidelijk dat de meningen van Nieuwenhuys en Du Perron inzake Madelon Székely-Lulofs weinig van elkaar verschilden. Nieuwenhuys behandelt Székely-Lulofs onder de weinig vleiende kop 'De jonge Hollandse vrouwtjes' en vindt het gematigde realisme waarmee de schrijfster het leven in Deli probeerde te schetsen, niet altijd overtuigend. In de andere monumentale geschiedenis van Nederlandse koloniale literatuur, *Paradijzen van weleer* (1998) van E.M. Beekman, wordt het werk van Székely-Lulofs niet behandeld. *De hongertocht* (1936) wordt één keer genoemd en *Onze bedienden in Indië* (1946) wordt in een voetnoot vermeld, maar voor de rest wordt er geen woord vuilgemaakt aan de schrijfster van Deli.

Dankzij Rudy Kousbroek kwam er in de jaren tachtig positieve aandacht voor haar werk. Haar romans werden herdrukt en op basis van *De hongertocht* werd in 1996 een vijfdelige televisieserie van de NCRV gemaakt onder de titel *In naam der koningin*. Nog in hetzelfde jaar kwam er een gelijknamige roman uit, geschreven door Carl Tewels, die gebaseerd was op de film en uiteraard geïnspireerd was door *De hongertocht*. Kester Freriks schreef over het 'verborgen leven van Madelon Székely-Lulofs' in 2005 een roman met de titel *Madelon* en Frank Okker publiceerde een biografie van de schrijfster in 2008 onder de titel *Tumult*.⁴ In 2001 verscheen postuum haar roman *Doekoen*. Tien jaar later werden ongepubliceerde verhalen van de schrijfster uitgegeven onder de titel *Ontmoeting met de dood* (2011).

In de literatuurgeschiedenis wordt veel aandacht besteed aan de rol van Madelon Székely-Lulofs in het koloniale discours⁵ en weinig aan de analyse van haar werken.⁶ In dit hoofdstuk wil ik de aandacht richten op de representatie van inheemse en Europese mensen in de roman *Koelie* (1932) en wil ik de vraag beantwoorden of de haar toegedichte rol van vrouwelijke Multatuli op zijn plaats is.

Beknopte biografie

Magdalene Hermina (Madelon) Lulofs werd op 24 juni 1899 in Surabaya geboren als de oudste dochter van de bestuursambtenaar Claas Lulofs en zijn echtgenote Sarah Christina Dijkmeester. Haar vader werkte bij het Binnenlands Bestuur op Java en later op Sumatra. Het gezin verhuisde met hem mee wanneer hij werd overgeplaatst. De ervaringen die Madelon Lulofs in Nederlands-Indië opdeed, zouden haar haar hele leven bijblijven. Zij groeide op tussen twee werelden en besefte later dat zij nergens echt bij hoorde.

Madelon Lulofs bezocht de basisschool in Buitenzorg. Daarna ging zij naar Nederland om in Deventer de hbs te volgen. Op school leerde ze de achttienjarige Hendrik Willem Jacob (Hein) Doffegnis kennen, de broer van een vriendin. Haar schoolopleiding in Deventer werd vroegtijdig afgebroken, omdat zij terug werd geroepen naar Nederlands-Indië. In 1914

brak de Eerste Wereldoorlog uit en haar bezorgde moeder wilde haar jonge dochter bij zich hebben. Bovendien sukkelde haar moeder met de gezondheid en daarom moest Madelon Lulofs in de huishouding helpen. In september 1915 ging zij terug naar Buitenzorg, waar ze een jaar later bezoek kreeg van Hein Doffegnis. Op 26 augustus 1918 trouwden ze in Batavia.

Kort daarop vertrokken ze naar Deli, de oostkust van Sumatra, waar Hein een baan kreeg als assistent op een rubberplantage van de Nederlandsch-Amerikaansche Plantage Maatschappij (HAPM). Hun nieuwe thuis was op de afdeling Asahan, in het plaatsje Kisaran, op de grens van de rimboe en de rubberplantage, waar ze een vervallen assistentenwoning betrokken. Madelon Doffegnis-Lulofs was een van de eerste witte vrouwen in dit gebied. In Deli bevonden ze zich in een uitgesproken mannenmaatschappij, waarin decennialang een trouwverbod voor Europeanen heerste. Jonge mannen vonden hier alleen een baan als ze ongetrouwd waren. Pas na hun eerste Europese verlof na zes à acht jaar mochten ze gaan trouwen. Tot dan woonden ze vaak samen met een inheemse huishoudster, die in Deli *njai* of *snaar* werd genoemd. Het trouwverbod werd pas in 1922 opgeheven, wat leidde tot de komst van meer witte vrouwen naar Deli. Ook de duizenden Chinese en Javaanse *koelies* op de plantage waren voornamelijk mannen.

Hein Doffegnis was een van de jongste werknemers op de plantage, een echt groentje of *singkeh*, zoals een nieuweling in Deli met een Chinees woord werd aangeduid. Hij was van zonsopgang tot zonsondergang bezig met de controle van de *koelies* op de velden en met de bijkomende administratie. Vrije dagen zoals zondagen of feestdagen bestonden er niet. Slechts twee dagen per maand werd niet gewerkt, op de *hari besar*, de 'grote dag', waarop de *koelies* hun loon kregen en de planters ook vrij hadden. Dan werden frustraties, heimwee, eenzaamheid en de onverdraaglijke hitte door de Europeanen weggespoeld met een enorme hoeveelheid koud bier, die de planters dronken in de club of in een van de hotels in Medan.

Het huwelijk van Hein en Madelon was niet echt gelukkig. Hij hield van het werk op de plantage, van sport en jagen, zij was meer geïnteresseerd in literatuur en cul-

▽

Kartinah, de *njai* van László Szekely. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 4437.



tuur. De spanningen in het huwelijk werden alsmat erger, ook nadat er twee dochters snel na elkaar geboren waren. Hun eerste kind, Mary Moud, werd in 1919 geboren, de tweede dochter, Christine, volgde in 1920.

In 1922 trof een schandaal het jonge gezin. Madelons vader, Claas Lulofs, inmiddels resident van Nieuw-Guinea, pleegde op 13 februari 1922 zelfmoord vanwege de geboorte van een buitenechtelijke zoon bij de vrouw van een Duitse geoloog. Het was een enorme schok voor de familie en ook voor de koloniale maatschappij. Het schandaal brandmerkte de hele familie Lulofs.

Madelon maakte in deze tijd kennis met een andere planter in Kisaran, de Hongaar László Székely. Hij was met zijn neef István Radnai in april 1914 uit Boedapest vertrokken om zijn geluk op Sumatra te beproeven. Zij waren respectievelijk eenentwintig en tweeëntwintig jaar oud, hadden geen werk, geen opleiding, geen perspectief in hun land van geboorte, en ze wilden rijk worden op Sumatra. Ze kwamen allebei uit een Hongaars-Joods gezin in Oost-Hongarije. De oorspronkelijke naam van Székely was Sichermann, maar zijn vader liet zijn naam verhongaarsen toen László zes jaar oud was. Székely en Radnai (oorspronkelijk Rothfeld) kwamen op 8 mei 1914 in Medan aan en realiseerden zich al spoedig dat hun gedroomde utorado er in de realiteit heel anders uitzag. Radnai verliet na vijf weken gedesillusioniseerd het eiland en ging met geleend geld via Singapore terug naar Hongarije. Voor de reis van Székely was geen geld meer, dus moest hij in Deli blijven. Hij vond werk op een tabaksplantage en ging daarna in de rubber werken. Székely ontpopte zich al jong als beeldend kunstenaar en nam reeds in 1915 deel aan plaatselijke tentoonstellingen van de Delische Kunstkring. Met zijn aquarellen en karikatuurachtige tekeningen, die hij vaak exposeerde, werd hij in de kolonie erg populair. Vanaf 1924 werkte hij als tekenaar voor het pas opgerichte weekblad *Sumatra*.

In die tijd werd ook Madelon Lulofs medewerkster van *Sumatra*. Zij schreef korte verhalen over het plantersleven en reisschetsen onder het pseudoniem Christine van Eyck. Lulofs vond bij Székely veel van wat zij bij haar man miste. Met de Hongaarse planter kon zij over haar artistieke belangstelling, over literatuur en cultuur praten. Ze kregen een relatie, waardoor haar huwelijk met Hein uitdraaide op een echtscheiding. Het werd een schandaal in Deli. De kinderen bleven bij Hein (dat was zijn voorwaarde), Székely en Madelon Lulofs vertrokken in 1926 met verlof naar Europa. In Boedapest trouwden ze op 10 september 1926. Na een verblijf van enkele maanden in Hongarije keerden ze in 1927 terug naar Deli. Dit werd geen succes. Het schandaal rond de scheiding speelde hun nog steeds parten. Er werd veel over hen geroddeld en Székely werd bij promoties gepasseerd. Hij bracht het niet verder dan waarnemend administrateur bij een Belgische plantagematschappij. Hun dochter, Cornelia Malvina (genoemd naar de moeder van Székely, die Kornélia Radnai

heette), werd op 11 maart 1929 in Telok Dalam geboren. Zij werd later *Kotjil* (kleintje) genoemd.

Het echtpaar besloot een jaar later Nederlands-Indië te verlaten en voorgoed naar Europa terug te keren, waar de Székely's zich eerst in Hongarije en later in Nederland vestigden. Madelon Székely-Lulofs zette zich aan het schrijven van verhalen en romans. László Székely publiceerde over zijn Indische tijd ook enkele verhalen en de romans *Van oerwoud tot plantage* (1935) en *Rimbu* (1942).⁷ In 1946 overleed hij aan een hartaanval te Boedapest. Na 1945 publiceerde Madelon Székely-Lulofs weinig. Ze schreef voor de *Groene Amsterdammer* en voor *Elseviers Weekblad* en vertaalde populaire romans uit het Engels, Duits en Frans. Haar dochter Kotjil nam na de oorlog het besluit om naar Israël te emigreren. Zij vertrok in 1950 naar de nieuwe Joodse staat en werkte er eerst in een kibboets. Later werd zij agente van de Israëliische geheime dienst, de Mossad. Kotjil zat in een groep die Duitse oorlogsmisdadigers opspoorde. Zij werd in 1969 in Mexico vermoord. Madelon Székely-Lulofs overleed, enigszins vergeten, op 22 mei 1958 in Amsterdam aan een hartaanval.

Rubber

Madelon Székely-Lulofs begon haar schrijverscarrière bij het weekblad *Sumatra* onder het pseudoniem Christine van Eyck. Haar thema's ontleende ze aan haar eigen omgeving, aan wat zij zelf zag en meemaakte op de plantages en aan het leven van de planters en inheemsen. Ze publiceerde korte schetsen voor het *Algemeen Handelsblad voor Nederlandsch-Indië*, voor de *Locomotief*, voor de *Sumatra-Bode* en ook voor *De Sumatra Post*, waarmee zij weinig succes oogstte. Annie Salomons, die tussen 1924 en 1927 in Medan woonde, moedigde Székely-Lulofs aan om een roman te schrijven. Ze begon in 1929, in Telok Dalam op Sumatra, aan haar eerste roman *Rubber*, een semi-autobiografisch werk over het leven van de witte planters in Deli. Voor de personages Renée en Ravinsky, een jonge Nederlandse plantersvrouw en een Russische planter, hebben de schrijfster zelf en haar tweede echtgenoot László Székely model gestaan. De schrijfster wilde haar roman eerst de titel *De gouden oogst van Deli* geven, maar de uitgever veranderde hem in *Rubber*, naar het voorbeeld van de Amerikaanse bestseller *Oil!* van Upton Sinclair. In 1931 verscheen *Rubber* bij Elsevier en de roman werd meteen een groot succes, mede door de moderne Amerikaanse verkoopmethodes van Teddy Klautz, de mededirecteur van de uitgeverij. De boeken vlogen de deur uit, *Rubber* werd druk besproken in de pers.

Rubber speelt zich af in de jaren twintig, toen er nog erg veel geld werd verdiend in de plantagewereld. Frank en Marian Versteegh, een jong echtpaar, gaan naar Deli omdat Frank een assistentenbaan heeft gekregen op een rubberplantage. Hier ontmoeten ze John van Laer, eveneens een

rubberplanter, die zich verlooft met Renée. Hun doel is in Deli veel geld te verdienen en na een tijdje weer terug te gaan naar Nederland. Het leven in Deli is zwaar. De eentonigheid, de verveling en de hitte zijn voor Renée haast ondraaglijk. Haar huwelijk met John is weinig harmonisch. Op verlof in de bergen bij Brastagi ontmoet ze Ravinsky, met wie zij een relatie krijgt. Daar in de bergen leiden veel planters een liederlijk leven: ze smijten met geld, er wordt stevig gefeest en gedronken, en witte plantersvrouwen flirten er openlijk met vreemde mannen om samen te verdwijnen in de donkere hoeken van de club:

Vlak naast den divan, waar Marian en van Hemert zaten, had een man een vrouw dicht tegen zich aan en zoende haar mond met lange, gulzige zoenen. Toen zij haar hoofd wegtrok, greep hij haar hardhandig bij de schouders, dwong haar achterover, stak zijn hand in haar laag décolleté en ontblootte één van haar kleine blanke borsten.⁸

Nadat de laatste luxe auto laat in de nacht is vertrokken, ruimen de Javaanse en Chinese bedienden het slagveld in de club op:

Gekleurde papieren, stukken van guirlanden, confetti, scherven, leege en half leege flesschen, vertrapte croquetjes en taartjes, gerookte paling en zalm lagen daar overal in het rond. Stoelen en tafels stonden dwars door elkaar, een paar lagen er onderste boven. In de plassen champagne, cocktail, bier en whisky slieden maskers en linten. Op een tafel lag een vergeten sigarettenkoker naast een witte pierrotkraag. Sigarettenasch puilden boven de aschbakjes uit en lag overal op de vloeren, de tafels en de stoelen. [...] Zwijgend veegde een javaansche bediende al het vuil bijeen en legde op een der divans drie damestaschjes, een kam, een paar spiegeltjes, een poederdons en een roze zijden damesbroekje keurig op een rijtje...⁹

De beurskrach van Wall Street maakt een abrupt einde aan deze dwaze dodendans. De prijzen kelderen en veel planters verliezen hun baan. Frank en Marian keren terug naar Nederland, John van Laer en Renée scheiden. Hij blijft in Deli en neemt zijn vroegere Japanse huishoudster Kiku San weer bij zich. Ravinsky wordt ontslagen en reist met Renée naar Europa, waar ze op bescheiden wijze een gelukkig leven leiden.

De ontvangst van *Rubber* in Nederland en in Nederlands-Indië was gemengd. De recensent van de *Indische Courant* prees het realisme van de roman en noemde het 'een heel mooi boek'.¹⁰ Ook de schrijver en criticus Henri Borel was positief over het debuut van de schrijfster. In de kolonie voelde men zich op de tenen getrapt. Volgens de recensent van het



Soerabaiasch-Handelsblad was het boek geen literatuur, maar een slecht gepresenteerde onthulling, een scheefgegroeid werk dat 'niet eerlijk' was. Székely-Lulofs zou alleen de smeerlapperijen, de onzedelijkheden en de zwijnenfuiven op de club beschreven hebben.¹¹ Volgens *De Sumatra Post* zou zij taal noch stijl beheersen en zou het boek vol staan met overdrijvingen en misplaatste clichés.¹²

Ook in Nederland was de ontvangst niet uitsluitend positief. De twee toonaangevende critici Menno ter Braak en Eddy du Perron waren niet te spreken over *Rubber*. Du Perron noemde Madelon Székely-Lulofs de 'onbetwiste prima donna in de vlotte banaliteit' en haar 'romannetje' van een 'opmerkelijke nonsenskwaliteit'.¹³ Székely-Lulofs was om een of andere reden toch gefascineerd door de redacteurs van *Forum* en probeerde tevergeefs aan hun eisen te voldoen. Zij stuurde ook een verhaal, *A Seng en Pieter Klaassen*, naar *Forum*, dat tot grote teleurstelling van de schrijfster geweigerd werd. *Rubber* werd echter wel een verkoopsucces. Het boek werd in elf talen vertaald en ook voor toneel bewerkt. Het werd in 1936 verfilmd onder regie van Gerard Rutten en Johan de Meester. Indertijd was het de duurste Nederlandse film en waarschijnlijk de eerste die buitenopnames (op Sumatra) had. De film was een zeer vrije bewerking van de roman, waarin weinig van de kritische elementen uit het boek overeind bleven. Toch was Székely-Lulofs tevreden met de film, omdat deze nog meer bekendheid voor haar als schrijfster, nog meer geld (ze verkocht de rechten aan de filmmakers voor tienduizend gulden) en nog meer verkoopsucces voor haar debuutroman bracht.

▲
László Székely en
Madelon Székely-Lulofs
met auto bij een
vanwege vergroting van
een plantage ontbost
gebied te Deli omstreeks
1930. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 43751.

Koelie

Het publiek hoefde niet lang te wachten op het volgende boek van de schrijfster. Nog voordat *Rubber* verscheen, schreef ze in enkele maanden tijd haar tweede roman, over het lot van een Sundanese *koelie*. Het idee voor de roman nam Madelon Székely-Lulofs over van haar Hongaarse man. Hij publiceerde in 1931 een verhaal in het Hongaarse tijdschrift van het Aardrijkskundige Genootschap *A Földgömb* onder de titel *Ruki apó szerencséje* [Het geluk van pa Roeki]. In het verhaal wordt de inheemse jongen Roeki door een *koeliewerver* weggelokt, bedrogen en verkocht aan een wervingsbureau voor *koelies*, en vervolgens naar Deli vervoerd. Hier werkt hij jarenlang op een plantage als contractarbeider en leidt het zware leven van de *koelies*. Hij kan er slechts van dromen om naar Java terug te keren, omdat hij na afloop van zijn contract nooit voldoende geld zal hebben om weg te gaan. Wanneer hij al oud en verschrompeld is, ziet hij toch de kans om met behulp van zijn vrouw genoeg geld te sparen voor zijn terugkeer. Maar op de laatste avond verdubbelt hij alles tot de laatste cent en tekent tenslotte voor de negentiende keer bij.

Székely-Lulofs gaf haar tweede roman eerst de naam van de hoofdpersoon als titel, *Roeki*, dan *Nassip* (noodlot), weer later *Orang Kontrak* (contractarbeider). Deze titels werden door de uitgever niet geaccepteerd. Uiteindelijk kreeg de roman de titel *Koelie*. De ontvangst van het boek was iets negatiever dan die van *Rubber*, maar de roman werd weer een enorm verkoopsucces. In een luttele drie maanden werden van *Koelie* tienduizend exemplaren verkocht, het boek werd vier keer herdrukt en werd in zeven talen (Duits, Engels, Frans, Deens, Zweeds, Hongaars en Tsjechisch) vertaald.

De hongertocht

Na twee verhalenbundels (*Emigranten* uit 1933 en *Visioen* uit 1934) en nog een Indische roman (*De andere wereld* uit 1934) publiceerde de schrijfster in 1936 een nieuw boek, *De hongertocht*. Daarin vertelt zij over een mislukte militaire expeditie in 1911 tijdens de Atjeh-oorlog. Een patrouille vertrekt om opstandige Atjehers te bestrijden, maar de militairen raken de weg kwijt in het onherbergzame berggebied van Noord-Sumatra, dat nog nauwelijks in kaart is gebracht. De gids deugt niet en de militaire bevelhebber maakt de ene fatale fout na de andere. Bijna de helft van de mannen is reeds omgekomen van de honger en andere ontberingen, wanneer ze eindelijk door een reddingsbrigade worden gevonden.

De schrijfster werkte ongewoon lang (tweeënhalf jaar) aan haar roman met een voor haar ongewoon onderwerp. De aanleiding voor het schrijven ervan vormde een verzoek aan haar van de voormalige leider van de militaire expeditie, luitenant Pieter Nutters. Hij verzamelde na zijn pensione-

ring alle gegevens, kaarten, rapporten en brieven omtrent zijn jammerlijk mislukte expeditie, en had er zelfs een boek van gemaakt dat echter niemand wilde uitgeven. Uiteindelijk stuurde Nutters alle gegevens in een pakket naar Hongarije, naar het adres van de Székely's, met het verzoek dat de inmiddels internationaal bekende schrijfster er een roman van zou maken.

Ook dit boek werd een schandaal. De rechtse journalist Henri Carel Zentgraaff, hoofdredacteur van de *Java-Bode*, die ook daarvoor al de werken van Madelon Székely-Lulofs en van László Székely op de korrel had genomen, publiceerde op 16 maart 1936, dus nog voor het verschijnen van de roman, een lang artikel over *De hongertocht*. Zentgraaff ergerde zich aan een prospectus die onder boekhandelaars circuleerde, waarin nieuwe uitgaven van Elsevier werden aangekondigd, onder andere ook *De hongertocht*. Zijn verwijt was dat de schrijfster uit winstbejag sensatie zocht waar geen sensatie te bekennen was, en dat zij daardoor schade toebracht aan de reputatie van de kolonie.

Het is niet de eerste maal dat wij moeten wijzen op de hoogst afkeurenswaardige methoden van mevr. M. H. Székely-Lulofs, die haar schrijftalent misbruikt om in romanvorm verkeerde toestanden in het Indische leven, uit ene periode welke tientallen jaren achter ons ligt, te publiceren. [...] Want zij kan, met alle gaven van artisticeit, over Indië niet schrijven buiten de sfeer van het schandaal, soms van de leugen. Zij doet dit om zich in haar jacht naar geld – het geld der 'good sellers' – te kunnen hullen in het kleed der strijdsters voor het recht. Dit kleed is bij haar een maskerdepak.¹⁴

De schrijfster verweerde zich tegen de laster in *De Sumatra Post* en noemde Zentgraaff het prototype van de koloniaal die in haar boeken bekritiseerd werd. De schuld voor de onjuistheden in de prospectus schoof zij daarbij in de schoenen van de uitgever.¹⁵

Na het verschijnen van het boek bedaarden de gemoederen beslist niet. De recensent van de *Haagse Courant* was erg gereserveerd over *De hongertocht*. Hij wees weliswaar op de voortreffelijke beschrijvingen, maar waarschuwde de lezer voor 'gevaarlijke tendensen', oftewel kritiek op de kolonisatie, die in het boek schuilgingen.¹⁶ Ook de recensent van *De Indische Courant* was weinig positief over het boek.¹⁷ Menno ter Braak noemde *De hongertocht* in het *Vaderland* een 'makkelijk verteerbare consumptie' en ergerde zich mateloos aan het feit dat Székely-Lulofs met Multatuli werd vergeleken.¹⁸

Na *De hongertocht* kwam in 1946 de verhalenbundel *Onze bedienden in Indië* uit, maar dit boek kon niet meer tippen aan Székely-Lulofs' succesromans uit de jaren dertig. In 1948 werd haar laatste grote roman uitgegeven: *Toet Nja Din*. Dit is een historische roman over een Atjehse

vorstin, de vrouw van de grote tegenstander van de Nederlanders in de Atjeh-oorlog, Tekoe Oemar. Politiek gezien kwam *Toet Nja Din* op een zeer ongunstig moment. Het boek verscheen tijdens de tweede 'politieke actie' (in Indonesië de 'Agresi Militer Belanda II' genoemd), toen Nederland in een bloedige koloniale oorlog nog een laatste poging deed zijn voormalige bezit te heroveren. Het mag duidelijk zijn dat de Nederlandse overheid een boek over een Atjehse vrijheidsstrijdster die de gewapende strijd tegen de Nederlandse overheersing aangevoerd had, met argwaan bekeek. Het boek werd nauwelijks besproken en in feite doodgezwegen.

In 1949 vertaalde en bewerkte Székely-Lulofs de door haar man geschreven roman *Rimboe*, die in 1942 in Hongarije was verschenen. *Het laatste bedrijf* (1937) werd nog herdrukt, dit keer onder de titel *Weerzien in Boedapest*. De schrijfster publiceerde hierna geen boeken meer. Ze schreef voor tijdschriften en damesbladen en vertaalde populaire literatuur. Voor de rest leefde ze van de royalty's die zij voor haar succesboeken kreeg. In *Margriet* publiceerde zij in 1952 en 1953 haar laatste roman in dertig afleveringen, onder de titel *Storm in haar hart*. De kern van deze Indische roman was een conflict tussen twee culturen. Madelon Székely-Lulofs baseerde haar roman, net als bij *Koelie*, op een vroeg verhaal van haar man László Székely.

In 1935 verscheen in een Hongaars tijdschrift het verhaal van Székely *A kuli* (in 2007 in het Nederlands verschenen in de bundel *Dit altijd alleen zijn* onder de titel *Koelie*). Het verhaal gaat over een conflict tussen de *mandoer* Djajamarto en de witte assistent van een plantage in Deli. Djajamarto's dochter is overleden aan een ziekte en hij wil haar begraven. Maar volgens de regels moet het lijkje eerst door de Europese arts onderzocht worden en moet deze ook een autopsie doen. Dat is echter tegen de *adat* en de religie van de Javaan, en dus verzet hij zich tegen het bevel van de witte macht. Met geweld wordt het lijkje van hem afgenomen en Djajamarto wordt in de gevangenis geworpen. Het lijkje wordt door de Europese arts en een inheemse assistent Nahrawi opengesneden. Enkele dagen later sterft Nahrawi op mysterieuze wijze. Waarschijnlijk is hij uit wraak vergiftigd omdat hij meedeed aan de autopsie. Dit verhaal van Székely werd door zijn vrouw bijna twintig jaar later als kernverhaal gebruikt voor haar roman die pas in 2001 in boekvorm verscheen onder de titel *Doekoen*.

***Koelie*: de dynamiek van het geweld**

Voor de tweede roman van Madelon Székely-Lulofs werd op de volgende manier in *De Sumatra Post* door boekhandel Varekamp & Co. geadverteerd:

Deze nieuwe roman is de volstrekt eerste, waarin het Rubber-Plantage-leven van de zijde der contract-koelies wordt bekeken en

dat met even fijne opmerkingsgave als indringende psychologie, gevoelige menselijkheid. De held Roeki is een ‘Orang-Kontract’ zoals de Inlandsche arbeiders zichzelf plegen te noemen. Mevrouw Székely’s Roeki is een tweede Saïdjah, maar een reële Saïdjah, haar roman is daarom geenzins minder dichtelijk dan Multatuli’s *Max Havelaar*. Ook tot het zieleleven van de vrouwen onder deze Inlanders blijkt de schrijfster verrassend diep doorgedrongen te zijn. Wat zij schrijft overtuigt ons, want zij schrijft zelf met overtuiging, met kracht en groot talent.¹⁹

In de advertentietekst wordt erop gewezen dat de roman een volstrekt nieuw perspectief biedt, namelijk een inheems perspectief, en daarom met het Saïdjah en Adinda-verhaal uit de *Max Havelaar* vergeleken kan worden. Het is inderdaad waar dat het gekozen perspectief zeer ongewoon was voor die tijd. Door de ogen van een inheems personage de wereld van de plantages laten zien, een inheemse *koelie* als centrale figuur opvoeren waarbij witte mensen bijna geheel in de marge verdwijnen: dat durfden de meeste schrijvers in die tijd niet aan. Maar is de tweede roman van Madelon Székely-Lulofs hierom een aanklacht tegen de koloniale macht? Een postkoloniale kijk avant la lettre op de Delische toestanden? Juist het tegendeel blijkt waar te zijn. Het gehanteerde inheemse perspectief blijkt een strategie om ‘de ‘Ander’ te creëren.

Wat *Koelie* inderdaad gemeen heeft met het Saïdjah en Adinda-verhaal van Multatuli, is de afwisseling van idylle en geweld. *Koelie* is een roman die de lezer choqueert door de herhaaldelijke golven van agressie en geweld, leugen en bedrog. Het drama van het verhaal wordt door dit toneel van agressie plastisch uitgebeeld en als het ware in het gezicht van de lezer gewreven. Idyllische taferelen worden met gewelddadige scènes afgewisseld, waardoor het effect van het geweld op de lezer nog groter wordt.

De roman begint met een idyllische beschrijving van Roeki en de *desa*, waarin hij een vredig leventje leidt. De rust wordt verstoord door de *koeliewerver*, een man uit Batavia, die in het dorp verschijnt. Hij lokt drie jongens uit het dorp mee (waarvan Roeki er een is) met beloftes van goud, dobbelen, vrouwen en een lekker leven. Al in de loods waar de nieuwe *koelies* worden verzameld en waar ze op het inschepen wachten, wordt de lezer in de wereld van geweld ondergedompeld. Roeki wil weg uit de loods en krijgt hierop van een van de bewakers een klap. Hij is verontwaardigd en protesteert heftig: “Je moet me niet slaan!” zei hij driftig, “Ik wil niet geslagen worden. Niemand heeft mij nog ooit geslagen!” “Zóó!” hoonde de ander “Als het zo is dan wordt het tijd, adeh!” En hij sprong op Roeki af en stompte hem driemaal in het gezicht.²⁰

Naarmate het verhaal vordert, neemt de agressie verder toe. Op de boot wordt Karminah, een jonge Javaanse, door een Madurese matroos

bruut geslagen en verkracht. Een vrouw die haar kind heeft achtergelaten, huilt in paniek, schreeuwt en trekt de haren uit haar hoofd, waarop zij door de Madurese matroos wordt afgeranseld.

De gewelddadigste scène van de roman is de Chinezenmoord op de plantage. Vlak voor deze bloedige gebeurtenis is de lezer getuige van een uiterst idyllische scène waarbij de Javaanse *koelie* Sentono op het *pondok*-plein met zijn pleegzoon Païdi aan het spelen is. Hij maakt voor hem een speelgoedpaardje van hout. Van het spel van het jongetje en de man straalt intieme toewijding, universele liefde tussen ouder en kind af. 'Santono nam het kind op en wreef even zijn neus tegen Païdi's wang. Er was een oneindige tederheid in dit voorzichtig gebaar.'²¹ Onmiddellijk hierna volgt een conflict tussen een Chinese *koelie* en de Javanen uit de *pondok* (slaaploodsen van de Javaanse *koelies*). Uiteindelijk wordt de Chinees door de menigte gelyncht. Sentono, die drie pagina's eerder nog de tedere, zorgzame vader was, slaat als eerste op de Chinees in:

Toen hief Sentono zijn vreeselijk wapen, hakte in op de kermende, kreunende gestalte. Een wilde kreet gierde over het plein. Een bloedstraal gulpte uit het stuiptrekkende lichaam. Nu verdrongen zich ook de anderen om den Chinees. Huilend en lachend sloegen zij, hakten met hun tjankols, hun parangs, maakten hem af als een omsingeld wild beest.²²

De afwezigheid van witte personages in het boek en vooral hun afwezigheid bij de gewelddadige scènes is opvallend. Als er agressie wordt beschreven, dan zijn de deelnemers allemaal inheemsen: de *koeliewerver*, de inheemse opzichters, de Madurese matroos, de Javaanse *koelies*. Europeanen blijven op de achtergrond, zijn passief, lijken slechts toeschouwers te zijn van het toneel van het inheemse geweld, alsof in de koloniale maatschappij deze agressie zich buiten het witte element van de samenleving om zou voltrekken. Hiermee wordt in de roman een wereld van agressie geschapen die helemaal eigen aan de inheemsen lijkt te zijn. Zij zijn dader en ook slachtoffer, agressor en tegelijk de dupe van het geweld. Madelon Székely-Lulofs was echter wel degelijk op de hoogte van de witte afranselpraktijken en mishandelingen op de plantages van Deli. Zij berichtte namelijk hierover in een brief aan haar uitgever Herman Robbers:

Na censuur door mijn man van deze brief, moet ik er nog het volgende aan toe voegen: waar ik de behandeling van den koelie in Deli door den Europeaan beschrijf, ben ik zeer mild gebleven. Van feiten als af laten maken van een koelie door een hoofdmandoer (op order v. den assistent) omdat zo'o'n koelie lastig was heb ik geen woord gekikt, hoewel iedereen in Deli weet, dat zulke din-

gen gebeurd zijn. Ook over ergerlijke mishandelingen door Europeanen die ik persoonlijk herhaaldelijk gezien heb, schreef ik niet, alléén om alle mógelijke accent van subjectiviteit, schandaal of sensatie te vermijden. Ik heb het boek niet als een klacht bedoeld, alleen als een spiegel: “Zóó is de mensch, waarover jullie heerschen.” Afgescheiden van ’t feit dat ik geen Multatuli kan zijn, wil ik ’t ook niet zijn. En behalve de spiegel, heb ik ook voornamelijk gewild: een mooi stuk litteratuur geven. Of dat gelukt is – is een andere zaak.²³

De auteur vermeed dus opzettelijk de beschrijving van geweld door Europeanen. Blijkbaar wilde zij tot elke prijs conflicten met koloniale en kritiek in de pers vermijden. Schandalen had zij immers al genoeg beleefd in Deli. Daarom bleef ze bewust terughoudend ten aanzien van het Europese geweld en zweeg ze over gevallen en toestanden waarvan ze wel degelijk op de hoogte was. In plaats daarvan schreef ze een tekst waarin de negatieve kanten van het *koelie* bestaan, zoals geweld en agressie, op het conto van de *koelies* zelf komen te staan. De spiegel die zij de lezer wil voorhouden, waarover zij in het citaat hierboven schrijft, is gezien het bovenstaande wel een vervormde, bizarre spiegel, die de koloniale realiteit op een zeer eigenaardige, eenzijdige manier weergeeft. Dat deed ze niet uit naïviteit of uit onwetendheid, maar – dat geeft ze zelf toe – bewust om moeilijkheden (‘schandaal of sensatie’) uit de weg te gaan. Als de schrijfster inderdaad een realistisch beeld heeft willen geven van het leven van de *koelies* op de plantage, zoals zij beweerde, dan moet worden vastgesteld dat deze poging mislukt is. De representatie van de inheemsen in *Koelie* is naar huidige maatstaven zeer koloniaal uitgevallen.

In de tekst maakt de schrijfster gebruik van koloniale clichés en stereotypen, waardoor er binaire opposities worden gecreëerd. Deze komen niet tot stand door het contrasteren van witte figuren met inheemse figuren; Europeanen komen immers nauwelijks voor in *Koelie*. Die binaire opposities ontstaan vooral door de beschrijvingen van inheemsen met wie de Europese lezer zich niet kan identificeren. Hierdoor creëert de vertelinstantie een afstand tussen wit en niet-wit, een wij-zijverhouding. Een



△
‘Rubbertappers’
in Indië. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 1404049.

van die *othering*-strategieën is de ‘animalisering’ van personages: de vergelijking van inheemsen met dieren.

Dier versus mens

In haar analyse van *Koelie* heeft Maaïke Meijer er de aandacht op gevestigd dat inheemse figuren vaak met dieren worden vergeleken. In deze roman wordt, zoals gezegd, niet een binaire oppositie gecreëerd tussen Europeanen en inheemsen, maar tussen de inheemsen en de Europese lezer van de roman. Meteen al in het eerste hoofdstuk, wanneer het idyllische leven van Roeki in zijn dorp wordt beschreven, vinden we de volgende passage over de inheemse *desabewoners*: ‘Zij lachten zelden en schreiden nog minder. Maar hun ernst was als die van een dier, dat tevreden en begeerteloos zijn dagen leeft, goed-vertrouwend en daarin, zonder het te weten, gelukkig.’ Enkele pagina’s verder wordt over de ‘primitieve, dierlijk-goede natuur’ van de inheemsen geschreven. Wanneer Roeki geslagen wordt door een van de inheemse oppassers, komt er een duistere woede in hem op, ‘die alleen ontwaakt in een gesard dier.’ De inheemsen worden als ‘een kudde vee’ de loopbank van de boot opgedreven, waarbij ze kop en schouders intrekken ‘als dieren, bang voor slaag.’ Wanneer ze op Sumatra aankomen, staan de inheemsen er ‘als een kudde bange beesten’ opeengepakt. De *koelies* die op de plantage werken, worden als ‘getemde dieren’ gekarakteriseerd. Zij zijn vuil van het werk: ‘En op de donkere lijven strepte, als op de donkere karbouwlijven, de opgedroogde modder in vale grijze striemen.’²⁴ De vergelijking met de karbouwen is een verwijzing naar het begin van de roman, wanneer Roeki in zijn dorp de karbouwen aan het hoeden is:

Over het grasland dwaalden kudden karbouwen. Logge, voorwereldlijk lijkende beesten, die hun rauwe, trage, bemodderde lijven langzaam voortbewogen, den machtig gehoornden kop alleen maar hieven om droomerig te staren naar het verre blauw van den vulkaan of over de wijde, wijde vlakke, die gloeide en leek te trillen in den zengenden zonneshijn.²⁵

De beschrijving van de karbouwen die dromerig naar de zonbeschenen verte staren, is in feite dezelfde als die de verteller geeft van Roeki op de volgende pagina’s. Zo wordt de Sundanese jongen door de vertelinstantie als een karbouw gepresenteerd, en worden zijn domheid, gedachteeloosheid en primitiviteit herhaaldelijk benadrukt. Maar met deze vergelijking zijn we al bij een andere *othering*-techniek aanbeland, die Meijer ‘de homogenisering van mens en landschap/omgeving’ noemt, maar die eerder een deel van het oppositiepaar natuur-cultuur is.

Natuur versus cultuur

De roman begint met een natuurbeschrijving waarin de natuur als ‘een verwilderde wereld van grof hard gras en ruige struiken’ wordt gepresenteerd. Het enige sierlijke plantje, een bloem, wordt door de Sundanezen ‘kippenstrontje’ genoemd. Niet het schone van de natuur wordt beklemtoond, maar de woeste, de primitieve, de ruige kant. De natuur is meedogenloos en hard, ze herovert de plek waar vroeger de *kampong* van de inheemsen stond: ‘In den regen waren de huizen verrot en verdwenen en de weelderige, maar al het zwakkere verstikkende plantengroei had de tuintjes overwoekerd.’²⁶ Het oude *kampongkerkhof* verwaarloosd, het pleintje van het inheemse dorp droog en stoffig, de huisjes van ruwe planken, met wrakke trapjes, en overal hopen vuil. Natuur en inheemsen worden in dezelfde bewoordingen gekarakteriseerd. De *kampong* wordt niet als een deel van menselijke civilisatie getoond, maar als een deel van de machtige natuur, die op een dag het gebied zal heroveren.

De bruine kleur van de inheemsen wordt herhaaldelijk in één adem genoemd met de donkere kleuren van de natuur. De *koelies* zijn ‘donkere schimmen in het donkere dag-begin’, aan hun ‘zwart geblakerde huid’ droogt het slijk en ‘om hen heen sloop de schaduw aan als een donker beest over het veld, uit het bosch.’ Roeki werkt op de velden. ‘Zijn bruine voeten groeven zich in de bruine aarde, zijn bruin lichaam was één met den bruinen grond, dien hij bewerkte.’ De andere pool van dit oppositiepaar is cultuur, die als de westerse beschaving wordt gepresenteerd. De trein, symbool van technische vooruitgang en product van de Europese cultuur, wordt tegenover het oerwoud geplaatst: ‘De rails hielden hier op. Tot zóó ver had zich de Westersche techniek door den oertijd heengewroet.’²⁷

Met de ‘oertijd’ wordt niet alleen het oerwoud, maar de ongecultiveerde natuur bedoeld, waarvan de inheemsen deel uitmaken. Zij zijn oermensen uit de oertijd, wat het verschil tussen hen en de Europeanen met hun westerse techniek, tussen ‘hen’ en ‘ons’, voor de lezer duidelijk maakt. Bovendien wordt het oerwoud als een ‘nog onoverwonnen vijand’ beschreven.²⁸ Het inheemse element wordt dus als een eenheid met de natuur gerepresenteerd tegenover de Europese cultuur, die de natuur wil overwinnen of tenminste terugdringen.

Het oppositiepaar natuur-cultuur staat in dienst van het allesoverheersende geweld in het boek: het geweld van het oerwoud, de natuur die het inheemse dorp verslindt, geweld van de inheemsen tegen elkaar, geweld tegen vrouwen, geweld tegen de Chinezen, dit alles tegenover de westerse beschaving en techniek, die het oerbos en de inheemsen wil onderwerpen.

Roeki werd op de affiche van de boekverkoper anno 1932 aan de lezers als de reële Saïdjah aanbevolen. De auteur wilde naar eigen zeggen met

haar roman geen aanklacht schrijven, maar slechts een spiegel geven van 'de mensch, waarover jullie [de Europeanen] heerschen'. Dat haar verhaal niet overeenkomt met de realiteit, heeft Székely-Lulofs zelf toegegeven in haar brief aan Robbers. Wat ze wel duidelijk laat zien, is dat het koloniale systeem op geweld gebouwd is, dat agressie een essentieel deel uitmaakt van het alledaagse leven op de plantages, dat de inheemse plantagearbeiders worden bedrogen en uitgebuit. Maar de realiteit op de plantages was veel gewelddadiger dan zij hier beschrijft, en de Europeanen namen veel intensiever deel aan deze agressie.²⁹ Per slot van rekening is de profiteur van het koloniale systeem, de witte planter, de kolonisator, in deze roman buiten schot gebleven. Een aanklacht is *Koelie* inderdaad niet geworden (zoals *Max Havelaar* wel was), tenzij een aanklacht tegen de inheemsen zelf. Het perspectief van de inheemse arbeider was wel revolutionair in de koloniale literatuur van de jaren dertig, maar de representatie van de *koelie* in de roman was alleen een bevestiging van al bestaande koloniale clichés. Hierdoor heeft *Koelie* bijgedragen aan het creëren van een koloniale 'Ander' en daardoor ook aan het zelfbeeld van de Nederlandse kolonisator.

Besluit

Madelon Székely-Lulofs gold als schandaalauteur van de jaren dertig die met haar bestsellers *Rubber*, *Koelie* en *De hongertocht* veel geld heeft verdiend en veel vijanden heeft gemaakt. De Indische pers, met H.C. Zentgraaff voorop, viel haar vooral aan op het waarheidsgehalte van haar werken en beweerde dat het zeker niet zo erg was als de schrijfster het beschreef. De Indische recensenten hadden inderdaad gelijk, want de koloniale werkelijkheid was niet zoals de schrijfster deze beschreef. Deze was veel erger, en dat wist zij ook, maar ze had te weinig lef om in haar boeken, zoals *Rubber* en *Koelie*, waarin het plantageleven van Deli wordt gepresenteerd, de naakte waarheid te schilderen overeenkomstig de door haar beleefde realiteit en volgens haar kennis van zaken. Ze was te bang voor schandalen, waarmee zij zo vaak in haar leven was geconfronteerd, maar de schandalen bleven ondanks haar zelfcensuur niet uit. Aan de ene kant probeerde zij als keurige schrijfster in de Nederlandse literaire wereld haar weg te vinden, zonder schandalen, aan de andere kant wilde zij beschrijven wat zij zelf had gezien en meegemaakt. Zij probeerde op de grens tussen twee werelden – haar zelfbeeld als schrijfster en haar ervaring als plantersvrouw – te balanceren. Zij wilde duidelijk en bewust geen Multatuli zijn, zoals zij aan Herman Robbers schreef, maar zij kon het niet laten toch een stuk van het geweld, de uitspattingen en de excessen van Deli te tonen. De beschrijving van dit kleine deel van de (vertekende) werkelijkheid was al genoeg om opschudding te veroorzaken.

Uit de bovenstaande analyse van de roman *Koelie* blijkt dat de schrijfster gevangen bleef in koloniale stereotypen. Inheemsen worden vaak met dieren vergeleken, zijn agressief en dom. Székely-Lulofs deed het echter op een andere manier dan de andere koloniale schrijvers van Deli uit die tijd. Anders dan Carry van Bruggen in haar *Een Indisch huwelijk* uit 1921 of Jo Manders in haar *De boedjang-club* uit 1933. In deze werken staan witte personages centraal en inheemsen komen alleen in de marge voor. Madelon Székely-Lulofs koos voor een nieuw perspectief. Ze keerde de verhoudingen om, stelde de inheemsen centraal en liet de Europeanen naar de achtergrond verdwijnen. Dit overigens revolutionair nieuwe perspectief betekende echter niet dat zij het opnam voor de gekoloniseerde, onderdrukte inheemse arbeiders. Wat zij wel deed in haar boeken, en dat is de grote verdienste van de roman, is het geweld en de agressie op de plantages aan de kaak stellen door deze herhaaldelijk te beschrijven. Daarmee liet de schrijfster aan de Nederlandse lezer duidelijk zien wat voor toestanden op de plantages van Deli heersten, onder wat voor omstandigheden de *koelies* moesten werken en hoe goedkoop mensenlevens er waren. De schuld van het geweld en de tenhemelschreiende toestanden legde de schrijfster echter niet bij de witte kolonisators, die uiteindelijk baat hadden bij dit systeem en de touwtjes in handen hadden, maar bij de inheemsen zelf. Hiermee werden de inheemsen als onderontwikkelde, domme, agressieve oermensen afgeschilderd, die zelf schuld hadden aan hun eigen situatie. De witte planters op de achtergrond treft in de roman geen blaam, zij behouden schone handen en zijn tegelijk het boegbeeld van vooruitgang en beschaving.

Toch was men in koloniale kringen verontwaardigd over het werk van Székely-Lulofs. Zij werd gezien als een nestbevuiler en broodschrijver uit winstbejag. Uit de hoek van de koloniale diehards kwam antwoord op de boeken van de schrijfster: *Delianen van de tafelronde* (1936) van H. Veersema, *Deli planter* (1936) van Johannes Kleian, of *Delianen* (1941) en *Tabakkers* (1953) van Hendrik Gorter. En als men de romans van Székely-Lulofs met deze werken vergelijkt, dan pas wordt duidelijk hoe relatief vernieuwend, zelfs onthullend haar boeken toentertijd waren in het koor van werken die vastgeroeste structuren als kolonialisme en racisme verheerlijkten. En dat verklaart ook waarom zij zo fel werd aangevallen door de conservatieve koloniale pers, hoewel zij zeker geen Multatuli was en het ook nooit wilde worden.



▷
E. du Perron, omstreeks
1935. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 27588.

Jasmijn en maanlicht

E. du Perron

GLORIA WEKKER

Bijna 75 jaar na de onafhankelijkheid van Indonesië is het stof in Nederland nog niet neergedaald op het debat over het Nederlandse kolonialisme. Sterker nog, dat debat staat in de kinderschoenen. Het verlies van dat koloniale bezit en van het gelukzalige bestaan van een kleine geprivilegieerde witte, maar ook Indo bovenklasse, is veel Nederlanders niet in de kouwe kleren gaan zitten. Heimwee en verlangen naar *tempo doeloe*, die goede oude tijd in 'ons Indië', de periode van het midden van de negentiende eeuw tot de Tweede Wereldoorlog, voeren nog steeds de boventoon in het koor dat de geschiedenis bezingt.

Tegelijkertijd is er nu al enige tijd een andere melodie in een hoekje van het koor te horen, vertolkt door anti- en dekoloniale denkers, die het dominante zelf-flatterende beeld fundamenteel verwerpen. Wat zouden we in het huidige krachtenveld kunnen leren van een herlezing van Edgar du Perrons betekenisvolle roman *Het land van herkomst* uit 1935? Welke inzichten over samenleven reikt Du Perron ons aan? Wat levert een kritische herlezing van zijn roman op als het gaat over gender, ras/ethniciteit, klasse en seksualiteit?

Van Toetoet tot Eddy

Hoewel Du Perron niet volledig samenvalt met de hoofdpersoon van zijn *Het land van herkomst*, is het autobiografische gehalte van dit boek erg hoog. Ik gebruik *Het land van herkomst* dan ook, ten dele, als een weergave van zijn leven. Beroemd is het Greshoff-exemplaar van *Het land van herkomst*, waarin Du Perron heeft genoteerd hoe in de roman de verhouding tussen fictie en werkelijkheid volgens hem lag.¹ Uiteraard is ook Kees Snoeks biografie van E. du Perron geraadpleegd.

Charles Edgar du Perron, Eddy voor intimi, en Toetoet in familiekring – het koosnaampje hem gegeven door zijn *baboe* Alima – was een 'Indiese

jongen,² geboren in november 1899 in het plaatsje Meester Cornelis op West-Java, ten zuiden van Batavia, en hij stierf op 14 mei 1940 in Bergen, pas veertig jaar oud, aan angina pectoris. Volgens Du Perrons biograaf Kees Snoek speelden zijn ergernis over de capitulatie van Nederland aan Duitsland en de verontrustende opkomst van het nationaalsocialisme in zowel Nederland als Indië daarbij een belangrijke rol.³

Misschien hield die vroege dood ook wel verband met het hartzeer dat hij zijn hele leven bleef voelen, heimwee naar zijn 'land van herkomst'. Er is een prachtige passage in het begin van het boek waaruit ook door de herhaling dat hartzeer spreekt. Als dertigjarige woont hij boven een hemdenwinkel in Brussel met zijn eerste vrouw Suzanne, van wie hij dan al vervreemd is. Hij ligt in bed en kan de slaap niet vatten en dan opeens ziet hij het voor zich:

Het décor van onze villa in Tjitjoeroeg [...] – het koepelvormige voorgalerijtje dat uitkeek op een lucht die bijna geheel gevuld werd door een klassiekgevormde berg, blauw en precies driehoekig, de Salak. [...] maar ik voelde dat ik vier of vijf jaar was, dat ik lag op de leren sofa in het koepelvormige voorgalerijtje in Tjitjoeroeg, precies zoals ik toen lag [...] en meteen, terwijl ik toch nog mijzelf-van-vroeger was, voelde ik dat ik het direct weer verliezen zou en hoe volkomen het verloren was, en eer ik het besepte lag ik te snikken, in het tempo en met de kracht die men aanduidt als onbedaarlijk.⁴

Zijn moeder is afkomstig uit een Franse familie in de kolonie Réunion, maar is opgegroeid op Java, en zijn vader koestert de illusie uit een oud adellijk Frans geslacht te stammen. Edgar is het lievelingetje van zijn moeder en heeft in zijn jeugd een moeizame relatie met zijn driftige vader, de tweede man van zijn moeder. De vader is aanvankelijk 'een partikulier', een eigengereide landheer, heer en meester over zijn 'opgezetenen', die neerkijkt op ambtenaren, en later een weinig succesvol ondernemer, directeur van een rijstpellerij, voor wie Eddy vooral bang is.⁵ Veel onmin tussen hem en zijn vader gaat over zijn vermeende gebrek aan kracht en mannelijkheid, 'persoonlijk boezemde hij mij zo'n angst in, dat ik eerst tegen mijn 17e een beetje met hem begon te praten. [...] Mijn verhouding tot mijn moeder zou waarschijnlijk geheel anders zijn geweest, als daarnaast niet die rusteloze vrees voor mijn vader bestaan had.'⁶ Du Perron is een moederskindje.⁷ Ook zijn schoolopleiding is zijn vader een doorn in het oog. Het lukt Eddy niet de tweede klas van de hbs te halen.

Ondanks zijn beroerde opleiding slaagt Du Perron erin een baantje te vinden bij een krant en later als ambtenaar in een museum in Batavia. Na een gelukkige jeugd, die hij zeer gedetailleerd beschrijft, komt hij op 21-jarige leeftijd met zijn ouders naar Europa. Zijn vader, neurasthenisch

en levensmoe, pleegt in 1926 zelfmoord in Brussel. Edgar woont periodiek bij zijn moeder op het kasteel Gistoux in België – in het boek Grouhy geheten –, waar zij Indië probeert te doen herleven, met huisbedienden, masseuse, gezelschapsdame en familieleden, onder wie haar Indische pleegdochter Silvia. Moeders lust en leven is zoetigheid en het koken van Indische maaltijden, daarnaast organiseert ze spiritistische bijeenkomsten en er is een nooit eindigende stoet bezoekers. Hij duidt het kasteel aan met ‘het gekkenhuis’ en volgens zijn bezoekende vrienden werkt hij te midden van alle gekte en de explosieve ruzies die zijn moeder voortdurend heeft met haar huisgenoten, onverstoort door aan zijn oeuvre.⁸

Als volwassen man moet hij zich losrukken van zijn moeder, die hem wel dertigmaal door middel van telegrammen, waarin haar naderende einde aangekondigd wordt, terugroept. Zij sterft uiteindelijk in 1933, tijdens de wereldwijde economische depressie, die het kasteel Gistoux onverkoopbaar maakt. Van 1936 tot 1939 woont Eddy om de kost te verdienen, met zijn tweede vrouw en zoontje, weer in Indië, maar aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog keert hij gedesillusioneerd terug in Nederland. Hij heeft dan al langer ingezien ‘dat de Javanen volkomen gelijk hebben [...]’. Ik weet alleen zeker dat wanneer ik ooit in hun land terugkom, ik anders, met oneindig meer sympathie en aandacht, tegenover hen zal staan dan ik vroeger deed.⁹ Dat ziet Du Perron in 1935 in, terwijl sommige publicisten daar nog steeds niet aan toe zijn.

Over de reis naar Indië die Du Perron met zijn vrouw en zoontje in 1936 maakte, schreef hij de novelle *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo* (1943). Het boek was in 1940 al gedrukt, maar verscheen door het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog met een vertraging van drie jaar.¹⁰ Du Perron had ook nog plannen voor een roman die een vervolg op *Het land van herkomst* moest worden. Deze zou *Terug en terug* moeten heten en gaan over zijn verblijf in Indië in de jaren 1936-1939. De roman zou door de dood van Du Perron op 14 mei 1940 nooit gerealiseerd worden.¹¹ In 1946 verscheen postuum *Indies memorandum*, een bundel essays die betrekking hebben op de politiek-culturele situatie in Nederlands-Indië, en literaire causerieën. Du Perron schreef deze tijdens zijn tweede periode in Indië.

Een ‘Indiese’ intellectueel

Als dichter-schrijver-essayist-journalist-verwoed brieven-schrijver had Du Perron een indrukwekkende productie en hij had een uitgebreide en beroemde vriendenkring, onder wie André Malraux, Jan Greshoff en Menno ter Braak, met wie hij het tijdschrift *Forum* oprichtte. Volgens een van die vrienden, de Brusselaar Jan van Nijlen, had Du Perron bij zijn collega’s een reputatie van een eeuwige kankeraar, een vechtersbaas, een man

met een onmogelijk karakter en bleef hij nooit neutraal in een conflict maar koos hij altijd hartstochtelijk partij.¹²

Ook de dichter en literatuurcriticus H.A. Gomperts schrijft in 1948 in het tijdschrift *Libertinage* over dat vechtersbaas-aspect en herleidt het tot het lievelingsboek in Du Perrons jeugd, *De drie musketiers*, waarbij hij D'Artagnan is, de aanvankelijke buitenstaander, de nieuwkomer, die later de onbetwiste leider wordt van het clubje gezworenen. Gomperts legt nog een ander opmerkelijk verband: aangezien Du Perron opgegroeid is als welgestelde, witte jongen in een kleine bovenlaag in de Indische samenleving, is hij er van jongs af aan in gesocialiseerd dat die kleine club onvoorwaardelijk trouw moet zijn aan elkaar en één lijn moet trekken naar de lokale bevolking. Die romantische houding blijft hij zijn hele leven naar zijn vrienden toe houden: 'één voor allen en allen voor één'.¹³ Maar we zullen nog zien dat wie er bij de 'één' mag horen en wie 'allen' zijn, in hoge mate door ras bepaald wordt.

Du Perron wordt door zijn pleitbezorgers nog altijd gewaardeerd als een geëngageerd, progressief schrijver, als een publieke intellectueel die zich over allerlei kwesties uitsprak, over zijn complexe identiteit als 'Indiese jongen', over literaire kwesties zoals het 'vorm of vent'-debat, en over het nationaalsocialisme en fascisme in Europa. Hij was een van de eerste auteurs in het Nederlandse taalgebied die schreef over de 'multiculturele samenleving', nog vóór die term bestond.

Het culturele archief

Het herlezen van oude teksten, de daad van terugkijken, die teksten met nieuwe, kritische ogen bekijken, is voor vrouwen – en voor mensen van kleur, voeg ik daaraan toe – meer dan een hoofdstuk in de culturele geschiedenis; het is een daad van overleving, stelt Adrienne Rich.¹⁴ En dat geldt zowel voor de schrijver en zijn tekst als voor de herlezer. Ik herlees Edgar du Perrons canonieke tekst *Het land van herkomst* op een nieuwe, kritische, namelijk dekoloniale en intersectionele manier. Dat wil zeggen dat ik het koloniale karakter van het boek expliciet en kritisch aan de orde stel, terwijl ik ook aandacht besteed aan de wijze waarop de auteur gelijktijdig gender, ras/ethniciteit, klasse en seksualiteit inzet.¹⁵ Als feministisch dekoloniaal antropoloog ben ik met name geïnteresseerd in de kenmerken van het 'culturele archief' die uit zo'n herlezing naar voren komen.¹⁶

Het bezit van een imperiaal rijk gedurende vierhonderd jaar laat ook sporen na in de 'metropool' (het moederland), bij de voormalige koloniatoren en hun afstammelingen. De bestudering daarvan is in Nederland tot nu toe zwaar onderbelicht gebleven en kan, naast instemming, ook op veel scheldkanonnades, ontkenning, afwijzing, ridiculisering en schuimbekkende woede rekenen. Met het 'culturele archief' bedoel ik die verza-

melplaats van gedachten, referentiepunten en gevoelens met betrekking tot ras, die we tijdens dat langdurige imperium gevormd hebben en die we tussen de oren en in onze harten hebben opgeslagen.¹⁷ Herlezing staat in het teken van de vraag hoe we met elkaar kunnen samenleven op een manier die het verleden in ogenschouw heeft genomen, die afgerekend heeft met de – vaak onbewuste – patronen in ons culturele archief, waarin ongelijkheden op basis van gender en van ras/ethniciteit/huidskleur stevig geïnstalleerd zijn, ongelijkheden die ons tot op de dag van vandaag parten spelen.

Ik wil net als Joke Smit een land dichterbij brengen ‘waar we willen wonen.’¹⁸ Terwijl Smit daarbij de nadruk legt op gelijke genderverhoudingen, zoomt Toni Morrison in op gelijke raciale/etnische relaties, en ik hecht evenveel aan beide. Morrison stelt in haar essay ‘Home’ vast:

Ik heb, net als iedereen, nooit geleefd in een wereld waarin ras geen rol speelde. Zo’n wereld, vrij van raciale hiërarchie, wordt meestal voorgesteld of beschreven als een droomlandschap, net als Eden, utopisch [...]. Hoe tegelijkertijd vrij te zijn en gesitueerd? Hoe kunnen we een racistisch huis in een ras-specifiek maar niet-racistisch thuis veranderen?¹⁹

▽

Foto van een jonge Du Perron in Indië. Collectie Du Perron, Alphen aan de Rijn.

Zij wijst de weg naar een samenleving waarin we uiteindelijk allemaal vrij zullen zijn en tegelijkertijd gesitueerd naar ras/ethniciteit, zonder de ingesleten toxische bagage daarvan mee te dragen.

Dat betekent dat we moeten ophouden te pre-tenderen kleurenblind te zijn, alsof kleur er niet toe doet. We doen er goed aan te erkennen dat verschillende mensen raciaal/etnisch verschillend gesitueerd zijn met een bijbehorende verschillende maatschappelijke waardering en behandeling. Onze opdracht is dat we die automatische, vaak onbewuste associaties tussen ras en superioriteit of inferioriteit ongedaan maken, zodat ons racistische huis een niet-racistisch thuis wordt.

Het land van herkomst herlezen

Du Perrons *Het land van herkomst* is een sleutelroman met als hoofdpersoon Arthur Ducroo, waarin we zoals gezegd de auteur zélf herkennen. Het boek is een grondige zoektocht naar de gelukkige geprivilegieerde kindertijd, die hem heeft gevormd en nooit



▶
Waterval, uit het
fotoalbum van Du Perron.
Collectie Du Perron,
Alphen aan de Rijn.



terug zal keren. Net als in andere *tempo doeloe*-literatuur, is zijn jeugd een tijd van betovering. We volgen Ducroo van zijn vroegste jeugd tot zijn leven in de jaren dertig in Europa. De roman speelt zich afwisselend af op Java en in Parijs en Brussel, waar hij in de jaren dertig woont, en waar hij de erfenis van zijn ouders moet regelen, waar hij berooid uit tevoorschijn komt. In de Europese hoofdstukken is Du Perron, in het bohemienmilieu waarin hij zich bevindt, vooral gepreoccupeerd met gesprekken met zijn vrienden over ontrouw en jaloezie en het onverdraaglijke feit dat de geliefde een leven gehad heeft vóór hij haar kende.

Het land van herkomst is een mooi en meeslepend geschreven boek, en met name de hoofdstukken die in Indië gesitueerd zijn, méér dan de

helft van het boek, spreken mij aan. Het Indische deel van het boek is een *thick description* van de Indische samenleving gedurende de eerste twee decennia van de twintigste eeuw. Het geeft een gedetailleerd tijdsbeeld van het leven van de welvarende witte toplaag in de samenleving, de omgangsvormen tussen de verschillende groepen in de kolonie en de vele, elkaar doorsnijdende hiërarchische verhoudingen, waarbij ras/ethniciteit, klasse, gender en seksualiteit gelijktijdig aan de orde zijn.

Maar ook de bekende tropen, van de geuren en kleuren van bloemen en struiken, avonturen met apen en slangen, de regen, de alles doorde- semende sensualiteit van mensen en dingen, ontbreken niet. Du Perron heeft het boek geschreven als een geschenk, een uitlevering van zichzelf aan Jane, zijn tweede vrouw in de roman, aan wie hij wil uitleggen wie hij is en hoe hij geworden is wie hij is. Over Jane komen we vrijwel niets te weten, maar hij slaagt er wel glansrijk in zichzelf te beschrijven. Hij is een geweldige observator, hij beschrijft mensen en situaties heel levendig; hij is soms pijnlijk eerlijk over zichzelf en zijn gevoelens en drijfveren. Hij beschikt daarbij soms over kritisch zelfinzicht.

Gender en kleur

Du Perron beschrijft zowel vrouwen als mannen, maar hij doet dat op heel verschillende manieren. Bij vrouwen staat vooral hun uiterlijk op de voorgrond, terwijl het bij mannen meer om hun lichamelijke kracht en de mannelijkheid van hun karakter gaat en over de vraag of iemand een ‘lollige vent’ is: onverschrokkenheid en het vermogen anderen vrolijk te onderhouden en te amuseren scoren daarbij hoog.²⁰ Onveranderlijk komt bij zijn beschrijvingen de raciale/etnische positionering van mannen en vrouwen aan de orde; het is het basisgegeven in de samenleving. Op een enkeling na vindt hij vrouwen, van welke raciale groep dan ook – daarin is hij democratisch – veelal ‘lelik’.

Over de Chinese kaartspelvriendinnen van zijn moeder: ‘Zij waren pafferig en dik of mager en houtherig maar altijd lelik.’²¹ Ook beschrijft hij de kindermisjes die hij achtereenvolgens heeft:

Was de oude Alima mijn onmisbare beschermengel, mijn positie van herenzoontje scheen te vereisen dat ik ook een europees kindermeisje kreeg, dat de juffrouw genoemd werd. Helemaal europees was er maar één [...]. Tot mijn 9e jaar heb ik er zeven gehad; de anderen waren halfbloeds, soms een beetje blanker, soms bijna helemaal ‘zwart’.²²

De eerste ‘had een vriendelijk gezicht maar was nogal zwart’. De vierde ‘was de zwartste van al mijn juffrouwen, bijna een negerin, met kroes-



▲ Julie van Lennep, Du Perrons eerste vriendin, 1917. Collectie Du Perron, Alphen aan de Rijn.

kenmerken die steeds aan échte (witte) mannen worden toegeschreven; het tegendeel daarvan geldt kennelijk voor Javaanse en andere mannen.

Du Perron vermeldt steeds dat hij met zijn vriendjes en vrienden met hun verschillende etnische/raciale achtergronden ‘als volkomen vriend en gelijke’ omgaat.²⁵ Die gelijkwaardige trouwhartigheid is echter schijn. Menige vriendschap lijdt schipbreuk, zoals die met Mahmoed, het zoontje van zijn moeders ‘lijfmeid’, als ze beiden twaalf jaar zijn en Mahmoed zijn eigen, islamitische, weg wil gaan. Klagelijk zegt Arthur: ‘Hij kende al mijn boeken bij hun Hollandse titels en genoot mee van mijn geestdrift voor de musketiers; ik had hem leren schermen, en als mijn schoolkameraden kwamen stuurde ik hem nooit weg maar hij speelde mee als gelijke.’²⁶

Helaas, sinds Mahmoed naar de ‘inlandse school’ gaat, verwijdt hij zich van Arthur: ‘Ik werd voor hem de blanda, hij vond er van alles op om niet verder met mij om te gaan.’ Als Arthur tegen Mahmoeds moeder zegt dat Mahmoed moet komen spelen, weigert deze te komen. Arthur: ‘[...] ik zei Mahmoed dat hij voortaan vrij was, maar ik gaf hem op diezelfde plek een pak slaag.’ Mahmoed slaat niet terug: ‘niet moedig genoeg’, volgens Arthur.²⁷ Uit dit kleine jongensleed – Arthur is er verdrietig over en heeft er spijt van – blijken de omgangsvormen, en die zijn niet ‘als [tussen] gelijken’. Het is duidelijk dat Arthur het voor het zeggen heeft, dat het normaal is dat hij Mahmoed kan commanderen om te komen spelen, dat Mahmoed een pak rammel verdient als hij niet meer wil. Ook tegenover volwassen Javanen, bijvoorbeeld een warunghouder die zich niet onderdanig genoeg gedraagt, staat de jonge Arthur meteen met zijn vuisten klaar.²⁸

haar.²³ Enzovoort, en zo verder. Du Perron is dus bepaald niet kleurenblind, integendeel, ras/ethniciteit vormt een basisbestanddeel van zijn wereldbeeld.

De cultuur die hij beschrijft voor jongens en mannen onderling, is fysiek en competitief: er wordt veel gevochten, het vaststellen van een pikorde is een voortdurende preoccupatie, waarin witheid altijd als vanzelfsprekend bovenaan staat. Zelfs de hond van de familie Ducroo moet geloven aan het koloniale regime: foxteriër Loeloe is ‘een echte blankenhond, heerszuchtig, energiek en onverschrokken.’²⁴ Dit zijn ook de

Angst voor verindischen

Du Perron geeft ons op verschillende plaatsen in het boek inzicht in hoe de raciale en klassenhiërarchie in de koloniale samenleving is opgebouwd en wat de omgangsvormen zijn, bekeken vanuit het rijke witte jongetje dat hij is: aan de top staan de 'blanken', daarna komen de 'halfbloeden', dan de 'inlanders'; de Chinezen en Arabieren staan onder aan de ladder. Tussen de laatste groepen onderling is er ook veel gaande met betrekking tot hun positiebepaling. Het is intrigerend en betekenisvol dat, hoewel de 'halfbloeden' hoger in de hiërarchie staan dan de 'inlanders', Arthur niet met hen mag spelen. Als hij veertien is, geldt: 'Ik had met inlandse kinderen mogen spelen zoveel ik wilde, maar ik mocht niet "besmet" worden door de halfbloeden van de buurt.'²⁹ Hierin klinkt seksuele angst door en de angst voor witte degeneratie.³⁰

Als de 'blanken' onder elkaar zijn op de soos, bespreken ze dat 'de Companjiesdienaren natuurlijk rovers waren geweest en dat ook wij nog altijd niets op Java te maken hadden', om vervolgens met hernieuwde geestdrift de karwats te leggen over de rugen van 'opstandige', impertinente Javanen, die te traag lopen, niet nederig neerhurken of anderszins geen blijk geven van voldoende respect voor de 'blanken'. 'Ik had die politieke overtuiging [...] aanvaard van mijn vader en ieder gewoon hollands burger in Indië: een opstandige Javaan was vanzelfsprekend onze vijand.'³¹ Klasse en kleur vielen veelal samen. Belangrijk is dat die 'blanken' niet mogen 'verindischen'. Zo beschrijft Du Perron een verhaal dat hem ter ore kwam: een Europese professor die na jarenlange noeste arbeid in allerlei uithoeken van Bali een Kawi-Balinese woordenboek geschreven heeft, is van het pad geraakt en ontvangt bezoek 'met naakt bovenlijf en niets dan een saroeng, op balinese manier zittend maar met naast zich een aangesneden edammer kaas.'³² Noblesse oblige; 'blanken' waren van een andere kleur-kaste dan de lokale bevolking en moesten zich vooral niet identificeren met de 'inlanders', zo leert de koloniale ideologie.

'Wij' zijn niet hetzelfde als 'zij', wij staan boven hen, is een diep veranderd weten in het Indische culturele archief, dat ook in Nederland circu-



▲ E. du Perron, gezeten op het beeld van de Siamese olifant, voor het gebouw van het Bataviaasch Genootschap, 1921. Collectie Du Perron, Alphen aan de Rijn.

leerde en tevens naar het westelijke deel van het imperiale rijk is gereisd. Het werd witte mensen formeel zwaar aangerekend als ze de symbolische grenzen tussen ‘wij’ en ‘zij’ niet in acht namen. Een witte man mocht er vanzelfsprekend een *njai* of een lokale minnares op nahouden, maar het was niet de bedoeling daarmee te koop te lopen, noch, *God forbid*, te ‘verindischen’: een échte man bleef Europees, een ‘heer’.

Seksualiteit is daarmee de formeel verboden, maar uiterst aantrekkelijke vrucht in de Indische samenleving, de zon waar Icarus naartoe wil vliegen, maar die bijna onvermijdelijk zijn einde zal betekenen. Seksualiteit doordeesemt *Het land van herkomst* en staat in het brandpunt van de gehele samenleving en ook van Arthurs aandacht. Er wordt veel over seks gepraat, al op negenjarige leeftijd hoort Arthur van oudere jongens hoe de vork in de steel zit, en het vergelijken van de grootte van hun geslachtsdelen onder de lessenaar in de klas is aan de orde van de dag. Een oude inheemse adellijke dame stelt hem als puber, terwijl zijn seksuele initiatie voor lokale begrippen al lang overtijd is, gerust dat hij voorgoed zal veranderen en ook niet meer bang voor zijn vader zal zijn, als hij eenmaal met een vrouw samen is geweest.³³

Besluit

Wat levert mijn kritische herlezing van *Het land van herkomst* op en wat kunnen we daarvan leren om dat land te bereiken waarin we willen wonen? Du Perron laat ons zijn persoonlijke verandering, zijn ‘verzachting’ en grotere empathie ten opzichte van de Indonesische bevolking in de loop van de tijd zien, maar blijft toch ten diepste gevangen in een koloniaal, racistisch en seksistisch wereldbeeld.³⁴ Hij maakt inzichtelijk dat het basiselement van kolonisering en van de Indische samenleving de ‘wetenschap’ is dat wij, witten, niet hetzelfde zijn of moeten worden als zij, dat wil zeggen niet moeten verindischen.

De hiërarchische omgangsvormen in de kolonie zijn een weerspiegeling van dit basisprincipe. De witte bovenklasse wist één ding zeker: *wij* doen geen handarbeid, wij zijn door onze huidskleur *vér* boven de gekleurde bevolking verheven en hoe ongeschikt en gespeend van elk talent een witte man ook was – een rokkenjager, gokker, aan de drank of, zoals Du Perron zelf, met een beroerde opleiding – er was altijd wel een baan voor hem te vinden, waarin hij geen kwaad kon en de mythe hooggehouden kon worden dat *á*lle witte mensen nu eenmaal superieur waren. Ras/ethniciteit en klasse vallen grotendeels samen. Seksualiteit is de achilleshiel van het systeem, waarin met name ‘halfbloeden’ de verpersoonlijking zijn van die gelijktijdige aantrekking en afstoting: ze zijn seksueel gevaarlijk en moeten, hoe aantrekkelijk ze ook zijn, eigenlijk vermeden worden.

Heimwee naar *tempo doeloe* is voor een belangrijk deel heimwee naar dat buitengewoon geprivilegieerde bestaan, dat gratis en voor niets op grond van (quasi) witheid aangeleverd werd. Mensen die nu schrijven over *tempo doeloe*, moeten zich op zijn minst rekenschap geven van deze positie van witte mensen indertijd en van de doorwerking van de denkbeelden die daaraan ten grondslag lagen, in het heden.



▷
Beb Vuyk te Arnhem
voor haar vertrek naar
Nederlands-Indië,
1930. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 124463.

‘Ik neem een heel eigen plaats in’

Beb Vuyk

OLF PRAAMSTRA

Beb Vuyk (1905-1991) is hard op weg om een vergeten auteur te worden.¹ Weliswaar is sinds 2013 haar *Verzameld Werk* als e-book verkrijgbaar, maar voor het overige worden haar romans en verhalen al jaren niet meer herdrukt. Ook de omvangrijke biografie die Bert Scova Righini in 2005 over haar publiceerde, bracht daar geen verandering in.

Vuyk was een Indo-Europese. Haar vader was het kind van een Nederlandse man en een Madurese vrouw, haar moeder een Nederlandse. Daardoor had Vuyk wortels in zowel de Europese als de Indonesische samenleving.² Die gemengd Nederlands-Indonesische afkomst was bepalend voor alles wat zij schreef. Door die afkomst had zij deel aan twee culturen, waarin ze zich nooit volledig geaccepteerd voelde. Dat had zij gemeen met veel andere Indo-Europeanen, maar wat haar anders maakte, was dat zij bewust koos voor haar Indonesische kant. In Nederlands-Indië wilde zij opgaan in de inheemse wereld, en na de onafhankelijkheid in 1949 koos zij voor de Indonesische nationaliteit.³

Toen Beb Vuyk in 1931 in Indië aankwam, was zij 25. Ze wist eigenlijk niets van Indië, ze kende het land niet, ze sprak de taal niet; bijna haar hele leven had ze in Delfshaven gewoond en ze was opgegroeid in een burgerlijk Nederlands huishouden.⁴ Haar enige band met Indië was haar huidskleur – de erfenis van haar grootmoeder –, waarom ze als kind op straat af en toe werd uitgescholden. “Vuile neger, zwarte moriaan”, riepen de straatjongens in Rotterdam mij na, “blauwe, liplap, Chinees!” Dan vocht ik, ik ging altijd naar school met een liniaal los in de hand.⁵ Haar huidskleur maakte dat ze anders was. Hoewel ze totaal westers was opgevoed, wist ze – tenminste zo voelde ze het – dat ze door het ‘Westen’ nooit als gelijke zou worden gezien.⁶



△
Beb Vuyk met haar
zoons Hans en Ru voor
hun huis op de plantage
te Buru. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 124452.

In 1924 volgde ze in Heemstede aan de middelbare huishoudschool een opleiding als lerares koken en voedingsleer. In die tijd publiceerde ze ook haar eerste verhalen. Indië komt daarin alleen op de achtergrond voor; centraal staat een eenzaam onbegrepen kind dat hunkert naar avontuur.⁷ Dat avontuur zocht ze in Indië. Ze solliciteerde naar de functie van lerares aan de Soekaboemische Opvoedingsgestichten, een opvanghuis voor verwaarloosde Indo-Europese kinderen, waar de meisjes werden opgeleid voor het huishouden en de jongens voor een ambacht. Ze werd aangenomen en op 30 oktober 1930 vertrok ze, in de woorden van haar vader, naar 'het land van haar dromen'.⁸

In haar werk en ook in interviews heeft Vuyk van zichzelf het beeld gecreëerd van een vrouw die al vroeg afstand nam van de koloniale verhoudingen en zich keerde tegen haar eigen landgenoten ten gunste van de Indonesische bevolking. Daardoor was zij anders dan alle andere Europeanen in Nederlands-Indië; en daardoor nam zij volgens haarzelf in de Nederlands-Indische letteren een unieke positie in. De reden voor dat anders zijn was het gevolg van haar verblijf op Buru (Boeroe), een eiland in de Molukken, dat steeds weer opduikt in haar leven en werk. Op Buru had zij zich bevrijd van het koloniale discours waarin haar tijdgenoten gevangen zaten. Maar is het waar? Over Buru heeft Vuyk haar bekendste roman geschreven, *Het laatste huis van de wereld*. Een postkoloniale analyse van dit werk kan uitsluitsel geven over de vraag of Vuyk zich op Buru inderdaad aan het heersende koloniale discours heeft kunnen onttrekken.

Fernand

Het eerste stuk van de reis naar Indië ging over land. Beb Vuyk nam de trein naar Genua, om daar over te stappen op een van de schepen van de Stoomvaartmaatschappij Nederland; zo duurde de overtocht tien dagen korter. In de trein raakte ze in gesprek met Fernand de Willigen, die passage had geboekt op dezelfde boot. Aan boord trokken zij veel met elkaar op en vertelde Fernand haar over zijn leven als planter op Java en over zijn avontuurlijke jeugd op Buru, een afgelegen eiland in de Molukken. Met zijn verhalen maakte hij een overweldigende indruk op Vuyk en toen Fernand haar de avond voor de aankomst in Indië ten huwelijk vroeg, zei ze ja.⁹

Anders dan Vuyk, die alleen uiterlijk een Indo-Europese was, was Fernand in alle opzichten een Indische jongen. Zijn vader was een Indo-Europeaan in dienst van het Nederlands-Indische leger, zijn moeder een Ambonese. Fernand was hun vierde kind, hij werd geboren toen zijn moeder negentien was. Zijn vader was een stuk ouder. Hij werd gepensioneerd met de rang van kapitein toen Fernand zes jaar was, en verhuisde vervolgens met zijn gezin naar Buru, waar hij een onderneming begon in de productie van *kayu putih*-olie.¹⁰ Deze groenachtige olie vond vooral aftrek in Indië zelf, waar het als een soort wondermiddel tegen alle mogelijke kwalen gebruikt werd. Om de olie te winnen werden de bladen van de *Kayu putih* – letterlijk het witte hout, familie van de eucalyptus – in ketels gestookt. De vader van Fernand kocht een aantal ketels en kreeg een uitgestrekt gebied in erfpacht om te exploiteren.¹¹

Op Buru bracht Fernand zijn kinderjaren door. Later ging hij voor zijn schoolopleiding naar Ambon en Java en in 1928 werd hij employé op een theeplantage op Midden-Java. Een aantal jaren eerder had zijn vader met vrouw en kinderen Buru verlaten. Hij had een conflict met zijn concurrenten, met zijn werknemers en met het Nederlandse gezag; daarnaast was hij verwickeld in een valse geboorteaangifte, waarvoor hij tot drie maanden gevangenisstraf werd veroordeeld. Hij overleed in 1925 in Bandung.¹² Fernand heeft het onverkwikkelijke einde van het avontuur van zijn vader op Buru slechts van afstand meegemaakt. Hij dacht met heimwee terug aan zijn jeugd en Beb Vuyk genoot van zijn verhalen erover. In 1948 zou zij de herinneringen van Fernand verwerken tot een jeugdboek: *De kinderen van Boeton Leon*.¹³

▽

Beb Vuyk met Fernand in Sukabumi op nieuwjaarsdag 1932. Collectie Literatuurmuseum, Den Haag.



Discriminatie

Via Fernand leerde Beb Vuyk Indië kennen en door hem kwam zij ook in aanraking met de discriminatie waarmee Indo-Europeanen in Indië geconfronteerd werden.¹⁴ Nadat ze anderhalf jaar voor de Soekaboemische Opvoedingsgestichten gewerkt had, trouwde ze met Fernand en verhuisde ze naar de theeplantage waar hij intussen afdelingshoofd was.¹⁵ Hun leven daar heeft Vuyk verwerkt in haar eerste roman, *Duizend eilanden* (1937).

Ze woonden er nog maar pas toen Fernand ontslagen werd als gevolg van een economische crisis. In haar roman *Het laatste huis van de wereld* (1939), een boek dat naar eigen zeggen geheel autobiografisch is, schrijft zij: 'Wij waren vijf maanden getrouwd toen de slag viel die ons leven volkomen zou veranderen. Het was de gewone geschiedenis van die jaren: de oudste employé met het topsalaris eruit en een jong broekje erin op een fooi van honderd gulden.'¹⁶

Dat van die vijf maanden klopt, maar in de brieven die Vuyk naar huis schrijft, onthult ze dat Fernand ontslagen is vanwege zijn Indo-Europese afkomst. Fernand werkte voor een Engelse maatschappij en Engelsen waren volgens haar 'sterk gekant tegen kleurlingen en vooral Indo's'.¹⁷ Bovendien hadden niet alleen Engelsen moeite met Indo-Europeanen. Een van de belangrijkste voorwaarden voor het gezag in de kolonie was de afstand tussen de koloniale westerse overheerser en de gekoloniseerde bevolking. Dat verklaart ook de afkeer die men had van Indo-Europeanen. Die vormden louter door hun bestaan een regelrechte bedreiging voor het koloniale systeem. In veel negentiende- en vroegtwintigste-eeuwse rassentheorieën wordt er dan ook tegen het bestaan van deze 'halfbloeden' gewaarschuwd.¹⁸

In het openbaar durfde Beb Vuyk zich over deze racistische behandeling kennelijk nog niet uit te spreken, maar dat Indo-Europeanen in Indië gediscrimineerd werden, stond voor haar – en ook voor Fernand – vast. Het heeft een doorslaggevende rol gespeeld in hun beslissing om de koloniale samenleving op Java de rug toe te keren en naar Buru te vertrekken:

We namen afscheid van de beschaving, van electrisch licht en ijskasten, taxi's en bioscopen, van melk, groente en vlees naar keuze, om terug te keren tot de allerprimitiefste vorm van leven: het zelfgebakken brood en de zelf geteelde groente, het zelf gemaakte meubilair en de zelf gevangen vissen; ziekte en de vrees voor de dood in zijn pijnlijkste vorm, de naaste dokter een dag varen ver en eens in de twee weken bereikbaar.¹⁹

Op Buru zou Fernand de *kayu putih*-onderneming van zijn vader voortzetten, die in de tussenliggende jaren aan een Arabier was verpacht. In januari 1933 verlieten ze Java. Op het eiland gingen ze wonen in het huis uit Fernands kinderjaren, dat even buiten de *kampong* Namlea gelegen was.²⁰

Buru

Geen periode in haar leven is voor haar ontwikkeling, ook als auteur, zo belangrijk geweest als het verblijf op Buru. Het is een van de grootste eilanden van de Molukken en bestaat vooral uit oerwoud. Aan de noordkust loopt een diepe baai het land in, waaraan de *kampong* Namlea ligt. In het binnenland wonen Alfoeren, aan de moerassige kust Boetoenezen.²¹

Het terrein dat de vader van Fernand in erfpacht had gekregen, was uitgestrekt, bergachtig en moeilijk bereikbaar door de ‘stinkende’ mangrovebossen; in de modder onder de mangrove lagen krokodillen en het stikte er van de muskieten. Op de steile heuvels landinwaarts groeiden de *kayu putih*-bomen en lagen de ketels waar de olie in werd gestookt. Hier viel niet te wonen. Maar schuin tegenover de onderneming – een klein uur roeien – lag Namlea. In de buurt van die *kampong*, op een landtong met een breed wit strand, had de vader van Fernand samen met zijn Ambonese *mandoer* Heintje een huis gebouwd.²² Dit gebied werd door hen letterlijk op de natuur veroverd. Het was de mooiste plek van het eiland, maar de oorspronkelijke bevolking wilde er niet wonen omdat het er zou spoken. ‘De oude heer De Willigen en Heintje Limba dreven met bijlen en kapmessen het bos en de *soeanggi’s* (spoken) terug en bouwden er hun hoofdkwartier.’²³

Voor Beb Vuyk is de reis ernaartoe het begin van een avontuur waar ze naar verlangt, maar waar ze ook tegenop ziet. Voor Fernand ligt dat anders: hij gaat naar huis, ‘naar een bemind land, waar alle moeilijkheden zullen eindigen.’²⁴ Ze vertrekken van Tandjong Priok, de haven van Batavia, en bereiken na veertien dagen de Molukken, in de ogen van Vuyk ‘het laatste land van de wereld, nauwelijks een land, losse verspreide eilanden, achteloos neergeworpen in een blauwe, brandende zee.’²⁵ Dan, na nog twee dagen varen, arriveren ze in Namlea, waar ze met hun bagage van boord gehaald worden en langs een smal, zanderig pad naar hun huis lopen, een woning op het strand, met de rug naar de *kampong* toe: ‘het laatste huis van de wereld.’²⁶ Het klinkt dramatisch – een eenzamer bestaan is nauwelijks denkbaar – maar de volgende dag worden ze wakker in het paradijs.

Vuyks beschrijving van Buru, van de reis ernaartoe en de verrukking over haar uiteindelijke bestemming, doet denken aan de verhalen van negentiende-eeuwse ontdekkingsreizigers in Afrika. Zij zijn op zoek naar onbekende gebieden, waar vóór hen nog nooit iemand, dat wil zeggen nog nooit een Europeaan, is geweest. De tocht ernaartoe is moeilijk en niet van gevaar ontbloot, maar de beloning wordt hun niet onthouden. Deze avonturiers ontdekken plaatsen van ongekende schoonheid, die ze in lyrische woorden beschrijven – en die ze zich meteen toe-eigenen.²⁷ Dat geldt ook voor Vuyk. Vijf maanden heeft zij in de bergen van Java tegen hellingen aangekeken, nu ziet ze uit over het vrije water. ‘Hier zijn een huis om ons te bergen, een tuin om ons te voeden, een baai waar de vissen in

glinsterende bogen uit opspringen en heuvels waar de vrije herten langs jagen.²⁸ Alles wat haar ogen zien, is vanaf dat moment haar eigendom.

Het is de beloning voor haar tocht naar dit onherbergzame land. Ze is zich bewust van de gevaren – de woeste zee, de krokodillen, een gebied zonder medische zorg waar de wereld ophoudt²⁹ – maar is tegelijkertijd trots op haar avontuurlijke leven:

Ergens loopt een scheidslijn die ons verdeelt in burgers en avonturiers. Burgers zullen het geluk en de charme van dit bestaan nooit begrijpen. [...] Met avonturiers valt te praten, zij begrijpen het genot van een tocht in een leuke prauw, de opwindende van een onverwacht schot en de schreeuw van een stervend dier, het ongemak van regens, bandjirrende rivieren en een lekkend dak. Want wiens leven licht is door de genade van het avontuur, voelt een heimwee in de steden en de bewoonde plaatsen en een lichte wrevel om het onglorieuze bestaan, beveiligd en zonder risico's.³⁰

Koloniale verhoudingen

Door op Buru te gaan wonen nam Beb Vuyk afscheid van de koloniale wereld op Java, waaraan zij door de discriminatie van Indo-Europeanen een hekel had gekregen.³¹ In reactie daarop kozen zij en Fernand voor hun andere kant: zij wilden opgaan in het inheemse leven. Afgaande op wat zij daar later over vertelde, leek het hun moeiteloos te zijn afgegaan.³² Maar wie *Het laatste huis van de wereld*, het boek dat Vuyk over haar ervaringen op het eiland geschreven heeft, kritisch leest, valt onmiddellijk op hoe koloniaal de verhoudingen op Buru waren.

Bij aankomst worden ze opgewacht door de oude *mandoer* van Fernands vader, oom Heintje. Als ze van boord gaan en naar het huis lopen, zorgt Heintje voor de bagage. Bij het huis wacht de vrouw van Heintje, Enggeh, met haar kinderen 'in stijfgestreken kleren op de brede stoep'. Terwijl Heintje erop toeziet dat de bagage in het huis wordt afgeleverd en uitgepakt, zorgt Enggeh voor het avondeten. Als Beb en Fernand na het eten in de door hen meegebrachte rotanstoelen buiten een sigaret roken, 'hurken [Heintje en Enggeh] vlak bij ons neer en vragen naar de oude mevrouw, naar Nonnie Marie en Sinjo Frank, naar alle kinderen die in het huis hebben geslapen en gespeeld'. Als ze 's morgens wakker worden, brengt Enggeh hun koffie en veegt hun zoon Willem het erf aan.³³

Het onderdanige gedrag van Heintje en zijn gezin is karakteristiek voor de koloniale verhoudingen tussen de Europese 'meesters' en inheemse bedienden. In de door raciale scheidslijnen beheerste Indische samenleving mochten de 'volbloed' Europeanen weliswaar neerkijken op de Indo-Europeanen, in de koloniale hiërarchie waren diezelfde Indo's op

grond van hun wettige status van Europeaan weer ver verheven boven de inheemse bevolking. Zelfs als het gaat om familie, zoals hier het geval is. Want Heintje – zijn echte naam is Hindji Limba – was een volle neef van Fernands moeder.³⁴

Ongegeneerd laten Vuyk en Fernand zich deze koloniale verhoudingen aanleunen, zoals blijkt uit haar beschrijving van de viering van Koninginnedag op Buru. De inheemse bevolking zingt en danst, terwijl zij plaatsnemen op stoelen die speciaal ‘voor de Europeanen’ zijn klaargezet. Zo kijken zij vol belangstelling naar roeiwedstrijden, gymnastiek oefeningen door schoolkinderen, Alfoerse krijgsdansen en een voetbalwedstrijd tussen de inwoners van Namlea.³⁵

Anders dan Vuyk later wil doen geloven, is de afstand tussen haar en de inheemse bevolking zeer groot. Over Enggeh, die voluit Enggelina Barends heet en uit een familie stamt die zich tot het christendom heeft bekeerd, schrijft ze: ‘Jaren heeft zij hier op het erf geleefd, dicht bij het grote huis, maar in niets is dat merkbaar. Zij is even vies, gemakzuchtig en kwebbelachtig als de eerste de beste kampongvrouw, maar zij bakt uitstekend brood en is volkomen toegewijd en voor het leven aan ons verbonden.’³⁶

Vuyk ziet in deze aangetrouwde nicht uitsluitend een ondergeschikte, al zal in het contact met haar ook meegespeeld hebben dat zij aanvankelijk de taal nog niet spreekt. Als Fernand niet thuis is – soms blijft hij een paar dagen weg –, heeft zij niemand om mee te praten.³⁷ Maar ook als ze de taal wel spreekt, beschrijft zij de inheemse bevolking niet als gelijkwaardig. Zij handelt in dit opzicht niet anders dan destijds in Nederlands-Indië gebruikelijk was. De manier waarop ze hen representeert, is geheel in overstemming met het heersende koloniale discours.³⁸ Ze zijn lui en leugenachtig, ze willen niet werken, ze verdobbelen hun loon, ze zijn onbetrouwbaar en houden zich niet aan hun afspraken.³⁹ Als zij bezoek krijgen van een van de Alfoerse hoofden met zijn gevolg, beschrijft Vuyk hen als wilden en vergelijkt ze hen met dieren.⁴⁰

Uit alles blijkt dat Beb Vuyk niet op voet van gelijkheid met de inwoners van Buru omgaat. Veelbetekenend in dit verband is ook dat zij de eerste versie van wat later *Het laatste huis van de wereld* zal worden, publiceert in *De Huisvrouw in Indië*, een maandblad uitgegeven door de Vereniging van Huisvrouwen in Indië. Hierin schrijft zij vanaf 1933 haar ‘Brieven van een huisvrouw op een buitenpost’.⁴¹ De artikelen in dit blad waren in het algemeen praktisch van aard en bedoeld als hulp bij het voeren van een westerse huishouding in Indië. Daarin valt de grote afstand op die in acht wordt genomen tegenover de inheemse wereld en met name de bedienden; er werden scherpe grenzen getrokken tussen de Europese en de ‘andere’ wereld.⁴² Aan deze voorpublicatie wil Vuyk later dan ook niet herinnerd worden.⁴³

Een koloniale onderneming

Ook de *kayu putih*-onderneming zelf is in alle opzichten koloniaal van opzet. *Het laatste huis van de wereld* heeft als motto een citaat uit *Max Havelaar*, waar in het slot naar verwezen wordt.⁴⁴ Het vestigt de aandacht op het idealisme dat hen drijft. Fernand en vóór hem zijn vader kwamen naar Buru om het te ontwikkelen en de woeste natuur te ontginnen. Zij wilden de exploitatie van het land en de productie van de *kayu putih*-olie op een westerse manier ter hand nemen. Ze zouden een einde maken aan de uitbuiting van de inheemse bevolking door Arabieren en Chinezen. Zij hadden zichzelf een verheven taak opgelegd, waar de bevolking hun later dankbaar voor zou zijn. Zonder hun kennis en werkkraft – dat is de achterliggende boodschap – werd het nooit wat met de exploitatie van de rijkdommen van Buru.

Het is de vertrouwde redenering waarmee keer op keer het kolonialisme als een rechtvaardige zaak wordt voorgesteld. Zonder westers toezicht kwam er van de ontwikkeling van het land niets terecht.⁴⁵ De bevestiging daarvan zagen Beb en Fernand in de achteruitgang van de onderneming nadat zijn vader Buru had moeten verlaten. Heintje, die samen met Fernands vader het land had ontgonnen en toezicht gehouden had op de aanplant en het stoken van de ketels, die samen met hem het huis had gebouwd en de grote moestuin had aangelegd, was na het ver-

▼
Namlea op Buru,
circa 1934. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 141345.



trek van zijn ‘meester’ weggezakt in zijn aangeboren lethargie. Eten was er immers voldoende, de ‘zon gaf warmte, de maan licht en de aarde bracht sago voort.’⁴⁶ Hij had het land laten verwilderen en de onderneming verwaarloosd. De Arabier die een deel van hun grond had gepacht, was een oplichter en behandelde zijn arbeiders slecht; de Chinezen, die eveneens een groot deel van de productie van de olie voor hun rekening namen, waren woekeraars en maakten misbruik van de onwetendheid van de primitieve arbeiders. Het wachten was op de terugkeer van Fernand. ‘Al deze jaren heeft Heintje naar dit ogenblik toegeleefd, nu is de oplossing gekomen en kan het werk opnieuw begonnen worden.’⁴⁷

Dat aan de exploitatie een westerse, kapitalistische visie ten grondslag ligt, wordt nergens geëxpliciteerd. Ook wordt stilzwijgend en zonder rekening te houden met de wensen van de inheemse bevolking aangenomen dat deze wijze van exploitatie voor iedereen een zegen is.⁴⁸ Dat leidt vaak tot problemen, ook op de onderneming van Fernand en Beb. Zij merken al snel dat de inheemse werknemers vaak onwillig zijn en niet begrijpen waarom ze zo hard moeten werken, waarom alles efficiënter moet. Maar uiteindelijk, zo wordt gesuggereerd, zal iedereen in de welvaart delen. Alleen zit het economische klimaat vooralsnog tegen en dalen de prijzen van de olie. Toch houden Beb en Fernand vol. Er zullen betere tijden komen en later, als hun kinderen groot zijn, zullen zij de leiding in handen nemen. ‘Zij zijn de derde generatie De Willigens die [het huis op] de Tandjong bewoont. “Toean Tanah” noemt de bevolking ons’ – heer van het land.⁴⁹

‘Een voorwereldlijk landschap’

Mocht het werk op de onderneming de nodige zorgen baren, Vuyk genoot van het avontuurlijke leven op Buru. *Het laatste huis van de wereld* staat vol met lyrische beschrijvingen van de Indische natuur. Achter de *kampung* Namlea ‘stijgt het land ineens twintig meter omhoog, een groene, licht golvende savanne’; voor het huis ligt de baai ‘waarin een brede zeedeining regelmatig als een ademhaling op en neer gaat.’ Als ze met de boot oversteekt naar de *kayu putih*-plantage aan de overkant van de baai, ziet ze in het witte zand op de bodem van de zee het koraal: ‘rood orgelpijp-koraal’ en groene ‘fijne karangsoorten als versteende varens’ waar felgekleurde vissen doorheen schieten. De met mangroven begroeide oever aan de overkant lijkt op een verdrinken land, waarvan alleen de boomtoppen nog boven water uitsteken. Ze varen een rivier op, het land in. Het mangrovebos maakt plaats voor schuin overhangende bomen met lianen zo dik als kabeltouwen. Door een groene tunnel van afhangende planten, struiken en palmen varen ze verder. Het is ‘een voorwereldlijk landschap, verward, groter en sterker en wreder, waar we beklemd doorheen vluch-

ten.' Het is van een schoonheid die tegelijkertijd angst inboezemt. Ze zijn aangekomen in Batuboi.⁵⁰

Batuboi is het gebied dat Fernand in erfpacht heeft, waar de *kayu putih*-bomen groeien en de ketels staan om de olie te stoken. Om toezicht te houden op het werk van de inheemse arbeiders besluit hij hier een tweede huis te bouwen, nog verder verwijderd van de bewoonde wereld dan dat in Namlea. Het is een primitief huis, maar in de goede betekenis van het woord, eigenhandig gebouwd van natuurlijke materialen. Het staat op palen en is gemaakt van bamboe, *atap* en andere palmladeren. Het is een half uur lopen van de aanlegplaats, over een weg van boomstammen door een moerassige vlakte. Een verborgen idylle en deel van de natuur – hier vindt Vuyk haar ideaal. Naast het huis is een open keuken, terwijl een bamboeleiding water uit een dichtbijgelegen bron naar de badkamer voert. Vuyk: 'We slapen op de baleh-baleh in dit groene huis, dat nog naar bomen en bladeren ruikt. Als we 's middags de ogen opslaan in een groengezeefd licht, lijkt het of we betoverd in de holte van een rietstengel ontwaken.'⁵¹

In Vuyks beschrijving van haar reizen op Buru en omgeving zijn mensen opvallend afwezig.⁵² Het is een woeste, lege natuur die zij beschrijft, een land dat geheel ter beschikking staat van de Europese pionier die het komt ontginnen. Ongerept, of 'voorwereldlijk' zoals Beb Vuyk het noemt, en niet van gevaar ontbloot: slangen en krokodillen vormen een voortdurende bedreiging. Maar de mensen die hiernaartoe gaan om orde in de wildernis te scheppen, zijn niet bang. Vuyk hoort tot de avonturiers die voor zulke gevaren niet terugdeinzen, die er juist door uitgedaagd worden. Zij weet dat hun moed en doorzettingsvermogen uiteindelijk beloond zullen worden. Het is een stereotiepe voorstelling van zaken die in koloniale reisverhalen voortdurend terugkeert, en die, bewust of onbewust, dient als rechtvaardiging om het nieuw ontdekte land in bezit te nemen.⁵³ In dat opzicht verschilt Vuyk niet van andere koloniale veroveraars. Het is veelzeggend dat zij zich in haar verrukking over dit avontuur verbonden voelt met de oude zeevaarders van de VOC: 'Zij waren de verloren zonen, die uitgeilden en stierven en de koloniën werden hun nalatenschap.'⁵⁴

Het laatste huis van de wereld

Tot Vuyks grote verdriet kwam er in 1940 een voortijdig einde aan het avontuurlijke leven op Buru, toen het Binnenlands Bestuur in Nederlands-Indië besloot de prijs voor de erfpacht te verdubbelen en vervolgens ook nog eens dwarslag bij de aanvraag van een kapvergunning voor een bos bij Bara in het noordoosten van Buru. Zo werd het onmogelijk om een sluitende exploitatie te maken.⁵⁵ 'Wij hebben', zo eindigt *Het laatste huis van de wereld*, 'een taak gehad en die is ons afgenomen, wij hebben

de wildernis aangevallen en zijn in de steek gelaten. Het is alles voorbij, het visioen en het werk. In de grote vlakte zal het onkruid weer groeien en het ongedierte, de reuzenpython en de afgrijselijke krokodil.⁵⁶ Evenals in *Max Havelaar* het Binnenlands Bestuur Max Havelaar dwarsboomde, is het er nu voor verantwoordelijk dat Fernand en Beb hun werk niet hebben kunnen afmaken. Gedwongen door de tegenwerking van hogerhand keren ze terug naar Java.

Over de willekeur en de onsympathieke houding van het Binnenlands Bestuur schrijft Vuyk haar volgende boek, *Het hout van Bara*, bedoeld als aanklacht, dat als gevolg van de Tweede Wereldoorlog pas in 1947 verschijnt. Het is een van haar mindere boeken. Hierin wordt het conflict met het Nederlandse bestuur tot in detail behandeld. Door de kritiek wordt het nogal lauw ontvangen.⁵⁷ Zelf is ze er later ook niet tevreden over.⁵⁸ Daarentegen wordt *Het laatste huis van de wereld*, dat in 1939 het licht zag, uitbundig geprezen, ook – niet onbelangrijk – door critici van naam als Menno ter Braak en E. du Perron. De laatste vergelijkt het met het werk van Ernest Hemingway en met een klassieker uit de wereldliteratuur als *Moby Dick*.⁵⁹

Rob Nieuwenhuys sluit zich in zijn geschiedenis van de Nederlands-Indische letteren bij dit gunstige oordeel aan. Hij vindt het een van haar beste boeken: 'een zeer persoonlijk verslag [...] [van] de verrukking om het grote avontuur van een primitief bestaan', met op de achtergrond de altijd aanwezige angst die met zo'n leven gepaard gaat.⁶⁰ Het is een opmerkelijk 'westers' oordeel voor wie bedenkt dat Buru geen onbewoond eiland was, en dat het 'laatste huis van de wereld' op loopafstand van de *kampong* Namlea lag. Ze waren zelfs niet de enige Europeanen op het eiland. Veelzeggend is dan ook de reactie van Indonesische kant dat dit boek eigenlijk alleen interessant is voor Europeanen, en in het bijzonder Nederlanders.⁶¹ In Nederland kreeg Beb Vuyk er een literaire prijs voor en de Amerikaanse literatuurgeschiedschrijver E.M. Beekman beschouwde het als haar 'masterpiece'. Het boek werd vertaald in het Frans, Engels en Indonesisch.⁶²

Terug op Java trad Vuyk weer in dienst bij de Soekaboemische Opvoedingsgestichten. Daarnaast probeerde ze hun magere inkomsten aan te vullen door te publiceren in kranten en tijdschriften. Ze had van Du Perron een lijstje gekregen met namen van mensen die haar daarbij behulpzaam konden zijn.⁶³

Twee jaar eerder had Vuyk Du Perron in Batavia ontmoet. Via hem kwam zij in contact met een groep Nederlandse en Indonesische intellectuelen. Du Perron was een van de zeer weinige Nederlanders die in beide kampen vrienden wist te maken en ook bij sommige Indonesiërs geliefd was.⁶⁴ Veel van deze intellectuelen werkten mee aan *Kritiek en Opbouw*, een vooruitstrevend tijdschrift dat kritisch stond tegenover het koloniale bestuur en streefde naar gelijkberechtiging van de inheemse bevolking.

Ook Vuyk zou een enkele keer in dit tijdschrift publiceren, maar belangrijker dan deze artikelen was de kennismaking met de vriendenkring van Du Perron, die in 1940 zelf alweer naar Nederland vertrokken was. Voor het eerst ontmoette Vuyk Indonesiërs met wie ze – in het Nederlands – kon praten en met wie ze, anders dan op Buru, wel op voet van gelijkheid omging. Van hen leerde zij dat de toekomst aan een onafhankelijk Indonesië was.⁶⁵ Samen met haar verbittering over de onheuse behandeling door het Nederlandse gouvernement en de discriminatie waarmee Indo-Europeanen in de koloniale samenleving te kampen hadden, bracht dit Vuyk ertoe om te kiezen voor Indonesië. Zij voelde zich vanaf nu een Indonesische.⁶⁶ Het kwam weliswaar vaker voor dat Indo-Europeanen uit haat jegens de ‘volbloed’ Europeanen de kant van de Indonesische nationalistena kozen, maar het waren uitzonderingen.⁶⁷ Toen zij het Willem Walraven, met wie zij korte tijd bevriend was, vertelde, verklaarde hij haar voor gek: ‘Zij kent zichzelf niet, want zij is door en door Europeesche, die in Indië net als de andere Europeanen profiteerde ‘van den goedkoopsten arbeid der Inlanders.’⁶⁸ Daarin had Walraven gelijk, maar het bracht Vuyk niet van haar stuk.

Indonesisch staatsburger

De Indonesiërs met wie Vuyk streefde naar het ideaal van een onafhankelijk Indonesië, hoorden tot de kring van Sutan Sjahrir. Zij droomden van een toekomst waarin het koloniale fascisme verslagen zou zijn en ‘Hollanders en Indonesiërs als gelijken en gelijkberechtigden’ zouden samenleven.⁶⁹ Maar in 1942 maakte de Japanse bezetting aan hun samenwerking een abrupt einde. Vuyk:

De landingen van de Japanners en de capitulatie daarna sloegen ons uit elkaar, wij Hollanders verdwenen in de interneringskampen, ook de Indonesiërs gingen een verschrikkelijke tijd tegemoet. In 1945 zouden de overlevenden elkaar terug zien, aan weerskanten van een demarcatielijn, die voor ons niet kon bestaan.⁷⁰

Maar die demarcatielijn bestond wel. Nadat Sukarno en Hatta op 17 augustus 1945 de onafhankelijke Republiek Indonesia hadden uitgeroepen, brak de oorlog uit tussen de Hollanders en de onafhankelijkheidsstrijders. Vuyk keerde zich vanaf het allereerste begin tegen de Nederlandse politiek om Indonesië met geweld weer onder controle te krijgen. Die politiek kon er alleen maar toe leiden dat er voor Nederland in het nieuwe Indonesië geen plaats meer zou zijn. Vanaf 1945 koos Vuyk daarom – tot grote ergernis van Nederland en de Europese inwoners van de archipel – openlijk de kant van de Republiek. Met als gevolg dat ze door de inlichtingen-



<
Beb Vuyk bij een
waterval, vermoedelijk
nabij Pekalongan,
1934. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 124480.

dienst van de Nederlands-Indische strijdkrachten scherp in de gaten werd gehouden. Toen zij vanaf 1946 haar pro-Indonesische stellingname ging uitdragen in Nederlandse weekbladen als *De Baanbreker*, *Vrij Nederland* en *De Stem van Nederland*, werden haar gangen nauwgezet gevolgd door de Centrale Veiligheidsdienst te Den Haag.⁷¹

Maar de euforie over de nieuwe republiek zou niet lang aanhouden. De Indonesische intellectuelen met wie Vuyk zich verbonden voelde, kregen van Sukarno steeds minder vrijheid om zich te laten horen. Nadat Sjahrir in 1955 met de door hem gestichte Indonesische Socialistische Partij (PSI) een verpletterende nederlaag had geleden, was zijn rol uitge-

speeld. Vanaf het midden van de jaren vijftig trok Sukarno steeds meer macht naar zich toe en ontwikkelde Indonesië zich tot een autocratisch geleid land. Kritiek op zijn persoon werd niet meer toegestaan. Intussen zocht Sukarno nadrukkelijk de confrontatie met de oude kolonisator. Nederlandse bedrijven werden genationaliseerd en Nieuw-Guinea, dat in 1949 door Nederland buiten de overdracht was gehouden, werd het symbool van het verzet tegen de voortdurende kolonisatie. Nieuw-Guinea moest vrij, dat wil zeggen: deel van de Republiek Indonesia worden. In de laatste maanden van 1957, voorafgaand aan een stemming in de Verenigde Naties over de status van Nieuw-Guinea, werd de druk op Nederland steeds groter. Demonstranten riepen anti-Nederlandse leuzen en Nederlandse gebouwen en huizen werden beklad. In restaurants en bioscopen werden Nederlanders geweigerd, in winkels genegeerd en bij benzinepompen niet langer geholpen.⁷²

Onder deze anti-Nederlandse stemming had ook Beb Vuyk te lijden. Zij had dan wel een Indonesisch paspoort, maar ze was een Indo-Europese, geen echte Indonesiër. Ook haar Indonesische vrienden konden haar niet helpen, ze had geen andere keus dan op te stappen:

Begin 1958 werd onze positie naar twee zijden onhoudbaar. Als voormalige Nederlanders bracht het Nieuw-Guineaconflict ons in de knel, als Sjahrir-mensen en ik als medewerkster van *Indonesia Raya*, een felle anti-Soekarnokrant, kwamen we in de interne Indonesische verhoudingen scheef te liggen.⁷³

In 1958 keerden Beb en Fernand na enige omzwervingen terug naar het voormalige moederland, al bleven ze Indonesisch staatsburger. Ze vestigden zich in Loenen, wachtend op betere tijden. Die bleven voorlopig uit. Sukarno regeerde als een dictator, het parlement werd buitenspel gezet en de invloed van de communisten, verenigd in de Partai Komunis Indonesia (PKI), werd steeds groter. Maar wat Vuyk nog het meest stak, was dat zij als Indo-Europese altijd een buitenstaander zou blijven, hoe krampachtig zij ook aan haar Indonesische nationaliteit vasthield. In de koloniale tijd was zij herhaaldelijk getuige geweest van het racisme waarmee Indo-Europeanen geconfronteerd werden, van de nieuwe republiek had zij verwacht dat 'kleurverschil' niet langer zou tellen – maar daarin had zij zich vergist.

Tussen 'Oost' en 'West'

De novellen die zij in de jaren vijftig en zestig schreef, worden bepaald door de thematiek van de Indo-Europeaan die nergens welkom is en nergens thuishoort. Het zijn prachtige en vooral ook schrijnende verhalen,

die gebundeld werden in *Gerucht en geweld* (1959) en *De eigen wereld en die andere* (1969).⁷⁴ Opmerkelijk is dat de Indo-Europese personages in deze verhalen steeds weer moeten kiezen tussen Nederland en Indonesië, tussen Europa en Azië. In ‘Verhaal van een toeschouwer’ zijn het twee neven uit Batavia, Tjalie en Didi, van wie de een vecht voor de Republiek en de ander voor Nederland. De wreedheid waarmee zij elkaar proberen uit te schakelen, grenst aan waanzin.⁷⁵ In ‘De jager met zijn schietgeweer’ wordt de hoofdpersoon, een kapitein op een KPM-boot, verteerd door haatgevoelens jegens de Indonesische nationalisten. Hij zou ze het liefst allemaal uitroeien. Hij wil zich niet aanpassen aan de nieuwe situatie, hij haat ‘die zwarte kerels, die slome indolente Aziaten met hun stomme zwarte smoelen.’ Dan vraagt de verteller in het verhaal hem verwijzend naar zijn gemengde afkomst:

‘Wat hebt u tegen die zwarten, kapitein, u bent toch zelf ook zwart?’ Zo verstond hij het. Zijn antwoord schokte mij als een explosie. Hij vatte het vel van zijn onderarm tussen duim en wijsvinger en schreeuwde, maar niet naar mij, met het hoofd ver naar achter geworpen het heelal toekrijgend: ‘Dit zwarte vel, mijn eigen vel dat ik zou willen afscheuren. Het is de Aziaat in mijzelf die ik haat.’⁷⁶

Ook in het laatste verhaal dat zij geschreven heeft, ‘Ngawang’, staat de keuze tussen een inheemse moeder en een Europese vader centraal.⁷⁷ Voor Vuyk was het een uitgemaakte zaak: vol overtuiging koos zij voor haar Aziatische kant. Voor mensen die er anders over dachten, kon zij geen begrip opbrengen. Daarom zocht zij na haar terugkeer geen aansluiting bij de grote groep Indo-Europeanen die na de onafhankelijkheid in Nederland waren gaan wonen. De nostalgie die heerste in de kringen rond Tjalie Robinson en het tijdschrift *Tong-Tong*, vond ze verwerpelijk. Die verloren zichzelf in heimwee naar het oude koloniale Indië.⁷⁸ Daar hield zij zich ver van, ook al leverde het haar de haat op van de Indische gemeenschap:

Het grote Indische publiek verfoeit mij. Ik ben een landverrader. Ik ben immers Indonesiër geworden. En zij zijn, wat de Duitsers noemen ‘die Heimatsvertriebenen.’ Zo voelen de Indo’s zich. En wij voelen ons helemaal geen Heimatsvertriebenen. [...] Ik voel me hier best in Nederland. Ik ben hier geboren en opgevoed. [...] Mijn cultuur is de Nederlandse cultuur, de westerse cultuur waarin ik ben opgevoed. Maar tegelijkertijd ken ik Indonesië, dat ken ik door mijn leven, en ik leefde beneden aan de onderlaag, niet in een veilig ambtenarenbestaan, maar gewoon als particulier op een afgelegen eiland waar wij leefden op het niveau van de bevolking.⁷⁹

Besluit

Het is steeds weer het verblijf op Buru dat Vuyk noemt als reden dat zij anders is dan alle anderen. Hier is zij in haar herinnering één geworden met het Indonesische volk.⁸⁰ Na haar ontmoeting in 1940 met de Indonesische intellectuelen op Java wist zij het zeker: zij was geen vreemdeling meer. Zij hadden een gemeenschappelijke culturele basis en deelden gelijke idealen.⁸¹ Daarom koos zij in 1950 voor de Indonesische nationaliteit. Nederland had nooit iets van Indonesië begrepen.⁸² Zij wel: 'Ik neem een heel eigen plaats in.' Zelfs een kenner van Indië als Rob Nieuwenhuys miste de verbondenheid met land en volk die zij ervaren had: 'Toen Rob Nieuwenhuys onlangs in Indonesië was, logeerde hij voor het eerst in de dessa en was geschokt door de armoede daar. Ik kende dat al heel lang.'⁸³ Dat maakte haar uniek en bepaalde ook haar plaats in de Nederlands-Indische letteren.

Na haar terugkeer zou zij dat in recensies en interviews steeds weer herhalen: zij had deel uitgemaakt van de Indonesische samenleving, zij kende de bevolking, zij voelde zich één met hen; de anderen waren blijven steken in de koloniale verhoudingen van Nederlands-Indië. Zij schreven vanuit valse sentimenten: 'Ik ben de enige van de Indische auteurs, die niet uit nostalgie schrijft', verklaarde zij in 1973.⁸⁴ Zo construeerde zij, geholpen door haar keus voor de Indonesische nationaliteit, in de jaren na de onafhankelijkheid van zichzelf het beeld van iemand die niet besmet was door het koloniale verleden, en die daardoor anders schreef dan alle andere Indische auteurs.

Maar een postkoloniale analyse van haar werk leert dat Vuyk zich ondanks deze stellige beweringen niet heeft kunnen losmaken van het heersende koloniale discours. Ook haar keuze voor Indonesië liep op een teleurstelling uit. De idealen waarmee ze de onafhankelijkheid begroette, liepen stuk op de werkelijkheid van het nieuwe Indonesië. Haar leven lang hield zij vast aan haar Indonesische paspoort, maar Nederland werd haar thuis. Haar streven om in Indië op te gaan in de inheemse bevolking, haar overtuiging dat Indo-Europeanen moesten kiezen tussen Nederland en Indonesië – en dat Indonesië de juiste keuze was – en de bittere teleurstelling die het gevolg was van de afwijzing door haar nieuwe vaderland, hebben hun neerslag gevonden in haar werk. Ze is nog twee keer terug geweest in Indonesië, maar wilde er niet meer wonen. Op 24 augustus 1991 is ze in Nederland overleden, vijf jaar na Fernand.

In 1972 was haar carrière als Indische auteur alweer voorbij. 'Nga-wang' was haar laatste verhaal, dat dateert van 1969. Drie jaar later, in 1972, zette zij een streep onder het schrijven van verhalend proza met de publicatie van haar *Verzameld Werk*. Wel publiceerde zij daarna nog haar grootste commerciële succes: het *Groot Indonesisch kookboek* (1973), dat meer dan veertig keer is herdrukt.

Beb Vuyk heeft niet veel geschreven. Haar *Verzameld Werk* telt iets meer dan vijfhonderd bladzijden. Maar wat ze geschreven heeft, is van hoog niveau. Met name haar novellen, die getuigen van een verscheurd leven, zijn een hoogtepunt in de Nederlands-Indische letteren. Haar Indo-Europese afkomst heeft haar leven en denken, en dus ook haar schrijven, bepaald. In Nederland voelde ze zich niet thuis, in Nederlands-Indië en later Indonesië dacht ze een nieuw vaderland gevonden te hebben waar ze wel op haar plaats was. Maar ook daar werd ze in de marge gedrukt en bleef ze een buitenstaander die uiteindelijk niet meer welkom was. Nergens thuis – zo heeft Vuyk zich een leven lang gevoeld; eerst in Nederland, daarna in Nederlands-Indië, vervolgens in Indonesië en tenslotte weer in Nederland.



△
Suwarsih Djojopuspito te Yogyakarta,
1971. Collectie Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 33947.



△
Arti Purbani (B.R.A. Partini Jayadiningrat),
1937. Collectie Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 31142.

Twée Indonesische stemmen

Suwarsih Djojopuspito en Arti Purbani

CHRISTINA SUPRIHATIN & COEN VAN 'T VEER

In zijn essay 'De Hollandse leesportefeuille' constateert Rudy Kousbroek dat er door Indonesiërs zeer weinig literatuur in het Nederlands is geschreven. De Nederlands-Indonesische literatuur is 'een literatuur van zeer geringe omvang: een paar romans (hoeveel? vijf?), gedichten, memoires, brieven en wat essays, een magere oogst voor de bekende drie glorieus eeuwen van Nederlandse kolonisatie.'¹ De achterliggende oorzaak is dat niet het Nederlands, maar het Maleis in Nederlands-Indië de lingua franca was. Op het Indonesische Jeugdcongres in 1928 werd de Indonesische eenheidsgedachte van één thuisland, één natie, één taal, als nationalistisch uitgangspunt aangenomen. Die taal zou het *Bahasa Indonesia* worden.²

Indonesiërs schreven over het algemeen dus niet in het Nederlands. In tegenstelling tot wat in Spaanse, Portugese, Britse en Franse koloniën de gewoonte was, werd de taal van de kolonisator in Indië slechts op bescheiden schaal aan de gekoloniseerden gedoceerd. Wel voerde in de eerste decennia van de twintigste eeuw het ethische koloniale bewind een taalpolitiek om de positie van het Nederlands te versterken. Het aantal Nederlands-sprekende inheemsen bleef echter beperkt tot een kleine groep. Inheemse vrouwen vormden binnen die elite op zich weer een minderheid.³

Waar bijvoorbeeld de Britse gekoloniseerden ook literatuur gingen schrijven in de taal van de kolonisator – de Indiase schrijver Rabindranath Tagore kreeg in 1913 zelfs de Nobelprijs voor Literatuur toegekend⁴ –, gebeurde dat in Nederlands-Indië nauwelijks. Kartini werd beroemd om de brieven die zij in het Nederlands schreef. Noto Suroto oogstte veel lof voor zijn gedichten in de taal van de kolonisator. Sutan Sjahrir tekende zijn ervaringen tijdens zijn verbanning door de Nederlanders op in zijn *Indonesische overpeinzingen* (1945).⁵

Er zijn voor zover bekend slechts twee Nederlandstalige romans door Indonesiërs gepubliceerd.⁶ Opvallend genoeg zijn ze allebei door vrouwen

geschreven. Suwarsih Djojopuspito (1912-1977) publiceerde in 1940 *Buiten het gareel*. Acht jaar later verscheen *Widijawati* van Arti Purbani (1902-1998). Wie waren deze auteurs, wat was hun achtergrond en waarover schreven ze? Welk beeld geven deze twee vrouwen, die als belangrijke vroege feministische schrijfsters gelden, van de identiteit van de gekoloniseerde Indonesiërs?⁷ Wat schrijven zij over de verhouding tussen gekoloniseerde en kolonisator en hoe ziet het Nederlandse kolonialisme er in hun ogen uit? Kortom, wat is de betekenis van de twee enige door Indonesiërs in het Nederlands geschreven romans voor de Nederlands-Indische letterkunde?

Suwarsih Djojopuspito en *Buiten het gareel*

Suwarsih Djojopuspito werd op 21 april 1912 geboren in Cibatok, bij Bogor. Ze was het derde van zes kinderen uit een gemengd huwelijk: haar vader was een afstammeling van het Cheribonse vorstenhuis, haar moeder kwam uit een Chinese welgestelde familie van handelaren die zich tot de islam had bekeerd. Haar moedertaal was het Sundanees. Suwarsih bezocht de in 1914 in Buitenzorg opgerichte Kartini-school, een van de zeven Nederlandse scholen voor meisjes uit de inheemse aristocratie. Rond haar veertiende jaar sloot Suwarsih zich aan bij de nationalistische jeugdbeweging. Na de mulo ging ze met geld van het Kartini-fonds van 1928 tot 1931 naar de Europese Kweekschool in Surabaya.⁸ Zij was een van de eerste Indonesische onderwijzeressen met een Europese akte.⁹

In 1931 trouwde ze met Sugondo Djojopuspito, een nationalist die zijn studie rechten had opgegeven voor de nationale zaak. Sugondo was in 1928 voorzitter van het belangrijke hierboven genoemde Indonesische Jeugdcongres geweest. Suwarsih en Sugondo werkten samen aan wat zij als hun belangrijkste levenstaak zagen, het verzorgen van onderwijs aan inheemse kinderen uit het gewone volk. Nadat Sugondo aan een Taman Siswa ('Tuin der leerlingen')-school in Bandung had gewerkt, legde het echtpaar zich toe op het oprichten van andere 'wilde scholen'.¹⁰ Deze particuliere scholen werden niet gesubsidieerd. Ze moesten bestaan van bijdragen van ouders.¹¹

Rond 1937 schreef Suwarsih een roman in het Sundanees. Deze roman werd echter geweigerd door Balai Pustaka (Boekhuis), de gouvernementele uitgeverij. Suwarsih schreef vervolgens enkele artikelen voor *Kritiek en opbouw*, een progressief Indonesisch tijdschrift, dat bestond tussen 1938 en 1950.¹² Zo ontmoette ze in 1938 het redactielid Eddy du Perron. Hij stimuleerde haar tot het schrijven van *Buiten het gareel* en bemoeide zich bovendien actief met de inhoud en de vorm van de roman, die uiteindelijk met een inleiding van zijn hand in 1940 verscheen.¹³

Na de Tweede Wereldoorlog maakten Suwarsih en Sugondo enige tijd deel uit van een nationaal adviesorgaan van president Sukarno. Tussen

1950 en 1951 was Sugondo minister van Gemeenschapsontwikkeling. Na dit jaar trok het echtpaar zich terug uit het politieke leven. Als aanhangers van de sociaaldemocratische ideeën van Sutan Sjahrir, de eerste premier van Indonesië, die later in ongenade zou vallen bij Sukarno, konden zij zich steeds minder goed vinden in de richting waarin de Indonesische politiek zich ontwikkelde.¹⁴

Suwarsih Djojopuspito wordt in Indonesië gezien als een vroege feministische auteur.¹⁵ Na *Buiten het gareel* zou zij nog uitsluitend romans en korte verhalen in het Indonesisch en het Sundanees schrijven.¹⁶ A. Teeuw, die een gezaghebbende geschiedenis van de moderne Indonesische literatuur schreef, bestempelt *Buiten het gareel* als de beste roman die voor de Tweede Wereldoorlog door een Indonesiër is geschreven. Het boek is volgens hem een overtuigende nationalistische roman over de strijd van de nationalistinnen in de jaren 1930 om hun idealen vorm te geven door hun eigen onderwijs te organiseren buiten het koloniale gouvernement (en daarmee buiten het gareel) om. De onderlinge relaties, rivaliteit en conflicten tussen deze nationalistinnen treden meer op de voorgrond dan de strijd tegen de Nederlanders. Ook de relatie tussen man en vrouw en de problematisch verlopende vrouwenemancipatie spelen in de roman een belangrijke rol.¹⁷ Rob Nieuwenhuys ziet *Buiten het gareel* vooral als een zoektocht naar identiteit.¹⁸

Buiten het gareel is een autobiografische roman. Het verhaal begint als Soelastri het bericht krijgt dat haar Sundanese roman door uitgeverij Balai Pustaka is afgewezen. Vervolgens begint ze te schrijven aan een nieuwe roman over haar leven, deze keer in het Nederlands. Zij en haar man Soedarmo zien zichzelf als moderne Indonesische intellectuelen, die buiten het gareel leven, los van het gouvernement en buiten de gebaande paden. Die vrijheid heeft echter een prijs: hun huwelijk is daardoor vol spanningen.

Soelastri en Soedarmo vormen een onderwijzersechtpaar, dat werkt op een Bandungse school die deels door de nationalistische beweging wordt betaald. Soedarmo heeft de leiding van de school. Zijn nationalistische ideeën probeert hij door middel van tijdschriften, cursussen en bijeenkomsten aan de man te brengen. Het echtpaar gaat eenmaal op huisbezoek bij Sukarno, een goede bekende van Soedarmo. Later laat Sukarno hem vallen. Op de school werkt ook een leraar die door het gouvernement verbannen is geweest naar Boven-Digul.¹⁹ Nadat de Politieke Inlichtingendienst (P.I.D.) een inval in de school heeft gedaan en enkele leraren zijn gearresteerd, krijgt Soedarmo een onderwijsverbod. Het echtpaar moet bij familie van Soedarmo in Yogyakarta gaan inwonen.

Dat is het begin van een volgende periode in het leven van Soelastri. De pogingen om 'wilde scholen' en kranten te stichten mislukken steeds, waardoor het echtpaar in bittere armoede moet leven en van plaats naar plaats moet trekken. Een baan als gouvernementsklerk in Batavia geeft



△
Mangkunegoro VII
met zijn dochter
Parti. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 502964.

Arti Purbani en *Widijawati*

Arti Purbani is het pseudoniem van Bendara Raden Ayu Partini Jayadiningrat.²⁰ Zij werd in 1902 in Solo geboren als oudste dochter van Raden Mas Haryo Surjosuparto (Suparto), die in 1916 onder de naam Mangkunegoro VII formeel vorst van Solo werd, en de concubine Mardewi. Vader Suparto was de schrijver van *De grote reis van prins Soeparto*, een boek dat hij maakte naar aanleiding van zijn reis naar Nederland in 1913.²¹ Geïnspireerd door Raden Ayu Kartini (1879-1904) voedde Suparto zijn dochter in haar geest op en leerde haar Nederlands. Na de lagere school slaagde Partini voor het klein ambtenaarsexamen. Op het Java-Congres in 1919 ontmoette zij dr. Husein Jayadiningrat, de eerste in Leiden gepromoveerde Indonesiër. In 1921 richtte Partini's vader een standbeeld van zijn dochter op in de Partini-tuin, een onderdeel van het park Taman Balekambang in Solo.²²

In datzelfde jaar trouwde zij met de zestien jaar oudere Husein Jayadiningrat, die in 1924 hoogleraar Islamitisch recht, Javaans, Maleis en Sundanees werd aan de Rechtshogeschool in Batavia, en in 1935 lid van de Raad van Indië. In 1948 woonde het echtpaar de kroning van koningin

Soedarmo na enige tijd weer op om een school in Buitenzorg te stichten, deze keer samen met een andere intellectueel, Soetrisno. Deze probeert de nationalistische ideeën in de praktijk te brengen door in de *desa* (dorpstreken) te gaan leven. De samenwerking loopt echter door verschil van inzichten stuk. Het echtpaar verlaat vervolgens Buitenzorg, omdat Soedarmo leraar kan worden in Semarang. Als ook dat op een mislukking uitdraait, trekt hij naar Surabaya om werk te zoeken, en Soelastri naar Bandung om bij haar familie te wonen. Als Soedarmo na enige tijd ook naar Bandung gaat, zegt hij dat hij overweegt om *dukun* (traditionele natuurgenezer) te worden. Soelastri helpt hem van dat idee af en voert haar man terug tot zijn nationalistische idealen. Soelastri voltooit haar roman en Soedarmo gaat weer op een 'wilde school' werken.

Juliana bij. Een jaar later was Husein Jayadiningrat aanwezig bij de onderhandelingen over de soevereiniteitsoverdracht op de Ronde Tafel Conferentie in Den Haag. In 1952 werd hij hoogleraar Islamitische studies en Arabisch in Jakarta.²³

Eind jaren dertig begon Partini te schrijven aan de roman *Widijawati*. Over dit project waren haar vader en haar man niet bepaald enthousiast.²⁴ De reden hiervoor zou zijn dat beiden bang waren dat Partini te veel van het hofleven naar buiten zou brengen.²⁵ Na de Tweede Wereldoorlog voltooide ze de roman. Ze werd daarbij geholpen door de populaire Nederlandse schrijfster Diet Kramer (1907-1965). In 1949 publiceerde Partini haar enige Nederlandstalige roman onder het pseudoniem Arti Purbani. Een jaar later verscheen de Indonesische vertaling. Deze was een groot succes. *Widijawati* werd in de volgende decennia vier keer herdrukt en op Indonesische middelbare scholen gebruikt als leesboek.²⁶ Pas na de dood van haar man in 1960 zette Partini zich weer aan het schrijven.²⁷

Nieuwenhuys besteedt in zijn *Oost-Indische spiegel* geen aandacht aan *Widijawati*. Teeuw vindt de Indonesische editie uit 1949 een nogal romantische en sentimentele roman, die echter wél een goed beeld geeft van een typisch Javaans milieu, en soms het karakter heeft van een etnografische beschrijving.²⁸ De Indonesische literatuuronderzoekster Wiyatmi beschouwt *Widijawati* als een belangrijke roman, omdat deze een vroege representatie geeft van het feministische onderwijs. Het boek toont volgens haar de bewustwording aan van het belang van onderwijs voor vrouwen, ook al wacht hun daarna nog steeds slechts een dienend bestaan als vrouw en moeder.²⁹

Widijawati heeft autobiografische trekken.³⁰ Al doet de onderstaande plotlijn anders vermoeden, toch speelt de roman zich voor het belangrijkste deel af in de Vorstenlanden, vier na de kolonisatie overgebleven inheemse rijken in het midden van Java, in de periode rond de Eerste Wereldoorlog.³¹ In het vorstelijke milieu spelen rangen en standen en de verschillen tussen hoge en lage adel een belangrijke rol. Gearrangeerde huwelijken en polygamie zijn er gebruikelijk. De belangrijkste verhaallijn volgt het personage Widijawati (Widati). Zij lijkt een ander leven te leiden dan de meesten van haar vriendinnen, die na het afronden van de lagere school en mulo voor een huwelijk en een bestaan in de *kraton* bestemd zijn. Widati mag van haar vader, een hoofddjaksa (een inheemse officier van justitie bij de inheemse rechtbanken), doorstuderen aan de kweekschool van Batavia. Daardoor wordt Widati nog meer dan haar vriendinnen heen en weer geslingerd tussen Javaanse traditie en westerse moderniteit.

In Batavia woont Widati gedurende enkele jaren bij de familie Van Laaten. Daar ontmoet ze haar grote liefde Rawinto. Deze is echter van hogere adel en vertrekt bovendien na enige tijd naar Nederland om daar rechten te studeren. Voor zijn vertrek zien de geliefden elkaar nog twee

keer in de Vorstenlanden. Twee jaar later behaalt Widati haar akte en accepteert ze een baan als onderwijzeres in Palembang, omdat haar zus daar woont en ze ver weg van haar geboorteplaats wil zijn, waar haar stiefmoeder pogingen onderneemt om haar te dwingen tot een huwelijk met Soegono, de zoon van een rijke handelaar. Ook in Palembang wordt de druk opgevoerd om het aanzoek te aanvaarden. Na enige tijd doet Widati, die niets meer van Rawinto verneemt, uit wanhoop een zelfmoordpoging. In het ziekenhuis hoort ze dat Soegono aan een ander is uitgehuwelijkt. Terug in haar geboorteplaats wordt Widati verpleegster en doet het verloskundige-examen. Daar hoort ze dat haar jeugdliefde Rawinto, inmiddels jurist en verhoogd tot Pangéran (Prins) Koesoemoprodjo, via een gearrangeerd huwelijk is getrouwd. Widati besluit als kinderverzorgster met mevrouw Van Laaten, haar dochter, schoonzoon en de twee kleinkinderen naar Nederland te gaan. Ze wil na de reis in Nederland blijven om te studeren en te werken als verpleegster. Aan boord van de mailboot ontvangt ze een telegram van Rawinto, wiens vrouw in het kraambed is gestorven. Rawinto en Widati zouden dus kunnen trouwen. Het einde van de roman *Widijawati* geeft hierover geen uitsluitsel. Weliswaar wordt door dit slot de ambivalentie tussen oosterse traditie en westerse moderniteit onderstreept, maar tegelijkertijd wordt er de suggestie door gewekt dat uiteindelijk ook Widati zal terugkeren naar Rawinto en dat haar op Java een traditioneel bestaan als vrouw van een vorst wacht.

Van inheemse naar Indonesische identiteit

Welk beeld wordt er in *Buiten het gareel* en *Widijawati* geschetst van de identiteit van Indonesiërs? In beide romans wordt nadrukkelijk de relatie gelegd tussen westers onderwijs en het ontwikkelen van een nieuwe Indonesische identiteit. Dat is terug te voeren op de idealen van de ethische politiek. Rond de eeuwwisseling was de ethische politiek ingevoerd, waarin een voorzichtig begin werd gemaakt met de emancipatie van de inheemsen in Indië.³² Het beleid was 'gericht op het onder reëel gezag brengen van de gehele Indonesische archipel en op de ontwikkeling van land en volk in de richting van zelfbestuur onder Nederlandse leiding en naar westers model.'³³ De 'westerse wijsheid' moest gepaard worden aan de 'oosterse ervaring', zodat de inheemse bevolking er rijp voor gemaakt werd om met behoud van eigen cultuur samen te leven met de koloniale overheerser.³⁴ De ethische politiek was een soort ontwikkelingshulp die het welzijn en de welvaart van de inheemsen zou moeten verbeteren. Het idee was dat de inheemsen zich zouden 'associëren' met Nederland. Onderwijs aan de inheemse elite was in eerste instantie het geëigende middel daartoe. Studenten uit de top laag van de inheemse bevolking reisden naar Nederland om daar aan de universiteiten te studeren.³⁵

Wanneer gekoloniseerden elementen uit de cultuur en de idealen van de kolonistoren overnemen, leidt dat onvermijdelijk tot wat in de postkoloniale theorieën een hybride identiteit wordt genoemd.³⁶ In postkoloniale literatuur wordt hybriditeit gezien als een onmisbare stap die gekoloniseerden via het westerse onderwijs zetten naar een nieuwe identiteit en naar autonomie.³⁷ De gekoloniseerden proberen het beste van beide werelden in zich te verenigen.³⁸ In *Widijawati* geeft Widati tijdens een gesprek met de familie Van Laaten aan dat haar ideale identiteit een hybride van oosterse en westerse elementen is. Zij zegt tegen de zoon des huizes:

‘Een moderne Oosterling, Frans, is voor mij hij, die het goede van de Westerse cultuur tracht over te nemen, ’t mooie van de Oosterse cultuur tracht te behouden en het niet goede van beide culturen verwerpt. [...] Mooie elementen in de Westerse cultuur vind ik b.v. openhartigheid, accuratesse, drang naar onderzoek, ofschoon ik dit laatste te vèrgaand en te rusteloos vind. Van het Oosten noem ik o.a. het saamhorigheidsgevoel tegenover de familie. Een zekere gebondenheid ten opzichte daarvan kan nooit kwaad. Vormelijkheid, indien niet louter om de uiterlijke schijn, en gehoorzaamheid, wanneer die niet ontardt in slaafsheid, reken ik ook tot het goede van het Oosten.’³⁹

Uiteindelijk is de verbondenheid tussen het ‘Oosten’ en het ‘Westen’ in de roman zó sterk dat Widati aan het einde van het boek als kinderverzorgster met de familie Van Laaten naar Europa vertrekt met het plan zich daar als verpleegster voorgoed te vestigen en er verder te studeren. Het ‘Westen’ wordt door Widati als een vluchtplaats bij uitstek gezien: ‘Zij moest nu haar brood verdienen in het verre Westen, waar alles vreemd was voor haar, maar zij zou leren zich er doorheen te slaan.’⁴⁰ Het is daarbij opvallend dat het woord *baboe* niet valt als Widati met de familie meegaat aan boord om voor de twee kleintjes te zorgen. In de roman wordt steeds weer getoond dat Widati, die immers van adel is, op gelijke voet staat met de familie Van Laaten. Widati is beslist geen bediende. Zowel de Javaanse adel als de Europese kolonistoren betrekken hun ondergeschikten uit de gelederen der ‘gewone’ inheemsen. Die bedienden worden door de traditioneel denkende leden van de Javaanse adel niet altijd goed behandeld.⁴¹ Ook daarin weerspiegelt zich het thema van het boek, namelijk het conflict tussen westerse moderniteit en Javaanse traditie dat vrouwen van Javaanse adel ondervinden in de periode van overgang die door het westerse onderwijs aan de inheemse elite is ingezet.

In *Buiten het gareel* hebben de hoofdpersonen eveneens elementen van de westerse cultuur overgenomen. Zij bestuderen Freud, Marx en Künkel en zijn ingevoerd in de Europese literatuur.⁴² De Indonesische

intellectuelen zijn democratisch ingesteld en koesteren moderne idealen als gelijkheid en vrijheid, die zij door middel van op westerse leest geschoeid onderwijs aan de Indonesische massa willen doceren.⁴³ Tegelijkertijd leidt het proces van hybridisering bij gekoloniseerden vaak tot ontworteling en vervreemding, doordat er sprake is van het inwisselen van elementen van de eigen cultuur voor die van de kolonisatoren.⁴⁴ In zowel *Widijawati* als in *Buiten het gareel* wordt de botsing gethematiseerd tussen westerse moderniteit en oosterse tradities en gebruiken. Het westerse onderwijs veroorzaakt bij de inheemse hoofdpersonen een spanningsveld tussen theorie en praktijk van het moderne denken, dat zich op verschillende terreinen manifesteert.

Het eerste terrein waarop dat te zien is, is dat van de verhouding tussen mannen en vrouwen. In *Widijawati* probeert Widati het goede van de westerse cultuur over te nemen, het mooie van de oosterse cultuur te behouden en het slechte van beide culturen te verwerpen. In de roman leidt dat ertoe dat zij heen en weer wordt geslingerd tussen de verwachtingen die de mensen aan het Javaanse hof van haar hebben en de moderne idealen die zij zelf koestert. Vooral in de liefde is dat het geval. Als haar stiefmoeder haar wil uithuwelijken, zoals met adellijke vriendinnen van Widati gebeurt, blijft Widati haar hart volgen en hopen op een huwelijk met Rawinto, die uiteindelijk belandt in een gearrangeerd huwelijk. Widati zou Rawinto's tweede vrouw kunnen worden. Polygamie is gebruikelijk aan het Javaanse hof, maar wordt door Widati afgewezen. Haar moderne opvattingen zijn hiermee in strijd.⁴⁵

Maar ook in Widati's leven is de bepalende rol weggelegd voor de man. De belangrijkste beslissingen worden genomen door haar vader, die, gelukkig voor haar, moderne opvattingen heeft en haar toestemming geeft om verder te studeren en haar eigen keuzes te maken.⁴⁶ De afloop van de roman is nogal ambigu. Widati lijkt voor een vrij bestaan in Nederland te kiezen, maar zal waarschijnlijk binnen de muren van de *kraton* belanden omdat de mogelijkheid van een huwelijk met Rawinto – zelf ooit uitgehuwelijkt – weer openligt. Uiteindelijk zal zij, althans zo wordt gesuggereerd, kiezen voor een traditioneel bestaan als *Raden Ayu* aan het Javaanse hof.

Ook in *Buiten het gareel* speelt het verschil in positie tussen mannen en vrouwen een grote rol. In het boek moet Soelastri haar wensen en behoeftes voortdurend ondergeschikt maken aan de idealen van haar man: 'En Soedarmo duldde het in Soelastri niet, dat zij haar eigen zin volgde en voelde zich gekrenkt en vernederd, omdat traditie en cultuur de vrouw toch ondergeschikt maakten aan de man, hoewel hij in theorie de moderne ideeën van gelijkheid en vrijheid aanhing.'⁴⁷ Soedarmo eist steeds van haar dat zij zich inzet voor de Indonesische vrouwenbeweging en het nationalistische onderwijs, terwijl Soelastri verlangt naar een prettig gezinsleven waarin haar man en zij ook in staat zijn om financieel voor

zichzelf te zorgen.⁴⁸ Dat zij op de wilde scholen nauwelijks iets verdienen en daardoor afhankelijk zijn van giften en geldelijke bijstand van anderen om te kunnen overleven, is Soelastri een doorn in het oog. Zij leiden een moeilijk (huwelijks)leven.⁴⁹ In een discussie over polygamie, strijdig met de moderne denkbeelden van de Indonesische vrouwenbeweging, komt de kloof tussen theorie en praktijk nogmaals ter sprake. Als Soedarmo zegt dat polygamie van een mens een dier maakt en dat een ware revolutionair niet kan toestaan dat een vrouw ondergeschikt gemaakt wordt aan de man, zegt Soelastri verbeterd: 'In theorie zijn jullie mannen het eens. In de praktijk tiranniseren jullie de vrouw.'⁵⁰ Vrouwen kennen volgens Soelastri geen vrijheid, maar tegelijkertijd is ze blij dat ze Soedarmo heeft.⁵¹ Uiteindelijk is zij het die haar man terugvoert naar zijn onderwijsidealen als deze aangeeft *dukun* te willen worden.⁵²

Het tweede terrein waarop het verscheurd worden tussen moderniteit en traditie naar voren komt, betreft rituelen en volksgeloof, waarin *dukuns* een belangrijke rol spelen. De moderne Indonesiër zet zich af tegen de oude Indonesische tradities en gebruiken.⁵³ Zowel in *Widijawati* als in *Buiten het gareel* wordt vlak voor de geboorte van een kind de vraag gesteld of er een moderne vroedvrouw aan te pas moet komen of een *dukun*. In beide boeken wordt een negatief beeld van de traditionele natuurgenezers geschetst en de voorkeur gegeven aan een westers opgeleide verloskundige.⁵⁴ Maar ook wordt in *Buiten het gareel* gezegd dat Soelastri en Soedarmo dan wel modern zijn, maar toch niet kunnen loskomen van oosterse mystiek en bijgeloof.⁵⁵ Als Soelastri niet een *slamatan* (traditioneel feestmaal) voor de geboorte van haar dochter wil geven, praat haar moeder – druk bezig met 'het ouderwetse gedoe met blaren, kruiden en melattibloemen' – op haar in en zegt dat het een zonde tegen Allah is om de *adat* (Indonesische gewoonten) te verwaarlozen en de oude gebruiken niet te volgen:

Soelastri begon aan zichzelf te twijfelen, bang voor Allah's straf; innerlijk worstelde haar wezen nog in het oude, ofschoon haar verstand deze gebruiken met onzin betitelde en haar westerse opvoeding haar alles in de ware proporties liet zien. Ze aarzelde, maar Soedarmo besliste hierin en de slametans bleven uit. Bovendien spraken financiële bezwaren ook een woordje.⁵⁶

Het derde terrein waarop het conflict tussen westerse moderniteit en oosterse traditie te zien is, betreft de fysieke ruimte. In beide boeken is de stad het domein van moderniteit. In *Widijawati* is het hof de tegenhanger daarvan, in *Buiten het gareel* de *desa*. In *Widijawati* kan Widati in de stad op een moderne manier leven. Zo kan ze vrij eenvoudig Rawinto ontmoeten. Aan het hof wordt ze meteen weer ingekapseld in een tra-

ditioneel bestaan: ‘In Batavia was ’t veel gemakkelijker, daar kon zij zich vrijer bewegen. Thuis heerste de onvervalste vorstenlandse sfeer.’⁵⁷ In *Buiten het gareel* voelen de hoofdpersonages zich het beste thuis in moderne steden als Batavia of Bandung en niet in de Vorstenstad ‘Djokja, een stad waarin traditie, cultuur en aristocratie verankerd waren.’⁵⁸ Soedarmo ziet de massa’s inheemsen die in de *desa* wonen als een geweldige potentieel om het doel van vrijheid te realiseren. Hij wil echter vanuit de *kota* (stad) de *desa* bereiken.⁵⁹ Als Soetrisno, de partner met wie hij een school in Buitenzorg heeft gesticht, zich daadwerkelijk in de *desa* vestigt om daar het leven van de *tani’s* (landbouwers) te delen en zijn theorieën in praktijk te brengen, wordt hij door Soedarmo overladen met hoon.⁶⁰ Soedarmo blijft liever de intellectueel, al beseft hij dat er tussen hem ‘en het volk een muur staat, waarschijnlijk een gevolg van traditie of nog beter van mijn intellectualisme.’ Soelastri beaamt dat haar man hautain is en dat er tussen hem en het gewone volk geen echt contact is. Als intellectueel kan hij alleen maar onderricht aan de *tani*-kinderen geven; hun bestaan delen is geen optie voor hem.⁶¹

Overigens wordt er in *Buiten het gareel* geregeld geringschattend over de andere etniciteiten gesproken. Zo is het eenvoudige leven van een Papua voor Soedarmo niet waard om geleefd te worden en wordt de term *Dajak* – de verzamelnaam voor een aantal bevolkingsgroepen op Borneo – als scheldwoord gebruikt.⁶² Ze worden door de intellectuelen als dom en onontwikkeld beschouwd. Dat geldt ook voor de *tani’s*. Hun

kinderen zijn onhygiënisch en kunnen soms amper praten. Op school moeten ze opgevoed worden.⁶³ De Indonesische intellectuelen zeggen dat gelijkwaardigheid hun streven is, maar steeds worden door hen de verschillen met het gewone volk of andere etniciteiten aangestipt om hun eigen superioriteit te onderstrepen. Nu is het hogeropgeleiden vaker eigen om zich te plaatsen boven minder ontwikkelde mensen, maar in *Buiten het gareel* krijgt dit gedrag een koloniaal tintje. In de roman denken sommige hoofdpersonen over de ‘mindere’ ‘Ander’ in dezelfde termen als welke de Europese kolonistoren gebruiken ten opzichte van de gekoloniseerden, om aldus de koloniale aanwezigheid te legitimeren.⁶⁴ De koloniale idealen van de ethische politiek lijken daarmee niet veel af te wijken van de denkbeelden van de Indonesische intelligentsia. Het nationalistische activisme

▼
Partini met een pop,
drie meisjes (*gendohs*)
en een hond in
de tuin. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 503019.



waarmee de Indonesische onderwijzers de schoolkinderen grootbrengen, vormt echter wel een belangrijk verschil met de conservatieve wending die de ethische politiek in de jaren dertig zou nemen.⁶⁵

Het Nederlandse kolonialisme door Indonesische ogen

Welk beeld van het Nederlandse kolonialisme wordt er in beide romans geschetst? Vanzelfsprekend worden *Buiten het gareel* en *Widijawati* verteld vanuit Javaanse of Sundanese personages. In beide boeken komen er vrijwel uitsluitend Indonesische en nauwelijks Europese personages voor. Toch is er in de benadering van het kolonialisme een belangrijk verschil tussen beide romans te bespeuren. Dat is voor een deel te verklaren vanuit de tijd en het milieu waarin beide werken gesitueerd zijn.

Widijawati speelt zich zoals gezegd af rond de Eerste Wereldoorlog in een Javaans adellijk milieu. In de wijze waarop in *Widijawati* de adellijke milieus zich verhouden tot de Nederlandse koloniale elite, is de eerdergenoemde associatiegedachte te herkennen, die in de eerste twee decennia van de twintigste eeuw een belangrijke plaats innam in de koloniale ideologie. De roman is sterk beïnvloed door het gedachtegoed van de ethische politiek. In *Widijawati* zijn veel ethische idealen terug te zien. De inheemse elite werkt nauw samen met de Nederlanders. Hun kinderen krijgen Nederlands onderwijs, waarbij de zonen opgeleid worden voor een plaats in de inheemse bestuurslaag als vorst of in de Nederlandse bestuurslaag als ambtenaar.⁶⁶ Voor intelligente zonen uit de hoogste adel bestaat de mogelijkheid om in Indië een artsopleiding (Stovia) of in Nederland een academische opleiding te volgen.⁶⁷ Rawinto vindt de weg naar het 'Westen' ook letterlijk: hij gaat in Nederland aan de universiteit rechten studeren. Dochters volgen Nederlands lager onderwijs en gaan naar de mulo.⁶⁸ Widati krijgt van haar vader zelfs toestemming om naar de kweekschool in Batavia te gaan.⁶⁹ Als zij aan een huwelijk met Soegono wil ontsnappen, accepteert zij een baan als onderwijzeres in Palembang.

In *Widijawati* wordt de Javaanse adel als gelijkwaardig gerepresenteerd aan de Europese kolonisatoren. Het kolonialisme speelt in de roman slechts op de achtergrond een rol. Kritiek op het kolonialisme is er in *Widijawati* niet te vinden.⁷⁰ De roman ademt, zoals gezegd, nog de sfeer uit de tijd rond de Eerste Wereldoorlog, de periode waarin het Nederlandse onderwijs toegankelijk werd voor de inheemse bovenlaag.⁷¹

In *Buiten het gareel* is er juist forse kritiek op het Nederlandse kolonialisme te vinden. De roman speelt zich in een ander milieu en twintig jaar later af. Er is hier geen sprake meer van de associatiegedachte, maar juist van antikoloniaal, nationalistisch activisme. Het verhaal is gesitueerd in kringen van Indonesische intellectuelen uit de jaren dertig van de twintigste eeuw. Hun terrein is niet het hof maar de *kota*. De stad wordt in *Buiten*

het gareel gezien als het terrein waar het nationalisme via onderwijs aan kinderen en door middel van periodieken aan Indonesiërs moet worden gedoceerd. De Indonesische docenten hebben westers onderwijs gevolgd en zijn beïnvloed door westerse denkers en literatoren.⁷² Mede daardoor is een nationalistisch verlangen ontstaan waarvan Sukarno als belangrijkste voorman geldt.⁷³ Sukarno's geest bezielt veel jonge Indonesiërs die hun goedbetaalde betrekkingen verlaten om 'zich geheel aan het nationaal onderwijs te geven of aan verenigingszaken.'⁷⁴ In het boek wordt de nationale zaak vaak boven alles gesteld.⁷⁵ In de woorden van Soedarmo: 'Een goed Indonesiër is hij, die zijn individuele talenten weet te ontplooien en ze dienstbaar maakt aan de nationale zaak.'⁷⁶

Tussen de nationalisten is er verschil van inzicht in de wijze waarop de Indonesische zaak het beste gediend kan worden. Ze zijn verdeeld in twee kampen: de Partij Marhaen (Partij van de kleine man) en de Partij Kebangsaan (Nationale Partij). Ook de Bandungse school waarvan Soedarmo hoofd is, heeft te kampen met de richtingstrijd. Soedarmo is op verzoek van Sukarno de school gaan leiden, maar is lid van de Partij Marhaen. Als Sukarno uiteindelijk kiest voor de Partij Kebangsaan, wordt de positie van Soedarmo steeds moeilijker. Sukarno's beschermende houding verandert in een vijandige.⁷⁷ Wanneer Sukarno door de Nederlanders wordt gearresteerd, realiseert Soedarmo zich enigszins beschaamd dat er daarmee een einde komt aan de druk van de Partij Kebangsaan op de Partij Marhaen en op zijn democratisch bestuurde school, maar hij beseft ook dat hierna de Partij Marhaen aan de beurt komt.⁷⁸

De nationalisten worden in de roman steeds dwars gezeten door de Nederlanders, die hun onderwijs proberen te frustreren. In de roman is er sprake van *razzia's* (het woord komt drie keer letterlijk in het boek voor), arrestaties en deportaties naar Boven-Digul.⁷⁹ De Nederlandse inlichtingendienst heeft overal spionnen en houdt nauwlettend in de gaten wat de nationalistische onderwijzers doen. Op een dag komt een zekere Idih, 'een kandidaat-Inlands bestuursambtenaar, bij de P.I.D. gedetacheerd' om Soedarmo's kranten in beslag te nemen, omdat deze opruiende passages zouden bevatten. Soedarmo werpt hem voor de voeten dat zijn kranten slechts een pleidooi bevatten voor meer onderwijs aan de inheemse bevolking: 'Honderd en tachtig Hollands-Inlandse lagere scholen voor een bevolking van 60 miljoen. Zegt u eerlijk, vindt u het zelf niet treurig?'⁸⁰ Idih antwoordt Soedarmo dat hij niets anders kan doen dan de kranten in beslag nemen. Voor Soedarmo is dit tekenend voor de manier waarop het koloniaal bestuur Indonesiërs weet te corrumperen:

Voor de zoveelste keer werd Soedarmo aan de tragiek van de koloniale verhoudingen herinnerd, waarin bruin op bruin werd los gelaten ter bestending van het gezag der blanken. Nu maakte

Idih nog verontschuldigen bij het uitvoeren van zijn ambts-
plicht, maar over een jaar of vijf, als hij van de B.B.-geest door-
drenkt zou zijn en in dezelfde ambtelijke sleur zou lopen, zou
hij de werkers voor de vrijheid als zijn vijanden beschouwen, als
misdadigers, die slechts verachting verdienden. Een razzia op hen
ontketend zou voor hem slechts een kans betekenen om promotie
te maken en hij zou er een eer in stellen de meeste van die werkers
gearresteerd te hebben en hun werk in de modder gestampt.⁸¹

Soelastri en Soedarmo verbranden vervolgens hun persoonlijke brieven
en brochures, zodat deze niet geconfisqueerd kunnen worden. Enige tijd
later volgen er huiszoekingen door twee witte politiemannen en een Indo-
nesische agent. Deze laatste is veel fanatieker dan de *Belanda's*:

Geen enkele kast werd gespaard, geen blaadje ging ongemerkt door
hun vingers. Ze deden hun werk van speurhond en misschien ook
met begrijpelijke vaderlandsliefde, de Europeanen althans; wat de
Indonesische politiebeamten betreft, wat verklaarde hun haat
tegen de nationalistes, zo niet de vrees dat deze, als zij het won-
nen, hun het brood uit de mond zouden stoten.⁸²

Soelastri realiseert zich dat op hetzelfde moment overal op Java dit soort
huiszoekingen plaatsvinden. Soedarmo en enkele andere mannelijke
onderwijzers worden vervolgens door de chercheurs afgevoerd naar
het politiebureau. Soedarmo wordt losgelaten omdat hij geen lid meer
is van een politieke partij; de anderen gaan naar de gevangenis. In de
roman wordt duidelijk gemaakt dat op de scholen geen uiterst subversief
of op een gewapende revolutie gericht onderwijs wordt gegeven. In eer-
ste instantie zijn opvoeding, hygiëne en alfabetisering van de massa het
doel.⁸³ De laatste zinnen van het hoofdstuk over de huiszoekingen luidt
dan ook nogal ironisch:

's Avonds jubelde de 'grote pers' over het succes van de altijd waak-
zame politie. Met grote koppen stond te lezen:

GROTE RAZZIA

KARREN VOL BEZWAREND BEWIJSMATERIAAL

GEEN VUURWAPENS

VOORNAAMSTE RADDRAAIERS GEARRESTEERD.⁸⁴

Uiteindelijk krijgt Soedarmo door het koloniale bestuur een onderwijs-
verbod opgelegd, dat pas veel later zal worden ingetrokken.⁸⁵ De school in
Bandung moet worden opgegeven. In het tweede deel van de roman zal het
door idealen gedreven echtpaar een zwervend bestaan vol armoede ken-

nen. De tegenwerking van het koloniale bestuur en de onderlinge verschillen van inzichten in hoe het nationalisme zich zou moeten ontwikkelen, hebben Soedarmo en Soelastri aan het einde van de roman weliswaar psychisch, fysiek en financieel uitgeput, maar hebben hen niet kunnen breken.

Ook in *Buiten het gareel* komen nauwelijks Europeanen voor. Van sympathie voor Europeanen of samenwerking met hen zoals in *Widjia-wati*, is in *Buiten het gareel* geen sprake. Zij vertegenwoordigen het koloniale bestuur en komen er in *Buiten het gareel* niet goed van af. De Europeanen willen de Indonesiërs eronder houden. Zo geeft Soedarmo aan:

Ik was een aap, dat ik ze alles na wilde zeggen en een lummel dat ik me stoorde aan hun kritiek op mijn Nederlands. Ze hebben me het leven verpest met hun taalregels en smalende praatjes van ‘word maar liever tani en pak de patjoel, in plaats van naar de Mulo te gaan.’ Ach, die blanda’s, je moet ze altijd op hun duvel geven om ze koest te houden. Daarom ben ik gekant tegen jullie methode van napraten en meegaandheid. De tijd, die we verprutsen aan het Nederlands, kan heus beter gebruikt worden.⁸⁶

Ook de Europese ambtenaren van de P.I.D. worden in de roman bespot.⁸⁷ Sommige Europeanen zijn verloederd. Ze zijn werkeloos, leven van een toelage en houden zich vooral bezig met drinken, dobbelen en vechten.⁸⁸ Het is geen wonder dat Soelastri een uitgesproken afkeer heeft van de “Westerse beschaving”, die altijd het eigen belang diende en die huichelde met God en gerechtigheid.⁸⁹

Het is opvallend dat in het vooroorlogse *Buiten het gareel* het Nederlandse koloniale bestuur wordt neergezet als een bezettingsmacht, com-



▷
Sugondo en Suwarsih
Djojopuspito. Foto:
E. du Perron. Collectie
Du Perron, Alphen aan
de Rijn.

pleet met razzia's, arrestaties en deportaties. Het beeld van het kolonialisme dat in zoveel Nederlandstalige romans en korte verhalen is te vinden, wordt in de roman omgedraaid. De Indonesische onderwijzers worden in *Buiten het gareel* vooral op een positieve wijze gerepresenteerd. Zij zijn ontwikkelde, democratisch ingestelde intellectuelen, die een goed bestaan hebben opgegeven om het welzijn van de inheemse bevolking te bevorderen. De gewone Indonesiër komt er minder goed van af, want deze moet nog via het onderwijs worden opgevoed. De kolonisten worden negatief verbeeld. De Europeanen zijn onwetend, onrechtvaardig en lui; termen die tot dan toe door Europeanen voor Indonesiërs waren gereserveerd.⁹⁰ De representaties van de kolonisten en gekoloniseerden in *Buiten het gareel* ondermijnen daarmee de westerse koloniale ideologie die de koloniale overheersing moet legitimeren.⁹¹

Besluit

De postkoloniale literatuuranalyse is in het Nederlandse taalgebied slechts langzaam op gang gekomen.⁹² Gedeeltelijk kan dit worden verklaard uit de taalpolitiek van het koloniale bestuur, die het gebruik van Maleis in plaats van Nederlands stimuleerde, en uit het met veel oorlogsgeweld gepaard gaande einde van de koloniale overheersing, waardoor de relatie tussen Indonesië en Nederland voor lange tijd negatief werd beïnvloed. Tijdens de koloniale periode werd er door Indonesiërs nauwelijks in het Nederlands geschreven en na de dekolonisatie al spoedig helemaal niet meer. In de Britse en Franse taalgebieden kwamen er na het einde van de koloniale periode grote auteurs uit kringen van de voormalig gekoloniseerden, zoals Frantz Fanon, Toni Morrison, Salman Rushdie. Toonaangevende wetenschappers als Edward Said, Gayatri Spivak en Homi Bhabha ontwikkelden de postkoloniale theorieën waarmee politiek, wetenschap en literatuur geanalyseerd konden worden. Pas in de jaren negentig van de vorige eeuw, toen Nederlandstalige auteurs met een Indo-Europese, Molukse en Surinaamse achtergrond in het centrum van de literaire belangstelling kwamen te staan, ontstond er een begin van een postkoloniale literatuurbenadering in het Nederlandse taalgebied.

In de twee enige Nederlandstalige romans die door Indonesiërs zijn geschreven, valt evengoed wel degelijk een postkoloniale ontwikkeling te bespeuren. *Widijawati* en *Buiten het gareel* geven een beeld van een hybride identiteit die de inheemse elite als gevolg van een westerse educatie ontwikkelt. De Indonesische hoofdpersonen leven tussen de 'oosterse' en 'westerse' wereld en voelen zich 'versplinterd' gedurende het proces van het construeren van een nieuwe Indonesische identiteit.⁹³ In beide boeken leidt het volgen van Nederlands onderwijs door Indonesiërs tot emancipatie.

Door vergelijking van de twee boeken komen twee stadia in deze ontwikkeling naar boven. In *Widijawati* is de associatiegedachte terug te vinden die door de ethische politiek werd gepropageerd. Het boek geeft een beeld van een Europese en een inheemse elite van rond de Eerste Wereldoorlog. Zij leven veelal in andere werelden, maar verkeren met elkaar op voet van vriendschappelijke gelijkheid. Kritiek op het kolonialisme is er in *Widijawati* niet te vinden. De roman draagt nog een koloniale ideologie uit.

In *Buiten het gareel*, dat twintig jaar later speelt, is dat radicaal veranderd. Op de associatiegedachte volgt het nationalistische activisme. De wegen van de kolonisatoren en de gekoloniseerden scheiden zich. Het westerse onderwijs aan de inheemsen heeft geleid tot het ontstaan van een nationalistisch bewustzijn, dat via onderwijs aan de massa wordt uitgevent door moderne Indonesische intellectuelen. De Nederlandse koloniale aanwezigheid in Indië wordt gerepresenteerd als een bezettingsmacht. De Europese kolonisatoren worden negatief beschreven, de Indonesische intellectuelen positief. Daarmee wordt de legitimiteit van de koloniale overheersing ondermijnd. In *Buiten het gareel* klinkt dus een stevig anti-koloniaal geluid.

Beide boeken samen geven een goed beeld van het ontstaan van een Indonesisch nationaal bewustzijn. In *Widijawati* worden de westerse denkbeelden omarmd waarmee in *Buiten het gareel* de kolonisatoren worden bestreden. Terwijl van representaties van dit proces in andere taalgebieden op grote schaal sprake is, zijn *Buiten het gareel* en *Widijawati* de enige voorbeelden in de Nederlandstalige literatuur.⁹⁴ In beide boeken zijn de idealen te vinden van verschillende facties die na de onafhankelijkheid de Indonesische politiek zouden gaan bepalen.

De Indonesische stem is in de Nederlandse belletristie slechts te vinden in *Buiten het gareel* van Suwarsih Djojopuspito en in *Widijawati* van Arti Purbani. Wie meer wil weten over de Indonesische perceptie van de Nederlandse koloniale overheersing, moet Indonesisch beheersen om romans te kunnen lezen zoals *Azab dan Sengsara* (1920) van Armijn Pané, *Sitti Nurbaya* (1922) van Marah Rusli of *Kehilangan Mestika* (1935) van Hamidah (1935), of kan terecht bij vertaalde romans van belangrijke Indonesische auteurs als Pramoedya Ananta Toer, Yusuf Bilyarta Mangunwijaya of Eka Kurniawan.⁹⁵

III

Terugkijken en tegenschrijven. 1945 tot heden



Small rectangular label or tag with illegible text, possibly a museum or archival tag, located on the left side of the image.



▷
Portret van A. Alberts.
Particuliere collectie.

Het kolonialisme als goedbedoeld misverstand

A. Alberts

COEN VAN 'T VEER

‘Wat moet ik van *De Eilanden* van Alberts zeggen? Dat ik het een “meesterwerk” vind? Maar wat heeft het voor zin zo’n misbruikt epitheton te gebruiken?’ Dat merkte Rob Nieuwenhuys ooit op over de verhalenbundel waarmee de voormalige koloniale bestuursambtenaar A. Alberts (1911-1995) in 1952 debuteerde.¹ Ook E.M. Beekman was van mening dat Alberts met *De eilanden* een meesterwerk had geschreven; volgens hem was Alberts een van de belangrijkste Nederlandse auteurs van de tweede helft van de twintigste eeuw.²

Hoe komt het dat velen *De eilanden* als een meesterwerk beschouwen? Ten eerste wordt Alberts’ minimalistische, laconieke, ironische stijl unaniem geprezen. Beekman heeft het over Alberts’ ‘raadselachtige fictionele werk’, waarin ‘veel blijft onuitgesproken en heel wat informatie is weggelaten.’³ Bij Alberts staat er veel tussen de regels.⁴ Ten tweede zou Alberts met *De eilanden* een aparte plaats in de Indische belletrise innemen. Beekman vindt dat alles wat men verwacht van de Indische literatuur, ontbreekt in *De eilanden*.⁵ Hella Haasse schreef dat Alberts de enige auteur is die over de gemengde samenleving in Indië heeft geschreven ‘zonder zich iets aan te trekken van de geijkte opvattingen en waardebeoordelingen betreffende rang, stand, kaste en ras die in de koloniale wereld gangbaar waren.’⁶ In *Leven op de rand* (2017) schrijft zijn biograaf Graa Boomsma dat in *De eilanden* commentaar op de koloniale gezagsverhoudingen afwezig is en dat Alberts’ personages niet zozeer koloniale gezagsdragers zijn als wel verbaasde of verbijsterde buitenstaanders.⁷

Het is de vraag of dat zo is. Trekt Alberts zich in *De eilanden* inderdaad niets aan van de gebruikelijke koloniale normen en waarden, en geeft hij in de verhalenbundel echt geen commentaar op de koloniale ver-

houdingen? In hoeverre onttrekt Alberts zich in *De eilanden* aan koloniale ideologieën en is hij met zijn ‘raadselachtige’ verhalen daadwerkelijk een buitenbeentje in de Indische literatuur?

Alberts en de eilanden

Albert Alberts werd in 1911 in Haarlem geboren. Na de middelbare school studeerde hij Indologie aan de Universiteit van Utrecht. In 1936 studeerde hij af en in 1939 promoveerde hij op het proefschrift *Baud en Thorbecke, 1847-1851*. In datzelfde jaar vertrok hij met de mailboot ms *Johan van Oldenbarnevelt* naar Nederlands-Indië. Van november 1939 tot maart 1942 werkte hij als aspirant-controleur in Sumenep op het eiland Madura in dienst van het Binnenlands Bestuur in Nederlands-Indië.

Na zijn internering op Java door de Japanners, van april 1942 tot september 1945, keerde hij in november 1946 naar Nederland terug. Toen hem in 1947 verzocht werd om terug te keren naar zijn post in Indië, weigerde hij dat. Hij was naar verluidt de enige bestuursambtenaar die dat deed. Voor Alberts betekende dit ontslag uit de dienst.⁸

Alberts werd daarop directiesecretaris van het Kina-bureau voor de handel in kinineproducten in Amsterdam. Van 1953 tot 1965 was hij politiek redacteur van *De Groene Amsterdammer*, met een onderbreking van begin 1959 tot begin 1960, in welke periode hij als contactambtenaar voor Azië en Afrika voor de Stichting voor Culturele Samenwerking (Sticusa) werkte. Zijn laatste werkgever was het Ministerie van Buitenlandse Zaken. In 1976 ging hij met pensioen. Hij wijdde zich vanaf die tijd tot aan zijn dood in 1995 aan het schrijven.

Alberts werd pas literair actief na zijn tijd in Indië. Hij keerde nooit meer naar de archipel terug, maar bleef wel de rest van zijn leven erover schrijven.⁹ In 1950 publiceerde hij in *Libertinage* het verhaal ‘Groen’, dat in 1952 opgenomen werd in de verhalenbundel *De eilanden*, zijn enige fictionele boek over Indië. De elf verhalen in *De eilanden* vormen een eenheid. Met de titel verwees Alberts naar de Indische archipel.¹⁰ De verhalen worden vrijwel allemaal verteld door een ik-figuur die bestuursambtenaar is in Nederlands-Indië. Ook komen in enkele verhalen dezelfde personages voor. Het openingsverhaal en het slotverhaal wijken enigszins af van de overige negen vertellingen. Beide verhalen kennen een soortgelijke dagboekachtige structuur en zijn als enige in de tegenwoordige tijd geschreven. In ‘Groen’ komt een bestuursambtenaar aan op een eiland en in ‘Achter de horizon’ vertrekt hij weer naar Nederland. Er staat dan: ‘Ik heb de eilanden verlaten en ik zal er wel nooit meer heengaan. Ik zal vandaag, vanmiddag nog terug zijn in het land, waar ik ben geboren en dat ik indertijd heb verlaten om op de eilanden te gaan wonen.’¹¹ Het laatste woord van *De eilanden* is ‘Overgeplaatst’. Daarmee is de cirkel rond.¹²



Alberts' herinneringen aan zijn Indische jaren vormden de basis voor de verhalen in *De eilanden*. Hij beschreef ze in *Namen noemen* (1962), een boek dat in 1975 onder een gewijzigde titel werd uitgebracht als *In en uit het paradijs getild*. In 1979 schreef Alberts *Per mailboot naar de Oost*, een nostalgisch boek over de zeereizen tussen Nederland en Indië tussen 1920 en 1940.¹³ Tegen het einde van zijn leven maakte hij in *Een kolonie is ook maar een mens* (1989) en *Twee jaargetijden minder* (1992) de balans op van het Nederlandse koloniale verleden in Indië. Aan Alberts werd in 1995 de P.C. Hooftprijs toegekend. In 2005 gaf Van Oorschot in drie banden Alberts' verzameld werk uit.¹⁴

▲ Reizigers op de boot van Surabaya naar Madura, circa 1930. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 65927.

Alberts als koloniaal ambtenaar

Hoe keek Alberts in zijn essayistisch werk terug op zijn bestaan als koloniale bestuursambtenaar in Indië en op het kolonialisme? Alberts schrijft dat de hoofdopdracht van de Nederlandse ambtenaren en hun Indonesische collega's het beschermen van de boerenbevolking was. De voornaamste zorgen van het bestuur betroffen de handhaving van de rechtszekerheid en de onschendbaarheid van het grondeigendom van de Indonesiërs.¹⁵ De invulling van de taak van ambtenaar vatte Alberts bondig samen als 'rondlopen en kijken wat er wordt gedaan': 'We hebben de zaken aan alle kanten wel bijzonder goed gecontroleerd, dat zullen ze ons moeten nageven.' Naar eigen zeggen had Alberts niet veel te doen. In het gebied waarvoor hij verantwoordelijk was, was het vrij rustig. Ze deden er met twee mensen het bestuurswerk dat over het algemeen ook door één

man kon worden gedaan.¹⁶ Over zijn rol als koloniale bestuursambtenaar merkte hij op dat hij zich nooit een ontwikkelingswerker *avant la lettre* had gevoeld: 'Als wij dat al waren, wij ambtenaren, dan wisten we dat in ieder geval niet, want we deden alsof we daar voor de eeuwigheid zaten. [...] Controleren was mijn taak en dat betekende vooral: afstand houden van de inheemse bevolking.'¹⁷

Alberts schrijft dat bestuursambtenaren met de papelepel kregen ingegoten dat ze zich zo min mogelijk met de oorspronkelijke bewoners van de kolonie moesten bemoeien. Het lokale bestuur werd voor een groot deel aan de lokale inheemse bestuurders overgelaten. Het ging er tenslotte om producten geleverd te krijgen: 'Bestuur is mooi, maar handel is beter.' De wereld van de inheemse bevolking was er een 'die we kenden, die we zelfs konden uittekenen, maar waarmee we niet in gesprek waren. Eigenlijk was het voor ons dan ook geen wereld, maar een landschap.'¹⁸

Alberts leefde in Indië lange tijd 'een wonderlijk en tamelijk gelukkig prinsgemalg bestaan.'¹⁹ Zijn herinneringen heten dan ook niet voor niets *In en uit het paradijs getild*.²⁰ Deze titel suggereert overigens dat Alberts zijn rol als koloniale bestuursambtenaar zag als iets dat hem min of meer was overkomen, alsof hij een speelbal van de geschiedenis was geweest, zonder eigen wil en de daarmee verbonden eigen verantwoordelijkheid. Daarbij fungeert het gebruik van het woord 'paradijs' als metafoor voor de kolonie vanuit een typisch koloniaal perspectief. Het verwijst naar het paradijs van Adam en Eva, een prachtig oord dat de mensen door God gegeven is.²¹ Bovendien slaat het woord 'paradijs' niet alleen op de 'paradijselijke' natuur, maar ook op 'een eenvoudiger, een minder ingewikkeld leven' dat de witte machthebbers in de kolonie dankzij de overheersing van de oorspronkelijke bewoners konden leiden.²² Dat de gekoloniseerden in de kolonie gedwongen waren een heel wat minder paradijselijk bestaan te leiden, blijft ongenoemd.

Alberts' gemoedelijke ambtenaarsleventje werd na zo'n twee jaar opgeschud door het opkomende Indonesische nationalisme. Het streven van de nationalistische partij boezemde hem aanvankelijk geen belangstelling in: 'Ik wist, dat zij bestond, zoals ik wist dat er achter mijn kantoor een bos van klapperbomen stond.' Pas halverwege 1941 deden twee kleine incidenten hem beseffen 'dat er in dit land een totaliteit was, die onze totaliteit van overheersende Nederlanders met een gevoel van weerzin bekeek'.²³ Waar schrijvers als Eddy du Perron, Beb Vuyk en Willem Walraven al langer op de hoogte waren van anti-Nederlandse gevoelens onder de Indonesiërs, werd Alberts er naar eigen zeggen door verrast. Hij raakte ervan in de war en verloor zijn 'prins-gemalengevoel'.²⁴ In 1981 legde hij uit hoe dat kwam: 'Ik had aanvankelijk niets in de gaten, omdat het zulke listige, vriendelijke mensen waren. Als jonge snuiter trapte ik erin. Ik dacht dat ze me allemaal even aardig vonden.'²⁵

Alberts trok uiteindelijk de conclusie dat hij zijn bestuurswerk wel aan Indonesische collega's kon overlaten: 'Voor mij was dat nieuw, het verbaasde me dat ze het zo goed konden, ik had daar niets over gehoord.'²⁶ Bovendien vond Alberts de Republiek Indonesia een historische onvermijdelijkheid, het sturen van tienduizenden dienstplichtigen naar Indonesië onbegrijpelijk en de Nederlandse militaire acties aldaar 'een enorme stomiteit'.²⁷ Alberts omschreef zichzelf in zijn Indische tijd als volkomen apolitiek. Daarna zou hij het in *De Groene Amsterdammer* geregeld opnemen voor Sukarno.²⁸ Volgens zijn biograaf Graa Boomsma veranderde Alberts' visie op Nederlands-Indië en de Republiek Indonesia vanaf 1950 niet meer.²⁹

Aan het einde van zijn leven schreef Alberts dat de kolonie 'ook maar een mens' was geweest, 'met al zijn gebreken, de hebzucht niet uitgezonderd, maar ook met nogal wat goede intenties, al hebben die in sommige gevallen een pad naar een bepaald soort hel geplaveid'.³⁰ Hij schreef: 'Het is weg. We hebben er geen enkel jaargetijde uit overgehouden. We hebben hen niet meer. Zij hebben ons niet meer. Wij hebben het niet meer. Het land.'³¹ In die zinnen gaat een opvallende weemoedigheid schuil, die door het veralgemeniserende gebruik van 'wij' en 'zij' betrekking heeft op de koloniale band tussen Nederland en voormalig Nederlands-Indië.³² In het citaat wordt een zekere gelijkwaardigheid tussen Nederlanders en Indonesiërs gesuggereerd, terwijl de verhoudingen tussen kolonisten en gekoloniseerden in werkelijkheid ongelijkwaardig en hiërarchisch waren.

▼
De regent van
Sumenep met zijn
familie, 1931. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 19980.



Alberts spreekt zich in zijn essays zelden rechtstreeks uit, maar zijn werk getuigt van een zekere ambivalentie ten opzichte van zijn rol als bestuursambtenaar en het Nederlandse kolonialisme. Al zijn boeken over Indië besluiten dan ook met een eufemisme of een understatement.³³ Aan het slot van *Twee jaargetijden minder* haalt Alberts de *patih* van Sumenep aan. ‘Als hij iets wilde vertellen, dat hij toch wel de moeite waard vond, begon hij: Ach mijnheer, het is natuurlijk allemaal onzin, maar...’³⁴ Dat bagatelliseren is typerend voor Alberts. Tegenover de koloniale overheersing neemt hij een houding aan die relativerend en – in tegenstelling tot wat zijn biograaf Boomsma daarover beweert – zelfs enigszins vergoelijkend is.³⁵ Europeanen waren in Indië om te besturen en kwamen er – in hun naïeve onschuld – wat laat achter dat Indonesiërs dat zelf konden. In zijn beschouwingen zet Alberts de kolonie neer als een goedbedoeld misverstand.

De eilanden en de ‘Ander’

Hoe worden de koloniale verhoudingen in *De eilanden* gerepresenteerd? In het verhaal ‘Groen’ komt de ambtenaar aan in wat op het eerste gezicht een ‘paradijs’ lijkt te zijn:

De hele ochtend is het alleen maar kust geweest, een bijzonder plezierige, nette kust, een echt stukje natuur met palmen, maar ze wuiven niet. Ik zou het nog prettiger vinden, als ze dat wel deden en ook, als ik niet wist, dat de dikke, witte streep onder de palmen bij nadering alsmaar vuiler en goorder wordt en dat er smerige hutten onder dezelfde palmen naar voren komen.

Het idyllische landschap blijkt van dichterbij teleurstellend vies en vuil te zijn. Dat blijkt de schuld te zijn van de inheemse bevolking. De ambtenaar ziet enkelen van hen op het strand onder de palmen staan: ‘Ze doen niets, ze blijven maar staan, maar dan zie ik ook, dat er twee mannen met een draagstoel onderweg zijn naar me toe.’ De ambtenaar constateert dat de draagstoel ‘een versleten, vervelozige bureaustoel op twee bamboepalen getimmerd’ is met ‘een gat in de rieten zitting’. Hij gaat erop zitten en staat even later in het zand, dat even smerig is als hij het zich had voorgesteld.³⁶ In elk opzicht is de ambtenaar, die bij uitstek de koloniale orde vertegenwoordigt, een oordelende autoriteit die boven de ‘gewone’ inheemsen is verheven.³⁷ Hij is ‘de prins uit de verre hofstad’, die aanvankelijk zelfs de dag als zijn ‘persoonlijke eigendom’ ziet.³⁸ Later zal hij naar het dorps­hoofd gaan, naar ‘zijn vieze huis, om vieze koffie uit vieze kopjes te drinken en te zitten op een wrakke stoel in een stinkend voorgalerijtje.’³⁹

De eilanden wordt met de bovenstaande citaten ingezet als een serie verhalen waarin stereotypen over gekoloniseerden een belangrijke rol

spelen. Het 'Westen' vertegenwoordigt de orde en netheid en brengt deze naar het 'Oosten', waar over het algemeen chaos en vervuiling heersen. Steeds wordt vastgesteld dat de eigenschappen en gewoonten van de inheemsen afwijken van die van de Europeanen. Vervolgens wordt dit verschil nadrukkelijk als negatief gerepresenteerd. Hierdoor wordt het onderlinge onderscheid benadrukt tussen de inferieur geachte gekoloniseerden en de superieur gedachte kolonisatoren. Deze strategie werd in de koloniale ideologie gebruikt om de koloniale overheersing te legitimeren.⁴⁰

Direct commentaar op de koloniale gezagsverhoudingen is afwezig in *De eilanden*. De koloniale orde behoeft geen betoog of uitleg. Deze is vanzelfsprekend, zo lijken ook de opgevoerde inheemsen in de verhalen te vinden. Later in het verhaal 'Groen' wil de ambtenaar nederzettingen in het bos laten bouwen. De asymmetrische machtsverhoudingen komen daarbij goed van pas: 'Hoe doe je dat? vraag ik. Wat? zegt Peereboom. Zo'n huis laten bouwen? Je geeft opdracht, zegt Peereboom. Ik geef dus opdracht. Ach, het leven is niet zo gecompliceerd.'⁴¹

De lokale bevolking staat zoals gezegd in *De eilanden* – geheel volgens het door Alberts hierboven geschetste protocol – ver van de ambtenaar af.⁴² De 'gewone' inheemsen zijn slechts op de achtergrond aanwezig en lijken te worden opgevoerd om de verhalen van wat *couleur locale* of *couleur coloniale* te voorzien.⁴³ De ambtenaar verdiept zich niet in hen, ook niet als privépersoon. Er is in de verhalen nergens een bewijs te vinden dat hij zich voor de verbetering van het lot van de lokale bevolking inspant. Steeds wordt duidelijk dat de vragende, oordelende en bevelende ambtenaar ver verheven is boven de inheemsen. Hij onderneemt ook nauwelijks moeite om met hen in contact te komen.

Het is van belang vast te stellen dat de communicatie tussen de ambtenaar en de oorspronkelijke bewoners van de eilanden bijzonder moeilijk verloopt en dat de ambtenaar de inheemsen niet kan doorgronden. Op vragen van de ambtenaar worden in de verhalen meestal heel beleefd nietszeggende antwoorden gegeven.⁴⁴ De ambtenaar kan er niet goed achter komen of de inheemsen ook echt menen wat ze tegen hem zeggen.⁴⁵ In de representatie van de koloniale gezagsverhoudingen krijgt de thematiek van *De eilanden* – het onvermogen tot communicatie, de bewustwording in een isolement te verkeren, en de existentiële angst die daaruit voortkomt – gestalte, zoals hieronder zal blijken.

De mens als eiland

Van daadwerkelijk contact, echte communicatie of dieper begrip tussen de ambtenaar en de inheemse bevolking komt het in de verhalen nooit. Een goed voorbeeld van het communicatieve onvermogen is te vinden in 'Het

moeras', waarin een doorgedraaide collega van de ambtenaar, Naman, een groot wit huis heeft laten bouwen op een eilandje in een moeras:

Een uur langer lopen. Nog langer lopen. Wanneer was die verdorde Naman achter het moeras gaan wonen?
Waarom woont meneer Naman niet meer in het dorp? vroeg ik.
Meneer Naman heeft een huis laten bouwen achter het moeras, zei de man, die het woord voerde.
Maar waarom achter het moeras? vroeg ik weer.
Iedereen zweeg. Zelfs de man, die tot nog toe had gesproken. Eindelijk zei er een hulpeloos: Meneer Naman wilde achter het moeras een huis bouwen.
Is het een mooi huis? vroeg ik haastig.
O ja, het huis was mooi, het was erg mooi. Er was hard gewerkt om al het hout aan de andere kant van het moeras te krijgen.
Ik zou wel wat willen eten, zei ik. Ze brachten me naar het huis, dat het huis van de sprekende man bleek te zijn.⁴⁶

Dat gebrekkige communiceren strekt echter verder dan alleen het onvermogen – of de onwil of desinteresse – om zich met de inheemse bevolking te verstaan. Tussen de ambtenaar en zijn gelijken verloopt de communicatie eveneens moeizaam. De andere verhaalfiguren, de functionarissen, hebben wel contact met elkaar, maar ook dat is steeds oppervlakkig. Ze zijn niet tot echte communicatie in staat.⁴⁷ In *De eilanden* is niet alleen de ambtenaar een in zichzelf gekeerde buitenstaander, maar in essentie zijn alle verhaalfiguren dat.⁴⁸ Ze leven allemaal in isolement in hun eigen wereld. Het onvermogen tot daadwerkelijke communicatie is het centrale thema van *De eilanden*: de mens zit in zichzelf opgesloten, is een gesloten systeem.⁴⁹ De mens is een eiland.⁵⁰

Het verhaal 'Het moeras' neemt in *De eilanden* een centrale positie in. De ambtenaar Naman, wiens naam een palindroom is, leeft met een bediende in een wit huis op een eilandje midden in een moeras. Hij is een uitgesproken voorbeeld van iemand die – afgesloten van communicatie – zelf een eiland is geworden.⁵¹ Het is symbolisch dat Naman een groot wit huis op een eilandje in het moeras heeft laten bouwen. Er was volgens hem in het dorp niemand om mee te praten, niemand om mee om te gaan. De lokale bevolking was daartoe volgens hem niet geschikt. De bezoekende ambtenaar vindt Namans plan aanvankelijk niet zo'n gek idee: 'Misschien was het minder erg om alleen te zijn, dan te wonen in een dorp, waar niemand was om mee te praten.'⁵²

De als uiterst geciviliseerd bekendstaande Naman vertoont tijdens het bezoek onophoudelijk eigenaardig gedrag. De oorzaak daarvan ligt niet alleen in zijn overmatige drankgebruik. Als het tijd is voor het avondeten,



blijkt hoe zonderling de overbeschaafde collega tijdens de dienst in de tropen is geworden. In zijn huis dineert Naman elke avond in smoking met een imaginaire vrouw, die Maria heet. De witte gentleman, het toonbeeld van westerse (over)beschaving, is in psychisch opzicht weggezonden in het tropische moeras.⁵³ Als de wind verkeerd staat, is de verstikkende stank van het moeras goed te ruiken. Het isolement van het witte huis, waarvan de binnenkant niet voor niets in een 'smerige kleur' rood is geverfd, illustreert zo de gekmakende eenzaamheid van de witte man in de tropen, die ontaardt in tropenkolder.⁵⁴

Die tropenkolder is het ultieme gevolg van de 'wederzijdse onverstaaanbaarheid in het contact tussen Europeanen en Indonesiërs', zoals Haasse dat noemt.⁵⁵ Dat de mens opgesloten zit in zijn eigen emoties en bewustzijn, wordt in *De eilanden* pas goed duidelijk als de ambtenaar zich moet verhouden tot de andere, inheemse wereld.

Koloniale angsten

Koloniale omstandigheden en de 'eentonigheid en eenvormigheid der tropische natuur' spelen een belangrijke rol in het ontstaan van tropenneurasthenie of tropenkolder, zo erkenden ook medische wetenschappers.⁵⁶ Door het gebrek aan daadwerkelijke communicatie tussen de Europeanen en de inheemsen met hun 'mysterieuze' aard, ontstond er een gevoel van eenzaamheid en onbegrip en wantrouwen ten opzichte van de inheemse

△
Luchtopname van
Kangean. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV
MLD386_005.

bevolking, dat zich uiteindelijk kon ontwikkelen tot angst.⁵⁷ Dat is precies wat er gebeurt in *De eilanden*. In de contacten met de inheemse natuur en bevolking openbaren zich zowel existentiële als koloniale angsten.

Zolang de ambtenaar in zijn vertrouwde ambtelijke kringen blijft, is er weinig aan de hand. Voor zijn medefunctionarissen, met wie hij samen de gevestigde koloniale orde vertegenwoordigt, is de ambtenaar niet verantwoordelijk. Hij hoeft hen niet te controleren en over hen heeft hij geen macht. Hij hoeft de andere gezagsdragers daarom ook niet echt te begrijpen. Daarom is het ook geen probleem dat het contact met ‘de dokter’, ‘de havenmeester’ en een inheemse functionaris als meneer Zeinal beperkt blijft tot kletsen, dobbelen en drinken. Overigens geeft de ambtenaar in meerdere verhalen er blijk van dat zijn inheemse collega’s veel meer weten van lokale zaken dan hij.⁵⁸

Als hij zijn veilige ambtelijke omgeving tijdelijk moet verlaten om zijn taak uit te voeren – de inheemse wereld controleren, er orde scheppen en er macht over uitoefenen –, blijkt het onvermogen om zich tot die andere wereld te verhouden, een probleem te worden. Er gaan dan dingen fout, en dan slaat naast gevoelens van eenzaamheid ook de angst toe.⁵⁹ Het menselijk onvermogen tot daadwerkelijk begrip in contacten met de oorspronkelijke bevolking blijkt bijvoorbeeld duidelijk uit het begin van ‘De jacht’:

De kapitein Florines was een opstandeling. Waarom, dat wist hij misschien zelf niet eens. Ik, die als ambtenaar aan de zijde van de regering stond, wist het in ieder geval niet. Tenminste niet in het begin. Tegen het einde van de jacht, toen ik hem, mezelf en het zwijn haast niet meer uit elkaar kon houden, heb ik geloof ik, begrepen waarom Florines zo leefde en zo moest sterven. Of misschien toch ook niet. Ik weet het niet.⁶⁰

Het niet kunnen doorgronden van de omgeving, waartoe ook de inheemse bevolking in *De eilanden* gerekend kan worden, leidt tot existentiële angst. Deze manifesteert zich het duidelijkst in het openingsverhaal ‘Groen’. Zoals gezegd gaat dit verhaal over een ambtenaar die geplaatst wordt op een buitenpost om daar de lokale bevolking te besturen. Op het bosrijke eiland verblijft nog een andere witte man, zijn door zenuwen opgevretten collega Peereboom. Deze woont op twee dagen lopen van hem af. De ambtenaar heeft de ambitie om naar de grens van het hem intrigerende Noorderbos op het eiland te lopen. De lokale bewoners zeggen – alweer – niets over dit bos te weten. Zij willen er liever niet heen, zoveel is duidelijk. De ambtenaar wil het Noorderbos ook helemaal niet verkennen voor het algemeen belang, een doel dat overigens in *De eilanden* slechts zelden door ambtenaren gediend wordt.⁶¹ Hij koestert het ‘geheime plan om het Noorderbos

te maken tot een sprookjesreservaat voor mezelf alleen.⁶² Hij voelt echter ook al spoedig angst voor het bos. Hij neemt zich voor zich te harden tegen zijn angst en deze te verdrijven, want hij wil een moedig man worden.⁶³

Ten behoeve van zijn persoonlijke ontdekkingsreis verwaarloost de ambtenaar vervolgens de tweewekelijkse drinkgelagen met Peereboom. Nadat de ambtenaar in een uitputtende expeditie de grens van het bos heeft bereikt, ziet hij voor zich 'een groot kaal land, met veel stenen, grote stenen, heuvelachtig en wazig blauwe bergen in de verte.' Maar als hij zich omdraait naar het bos, slaat hem de schrik om het hart: 'De lucht was schimmelachtig grijs en onder die lucht, tegen die lucht aan, lag het bos, giftig groen in het schelle licht van die grijze lucht, een laag kronkelende wriemelende slangen.'⁶⁴ Het sprookje is veranderd in een nachtmerrie. De ambtenaar wordt bang, maar hij moet weer terug de jungle in. Hij denkt dat hij gek aan het worden is, een gevoel dat hem niet meer zal verlaten. Na drie dagen lopen is hij weer thuis. Als hij na enige tijd Peereboom weer opzoekt, blijkt deze zelfmoord te hebben gepleegd. De ambtenaar bedrinkt zich en laat inheemsen het lichaam van de in het tropische oerwoud ontwortelde Peereboom begraven.

Het mysterieuze Noorderbos staat voor het ultieme 'andere', 'het onbekende',⁶⁵ dat de ambtenaar eerst aantrekt, maar dat uiteindelijk in al zijn onbegrijpelijkheid en onkenbaarheid een gekmakende angst bij hem veroorzaakt. Het is de angst om weg te zakken in het gevaarlijke moeras van de inheemse wereld, zoals Naman is overkomen, of om zich te verliezen in de ondoorgroendelijke jungle van de tropen en uiteindelijk hetzelfde lot te ondergaan als Peereboom. Dan realiseert de ambtenaar zich ten volle dat hij opgesloten zit in zijn eigen bewustzijn. De contacten met andere koloniale gezagsdragers bieden geen uitweg of troost, want ook met hen valt niet te communiceren. Slechts overmatig drankgebruik biedt tijdelijk enige verdoving. In de andere wereld worden Europeanen geconfronteerd met zichzelf, waardoor zij zich angstig bewust worden van hun existentiële eenzaamheid.⁶⁶ Dat is de centrale thematiek van *De eilanden*.

Tegelijkertijd komen de koloniale verhoudingen onder druk te staan door het onvermogen van de Europeanen de 'Ander' en het 'Andere' te leren kennen, er grip op te krijgen en een westers-koloniale orde in die 'Andere' wereld aan te brengen. Verhalen over Europeanen die ten onder gaan aan tropenkolder, houden verband met de hiërarchische structuur van de koloniale samenleving. Bij de kolonisatoren verdwijnt het gevoel van macht over de kolonie, over de 'mysterieuze' inheemse natuur en bevolking.⁶⁷ De legitimiteit van het kolonialisme raakt daarmee in het geding.⁶⁸ Het constateren van onmacht bij de kolonisatoren kan opgevat worden als Europese angst voor het verlies van de kolonie. Het kan echter ook gezien worden als een bewijs voor de overbodigheid van de koloniale aanwezigheid in de archipel en daarmee als kritiek op het kolonialisme.



△
Gouvernements
post-, telegraaf- en
telefoonkantoor te
Sumenep, Madura,
circa 1930. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 30342.

Ook de ironie die in elk verhaal in *De eilanden* aanwezig is, kan duiden op een kritische houding ten opzichte van de koloniale overheersing.

Koloniale ironie

Wat *De eilanden* zo'n goed boek maakt, is dat Alberts erin slaagt het zware thema van het menselijke isolement in zijn verhalen te verpakken in een sobere, laconieke en ironische vertelstijl, waarin veel herhalingen, eufemismen en understatementen te vinden zijn. De presentatie van de gebeurtenissen heeft vaak een komisch, bijna slapstickachtig effect.⁶⁹ Tegelijkertijd zorgen 'soms lachwekkende situaties, de vaak amusante vertelwijze en de bijna luchthartige boventoon⁷⁰ ervoor dat wat de ambtenaar doet en wat hij vertegenwoordigt, niet serieus genomen kan worden. Zelfs wanneer de verhalen een macabere afloop hebben, is er nog sprake van dramatische of situationele ironie. Een goed voorbeeld daarvan is te vinden in 'De jacht', volgens Nieuwenhuys niet alleen een van Alberts' beste verhalen, maar ook karakteristiek voor Alberts en zijn ambivalente gevoelens tegenover zichzelf en zijn positie als bestuursambtenaar.⁷¹

In *Oostindisch doof* (1995) brengt Alberts de belangrijkste ambtelijke richtlijn onder woorden: 'Zorg dat we in vredesnaam geen opstand krijgen.'⁷² In 'De jacht' wordt het gelijkmatige bestaan van de ambtenaar opgeschud door precies zo'n opstand in het gebied waar hij verantwoordelijk is voor de orde. Aanvankelijk doet de ambtenaar niets. Hij acht Florines een 'vervelende idioot', een 'mengsel van slavenziel, vrije jager en souteneur', die gek is geworden, iemand die zich een rechtvaardige vorst, een *ratu adil*, waant en zich met een aantal discipelen gehuld in witte kleren dood

zal vechten.⁷³ Er druppelen in de ochtend langzaam onvolledige berichten binnen:

Eerst geruchten, dat er twee dorpen waren platgebrand. Ik weigerde eenvoudig dit te geloven. Opstandelingen van de categorie der kleine messiassen brandden nooit dorpen plat.

Ze brandden nooit dorpen plat – zei ik tegen mijn klerk. Nee – zei mijn klerk, maar hij zei het aarzelend.

Om twee uur kreeg ik een telefoontje van mijn chef uit de hoofdplaats, die me vroeg, waarom ik verdomme nog niets had gedaan en dat er twee dorpen waren platgebrand. Ik antwoordde dat ik op nadere berichten wachtte en dat het platbranden van die twee dorpen lariekoek was, dat ze zoiets nooit deden.⁷⁴

Wat in dit citaat – maar ook in veel andere – opvalt, is het gebruik van herhalingen. Deze duiden niet alleen op een oppervlakkige communicatie, maar sorteren ook een komisch effect.⁷⁵ Waar een andere schrijver zich zou uitputten in het vinden van synoniemen, gebruikt Alberts in *De eilanden* in kort bestek steeds dezelfde woorden. Steeds worden de handelingen, of het gebrek eraan, van de ambtenaar en vaak ook de wijze waarop het kolonialisme wordt neergezet, subtiel geïroniseerd. De ambtenaar wordt in *De eilanden* vaak uitgebeeld als een knullige figuur, die vooral met zichzelf bezig is en veel minder met het uitvoeren van zijn taak. Het is opvallend dat deze weerzin tegen het ondernemen van activiteit niet slechts een bekend stereotype is van ambtenaren, maar ook een eigenschap die in koloniale verhalen vaak aan de inheemse bevolking wordt toegedicht.⁷⁶

In 'De jacht' baalt de ambtenaar ervan dat hij jacht moet gaan maken op de opstandelingen. Zijn middagrust gaat ermee verloren. Op andere dagen betekende twee uur voor de ambtenaar immers het naar huis gaan om te baden en te slapen. Hij benijdt zijn inheemse klerk, die 'wat er ook gebeurde of zou gebeuren thuis kon blijven.'⁷⁷ In plaats van zich te bewapenen, schilt de ambtenaar in zijn kantoor minutieus een appeltje. De politiecommandant moet de ambtenaar erop wijzen zijn pistool en een doosje patronen mee te nemen; anders was hij deze vergeten. Vervolgens is de ambtenaar vooral bezig met zichzelf, zijn positie en met wat anderen van hem denken, en niet met de jacht. Zo beseft hij tot twee keer toe in een bedreigende situatie dat hij zijn pistool nog niet heeft geladen. Als hij tijdens de jacht een paar verstandige dingen zegt, krijgt hij een kleur en is hij buitengewoon tevreden over zichzelf omdat hij denkt dat hij zo een geweldig flinke indruk heeft gemaakt.⁷⁸ De volgende dag vindt de ambtenaar Florines. Hij schiet de opstandeling vanuit een heg door het hoofd. Net als in 'Groen' beseft de ambtenaar nu pas ontsteld dat hij zich in een vlaag van verstandsverbijstering een daadkrachtig koloniaal bestuurder

heeft getoond en schuld heeft aan het overlijden van iemand. Hij kan niet aanzien wat hij veroorzaakt heeft en laat Florines' lijk verbranden, net als deze opstandeling eerder met de dorpen deed. De ambtenaar is ondanks zichzelf een 'held' geworden en daarmee meteen ook de antiheld.

'De jacht' wordt, net als de andere verhalen uit 'De eilanden', gekenmerkt door de ironie waarmee het knullige gedrag en de onbeholpen handelingen van de ambtenaar worden gepresenteerd. Ironie is in de literatuur vaak gekoppeld aan ambiguïteit.⁷⁹ Het is dan ook de vraag of Alberts' gebruik van ironie en komische effecten in *De eilanden* duidt op ambivalentie ten opzichte van de koloniale ambtenarij en het kolonialisme.⁸⁰ De onbeholpenheid en het onvermogen van de ambtenaar zouden immers symbool kunnen staan voor de ondoelmatigheid en onrechtmatigheid van de Nederlandse aanwezigheid in de kolonie, en als zodanig opgevat kunnen worden als kritiek op het kolonialisme.

In *De eilanden* werkt de ironie op een manier die typerend is voor het Engelse koloniale modernistische proza uit de jaren dertig. In de verhalen van auteurs als George Orwell, Evelyn Waugh en Graham Greene worden koloniale stereotypen met ironie ondergraven, maar tegelijkertijd ook bevestigd. Sommige witte schrijvers constateerden wel het failliet van de westerse beschavingsmissie, maar bleven tegelijkertijd gevangen binnen het koloniale discours. Daaraan was kennelijk niet te ontsnappen.⁸¹ De koloniale orde werd in het vooroorlogse proza slechts gereproduceerd; er werden geen alternatieven voor gegeven.⁸²

Alberts sluit daarbij als naoorlogs auteur aan. In *De eilanden* lijkt Alberts de koloniale verhoudingen te accepteren en er tegelijkertijd afstand van te nemen. Hij maakt voortdurend gebruik van ironie en van komische effecten die de ambtenaar, en het kolonialisme dat deze vertegenwoordigt, – met alle onbeholpen goede bedoelingen – een naïeve onschuld lijken mee te geven. Opvallend daarbij is dat het Indonesische nationalisme in de verhalenbundel nooit nadrukkelijk als een serieuze beweging of als een serieus alternatief voor het koloniale bestuur wordt gepresenteerd, hoewel Alberts al in 1947 het Nederlandse Binnenlandse Bestuur overbodig achtte en het bestaan van de Republiek Indonesia een historische onvermijdelijkheid.

Het grote verschil met de vooroorlogse modernisten is dat Alberts zich in *De eilanden* realiseert dat de periode van het kolonialisme definitief voorbij is. Niet voor niets besluit de bundel met het vertrek van de ambtenaar uit de kolonie. Ook het besluit van *De eilanden* toont Alberts' ambivalentie ten opzichte van het kolonialisme. In 'Achter de horizon' denkt hij tijdens zijn vertrek met heimwee terug aan de eilanden. Hij realiseert zich dat, ten gevolge van zijn verblijf op de eilanden, de mensen in zijn land van herkomst en hij zelf eveneens vreemdelingen voor elkaar zijn geworden. Tekenend is ook dat Alberts het einde van het kolo-

nialisme niet presenteert als een feit of realiteit, maar als een ‘vreemde droom’ die de ambtenaar enkele maanden na aankomst in het land van herkomst, over de eilanden heeft: ‘Het was geen prettige droom. Ik reed met mijn auto langs de noordkust van ons hoofdeiland. Ik herkende alles. Ik herkende de huizen, maar er waren geen mensen. Alle huizen hadden grote borden in de voortuinen en op ieder bord stond met grote letters: Overgeplaatst.’⁸³

Alberts droomt over een lege wereld. De droom weerspiegelt het gevoel van de ambtenaar van verlatenheid en overbodigheid. De mensen, de kolonials, zijn weg. Zij zijn net als hijzelf ‘overgeplaatst’ en daarmee heeft de kolonie opgehouden te bestaan.

Besluit

De eilanden is inderdaad een meesterwerk. Alberts’ verhalen zijn boeiend, zijn boodschap snijdt diep en zijn stijl is superieur. Maar in tegenstelling tot wat Haasse beweert, staan in *De eilanden* wel degelijk ‘de geijkte opvattingen en waardebeoordelingen betreffende rang, stand, kaste en ras die in de koloniale wereld gangbaar waren’⁸⁴ In die zin is er in Alberts’ verhalen juist precies te vinden wat van koloniale fictie kan worden verwacht.⁸⁵ Enerzijds is er de koloniale autoriteit, gedefinieerd in de verhouding van de ambtenaar tot de autochtone bevolking; aan de andere kant probeert de ambtenaar op te treden als een zelfbewuste superieure witte man, die vooral op zoek is naar Europese goedkeuring en gelooft dat hij niet verbonden is met het inheemse leven. Deze koloniale autoriteit van de Europeanen is, zoals eerder gezegd, gebaseerd op deze veronderstelde verschillen in beschaving tussen westerlingen en inheemsen, wat paradoxaal genoeg juist de aanwezigheid van inheemsen impliceert, in de koloniale werkelijkheid en in de koloniale literatuur.⁸⁶ Zowel het marginaliseren van inheemsen als het uitbeelden van hen als primitief, eenvoudig en kinderlijk maakt deel uit van een subtiel proces van zelfrepresentatie en *othering*, dat van essentieel belang is voor de constructie van de koloniale identiteit van beide groepen.⁸⁷

In *De eilanden* maakt de ambtenaar onderdeel uit van het koloniale systeem, waarvoor geen alternatief wordt gepresenteerd. De koloniale verhoudingen worden in de verhalenbundel in eerste instantie bevestigd en nergens direct geproblematiseerd. Zich verdiepen in de oorspronkelijke bewoners van de eilanden doet de ambtenaar niet. Die ‘wereld’, dat ‘landschap’ waarvan de inheemse bevolking deel uitmaakt, heeft Alberts ook in *De eilanden* niet daadwerkelijk betreden.⁸⁸

Aan de andere kant is er in de verhalenbundel voor wie tussen de regels door leest, wel degelijk kritisch commentaar op de koloniale verhoudingen te vinden. De centrale thematiek van *De eilanden* – het onvermogen

tot communicatie en het daaruit voortkomende isolement – komt namelijk pas echt duidelijk naar voren als de ambtenaar geconfronteerd wordt met de oorspronkelijke bewoners en de inheemse natuur. Dat gebeurt als de ambtenaar zijn zorgeloze ambtelijke omgeving van medegezagsdragers moet verlaten om in de ‘andere’ wereld de koloniale orde te controleren, te vestigen of te herstellen. De onontkoombare confrontatie van de ambtenaar met wat in het koloniale bestel als de ultieme ‘Ander’ en het ‘Andere’ wordt gezien, legt de onmogelijkheid tot daadwerkelijke communicatie bloot, toont een fundamenteel gebrek aan onderling begrip en leidt uiteindelijk tot het besef opgesloten te zitten in zichzelf. Dit veroorzaakt een soort claustrofobische, existentiële angst om gek te worden, die slechts met drank tijdelijk kan worden gedempt. De innerlijke wereld openbaart zich als het echte oerwoud: een angstwekkende chaos.

Tegelijkertijd is er in *De eilanden* niet alleen sprake van een innerlijk conflict op het persoonlijke vlak. Op een hoger niveau veroorzaakt de onkenbaarheid van de ‘mysterieuze’ inheemse natuur en bevolking ook het verlies van het gevoel van macht en beheersing over de kolonie. Daarmee wordt de legitimiteit van de koloniale overheersing ondergraven. Het slotverhaal van de verhalenbundel beschrijft niet alleen het einde van het koloniale leven van de bestuursambtenaar op de eilanden, maar geeft ook het einde van het kolonialisme weer.

In *De eilanden* geeft Alberts, kortom, blijk van een ambivalente houding ten opzichte van het kolonialisme. Hij is in de Nederlands-Indische letteren een buitenbeentje, omdat hij in het koloniale debat een tussenpositie inneemt.⁸⁹ Een buitenstaander is hij echter niet: zowel het hoofdpersonage van *De eilanden* als Alberts zelf is als bestuursambtenaar een koloniale gezagsdrager geweest en heeft daarmee een actieve rol gehad binnen het koloniale systeem. Wel laat hij in de verhalen doorschemeren dat dit koloniale systeem niet langer houdbaar is, maar tegelijkertijd is hij daar weemoedig over en bagatelliseert hij het kolonialisme. In *De eilanden* geeft Alberts de koloniale overheersing dezelfde naïeve onschuld mee als de bestuursambtenaar doet die het hoofdpersonage van de verhalenbundel is. Alberts zag het kolonialisme als een goedbedoeld misverstand. De kolonie was tenslotte ook maar een mens.

Herinneren om niet te vergeten

Rob Nieuwenhuys

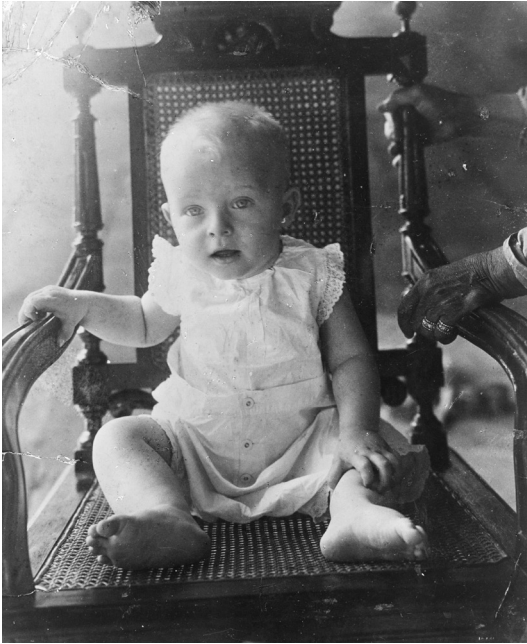
PETRA BOUDEWIJN

Ik ben eigenlijk typisch iemand die tussen twee vaderlanden leeft (ik deel dit overigens met velen), die daartussen in zit, die eigenlijk – maar dit is te zwaar uitgedrukt – geen enkel vaderland heeft. Er lijkt iets tragisch in te zitten, maar dat is het niet, omdat ik vanuit deze ‘gespletenheid’ (alweer een te zwaar woord) schrijven kan. Maar soms lijkt het me alsof ik een hoofd met twee aangezichten heb. Het ene kijkt hier in Holland rond en heeft hier zijn interesses en belangen, het andere kijkt nog altijd naar het land dat achter de horizon verdween.¹

Rob Nieuwenhuys (1908-1999) heeft zich zijn leven lang – zoals vele Indische Nederlanders – met zowel Indië als Nederland verbonden gevoeld. Hij geldt als de *godfather* van de Nederlands-Indische letteren, omdat hij zich niet-aflatend heeft ingezet voor het behoud en de bestudering ervan.² In die hoedanigheid heeft hij een indrukwekkend oeuvre nagelaten, dat onder meer bestaat uit artikelen, essays, verhalend proza, tekstedities van werk van bekende, minder bekende en bijna vergeten auteurs, bloemlezingen en fotoboeken.³ Nieuwenhuys heeft op drie manieren bijgedragen aan het Nederlands-Indische erfgoed: ten eerste als auteur van oorspronkelijk literair werk, als tekstbezorger en als bloemlezer van de Nederlands-Indische letteren; ten tweede als schrijver van een literatuurgeschiedenis, *Oost-Indische*

▽
Rob Nieuwenhuys
omstreeks 1940.
Particuliere collectie





△
Rob Nieuwenhuys
als jongetje van
acht maanden te
Semarang. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 502985.

spiegel (1972), die als het fundament voor de studie van de Nederlands-Indische letterkunde wordt beschouwd; ten derde door middel van fotoboeken, waarin hij allerlei beeldmateriaal over het dagelijkse leven in Nederlands-Indië bijeen heeft gebracht en van commentaar heeft voorzien.⁴

In dit hoofdstuk staat Nieuwenhuys als literair auteur centraal. Tijdens zijn leven heeft hij twee werken met verhalend proza gepubliceerd: *Vergeelde portretten uit een Indisch familiealbum* (1954) over zijn Indische familiegeschiedenis en *Een beetje oorlog* (1979) over zijn herinneringen aan de Japanse bezetting van Indië.⁵ In beide werken gaat het nadrukkelijk niet om een kroniek of memoires, maar om een mengeling van herinneringen, historische feiten en literaire elementen. Nieuwenhuys past hiermee

in een Indische verteltraditie, die reeds uit de koloniale tijd stamt. De Nederlands-Indische letterkunde vormt een herinneringsliteratuur, die zich – in de woorden van Nieuwenhuys – heeft ontwikkeld als een ‘brief naar huis’: het leeuwendeel van deze literatuur is in Indië door ervaringsdeskundigen geschreven om de achterblijvers in Nederland te informeren over het leven in de tropen.⁶ De nadruk in deze werken ligt dan ook niet zozeer op louter literaire aspecten, maar veeleer op een realistische weergave van de koloniale samenleving, die vaak wordt vermengd met persoonlijke opinies, belevenissen en getuigenissen.⁷

Ook in het postkoloniale tijdperk spelen vertellen en herinneren een belangrijke rol in de verwerking van het koloniale verleden. Met name de persoonlijke getuigenissen van de Japanse bezetting (1942-1945) en van de Indonesische revolutie (1945-1949), maar ook herinneringen aan de repatriëring/immigratie van Indische Nederlanders en de nasleep daarvan vormen vaak het onderwerp van de Nederlands-Indische letterkunde, waarbij opnieuw de persoonlijke toon en realistische verteltrant worden vermengd met historische gegevens en literaire elementen.⁸ Daarbij dienen auteurs zoals Nieuwenhuys zich vanuit het postkoloniale heden (steeds) opnieuw te verhouden tot het koloniale verleden: welk ‘verhaal’ vertellen zij van Indië en van de dekolonisatie? Nemen zij daarbij in retrospectief een kritische houding aan of leven koloniale denkbeelden in de vorm van herinneringen ongeproblematiseerd voort in het postkoloniale tijdperk?

In dit hoofdstuk zal ik eerst ingaan op het leven van Nieuwenhuys en zijn band met de kolonie, om vervolgens de bovengenoemde literaire wer-

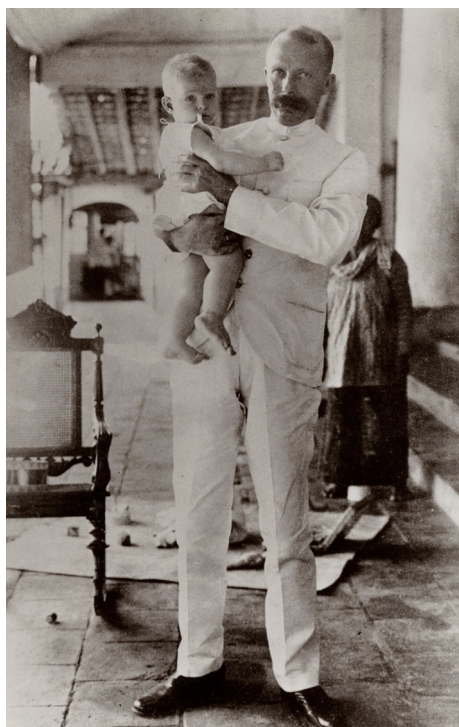
ken op postkoloniale wijze te analyseren. Daarbij zal ik in het bijzonder aandacht besteden aan de manier waarop Indië in literatuur wordt herinnerd en welke visie op het Indische verleden uit de literaire werken spreekt.

Godfather van de Nederlands-Indische letteren

Robert (Rob) Nieuwenhuys werd geboren op 30 juni 1908 te Semarang. Zijn vader was een totok, die lange tijd in de koopvaardij en later in het hotelwezen werkzaam was. Zijn moeder was een Indo-Europese, afkomstig uit een eenvoudig milieu, maar met een wijdvertakte familie die verterugging in de koloniale geschiedenis (waarop Nieuwenhuys later zijn roman *Vergeelde portretten* zou inspireren).⁹ Het gezin behoorde tot de vooroorlogse koloniale middenklasse, niet onbemiddeld maar zeker niet rijk. Zijn Indische jeugd was bepalend voor hem en hij heeft zich zijn leven lang als 'Indische jongen' geïdentificeerd.¹⁰ Nieuwenhuys bezocht de hogere burgerschool in Semarang en vervolgens de universiteit van Leiden. Een academische opleiding voltooide hij echter niet, in plaats daarvan slaagde hij voor zijn 'middelbare akte Nederlands' in 1934.¹¹

In 1935 ging hij als leraar Nederlands in Indië aan de slag en in 1940 werd hij benoemd tot lector Nederlandse letterkunde aan de zojuist opgerichte Literaire Faculteit in Batavia.¹² Daarnaast ontplooidde hij allerlei andere activiteiten, bijvoorbeeld voor *Kritiek en Opbouw* (1938-1950), een politiek oppositieblad met antikoloniale trekken, waarin onder anderen E. du Perron, Beb Vuyk, Willem Walraven en Suwarsih Djojopuspito publiceerden.¹³ Ook raakte hij betrokken bij het literaire tijdschrift *De Fakkel* (1940-1942), dat streefde naar meer staatkundige en culturele zelfstandigheid voor Indië en daarbij ook nadrukkelijk bijdragen van Indonesische auteurs opnam. In dit blad publiceerde hij onder meer 'Balans van de Oostindische bellettrie (1930-1940)', een voorproefje van zijn literatuurgeschiedenis *Oost-Indische spiegel*, en debuteerde hij als literair auteur met 'Een van de familie', een verhaal dat aan de basis zou liggen van zijn latere roman *Vergeelde portretten*.¹⁴

In deze periode ontmoette Nieuwenhuys E. du Perron, die van grote invloed op zijn schrijverschap zou blijken. Niet alleen moedigde Du Perron hem aan om een geschiedenis van de Nederlands-Indische letterkunde te schrijven, ook liet hij hem kennismaken met het werk van P.A. Daum.¹⁵ In de *Oost-Indische spiegel*, die Nieuwenhuys aan Du Perron opdroeg, schreef hij hierover: 'Ik [las] alles wat ik van P.A. Daum vinden kon en schreef een artikel over hem in *Groot Nederland* (september 1939). Hij voerde mij "tempo doeloe" binnen. De tijd van mijn moeder toen ze nog een jong meisje was!¹⁶ Daum werkte naar eigen zeggen iets in hem los en zette hem aan tot het schrijven van eigen literair werk en het samenstellen van zijn fotoboek *Tempo doeloe* (1961).



△
Jeugdfoto van Rob Nieuwenhuys, opgetild door zijn vader Hendricus Nieuwenhuys, met *baboe* op de achtergrond verscholen. Collectie Spaarnestad Photo.

Aan Nieuwenhuys' letterkundige ambities kwam een voorlopig einde met het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog in Zuidoost-Azië op 7 december 1941. Nieuwenhuys bracht de oorlog in verschillende Japanse interneringskampen als krijgsgevangene door. Hij heeft zijn oorlogservaringen later verwerkt in *Een beetje oorlog* (waarover verderop meer). Na de capitulatie van Japan in 1945 vertrok Nieuwenhuys naar Nederland, maar hij bleef naar zijn geboortegrond verlangen. In 1947 vertrok hij opnieuw naar Indië/Indonesië, waar inmiddels een hevige strijd om de onafhankelijkheid was uitgebroken. Hij ging werken bij het Departement van Onderwijs. Daarnaast werd hij redactiesecretaris van *Oriëntatie* (1947-1954), een maandblad dat tot doelstelling had om Nederlanders en Indonesiërs nader tot elkaar te brengen door kunst en cultuur, en waarin naast bijdragen van onder anderen Maria Dermoût, Jan Boon (Tjalie Robinson/Vincent Mahieu), Beb Vuyk en Leo Vroman, ook werk van Indonesische auteurs, onder wie Pramoedya Ananta Toer, verscheen.¹⁷

In 1952 keerde Nieuwenhuys definitief naar Nederland terug. Nadat hij jarenlang opnieuw leraar Nederlands was geweest, trad hij in 1963 in dienst bij het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV), waar hij hoofd werd van een afdeling die later de afdeling Documentatie Geschiedenis Indonesië zou gaan heten. Dit dienstverband resulteerde in talloze publicaties op het gebied van de Nederlands-Indische letterkunde en geschiedenis, waaronder zijn vermaarde Nederlands-Indische literatuurgeschiedenis en een aantal fotoboeken over het leven in voormalig Nederlands-Indië, waarvan het leeuwendeel van de foto's uit de collectie van het KITLV afkomstig was. In 1984 werd Nieuwenhuys (inmiddels gepensioneerd) gelauwerd met een eredoctoraat van de Universiteit Leiden. Ook was hij betrokken bij de oprichting van de Werkgroep Indisch-Nederlandse Letterkunde.¹⁸ Nieuwenhuys overleed op 7 november 1999, 91 jaar oud, te Amsterdam.

Herinneringen aan *tempo doeloe*

In 1954 verscheen de roman *Vergeelde portretten uit een Indisch familiealbum*, die Nieuwenhuys onder het pseudoniem E. Breton de Nijs publiceerde.¹⁹ De roman – waaraan hij dertien jaar werkte – is gebaseerd op zijn Indische familiegeschiedenis; tegelijkertijd benadrukt hij dat het niet

om autobiografische memoires gaat. In de *Oost-Indische spiegel* schrijft hij over zijn roman:

Ik heb geen memoires willen schrijven, maar nog minder een familieverhaal in romanvorm. Veel eerder heb ik een roman geschreven in de vorm van een familiechroniek [...] [waarbij] [w]erkelijkheden, halve werkelijkheden en andere werkelijkheden zijn geïntegreerd tot een beeld dat als herinnering functioneert. Voor mij houdt elke herinnering een *verbeelden* in.²⁰

De titel is enigszins misleidend. In het verhaal is weliswaar sprake van een familiealbum met oude, vergeelde foto's, maar dat is tijdens de Japanse bezetting zoekgeraakt.²¹ De portretten die door de ik-verteller worden opgetekend, komen voort uit zijn geheugen en uit de herinneringen van familieleden die in de vorm van verhalen zijn overgeleverd. Daarbij put de ik-verteller dus uit het geheugen van zijn familie, in het bijzonder voor scènes die hij zich onmogelijk zelf herinnerd kan hebben, omdat die zich bijvoorbeeld voor zijn tijd of buiten zijn gezichtsveld hebben afgespeeld. Hij plaatst herinnering over herinnering en komt zo tot zijn 'portretten'. In deze verhaalwereld, die uit beelden van 'vaag bewuste herinneringen, gesprekken en bekende feiten' is gereconstrueerd en als een 'mengeling van fictie en werkelijkheid' moet worden gezien, maken wij kennis met een groot aantal familieleden, die allen door herinnering, overlevering en verbeelding (in meerdere of mindere mate) tot koloniale (stereo)typen zijn verworden – ook al worden de 'portretten' geschetst vanuit een postkoloniaaal heden, waarin opvattingen over Indië/Indonesië inmiddels zijn veranderd.²²

Vergeelde portretten speelt zich af onder het koloniale patriciaat en beschrijft de teloorgang van een grote Indische familie, een zogenoemde Indische clan, aan het begin van de twintigste eeuw. Deze familie is door de opbrengsten uit haar uitgestrekte landerijen schatrijk geworden en heeft daardoor een invloedrijke positie in de koloniale samenleving verworven. De grond van deze landerijen is tijdens de Engelse periode (1811-1816), toen er land aan particulieren werd verkocht, in het bezit van de familie gekomen en van generatie op generatie overgegaan.²³ In de koloniale belletristiek spelen Indische clans een prominente rol, bijvoorbeeld in *'Ups' & 'Downs' in het Indische leven* (1890) van P.A. Daum of *Het land van herkomst* (1935) van E. du Perron. De glorieperiode van de familie uit *Vergeelde portretten* is dan voorbij, want Indische clans behoren inmiddels tot een 'stervende klasse': niet alleen wordt de dienst ondertussen uitgemaakt door grote commerciële bedrijven, ook wordt de koloniale samenleving gekenmerkt door een verregaande Europeanisering.²⁴ Daarnaast krijgt de familie te maken met het opkomende nationalisme onder de inheemse

bevolking, waardoor haar toekomst in Indië onzeker wordt. Haar positie wordt dus door zowel sociaaleconomische als geopolitieke factoren bedreigd en de familie dreigt tussen wal en schip te vallen.

Indische clans zijn altijd door en door ‘vermengd’, waardoor ‘rasvermenging’ een belangrijke rol in de representatie van deze families speelt – ook al ontkennen de afzonderlijke personages liever het bestaan ervan in hun familiegeschiedenis en beroepen zij zich alleen op hun Europese wortels, die vaak tot uitdrukking komen in een chique Franse familienaam.²⁵ Dat geldt ook voor de Indische clan uit *Vergeelde portretten*, die volgens de verteller is voortgekomen uit een ‘reeks van huwelijken en geboorten, voorkinderen en bijvrouwen, van fraaie Franse namen en huishoudsters [inheemse concubines].’²⁶ Deze clan heeft ooit behoord tot:

een klasse van heersers, gewend te bevelen, gewend recht te spreken en desnoods te beschikken over andermans vrijheid. Ze waren in het begin van deze eeuw nog landheren en kooplieden en soms ambtenaren, maar allen in hun soort: machthebbers. Deze familie heeft zich vertakt en is uiteengevallen, heeft zich ‘vermengd’ – zoals dat heet – met het bloed des lands. Ze zijn soms hoogblond, met blauwe ogen, maar anderen zijn duidelijk getint met lichte, grijze of gele ogen, soms ook niet te onderscheiden van het type der bevolking, met brede jukbeenderen, maar bijna altijd met een lichte huid, want deze familie komt uit de Soendalanden, uit het Buitenorgse en Bantamse, waar de lichte huidkleur opvallend is.²⁷

In de literaire verbeelding van Indië – vooral die uit of over het koloniale tijdperk – wordt ‘rasvermenging’ doorgaans in verband gebracht met allerlei vormen van degeneratie, hetgeen enerzijds tot uitdrukking komt in het verdwijnen van als ‘typisch’ ervaren Europese eigenschappen (zoals beschaving), en anderzijds in het maatschappelijk afglijden van personages door een proces van verindischen (in het ergste geval tot inheems peil, het zogenoemde *going native*). Hoewel ‘vermengde’ personages in veel opzichten op witte personages kunnen lijken, weten zij deze slechts tot op zekere hoogte te naderen. Zij worden, in de woorden van Homi K. Bhabha, uitgebeeld als ‘almost the same but not quite’ of ‘almost the same but not white.’²⁸ Zij worden gerepresenteerd als zogenoemde *blurred copies* van het Europese schoonheids- en beschavingsideaal: wat na ‘rasvermenging’ overblijft, is een onscherpe kopie, die weliswaar nog aan het origineel herinnert, maar die toch minder geslaagd is en doorgaans gestalte krijgt in een onomkeerbaar proces van sociale neergang.²⁹ Dat geldt ook voor de Indische clan uit *Vergeelde portretten*, die inmiddels door een ongunstige combinatie van geracialiseerde factoren en maatschappelijke ontwikkelingen in verval is geraakt.³⁰

Aan het hoofd van deze familie staat Sophie De Pauly, die tevens de centrale figuur vormt. Zij is een beeldschone Indo-Europese vrouw, die als een exotisch oxymoron wordt uitgebeeld: enerzijds beschikt zij over een 'oosterse' schoonheid, zoals een licht getinte huidskleur (*koelit langsep*); anderzijds over 'westerse' welgemanierdheid, die zij aan haar Europese opvoeding te danken heeft.³¹ Zij wordt echter ook door minder prettige eigenschappen gekenmerkt, zoals oncontroleerbare en onvoorspelbare hartstochten, driftbuien en *tinka's* (grillen), die in de Indische bellettrie doorgaans aan een 'oosterse' oorsprong worden toegeschreven.³² Sophie is door deze combinatie van 'westerse' welgemanierdheid en 'oosterse' grillen moeilijk te duiden voor de andere personages, waardoor zij tegelijk als 'innemend' en 'afstotelijk' gerepresenteerd wordt.³³ De verteller omschrijft Sophie als 'de individuele nuancering van een soort'.³⁴ Zij vertegenwoordigt een type personage met een lange geschiedenis en doorwerking in de Indische literatuur, in wie de lezer met hetzelfde gemak de mooie maar grillige Indische moeder en grootmoeder uit *Van oude mensen, de dingen, die voorbijgaan...* (1906) van Louis Couperus, als de lieve maar lastige moederfiguur uit *Mevrouw, mijn moeder* (1997) van Yvonne Keuls herkent.³⁵

Sophie is getrouwd met Etienne 'Tjen' Doblijn, die eveneens door een 'vermengde' afkomst wordt gekenmerkt. In de koloniale verbeelding lijden Indo-Europese mannen als gevolg van 'rasvermenging' vrijwel altijd aan een vorm van degeneratie: fysiek, psychisch of een combinatie daarvan. Hierdoor presteren zij in het gunstigste geval middelmatig, in het ergste geval zakken zij af tot de *kampong*.³⁶ Ook Tjen wordt door degeneratie gekenmerkt. Hij heeft een 'gevoelige natuur' en kampt met een zwakke gezondheid, waardoor hij 'lange perioden van ziekte en moeizaam herstel' kent.³⁷ Bovendien is hij 'geen bolleboos' en moet hij 'altijd woekeren met zijn kennis'.³⁸ Hij brengt het uiteindelijk tot hoofdcommies op de posteries te Batavia, een niet onverdienstelijke middenkaderfunctie, maar één die niet past bij de hoge maatschappelijke positie van zijn schoonfamilie, die voortkwam 'uit een geslacht van landeigenaren die tonnen verdiend hadden en tonnen verliezen konden en die zelfs het hooghartige Binnenlandse Bestuur naar hun hand konden zetten'.³⁹ Tjen wordt weliswaar geroemd om zijn 'onberispelijke gedrag' en 'plichtsbetrachting', maar die eigenschappen moeten zijn middelmatige prestaties vergoeden.⁴⁰

In de roman wordt een binaire tegenstelling tot uitdrukking gebracht tussen Sophie en haar zuster Christien (en beider huwelijkspartners). Christien is in het proces van 'rasvermenging' 'volkomen blank' uitgevalen.⁴¹ Zij krijgt dan ook allerlei als typisch westers ervaren eigenschappen toegeschreven en heeft bijvoorbeeld niet de *tinka's* die Sophie kenmerken. Christien heeft een totok gehuwd: Dubekart, die wij alleen bij zijn achternaam leren kennen. Hij wordt omschreven als 'een bureaucraat, een man van gewichtige allure, plechtstatig, stijf, zwijgzaam en ambitieus'.⁴² Hij

maakt moeiteloos carrière in het Indische bedrijfsleven en wordt voorgesteld als rationeel, daadkrachtig en succesvol. Deze representatiewijze staat in schrill contrast met die van Tjen: de ziekelijke, intellectueel middelmatige Indo-Europeaan versus de totok, die in alle opzichten (gezondheid, intellect en maatschappelijk succes) superieur aan hem is. De roman staat hiermee in een lange literaire traditie, waarin Indo-Europeanen als minderwaardig aan ‘witte’ Europeanen worden gerepresenteerd.⁴³

Naast degeneratie als gevolg van ‘rasvermenging’ is ‘verindischen’ in sociaal opzicht ook een thema. Sophie en Christien hebben een broer, Alex, die als planter ‘in de *oedik*’ (op het platteland) leeft. Hij heeft met zijn kennis van tropische gewassen zijn onderneming tot een succes gemaakt. Als in de Indische bellettrie een Indo-Europeaan succesvol is, dan is hij dat bij uitstek in het plantersvak. Hij wordt in de literaire verbeelding op één lijn met de natuur gesteld: als planter op zijn landgoed, te midden van de tropische natuur, is hij in zijn element en kan hij grote winsten behalen.⁴⁴ Dat geldt ook voor Alex, die een echte *orang oedik* (plattelandsmens) is: hij spreekt met ‘welbehagen’ over zijn cultures, die hij door ‘kruisbestuiving’ tot een ‘uitstekende variëteit’ heeft weten op te kweken.⁴⁵ Hoe succesvol hij ook als planter is, in de ogen van zijn familie is hij hopeloos verindischt: zo praat hij liever Sundanees dan Nederlands en leeft hij samen met een *njai*, met wie hij drie donkere dochters heeft gekregen. De familie geneert zich voor Alex, die van alle familieleden het verst van de Europese cultuur staat en nog maar één stap verwijderd lijkt van het gevreesde *going native* (het opgaan van een Europeaan in de inheemse bevolking).⁴⁶

‘Rasvermenging’ speelt niet alleen een rol in de representatie, maar is ook een onderwerp dat de personages zelf bezighoudt. Naarmate de Europeanisering van de Indische maatschappij vordert, wordt het westerse in sociaal en raciaal opzicht steeds belangrijker. Sophie is daarom bijvoorbeeld bij iedere zwangerschap in de familie geobsedeerd ‘door de verschillende mogelijkheden van huidskleur’ en wordt in beslag genomen door ‘allerlei sombere gissingen’ hieromtrent.⁴⁷ Zij vindt dat haar familie aan ‘rasverbetering’ zou moeten doen door middel van ‘hypergamie’ (het ‘omhoog’ trouwen op de sociale ladder: in dit geval met een totok, zodat de ‘vermengde’ bloedlijn met Europees bloed kan worden aangelengd) en is bij de geboorte van ieder kind doodsbang voor ‘atavisme’ (het opnieuw opduiken van verloren gewaande eigenschappen van een ‘oosterse’ voorouder):

Zou het een jongen of een meisje worden? Zou het blank zijn of weer donker? De kansen waren onberekenbaar. Midden op de dag, maar soms ook ’s nachts, sloeg de angst tante Sophie wel eens om het hart. Het beeld van de [inheemse] grootmoeder maakte

zich dan los uit een vaag verleden: een donkere vrouw die ze enige malen in de bijgebouwen had gezien, toen zij nog een meisje van zes of zeven jaar was.⁴⁸

Het is voor haar dan ook een hele opluchting dat Kitty, het dochtertje van Christien en Dubekart, bij haar geboorte een 'blank' en 'blond' kindje blijkt te zijn: 'Ditmaal had het Europese bloed van haar grootvader zich niet verloochend, Gode zij gedankt, want het begon er werkelijk op te lijken dat de getinte huid en het donkere haar voorgoed de familie waren binnengedrongen.'⁴⁹

'Rasvermenging' wordt niet alleen met atavisme in verband gebracht, maar ook met onvruchtbaar zijn, dat destijds werd gezien als het uiterste stadium van een degeneratieproces. Door het kruisen van verschillende 'mensenrassen' zou het nageslacht (op termijn) onvruchtbaar worden, waarbij het muilnier (een kruising tussen een paard en een ezel, waaruit het nageslacht in de regel onvruchtbaar is) veelvuldig als voorbeeld werd aangehaald.⁵⁰ In *Vergeelde portretten* spelen vruchtbaarheidsproblemen een rol in de representatie van de 'vermengde' familie. Het huwelijk van Sophie blijft bijvoorbeeld tot haar verdriet kinderloos. Christien raakt aanvankelijk maar niet in verwachting en blijkt uiteindelijk na een moeizame zwangerschap niet in staat om haar dochter te zogen (een ander belangrijk teken van degeneratie).⁵¹ Uit deze representatiewijze valt op te maken dat de kans op onvruchtbaarheid bij twee 'vermengde' partners kennelijk groter is, dan wanneer de zogenaamde bloedlijn wordt 'aangezuiverd' met Europees bloed, waardoor regeneratie kan optreden: baby Kitty heeft weliswaar lang op zich laten wachten, maar het resultaat mag er volgens de familie zijn, want zij is ogenschijnlijk het evenbeeld van een totok.

Hoewel Sophie geen kinderen krijgt, neemt zij in de loop van het verhaal een moederrol op zich. Zij haalt de kinderen van haar broer Alex in huis om hun een Europese opvoeding te geven. De koloniale belletterie kent over het algemeen twee typen 'Indische' moeders: allereerst de Indische moeder die weliswaar veel van haar kinderen houdt, maar hen tot in de grond verwent (en bederft), waardoor zij hopeloos verindischen; ten tweede de Indische moeder die haar nageslacht liefdeloos opvoedt en meer om de reputatie van de familie dan om het welzijn van haar kinderen geeft.⁵² Sophie is gemodelleerd naar het tweede type. Op het eerste gezicht lijkt het een genereus aanbod van haar om de meisjes (die zich in haar ogen steeds zo 'ondankbaar' opstellen) een Europese opvoeding te geven, maar bij nader inzien wordt duidelijk dat zij hen altijd aan hun vermeende minderwaardige afkomst en donkere huidskleur herinnert door hen voortdurend op één lijn met de 'inlanders' te stellen.⁵³

Ook blijkt gaandeweg dat zij de meisjes niet uit naastenliefde in huis heeft genomen, maar om het sociale aanzien van de familie te redden

door de meisjes aan een grondig beschavingsoffensief te onderwerpen: ‘Ze had zich nu eenmaal voorgenomen de inlandse loot in de familie-stamboom af te hakken en te enten op een Hollandse tak, liefst van een andere stamboom. Maar daarvoor moesten ze [de dochters van Alex] eerst Europees worden opgevoed.’⁵⁴ In een koloniale samenleving waarin het Europese in raciaal en sociaal opzicht langzaam maar zeker de norm wordt, raakt Sophie steeds meer geobsedeerd door het westerse schoonheids- en beschavingsideaal. De tragiek van de roman is, dat geen van de Indo-Europese personages hieraan kan voldoen: zij kunnen dat ideaal immers als *blurred copies* slechts benaderen maar nooit helemaal belichamen – ook Kitty niet, die vanbuiten weliswaar op een totok lijkt, maar vanbinnen een hartstochtelijke *nonna* blijkt te zijn.

Doordat *Vergeelde portretten* draait om het wel een wee van een Indische familie, komt de inheemse bevolking nauwelijks in beeld. Elleke Boehmer heeft eurocentrische verhaalhandelingen die alleen maar draaien om de beslommingen van de Europeanen in de tropen, waartoe de Indische clans behoren, ook wel omschreven als het *colonial drama*.⁵⁵ De inheemse bevolking komt in zulke verhalen alleen voor als onderdeel van het koloniale decor. Ze neemt dus niet alleen een ondergeschikte positie in de koloniale maatschappij in, maar ook in de literaire verbeelding daarvan, waarin ze vaak alleen als figurant optreedt. Inheemse personages focaliseren (vrijwel) niet, waardoor de lezer er niet achter komt wat er in hen omgaat. Als over hun emoties en motieven wordt verteld, wordt er (vrijwel) altijd *voor* hen gesproken door een Europees personage of door een eurocentrische vertelinstantie. Dat geldt ook voor *Vergeelde portretten*, dat geen enkel inheems personage een rol van betekenis toekent. Inheemse personages zijn louter het object van focalisatie, oefenen geen invloed uit op de verhaalhandeling en worden slechts als figuranten opgevoerd: bijvoorbeeld als bediende, *baboe* of min. In die hoedanigheid worden zij uitgebeeld als dom, goedhartig en trouw (zoals Midin, een bediende), of als brutaal, lui en onbetrouwbaar (zoals Waginem, de min). Dit alles geldt als een zeer oriëntalistische representatiewijze.⁵⁶

Kolonialisme komt daarentegen expliciet ter sprake in de roman. Het zal de lezer niet verbazen dat een Indische clan die zo verknoopt is met de koloniale geschiedenis, er ouderwetse ideeën over kolonisatie op nahoudt. De familie heeft dan ook geen goed woord over voor de zogenoemde ethische politiek, een nieuwe vorm van koloniaal beleid die rond 1900 opkwam, waarin niet langer slechts de economische exploitatie van Indië centraal stond, maar de ‘morele’ roeping van de Nederlander om de inheemse bevolking te ‘beschaven’, met als doelstelling haar zodanig te vormen dat Indonesië op den duur onafhankelijk zou kunnen worden. Volgens Sophie zijn de oudere bedienden weliswaar ‘trouw en aanhan-

kelijk, maar kennen de jongeren ‘hun plaats niet meer’.⁵⁷ In een brief van Sophie waaruit de verteller parafraseert, lezen wij:

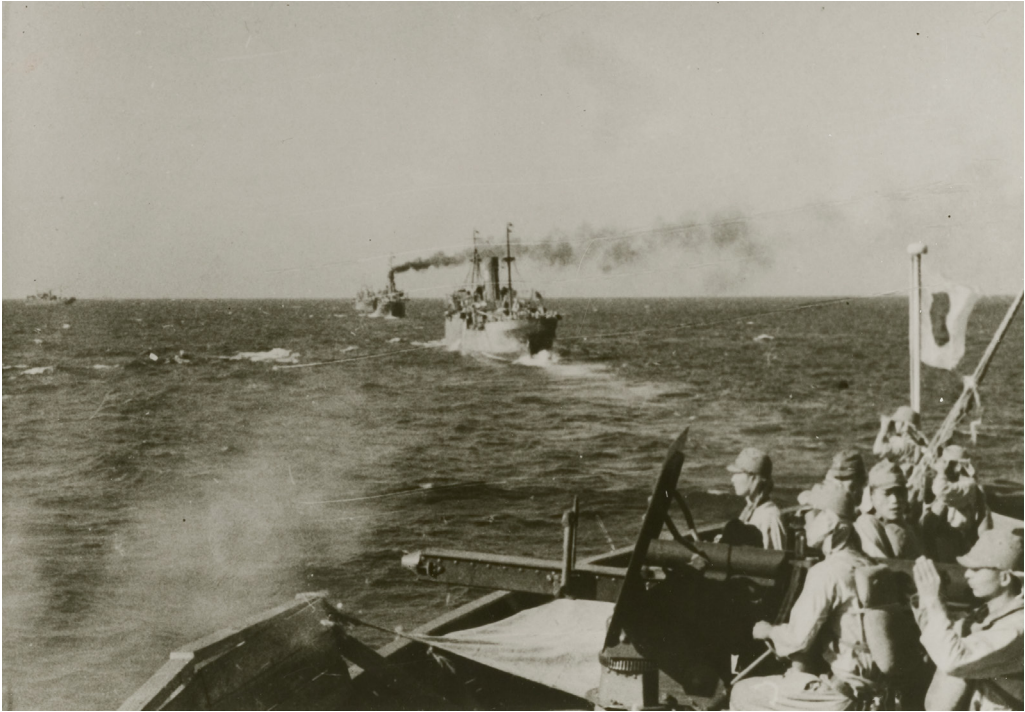
Neen, die inlanders kregen hoe langer hoe meer praats. Was haar laatst niet op het postkantoor het volgende overkomen: een inlander had tegen haar gezegd (in het Hollands nota bene!): ‘Mevrouw u moet op uw beurt gaan!’ Stel je vóór! Ze had hem direct op z’n nummer gezet; in het Maleis natuurlijk. Echt brutaal werden ze.⁵⁸

Bovendien zou de koloniale regering die ‘brutale’ houding van de inheemse bevolking in de hand werken met haar ethische politiek, zo parafraseert de verteller verder uit de brief van Sophie:

En de regering trad daar niet tegen op, integendeel, die deed allerlei dingen die de inlanders natuurlijk als zwakheid zouden uitleggen en vooral de G.G. [Gouverneur-Generaal] ging hierin voor. Hij was zo pro-inlands, dat hij het paleis personeel een vrije middag in de week had gegeven. En *zij* [zijn vrouw] was ook al zo halfzacht. Stel je voor, toen de chauffeur ziek was, was mevrouw de gouverneuse hem komen opzoeken met een ruiker bloemen. En weet je wat hij gezegd moet hebben: ‘Njonja perliap sama saja’ (‘Mevrouw is verliefd op mij’). Waaruit bleek hoe weinig deze ethische totoks van de inlander begrepen!⁵⁹

Hoewel de verteller in retrospectief erkent dat er ook andere visies op de ethische politiek en het kolonialisme zijn (hij vertelt immers het verhaal achteraf, vanuit het postkoloniale heden, waarin de onafhankelijkheid van Indonesië inmiddels een voldongen feit is geworden), neemt hij nergens afstand van de opvattingen van zijn familie en spreekt hij zich nergens expliciet uit tegen de rol van Nederland in Indonesië; deze wordt in het verhaal als vanzelfsprekend gerepresenteerd.⁶⁰

Uit *Vergeelde portretten* spreekt dus een oriëntalistische visie op het koloniale verleden. Hoewel de eigenschappen van personages nergens rechtstreeks aan een oosterse respectievelijk westerse oorsprong worden toegeschreven, plaatst Nieuwenhuys zich in een lange literaire traditie van oriëntalistische beeldvorming, waarin alle niet-westerse en niet-witte personages op geracialiseerde gronden worden gerepresenteerd als minderwaardig aan de totok, die juist op basis van zijn vermeende superieure kwaliteiten als de vanzelfsprekende leermeester in Indië wordt uitgebeeld.⁶¹ Nieuwenhuys mag zich dan als ‘Indische jongen’ hebben geïdentificeerd, en ontegenzeggelijk veel voor de Nederlands-Indische letterkunde hebben betekend, in zijn literaire verbeelding van Indië heeft hij zich niet los weten te maken van koloniale discoursen, die zijn uit herin-



△
 Japanse schepen op
 weg naar Rembang,
 1942. Collectie
 Universiteitsbibliotheek
 Leiden, KITLV 25453.

neringen en verhalen opgetekende portretten onmiskenbaar kleuren. *Vergeelde portretten* laat dan ook de macht en kracht van dergelijke discourses zien en toont tevens dat in het postkoloniale tijdperk niet alleen wordt ‘teruggeschreven’ (door auteurs met een ideologie-kritische visie op het koloniale verleden), maar dat er tegelijkertijd wordt ‘doorgeschreven’ (in teksten waarin oriëntalistische beeldvorming ongeproblematiseerd voortleeft) – ook door schrijvers met een Indische achtergrond.⁶²

Herinneringen aan ‘een beetje oorlog’

In 1979 – 25 jaar na *Vergeelde portretten* – verscheen *Een beetje oorlog*, een literair werk waarin Nieuwenhuys zijn herinneringen aan de Japanse bezetting verwerkte. Het verhaal wordt door een ik-verteller verteld. Deze vertoont grote overeenkomsten met de auteur en heeft bijvoorbeeld dezelfde naam, familiegeschiedenis en militaire rang in het Koninklijk Nederlands-Indisch Leger (KNIL) als hij. De ik-figuur maakt tijdens de oorlog deel uit van het vijfde bataljon infanterie, dat oorspronkelijk in Semarang is gelegerd, en waarin hij de rol van soldaat-ziekendrager bij de Militaire Geneeskundige Dienst (MGD) vervult. Later, tijdens zijn internering als krijgsgevangene, is hij onder meer verpleger in de ziekenbarak van een Japans interneringskamp. *Een beetje oorlog* bestaat niet uit louter memoires: enerzijds vormt het een zogenaamd *document humain*,

een getuigenis van hetgeen de auteur heeft meegemaakt tijdens de oorlog; anderzijds spelen ook verbeelding en vertellen een belangrijke rol. In het voorwoord schrijft Nieuwenhuys over dit procedé van herinneren, verbeelden en vertellen:

Ik heb ze [de kampbelevissen] zelfs zo vaak verteld dat ze een eigen leven zijn gaan leiden, mijn herinneringen zijn ‘verhalen’ geworden die natuurlijk op werkelijke gebeurtenissen berusten maar die toch de authentieke werkelijkheid niet meer zijn. [...] Elke herinnering die in woorden wordt omgezet, loopt op een vertekening van de werkelijkheid uit, doodeenvoudig omdat de werkelijkheid alleen bestaat op het moment dat ze optreedt. Al wat daarna komt is onherroepelijk vervorming, door de wijze van herbeleven, door het woordgebruik, door de toon, door de eisen van het verhaal en het falen van het geheugen. Toch staat in deze herinneringen niets wat niet de waarheid is of de waarheid had kunnen zijn.⁶³

Een beetje oorlog is een andersoortige tekst dan *Vergeelde portretten*: de koloniale verhoudingen zijn door de oorlog opgeschort en ook het koloniale discours is uit de waarneming van de verteller verdwenen. Personages worden weliswaar nog wel bij hun achtergrond genoemd – een Engelsman, Australiër of Indo-Europeaan bijvoorbeeld – maar zij worden niet meer op oriëntalistische wijze geduid. Zij behoren inmiddels allemaal tot dezelfde groep: militairen en later krijgsgevangenen die collectief lijdten onder de Japanse bezetter. Tegelijkertijd draait het literaire werk in zekere zin nog wel om het *colonial drama*: het wel en wee (voornamelijk het wee) van de Europeanen in de tropen. De inheemse bevolking is praktisch geheel uit beeld verdwenen, omdat zij zich buiten het prikkelraam van de interneringskampen en daarmee buiten het gezichtsveld van de ik-figuur bevindt. Zij speelt dan ook geen rol van betekenis in het verhaal – ook niet als de (koloniale) ‘Ander’: die rol wordt nu door de Japanner vervuld, waarbij de Europeaan bovendien een ondergeschikte positie inneemt.

Een beetje oorlog bestaat uit zes hoofdstukken, die (met uitzondering van een intermezzo over vriend en medekrijgsgevangene Leo Vroman) in chronologische volgorde worden verteld. Het verhaal begint op 8 december 1941, de dag na de aanval op Pearl Harbor, waarop de bondgenoten van de Verenigde Staten (waaronder Nederland) Japan de oorlog verklaren en het KNIL wordt gemobiliseerd. Die mobilisatie verloopt chaotisch. Zo is de ik-figuur zijn militaire zakboekje kwijt en beschikt hij niet over een uniform of militaire uitrusting. Ook is er op de mobilisatiebestemming voortdurend sprake van ‘onvoorziene moeilijkheden’:

Sommigen hadden een verkeerde bestemming gevolgd en moesten worden doorgestuurd (formulier uitschrijven enzovoorts), anderen bleken onder een verkeerde naam ingeschreven (het stamboeknummer klopte wel, maar niet de naam), een vrij groot aantal was er eenvoudig niet en mijn naam bleek op geen enkele lijst te vinden.⁶⁴

Aanvankelijk lijkt de oorlog – ondanks de mobilisatie – nog ver weg. Als ze eenmaal bij de juiste eenheid zijn ingedeeld en op de plaats van legering zijn aangekomen, begint voor de militairen ‘onmiddellijk het wachten, dat naar blijken zou, in de militaire dienst de meeste tijd vergde.’⁶⁵ De verteller schetst een beeld van ‘volslagen ledigheid’, waarin iedereen zich ‘gruwelijk verveelde’ en eigenlijk maar wat rondhangt in afwachting van de Japanners, die voornamelijk in geen velden of wegen zijn te bekennen.⁶⁶ Intussen bestaat naast wachten het ‘tangsileven’ (het leven op de kazerne) voor de MGD hoofdzakelijk uit het behandelen van geslachtsziekten, die onder de militairen welig blijken te tieren.⁶⁷

Als de oorlog daadwerkelijk aanbreekt, blijkt de vijand veel beter geoefend en uitgerust te zijn dan gedacht. Het KNIL is daarentegen ongeorganiseerd en amateuristisch, ‘omdat er telkens iets misliep of dreigde mis te lopen.’⁶⁸ Het leger blijkt volgens de verteller zowel qua materieel als strategie ‘niet alleen te denken in termen van de Eerste Wereldoorlog, maar ook nog in die van een koloniale expeditie.’⁶⁹ Zo blijken de verdedigingswerken te bestaan uit stellingen, loopgraven en zandzakken, zoals men die van plaatjes uit de Eerste Wereldoorlog kent. Daarnaast blijkt er nog menige strategie en menig bevel uit de Atjeh-oorlogen te worden gehanteerd. De ik-figuur wordt ondertussen uitgerust met een verouderd pistool, waarvan hij geen idee heeft hoe dat te gebruiken en waarvan wordt gesuggereerd dat het rechtstreeks van het Atjeh-front afkomstig is. Hij herinnert zich: ‘Onze verschijning in complete oorlogsbepakking met helm en pistool moet eerder potsierlijk dan indrukwekkend zijn geweest.’⁷⁰ Ze hebben nog het meeste weg van ‘bezige padvindende’, een beeld dat hij zowel ‘vermakelijk’ als ‘beangstigend’ noemt.⁷¹

Op geen enkele manier blijkt het KNIL opgewassen te zijn tegen het Japanse leger. Bovendien komt het overal ‘te laat’ om een rol van betekenis te kunnen spelen: ‘zoals alles te laat was,’ zo lezen wij, ‘zoals alles verkeerd was gegaan, zoals men in alles tekort was geschoten, in de strategie, in de organisatie en in de uitvoering daarvan.’⁷² Het vijfde bataljon raakt bijvoorbeeld in de buurt van Lembang in hevige gevechten verzeild. De rollen zijn daarbij duidelijk verdeeld: de Japanners voeren luchtaanvallen uit en de Nederlandse militairen zoeken dekking. Er heerst chaos onder de KNIL-soldaten, die wordt veroorzaakt door een algeheel gebrek aan leiding, dat weer een gevolg is van grootschalige desertie onder de officieren,



die liever het hoofdkwartier in Bandung bezoeken dan dat zij zich aan het front begeven: ‘Het was eigenlijk overal hetzelfde: groepjes terugtrekkende militairen die hun commandant kwijt waren en commandanten die in hun jeeps persoonlijk orders waren gaan halen op het hoofdkwartier in Bandoeng. Om niet meer terug te keren, ‘omdat het intussen te gevaarlijk geworden was.’⁷³ Als het vijfde bataljon eindelijk het strijdtoneel bij Lembang weet te bereiken, blijkt er enkele dagen eerder een massa-executie van zo’n tachtig KNIL-militairen te hebben plaatsgevonden. De MGD-soldaten zijn te laat gekomen om nog iets te kunnen uitrichten en er staat hun niets anders te doen dan helpen met het begraven van de lijken.

Op 8 maart 1942 geeft Nederland zich over aan Japan en worden de KNIL-militairen krijgsgevangen gemaakt. De verteller herinnert zich de overgave als volgt: ‘Daar waren ze dus, de “spleetogen”, de “gele mieren”, de “apen”, de “krombenen”. Ze hadden het Koninklijk Nederlands-Indisch Leger in een paar dagen onder de voet gelopen, na eigenlijk maar een beetje oorlog.’⁷⁴ Hieruit spreekt tevens ideologiekritiek: Nederland heeft zich eeuwenlang heer en meester in Indië gewaand en zich op grond van zijn vermeende geracialiseerde superioriteit onoverwinnelijk geacht voor de Aziatische volkeren – voor zowel de Indonesiërs als de Japanners. Die houding is nu gelogenstraft, want die heeft geresulteerd in een

△
Intocht van Japanse militairen in Salatiga ten zuiden van Semarang. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 25449.

relatief korte oorlog waarin Nederland na jaren van koloniale zelfgenoegzaamheid roemloos ten onder is gegaan. Uit dit citaat laat zich tevens de titel verklaren. Deze is een allusie op een dichtregel uit een gedicht van Rudyard Kipling over de Boerenoorlog in Zuid-Afrika: 'there happened to be a bit of war on, and I had the time of my life' – een understatement dat tevens de toon kenmerkt waarop Nieuwenhuys over zijn oorlogsherinneringen verhaalt.⁷⁵

Tijdens de Japanse bezetting zijn zo'n 42.000 militairen en honderduizend burgers in kampen geïnterneerd, alwaar de verdere ontmanteling van de almacht van de voormalige koloniale overheersers volgt.⁷⁶ Het beeld dat de auteur van de internering schetst, verschilt van kamp tot kamp en is vooral afhankelijk van de Japanse leiding ervan. Aanvankelijk heerst er 'grote opluchting' onder de KNIL-soldaten dat de oorlog nu voorbij is. Ook is er sprake van optimisme dat de bevrijding niet lang op zich zal laten wachten.⁷⁷ Intussen wordt de ik-figuur ondergebracht in een zogenoemde militaire wijk (een met prikkeldraad afgeschermd woonwijk) van Bandung. Het Japanse leger vertoont zich niet of nauwelijks in dit kamp en de krijgsgevangenen hervatten zo veel mogelijk het gewone leven. Ze leven er in relatieve vrijheid: 'We konden vrij door de straten lopen, we zagen vrienden en kennissen terug en maakten kennis met anderen, we legden bezoekjes af, dronken vele kopjes koffie en hadden eindeloze gesprekken.'⁷⁸ Ook rapporteert de verteller dat er koffietentjes zijn, concerten en een cabaret 'van een verwonderlijk goede kwaliteit'.⁷⁹ Daarnaast ontsnappen iedere nacht mannen om 'thuis' door te brengen en 's ochtends weer terug te keren in krijgsgevangenschap, iets wat lange tijd oogluikend door de Japanners wordt toegestaan.

Na een paar maanden worden de ik-figuur en andere krijgsgevangenen overgeplaatst naar een kamp in de buurt van Cilacap, een stad aan de zuidkust van Midden-Java. Bij aankomst wordt meteen duidelijk dat het er in dit kamp heel anders aan toegaat: 'Ze [de Japanse soldaten] traden onmiddellijk bruto op en schreeuwden commando's uit die we niet verstonden, ze wonden zich overal over op en sloegen links en rechts met stokken of stukken bamboe die ze voor dit doel meegebracht hadden.'⁸⁰ Dit beeld zet de toon voor de rest van het verhaal: de krijgsgevangenen krijgen te maken met talloze vernederingen, afranselingen en executies. Daarbij wordt hun steeds opnieuw duidelijk gemaakt dat zij 'ondankbaar' en 'minderwaardig' zijn – een omkering van de koloniale verhoudingen. Ook worden zij gedwongen trouw te zweren aan de Japanse Keizer door zogenoemde 'eedsformulieren' te ondertekenen. Op niet tekenen staat de doodstraf, en wanneer de kampleiding een verfrommeld en weggegooid eedsformulier vindt, volgt er een genadeloze straf voor het hele kamp.

De Japanners worden uitgebeeld als ondoorgrondelijke, wrede persoonlijkheden met gezichten 'waarop geen enkele emotie was af te lezen

of het zou die van verachting moeten zijn.⁸¹ De krijgsgevangenen worden gerepresenteerd als slachtoffers die aan de grillen van de kampeiding zijn overgeleverd. De kampcommandant kan om alles, en vaak om niets, in nietsontziende driftbuien ontbranden, die meestal in collectieve straffen eindigen, waarvan de verteller 'uithongering, de vermindering van het rantsoen en het periodiek laten begraven van eten als strafmaatregel' of 'het befaamde straffappel dat vijftien uur duurde, van twee uur 's nachts tot vijf uur 's middags, zonder eten en drinken' als voorbeelden noemt.⁸² Ook de bewakers worden als wreed en nietsontziend te boek gesteld: 'de lagers in rang, die zelf aan tuchtgingen onderworpen waren geweest, konden tegenover de gevangenen vrij hun machtsgevoel uitleven.'⁸³ Zij weten daarbij volgens de verteller 'altijd wel een reden te vinden om te kunnen slaan zoals bijvoorbeeld een al te doordringende blik of een verdachte trek om de mond of soms alleen maar de lengte van de gevangene.'⁸⁴ Op daadwerkelijke vergrijpen, ook de allerkleinste en onbenulligste, wordt gereageerd met foltering en executie.

Aanvankelijk heerst er een grote saamhorigheid onder de krijgsgevangenen, die collectief het Japanse regime van terreur en willekeur ondergaan. Ook is er sprake van stil verzet en kleine overwinningen: zo ontwikkelen de gevangenen bijvoorbeeld een waarschuwingssysteem om zoveel mogelijk de patrouillerende bewakers (en daarmee de kans op een pak slaag) te ontlopen.⁸⁵ Naarmate de bezetting voortduurt, komen echter de onderlinge verschillen steeds pregnanter naar voren. De ik-figuur is inmiddels overgeplaatst naar een nieuw kamp, Tjimahi, waar de omstandigheden beter zijn en het regime milder is.⁸⁶ De sociale hiërarchie bestaat in een verdeling in zogenoemde geprivilegieerden en niet-geprivilegieerden. Voor wie over de juiste valuta beschikt, is alles te koop in de schaduweconomie van het kamp – tot en met eieren, koffie, suiker en chocolade aan toe. Vooral lijkenpikker is als gevolg hiervan een lucratief metier geworden dat voor de broodnodige aanvulling op het rantsoen en voor opwaartse sociale mobiliteit binnen het kamp kan zorgen.⁸⁷ De ik-figuur moet echter niets hebben van deze praktijken:

Dat velen van ons door deze ongelijkheid en door de houding van sommige 'geprivilegieerden' geërgerd en verbitterd werden, méér dan door het Japanse optreden, is begrijpelijk. Ook ben ik er nooit vrij van gekomen. Wat de Japanners ook gedaan hebben, ze waren tenslotte de vijand, de anderen waren onze eigen mensen.⁸⁸

Daarnaast krijgen de gevangenen te maken met overvolle barakken, toenemende voedselschaarste en ziektes (vooral met deficiëntieziektes, zoals pellagra, maar ook met malaria en andere tropische ziektes, die intussen welig tierden onder de krijgsgevangenen). Op een dag breekt in Tji-

mahi dysenterie uit. Deze ziekte, die bestaat uit het krijgen van hevige diarree met bloed in de ontlasting, wordt weldra de meest waardevolle valuta in het kamp: wie namelijk kan 'aantonen' dat hij dysenterie heeft, kan zich 'vrijkopen' van de zogenoemde 'transporten overzee' (transporten van krijgsgevangenen die elders, bijvoorbeeld aan de beruchte Birma-spoorlijn, dwangarbeid moesten verrichten). De beste manier om zich van transport te vrijwaren is dus het oplopen van dysenterie: 'Men deed daar alles voor,' volgens de verteller, 'men dronk het water in de sloten om en bij de ziekenzaal en at het smerigste afval'.⁸⁹ De beste methode is 'directe besmetting', maar er zijn ook andere middelen: iemand kan ook de poep van een besmette persoon kopen, want voor transport moeten de geselecteerde krijgsgevangenen feces op een papiertje inleveren om zo uit te sluiten dat zij aan dysenterie lijden. 'Een naderend transport werd een gulden tijd voor de werkelijke dysenteriepatiënten,' zo lezen wij, 'Er waren er genoeg die hun bloed en slijm verkochten'.⁹⁰

Ook de ik-figuur vreest de transporten, want de Japanse schepen zouden niet de kentekenen van het Rode Kruis voeren (waarmee internationaal werd aangeduid dat het om vervoer van krijgsgevangenen ging, om torpedering te voorkomen). Deze transporten zijn de geschiedenis ingegaan als de zogenoemde Japanse helleschepen: niet alleen zijn ze berucht om de slechte omstandigheden aan boord, ook is een (groot) aantal door de geallieerden getorpedeerd. Het is dus geen wonder dat de krijgsgevangenen uit Tjimahi er alles aan doen om te voorkomen dat zij op transport worden gesteld. Zowel een tocht met een helleschip als tewerkgesteld worden aan een zogenoemde dodenspoorlijn is een vooruitzicht dat bovenal op een doodvonnis lijkt. De ik-figuur probeert aan transport te ontkomen door zichzelf in het kamp 'onmisbaar' te maken en als voormalig MGD-soldaat aan de slag te gaan in de ziekenbarak. Bovendien is volgens hem 'verplegen of laboratoriumwerk [...] nog altijd beter dan stenen kloppen, slootjes graven of goederen uitladen'.⁹¹ Op die manier weet hij vier keer een transport – waarvan er twee later getorpedeerd blijken te zijn – te ontlopen.⁹²

Op 15 augustus 1945 capituleert Japan, een bericht dat Tjimahi in 'ver-sluierde vorm' bereikt. Het gonst reeds van de geruchten over de op handen zijnde bevrijding als de krijgsgevangenen van hun kampcommandant de officiële mededeling krijgen dat de Amerikanen 'de wens [hadden] uitgesproken dat er vrede zou zijn en Nippon had daarin toegestemd'.⁹³ Daarbij zouden de Verenigde Staten een 'geheim wapen' hebben ingezet om de capitulatie te bespoedigen. De blijdschap over de bevrijding is echter van korte duur. Er zijn namelijk twee problemen: omdat er nog geen geallieerde troepen op Java zijn, moeten de krijgsgevangenen in afwachting van de Amerikanen in het kamp blijven; daarnaast roept Sukarno twee dagen later, op 17 augustus 1945, de onafhankelijkheid van Indonesië uit. Hierop barsten er hevige discussies los in het kamp, waarbij de ik-figuur

naar eigen zeggen behoort tot de (kleine) groep die een pro-Indonesisch standpunt inneemt:⁹⁴

Er waren duidelijk twee groepen: de grootste die van verraad sprak en een veel kleinere die de nationalistische aspiraties erkende ('ze hebben groot gelijk' en 'wat zou jij in hun plaats doen?'), maar we bleven toch verenigd in hetzelfde gevoel van angst, en de onzekerheid over onze drieënhalf jaar gekoesterde wens: een vrouw, kinderen, vrijheid en veiligheid, in ieder geval 'geen gedonder' meer.⁹⁵

Ondertussen hebben de Amerikanen de Japanners verantwoordelijk gesteld voor de veiligheid van de krijgsgevangenen in het kamp, een taak die zij volgens de verteller 'plichtsgetrouw' uitvoeren, maar waarbij de rollen opeens zijn omgedraaid: van de vijand is de Japanner nu de beschermheer van de Nederlanders in Indonesië geworden.⁹⁶ Ook bereiken allerlei verontrustende berichten de ik-figuur: over aanvallen op andere interneringskampen, over transporten met Europese vrouwen en kinderen die in een hinderlaag zijn gelokt, en over allerhande plunderingen en slachtpartijen. Het land is terechtgekomen in een nieuwe oorlog, een onafhankelijkheidsstrijd, waarbij het al gauw duidelijk wordt dat de voormalige kolonisator niet welkom is. De ik-figuur realiseert zich dat de Japanner niet langer de tegenstander is, maar dat *hij* voor de Indonesiërs nu de vijand is geworden – zijn sympathie voor hun onafhankelijkheidsstreven ten spijt. Het weerzien met zijn vrouw is gelaten, evenals het besef dat er voor hen geen plaats meer zal zijn in het nieuwe Indonesië.

Een beetje oorlog vermenkt literaire representaties met historische feiten en herinneringen, waardoor een autobiografisch literair-historisch beeld van de Japanse bezetting ontstaat. Het werk is verschenen in een periode waarin er nauwelijks aandacht was voor de oorlog in Indië, die gold als een 'vergeten' oorlog, omdat de maatschappelijke belangstelling destijds bovenal naar de Duitse bezetting van Nederland uitging. *Een beetje oorlog* vormt een retrospectieve verslaglegging van de oorlogservaringen van de auteur enerzijds en een emancipatoir instrument om dit vergeten strijdtoneel uit de Tweede Wereldoorlog onder de aandacht van een Nederlands lezerspubliek te brengen anderzijds. Het werk is verschenen aan de vooravond van een periode, de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw, waarin de emancipatoire strijd van Indische Nederlanders om de maatschappelijke en politieke erkenning van hun oorlogservaringen een hoge vlucht nam. Literatuur heeft hierbij een belangrijke rol gespeeld, want Nieuwenhuys past in een lange rij van literatoren – waarbij bijvoorbeeld ook te denken valt aan Jeroen Brouwers, Adriaan van Dis, Paula Gomes, F. Springer en Alfred Birney – die de Japanse bezetting en de Indonesische onafhankelijkheidsoorlog voor een breed lezerspubliek aanschouwelijk en invoelbaar hebben gemaakt.⁹⁷

Besluit

In het oeuvre van Nieuwenhuys valt een ontwikkeling waar te nemen: waar zijn eerste literaire werk, *Vergeelde portretten*, gekenmerkt wordt door een oriëntalistische visie op het koloniale verleden, vallen in zijn tweede literaire werk, *Een beetje oorlog*, postkoloniale elementen aan te wijzen. Niet alleen schrijft hij dit tweede werk vanuit een dubbele gemarginaliseerde positie (de ik-figuur wordt onderdrukt door Japan en zijn oorlog wordt vervolgens 'vergeten' door zijn vaderland), ook wordt hierin de positie van Nederland in Indonesië geproblematiseerd (waarbij de ik-figuur nadrukkelijk een pro-Indonesisch standpunt inneemt). Deze ontwikkeling kan wellicht worden toegeschreven aan voortschrijdend inzicht: *Vergeelde portretten* is grotendeels geschreven tijdens de koloniale periode en Indonesische revolutie, toen Indië nog in het bezit van Nederland was, terwijl *Een beetje oorlog* dertig jaar na de soevereiniteitsoverdracht aan Indonesië is verschenen. Een grotere historische distantie heeft kennelijk tot een (meer) ideologie-kritische visie op het koloniale verleden geleid: niet alleen ten opzichte van Indonesië, maar ook ten aanzien van Indische Nederlanders, die intussen tot een gemarginaliseerde groep in de Nederlandse post-koloniale samenleving waren gaan behoren.

Als literair auteur krijgt Nieuwenhuys, die vooral als chroniqueur van de Nederlands-Indische letteren de (literatuur)geschiedenisboeken is ingegaan, slechts een bescheiden plaats toegewezen in het pantheon van de Nederlandse letterkunde. In *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005* (2005) van Hugo Brems wordt hij bijvoorbeeld genoemd in de rij van auteurs die over de Japanse bezetting en de Indonesische revolutie hebben geschreven. Opvallend daarbij is, dat alleen het werk van 'witte' of als 'wit' gepercipieerde schrijvers, zoals Jeroen Brouwers, Rudy Kousbroek en Hella S. Haasse, inhoudelijk wordt besproken, hetgeen leidt tot een nogal eenzijdig perspectief op die periode uit de Nederlandse (literatuur)geschiedenis. Brems trekt vervolgens een sombere conclusie: 'Al bij al heeft de periode van de Japanse kampen niet zoveel werk opgeleverd dat tot het centrum van de Nederlandse literatuur heeft weten door te dringen.'⁹⁸ Hij gaat daarmee voorbij aan het feit dat het leeuwendeel van literaire teksten over Indië – vooral die van Indocentrische auteurs – zich altijd al in de periferie van de Nederlandse literatuur heeft bevonden, iets wat voor Nieuwenhuys onder meer reden was om zijn *Oost-Indische spiegel* te schrijven.

Nieuwenhuys schreef tegen het vergeten, om Nederlands-Indië en de Nederlands-Indische letterkunde niet te vergeten. Desondanks geldt de Nederlands-Indische letterkunde – de grote literaire productie uit en over de voormalige kolonie ten spijt – nog altijd als 'een exotisch stiefkind' binnen de Nederlandse literatuur.⁹⁹ Indisch-Nederlandse auteurs (enkele uitzonderingen daargelaten) worden nauwelijks opgenomen in de Neder-

landse literatuurgeschiedenissen. Hetzelfde geldt voor de canon van de Nederlandse letteren: het aandeel van Indisch-Nederlandse auteurs daarbinnen is beperkt tot schrijvers die een ‘witte’ (eurocentrische) auteurspositie innemen, onder wie Multatuli, P.A. Daum, Louis Couperus, E. du Perron en Hella S. Haase.¹⁰⁰ Voor auteurs met een Indocentrische (postkoloniale) zienswijze is geen plaats in de canon. In een multiculturele samenleving die streeft naar ‘inclusiviteit’, valt dan ook alleen maar te pleiten voor – Nieuwenhuys indachtig – een inclusievere literatuurgeschiedenis en canon, waarin behalve eurocentrische ook postkoloniale stemmen worden herdacht.



▷
Maria Dermoût-Ingeman
als jonge vrouw samen
met haar man I.J.
Dermoût. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 31345.

‘Het brandde weer ergens’

Maria Dermoût

PAMELA PATTYNAMA

Maria Dermoût (1888-1962) was een van de vele Indische auteurs die eigen herinneringen verwerkte in haar oeuvre.¹ Zij was ook een van de weinigen die de koloniale conventies in haar verhalen wist te doorbreken. Nederlands-Indië was haar leefwereld, haar *imaginary homeland*.² Toen haar gevraagd werd iets belangrijks over haar levensloop te vertellen, antwoordde zij: ‘Tot het twaalfde jaar, en daarna van het zeventiende tot vijf-en-veertigste jaar (met korte onderbrekingen) in Indië geweest.’³ Ook al was zij jarenlang in Nederland, zij bleef ‘in Indië geworteld’. Indië was dan ook het enige waar zij over schreef: ‘Ik heb het verleden nogal hevig doorleefd. Daarom kan ik altijd maar over één onderwerp schrijven, – die tijd, destijds, daarginds, en nooit over een onderwerp nu en hier.’⁴

Maria Dermoût werd in 1888 geboren op de suikerfabriek Tirta bij Pekalongan (Java) als Helena Antonia Maria Elisabeth Ingerman en overleed in 1962 in Noordwijk (Nederland). Vanaf haar vroegste jeugd reisde zij heen en weer tussen Nederland en de kolonie om jong, op haar achttiende, te trouwen met de jurist Isaac Dermoût.⁵ Ook daarna verhuisde zij talloze malen. Zij woonde ‘hier en daar en overal’, op Java, in de Molukken, in Nederland.⁶ De schrijfster behoorde in Indië tot de Europese elite, haar vader was een ‘suikerlord’ wiens familie al generaties lang banden met Indië onderhield. Ook Maria’s jonggestorven moeder en haar stiefmoeder waren Europees. Haar sociale status werd echter bepaald door de glanzende rechterlijke carrière van haar man, ten slotte bekroond met zijn benoeming tot president van het Hoogerechtshof te Batavia. Maria en haar man kampfden beiden met een slechte gezondheid en in 1933 vertrokken zij voorgoed naar Nederland. Zij kregen een dochter en een zoon, die omkwam in een Japans kamp. Vanwege haar donkere uiterlijk en haar ‘Indische’ verteltrant kwam telkens de vraag op of de schrijfster van Indo-Europese afkomst was. Zelf ontkende noch bevestigde zij dat; deze vraag is nog steeds onbeantwoord.⁷

Maria Dermoût begon op jonge leeftijd te schrijven, maar pas op haar 63^{ste}, toen zij alweer achttien jaar in Nederland woonde, debuteerde zij met *Nog pas gisteren* (1951). Voor deze korte roman kreeg zij een speciale prijs van de Jan Campert-Stichting. Na de verhalenbundel *Spel van tifa-gongs* (1954) verscheen haar magnum opus *De tienduizend dingen* (1955). Voor deze opmerkelijke roman werkte zij de fragmenten en schetsjes uit die zij veertig jaar daarvoor tijdens een verblijf in de Molukken (1910-1914) had genoteerd. Daarna verschenen nog de verhalenbundels *De juwelen haarkam* (1956) en *De kist en enige verhalen* (1958), terwijl postuum *De sirenen* (1963) en *Donker van uiterlijk* (1964) uitkwamen. Ten slotte zijn in het *Verzameld werk* van 2008 nog twee niet eerder verschenen verhalen opgenomen: 'De vuurvliegies' en 'De kenari-vrouw'.

In 1956 ontving Dermoût de Cultuurprijs van Arnhem en in 1958 de Tollensprijs voor haar hele oeuvre. Haar werk is vertaald in het Duits, Engels, Spaans, Chinees, IJslands, Italiaans, Deens, Arabisch, Indonesisch en Frans. *De tienduizend dingen* is haar meest geroemde werk. *Time* verkoos de Amerikaanse vertaling als een van de beste boeken van 1958. Niettemin kreeg de schrijfster naast lofuitingen nogal wat kritiek te verduren. Tot haar ongenoegen is haar 'mooi-schrijverij' verweten, haar talent werd 'ijl' en beperkt geacht en men vond haar stijl stuntelig, gekunsteld en onhandig.⁸ Niet iedereen weet zich raad met haar enigmatische vertelwijze. Tegenwoordig is haar kleine oeuvre echter internationaal bekend en worden haar opvallende verteltrant en stijl diep bewonderd. Er is in de loop der jaren ruimschoots over haar werk geschreven, en door velen wordt zij tot de belangrijke Indische auteurs gerekend. Desondanks blijft zij een auteur voor de *happy few*.⁹

Dermoûts verhalen staan bekend als sereen, etherisch, ingetogen, diffuus, raadselachtig. Daarom lijkt het ongerijmd haar werk in verband te brengen met politiek of ideologie. De schrijfster gaf bovendien zelf aan geen belangstelling voor koloniale beweegredenen of politiek te hebben.¹⁰ Maar hoe etherisch ook, elk literair verhaal is een culturele en politieke betekenisdrager. Ik benader Dermoûts vertellingen als zodanig en wellicht daarom viel mij een politieke grondtoon op die onopvallend, maar onmiskenbaar door haar compositie, thematiek en vertelstructuur heen verweven zit. De schrijfster leefde en werkte in een koloniale tijd, met al zijn ongelijkwaardigheid, racisme en geweld. Niemand kan zich geheel buiten de ideologie van de eigen tijd en ruimte plaatsen. Omdat haar verhalen zich grotendeels afspelen in de koloniale *contact zone*, de ruimtes waar de oorspronkelijke bevolking en Europese nieuwkomers elkaar ontmoeten, is de vraag naar het koloniale gehalte van Dermoûts werk relevant: welke ideeën over de ongelijke machtsverhoudingen tussen Europese en Aziatische vrouwen en mannen komen er uit haar werk naar voren?¹¹ In hoeverre tekent het oeuvre verzet aan tegen het koloniale en racistische



gedachtegoed? Rechtvaardigt haar representatie van Indië ‘witte privileges’, de vaak niet erkende bevoorrechtting van Europeanen in Indië?¹²

Literatuur kan de koloniale normen of ideologieën bevestigen én kan een bepaalde voorstelling van zaken doorbreken. Om zicht te krijgen op de ideologische werking van Dermoûts teksten let ik speciaal op de vertelstructuur: wie krijgt stemrecht en door wiens ogen zien wij het koloniale universum? Met wie zijn wij, lezers, geneigd ons te identificeren en waarom? Wiens werkelijkheid wordt in beeld gebracht en wat valt er buiten het narratieve frame? Met deze vragen als uitgangspunt onderzoek ik Dermoûts debuut *Nog pas gisteren* en twee van de drie moordverhalen uit het befaamde *De tienduizend dingen*: ‘Constance en de matroos’ en ‘De professor’.¹³

△
Vijf Indonesische
bedienden. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 15272.

De ogen van een kind

Nog pas gisteren verschijnt in 1951 te midden van het straatruoer in de kunst.¹⁴ De Cobra-beweging trekt met ongekend felle kleuren veel bekijks. In het naoorlogse proza zijn de aanjagers van de vernieuwingen W.F. Hermans met het nihilistische *Ik heb altijd gelijk* (1951), Simon (G.K.) van het Reve met de bekentenisroman *De avonden* (1947) en Anna Blaman met haar taboedoorbrekende *Eenzaam avontuur* (1948). De Vijftigers nemen met veel bombarie de, in hun ogen gezapige, traditionele poëtica op de hak. In één moeite door bekritisieren zij de politiek in Indië. ‘Minnebrief

aan onze gemartelde bruid Indonesia', Luceberts felle aanklacht tegen wat toen 'politieacties' werden genoemd, doet veel stof opwaaien.¹⁵ Uitgeverij Querido lijkt zich niets aan te trekken van deze nieuwlichterij en kondigt *Nog pas gisteren* aan als een nostalgisch verhaal over het verloren gegane paradijs, waar 'de haat niet regeerde' en 'stilte en diepe vrêe' heersten.¹⁶ De ontvangst is over het algemeen goed, de meeste critici loven de serene weemoed, en criticus-dichter Jan Greshoff prijst het debuut als een 'oase in de woestijn' van het Nederlandse proza.¹⁷ De nestor van de Indische literatuur, Rob Nieuwenhuys, voorspelt Dermoûts debuut echter zuur een teloorgang in de 'vuilnisbak van de Indische belletrïe'.¹⁸ Hij heeft geen gelijk gekregen.

Nog pas gisteren gaat over het Hollandse meisje Riek en het koloniale universum waarin zij opgroeit. Riek is ongeveer tien jaar oud en haar wereld is beperkt tot de suikerfabriek, de suikertuinen eromheen, de weelderige bloemen- en plantentuin, de bijgebouwen, het grote huis en alle inwoners: familie, bedienden, dieren, planten. Dermoûts inspiratiebron hiervoor is *Redjosari* geweest, de suikerplantage op de grens van Oost- en Midden-Java, waar zij tussen haar zevende en twaalfde jaar woonde.¹⁹

Naast de autobiografische verteltrant bevat *Nog pas gisteren* veel van de terugkerende literaire voorstellingen die de kolonie hebben geconstrueerd tot 'ons' Indië, waar de Europese aanwezigheid een natuurlijk en vanzelfsprekend gegeven is. De eerste zin zet meteen de toon: 'Op Java, ergens op Midden-Java, tussen de bergen Lawoe en Wilis in, maar dichterbij de kant van de Lawoe toe, lag diep in een ommuurde tuin onder donkere groene bomen een huis...'²⁰ Dit huis biedt een veilig thuis, niet voor de oorspronkelijke bewoners van Java, maar voor witte geprivilegieerde Europese nieuwkomers.²¹ *Nog pas gisteren* wordt verteld vanuit het gezichtspunt van witte Europeanen. Ook de belangrijkste ruimte, een paradijselijk gelegen huis, is bezit van een witte familie die beschikt over een grote schare bedienden, onder wie de moederlijke 'lijfbaboe', die op een matje dichtbij Riek slaapt. De recycling van deze iconische beelden in de Indische literatuur maakt de raciale ongelijkheid vertrouwd en stelt die voor als een doodgewone zaak.²² Het realisme, de ingebedde verhalen, het parlando-taalgebruik en de verwijzingen naar mysterie zijn eveneens bekende literaire middelen waarmee Indië gecreëerd werd tot 'Tropisch Nederland'. Uiteindelijk mondt Dermoûts eersteling uit in 'omzien' en 'verliezen' en verwijst daarmee, on gezegd, naar het vertrek van de Europese machthebbers.²³

In *Nog pas gisteren* kijken wij door de ogen van een jong kind naar de wereld die Europeanen in Indië voor zichzelf hebben gecreëerd. Kleine Riek is verteller en focalisator. Haar leven is beschermd. Op de stofge Grote Postweg die vlak achter de tuinmuur loopt, passeren optochten, een begrafenis, een bruidsstoet of rondtrekkende gamelanspelers en 'dansmeiden' op zoek naar werk. Vanuit een rubberboom, in de veilige

beschutting van de ommuurde Europese enclave, kijkt Riek gefascineerd neer op de passanten die daarbuiten langslopen.²⁴ Het kind kan niet weten dat de Postweg door dwangarbeiders is aangelegd en duizenden doden eiste, wel voelt zij iets *unheimisch* omtrent de vermoede, stoffige dansmeiden die maar ‘verder en verder en verder’ liepen: ‘Er was iets met hen, Riek begreep niet goed wat, en niemand wilde het haar precies zeggen.’²⁵ De keuze om *Nog pas gisteren* door een kind (en niet een terugblikkende volwassene) te laten vertellen, heeft een dubbel effect. Riek maakt deel uit van de geprivilegieerde Europese wereld in Indië. Als kind staat zij echter buiten die volwassen wereld. Dit ambivalente vertelperspectief biedt lezers de gelegenheid zich enerzijds te laten meevoeren in de werkelijkheid van Europeanen in Indië, en anderzijds toch alles vanaf een afstandje te bekijken, net als buitenbeentje Riek.

Zo beziet het kind haar ouders gereserveerd: ‘Riek hield wel van hen, eigenlijk niet veel. Zij waren altijd te zamen, en zij hoorde er niet zo bij.’²⁶ Het meisje houdt veel meer van haar overspelige tante Nancy, die de regels overtreedt. Ook voelt zij zich aangetrokken tot de huisbedienden die in de bijgebouwen huizen en die zich, net als zij zelf, aan de rand van de Europese wereld bevinden. Huisbedienden zijn in onze rijke Indische literatuur overvloedig aanwezig, net als andere vertegenwoordigers van de lokale bevolking: oppassers, *baboes*, *djongossen*, *kelontong* Chinezen, *njais*, *dukuns* en zelfs jeugd vrienden. Meestal fungeren zij als exotisch behang en verkrijgen zij zelden namen, laat staan diepgang of een behoorlijke portie spreekrecht. In *Nog pas gisteren* worden Oerip de ‘lijfbaboe’, Mangoen de eerste huisjongen, Roos de naaister, Karto de eerste waker, Boeyoeng de Batakse ‘lijfjongen’ van oom Fred, wél benoemd. Zij zorgen voor Riek en het kind voelt zich door hen beschermd. Uit hun verhalen, meer dan uit die van haar ouders, leert zij de wereld kennen en haar eigen plaats daarbinnen: “Kom, laten we eens wat praten!” zei zij, want Karto wilde altijd wel praten.²⁷

In *Nog pas gisteren* krijgen de bedienden een stem.²⁸ Zij roddelen, spreken hun verlangens uit, vertellen over hun leven en ambities en worden erkend als personages. Anders dan in veel andere koloniale verhalen zijn de bedienden hier geen stereotype. *Nog pas gisteren* is een koloniale tekst – zo zijn alle Indonesiërs bedienden en alle Europeanen werkgevers – en toch doorbreekt Dermoût de traditionele opposities tussen ‘Oost’ en ‘West’. Een voorbeeld van deze ambivalentie is Boeyoeng. Enerzijds wordt deze ‘lijfjongen’ van oom Fred vergeleken met een grote aap, anderzijds verkoos Dermoût hem als belichaming van emoties die alle mensen delen, ongeacht kleur of afkomst. Oom Fred is de broer van Rieks vader en minnaar van de getrouwde tante Nancy. Wanneer Nancy besluit een einde aan hun relatie te maken, vertrekt hij naar Australië en verdrinkt, misschien zelfverkozen, in zee. De Batakse Boeyoeng had hem kunnen beschermen, maar mocht niet mee: Australië liet alleen witte

mensen toe. Zijn woordeloze dodenzang biedt iedereen troost in het verdriet om het sterven van Oom Fred:

Midden in de nacht (het nachtlucht brandde) schrok Riek wakker en zat ineens rechtop in haar bed [...] Op de voorgalerij van het logeerpaviljoen, voor de ene logeerkamer, zat Boeyoeng op zijn mat en zong de dodenzang [...] en terwijl hij zong wiegde hij aldoor heen en weer. Diep uit zijn lichaam kwam een dof donker geluid, een wijs was er niet, het galmde zo maar op en neer, een paar tonen, aldoor dezelfde. Soms klonk het wat op, dan zakte het weer. Mee-wiegende met zijn wiegende lichaam. Soms hard, soms zacht.²⁹

Dermoût hield zich niet bezig met politiek.³⁰ En ja, ogenschijnlijk geeft *Nog pas gisteren* weinig blijk van antikoloniale kritiek. Toch maakt die kritiek deel uit van de vertelling, subtiel maar vitaal. Zo vraagt Rieks oude verzorgster Oerip, die haar altijd 'hart van me' noemt, onverwachts ontslag met 'dat vijandige donkere gesloten gezicht'. Onbewogen groet zij. Na 'zoveel jaren' had zij ineens genoeg van de trouwe dienst.³¹ Rieks ouders staan voor een raadsel. Zij had het toch goed bij hen? Ook weet Dermoût rauwe verwijzingen naar machtsmisbruik en martelpraktijken, evenals angst, moord, brandstichting en rebellie, die verbonden zijn met de dreigende spanning tussen bevolking en overheersers, geraffineerd door de vertelling heen te vlechten. Een voorbeeld is de passage over de rietbranden: 'niet zomaar eens een, bij ongeluk, maar telkens weer, de een na de ander, aangestoken!'³² Riek hoort haar vader vloeken, hoort praten over 'ontevreden', 'oproer', en weet: 'zij komen om ons te vermoorden':

En het was buiten ook niet donker, want het brandde weer ergens. Een dreigend rode gloed stond aan de hemel [...] Er hing een verstikkend scherpe rooklucht. Het kon niet ver weg zijn. Overal werd op de tong-tongs geslagen [...] hard geslagen. Een donker opwindend geluid door de nacht heen. Het paste bij vuur, bij vlammen en wilddansende schaduwen, bij dikke gele rook, bij boze mannen die schreeuwden met wijdopen monden.³³

Het fragment staat in schril contrast met het idee van een verloren paradijs waar 'de haat niet regeerde' en 'stilte en diepe vrêe' zouden heersen.³⁴ *Nog pas gisteren* kan gemakkelijk gelezen worden als een weemoedig verhaal over een voorbij era, en wie op zoek is naar nostalgie en sereniteit, kan moeiteloos over de ingeweven passages van geweld en dreiging heen lezen. Wie de roman echter leest als een koloniale tekst, kan het weefsel van gelijktijdige weemoed en bruutheid bijna niet over het hoofd zien.



Als voorbeeld volgt een passage waarin koloniaal geweld lijkt te worden uitgewist door de lieflijkheid van een door Europeanen aangelegde tuin.

Tijdens een gezellig bijeenzijn van de Hollandse elite weidt een arts met veel genot uit over een sadistische foltering. Volgens hem dient weekhartigheid nergens toe: 'Als je slaat, moet je goed slaan, net niet dood, zeg ik altijd.'³⁵ Rieks overspelige tante Nancy is ontzet, weigert nog langer naar de arts te luisteren en loopt de tuin in. Dermoût beschrijft dan hoe zij de betoverende tuin als een 'logenstraffing' ondergaat: de roerloze hoge bomen, de bedwelmende bloemengeur, de *kemuning*-boompjes met de witte bloemetjes die zich openen in het maanlicht, in de verte het silhouet van de berg, koel, zuiver, strak. Alles scheen zo stil, 'zo zilver en wit': 'Alsof in dat pure genadige licht, het lelijke mooi, het onvolmaakte volmaakt was geworden, en alle kwaad vergeven was. Maar daar was ook ergens een paal, waar een man aan hing, en de cipier en de dokter waren erbij.'³⁶ Overweldigd door een intense emotie beseft Nancy plotseling hoe eenvoudig het bezit van een prachtig aangelegde tuin het koloniale kwaad kan doen vergeten. Zij besluit 'goed' te zijn, geeft de liefde voor Fred op en gaat terug naar haar wettige echtgenoot.

Het gaat mij hier niet om Nancy's liefdesleven. Ik opper dat Dermoût in deze en andere passages van haar weemoedige, serene *Nog pas gisteren*

△ Groepsfoto aan boord van de Britse kruiser *Prometheus* tijdens het verblijf te Ambon. Maria Dermoût is de eerste vrouw van links (1910). Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 10717.

wel degelijk verwijst naar de slechtheid, het oproer en het geweld, verschijnselen die lagen te broeien onder het leven van Europeanen.

Moluks verleden

De tienduizend dingen bevat zes hoofdstukken, waarvan de eerste twee hoofdstukken en het laatste de meeste aandacht van critici trekken. Deze drie verhalen spelen zich af op de oude tuin Kleyntjes en gaan over het tragische lot van de uitstervende familie die de tuin bewoont: Felicia, die eeuwig treurt om haar weggelopen man, haar zoon Himpies, die vermoord wordt, en haar grootmoeder.³⁷ Het eerste en het laatste verhaal omsluiten vier verhalen waarin een moord plaatsvindt. De zes verhalen zijn apart van elkaar te lezen, ze sluiten narratief noch chronologisch op elkaar aan en vormen toch één geheel. Alle zes zijn ze met elkaar verbonden door een tersluiks spel met de tijd, dat tot stand komt via herhalingen, vooruitwijzingen en herinneringen. Met dit spel weet de schrijfster verleden, heden en toekomst in elkaar te schuiven, zodat herinneringen nooit zijn afgesloten. Deze telkens terugkerende echo's laten het verleden spoken in het heden, waarmee dat wat voorbij is, tegelijkertijd ook niét voorbij is.

Impliciet en expliciet verwijzen de herhalingen terug naar de geduchte geschiedenis van de Molukse eilanden. In de zestiende eeuw voeren Europese handelsslui oostwaarts om het monopolie op de winstgevende Molukse specerijen in handen te krijgen: kruidnagel, nootmuskaat en foelie. Ambon, een van de oudste Europese nederzettingen in Zuidoost-Azië, werd in 1513 'ontdekt' door de Portugezen. De Nederlanders versloegen de Portugezen, moordden de bevolking van Banda uit en kregen de lucratieve specerijenhandel in handen. Het van koloniale herinneringen doordrenkte Ambon is het eiland waar alle zes hoofdstukken van *De tienduizend dingen* zijn gesitueerd. Grote en kleine herhalingen houden de herinneringen levend. Op de specerijentuin Kleyntjes hangt bijvoorbeeld nog steeds een slavenbel die geluid wordt voor iedere prauw die aankomt of vertrekt: 'Welkom-vaarwel – als er toevallig iemand in de buurt was; het werd ook dikwijls vergeten.'³⁸ Ook zien mensen regelmatig drie kleine spookmeisjes spelen in de tuin. Het zijn de dochttertjes van de eigenaresse die vroeger op Kleyntjes woonde en die de mooie Balische tot slaaf gemaakte vrouw op wie haar man een oogje had, liet martelen. Dermoût speelt met zulke kleine, vaak schokkende herhalingen, zodat wij steeds herinnerd worden aan het rampzalige Molukse verleden dat in het vertelheden doorloopt.

Vooral uit de drie verhalen die zich op Kleyntjes afspelen, 'Het eiland', 'De tuin Kleyntjes' en 'Allerzielen', blijkt Dermoûts vermogen om traditionele tegenstellingen als heden/verleden, 'Oost'/'West', bezield/onbeziel, waarheid/fictie, naast elkaar te laten bestaan en tegelijk om te draaien, te versmelten of zintuiglijk zo in beeld te brengen dat alle mensen, dieren,

planten, zelfs de meest ‘onooglijke’ dingen bij elkaar horen in één universum.³⁹ Voor haar is een ding geen dode stof, maar iets dat gebeurt. De liefde voor het simpelste schelpje, onbenulligste slakje en onnozelste kwalletje had de schrijfster gemeen met de blinde natuurvorser Rumphius.⁴⁰ In ieder geval heeft de ontroerende magie van *De tienduizend dingen* het literaire geheugen verrijkt met alles wat op en rond een Moluks eiland te horen, zien, ruiken, voelen en te herdenken valt.

Binnen de Nederlandse literatuur is Dermoûts werk dan ook onvergelijkelijk, niet in de laatste plaats door haar bezielde verteltaal, die geïnspireerd is door de orale vertelkunst die onder Indonesiërs en Indo-Europeanen is ontwikkeld. Meermalen bewijst zij *hormat* (eer) aan de vertellers en vertelsters met wie zij is opgegroeid. Van hen kijkt zij af hoe een sfeer bijna woordeloos voelbaar kan worden gemaakt, zij leert spanning opbouwen door te vertragen en begint gedachtestreepjes, puntjes en uitroeptekens midden in een zin te zetten. Ook haar veelvuldige herhalingen en bezwevende opsommingen, pauzes, beknopte dialogen en telkens afgebroken zinnen herinneren aan een levendige mondelinge verteltrant.⁴¹ Nieuwenhuys noemde haar daarom geen ‘echte Nederlandse schrijfster’.⁴² Het staat inderdaad vast dat Dermoût vertelstrategieën in Indië heeft opgedaan, maar haar ambachtelijke, intertekstuele werkwijze gaat veel verder: aan de Europese literatuur die zij las, ontleende zij graag klassiek westerse thema’s en verteltechnieken en mengde die met haar Indische verteltrant.⁴³ Dat is met name het geval in de verhalen ‘Constance en de matroos’ en ‘De professor’, waarop ik hieronder inga.

Pauline en Constance

‘Constance en de matroos’ speelt zich af in een typisch koloniale *contact zone*, het huis waar een ‘jong Hollands ambtenarenstel’ verblijft, met daarachter de behuizing van de bedienden, de bijgebouwen, en de mooie, grote tuin die als ontmoetingsplaats fungeert.⁴⁴ Dermoût introduceert het Hollandse stel summier – zij blijven naamloos – om vervolgens, met naam en toenaam, aandacht te besteden aan de zes huisbedienden, die aan elkaar verwant zijn. Het hoofd van de huishouding, Matheus, die eigenlijk een *radja* is, heeft hen gekozen; hij, niet de Europese werkgevers, beslist over hen. De bedienden zijn goeig of hebben zo hun streken, maar de altijd ‘dof gedekt’ geklede naaister Pauline is een raadsel. Zij houdt krampachtig afstand van iedereen: ‘Erg eenzaam was zij [...] Totdat Constance kwam.’⁴⁵

‘Constance en de matroos’ is vormgegeven als een schouwspel. Het verhaal draait om kijken, zien en taxeren in koloniale interacties. Er is een externe verteller aan het woord die de personages geregeld laat focaliseren.⁴⁶ De lezers zien wat zij zien, en kijken daarom van verschillende kanten naar de gebeurtenissen. Kokkin Constance is de enige die niet tot

Matheus' familie hoort. Zij komt uit Ambon stad en ziet een beetje neer op de anderen die 'uit het bos' komen. Constance is niet echt mooi, maar, zo schrijft Dermoût, zij heeft iets waardoor zij ieders blik naar zich toe trekt:

Als Constance door het laantje met de hoge bomen liep, van de markt komende, in haar rechte, en rechtvaardige lange rokki en kabaai, de oude bruine rotanmand op een in elkaar gevouwen doekje op haar hoofd balancerende, het trapje op en zo, door het galerijtje achter de lange groene ranken met lichtblauwe bloemen van de klimplant naar de keuken ging, bleef iedereen even stil staan om naar haar te kijken.⁴⁷

Zodra de beheerste Pauline haar oog op Constance laat vallen, verandert zij in een hartstochtelijke vrouw, vol passie, angst, woede en ten slotte redeloze wraakzucht. Zij adoreert de kwijnende Constance, loopt haar na en verdedigt haar promiscue levenswandel. Constance behandelt haar aanbieder even koud als haar kortstondige minnaars. Op een nacht ziet het Hollandse echtpaar Constance bij het rotantrekken. Onder het opzweepende ritme van de *tifa's* (Molukse trommels) danst hun kokkin in trance tussen de andere vrouwen: 'Overstroomd van zweet [...] met wijdopen ogen staarde zij voor zich uit, zij zag niets [...] Constance met haar vele minnaars waar zij niet om gaf – haar minnaar was een tifa, niet één tifa, al de tifa's, het ritme der tifa's, en een heviger, een meer tedere minnaar zou zij op aarde wel nooit vinden.'⁴⁸

De man beziet de 'stomvervelende vertoning' misprijzend. Hij belichaamt het rationele westerse wereldbeeld en de Indische wereld blijft hem vreemd. Zijn vrouw komt het rotantrekken juist 'donker, dreigend en opwindend, met een oeroude angst vermengd, maar niet vervelend!' voor.⁴⁹ Haar interpellaties lijken te bemiddelen tussen 'oost' en 'west' en haar 'tussenin'-blik beïnvloedt de lezers in hoge mate. In dit verhaal staan niet, zoals gewoonlijk, de emoties van Europese nieuwkomers in het centrum, maar die van de eilandbewoners: de klassenbewuste Constance legt het aan met een Makassaarse matroos, ver beneden haar stand. Zij sart hem, stuurt hem de laan uit, hij raakt *mata gelap* (verblind door razernij) en bedreigt haar met een mes. Dan, op een avond na het rotantrekken, blijkt zij vermoord met een mes. De matroos ligt met zijn schip ver weg in een haven van Nieuw-Guinea. De ontroostbare Pauline is niet voor rede vatbaar: de Makassaar heeft haar Constance gedood. Weken daarna breekt op een nacht een gevecht uit in de stad, er is een vrouw mee gemoeid en de matroos wordt dood gevonden, vermoord met een mes. Matheus stuurt Pauline met een 'diepe verborgen geheime lach om iets' terug naar haar geboorte-eiland.⁵⁰

In 'Constance en de matroos' verbindt Dermoût een koloniale setting met een conventioneel westers vertelstramien. Zij gebruikt elementen uit



het klassieke drama om een Moluks verhaal te vertellen, waarbij de hoofdrollen niet door Europeanen gespeeld worden, zoals gebruikelijk in Indiëse verhalen. Dermoût laat hen wegspeelen door twee Molukse vrouwelijke bedienden met hun opstuwende emoties. Het Hollandse stel vervult vooral de rol van toeschouwer en buitenstaander. In het begin worden zij genoemd, af en toe ligt de focalisatie bij hen, en aan het slot kijken zij ontzet terug op het drama dat zich op hun erf heeft afgespeeld. Zij omsluiten daarmee de handeling en figureren vanuit de coulissen als het koor in een Grieks drama. Kokkin Constance, naaister Pauline en een matroos van de waardeloze 'halve kompanie' nemen in de koloniale hiërarchie een lage positie in. In Dermoûts verhaal fonkelen zij niettemin als hoofdfiguren, met hun passies, klassenbewustzijn, angsten en handelingen. Bovendien scharen de autonome Constance en hartstochtelijke Pauline zich aan de zijde van andere, opmerkelijk onverschrokken vrouwelijke figuren in Dermoûts oeuvre.⁵¹

△
De baai van
Ambon omstreeks
1900. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 10554.

Radèn Mas Soeprapto

In 'De professor', het vijfde hoofdstuk van *De tienduizend dingen*, maakt Dermoût eveneens strategisch gebruik van focalisatie en kijkperspectief. Een beroemde Schotse professor komt, in navolging van Rumphius, onderzoek doen in de Molukse eilandengordel. De vorstenzoon Radèn Mas Soeprapto, afkomstig uit de kraton van Surakarta in Midden-Java,

is uitverkoren als zijn klerk. Op zoek naar in het wild levende planten en bloemen ondernemen zij gezamenlijke voettochten op Ambon, komen in aanraking met de bevolking en verzamelen zeldzame flora, die veelal door de eilandkinderen wordt aangedragen. De markante professor beloont hen met blinkende muntjes en maakt zo'n indruk op de bewoners dat hij bezongen wordt in volksliedjes. Op een dag gaat de professor alleen op pad. De gevreesde *malaria tropica* dwingt Soeprapto met hoge koorts het bed te houden. De Schot wordt vermoord door Binongko's, ongunstige zeezwerfers die de eilandbewoners liever uit de weg gaan. 'Dat die verdorde Javaanse klerk nu net die dag ziek moest zijn!', hadden de Europeanen onderling op de sociëteit gezegd.⁵²

Net als in 'Constance en de matroos' is de vertelinstantie extern. De focalisatie ligt echter grotendeels bij Soeprapto, zodat de lezers voornamelijk via zijn blik de gebeurtenissen meemaken. Nog meer dan in 'Constance en de matroos' speelt Dermoût in dit verhaal met kijken, vooruitwijken, zien, en hoe de een de ander waarneemt. Al op de bootreis naar Ambon werkt zij de verhouding tussen de *halus* (fijnbesnaarde) Soeprapto en de westerling uit. De professor is een slonzige kwebbelfiguur die schrill afsteekt tegen de knappe verschijning van de stilzwijgende Javaan, altijd correct gekleed in de allerbeste, glanzende batiksel. Een ontraditionele tegenstelling in koloniale verhalen, waar westerlingen superieur tegenover oosterlingen worden afgebeeld. Soeprapto ziet een 'prikkebeen', een wereldvreemde naïeveling, die hem met zijn voddige pak, vieze zakdoek en zweetplekken herinnert aan de rood aangelopen 'blanke' westerlingen die bij de Javaanse elite een 'bijna fysieke afkeer' opwekken.⁵³

Meer dan eens vraagt de vorstenzoon zich af of zijn hooggeleerde werkgever wel goed snik is. Onbehouwen banjert en kakelt de professor dwars door zijn stugge kraton manieren heen en lijkt zich niets aan te trekken van de nurkse reserve van zijn 'jonge vriend'. Dermoût laat in haar portrettering van de argeloze, joviale Schot geen ruimte voor 'blank' machtsmisbruik. Met zijn witte, Europese lichaam bezet de professor de hoogste machtspositie in de koloniale hiërarchie. Maar in plaats van te imponeren blijkt zijn lichaam precair. In Soeprapto's ogen ondermijnen diens tere huid, plompe ledematen, lachwekkende roze snor, dikke sproetenneus, slechte ogen en curieuze kakellachje zijn hoge positie. De adellijke Javaan voelt zich regelmatig gekleineerd en gegriefd door zijn uitlatingen, terwijl hij zich ook voor zijn sjofole werkgever geneert. Zo weigert hij hem voor te stellen aan het hoofd van zijn adellijke familie, de ongeennaakbare vrouw die hij moeder noemt. Zij is zo hoog dat zij een mannelijke aanspreektitel heeft: *toean* Ratoe, 'de heer Prinses Zus of Zo'.⁵⁴ Deze heer Prinses moet buigen voor de 'blanke' overheersers, maar Soeprapto voorziet de blik vol woordeloze laatdunkendheid waarmee zij de professor zal nakijken:

Als hij wegging, zou zij de professor na staan kijken hoe hij de marmeren trap afgang, te vlug, even struikelend, (misschien wuifde hij wel achterom), hoe hij onder de waringinbomen liep – zij zou haar wenkbrauwen fronsen, haar ogen even sluiten en dan zou zij haar man, en de anderen als zij erbij waren, en hem ook, aankijken: zij, zij voelden immers voor het Westen, voor de ‘blanken’. Daar ging dan een blanke, een professor! Hóóggeléerd – zoals zij zo’n woord zeggen kon – een professor is toch hooggeleerd! De professor van Soeprapto!

Onmogelijk! Het kon niet.⁵⁵

Met een smoes verijdelt de vorstzoon de ongewenste botsing der culturen. Zijn innerlijke strijd kan hij evenwel niet voorkomen.

Terwijl de slonzige professor gemakkelijk de sympathie van de lezers wint, moeten wij ons best doen de wantrouwende Soeprapto te waarderen. Wanneer hij een curieuze foto van de heer Prinses bekijkt, horen wij echter het verhaal van zijn starre, liefdeloze opvoeding. De verstikkende Javaanse *adat* sluit een licht leven, zoals hij dat in zijn Leidse studietijd heeft leren kennen, uit. Hij werd voortijdig teruggeroepen, en in de wetenschap dat het ommuurde hofleven hem wacht, weigert hij vooreerst zijn uithuwelijking, wimpelt het luizenbaantje af en wordt klerk bij ‘s Lands Plantentuin. Op reis met de ‘getikte’ professor brokkelt de afweer van de hautaine, in zichzelf opgesloten vorstzoon langzaam af. ‘Zacht als een vrouw’, maar ‘duidelijk, even glimlachend’ kan zijn plompe werkgever hem voorlezen over een doorschijnend ‘kwallebootje’ met een hanglipje uit Rumphius’ *Rariteitkamer*.⁵⁶ Hoezeer hij zich ook verzet, allengs maakt de beminlijke professor ‘koude, al te strak getrokken dingen’ waaraan Soeprapto ‘te gronde ging’, in hem los. Uiteindelijk geeft hij toe dat de professor hem in sommige opzichten de baas is en dat hij graag diens ‘leerling’ wil zijn.⁵⁷

‘De professor’ is een koloniale tekst en de achtergrond is wel dege-lijk de hele koloniale mikmak van machtsverschillen en ongelijkheid die tot uiting komt in *contact zones*. Zo krijgt een impertinente vraag van Soeprapto de toevoeging: ‘zoals een oosterling dat wel doet’, en worden de ‘onbeweeglijke gezichten als van bruine klei’, een beschrijving die de Binongko’s gelijkschakelt met de bruine bamboewand, benadrukt.⁵⁸ Deze koloniale trekjes zijn echter futiel vergeleken met de kracht waarmee Der-moût de koloniale machtsverhoudingen ontmantelt. De professor is het tegendeel van de klassieke rationele, mannelijke, superieure held. In hem wordt het belang van de westerse wetenschap betwijfeld, en niet alleen door de moeder van Soeprapto. Immers, hij mag dan wel de belichaming zijn van westerse beschaving en wetenschap, maar wat heb je aan die kennis wanneer je de lokale verhoudingen niet weet in te schatten en vermoord wordt?

Opmerkelijk genoeg is de Schot, in tegenstelling tot de Javaanse Soeprapto, behept met een aantal clichés: hij past al te zorgvuldig in het beeld van de beminlijke ‘goede’ westerling; een knuffel-Europeaan, die als legendarische held in de Molukse volksliederen is opgenomen. Verder komt hij alleen maar halen, maakt hij zonder veel nadenken gebruik van zijn bevoorrechte positie en deelt hij blinkende muntjes uit zoals vroeger de ontdekkingsreizigers spiegeltjes uitdeelden. De vraag wat dit kan betekenen voor armoedzaaiers zoals de Binongko’s komt niet bij hem op, zelfs niet na Soeprapto’s waarschuwing: ‘Misschien houden zij ook van blinkende dubbeltjes en kwartjes.’⁵⁹

Het verhaal over de interactie van ‘Oost’ en ‘West’ begint en eindigt met de Javaanse nazaat die zich aan zijn vorstelijke lot wil onttrekken. Essentieel voor ons inlevingsvermogen is dat Soeprapto vaak bij zijn naam wordt genoemd, terwijl de Schot consequent als ‘de professor’ wordt aangeduid. Soeprapto is uitverkoren als eerste focalisator, wij horen zijn gedachten en zijn geneigd ons met hem te identificeren. Niet met de titelheld, maar met hem voelen wij mee hoe zowel de koloniale als de Javaanse hiërarchie inwerkt op een ‘inlander’. Hij is de getroebleerde hoofdfiguur, die met zijn wantrouwige geest toch nergens een machteloos gekoloniseerd slachtoffer wordt. Terwijl de van zijn *roots* losgeraakte Javaanse klerk fascineert en onze deernis opwekt, blijkt de ‘blanke’ hooggeleerde professor in dit verhaal een onwetende Europeaan die van elders komt, een vreemde eend in de bijt die inbreekt in de wereld van de oorspronkelijke bevolking.

Besluit

Analyse van koloniale verhalen vanuit een postkoloniale invalshoek heeft al vaak uitgewezen dat oorspronkelijke bewoners meer dan eens de exotische achtergrond vormen van het toneel waarop Europeanen zich bewegen. Deze oriëntalistische representatie ondersteunt de idee dat ‘Indië’ toebehoort aan Europese nieuwkomers in plaats van aan de oorspronkelijke bewoners.⁶⁰ Dermoût daarentegen, geeft stem aan de in Indië geboren en getogen bevolking, ongeacht kleur en klasse. Haar unieke vertelstijl is daarbij essentieel. Zij vermengt haar werk met andermans verhalen, recyclet bekende geschiedenissen en bootst een orale verteltrant na. Ook omkering, ondermijning en afbreken van de conventies die in de koloniale tijd als normaal en vanzelfsprekend werden beschouwd, maken deel uit van haar vertellingen. Een cruciaal kenmerk van haar werk is het meeslepende effect ervan. De schrijfster voert haar lezers mee in de werelden die zij creëert, door ingenieus gebruik te maken van strategische vertel- en verhaaltechnieken.⁶¹ Daarmee zet zij de gebruikelijke machtsverhoudingen van kolonisators en gekoloniseerden stevig onder druk. Door omkering, doorbreking van verwachtingen, ondermijning en uit balans bren-

gen van de koloniale hiërarchie breekt zij conventionele, oriëntalistische representaties af. Opvallend is ook het aantal niet-witte heldhaftige vrouwen in Dermoùts werk, personages wier visie gewoonlijk geen rol van betekenis speelt in Indische literatuur.⁶²

De schrijfster hoorde echter tot de Europese elite en leefde en werkte in het koloniale Indië, met al zijn ongelijkheid, racisme en geweld. Wie haar vertellingen onderzoekt als culturele en politieke betekenisdragers, zal opmerken dat zij niet veel woorden vuil maakt aan de bevoorrechte positie van de Europeanen in Indië. Volksopstanden en rebellie kwamen gedurende de hele koloniale tijd in Indië voor, maar pas in de laat twintigste en vroeg eenentwintigste eeuw is de impact van witte privileges ook bij witte mensen goed doorgedrongen door middel van antiracistische en *Black Lives Matter*-bewegingen. Dermoût was dan wel niet geïnteresseerd in politiek, maar in haar ingetogen oeuvre zit wel degelijk een politiek bewustzijn en politieke grondtoon. Zij verwijst geregeld naar de slechtheid, het oproer en het geweld, verschijnselen die lagen te broeien onder het leven van Europeanen. Ik lees zulke passages als verwijzingen naar het hand in hand gaan van sereniteit en brute agressie in het koloniale Indië. Veel critici hebben het rauwe geweld en de duistere kanten in Dermoût opgemerkt, maar naar mijn weten zijn die nooit opgevat als verholen kritiek op het lichtzinnige gemak waarmee Europeanen hun ogen hebben gesloten voor het koloniale geweld dat hun geprivilegieerde leven in Indië mogelijk maakte.

Dermoùts vertellingen over ‘dat zo ingewikkelde samenspel van een land, een tijd, de mensen, het landschap, de verhalen ook,’ bevatten geen expliciete, maar subtiele en vaak onopvallende kritiek, niet zozeer op het kolonialisme *an sich*, maar op de categorisering, de tweedeling, de versimpeling en het geweld dat die machtsstructuur in zich heeft.⁶³ Misschien is wat de professor tegen Soeprapto zegt wel de neerslag van Dermoùts eigen gedachten:

‘Zo’n kleine stevige schutting om ons heen met niets dan A’s lijkt het wel: kasten, klassen, standen, landen, rassen, noem maar op! Hier en daar met oude diepe dingen verbonden ook nog, zo vertrouwd, zo veilig om ons heen; maar wij, wij van de geest, wij kunnen zonder; wij willen niet altijd, maar wij kunnen in de wind en de kou gaan staan en kijken. Is het niet waar, jonge vriend? Uit onze ogen kijken, als wij willen,’ zei hij nog eens.⁶⁴



▽
Jan Johannes Theodorus
Boon alias Vincent
Mahieu/Tjalie Robinson
in Nederlands-Indië,
circa 1930. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 18084.

Op zoek naar een eigen Indo-identiteit

Vincent Mahieu/Tjalie Robinson

JEROEN DEWULF

In een weergave van het debat over postkolonialisme in de Indische letterkunde mag de stem van Jan Boon (1911-1974), beter bekend onder het pseudoniem Tjalie Robinson, niet ontbreken. Als Indo definieerde hij zichzelf trots als ‘een halfbloed’, die ‘dankbaar’ was voor zijn ‘halfbloedschap’ en ‘wist dat West niet superieur is over Oost of omgekeerd’. Hij beschouwde het als zijn taak om te zoeken ‘naar een verzoening, een evenwicht’ tussen beide continenten en deed dit bewust ‘vanuit de marge tussen twee grote vlakken.’¹ Het is dus niet zonder reden dat Robinson in 1998 een prominente plek kreeg in *Tussenfiguren*, een anthologie van ‘schrijvers tussen de culturen.’²

Vanuit zijn tussenpositie ontwikkelde Robinson een heel eigen visie op de koloniale geschiedenis. Zo stond hij erop om altijd het hele vers uit Rudyard Kiplings ‘Ballad of East and West’ (1889) te citeren. Niet alleen het bekende begin met de woorden ‘Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet’, maar vooral ook de derde en vierde versregel: ‘But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth, / When two strong men stand face to face, though they come from the ends of the earth!’³ Robinson deed dit omdat hij er diep van overtuigd was dat ‘Oost’ en ‘West’ wel degelijk konden samenleven. De Indo-gemeenschap was daarvan het fysieke bewijs. Sinds de onafhankelijkheid van Indonesië leek aan dit eeuwenlange samenzijn echter definitief een einde te zijn gekomen, met als schijnbaar enig alternatief een vlucht in de dromerij van *tempo doeloe*. Juist het feit dat hij weigerde om zich daarbij neer te leggen, maakt Robinson zo bijzonder als auteur en als intellectueel.

Robinsons tussenpositie als Indo maakt een analyse van zijn werk vanuit het perspectief van de *postcolonial studies* niet eenvoudig. Zijn visie op

het koloniale verleden getuigt van wat Pamela Pattynama een vorm van ‘otherness within the white colonial boundaries’ heeft genoemd, een dubbelzinnige positie, waarbij geen duidelijke grens kan worden getrokken tussen ‘agents’ en ‘objects’ van het kolonialisme.⁴ Robinsons taalgebruik alleen al maakt dit duidelijk. Zo schreef hij zijn literaire werk weliswaar in de taal van de koloniale overheerser, maar wisselde hij doelbewust de Nederlandse standaardtaal af met passages in het *Petjo*, de Indische mengtaal met een grote Maleise (en ook wel Javaanse en Sundanese) invloed. Met *Ik en Bentiet* (1976) schreef hij zelfs een volledige verhalenbundel in het *Petjo*, een unicum in de literatuurgeschiedenis. Het feit dat we in het werk van Robinson zowel de taal van de kolonisator als – weliswaar in mindere mate en in gecreoliseerde vorm – van de gekoloniseerde horen, toont aan hoe complex een analyse vanuit postkoloniaal perspectief is.

Tekenend voor deze complexiteit is het feit dat we in zijn werk regelmatig ideeën vinden die – vanuit postkoloniaal oogpunt – tegenstrijdig lijken, terwijl ze voor Robinson één logisch geheel vormden. Enerzijds stuiten we op een reeks cultuurkritische inzichten die verrassend vooruitstrevend en vernieuwend zijn. Terwijl Elleke Boehmer de ‘writing of the “not quite” and “in-between” in post-koloniaal Azië pas in de late jaren tachtig laat beginnen, was het voor Robinson al meteen na de onafhankelijkheid van Indonesië duidelijk dat zijn plaats een tussenpositie was.⁵ Hij werd daarmee een pionier die al in de jaren vijftig met transnationale en interculturele identiteitsconcepten argumenteerde die pas veel later, dankzij Homi Bhabha, onder de noemer ‘hybrid turn’ een internationale doorbraak kenden als de ‘conceptualiz[ation of] an international culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s hybridity.’⁶

Lang voordat Edward Said dit in *Orientalism* (1978) deed, had Robinson zich al tegen het stereotiepe beeld van de Oriënt in het ‘Westen’ uitgesproken. In een artikel uit 1955 rekende hij af met de constructie van ‘het zwoele Oosten’ in boeken als de *Sittengesichte des Orients* (1932) van de Duitser Paul August Englisch of *Schandaal op Poeloh-Tampah* (1941) van Arnold Clerx. Net als Said, die de stereotiepe beeldvorming van de Oriënt en van de ‘non-European Other’ (als irrationeel, psychisch zwak, etc.) een ‘Western conception’ noemde, benadrukte Robinson toen al dat ‘de legendefabricage van het westen over het oosten [...] hier, in Europa, gemaakt [is].’⁷ En terwijl Said in *Culture and Imperialism* (1993) over een ‘Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient’ sprak, aarzelde ook Robinson niet om daarbij de ‘Westerse Geestelijke Vorming’ te bekritisieren, ‘die waarschijnlijk volkomen fout is opgezet.’⁸ Petra Boudewijn heeft er bovendien op gewezen dat Robinson al vroeg het zelfbeeld van Nederland als natie zonder racisme ter discussie stelde, en spreekt in dit verband van een vorm van postkoloniaal ‘terugschrijven.’⁹



Anderzijds stuiten we in brieven en essays van Robinson uit diezelfde periode op uiterst conservatieve, zelfs reactionaire ideeën. Daar lezen we dat de Nederlandse maatschappij ‘qualitate qua ontmannend’ was. Gecorumpeerd door intellectualisme, feminisme, humanisme en het Dreespensioen leefden Nederlanders als goudvissen in een limonadefles: ‘Niet de eindigheid van het leven van deze vis is beklemmend [...], maar de beperktheid van zijn leven terwijl hij nog leeft. En wat doet de Hollandse goudvis? Hij zegt: Laat ons zingen in de fles.’¹⁰ Daarom stelde de Nederlandse literatuur ook niets meer voor; er viel immers ‘geen bloed, geen hart, geen lever, geen spieren, geen zenuwen’ te bekennen.¹¹ Robinson miste de ‘kerels’ van weleer en bewierookte op een provocatieve manier de ‘helden’ uit het verleden. Dezelfde man die al in de jaren vijftig ideeën formuleerde die pas decennia later aan prestigieuze universiteiten zouden doorbreken, sprak in die tijd over ‘de oude kolonialen, die in Atjeh en Boni vochten’ als ‘vechters [...] van het prachtigste soort’ en bewonderde Jan Pieterszoon Coen vanwege diens ‘persoonlijke moed’.¹² Hij betreurde ook hoe alles wat ‘koloniaal’ was, plots ‘verachtelijk’ was geworden en verwees naar het verdwijnen van verwijzingen naar het koloniale verleden in het Nederlandse straatbeeld met de cynische woorden ‘anti-kolonialistisch reinheidsbesef’.¹³

△
Cornelis Boon en Fela
Robinson, ouders van
Jan Boon. Collectie
Spaarnestad Photo.

Geen wonder dus dat Robinson controversieel was – ook binnen zijn eigen gemeenschap – en dat zijn werk al snel het stempel ‘(neo)koloniale nostalgie’ opgedrukt kreeg.¹⁴ Zo sprak de Amerikaanse historicus Andrew Goss over het werk van Robinson als een poging tot ‘recreating a colonial lifestyle’ en ‘reviving a colonial atmosphere in the Netherlands.’¹⁵ Dat zo’n interpretatie tekortschiet, mag alleen al blijken uit het feit dat Robinson hechte banden onderhield met Indonesische nationalisten zoals Chairil Anwar en Margono Djojohadikusumo en sympathie toonde voor hun strijd.¹⁶ ‘Het nieuwe Indonesia’, zo schreef hij, ‘dat is de atlasvlinder, die bezig is zich uit zijn cocon van vier eeuwen “kolonialisme” te worstelen. [...] Wie eenmaal de structuur van de vlinder herkent, is [...] begeesterd zonder grenzen.’¹⁷

Wat voor buitenstaanders allemaal erg tegenstrijdig lijkt, had voor Robinson een duidelijke logica. In dit hoofdstuk probeer ik dit duidelijk te maken door aan te tonen hoe en waarom het koloniale ethos deel bleef uitmaken van het identiteitsconcept dat hij voor zijn Indo-gemeenschap in gedachten had. Hiervoor bestonden verschillende redenen en oorzaken. De eerste was zijn eigen levensloop.

Biografische schets

Jan Boon werd in 1911 in Nijmegen geboren, toen zijn Nederlandse vader, een sergeant-majoor in het Koninklijk Nederlandsch-Indisch Leger, en Nederlands-Indische moeder daar op vakantie waren. Hij maakte al vroeg carrière als sportjournalist en schreef ook een wekelijkse jeugdbijdrage voor het *Bataviaasch Nieuwsblad*. Na de Japanse inval belandde hij in een interneringskamp in Cimahi, op Java, waar hij een wekelijks nieuwsblaadje opstartte en als cartoonist debuteerde. De laatste maanden van de oorlog leefde hij in erbarmelijke omstandigheden als krijgsgevangene in Johore Bahru, in Maleisië. Na de capitulatie van Japan werd hij hoofdredacteur van *Wapenbroeders*, het blad van de Nederlandse strijdkrachten.

In tegenstelling tot de meeste Indische Nederlanders met een Europese status besloot hij om ook na de machtsoverdracht in Indonesië te blijven, al weigerde hij om Indonesisch staatsburger te worden. Hij leefde in die tijd in verschillende delen van het land, onder andere op Borneo, en schreef verhalen die later in de bundels *Tjies* en *Tjoek* zouden verschijnen. Hij maakte carrière met kronieken voor de *Nieuwsgier* en *De Vrije Pers*, bekend onder de naam ‘Piekerans van een straatlijper’, waarvoor hij het Indische pseudoniem Tjalie (Charlie) Robinson (de familienaam van zijn moeder) gebruikte. Hij schreef zijn ‘piekerans’ vanuit het perspectief van de *anak Betawie*, de Indische jongen die met een mengeling van ironie en weemoed over de kleine dingen van het leven schrijft in een stad die hij in snel tempo ziet veranderen van het (koloniale) Batavia in het (post-

koloniale) Jakarta. Het ‘Verhaal over een klein ezeltje’ getuigt van deze innerlijke verscheurdheid tussen blijven of weggaan:

En niemand lette meer op Tjalie, die [...] nog steeds lag te wortelen [...] met z'n twee vaderlanden, die toen pas voor het eerst wat anders geworden waren dan twee geografische begrippen. [...] Kies. Tjalie, kies! Snel! Neem het een en verwerp het ander. Maar Tjalie bleef mokkend staan tussen de twee hooibergen, als een klein, klein ezeltje.¹⁸

Hij schreef in die tijd ook voor het tijdschrift *Oriëntatie*, dat, onder de redactie van Rob Nieuwenhuys, geacht werd bruggen te bouwen tussen de verschillende bevolkingsgroepen van Indonesië. Een van de slachtoffers van zijn scherpe pen werd Hella S. Haasse, die volgens Robinson met *Oeroeg* (1948) een ongeloofwaardig portret van de sociale verhoudingen in Indië had geschetst. Hij beweerde dat Haasse de koloniale maatschappij nooit begrepen had omdat ze altijd ‘buitenstaander’ was gebleven, in tegenstelling tot hemzelf, die als ‘hier gewortelde’ wel degelijk veel Indonesische ‘kameraden’ had.¹⁹

Robinson schreef ook over politiek. Het slopen van de Amsterdamse Poort, het enige overblijfsel van Kasteel Batavia, om zo het verkeer gemakkelijker naar het centrum te laten doorstromen, stond volgens hem symbool voor wat er verkeerd ging in het onafhankelijke Indonesië: de blinde vernietiging van het koloniale erfgoed en gedachteloze vervanging hiervan door (een westers concept van) moderniteit. Hij spaarde ook de nieuwe intellectuele elite van het land niet. In plaats van de verste uithoeken van de zeventienduizend eilanden grote archipel te ontdekken, zaten de meesten liever Sartre en Camus te lezen in hun comfortabele fauteuils in Jakarta. Maar ‘zolang we Parijs kennen en Dobo niet, zo lang zullen we vreemdelingen zijn in eigen land.’²⁰

De oplopende spanningen in het midden van de jaren vijftig betrefte het eiland Nieuw-Guinea, dat nog steeds Nederlands grondgebied was maar door Indonesië werd opgeëist, vertroebelden de relaties dermate erg dat de Indonesische overheid uiteindelijk zelfs het gebruik van de Nederlandse taal in het onderwijs en de media verbood. Dit dwong Robinson in 1954 tot een keuze voor Nederland – ‘dat woordje *Belanda* kan je opeens niet meer vrij maken van een soort hatelijkheid, een soort ongewenstheid.’²¹

In Nederland schreef hij columns onder de noemer ‘Didi in Holland’ voor *Het Parool*, en hij probeerde in 1955 ook een eigen maandblad, *Gerilja*, op te zetten, wat hij na één (dubbel) nummer alweer moest staken. In 1957 werd hij redacteur van *Onze Brug*, dat zich richtte op de Indische gemeenschap. Na een jaar veranderde hij de naam in *Tong Tong*,

een verwijzing naar een uitgeholde boomstam die gebruikt wordt als alarmklok en seininstrument. Wat begon als een blaadje met enkele honderden lezers, telde in 1961 meer dan elfduizend abonnees. In datzelfde jaar veranderde hij de ondertitel 'Het enige Indische blad in Nederland' in 'Het enige Indische blad in de wereld', als onderdeel van een ambitieus project om de Indische gemeenschap in de diaspora sterker bij *Tong Tong* te betrekken. Hij verhuisde zelf ook naar de Verenigde Staten en leefde vier jaar in Californië, waar hij in 1962 de *American Tong Tong* opstartte. Ontgoocheld door het feit dat de oprichting van dit blad en van een eigen bedrijf – Indo Enterprises Inc. – op een fiasco was uitgelopen, en bezorgd over problemen bij het Nederlandse *Tong Tong*, keerde hij in 1966 terug naar Den Haag, waar hij acht jaar later overleed.

Indisch futurisme

Robinson liet niet alleen columns en artikelen na, maar ook belletrise, waarvoor hij het pseudoniem Vincent Mahieu gebruikte, een verwijzing naar Auguste Mahieu (1865-1903) en diens Indische volkstheater, de 'Komedie Stamboel'.²² Zijn meest bekende bundels *Tjies* (1955) en *Tjoek* (1960) bestaan uit een serie verhalen uit Indië waarin het leven van (vaak jonge) Indo's centraal staat. Beide titels zijn *Petjo*-termen, die verwijzen naar vuurwapens voor de jacht – 'kaliber .12, linkerloop full choke, rechterloop half choke'.²³ Het jagen is dan ook een terugkerend motief in de verhalen, die met andere 'mannelijke' thema's zoals boksen, motorracen en gitaarspelen een sfeer creëren waarin moed, eergevoel, opoffering en tragiek een centrale plaats innemen.

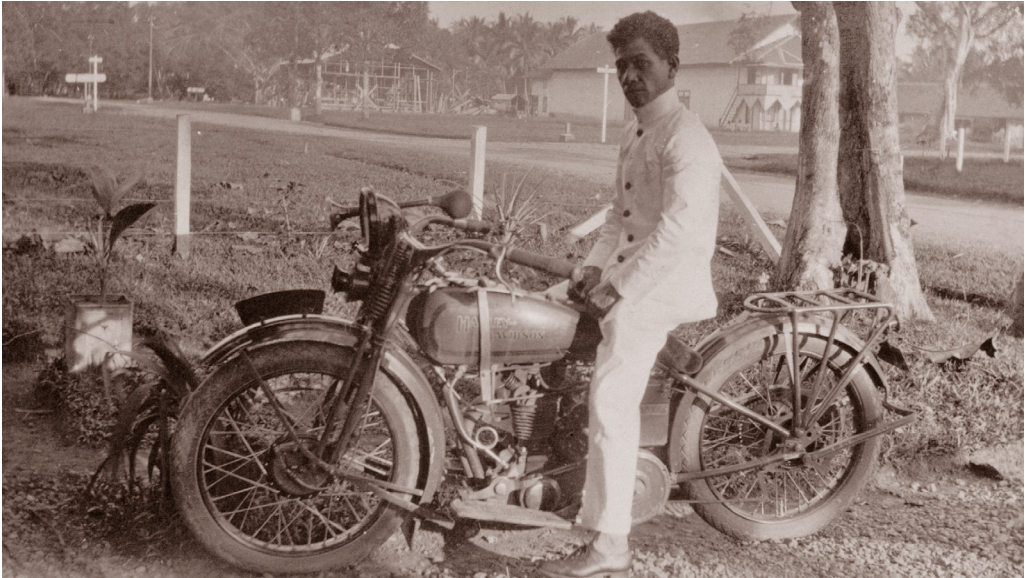
Zelf beweerde hij later dat deze verhalen het 'onvervalst honderd procent Indische leven' weergaven 'zoals geen enkele andere samenleving ter wereld in zo'n omvang en intensiteit gekend heeft als wij'.²⁴ Het is echter de vraag hoe authentiek Mahieus constructie van de Indische wereld werkelijk was. Het is best mogelijk dat Indische jongens vaak vochten, graag met een motor reden en een bijzondere voorliefde hadden voor de jacht, maar of dat nu het 'onvervalst honderd procent Indische leven' was, valt te betwijfelen. Niet voor niets spreekt Pamela Pattynama van een 'mythe'.²⁵ Dit geldt net zozeer voor Mahieus taalgebruik. Terecht hebben Annemarie Cottaar en Wim Willems erop gewezen dat Mahieu in zijn literaire werk het *Petjo* gebruikt om een 'sfeer van authenticiteit te creëren'.²⁶ Het gaat hier inderdaad om een creatie, een literair procedé, en niet om een authentieke weergave. In de oren van *Petjo*-sprekers klinkt zijn taal immers gekunsteld.²⁷

Belangrijker dan de vraag naar authenticiteit, is wat Mahieu met zijn werk wilde bereiken. Wat opvalt is het contrast met het traditionele imago van de Indo in publicaties als *Indrukken van een Tòtòk* (1897) van Justus

van Maurik, *Het leven in Nederlandsch Indië* (1900) van Bas Veth of *De stille kracht* (1900) van Louis Couperus. Alle kenmerken van een personage als Couperus' Addy de Luce (hyper-sensueel, passief, laf, vals, loom, werkschuw, etc.) staan haaks op de manier waarop Mahieu de Indo afbeeldt. Veel meer dan een weergave van het 'echte leven' in Indië getuigen zijn verhalen van een behoefte om af te rekenen met het traditionele beeld van de Indo, dat zo'n prominente plaats innam in de Nederlandse koloniale literatuur.²⁸ Dit strookt met de opinie van Edy Seriese, die het heeft over een 'mythe [...] voor de Indo's zelf. Om te laten zien wat ze waard waren.'²⁹ We mogen ook niet vergeten dat het beeld van de Indo in Nederland sterk door Robinson zelf is bepaald; hij staat immers aan de basis van het *Indisch Wetenschappelijk Instituut*, het tijdschrift *Moesson*, de *Tong Tong Fair*, de *Indische Kulturele Kring*, etc. Veel van wat vandaag als 'typisch Indisch' geldt, gaat in werkelijkheid terug op Robinsons eigen intellectuele constructie.

Voor deze constructie vond Robinson inspiratie bij de futuristische avant-garde. Het is geen toeval dat een van de verhalen uit *Tjies* de titel 'Vivere pericolosamente' draagt. Het gaat hier om een slogan van het Italiaanse futurisme, die teruggaat op de oproep van Friedrich Nietzsche tot 'gefährlich leben', het afrekenen met het 'Schleim der jetzigen Zivilisation und Großstadtbildung' en, in plaats daarvan, het vestigen van alle hoop op 'tapfere Menschen' die ons voeren naar 'ein männlicheres, ein kriegesisches Zeitalter' dat 'die Tapferkeit wieder zu Ehren bringen wird'.³⁰ Deze invloed is opvallend, omdat het futurisme in Europa al sinds het einde van de Eerste Wereldoorlog passé was. Niet alleen nam Mahieu ideeën van het futurisme pas laat (en eclecticisch) over, hij paste ze ook aan de lokale context aan zodat een heel eigen variant ontstond. In dit geval dus een soort Indisch futurisme.³¹

Deze futuristische drang naar 'gevaarlijk leven' vinden we terug in het verhaal 'Didi', waarin de verteller zijn afkeer van de 'verwijfdheid' en 'decadentie' van de westerse beschaving laat blijken in zinnen als: 'Ik betreurde het dat de moderne maatschappij geen mannen meer voortbracht, primitief, sterk en moedig genoeg voor Didi.'³² De Indo-Chinese hoofdfiguur Teck Eng in het verhaal 'De piroes oerat mas' verafschuwt het leven in 'veilig Amsterdam', waar je eerder aan een 'bloedvergiftiging door het peuteren in [je] neus' sterft dan aan 'een moordend spervuur'.³³ In 'Little Nono' wordt de schijnhumaniteit van het 'Westen' gecontrasteerd met de wereld van de bokkers, wier levensfilosofie 'meer waard [is] dan [die] van tien filosofen en tien dichters samen'.³⁴ Hun slagen als 'echo's van dreunende botsingen van mastodonten uit de oertijd' worden verheerlijkt 'omdat boksen strijd is. En omdat alle leven strijd is. En omdat de mens die waarlijk leeft, altijd vecht'.³⁵ Toch bleef Mahieu bij dit alles ambivalent. De levensfilosofie van bokkers mocht dan wel meer waard zijn dan die van dichters, telkens weer duiken in zijn verhalen figuren op zoals Lolo



▲ Indo-Europese man op een Harley Davidson, 1928. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 83669.

in 'Posteerjacht', die in zijn boekenkast 'Ortega y Gasset' heeft staan 'en Lao Tse, Nietzsche en Durant'.³⁶ En zelfs de door snelle motoren bezetene ik-figuur uit 'Wharr- wharr-wharr!' begint bij het horen van de naam Laura spontaan te vertellen 'van Petrarca' en 'van Romeo en Julia. En van Floris ende Blancefloer'.³⁷ Bovendien ironiseerde Mahieu ook bepaalde elementen van het futurisme; zo lijkt de titel 'Vivere pericolosamente' direct bij deze beweging aan te sluiten, maar in werkelijkheid staat hij in een ironische relatie tot het verhaal. Immers, wat de hoofdfiguur doet, is slechts 'gevaarlijk' binnen de context van zijn burgerlijk-brave bestaan.

Mahieu postkoloniaal gelezen

Als we de verhalen van Mahieu vanuit het perspectief van *postcolonial studies* analyseren, rijst de vraag in hoeverre dit werk deel uitmaakt van een literatuur die een systeem van koloniale overheersing mee vorm heeft gegeven, en die ook na de Indonesische onafhankelijkheid koloniale denkpatronen bleef bestendigen.³⁸ Het is, wat dit betreft, niet moeilijk om passages te vinden die getuigen van een verheerlijking van dit verleden. Zo wordt Da Cunha, de vader van de vier jonge helden uit het verhaal 'Arcola', getypeerd als een nazaat van zestiende-eeuwse Portugese zeevaarders die 'sinds Camoens' niets 'aan strijdvaardigheid en avontuurlijkheid' heeft ingeboet en in zijn lichaam 'alle tegengif' concentreert 'tegen vier eeuwen lafheid, bedrog en valsheid'. Tegelijk lezen we hoe juist deze nakomelingen van koloniale overheersers zich door de eeuwen heen 'op een roekeloze manier voortgekruist' hebben 'met Indiërs, Chinezen, Maleiers en Ambonezen', en dat Da Cunha daaraan een donkerzwarte huids-

kleur heeft overgehouden.³⁹ Van een binaire oppositie tussen kolonisator en gekoloniseerde, wit en zwart, 'us' en 'them', kan hier geen sprake zijn.⁴⁰ Veeleer gaan beiden in elkaar op en is uit deze versmelting een nieuw, creools mensentype gegroeid. Mahieu zet zich hiermee niet alleen krachtig af tegen de aloude vrees voor het 'verindischen', maar ook tegen nationalistisch essentialisme, zowel van Europese als van Indonesische zijde, dat mensen op basis van hun herkomst uitsluit.⁴¹

Het traditioneel binaire perspectief in de Nederlandse literatuur over Indië wordt ook in het verhaal 'Het vriendje van de rups' doorbroken, waar de jonge ik-figuur zijn Indische wijk verlaat en naar de *kampung* sluipt. Daar verschijnt een wereld die vies en vuil is, brutaal en primitief, en die in dit opzicht weinig verschilt van de stereotypische portrettering van inheemse dorpen in veruit de meeste Nederlandse koloniale romans. Alleen benadrukt de ik-figuur over zichzelf en zijn vrienden dat 'wij ons van niemand [onderscheidend]', want 'ook wij zwierven blootvoetig, stoffig en zwerig langs de straten', 'ook wij waren soms kaalgeschoren tegen de luizen en de schurft' en 'ook wij waren timide tegenover nette mensen omdat wij afkeuring of meelij in hun ogen zagen.'⁴² Ook in andere verhalen plaatst Mahieu de Indo doelbewust tussen de wereld van de *kampung* en die van de 'nette mensen'. Zo gaat de hoofdfiguur uit het verhaal 'Vivere pericolosamente' – 'meneer Barkey' – graag in 'de kali' zwemmen die zijn Indische wijk van de *kampung* scheidt. Hoe complex deze tussenpositie was, blijkt uit het feit dat Barkey weliswaar 'een Indische jongen' was, maar vanwege zijn 'blonde haar, blauwe ogen en blanke huid' door 'veel Europeanen' voor 'een totok' werd aangezien, en, zo voegt de verteller er cynisch aan toe, 'misschien was daarom zijn carrière zo succesvol geweest.'⁴³

Opvallend is ook hoe Mahieu weliswaar de nadruk legt op 'mannelijke' thema's, maar vrouwen daarbij geenszins tot passieve wezens of seksobjecten reduceert. Hij breekt doelbewust met dit cliché uit de Nederlandse koloniale letterkunde en, zoals Wim Willems terecht heeft opgemerkt, vaak zijn juist vrouwen 'de moedige, roekeloze en vasthoudende *djago* (vechtersbaas) waarbij mannen verbleken.'⁴⁴ Voor Didi bijvoorbeeld, was 'subliem leven vechtend leven.'⁴⁵ Mahieu draait de spies ook om, en laat de ik-figuur uit het verhaal 'Madjoe' scherp uithalen naar 'rot-Europa met z'n sex.'⁴⁶

Bovendien vermijdt Mahieu wat Elleke Boehmer een 'exclusive focus of the colonialist narrative' noemt, door veelvuldig de tussentaal *Petjo* te gebruiken.⁴⁷ Bij Mahieu is het *Petjo* geen 'liplap'-taaltje om Indo's belachelijk te maken, maar een taal met literaire status. Hiermee maakt hij duidelijk dat de Indische mengcultuur (inclusief Maleise, Javaanse en andere inheemse elementen) een wezenlijk onderdeel vormt van zijn literatuur. Het is dus geen toeval dat wanneer er in 'Tjoek' gezongen wordt, 'liedjes uit *Kun je nog zingen, zing dan mee*' worden afgewisseld met de 'Soendanese en Maleise liedjes uit de *kampung*' en 'de vermaleiste songs van de Stamboel'.⁴⁸

Zelfs in verhalen over de oorlog zet Mahieu zich af tegen binaire denkstructuren en vloeien vriend en vijand door elkaar. Zo lezen we in het verhaal 'Saaie mensen' over een Indisch en Chinees gezin dat 'geen partij [kon] kiezen omdat ze zichzelf waren. Ze konden geen vijand kiezen omdat ze vijandloos waren [...] noch Indonesiër, noch Hollander, maar thuis.'⁴⁹ Die onmogelijkheid om een eenduidige keuze te maken geldt zelfs in het heetst van de strijd. Hier is geen sprake van een 'superior West against the dangerous East', zoals Boehmer het stelt.⁵⁰ 'Haat is niet bestemd voor de vijand. Die leeft net als jij', lezen we in 'De muur'; haat is er alleen 'voor de weke, brijige, eeuwig mooi-kletsende mensen van de veilige stad. Met hun gezeur over humaniteit, dierenliefde, moraal.'⁵¹ 'Blanke soldaten', zo stelt de hoofdfiguur uit 'Madjoe', zijn immers niets anders dan de 'uitgestoken vingers van de thuiszittende blanke Europeaan'.⁵² In dit verhaal lezen we hoe een Nederlands konvooi uit Surabaya in een hinderlaag valt. Terwijl om hem heen vrouwen en kinderen meedogenloos worden afgeslacht, toont de Indische ik-figuur begrip voor 'die eeuwig getreiterde en bestolen mensen, die nu een kans zagen om zich te wreken, iets terug te winnen misschien'. Hijzelf wacht niet op zijn dood, maar loopt met een stuk ijzer op de aanvallers toe, terwijl hij zichzelf niet in het Nederlands, maar in het Maleis moed toeschreeuwt: 'Madjoe!' (vooruit).⁵³

In 'Een bloedbad voor Ferdi', een van de meest cynische oorlogsverhalen uit de Nederlandse literatuur, laat de Indische hoofdfiguur zich door zijn oude schoolmakker Henk, die nota bene voor de Republikeinen strijdt, overhalen om de gevangenen – 'vijf Indo's en zes Hollanders' – één voor één neer te schieten. Het argument van een van hen dat 'mijn moeder een Soendanese' is en 'mijn grootmoeder [...] een Javaanse' en dat hij dus 'amper Hollands bloed' heeft, wijst Ferdi af met het tegenargument: 'Waarom heb je dan altijd de Blanda uitgehangen?'⁵⁴

De complexe tussenpositie die in deze verhalen telkens weer wordt ingenomen, kan niet los worden gezien van Robinsons ambitie om een eigen identiteitsconcept voor de Indo-gemeenschap te ontwerpen.

Een eigen identiteit voor Indo's

Robinson zag in de onafhankelijkheid van Indonesië een unieke kans voor Indo's om zich te bevrijden van een eeuwenoud minderwaardigheidsgevoel. Dezelfde Indo's die altijd naar Nederland hadden opgekeken, waren na hun repatriëring immers tot de vaststelling gekomen dat ze op velerlei vlakken anders waren dan Nederlanders. Dit gevoel was sterker geworden door de frustraties over de manier waarop de Nederlandse regering met de Indonesische crisis en het repatriëringproces was omgesprongen. Velen vonden dat hun behandeling als repatriant niet in overeenstemming was met hun toewijding en loyaliteit jegens de Nederlandse zaak in

Indië. Vooral Indo's – zo'n honderdtachtigduizend van de driehonderduizend repatrianten volgens Van Amersfoort⁵⁵ – kregen het gevoel dat ze in het toen nog bijna volkomen 'witte' Nederland als een last werden beschouwd.⁵⁶ Robinson interpreteerde dit alles als de pijn die gepaard gaat met de geboorte van een nieuwe identiteit, en zag het als zijn taak, zelfs als zijn roeping, om dit identiteitsbesef vorm te geven. Niet voor niets sprak hij hierover bijna in religieuze termen als een vorm van 'getuigen'.⁵⁷

Om het gevoel van eigenwaarde bij de Indo-gemeenschap te versterken liet Robinson zich door de Amerikaanse *Civil Rights Movement* inspireren.⁵⁸ Net zoals de zwarte gemeenschap gedwongen was geweest om in Amerika een nieuwe identiteit te ontwikkelen, zo moesten volgens hem ook de Indo's hun identiteit in de diaspora herdefiniëren:

Kijk naar de negers in de Ver. Staten. Die gaan toch ook nooit meer naar Afrika terug? [...] Neen! Ondanks de lynchpartijen, ondanks Alabama's en Little Rocks staat daar in Amerika een sterke, creatieve, onvernietigbare vorm van negercultuur. [...] Zo kan ook onze groep, mits bewust van eigen waarden trots op afkomst en toekomst een eigen kunst maken.⁵⁹

Vandaar zijn gebruik van de term 'Indo' als een geuzennaam en zijn interesse voor de Komedie Stamboel, *bangsawan*-opera, *kroncong*-muziek en *Petjo*-taal als uitingen van een eigen cultuurbewustzijn.⁶⁰

Dit was hard nodig, want niet alleen in Nederland moesten Indo's tegen stereotyperingen opboksen. Sinds de Amerikaanse socioloog Robert Park in 1934 zijn theorie van de multiraciale mens als 'marginal man' op 'the Eurasian community in the Dutch East Indies' had uitgetest, was ook het internationale imago van de Indo allesbehalve positief.⁶¹ Geïnspireerd door Park, zijn mentor aan de University of Chicago, verwees ook de socioloog Everett Stonequist in *The Marginal Man* (1937) naar 'the Indo-Europeans of Java' als voorbeeld van een gemeenschap die gebukt ging onder inferioriteitscomplexen, hypersensitiviteit en malaise, en daardoor 'too idle for manual labor' was en 'useless discontented lives' leidde.⁶² Nog in 1963 beschreef een andere Amerikaanse socioloog, Brewton Berry, de 'Indo-Europeans in Indonesia' als een 'pathetic folk of mixed ancestry who never know quite where they belong [...] raceless people, neither fish nor fowl'.⁶³

Robinson was verbazend goed op de hoogte van die Amerikaanse publicaties. Terwijl hij zichzelf in 1961 nog 'een "marginal man", kind van twee rassen en culturen' noemde, en het in een toespraak een 'nadeel' noemde dat Indo's 'noch vlees noch vis' waren, lezen we tien jaar later in *Tong Tong* dat 'de mengbloed alleen dan marginaal is, als hij "eeuwig zwabbert tussen de twee oorsprongsculturen", nu eens naar het Westen



▲ Vincent Mahieu/Tjalie Robinson in Nederland, circa 1970. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 168702.

dan weer naar het Oosten positie bepalend. Maar dat hij NOOIT MARGINAAL is, als hij beide oorsprongen vergeten kan en zuiver zichzelf zijn [kan]'. Bovendien had hij er nu geen probleem meer mee dat men Indo's 'geen vis en geen vlees' wilde noemen, omdat de Indo te vergelijken viel met een zeeschildpad, een 'unieke land-én-zee genier [...] die oceanen doorklieft van continent tot continent'.⁶⁴ Met deze keuze voor een staatloze, grensloze, transnationale, interculturele en multiraciale identiteit anticipeerde Robinson al in de vroege jaren zeventig op een tendens tot het hybridiseren en deterritorialiseren van

postkoloniale theorieën, waarbij het optrekken van (raciale, etnische of geografische) grenzen tussen mensen doelbewust wordt overstegen.⁶⁵

Latijns-Amerika als inspiratiebron

Voortbouwend op theorieën van Indische intellectuelen uit de late negentiende en vroege twintigste eeuw, zoals de journalisten Arnold Snackey en Frederik Voorneman en de politici Karel Zaalberg, Frederik de Hoog en Ernest Douwes Dekker, die de Indo's als een ideale mengeling van 'Oost' en 'West' zagen en zelfs droomden van een onafhankelijk Indonesië onder Indisch bestuur, beschouwde Robinson de Indo's als een eigen gemeenschap, met een eigen identiteit, cultuur en geschiedenis. Desondanks bleef hij vaag over de vraag wie wel of niet tot deze gemeenschap behoorde. In tegenstelling tot de Afro-Amerikaanse gemeenschap weigerde Robinson om van huidskleur of ras een essentialistisch identiteitscriterium te maken en stelde hij de Indo-gemeenschap open voor mensen zoals zijn eigen (witte) vader, die weliswaar niet raciaal gemengd, maar 'bruin van binnen' waren, en dus openstonden voor de Indische manier van leven.⁶⁶ Tegelijk verbond hij dit aan bepaalde (vage) criteria. Indo's werden geacht 'Oosters [te] denken', 'kalmer en minder aanpakkerig' te zijn en te 'leven en denken zoals een *mestizo* doet'.⁶⁷ Zoals Lisanne Snelders terecht opmerkt, ontsnapte ook Robinson er niet helemaal aan om mensen in of uit te sluiten op basis van essentialistische kenmerken.⁶⁸ In een brief aan Guus Cleintuar uit 1972 sprak hij zelfs over 'de zuiver eigen identiteit van de mengbloed (dus ook de Indo)'.⁶⁹

Voor veel controverse zorgde zijn ‘heroïsche’ – en vanuit het perspectief van postkoloniale studies erg problematische – visie op de ontstaansgeschiedenis van de Indo’s:

Wij moeten ons niet gaan vereenzelvigen met die grote groep Hollanders die altijd in Holland is gebleven en die ik altijd de kachelzitters heb genoemd. Maar we behoren tot een bepaald soort Hollanders die de wereld in zijn gegaan: avonturiers, ontdekkers, over het algemeen mensen met erg veel branie en met erg veel ondernemingslust.⁷⁰

Die geschiedenis laat Robinson niet met Houtman beginnen, maar met Portugese zeevaarders die als eerste Europeanen Zuidoost-Azië bereikten en er zich vermengden met de plaatselijke bevolking: ‘Alle soorten namen hebben wij hier in onze gelederen. Je ziet ook namen zoals Da Cunha en Dias bijvoorbeeld. Dat zijn de oudste Indo’s.’⁷¹

Deze verwijzing naar Portugezen als de ‘stamvaders’ van de Indogemeenschap is geen toeval. Het getuigt van de invloed van de Braziliaanse socioloog Gilberto Freyre, wiens *Casa-grande & senzala* (1933) Robinson in Engelse vertaling (*The Masters and The Slaves*) kende.⁷² Diens – sterk door Nietzsche beïnvloede – heroïsche interpretatie van de Portugese koloniale politiek en uitermate positieve interpretatie van rassenmenging als de geboorte van de multiraciale ‘nieuwe mens’ in de tropen, maakten een diepe indruk op Robinson – ‘als je hem leest, dan zie je de geschiedenis van Indië voor je staan.’⁷³ Freyre’s invloed is overduidelijk in een brief uit 1955, waarin Robinson de Indo schetst als ‘één van die miljoenen nazaten van Europeanen die sinds Columbus de wereld veroverden’, uit wier ‘expansie van daadkracht [...] volken [zijn] ontstaan van mixtiefen’, die dankzij hun ‘opheffing van de gescheidenheid der volken’ de basis hebben gelegd voor ‘een werkelijk internationale en universele vrede.’⁷⁴ Deze passage is uitermate opportunistisch. Robinson verheerlijkt hier het kolonialisme als scheppende kracht en poneert tegelijk een soort ‘multiraciale onschuld’, alsof er binnen de Indogemeenschap nooit enige vorm van racisme of onderdrukking heeft bestaan. Hierdoor vertegenwoordigen Indo’s plots niet meer een volk van gisteren dat met het einde van Indië gedoemd is ten onder te gaan, maar een volk van de toekomst, dat nu al een bepaald stadium van interculturaliteit, multiracialiteit en deterritorialisering heeft bereikt, terwijl de meeste andere volkeren ter wereld daar nog aan moeten beginnen.

Deze toekomstvisie strookt met Robinsons boodschap aan de ‘jonge garde’ Indische schrijvers uit 1964: ‘Laat ze Europa maar eerst helemaal opeten.’⁷⁵ Het betreft hier een verwijzing naar het ‘antropofagische’ mani-

fest *Pau Brasil* (1924), waarin Oswald de Andrade de Brazilianen opriep om de Europese beschaving niet langer met respect of onderdanigheid te benaderen maar als kannibalen die slechts die elementen tot zich nemen die waardevol lijken. Dit antropofagische model was een Braziliaanse variant van het futuristische idee dat in moord en oorlog de kiem tot vernieuwing ligt. Juist omdat ze diep vanbinnen Portugees waren gebleven, konden Brazilianen volgens Andrade pas een eigen identiteit ontwikkelen door Portugal te 'doden' en daarna 'op te peuzelen'. Hierin schuilt ook de tragiek van hybride naties: om zelfstandig te kunnen worden, moet je wel diegene 'doden' in wie je het wezen van jezelf herkent.

Dezelfde tragiek vinden we terug in 'Tjoek', een verhaal dat op een begraafplaats speelt die tussen de *kampong* en de Europese lanen van de 'nette mensen' ligt. In dat moerassige gebied, noch land, noch water, leven het meisje Tjoek en haar vriend Man, 'een naam waarmee men laaggeboren inheemsen aanriep', maar die eigenlijk Sylvester blijkt te heten en net als Tjoek een Indo is.⁷⁶ Hun grote droom is om Si Badak, 'het half legendarische onkwetsbare everzwijn', te schieten, waarmee Mahieu teruggrijpt naar de Maleise mythologie en het verhaal van *badak api*.⁷⁷ Deze ambitie gaat bij Tjoek gepaard met een groeiend verlangen naar (westerse) luxe en krijgt een tragisch einde wanneer zij per vergissing Man doodschiet.

In een brief aan Cleintuar verwijst Robinson naar dit verhaal als een 'proeve tot doorgronding van de mengbloed' en stelt hij dat het als de ontwikkeling van diens 'etnische zelfstandigheid' gelezen kan worden.⁷⁸ Terwijl Willems meent dat Tjoek door de moord op Man het 'inlandse' in zichzelf verliest, wat op 'het verloren gaan van de Indische samenleving in Indonesië' duidt, en Boudewijn het zelfs over 'het ontaarden van Indo-Europeanen' heeft, kan de moord op Man ook als een weliswaar tragische, maar niettemin noodzakelijke stap worden geïnterpreteerd om tot een eigen identiteit te komen.⁷⁹ De finale foetushouding van Tjoek wijst immers op een hergeboorte, wat aansluit bij de mening van Serieze dat 'de dood van Man niet voor de dood van de Indische groep [staat], zoals het verhaal vaak wordt gelezen, maar in de persoon van Tjoek juist het overlevingsperspectief [toont]'.⁸⁰ Deze positieve interpretatie past niet alleen binnen een Latijns-Amerikaanse traditie, ze sluit ook aan bij de futuristische tendens om de dood niet te vrezen als een einde, maar deze heroïsch te aanvaarden als een noodzakelijke pijn om vernieuwing mogelijk te maken. Of zoals het bij Robinson zelf klinkt: 'Durf te sterven. Om te kunnen leven.'⁸¹

Besluit

Als 'de stem van Indisch Nederland' geldt Robinson als 'stamvader' van een zelfbewuste Indo-literatuur die met de tweede generatie Indo-schrijvers een bloei zou kennen. Een terugkerend thema in die literatuur is de

moeilijke omgang met de frustraties van hun ouders: hun nostalgisch verlangen naar de wereld van hun kindertijd, hun onderdrukte trauma's uit de Japanse kampen, hun psychologische wonden opgelopen tijdens de *bersiap*-periode en hun woede om de kille ontvangst als repatrianten in Nederland. Net zoals Robinson kiezen deze auteurs vaak voor een tussenpositie en hebben zowel met hun geboorteland als met hun land van herkomst een ambivalente verhouding. Tekenend is hoe Jill Stolk in *Scherven van smaragd* (1983) schrijft dat haar eten 'niet Indonesisch [smaakt]' en 'ook niet naar Hollandse pot', 'het smaakt naar iets precies er tussen in. Het smaakt als een evenwichtig mengsel. Het smaakt Indisch.'⁸² Deze auteurs zetten Robinsons zoektocht voort naar een eigen identiteit voor de Indogemeenschap. Vaak leidt dat tot een terugkeer naar Indonesië, waar weliswaar een gevoel van herkenning optreedt, maar waar ze zich desondanks niet helemaal thuis voelen. Ze blijven, zoals Alfred Birney het in *Journael van Cyberney* (2001) uitdrukt, 'rusteloze Indo's'.⁸³ Dat deze tussenpositie gemakkelijk uit balans kan raken, blijkt uit Marion Bloems boek *Geen gewoon Indisch meisje* (1983), waarin de hybriditeit van het Indoschap wordt beschreven als twee zussen, Sonja en Zon, die hetzelfde lichaam delen, en dat tragisch eindigt in de zelfmoord van de Indonesische 'zus'.

Ondanks deze overeenkomsten is er ook een belangrijk verschil tussen deze auteurs en Robinson. Zoals Lizzy van Leeuwen heeft aangetoond, ontstond er na diens dood 'geleidelijk een verregaande depolitiserende van het postkoloniale discours' en een 'culturalisering van de Indische erfenis' in films en literatuur, waarbij de 'politiek en historisch zwaar beladen koloniale erfenis in zekere zin onschadelijk w[er]d gemaakt'.⁸⁴ Indo-schrijvers van de tweede generatie cultiveren inderdaad een minderheidspositie binnen de Nederlandse literatuur en verbinden hun unieke hybride identiteit niet langer met een verhaal van koloniaal heldendom maar van koloniale onderdrukking. Ze nemen daarmee niet alleen afstand van Robinsons problematische verheerlijking van het koloniale verleden, maar zijn bovendien geneigd om zichzelf als slachtoffers van dit verleden te beschouwen. Dit leidt volgens Olf Praamstra tot de paradoxale situatie dat deze afstammelingen van kolonialen een positie innemen die vergelijkbaar is met die van afstammelingen van tot slaaf gemaakte Afrikanen die via Suriname of Curaçao in Nederland zijn beland.⁸⁵

Desondanks bestaat er geen twijfel dat de 'Indo revival' van de tweede (en ondertussen al derde en vierde) generatie zonder Robinson niet mogelijk zou zijn geweest. Bijna alle culturele instellingen in Nederland die de Indogemeenschap vertegenwoordigen, gaan immers terug op zijn pionierswerk. Bovendien delen jongere generaties de diepe overtuiging van Robinson dat het zowel voor Nederland als voor Indonesië van belang is om de bijzondere band die in de loop der eeuwen tussen beide landen is gegroeid, in stand te houden. Zijzelf zijn er immers de verpersoonlijking van.



▷
Portret van F. Springer.
Collectie Uitgeverij
Querido.

‘Eigenlijk is het allemaal pas gisteren gebeurd’

F. Springer

ERICA VAN BOVEN

Rob Nieuwenhuys gaf in 1978 de schrijver F. Springer een plaats in zijn *Oost-Indische spiegel* en bestempelde hem daarmee tot ‘Indisch auteur’.¹ Dat etiket dekt niet Springers hele schrijverschap, want ook de 25 jaar waarin hij als diplomaat rondreisde, hebben het karakter van zijn oeuvre bepaald. Indië is echter wel een wezenlijk element, zelfs hét wezenlijke element.

In de *Oost-Indische spiegel* staat Springer in het hoofdstuk ‘Niet meer aan denken’. Met die titel doelde Nieuwenhuys op de Japanse tijd, die na Pearl Harbor (7 december 1941) in Nederlands-Indië aanbrak, en de gevolgen daarvan. Na een korte oorlog tussen Nederlands-Indië en Japan ving de Japanse bezetting aan, die voortduurde tot 15 augustus 1945. Europeanen werden, zoals bekend, in kampen opgesloten of op transport gesteld voor dwangarbeid in Thailand (toen Siam) of Birma.

Carel Jan Schneider (1932-2011), de persoon achter het pseudoniem F. Springer, heeft die tijd bewust meegemaakt. Toen de Japanse bezetting begon, was hij negen jaar en woonde hij in Bandung, waar zijn vader als leraar Duits op het Christelijk Lyceum werkte. Zijn vader werd al snel geïnterneerd. Aanvankelijk verbleef hij niet ver van hun woonplaats, maar later werd hij getransporteerd naar kampen aan de Birma-Siam-spoorlijn, waar hij als dwangarbeider werkte.² Carel Jan werd met zijn moeder en jongere broers ondergebracht in het vrouwenkamp Tjihapit, een woonwijk in het noordoostelijke deel van Bandung. Later, in november 1944, toen hij twaalf was, werden zijn moeder en broertjes overgebracht naar Batavia en bleef Carel Jan alleen achter in een deel van Tjihapit dat als jongenskamp werd ingericht. De jongens verhuisden nog enkele keren voordat in september 1945 de poort openging en Carel Jan de reis naar Batavia kon ondernemen, waar hij zijn moeder en broers terugvond. Een

paar maanden later, in december 1945, voeren ze met het Britse schip *H.M.S. Venerable* naar Ceylon, waar ze drie maanden verbleven in een voormalig Brits legerkamp in het bergplaatsje Kandy. Uiteindelijk lukte het in maart 1946 om via Singapore Bangkok te bereiken, waar ze de vader terugvonden. Pas in augustus 1946 kwam het gezin in Amsterdam aan.³

‘Ik schrijf vanuit de herinnering’

Al deze gebeurtenissen en ervaringen zijn in het werk van F. Springer terug te vinden. Hij is, zoals Rob Nieuwenhuys al schreef, een schrijver die van de werkelijkheid uitgaat, of preciezer gezegd: van de herinnering. Herinneringen vormen de inspiratiebron van zijn hele oeuvre, zoals hij zelf meermaals heeft beklemtoond – al speelt ook de verbeelding een grote rol, om de herinneringsbeelden aan te vullen en vorm te geven. ‘Niet meer aan denken’, het kopje waaronder Nieuwenhuys Springer heeft geplaatst, is dus eigenlijk geen passende noemer voor diens oeuvre; F. Springer is juist zijn leven lang aan het verleden blijven denken en zeker aan die ingrijpende jaren van de Japanse bezetting. In 1978, toen Nieuwenhuys’ *Oost-Indische spiegel* verscheen, was dat misschien nog niet zo duidelijk. Alleen de kleine roman *Tabee New York* (1974) bevatte sporen van de Indische jeugdijaren en de kamptijd in Bandung. De meeste Indische romans moesten toen nog verschijnen: *Bougainville* (1981), *Bandoeng-Bandung* (1993) en *Kandy* (1995), waarvan vooral de laatste twee heel direct de persoonlijke ervaringen van de schrijver lijken weer te geven. Achteraf gezien zou het Indische oeuvre van Springer beter in het volgende hoofdstuk van *Oost-Indische spiegel* hebben gepast: ‘Steeds weer aan denken’.

De Indische jeugd komt in de loop van Springers oeuvre steeds helderder in beeld. Daarover straks meer. Daarnaast is, zoals gezegd, zijn werkende leven als bestuursambtenaar en diplomaat een grote inspiratiebron geweest. De buitenlandse standplaatsen vormen het decor van een groot aantal verhalen en romans. In het vroege werk was dat Westelijk Nieuw-Guinea, waar Carel Jan Schneider meteen na zijn studie Rechten als bestuursambtenaar kwam te werken, van 1958 tot 1962, het jaar waarin Nederland onder grote internationale druk uiteindelijk Nieuw-Guinea overdroeg aan Indonesië. Op die periode, eerst in Hollandia, daarna in Fak-Fak en de Baliemvallei, zijn de eerste verhalen en novellen gebaseerd: *Bericht uit Hollandia* (1962), *Schimmen rond de Parula* (1966), *De gladde paal van de macht* (1969) en ook *Zaken overzee* (1977). Ook het eigenlijke debuut speelt in Nieuw-Guinea: *Met stille trom*,⁴ dat hij in 1962 voltooide maar dat pas in 2012 werd uitgegeven.

Dit debuut *Met stille trom*, waarvoor de auteur aanvankelijk de titel *De laatste dag der Hollanders op Nieuw-Guinea* had bedacht (een ironische verwijzing naar de beroemde *Vloekzang. De laatste dag der Hollanders op Java*

van Sicco Roorda van Eysinga uit 1860), trok hij vlak voor de geplande uitgave terug omdat hij het toch te luchtig vond, ‘niet meer dan een gemiddeld indianenverhaal’,⁵ niet passend bij het drama dat zich daar voor de Papoea’s voltrok. Toch is het boek meer dan een grappig verhaal over ‘lokaal gekis-sebis tussen bestuursambtenaren, zendelingen, en nog wat rare vogels, en een enkele blote krijger met peniskoker’, zoals Springer het in het voorwoord van de latere uitgave beschreef.⁶ Evenals de andere Nieuw-Guinea-verhalen laat dit debuut meteen al op typisch Springeriaanse wijze zien hoe halfslachtig het koloniale beleid was, hoe illusies en werkelijkheid botsten en hoezeer de goede bedoelingen van het Nederlandse bestuur jegens de Papoea’s tegelijkertijd absurd en tragisch uitpakt. De criticus Kees ’t Hart noemde het boek in 2012 ‘een politieke roman van grote klasse’.⁷

Na de ‘vette kater’ van Nieuw-Guinea meldde Schneider zich in 1962 bij het ministerie van Buitenlandse Zaken voor een diplomatieke loopbaan. In *Tabee New York* (1974) vinden we zijn ervaringen als adjunct-viceconsul in de eerste standplaats New York. Daarin verwerkte hij ook iets van de Indische jeugdijaren. In *Bougainville* (1981) lezen we over zijn belevenissen als Tijdelijk Zaakgelastigde in Dacca, Bangladesh, in de vroege jaren zeventig. Daardoorheen zijn eveneens Indische jeugdherinneringen verweven, ditmaal uit de jaren in Malang, waar hij van 1935 tot 1937 woonde. Dit boek heeft ook het zich ontwikkelende schrijverschap als thema.

▼

Carel Jan Schneider als bestuursambtenaar in de Baliemvallei, 1961. Collectie Erven C.J. Schneider.



De standplaats Luanda, hoofdstad van Angola, vormt het decor van *Quissama* (1985), en New York (deels) van *Sterremeer* (1990). Teheran, waar Schneider in 1978 en 1979 als diplomaat gestationeerd was en de neergang van de Sjah meemaakte, is de achtergrond van *Teheran, een zwanezang* (1991); Bangkok, waar hij midden jaren zestig woonde, van *Bangkok, een elegie* (2005) en Oost-Berlijn, de laatste standplaats van 1985 tot 1989, van *Quadriga* (2010). In de laatstgenoemde boeken speelt Indië geen rol van betekenis. Ze blijven hier verder buiten beschouwing. In de volgende paragrafen gaat het om het Indische werk, en daarbinnen in het bijzonder om *Bandoeng-Bandung* (1993). Centraal staat de vraag in hoeverre we *Bandoeng-Bandung* een postkoloniale roman kunnen noemen in de zin dat er een kritische visie wordt gegeven op (de laatste fase van) de koloniale samenleving.⁸

Jezelf bijna weg relativeren

Nieuwenhuys karakteriseert het schrijverschap van Springer met een aantal steekwoorden die altijd met Springer verbonden zijn gebleven: nuchter, relativerend, vol ironie en zelfspot. Deze woorden wijzen op een zekere afstandelijkheid waarmee Springer de wereld en de mensen, en niet in de laatste plaats zichzelf, observeert. In alle boeken doet de hoofdfiguur, die steeds een alter ego van de schrijver is, aan verregaande zelfrelativering. Hij zegt dingen over zichzelf als ‘groter zak liep er niet rond’, ‘van mij, de onhandigste lul ter wereld’, of hij doet zijn eigen gedachten af als ‘sentimentele flauwekul van een bejaarde zak’⁹

Soms is de hoofdfiguur tevens schrijver, maar dan één die het eigen schrijverschap volstrekt niet serieus lijkt te nemen. Als Bo uit *Bougainville* de vraag krijgt of hij met een nieuw boek bezig is, antwoordt hij: ‘Ach, de een spaart postzegels, de ander krabbelt in zijn vrije tijd in een schriftje.’ In lijn daarmee wordt Bo door zijn vriend Tommie ‘schrijver van (gladde) verhaaltjes’ genoemd. Maar diezelfde Tommie blijkt toch heel goed te begrijpen wat de kern is van Bo’s schrijverschap: ‘Afstand nemen, relativeren, jezelf bijna weg relativeren, dat is de enige manier om er iets van te maken, op papier en ook elders. Dat zou Bo zeggen.’¹⁰

Relativeren is geen gebrek aan ernst of diepgang, maar een strategie met een wezenlijke functie. Tommie geeft nog een rake karakterisering: ‘Zo moet je ook zijn verhalen lezen: alsof hij er niets mee te maken heeft, maar ondertussen.’ Het schrijverschap van Bo, zo moeten we begrijpen, lijkt luchtig en afstandelijk, maar dat is schijn, of strategie. Er staat wel degelijk iets belangrijks op het spel. Dat blijkt ook aan het slot van *Bougainville* als Bo bedenkt ‘hoe verdomd moeilijk het was om het eiland Bougainville op papier te krijgen.’ Bougainville is een fictief eiland, een droom. Uiteindelijk gaat het dus om iets groots en belangrijks en onmo-



gelijks, het vastleggen van een ideaal. En zo is het ook bij Springer zelf: in de typeringen van Bo's schrijverschap ligt zijn eigen poëtica verscholen.¹¹

Onvergetelijke jeugd

Ironie en zelfrelativering vinden we ook volop in *Bandoeng-Bandung* en *Kandy*, maar toch is de toon hier minder afstandelijk, persoonlijker, en ook, zoals Springer zelf zei, minder vrijblijvend.¹² Vooral *Bandoeng-Bandung* leent zich voor een analyse van de wijze waarop de koloniale jeugd-jaren en de kamptijd een literaire vorm hebben gekregen.

Bandoeng-Bandung behoort tot het genre van de zogeheten 'kamp- en terugkeerboeken'. De hoofdpersoon is Chris Regensberg, een al wat oudere, zojuist aan de kant gezette politicus die mee mag op een missie van het bedrijfsleven naar zijn geboorteland Indonesië. Chris Regensberg is een type zoals we dat vaker bij Springer aantreffen. Springers hoofdpersonen zijn bijna altijd figuren die observeren, alles haarscherp registreren en liefst op de achtergrond blijven. Ook Chris Regensberg is zo iemand die iedereen doorheeft, maar zelf nooit het achterste van zijn tong laat zien. Daarin lijkt hij op Springer zelf. Vergelijk bijvoorbeeld het volgende portret van de schrijver:

Hij blijft altijd correct en op het juiste moment bescheiden. Hij is niet iemand die zijn emoties toont. Een geboren diplomaat, of door de jaren heen geworden misschien. Maar je voelt dat, ondanks het veelvuldig gebruik van luchtige woorden dat ook zijn schrijfstijl kenmerkt, er een somber man in hem schuilt.¹³

△
Carel Jan Schneider
op het voorerf van
Nijlandweg 58. Bandung,
1938. Collectie Erven C.J.
Schneider.

Ook het reisgezelschap van Chris Regensberg bevat een aantal typische Springer-personages. Dat zijn de luidruchtige, maatschappelijk geslaagde figuren die in andere romans worden aangeduid als ‘patstrappers’ of ‘patsers en poehafiguren’. Meestal komen ze er niet goed van af. In *Bandoeng-Bandung* is het vooral de staatssecretaris, een ‘Bourgondische blaaskaak’, die met zijn ‘brede glimmende kinnebak’ als ijdel en ambitieus te kijk wordt gezet.¹⁴

Chris Regensberg zit te broeden op een lezing voor zijn reisgenoten over zijn Indische jeugd. Het moet een ‘luchtig en toch ernstig verhaal’ worden, want zijn reisgenoten, ‘grote jongens, bankiers en consultants, gewiekste marskramers’ zitten niet te wachten op te veel nariigheid: ‘Je vertelt iets over die onvergetelijke jeugd van je. Die verdomde kamptijd en zo kun je beter weglaten, en stop in godsnaam geen politiek in je verhaal!’, zo heeft de leider van de missie hem op het hart gedrukt.¹⁵ Het kost Regensberg moeite het verhaal op papier te krijgen. De schaarse herinneringen die bij hem opkomen, lijken hem niet de moeite waard:

Hij beseft dat hij niet één originele syllabe had toe te voegen aan de zogenaamde terugkeerliteratuur die sinds jaar en dag de Nederlandse boekwinkels uit pult. Wie had géén goede herinneringen aan korte schooltijden, veel zwemmen, zorgzame bedienden, geheimzinnige natuur. Door duizend anderen reeds lang smakelijk afgesabbelde souvenirs – meer kreeg hij niet uit zijn pen.¹⁶

Ook over de kamptijd heeft hij weinig te melden. Tegen een Indonesische interviewer komt hij niet verder dan ‘Die kamptijd... ach, voor een jongetje van die leeftijd niet meer dan een spannend avontuur, hè?’¹⁷

Het reisgezelschap belichaamt intussen alle clichés rond zo’n Indonesië-bezoek. De dure hotels, de Javaanse dansavonden, het dringende verzoek aan de heren om een batikhemd te dragen, de uitstapjes van de dames, en vooral het zingen met Indonesiërs uit *Kun je nog zingen, zing dan mee!* en het gevoel van saamhorigheid daarbij: ‘Iedereen was het erover eens dat Indonesiërs en Hollanders [...] één grote familie bleven vormen’. Chris Regensberg doet aan dit alles ogenschijnlijk mee, maar intussen blijft hij een buitenstaander die in gedachten alle neokoloniale clichés doorprikt als bot, onwaarachtig en vals. Toch houdt ook hijzelf aanvankelijk strak vast aan het beeld van een heerlijke Indische jeugd en een kamptijd waarover we niet al te dramatisch moeten doen. Geleidelijk echter ontstaan er barsten in dat beeld en moet hij zichzelf steeds vaker overtuigen: ‘Zo erg was dat kamp toch niet? Een beetje honger, een beetje heimwee.’¹⁸

Tegen de wil van Chris Regensberg gaat het verleden, naarmate de reis vordert, bezit van hem nemen. Verdrongen herinneringen overvallen hem op ongelegen momenten, te midden van zijn converserende reisgenoten, op borrels, recepties en diners. Er ontstaat een splitsing tussen de

beheerste politicus die ogenschijnlijk alles in de hand heeft, en een diep in hem weggestopte ander waar hij niets van wil weten, maar die zich steeds minder laat verdringen. De eerste ongewenste herinnering komt boven als een Indonesische journalist hem interviewt: 'En nog idioter was dat hij zich opeens afscheid zag nemen van zijn moeder en zijn zus May. Stoer liep hij met zijn vrienden de kamppoort uit, in rijen van drie, Japanse bewakers op fietsen naast de troep. Niemand huilde, dat zou kinderachtig zijn.'¹⁹ Daarna dringen zich steeds meer kampherinneringen op. Op allerlei momenten wordt hij door zulke beelden overrompeld, terwijl hij intussen zijn rol als geslaagde politicus in het reisgezelschap blijft spelen.

In de vormgeving van de roman is deze tweedeling in Chris Regensberg op verschillende manieren uitgedrukt. Allereerst natuurlijk in de titel *Bandoeng-Bandung*: Chris Regensberg vertoeft uiteindelijk tegelijkertijd in het Indische Bandoeng en in het Indonesische Bandung. Ook de vertelwijze geeft deze deling weer. Naarmate het verleden meer greep krijgt op Chris Regensberg, worden zijn gedachten vaker weergegeven, eerst in de derde persoon en de onvoltooid verleden tijd, dus nog met een zekere afstand, maar als het proces vordert, in de eerste persoon en de onvoltooid tegenwoordige tijd, als directe innerlijke monologen dus. Die zijn cursief gedrukt, zodat ook typografisch een scheiding wordt uitgebeeld tussen Regensbergs sociale buitenkant en eenzame binnenkant. Dat is een techniek die Springer vaker toepast, ook bijvoorbeeld in *Tabee New York* (een titel die net als *Bandoeng-Bandung* verleden en heden samenbrengt). Zo ontstaan er twee perspectieven op het koloniale verleden: de latere terugblik die weliswaar valse nostalgie probeert te vermijden maar die toch krampachtig vasthoudt aan een onproblematisch beeld, en de directe blik van de getuige, de jongen die de nadagen en beëindiging van de koloniale tijd aan den lijve ondervond.

Emerging memory

Wat Chris Regensberg overkomt, laat zich omschrijven met de door Paul Bijl geïntroduceerde term *emerging memory*.²⁰ Daarmee doelt Bijl op een herinnering die niet tot het bewustzijn wordt toegelaten omdat ze botst met het gewenste herinneringsbeeld, maar die toch hardnekkig blijft opduiken. Paul Bijl gebruikt de term in verband met de nationale herinneringscultuur aan het koloniale verleden, waarin herinneringen aan



▲
Carel Jan Schneider met zijn autoped op de oprijlaan van Nijlandweg 58, Bandung, 6 september 1938. De vlaggen op zijn autoped zijn ter ere van het veertigjarig regeringsjubileum van Koningin Wilhelmina. Collectie Erven C.J. Schneider.

koloniaal geweld bij voorkeur worden verdrongen omdat die niet passen in het nationale zelfbeeld en het beeld van Indië als verloren paradijs. Bij Chris Regensberg gaat het om een individueel verdringingsproces, maar daarin is hetzelfde patroon zichtbaar. Zijn herinneringen aan de kamptijd heeft hij verdrongen omdat hij beter kan leven met het verhaal dat hij over zijn verleden heeft geschapen: dat het toch allemaal niet zo heel erg was, ‘een beetje honger, een beetje heimwee’. Dat is een ‘usable past’,²¹ en dat past ook beter bij het onproblematische *tempo-doeloe*beeld dat door zijn reisgezelschap wordt gekoesterd, een beeld waarvan hij de onwaarachtigheid wel inziet maar dat hij niet openlijk bestrijdt.

Dit *tempo-doeloe*beeld wordt extra geaccentueerd door brieven uit de jaren 1938-1940. Het zijn brieven die de moeder van Chris Regensberg voor de oorlog vanuit Bandung aan haar ouders schreef, en die Chris Regensberg nu heeft meegenomen om ze tijdens zijn verblijf in Bandung te lezen: ‘Berichten uit het schimmenrijk, zoals hij tegen zijn vrouw Vera zegt, een kwalificatie die alvast naar het onwerkelijke van die berichten verwijst. Hij leest die opgetogen brieven over dat Bandungse gezinnetje met zijn lieve tropenleventje, de ‘ontzétend aardige Indische familie’ naast hen en de kinderpartijtjes met Hollandse, Indische en Chinese kinderen, ‘een lóllig gezicht, al die huidskleurtjes bij elkaar...’, terwijl intussen de herinneringen aan de allerminst idyllische realiteit van het Jappenkamp en de chaos daarna in volle hevigheid terugkeren. Dat zijn inderdaad *emerging memories*. Hoe schadelijk de verdringing heeft uitgewerkt, zien we aan Chris Regensberg zelf, wiens persoonlijkheid geweld is aangedaan,

▽
Bioscoop Majestic
en Fotohuis Braga
aan de Bragaweg te
Bandung, 1938. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 181214.



en aan zijn ouders: de levensblijve mensen zoals die uit de vooroorlogse brieven spreken, zijn na de oorlog moe, stil en somber.²²

Uiteindelijk ontkomt Chris Regensberg er niet aan het verleden stap voor stap opnieuw te beleven. Het kamp, eerst met zijn moeder, daarna met de grote jongens in het mannenkamp, het heimwee, de honger en de ziekte, tot het moment in september 1945 dat hij broodmager de poort van het Vijftiende Bataljon van het KNIL uit kwam lopen en in de verwarring terecht kwam waarin Bandung toen verkeerde. Degene die hem dwingt dat alles opnieuw te ervaren, is de taxichauffeur die hem in Bandung rondrijdt en die een vroegere klasgenoot blijkt te zijn.

De ontknoping behelst de ontdekking van het 'verraad' dat Chris Regensberg jegens deze schoolvriend heeft gepleegd. Otto Blanchet heeft hem geholpen te overleven in die eerste chaotische dagen na de bevrijding en Chris heeft toen plechtig beloofd hem later te komen halen. Dat weet Otto nog heel precies: 'Ik kom je halen, riep jij, ik kom je halen, Otje, welpenbelofte, ik zweer, ik kom je halen, je moet leren, je moet naar de tandarts...huhu, janken en grienen [...] wacht maar af, Otje, ik kom je halen, huhu, in onze auto en we gaan samen weer naar school...' Chris is het allemaal vergeten, of heeft het verdrongen: 'Alles wou ik vergeten, ik wás alles vergeten, maar het is er nog. Mijn leven lang heb ik zonder het te weten alles meegedragen in een geheime cel in mijn botte kop.'²³

Vanuit een postkoloniaal perspectief dat onderzoekt hoe sociale verschillen en machtsverhoudingen vorm krijgen in literatuur, zijn hier twee punten interessant: de vriendschap tussen Chris en Otje en de figuur van Otto Blanchet zelf, van wie in het midden blijft of hij een donkere Indo-Europeaan of een Javaan is.

Een vriend van vroeger

Vriendschap is in het werk van F. Springer een belangrijk thema. In *Allemaal gelogen* legt de schrijver zelf verband met de kampjaren: 'Vooral in het laatste jaar van die kampperiode heb ik geleerd om als jongetje-alleen voor mezelf op te komen, te onderscheiden wie wel en niet je vrienden waren, wie je wel en niet kon vertrouwen.'²⁴ In *Tabee New York* en *Bougainville* en ook in *Kandy* vormen jongensvriendschappen en onuitgesproken jeugdliefdes het centrale gegeven. Het verleden lijkt vooral te bestaan uit de vriendenclubjes en de verliefdheden uit de schooljaren. Het gaat dan inderdaad om wie je kunt vertrouwen, om trouw en eer en ook om verraad, uitgedrukt in termen als 'indianeneer' (*Tabee New York*) en 'trouw tot in den doet' (*Kandy*). Al zijn dat jongensboekentermen, het is zeker geen spel: het gaat om zaken van het allergrootste belang. Verraad en lafheid bepalen vaak de plot; de hoofdpersoon is te weinig besluitvaardig, hij pakt niet door en schiet tekort. 'Gemiste kansen', 'nooit vergeten blunders',

‘blunders en verkeerde beslissingen’ en ‘grenzeloze lulligheid’ zijn de trefwoorden. In *Tabee New York* is hoofdpersoon Rudy te laf om zijn geheime liefde Dolly te hulp te schieten, in *Bougainville* slaagt Bo er niet in zijn vriend Tommy te redden en in *Kandy* schiet Fergus Steyn tekort tegenover ‘zijn allergrootste vriend’ Danny Graham: ‘Nooit had hij Danny Graham geschreven.’ Dat alles leidt dan steevast tot ‘schuldgevoel, wroeging, ergerenis, spijt’, die ’s nachts de kop opsteken.²⁵

De plot van *Bandoeng-Bandung* past in dit rijtje. Ook hier draait de ontknoping om een jongensvriendschap, om trouw (‘welpenbelofte’), om verbroken beloften en diepe spijt achteraf. Het verschil met de andere romans is dat het hier een interraciale vriendschap betreft, de vriendschap tussen de ‘westerse’ Chris Regensberg en de ‘oosterse’ Otto Blanchet.

In de mythe van *tempo doeloe* kan zo’n jongensvriendschap losstaan van koloniale machtsverhoudingen en rasverschillen. Chris’ moeder beschrijft ‘Chrisje met zijn klas’ in haar vooroorlogse opgewekte brieven naar huis als een harmonieuze gemeenschap: ‘Hoe vinden jullie die pikzwarte jongetjes en die twee Chineesjes en die blonde monstertjes waaronder het onze!’ Chris en Otje staan als klasgenootjes en vriendjes, dus als ogenschijnlijke gelijken, naast elkaar op de klassenfoto. Maar hoe de werkelijke verhoudingen waren, wordt duidelijk uit Otto’s beschrijving van die foto, bijna vijftig jaar later: ‘...en mijn eigen persoontje onherkenbaar! Zeg zelf, Chrissie, donkere huid en ook nog in de schaduw. Jouw schaduw is dat! Jij staat voor mij en je was toen al veel groter dan ik. Wah, ik lijk wel de Invisible Man.’ Otje is bijna onzichtbaar in de schaduw van de veel grotere Chris, en die situatie kan hier als metafoor gelden voor de koloniale verhoudingen. Chris had daarin als kind weinig inzicht, maar later ziet hij die scherp. Zo kijkt hij naar zijn vrouw Vera:

Ze was in gesprek met twee Indonesische dames, veel kleiner dan zij, dus ze moest zich steeds voorover buigen om te verstaan wat er gezegd werd. Wij bleekgezichten zijn allemaal groter dan die lui, dacht hij, en alleen dat bestempelt ons al voor eeuwig tot kolonialisten²⁶

De jonge Chris was zich er nauwelijks van bewust dat Otje, weliswaar een klasgenoot, met zijn donkere huidskleur toch tot een andere groep behoorde: de zogeheten ‘inlanders’, die door een diepe juridische en sociale kloof gescheiden waren van de ‘blanke’ Europeanen. Vagelijk beseft Chris wel iets, want hij kwam niet bij Otje thuis en vroeg hem niet op zijn verjaardag. Na de bevrijding leken de rollen en ook de machtsverhoudingen aanvankelijk omgekeerd. Nu was Chris, die ‘als de maágerste pierlala van allemaal’ uit het kamp kwam lopen, de afhankelijke partij en was Otje degene die de wegen kende, die toegang had tot middelen en goederen en die Chris hielp aan eten en kleren. Nu was er geen enkel voorbehoud meer in de

vriendschap: Otje was een goede vriend, zelfs ‘een van mijn beste vrienden van vroeger’ zoals Chris tegen zijn oom Rick zegt als die hem komt halen.²⁷

Maar net als die gelijkheid van voor de oorlog, was ook die omkering schijn. Al stond het koloniale gezag op losse schroeven, al had de Europeaan ogenschijnlijk alles verloren en was hij verarmd, vermagerd en hulpbehoevend, hij was nog steeds bevoorrecht ten opzichte van de Javaan en hij had nog steeds diens lot in handen. Chris ging uiteindelijk terug naar Holland, waar hij kon aansterken en studeren en alle mogelijkheden kreeg om een goede toekomst op te bouwen. Otje ‘ging nooit meer naar school’ en ging moeilijke jaren tegemoet, ‘heel moeilijk!’ Jarenlang wachtte hij tevergeefs op post uit Holland. Nooit kwam er een brief. ‘Ik ging dóór op het postkantoor vragen of er een brief voor mij was, maar geen brieven, ho maar!’ Van ‘Chrissies welpenbelofte (ik zweer ik kom je halen, ik zweer!)’ kwam helemaal niets terecht. Nu, tientallen jaren later, dringt de betekenis van die nalatigheid in volle hevigheid tot Chris Regensberg door. Na zoveel jaar wordt hij zich voor het eerst ten volle bewust van de toenmalige verhoudingen en de rol die hij daarin onwillekeurig heeft gespeeld. Hij ontmaskert zichzelf, de geslaagde politicus, als iemand die aan de gunstige kant stond van het koloniale systeem en die in die positie ernstig tekortschoot tegenover een trouwe vriend, die tot de verliezers van dat systeem behoorde.²⁸

Vermomd als Javaan

Otto Blanchet uit *Bandoeng-Bandung* is een interessant personage. Van meet af aan wordt hij bijzonder positief afgebeeld: zijn ‘eerlijke ogen’ vallen op en hij lijkt ‘wijs en betrouwbaar’. Zijn hoofd is gerimpeld, hij heeft nauwelijks tanden en zijn kleren zijn versleten, maar hij ziet er toch onberispelijk uit: ‘een kakihemd, rafelig boord, maar kraakhard gesteven, een verschoten, van perfecte vouwen voorziene broek’ en ‘daaronder blote voeten in glimmende lakschoenen zonder veters.’ Het meest opvallend is zijn taalgebruik. Hij spreekt een foutloos maar heel ouderwets Nederlands, vol ‘oerhollandse gezegdes’ en ‘oudvaderlandse benamingen’, die er ‘keurig’ uitkomen. Volgens Chris Regensberg (die hem dan nog niet als vroegere klasgenoot heeft herkend) spreekt hij ‘beschaafder Nederlands dan de gemiddelde inwoner van Amsterdam’. Zijn idioom stamt duidelijk uit de vooroorlogse jaren. Zo heeft hij het over ‘mijn pipa’, over ‘boekjes van een zekere Ivans, ouwe koek’ die hij vroeger ‘voor een habbekrats op de dievenpasar’ kocht, over de ‘winkel van Sinkel, een ‘frik’, ‘mijn eigen adderengebroid’ en ‘een leuk spannetje’.²⁹

Otto Blanchet is het schoolvoorbeeld van de aangepaste Javaan of Indo-Europeaan die zich in vergaande mate de Europese vormen en taal heeft eigen gemaakt. Hij kan daarmee in zekere zin gelden als een geslaagd product van het koloniale systeem, dat er immers op gericht was Europese zeden en waarden over te dragen. In postkoloniale termen wordt iemand

als hij aangeduid als ‘hybride’, een persoon waarin westerse en oosterse elementen vermengd zijn als gevolg van de koloniale situatie.³⁰ Dat geldt voor de volwassenen, keurig Nederlands sprekende Otto Blanchet in zijn broek met messcherpe vouwen, maar het geldt nog sterker voor de jonge Otje in de romanpassages die in 1945 spelen. Otje heeft zich volledig met de Hollanders geïdentificeerd. Hij spreekt van ‘ploppers’ en drukt Chris op het hart: ‘Blijf niet in het kamp! Straks vallen de ploppers de Hollanders aan [...] maar bij ons ben je veilig.’ Met de koloniale term ‘inlanders’ heeft hij ook geen moeite: ‘Zeg maar gewoon inlanders, Chrissie!’³¹

Opvallend is vooral zijn neiging allerlei denigrerende benamingen uit het koloniale repertoire op zichzelf toe te passen. Zo heeft hij de volgende herinnering aan het bezoek van Chris’ oom Rick: ‘Ik ben een zwarte aap, meneer, met een verrot gebit ook nog. Dat zei ik tegen oom en oom hard lachen, hoor!’ En wat later: ‘Je gaat weg met je oom [...] Naar Holland natuurlijk, en je laat mij hier tussen die stomme Javanen. Logisch, ik ben zelf een stomme Javaan.’ En nog eens: ‘waarom dan zo’n vreemde baviaan meenemen naar Batavia.’ Een zwarte aap, een stomme Javaan, een vreemde baviaan: Otje kan zijn ‘oosterse’ identiteit kennelijk niet anders verwoorden dan in de negatieve termen van de koloniale machthebbers. Zijn vereenzelviging met die machthebbers leidt tot vervreemding en misschien zelfs zelfhaat.³²

De postkoloniale theorie heeft voor dergelijke personages de term ‘mimicry’, een term die uit de biologie stamt en ‘nabootsing’ betekent. Otje bootst de Europeanen zo sterk na dat hij zijn Javaanse wortels niet meer als zijn ware identiteit ervaart, maar als een vermomming. Als Chris hem

▼
Carel Jan Schneider
met zijn moeder en
zijn broertje Eric op het
muurtje van hun huis
op Jan Steenlaan 16.
Bandung, mei 1940.
Collectie Erven C.J.
Schneider.



in 1945 eens in sarong ziet, verontschuldigt hij zich: 'Otje zag hem kijken naar zijn korte sarong, hoofddoek en blote voeten. "Vermomd als Javaan, Chrissie, maar ik ben nog steeds van jouw klas!"'³³ Otje streeft ernaar het evenbeeld van de Europeaan te zijn, hij stelt alles in het werk om 'van jouw klas' te zijn en verloochent daartoe zichzelf, maar de pogingen zijn tot mislukken gedoemd. Werkelijk gelijk wordt hij nooit. Levenslang bewaart hij de klassenfoto, maar de belofte van gelijkheid die daarin schuilt, wordt nooit vervuld. Dat geldt altijd voor mimicry: het hoogste dat de Javaan kan bereiken, is, in de woorden van Homi Bhabha, 'almost the same but not quite.'³⁴ Mimicry dient in de biologie om de eigen overlevingskansen te vergroten door een andere soort na te bootsen, maar voor Otje heeft de nabootsing van de kolonisator louter teleurstelling opgeleverd.

Besluit

Springer is niet een schrijver voor wie het maatschappelijke debat of het politieke engagement op de eerste plaats komt. Zijn werk staat eerder in het teken van de persoonlijke herinnering en het eeuwige menselijke tekort. Ook *Bandoeng-Bandung* is bovenal een herinneringsroman. De rondrit door Bandung met zijn jeugdvriend brengt bij Chris Regensberg een stroom van verdrongen herinneringsbeelden op gang. Onder leiding van deze gids vallen de pijnlijke kanten van het verleden niet langer weg te stoppen. Alles komt terug, levensecht en in detail, alsof het pas gisteren is gebeurd. Zo wordt Chris Regensberg gedwongen een levenslang volgehouden beeld van zijn jeugdijaren en kamptijd te herzien. In die herziening wordt hij zich bewust van zaken waaraan hij indertijd voorbijging: hij realiseert zich dat zijn jeugdijaren en zijn vriendschappen niet losstonden van de machtsongelijkheid, van de raciale scheidslijnen en de hiërarchie die de koloniale samenleving bepaalden. Het streven van Otje zo Europees mogelijk te zijn is een gevolg van die heersende koloniale hiërarchie waarin de Javaan de onderste plaats innam. Dat streven heeft Otje een verwrongen relatie met zijn Javaanse wortels bezorgd, een serie aftandse, onbruikbare en lachwekkende uitdrukkingen en flink wat verloren illusies. Zo maakt de roman *Bandoeng-Bandung* via deze ene persoon een genadeloze rekening op van het koloniale systeem. Voor Chris Regensberg resteren spijt en droefenis, verlaat inzicht en een sterk besef van falen. Er zijn hier alleen verliezers.

Bandoeng-Bandung kan daarmee met recht een postkoloniale roman worden genoemd, die ons via de individuele ervaringen van Chris Regensberg en Otto Blanchet de koloniale verhoudingen laat doorvoelen en beoordelen. Deze roman laat de lezer van heel dichtbij ervaren hoezeer literatuur een middel kan zijn tot inzicht, begrip en verwerking van de eigen geschiedenis.



▷
Marion Bloem, door
Ivan Wolffers. Collectie
Marion Bloem.

Een zoekende spelbreker

Marion Bloem

LIESBETH MINNAARD

De ondertitel van *Indo* (2020), het vuistdikke werk van Marion Bloem (1952), luidt: *Een persoonlijke geschiedenis over identiteit*. Tussen deze uitgebreide en gefragmenteerde terugblik en plaatsbepaling enerzijds, en Bloems veelbesproken en -geprezen debuutroman *Geen gewoon Indisch meisje* uit 1983 anderzijds, zijn inmiddels bijna veertig jaren verstreken. In deze periode zijn er, wat betreft een (zelf-)kritische omgang met de Nederlandse koloniale geschiedenis, zonder meer stappen gezet. Toch blijkt bij herlezing dat de maatschappijkritische boodschap van *Geen gewoon Indisch meisje* nauwelijks aan actualiteit heeft ingeboet.

In een tijdperk waarin de blijvende raciale ongelijkheid ook in Nederland door onder andere de *Black Lives Matter*-beweging hernieuwd op de politieke agenda is gezet, blijkt *Geen gewoon Indisch meisje* zijn tijd ver vooruit te zijn geweest als het gaat om de analyse van wit privilege, Nederlands racisme en hiërarchisch denken. Net als het recente *Indo*, dat een scherpe, zichzelf niet sparende poging doet de zwarte bladzijden uit de Nederlandse koloniale geschiedenis in Zuidoost-Azië – de slavernij, het seksueel misbruik, het onversneden racisme – bloot te leggen, sneed *Geen gewoon Indisch meisje* in de jaren tachtig onverschrokken een reeks taboethema's aan en fileerde het werk de witte hiërarchiserende blik die, al dan niet geïnternaliseerd, de Nederlandse samenleving op basis van ras verdeelde in eerste- en tweederangs burgers.¹

Dit hoofdstuk gaat hier dieper op in. Ten eerste wordt de aandacht gericht op de wijze waarop *Geen gewoon Indisch meisje* wit privilege, Nederlands racisme en momenten van zogenaemde micro-agressie niet alleen verbeeldt, maar ook kritisch aan de kaak stelt. De roman vertelt over vergelijkbare ervaringen zoals beschreven in Philomena Esseds in 1984 verschenen baanbrekende studie *Alledaags racisme*, die toentertijd werd weggezet als overdreven, niet-wetenschappelijk en getuigend van

PINDA*

DE GLOSSY MET EEN INDISCH TINTJE

Mei Li Vos en Tim Oliehoek langs de Indische meedat
Adriaan van Dis: lyrisch over tekenaar Peter van Dongen
Hoe Moluks is Memru?
Uit de kast! Sylvie Meis, prinses Laurentien,
Thierry Baudet, Jesse Klaver e.a.



△
Marion Bloem tussen
andere Indische
Nederlanders op
de cover van *Pinda**
Magazine, 2020.

overgevoeligheid. De sterke nadruk in de receptie op het autobiografische karakter van de roman en op het centraal stellen van de persoonlijke identiteitsworstelingen van de Indische personages haalde echter veel van de maatschappijkritische angel uit *Geen gewoon Indisch meisje*. Deze zonder meer legitieme, maar tegelijk ook eenzijdige, zich tot een autobiografisch en Indisch kader beperkende leeswijze maakt het mogelijk vast te houden aan wat Gloria Wekker in haar controversiële boek *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race* (2016) de mythe van de Nederlandse onschuld noemt.

Ten tweede wordt een intersectionele leeswijze van het kritische karakter van de roman gebruikt om te reflecteren op de belemmerende kracht van bepaalde ras-gender-seksualiteitconstellaties.² Doel hiervan is in de eerste plaats het fenomeen van de – niet-witte – ‘feminist killjoy’, dat in de roman even treffend als pijnlijk wordt verbeeld, voor het voetlicht te brengen. Tevens kan deze leeswijze, die het structurele karakter van de stereotypering en buitensluiting van feministes van kleur blootlegt, ook Bloems eigen soms wat verongelijkt aandoende retoriek – zoals in *Indo* – van een verklarend kader voorzien.³ Met dit alles laat dit hoofdstuk zien dat het werk van Bloem, dat vaak als autofictie wordt beschouwd, in de geboden verkenningen van raciale kwesties binnen de Nederlandse postkoloniale samenleving ruimschoots het persoonlijke overstijgt en een

leerrijke reflectie biedt op de bredere betekenis van ras in het met zijn koloniale verleden worstelende Nederland.

Marion Bloem als schrijver

Marion Bloem werd in 1952 geboren als tweede kind van Indische ouders die nog niet zo lang (sinds 1950) in Nederland waren.⁴ De migratie van Nederlandse burgers en onderdanen ten tijde van en na de Indonesische vrijheidsstrijd en dekolonisatie wordt doorgaans ‘repatriëring’ genoemd. Alhoewel veel van deze Nederlanders nooit eerder in het koloniale moederland hadden gewoond, was de gevoelde verbondenheid met Nederland en de Nederlandse cultuur groot en werd de door omstandigheden gedwongen migratie door henzelf doorgaans niet beschouwd als een reis naar een andere wereld. Taal, religie, tradities en gebruiken waren ten slotte vertrouwd, en zij beschouwden zichzelf, in lijn met het koloniale vertoog, als Nederlanders. Dat Nederland, zowel de politiek als de witte meerderheid van de Nederlandse bevolking, hen niet als vanzelfsprekend deel van de Nederlandse bevolking zag, is in de literatuur vaker beschreven, onder andere in het werk van Bloem.

Voor Bloem was het leven van haar ouders, familieleden en de vele Indische Nederlanders die zij sprak voor haar werk als schrijver en psycholoog, niet alleen een bron van inspiratie, maar ook belangrijk materiaal. Hun persoonlijke geschiedenis(sen) verwerkte zij in haar literaire verkenningen van de koloniale en postkoloniale relatie van Nederland met het huidige Indonesië. Haar werk kenschetsen als puur (auto)biografisch of historiografisch zou echter het literaire karakter van haar teksten miskennen. Het is vaak juist de specifieke literaire vorm van de verhalen die het verschil maakt en de ogen opent voor nieuwe zienswijzen.

Bloem debuteerde in 1983 als schrijver van volwassenenliteratuur. Daarvoor had zij al verschillende jeugdromans geschreven, die goed werden ontvangen en in verschillende talen zijn vertaald, zoals *Waar schuil je als het regent* (1978) en het meermaals bekroonde *Matabia* (1981). Ook had zij al naam gemaakt als feministe en klinisch psycholoog met een in die tijd baanbrekend boek over de overgang (*Overgang*, 1978) en met een aantal korte speelfilms voor de IKON-televisie, waarvan *Borsten* (1981) waarschijnlijk de bekendste is.

Het Indische thema had ze tot 1983, het jaar waarin zowel haar debuutroman *Geen gewoon Indisch meisje* als haar gelauwerde documentaire *Het land van mijn ouders* verscheen, bewust links laten liggen: ‘Ik wilde gewoon zijn,



▽
Marion Bloem
met haar boek
Indo (2020).
Collectie Marion
Bloem.

een gewone schrijver, een gewone cineast, ongehinderd door mijn Indische achtergrond.' Een belangrijke strategie om dit voor elkaar te krijgen, was ervoor te zorgen dat er geen foto's van haar op de cover van haar werken of bij interviews verschenen: uit angst voor stigmatisering en beperking – een Indische auteur schrijft over Indische zaken voor een Indisch lezerspubliek – maar ook uit de grotere, levenslange 'angst om niet geaccepteerd te worden', zoals zij uitlegt in *Indo*.⁵ *Geen gewoon Indisch meisje* maakte een einde aan de relatieve anonimiteit van Bloem: haar volwassenendebuut werd een bestseller en Bloem zelf groeide, tegen wil en dank, en met zeer gemengde gevoelens zoals zij veelvuldig herhaalt, uit tot 'boegbeeld van de Indische samenleving' en spreekbuis voor de Indische gemeenschap.⁶

In veel van de werken die volgden – bijvoorbeeld in *Vaders van betekenis* (1989), *Vliegers onder het matras* (1990), *Vervlochten grenzen* (2009), *Een meisje van honderd* (2012) en recentelijk *Indo* (2020) – blijft Bloem de complexiteit van de Indische positie binnen de Nederlandse samenleving verkennen en op de voor haar kenmerkende persoonlijke wijze de ingewikkelde, vaak ambivalente houding van de Indische gemeenschap ten opzichte van het koloniale verleden kritisch onderzoeken. Dit leverde haar niet alleen een trouwe lezersschare op en verschillende interessante studies over haar werk, maar ook de nodige, vaak op de vrouw gespeelde, kritiek van binnen en buiten de Indische gemeenschap.⁷

Wat opvalt, is de grote betekenis die ras en gender in de reacties op haar werk en haar persoon krijgen: interpretaties van haar gedrag en haar werk worden in hoge mate bepaald door de vaak stereotiepe betekenissen die worden gegeven aan haar Indische achtergrond in combinatie met haar vrouw-zijn. In *Indo* wijst ze erop hoe de titel van haar debuutroman tot een soort stigma werd: Bloem werd zelf tot een 'Indisch meisje', altijd anders en eeuwig onvolwassen-naïef.⁸

Een zoekende roman

Geen gewoon Indisch meisje is zowel een zoekend boek als een roman over zoeken. Zowel de inhoud van de roman – het verhaal over (g)een gewoon Indisch meisje op zoek naar wie ze is en wie ze wil zijn – als de vorm – veelal korte, fragmentarische stukjes tekst in staccatostijl – is verkennend, vaak haperend, van de hak op de tak springend, dan weer doortastend, dan twijfelend, onzeker en vastbesloten tegelijkertijd. De roman herbergt een keur aan gevoelens en sentimenten, die de empathische lezer niet onberoerd laten. Het lezen van *Geen gewoon Indisch meisje* ontregelt, frustreert soms. De roman biedt de lezer weinig houvast, weinig rustmomenten, behalve misschien in de epiloog, waar de zelfverkozen dood van de rusteloze Zon een schijnbare rust biedt. Maar Zons dood biedt rust met een bijmaak, een ongemakkelijke rust.

Geen gewoon Indisch meisje vertelt, zoals al vaak is opgemerkt, een verhaal over zijn en niet-zijn, thuisgevoel en ontworteling, geborgenheid en vervreemding.⁹ De hoofdpersoon, die soms als ik-personage optreedt en soms in de derde persoon enkelvoud wordt beschreven, is naamloos. Tegelijk valt zij uiteen in de twee zusjes Zon en Sonja, die de spanning of tweestrijd lijken te verbeelden die de 'ik' sterk bezighoudt: die tussen haar Indische achtergrond en de Nederlandse maatschappij waarin ze leeft en waarbinnen ze haar plaats zoekt.¹⁰ Als lezer probeer je de complexe relatie tussen deze verschillende, in de verhaalwereld al dan niet echt bestaande personages te ontwarren. Soms lijkt het verleidelijk hun relatie hiërarchisch te duiden, de 'ik' bovenaan, met de zusjes als afsplitsingen, maar de roman beschrijft het handelen van deze twee als volledig autonoom, niet afhankelijk van wat de 'ik' wil. Integendeel zelfs: de 'ik' ondergaat. Naast deze drie tekstinterne posities staat dan, zeker in de vaak gevolgde autobiografische leeswijze van de roman, ook nog de auteur Marion Bloem. Het is aan de lezer deze vier met elkaar verweven posities uit elkaar te houden.

Het volgende citaat uit de proloog illustreert de bewust opgeroepen en consequent doorgevoerde verwarrende, haast magisch realistische vertel-situatie en geeft tegelijkertijd een indruk van de existentiële vragen die op het spel staan:

Ze hadden zusjes kunnen zijn, maar niemand weet of ze gelijktijdig geboren zijn. Ze hebben misschien hetzelfde lichaam, ook al beweert Sonja van niet. Misschien is de een ontstaan uit de ander, of bestaan ze niet echt, maar zijn ze als geesten die mij dwingen hen te zien, opdat ze bestaan.
Existeren klinkt als executeren.
Excuseren.
Excommuniceren.¹¹

Deze passage toont niet alleen de invloed van de geestgelijkende Zon en Sonja op de 'ik', maar zet ook de toon van de roman: bestaan komt naast het klankverwante executeren te staan, leven naast dood, of beter naast doden als werkwoord. En staccato gaat de associatieketting verder op een weinig opbeurende maar veelzeggende wijze. In het kader van de kritische postkoloniale roman roept het werkwoord 'excuseren' al snel associaties op met het verontschuldigen voor koloniale misstanden, maar in relatie tot de zoekende thematiek van de roman lijkt excuseren, in combinatie met het volgende excommuniceren, te maken te hebben met de worsteling van de 'ik', die zich – onder andere als gevolg van het zich vaak buitengesloten voelen – haast lijkt te excuseren voor haar bestaan. Het woordenrijtje ademt pijn en geweld, de als opsomming geordende begrippen werken als mokerslagen. Dit is geen lieflijk verhaal over zusjes en familie,

maar een pijnlijk, zoekend verhaal over macht en over keuzes: wie word je? En wie beslist dit?

Naast de zoektocht op inhoudelijk niveau, binnen het verhaal, keert het zoeken ook terug in de taal en stijl van *Geen gewoon Indisch meisje*. De roman is op zoekende wijze poëticaal: de 'ik' denkt na over wat schrijven betekent, over de betekenissen die een woord, maar ook het schrijven van een woord kan hebben. En terwijl de ik-figuur en de zusjes schrijven, blijft in het midden wie de uiteindelijke regie over het schrijven heeft, wie bepaalt wier verhaal nu precies verteld wordt en door wie. Ook de perspectiefwisselingen en de reflectie hierop krijgen zo het karakter van een machtsstrijd: over de inhoud van de verhalen en over de interpretatie van gebeurtenissen en ervaringen.

Op het omslag van het boek dat binnen het verhaal van de roman geschreven en gepubliceerd wordt, en dat op frappante wijze de receptiegeschiedenis van *Geen gewoon Indisch meisje* lijkt te voorspellen, staat de naam van Sonja. De rechtmatigheid van deze claim en van de autobiografische categorisering van het geschrevene wordt door Zon echter expliciet in twijfel getrokken: 'Een autobiografie staat op de omslag. Een leugen, weet Zon. Geen woord is autobiografisch in die roman. Het enige wat in het boek historisch zou zijn, is nog gestolen ook. Dat zijn haar herinneringen.' Zon noemt haar zus zelfs 'een dievegge', die haar, Zons, herinneringen misplaatst in een roman 'over een Hollands meisje met een Hollandse achtergrond'.¹² Terwijl deze roman voor Sonja een daad van integratie is, ziet Zon de roman als daad van verraad.

Ook vanuit de ik-vertelpositie blijkt de relatie ten opzichte van taal en schrijven gespannen te zijn: 'Ik kan niet onder woorden brengen wat ze zoekt. Ze verzamelt. Brokstukken zonder orde. Documenten waarvan ze noch kracht noch betekenis kent'.¹³ Wederom verschuift in dit citaat in de eerste zin het perspectief van de eerste naar de derde persoon enkelvoud. In het licht van wat volgt, lijkt de zoekende 'ze' hier vooral Zon te zijn. In tegenstelling tot haar beheerste, aangepaste zus Sonja, die weet wat ze wil en doet wat ze moet doen om bij de witte meerderheid te horen – namelijk: niet afwijken, je aanpassen, het woordenboek uit je hoofd leren om evenveel woorden te kennen als anderen¹⁴ –, neemt Zon haar toevlucht tot nietsontziende zelfreflectie en verschillende artistieke vormen van expressie.

Wit privilege en Nederlands racisme

De focus in de analyses van Bloems debuutroman is vaak gericht op de manier waarop haar tekst het leven 'tussen twee culturen' verkent en stem geeft aan de worsteling met verschillende, soms tegenstrijdige culturele verwachtingen en het onvermogen hieraan recht te doen. Dit hoofdstuk richt de aandacht op (de macht van) de witte, vaak seksualiserende

blik, die in deze roman het moeizame proces van positiebepaling in sterke mate stuurt. In zekere zin is *Geen gewoon Indisch meisje* te lezen als een literaire pendant (en pretekst) van Esseds toentertijd verguisde maar inmiddels gerehabiliteerde en noch immer actuele studie *Alledaags racisme* uit 1984.¹⁵ Deze leeswijze brengt echter het risico met zich mee, of nodig er zelfs wederom toe uit, *Geen gewoon Indisch meisje* als ego-document te lezen, als een tekst over Bloems persoonlijke ervaringen met alledaags racisme die niet zouden misstaan in Esseds studie. Na een inleidende bespreking van het onderzoek naar wit privilege en racisme in de Nederlandse context, wordt in dit hoofdstuk echter getoond hoe *Geen gewoon Indisch meisje* ervaringen van alledaags racisme niet alleen verbeeldt, maar zich door de specifieke vertelwijze ook verzet tegen de brede, nauwelijks bevroegde maatschappelijke inbedding van wit privilege.

Philomena Essed en Isabel Hoving openen hun inleiding van de bundel *Dutch Racism* (2014) met de stelling dat Nederlands racisme 'a complex, paradoxical, and contested phenomenon' is. Ze wijzen erop dat er nauwelijks gedeelde kennis lijkt te bestaan van de wijze waarop koloniale ideeën over, en structuren gebaseerd op, vermeende superioriteit doorwerken in het heden, zich uitend in vormen van bewust en onbewust, zichtbaar en onzichtbaar racisme. De crux zit in het ontbreken van *gedeelde*, gemeenschappelijke kennis. Met name niet-witte Nederlanders ervaren dagelijks hoe bijvoorbeeld hun huidskleur, hun naam of hun religie aanleiding kan zijn voor wat Essed 'cultural humiliations' noemt, 'everyday practices of inflicting cultural pain'. Dit gegeven stoot bij de witte meerderheid van de Nederlandse bevolking enerzijds op ontkenning en blijft anderzijds onzichtbaar als gevolg van wat Essed en Hoving 'institutional *ignorance*' noemen, het systematisch niet willen weten en niet erkennen dat ras een invloedrijke rol speelt binnen de Nederlandse samenleving.¹⁶

In haar studie *White Innocence* laat ook Gloria Wekker aan de hand van uiteenlopende voorbeelden uit het Nederlandse culturele archief zien dat ras functioneert als 'a fundamental organizing grammar in Dutch society'.¹⁷ Net als Nzume's populaire non-fictiewerk *Hallo witte mensen* (2017)¹⁸ of de onuitputtelijke acties van Kick Out Zwarte Piet, waarin wit privilege en het verholde raciale denken binnen de Nederlandse samenleving aan de kaak worden gesteld, riep en roept Wekkers werk grote verontwaardiging en hevig protest op, met name onder deze witte meerderheid, die hierin en hiermee kritisch op haar geprivilegieerde positie aangesproken wordt. In 'Het grote ongemak. De ontvangst van *White Innocence*', dat zij toevoegde aan de Nederlandse vertaling van haar werk, analyseert zij deze 'mengeling van heftig afwijzende stemmen en vele uitingen van gêne en ongemak'.¹⁹ De heftigheid van de beschreven reacties onderstreept in zekere zin de boodschap van haar betoog en illustreert de spanning tussen het Nederlandse nationale zelfbeeld als progressief en tolerant enerzijds,

en het tegelijkertijd willen vasthouden aan de ‘deeply hierarchical logic’ die ten grondslag ligt aan de raciale verhoudingen in Nederland anderzijds.²⁰

De ‘raciaal geladen publieke sfeer’ die de laatste jaren is ontstaan,²¹ zou mijns inziens productief gemaakt moeten worden voor een kritische, intersectionele analyse van het Nederlandse culturele archief zoals beschreven door Wekker. Met dat doel wordt Bloems roman *Geen gewoon Indisch meisje* hier besproken, zonder daarbij, zoals gebruikelijk, de Indische kwestie en de rol van ras daarbinnen centraal te stellen.²² Ik wil juist de aandacht richten op de momenten in de roman die veelzeggend zijn in relatie tot de werking van wit privilege en racisme in de Nederlandse samenleving. *Geen gewoon Indisch meisje* zal hier in navolging van Wekker worden gelezen als een voorbeeld uit het Nederlandse culturele archief dat laat zien hoe racistische denkstructuren en handelswijzen Nederlandse subjectposities en -relaties in hoge mate bepalen en vaak beperken.

Het is een bedreigende wereld die de roman schetst als de protagonist met haar witte klasgenoot Mary, die haar haar schommel wil laten zien, naar haar huis loopt. Ze lopen door ‘de schaduwlaan met de sombere grote huizen, griezelige bomen en hoge hekken’, waar Sonja en Zon normaal niet durven komen, waar ze kwade geesten vermoeden, bang zijn, zich onveilig voelen.²³ Mary voert haar mee een tuin in, onverschillig voor het gevoel van haar speelkameraadje dat zij daar niet mag zijn, vanzelfsprekendheid uitstralend, trots op wat ze kan tonen, vooral de schommel.

Wanneer de ‘ik’ op uitnodiging van Mary op de schommel gaat zitten, klinkt een stem ‘vanboven’. De stem hoort bij een ‘hoofd vol krulspelden’ dat uit het raam hangt, de moeder van Mary, die opvallend genoeg nooit als personage met een lichaam verbeeld wordt, maar slechts als hoofd en stem, sprekend via haar dochter. Terwijl Mary gehoorzaam richting de gebiedende stem loopt om te horen wat deze te zeggen heeft, verheugt de ‘ik’ zich op het schommelen, droomt al van de vreugde van het samen door de lucht zweven. Totdat deze droom ruw verstoord wordt. De stem, zo blijkt, heeft een machtswoord gesproken, heeft Mary verboden met het vriendinnetje te spelen. “Waarom?” / “Omdat je zwart bent.” Mary herhaalt haar moeders oordeel alsof het een feitelijkheid betreft die als verklaring voldoet voor het opgelegde verbod. De autoriteit van de volwassene, het verbod van de moeder, die weet wat goed is voor haar dochter, staat als een – somber, groot – huis en heeft een onmiddellijke gedragsverandering tot gevolg, bij beide kinderen: ‘Ze duwt me van de schommel. Wijst naar de hand waarmee ik het touw vasthoud. Waarvan? Van de schommel? Van de ringen? Van de deur van het platte huis? Wat zwart? Vraag ik. In gedachten waarschijnlijk, niet echt, want er is geen stem. Starend naar mijn handen zie ik niets.’²⁴

Zich gelegitimeerd of misschien zelfs aangemoedigd voelend door de opdracht van haar moeder, zet Mary – meer dan gehoorzaam – de nieuwe

hiërarchische verhoudingen kracht bij door de 'ik' met fysieke kracht weg te duwen. Het daaropvolgende wijsgebaar naar de hand van haar speelkameraadje functioneert als uitleg en legitimatie van de plotselinge gedragsverandering, alsof dat wat voorheen voor Mary neutraal was, nu ineens een negatieve betekenis heeft gekregen: Zie! Zwart! De noemer zwart werkt hier als een etiket dat stante pede een reeks van negatieve associaties en betekenissen oproept. Betekenissen die, en dit is belangrijk, vóór het benoemen van de huidskleur als zwart afwezig waren, de kleur die tot dan in de ogen van de kinderen even onzichtbaar was als betekenisloos.

De scène is in zekere zin vergelijkbaar met de beroemde 'Look, a negro!'-scène, die Fanon uitgebreid analyseert in zijn *Black Skin, White Masks* (1952). Ook hij beschrijft hoe (zijn) zwart-zijn pas betekenis krijgt in relatie tot de witte mens en met name in relatie tot de hiërarchiserende witte blik, die het zwarte lichaam al eeuwenlang als inferieur object bestempelt. Deze blik zadelt de zwarte mens op met wat Fanon een 'third person consciousness' noemt:²⁵ een drievoudig bewustzijn waarin het zelf, de ander en de lange geschiedenis van raciale vooroordelen en stereotypen een negatieve betekenis geven aan de kleur van zijn huid. Ook in *Geen gewoon Indisch meisje* zien we hoe de plotsklaps hautaine blik van het witte kind de 'ik' en haar lichaam tot een inferieur object maakt. Hier worden de angstige voorgevoelens die de 'ik' aan het binnenlopen van de straat koppelde, bewaarheid: in deze fysieke ruimte, waar ze zich, al dan niet onbewust, niet welkom wist, wordt haar lichaam nu volgens een 'racial epidermal schema' als minderwaardig bestempeld.²⁶

Frappant en eveneens in lijn met wat Fanon als raciaal mechanisme beschrijft, is ook hoe de protagonist, verbouwereerd door de plotselinge omslag van Mary, in eerste instantie de 'waarheid' van de beschuldiging accepteert. Zij beantwoordt het wijzende gebaar met een zoekende blik: waar is het vuil dat zij per ongeluk de tuin in heeft gebracht? Het langzame besef dat er van vuil geen sprake is, maar dat het de kleur van haar huid is die met de term 'zwart' wordt aangeduid en die door Mary's moeder als aanstootgevend wordt ervaren, is niet alleen voor de protagonist, maar ook voor de empathische lezer pijnlijk. Afhankelijk van de kleur en de positie van de lezer ervaart deze plaatsvervangende schaamte of pijnlijke herkenning. Daarbij komt nog de fysieke pijn die de roman beschrijft: 'Mary's duwen doet pijn. Ik glijd van de schommel. Rennen.' In korte, afgemeten zinnen beschrijft de roman vervolgens hoe de 'ik' angstig en betrapt wegrent, hoe ze ontsnapt uit de tuin die tot een plaats van delict is geworden, de ruimte waar zij een culturele overtreding heeft begaan. Tegelijk bevrijdt ze zich door weg te rennen ook van de hiërarchiserende blik (en het fysieke geweld) van Mary, Mary's moeder en de dominante witte samenleving die zij vertegenwoordigen. Dit lukt maar ten dele. In haar hoofd zet zich een nerveuze tweestrijd voort tussen schuld bewust-

zijn enerzijds – ‘[v]ol schuld onderzoekt ze het touw’ – en twijfel aan het gevelde oordeel – ‘Wat zwart?’, ‘Wat vies?’ – anderzijds.²⁷

De gebeurtenis bij de schommel wordt in de roman zo een kantelmoment. De (traumatiserende) racistische ervaring leidt tot een moment van raciale zelfreflectie, waarbij de ik-figuur terugdenkt aan eerdere momenten waarop haar moeder haar probeerde bewust te maken van haar niet-witte huidskleur en positie. Zij herinnert zich hoe deze waarschuwingen bij haar geen weerklink vonden. In een zelfgesprek volgt op de voor de tweede maal gestelde kritische vraag ‘Wat zwart?’ nu een eigen antwoord, opvallend weergegeven in schuingedrukt schrift: ‘*Sufferd. Je bent bruin. Dat zei je moeder al en toen wilde je niet luisteren*’. Het is een antwoord dat, zo blijkt uit de eraan gekoppelde herinneringen, de ‘ik’ als niet waar wilde beschouwen: zij was anders dan de ‘[h]orden nieuwe kinderen op school’ die vreemd spraken, raar gekleed waren, stonken... ‘[Z]e waren bruin, donkerbruin en licht, soms bijna zwart, of geel met spleetogen. Haar eigen afkeer van deze kinderen, die zij, op basis van onder meer hun huidskleur, als anders categoriseert, keert nu terug als een klap in haar gezicht. En terwijl ze er toentertijd voor koos haar moeders spottende commentaren te negeren en vast te houden aan het idee dat zij anders was, ‘blank’, maakt het schommelincident de raciale zelfontkenning, de illusie wit te zijn, onmogelijk.²⁸ Via Fanon kan het pijnlijke raciale resignificatieproces dat hier plaatsvindt, naar een algemener, minder persoonlijk niveau getild worden. Hij schrijft: ‘My body was given back to me sprawled out,

distorted, recolored, clad in mourning.’²⁹ Ook in *Geen gewoon Indisch meisje* volgt op het moment van raciale stigmatisering een vertwijfeld en gespleten zelfinzicht: ‘Ik rende niet meer. Ik kroop. / Ik ben bruin, ik ben bruin, ik ben bruin. Ik trek aan de huid van mijn hand, wrijf, bijt. Ik ben niet vies.’³⁰ De laatste ontkenkende zin klinkt, in combinatie met de pogingen zich van de eigen huidskleur te ontdoen, als een zwakke bezwering van het eigen geïnternaliseerde hiërarchische denken.³¹

In de loop van de roman zijn er legio andere momenten waarop beschreven wordt hoe het raciale denken, met name gekoppeld aan huidskleur, een belangrijke rol speelt in het leven van het hoofdpersoonage, in hoe anderen haar zien, maar ook in hoe zij zichzelf en anderen ziet. Als kind wordt haar keer op keer duidelijk gemaakt dat zij anders is en daarom niet mee kan doen. Ze hoort er niet bij, want zij krijgt geen ‘[m]armeren benen’ van de kou, met ‘[p]aarse en rode draden’: “‘Heb ik nooit.’ / “Nee,

▽

Omslag van *Geen gewoon Indisch meisje*, met sleutelscène uit het boek. Particuliere collectie.



natuurlijk niet.”³² Tegenover haar verwondering en niet-begrijpen staat een wit collectief dat haar buitensluiting als logisch en vanzelfsprekend presenteert. Het zijn dergelijke momenten van zogenaamde microagressie, zoals hierboven, of wanneer haar klasgenotes hun zongebruinde huid vergelijken, waarbij ze, even subtiel als schrijnend, de ‘ik’ haar plaats wijzen, namelijk buiten de groep:

Ik begrijp de betekenis er niet van, maar schuif aan, strek ook mijn been, en steek het vooruit naast een van de andere om deel te nemen aan het warme plezier van de anderen. De complimenten gaan over en weer.

Hilariteit. ‘Ja? Jij telt niet!’ roepen ze. Als in koor.³³

De wederzijdse complimenten zijn voorbehouden aan de witte leden van het collectief, die zich samen vermaken over de gedachte dat de ‘ik’ veronderstelde dat ze mee zou kunnen doen.

Uitsluiting en verzet

Terwijl de reactie van de jeugdige protagonist op de ervaringen van raciaal verschil er een is van schok en onbegrip, verandert in de door volwassen ogen gefocaliseerde passages zowel de aard van de ervaringen als de manier waarop de protagonist hiermee omgaat. Als (jong)volwassen vrouw wordt de ‘ik’ veelvuldig geëxotiseerd en als zodanig geërotiseerd – een andere vorm van stigmatisering die, zo toont de roman, tot afzondering en uitsluiting leidt. Verwachtingen aangaande haar seksualiteit worden expliciet gekoppeld aan haar etnische identiteit en huidskleur, en betreffen met name haar vermeende geilheid en losbandigheid. Een vertrouwd koloniaal topos.³⁴ En terwijl dergelijke stereotypen haar enerzijds veel zogenaamd positieve aandacht van mannen opleveren, maakt dit beeld haar anderzijds, bijvoorbeeld in de ogen van ouders van vriendjes, tot een gevaar voor hun zonen en voor de Nederlandse moraal, waar Indische mensen buiten zouden staan: ‘*Indische meisjes luizen onze jongens erin*’. De roman beschrijft hoe de ‘ik’ zich in eerste instantie in haar gedrag aan die verwachtingen aanpast: ‘Ze wilde nog maagd blijven vanwege het etiket, niet vanwege morele overtuigingen. Doen alsof ze niet heet was, om vooroordelen te bevechten.’³⁵ Tegelijkertijd maakt de overmatige aandacht van mannen dat ze, ook in haar liefdesrelaties, altijd op haar hoede is en mannelijk enthousiasme – over haar of over ‘haar’ cultuur – per definitie wantrouwt. Ze ontwikkelt een cynische grondhouding. Een slechte basis, zo blijkt keer op keer, voor een wederzijds respectvolle relatie.

De uitgesproken interesse in de ‘ik’ op basis van haar uiterlijk en de daaraan gekoppelde seksuele verwachtingen staan op gespannen voet

met de negatieve betekenissen die aan haar gekleurde huid en donkere haren gekoppeld worden, door anderen, maar even goed door haarzelf. In haar reisdagboek schrijft ze dat ze zich vies voelt in vergelijking met de blonde vrouwen die ze om zich heen 'ONBERISPelijK' ziet blijven: 'alsof ze onder het stof zat, zo voelde zij zich' naast de geïdealiseerde blonde vrouwen, die ze zichzelf als meetlat stelt. In de daaropvolgende gedachtestroom verbindt zij dit negatieve, aan huidskleur gekoppelde zelfbeeld met eerdere ervaringen van vermeend falen, wederom in relatie tot de witte meerderheid: 'zijn moeder wil dat ik er zo uitzie als de vrouwen uit de reclame daar doet zij zelf ook haar best voor zijn zus ook maar die zijn al blond van zichzelf'.³⁶ De commerciële druk om te voldoen aan een voor alle vrouwen vrij onbereikbaar schoonheidsideaal resulteert hier in het wrange besef van onmogelijkheid: zoals het zwarte meisje Pecola in Toni Morrisons roman *The Bluest Eye* lijdt onder het feit dat ze nooit blauwe ogen zal hebben, zo worstelt in *Geen gewoon Indisch meisje* de niet-blonde 'ik' met het besef dat ze altijd en per definitie tekort zal schieten.

Op grond van dit alles ontstaat snel de indruk dat *Geen gewoon Indisch meisje* een mistroostig en deprimerend werk is: een roman over een worstelend en eenzaam individu dat uiteindelijk een deel van zichzelf moet opgeven om in Nederland te kunnen en te mogen zijn. Naast de aangrijpend verbeelde momenten van racistische micro- en macro-agressie staat evenwel een subject – een zoekend subject, dat wel – dat zich verzet tegen de schijnbaar vanzelfsprekende wetten van wit privilege en vermeende niet-witte inferioriteit. Een van de belangrijkste en effectiefste strategieën van verzet is de vertelwijze: de intieme manier en verwonderde toon waarop de protagonist het alledaagse racisme dat ze ervaart, met de lezer deelt. Al lezend ben je, zeker in de passages die haar jeugd betreffen, stille getuige van haar verbazing, haar niet begrijpen, haar zich buitengesloten voelen – een positie met een zeker spiegelend, reflectief effect: ja, waarom eigenlijk?

Naarmate de 'ik' opgroeit, verandert haar verwondering in een bevragen. Maar terwijl de meeste analyses van Bloems *Geen gewoon Indisch meisje* de nadruk leggen op de manier waarop de protagonist de eigen identiteit bevraagt, wil ik hier wijzen op de kritische kanttekeningen die het werk zet bij de structuur van de samenleving, die veel van dit bevragen veroorzaakt. Net zoals Fanon in zijn analyses in *Black Skin, White Masks* laat zien dat racistische maatschappelijke structuren leiden tot zwarte zelfvervreemding, zo maakt *Geen gewoon Indisch meisje* duidelijk dat Zon, het deel van de 'ik' dat weigert haar 'zwarte zelf' op te geven, gevormd en gekweld wordt door ervaringen van alledaags racisme en structurele uitsluiting. Haar verzet bestaat uit een zelfanalyse die ook het racisme dat ten grondslag ligt aan deze ervaringen, genadeloos blootlegt.

De lezer ziet vervolgens hoe, in reactie op dit alles, het verlangen van de 'ik' om bij de witte meerderheid te horen, alsook haar eigen initiële

afwijzing van niet-witte anderen en haar schaamte voor de eigen culturele gebruiken transformeren tot een besef van niet-witte gemeenschap en tot een streven naar een etnische grenzen overstijgende solidariteit. Deze transformatie uit zich onder meer in een identificatie met de Amerikaanse *Civil Rights*-activiste Angela Davis ('Haar voorbeeld was Angela'), in het dragen van 'een schoudertas van jute waarop ze BLACK POWER borduurt', en in het schrijven van maatschappijkritische gedichten.³⁷ Over deze laatste zegt Sonja cynisch tegen haar zus:

Jouw gedichten worden van onschatbare waarde als het neofascisme hier grote aanhang krijgt, en op een dag, zoals in jouw nachtmerries, Molukkers, Antillianen, Turken, Marokkanen, én Indischen bij bosjes onthoofd in de goot liggen, en hun bloed over het trottoir stroomt en zich op straat vermengt voordat het in de afvoerputjes verdwijnt. Dan nog niet, maar zodra het duivelse alsnog verliest. Nadat miljoenen gekleurden het slachtoffer zijn geworden. Dan pas zullen je gebundelde gedichten tientallen herdrukken beleven.³⁸

Het cynisme van de geassimileerde Sonja over de in haar ogen negatieve radicaliteit van haar zus staat echter naast haar erkenning van het Nederlandse racisme. In het toekomstscenario dat ze schetst, kopen witte Nederlanders Zons dichtbundel omdat ze '[h]et racisme in henzelf willen [...] afkopen' en zo hun retrospectieve ongemak willen compenseren.³⁹

Het Indische meisje als spelbreker

Om het maatschappijkritische karakter van de roman, dat voor een groot deel gelegen is in het veroorzaken van (raciaal) ongemak, verder te bestuderen werkt het concept van de 'feminist killjoy', de feministische spelbreker zoals besproken door Sara Ahmed, verhelderend. De nu volgende analyse toont hoe de protagonist op verhaalniveau de positie van 'feminist killjoy' toebedeeld krijgt. Op tekst-extern niveau zou ook de positie van Bloem zelf, als (niet-witte) auteur van onder andere *Geen gewoon Indisch meisje* en *Indo*, beschouwd kunnen worden als die van een 'feminist killjoy'. Deze zienswijze zou wellicht een verklaring kunnen bieden voor de relatieve onzichtbaarheid en marginaliteit van Bloem als Nederlandse (en niet alleen Indische) publieke intellectueel.⁴⁰

In haar artikel 'Killing Joy: Feminism and the History of Happiness', een kritische verkenning van de geschiedschrijving van blijdschap, geluk en voorspoed, richt Ahmed haar aandacht op diegenen die in dit tevrede verhaal niet voorkomen, geen rol spelen of slechts optreden in de gedaante van lastpakken, ellendelingen, rare vogels en buitenstaanders.

Terwijl Ahmed haar betoog vrij algemeen houdt, is het niet moeilijk dit in te kleuren met het voorbeeld van de Nederlandse koloniale geschiedenis: binnen het trotse nationale narratief, dat lange tijd gedomineerd werd door verhalen over zeehelden, de VOC, de Gouden Eeuw en de ethische politiek, worden de laatste jaren steeds meer zogenaamde ‘unhappy archives’⁴¹ geopend, die onrecht, misbruik en geweld laten zien. Ahmed stelt dat individuen die dergelijke zwarte bladzijden, keerzijden en structurele misstanden aan de kaak stellen of de dominante groep hier op een andere (al dan niet actieve) wijze mee confronteren, vaak in de positie van ‘killjoy’, spelbreker of pretbederver, worden geplaatst. Dit mechanisme maakt het gemakkelijk personen die onaangename zaken ter sprake brengen, weg te zetten als stoorzenders, als diegenen die moeilijk doen. Zonder hen zou het namelijk wel gezellig zijn, zo is de impliciete boodschap.

In het vervolg van haar artikel laat Ahmed zien hoe dit etiket van spelbreker binnen overwegend witte samenlevingen vaak en makkelijk op niet-witte personen wordt geplakt, zeker als zij zaken als wit privilege en racisme aan de orde stellen. Zij schrijft: ‘The happiness duty is also a negative duty not to speak about racism in the present’;⁴² diegenen die dat toch doen, verpesten moedwillig de goede sfeer en gedragen zich kwetsend jegens hun goedbedoelende (witte) medeburgers. De omdraaiing van verantwoordelijkheden die hier plaatsvindt, sluit naadloos aan bij de door Wekker beschreven mythe van de Nederlandse onschuld: liever dan de ongelukkige kanten van de eigen geschiedenis onder ogen te zien, dringt de witte meerderheid, uitzonderingen daargelaten, aan op een verhullend zwijgen in naam van de gevierde nationale gezelligheid.

Om te tonen hoe dit mechanisme in de roman *Geen gewoon Indisch meisje* vorm krijgt en hoe de roman ook de emotionele impact ervan laat zien, wordt hier een tweede sleutelpassage nader onderzocht. Centraal in deze passage staat Zon. Op aanraden van haar witte partner Eddie, die zich zorgen maakt om haar gemoedstoestand, ‘de tranen die bleven stromen’ na hun gezamenlijke reis naar Indonesië, sluit Zon zich aan bij een feministisch kunstproject dat georganiseerd wordt door een vriendin van Sonja. Het idee achter dit project is dat een aantal vrouwen, als collectief, kunst maakt rondom het thema ‘vrouw-zijn’, waarbij ‘het groepsproces belangrijker [is] dan het eindproduct’.⁴³ Het werken in de gezamenlijke ruimte maakt Zon in eerste instantie gelukkig en productief: ze verliest zichzelf in de wereld die ze daar in haar tekeningen schept, en is blij met de positieve reacties van de andere vrouwen op haar werk, die haar eigen ontevredenheid en zelfkritiek enigszins compenseren.

Tegelijkertijd echter, zo beschrijft ze, halen de gesprekken die de vrouwen met haar willen voeren over zaken als openheid en integratie, haar uit haar concentratie. Liever wil ze tekenen. Al snel slaat de stemming om en ‘kwamen er korte stekelige opmerkingen. [De andere vrouwen] dron-

ken koffie samen. Lachten. Ze had niet door dat ze over haar spraken. Pas toen ze dorst kreeg en ook koffie wilde. “Je gebruikt ons”. Wat volgt na dit kantelmoment, zijn verwijten dat Zons gedrag asociaal is: ze faalt als lid van de groep, ze gedraagt zich op een wijze die anderen benadeelt, aldus de teneur van de kritiek, die van Zons kant zonder weerwoord blijft. ‘Ze is niet meer teruggegaan.’⁴⁴

Deze situatie, waarin Zon, zonder enige vorm van uitwisseling over het door haar gedrag veroorzaakte ongenoegen, tot spelbreker wordt, tot dader zelfs – ‘Je gebruikt ons’ –, sluit naadloos aan bij Ahmeds opmerkingen over hoe zwarte lichamen, zonder veel te (hoeven) zeggen of doen, ‘can be attributed as the cause of unhappiness.’ In de betreffende passage is Zons aanwezigheid als niet-witte vrouw voldoende om de sfeer te bederven en de openheid zelfs in vijandigheid te doen omslaan. Door te blijven tekenen en aldus niet te beantwoorden aan de groepsverwachtingen, maakt Zon zich tot degene die het groepsproces verstoort en het kunstproject laat mislukken. Zij wordt gezien als ‘getting in the way of [the group’s] organic enjoyment and solidarity. The black body is attributed as the cause of becoming tense, which is also the loss of a shared atmosphere.’⁴⁵ Om deze sfeer van gemeenschappelijkheid te herstellen moet zij – blijkbaar – het veld ruimen.

Dat Zons vertrek evenzeer als haar aanwezigheid ongemak veroorzaakt, blijkt wanneer de coördinator van het project haar uitnodigt voor

▽
Kunstwerk van Marion Bloem, uit: Marion Bloem, *Thuis*. Baarn 2003.



de evaluatie: “Kom alsjeblieft. Dit is toch onbevredigend voor jou ook. We blijven er nu allemaal mee zitten.”. Wederom komt zowel de schuld – ‘Je bent alleen met jezelf bezig’ en ‘Wat jij deed kon je net zo goed hier, op je eigen kamer doen’ – als de verantwoordelijkheid om het ontstane ongemak op te heffen, bij Zon te liggen.⁴⁶ Zij moet zich op de ‘juiste’ manier gedragen. De coördinator vervolgt haar quasi-verontschuldigende analyse van de situatie in een wij-vorm die Zon buitensluit: ‘Wij vrouwen willen onze eigen identiteit laten varen en ons ten dienste stellen van ons gezamenlijk doel’.⁴⁷ Dat dit streven niet strookt met het zich in de ogen van de groep arrogante afzijdig houden van de zelfzuchtige Zon, moge duidelijk zijn. Dat een identiteit laten varen echter een luxe kan zijn die niet iedereen zich kan veroorloven, lijkt voor de groepsleden minder evident. In de visie van het witte vrouwencollectief op de situatie is de niet-witte Zon het obstakel op de weg naar (witte) zelfontplooiing. In Zons versie resten vooral vragen: ‘Ik weet niet waarom ik er niet bij mocht horen. Wat ik verkeerd gedaan heb’.⁴⁸ De lezer weet het eigenlijk ook niet.

Besluit

Geen gewoon Indisch meisje laat veel witte lezers met een onbehaaglijk gevoel achter. Na het lezen van de openhartige en zelfkritische beschouwingen over met name Zons worstelingen volgt het besef dat Zon, als Indisch-Nederlandse vrouw, in de geschetste wereld niet gelukkig kan worden noch zijn. De geassimileerde Sonja reageert op de zelfverkozen dood van haar zus, het ‘zorgenkind’, met de woorden ‘dat het misschien ook wel veel beter is zo’.⁴⁹ niet alleen Zon is verlost, maar ook de Nederlandse samenleving heeft een zorg minder. Zon was tenslotte onaangepast, begreep de regels niet, veroorzaakte ongemak. Voor de empathische lezer is het echter juist Zons verdwijnen dat ongemak veroorzaakt: dit is niet alleen de meest radicale consequentie van het in de roman indringend beschreven alledaagse racisme waarmee de protagonist zich geconfronteerd ziet, maar ook het trieste failliet van de erkenning die Zon nastreeft: ‘Wij mogen er zijn’.⁵⁰

Als we zo terugblikken, is het duidelijk dat Bloem in 1983 met *Geen gewoon Indisch meisje* een belangrijke spelbreker schreef die ook nu, bijna veertig jaar later, verrassend of beter: verontrustend weinig aan actualiteit heeft ingeboet.⁵¹ ‘Kill joy we must, and we do’.⁵² Ook binnen het kader van het *Black Lives Matter*-tijdperk blijft *Geen gewoon Indisch meisje* een krachtig voorbeeld van hoe literatuur op subtiele, aangrijpende én effectief-ongemakkelijke wijze de tot op heden doorwerkende erfenis van het Nederlandse kolonialisme kan verbeelden.

‘Ik was er gelukkig’

Jeroen Brouwers

ESTHER OP DE BEEK

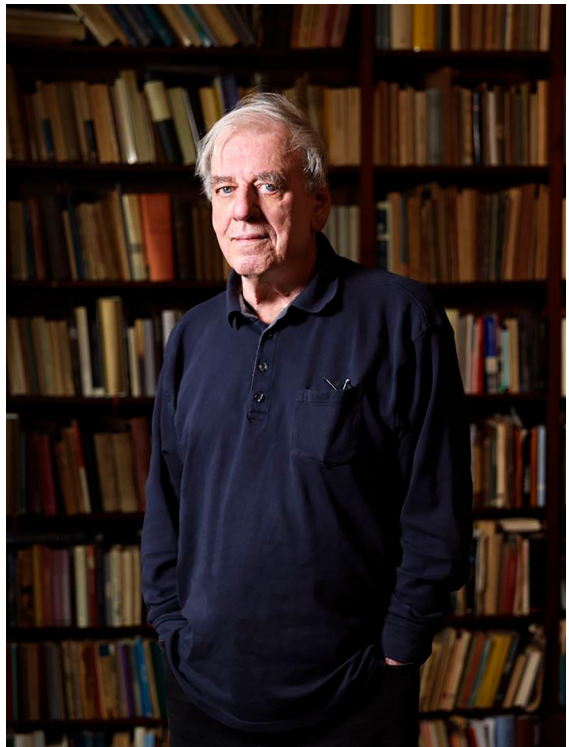
‘Alleen zichzelf kan hij zien; alles is hem een spiegel’, luidt het motto bij Jeroen Brouwers’ essaybundel *Kladboek 1* (1979). Het citaat, afkomstig uit *Archibald Strohalm* (1952) van Harry Mulisch, beschrijft een belangrijk motief en vormprincipe in Brouwers’ oeuvre. In de semi-autobiografische Indiëromans *Het verzonkene* (1979), *Bezonen rood* (1981) en *De zondvloed* (1988), die hier centraal staan, verhaalt Brouwers in de ik-vorm over zijn jeugd in Indië tijdens de Japanse bezetting. Die geschiedenis wordt verweven met het verhaalden: het problematische huwelijksleven van de ik-figuur, zijn angsten en dwanggedachten, de ambivalente relatie met zijn moeder én met het schrijfproces van de romans zelf. De drie delen vormen samen een ‘oerboek’, waarin Brouwers naar eigen zeggen vorm geeft aan ‘de invloed van mijn Indische kindjaren op de rest van mijn leven’.¹

Na verschijning van *Bezonen rood*, dat lovend werd ontvangen, ontvlamde een hevig debat over de ethiek van de representatie van het verleden en het ‘zelf’ van de auteur. Deze inmiddels uitvoerig becommentarieerde discussie werd gestart door cultuurhistorica Etty Mulder in *de Volkskrant*, die zich ergerde aan de ‘pathetische zelfbevelekking’, het ‘narcisme’ en ‘exhibitionisme’ en de ‘sensatie’ in de roman.² Haar bezwaar tegen



Jeroen Brouwers.

Foto: Annaleen Louwes.



het presenteren in fictie van ‘feitelijke onwaarheden’ over het leven in de Japanse kampen en tegen het esthetiseren van het leed, was dat een ongeinformeerde lezer niet ‘herkent [...] waar de historische feiten omwille van een “literair effect” worden aangevoerd, en niet meer dan dat.’³ Mulder kreeg bijval van auteur Rudy Kousbroek, die Brouwers verweet dat hij de gruwelijkheden overdreef, en dit verschijnsel omschreef als het ‘Oostindisch Kampsyndroom’: de onwil om na te gaan hoe het er in de kampen echt aan toe was gegaan.⁴

Het poëtische vertrekpunt van Brouwers in dit debat, zoals we dat kunnen afleiden uit zijn werk en bespiegelingen daarop, is dat herinneringen, in welke gestileerde vorm dan ook verwerkt, in het heden waarin ze worden ervaren of beschreven, ‘waar’ zijn. Deze opvatting is geïnspireerd op Mulisch’ concept ‘octaviteit’, dat een gelijktijdigheid van heden en verleden, zowel in de verbeelding als in de tekstuele constructie, mogelijk maakt. Het betekent – anders gezegd – dat herinneringen geïncorporeerd worden in het heden en in die zin even goed *realiteiten* zijn en dus nooit feitelijk onjuist kunnen zijn: het zijn variaties op de historische gebeurtenissen. Daarmee wordt het Nederlands-Indië in Brouwers’ romans ‘slechts’ een spiegel voor het zelf dat de herinneringen ophaalt en vastlegt, een fantasie. Of zoals de ik-verteller uit *De Zondvloed* opmerkt: ‘Men moet over het verleden schrijven alsof dat verleden zich vandaag voltrekt: niet hoe het “was”, maar hoe het “is”’. En elders: “Mijn Indië” is: het papier waar ik nu op schrijf. Mijn schrijven is het enige dat echt gebeurt.’⁵

Vanuit postkoloniaal perspectief is dat een problematische opvatting. In hoeverre ontslaat een dergelijke postmoderne visie op de herinnering een auteur van verantwoordelijkheid voor de representatie van, in dit geval, een koloniaal systeem en de bijbehorende verhoudingen en identiteiten? Ondanks brede (h)erkenning van het postmodernistische mens-, taal- en wereldbeeld in Brouwers’ romans,⁶ stuit de autonome poëtica hier op post-structuralistische ideeën over de politieke effecten van taal en representatie.

In dit hoofdstuk ga ik ervan uit dat elke tekst, ook een tekst die de complexe relatie bevraagt tussen taal en werkelijkheid, zelf en ander, heden en verleden, kritisch tegen het licht mag worden gehouden vanuit een literatuurwetenschappelijke benadering die iets soortgelijks beoogt. In wat volgt lees ik de Indiëromans dan ook vanuit een kritisch, postkoloniaal perspectief. De centrale vraag daarbij is: in hoeverre herhalen de romans oude koloniale stereotypen en praktijken, en dragen ze bij aan de legitiemer van machtsstructuren en aan het marginaliseren van stemmen?

Ik zal hierbij voortbouwen op eerder onderzoek naar Brouwers’ Indiëromans vanuit een vergelijkbare probleemstelling.⁷ Het begrip ‘koloniaal discours’ wordt door Elleke Boehmer omschreven als ‘a set of ideological approaches’, waarmee gereageerd wordt op het compleet onherkenbare en onvertaalbare dat in het contact met de ‘Ander’ wordt ervaren.⁸ Het

koloniale discours geeft blijk van een behoefte aan overheersing, maar ook van angst, aantrekkingskracht en fascinatie. Het uit zich onder meer in tekstuele strategieën zoals het controleren van het perspectief en het anders maken van plaatsen en personen (*othering*) door die als ‘onbegrijpelijk’, ‘onleesbaar’ of ‘unheimisch’ – in elk geval als minder rationeel of beschaafd – te karakteriseren. Ik zal een aantal van deze strategieën in de representatie van koloniale machtsstructuren, en de gepresenteerde herinnering daaraan, bespreken. Ook zal ik stilstaan bij de mythologische figuren die als spoken in heden en verleden rondwaren, en bij de manier waarop die te relateren zijn aan schuld en trauma.

Het leven en het tot tekst gemaakte leven

Vanwege het autobiografische element in de Indiëromans is allereerst een korte biografische schets op zijn plaats.⁹ Jeroen Brouwers werd in 1940 in Batavia geboren.¹⁰ Twee jaar daarna bezetten de Japanners Nederlands-Indië en werd zijn vader, Jacques Brouwers, als krijgsgevangene opgesloten in het kamp Kawasaki in Tokio. De driejarige Jeroen werd met zijn moeder, zijn grootmoeder en zijn zusje ondergebracht in het vrouweninterneringkamp Tjideng in Batavia (1943-1945). Zijn grootmoeder stierf er, de anderen overleefden het kamp. Na de oorlog woonde het gezin op Borneo; het repatrieerde in 1948.

Gedurende zijn tienerjaren verbleef Brouwers op rooms-katholieke jongensinternaten, waarvan hij vaak heeft gezegd dat ze erger waren dan de Jappenkampen. Vooral zijn moeder nam hij het kwalijk dat hij daar werd weggestopt – een gegeven dat in diverse romans een belangrijke rol speelt. Na deze periode ging Brouwers in militaire dienst. Vanaf 1964 leefde hij samen met zijn eerste vrouw en de twee kinderen die ze kregen, in Brussel, waar hij ruim twaalf jaar werkte als (hoofd)redacteur voor uitgeverij Manteau. In 1973 pleegde zijn toenmalige ex-geliefde op 23-jarige leeftijd zelfmoord, een sleutelmoment in Brouwers’ werk en leven. Vanaf 1993 woonde Brouwers, na omzwervingen via Delft en Uitgeest, in de bossen in Zutendaal. Zijn huis daar, waaraan hij zeer verknocht raakte en dat een grote rol speelt in *De zondvloed*, moest hij echter na drieëntwintig jaar verlaten omdat het moest worden afgebroken. Sinds die tijd woonachtig in Lanaken, meldde Brouwers in 2020 in een interview: ‘Ik mis dat huis nog elke dag. Het bos vooral. Het huis heeft geen enkel spoor achtergelaten [...] Je loopt er voorbij alsof er nooit iets heeft gestaan.’¹¹

Vanaf 1960 tot op heden publiceerde Brouwers een omvangrijk oeuvre. Behalve romans schreef hij brieven, toneelstukken, non-fictie, vertalingen en vurige polemieken, waarbij hij zowel zijn eigen naam gebruikte als de pseudoniemen Roosje W. Breuner, Jouwre Broesner, Henri van Maaren en Jeroen Zondervan. Brouwers debuteerde met het verhaal ‘De ring’ in

het tijdschrift *Kentering*, later opgenomen in *Het mes op de keel* (1964). Zijn eerste roman, *Joris Ockeloen en het wachten*, verscheen in 1967 en zijn meest recente tot op heden is *Cliënt E. Busken* uit 2020.

Met zijn omvangrijke veelzijdige oeuvre heeft Brouwers steeds de aandacht weten te trekken van lezers, ook die in de literaire en academische kritiek. Zijn werk is veelvuldig vertaald en bejubeld: zo won hij de Multatuli-prijs voor *Het verzonkene* in 1980 en voor *Geheime kamers* in 2001, ook voor dit werk de Gouden Uil en de Ako-literatuurprijs, en voor *De zondvloed* de F. Bordewijk-prijs.¹² Ook ontving hij verschillende prijzen voor zijn gehele oeuvre en voor zijn bijdrage aan de cultuur: de Constantijn Huygensprijs in 1993, in 1982 in Vlaanderen de Geuzenprijs en in 1992 de Orde van de Vlaamse leeuw en in 1993 het Ridderschap in de Belgische Kroonorde. In 2015 werd hem de ECI-literatuurprijs toegekend voor de roman *Het hout* en in 2018 ontving hij het eredoctoraat van de Radboud Universiteit. Zijn stelligheid en venijnige pen veroorzaakten nogal eens ophef, onder meer in 2007 rondom zijn weigering van de Prijs der Nederlandse Letteren omdat hij het volgens hem te lage prijzengeld (16.000 euro) een belediging vond. Ook deze gebeurtenis werd tot literatuur gemaakt – hij beschreef de kwestie in 2009 in *Sisyphus' Bakens/Vloekschrijf*.

▽
Omslag van
Jeroen Brouwers,
De Indiëromans (2010).

De Indiëromans

Hoewel de drie romans voor Brouwers een geheel vormen, is de vertelsituatie in de afzonderlijke delen steeds net wat anders.

In *Het verzonkene* blikt een volwassen man, Jeroen Brouwers geheten, terug op zijn jeugd in het voormalige Nederlands-Indië en vertelt over zijn familie. Hij bewaart goede herinneringen aan zijn grootvader, op wie hij veel lijkt en van wie hij de tropenhelm krijgt die in de romans een symbool voor bescherming is. Killer is de band met zijn vader, die hij de eerste jaren van zijn leven nauwelijks kent. Maar zijn bespiegelingen betreffen vooral zijn moeder, die niet lang meer te leven heeft en met wie hij juist een haat-liefde verhouding had – en heeft.

In *Bezonken rood* vormt de dood van zijn moeder aanleiding voor een terugblik op de periode in het interneringskamp. Het is een tijd vol gruwelijke gebeurtenissen: slechte leefomstandigheden, waardoor de oma van de verteller overlijdt, en mishandeling en verkrachting van vrouwen, onder wie zijn moeder. Op bevel van de kampcommandant Sone



(in werkelijkheid was dat ook Kenitji Sone¹³) moeten de vrouwen en kinderen 'kikkeren', kikkersprongen maken in hurkhouding. Dat was in de brandende zon zó uitputtend dat sommige vrouwen het niet overleefden. Het jongetje, dat al deze gebeurtenissen meemaakt, begrijpt nog niet goed wat er gebeurt, en is er gevoelloos onder, wat hem een levenslang schuldcomplex bezorgt. De mishandelingen van vrouwen zijn in zijn ogen niet echt wreed; hij denkt dat ze erbij horen. Als zijn moeder mishandeld wordt, is ze niet langer de mooiste en wil hij een nieuwe. In *Bezonden rood* worden de kampervaringen ook vergeleken met de ongelukkige puberteit in het jongensinternaat.

In *De zondvloed* is de oudere 'ik', die terugblijkt op zijn jeugd, naar eigen zeggen zó getekend door zijn traumatische levensloop en zó bevangen door angsten dat hij niet goed in staat is tot contact – slecht verbonden, gesymboliseerd door de slechte telefoonverbinding in het huis waar hij zich heeft teruggetrokken. Zijn huwelijk met Laura is stukgelopen, het contact met hun twee kinderen is verstoord en de verteller slijt zijn dagen schrijvend in het huis in het bos, waar hij onder invloed van grote hoeveelheden jenever herinneringen ophaalt aan Indië, en de consequenties voor zijn verdere leven overdenkt. Vooral de jaren na het kamp zijn van belang, waarin het inheemse meisje Melati, dat hij 'tikoes' noemt, een belangrijke rol speelt. In het heden dwaalt de 'ik' door het bos en komt een vrouw tegen, Nachtschade, die hem aan 'tikoes' doet terugdenken en die figuurlijk, misschien ook letterlijk, de gedroomde vrouw is. Hij voelt zich verraden, door zijn ouders en door 'tikoes', maar bedenkt ook dat hij in feite niet naar het echte Indië terugverlangt, maar naar 'mijzelf zoals ik daar en toen ben geweest: ik was er gelukkig en daarna was ik niet meer gelukkig, nooit meer'.¹⁴

De vertelsituatie wisselt, kortom, voortdurend naargelang er verteld wordt over heden of verleden, van het nu naar de herinneringen en terug, waarbij de focalisatie soms ook tegelijk bij de jongere en de oudere 'ik' ligt. Met name in *De zondvloed*, waarin ook passages voorkomen in de je-, hij- en wij-vorm, reflecteert de verteller op die gelijktijdigheid van ervaren en beschrijven, en op de inzichten die de jongere 'ik' nog niet kon hebben.



▲
Nederlands jongetje
in het Japanse
interneringskamp
Tjideng, Batavia, 1945.
Collectie Nationaal
Archief.

Orde in de chaos: de dwangbuis van verhaalcompositie

Relevant voor de analyse van de representatie van koloniale verhoudingen zijn enkele stringente compositorische eigenschappen van Brouwers' romanoeuvre. Het adagium 'niets bestaat dat niet iets anders aanraakt',¹⁵ is een van de krachtlijnen op grond waarvan het biografische en het fictieve in elkaar overlopen, en waardoor andere teksten worden hernomen in een netwerk van referenties. Elementen uit andere teksten of uit Brouwers' eerdere werk krijgen door die nieuwe context steeds een andere betekenis, ze klinken door in de nieuwe tekst of in het nieuwe heden van die tekst.

Ook op verhaalniveau is er sprake van herneming: elk verhaalelement keert terug in variaties, waardoor er een spel ontstaat met analogie tussen gebeurtenissen, de synchroniciteit van heden en verleden, die tegelijk een variatie op het verleden betekent: dezelfde toon klinkt, maar op een andere hoogte, of zoals in *Bezonden rood* staat: 'Hetzelfde verhaal nu, in een ander octaaf'.¹⁶ De spiegeling van verhaalelementen – en de thematisering daarvan in de aanwezigheid van spiegels, spiegelende wateroppervlakten en weerkaatsingen – berust steeds op antithesen. In de Indiëromans gaat het bijvoorbeeld om tegenstellingen als: orde-chaos, dag-nacht, leven-dood, puur-preuts, schuld-onschuld, Indië-Nederland, verzonken-opgerakeld en verleden-heden. De tegenstellingen bevestigen elkaar, maar worden ook gedeconstrueerd in de 'ontijd' en 'onruimte' die de octaviteit veroorzaakt.¹⁷ Zo worden de tegenstellingen liefde-haat, dood-levend en zuiver-bezield verenigd in de figuur van de vrouw, die het leven schenkt, maar die met haar verraad ook de dood aankondigt.¹⁸ Dit wordt concreet in de relatie met de moederfiguur, zowel symbolisch in de referenties aan de maagd Maria en aan de zondeval, als biografisch: doordat Brouwers' eigen moeder hem zijn paradijs heeft ontnomen en hem naar het internaat heeft gestuurd.

Het dwangmatige karakter van deze ordeningsprincipes maakt het werk tot een hecht geconstrueerd geheel. Het zorgt er ook voor dat de tekstinterne verbindingen belangrijker en betekenisvoller zijn dan de verwijzingen naar historische gebeurtenissen of praktijken.¹⁹ Vooral de antithese tussen Nederlands-Indië en Europa heeft nauwelijks nog relaties met de historische werkelijkheid. Brouwers' alter ego maakt van Indië zijn eigen versie: een paradijselijke droomwereld. Zijn herinneringen zijn geïdealiseerd en staan in dienst van het contrast met het kille 'Holland' aan de andere kant van de evenaar, waarheen hij zal moeten terugkeren: 'terug in de civilisatie' voordat hij nog verder 'verwildert', zo zeggen zijn ouders het in diezelfde gekleurde herinneringen.²⁰

Het gevaar bij een analyse van bepaalde tegenstellingen of strategieën in Brouwers' werk is dat ze niet meer in samenhang met de rest bestudeerd worden, terwijl het werk daar, zo blijkt al uit het bovenstaande, wel om vraagt. Toch lijkt het me in dit kader geoorloofd er enkele facetten uit te lichten. De Indische kinderjaren zijn weliswaar een reconstructie door de oudere 'ik',

die er wanhopig en tevergeefs greep op probeert te krijgen, en die oudere 'ik' presenteert weliswaar een jongere 'ik', die al gevoed was met koloniale denkbeelden en veel nog niet begreep, maar toch blijft dan niet alleen de vraag van belang die Brouwers zelf benadrukt: hoe het 'ik' zo is geworden volgens hemzelf, maar ook de vraag vanuit welke belangen dat heden, inclusief de terugblik en de herinneringen, gecreëerd wordt. Het gaat dan niet om de 'waarheid' van het verleden, maar om de effecten daarvan die de 'ik' terugblikkend tracht te verklaren. Ook zijn eigen reconstructie heeft, ook als deze nadrukkelijk geen waarheid wil zijn, reële effecten. Daar komt nog bij dat de herinneringen gedeeltelijk autobiografisch zijn. De autobiografie is, in de woorden van Bart Vervaeck, 'tegelijkertijd waarheid en leugen, omdat de tekst het herinnerde tegelijkertijd bewaart en vertekent'.²¹

Achtereenvolgens komen hierna de volgende strategieën en opposities aan de orde: de wijze waarop nostalgie vorm krijgt, de *othering*-strategieën waarmee de 'ik' zich ten opzichte van anderen definieert. Daarna komt aan bod hoe de narratologische structuur van het verhaal, en de spoken en demonen die daarin voorkomen, doen denken aan een trauma. Is dat het trauma van de 'ik' of van iemand anders? Van 'ons' allemaal?

Macht willen hebben over de verbeelding

In beschrijvingen van de ontmoeting tussen Europeanen en kolonie worden volgens Boehmer retorische strategieën ingezet waarmee de kolonisator niet alleen de macht heeft in politieke en economische zin, maar ook over de fantasie.²² De aanwezigheid in de kolonie wordt bijvoorbeeld als natuurlijk gegeven gepresenteerd en de superioriteit wordt bevestigd. De verheerlijking van Indië – de metafoor van een 'paradise lost' – is typerend voor de eerste generatie Indische schrijvers, die zelf nauwelijks of geen herinneringen hebben aan Indië.²³ Het gevoel van trots op de kolonie en van verbondenheid ermee, staat op gespannen voet met het besef van schuld aan uitbuiting, racisme en geweld, dat sinds het einde van de jaren zestig een plek heeft gekregen in het collectieve geheugen, zeker als het verloren paradijs een metafoor wordt voor het koloniale systeem als geheel.²⁴

Het nostalgische discours kan een strategie zijn om met gevoelens van ongemak bij de ontmoeting met andere culturen om te gaan: door het verleden idyllisch voor te stellen vermijden auteurs de angsten, schuldgevoelens en moeilijkheden die samenhangen met een werkelijkheid waarin identiteiten en posities niet eenduidig zijn; ze trekken zich terug in een idealisering van het verleden.²⁵ Belangrijk is bovendien dat nostalgische representaties ook de *huidige* beeldvorming van de koloniale tijd beïnvloeden.²⁶

In Brouwers' Indiëromans wordt die beeldvorming bepaald door een witte, Europese, mannelijke verteller en focalisator, een man die in het vertelhelden vereenzaamd en passief is, worstelt met de wroeging over het ver-

leden, en die alle ruimte heeft en neemt om daarvoor verklaringen aan te reiken vanuit het verleden. In *Het verzonkene* peinst hij: ‘Het is voorbij, houd op met gedenken, houd op met dat herinneren.’²⁷ Hij spreekt zichzelf niettemin tegen: hij maakt de sentimentele verheerlijking van Indië door anderen belachelijk, maar maakt van ‘zijn’ Indië de prototypische Tuin van Eden. Dat wil zeggen: een exotische omgeving, vol kleuren, geluiden en bloemrijke geuren, een plek waar mysterie heerst en waar een onmogelijke, maar onschuldige, nog ongeremde en half erotische vriendschap met een inheems meisje wordt beleefd in de vrije natuur. Uiteraard worden er in de drie romans ook minder idyllische beschrijvingen gegeven, bijvoorbeeld wanneer de verwoesting van het landschap door de Japanse bezetters gethematiseerd wordt,²⁸ maar ook dan ervaart de jongere ‘ik’ de betoverende kracht van de omgeving. Het contrast tussen het uitzichtloze, grauwe vertelhelden in Nederland en het levendige Indië blijft daarmee intact.

Toch zou ik – de terechte kritiek op nostalgische representaties van Indië zelf ten spijt – willen stellen dat de nostalgie van de verteller niet zozeer het verlangen naar een andere plek betreft, als wel het verlangen naar een andere tijd, de kindertijd. In *Het verzonkene* denkt de ‘ik’ terug aan de geluiden die hij hoorde wanneer hij door zijn moeder of *baboe* Itih naar bed gebracht werd: ‘Mijn hartje is rein. Ik lig in mijn bedje, onder een wit baldakijn. [...] In deze geluiden is onbedreigdheid en vrede.’²⁹ Het mengsel van geluiden – sluimergeluiden, droomgeluiden –, dát is voor hem de verloren tijd. Boym muntte voor het type nostalgisch ‘verlangen’ dat ook de romans van Brouwers kenmerkt, de term ‘reflexieve nostalgie’.³⁰ Deze vorm van nostalgie komt niet zozeer voort uit verzet tegen de onzekerheden van de moderne tijd, maar is veeleer een verzet tegen het idee van tijd zelf. In de Indiëromans wordt het zwelgend verlangen gecultiveerd en wordt het verzonken geluk juist in de verbeelding van verschillende tijden en plaatsen tegelijk gezocht.

Weerspiegelingen van het Zelf

In het debat dat na verschijning van *Bezonken rood* ontstond, is door Rudy Kousbroek gewezen op de overdreven, oriëntalistische stereotypering van de Japanse bezetters. Inderdaad zijn in die beschrijvingen *othering*-strategieën herkenbaar: de Japanners krijgen dierlijke eigenschappen toegekend, handelen barbaars, worden aangeduid met verkleinwoorden als ‘kereltjes’ en worden vaak spottend etnisch gemarkeerd op grond van hun taal of huidskleur. De Japanners waren op dat moment natuurlijk de overheersers, maar de oudere ‘ik’ die hen beschrijft, heeft de macht hen als immorele barbaren te verbeelden.

Ook de representatie van de Javaanse bevolking bevat oriëntalistische stereotypen, al worden die vaak toegekend door anderen dan de ‘ik’. Over



‘tikoes’, die vaak het gefocaliseerde object van de ‘ik’ in het verleden is, noteert hij wat anderen vooral over inheemsen zeggen:

Er is aan tikoes niets te zien van het vele merkwaardigs en verschrikkelijks dat door de blanken over de inlanders op Borneo wordt verteld, – bijvoorbeeld: dat die ‘Dajakkers’, om mooi te zijn, zulke zware sieraden aan hun oorlellen bevestigen dat ze ervan uitrekken tot ze als vleeslussen aan hun oorschelp bengelen, soms wel tot lager dan hun middel, en dat ze in die vleeslussen botten en beenderen hangen van de mensen die ze hebben gekookt en opgegeten, en dat ieder plekje van hun lichaam is getatoeëerd met toverspreuken, doodskoppen, bloemen, vlinders en vogels.³¹

De oudere ‘ik’ laat hiermee zien dat de wildste verhalen de ronde doen, die de jongere ‘ik’ even probleemloos voor waar aanneemt als de sprookjes die hem verteld worden. Hij maakt zichzelf daarmee onschuldig. Ook is het niet hijzelf, maar zijn vader die ‘tikoes’ ‘vies’ noemt. Het zijn bovendien andere Europeanen en Nederlanders die tegen elkaar zeggen:

Nooit, maar dan ook nooit [...] zijn ze te vertrouwen, die inlanders met hun ondoorschouwelijke maskergezichten en hun raadselachtige oogopslag waaruit nimmer een emotie valt af te lezen, en dankbaarheid hoeft men van dit volk niet te verwachten. (Niet

△
De oliehaven van
Balikpapan (Borneo) in
1948. Collectie Nationaal
Archief

zó zeggen ze het, – in plaats van ‘inlanders’ zeggen ze bijvoorbeeld ‘die Dajackers’, of die ‘koppensnellers’, of ‘die kannibalen uit de rimboe’, want we zitten op Borneo, – maar ik geef er de voorkeur aan, het zo weer te geven.).³²

Belangrijk in dit citaat is ook het metafictionele commentaar van de verteller, die zich als manipulator schuld bewust toont. Niettemin is deze oudere ‘ik’ evenzeer verantwoordelijk voor de wijze waarop ‘tikoes’ wél beschreven wordt. Hij noemt haar soms ‘dat inlandse kind’, beschrijft haar vieze kleren en typeert haar met verkleinwoorden (‘Het gezichtje, het lijfje, het stemmetje van tikoes’). Ook vindt hij haar beangstigend onbegrijpelijk: ‘Zij kijkt mij nieuwsgierig aan met haar grote ogen, die zo zwart zijn als haar lange haar, en gelijktijd begint ze te schateren (het blijkt dat ze mij uitlacht om mijn helmhoed)’.³³

In de verbeelding van de ‘ik’ is ‘tikoes’ puur, zuiver en sensueel. Ze past naadloos in de natuur. Hij geeft haar een nieuwe naam, waarmee hij haar niet alleen ‘van hem’ maakt, maar ook tot een dier maakt; ‘tikoes’ betekent namelijk ‘muis’. Bovendien schrijft hij die naam consequent zonder hoofdletter. Hij overschrijft letterlijk haar inheemse identiteit met zijn beeld van haar: een lief, sensueel diertje, dat wat minder gevaarlijk is dan hij haar eigenlijk vindt. Dat symboliseert hoe ‘tikoes’ functioneert in een schema, hoe ze ondergeschikt gemaakt wordt aan de tegenstellingen waarmee de ‘ik’ zijn eigen identiteit vormgeeft. ‘tikoes’ fungeert bijvoorbeeld als tegenhanger van de westerse vrouwen die de ‘ik’ domineren, zoals het Nederlandse meisje Yvonne. Yvonne is wat ouder en volgens zijn vader ‘een keurig net kind’. Ze speelt ‘de Nip’, de Japanner, tijdens spelletjes en deelt klappen uit als de andere kinderen niet gehoorzamen. Maar bovenal vindt hij haar afstotend: ‘Haar gezicht, haar hele lichaam trouwens, is bleek als gekookte rijst. Vooral heb ik, wist ik maar waarom, een afkeer van de manier waarop ze haar ook al spierwitte haar draagt.’³⁴ Zo wordt het schema gecreëerd van de witte onaantrekkelijke Nederlanders en kwade Japanners aan de ene kant van de tegenstelling, en de inheemse bevolking, waar hij zelf graag bij wil horen, aan de andere kant.

Ook vormt de relatie met ‘tikoes’ een contrast met alle onmogelijke relaties die de ‘ik’ in het heden heeft. De vrouwen in het heden vormen niet alleen een negatief contrast met die in het verleden, aan het meisje in dat verleden wordt ook nog eens een rol toegekend waarmee ze niet zelf kan instemmen en die ze niet kan belichamen. Ze is als de Lolita die wordt vastgepind in het perspectief van Humbert, die elke reële vrouw die niet aan het ideaalbeeld voldoet, afwijst – of die slechts een fantasie blijkt te zijn. De verteller verbeeldt zich bovendien dat ‘tikoes’ met die rol van alleen maar fantasie zijn – en daarin bovendien met een minderwaardige positie als *njai* – instemt:

Tijdens een van die telefoongesprekken riep ik tikoes toe dat ik niet uit Indië weg wilde, maar met haar in de ruïne wilde blijven wonen nadat wij er weer een bewoonbaar huis van hadden gemaakt. Baden konden we in de kali (= rivier) of als het regende in de regen, makanan (= voedsel) haalden we wel ergens vandaag, ik was tikoes' man en tikoes was mijn njai en ik zou haar nooit slaan of nog anders pijn doen. [...] Toen ik hierna, om tikoes' reactie te vernemen, mijn spreekblik veranderde in een luisterblik en het tegen de zijkant van mijn hoofd drukte, hoorde ik haar stem niet met het oor dat door het blik was omsloten, maar met het andere oor. 'Baik', zei ze. Dat het wat haar betrof allemaal goed was, dus.³⁵

Tegen deze oriëntalistische beschrijvingen is wel ingebracht dat de 'ik' zich juist in een hybride positie manoeuvreert en zich vooral identificeert met de inheemsen, en minder met zijn familie.³⁶ Het *in-between* zijn is inderdaad hoe de jongere 'ik' door de oudere wordt beschreven, maar daarmee blijft het door de oudere 'ik' gecreëerde zelfbeeld even goed een strategie die *functioneert* als legitimering. Het is dus eerder zo dat alle contrasten en symboliek door de 'ik' worden aangewend om *zichzelf* te beschrijven. Jaap Goedegebuure zegt daarover: 'Wanneer er dus een door Nederlandse

▽
Een geïnterneerde
vrouw in Tjideng, 1945.
Collectie Nationaal
Archief.



soldaten achtervolgde vrijheidsstrijder in de roman figureert, dan is dat in de eerste plaats een weerspiegeling van het opgejaagde personage dat de ik in zichzelf wil zien.³⁷

Men kan dit interpreteren als een projectie van de schuld van de Japanners op de existentiële schuld, ofwel: de ervaringen van de 'ik' verbeelden *la condition humaine*. Goedegebuure stelt bijvoorbeeld dat we 'in de moeder alle moeders, in Liza en de moeder alle vrouwen' moeten zien, en in Tjideng alle concentratiekampen waar ter wereld en wanneer ook.³⁸ De verteller staat dan zelf voor alle onderdrukkers ter wereld. Maar als dat zo is – als 'ik's' beeld van de moeder staat voor dat van 'alle moeders' en 'alle vrouwen' – en als het besloten universum van de roman juist *wel* aanspraak maakt op universele structuren en patronen in de werkelijkheid, dan is de ingebedde misogynie en de oriëntalistische representatie van die verteller toch zacht gezegd problematisch. Zijn alle moeders en vrouwen dan inderdaad belichamingen van verraad en liefde, en van dood en leven? En vanuit welk perspectief mag je iets eigenlijk 'universeel' noemen of maken? Ik stipte al even het marginaliseren van stemmen aan en meen dat ook te herkennen in de wijze waarop de geesten in de romans rondspoken.

Trauma en mystieke kracht

Van de aanhoudende mist in *Bezonden rood* tot de donker spiegelende wateroppervlakten, fysieke transformaties en daadwerkelijke geestverschijningen in *De zondvloed*: ook de 'mystieke kracht' is typerend voor het Indië dat in Brouwers' romans wordt gecreëerd. De 'ik' in het verleden krijgt te maken met een cultuur waarin het waarneembare en het onwaarneembare, het levende en het dode tegelijk aanwezig kunnen zijn. Dat botst op de 'westerse' logica. Toch probeert de 'ik' die wereld te begrijpen door de verhalen die hem worden verteld, bijvoorbeeld door 'tikoes', in te passen in de verhalen die hij zelf kent. Hij bezweert zijn angsten voor al het onbegrijpelijke ofwel met zijn verbeelding, waarin hij heerser is over de vliegen – die de dood symboliseren –, ofwel door zijn angst weg te redeneren: 'Dankzij het feit dat ik echt was kon ik een schaduw hebben, want onechte, onlichamelijke dingen, bijvoorbeeld kunti(l)anaks en andere geesten, engelen, duivels en demonen, hadden geen schaduw omdat ze niet echt waren'.³⁹

Het inheemse meisje 'tikoes' lijkt te zijn ingewijd in geheimen die voor de jongen nog onbekend terrein zijn – opnieuw een voorbeeld van een stereotiepe verbeelding van de inheemse bevolking, waarin aantrekkingskracht, vroegrijpheid, seksualiteit en angst samengaan. Wanneer 'tikoes' haar vriendje vertelt over Kuntianak, een van de belangrijke geesten in de Indonesische mythologie, die in alle drie de romans een rol speelt, probeert hij het vertelde begrijpelijk te maken door er het verhaal van Hans en Grietje van te maken. Kuntianak steelt mannelijke kinderen; ze

heeft een jongetje opgesloten en geeft hem veel eten omdat ze wil dat 'die Hans gauw groot en sterk en een man wordt op wie zij haar verlangens en behoeften kan botvieren'. De 'ik' weet niet om wat voor verlangens het gaat, maar 'tikoes' legt uit dat Kuntianak ze controleert door niet aan zijn pink te voelen, maar 'aan dat lichaamsdeel van hem waarvan ze hoopt dat het, zoals bij een echte man, groot en dik wordt als ze eraan voelt'.⁴⁰ Duidelijk is, voor de oudere 'ik' en voor ons, dat de jongere 'ik' de erotische connotatie in het verhaal van Kuntianak aanvankelijk mist en dat hij later door 'tikoes' verder wordt ingewijd.

De verteller in het heden wordt nog altijd achtervolgd door deze Kuntianak en door andere spoken uit het verleden, die door hun verschijning de tegenstelling tussen leven en dood, waarneembaar en onwaarneembaar en aan- of afwezig opheffen. Wanneer in representaties van de koloniale tijd spoken en heksen opduiken, zijn die te interpreteren als het 'unheimische', dat wat onkenbaar en onvertaalbaar blijft voor de westerling. Ze herinneren echter ook aan een nog niet ingeloste schuld. Het gaat om schuld jegens diegenen wier stemmen onderdrukt zijn en wier verhalen daardoor nog onverteld gebleven zijn.⁴¹ Ze verschijnen in het heden om daaraan te herinneren en zullen dat blijven doen tot de schuld wordt ingelost. Rosemarie Buikema, die daarover schreef in relatie tot Couperus' *De stille kracht*, stelt dat wanneer de schuld aan een voorbijganger ontkend wordt, 'het rijk der spoken wordt getart'.⁴² En dat is bedreigend voor de overheersers, want de doden zouden wel eens machtiger kunnen zijn dan de levenden – of de onderdrukten machtiger dan de onderdrukkers. Net als het eerder besproken nostalgische discours, worden de geesten en spoken in de romans vaak geïnterpreteerd vanuit een psychoanalytisch kader, als herinnering aan het trauma dat de scheiding van de moeder oplevert.⁴³ Nu ligt het voor de hand de analyse van de geesten en spoken in het verhaal in het teken te stellen van dat trauma, de 'oerervaring' van de hoofdpersoon.

Ook de compositie van de tekst laat zich namelijk lezen als een narratief van een trauma: de gefragmenteerde structuur, de dwangmatige herhalingsdrang die daaruit spreekt, en de obsessieve manier waarop de schrijver probeert de wereld van zijn jeugd met die van het heden te synchroniseren.⁴⁴ Het trauma van de 'ik', dat een gevolg is van de afwijzing door zijn moeder (die voor zijn ogen mishandeld werd en hem naar kostschool stuurde), is ontaard in een angst voor alle vrouwen die hem kunnen verraden. Die angst wordt gesublimeerd in de kunst, waarover *wel* controle kan worden uitgeoefend. Haat en liefde, agressie en verheerlijking gaan steeds samen in de representatie van de spookachtige vrouwen. Die vrouwen zijn gelijktijdig aanwezig in het heden en in het verleden, en zoals in veel spookverhalen is de waarneming door de 'ik' vertroebeld: hij is beneveld door alcohol, ziet gedaanten in de mist, of ziet een verschijning in een weerkaatsing, een spiegeland wateroppervlak bijvoorbeeld. Ook de



▲ Wéwé Gombel zoals afgebeeld door Giovanni Battista de'Cavalieri, 1585. Collectie Wikipedia Commons.

schuldgevoelens die hij heeft, vertroebelen zijn blik. De 'ik' wil zichzelf straffen voor de onafgeloste schuld; het schrijven zou een vorm van loutering kunnen betekenen. Hij houdt de spoken uit zijn verleden dwangmatig levend; hij kwelt er zichzelf opzettelijk mee, in de hoop dat hij zo de schuld kan inlossen.⁴⁵

De lezer krijgt flarden herinneringen gepresenteerd, gedachten, soms in het heden, soms uit het verleden, en wordt deelgenoot van de nooit eindigende obsessie met het verleden, met de vorm waarin het trauma bestaat. De geesten in het verhaal belichamen voor de vertellende 'ik' de schuld die de machteloosheid, de gevoelloosheid en het onbegrip van de jongere 'ik' hebben veroorzaakt ten aanzien van het geweld dat zijn moeder is aangedaan. In *De zondvloed* komt de door het bos dwalende verteller af en toe zijn gedroomde geliefde Nachtschade tegen. De eerste keer dat hij haar ziet, is dat in het (witte) licht van de koplampen van zijn auto, in een nacht (zwart) dat het sneeuwt (wit). Nachtschade is een hybride wezen van dag en nacht, liefde en gif (waarnaar haar naam verwijst). Ze is een spookverschijning: een witte ijsprinses met zwarte tanden, wat in sommige Aziatische culturen een gehuwde staat of de bijbehorende status uitdrukt. Deze Nachtschade is inderdaad getrouwd en is dus onbereikbaar voor de 'ik'. Doordat hij haar steeds met 'tikoes' vergelijkt of laat samenvallen, herinnert ze zowel aan de marginalisering van het inheemse meisje door de komst van de koloniale jongedame (Yvonne) als aan het verraad (liefde en gif) dat zijn moeder pleegde en dat hem sindsdien heeft verhindert liefde te geven en te krijgen.

Traditionele spoken en demonen

In de hierboven gegeven interpretatie van het spook als verbeelding van het trauma van de verteller, vergeten we wellicht aan welke schuld de spoken herinneren in de Indonesische mythologie zelf. Het verbeelden van het ongrijpbare, spookachtige en mystieke is niet alleen maar een strategie

voor de Europeanen om het onbekende en beangstigende als ‘irrationeel’ te categoriseren, het wordt ook ervaren als een historische realiteit, zo merkt Buikema op.⁴⁶ We moeten er dus voor waken om die geesten louter als literaire symbolen op te vatten: het zijn wezenlijke onderdelen van een cultuur die verbeeld wordt. Het gaat bijvoorbeeld om de volgende drie verschijningen, die hier opduiken in de herinneringen van de oudere ‘ik’:

Terwijl ik op zekere middag, roerloos in mijn puinhuis, weer ben verdwaald in mijn labyrinten van herinneringen, fantasieën en gepieker, klinkt achter mij het geluid dat niet tot de ‘stiltegeluiden’ hoort: – dat van het knakken van een teenbeentje. Ik weet: als ik mij omdraai sta ik oog in oog met de spookheks Wéwé die afzichtelijk is om te zien, haar gerimpelde oude en bebloede borsten sleept zij achter zich aan over de grond; – of anders is het de beeldschone kindertjesdievegge Kuntianak, wier haar als een gewaad om haar gestalte valt, zij is van binnen hol, wie haar hoort lachen voelt dit tussen zijn benen; – of nog anders is het de bosgeest Gendruwo, die in de bomen woont, hij kan zich veranderen in wat hij wil en dus ook in onzichtbaarheid of in het geluid van het knakken van een teenbeentje om wie het verneemt te laten verstijven van schrik.⁴⁷

Hoewel we deze spoken zouden kunnen lezen als uitingen van het trauma dat de verteller achtervolgt, resteert nog wel de vraag naar welke historische culturele intertekst die spoken eigenlijk verwijzen. Wat betekenen ze in de Indonesische folklore. ‘Kuntianak’ – een andere benaming is ‘Pontianak’ of ‘Kuntilanak’ – komt in alle drie de Indiëromans wel even voor, het meest nadrukkelijk in *De zondvloed*. Het is een bosgeest, waarvoor de jonge ‘ik’ doodsbenauwd is. Ze belichaamt traditioneel de vrouwen die stierven in het kraambed en van wie de kinderen nooit zijn geboren. Pontianak huist, zo gaat het verhaal, in de bomen, gaat vermomd als een beeldschone in het wit geklede vrouw en kondigt haar aanwezigheid aan met het geluid van huilende kinderen of gelach.⁴⁸ Ze is uit op mannen en jongens en zou een gevaar voor zwangere vrouwen zijn. Haar witte jurk verhult het gat in haar lichaam, of toont dat juist door een bloedvlek op haar jurk. Brouwers laat deze geest vermengen met Nachtschade en maakt er een wezen van dat zichzelf in een zwerm van zeven maal zeventienhonderd vliegen kan veranderen.

Wéwé Gombel heeft een aantal kenmerken met de Pontianak gemeen: ze is eveneens een oude vrouw die in bomen huist en kinderen rooft. Ze heeft lange borsten die om haar heen hangen, zoals de lange haren van Pontianak. Wéwé staat in de Indonesische folklore voor de wraak van de onvruchtbare vrouw die door haar man verraden wordt. Ze vermoordt

hem en pleegt vervolgens zelfmoord, kinderloos en afgewezen door de gemeenschap. Ook over Wéwé wordt tegen kinderen gezegd dat ze in de bomen huist, al wordt ze niet als een bedreigende geest gezien. Ze redt juist kinderen die mishandeld worden door hun ouders en verzorgt hen liefdevol tot ze terug kunnen.

Genderuwo ten slotte, door de 'ik' omschreven als een 'bosgeest' die zichzelf onzichtbaar kan maken of transformeren, is een wezen dat volgens de overlevering herinnert aan de geesten van hen die door geweld om het leven kwamen en niet ritueel begraven zijn. Hun zielen dolen nog rond, en dat kunnen zowel vriendelijke als kwaadaardige zielen zijn. Genderuwo kan ook in een mens veranderen, hij kan zelfs veranderen in de baarmoeder van een vrouw en seksuele opwindings veroorzaken. In het bijzonder zou hij het gemunt hebben op eenzame vrouwen en weduwen.

De Indonesische versie van Kuntianak verschijnt doorgaans als vogel die uit zou zijn op het bloed van jonge vrouwen en hen zou laten menstrueren. Ze doet zich voor als een vrouw, maar zodra een man haar benadert, laat ze haar holle rug zien. In *De zondvloed* komt ook een zieke vogel voor die de verteller beangstigt. Aan het slot van de roman belandt de verteller door toedoen van de vogel in het meertje, waarin hij kan terugkeren naar het verzonkene; hiermee wordt gesuggereerd dat de boetedoening is voldaan. De geest wordt zo aangewend om te bevestigen dat de schuld is ingelost. Daarmee worden de niet gehoorde stemmen die die geesten eigenlijk representeren – die van de vrouwen die kinderloos blijven, die verstoten worden en die zullen blijven rondspoken in de Indonesische cultuur – niet gehoord. Ze worden bovendien belicht in het westerse mythologische kader van Orpheus, met wie de ik-figuur zijn lot vergelijkt. De niet gehoorde zielen worden zo opnieuw geofferd om de wroeging van de 'ik' te ontzenuwen; ze worden geschematiseerd in de dwangbuizen van het postmoderne wereldbeeld van de westerse mannelijke schrijver. Dit maakt natuurlijk vooral iets zichtbaar van het onvermogen van de verteller/schrijver, die geplaagd wordt door zijn trauma en die de werkelijkheid niet geordend krijgt, maar om daarin de universele schuld te lezen, in *zijn* Indië elke kindertijd, in *zijn* moeder alle moeders of in *zijn* vrouwen alle vrouwen: dat zou van een discutabel narcisme getuigen. Deel 2 van *De Zondvloed* wordt voorafgegaan door een citaat van Weininger, waarin wordt gesteld dat een mens zichzelf nooit kan begrijpen, tenzij hij zich, via anderen, bewust wordt van zijn eigen tegendeel. Die ander is echter alleen in fictie te reduceren tot een spiegel van het zelf, tot een tegendeel.

Besluit

In hoeverre herhalen de Indiëromans nu koloniale stereotypen en praktijken, en dragen ze bij aan de legitimering van machtsstructuren dan wel aan het marginaliseren van stemmen? We hebben gezien dat Indië wordt verbeeld als de stereotiepe paradijselijke omgeving waarin de ‘ik’ zich gelukkig voelde en waarnaar hij sindsdien heimwee heeft. Hij distantieert zich van de oordelen van anderen – zijn vader, de andere Europeanen – over de inheemse bevolking en identificeert zich juist met zijn vriendinnetje ‘tikoes’. Niettemin is het steeds de oudere ‘ik’ die dit zelfbeeld creëert en die een zeker belang heeft bij die onschuldige representatie. Daar staat weer tegenover dat het thema schuld uitdrukkelijk wordt geëxpliciteerd en dat de nostalgische reflectie niet zozeer een plaats betreft, maar eerder de kindertijd. Het oproepen van die kindertijd heeft niet tot doel die goede oude tijd te herstellen, maar juist om boete te doen voor wat de ‘ik’ nog niet kon zien of weten.

Het vormprincipe van de antithese vergroot, zoals we verder hebben gezien, tegenstellingen die in de postkoloniale benadering zijn aange-merkt als ‘binaire opposities’, zoals Europees-inheems, gecultiveerd-primitief, rede-gevoel, cultuur-natuur of wit-kleur. De romans herhalen die opposities en dat levert problematische beschrijvingen op, bijvoorbeeld van ‘tikoes’, die door de ‘ik’ wordt toegeëigend: hij geeft haar een dierlijke naam, beschrijft haar met verkleinwoorden en geeft haar alle eigenschappen van het stereotiepe sensuele, pure jonge meisje. Hij laat haar ermee instemmen zijn *njai* te zijn. Hier is goed te zien hoe ‘intersectionaliteit’ – de kruising van gender, klasse en seksualiteit – bepalend is voor de postkoloniale verhoudingen en de representaties daarvan. Deze herhaling van stereotypen beïnvloedt het beeld van de (koloniale) verhoudingen in de werkelijkheid, zelfs al worden de opposities in de romans ondermijnd.

Ten slotte zagen we hoe de spoken die de ‘ik’ creëert uit de inheemse cultuur, en de vrouwen die hij in het heden ontmoet, door hemzelf worden uitgelegd als spoken die hem aan zijn schuld komen herinneren. Ook daarin valt een vorm van toe-eigening te zien: de niet gehoorde stemmen die die geesten *eigenlijk* representeren in de Indonesische cultuur – de stemmen van de vrouwen die kinderloos bleven of verstoten werden en die nog altijd rondspoken in de Indonesische cultuur – worden opnieuw niet gehoord.



△
De P.C. Hooftprijs 1983 wordt door minister Deetman
uitgereikt aan Hella S. Haasse. Collectie Nationaal
Archief.

Van betovering tot inzicht

Hella S. Haasse

JUDIT GERA

Hella S. Haasse (1918-2011) geldt als de grande dame van de moderne Nederlandse literatuur.¹ Literatuurhistorici hebben zich in het verleden meermalen afgevraagd waarom zij niet als vierde bij de ‘Grote Drie’ – Hermans, Reve en Mulisch – gerekend werd. Haasse schreef een indrukwekkend oeuvre bij elkaar, dat onder meer bestaat uit drie Indische romans: *Oeroeg* (1948), *Heren van de thee* (1992) en *Sleuteloog* (2002). In dit hoofdstuk wordt de aandacht vooral gevestigd op de tweede roman. De reden daarvoor is dat dit werk wat zijn tekstuele structuren en zijn onderwerp betreft het verst van de andere twee romans af staat. *Heren van de thee* wordt niet, zoals *Oeroeg* en *Sleuteloog*, door een ik-personage verteld als een autobiografisch verhaal dat in de postkoloniale tijd verslag van zijn/haar ervaringen geeft. Door zijn half documentaire karakter heeft de roman de pretentie voor een historische roman door te gaan. Het werk beoogt met behulp van een familiearchief gecombineerd met eigen ervaringen en fantasie van de auteur, een beeld te geven van de koloniale verhoudingen in Nederlands-Indië eind negentiende, begin twintigste eeuw.

Zo vormt dit werk een onderdeel van het Nederlandse culturele geheugen, dat Pamela Pattynama het ‘Indische reisarchief’ noemt.² Lezers die nooit in Indië zijn geweest, ‘herkennen’ het betoverende Indische landschap, de koloniale architectuur, de rijstvelden, de koffie- en theetuinen, de bergen en vulkanen. De figuur van de ijverig werkende koloniale ambtenaar, de zich verzettende, naar Europa terugverlangende vrouwen, de in groepsverband afgebeelde, werkende, dienende, uitgebuite inheemse mensen, zij allen zijn bekend uit de Indische werken van Multatuli, Louis Couperus, P.A. Daum, Madelon Székely-Lulofs en vele anderen. *Heren van de thee* vormt een schakel in de lange reeks koloniale literaire werken en vormt een brug tussen *Oeroeg* en *Sleuteloog*. Het werk illustreert een tussenfase in de ontwikkeling van Haasses visie op het kolonialisme.

Haasses oeuvre bevat grofweg drie grote thema's: geschiedenis, de positie van de vrouw en de herinnering aan haar geboorteland Nederlands-Indië. Vaak overlappen deze thema's elkaar. Ook in *Heren van de thee* is dat het geval.³ De roman is gebaseerd op historisch onderzoek naar een familie in Nederlands-Indië die echt bestaan heeft. De positie van de vrouw speelt een belangrijke rol in het verhaal en de koloniale aanwezigheid is alomtegenwoordig.

Toen *Heren van de thee* in 1992 uitkwam, werd de roman niet alleen maar positief ontvangen.⁴ Vier jaar na verschijning nam Maaïke Meijer het werk onder de loep met behulp van een postkoloniale benaderingswijze. Haar onderzoek wees uit dat de roman blijk gaf van een koloniale houding. Meijer miste een kritisch perspectief op het koloniale verleden van Nederland en ze vond te veel witte nostalgie en zelfidealisering van de Hollandse kolonisator. Ze stelde vast dat de focalisatie eenzijdig aan de witte Nederlanders is toebedeeld. De inheemse mensen hebben geen persoonlijkheid, geen visie en geen stem. Ze krijgen met andere woorden nooit een subjectpositie. In 1992 was de postkoloniale benaderingswijze van het verleden en van cultuurteksten al volop aanwezig. Deze roman van Haasse was in dat opzicht een gemiste kans, aldus Meijer.⁵ In veel opzichten ben ik het met Meijers analyse eens. Ik vind echter dat Haasses drie Indische romans een belangrijke context voor elkaar bieden, die niet genegeerd kan worden. In dit hoofdstuk wordt nagegaan in hoeverre en op welke manier *Heren van de thee*, in het licht van de twee andere Indische romans, ook een kritisch geluid ten aanzien van het kolonialisme laat horen.

De strategische locatie van de auteur

Edward Said legt in zijn boek *Orientalism* (1978) in zijn analyses van koloniale teksten grote nadruk op de 'strategische locatie' van de auteur.⁶ Aangezien auteurs vertegenwoordigers van bepaalde belangen, waarden, smaken en wereldbeelden zijn, is de strategische locatie een drager van ideologie, aldus Said. Haasses Indische romans zijn evenzovele 'sites' die – zij het in verhulde vorm – haar 'belangen', normen en waarden weergeven.

Haasse werd in 1918 als Hélène (Hella) Serafia Haasse in Batavia geboren. Haar moeder Katharina Diehm Winzenhöfner was concertpianiste, haar vader Willem Hendrik Haasse werkte als hoofdinspecteur van financiën in Nederlands-Indië. In Batavia werd Hella leerling van het Lyceum de Carpentier Alting Stichting (CAS). In 1938 ging ze weer naar Nederland om in Amsterdam te studeren. Een jaar studeerde ze Scandinavische taal- en letterkunde en tussen 1940 en 1943 zat ze op de Toneelschool. Vanaf 1944 wijdde ze zich volledig aan de literatuur. Dat jaar trouwde ze met de jurist Jan van Lelyveld, met wie ze twee dochters kreeg.

Haasse debuteerde in 1945 met de dichtbundel *Stroomversnelling*. In 1948 stuurde ze de novelle *Oeroeg* in voor een prijsvraag van de Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek (CPNB). Ze won en het boek verscheen als boekenweekgeschenk van dat jaar en gold vanaf dat moment als een klassieker.

In 1969 reisde ze voor het eerst terug naar haar geboorteland. Het resultaat van deze reis vindt men in haar lange essayistische prozawerk *Krassen op een rots. Notities bij een reis op Java* (1970).⁷ Nadien zou ze Indonesië nog twee keer bezoeken, in 1976 en in 1992. Dit laatste bezoek resulteerde in het essay *Een handvol achtergrond. Parang Sawat* (1993).⁸ Tussen 1981 en 1990 woonde ze in Frankrijk, waar ze verschillende historische romans schreef. In 1990 keerde ze terug naar Nederland. Haar tweede roman met een Indische thematiek, *Heren van de thee*, publiceerde ze zoals gezegd in 1992. Haasse werd een publieke persoonlijkheid, in binnen- en buitenland. Zo trad ze op tijdens internationale tournees, waar ze lezingen over haar werk gaf. Volgend op een televisie-interview dat ze koningin Beatrix in 1988 afnam, raakte ze met de koningin goed bevriend. Haar derde Indische roman *Sleuteloog* zag in 2002 het licht. Haar oeuvre, dat een dertigtal romans en vijf essaybundels telt, viel talloze prijzen ten deel en haar werk werd in vele talen vertaald. Ze overleed in 2011.⁹

De band tussen Haasses leven en de Indische romans

In alle drie de romans zijn de hoofdpersonages kinderen van hooggeplaatste koloniale ambtenaren, net zoals Haasse zelf dat was. Dit gegeven bepaalt – zij het op verschillende manieren – zowel hun tekstuele als hun ideologische positie. *Oeroeg* en *Herma*, de hoofdpersonages van *Oeroeg* en *Sleuteloog*, zijn in Nederlands-Indië geboren, waarmee ze een sterke band ontwikkelen. Die sterke band manifesteert zich onder andere in de rol die de Indische natuur in de romans speelt. Het is een geheimzinnige, exotische, ondoorgrondelijke natuur, die zowel Haasse zelf als haar hoofdpersonages betovert. Zoals Susie Protschky stelt, fungeert de natuur in het werk van Nederlandse auteurs als Louis Couperus, Madelon Székely-Lulofs en Maria Dermoût als een identiteitsvormend element.¹⁰ Zo ook bij Haasse. De betoverende kracht van de geboorteplaats geeft in *Oeroeg* en *Heren van de thee* een vrijbrief voor het bezit ervan. Deze is vanzelfsprekend eigendom van de witte Nederlandse hoofdpersonages. In *Sleuteloog* verandert dat. Door ontzuivering en zelfreflectie wordt er bij die vanzelfsprekendheid voor het eerst een vraagteken geplaatst.

Hun geboorteplaats is weliswaar Nederlands-Indië, hun Europese afkomst speelt ook een rol in hun leven en denken. Het vreemde, het exotische, is vreemd en exotisch ten opzichte van Europa. De perceptie van de wereld gaat uit van witte Nederlandse hoofdpersonages, de waargenomen

wereld is de gekoloniseerde wereld. Zowel in Haasses autobiografische teksten als in haar Indische romans speelt herinnering een belangrijke rol. Niet voor niets draagt haar bundel verzamelde autobiografische essays de titel: *Het dieptelood van de herinnering*.¹¹ De essays daarin zijn stuk voor stuk herinneringen aan verschillende fasen van haar leven. Ook *Oeroeg* gaat over de herinnering aan de kindertijd van de witte hoofdpersoon. In *Sleuteloog* spelen herinneringen van het hoofdpersonage, de oude Herma Tadema Warner, eveneens een centrale rol. Zij blikt terug op haar jeugd in haar geboorteland en op haar vriendschap met Dee Mijers, een meisje uit een Indo-Europese familie. Het herinneringsproces van Herma wordt ingezet door het verzoek van journalist, socioloog en politicoloog Bart Moorland, die graag meer over Dee wil weten in verband met zijn onderzoek voor zijn 'project over westerse activisten op het gebied van mensenrechten en milieubescherming in Zuid-Oost-Azië'.¹² De drie romans zijn te zien als vervolgv verhalen. Rudolf Kerkhoven verschijnt in *Heren van de thee* ten tonele op de leeftijd waarop de ik-verteller van *Oeroeg* afscheid neemt. Herma Tadema Warner uit *Sleuteloog* heeft ongeveer dezelfde leeftijd als Rudolf aan het einde van *Heren van de thee*. De drie romans vormen een soort *roman fleuve*, met telkens andere hoofdpersonages, in wie een ontwikkelingsproces van het koloniale denken valt te ontdekken.

Narratieve structuren in *Heren van de thee*

Zoals gezegd vindt Meijer het problematisch dat de focalisatie in de roman alleen vanuit het standpunt van witte Nederlanders plaatsvindt. Dat heeft verregaande consequenties voor de koloniale visie die de roman uitdraagt. Hoe zit dat precies met de narratieve structuren van deze roman? Anders dan in *Oeroeg* en *Sleuteloog* is hier sprake van een personale vertelwijze. Dat is, zoals bekend, een vorm waarin de focalisatie bij één of meer personages ligt, maar over het (de) focaliserende personage(s) wordt in de derde persoon verteld. Hier ligt de focalisatie tot ongeveer de helft van de roman grotendeels bij één personage, Rudolf Kerkhoven. De verteller is volledig afwezig, neemt geen deel aan de gebeurtenissen, maar weet alles over Rudolf en zijn familieleden en over de geschiedenis van het Nederlandse kolonialisme in Indië.

De personale vertelwijze kan worden gezien als een 'verhulde ik-vorm'. Indien de personale verteller de focalisatie van slechts één personage weergeeft, kan er sprake zijn van een onbetrouwbaar perspectief, net zoals bij een ik-verteller. Zo'n verteltype dwingt de lezers zich met dat ene personage te identificeren. In *Heren van de thee* is er sprake van zo'n verhulde ik-vorm, terwijl *Oeroeg* en *Sleuteloog* een expliciete ik-verteller bevatten. *Oeroeg* en de personale verteller in *Heren van de thee* kunnen als onbetrouwbaar worden aangemerkt, omdat ze een eenzijdig beeld van

de wereld geven. Dit wordt nog versterkt door de empathische manier waarop de personale verteller Rudolf Kerkhoven afbeeldt, waarbij geen enkele kritische ondertoon is te ontwaren. Herma is weliswaar ook een ik-verteller, maar omdat haar visie steeds met zelfreflectie gepaard gaat, lijkt Haase van haar een meer betrouwbare verteller te maken.

In het tweede deel van *Heren van de thee* ligt de focalisatie bij meerdere personages. Dit gebeurt door het inlassen van fictionele dagboekfragmenten van Rudolfs vrouw Jenny enerzijds, en door uit het familiearchief opgegraven brieven van zijn familieleden anderzijds. Uit Jenny's gedachten blijkt dat Rudolf geen werkelijke aandacht voor haar heeft, waardoor ze zich verwaarloosd, onbegrepen en eenzaam voelt. Via haar perspectief is Rudolf in eerste instantie een onverbidelijke carrièremaker, die haar verhindert zichzelf te ontplooiën. Hierdoor wordt van de tot nu toe grotendeels eenzijdige visie van de mannelijke hoofdpersoon verschoven naar die van Jenny en haar innerlijke verscheurdheid. Op die manier wordt er genderkritiek geuit.

De kritiek van Jenny wordt nog eens onderstreept door de episode van Jenny's zuster Marie, die een kortstondige affaire heeft met August, de broer van Rudolf. Ze maakt er snel een einde aan: ze weigert een witte *njai* van August te worden. Ook uit de vele brieven van en aan Rudolf en de verschillende familieleden blijkt een ander, kritischer beeld van Rudolf dan wat de lezer in het eerste deel over hem kreeg te zien. Hij raakt zodanig verbitterd vanwege het gebrek aan erkenning door zijn ouders dat zijn persoonlijkheid in een minder gunstig licht komt te staan. Het onbetrouwbare perspectief wordt betrouwbaarder: de wereld wordt de lezers immers door een veelvoudig, dus meer genuanceerd perspectief getoond. Maar de nuancering betreft uitsluitend de witte Nederlanders die door andere witte Nederlanders waargenomen worden. Lezers maken weliswaar kennis met namen van inheemse mensen zoals Moentajas, Engko, Djengot, Sedia, Sidin, maar we zien hen uitsluitend in hun dienende functie en in groepsverband – vanuit een wit perspectief. Zo zijn er inheemse 'bagagekoelies', bedienden, huisjongens, staljongens, pluksters, boodschappenkoelies, huishoudsters, sorteesters, *baboes*, koks, koetsiers en fabrieksjongens. Hun persoonlijkheid, laat staan hun visie op de wereld, wordt nergens kenbaar gemaakt. Ze zijn slechts door de witte mens gefocaliseerde objecten. Rudolf en zijn familieleden worden nooit door gekleurde mensen weergegeven, bijgesteld of genuanceerd. Het volgende citaat illustreert deze objectpositie van de inheemse bevolking:

Toen hij [Rudolf] zich omdraaide, zag hij dat de bewoners van Gamboeng zich verzameld hadden rondom zijn twee bedienden, Moentajas en Djengot, met hun paarden, en de dragers die hij aan de voet van de bergkam had gehoord. Zijn bagage lag opgestapeld bij het bamboebos waarin de kleine kampoeng schuilging. Meer

dan zeven of acht gezinnen woonden daar niet: de laatst overgeblevenen van mensen die destijds uit desa's in de omtrek naar boven getrokken waren om in de koffietuinen te werken. Zodra zij merkten dat hij naar hen keek, hurkten ze neer. De oudste van de mannen bracht de traditionele groet, en sprak hem aan met de titel *djoeragan*, landheer. Hij antwoordde hem in het Soendaas, dat hij voldoende beheerste. Onderweg had hij de korte toespraak voorbereid die van hem verwacht werd, waarin hij vroeg om vertrouwen en medewerking. Hoewel niemand hem aankeek – dat was niet gepast – kwam hun zwijgen als instemming op hem over.¹³

De focalisatie ligt bij de externe verteller, die het kijken en denken aan Rudolf Kerkhoven delegeert. Hij is de 'seeing man' van Mary Louise Pratt, die zijn 'koninkrijk' overziet.¹⁴ Zo'n 'seeing man', die van een hoger punt het gekoloniseerde landschap overziet, vindt zijn aanwezigheid daar volstrekt gerechtvaardigd, aldus Pratt. Hij voelt zich niet schuldig over het kolonialisme, terwijl hij er juist een onderdeel van is. Er zijn de dragers die hij gehoord heeft. Inheemse mensen zijn er om voor hem allerlei diensten te verrichten. De bewoners van Gamboeng zijn werkers van de koffietuinen. De werkers hurken voor Rudolf neer op het moment dat hij naar ze kijkt. Zo krijgt Rudolf letterlijk en figuurlijk een hogere positie. De asymmetrische relatie spreekt schreeuwend uit de wending 'dat was niet gepast'. Hun zwijgen komt op Rudolf als instemming over. Zijn hogere positie maakt het hem mogelijk om 'vertrouwen en medewerking' van de bevolking te vragen. Dat de distributie van focalisatie slechts onder de witte Nederlanders wordt verdeeld, heeft Meijer terecht vastgesteld. Dat is zowel in *Oeroeg* als in *Sleuteloog* zo. Dat er geen andere visies op het kolonialisme in de roman voorkomen, is echter niet helemaal juist. Hierover later meer.

Een van de narratieve gevolgen van de objectpositie is depersonificatie. Daarbij worden personen als levenloze dingen of dieren voorgesteld of worden ze in een opsomming hiervan als een van een reeks genoemd. Depersonificatie is een stijlfiguur die niet alleen kan getuigen van koloniale onderwerping, maar ook van misogynie.¹⁵ Wanneer Rudolf bij de familie Roosegaarde de blik van Jenny wil vangen, lezen we:

Hij had er alles voor over om haar blik weer vast te houden, het gesprek voort te zetten, dat hem boeide als een verkenningstocht, stap voor stap, in een onbekend gebied; sinds een etmaal wist hij dat hij dat gebied voor zich zou opeisen, zoals hij Gamboeng veroverd had.¹⁶

Jenny is volgens Rudolf stap voor stap te veroveren, net zoals hij Gamboeng veroverd had. Jenny is gedepersonificeerd tot een te koloniseren

terrein. Dat impliceert tegelijkertijd dat de relatie die Rudolf zich met zijn toekomstige vrouw voorstelt, wezenlijk van onderdrukkende aard is. Het onderdrukken van vrouwen heeft veel weg van de koloniale onderne-
ming. Dat koloniale drukt zich vaak uit in de ‘mapping impulse’.¹⁷ Het houdt in de dwang van de kolonisator om de kolonie letterlijk en figuurlijk in kaart te brengen. Hier worden vrouw en gebied op vergelijkbare wijze in kaart gebracht.

Eurocentrisme als palimpsest

De eenzijdig witte, Europese focalisatie neemt een andere vorm aan in wat men eurocentrisme noemt. Het is een bewust of onbewust proces waarbij Europa en de Europese cultuur als de norm, als het natuurlijke of het universele geconstrueerd worden. Europa en de Europese cultuur zijn een teken van autoriteit en superioriteit in tegenstelling tot de rest van de wereld.

Heren van de thee is doordrenkt van de Europese cultuur, die als universeel wordt gerepresenteerd. Rudolfs dochter Bertha leest onder andere een roman van Couperus. Diens Indische familieromans verschenen juist in de tijd dat de familie Kerkhoven zich intens bezighield met haar Indische ondernemingen: *De stille kracht* in 1900, *Van oude mensen, de dingen, die voorbijgaan...* in 1906. Ook de *Max Havelaar* (1860) van Multatuli komt ter sprake. Net als ‘thuis in Nederland’ wordt ook in Indië de *Gedenc-Clanck* van de zeventiende-eeuwse dichter en componist Adriaen Valerius gezongen. Dit werk is een verzameling geuzenliederen waarin vaderlandsgevoel en de lof aan het Nederlanderschap worden geuit. Neef Karel Holle kiest het devies ‘Repos ailleurs’ (rust elders) van de iconische figuur van de Nederlandse geschiedenis en literatuur Marnix van Sint-Aldegonde als grafschrift. Men luistert naar Europese muziek. Schepen die tussen Indië en Nederland varen, dragen de namen van beroemde representanten van de Nederlandse cultuur, zoals Rembrandt, Anna Paulowna (een interessant geval van toe-eigening) en Jacob Roggeveen. De aanwezigheid van al deze teksten in de kolonie werkt als referentiekader. Een ander voorbeeld van eurocentrisme zijn de activiteiten van de ‘jonge Soendase edelman’, Radèn Karta Winata. Hij volgde een opleiding tot onderwijzer op de kweekschool die door Karel Holle werd gesticht. Bij Haasse lezen we:

Hij was een bescheiden, hoffelijke huisgenoot, die voortreffelijk Nederlands sprak. Ten behoeve van de school vertaalde hij teksten voor leesboeken; *De avontuurlijke reis naar Oost-Indië* van Willem



△
Karel Frederik
Holle, theeplanter
te Garut. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 114246.

Bontekoe was al in het Soendaas verschenen, nu werkte hij aan een vertaling van de Nederlandse uitgave van Defoe's *Robinson Crusoe*.¹⁸

De Sundase jongeman vertaalt in opdracht van Karel Holle voor inheemse scholieren hoogtepunten uit de Europese canon. De leerlingen moeten dus met een literaire traditie kennismaken die juist over het Europese koloniale avontuur gaat. De vertaler wordt bij zijn werk geholpen door Rudolfs vader, die goed Engels kent. Karta Winata moet in ruil voor deze hulp Sundase les geven aan de Kerkhovens. De vertaler is dus dubbel belast: hij vertaalt koloniale literatuur en moet zijn koloniale 'meesters' zijn eigen taal leren zodat vader en zoon het juiste register kunnen aanslaan bij het communiceren met hun ondergeschikten. We vernemen tegelijkertijd weinig over een inheemse literaire traditie, behalve dan een terloopse vermelding van de gamelan en de Oud-Javaanse lettertekens die Karel Holle op zijn kantoor met een vergrootglas aan het ontcijferen is. De inheemse cultuur wordt gereduceerd tot decor, een voor de Europeanen moeilijk decodeerbaar, fragmentarisch, vreemd en exotisch terrein.

Haasse werd weliswaar in Indië geboren, maar de socioculturele context die haar omgaf – haar ouders, haar taal, de scholen waar ze naartoe ging, de leerstof, de muziek die ze beluisterde, de boeken die ze las, waren allemaal Nederlands. Zowel op de basisschool in Buitenzorg (het huidige Bogor) als aan de CAS in Batavia kreeg ze Nederlandse leerstof, die de vakken biologie, geografie en geschiedenis, Nederlandse flora en fauna, de Nederlandse geografie en de Nederlandse geschiedenis inhield. Over haar ervaring op de basisschool schrijft ze in *Zelfportret als legkaart*:

Ik geloof niet dat deze school – evenmin als die in Bandoeng – zich in enigerlei opzicht onderscheidde van soortgelijke onderwijsinstellingen in Nederland. Dezelfde banken, dezelfde platen aan de muur (Luther voor de Rijksdag te Worms, In het Klooster, Floris V door de edelen vermoord, Bonifacius predikt het Christendom), dezelfde onderwijzers, dezelfde lessen.¹⁹

Europa wordt op alle mogelijke manieren – onder andere via onderwijs – uit Nederland naar de kolonie geëxporteerd. Europa overschrijft de kolonie.

Hierbij is het begrip 'palimpsest' van belang. Dat is een term die ook in de postkoloniale literatuurbenadering gebruikt wordt. De oorspronkelijke betekenis is een perkamentrol waarop nieuwe inscripties zijn aangebracht na het afkrabben of onzichtbaar maken van de originele tekst. Het bijzondere van een palimpsest is dat, ondanks dat uitwissen, alsnog sporen achterblijven van de oude inscripties. Het was Paul Carter die liet zien hoe een 'lege', nog niet gekoloniseerde ruimte, pas 'echt' ruimte wordt

door het proces van tekstualisering.²⁰ Dit kan plaatsvinden aan de hand van *mapping*, herdopen, herschrijven en koloniale narratieven. Dat zijn evenzovele 'krassen op een rots' om de titel van een van Haasses autobiografische essays te gebruiken. Zo'n palimpsest kan de vorm aannemen van architecturaal en geografisch herschrijven. De oude, zieke Rudolf denkt na over het huis dat hij voor Jenny had gebouwd:

De woning lag op schitterend terrein, Keboen Karet, dat door de inlandse bevolking als een haast heilig oord werd vereerd omdat er een groep oude waringinbomen groeide. Dat witte huis, in een evenwichtige moderne stijl gebouwd, zou hij nalaten aan zijn kinderen, een plaats waar zij elkaar konden ontmoeten als zij van Gamboeng, Malabar of Negla naar de stad kwamen: een familie-huis voor Kerkhovens, een Indisch Hunderen.²¹

De koloniale architectuur overschrijft hier en ook elders in de roman het inheemse landschap, waarvan de sporen toch niet helemaal uitgewist zijn. Keboen Karet wordt een 'schitterend terrein' genoemd, waar Rudolf het 'witte huis in evenwichtige moderne stijl' liet bouwen. Maar Keboen Karet was tegelijk een 'haast heilig oord' voor de inheemse bevolking, omdat er 'een groep oude waringinbomen groeide'. De waringinboom is overal in Indië te vinden en stond bij de inheemse bevolking hoog in aanzien, omdat zo'n boom een verblijfplaats zou zijn van geesten. Indien de waringinboom als metafoor fungeert voor het nog niet gekoloniseerde Indië – die bomen stonden er immers al voordat het land gekoloniseerd werd –, dan staat het witte huis – ongetwijfeld een nieuwkomer ten opzichte van de pre-koloniale geschiedenis van het land – voor de Nederlandse kolonisten. Zo wordt de waringinboom als 'oud' tegenover 'het witte huis' als 'modern' geplaatst. Dat witte huis overschrijft de waringinboom, die zijn sporen nog achterlaat. Het huis staat voor de continuïteit van de koloniale aanwezigheid: Rudolf liet het bouwen zodat zijn kinderen het kunnen erven en de koloniale onderneming voortgezet kan worden. Het wordt een 'Indisch Hunderen'. Indië is hier letterlijk door Nederland overgeschreven.

Een andere vorm van tekstuele palimpsest is cartografie. Het is een dominante praktijk van koloniale (en postkoloniale) culturen. Kolonisatie is vaak het gevolg van een 'ontdekkingsreis': er wordt een voor de Europeaan tot dan toe nog 'onontdekt' land in het leven geroepen. Het proces van ontdekking wordt onder andere mogelijk gemaakt door de constructie van kaarten. Deze zijn de tekstualisering van de ruimtelijke realiteit van de ander. Niet voor niets zijn er twee kaarten van Java – met alle plekken die de familie Kerkhoven in bezit had – aan het einde van de roman afgebeeld. De woordenlijst met Indische realia en de tijdlijn van de Nederlandse theeondernemingen achter in het boek zijn eveneens als evenzovele kaarten te lezen.

In kaart brengen gebeurt ook door de positie van de al genoemde ‘seeing man’. Het kijken is echter niet ‘onschuldig’. Het is tegelijkertijd in bezit nemen, zoals blijkt uit het volgende citaat:

Het liefst was hij dadelijk naar de top van de Goenoeng Tiloe geklommen, om vandaar de omvang van zijn gebied te kunnen schatten – nog had hij geen flauw idee hoe hij de grenzen van de her en der over de berghelling verspreide koffietuinen in kaart moest brengen. Landmeten zou zijn eerste taak zijn. Hij had daar echter deskundige hulp bij nodig. De talloze ravijnen, onbruikbaar voor aanplant, vormden te becijferen enclaves.²²

Er is hier weer sprake van een hoog punt waarvandaan de ‘seeing man’ zijn koloniaal bezit overziet. Het beklimmen van de hoge berg op zich betekent overwinnen: de kans om ‘zijn’ gebied te schatten. Schatten, in kaart brengen, landmeten, zijn evenzovele ‘cartografische’ middelen om te koloniseren, winst te maken, in bezit te nemen. Alles wat zich niet voor deze onderneming leent, zoals ravijnen, moet nog onderworpen worden aan het becijferen, dat het ‘temmen’ van het landschap met het oog op winst mogelijk maakt.

Een andere vorm van palimpsest is het herdopen van inheemse namen. Op een van de kaarten achter in het boek leest men ‘Batavia’ met tussen haakjes eronder: ‘Jakarta’. De naam ‘Batavia’ is een koloniale herdoop: een toe-eigening van de inheemse naam Djajakarta, eerst door de Portugezen tot Yacatra verbasterd, om daarna weer herdoopt te worden tot Batavia door Jan Pieterszoon Coen aan het begin van de zeventiende eeuw. Ook inheemse mensen krijgen andere namen: oom Eduard erkent de kinderen van zijn Chinese vrouw en herdoopt het kleinste kind tot Caroline, een in de familie Kerkhoven gangbare voornaam. Sporen van de niet-Europese cultuur worden één voor één met Europese namen overschreven en daarmee toegeëigend door de Europeanen.

In de autobiografische werken van Haasse vindt men talloze voorbeelden van de aanwezigheid van een palimpsest. Van het Batavia geworden Yacatra schrijft Haasse in *Krassen op een rots* het volgende:

De aanleg was typisch Oudhollands: grachten, ophaalbruggen, huizen met trapgevels, onderdeuren en raamluiken; kerken, zoals bijvoorbeeld de Portugese of Buitenkerk, die precies zo in Leiden of Gouda hadden kunnen bestaan. [...]

De landgoederen of ‘thuynen’ langs de Tjiliwung (nostalgisch in Molenvliet herdoopt) onderscheidden zich in de zeventiende en achttiende eeuw nauwelijks van de buitenplaatsen aan de Vecht.²³

Er is een nostalgische, maar ook een ietwat trotse ondertoon: zie wat de Nederlanders allemaal hebben verricht! Het is niet meer een psychologische, maar een koloniale toe-eigening van het inheemse landschap en de inheemse cultuur. Dit alles bevestigt het oordeel van Meijer: *Heren van de thee* wordt overheerst door attributen van de Europese koloniale macht.

Chronotopos

‘Chronotopos’ is een begrip dat door de Russische literatuurwetenschapper Mikhaïl Bakhtin in 1937 geïntroduceerd werd. Het houdt de specifieke combinatie in van tijd (chronos) en ruimte (topos) in de literatuur. Chronotopos kan gebruikt worden als drager van een ideologie. Hier wordt nagegaan of de combinatie van tijd en ruimte een al dan niet koloniale ideologie draagt.²⁴

De periode die de roman beslaat, begint met het einde van het Cultuurstelsel (1830-1870), behelst de periode van ontstaan van de ideeën van de ethische politiek, en vanaf 1901 van de vervolmaking ervan. Zowel het Cultuurstelsel als de ethische politiek is nauw verbonden met ruimte: het zijn twee verschillende soorten koloniale praktijken die letterlijk de grond van Indië betreffen. In de eerste gaat het om het afstaan van twintig procent van de door de inheemsen verbouwde producten ten bate van de Nederlandse regering, in de tweede om het bouwen van scholen en ziekenhuizen, en het invoeren van een modern bank- en irrigatiesysteem.

Dat iconische figuren uit de Nederlandse koloniale geschiedenis, zoals Multatuli – een aangetrouwde ‘neef van ons’ – en gouverneur-generaal Daendels, de overgrootvader van Jenny, ook leden van de familie Kerkhoven-Roosegaarde zijn, is weer een chronotopisch gegeven. De familie vormt zowel in tijd als in ruimte een allesoverheersend netwerk. ‘Familie’ functioneert als algehele metafoor voor de koloniale macht Nederland. Via de familie zijn tijd (vanaf 1845 tot 1918) en ruimte (de ruimtes van Indië en Nederland) nauw met elkaar verbonden, waarbij met het verstrijken van de tijd verschillende economische (en politieke) systemen elkaar opvolgen, maar waarbij geen vraagteken wordt geplaatst bij de koloniale aanwezigheid van de Nederlanders.

De chronotopische constellatie van de roman is inderdaad drager van de koloniale ideologie. Het lijkt moeilijk de stelling van Meijer over de koloniale aard van deze roman te weerleggen.

Contact zone en transculturatie

Zoals Mary Louise Pratt stelt, is ‘transculturatie’ een verschijnsel van de *contact zone*, waar culturen elkaar ontmoeten. De term ‘transculturatie’ verwijst naar wederzijdse invloeden op vormen van representatie en culturele prak-

tijken zowel in Europa als in de kolonie. *Contact zones* zijn echter sociale ruimtes waarbinnen asymmetrische relaties bestaan van dominantie en onderwerping. Terwijl de koloniale machthebber in Europa zich duidelijk bewust is van zijn invloed op de kolonie, wil de kolonie niets weten van de invloed die zij op haar beurt op de koloniale machthebber uitoefent. Toch is die invloed wel degelijk aanwezig, bijvoorbeeld in de obsessieve drang van de kolonisator om de kolonie te presenteren en te representeren.²⁵ Zo'n *contact zone* waarin de transculturatie van de familie Kerkhoven plaatsvindt, is de woonkamer van de grootouders in Hunderen. De transculturatie zelf wordt markant aangetoond aan de hand van een familiefoto van de Kerkhovens:

Java was een constante in het leven van zijn familie [van Rudolf]. Zijn ouders hadden zich er twee jaar tevoren gevestigd, nadat in de loop van twee decennia vele bloedverwanten hen waren voorgedaan. Hij herinnerde zich hoe vroeger, bij zijn grootouders Kerkhoven op het Huis Hunderen in Twello, de 'kolonisten' steeds tastbaar aanwezig leken. Op fotografieën in prominent uitgestalde albums keken zij, poserend tegen de achtergrond van een veranda met witte zuilen, of lanen omzoomd door exotisch geboomte, naar de beschouwer in Nederland met de starre blik van mensen die lang onbeweeglijk moeten staan. Geschenken van overzee – jachttrofeeën: horens van wilde buffels, een pantervel! – pronkten aan de wanden tussen vaderlandse zeegezichten en Delfts blauw.²⁶

Het citaat bevestigt het metaforische karakter van 'familie' als Nederland. De familie Kerkhoven is al voorafgegaan door vele generaties bloedverwanten. Er ontstaat een droste-effect: de volwassen Rudolf herinnert zich zijn jeugd als hij in het huis van zijn grootouders in het Huis Hunderen in Twello een 'prominent uitgestalde foto' zag waarop vroegere familieleden in een Indische omgeving naar de mensen in Twello keken. Hun blik vormt als het ware een brug tussen verleden en heden: de koloniale onderneming vormt zo een continuüm in tijd en ruimte, ze wordt eendeloos voortgezet. De voorwerpen in het interieur zijn evenzovele voorbeelden van transculturatie, maar niet op dezelfde manier. De jachttrofeeën – 'overzeese geschenken' – zijn objecten uit de kolonie en ze houden hun exotische karakter juist doordat ze in een Nederlandse context zijn geplaatst. Maar vaderlandse zeegezichten en Delfts blauw lijken oer-Hollandse relikwieën te zijn. Toch getuigen die ook van transculturatie. Vaderlandse zeegezichten, waarop vaak VOC-schepen zijn afgebeeld, vormen een *contact zone* tussen Europa en Indië, en Delfts blauw is niets anders dan imitatie van Chinees porselein.

Interessant is de positionering van de laatste zin van het citaat: deze betreft zowel het interieur van de 'kolonisten' in Indië als het interieur van

het Huis Hunderen in Twello. Deze ruimtelijke ambiguïteit onderstreept de continuïteit van de kolonisatie. De *contact zone* kan zich zowel in de kolonie als in Nederland bevinden, maar is altijd een Nederlandse ruimte.

Ambivalente meerstemmigheid

Meerstemmigheid, oftewel 'polyfonie', is eveneens een begrip van Bakhtin, dat hij op de romans van Dostojevski toepaste. Daarin zijn volgens Bakhtin veel onafhankelijke, vaak met elkaar tegenstrijdige, stemmen te horen zonder dat de auteur daarin eenheid creëert. Het tegenovergestelde ziet Bakhtin in de romans van Tolstoj, die hij homofonie noemt, omdat daarin de stem van de auctoriële verteller alle andere stemmen domineert. Een onder de verschillende stemmen van de personages verborgen 'homofonie' noemt Bakhtin retorische heterofonie.²⁷

Hoe zit dat in *Heren van de thee*? Zoals gezegd is in de tweede helft van de roman een deel van de correspondentie tussen de familieleden Kerkhoven opgenomen. Hieruit blijkt inderdaad een bredere waaier van stemmen en opvattingen over de koloniale praktijken dan die van Rudolf. Rudolf, aanhanger van een feodaal kolonialisme, wordt hier en daar door andere meer progressieve familieleden om zijn conservatisme bekritiseerd. Over neef Karel Holle vernemen we dat hij zich kleedt en gedraagt als een islamiet en dat hij een Chinese vrouw heeft met wie hij ook kinderen heeft gekregen. Hij is dus een representant van *going native*. Hij is bovendien voorstander van de ethische politiek. Hij legt grote nadruk op het welzijn van de inheemse bevolking. Rudolfs broer Julius houdt er eveneens meer verlichte en progressieve ideeën op na. Naar aanleiding van Rudolfs bezwaar tegen Julius' plannen om een meisje van gemengd bloed te adopteren verwijt Julius hem zijn vooroordelen en gebrek aan humane gevoelens. Zo plaatsen de afwijkende opvattingen en gedragingen de figuur van Rudolf in een kritisch licht. Deze en andere van Rudolfs opvattingen afwijkende stemmen – die van Jenny inbegrepen – maken de roman echter niet polyfonisch. Er is eerder sprake van retorische heterofonie. Er is namelijk geen stem in de roman die antikoloniaal klinkt. Toch wordt de figuur van Rudolf niet eenduidig positief afgebeeld. De kritiek van Maaïke Meijer mag op dit punt een beetje afgezwakt worden. Personages als Lida uit *Oeroeg*, neef Karel Holle en Julius uit *Heren van de thee* wijzen in ieder geval richting *Sleuteloo*.

Thuis-zijn en niet thuis-zijn in postkoloniale studies

De term 'Unheimlichkeit' is afkomstig van Sigmund Freud uit zijn essay *Das Unheimliche* van 1919.²⁸ Hij noemde iets *unheimlich* wanneer het bekende, het familiale, in een onbekende, niet familiale omstandigheid

terugkeert. Deze terugkeer van het ooit bekende in vreemde, nieuwe situaties veroorzaakt angst en een gevoel van dreiging, aldus Freud. Martin Heidegger heeft dit begrip in zijn boek *Sein und Zeit* (1927) verder uitgewerkt.²⁹ Volgens hem is 'Unheimlichkeit' een fundamenteel kenmerk van het bestaan. Het houdt de existentiële angst in van het zich-nergens-thuis-voelen. Dit begrip van niet-thuis-zijn werd op zijn beurt door postkoloniale denkers zoals Homi Bhabha overgenomen.³⁰ Het begrip staat in verband met dislocatie. Die term wordt in eerste instantie gebruikt voor het omschrijven van de ervaring van degenen die zich vrijwillig verplaatst hebben van hun imperiale 'thuis' naar de koloniale 'periferie'. Ook in andere richting, wanneer slaven van hun thuisland gewelddadig verplaatst worden naar een ander land, is er sprake van dislocatie. In beide gevallen zijn angst, 'Unheimlichkeit', het gevoel van niet thuis-zijn, het gevolg van dislocatie.³¹

'Dislocatie' en 'Unheimlichkeit' manifesteren zich in werken van koloniale en postkoloniale literatuur in vele vormen. Een van die vormen is het gevoel van ondoorgrondelijkheid, onkenbaarheid en geheimzinnigheid van de natuur en de inheemse mens. Dislocatie heeft ook consequenties voor wat de inheemse, gekoloniseerde culturen betreft. Deze culturen worden als het ware verplaatst van hun oorspronkelijke, centrale terrein naar de marge. Dit is vaak een metaforische dislocatie. De instituties en waarden van de inheemse cultuur worden terzijde geschoven ten bate van de waarden en praktijken van de koloniserende cultuur.

Rudolf Kerkhoven voelt zich ondanks de aantrekkingskracht van de natuur niet thuis in Indië. Hij sticht er weliswaar een groot gezin, maar ook dat geeft hem niet het gevoel van thuis-zijn. Zijn theeplantage brengt hem evenmin het langverwachte thuisgevoel. Hij wenst erkenning van zijn familieleden voor zijn prestatie als kolonist, maar die erkenning krijgt hij nooit. Hij wordt hebzuchtig, een carrièrejager, een conservatief en gewoon niet goed genoeg gevonden. Hij faalt ook als man: zijn vrouw Jenny is doodongelukkig met hem en pleegt uiteindelijk zelfmoord. Naast de 'Unheimlichkeit' van Rudolf speelt die van Jenny een nog grotere rol. In haar focalisatie is zowel de omgeving als hun toekomstige huis geheimzinnig, vreemd en angstwekkend:

De drietoppige Goenoeng Tiloe scheen haar een demonisch wezen, dat gehurkt zat te wachten om haar te vangen. Rudolfs huis stak zo kwetsbaar af tegen het donkere geboomte. Noch het frisse groen van de jonge theetuin op de helling voor de gedoeng, noch de bloeiende rozen in het perk op het voorplein en de potten met planten langs de veranda, en ook niet de Nederlandse driekleur die Rudolf te harer ere van een twintig meter hoge glad-geschaafde rasamalastam liet wapperen, konden de somberheid verdrijven die

als een kille adem op haar toe kwam uit de diepten van het oerwoud. Links van het huis voerde een pad binnen in die duisternis. Het kwam haar zo bekend voor, zij moest er steeds naar kijken, al wilde zij dat niet.³²

Alle elementen die haar net zo goed gelukkig hadden kunnen maken – de natuur, de in cultuur gebrachte theetuin, de geordende huistuin, de Nederlandse vlag – maken haar juist doodongelukkig: ze is ontheemd. Datzelfde pad dat in de duisternis verdwijnt, vormt een leidmotief van haar ‘Unheimlichkeit’. Ze voelt telkens ‘angst voor de zwarte ingang van het bos op Gamboeng.’³³ Later wordt een van hun dochttertjes ‘voorbij de plek waar het tuinpad in het donker van het oerwoud verdween,’³⁴ ter aarde besteld. En aan het slot van de roman wordt zij zelf daar begraven. Het tuinpad is een onderdeel van de Europese omgeving van de Kerkhoven. De duisternis van het oerwoud daarentegen staat voor de inheemse wereld. Dat het tuinpad door de duisternis, door het oerwoud, verslonden wordt, is een metafoor voor de kracht van de Indische natuur tegenover de Nederlandse cultuur. Die overmacht over de Europeanen zorgt voor angst, ‘Unheimlichkeit’. Dat Rudolf noch Jenny zich in de kolonie thuis voelt, geeft aan dat in de machinerie van het kolonialisme iets niet werkt. Dit nuanceert de algeheel negatieve bestempeling van de roman als zou die slechts het koloniale discours bevestigen, zoals Meijer beweert.

▽
Theeonderneming
Waspada bij Garut,
negentiende
eeuw. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 11149.



Besluit

In dit hoofdstuk heb ik, in het verlengde van Maaïke Meijers kritiek, enkele aspecten van de koloniale visie in de roman *Heren van de thee* laten zien. De positie van de 'seeing man', die de kolonie als zijn bezit beschouwt, gaat gepaard met de focalisatie van de personale verteller vanuit het hoofdpersonage Rudolf Kerkhoven in het eerste deel van de roman. Bezittelijke constructies komen in dit verband veelvuldig voor – 'mijn gedoeng', 'mijn mensen', 'mijn assistent', 'die aangetrouwde neef van ons, Douwes Dekker', 'Gamboeng was van hem'. De aanwezigheid van de Nederlandse kolonisten wordt nog eens benadrukt door de overheersende Europese cultuur, waarbij de inheemse nauwelijks ter sprake komt.

Het eurocentrisme manifesteert zich vaak in de vorm van een postkoloniale palimpsest: de inheemse cultuur wordt door de Nederlandse herschreven: plaatsen, mensen, gebouwen worden herdoopt, landschappen in het belang van koloniale bebouwd, ruimtes geherstructureerd. In het tweede deel van de roman wordt de dominante focalisatie door andere, maar wel weer witte, Nederlanders bijgesteld. Neef Karel en Julius mogen dan voorstanders van de ethische politiek zijn, ze blijven toch onderdeel van de koloniale onderneming. Ook het huwelijk van Rudolf en Jenny weerspiegelt de meester-knechtrelatie. Jenny wordt onderdrukt door haar man, ze is 'gekooid'. Door haar focalisatie in haar dagboekfragmenten krijgt de lezer een kritische blik op Rudolf vanuit genderperspectief.

Ondanks de koloniale en genderkritiek op het hoofdpersonage gaat *Heren van de thee* over koloniale Nederlanders, terwijl Indië en de inheemse mensen slechts een dienende functie hebben. Ze hebben geen persoonlijkheid, hun visie en stem worden niet aan de lezer bekendgemaakt. Ergens worden ze 'figuurtjes' genoemd: ze worden slechts als groep gezien en het diminutief suggereert hun rol als stoffering van het koloniale landschap.

Daarnaast heb ik aandacht gevraagd voor nuancerings bij Meijers kritiek. Er zijn ook andere visies in de roman aanwezig die de visie van Rudolf relativeren. De meer tolerante, humanere, ethische houding van neef Karel Holle en broer Julius zorgen voor dynamiek tussen de verschillende stemmen. Ook het feit dat het niet-thuis-zijn van koloniale als Rudolf en Jenny in de roman gethematiseerd wordt, maakt het werk niet homogeen. Aangezien de personale verteller grotendeels de visie van Rudolf vertolkt, blijft de roman echter binnen het kader van het koloniale wereldbeeld. De roman is niet polyfoon in de Bakhtiaanse zin van het woord, slechts retorisch heterofoon. Maar Haasse doet in *Heren van de thee* voorzichtige pogingen om de duistere kanten van het kolonialisme te laten zien.

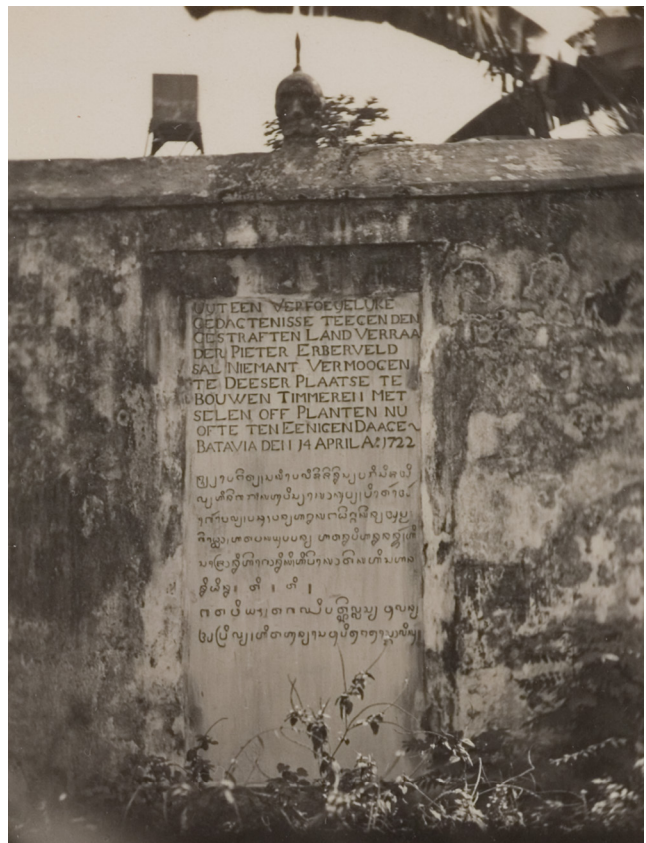
Het duurde tot 2002 voordat Haasse haar koloniale visie radicaler aanpaste in haar laatste Indische roman, *Sleuteloog*. Daarin laat ze via het hoofdpersonage Herma Tadema Warner vraagtekens plaatsen bij de kolo-

niale aanwezigheid van de Nederlanders in Indië. Herma neemt afstand van haar ouders en ze heeft het gevoel 'niet te behoren tot dezelfde soort van mensen-in-Indië als mijn ouders.' Een mooi voorbeeld van de ontwikkeling van Haasses denkwijze is hoe Pieter Erberveld, de door de Nederlanders in 1722 terechtgestelde verzetsman, in haar boek voorkomt. Hij was een Indo-Europese inwoner van Nederlands-Indië die in opstand kwam tegen het beleid van de VOC. Haasse laat hem door de ogen van Dee als held zien,³⁵ terwijl ze in *Zelfportret als legkaart* zijn gedenksteen, met een opschrift geschreven vanuit Nederlands perspectief, tijdens een schoolreisje nog helemaal in de koloniale blik inbedde.³⁶

De hoofdpersonages weerspiegelen de ontwikkeling van haar visie op het kolonialisme. In *Oeroeg* is de ik-verteller een romantische jongeman die vanaf zijn kindertijd tot het einde van de novelle zijn naïviteit bewaart omtrent de koloniale aard van de Nederlandse aanwezigheid in Indië en de oorzaken van de politieke veranderingen aldaar. Dat het voor hem zo betoverende landschap in een slagveld verandert, begrijpt hij niet. De betovering van Rudolf door het Indische landschap is niet minder dan die van Oeroeg. Betovering gaat bij beiden gepaard met het bezitten ervan. Maar Rudolf wordt door andere personages geconfronteerd met zijn conservatieve opvattingen over de koloniale werkelijkheid. Hij blijft de koloniale conditie toch als vanzelfsprekend beschouwen. Ook als hij ouder wordt, ziet hij Indië nog steeds als (koloniaal) bezit.

Herma, in *Sleuteloog*, bereikt pas inzicht in wat kolonialisme eigenlijk geweest is. Ze groeit boven die betovering van haar voorgangers Oeroeg en Rudolf als het ware uit en ze bevraagt de legitimiteit van de Nederlandse aanwezigheid in Indië. Via de grillige werkingen van haar geheugen laat ze een complex en kritisch beeld van het koloniale verleden zien. Zo vormen de drie Indische romans een ontwikkelingsproces van Haasse zelf en beschrijven ze een weg van koloniale betovering naar postkoloniaal inzicht.

▽ Monument Pieter Erberveld, circa 1925. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 51475.



▷
Adriaan van Dis in
Indonesië. Collectie
Adriaan van Dis.



24

Geen ideologie maar corpologie

Adriaan van Dis

FRANS-WILLEM KORSTEN

Adriaan van Dis (1946) is een vreemde eend in de bijt van de Nederlands-Indische Letteren. Hij valt niet in de categorie van voormalige koloniale Nederlanders zoals Maria Dermoût, Hella Haasse, Rudy Kousbroek en Jeroen Brouwers; niet in die van zogeheten Indo's, zoals Tjalie Robinson en Marion Bloem; en al evenmin in de categorie van Molukse auteurs, zoals Sylvia Pessireron en Yvon Muskita. Zelfs in de verdeling over de generaties valt Van Dis een beetje tussen wal en schip. Waar enerzijds auteurs afkomstig waren uit koloniaal Nederlands-Indië, zoals Robinson, was anderzijds een tweede (of derde) generatie daardoor bestempeld, zoals Bloem en vrijwel alle Molukse auteurs. Van Dis is ergens tussen Nederlands-Indië en Nederland geconcipieerd, en vervolgens in Nederland geboren als de zoon van twee voormalige kolonialen, die direct na de Tweede Wereldoorlog repatrieerden en een onderkomen vonden in Bergen aan Zee.

Van Dis' Nederlandse moeder, Maria van Dis, was eerder getrouwd geweest met een ronduit Indische man van Nederlands/Molukse/Soendanese afkomst, Victor Emanuel Toers Bijns, geboren in Seruwai, Atjeh. Ze had hem ontmoet dankzij het feit dat hij zijn opleiding genoot aan de Militaire Academie in Breda. Met hem kreeg zij in Indië drie dochters, en een zoon die als baby stierf. Hijzelf werd gedurende de oorlog geëxecuteerd. De vader van Adriaan was Victor Justin Mulder. Omdat beide vaders toevallig dezelfde voornaam hadden (Victor), komen ze in Van Dis' werk ook onder eenzelfde naam voor, maar dan als Justin, ofwel Just I en Just II. Victor Mulder was de zoon van een Hollands koppel in Nederlands-Indië, maar bleek achteraf genetisch meer Indonesisch te zijn dan hij deed voorkomen. Als KNIL-militair belandde hij in kampen, overleefde een scheepsramp, en kwam lichamelijk verwoest en gees-

telijk getraumatiseerd uit de oorlog. Omdat hij getrouwd was in Indië en het islamitische huwelijk niet kon worden ontbonden, kon hij Maria niet huwen. Gedurende zijn jeugd heette Van Dis voor de buitenwereld weliswaar Adriaan Mulder, maar droeg hij wettelijk de naam van zijn moeder. Die naam nam hij officieel aan toen hij eenmaal op eigen benen stond.

In de keuze van thema's en door de stijl is Van Dis' oeuvre deels Nederlands, deels Indisch, deels kosmopolitisch, en dat alles grotendeels in proza (verhalen, novellen, romans, reisverslagen), al behoren tot zijn oeuvre ook wat toneelstukken, gedichtenbundels en vele publieke manifestaties. Zijn studie Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam leidde tot een vervolgstudie in Zuid-Afrika, begin jaren zeventig, waar hij zijn afstudeerscriptie schreef. Hij zou ernaar terugkeren voor een VPRO-documentairereeks in 2008. Na zijn studie werd hij een belangrijk cultureel redacteur voor de *NRC* en een icoon op de Nederlandse televisie met het programma *Hier is... Adriaan van Dis*, dat werd uitgezonden van 1983 tot 1992. In dertig zondagse afleveringen interviewde Van Dis grootheden uit de nationale en internationale culturele wereld, met de nadruk op literatuur. Postkolonialiteit en de specifiek Indische situatie kwamen daar wel aan bod, maar niet als een dominant thema. Hij sprak onder anderen met Salman Rushdie, Helga Ruebsamen en Hella Haasse. Zijn interview met Willem Oltmans werd berucht, maar was eerder een ruzieachtig gesprek dan een serieuze behandeling van dekoloniale of postkoloniale problemen. Meer recentelijk verbond Van Dis zich als 'tafelheer' aan het, inmiddels opgeheven, VARA-programma *De Wereld Draait Door* (2005-2020), in het kader waarvan hij sporadisch het interview-format mocht herhalen van de eerdere formule. Hij besprak ook hedendaagse vormen van hiphop en rap en uitte zich in positieve bewoordingen over multicultureel Nederland. Hij kreeg meerdere prijzen, waaronder de Constantijn Huygensprijs in 2015.

Respons op het werk

Van Dis' werk is mondjesmaat behandeld in de wetenschap. Er zijn honderden recensies van zijn werken verschenen en de meeste daarvan gaan in op het autobiografische karakter van zijn werk. Illustratief is een interview met Peter van Zonneveld in *Indische Letteren* (2003).¹ Ook toen uit zijn werk bleek dat het leven aan de zelfkant hem interesseerde, of toen travestie en bisexualiteit belangrijke thema's werden (bijvoorbeeld in *Dubbelliefde* uit 1999), werd dat steeds gerelateerd aan Van Dis zelf. Zijn werk is nooit serieus behandeld vanuit een wetenschappelijk *queer*-perspectief. Kennelijk lokt Van Dis' werk niet uit tot een behandeling aan de hand van theorievorming omtrent normen van seksualiteit en genderrollen, hoewel daar wel aanleiding toe is. Zo heet het eerste toneelstuk dat hij schreef, en mede opvoerde in 1975, *Leerstuk over homosexualiteit: Jij en ik*.



Terwijl al zijn romans en ook veel reisverslagen direct of indirect verbonden zijn met koloniale problemen, of dat nu in Nederland is of in Zuid-Afrika, bleef een postkoloniale reflectie op het werk nauw verbonden met het meer descriptieve werk van Rob Nieuwenhuys.² Pamela Pattynama behandelt Van Dis zijdelings in haar analyse van het culturele geheugen in relatie tot de Nederlands-Indische auteurs.³ Petra Boudewijn gaat uitvoeriger in op Van Dis' werk en de mogelijkheid of onmogelijkheid van een Euraziatische identiteit in het Nederland van na de koloniale periode.⁴ Haar conclusie is dat het Nederland van na de Tweede Wereldoorlog, met het verlies van Nederlands-Indië, vooral inzette op een stilzwijgende maar ook dwingende integratie van mensen die werden beschouwd als immigranten. Van Dis' autobiografische beschrijvingen laten dat dwingende karakter zien, in het bijzonder in relatie tot zijn vader, die op zeker moment bijna een hartaanval krijgt als hij door een groepje jongeren wordt uitgelachen vanwege zijn Indische accent. Zo'n accent is nadrukkelijk afwezig in Van Dis' taalgebruik, al kan hij het perfect imiteren.

Veel van Van Dis' werken zijn vertaald, in het Frans, Duits, Servisch, Italiaans, Zweeds, Noors, Deens, Portugees, Spaans, Afrikaans, Sloveens, Bulgaars, Hebreeuws, Chinees en Engels. *Indische duinen* kwam uit als *My Father's War* (2005); *Familieziek* als *Repatriated: A novel in 60 scenes* (2008); een roman die speelt in Zuid-Afrika, *Tikkop*, verscheen als *Betrayal* (2013). Ook in dit verband ontbreekt een wetenschappelijke respons. Uit de titels blijkt dat de romans niet direct werden getypeerd als Indisch, maar eerder dienden aan te sluiten bij de Engelse fascinatie met de Tweede Wereldoorlog en een bredere koloniale nostalgie.

▲
De ouders en zussen
van Adriaan van Dis.
Collectie Adriaan van
Dis.

De Indische teksten

Van Dis' werk kan natuurlijk heel goed worden gelezen als een intensieve reflectie op de effecten van de koloniale situatie en ideologie. Die reflectie is dan deels gedetermineerd door een trauma, deels ook niet, maar het werk maakt vooral duidelijk dat een gezonde houding ten opzichte van het koloniale verleden en de doorwerkingen ervan in het heden baat heeft bij onderzoek. Van Dis' werk is journalistiek-wetenschappelijk in die zin dat het zich ten doel stelt na te gaan wat er nu werkelijk is gebeurd. Dat kan gaan om familieverhoudingen en de (veelvuldige) vermenging van Nederlandse en Indische partners, maar het gaat ook om de precieze reconstructie van actuele situaties. Dat onderzoek is niet bedoeld als een morele afrekening, maar als een poging datgene wat verzwegen moest of moet worden, alsnog te uiten. Het werk is hier eerder ethisch van aard, zuiverend.

Wat echter het meest domineert in Van Dis' behandeling van het verleden, is de manier waarop het zich heeft vastgezet, heeft ingevreten in lichamen. Mijn analyse zal zich daarop richten, ook omdat het werk hier de limieten van reflectie en ideologiekritiek aangeeft. Van Dis' werk, zo is mijn hypothese, richt zich ten dele wel op een doorwerking van het koloniale verleden, maar zet eerder in op herhaalde pogingen opnieuw te beginnen door middel van een nieuwe houding, die veel meer is dan een nieuwe kijk op de zaken. Een nieuwe houding impliceert een andere, affectief belichaamde, positie. Die blijkt zo moeilijk te realiseren omdat het verleden zich niet zozeer ideologisch als wel lichamen heeft vastgezet.

De Indische teksten betreffen de novelle *Nathan Sid* (1983); de sterk autobiografische romans *Indische duinen* (1994), *Familieziek* (2002) en *Ik kom terug* (2014), plus het toneelstuk dat Van Dis over dat laatste boek maakte in samenwerking met Olga Zuiderhoek (2015). Van *Familieziek* werd in 2019 een strip gepubliceerd, gemaakt door Peter van Dongen, die gebruikmaakte van foto's en ander materiaal dat Van Dis had aangeleverd – de auteur wordt dan ook opgevoerd als redacteur. Dan is er de gedichtencyclus *Totok* (1998), die werd uitgegeven vergezeld van een cd waarop alle gedichten worden voorgelezen, of beter 'gedaan', met alle Indische woorden of Indisch gekleurde woorden met hun accenten die in de tekst besloten zitten. Er is het reisverslag *Op oorlogspad in Japan* (2000) en de documentairereeks *Van Dis in Indonesië* (2012). De Indische thematiek keert dus steeds terug, is misschien zelfs dominant – zelfs *De rat van Arras* (1986) heeft belangrijke Indische connotaties. Van Dis is dan misschien geen *typisch* 'Indische' auteur, maar dus wel een auteur die is gemerkt door het koloniale verleden in Indië. De focus in wat volgt, ligt op de roman *Indische Duinen* uit 1994, elf jaar na *Nathan Sid*, en uitgesproken autobiografisch. Een hoofdstuk eruit, getiteld 'Driftzand', is eerder als novelle verschenen in 1993 onder de titel *Classics*. De roman verscheen in licht gereviseerde versie als onderdeel van *De Indische boeken* (2002).

De ontwikkeling van *Nathan Sid* tot *Ik kom terug* toont een toenemende geïnformeerdheid, die ertoe leidt dat complexe geschiedenissen die de 'ik' eerst overvallen of uit zijn evenwicht brengen, steeds meer studiemateriaal worden. In *Nathan Sid* wordt de jeugd van de hoofdpersoon nog beschreven vanuit de ervaring van een kind dat veel ziet, veel voelt en veel aanvoelt, maar ook veel niet snapt. Met *Indische duinen* start al een onderzoek naar het familieverleden, de vermenging van Hollanders en Indiësiërs, de trauma's van de kampen en de Tweede Wereldoorlog in Azië. *Familieziek* is de titel die het duidelijkst de lichamelijke werking van het verleden aanduidt. Familierelaties zijn niet alleen onverbreekbaar, families keren niet steeds weer naar elkaar terug, zoals de titel suggereert, maar al die relaties zijn ook beladen door, of zitten vervat in lichamelijke ervaringen en ziektes. *Ik kom terug* is dan het voorlopige sluitstuk, waarin de stervende moeder in een proces geraakt van terugkijken, opruimen, en alsnog weer met nieuwe informatie komen. Het onderzoek, zo blijkt hier, is nooit voorbij, nooit af, maar de geschiedenis overvalt de schrijver ook niet meer. Het is ook niet zo dat de dood van de moeder kan worden gelezen als een allegorie in de zin dat het koloniale verleden nu kan worden bijgezet.

Wat qua vorm opvalt, is dat een omsluitende of afrondende verhaalvorm plaats gaat maken voor een meer gefragmenteerde vertelwijze. *Familieziek* heeft als ondertitel 'een roman in taferelen'; in het Engels werd dat 'A novel in sixty scenes'. Het verslag van het stervensproces van zijn moeder, *Ik kom terug*, bestaat uit een reeks van 58 korte fragmenten. Het is enerzijds een teken dat het koloniale verleden niet valt te begrijpen als een coherent verhaal. Er is door het onderzoek net zoveel ontdekt als er níét is gevonden. Zo barst zus Saskia na de dood van de moeder opeens in huilen uit, omdat de moeder niemand van haar familie heeft uitgenodigd, maar ook niet een zus van haar vader en tal van neven en nichten. Het brengt Van Dis tot de opmerking: 'Saskia noemde namen waar ik nog nooit van had gehoord – weggehouden familie. Ook voor mij.'⁵ Maar de toenemende fragmentatie is ook een teken van een blijkbaar nooit afgerond herspelen en herhalen van hetzelfde in steeds andere constellaties. Van Dis' Indische werk bestaat uit een herhaald herhalen.

Het werk is op geen enkele manier nostalgisch. De reconstructie van wat er in het verleden allemaal gebeurd is, getuigt evenmin van een soort superieur-kritische houding, maar veeleer van een verbinding met hoe het was in het vooroorlogse koloniale Indië, inclusief het fraais en de rottigheid die daarbij hoorden. Bij Van Dis geen uitbundige natuurbeschrijvingen, zoals bij Dermout, geen breed uitwaaierende familiebeschrijvingen met tal van personages, zoals bij Haasse, alles blijft dichtbij, concreet, maar niet alleen anekdotisch. Als tijdens zijn reis naar Japan blijkt dat hij de geschiedenis van zijn vader heeft geïnternaliseerd, dan blijkt ook dat hij die inmiddels heeft gecontroleerd, zodat zijn houding tegenover de geschiedenis van de Japanse

bezetting van Indië berust op informatie. In de loop van zijn carrière zal hij zich steeds meer bezighouden met het hedendaagse Indonesië. Het gaat Van Dis niet om het verleden per se, maar om hoe dat zit vervat in het heden.

***Indische duinen*: postkoloniale determinering**

De roman *Indische duinen* is formeel een kadervertelling: de geschiedenis wordt in de titelloze opening en in het titelloze slot verteld door een anonieme, externe verteller, maar de zes hoofdstukken daartussen, alle met titels, door de ik-verteller. In de opening gaat het over 'de meisjes', de latere drie zussen van de ik, en 'de moeder', die per schip aankomen uit Indië bij de Nederlandse kust. In het slotstuk gaat het over de inmiddels bejaarde moeder, die na het begraven van een van haar dochters in Canada het vliegtuig terugneemt naar Nederland en dan door het raampje de golven voor de kust ziet, niet de kust zelf. In het slotstuk krijgen we voornamelijk haar focalisatie, maar dat geldt deels ook in de opening wanneer ze naar het koude dek gaat en de verteller zegt: 'Justin sloeg zijn jekker om haar schouder en wreef haar armen warm, ze leunde tegen hem aan, maar schrok van haar dijen die hard in zijn zij prikten'.⁶

Het gaat om de vader van de ik-figuur, maar dat zal pas later blijken. Hier is hij nog de minnaar van de moeder, voor wie hij Justin is. Het is ook de moeder die, sterk vermagerd door de oorlog, haar botten voelt prikken in zijn zij. Haar dochters kreeg ze met een echtgenoot die als militair in de oorlog stierf, maar die zijdelings wel aanwezig blijft. Terwijl de moeder wordt geschetst als de dochter van een Nederlandse herenboer met 'zijn bouw' en met handen 'om een kalf te kunnen keren', zijn de dochters 'teer en klein' met 'ranke vingers, het platte neusje en de vouw om hun amandelvormige ogen' die 'de gouden huid van haar man' hebben. Daarmee is aangegeven dat de vader Indisch was.⁷

In het slotstuk, als de 'ik' inmiddels is opgegroeid en volwassen is, komen de beide mannen weer terug, als echtgenoot en als minnaar, maar nu is 'Just I' ook expliciet vader. De moeder reflecteert op de pijnlijk complexe relatie tussen vader en zoon, een sterk fysiek bepaalde relatie ook, aan de hand van een kleurenfoto die het ogenschijnlijk gelukkige gezin toont op de top van een duin. Die foto is bijzonder, want een van haar dochters heeft tijdens een ruzie met haar zus in Canada alle foto's uit het jeugdalbum verscheurd. Als het gemijmer van de moeder over het verleden en de relatie tussen vader en zoon wordt verstoord door een stewardess, blijkt dat de moeder onderwijl, onbewust, ook deze foto heeft verscheurd. In Van Dis' latere werk *Ik kom terug* zal ze aan het eind van haar leven allerlei brieven heel bewust verscheuren.

De kadervertelling geeft aan dat dit misschien de hoofdgeschiedenis is van de 'ik', maar dat diens geschiedenis ingeklemd zit tussen andere

geschiedenissen, met veel dat impliciet is, veel dat moet worden verzwegen, veel dat alsnog kan worden uitgezocht en verhaald, en het een en ander dat moet worden verscheurd, of dat nu bewust gebeurt of onbewust. Onderwijl is er veel aandacht voor taal, en de accenten daarvan, en voor lichamen, hoe ze zich tonen, wat ze met elkaar doen of hebben gedaan, hoe ze zich vertalen over de generaties.

Het is de aandacht voor zowel de taal als het lichaam waardoor Van Dis' werk terecht geplaatst kan worden in een postkoloniale context. In mijn analyse heeft het werk daarnaast ook een belangrijke dekoloniale kracht, die deels wordt bepaald door een zelfbewuste beslissing, deels door ander gedrag. Op de theoretische termen 'dekoloniaal' of 'dekolonisering', die minder bekend zijn dan het reguliere postkolonialisme, kom ik zo terug. Laat ik eerst bezien op welke wijze Van Dis' werk postkoloniaal is.

In haar bestudering van onder andere Van Dis' werk geeft Petra Boudewijn de gebruikelijke categorisering van de term 'postkoloniaal'.⁸ Daarin worden drie vormen onderscheiden: 1. een historische, die literatuur van na het koloniale tijdperk aanduidt; 2. een ideologiekritische, die een kritische houding ten aanzien van het kolonialisme en alles wat daarmee verband houdt, aanduidt, maar niet aan een bepaald tijdvak gebonden is (het kan dus ook gaan om literatuur uit een koloniaal tijdsgewricht); 3. een terugschrijvende, waarin literaire auteurs na de onafhankelijkheid van een kolonie vanuit de voormalige koloniale periferie naar het vroegere machtscentrum kijken en in de taal van de ex-kolonisator een ideologiekritisch perspectief op het koloniale verleden en de nasleep ervan bieden, waarbij zij zich bewust zijn van hun ambivalente relatie tot de cultuur en literatuur van de ex-kolonisator.⁹

Van Dis' werk valt onder 1., zeker ook onder 2. en deels onder 3. Misschien had Boudewijn nog een vierde categorie moeten toevoegen, waarin koloniale terugschrijven naar het voorheen gekoloniseerde land, in dit geval Indonesië. Daar zou Van Dis dan ook onder kunnen vallen. Het terugkeren of terugschrijven naar Indonesië is bij hem geen groot thema, maar wel door hem gepraktiseerd in de vorm van lezingen en documentaires.

Het etiket 'postkoloniaal', in de betekenis 'van na het koloniale tijdperk', is evident: Van Dis' werk is gekleurd door twee koloniale ouders die direct na het einde van de Tweede Wereldoorlog uit Indië vertrokken en in 1946 in Nederland arriveerden. Een deel van het werk gaat

▼
Adriaan van Dis en zijn
zusjes. Collectie Adriaan
van Dis.



over het reconstrueren van alles wat er met de familie is gebeurd in de periode voorafgaand aan en gedurende de Tweede Wereldoorlog, met name ook in de kampen. In dat verband komen de etnisch-religieus-nationalistische organisatie van en de discriminatie door het Nederlandse koloniale bestel aan bod, vooral op basis van het onderscheid 'westers' versus 'niet-westers'.¹⁰ Terwijl bijvoorbeeld altijd gezegd werd dat Van Dis' vader Italiaans bloed had, bleek dat slechts een manier te zijn om te verhullen dat in de familie ook relaties met inheemsen hadden bestaan; of om te verhullen dat zijn (van origine Franse) moeder overspelige relaties had met Indische mannen. Het is deze vorm van postkolonialiteit die de autobiografische receptie kleurt.

Dekoloniale ontkoppeling en de vervelende functie van haat

Van Dis is zelf deels een voorbeeld van een getraumatiseerd iemand, maar heeft ook aandacht voor trauma's die de levens van alle betrokkenen tekenen. Trauma's kunnen familiaal bepaald zijn, maar kunnen ook systematisch zijn, of collectief. De trauma's die door Van Dis worden beschreven, zijn deels het gevolg van de Tweede Wereldoorlog, deels particulier en familiaal, maar hebben evenzeer een bron in de koloniale machtsverhoudingen. Wanneer de vader van Justin achter het herhaalde overspel van zijn vrouw komt, stelt hij zijn kinderen daarvan op de hoogte, om daarna voor hun ogen zelfmoord te plegen. Deze daad is ook een gevolg van de koloniale schande die aan het licht is gekomen. Van Dis heeft steeds geschreven en gesproken vanuit een Nederlandse positie, maar hij heeft ook de Nederlandse situatie beschouwd vanuit een koloniale tegenpositie. Dat laatste bleek bijvoorbeeld in het VPRO-programma *Mondo* (2020), waarin onder leiding van Nadia Moussaid vier Indië-deskundigen met elkaar in debat gingen: Marion Bloem, Kester Freriks, Lara Nuberg en Adriaan van Dis.¹¹ Van Dis was daar een uitgesproken stem voor degenen naar wie nooit was geluisterd tijdens het koloniale bestel. Het 'empire' sprak altijd al wel terug, zo stelde hij in navolging van de fameuze Engelse studie van Bill Ashcroft e.a., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature* (1989), maar er werd niet geluisterd. Dat werd nu weleens hoog tijd.

Sinds enkele decennia is vooral vanuit Afrika en Zuid- en Noord-Amerika het ideologisch gekleurde postkolonialisme bekritiseerd. Het bezwaar is dat, hoe kritisch men ook wil zijn, de hele postkoloniale theorievorming met handen en voeten vast blijft zitten aan het probleem. Wetenschappers als Ngũgĩ wa Thiong'o, Aníbal Quijano, Elvira Pulitano, Walter D. Mignolo, María Lugones of Nelson Maldonado Torres opteerden voor een meer radicale dekolonisering.¹² Dit is iets heel anders dan wat valt onder 'dekolonisatie'. Dit begrip dekt de manieren waarop de koloniale heersers de gekoloniseerden hun vrijheid gunden, of die grommend accepteerden.

Het dekolonialiseren dat genoemde wetenschappers voorstaan, bestaat in een zekere verwerping van de gehele periode van kolonisatie en kolonialisme. Ze staan niet een verwerking voor van de overgeleverde ellende of een therapeutisch doorwerken daarvan, maar onafhankelijkheid. Dat kan een terugkeer betekenen naar vormen van leven en kennis die bestonden voor het hele proces van kolonisering, maar het kan ook betekenen dat men zich 'ontkoppelt' van een bepaald verleden en bepaalde vormen van kennis, om opnieuw te beginnen, met denken, met voelen, met het leven organiseren. Dat was de inzet van de al genoemde Keniaanse auteur Ngũgĩ wa Thiong'o, toen hij in 1986 *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature* uitbracht. Zijn idee was dat voormalig gekoloniseerd men moest herbronnen in hun eigen taal en eigen geschiedenis. Walter Mignolo sprak enkele decennia later van de westerse dominantie in de studie van culturen en geschiedenissen en sprak in dat verband van de noodzaak van 'epistemic delinking'.¹³

Een autobiografisch gegeven is dat Van Dis in therapie ging om de ellende van het verleden, en met name de relatie met zijn vader, te verwerken. Tezelfdertijd spreekt uit Van Dis' Indische teksten, en zeker ook uit *Indische duinen*, een verlangen naar dekoloniaal 'ontkoppelen'. Geen misverstand: er is genoeg aanwezig in *Indische duinen* dat een postkoloniale, kritische reflectie toont op de continuïteit van het lange koloniale verleden naar het heden, van het particuliere familieverleden naar de algemeen Nederlandse situatie. Dat gebeurt in de romans impliciet, in *Op oorlogspad in Japan* expliciet:

In Nederland wordt thans gedebatteerd over excuses. Excuses van Japan, excuses aan de Indonesiërs voor de fouten die zijn gemaakt in ons koloniale verleden. Wij willen ze hebben en liever niet geven. [...] En in beide landen worden betrokkenen aan uiterste zijden van het spectrum boos: het is niet genoeg, het is te veel. Namens wie spreken al die mensen? Namens wie spreek ik? Mag ik namens mijn vader spreken? Nee. Ik ben geen namensmens. [...] Mijn vader komt uit een oud koloniaal geslacht, dat respecteer ik en ik koester de weinige voorwerpen die daarvan getuigen, maar ik leef zonder de schuld van zijn familie, zonder hun slachtofferschap, hun vloek, hun lot.¹⁴

Zo helder als het hier staat, zo helder is het in de romans niet. Die getuigen eerder van een worsteling om het verleden niet voort te zetten. In dat kader is de 'diepe haat' die de 'ik' voelt, eerst jegens zichzelf en gedurende een groot deel van zijn leven jegens zijn vader, niet iets dat moet worden begrepen als een tijdelijke fase waar hij therapeutisch doorheen moet.¹⁵ De haat dient *per se* serieus genomen te worden, en is van fundamenteel belang voor het ontkoppelen van een determinerend verleden. Die serieus



△
Adriaan van Dis met
zijn zus Sonja. Collectie
Adriaan van Dis.

genomen, doorvoelde haat maakt Van Dis waarschijnlijk ook gevoelig voor de woede van anderen aangaande het koloniale verleden.

De diepe afkeer die etymologisch zit vervat in 'haat', is een vervelend aspect in elk proces van dekoloniseren. Met 'vervelend' refereer ik aan het Engelse 'annoying', dat etymologisch teruggaat op het Latijnse *in odio*: in haat. Diezelfde etymologische origine zit ook in het Franse 'ennui'. Het postkoloniale of dekoloniale debat werd in Nederland korte tijd aangejaagd in de jaren zestig en zeventig, maar verstomde daarna; een teken van collectieve verdringing. Rond 2010 kon sociaal-historicus Ulbe Bosma nog vragen 'Why is there no post-colonial debate in the Netherlands?'¹⁶ Dat geldt niet langer voor het afgelopen decennium. In het huidige debat valt op hoe er van Nederlandse kant een zeker onbegrip is voor de woede van anderen. Ook wordt op de voortdurende kritiek aangaande de koloniale tijd soms gereageerd met een zekere vermoedelijkheid of verveling. In het Mondo-programma uit 2020 riep Van Dis op om de woede die is veroorzaakt door de pijn

aangedaan gedurende de koloniale tijd, beter te begrijpen. In zijn roman *Indische duinen* zit het vervelende vervat in het einde, als de moeder over de zoon verzucht: 'Er waren grote fouten gemaakt, zeker, maar wanneer kwam hij daar nou toch eens van los?' Enerzijds beschouwt de moeder de haat van haar zoon slechts als een blijk van 'vastzitten aan', en dat is er zeker een aspect van; anderzijds weigert ze de diepgevoelde haat te zien als noodzakelijk voor het ontkoppelen, en voor het maken van een nieuw begin.

Daarmee is niet gezegd dat een nieuw begin zomaar gerealiseerd kan worden. Daarvoor zijn de lichamen in Van Dis' werk te veel getekend, letterlijk door littekens, figuurlijk door gedrag. Zijn werk impliceert op deze wijze kritiek op een belangrijk aspect van de postkoloniale theorievorming, namelijk dat deze veelal is gericht op ideologie en *discours*. Zoals Van Dis' werk echter laat zien, zit de moeilijkheid van verandering wellicht niet zozeer op het vlak van beeldvorming, maar op het vlak van affectieve belichaming.

Tussen beeldvorming en gedrag: van ideologie naar corpologie

Zowel in de gedichtenbundel *Totok* als in *Indische duinen* wordt gerefereerd aan het feit dat Van Dis op precies dezelfde manier loopt als zijn vader. Zijn zieke en stervende Canadese zus roept wanneer hij haar kamer voor het eerst binnenkomt: 'Je loopt precies zoals je vader. Voeten naar

buiten, schommelend als een olifant'. Dit komt overeen met de beschrijving van de 'ik' in het derde gedicht uit *Totok*, getiteld 'Mijn stap is zo breed als het pad'. Hij is ergens in Indonesië, als een boer hem groet, zeggend: 'Jalan-jalan', zoiets als 'lekker aan de wandel?' Dat veroorzaakt in de 'ik' een herinnering aan hoe hij achter zijn vader liep toen hij tien was, 'schommelend van links naar rechts'. De gelijkenis tussen vader en zoon betreft niet alleen de manier van lopen, maar ook de taal. De 'ik' kan het 'jalan-jalan' zeggen zoals zijn vader. De cd bij de dichtbundel maakt dat ook hoorbaar, of repeteert dat nog eens. Het brengt de 'ik' tot de volgende overweging:

wat uit mij komt
is mijn vader
wat in mij zit
zijn stap
zijn tongval
zelfs lucifers steek ik aan zoals hij
van me af
alles heb ik destijds afgekeken
nagebouwd
me ingeprent
geëts, uur na uur

Het gedrag van mensen, bijvoorbeeld de manier waarop ze lopen, is deels genetisch bepaald. Een ander deel is bepaald door wat de 'ik' hierboven beschrijft. Gedrag begint met iets nadoen, maar vervolgens raakt dat iets ingeprent of ingegrift als door een etsnaald. Daarna is het niet meer uitwisbaar of veranderbaar, en is datgene wat iemand tot uiting brengt, belichaamd in de persoon.

Waar de 'ik' hier de nadruk legt op zijn eigen vermogen tot 'nabootsing', wordt in *Indische duinen*, in *Familieziek* en in *Ik kom terug* echter ook steeds weer benadrukt wat mensen is aangedaan, en wat de 'ik' is aangedaan, met name door zijn vader. Opvoeding was voor de vader een vorm van drillen, of het nu ging om uithoudingsvermogen (het zwoegen door de duinen met een met zand gevulde rugzak), om manieren aan tafel (bijgebracht door tikken met de zijkant van een liniaal), correct taalgebruik (klappen in het gezicht), het corrigeren van scheeflopen na een ernstige ziekte (stuiters onder de voeten en 'euritmie': letters dansen), meer in het algemeen 'vorm houden' (de zwiepende stok) of het tonen dat je een vent bent (bomen klimmen met schurende kloten): de 'ik' zal het leren. Het proces van disciplineren is hier excessief, maar benadrukt als zodanig slechts dat gedrag niet alleen iets is dat ontstaat door wat wordt nágedaan, maar vooral ook door wat wordt áangedaan. Wanneer de 'ik' op latere leeftijd terugkeert naar het dorp van zijn jeugd, constateert hij: '(Ze zeggen dat

pijn geen geheugen heeft. Toch voelde ik wandelend door de straten van mijn oude dorp de stuiters steken. Het was geen herinnering maar pure gewaarwording. Hysterische verbeelding. Urenlang, daar kon geen zandloper tegenop).¹⁷ De crux zit hem hier in het verschil tussen ‘herinnering’ en ‘gewaarwording’. De geschiedenis is niet alleen een kwestie van verhalen, of van al dan niet gemaakte herinneringen, ze is vooral ook een kwestie van lichamen waarin de geschiedenis zich heeft ingeprent, of zelfs is geëtt.

Van Dis’ werk impliceert hier een belangrijk verschil tussen enerzijds een benadering van het koloniale verleden die inzet op ideologiekritiek en beeldvorming, en anderzijds een benadering die inzet op belichaming en affect. Deze laatste is bijvoorbeeld cruciaal in het werk van Sara Ahmed.¹⁸ Bij de eerste benadering gaat het om een herziening van de canon, om het vertellen van meerdere of andere verhalen, of om het verbod op, of het vermijden van bepaalde representaties (zoals Zwarte Piet).¹⁹ Bij de tweede benadering gaat het om ander gedrag, een andere houding, andere manieren en vormen van spreken en luisteren. Opnieuw is hier het verschil tussen postkoloniaal en dekoloniaal relevant. Dat is overigens geen principieel verschil, laat staan een oppositie. De grens tussen de twee is fluïde, en de manier waarop Van Dis omgaat met taal, kan dat illustreren.

Waar zijn koloniaal gedetermineerde vader het zeer belangrijk vond dat Van Dis vlekkeloos of perfect Nederlands sprak, heeft Van Dis het vermogen tot meertaligheid behouden; en hij niet alleen. Zijn stervende zus in Canada krijgt ‘steeds meer gaten in haar Engels’, maar hervindt ook de talen van haar jeugd: ‘Door de verhalen over Indië kwam ook haar Maleis weer terug en ze vond het heerlijk om mijn moeder met *Petjo* te pesten, het Indo-dialect waar de Nederlander op neerkeek, maar dat mijn vader verdacht knap sprak (“Alleen voor de lol, ja”).²⁰

Taal is naast een instrument van representatie ook een lichamenlijk fenomeen. Een andere taal spreken vraagt een andere stand van de mond, van het hoofd zelfs, biedt een variëteit aan andere klanken die niet alleen anders klinken maar ook anders ‘raken’. Als Van Dis in *Mondo* bepleit dat het tijd wordt dat er van Nederlandse kant beter geluisterd wordt naar wat voormalige gekoloniseerden hebben te vertellen, is dat veel meer dan een kwestie van discours of beeldvorming. Het vereist een andere houding, letterlijk en figuurlijk. Het vereist een gevoeligheid voor niet alleen datgene wat de ander zegt, maar ook voor de manier waarop die het zegt, een sensibiliteit voor geschiedenissen die in lichamen zitten besloten, zowel die van luisteraars als sprekers.

Wanneer een patroon zich eenmaal heeft gezet, is een verandering van gedrag moeilijk. Wanneer bijvoorbeeld de Canadese zus Jana de manier van lopen van de ‘ik’ vergelijkt met die van zijn gehate vader, bloost de ‘ik’ van schaamte: ‘Hoezeer mijn verstand zich ook tegen dat gevoel verzette. Mijn vader was mijn kornak [berijder van een olifant], ik had hem van me

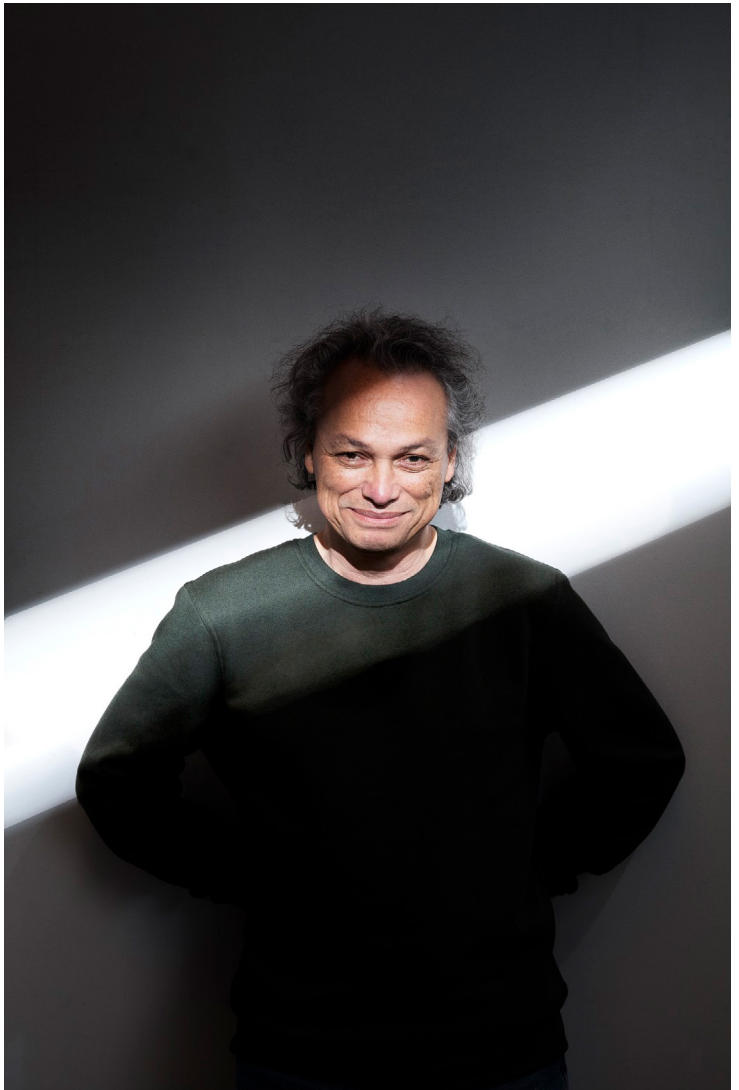
afgeschud, maar Jana zette hem weer terug op mijn nek.²¹ Het gaat hier om een andere vader dan de gammele oude vader die de Trojaanse Aeneas op zijn rug torst op weg naar een nieuw begin. Bij Van Dis is de vader degene die een groot, gedresseerd lichaam aanstuurt. Zo'n dwingende bestuurder kan worden afgeschud, maar blijkbaar ook met gemak weer worden teruggezet. Dat is geen kwestie van representatie, maar van iets dat in lichamen is gaan zitten. Misschien zou de wetenschap gediend zijn met een aparte uitwerking van corpologie. Dat is een studie die nu verspreid is over meerdere vakgebieden, maar die zich specifiek zou kunnen richten op wat zit opgesloten in lichamen, in gedrag, in houding, in termen van persistentie en in termen van potentiële verandering.²²

Besluit

Het laatste getitelde hoofdstuk in *Indische duinen* heet: 'Op herhaling'. Het is het hoofdstuk waarin moeder, zoon en zus op bezoek gaan bij de Canadese tak. Door dit bezoek zullen de kampherinneringen of herinneringen aan de jeugd in Indië weer bovenkomen. Het is ook het hoofdstuk waarin de foto's worden verscheurd en waarin de familie min of meer uit elkaar valt. Wie het totale Indische oeuvre van Van Dis doorloopt, kan de bijzondere titel van dit hoofdstuk zien als een *mise-en-abyme*, want in steeds weer nieuwe varianten komen dezelfde of vergelijkbare verhalen voorbij, als een herhaalde herhaling (zoals ik eerder aangaf). Van Dis' werk belichaamt wat Lauren Berlant in haar studie van hedendaagse affectieve economie, *Cruel Optimism*, een 'impasse of the present' noemt.²³ Terwijl zij de bron daarvan lokaliseert in het huidige financieel-economisch bestel met zijn affectieve uitwerkingen, kan het evengoed opgaan voor het persisteren van koloniale verhoudingen. Zoals Pamela Pattynama zegt in haar studie van een Nederlandse-Indische identiteit: 'Although colonialism is often thought of as a phenomenon of the past, it continues in fact in new shapes and forms in our present-day post-colonial societies.'²⁴ Met *Cruel Optimism* bouwde Berlant voort op haar studie van de manier waarop mensen gehecht zijn aan conventies, en Ahmed zou het in dit verband hebben over 'sticky affects'.²⁵ Beiden kunnen verklaren hoe moeilijk het is een nieuw begin te maken. Van Dis' werk is in dit verband, niet ondanks maar juist dankzij de herhalingen, een niet-aflatende, gepassioneerde poging te morrelen aan de impasse, in een poging geschiedenissen te heropenen.



△ Foto van de documentaire *Van Dis in Indonesië* (2012).



▶
Alfred Birney.
Foto: Eddo Hartmann.

‘Op je plaats blijven en tegelijk blijven stromen’

Alfred Birney

JAAP GRAVE

In zijn laatst verschenen roman *In de wacht* (2020) beschrijft Alfred Birney (1951) het verblijf in een ziekenhuis van het personage Alan Noland. Noland wacht er na een hartaanval op een operatie. In die wachttijd is hij bang voor de dood, moppert hij over maatschappelijke ontwikkelingen waarover mensen op leeftijd nu eenmaal mopperen, en analyseert hij de multiculturele maatschappij, die hij in de ziekenhuiswereld terugvindt. Hij spreekt ongemakkelijke waarheden uit, stelt zogenaamde Nederlandse zekerheden ter discussie en pleit voor meerduidigheid en ambivalentie. Dat is niets nieuws, want dit doen veel personages in Birneys werk. Kort samengevat gaat het daarin om elementaire vragen als ‘Wie ben ik?’, ‘Wat ben ik?’ en ‘Waarom ben ik hier?’ Of, zoals hij zelf schrijft: ‘Waar... horen wij nou eigenlijk thuis?’¹ Het antwoord zit verborgen in de achternaam van het personage Noland. Het is een bitter en bevrijdend antwoord.

Birney is een veelzijdig auteur: hij schrijft fictie en non-fictie, schuwt het maatschappelijke debat niet en volgt en becommentarieert literatuurhistorici die over de inhoud en grenzen van de Nederlands-Indische letteren publiceren. Op de achterflap van zijn debuutroman *Tamara's lunapark* (1987) maakte hij nog duidelijk dat hij niet tot de Nederlands-Indische letteren gerekend wilde worden: ‘Hij [de auteur] heeft weliswaar een Indische achtergrond, maar schrijft niets over deze thematiek in *Tamara's lunapark*’. Deze mededeling wijst de lezer terecht die aan de hand van de foto van de auteur meent het thema van de roman te kennen. Birney wil net als elke andere auteur de vrijheid houden om over elk onderwerp in iedere gewenste context te kunnen schrijven. Later herzag hij deze opvatting en noemde zich een Indisch schrijver, maar in zijn essaybundel *Journael van*

Cyberney (2001) kwam hij tot de conclusie dat deze kwalificatie zowel een beperking inhoudt als ‘het gevaar van onderschatting’ met zich meebrengt.²

Dit roept enkele vragen op. Wat betekent het bijvoorbeeld dat Birney zichzelf als een Indische schrijver beschouwt? In 1998 publiceerde hij de bloemlezing *Oost-Indische inkt. 400 jaar Indië in de Nederlandse letteren*, en de vraag is welke selectiecriteria hij hanteerde.³ En omdat in de Nederlands-Indische letteren vrijwel elke bloemlezing wordt afgemeten aan die van Rob Nieuwenhuys, zal ik na een kort biografisch overzicht in het eerste deel van dit hoofdstuk eerst de uitgangspunten van Nieuwenhuys zelf kort samenvatten en vervolgens ingaan op het oordeel van Birney over Nieuwenhuys’ bloemlezing. Verder zal zijn kritiek op de gevestigde literatuurhistorici aan bod komen, want, zoals zal blijken, over de kwalificatie ‘Indisch schrijver’ bestaat geen overeenstemming. In het tweede deel van dit hoofdstuk zal ik ingaan op het literaire werk van Alfred Birney, dat veel overeenkomstige motieven, centrale personages met dezelfde naam en vergelijkbare familiegeschiedenissen in verschillende landen kent. Daarbij zal ik mij vooral concentreren op *De tolk van Java* (2016).

Beknopte biografie

Alfred Birney groeide op als oudste zoon en helft van een tweeling in een gezin van vijf kinderen. Zijn vader was afkomstig uit Surabaya, een zoon van een Chinese moeder en een Indische vader, die zijn kinderen bij deze vrouw niet had erkend. Een van zijn voorouders kwam uit Schotland – dit verklaart zijn Schotse achternaam – en ook planters op Java behoorden tot een tak van die familie.⁴ De vader van Alfred Birney vocht in de jaren tussen 1942 en 1945 aan de zijde van zijn vrienden en kennissen tegen de gezamenlijke vijand, het Japanse leger. Na 1945 nam hij onder meer als tolk dienst in het Nederlandse leger, dat in opdracht van de Nederlandse regering de onafhankelijkheid van Indonesië bestreed. Nu waren de mensen tussen wie hij was opgegroeid en met wie hij in de jaren ervoor tegen Japanse soldaten had gevochten, zijn tegenstanders. Doordat hij in de periode 1945-1950 misdaden tegen zijn eigen landgenoten had gepleegd, was zijn leven in gevaar. Vanuit een Indonesische visie was hij van een vrijheidsstrijder een oorlogsmisdadiger geworden. Daarom week hij als enige van zijn familie in 1950 uit naar Nederland en hij zou nooit meer terugkeren naar Indonesië. Zijn huwelijk in Nederland met een Brabantse was een mislukking: na de oorlog was hij zwaar getraumatiseerd, zijn hoge verwachtingen van Nederland kwamen niet uit en hij mishandelde zijn vrouw en kinderen, die uiteindelijk uit huis werden geplaatst. Alfred Birney bracht de jaren van zijn dertiende tot hij meerderjarig werd door in tehuizen en gastgezinnen.

Ondanks zijn familiebanden is Birney slechts enkele keren in Indonesië geweest. In 1987 vond zijn eerste kennismaking plaats.⁵ Verder heeft



hij deelgenomen aan een congres dat de vakgroep Nederlands van de Universitas Indonesia in Jakarta-Depok heeft georganiseerd, en heeft hij zijn familie en het graf van zijn grootmoeder Sie Swan Nio enkele keren bezocht, met wie hij, hoewel hij haar nooit heeft ontmoet, een bijzondere band heeft.⁶ Ook heeft hij er in 2002 en 2004 lezingen gegeven ter gelegenheid van de Indonesische vertalingen van de romans *Vogels rond een vrouw* (1991) en *De onschuld van een vis* (1995).⁷

Behalve schrijver is Birney ook muzikant; hij studeerde gitaar bij onder anderen Ruud Verhelst, maar beschouwt zichzelf als autodidact. Hij trad op als singer-songwriter in voorprogramma's van rock-'n-rollbands, gaf gitaarles en publiceerde tussen 1979 en 1984 gitaarmuziek in boekvorm,⁸ en in *Music Maker*, een vaktijdschrift voor muzikanten.⁹

Van januari 2002 tot en met april 2005 schreef Birney columns voor de *Haagsche Courant*: in 2002 twee à drie columns per week op de voorpagina over actuele onderwerpen, in het bijzonder over de multiculturele maatschappij. Vanaf januari 2003 verscheen zijn column wekelijks in de kunstbijlage. Verder publiceerde hij artikelen, recensies en verhalen in onder meer *de Volkskrant*, *de Held*, *Moesson* en *Archipel Magazine*. Een selectie van zijn verhalen bundelde hij – soms met aanpassingen – in *Fantasia* (1999) en in *De fenomenale meerval en andere verhalen* (2018).

Na zijn debuutroman *Tamara's lunapark* volgde nog een tiental romans, novellen, een toneeltekst, bundels met korte verhalen en het dagboek *Nie-mand bleef. Dagboek van Meneer B. 2005-2011* (2019). Bij het grote publiek

△
Een soldaat en een
lachende Indonesische
vrouw, 1946. Collectie
Nationaal Archief.

brak hij door met de roman *De tolk van Java*, die in 2017 werd bekroond met de Libris Literatuurprijs en de Henriette Roland Holstprijs.¹⁰

Rob Nieuwenhuys en Alfred Birney

Behalve fictioneel werk publiceerde Birney ook beschouwingen over Indische letterkunde. In zijn bloemlezing *Oost-Indische inkt. 400 jaar Indië in de Nederlandse letteren* (1998) en in zijn essays toont Birney zich een kritisch volger van het literaire bedrijf en zet hij zich in voor de Indische literatuur, die in zijn ogen een volwaardige plaats moet krijgen naast het Nederlandstalige werk van witte moedertaalsprekers. Deze bloemlezing beschouwt hij als een keerpunt voor zijn eigen positie: door er een fragment uit zijn eigen werk in op te nemen, heeft hij uiteindelijk zijn eigen plaats bepaald. Hiermee kan al een belangrijk element uit Birneys essayistische werk aan de postkoloniale theorie worden gekoppeld: het gaat hem om de zichtbaarheid van auteurs die door machtige groepen in het verleden gemarginaliseerd werden en nog altijd worden. Ik zal later duidelijk maken dat de stem van deze auteurs, die in het centrum nauwelijks wordt waargenomen, in enkele opzichten samenhangt met de positie van een tolk, een naar de aard van het beroep vrijwel onzichtbaar persoon, die in de titel van zijn bekendste werk, *De tolk van Java*, te vinden is.

Nieuwenhuys is in de inleiding van zijn *Oost-Indische spiegel* (1972) uitgesproken over de Nederlands-Indische letterkunde. Ze hoort ‘vanzelfsprekend’ bij de Nederlandse letterkunde, maar stijl, genre, setting en kenmerken van personages zijn anders en de werken zijn vrijwel niet onder te brengen bij de stromingen van de Nederlandstalige literatuur uit Nederland en Vlaanderen.¹¹ ‘Ze heeft,’ schrijft hij verder, ‘andere verschijningsvormen dan de Nederlandse, met een lichte voorkeur voor de niet-literaire genres. Ze ziet er eenvoudig anders uit.’¹² Die niet-literaire genres behandelt Nieuwenhuys eveneens in zijn *Oost-Indische spiegel*.

Birney gaat in een aantal van zijn eigen publicaties in op Nieuwenhuys’ *Oost-Indische spiegel*, op de plaats van de Nederlands-Indische literatuur in de Nederlandse letterkunde en op de canonisatie: het duidelijkst in zijn bloemlezing *Oost-Indische inkt* en in de essaybundels *Journael van Cyberney* (2001) en *De dubieuzen* (2012).

Birney wijst in zijn *Journael van Cyberney* net als Nieuwenhuys, maar explicieter, op een duidelijk verschil tussen de koloniale letteren en de Nederlandstalige literatuur die in Nederland speelt. De eerste zijn volgens hem minder saai en beschrijven ‘losbandigheid, zedeloosheid, corruptie, vrouwenhaat, moordzucht, machtswellust, tovenarij, racisme, seksisme, taalstrijd, spot en laster’.¹³ Verder schrijft hij dat Nieuwenhuys’ *Oost-Indische spiegel* een ‘onovertroffen standaardwerk’ is.¹⁴ Twaalf jaar later, in *De*

dubieuzen (2012), is Birney nog steeds van mening dat Nieuwenhuys' *Oost-Indische spiegel* 'nooit overtroffen' is en van 'onschatbare waarde [is], ondanks de slordigheden die het boek bevat, omdat er niet alleen koloniale literatuur in is opgenomen maar ook werk van Indo-Europese schrijvers, waardoor hij volgens Birney aan de 'voet van de huidige literaire "Indische" canon' staat.¹⁵

Ondanks zijn bewondering voor Nieuwenhuys' *Oost-Indische spiegel* plaatst hij enkele kritische kanttekeningen. Allereerst heeft Nieuwenhuys vrijwel geen auteurs opgenomen die na 1945 zijn geboren, ten tweede behandelt hij vrijwel alleen Nederlandse schrijvers en is zijn belangrijkste criterium de taal, namelijk het Nederlands. Ten slotte stelt hij vast dat Nieuwenhuys 'begint als chroniqueur maar eindigt als criticus', doordat hij zich te sterk laat leiden door kwaliteitscriteria die voortkwamen uit conventies in de Nederlandse literatuur in Nederland, maar die niet altijd van toepassing zijn op die in andere landen. Bovendien hebben hij noch zijn 'discipelen' ooit een omschrijving van de Indische roman gegeven.¹⁶ Met het begrip 'discipelen' doelt hij op Nieuwenhuys' navolgers die de moeite niet nemen of hebben genomen zelf op zoek te gaan naar teksten die buiten diens bloemlezing zijn gehouden.¹⁷ Literaire recensenten hebben terughoudend op Birneys anthologie gereageerd. Volgens Birney lag dat aan hun eurocentrisme en pasten zij literaire criteria toe op teksten die buiten Nederland waren ontstaan.¹⁸

In *Oost-Indische inkt*, Birneys eigen bloemlezing, wilde hij de geschiedenis van de Indo laten zien. De inhoud van de teksten was voor hem belangrijker dan literaire criteria.¹⁹ Dit komt grotendeels overeen met de selectiecriteria die Nieuwenhuys volgens Birney voor de vroege periode hanteerde. In *Oost-Indische inkt* maakt Birney ook een onderscheid tussen 'Hollanders' en 'Indische mensen (later indo's genoemd), die belangrijk worden als go-between tussen Europeanen en inheemsen. [...] Er wordt met verwondering, afschuw, onverschilligheid of minachting over ze geschreven, er wordt voor ze gepleit, ze worden verguisd of eenvoudig over het hoofd gezien.'²⁰ Daarmee maakt hij duidelijk dat hun stem niet gehoord wordt en hun positie marginaal blijft – de positie die zij in de Nederlandstalige literatuur toegewezen kregen, is een voorbeeld van *othering* – maar dat ze wel belangrijk zijn als bemiddelaars, als tolken. Literatuurwetenschappers in het centrum verwijzen hen naar de periferie of laten hen niet toe in het centrum, en dat verklaart dat zij in invloedrijke literatuurgeschiedenissen van de vorige eeuw ontbreken.²¹ Anders dan Nieuwenhuys neemt Birney in zijn bloemlezing ook teksten op van de tweede generatie in Nederland. Van auteurs die 'bijvoorbeeld uit romantische motieven over het huidige Indonesië schrijven' heeft hij geen teksten opgenomen.²²

De stem van de Indo

Er is kennelijk verwarring over de begrippen die voor de nazaten van witte Europeanen en bevolkingsgroepen uit Indonesië worden gebruikt: 'Indische mensen', 'indo's' of 'Indo's' en later 'Euraziaten'. Birney gebruikt eerst het begrip 'indo's', maar kiest daarna voor 'Indo' (met een hoofdletter), dat naar een groep, niet naar een volk verwijst, en dat na de aanduidingen 'Indische jongen' (voor mannen in de jaren vijftig en zestig) en 'allochtoon' (uit de jaren negentig) is ingeburgerd. Hij pleit zelf voor het overkoepelende begrip 'immigrant' als benaming voor nieuwe Nederlanders.²³

Het verschil tussen 'Indisch' en 'Indo' legt hij als volgt uit: 'Indisch' is een 'cultureel begrip', waarmee een schrijver als Maria Dermoût (een Hollandse, geboren in de kolonie) als Nederlands-Indische schrijver wordt geclassificeerd. 'Indo' is een 'etnisch begrip', en Victor Ido is dus een Indo-Europese schrijver. Beiden schreven in het Nederlands en vallen in de ordening van literatuurwetenschappers onder de Nederlands-Indische literatuur;²⁴ terwijl Birney voor Dermoût en Ido liever de term 'Indische literatuur' wil reserveren. Auteurs als Couperus en Multatuli rangschikt hij onder koloniale literatuur. Het verschil tussen koloniale en postkoloniale literatuur ligt voor hem bij de onafhankelijkheidsverklaring van de koloniën. Het werk van auteurs die na de onafhankelijkheid van Indonesië zijn gaan publiceren, rekent hij tot de postkoloniale literatuur.²⁵

Doordat het werk van Indo's (nu met een hoofdletter) volgens Birney systematisch is genegeerd, gaat zijn belangstelling uit naar werken waarin Indo's wel een stem hebben, de verteller of het belangrijkste personage zijn. Daaraan voldoet het werk van een aantal auteurs die hij in *De dubieuzen* voorstelt, een bundel essays die veertien jaar na zijn bloemlezing verscheen: allereerst Dé-lilah, een schrijver over wie vrijwel niets bekend is en die ook in Nieuwenhuys' *Oost-Indische spiegel* ontbreekt, vervolgens Victor Ido – van beiden heeft hij fragmenten in zijn bloemlezing opgenomen – en J.E. Jasper. Hoewel er in Nederland rond 1900 veel literaire werken zijn verschenen die in Nederlands-Indië spelen, worden ze op Multatuli en Couperus na nauwelijks in overzichtswerken en literatuurgeschiedenissen genoemd. Birney wijt dat aan het 'geschiedenisonderwijs, dat vanuit een soort schuld-en-boete-motief een grote nadruk legt op de Tweede Wereldoorlog in Nederland' – een verklaring die hij, zoals zal blijken, deelt met Gloria Wekker.²⁶

Birney breidt het tweetal auteurs later nog uit met Bontekoe, E. du Perons *Land van herkomst* (1935) en, voor de periode na de Tweede Wereldoorlog, *Oeroeg* (1948) van Hella S. Haasse en *Indische duinen* (1994) van Adriaan van Dis. Hij betoogt dat er veel meer interessante auteurs zijn en dat de werken van Indo-Europese schrijvers bij uitstek geschikt zijn om in het geschiedenisonderwijs de kennis over deze periode te vergroten: de werken zijn toegankelijker dan die van Multatuli en Couperus en

ze zijn genuanceerder, doordat de Indo-Europese auteurs aspecten van zowel de Nederlandse als van de Indonesische cultuur beschrijven.²⁷ Ten slotte kunnen zij een ‘brugfunctie [...] vervullen tussen verschillende literaturen’, maar die mogelijkheid hebben traditionele, alleen op Nederland gerichte literatuurwetenschappers genegeerd.²⁸ Birney gaat niet alleen uit van literaire, maar ook van didactische criteria.

Hoewel Nederland een koloniaal en racistisch verleden heeft, bestaat er, aldus Birney, geen postkoloniaal debat zoals in Engeland, Frankrijk en de Verenigde Staten. Verder wordt dit verleden niet op school onderwezen, gaat men het zelfs uit de weg, waardoor er geen discussies zijn over de genocide die Nederland daar eeuwenlang heeft gepleegd. Debatten over ‘raciale kwesties’ vermijden de Nederlanders, want ze zijn bang om voor racist te worden uitgemaakt.²⁹ Dat heeft mede met de canonisatie van literaire werken te maken, vervolgt hij, want de boeken waarin die kwesties wel een rol spelen, zijn buiten de canon en overzichtswerken gehouden. Birneys these is duidelijk: Nederlanders en Indonesiërs hebben het altijd moeilijk gehad met de nakomelingen van beide groepen, zoals al blijkt uit de diverse benamingen voor hen.³⁰

▽
Tanjung Priok. Een
baboe drinkt een glas,
1946. Collectie Nationaal
Archief.



Birney kijkt kritisch naar literatuurwetenschappers, omdat hij van mening is dat zij te weinig eigen onderzoek doen en veelal encyclopedisch te werk gaan.³¹ Daarbij gaat het in het bijzonder over de grenzen en de plaats van de Indische letterkunde. In zijn bijdrage ‘De boekhouders van de Indische letteren’, die hij heeft opgenomen in *Journael van Cyberney*, geeft hij commentaar op de wijze waarop achtereenvolgens de academische specialisten Olf Praamstra, Bert Paasman, Gerard Termorshuizen, Peter van Zonneveld, Siegfried Huigen en Jacqueline Bel in het tijdschrift *Indische letteren* de Indische letterkunde definiëren en afbakenen, een onderwerp waarmee hij bij de samenstelling van zijn bloemlezing ook te maken heeft gehad.³² Zij hebben uiteenlopende criteria: het genre (alle genres of alleen literaire), de vraag of de auteurs in Nederlands-Indië/Indonesië moeten zijn geweest om erover te kunnen schrijven, de taal waarin het geschreven is (Nederlands of niet) en de periode (alleen teksten tot 1945 of ook teksten uit de periode na de onafhankelijkheid van Indonesië).

De meeste sympathie heeft Birney voor de opvattingen van Bel, omdat haar standpunt luidt dat Indische literatuur geschreven moet zijn door Indische mensen. Haar definitie wijkt af van die van haar collega’s. Verder krijgt zij zijn instemming, omdat zij betoogt dat Indo’s een eigen identiteit hebben. Ook deelt hij haar opvatting dat de Nederlands-Indische literatuur steeds vanuit een nieuwe invalshoek moet worden bestudeerd om marginalisering te verhinderen en om deel te kunnen (blijven) uitmaken van de canon van de Nederlandstalige literatuur.³³

Het literaire werk van Birney

Er zijn veel personages en motieven die in vrijwel al zijn werk terugkeren, hoewel de genres – roman, novelle en kort verhaal – van zijn literaire werk uiteenlopen.³⁴ Elk werk staat op zichzelf, maar de verschillende boeken vormen toch een geheel. De setting in Birneys werk bestaat grotendeels uit landen waar de voorouders van de belangrijkste personages geworteld zijn. Dit geldt bijvoorbeeld voor steden aan rivieren in de drie landen Nederland, Indonesië en Schotland (*De rivier de Lossie*, *De rivier de IJssel* en *De rivier de Brantas*, in 2020 opnieuw onder de titel *De drie rivieren* verschenen). Veel van zijn centrale personages hebben een Indische achtergrond en Alan Noland komt in een aantal werken van Birney terug. Sommige romans kennen nauwelijks verwijzingen naar maatschappelijke ontwikkelingen, terwijl in andere, zoals in zijn roman *In de wacht*, personages uitgebreid discussiëren over de multiculturele maatschappij.

Tot dusver zijn er naast veel recensies ook enkele academische artikelen over Birneys werk verschenen, waar ik hier zijdelings op in zal gaan. Lut Missinne concentreert zich in “Voices in My Head”. Plurivocality in

the autobiographical novel by Alfred Birney, *De tolk van Java*' op het autobiografische schrijven van Birney en gaat in op de verschillende stemmen in en de structuur van de roman.³⁵ Pauline Stoltz besteedt in *Gender, Resistance and Transnational Memories of Violent Conflicts* (2020) aandacht aan aspecten van mannelijkheid in *De tolk van Java*.³⁶

Motieven in vrijwel al het werk van Birney zijn de angst van de zoon voor zijn vader, herkomst, identiteit, racisme en het geweld van Nederland in Indonesië. Deze verbind ik hier met enkele concepten uit de postkoloniale theorie: de palimpsest, de zuiverheid of onschuld en hybriditeit en fluiditeit, alternatieven uit het poststructuralisme voor het binaire denken. Doordat identiteit en cultuur als homogeniserende krachten ter discussie staan, geldt dat ook voor de binaire opposities die daar de basis van vormen. Homi Bhabha introduceerde het begrip 'third space', dat verwijst naar de wederzijdse doordringing van binaire opposities, zoals centrum en periferie, zwart en wit, eenheid en fragment. Uiteindelijk leidt dit naar een *no-land* – niet toevallig de achternaam van de centrale personages in Birneys werk –, een plaats waar personages geen eenduidige wortels hebben en waar ze ook niet van belang zijn. In *De tolk van Java* keren de belangrijkste personages, motieven en plaatsen uit het voorafgaande werk terug. Dat is de reden om de meeste aandacht aan die roman te besteden. Maar wegens de grote samenhang binnen zijn literaire werk, zullen ook zijn andere literaire publicaties ter sprake komen.

Ik beschouw Birneys literaire werk, en *De tolk van Java* in het bijzonder, als een 'palimpsest', een term die afkomstig is uit de handschriftkunde, maar die ook in de postkoloniale theorievorming vruchtbaar is gebleken. Deze verduidelijkt dat de culturele identiteit van de postkoloniale maatschappij gevormd is door elementen die afkomstig zijn uit de prekoloniale cultuur en de koloniale tijd.³⁷ Doordat gemarginaliseerde ervaringen en gebeurtenissen bloot worden gelegd, wordt een andere geschiedenis zichtbaar die het dominante verhaal ondergraaft. Het begrip is van toepassing op de meeste fictionele werken van Birney: hij besteedt aandacht aan de sporen van het kolonialisme in het postkoloniale heden van de roman en hij wekt de geesten tot leven en brengt de fossielen aan het licht die het bestaan van zijn personages beheersen. Daarbij gaat het vooral om de oorzaak en gevolgen van de gewelddadige opvoeding waaronder het personage Alan Noland lijdt, zijn overleden grootmoeder die hem bezoekt, de wortels van Noland in Indonesië en de gruwelen van de Nederlanders in de koloniale tijd en de jaren erna.

De Tolk van Java is bij uitstek geschikt om als palimpsest te lezen. Dat begint al met de werktitel. Die noteert Birney op 17 augustus 2011 in zijn dagboek *Niemand bleef*: 'Spekkoek'. Onder dezelfde datum schrijft hij enkele zinnen over de jeugd van zijn moeder, de kennismaking met haar latere echtgenoot en noemt hij het materiaal waarover hij voor zijn

nieuwe project beschikt: cassettebandjes met interviews met zijn moeder, aantekeningen van zijn vader en eigen fragmenten. Het zou weleens, schrijft hij, 'een dikke pil kunnen worden'.³⁸ Dat werd het ook: *De tolk van Java* zou uiteindelijk 541 pagina's tellen. De delen een, drie en vijf van de roman kregen de titel 'Spekkoek' – en deze titel verwijst in eerste instantie naar de verschillende genres die Birney in de roman opneemt.³⁹

De verbinding tussen spekkoek en palimpsest bestaat uit de laagjes en kleuren. Volgens het *WNT* is een Indische spekkoek een 'zacht gebak, dat uit afwisselende lichtere en donkerdere lagen bestaat en daardoor eenigszins op doorregen spek lijkt'. De lichte en donkere kleuren van de spekkoek hebben overeenkomsten met de huidskleur van de verschillende bevolkingsgroepen en met hun plaats in de samenleving. De gelaagdheid verbindt beide begrippen: in de spekkoek is alleen de buitenkant zichtbaar, alleen de laagjes, de fragmenten, maar niet het geheel. De palimpsest verwijst naar elementen uit het verleden die invloed uitoefenen op het heden en zichtbaar worden.

In de roman probeert de verteller Alan Noland een antwoord te vinden op de vraag wie hij is, en dit hangt direct samen met het verleden van zijn vader. Hij maakt gebruik van de memoires van zijn vader, die daarin zijn leven van 1942 tot 1950 beschrijft. Hij vocht tegen de Japanse bezetters van Indonesië en diende vervolgens als tolk in het Nederlandse leger. Laagje voor laagje en stap voor stap probeert hij het verleden te ontrafelen. Hij ondervraagt zijn moeder, neemt grote delen van het manuscript van zijn vader en officiële documenten op, gebruikt webcamchats met zijn broer, en discussieert met hem over het waarheidsgehalte van de memoires.

Enkele motieven uit Birneys essays en zijn literaire werk komen overeen met centrale opvattingen in de studie *White Innocence* (2016) van Gloria Wekker. Zij neemt het begrip 'cultureel archief' van Edward Said uit *Culture and Imperialism* (1993) als uitgangspunt en zij betoogt dat er in de negentiende-eeuwse imperialistische maatschappijen in Europa op basis van ras een denkstructuur is ontstaan, een cultureel archief, waarin onze kennis, onze gevoelens en houding zijn opgeslagen. Dat archief was en is bepalend voor de wijze waarop wij naar niet-witte volkeren kijken.⁴⁰

Zij betoogt dat drie paradoxen de zelfrepresentatie van witte Nederlanders bepalen: er is geen identificatie met migranten, terwijl Nederland altijd een natie van migranten is geweest en nog steeds is. Tot halverwege de twintigste eeuw bleef Nederland grotendeels wit, daarna kwamen de postkoloniale migranten uit de vroegere koloniën, vervolgens de goedkope arbeidskrachten, eerst uit het Middellandse Zeegebied (Turkije, Marokko), later uit Oost-Europa, en tegenwoordig vooral vluchtelingen van andere continenten.⁴¹

De tweede paradox bestaat uit twee aspecten die met de Tweede Wereldoorlog te maken hebben: de algemene opvatting luidt of luidde

lange tijd dat Nederland een onschuldig slachtoffer van de Duitse bezetting was. Uit recent onderzoek blijkt dat de Nederlandse overheid de Joodse bevolking tijdens die bezetting minder heeft beschermd dan had gekund en had gemoeten.⁴²

De derde paradox betreft de geschiedenis van Nederland als imperiale mogendheid in de wereld, en het gegeven dat die in het curriculum van het onderwijs vrijwel afwezig is.⁴³ De verklaring voor deze drie paradoxen ligt volgens Wekker in het begrip ‘onschuld’, dat gevoed wordt door de christelijke religie, altijd met iets kleins wordt geassocieerd en dus moet worden beschermd, en dat met zich meebrengt dat racistische uitlatingen als grap of ironie worden afgedaan. In de grote verhalen die het Nederlandse zelfbeeld voortdurend hebben gevoed en bevestigd – zij noemt de strijd tegen het water, de Tachtigjarige Oorlog, de Gouden Eeuw en de verzuiling –, komt het begrip ‘race’ nergens voor.⁴⁴

Zuiverheid en onschuld

Aan de hand van elementen die de eerste twee paradoxen van Wekker illustreren, beschrijft Birney de zuiverheid of onschuld als deel van het Nederlandse zelfbeeld. Allereerst is zuiverheid een deel van de binaire oppositie wit en zwart, waarbij beide polen hun positie als zuiver beschouwen. Alles wat erbuiten valt, is moeilijk te plaatsen en wordt beoordeeld als onzuiver en negatief. Dit geldt voor de Indo’s, die zich tussen zwart en wit bevinden. Alan Noland karakteriseert zichzelf in *In de wacht*: ‘En ik ben een Indo, een mesties, een halfbloed, een lastig te benoemen product van scandaleuze koloniale liefde of lust, zeg maar pure geilheid, ik ben niet zuiver, hooguit een halve Hollander.’⁴⁵

Als Indo’s na de onafhankelijkheid van Indonesië naar Nederland komen, volgen daarop twee verschillende reacties: Nederland voelde zich zo kort na de Duitse bezetting opnieuw bezet, nu door de komst van mensen uit Indonesië, die derhalve met wantrouwen en onverschilligheid werden bekeken. En witte Nederlanders keurden gemengde relaties publiekelijk af. In *De tolk van Java* citeert Alan Noland zijn moeder, die de reacties uit de jaren vijftig samenvat wanneer zij met haar man in Den Haag achter een kinderwagen loopt: ‘Ze bekeken me alsof ik een hoer was.’⁴⁶ Maar zij vertegenwoordigt ook de toenmalige opvattingen in Nederland: ze noemt Indonesië ‘dat vieze, verrekte, stinkende apenland’ en meent zich, als ze met haar dochter in de tram zit, tegenover de andere passagiers te moeten verontschuldigen door te zeggen ‘Ja-ha, dat is mijn dochter, hoor!’⁴⁷

Het tweede element van de onschuld dat volgens Wekker deel uitmaakt van het Nederlandse zelfbeeld, bestaat er, zoals gezegd, uit dat Nederland zich hoofdzakelijk als slachtoffer van Duitsland tijdens de Tweede Wereldoorlog beschouwde en naliet de eigen rol te onderzoeken.

In vergelijking met inwoners van andere Europese landen heeft de Nederlandse bevolking minder ondernomen om de moord op minderheden te verhinderen. De oorlogen die het Nederlandse leger vervolgens in Indonesië voerde om de onafhankelijkheid ongedaan te maken, werden – hoewel er verandering in komt – worden nog steeds met het eufemisme ‘politieone acties’ aangeduid. Het beeld van Nederland als moreel zuiver en onschuldig land wordt in stand gehouden door de curricula van het onderwijs, de wetenschap en de media. Alan zegt in *De tolk van Java* dat zijn vader na de oorlog in een stad aankwam, ‘waar alleen gesproken werd over de Hongerwinter van 1944. Over de Joden werd gezwegen en de koloniën waren niet meer dan oorden waar Hollanders inheemse meisjes zwanger maakten.’⁴⁸

Een essentiële tekst met gebeurtenissen uit de Nederlandse geschiedenis die Birney blootlegt, zijn de memoires van Arto Noland. In enkele van zijn vroegere werken verwijzen de personages naar die memoires, die gebaseerd zijn op die van Birneys vader. Ze komen al vanaf 1991 in zijn werk voor: in *Vogels van een vrouw* heeft Alan ze meegenomen naar Indonesië, ook om zijn tante Lea, de zus van zijn vader, een aantal vragen te stellen. Tijdens zijn afwezigheid heeft zij ze gelezen. Zij beweert eerst dat de inhoud niet juist is en vraagt zich vervolgens af waarom haar broer dit allemaal heeft opgeschreven: ‘Alles is zo lang geleden. [...] Pas op dat die dingen ook jou niet gaan achtervolgen.’⁴⁹

Pas in *De tolk van Java* besluit Birney ze op te nemen en de uitgebreide beschrijvingen van het geweld en de oorlogshandelingen – bijna tweehonderd pagina’s in het vierde deel van de roman – zorgen bijna zeventig jaar later nog steeds voor onbehagen bij veel recensenten.⁵⁰ Dat heeft deels met de realistische beschrijvingen van de genocide te maken, maar ook met de aandacht die een deel van de Nederlandse geschiedenis nu wel krijgt. Dat is het bewijs voor Birneys stelling dat Nederlanders in het algemeen niets van hun koloniale verleden (wilden) weten en van Wekkers opvatting dat Nederland wel uitgebreid aandacht besteedt aan het slachtofferschap tijdens de Duitse bezetting, maar zwijgt over de misdaden die het eigen leger in Indonesië heeft gepleegd.

Toch waren deze misdaden wel eerder in het nieuws geweest. Op 17 januari 1969 had Joop Hueting in de nieuwsuitzending ‘Achter het Nieuws’ voor een groot publiek zijn verhaal gedaan over de misdaden van Nederlandse militairen. Na de discussie die daarop volgde, publiceerde de historicus Cees Fasseur aan de hand van archiefonderzoek een ‘Excessennota’, waarin hij concludeerde dat er geen sprake was van structureel geweld. Diverse schriftelijke verslagen van militairen, ooggetuigen, krantenberichten en ander onderzoek werden hierbij genegeerd. In het onderwijs en de officiële geschiedschrijving werd er weinig aandacht aan besteed. Birneys personage Alan in *De tolk van Java* neemt



stelling en zegt dat de 'Excessennota' een 'flutschrift' is, een 'klucht, want excessen waren structureel'.⁵¹ Pas recentelijk werd dit hoofdstuk van de Nederlandse geschiedenis herschreven: studies van onder anderen Gert Oostindie en Rémy Limpach en televisieprogramma's maken duidelijk dat er wel degelijk sprake was van structureel geweld.⁵² Philip en Alan, de twee zonen van Arto Noland, zijn toch trots op hun vader, al lopen de redenen uiteen. Philip omdat zijn vader in zijn memoires 'heeft geprobeerd ze [de tolken bij de mariniers] een smoel te geven', Alan omdat hij nooit zijn excuses voor zijn strijd 'in naam van Oranje' heeft aangeboden.⁵³

▲
Drie Indonesische mannen in gesprek met een militaire tolk, maart 1947. Collectie Nationaal Archief.

Hybriditeit en fluïditeit

De meeste personages in Birneys werk zijn niet wit of zwart, maken geen deel uit van een oppositie, maar zijn hybride. Het begrip 'fluïditeit' verwijst ernaar dat zij gemakkelijk hun weg in verschillende culturen vinden. Ook deze begrippen kunnen met de laagjes van de spekkoek worden verbonden die naar de twee dominante kleuren verwijzen. Alles wat zich daartussen bevindt, wat gemengd is, bedreigt de bestaande orde die op binaire opposities gebaseerd is. Hybriditeit en fluïditeit zijn begrip-

pen waarmee begrensde, dichotome categorieën worden opengebrouwen en waarmee de bestaande hiërarchie wordt ondergraven.

Het motief vluiditeit komt indirect voor in het motto van *De tolk van Java*, dat afkomstig is uit een songtekst van Bob Dylan, de 'Man in the Long Black Coat'. In die tekst staan ook de regels: 'But people don't live or die, people just float'. Deze vluiditeit, deze grensoverschrijdingen tussen leven en dood, tussen landen en culturen, die leiden tot de deconstructie van binaire opposities, raken de kern van het bestaan van de personages. In *De tolk van Java* schrijft Arto in zijn memoires dat hij zijn achternaam van Nolan in Noland verandert: 'Zo distantieerde ik me innerlijk van kolonialistisch getinte Indo-Europeanen en dito blanke Indische Nederlanders. Deze naam maakte als het ware een nieuw mens van mij'.⁵⁴ De naam, een analoge karakterisering, symboliseert zijn hybride achtergrond en positie in Nederland. Hij leidt een nomadisch bestaan en kan niet tot één cultuurgebied worden gerekend. Hoewel hij zijn hoop op Nederland had gevestigd en had gedacht dat daar geen racisme zou zijn, blijkt dit een vergissing te zijn. Bovendien worden daar zijn verdiensten voor het Nederlandse leger, waar de tolken grotendeels het vuile werk moesten opknappen, niet erkend.⁵⁵ Zijn zoon, verteller en centraal personage in veel ander werk van Birney, neemt deze naam over. Net als zijn vader merkt hij, wanneer hij ouder is, dat er veel racisme is in Nederland. Anders dan zijn vader wil hij liever geen Nederlander zijn: 'Statenloos lijkt me heel aardig, maar dan exclusief de papieren ellende'.⁵⁶

De Nederlanders en de Indonesiërs hebben het volgens Birney altijd moeilijk gehad met de Indo's, de 'gemengde nazaten'.⁵⁷ Voor zijn generatie waren de eigen identiteit en afkomst onlosmakelijk verbonden met schaamte: 'Het had met het Indische te maken', dat verborgen moest worden, maar zij konden zich alleen al door hun haar- en huidskleur niet onzichtbaar maken. Voor kunstenaars en schrijvers golden andere regels, want recensenten verwachtten van hen wel dat er in hun werk 'sporen van de etnisch-culturele afkomst' te vinden waren, terwijl er omgekeerd ook vragen werden gesteld als zij de sporen achterwege lieten.⁵⁸

Marie Louise Pratt introduceerde in 1992 de term *contact zone*, een ruimte waarin ongelijksoortige en asymmetrische culturen elkaar ontmoeten, zoals die ook tijdens het kolonialisme en de tijd ervoor bestond en nog steeds bestaat.⁵⁹ Dat is de ruimte waarin Arto en Alan Noland zich altijd bevinden, waaruit zij niet kunnen ontsnappen en waarin zij een minderheid vormen. Voor Arto Noland geldt dat hij zich – niet uit vrije wil, maar door zijn geboorte – in verschillende *contact zones* bevond en in meer dan een opzicht een tolk was: in zijn functie in het Nederlandse leger en in zijn rol als kenner van meer dan een cultuur, waarbij hij sociale, culturele en linguïstische grenzen overschrijdt. Hij maakt weliswaar deel uit van meer dan een cultuur en kan zijn weg in verschillende cultu-



ren vinden, maar hij voelt zich nergens thuis: omdat zijn vader hem niet heeft erkend, wordt hij in zijn jeugd vernederd door Indische mensen, die hem een bastaard noemen. Hij neemt enige tijd de Chinese identiteit aan en identificeert zich later met Nederland, maar ook daar wordt hij afgewezen. Uiteindelijk zal hij naar Spanje verhuizen, waar hij overlijdt.

Het gemak waarmee zijn vader grenzen overschrijdt, is bij zijn zoon Alan slechts ten dele ontwikkeld: hij beseft op Java dat de cultuur daar voorschrijft dat je niet voortdurend doorvraagt, beleefd blijft en respect betoont. Wel is het daar veel eenvoudiger dan in Nederland om over racisme en afkomst te praten, terwijl in Nederland juist vaak wordt ontkend dat racisme bestaat. Maar in sommige situaties heeft Alan juist te weinig kennis van een andere cultuur: hij begraaft in Indonesië zijn sandalen aan het graf van zijn grootmoeder; zij was weliswaar een christen, maar in een overwegend islamitisch land is het een merkwaardige handeling. Daarvan is hij zich niet bewust. Ook het imago van 'de zwijgende Indische vader' wordt in het geval van Arto Noland ontkracht. Hij sprak voortdurend over de oorlog, maar de Nederlanders waren zoveel met zichzelf bezig dat ze niet naar hem luisterden.⁶⁰

Birney kiest in zijn werk een symbool voor de schaamte van de Indo en voor de schaamte en de angst die de zonen voor hun vader voelen: de meerval, die ook voorkomt in de titel van de verhalenbundel *De fenomenele meerval en andere verhalen*. In *De onschuld van een vis* ruimt Eduard, een docent geschiedenis, het huis leeg van zijn vader, die naar Indonesië is gegaan en daar spoorloos is verdwenen. Ten slotte staat er alleen nog een aquarium met een meerval, de 'vis van de duisternis. Territoriumvormer.

△
Twee Nederlandse militairen verhoren op straat een hurkende Indonesische man.
Collectie Nationaal Archief.

Verschuilt zich. Komt tot leven als het donker is.' De vis is een 'monster', een 'bijna-mens'.⁶¹ De vis symboliseert enerzijds als monster de gewelddadige vader die 's nachts leeft, en anderzijds de zoon Eduard, die net als de vis probeert onzichtbaar te blijven uit angst voor de gewelddadige vader en voor het racisme in de samenleving.

In een dialoog tussen Alan Noland en zijn neef in Deventer pleit Alan voor beweging en stilstand, voor fluiditeit en wortels, een op het eerste gezicht paradoxale gedachte, die verwijst naar Heraclitus en Zenon. Hij neemt rivieren als voorbeeld, die bestaan uit onbeweeglijke oevers, waar-tussen het water stroomt: 'Weet je wat het is met rivieren? Ze migreren niet. Ze raken vervuild, vergiftigd, drogen uit, lopen weer vol, stromen over, wat dan ook, maar ze blijven op hun plaats. Hun mysterie is dat ze stromen. Dát is dus waar het om gaat: op je plaats blijven en tegelijk blijven stromen.'⁶² Dit is een duidelijk pleidooi voor hybriditeit.

Besluit

Hoewel Alfred Birney zich aan het begin van zijn schrijverscarrière tegen de kwalificatie 'Indisch schrijver' heeft verzet, beschouwt hij zich vanaf de publicatie van zijn bloemlezing *Oost-Indische inkt* als Indisch schrijver. Uit zijn essays blijkt dat hij een kritische volger is van publicaties over Nederlands-Indische letteren en dat hij polemieken niet schuwt. Hij vestigt de aandacht op de ongelijke machtsverhoudingen tussen centrum en periferie, die ertoe leiden dat de Nederlands-Indische letteren grotendeels genegeerd worden. Doordat deze buiten het curriculum gehouden worden, weten Nederlanders, zo betoogt hij, niets of veel te weinig van het koloniale verleden van Nederland. Verder is hij van mening dat de Indi-sche literatuur toegankelijker is dan het werk van Multatuli en Couperus en een brugfunctie kan vervullen tussen de Nederlandstalige en buitenlandse literatuur, en dat zodoende een mogelijke marginalisering van de Nederlandstalige literatuur op mondiaal niveau kan worden voorkomen.

Birney beschrijft in grote delen van zijn literaire werk de biografie van Alan Noland en de geschiedenis van de familie Noland, een geschiedenis van migranten, die door hun Europees-Chinees-Javaanse wortels tevens een globale geschiedenis van migratie en racisme en een koloni-ale geschiedenis van Nederland is. Ik lees Birneys werk als een palimpsest: allereerst als teksten waarin hij racisme en geweld blootlegt dat in de Nederlandse identiteit was togedekt. Ten tweede beschouw ik *De tolk van Java* als een palimpsest, waarin hij de motieven uit zijn vroegere werk opneemt en met elkaar verbindt. Hierin wordt meer dan in andere werken gediscussieerd over de vraag van Alan Noland, wie hij is en waar hij vandaan komt. Uit andere publicaties van hetzelfde jaar als *De tolk van Java* blijkt dat hij met die roman een open wond van de Nederlandse

samenleving heeft beschreven. Gloria Wekker zette in *White Innocence* de paradoxen van witte Nederlanders uiteen en Rémy Limpach maakte in zijn studie *De brandende kampongs van Generaal Spoor* (2016) duidelijk dat het Nederlandse leger wel degelijk buitensporig geweld heeft gebruikt nadat Indonesië zich in 1945 onafhankelijk had verklaard.

Birney ondergraaft in zijn werk vanaf zijn debuut het mens- en wereldbeeld waarin hiërarchieën worden bevestigd: de zuiverheid en eenheid van denksystemen maakt bij hem plaats voor hybriditeit en ongeordende veelheid, transparantie voor meerduidigheid en ambivalentie. Uiteindelijk is hij in zijn literaire werk positief over de maatschappelijke ontwikkelingen. Dit optimisme is niet gebaseerd op rationele overwegingen of handelingen van mensen, maar eerder op hun oncontroleerbare driftleven. In de verre toekomst zal de bevolking toch volledig gemengd raken, betoogt Alan Noland in *In de wacht*, en blijft er toch maar één ras over, het 'Blauwe Ras', het gevolg van 'interraciaal neuken'.⁶³ Maar of het denken even hybride wordt als de bevolking, blijft de vraag.



▷
Dido Michielsen. Foto:
Harold Pereira. Collectie
Dido Michielsen.

De krachtige stem van een Javaanse *njai*

Dido Michielsen

JUDITH E. BOSNAK

In haar debuutroman *Lichter dan ik* (2019) stelt Dido Michielsen (1957) een Javaanse vrouw centraal die leefde op Midden-Java in de roerige tijden van de tweede helft van de negentiende eeuw, en die kinderen baarde die qua huidskleur een tint lichter waren dan zij.¹ De flaptekst leert dat Michielsen zich voor het schrijven van het boek heeft laten inspireren door het leven van haar betovergrootmoeder. ‘Voor mijn moeder, mijn oma, mijn overgrootmoeder en alle moeders van wie wij de naam niet kennen’, luidt de opdracht in het boek. In interviews legt de auteur uit waarom ze haar betovergrootmoeder een hoofdrol heeft toebedeeld: Deze vrouw staat symbool voor vele andere – naamloze – inheemse vrouwen. Het is de zogenaamde *njai*,² die geldt als ‘de oermoeder’ van Indische Nederlanders.³ ‘Uiteindelijk stuit iedere Indo in zijn stamboom op een *njai*’, zegt Michielsen.⁴ De schrijver pleit voor eerherstel van de *njai*, de ‘huishoudster’ annex concubine.

Lichter dan ik kan worden beschouwd als een opmerkelijk sluitstuk van een decennium waarin de *njai* haar comeback heeft gemaakt. Ze treedt op als hoofdpersonage en spreekt in de ik-vorm. Het is opvallend dat deze Nederlandse roman volledig geschreven is vanuit het perspectief van een Javaanse huishoudster.⁵ Pamela Pattynama wees er in 2011 op dat de *njai*-figuur sinds het verschijnen van Reggie Baays *De njai. Het concubinaat in Nederlands-Indië* (2008) en *Portret van een oermoeder* (2010) uit een jarenlange taboesfeer is getrokken en hernieuwd in de belangstelling is komen te staan. Pattynama geeft, in navolging van Baay, aan hoe Indische literatuur lange tijd bijdroeg aan negatieve beeldvorming rond de concubine. Ze verklaart de huidige ‘revival’ van de *njai* als het gevolg van een collectief verlangen binnen de Indische migrantengemeenschap om her-



△
Foto van de
betovergrootmoeder
van Dido Michielsen.
Collectie Dido
Michielsen.

komst en gezamenlijke identiteit te kunnen duiden. Het werk van Baay draagt bij aan identiteitsbepaling binnen de multiculturele samenleving en heeft Indische Nederlanders gestimuleerd om, net als hij, op zoek te gaan naar hun 'voormoeder'.⁶

Al kort na het verschijnen van *De njai* onderstreepte Maya Sutedja-Liem het belang van Baays boek, omdat het 'voor het merendeel van de Nederlandse lezers' een onbekende en 'verborgen' geschiedenis vertelt.⁷ Zijzelf had in 2007 ook een boek gepubliceerd over dit thema: *De njai. Moeder van alle volken*, een compilatie van vertaalde Maleisalige *njai*-verhalen uit de periode 1896-1927. In mei 2008 schreef Esther Wils lovend over het 'pionierswerk' dat Baay en Sutedja-Liem hadden verricht om 'deze nagenoeg onzichtbare maar zeer bepalende figuur uit de koloniale geschiedenis te belichten en van haar negatieve associaties van immorele verleidster en profiteur te ontdoen'.⁸

De keuze van Dido Michielsen om in haar roman een inheems perspectief op het koloniale

verleden centraal te stellen en daarbij aandacht te vragen voor een gemarginaliseerde groep sluit aan bij het huidige postkoloniale debat, waarin zogenaamde 'tegengeluiden' een steeds prominentere plaats krijgen. In dit boek, dat gewijd is aan het kritisch 'herlezen' van de Nederlands-Indische letteren, is *Lichter dan ik* een nieuwkomer, waardoor 'herlezen' strikt genomen niet van toepassing is. Maar dat *Lichter dan ik* vanwege de originele invalshoek aandacht verdient van literatuurwetenschappers, lijdt geen twijfel.

In dit hoofdstuk zal aan de hand van een postkoloniale analyse worden ingegaan op de representatie van Europese personages en op de wijze waarop kennis en inzicht van hoofdpersoon Isah omtrent de 'Ander' transformerend door de jaren heen. Daarbij staat de vraag centraal in hoeverre Michielsen erin slaagt haar inheemse hoofdpersoon een stem te geven. Is er sprake van een tegenperspectief op de dominante koloniale beeldvorming van de *njai*? Allereerst komen informatie over de auteur, haar relatie tot het *njai*-thema en hoofdelementen uit het boek aan de orde.

De naamloze betovergrootmoeder

Lichter dan ik had een non-fictie boek moeten worden. Geïntrigeerd door foto's uit een album van haar moeder begon schrijver en journalist Dido Michielsen een onderzoek naar haar betovergrootmoeder: de oermoeder

van haar Indische familie. Al snel bleek dat er nauwelijks historisch materiaal voorhanden was om het levensverhaal te reconstrueren. Michielsen besloot een roman te schrijven waarin deze naamloze *njai* alsnog kon figureren.⁹ Met het thematiseren van de *njai* staat de auteur in de traditie van haar Indische overgrootvader Ferdinand Wiggers (1862-1912), die een Maleisitalige roman schreef, *Njai Isah* (1904). Het is dan ook geen toeval dat het Javaanse hoofdpersonage van *Lichter dan ik* de naam Isah kreeg.¹⁰ De raamvertelling wordt ingeleid en afgesloten door de Javaanse vertelster Tjanting Wiggers, vernoemd naar Dido's overgrootmoeder. De ik-persoon Isah wordt de concubine van Rudolph Gey van Pittius – de man met wie de naamloze betovergrootmoeder kinderen kreeg. Tijdens archiefonderzoek trof Michielsen de namen aan van de twee kinderen van Pittius, Pauline en Louisa, die een gedeeltelijk verfranste achternaam kregen op basis van de naam van hun stiefvader Arnold van Boekhout: D'Arnoud van Boekholtz.¹¹ In twee eerdere non-fictiewerken heeft Michielsen geschreven over het thema 'adoptie' en haar eigen positie als adoptiemoeder van twee Chinese meisjes als uitgangspunt genomen. In haar debuutroman krijgt adoptie uiteindelijk ook een belangrijke plaats.¹²

In zijn werk *De njai* (2008) geeft Reggie Baay een *longue durée*-perspectief op de geschiedenis van het concubinaat in Nederlands-Indië. In de tweede helft van de negentiende eeuw komt er, in samenhang met de definitieve afschaffing van de slavernij (1860) en het arriveren van een toenemend aantal Europeanen in Indië, een vorm van 'vrijwillig' concubinaat op. Binnen de koloniale samenleving van die tijd was het algemeen geaccepteerd dat 'baren', nieuwkomers uit Europa, een inheemse vrouw hadden om zich te kunnen redden in de nieuwe wereld.¹³ *Lichter dan ik* kan worden gesitueerd binnen deze context. Nieuwkomers in de kolonie namen inheemse bedienden in huis, die vaak door de toenemende bevolkingsgroei en de daarmee gepaarde armoede richting stad waren getrokken. De 'baren' kozen uit het vrouwelijke personeel een geschikte concubine die als 'hoofdhuishoudster' en partner kon dienen.¹⁴ Deze vrouw fungeerde voor de vrijgezellen meestal als een tijdelijk surrogaat, zoals dat ook in *Lichter dan ik* het geval is: vroeg of laat kwam er een Europese huwelijkspartner over en bleef de *njai* rechteloos achter. Ze werd met of zonder kinderen teruggestuurd naar de *kampong*, waar ze doorgaans op onbegrip en vijandigheid stuitte, omdat ze zich had ingelaten met een *kafir*, een ongelovige.¹⁵ Soms erkende de man zijn in concubinaat geboren kinderen of liet ze inschrijven in het geboorteregister met de verplichting ze op te voeden. In het laatste geval kreeg het kind vaak een variant op de oorspronkelijke achternaam, bijvoorbeeld omgekeerd/achterstevoren gespeld of, in het geval van de overgrootmoeder van Michielsen, 'verfranst'. Bij hoge uitzondering trouwde de Europese man zijn *njai* en liet hij zijn kinderen echten.¹⁶

Negentiende-eeuwse Nederlandstalige literatuur stelt de *njai* in een negatief daglicht. Hoewel er aandacht bestond voor de tragiek van de moeder die haar kinderen moest afstaan, was sympathie voor de *njai*-figuur zeldzaam. De 'huishoudster' wordt doorgaans gekenschetst als trouwe-loos, uit op het geld van haar baas, en wraakzuchtig. Met het toenemende westerse superioriteitsdenken tegen het einde van de negentiende eeuw kwam de *njai* symbool te staan voor de 'gedegeneerde' koloniale samenleving.¹⁷ Ook publicaties over 'Indische typen' uit 1855 en 1885 benadrukken het verwerpelijke karakter van de *njai*: 'zucht tot pronk en opschik' is haar 'hoogste zorg' en 'hare zuinigheid en huiselijk overleg' dienen slechts 'om zichzelf te verrijken'.¹⁸ Verder is zij niet vatbaar voor geestelijke ontwikkeling en bevindt ze zich onderaan de beschavingsladder.¹⁹

Maleistalige literatuur van rond de eeuwwisseling, vaak geschreven door Indo-Europeanen, laat een ander beeld van de *njai* zien.²⁰ Zij wordt daarin opgevoerd als een strijdvaardige en onbaatzuchtige hoofdpersoon die het moet opnemen tegen feodaal en koloniaal geweld, uit zowel Europese als Javaanse en Chinese kringen. Soms redt zij zich met haar strijdbare houding, maar soms wordt deze juist haar ondergang. Een voorbeeld is de eerdergenoemde roman van de Indische journalist en schrijver Ferdinand Wiggers over de daadkrachtige en moedige *njai* Isah. Zij gaat tot het uiterste om haar eigen onafhankelijkheid te behouden en om te

beletten dat haar zoontje Wimpie in andere handen komt – ze springt met hem in de *kali* (rivier) en ze overleven wonderwel.²¹ Deze *njai*-verhalen, 'brokkelig van opbouw, het taalgebruik onhandig tegen het licht van het latere veel meer gepolijste Maleis', stonden aan de basis van de 'moderne Indonesische literatuur'.²²

Ook de beroemde Indonesische schrijver Praemoedya Ananta Toer, op zijn beurt geïnspireerd door Maleistalige romans met de concubine in de hoofdrol, laat krachtige *njais* figureren in zijn historische romans. In ballingschap op Buru in de jaren zeventig schreef hij de zogenaamde Buru-tetralogie over de Javaanse journalist Minke, die in conflict raakt met zowel zijn feodale achtergrond als zijn koloniale leefomgeving.²³ In *Aarde der mensen* (*Bumi Manusia*, 1980) en *Kind van alle volken* (*Anak Semua Bangsa*, 1981) – het eerste en tweede deel van de serie – is een prominente rol weggelegd voor Minkes Javaanse schoonmoeder *njai* Ontosoroh, die een landbouwonderneming runt op Oost-Java. Zij is het toonbeeld van een intelligente, leergierige vrouw

▼
Een *njai* op Java,
circa 1870. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden, KITLV 30796.



die vecht voor een onafhankelijk bestaan.²⁴ Door de *njai* op een positieve manier te belichten rekent Pramoedya af met de overheersend negatieve beeldvorming van de concubine in de Indische bellettrie: een vorm van postkoloniaal *writing back*.²⁵

Het afgelopen decennium is in Indonesië een hernieuwde belangstelling te bespeuren voor de stem van de *njai* uit het koloniale verleden. Ter gelegenheid van het overlijden van Pramoedya Ananta Toer, tien jaar eerder, werd door scriptschrijver en regisseur Awan Sofwan een succesvolle theaterproductie op de planken gezet getiteld *Bunga Penutup Abad* ('Bloem als sluitstuk van een tijdperk', 2016). Het stuk verhaalt over de vergeefse strijd van Minke en *njai* Ontosoroh om het gedwongen vertrek naar Nederland van geliefde respectievelijk dochter 'bloem' Annelies te voorkomen, en is gebaseerd op de eerste twee delen van de Buru-tetralogie.²⁶ Eveneens in 2016 produceerde Garin Nugroho de film *Nyai* (internationaal uitgebracht als *A Woman of Java*), die zich volledig afspeelt in het huis van de concubine van een planter. Ook dit verhaal is geïnspireerd op de 'Isah' van Wiggers en op 'Ontosoroh' van Pramoedya.²⁷ Met de verfilming van Pramoedya's *Bumi Manusia* in 2019 kwam *njai* Ontosoroh opnieuw in de schijnwerpers te staan. Zo verscheen de roman *Lichter dan ik* in een tijd waarin ook in Indonesië voor aandacht voor, en rehabilitatie van de *njai* wordt gepleit.

Tussen kraton en kota

Zoals eerder is opgemerkt, onderscheidt *Lichter dan ik* zich van andere *njai*-verhalen doordat het de *njai* in de hoofdrol heeft. Michielsens probeert via de Javaanse alwetende vertelster Tjanting en de Javaanse hoofdpersoon Isah, beiden in de ik-persoon, inzicht te verschaffen in de mogelijke belevingswereld van inheemse *njais*, en poogt hun omgang met Europeanen te benaderen. De Europeanen zelf, evenals alle andere personages, komen alleen aan het woord wanneer zij door het ik-personage worden aangesproken of geobserveerd. Dit is opvallend, aangezien het een omkering betekent van het gangbare koloniale discours, waarin de Europeaan centraal staat en de *njai* alleen via een westers standpunt van de (auctoriële) verteller tot leven komt.²⁸ Opmerkelijk is ook dat de *njai* van Michielsens, in tegenstelling tot *njais* in andere koloniale context, als een daadkrachtige persoonlijkheid wordt gerepresenteerd in plaats van als een willoos slachtoffer.

De hoofdpersoon van *Lichter dan ik*, Piranti (later 'Isah'), geboren in 1850, wordt al op jonge leeftijd geconfronteerd met ongelijkwaardigheid in haar leefomgeving. Als dochter van een alleenstaande moeder, kleermaakster en batikster in dienst van de kraton van Yogyakarta, groeit ze op in de buitenring van de ommuurde paleisstad. Al snel blijkt dat haar beste vrien-

din Karsinah als kleindochter van de sultan meer mag dan zij. Zo eigent het prinsesje zich plotseling het lievelingsspeelkameraadje van Piranti toe, het kleine aapje Soeko. Piranti is dan elf jaar oud. Piranti's moeder spreekt haar dochter troostend toe en legt uit wat de verhoudingen zijn binnen de kraton:

‘Karsinah en Djatmie zijn kleinkinderen van de sultan. Hun vader wordt misschien ooit aangewezen als de kroonprins en dan zal hij op de troon van de sultan plaatsnemen. Zij zullen als vrouwelijke nakomelingen die eer nooit krijgen, maar wel hun hele leven privileges genieten.’

‘Wat zijn dat?’

‘Zij mogen meer dan anderen. Ze mogen meer dan jij, omdat je geen prinses bent. Karsinah mag zeggen dat ze Soeko wil hebben, omdat ze boven jou staat. Er is nog veel meer dat zij kan besluiten, zul je ontdekken. Daar kun je niets tegen doen.’

Ik verstijfde. We waren toch allemaal hetzelfde, alle kinderen die dagelijks met elkaar speelden?²⁹

Even later vertrouwt moeder een geheim toe aan haar dochter:

‘Het is tijd dat je dit weet: jij en Karsinah zijn bloedverwanten. Prins Natakoesoema, Karsinahs oom en de regent van Indramajoe, is jouw vader. Alleen genieten wij geen privileges, omdat ik nooit ben erkend als zijn bijvrouw, en jij zult nooit officieel in de bloedlijn worden opgenomen. [...] Allah heeft beschikt dat wij slechts bedienden zijn aan het hof. Prins Natakoesoema heeft ons tot hier geholpen, maar meer dan wat we nu hebben zullen wij nooit bezitten.’³⁰

Vanwege het verdriet om Soeko dringt de onthulling over haar vader pas later tot Piranti door, maar de ongelijkwaardigheid, waar ze naar eigen zeggen ‘blind voor was geweest’, zag ze nu overal:

Ook onder de abdi dalem [kratonbedienden] was alles lang niet zo gelijkwaardig als ik dacht. Iedereen was meer of minder dan een ander. Een dun, onzichtbaar web van rangen en standen liep door alles heen, en naarmate je ouder werd, openbaarde dit zich aan je. En dan besepte je als volwassene dat je gevangenzat tussen de versterkte lijnen en niets meer kon bewegen, tenzij je jezelf er met geweld van bevrijdde.³¹

Piranti merkt dat het web soms in haar voordeel kan werken. Waar het de prinsesjes verboden is zich buiten de paleismuren te begeven, mag zij ongestraft de poorten verlaten en kan ze het leven in de stad observeren. Dat is iets waarmee ze de zusjes kan aftroeven: 'Ik zou, als het doorgeefluik dat ze een glimp van deze onbekende wereld vergunde, een kleine kiem zaaien voor het idee dat er elders een leven bestond dat mogelijk rijker en interessanter was dan dat van henzelf.'³²

Langzamerhand komt Piranti zelf tot het inzicht dat de buitenwereld voor haar een bevrijding uit het kratonweb kan betekenen. Als haar moeder en tante rond haar zestiende verjaardag in de weer zijn om een geschikte huwelijkskandidaat te vinden, besluit ze het heft in eigen hand te nemen en trekt ze er steeds vaker op uit in de *kota* (stad):

Ik moest zelf een man zien te vinden die met me wilde trouwen, desnoods een Europeaan. Dan kon ik ook in de kota wonen, net als die vrouwen met hun lichtbruine kinderen, kokkies en baboes. Het waren njais, huishoudsters en tegelijk bijvrouwen, eigenlijk slavinnen zei mijn moeder, maar daar wilde ik niets van weten. Deze vrouwen waren er beter aan toe dan Karsinah en andere prinsessen uit de harem. De eeuwenoude regels uit de kraton golden niet voor hen. Zij kenden een vrijheid die niet was weggelegd voor de meeste Javaanse vrouwen, van adel of niet. Misschien, zeg ik nu achteraf, had ik in de kota vooral gezien wat ik maar al te graag wilde zien.³³

Van tijd tot tijd wordt het relaas van de ik-persoon onderbroken door reflecties van haarzelf op oudere leeftijd. Dit toont aan dat ze in staat is haar eigen zwakheden en fouten in te zien en daar lering uit te trekken. Daarmee versterkt Michielsen de positieve eigenschappen van haar *njai*, die weliswaar achteraf gezien – wellicht naïef – 'onverstandige' beslissingen neemt, maar die zeker niet dom en willoos opereert zoals dat meestal het geval is in het dominante koloniale discours. Bovenstaand fragment wijst erop dat de hoofdpersoon haar oorspronkelijke ideeën, of zelfs fantasieën, omtrent de *njai* in de *kota* langzamerhand bijstelt. Aan de hand van de binaire oppositie *kraton-kota* creëert de auteur een sterke imaginaire zwart-wittegenstelling, die uiteindelijk geen stand houdt. Daarmee maakt ze duidelijk dat de bewegingsvrijheid van vrouwelijke bedienden zowel in de *kraton* als in de stad beperkt was. In beide werelden was de vrouw het bezit van de dominante man, die de regels bepaalde, zo lijkt de boodschap. Dit sluit aan bij de representatie van de *njai* in eerdergenoemde Maleise teksten en in het werk van Pramoedya Ananta Toer, waar de vrouw zowel slachtoffer is van feodale tradities als van koloniale praktijken.

Tot intens verdriet en schaamte van haar moeder krijgt Piranti een Europeaan in het vizier die bereid is haar als huishoudster in dienst

te nemen. Het is kapitein Adriaan Rudolph Willem Gey van Pittius, een blonde KNIL-militair. Geen volslagen vreemdeling, want zij hebben ooit blikken gewisseld op de bruiloft van Karsinah, waar Piranti optrad als danseres en Gey aanwezig was als gast. Piranti is vervolgens naar hem op zoek gegaan in de *kota* en is zo stoutmoedig geweest een gesprek met hem aan te knopen op de voorgalerij van zijn huis. Daar zegt hij:

‘Noem mij maar Rudolph, of Gey, zo noemen de meesten mij. Weet je wat, dan noem ik jou Isah. Een naam die in alle talen hetzelfde klinkt.’

Iets in mij protesteerde: hij kon toch niet zomaar mijn naam afpakken en me een andere geven alsof ik een straat was? Maar ik bedacht: volgens de Javaanse adat hoort bij elke nieuwe levensfase ook een nieuwe naam. Misschien was het dus wel een gunstig teken dat juist deze man mij op dit moment een andere identiteit verschafte.³⁴

Zo begint Piranti haar leven als Isah, verruilt zij de *kraton* voor de *kota* en zal ze haar moeder, behalve in haar dromen, nooit meer terugzien.

Van njai tot baboe

De setting is inmiddels verlegd van de vertrouwde, inheemse *kraton*-wereld naar de onbekende buitenwereld, waar de Europeaan de scepter zwaait. De auteur laat haar hoofdpersoon in verwarde toestand aan de nieuwe levensfase van huishoudster beginnen. Hoewel de nadruk ligt op de daadkracht van Isah om zelf haar toekomst te bepalen en geen genoegen te nemen met een gearrangeerd huwelijk, lijkt haar beslissing om met Gey in zee te gaan – nadat zij herhaaldelijk heimelijk de liefde hebben bedreven – ook een bevestiging van het stereotiepe koloniale beeld van de *njai* die uit is op zelfverrijking, die haar verleidingskracht en seks inzet om haar economische positie te verbeteren.³⁵ Maar juist doordat Michielsen haar personage een uitgebreid palet aan menselijke karaktertrekken meegeeft, variërend van intelligent, empathisch, tot passievol en impulsief, laat zij zien dat haar hoofdpersoon niet eenvoudig kan worden weggezet als een gluisperig, berekenend wezen dat uit is op seks en rijkdom. Isah is in staat tot zelfstandige keuzes en reflecteert op haar eigen handelen. Met andere woorden: Isah voldoet niet aan de karakteristieken van de gevaarlijke, mysterieuze, Aziatische ‘Ander’.

Aanvankelijk begrijpt Isah niet wat er van haar verlangd wordt in deze nieuwe omgeving, waarin ze te maken heeft met *Belanda's*, inheemse bedienden en Indo-Europeanen. *Njonja* Lot, de Indo-Europese vrouw

van Arnold van Boekhout, beste vriend van toean Rudolph, komt haar 'wegwijs' maken, maar het klinkt als een tirade:

Laat ik beginnen met je op je plaats te wijzen: je bent een inlandse njai, wat iets heel anders is dan de vrouw des huizes. Je bent onzichtbaar, en zorgt dat alles hier op rolletjes loopt. Het eten moet op tijd op tafel staan, het huis moet schoon en fris zijn. [...] Als er visite arriveert, buig dan voor ze, bedien ze, buig nogmaals en verdwijn. Kijk ze niet in de ogen. [...] O ja, en nog iets: zoek een *doekoen* [medicijnvrouw] en laat je behandelen. Rudolph kan in zijn positie geen bastaardkinderen gebruiken.³⁶

Isah probeert zo goed en zo kwaad als het gaat het huishouden te runnen en ook als minnares van Gey te voldoen. Ze klampt zich vast aan wat ze noemt 'de les van [aapje] Soeko: niets laten merken en gewoon doorgaan'.³⁷ De verwijzing naar de aap roept mogelijk associaties op met oude koloniale beeldvorming waarbij de *njai* dierlijke eigenschappen werden toegedicht. Indische kranten verwezen regelmatig met de term 'apentronie' naar de *njai*.³⁸ In dit geval is er echter sprake van een 'neutrale' of positieve invulling van het woord aap: Soeko was, zoals eerder vermeld, Isahs lievelingsdier, dat haar op jonge leeftijd werd afgenomen. Het verdriet om het verlies leerde haar met moeilijke situaties om te gaan.

Zo'n vijf maanden nadat Isah bij Gey haar intrek genomen heeft, krijgt ze van haar oom het bericht dat haar moeder is omgekomen bij een zware aardbeving; deze trof Yogyakarta in 1867. Meer dan ooit voelt ze hoe belangrijk haar moeder voor haar is geweest. De waanzin nabij wil ze zich het leven benemen, maar ze ontdekt plotseling dat ze zwanger is. Gey toont geen bezwaar en zo krijgen ze samen – tegen het advies van Lot in – een dochter: Pauline. Ook een tweede dochter volgt: Louisa.

Ondertussen heeft Isah ontdekt dat de *kota*, eens zo aantrekkelijk om doorheen te zwerven, gevaarlijk kan zijn voor jonge vrouwen. De marktvrouw Gijem, een afgedankte *njai*, vertelt haar het tragische levensverhaal van verschillende inheemse vrouwen die door hun toean werden mishandeld, verkocht en vergokt. Voor Isah is het een schok: 'Het gevaar van de kota had een gezicht gekregen, meerdere gezichten zelfs. [...] Het gevaar was mannelijk en onaantastbaar'.³⁹ Maar er deden ook geruchten de ronde dat er totoks (witte Europeanen) waren die trouwden met hun *njais*. Isah koestert hoop dat dat ook voor haar weggelegd zal zijn. Maar na de geboorte van Louisa blijkt dat Gey terug moet naar Nederland: hij zal in Haarlem trouwen met de vrouw die al vier jaar op hem wacht. Het komt voor Isah als een schok en ze begrijpt nu beter waarom haar Javaanse familie en vrienden waarschuwden voor een leven buiten de kratonmuren: 'Zo ging dat dus, van vrouw naar bediende. Van geliefde

naar voorwerp, iets wat je bij vertrek kon achterlaten, een overbodig paar schoenen dat je in Holland niet kon dragen.⁴⁰

Tot Isahs verbazing zijn Arnold en Lot van Boekhout bereid om de kinderen te adopteren en hen – weliswaar met verfranste achternaam – te erkennen. In een poging om volledige scheiding van haar dochters te voorkomen, lukt het Isah een compromis af te dwingen. Op voorwaarde dat de kinderen nooit mogen weten dat Isah hun moeder is, mag ze als *baboe* bij de Van Boekhouts aan de slag. Zo ziet Isah met verscheurd hart toe hoe haar kinderen opgaan in de nieuwe wereld van het katholieke huishouden Van Boekhout. Ze krijgen samen met de twee zonen onderwijs van een Nederlandse gouvernante en gaan vervolgens naar de Europese Lagere School. Als Pauline en Louisa allebei de huwbare leeftijd hebben bereikt, zit Isahs taak als *baboe* erop en wordt zij zonder overleg overgedaan aan de familie Brouwer, nieuwkomers in Indië met als standplaats Purwokerto. Na een aantal jaren dienst besluit Isah op zoek te gaan naar haar kinderen. Ze heeft korte tijd na elkaar annonces van hun huwelijksaankondiging gevonden in de krant. Haar zoektocht brengt haar terug naar Yogya en naar de onbekende stad Batavia, waar ze de Javaanse Tjanting Wiggers leert kennen. Haar kinderen vindt ze echter niet terug en ze sterft, straatarm, op 67-jarige leeftijd. Het is Tjanting ('batikpen') die Isahs verhaal optekent en publiceert. Zij wil Isah een stem geven, en met haar aan de 'naamloze moeders van duizenden Indo-Europeanen en hun nageslacht, dat lichter gekleurd is dan zij.'⁴¹

Het thema van de verborgen geschiedenis die opgetekend moet worden, komt herhaaldelijk terug in *Lichter dan ik*. De vertelster Tjanting en haar man Ferdinand Wiggers – personages die het verhaal van Isah 'omlijsten' in de raamvertelling – proberen Isah ervan te overtuigen dat haar stem ertoe doet. Sterker nog: ze is haar kinderen een levensverhaal verschuldigd. Haar moeder verschijnt in dromen met een soortgelijke boodschap. Ze mag niet vergeten waar haar wortels liggen en ze is het aan haar dochters verplicht om hun te laten weten wie hun moeder is. Met deze duidelijke oproep versterkt Michielsen haar eigen missie – én die van haar overgrootouders – om de *njai*-figuur een stem te geven en om, zij het symbolisch, de geschiedenis te herzien.

De Europeaan door Isahs ogen

Via het inheemse perspectief van Isah geeft Michielsen invulling aan mogelijke interpretaties van de 'Ander' door de ogen van haar Javaanse hoofdpersoon. Dit levert een omkering in beeldvorming op: in plaats van de Europeaan die zich uitspreekt over de *njai*, spreekt hier de *njai* over de Europeaan. Al eerder hebben Nederlandse schrijvers zich gewaagd aan

het schrijven vanuit een Indonesische invalshoek, maar de keuze om de *njai* tot vertelinstantie te maken is eerder alleen gemaakt door Barney Agerbeek in zijn *Njai Inem* (2014). Anders dan Michielsen kiest Agerbeek niet voor een volledig inheems perspectief, maar voor een afwisseling van een 'Nederlands' en een 'Javaans' perspectief.⁴²

Michielsen laat haar personage een langzame transformatie ondergaan die tot uiting komt in de manier waarop ze over de 'Ander' spreekt en oordeelt. In haar verlangen naar vrijheid en onafhankelijkheid zoekt de jonge Isah naar mogelijkheden voor een nieuw leven buiten de feodale kratonwereld. Ze observeert met een mengeling van bewondering en spot de vreemde Europeanen in de *kota*:

Veel Europese vrouwen waren er niet, maar het meest fascinerend vond ik de exemplaren die een hoepelrok aanhadden die volgens mijn moeder een crinoline heette. Wat zouden zij allemaal onder dat bewegende bouwwerk verbergen? Toch zeker geen gewone benen en billen. Ik zag de Belanda's languit op hun balkons en veranda's liggen, de mannen in pyjamabroek en de vrouwen in een (vaak te korte) sarong en een spierwitte kebaja.⁴³

Al gauw staat haar besluit vast: ze zal in de *kota* zelf een geschikte echtgenoot zoeken. Uit haar eerste gesprekken met Gey, die vertelt over zijn ervaringen op Java, blijkt hoe Isah haar vraagtekens zet bij Gey's observaties rond haar eigen cultuur:

Karsinahs bruiloft had hem geboeid: niet voor de eerste keer realiseerde hij zich dat Nederlands-Indië, zoals hij het noemde, een beschaving kende van ver vóór de VOC. Een vreemde opmerking, vond ik, want wie waren hier de barbaren? De Hollanders toch zeker? [...] Op mijn beurt vertelde ik wat over de betekenissen van de batikmotieven en de rituelen die vooraanstaande batikkers moeten ondergaan. Hij streek over zijn blonde snor en luisterde aandachtig, alsof hij het diezelfde avond nog in een brief aan zijn thuisland wilde doorgeven. Maar misschien verstond hij amper iets van alles wat ik in half Maleis, half Javaans zei.⁴⁴

Opvallend aan bovenstaand fragment is de spiegelwerking die plaatsvindt als het gaat om opvattingen van 'beschaving'. Waar het koloniale discours de inheemse cultuur doorgaans als barbaars en inferieur afschildert,⁴⁵ is hier sprake van een tegengeluid: de Javanen vertegenwoordigen de geciviliseerde wereld en de Hollanders zijn de barbaren. Isah heeft haar bedenkingen bij de vraag of echte toenadering tot deze 'barbaarse' vreemdeling mogelijk is, maar het weerhoudt haar niet zich aan een verhouding met

hem te wagen. Bij haar nieuwe positie hoort ook nieuwe kleding, die ze van Gey op rekening mag bestellen:

De kains en sarongs (tien stuks in totaal) kwamen tot mijn ontzetting uit de plaats Banjoemas, waar de smaak van Indo-Europese vrouwen werd gevolgd en de adat niet meetelde. De felle kleuren deden pijn aan mijn ogen, maar volgens de toko waren deze Europese motieven 'le dernier cri'. Toen hij mijn blik zag, voegde de winkelier eraan toe dat hij hiermee de allernieuwste mode bedoelde. Dat gebatikte stoffen, waarvan de betekenissen en tradities door de eeuwen heen zijn bepaald, aan iets vluchtigs als 'mode' onderhevig konden zijn, leek me idioot. Zoiets kon alleen zijn bedacht door onnozele Europeanen die behoefte hadden aan hun eigen motieven en die geen respect op konden brengen voor eeuwenoude symboliek.⁴⁶

Het navolgen van de Europese smaak kost Isah moeite. Ze heeft per slot van rekening van haar moeder geleerd om stoffen op waarde te schatten. Haar kritiek op de 'Ander' die geen kennis heeft van de adat, lijkt een symbolische daad waarmee ze zich verzet tegen het toe-eigenen door buitenstaanders van de inheemse traditie. Zoals we eerder zagen, deelt ze graag haar kennis van batik met Gey, maar dat (Indo-)Europeanen zich heer en meester wanen over Javaanse symboliek, gaat een stap te ver. Om Gey te plezieren zet ze zich over het ongemak heen en dost ze zich uit zoals het een huishoudster betaamt. Hij overlaadt haar met sieraden. Ze geniet van zijn aandacht, maar wordt zich steeds meer bewust van de ongelijkheid die schuilgaat onder de relatie van een Europeaan en een Javaanse:

Naarmate mijn begrip van zijn moedertaal vooruitging, merkte ik dat Gey en zijn vrienden de Javanen niet erg hoogachtten: 'inlanders' werd altijd op neerbuigende toon gezegd. Ze vonden ons 'achterlijke inboorlingen' die er zonder de Nederlanders niets van terecht zouden brengen. Ze begrepen niet hoe wij leefden en met elkaar omgingen – alsof ze zich er ooit werkelijk in verdiepten – en ze vonden dat de inlanders de eeuwen van onderwerping wel wat meer mochten waarderen. Anders hadden er immers nooit treinen gereden, was er geen Grote Postweg aangelegd en waren er geen bruggen over de kali gekomen. Het was in hun ogen dan ook tijd- en geldverspilling wanneer het leger moest uitrukken om opstandjes in de kiem te smoren, maar ja, als je nou eenmaal zo stom was...⁴⁷

De denigrerende opmerkingen van Gey en zijn vrienden passen binnen het dominante negentiende-eeuwse koloniale discours dat kolonisatie –

en het geweld dat daarmee gepaard ging om het systeem te behouden – rechtvaardigde. De ‘inlander’ werd niet capabel geacht om zelf het land tot ontwikkeling te brengen en had daarvoor noodzakelijkerwijs de hulp nodig van de kolonisator.⁴⁸ Door deze kwestie expliciet te laten aanhalen door ‘de Hollander’ zelf, via de stem van Isah, zorgt Michielsens, weliswaar impliciet en met terugwerkende kracht, voor het aankaarten van koloniale misstanden.

Wanneer duidelijk is dat ook Gey voor een Europese huwelijkspartner heeft gekozen, staat Isah voor de taak geschenken uit te zoeken voor zijn familie in Haarlem:

Het was verleidelijk om bijtend poeder of ander ongemak tussen de plooiën en de kains te strooien, maar ik realiseerde me dat niemand ze zou dragen en dat de doeken waarschijnlijk ergens op een buffet of in een kast zouden belanden. De batikmotieven op de kains hadden geen enkele symbolische waarde, daar lette ik wel op, maar pasten met hun kleuren en afbeeldingen goed bij de Europese smaak. Het was kinderlijk eenvoudig om voorwerpen te selecteren die op het eerste oog beeldschon waren, maar die stuk voor stuk iets mankeerden waar een Javan van zou huiveren. [...] Begrijp me goed, geen van de cadeaus was van zichzelf beziel met zwarte magie of opzettelijk bewerkt opdat de ontvanger leed zou overkomen. De gebreken waren slechts een kleine genoegdoening voor de vernederingen die ik in de maand voor Geys vertrek onderging.⁴⁹

De manier waarop Isah cadeaus uitzoekt als ‘genoegdoening voor vernederingen’, doet denken aan een terugkerend motief in de Indische literatuur in de periode 1870-1930. De *njai* die op wraak zint als de ‘meester’ haar wegstuurt, de *njai* die soms zelfs tot moord overgaat.⁵⁰ Reggie Baay noemt het een hardnekkig beeld dat niet door feiten kan worden bevestigd. Michielsens presenteert met haar *njai* Isah een alternatieve vorm van wraak die duidt op een bescheiden vorm van verzet tegen de dominante beeldvorming. Er is geen sprake van magie of vergiftiging zoals in andere verhalen,⁵¹ maar meer van een diplomatieke, verborgen methode om afkeuring te tonen van koloniale machtsverhoudingen. Gekunstelde ‘nep’-batik wordt ingezet als ironisch strijdmiddel: de Europeaan kan de



△
Baboe met kind op Java, voor 1867. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 91085.

symboliek ervan toch niet doorgronden. Dit sluit aan bij Isahs eerdere verwijt dat Gey en zijn vrienden niet hun best doen om zich te verdiepen in de Javaanse cultuur.

Tijdens haar nieuwe betrekking als *baboe* bij de Van Boekhoudts wordt Isah deelgenoot van de Europese opvoeding door de Nederlandse gouvernante. Het geeft haar de mogelijkheid meer te weten te komen over het verre Holland, maar zorgt ook voor verwijdering tussen haar en haar kinderen:

Pauline en Louisa keken naar Letty op, alsof een engel uit een sprookje was neergedaald in huize Van Boekhout. Ze ontsloot een heel nieuwe wereld die met name de meisjes mateloos boeide. Uit Nederland had ze een groot plaatjesboek meegebracht en ze vertelde de kinderen over de zwart-witte koeien in de weilanden, de boerderijen met strooien daken, de stenen huizen in de stad met wel vijf verdiepingen en allemaal verschillende gevels. Ze leerde de kinderen Hollandse liedjes zingen en begeleidde ze daarbij op de piano, ze hoepelde met de meisjes en leerde Pauline punniken. En elke dag las ze een stuk voor uit de Bijbel. Weemoedig dacht ik aan de wajang- en volksverhalen die mijn moeder mij had verteld. Wie zou mijn eigen kinderen de verhalen over de slimme kantjil, het hertje, vertellen, of de geschiedenis van Njai Loro Kidoel, de godin van de Javaanse Zuidzee?⁵²

Met het tegenover elkaar plaatsen van iconische beelden uit Nederland en Java maakt Michielsen duidelijk hoe haar hoofdpersoon langzamerhand buitenstaander dreigt te worden ten opzichte van haar eigen kinderen en haar eigen cultuur. Letty representeert de 'Ander', die de cultuur van het nieuwe vaderland oplegt. De Bijbel lijkt symbool te staan voor de missie van de kolonistator om de inheemse cultuur naar de marge te dwingen: er is geen ruimte meer voor lokale verhalen. Wajang en Kantjil kunnen op hun beurt ook in verband worden gebracht met noties van *tempo doeloe*-nostalgie en versterken de overkoepelende boodschap van *Lichter dan ik* om aandacht te hebben voor de inheemse kant van het gedeelde verleden.

Vader Arnold van Boekhout leert de kinderen tafelmanieren. Het brengt Isah tot nieuwe inzichten:

Ik stond versteld van de hoeveelheid regels en instrumenten die de Europeanen alleen al bij het dineren hanteerden – het leken er wel net zoveel als alle omgangsregels in de kraton tezamen. Ik begon iets beter te begrijpen waarom Europeanen de Javanen, die rijst met hun rechterhand aten, maar onopgevoede inlanders vonden.⁵³

Naarmate Isah ouder wordt, lijkt ze zich meer te kunnen verplaatsen in de gedachtewereld van Europeanen, maar uiteindelijk blijven veel van hun beweegredenen een raadsel:

Verderop [op het Koningsplein in Batavia] zag ik tot mijn verbazing totoks die dagelijks in de schaduw van de tamarindebomen haastig rond het plein wandelden. Toen ik een voorbijganger vroeg waar zij naar op weg waren, werd me verteld dat zij aan het sporten waren – zo probeerden de Europeanen het overtollige vet, het gevolg van hun overvloedige maaltijden, kwijt te raken. Ik vond het een grappig idee, zoveel moeite doen om gewoon weer thuis uit te komen.⁵⁴

Hier laat Michielsen een *njai* spreken die – anders dan haar stereotype voorgangers in de Indische belletristiek – de ‘Ander’ probeert te begrijpen. Ze wordt steeds kritischer en afwijzender ten opzichte van de koloniale verhoudingen, maar blijft openstaan voor de Europeaan en is in staat door middel van humor en zelfreflectie haar eigen positie en koers in het leven te bepalen.

De koloniale geschiedenis ‘herlezen’

Een van de technieken die toegepast worden door postkoloniale schrijvers om ‘restorative history’ te kunnen schrijven, is het op de voorgrond plaatsen van gemarginaliseerde historische figuren als de boer, de slaaf en de guerrillastrijder. Een andere bekende methode om nieuwe perspectieven te creëren is het herschrijven en parodiëren van iconische Europese verhalen.⁵⁵ *Lichter dan ik* vertoont aspecten van beide genoemde postkoloniale schrijfmethoden. Het boek neemt de historische *njai*-figuur – die wezenlijk onderdeel uitmaakte van de koloniale samenleving, maar altijd in de marge is gebleven – als uitgangspunt. Daarnaast kan het boek gelezen worden als een herinterpretatie van ‘iconische’ koloniale *njai*-vertellingen uit de Indische literatuur. In het licht van de huidige *njai*-revival representeert de roman bovenal het streven van de tweede generatie Indo-Europeanen om hun Indische wortels te duiden. Om met de woorden van Pattynama te spreken: ‘In postkoloniaal Nederland is de *njai* uit de taboesfeer tevoorschijn getreden om als geëerde collectieve oermoeder tegemoet te komen aan het Indo-verlangen naar collectieve identiteit.’⁵⁶

Michielsen maakt het symbolisch ‘herlezen’ van koloniale geschiedenis mogelijk. Ze weet zich op een integere manier te verplaatsen in een inheems personage en zorgt voor een gelaagdheid in het verhaal die de koloniale stereotype retoriek doorbreekt. Haar *njai* figureert als mens van vlees en bloed, heeft wilskracht, kan zelfstandig beslissingen nemen, is loyaal en

toegewijd aan haar 'meester'. Dit in tegenstelling tot de andere *njais*, van wie de karaktertrekken overwegend negatief zijn. Via Isah ontstaat ook een beeld van de 'Ander' dat geleidelijk transformeert naarmate ze ouder wordt.

Op jonge leeftijd fantaseert Isah over de buitenwereld waarin haar rol nog niet vastligt. Ze denkt dat een Europese man een bevrijding kan betekenen uit een slaafse toekomst als kratonbediende en bijzit. Dat haar kratonvriendinnen de Europeanen – met hun reusachtige neuzen en voorkeur voor alcohol en varkensvlees – 'weezinwekkend' noemen, is voor Isah reden te meer om te onderzoeken of dat klopt. Aanvankelijk is Isahs indruk van de Hollanders positief. Het ontbreekt hun weliswaar aan raffinement wat betreft voedsel, taal en kleding, maar zij lijken geïnteresseerd in haar diensten en haar cultuur. Hoe meer Isah zich schikt in haar positie als huishoudster, hoe meer ze ontdekt dat haar aanstelling juist ondergeschiktheid betekent. Een *njai* die op voet van gelijkheid staat met



haar 'meester', is zeldzaam, leert ze. Sterker nog: een *njai* wordt geacht onzichtbaar te zijn. Ze komt erachter dat Gey en zijn vrienden zich verheven voelen boven de Javanen. Ze kloppen zich op de borst omdat zij Java welvaart hebben gebracht. Dit brengt Isahs aanvankelijke bewondering en begrip voor de 'Ander' aan het wankelen.

Wanneer Gey haar ten slotte afdankt, wordt haar duidelijk dat ze zich illusies heeft gemaakt over een toekomst met een Europeaan op basis van liefde en gelijkwaardigheid. Als *baboe* van haar eigen kinderen verdiept ze zich in de wereld waarin haar kinderen terechtkomen. Wanneer ze definitief van haar dochters gescheiden wordt, lukt het haar niet meer om die interesse te behouden. Haar keuze voor het concubinaat heeft uiteindelijk geleid tot verlies van haar kinderen. Pas wanneer ze aan het einde van haar leven tot het inzicht komt dat ze stelselmatig haar eigen wortels heeft verloochend, besluit ze haar levensverhaal op te laten tekenen.



4

Een Indo-Europese familie op een galerij van een huis bij Subang. Collectie Universiteitsbibliotheek Leiden, KITLV 415025.

Besluit

Dido Michielsen geeft met *Lichter dan ik* een verfrissende impuls aan de Nederlands-Indische letteren. Door het *njai*-thema vanuit Isahs Javaanse ogen te belichten brengt de auteur leemtes in het collectieve geheugen aan het licht. Ze geeft inhoud, stem en kleur aan vrouwen die in de schaduw van de koloniale wereld leefden, vrouwen die in de huidige samenleving – met terugwerkende kracht – het bestaansrecht en de herwaardering krijgen die ze verdienen. Isah maakt de lezer deelgenoot van haar verlangen naar een nieuw bestaan, maar ook van haar vertwijfeling en angsten als zij, keer op keer, het roer moet omgooien. Ze verruult het ene web van machtsstructuren voor het andere en raakt verstrikt in een loyaliteitsconflict met zichzelf, met haar Javaanse achtergrond en met haar eigen dochters. Oorspronkelijke bewondering en nieuwsgierigheid voor de Europese ‘Ander’ slaan langzamerhand om in minachting, maar dat neemt niet weg dat Isah blijft openstaan voor wat de buitenwereld haar te bieden heeft, en voor de kansen die haar en haar nageslacht wachten. Wordt vervolgd?

Inleiding

1. Baay 2015.
2. Vergelijk Oostindie 2005.
3. Nieuwenhuys 1981, 1982, 1988.
4. Freriks 2018.
5. Limpach 2016.
6. Hagen 2018.
7. Bossenbroek 2020.
8. Van Reybrouck 2020.
9. <https://www.canonvannederland.nl/nl/maxhavelaar>. Ook in de nieuwe, in 2020 'herijkte' versie van de canon krijgt Multatuli's *Max Havelaar* nog altijd een eigen venster: Kennedy e.a. 2020, p. 114-115.
10. Freriks 2020.
11. Bossenbroek 2021.
12. Vergelijk Van Toorn 2021.
13. LaCapra 1985, p. 115, 128-129.
14. Vergelijk Mathijssen 2000.
15. Meijer 2005, p. 124.
16. Praamstra 2014a, p. 211.
17. Brom 1931.
18. Van Zonneveld 2000.
19. Praamstra 2014a, p. 214.
20. Redactioneel 1986, p. 1.
21. Beekman 1996 en 1998; D'haen 2002.
22. Bel 2015.
23. Vergelijk Praamstra 2014a, p. 219.
24. Said 1978. Vergelijk Meijer 2005.
25. Pratt 2008.
26. Said 1993.
27. Zie Buruma 2004; Fokkema 1996.
28. Fanon 1986; 2004.
29. Spivak 1988.
30. Ashcroft, Griffiths & Tiffin (red.) 1989; 2006.
31. Morisson 1992.
32. Pratt 2008.
33. Bhabha 2004.
34. Crenshaw 1989. Sindsdien zijn er van haar hand tal van boeken en artikelen verschenen.
35. Boehmer 2005.
36. Boehmer 2005, p. 5.
37. Boehmer & Gouda 2012.
38. Vergelijk Huigen 1994.
39. Huigen 1995.
40. Vergelijk bijvoorbeeld Boudewijn 2016; Snelders 2018; Van 't Veer 2020.
41. Dat geldt ook voor het in 2021 verschenen boek *De nieuwe koloniale leeslijst*: Elibol (red.) 2021.
42. Groeneboer 1998, p. 1.
43. Kousbroek 2013, p. 249.
44. Groeneboer 1998, p. 98, 297, 300.
45. Kousbroek 2013, p. 255.
46. Van Zonneveld 1996, p. 45; Haasse 1970, p. 5.
47. Van Zonneveld 1996, p. 45.
48. Wekker 2016/2017; vergelijk Stoler 2016.
49. Van den Doel 1996, p. 244.
50. Vergelijk Van Reybrouck 2020, p. 80.
51. Schoonderwoerd e.a. 2018, p. 119.

1. Klewangwettende gezangen en knevelarij: Multatuli

1. Multatuli in een brief aan Everdine van Wijnbergen, 13 oktober 1859. Multatuli 1950-1995, dl. 10, p. 73.
2. De vaak geciteerde uitspraak van Van Hoëvell in de zitting van de Tweede Kamer van 25 september 1860 luidt: 'Er is in den laatsten tijd eene zekere rilling door het land gegaan, veroorzaakt door een boek. *Parlementaire Redevoeringen*, dl. 4, p. 97.
3. Er is buitengewoon veel gepubliceerd over de *Max Havelaar*, te veel om in het bestek van dit hoofdstuk te behandelen. Zie Maas 2000 over de contemporaine receptie. Francken 1993 biedt een algemene introductie en geeft enkele receptiegegevens.
4. In dit hoofdstuk is gebruikgemaakt van de vijfde en laatste door de auteur herziene druk van de *Max Havelaar*, uitgegeven in de herziene paperbackeditie van Kets-Vree: Multatuli 2010, citaat op p. 45.
5. De verwijzing naar de 'Mutiny': Multatuli 2010, p. 234, naar Beecher Stowe: Multatuli 2010, p. 298.
6. Zie bijvoorbeeld Nieuwenhuys 1978 en 1987; Hermans 1976; Zook 2006; Gera 2001 en 2016; Feenberg 1997; Salverda 2005; Pieterse 2008 en 2010; Honings & Jensen 2019.
7. De *Max Havelaar* werd in 2002 door leden van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde als het beste werk uit de Nederlandse literatuur gekozen (zie Van Stipriaan 2002). In de digitale canon van de Nederlandse literatuur vanuit Vlaams perspectief vormt de *Max Havelaar* ook nog steeds een van de 51 uitverkoren literaire werken en de *Max Havelaar* is ook de éniige roman die voor-

- komt in de canon van Nederland die een aantal jaren geleden is opgesteld door de Commissie-Van Oostrom. In 2020 behield de *Max Havelaar* zijn plaats in de door een commissie onder leiding van hoogleraar geschiedenis James Kennedy herziene canon. Zie over de canon ook Van Oostrom 2006-2007.
8. Zie ook Grave 2019.
 9. Freud 1886-1939; Lenin 1968, aangehaald door Pieterse 2010, p. 55.
 10. Toer 1999.
 11. Zie Wolkers 1987, p. 12, naar Etty 2018, p. 7. Zij meldt dat het Elsschot-citaat afkomstig is van een kladje van de auteur waarvan een foto is gepubliceerd in een bloemlezing van Multatuli, die in 1950 bij Van Oorschot verscheen.
 12. Said 1993. Zie ook Pieterse 2008 en 2010; Zook 2006. Ook Gera 2001 merkt op dat Said zich hier vergist.
 13. Zook 2006, p. 1170.
 14. Birney 2012, p. 33-34.
 15. Zie voor biografische gegevens Van der Meulen 2002.
 16. Zie Den Boef & Snoek (ed.) 2008.
 17. Zie Praamstra 2018; Etty 2020. Er is weinig bekend over Si Oepi Ketch. Etty 2020 schrijft dat alles gebaseerd is op een opmerking van Mimi Hamminck-Schepel, die zich baseert op noot 93 van Multatuli in *Max Havelaar* over Si Oepi Ketch (zie Multatuli 2010, p. 382 – waarin hij meldt dat zij ‘een myner menigvuldige eerste liefden’ was), maar zonder enige aanwijzing dat deze jonge dochter van het Atjehse stamhoofd hem inderdaad geschonken was door haar vader, in ruil voor een positief rapport over zijn peperaanplant. Het samenwonen van Europeanen met een inheemse vrouw was een praktijk uit de koloniale tijd, waarbij deze ‘inheemse huishoudsters of *njai's*, niet alleen het huishouden voor deze mannen moesten doen, maar ook het bed met hen moesten delen. Hadden ze genoeg van zo'n vrouw, of verscheen er toch een Nederlandse echtgenote ten tonele, dan moest zo'n vrouw weer terug naar de *kampung*. Een weinig respectvolle gedragswijze, al zijn er ook voorbeelden van Nederlanders die trouwden met hun *njai* en hun beider kinderen erkennen.' Zie hierover o.a. Baay 2008. Praamstra 2018 gaat ervan uit dat Multatuli met Si Oepi Ketch getrouwd was.
 18. Zie de 'Aanteekeningen en ophelderings' van Multatuli bij de herziene vijfde druk van de *Max Havelaar* uit 1881. Multatuli 2010, p. 341.
 19. Zie hierover onder andere de inleiding bij de editie Kets-Vree in Multatuli 2010, p. 11-18. Verder schrapte Van Lennep ook enkele passages die in zijn ogen al te scherp waren, zoals enkele kritische vragen over het geloof van Frits, de zoon van Droogstoppel, een van de Amsterdamse bijpersonages.
 20. Multatuli sprak zelf niet van een roman, een visie die door veel anderen is overgenomen, onder wie Arnon Grunberg 2020 in zijn lofrede bij de opening van het Multatuli-jaar. Daar is uiteraard veel voor te zeggen, maar omdat *Max Havelaar* toch als roman de geschiedenis in is gegaan, houd ik in dit hoofdstuk die benaming aan.
 21. Van het oorspronkelijke handschrift werd pas in 1949 een editie uitgebracht door Garnt Stuiveling, die ook het initiatief voor de editie van de *Volledige Werken* nam: Multatuli 1950-1995.
 22. Idee 155, in: Multatuli 1950-1995, dl. 2, p. 382.
 23. Multatuli schreef ook *Vorstenschool* (1872) – een toneelstuk dat destijds volle zalen trok, aanvankelijk met diva Mina Kruseman in de hoofdrol.
 24. Zie bijvoorbeeld Van Stipriaan 2002 over de enquête van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde, de canon van Nederland en de Vlaamse canon.
 25. Salverda 2020 onderzoekt wie model gestaan kan hebben voor Droogstoppel.
 26. Zie hierover De Jong 2018. Pieterse 2008 geeft weer een andere interpretatie.
 27. Multatuli 2010, p. 339.
 28. De Stern-passages zijn uiteraard gebaseerd op stukken uit het pak van Sjaalman (Max Havelaar) en mogelijk ook weer door hem aangevuld – bij hem moest immers ook een riem papier bezorgd worden – en ook Frits, de zoon van Droogstoppel, bemoeit zich met de inhoud. Meer over het pak van Sjaalman in Bel 2020, waarin ook verschillende publicaties van anderen worden genoemd die over het pak (Neven & Vervaeck 2017), en meer algemeen over lijsten in de literatuur, hebben gepubliceerd.
 29. Zie hierover Van den Doel 1996.
 30. De titel kan uiteraard ook anders worden uitgelegd. Multatuli zet de twee polen tegenover elkaar: enerzijds de koffieveilingen, waardoor de Javaan wordt uitgebuit, en anderzijds Havelaar, die opkomt voor de Javaan.
 31. Zie voor het portret van Max Havelaar: Multatuli 2010, p. 114 e.v.
 32. Sötemann 1966 ziet de roman in zijn standaardwerk als een hechte eenheid. Zie ook Vervaeck 2001, p. 293. Hoewel velen die mening delen, is niet iedereen het daar mee eens. Zie bijvoorbeeld Pieterse 2008, p. 267.
 33. Multatuli 2010, p. 209.
 34. Al wordt hun verhaal niet door henzelf verteld, maar door een witte man.
 35. In 1837 publiceerde Carel Sirardus Willem van Hogendorp bijvoorbeeld al de verhalen 'Raden

- Ningrat, 'Poetrie Dewie Saharie' en 'Soelatrie' in *Tafereelen van Javaansche zeden; vier oorspronkelijke verhalen*.
36. Zie over *othering strategies* Meijer 2005, die een handig overzicht geeft. Zij bouwt weer voort op Morrison 1992.
 37. Multatuli 2010, p. 164 e.v., citaat op p. 165.
 38. Havelaar 2010, p. 273.
 39. Havelaar 2010, p. 166.
 40. Havelaar 2010, p. 266, zie het Bijbelboek Handelingen 14:15.
 41. Multatuli 2010, p. 127. Deze uitspraak heeft betrekking op Indo-Europeanen.
 42. Multatuli 2010, p. 282.
 43. Birney 2012, p. 33.
 44. Multatuli 2010, p. 297
 45. Multatuli 2010, p. 336.
 46. Multatuli 2010, p. 298.
 47. Multatuli 2010, p. 295.
 48. Multatuli 2010, p. 296.
 49. Er wordt in het verhaal wel zijdelings verwezen naar een bestuursambtenaar (Max Havelaar, al wordt zijn naam niet genoemd) die het onrecht wil bestrijden, zie Multatuli 2010, p. 286.
 50. Multatuli 2010, p. 91.
 51. Later in de roman gebeurt dat overigens wel een paar keer, maar dan worden er opmerkingen aan gekoppeld over de ongelijke behandeling van Javanen en 'blanken'.
 52. Dat gebeurt ook op andere plaatsen in de roman, bijvoorbeeld bij de geschiedenis van Soetan Salim en Jang di Pertoean. Zie Multatuli 2010, p. 218 e.v.
 53. Multatuli 2010, p. 105.
 54. Multatuli 2010, p. 97. De regent maakt de situatie eenvoudiger omdat hij de Europeaan 'tot zich ophoogt'.
 55. De lokale regent legde onrechtmatig beslag op bezittingen en liet de bevolking ook verplichte 'heerendiensten' leveren zonder betaling, Stern spreekt van de 'kanker' van de Indische maatschappij. Multatuli 2010, p. 227.
 56. Multatuli 2010, p. 152.
 57. Multatuli 2010, p. 247.
 58. Multatuli 2010, p. 247.
 59. Multatuli 2010, p. 141.
 60. Pieterse 2008, p. 273-274 geeft overigens een andere interessante interpretatie, waarin Havelaar en de regenten elkaar juist naderen. Het 'kinderlijke' dat bij de 'oosterling' zou horen, zou ook Havelaar, in het voetspoor van Rousseau, nastreven.
 61. Zie hier ook de andere lezing van Pieterse 2008.
 62. Multatuli 2010, p. 89.
 63. Multatuli 2010, p. 88.
 64. Multatuli 2010, p. 111-112. Hier is Gera 2001, p. 54 juist weer zeer kritisch over.
 65. Multatuli 2010, p. 119. Er komen verder in de roman nog sporadisch enkele voorbeelden van het Javaanse leven als een theater van de wreedheid voor: zo wordt gemeld dat Javaanse moeders van honger hun kinderen hebben opgegeten. Multatuli 2010, p. 99.
 66. Zie over Si Oepi Kete: Multatuli 2010, p. 184-193.
 67. Multatuli 2010, p. 184-185.
 68. Multatuli 2010, p. 189. Over de historische Si Oepi Kete bestaat weinig informatie (zie noot 17). Er is recentelijk redelijk veel aandacht aan haar besteed. De passage waarin zij optreedt in *Max Havelaar*, is niet helemaal transparant. Er staat behalve kritiek op Si Oepi Kete ook dat Max Havelaar in een slechte stemming was: hij had liefdesverdriet en Si Oepi Kete 'genas' hem (Multatuli 2010, p. 191). Voor Gera 2001 is deze hele passage aanleiding om Multatuli te betichten van seksisme. Zie ook Etty 2020 over Si Oepi Kete. Praamstra rekent Si Oepi Kete in de handgeschreven *Max Havelaar 2020* tot de meest droevige personages in het boek. Hij betreft daarbij ook de buitenliteraire, biografische context. Zie ook Praamstra 2018. In *Max Havelaar* wordt niet vermeld dat Si Oepi Kete de jonge vrouw was met wie Multatuli een tijd samenleefde, al blijkt hij haar 'veel later' (Multatuli 2010, p. 185) wel van een schipbreuk te redden. De praktijk van het concubinaat wordt evenmin beschreven, noch voorzien van kritisch vertellerscommentaar.
 69. Birney 2012, p. 34.
 70. Multatuli 2010, p. 125. Zie ook Boudewijn 2016, p. 13; Birney 2012, p. 33. Hij meent ook dat Multatuli een lans breekt voor de Indo-Europeaan en spreekt van een pleidooi voor deze bevolkingsgroep. De Indisch-Nederlandse auteur Marion Bloem stelt dat ze zich niet herkent in de het beeld dat door de (post)koloniale Indische literatuur geschapen wordt, en noemt dan ook Multatuli, zie Boudewijn 2016, p. 351.
 71. Multatuli 2010, p. 125.
 72. Birney 2012, p. 37. Hij vergelijkt de *Max Havelaar* met *Oost-Indische dames en heeren* (1863) van Jan ten Brink, waarin de Indo-Europese bevolking een veel ruimere plaats krijgt toebedeeld dan in de *Max Havelaar*.
 73. Multatuli 2010, p. 126-127.
 74. Multatuli 2010, p. 209, 215.
 75. Multatuli 2010, p. 307, zie ook p. 233.
 76. Zie Zook 2006.
 77. Zie Fasseur 1995. Bossenbroek 2020 beklemtoont het belang van de interpretatie van Fasseur. Zie verder Gera 2001 en 2016. Honings in Honings & Jensen 2019 betoogt dat de roman zowel koloniaal als antkoloniaal is.
 78. Dat is ook de uitkomst van Sötemann, anderen ondersteunen deze visie. Vervaeck stelt dat het

- hele boek naar een conclusie toewerkt. Uiteraard bestaen er ook andere interpretaties van *Max Havelaar*. Het is een veelzijdig boek dat ook vanuit andere invalshoeken kan worden bekeken, maar legt men het accent op de boodschap van de roman, dan is het slot als peroratio de kern.
79. In zijn laatste slotvraag aan Willem III refereert Multatuli zowel aan de situatie van Havelaar als aan de 'dertig millioenen onderdanen die worden mishandeld en uitgezogen.' Multatuli 2010, p. 339.
 80. Ook Gera meent dat de Europeaan boven de Javanen wordt gesteld. Pieterse 2008, p. 279 meent, terecht, dat de Javanen boven de Europeanen worden gesteld.
 81. Multatuli 2010, p. 92.
 82. Multatuli 2010, p. 98-99.
 83. Multatuli 2010, p. 99.
 84. Multatuli 2010, p. 336.
 85. Multatuli 2010, p. 336-339.
 86. Multatuli 2010, p. 338.
 87. Dit receptiegegeven is uiteraard ook buitentekstueel.
 88. Zie bijvoorbeeld Salverda 2005; Dolk 1993.
 89. Zie Etty in haar commentaar in de handgeschreven lockdown-editie van de *Max Havelaar*, 2020.
 90. Multatuli 2010, p. 336.
 91. Zie hierover Schreuders 2020. Zij haalt Phijffer 2000 aan, die ingaat op de knevelarij en de *Max Havelaar* vanuit een juridische invalshoek bekijkt.
2. 'Minacht mij niet omdat ik slechts een vrouw ben!': Mina Kruseman
 1. Kruseman 2010, p. 236.
 2. Nijhoff, geciteerd in Mooij 2013, p. 108.
 3. Kruseman 2010, p. 20.
 4. Zie Kruseman 2010.
 5. Van den Berg & Couttenier 2009, p. 494.
 6. Honings & Jensen 2019, p. 359-372.
 7. Nieuwenhuys 1978, p. 216.
 8. Nieuwenhuys 1978, p. 216.
 9. Nieuwenhuys 1978, p. 222.
 10. Mooij 2013, p. 21, 23-24.
 11. Mooij 2013, p. 28-29.
 12. Kruseman, geciteerd in Mooij 2013, p. 33.
 13. Kruseman, geciteerd in Mooij 2013, p. 33-34.
 14. Kruseman, geciteerd in Mooij 2013, p. 80 e.v.
 15. Kruseman, geciteerd in Nieuwenhuys 1978, p. 221.
 16. Kruseman, geciteerd in Nieuwenhuys 1978, p. 224.
 17. Multatuli, geciteerd in Mooij 2013, p. 148.
 18. Kruseman, geciteerd in Mooij 2013, p. 207.
 19. Praamstra 2003, 96. Vergelijk Mooij 2013, p. 202 e.v.
 20. Kruseman, geciteerd in Mooij 2013, p. 228.
21. Praamstra 2003, p. 6.
 22. Mooij 2013, p. 118-119.
 23. Kruseman 2010, p. 51.
 24. Kruseman 2010, p. 55.
 25. Kruseman 2010, p. 51, 57.
 26. Boudewijn 2016, p. 101-132.
 27. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2013, p. 190-192.
 28. Kruseman 2010, p. 51-52.
 29. Kruseman 2010, p. 59.
 30. Kruseman 2010, p. 62.
 31. Baay 2008, p. 62-63; Boudewijn 2016, p. 67-71.
 32. Boehmer 2005, p. 62-71. Vergelijk Meijer 2005, p. 155-157.
 33. Kruseman 2010, p. 101.
 34. Kruseman 2010, p. 104.
 35. Kruseman 2010, p. 204.
 36. Kruseman 2010, p. 217.
 37. Kruseman 2010, p. 266.
 38. Kruseman 2010, p. 266-267.
 39. Boudewijn 2016, p. 212-230.
 40. Nieuwenhuys 1978, p. 226.
 41. Kruseman 1900, dl. 1, p. 5.
 42. Kruseman 1900, dl. 1, p. 65-67.
 43. Kruseman 1900, dl. 1, p. 22.
 44. Kruseman 1900, dl. 1, p. 151, 248.
 45. Kruseman 1900, dl. 1, p. 241-242; dl. 2, p. 152.
 46. Pratt 2008, p. 5, 8, 184.
 47. Kruseman 1900, dl. 1, p. 22.
 48. Kruseman 1900, dl. 1, p. 40.
 49. Kruseman 1900, dl. 1, p. 204.
 50. Boudewijn 2016, p. 182.
 51. Kruseman 1900, dl. 1, p. 165-166.
 52. Kruseman 1900, dl. 2, p. 44.
 53. Boudewijn 2016, p. 83-89.
 54. Mooij 2013, p. 207-209
 55. Kruseman, geciteerd in Mooij 2013, p. 28.
3. Sneeuw witte krullen, gitzwarte vlechten: Melati van Java
 1. Van de Loo 2013, p. 8; Van de Loo 2016, p. 57; Van de Loo 2017, p. 125. De gegevens over leven en werk van Melati van Java in deze paragraaf zijn ontleend aan Van de Loo 2002, 2010, 2013, 2016 en 2017.
 2. Omdat dit hoofdstuk zich primair richt op het schrijverschap van Melati van Java heb ik ervoor gekozen om die naam verder te gebruiken. Het afwisselen van de naam Marie Sloot als het over het leven gaat en Melati van Java zodra een mededeling primair betrekking heeft op het werk, bleek te kunstmatig.
 3. Zie voor het motief van de liefde van de zoon/ dochter voor zijn/haar overleden moeder bijvoorbeeld de liefde van de jonge kunstenaar Carlo Balzoni voor zijn moeder, die ziek wordt en over-

- lijdt, in Melati van Java's novelle 'Anonciade', opgenomen in haar bundel *In de lente vergaard* (Van Java 1876), en de liefde van de tiener Philip Stuvinga voor zijn overleden Indische moeder Gretha Maquin in *Zwervertje* (1922). Wanneer ook zijn vader overlijdt, besluit Philip om vanuit Nederland naar zijn tante Rosalie, de tweelingzus van zijn moeder, in Indië te reizen. In haar vindt hij uiteindelijk 'een tweede moeder'. Van Java 1922, p. 142.
4. Over Melati van Java's trots op haar Indische afkomst: V.d. B. 1922, geciteerd in Van de Loo 2016, p. 12.
 5. Voor mijn typering van de idealistische aard van Melati van Java's werk heb ik gebruikgemaakt van de schets van de idealistische literatuuropvatting die te vinden is in Anbeek & Kloek 1981; Anbeek 1999, p. 40-42.
 6. Anbeek 1999, p. 41.
 7. Van Java 1926, p. 5, 58, 94, 163.
 8. Van Java 1878, p. 3, 9, 18.
 9. Van Java 1894, p. 33-34.
 10. Van de Loo 2016, p. 15.
 11. Brom 1931, p. 97; Nieuwenhuys 1978, p. 216-236; Beekman 1996, p. 373-374.
 12. Nieuwenhuys 1978, p. 227.
 13. Zie voor passages over het haar van de personages in F.C. Wilsens roman *Naar Europa* bijvoorbeeld Wilsen 1871, dl. 1, p. 28, 43, 63, 64, 111; dl. 2, p. 27, 28, 54, 61, 136, 148, 151, 158, 168, 222. Voor hetzelfde in P.A. Daums 'Ups' en 'Downs' in *het Indische leven*: Daum 1997-1998, dl. 3, p. 406, 409, 410, 413, 419, 427.
 14. Tarlo 2019; Hagner 2008, p. 163-164, 166.
 15. Hagner 2008, p. 163, 166.
 16. Hagner 2008, p. 164; Tarlo 2019, p. 330.
 17. Hagner 2008, p. 164.
 18. Tarlo 2019, p. 330.
 19. Lorentz 1905, p. 27.
 20. Tarlo 2016, p. 140, 159; Tarlo 2019, p. 333-337.
 21. Tarlo 2016, p. 2, 4.
 22. Voorstanders van de zogeheten 'natural hair movement' roepen zwarte vrouwen op om hun eigen 'natuurlijke' haar te omarmen, en zien het dragen van haarstukken, pruiken en *extensions* door zwarte vrouwen als een vorm van onderwerping aan een wit schoonheidsideaal. Zie: Tarlo 2016, p. 134, 142-144; Tarlo 2019, p. 328, 334.
 23. Tarlo 2016, p. 144.
 24. Zie bijvoorbeeld Meijer 2005; Boudewijn 2016; Boudewijn 2016 ('You Must Have...'); Van 't Veer 2020.
 25. Boudewijn 2016 ('You Must Have...'), p. 247, 249.
 26. Een uitzondering vormt Boudewijn 2016. Boudewijn gaat onder meer in haar hoofdstuk over als 'zuiver' gerepresenteerde vrouwelijke Indo-Europese personages uit de Nederlands-Indische literatuur in op de relatie tussen hun uiterlijk, waaronder hun haarkleur, en heersende ras-ideologieën en schoonheidsidealen. Zie Boudewijn 2016, p. 157-184.
 27. Zie Boudewijn 2016, p. 170-180; Boudewijn 2016 ('You Must Have...') voor een postkoloniale analyse van Melati van Java's roman *Fernand* (1874); Van 't Veer 2020, p. 91, 116 voor een kritische analyse van het koloniale discours in de roman *Hermelijn*. Omdat Van 't Veers studie zich richt op fictie over de zeereis tussen Nederland en Nederlands-Indië, wordt alleen het eerste gedeelte van *Hermelijn* (waarin een bootreis van Nederland naar Indië beschreven wordt) geanalyseerd. Ook Pol 2011, p. 51-55 leest *Hermelijn* vanuit postkoloniaal perspectief.
 28. Recensies van *Angeline's beloften* verschenen in verschillende kranten, waaronder in *De Tijd* 26 november 1879 en *Rotterdamsch Nieuwsblad* 26 november 1879.
 29. Advertenties voor het kinderboek (o.a. als suggestie voor een sinterklaascadeau) verschenen over een periode van zo'n vier decennia in meerdere kranten in Nederland en Nederlands-Indië, waaronder de *Java-Bode*, 6 december 1879, *De Locomotief*, *Samarangsch handels- en advertentie-blad*, 1 september 1881, 3 september 1881, *Bataviaasch Nieuwsblad*, 21 januari 1897, 12 september 1902 en *De Tijd*, 15 november 1918.
 30. *De Tijd*, 11 augustus 1931.
 31. Van Java 1926, p. 19.
 32. Van Java 1926, p. 41, 42, 83.
 33. Van Java 1926, p. 144-146.
 34. Van Java 1926, p. 152.
 35. Van Java 1926, p. 172, 177.
 36. *Haagsche Courant*, 13 september 1897.
 37. *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 25 september 1897.
 38. *Java-Bode*, 9 december 1897.
 39. Van Java 1897, p. 52.
 40. Van Java 1897, p. 59.
 41. Van Java 1897, p. 163.
 42. Foore 1877, p. 25-26.
 43. Foore 1877, p. 93.
 44. Zie Van 't Veer 2020, p. 120-121 over het Indo-Europese personage Minie van Ellinkhuizen uit H.W. Beijerincks *Het mooiste meisje aan boord* (1893).
 45. Van Java 1894, p. 8.
 46. Van Java 1926, p. 41, 50, 58.
 47. Van Java 1897, p. 71, 36, 81.
 48. Zie bijvoorbeeld Van Java 1926, p. 167; Van Java 1897, p. 207.
 49. Van Java 1926, p. 13; Van Java 1897, p. 80.
 50. Adinda 1988, p. 65.
 51. Adinda 1988, p. 135.

52. Adinda 1988, p. 48.
 53. Adinda 1988, p. 65.
 54. Van Java 1897, p. 80. Pailletten zijn kleine, glimmende, ronde voorwerpen die ter versiering op kledingstukken worden aangebracht.
 55. Van Java 1926, p. 13.
 56. Zie voor enkele voorbeelden van Maleise woorden die Emilie uit: Van Java 1926, p. 14, 164-165.
 57. Van Java 1926, p. 22.
 58. Van Java 1987, p. 132-142.
 59. Van Java 1897, p. 83.
 60. Van Java 1926, p. 119.
 61. Van Java 1926, p. 113.
 62. Van Java 1926, p. 112-113, 117-118.
 63. Zie Boehmer 2005, p. 75-85.
 64. Synnott 1987.
 65. Van Java 1926, p. 94, 167.
 66. Van Java 1897, p. 5.
 67. Van Java 1897, p. 125.
 68. Van Java 1897, p. 118.
 69. Dit is in lijn met Anthony Synnotts theorie van de symbolische betekenis van haar, die onder andere stelt dat tegengestelde seksen ook tegengestelde haarlengten hebben. Hoofdhaar en lichaamshaar zijn eveneens aan elkaar tegengesteld. Zie: Synnott 1987.
 70. Van Java 1897, p. 5, 192; Van Java 1926, p. 103, 179.
 71. Synnott 1987, p. 390.
 72. Foore 1877, p. 120.
4. 'Ziet ge niet in dat al wat inlander, al wat halfbloed is, den blanke haten moet?': Annie Foore
1. Nieuwenhuys plaatste naast Annie Foore daarin M.C. Frank (1838-1891), Mina Kruseman (1839-1922), Melati van Java (1835-1927) en Thérèse Hoven (1860-1941). De volgende generatie schrijfsters over Indië wordt door Nieuwenhuys in zijn standaardwerk besproken op p. 341-356 gerubriceerd onder de pejoratieve titel 'De jonge Hollandse vrouwtjes'. In deze paragraaf bespreekt hij het werk van Carry van Bruggen, Annie Salomons en M.H. Székely-Lulofs op overwegend negatieve wijze. Erica van Boven suggereert dat Nieuwenhuys in zijn oordeel over de twee generaties vrouwelijke auteurs over Indië sterk beïnvloed is door Ter Braak en Du Perron, die in hun kritieken spreken over 'Hollandse damesromans', waartoe Ter Braak zelfs ook de Indische romans rekent. Van Boven constateert een collectieve veroordeling van het proza van vrouwen. Van Boven 1992, p. 86-91. Overigens schrijft Nieuwenhuys over het proza van latere schrijfsters als Maria Dermout en Beb Vuyk wel positief.
 2. Nieuwenhuys 1978, p. 216-217.
 3. Overigens werd de term 'damescompartiment' voor de roman *Bijna verloren* van M.C. Frank al in 1881 op p. 356 in een literatuurbespreking in *De Tijdspiegel* gebruikt. De term heeft in deze recensie overigens een breder bereik dan de Indische literatuur.
 4. Zuidinga 1986, p. 149-161.
 5. Frings 1990, p. 30-44.
 6. In 1991 verscheen in het tijdschrift een substantieel artikel over het leven en werk van Annie Foore, geschreven door Petra van Biezen-Van der Tang. Zie Van Biezen-Van der Tang 1991.
 7. 'Redactioneel' 2002, p. 97.
 8. Van Biezen-Van der Tang 1991, p. 159.
 9. Voor de tragische levensgeschiedenis van Sophie Junius, zie Spijkerman 2017.
 10. De titel van dit boek wordt vaak verkeerd weergegeven als *Een Hollandsch binnenhuisje*. Overigens lijkt de titel van dit werk geïnspireerd te zijn op die van het gedicht 'Jong-Hollandsch binnenhuisje' (1857) van P.A. de Génestet. Sophie (van Wermeskerken-)Junius was de moeder van Henri van Wermeskerken (1882-1937). Met zijn roman *Leo Smeder* (1907) schreef Van Wermeskerken ook een vervolg op zijn moeders roman *Hollandsch binnenhuisje*. Hij was ook de auteur van Indische toneelstukken *Tropenadel* (1916) en *Suikerfreule* (1917) en van de romans *Roemah angker* (1922), *Een Indisch binnenhuisje* (1924) en *Tropische zoutwaterliefde* (1932). Zie voor het leven het Wikipedi lemma van Van Wermeskerken.
 11. Op de titelpagina van *Een familiegeheim* staat dan wel 'nouvelle', maar het boek telt evengoed 234 pagina's.
 12. In de negentiende eeuw migreerden er aanvankelijk slechts weinig vrouwen van Nederland naar Indië. Zelfs na de opening van het Suezkanaal in 1869 bleef dat het geval. Die toestroom zou pas op gang komen na de eeuwwisseling. Zie Groeneboer 1993, p. 475; Bosma 2010, p. 20, 88-89, 217.
 13. *Zijn 'lieve engel'* zou volgens Nieuwenhuys gaan over 'een ander, telkens terugkerend thema uit de Indische literatuur – de scheiding van de kinderen terwille van een Europese opvoeding.' Nieuwenhuys 1978, p. 229. Nieuwenhuys vermeldt ten onrechte dat het om een roman gaat die in 1877 in *Eigen Haard* verscheen. In werkelijkheid was *Zijn 'lieve engel'* een novelle die in aflevering 10 tot en met 17 van 1887 verscheen. *Bogoriana* werd in 27 afleveringen als feuilleton voorgepubliceerd in 1889 in *Eigen Haard*.
 14. De biografische gegevens uit deze paragraaf zijn ontleend aan Van Biezen-Van der Tang 1991 en de inleiding van Van de Loo in Foore 2009.
 15. Nieuwenhuys 1978, p. 228-230. Ook Gerard Termorshuizen vindt *Bogoriana* Annie Foore's beste

- roman: 'Het is waarschijnlijk het beste wat het "damescompartiment" heeft voortgebracht.' Termorshuizen 2002a, p. 123-124.
16. Beekman 1996, p. 373. In het Nederlands: 'Mensen lezen graag de weinig eisende fictie van schrijvers die schuilgingen achter welluidende pseudoniemen als Melati van Java (ware naam Nicolina Marie Sloot, 1853-1927) of Annie Foore (Françoise IJzerman-Junius, 1847-1890) en M.C. Frank (Marie C. Vanger-Frank, 1838-1891), of onder hun eigen naam schreven, zoals Augusta de Wit (1864-1939) en Thérèse Hoven (1860-1941).' Beekman 1998, p. 386-387.
 17. In het redactioneel van aflevering nummer 4 van 2000 wordt zij 'onze websitemistress' genoemd. Zie 'Redactioneel' 2000, p. 145. In het redactioneel van het volgende nummer werd dat 'website redacteur (v/m)'. Zie 'Redactioneel' 2001, p. 1. In het colofon wordt zij apart vermeld onder het kopje 'websiteredactie'.
 18. Van de Loo 2000a, p. 139; Van de Loo 2007, p. 362.
 19. Website: www.damescompartiment.nl.
 20. Website: www.leestrommel.nl.
 21. Zie voor de rol van deze schrijfsters als pioniers ook Loriaux 2005, p. 13-23.
 22. Naast Van Biezen-Van der Tang en Van de Loo schonken onder anderen Tineke Hellwig, Jacqueline Bel, Stéphanie Loriaux en Petra Boudewijn aandacht aan het werk van Annie Foore. Zie Hellwig 1994; Bel 2004; Loriaux 2004; Boudewijn 2016.
 23. Van de Loo in Foore 2009, p. 16.
 24. In *Uit ons Indisch familieleven* wordt in het verhaal 'Een vreeselijke toestand' uiteengezet hoe moeilijk een Europese huisvrouw het heeft in haar eerste tijd in Indië. Foore 1887 (*Uit ons Indisch familieleven*), p. 84-117.
 25. Dat geldt ook voor het (stief)moederschap in het geval van voorkinderen. Zie in *Indische huwelijken* het verhaal 'Willie's mama'. Foore 1887 (*Indische huwelijken*), p. 85-99.
 26. Zie Van Biezen-Van der Tang 1991, p. 156-159; Loriaux 2004, 206-207; Van de Loo in Foore 2009, p. 8-16.
 27. Zie voor kenmerken van het idealistische proza aan het eind van de negentiende eeuw Van den Berg en Couttenier 2009, p. 502.
 28. Deze paragraaf is deels gebaseerd op de postkoloniale analyse van *De koloniaal en zijn overste* in Van 't Veer 2020, p. 90-133. We danken Coen van 't Veer voor zijn genereuze medewerking.
 29. Foore 1879, dl. 2, p. 262.
 30. Foore 1879, dl. 2, p. 120, 123.
 31. Foore 1879, dl. 2, p. 120, 123. Deze observaties staan in de vrije indirecte rede (*erlebte Rede*) en worden niet tegengesproken of ontkracht in de rest van de tekst.
 32. Boehmer 2005, p. 75-85; Meijer 2005, p. 128-129, 149, 153-155; Boudewijn 2016, p. 231-255.
 33. Foore 1879, dl. 2, p. 47.
 34. Foore 1879, dl. 1, p. 145.
 35. Foore 1879, dl. 2, p. 125.
 36. Foore 1879, dl. 2, p. 125-126.
 37. Foore 1879, dl. 2, p. 126.
 38. Foore 1879, dl. 2, p. 126-127.
 39. Er is hier sprake van intersectionaliteit. Intersectionaliteit houdt in dat individuen uitsluiting en onderdrukking (of juist privileges) ondervinden op grond van een veelvoud van met elkaar verweven factoren (ethniciteit, gender, klasse etc.). Vergelijk Carastathis 2014, p. 304.
 40. Foore 1879, dl. 1, p. 106, 145. Zie voor de als negatief gerepresenteerde Aziatische invloeden bij zijn moeder Trudy: Foore 1879, dl. 2, p. 120, 123.
 41. In de novelle 'Geketend' uit *Indische huwelijken* is te lezen hoe dat door een in een delirium verkerende Europese man gesloten huwelijk met een Indo-Europese vrouw om twee kinderen te echten, het leven van de echtgenoot volslagen kan bederven. In de novelle is er sprake van een licht zusje Edith en een donker zusje Nora. De meer 'westerse' Edith is de lieveling van haar vader. Zij wordt op pagina 168 naar Europa gestuurd voor een 'westerse' educatie. De meer 'oosterse' Nora wordt onder streng toezicht van vreemden geplaatst om haar aan de invloeden van haar donkere moeder te onttrekken. Foore 1887 (*Indische huwelijken*), p. 101-205.
 42. Het is daarbij van belang dat Trudy en Julio een 'westerse' opvoeding hebben gehad. Indo-Europeanen kunnen onder twee condities gaan behoren tot de koloniale elite. Ten eerste moeten de Indo-Europeanen in letterlijk en figuurlijk opzicht niet al te donker getint zijn en een 'westerse' opvoeding en opleiding hebben gehad, zodat deze Europese vorming de Aziatische invloeden kan onderdrukken of uitwissen. Daarnaast blijven ze dus voor toetreding tot de Europese koloniale elite afhankelijk van de toestemming van witte mannen. Zie Van 't Veer 2020, p. 116-133. Ook in Annie Foore's verhalen 'Willie's mama' en 'Geketend' uit *Indische huwelijken* komen lichtgetinte Indo-Europese kinderen voor die een 'westerse' vorming krijgen en vervolgens worden toegelaten tot de Europese koloniale elite.
 43. Een koloniaal discours was dan ook zo sterk en dominant dat daaraan door contemporaine auteurs nauwelijks viel te ontsnappen. Boehmer 2005, p. 152-165; Meijer 2005, p. 128. Zie voor (voormalige) gekoloniseerden en de kracht van witte representaties ook D'haen 2001, p. 234-238.

44. Foore 1879, dl. 1, p. 28.
45. Foore 1881, dl. 1, p. 75.
46. Foore 1881, dl. 1, p. 162.
47. Nieuwenhuys 1978, p. 653.
48. Foore 1881, dl. 1, p. 85-93. Dit soort esthetiserende beschrijvingen bevestigt en rechtvaardigt het koloniale systeem. Zie Pratt 2008, p. 200-201.
49. Foore 1881, dl. 1, p. 87-88. De *implied author* klaagt vooral over het feit dat uitgerekend op die plaats de 'loenkers' hun kerk hebben gebouwd.
50. Zie Van 't Veer 2020, p. 157.
51. Ook op politiek gebied is dat het geval. Zo lijkt in *De Van Sons* een kritische houding aangenomen te worden ten aanzien van de Atjehoorlog als wordt opgemerkt dat het nog niet is uitgemaakt 'of de Atjehoorlog en zijn gevolgen bijzonder nuttig zijn zal voor Hollander of Atjehnees'. Foore 1881, dl. 1, p. 126.
52. Foore 1881, dl. 1, p. 157.
53. Foore 1881, dl. 1, p. 157-158.
54. Foore 1881, dl. 1, p. 158.
55. Foore 1881, dl. 1, p. 159; dl. 2, p. 21.
56. Foore 1881, dl. 2, p. 159.
57. Foore 1881, dl. 2, p. 60-64.
58. Foore 1881, dl. 1, p. 118.
59. Foore 1881, dl. 2, p. 228.
60. In deze roman zijn de belangrijkste Indo-Europese vrouwelijke personages mevrouw Duperé, die getrouwd is met de resident, en Ida Reenen, de verleidster. Zie voor beschrijvingen van mevrouw Duperé Foore 1881, dl. 1, p. 108-110 en voor die van Ida Reenen Foore 1881, dl. 1, p. 147-156.
61. Foore 1881, dl. 1, p. 108-110.
62. Foore 1881, dl. 2, p. 129. Zie voor het stereotype van de bedrieglijke schoonheid en de sensualiteit van de Indo-Europese vrouw Boudewijn 2016, p.101-118.
63. Foore 1881, dl. 1, p. 120.
64. Foore 1881, dl. 1, p. 121.
65. Foore 1881, dl. 2, p. 62.
66. Foore 1881, dl. 1, p. 121.
67. Foore 1881, dl. 2, p. 245.
68. Foore 2009, p. 58, 156, 318.
69. Foore 2009, p. 23. Zie voor 'nontonnen' ook p. 158 van de roman.
70. Foore 2009, p. 60, 166.
71. Als Sarinah de wacht houdt bij de kamer van de uitgeputte Nita, verdwijnt Sarinah als Gustaaf eraan komt 'met de bescheidenheid die zo menige Hollandse bode van de inlandse zou kunnen leren.' Foore 2009, p. 109.
72. Foore 2009, p. 58-59.
73. Foore 2009, p. 250. Tijdens een ander uitstapje in de bergen wordt het rijtuig van Nita en Gustaaf getrokken door paarden uit de Preanger, 'dat wil zeggen: al het vuur, al de ijver, al de vlugheid, die aan de bewoner van deze streken ontbreekt, is in hen gevaaren.' Foore 2009, p. 229.
74. Foore 2009, p. 229. Een *toedoeng* is een hoofdek-sel.
75. Pratt 2008, p. 200-201.
76. Foore 2009, p. 64.
77. Foore 2009, p. 165, 170, 211, 279.

5. 'Hij blijft tegenover de Inlander een rasechte koloniaal': P.A. Daum

1. Termorshuizen 1988, p. 16. Dit is een bewerkte, uitgebreide en Nederlandstalige versie van een eerder verschenen artikel van mijn hand over Daum: zie Honings 2020.
2. Over leven en werk van Daum zie Termorshuizen 1988 en 2013.
3. Vergelijk Van Zonneveld 1997, p. 33.
4. Termorshuizen 1988, p. 251-252.
5. Vergelijk Anbeek 1999, p. 56.
6. Termorshuizen 1988, p. 487.
7. Bel 1997.
8. *Ups en downs in het Indische leven* (1892) verscheen in het Engels als: *Ups-and-downs of life in the Indies*, met een voorwoord van E. Beekman: Amherst 1987 (tweede druk 1999).
9. Maier 1997, p. 88.
10. Daum 1997-1998, dl. 1, p. 9.
11. Nieuwenhuys 1939; later gepubliceerd in Nieuwenhuys 1967, p. 67-100.
12. Nieuwenhuys 1978, p. 237-251.
13. Bij die gelegenheid verscheen Termorshuizen (red.) 1997.
14. Vergelijk Boehmer & Gouda 2012.
15. Bel 2000.
16. Boudewijn 2010 en 2016.
17. Termorshuizen 1988, p. 449, 452.
18. Termorshuizen 2013.
19. Termorshuizen in Daum 1997-1998, dl. 1, p. 622.
20. Termorshuizen 1988, p. 208.
21. Daum 1997-1998, dl. 1, p. 308.
22. Boehmer 2005, p. 64.
23. Daum 1997-1998, dl. 1, p. 194.
24. Daum 1997-1998, dl. 1, p. 17, 51, 117, 168.
25. Daum 1997-1998, dl. 1, p. 79-80, 128, 139.
26. Daum 1997-1998, dl. 1, p. 14.
27. Daum 1997-1998, dl. 1, p. 73, 77.
28. Termorshuizen 1988, p. 410.
29. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 208.
30. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 16, 98.
31. Vergelijk Daum 1997-1998, dl. 3, p. 34.
32. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 69-70, 72.
33. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 72, 76, 78, 171.
34. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 183.
35. Termorshuizen 1988, p. 412-413, 418.
36. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 177.

37. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 190, 195.
38. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 199-201.
39. E. du Perron merkte, in zijn voorwoord bij een heruitgave van *Goena-goena*, over deze scène op dat die volgens hem niet komisch bedoeld was, maar juist betekenisvol: zie Du Perron 1955-1959, dl. 7, p. 137.
40. Vergelijk Boehmer 2005, p. 77.
41. Termorshuizen 1988, p. 420.
42. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 211, 214.
43. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 220, 225-227, 230.
44. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 401.
45. Over het onderwerp vergiftiging in de Indië letterkunde, zie Termorshuizen 2016. Ook in Daums roman *'Upsen 'downs' in het Indische leven* komt de uitdrukking voor, als het personage Geber opmerkt: 'Als ik denk dat ik nu weer voor een jaar of vier, vijf in m'n eentje op Koningin moet gaan zitten, dan maak ik er bij God liever met een pil nummer elf een eind aan.' Zie Daum 1997-1998, dl. 3, p. 425. Over waar de uitdrukking vandaan komt, zie Nieuwenhuys 1978 ('Vooraf'), p. 7; Termorshuizen 2016, p. 66-67.
46. Termorshuizen 1988, p. 425.
47. Ten onrechte typeert Termorshuizen 1988, p. 427 Daum als een naturalist en deze passage als een voorbeeld van de objectieve naturalistische vertelwijze. Vergelijk Praamstra 1989, p. 508-510.
48. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 290-293.
49. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 239, 282.
50. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 366.
51. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 230, 237.
52. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 370-372.
53. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 262, 319, 376-378.
54. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 359, 371-372, 376, 395-397.
55. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 282.
56. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 227.
57. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 348.
58. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 239, 347.
59. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 370, 376.
60. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 355.
61. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 294.
62. Termorshuizen 1988, p. 442.
63. Termorshuizen 1988, p. 442.
64. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 776.
65. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 945.
66. Termorshuizen 1988, p. 449-452.
67. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 847-848, 862-864, 886.
68. Termorshuizen 1988, p. 450. Zie ook Termorshuizen 1994, p. 109.
69. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 860, 848.
70. Termorshuizen 1988, p. 443.
71. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 801, 872, 884.
72. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 793, 827, 838.
73. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 782, 874, 897-898, 910.

74. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 870-873.
75. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 877.
76. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 855, 891, 908-909, 918.
77. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 859.
78. Daum 1997-1998, dl. 3, p. 917.
79. Vergelijk Boehmer 2005, p. 5, 13-14.
80. Vergelijk Boehmer 2005, p. 75.
81. Brief van Rob Nieuwenhuys aan Olf Praamstra, 7 februari 1990. Collectie Olf Praamstra.

6. Mensen en (hun) natuur in Indië: Thérèse Hoven

1. Nieuwenhuys 1978, p. 233.
2. Nieuwenhuys 1978, p. 216.
3. Nieuwenhuys 1978, p. 233; Van de Loo 2000b.
4. Zuiderweg 2013, p. 35, 37.
5. Zuiderweg 2013, p. 36.
6. Bij het gebruik van het bijvoeglijk voornaamwoord 'postkoloniaal' in mijn tekst volg ik literatuurwetenschappers uit de Engelstalige *postcolonial studies*, zoals Bill Ashcroft en John McLeod, die de term zonder koppelteken ('postkoloniaal') vooral gebruiken om naar een bepaalde kritische manier van lezen juist ook van koloniale literatuur te verwijzen. De variant met koppelteken ('postkoloniaal') wordt gebruikt om de desbetreffende periode in de geschiedenis van een voormalig gekoloniseerd land aan te duiden. Zie hierover bijvoorbeeld McLeod 2000, p. 32-34.
7. Met het begrip 'koloniaal discours' verwijs ik in dit hoofdstuk naar hetgeen op een bepaald moment in de geschiedenis, in dit geval de late negentiende eeuw, binnen een bepaalde koloniale macht, in dit geval Nederland, als 'algemeen denkkader over kolonisatie' gold. Vergelijk Boudewijn 2016, p. 58. Zoals Elleke Boehmer uiteenzet, werd een dergelijk discours in grote mate bepaald door de literatuur die in de negentiende en vroege twintigste eeuw over koloniale bezittingen en hun inwoners werd geschreven. Europese auteurs namen als vanzelfsprekend bepaalde stijlfiguren van elkaar over, wat ervoor zorgde dat een grote verscheidenheid aan plaatsen en personen in essentie op één en dezelfde manier werd beschreven. Europese lezers, onder wie ook de reizigers en bestuurders die het koloniale discours in de kolonie in de praktijk gingen brengen, wisten daarom altijd al wat ze van (onbekende) overzeese gebieden konden verwachten: een fundamentele vorm van 'anderszijn'. Dit verbond in principe alle niet-Europeaanen in hun zogenaamd herkenbare minderwaardigheid ten opzichte van de Europeanen, wat de legitimatie vormde van hun onderwerping aan Europees gezag. Zie Boehmer 2005, p. 49, 52.
8. Zuiderweg 2013, p. 28; Van de Loo 2000b.

9. Zie voor een analyse van de relatie tussen Thérèse Hoven, Sam Kalff en de Indische pers: Zuiderweg 2013.
10. Zuiderweg 2013, p. 32.
11. Zuiderweg 2013, p. 33.
12. Zie over het ontstaan van de 'Indische roman' als (sub-)genre bijvoorbeeld Bel 2020 ('Een gordel van smaragd?'), p. 11-17; Termorshuizen 2002a, p. 114-120. In nagenoeg alle Indische romans draait het om Nederlandse of Indo-Europese – en niet om, zoals men tegenwoordig zou zeggen, 'Indonesische' – figuren, en om de gebieden waarin deze figuren hun belangen nastreven.
13. Boudewijn 2016, p. 23.
14. Deze achternaam wordt in de hele roman consequent gespeld als 'v.d. Elst'.
15. Hoven 1892, p. 3-4.
16. Hoven 1892, p. 3.
17. Hoven 1892, p. 3.
18. Hoven 1892, p. 4-5, 10.
19. Hoven 1892, p. 4.
20. Boudewijn 2016, p. 13. Zie over de geschiedenis van de Indo-Europese Nederlanders en hun positie binnen de koloniale samenleving ook Bosma & Raben 2003; Gelman Taylor 2009; Stoler 2002. Waar Bosma & Raben het onderwerp vanuit geschiedkundig perspectief benaderen, nemen Gelman Taylor en Stoler ook nadrukkelijk de Indische literatuur in hun overwegingen mee. Zie ook Gouda 2008 voor een analyse van de verhoudingen tussen Europeanen en Indo-Europeanen, en de wisselwerking tussen dezen en de Nederlandse koloniale politiek, in de eerste helft van de twintigste eeuw.
21. Oostindie 2011, p. 26; Gouda 2008, p. 112.
22. Protschky 2008, p.18; mijn cursivering.
23. Boudewijn 2016, p. 190; Rosen Jacobson 2018, p. 59. In de context van de Nederlandse koloniale politiek ten opzichte van Nederlands-Indië mondde deze ontwikkeling uit in de zogeheten 'ethische politiek', die vanaf 1900 door de Nederlanders werd gepropageerd en die ook weer het (vermeende) onderscheid tussen Europeanen en Indo-Europeanen, en uiteraard ook 'Indonesiërs', versterkte. Rosen Jacobson 2018, p. 82.
24. Rosen Jacobson 2018, p. 37.
25. Rosen Jacobson 2018, p. 52.
26. Maar zie Stoler 1997 over de overeenkomsten tussen Nederlands-Indië en Frans-Indochina als het gaat om de verhouding tussen de kwestie van interetnische relaties in de kolonie en het ontstaan van nieuwe ideeën over nationale identiteit ook in Europa.
27. Termorshuizen 2002a, p. 114; Rosen Jacobson 2018, p. 44-46.
28. Protschky 2008, p. 18.
29. Rosen Jacobson 2018, p. 45.
30. Protschky 2008, p. 18. Frances Gouda wijst er bijvoorbeeld op dat de term 'pauperisme' in het Nederlands-Indië van de vroege twintigste eeuw vrijwel uitsluitend werd gebruikt om de sociaal-economische toestand van de Indo-Europese bevolking te beschrijven. Zie Gouda 2008, p. 112.
31. Bosma & Raben 2003, p. 11-12.
32. Hoven 1892, p. 44.
33. Hoven 1892, p. 48.
34. Hoven 1892, p. 49.
35. Hoven 1892, p. 52.
36. Hoven 1892, p. 49.
37. Hoven 1892, p. 41.
38. Hoven 1892, p. 41.
39. Hoven 1892, p. 42.
40. Hoven 1892, p. 40.
41. Hoven 1892, p. 42.
42. Tijdens haar eerste ontmoeting met Augusta roept Corrie bijvoorbeeld uit: 'Dag Huus, dag Huus, ik heb zoo kassian met je, ja? om je Ma dood is, kassian jij zoo alleen, je moet maar gier blijven ja?' Hoven 1892, p. 51.
43. Boudewijn 2016, p. 144.
44. Boudewijn 2016, p. 145. Samenvattend kan gezegd worden: 'Hoe verder iemand van de Europese cultuur [en dus beschaving] verwijderd is, des te sterker is diens Indische accent.'
45. Ann Laura Stoler schrijft hierover dat men interetnische relaties in de kolonie rond 1900 ging zien als oorzaak van de problemen die zij eerder zogenaamd dienden te voorkomen. Waar voorheen algemeen werd aangenomen dat inheemse vrouwen, veelal concubines, Europese mannen in de kolonie hielpen aan lokale kennis en een respectabel huuselijk leven, beiden belangrijk voor het succes van het Nederlandse kolonisatieproject in Indië, werden dit soort relaties nu aan de kaak gesteld als bron van alles wat de Europese 'missie' in Indië in gevaar bracht: 'Concubinage became the source of individual breakdown, racial degeneration, and political unrest.' Stoler 2002, p. 68; zie ook p. 47-48.
46. Hoven 1892, p. 3.
47. Hoven 1892, p. 4. Zie, over de rol van vrouwen als 'cultural (and racial) gatekeepers' in de kolonie, ook Protschky 2008, p. 18.
48. Hoven 1892, p. 61-62.
49. Hoven 1892, p. 53.
50. Hoven 1892, p. 55.
51. Hoven 1892, p. 55-56.
52. Hoven 1892, p. 56.
53. Hoven 1892, p. 54.
54. Hoven 1892, p. 60.
55. Hoven 1892, p. 65. De zogeheten 'voorkinderen' zijn ook een belangrijk onderwerp in andere wer-

- ken van Thérèse Hoven, zoals verschillende verhalen in de bundel *Uit het land der klapperboomen* (1897). Vanuit een postkoloniaal perspectief is dit onderwerp vooral interessant omdat het illustreert hoe het, in de Indische koloniale context, vooral de relaties tussen Europeanen en Indo-Europeanen (meer dan die tussen Europeanen en 'Indonesiërs') waren, die stof tot confrontatie, en dus ook literaire representatie, gaven. Hellwig 1994, p. 61.
56. Hoven 1892, p. 142.
 57. Hoven 1892, p. 67.
 58. Hoven 1892, p. 68.
 59. Hoven 1892, p. 68.
 60. Hoven 1892, p. 69.
 61. Dit geldt zeker ook voor niet-Nederlandse teksten. Zo schrijft Elleke Boehmer dat de Britse koloniale literatuur van het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw blijf geeft van een destijds in de Britse samenleving veelvoorkomende 'anxiety about social regression and national decline'. Boehmer 2005, p. 32. Waar romanfiguren die naar verre tropische oorden afreisden, eerder nog werden weergegeven als 'intrepid adventurers', riskeerden zij nu tot 'white degenerate[s]' te verworpen – individuen dus, wie het niet lukt om de afstand tussen henzelf en hun omgeving te bewaren en die door hun 'regressie' een angstaanjagende herinnering vormen aan 'the fragility of the civilized state.' Boehmer 2005, p. 33. Patrick Brantlinger voegt hieraan toe dat er in de Victoriaanse literatuur en cultuur een enorme bandbreedte aan vormen van en visies op het proces van *going native* was. Brantlinger 2011, p. 67. Desondanks betekende voor 'westerse' figuren het overnemen van lokale gewoonten in de tropen uiteindelijk een terugkeer naar 'the abyss that humanity was supposedly climbing out of.' Brantlinger 2011, p. 84.
 62. Stoler 2002, p. 68: 'Adaptation to local food, language, and dress, once prescribed as positive signs of acclimatization, were now the signs of contagion and loss of (white) self.' Zie ook Stoler 2002, p. 66-67, over de vermeende slechte invloed van de tropen niet alleen op de fysieke, maar ook op de geestelijke gezondheid van Europese koloniale.
 63. Hoven 1892, p. 70.
 64. Hoven 1892, p. 76.
 65. Gouda 2008, p. 116.
 66. Zoals Susie Protschky schrijft: 'Liability for defeat was attributed to extraneous factors – in this case, nature and landscape – that were beyond human control. Thus were the shortcomings of the colonial civilizing mission explained, along with failed Dutch attempts to govern their own unrestrained behaviour beyond the strictures of European society.' Protschky 2008, p. 23.
 67. Boudewijn 2016, p. 199.
 68. Hoven 1892, p. 5.
 69. Hoven 1892, p. 126.
 70. Boudewijn 2016, p. 198.
 71. Zoals Susie Protschky met betrekking tot twee vrouwelijke figuren in, respectievelijk, Louis Couperus' *De stille kracht* (1900) en Madelon Lulofs' *Rubber* (1930) schrijft: 'The implication is that [these] women harbour a steadfastly pure, incorruptibly Dutch identity that is incompatible with and cannot be conquered by the overwhelming elements of Indonesian nature, and it is for this inflexibility that they are ultimately expelled – or choose to expel themselves – from the country's very surface.' Protschky 2008, p. 26.
 72. Hoven 1892, p. 360.
 73. Van de Loo 2000b.
 74. Hoven 1905, p. 7.
 75. In het verhaal 'In sarong en kabaai' bijvoorbeeld, herinnert de verteller, die tevens de hoofdpersoon is, zich de eerste kennismaking met haar aange trouwde Indo-Europese tante als volgt: 'Ik nam mijn bezoeker eens goed op en moest bekennen, dat Darwin gelijk had met te beweren, dat de mensch van den aap afstamt.' Hoven 1892 (*In sarong en kabaai*), p. 8.
 76. Van de Loo 2000b.
 77. Hoven sluit daarmee aan bij het gangbare patroon van de in de negentiende en (vroeg) twintigste eeuw populaire 'idealistische romans'. Deze werden gekenmerkt door sympathieke hoofdpersonen die, zoals Nelly in *Vrouwen lief en leed onder de tropen*, het 'goede voorbeeld' aan de andere personages en de lezers geven; complexe, en daardoor 'ongeloofwaardige' plots; een verteller die zijn/haar visie op de handelingen van de personages kenbaar maakt en 'het morele oordeel van de lezer stuurt'; en een 'happy end.' Bel 2015, p. 130. Dat laatste is zeker ook wat Hoven bij haar lezers zo geliefd maakte. Zoals Tineke Hellwig over Hovens werk schrijft: 'Whatever problems or conflicts she depicted, there was always a solution. The cheerfulness of her writings enhanced her popularity.' Hellwig 1994, p. 45.
 78. Voor een uiteenzetting over de houding van Thérèse Hoven en andere vrouwelijke auteurs uit de tweede helft van de negentiende eeuw ten opzichte van de relaties tussen Europeanen, Indo-Europeanen en 'Indonesiërs', zie Gelman Taylor 2009, p. 144-153.
 79. Dit is in die zin opmerkelijk omdat Hovens idealistische romans dus ook kenmerken vertonen van het naturalisme, waarbij 'een wetenschappelijke en natuurgetrouwe – lees: sombere – uitbeelding van de werkelijkheid' werd nagestreefd. Bel 2015, p. 34. Al gebeurt dit heel subtiel, de keuze

van Hoven om figuren die met de kolonie in aanraking komen, als ‘gedesillusionerd’ neer te zetten, geeft toch blijk van een kritische houding niet tegenover het Nederlandse kolonisatieproject per se, maar tegenover de manier waarop dat project in Indië werd uitgevoerd – een houding die, literatuur-historisch gezien, niet veel later zou culmineren in Louis Couperus’ fundamenteel andere, maar op dit punt toch vergelijkbare, roman *De stille kracht* (1900). Bel 2015, p. 35.

7. Van diepe angst en stil genot: Louis Couperus

1. Zie voor de waarderingsgeschiedenis en canonisering van *De stille kracht*: Bel 2015, p. 40-43.
2. Van Stipriaan 2002.
3. litterairecanon.be/nl/werken/de-stille-kracht. Geraadpleegd op 20 juli 2020.
4. Nieuwenhuys 1978, p. 257.
5. Beekman 1998, p. 278. Vergelijk Beekman 1996, p. 268.
6. Zie voor de vertalingen van *De stille kracht*: www.vertalingendatabase.nl. De roman is twee keer in het Arabisch en in het Engels vertaald. Het boek verscheen onder de titel *Kekuatan diam* in een Indonesische vertaling van Christina Dewi Elbers-Murwani: Couperus 2011. Zie ook Onel 2011.
7. Mukherjee 2014, p. 4 en 8. Daarbij verwijst Mukherjee naar Amitav Ghosh.
8. Zie voor een definitie en kenmerken van wereldliteratuur: Damrosch 2003, p. 5-7. Een roman kan tot de wereldliteratuur gerekend worden als deze door de tijden heen meerdere soorten publiek aanspreekt uit verschillende taalgebieden.
9. Protschky 2008, p. 19-20.
10. Er is in dit hoofdstuk voor gekozen om woorden als ‘oost(erse)’ en ‘west(erse)’ tussen aanhalingstekens te plaatsen als deze een koloniale of oriëntalistische visie representeren.
11. Praamstra 2014b, p. 13.
12. Bel 2006, p. 174. De laatste zin van Bels artikel over *De stille kracht* luidt: ‘Here we do seem to encounter one of the first REAL anticolonial novels.’ De kapitalen in ‘REAL’ zijn van Bel.
13. Bel 2015, p. 27, 32.
14. Bel 2006, p. 170, 174.
15. Buikema 2017, p. 68.
16. Praamstra 2014b, p. 13, 20-25.
17. Boehmer 2005, p. 58-93.
18. Zie over ambivalentie in *De stille kracht*: Murwani 2010; Elbers 2011; Sudibyo 2017. Jenny Watson vertegenwoordigt de mening van wetenschappers die kritiek op het kolonialisme in *De stille kracht* zien als volgt: ‘*The Hidden Force* deserves to be read as a text morally critical of colonialism, rather than a superstitious text that only predicts,

as if through serendipity, the empire’s ultimate demise.’ Watson 2013, p. 120.

19. Zie voor Couperus als dandy: Van Gemeren 2016, p. 271-277, 843-844. Zie ook Heijne 2013.
20. Zie De Lauretis 1991. Over Couperus’ *De stille kracht* en *queer theory* zie ook Boehmer en Van ’t Veer 2021. Dit hoofdstuk betreft een gewijzigde versie daarvan.
21. Bastet 1989, p. 31-35; Van Gemeren 2016, p. 44-45.
22. Bastet 1989, p. 20, 46-47.
23. Couperus 1992, p. 9.
24. Praamstra 2014b, p. 3-4.
25. Bosma 2010, p. 26.
26. Bastet 1989, p. 40, 46, 62.
27. Bastet 1989, p. 70-74; Van Gemeren 2016, p. 63-65.
28. Bastet 1989, p. 56.
29. Van Gemeren 2016, p. 59.
30. Bastet 1989, p. 223-227; Van Gemeren 2016, p. 311-312.
31. Praamstra 2014b, p. 13-25.
32. Geciteerd in Bastet 1989, p. 226. Bastet citeert hier een ongepubliceerde brief van 3 april 1919 aan W.F.C. Timmermans. Couperus voegde er volgens Bastet nog aan toe: ‘Deze niet verborgen hostiliteit is een mystiek element in het boek.’
33. Zie voor de juiste verschijningsdatum van *Oostwaarts*: Couperus 1989, p. 287-288.
34. Praamstra 2014b, p. 25, 29 (noot 72).
35. Pattynama 2014, p. 12, 24-27.
36. Zie Vermoortel 2015.
37. De Pontianak is een demon die is ontstaan uit een vrouw die in het kraambed gestorven is. Doorgaans heeft ze het voorzien op zwangere vrouwen en kleine kinderen
38. Ten onrechte wordt door velen beweerd dat Van Oudijck met een Javaanse of een Sundanese in de *kampung* eindigt. Zij zien een aantal bewijzen over het hoofd voor het gegeven dat het hier een Indo-Europese betreft. Deze vrouw is namelijk een dochter van een koffieopziener en een inheemse vrouw, in het gezin wordt ook Nederlands gesproken, haar zusjes worden ‘nonna-meisjes’ genoemd en de broertjes van de vrouw gaan naar school in Garut. Couperus 1989, p. 217-223. Zie Praamstra 2014b, p. 29 (noot 65).
39. Couperus 1989, p. 220-221.
40. Couperus 1989, p. 221.
41. Couperus 1989, p. 226.
42. Couperus 1989, p. 226.
43. Bosma & Raben, 2003, p. 13.
44. Rosen Jacobson 2018, p. 37-40, 44-46.
45. Locher-Scholten 1981, p. 201.
46. Van den Doel 2011, p. 302-305.
47. Praamstra 2001, p. 11.
48. Stoler 1991, p. 430-436; Stoler 2002.

49. Couperus 1989, p. 99, 187. Zie ook Pattynama 2014 ('Angstige Hollanders en louche Indo's'), p. 69-76; Boudewijn 2016, p 214-222.
50. Pattynama 2014, p. 62.
51. Couperus 1989, p. 219.
52. Kemperink 2001, p. 28-29, 97.
53. Stoler 1991, p. 425-428.
54. Stoler 1991, p. 421, 425-428, 436-439.
55. Couperus 1989, p. 45-46.
56. Bel 2015, p. 34-35; Honings & Jensen 2019, p. 339, 341.
57. Bel 2015, p. 118-126; Bastet 1989, p. 87 en 93.
58. Bel 2015, p. 33, 54, 159-163.
59. Bel 2015, p. 172-174.
60. McEvansoneya 1995, p. 14-19.
61. McEvansoneya 1995, p. 14-19.
62. Bel 2015, p. 178-184.
63. Bel 2015, p. 32-40.
64. Over koloniale preoccupaties of 'colonialist concerns' in de koloniale roman, zie Boehmer 2005, p. 58-93.
65. Boehmer 2005, p. 33-34.
66. Praamstra 2014b, p. 17-20.
67. Couperus 1989, p. 53.
68. Couperus 1989, p. 225-226.
69. Praamstra 2014b, p. 17.
70. Boehmer 2005, p. 33, 65.
71. Desmarais & Weir 2020.
72. Het woord 'mooi' komt overigens 97 keer voor in *De stille kracht*, het woord 'artistiek(e)' komt 24 keer voor, het woord 'kunst' komt 29 keer voor en 'schoon(heid)' 6 keer.
73. Zie in dit verband ook Van Luxemburg 1991. Deze wijst erop dat zwart als huidskleur in Couperus' antieke romans vaak wordt gebruikt als een epitheton ornans met – naast ideologische – vooral erotische connotaties, waarin de verteller zich verlustigt.
74. Couperus 1989, p. 76.
75. Sedgwick 1990, p. 29-32.
76. Vgl. het begrip 'verandah' in Boehmer 2018, p. 9-10.
77. Couperus 1989, p. 91.
78. Belizário 2016, p. 389-390. Over een andere maar aanverwante analyse van seksualiteit bij Couperus, zie Lech & Klein 2014.
79. Brantlinger, Buikema en Watson zien *De stille kracht* als *imperial gothic*, een genre waarin sterk de nadruk wordt gelegd op het spookachtige, het bovennatuurlijke en een dubbel perspectief. Brantlinger 1990, p. 230 en Buikema 2017 (p. 68-72 voor het dubbele perspectief) en Watson 2020. De postkoloniale *queer*-benadering verschilt echter hiervan in die zin dat het veel eerder gaat om de focus op een fascinatie voor fluïde en veranderende identiteiten die meestal in gecodeerde vorm – en soms zelfs onbewust – in een tekst voorkomen.
80. Beekman 1996, p. 270.
81. Couperus 1989, p. 80-81.
82. Een interessante visie op de relatie tussen islam, ethiek en seksualiteit biedt Leezenberg 2012. Een verkorte versie daarvan is te vinden in Leezenberg 2017, p. 98-109.
83. Het woord 'pervers(iteit)' komt zes keer in *De stille kracht* voor.
84. Symons 1923. Het relevante hoofdstuk 'The Decadent Movement in Literature' werd oorspronkelijk gepubliceerd in *Harper's New Monthly Magazine* van November 1893. Zie ook Boehmer 2015, p. 131-190.
85. Bastet 1989, p. 156.
86. Léonie heeft seksuele omgang met haar stiefzoon (Theo) en met de geliefde van haar stiefdochter (Addy). Zie ook de beschuldigingen in de anonieme brieven van 'bloedschande'. Couperus 1989, p. 113.
87. Couperus 1989, p. 82. Overigens komt het woord 'fluweel' en varianten daarop twintig keer voor in het boek. Opvallend is hoe vaak Couperus in *De stille kracht* kleuren gebruikt als roze (15 keer), blauw (18 achttien keer), purper (6 keer) en azuur (4 keer).
88. Lane 1995; Aldrich 2003. Zie ook De Hond 2008, p. 240-243. De Hond bespreekt homoseksualiteit in Couperus' werk. In *Noodlot* (1890) komt dit thema volgens hem nog verhuld voor, maar in *De berg van licht* (1905-1906) neemt Couperus volgens De Hond geen blad meer voor de mond. De Hond 2008, p. 243-247. Zo bezien zou *De stille kracht*, dat door De Hond niet wordt besproken, een tussenstadium kunnen zijn.
89. Young 1995, p. xii, 25-26.

8. Sterrentelingen van het verleden: Augusta de Wit

1. Erll 2011, p. 81.
2. Rothberg 2013, p. 360.
3. Erll & Rigney 2006, p. 111.
4. Van den Berg 2004.
5. Melzer 2004.
6. De Wever 2005, p. 53.
7. Nieuwenhuys 1978, p. 327.
8. De Wit 1907, p. 9.
9. 'Zij schreef "Orpheus in de desa" 1940.
10. 'Zij schreef "Orpheus in de desa" 1940.
11. Sjahrazad 1945, p. 139.
12. Koch 1939.
13. De Wever 2009, p. 115.
14. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2013, p. 204-209.
15. Zie Arps 2015a; Arps 2015b.

16. Arps 2015a, p. 139.
 17. Mar & Edmonds 2010, p. 3.
 18. Rouwadvertenties en krantenartikelen waren die dag onder meer gepubliceerd in *De Indische courant*, *Soerabaijisch Handelsblad*, *Het nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië*, *De Sumatra Post* en *De Locomotief*.
 19. 'Augusta de Wit' 1939.
 20. Van den Oude 1903.
 21. De Wit 1903, p. 28, 74
 22. Erll 2011, p. 75.
 23. Praamstra 2001, p. 13.
 24. Birney 2019.
 25. Boudewijn 2016, p. 235.
 26. De Wit 1903, p. 135.
 27. Praamstra 2001, p. 10-11.
 28. Hoefte 2014, p. 80.
 29. Van den Oude 1903.
 30. Watson 1985, p. 34.
 31. Zie Arps 2015a; Arps 2015b.
 32. De Wit 1903, p. 17, 36, 83.
 33. De Wit 1903, p. 40-41.
 34. Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 2013, p. 188
 35. De Wit 1903, p. 31, 67, 141.
 36. De Wit 1903, p. 28-29.
 37. De Wit 1903, p. 1, 32, 119.
 38. De Wit 1903, p. 49-50.
 39. Boehmer 2005, p. 75-76.
 40. De Wit 1903, p. 17, 30, 42, 50, 73, 92-93, 137, 141, 144.
 41. De Wit 1903, p. 45.
 42. De Wit 1903, p. 149.
 43. De Wit 1903, p. 73.
 44. Bakhtin 1981, p. 84.
 45. De Wit 1903, p. 8.
 46. De Wit 1903, p. 12-13.
 47. De Wit 1903, p. 3, 9, 13, 14.
 48. Bordwell & Thompson 2008, p. 478.
 49. De Wit 1903, p. 18-19, 25.
 50. De Wit 1903, p. 88-89.
 51. De Wit 1903, p. 135, 141.
 52. De Wit 1903, p. 147-148.
 53. Praamstra 2001, p. 11, 13.
 54. Bloembergen & Raben 2009, p. 7-8.
 55. De Wit 1903, p. 37-39.
 56. Nieuwenhuys 1978, p. 327.
 57. De Wit 1903, p. 39.
 58. Erll 2011, p. 101.
 59. De Mul 2010, p. 414.
 60. Bijl 2013, p. 129.
 61. Nieuwenhuys 1978, p. 323, 325.
 62. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2013, p. 54-58.
 63. Baay 2015.
 64. De Wit 1903, p. 114.
 65. De Wit 1903, p. 115-116.
 66. De Wit 1903, p. 152.
9. **Onschuldige kinderen van de kolonie? *Ot en Sien in Nederlandsch Oost-Indië***
 1. Dit hoofdstuk werd eerder in licht gewijzigde vorm gepubliceerd in het tijdschrift *Internationale Neerlandistiek*: Astari & Honings 2018. Het is mede gebaseerd op de scriptie die Amalia Putri Astari onder begeleiding van Rick Honings en Olf Praamstra schreef: *'Onschuldige' kinderen van de kolonie. Een postkoloniale analyse van het leesboek Ot en Sien voor lagere scholen in Nederlands-Indië*. Master Neerlandistiek, Universiteit Leiden, 2017. We danken Olf Praamstra voor zijn behulpzaamheid en waardevolle adviezen bij het schrijven van dit hoofdstuk.
 2. Bernet-Kempers 1978, p. 103. Tegenwoordig worden de beelden niet vaak meer aangeduid als Ot en Sien, maar de ouders van Amalia vertelden haar er als kind wel over, en ze hoorde er ook over op de basisschool.
 3. Lange tijd werd er abusievelijk van uitgegaan dat niet Scheepstra maar Ligthart de auteur van de *Ot en Sien*-verhaaltjes was. Op alle uitgaven van *Ot en Sien* en *Ot en Sien in Nederlandsch Oost-Indië* staat Ligthart nog steeds als eerste auteur vermeld. Voor de (literair-)historische achtergronden hierover zie Niemeijer 1991.
 4. Vergelijk Niemeijer 1991, p. 7, 121.
 5. Vergelijk vertalingendatabase.nl en zie over de vertalingen ook Niemeijer 1991, p. 70-71, 82-84.
 6. Bekkering, Holtrop & Fens 1990, p. 295.
 7. Bekkering, Holtrop & Fens 1990, p. 440.
 8. Niemeijer 1991, p. 81.
 9. Bekkering, Holtrop & Fens 1990, p. 443; Niemeijer 1991, p. 74-82.
 10. Brantas 1986-1988, p. 37, 42.
 11. Brantas 1989.
 12. Iemand die een eerste poging deed om hier aandacht aan te besteden was Locher Scholten 1994. Over de blik van het kind in non-fictieve reisteksten uit de koloniale tijd zie Honings 2015.
 13. Van den Doel 2011, p. 159.
 14. Over het onderwijs in Nederlands-Indië zie Groeneboer 1993.
 15. Mann 1911.
 16. Niemeijer 1991, p. 75.
 17. Ligthart & Scheepstra 2001, p. 9.
 18. Pratt 2008, p. 9.
 19. Pratt 2008, p. 8.
 20. Boehmer 2005, p. 61.
 21. Ligthart & Scheepstra 2001, p. 140-141.
 22. Ligthart & Scheepstra 2001, p. 127.
 23. Ligthart & Scheepstra 2001, p. 5.
 24. Boehmer 2005, p. 62.
 25. Ligthart & Scheepstra 2001, p. 9, 209-210.
 26. Ligthart & Scheepstra 2001, p. 72.
 27. Ligthart & Scheepstra 2001, p. 183.

28. Ligthart & Scheepstra 2001, p. 21-23.
29. Ligthart & Scheepstra 2001, p. 23-24.
30. Vergelijk Boehmer 2005, p. 80: 'When it came to the classification of human beings, therefore, people from other cultures were ranked on the basis of their difference from Europeans, as degenerate or evolving types, filling the gaps between the human and the animal world'.
31. Ligthart & Scheepstra 2001, p. 222-223.
32. Ligthart & Scheepstra 2001, p. 155, 165-169.
33. Vergelijk Kemperink 2001, p. 102-103, 106-107.
34. Boehmer 2005, p. 75.

10. Vertrapt door totoks en opzijgeduwd door Chinezen en Javanen: Victor Ido

1. Nieuwenhuys 1978, p. 297-300.
2. Bosma & Raben 2003, p. 304.
3. Boudewijn 2016, p. 248-252, 276.
4. Baay 1993a, p. 38; www.genealogieonline.nl/en/stamboom-indische-bikken/P9027.php.
5. Baay 1993a, p. 38-41.
6. Van de Wall 1926.
7. Ido 1897.
8. Ido 1904, p. 12.
9. Termorshuizen 2001, p. 597-601; de citaten op p. 600.
10. Van de Wall 1927a
11. Van de Wall 1927a.
12. Ido 1949, p. 133-135. Hij vertelt het nog een derde keer aan Johan Fabricius, die hem tijdens een bezoek aan Java opzocht. In de versie die Fabricius ervan geeft, is het verhaal nogal veranderd en wordt er een verband gelegd met de beruchte moord op Fientje de Feniks. Maar dat kan gezien het tijdstip – die moord vond plaats in 1912 – niet kloppen. Waarschijnlijk heeft Fabricius een aantal dingen door elkaar gehaald. Fabricius 1951, p. 129-131. Over Fientje de Feniks zie Van Zonneveld 1992.
13. Van de Wall 1927b; Ido 1900; Ido 1901.
14. Ido 1917.
15. Baay 1993a, p. 41-46.
16. Carastathis 2014.
17. Bosma & Raben 2003, p. 299-310.
18. Ido 1915, p. 16-18, 35.
19. Ido 1915, p. 29.
20. Vergelijk Boudewijn 2016, p. 255.
21. Nieuwenhuys 1978, p. 299.
22. Ido 1915, p. 46.
23. Ido 1915, p. 52.
24. Ido 1915, p. 52-53.
25. Vergelijk Carastathis 2014, p. 304.
26. Ido 1915, p. 63.
27. Ido 1915, p. 65.
28. Ido 1915, p. 101-102.

29. Ido 1915, p. 101.
30. Ido 1915, p. 102-103.
31. Ido 1915, p. 187.
32. Ido 1915, p. 183.
33. Ido 1915, p. 191.
34. Ido 1915, p. 191.
35. Ido 1915, p. 192.
36. Ido 1915, p. 192-193.
37. Boudewijn 2016, p. 244-250.
38. Boudewijn 2016, p. 244-252.
39. Praamstra 2014b, p. 20-23.
40. Het is daarom opmerkelijk dat Joop van den Berg op zoek naar Indisch taalgebruik (*Petjo*) uitgerekend naar Boong verwijst om tot de conclusie te komen dat het in Nederlands-Indische romans niet of nauwelijks voorkomt. Van den Berg 1994.
41. Ido 1915, p. 63-64.
42. Bosma & Raben 2003, p. 203-207, 292.
43. Ido 1915, p. 225.
44. Ido 1915, p. 203-207.
45. Vergelijk Mulder & Bol 2020.
46. Bosma & Raben 2003, p. 305-306; Koks 1931, p. 259-268.
47. Bosma & Raben 2003, p. 302-304.
48. Ido 1915, p. 112.
49. Ido 1915, p. 246.
50. Ido 1915, p. 65.
51. Ido 1915, p. 223.
52. Ido 1915, p. 222.
53. Ido 1915, p. 286.
54. Geciteerd naar Baay 1993b, p. 156. Van de memoires in het *Bataviaasch Nieuwsblad* bestaat een onuitgegeven typoscript dat op sommige punten uitvoeriger is. Zie Universiteitsbibliotheek Leiden, DH 998-6.
55. Zie www.stamboomforum.nl/subfora/127/2/66059/1.
56. Koks 1931, p. 232.
57. Ido 1915, p. 285.
58. Van Wermeskerken 1916.
59. Baay 1993a, p. 44-45.
60. Ido 1935, p. 31-32, 34, 72-74.

11. Verhalen van vervreemding: Carry van Bruggen

1. Jacobs 1962, p. 3-32.
2. Sicking 1993, p. 127.
3. Termorshuizen 2001, p. 662-664; Termorshuizen 2011, p. 528.
4. Termorshuizen 2001, p. 666.
5. Sicking 2007, p. 593.
6. De Ridder 1915, p. 101.
7. Nieuwenhuys 1978, p. 344.
8. 'Bij 't heengaan', in: Van Bruggen 1988, p. 206; Nieuwenhuys 1978, p. 344.

9. Beekman 1998, p. 393.
10. Bel 2015, p. 270, 627.
11. Van Bruggen 1987a, p. 13.
12. Nieuwenhuys 1978, p. 345.
13. Badwy 2019, p. 141-142.
14. Nieuwenhuys 1978, p. 12; 'Redactioneel' 1986, p. 1; Zuiderweg 2017, p. 185.
15. Beekman 1998, p. 15.
16. Bel 1988.
17. Bijvoorbeeld Praamstra 1999; Van Zonneveld 2002, p. 137-139; Boudewijn 2016, p. 25.
18. Van Keulen & Van Zonneveld in Van Bruggen 1987a, p. 5-11.
19. Vooral in 'Uit 't gevaar' in Van Bruggen 1988, p. 79-149; ook Van Bruggen 1987b, p. 139.
20. Van Bruggen 1987a, p. 15.
21. Van Bruggen 1987a, p. 70.
22. Van Bruggen 1987b, p. 25.
23. Over het beeld van Indische vrouwen in de koloniale literatuur zie Boudewijn 2016; over *Goenong-Djatti*, zie p. 107-108, 227.
24. Van Bruggen 1925, p. 62.
25. De Keizer 2006, p. 73.
26. Van Bruggen 1980, p. 459 e.v.
27. Van Bruggen 1904a.
28. Van Bruggen 1904b.
29. Van Bruggen 1905.
30. Zie ook Sicking 1993, p. 133-134.
31. Van Bruggen 1987b, p. 164.
32. Van Bruggen 1987b, p. 143-144.
33. Van Bruggen 1988, p. 202.
34. Van Bruggen 1987b, p. 132-133, 184.
35. Van Keulen & Van Zonneveld in Van Bruggen 1988, p. 7.

12. Inheems geweld en witte afwezigheid: Madelon Székely-Lulofs

1. Praamstra 2007, p. 209.
2. Van Boven 1992, p. 90, 120.
3. Praamstra 2007, p. 229.
4. Freriks 2005; Okker 2008.
5. Nieuwenhuys 1978, p. 349-356; Praamstra 2007, p. 138-139; Bel 2015, p. 228-230.
6. Teksten van Székely-Lulofs werden bijvoorbeeld geanalyseerd door Meijer 2005; Pusztaï 2007, p. 178-202.
7. *Rimbu* werd oorspronkelijk gepubliceerd in het Hongaar. In 1949 verscheen het boek, bewerkt en vertaald door Madelon Székely-Lulofs, in het Nederlands als *Rimboe*.
8. Székely-Lulofs 1931 (*Rubber*), p. 266.
9. Székely-Lulofs 1931 (*Rubber*), p. 280.
10. Illico 1932.
11. H.V. 1931.
12. 'Aantekeningen – Rubber' 1932.

13. Du Perron 1955-1959, dl. 6, p. 190.
14. Z. 1936.
15. Mevrouw Székely's verweer' 1936.
16. Koning 1936.
17. 'De Hongertocht' 1936.
18. Ter Braak 1936.
19. *De Sumatra Post*, 25 augustus 1932.
20. Székely-Lulofs 1931 (*Koelie*), p. 34.
21. Székely-Lulofs 1931 (*Koelie*), p. 126.
22. Székely-Lulofs 1931 (*Koelie*), p. 129.
23. Brief van Madelon Székely-Lulofs aan Herman Robbers, Boedapest, 26 november 1931. Literatuurmuseum, Den Haag. Collectie Madelon Székely-Lulofs, L. 9452.
24. Székely-Lulofs 1931 (*Koelie*), p. 11, 17, 34, 48, 43, 57, 165. Zie voor Meijers analyse van *Koelie*: Meijer 2005, p. 152-169.
25. Székely-Lulofs 1931 (*Koelie*), p. 7.
26. Székely-Lulofs 1931 (*Koelie*), p. 5, 7.
27. Székely-Lulofs 1931 (*Koelie*), p. 49, 67, 75, 108.
28. Székely-Lulofs 1931 (*Koelie*), p. 49.
29. Het is opmerkelijk dat in de teksten van Székely-Lulofs geweld herhaaldelijk voorkomt, maar vooral in de verhalen wordt agressie niet alleen aan de inheemsen, maar ook aan de witte mensen toegeschreven. Zie hiervoor: Pusztaï 2007, p. 178-203.

13. Jasmijn en maanlicht: E. du Perron

1. Snoek 2005, p. 14-15. 'Jasmijn en maanlicht' verscheen eerder in *De Groene Amsterdammer* 21 (2019). Dit hoofdstuk is een gewijzigde en uitgebreide versie van dat stuk.
2. Du Perron 1996, p. 31, 100-101.
3. Snoek 2005, p. 984-986.
4. Du Perron 1996, p. 25-26.
5. Du Perron 1996, p. 56.
6. Du Perron 1996, p. 61.
7. 'Mijn vader [...] gaf mij daarop een pak slaag zoals ik er nog nooit een had gekregen. Hij sloeg weliswaar met de vlakke hand, maar in zijn drift zo uit volle kracht, dat de juffrouw zelf dacht dat hij mij ging vermoorden. Van die dag af was het met iedere toenadering van mij tot hem gedaan; ik rende weg als ik zijn stem maar hoorde of hem uit de verte zag aankomen. Ik was altijd bang voor hem geweest, maar van deze dag af beschouwde ik hem als mijn boze geest. Mijn moeder vertelde later dat ik soms voor haar op de knieën ging om haar te smeken het een of ander toch niet aan mijn vader te zeggen; ik herinner het mij niet, maar het kan makkelijk waar zijn.' Du Perron 1996, p. 143.
8. Du Perron 1996, p. 27, 338-357.
9. Du Perron 1996, p. 272.
10. Snoek 2005 p. 777, 780. Volgens Snoek sluit het verhaal nauw aan bij Du Perrons dagboekante-

- keningen. Zie voor de vertraagde publicatie van *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo* het nawoord van Kees Snoek op pagina 100 van Du Perron 1990.
11. Snoek 2005, p. 846, 1191.
 12. Van Nijlen 1955, p. 27.
 13. Gomperts 1948, p. 31.
 14. Rich 1979, p. 35.
 15. Ik ben niet de eerste die een dergelijke kritische analyse van Du Perron en zijn boek maakt. Al in 1991 maakte Mieke Bal een prachtige, scherpzinnige psychoanalytische analyse van Arthur Ducroo/E. du Perron, waarin ze ook aandacht besteedt aan het racisme, het seksisme en de homofobie in het boek: Bal 1991.
 16. De term 'cultural archive' werd gemunt door Edward Said in zijn boek *Culture and Imperialism*: Said 1993.
 17. Wekker 2017, p. 8-10, 33-35.
 18. Smit 1984, p. 353.
 19. Morrison 1998, p. 3, 5.
 20. Du Perron 1996, p. 47.
 21. Du Perron 1996, p. 150-151.
 22. Du Perron 1996, p. 75-76.
 23. Du Perron 1996, p. 76.
 24. Du Perron 1996, p. 182-183.
 25. Du Perron 1996, p. 170.
 26. Du Perron 1996, p. 210.
 27. Du Perron 1996, p. 210.
 28. Du Perron 1996, p. 171-172, 178.
 29. Du Perron 1996, p. 197.
 30. Boehmer 2005, p. 33-34, 58-75.
 31. Du Perron 1996, p. 270-271.
 32. Du Perron 1996, p. 275.
 33. Du Perron 1996, p. 232. Zie ook Bal 1991, p. 126-127.
 34. Ook in de modernistische roman ontsnappen auteurs niet aan het koloniale discours. Vaak krijgt het echter een ironische ondertoon door het besef hoe kwetsbaar de Europese beschaving is. Said 1993. Over de onmogelijkheid om volledig te ontsnappen aan het dominante koloniale discours, zie Boehmer 2005, p. 152-159. Over dit specifieke onderwerp bij Du Perron, zie Meijer 2005, p. 95.
- 14. 'Ik neem een heel eigen plaats in': Beb Vuyk**
1. Dit hoofdstuk is een herziene en sterk ingekorte versie van Praamstra 2016.
 2. Scova Righini 2005, p. 12-13.
 3. Dit in tegenstelling tot het overgrote deel van de Indo-Europeanen, die vasthielden aan de Nederlandse nationaliteit. Zie Scova Righini 2005, 288-291; vergelijk ook Bosma, Raben & Willems 2006, p. 188-190.
 4. Scova Righini 2005, p. 12-13.
 5. Vuyk 1981, p. 432.
 6. Scova Righini 2005, p. 25-31.
 7. Scova Righini 2005, p. 19-21.
 8. Scova Righini 2005, p. 22-25, 43-45.
 9. Scova Righini 2005, p. 39-42; Bibeb 1990, p. 12.
 10. Scova Righini 2005, p. 42.
 11. Scova Righini 2005, p. 83-84, 89-90. Zie voor de winning van *kayu putih*-olie ook Boelens, Van Fraassen & Straver 2001, p. 250.
 12. Scova Righini 2005, p. 42-43. Zijn achterkleinzoon Rob Janssens suggereert dat hij een kind had verwekt bij een van zijn dochters, dat hij had aangegeven als een kind van hem en zijn vrouw. Al snel werd echter duidelijk dat zijn vijftienjarige dochter de moeder van het kind was. Voor deze 'valsheid in geschrifte' kreeg hij drie maanden gevangenisstraf. De vader was onbekend en er gingen geruchten over incest. Janssens 1997, p. 49, 51-56, 59-61, 77, 80, 84, 93, 95-96.
 13. Scova Righini 2005, p. 283-285.
 14. Scova Righini 2005, p. 50-51. Zie voor de discriminatie van Indo-Europeanen ook Wertheim 1949, p. 90-111; Van der Veur 1961, p. 90-94; Meijer 2004.
 15. Scova Righini 2005, p. 48-49, 56.
 16. Vuyk 1981, p. 160. Zie voor haar bewering dat het 'geheel autobiografisch is': Scova Righini 2005, p. 61.
 17. Scova Righini 2005, p. 59-61.
 18. Vergelijk Kemperink 2001, p. 96-108.
 19. Vuyk 1981, p. 160.
 20. Scova Righini 2005, p. 85, 97.
 21. Scova Righini 2005, p. 81.
 22. In een eerdere versie van *Het laatste huis van de wereld*, geschreven voor het *Haarlem's Dagblad*, wordt Heintje vermeld als 'Oom Hindji, de oude mandoer' van Fernands vader. Vuyk 1937.
 23. Vuyk 1981, p. 158.
 24. Vuyk 1981, p. 161.
 25. Vuyk 1981, p. 162.
 26. Vuyk 1981, p. 164. De titel is ontleend aan een gedicht van R.M. Rilke, waarin Vuyk haar totale verlatenheid, afgesneden als ze is van de 'westerse' wereld, op Buru herkent. Zie Vuyk 1981, p. 204-205.
 27. Pratt 2008, p. 197-201.
 28. Vuyk 1981, p. 164.
 29. Vuyk 1981, p. 157-164.
 30. Vuyk 1981, p. 222.
 31. Jungschleger 1981; Van den Heuvel 1991.
 32. Verstappen 1973; vergelijk ook Scova Righini 2005, p. 92.
 33. Vuyk 1981, p. 162-164.
 34. Janssen 1997, p. 17.
 35. Vuyk 1981, p. 222-227.
 36. Vuyk 1981, p. 171.

37. Vergelijk De Willigen-Vuyk 1933-1934, p. 235; Vuyk 1981, p. 214.
 38. Mills 1991, p. 87-94; Boehmer 2005, p. 75-85.
 39. Vuyk 1981, p. 169-172, 187-189, 191-194, 198-204.
 40. Vuyk 1981, p. 172-178.
 41. Van Straalen 1995; Scova Righini 2005, p. 93, 118.
 42. Termorshuizen 2011, p. 700-701.
 43. Als zij van 1937 tot 1938 op familiebezoek in Nederland is, werkt zij deze brieven om tot een feuilleton voor het *Haarlem's Dagblad*. Dat wordt in de Verantwoording bij haar *Verzameld werk* genoemd als de eerste versie van het boek. Vuyk 1981, p. 521; zie ook Scova Righini 2005, p. 118, 130-133.
 44. Vuyk 1981, p. 157, 245-246.
 45. Boehmer 2005, p. 35-42.
 46. Vuyk 1981, p. 167-168.
 47. Vuyk 1981, p. 169.
 48. Pratt 2008, p. 152-155.
 49. Vuyk 1981, p. 245.
 50. Vuyk 1981, p. 182-185.
 51. Vuyk 1981, p. 211.
 52. Zie in dit verband ook wat Vuyk schrijft op het omslag van *Duizend Eilanden*. Op Buru had zij volkomen gekregen wat zij verlangde: 'een moeilijk en uitzonderlijk bestaan in gehele vrijheid buiten de bewoonde plaatsen der mensen.' Geciteerd naar Nord 1970.
 53. Pratt 2008, p. 48-56, 118-126, 197-201; Huigen 2007, p. 31-33; Mills 1991, p. 75. Opmerkelijk is dat Beb Vuyk in de beschrijving van haar ervaringen meer lijkt op mannelijke dan op vrouwelijke auteurs van reisverhalen. Mills concludeert uit haar onderzoek naar verhalen van vrouwelijke reizigers dat die anders schrijven dan mannen: zij staan kritischer tegenover de koloniale samenleving, stellen zich afhankelijker en kwetsbaarder op en hebben meer contact met de inheemse bevolking. Mannen daarentegen stellen bij voorkeur hun rol als pionier en avonturier op de voorgrond. Mills 1991, 67-107. Deze 'mannelijke' manier van schrijven van Vuyk herinnert aan haar uitspraak dat zij zich meer verbonden voelt met mannen dan met vrouwen en ook liever met mannen omgaat. Vuyk 1981, p. 435; Bibeb 1990, p. 11.
 54. Vuyk 1981, p. 222.
 55. Vuyk 1981, p. 244-246.
 56. Vuyk 1981, p. 246.
 57. Scova Righini 2005, p. 274-277.
 58. Snoek 1991, p. 80.
 59. Scova Righini 2005, p. 133-134.
 60. Nieuwenhuys 1978, p. 477-478.
 61. Scova Righini 2005, p. 467.
 62. Scova Righini 2005, p. 253-255, 508-509; Beekman 1996, p. 452.
 63. Scova Righini 2005, p. 157-160.
 64. Scova Righini 2005, p. 120-125.
 65. Scova Righini 2005, p. 163-169, 172-173.
 66. Scova Righini 2005, p. 183.
 67. Wertheim 1947, p. 15.
 68. Walraven 1966, p. 831.
 69. Vuyk 1981, p. 443.
 70. Vuyk 1981, p. 443-444.
 71. Scova Righini 2005, p. 245-248, 259, 491-494.
 72. Meijer 1994, p. 575-587; Drooglever 1982, p. 437-438.
 73. Vuyk 1981, p. 445.
 74. Vergelijk Van den Berg 1990, p. 84-85, 99-100, 118; Snoek 1991, p. 80; Scova Righini 2005, p. 333-334.
 75. Vuyk 1981, p. 373-375.
 76. Vuyk 1981, p. 405.
 77. Vuyk 1981, p. 489-519.
 78. Kousbroek 1991; Scova Righini 2005, p. 424-427.
 79. Roggeman 1985.
 80. Vuyk 1981, p. 438.
 81. Vuyk 1948.
 82. Hartkamp 1969.
 83. Verstappen 1973.
 84. Verstappen 1973.
- 15. Twee Indonesische stemmen: Suwarsih Djojopuspito en Arti Purbani**
1. Kousbroek 2013, p. 255. Dit hoofdstuk verscheen eerder in licht gewijzigde vorm in *Indische Letteren*. Zie Suprihatin & Van 't Veer 2021.
 2. Groeneboer 1993, p. 414.
 3. Groeneboer 1993, p. 1, 236-239, 313-314, 380-398.
 4. www.nobelprize.org/prizes/literature/1913/summary, geraadpleegd op 22 mei 2020.
 5. Er is hier voor de moderne Indonesische spelling van namen en woorden gekozen. De namen van personages zijn echter gespeld zoals ze in de beide romans voorkamen. Een uitzondering daarop vormen namen van historische figuren die in de romans worden opgevoerd.
 6. Kousbroek 2013, p. 254-255.
 7. Voor Suwarsih Djojopuspito en Arti Purbani als vroege Indonesische feministische schrijvers zie Priyatna 2018, p. 232-235; Wiyatmi 2018, p. 45-46.
 8. Termorshuizen 2017.
 9. Zuidinga 1986, p. 151.
 10. De Taman Siswa-scholen waren antiekoloniale scholen, opgericht door Ki Hadjar Dewantara (1889-1959).
 11. Zuidinga 1986, p. 154.
 12. Nieuwenhuys 1978, p. 394-401, 633-635.
 13. Zuidinga 1986, p. 156-158.
 14. Termorshuizen 1980, p. 39-48; Termorshuizen 2017.

15. Barbara Hatley schrijft over het feministische karakter van Suwarsih Djojopuspito's werk dat er weliswaar een duidelijk vrouwelijke visie in te vinden is, maar 'it is a feminine vision of the male discourse elite, Western-influenced, nationalist activism rather than an subversive alternative.' Hatley 2002, p. 171. Aquarini Priyatna betoogt dat Suwarsih Djojopuspito 'reestablishes the construction of femininity and attributes it not to total submission and acceptance to males and the patriarchal culture but to female agency, subjectivity, and intelligence.' Priyatna 2018, p. 230.
16. In 1951 publiceerde Suwarsih Djojopuspito met *Tudjuh tjeritera pendek* een serie korte verhalen, die drie jaar later gevolgd werd door de bundeling *Empat Serangkai*. In 1959 verscheen van haar hand de Sundanese roman *Marjanah*, in 1963 gevolgd door de Indonesische novelle *Siluman Karangkoban* en het korte verhaal 'Hati Wanita'. In 1975 vertaalde zij *Buiten het gareel* zelf in het Indonesisch. De roman kwam uit onder de titel *Manusia bebas*. Een jaar later schreef zij de roman *Maryati*, die in 1982, vijf jaar na Suwarsih's overlijden te Yogyakarta in 1977, werd uitgegeven.
17. Teeuw 1979, dl. 1, p. 65-66. *Ringkasan dan ulasan novel Indonesia modern* geeft helaas slechts een beschrijving van de inhoud van de roman en geen analyse. Mahayana 2007, p. 374.
18. Nieuwenhuys 1978, p. 402. *Buiten het gareel* wordt in *Oost-Indische spiegel* besproken op p. 401-404.
19. Boven-Digul was een oord in Nieuw-Guinea waarnaar nationalistische Indonesiërs door het Nederlandse koloniale bestuur werden verbannen.
20. Bandera Raden Ajoe Partini Djajadiningrat is de Nederlandse spelling van haar naam.
21. Het boek kent een opmerkelijke verschijningsgeschiedenis. In 1916 verscheen de oorspronkelijke editie in het Javaans als nummer 168 in de Serie uitgaven door bemiddeling der Commissie van de Volkscultuur. (Zie Soerjosoeparto 2014, p. 13.) Van dit boek is in WorldCat.org geen exemplaar bekend. In 2014 kwam er een Nederlandse vertaling en hertaling uit. Deze Nederlandse editie vormde de basis voor de Indonesische vertaling, die in 2017 verscheen onder de titel *Kisah Perjalanannya Pangeran Soeparto, Jawa-Belanda 14 juni-17 juli 1913*.
22. https://id.wikipedia.org/wiki/Taman_Balekambang. Geraadpleegd op 6 juni 2020.
23. Djajadiningrat 1990, p. 122.
24. Djajadiningrat 1990, p. 126.
25. <https://igv.nl/gusti-partini-en-andere-javaanse-vrouwenlevens-in-de-20e-eeuw>, geraadpleegd op 21 juni 2020.
26. Djajadiningrat-Nieuwenhuis 2018.
27. In 1971 verschenen van haar de twee verhalenbundels, *Hasta Cerita* en *Sepasar Satu Malam*. Vijf jaar later zou de bundel *Ande-ande Lumut* (1976) nog volgen. In 1985 publiceerde zij de novelle *Tanjung Biru*. In 1986 verscheen nog het autobiografische *Partini, tulisan kehidupan seorang putri Mangkungan*. Djajadiningrat 1990, p. 126.
28. Teeuw 1979, dl. 2, p. 4.
29. Wiyatmi 2018, p. 42, 51-52. *Ringkasan dan ulasan novel Indonesia modern* geeft helaas slechts een beschrijving van de inhoud van de roman en geen analyse. Mahayana 2007, p. 374.
30. Dorothee Buur en Elsbeth Locher-Scholten rekenen *Widjyawati* ten onrechte tot de jeugdliteratuur. De gronden waarop zij dat doen, zijn onduidelijk. Misschien gaan ze hiertoe over, omdat er in de ondertitel sprake is van het 'Javaanse meisje'. Zowel de thematiek als de vertelstijl van *Widjyawati* duidt er echter op dat het hier om een roman voor volwassenen gaat. Buur 1992, p. 293; Locher-Scholten 2000, p. 113. In de Indonesische literatuurwetenschap wordt *Widjyawati* niet beschouwd als jeugdliteratuur, maar als een roman voor volwassenen. Mahayana 2007, p. 374; Wiyatmi 2018, p. 45-46.
31. Purbani 1948, p. 60.
32. Van den Doel 1996, p. 153-174.
33. Locher-Scholten 1981, p. 201.
34. Van den Doel 2011, p. 302-303.
35. Bosma 2010, p. 209-2010.
36. Boehmer 2005, p. 96-98, 164.
37. Boehmer 2005, p. 161-166.
38. Bhabha 2004, p. 51-56; Bhabha 1990, p. 209-211.
39. Purbani 1948, p. 76-77.
40. Purbani 1948, p. 215.
41. Purbani 1948, p. 209.
42. Djojopuspito 1986, p. 148-149. Fritz Künkel (1889-1956) was een sociale wetenschapper die psychologie, sociologie en religie probeerde te integreren in een verenigde theorie van de mens.
43. Djojopuspito 1986, p. 32, 41.
44. Korsten 2009, p. 283-285.
45. Purbani 1948, p. 205.
46. Wiyatmi 2018, p. 46.
47. Djojopuspito 1986, p. 41. Vergelijk Hatley 2002, p. 163-165.
48. Priyatna 2018, p. 235.
49. Djojopuspito 1986, p. 41.
50. Djojopuspito 1986, p. 73.
51. Djojopuspito 1986, p. 128.
52. Djojopuspito 1986, p. 211.
53. Djojopuspito 1986, p. 74.
54. Purbani 1948, p. 166-167, 193; Djojopuspito 1986, p. 47, 92-97.
55. Djojopuspito 1986, p. 51, 57.
56. Djojopuspito 1986, p. 107.

57. Purbani 1948, p. 92.
58. Djojopuspito 1986, p. 126.
59. Djojopuspito 1986, p. 155-156.
60. Djojopuspito 1986, p. 178-196.
61. Djojopuspito 1986, p. 74.
62. Djojopuspito 1986, p. 14, 79, 89.
63. Djojopuspito 1986, p. 76, 84.
64. Boehmer 2005, p. 96.
65. Zie Fasseur 2012, p. 2.
66. Purbani 1948, p. 42, 161.
67. Purbani 1948, p. 106, 156.
68. Purbani 1948, p. 41.
69. Purbani 1948, p. 56, 63.
70. Dat merkte ook de Indonesische schrijver Yudhi Herwibowo (1976) op na herlezing van de Indonesische versie van *Widijawati*. <https://yudhiherwibowo.wordpress.com/2016/05/09/membaca-novel-lawas-widyawati-arti-purbani>.
71. Daarbij komt dat de roman voltooid is in 1948, dat wil zeggen in een periode waarin de afloop van het Nederlandse kolonialisme in Indonesië nog niet volledig vaststond.
72. Djojopuspito 1986, p. 148-149.
73. Overigens is Soedarmo aanvankelijk bevriend met Sukarno, maar later niet meer omdat hun politieke denkbeelden te zeer van elkaar gaan verschillen. Djojopuspito 1986, p. 48-50, 62, 72, 76-77.
74. Djojopuspito 1986, p. 20.
75. Djojopuspito 1986, p. 20.
76. Djojopuspito 1986, p. 53.
77. Djojopuspito 1986, p. 72, 76-77.
78. Djojopuspito 1986, p. 86.
79. Djojopuspito 1986, p. 78-80.
80. Djojopuspito 1986, p. 84.
81. Djojopuspito 1986, p. 84.
82. Djojopuspito 1986, p. 101.
83. Djojopuspito 1986, p. 76, 84.
84. Djojopuspito 1986, p. 103.
85. Djojopuspito 1986, p. 115, 150.
86. Djojopuspito 1986, p. 82.
87. Djojopuspito 1986, p. 98-102.
88. Djojopuspito 1986, p. 89.
89. Djojopuspito 1986, p. 49.
90. Galinowicz 2015, p. 40; Galinowicz 2016.
91. Boehmer 2005, p. 3, 176.
92. Boehmer & Gouda 2012, p. 25-44.
93. Djojopuspito 1986, p. 16.
94. Boehmer 2005, p. 96-98.
95. Teeuw 1979, dl. 1; Mahayana 2007; Wiyatmi 2018.
3. Beekman 1998, p. 587, 590. In andere bewoordingen bevestigen Nieuwenhuys en Haase Beekmans bevindingen. Zie Nieuwenhuys 1978, p. 504-505, 511-512; Haase 1983, p. 33.
4. Haase noemde haar analyse van Alberts' Indische werk dan ook niet voor niets 'Tussen de regels'. Zie Haase 1983.
5. Beekman 1998, p. 590.
6. Haase 1983, p. 33.
7. Boomsma 2017, p. 179.
8. Zie Meijer 1995, p. 35-36; Boomsma 2017, p. 137-138.
9. Hij debuteerde in 1949 in *Libertinage* met het verhaal 'Batavia en Djakarta'.
10. In de verhalen uit *De Eilanden* worden de namen van de eilanden niet genoemd, op die van het eiland Raas na. Dat Alberts het eiland Raas (vlakbij Madura gelegen) noemt en bestuursambtenaar in Indië is geweest, maakt aannemelijk dat *De Eilanden* Indonesische eilanden zijn. Alberts 2007, p. 99.
11. Alberts 2007, p. 110.
12. Zie voor het cirkelpatroon van de bundel *De eilanden* ook Beekman 1998, p. 602; Boomsma 2017, p. 198.
13. Zie Beekman 1998, p. 587.
14. Het eerste deel bevat Alberts' romans en verhalen. In 2007 werden deze opnieuw uitgegeven onder de titel *Romans en verhalen*. Van deze editie is hier gebruikgemaakt.
15. Alberts 2005, p. 390.
16. Alberts 2005, p. 70, 29.
17. Meijer 1995, p. 31.
18. Alberts 2005, p. 149. Pratt geeft aan dat de oorspronkelijke bewoners van de kolonie vaak gezien werden als onderdeel van het inheemse landschap. Pratt 2008, p. 58-60.
19. Alberts 2005, p. 22.
20. Alberts 2005, p. 20.
21. Boehmer 2005, p. 43.
22. Alberts 2005, p. 574. Zie ook Beekman 1998, p. 588.
23. Alberts 2005, p. 79-82, citaten op p. 80, 81.
24. Zie ook Meijer 1995, p. 33; Anbeek 2015, p. 257.
25. Abrahams 1981, p. 8.
26. Meijer 1995, p. 33. Zie ook: 'Ik vertelde hem, dat ik niet meer terugging. Ik zei: Ik weet niet – en dat wist ik toen echt niet – of ze daarginds alles zelf kunnen. Maar het Binnenlands Bestuur, dat kunnen ze wel'. Alberts 2005, p. 272.
27. Zie Meijer 1995, p. 35-36; Boomsma 2017, p. 137-138.
28. Sas 1986, p. 3.
29. Boomsma 2017, p. 13.
30. Alberts 2005, p. 406.
31. Alberts 2005, p. 580.

16. Het kolonialisme als goedbedoeld misverstand: A. Alberts

1. www.vanoorschot.nl/a-alberts, geraadpleegd op 27 april 2020.
2. Beekman 1998, p. 284.

32. Naar eigen zeggen had Alberts de verhalen uit *De eilanden* uit heimwee geschreven. Boomsma 2017, p 187-188.
 33. In een interview met Frits Abrahams gaf Alberts aan: 'Dat is altijd het enige wat ik weet als ik aan een roman begin: de slotzin.' Abrahams 1981, p. 7.
 34. Alberts 2005, p. 581.
 35. Boomsma 2017, p. 167-168.
 36. Alberts 2007, p.7.
 37. In 'De jacht' staat bijvoorbeeld te lezen: 'Die orde moest hersteld worden, en ik moest dat doen, ik kon dat alleen maar doen door erheen te gaan.' Alberts 2007, p. 65.
 38. Alberts 2007, p. 10, 11, 14.
 39. Alberts 2007, p. 12. Er komt ook een dorp in 'Groen' voor dat de ambtenaar ruim en netjes vindt. Ook in zo'n spaarzaam positief oordeel toont zich de autoritaire relatie tussen de waarnemer en wat deze waarneemt. Daardoor wordt gesuggereerd dat zijn visie op koloniale zaken de juiste is. Pratt 2008, p. 200-201.
 40. Boehmer 2005, p. 75-81.
 41. Alberts 2007, p. 20.
 42. In een interview met Frits Abrahams zegt Alberts dat zijn afstand tot de lokale bevolking niet uit hooghartigheid, maar uit bescheidenheid en schuwheid voortkwam. Abrahams 1981, p. 8.
 43. In koloniale literatuur worden de inheemsen vaak niet voorgesteld als mensen, maar als onderdeel van de natuur. Pratt 2008, p. 50, 58, 60. Boehmer 2005, p. 62.
 44. In de verhalenbundel zijn geregeld frasen te vinden als 'Ik kan er nooit achter komen, of die kerels zoiets nu menen' en: 'mijn vriendelijke klerk, die alles eigenlijk veel beter wist dan ik, maar het nooit liet merken.' Alberts 2007, p. 18, 30.
 45. Alberts 2007, p. 18.
 46. Alberts 2007, p. 50.
 47. Zie ook Nieuwenhuys 1978, p. 505-507.
 48. Boomsma 2017, p. 7-11.
 49. Zie voor communicatie Nieuwenhuys 1978, p. 505-507.
 50. Boomsma 2017, p. 200.
 51. Met dank aan Olf Praamstra, die mij op deze interpretatie van *De eilanden* wees.
 52. Alberts 2007, p. 54.
 53. Voor het importeren van Europese gewoonten in de tropen zie Boehmer 2005, p. 62-63.
 54. Alberts 2007, p. 54.
 55. Haasse 1983, p. 34.
 56. De Langen & Lichtenstein 1923, p. 692-695; Hermans 1925, p. 111-115, 119; Van Loon 1927, p. 1892 (citaat). Zie over excessief drankgebruik in de tropen: De Langen & Lichtenstein 1923, p. 693, 695. Overigens bagatelliseerde Alberts ook het fenomeen tropenkolder. Zie Alberts 2005, p. 391.
 57. Zie ook De Langen & Lichtenstein 1923, p. 692-693; Hermans 1925, p. 111-115, 119; Van Loon 1927, p. 1892.
 58. Alberts 2007, p. 30, 43-49.
 59. Zie ook De Jonge 1996, p. 121.
 60. Alberts 2007, p. 65.
 61. Vergelijk hoe de ambtenaar omgaat met zijn kapokonderzoek in het verhaal 'Het huis van de grootvader' of het fnuiken van de plannen voor herbebossing in 'De schat'. De ambtenaar (en met hem ook veel andere functionarissen) acht zijn eigen interesses in *De eilanden* vaak al snel belangrijker dan zijn taken en opdrachten. Alberts 2007, p. 36-37, 41-42, 86-91.
 62. Alberts 2007, p. 21.
 63. Alberts 2007, p. 14.
 64. Alberts 2007, p. 25-26.
 65. Alberts 2007, p. 13.
 66. Van 't Veer 2002; Van 't Veer 2008.
 67. Ten Dolle 2003, p. 15; Van Noord 2011, p. 200-201, 204-206.
 68. Boehmer 2005, p. 33-34, 58-75; Van 't Veer 2020, p. 153-154.
 69. Zie voor de stijl en het komische effect daarvan: Meeuwssen 1986, hoofdstuk 3.2.
 70. Nieuwenhuys 1978, p. 512.
 71. Nieuwenhuys 1965, p. 88.
 72. Meijer 1995, p. 33.
 73. Alberts 2007, p. 64-65.
 74. Alberts 2007, p. 64-65.
 75. Zie Meeuwssen 1986, hoofdstuk 3.2.
 76. Boehmer 2005, p. 38.
 77. Alberts 2007, p. 65-66.
 78. Alberts 2007, p. 70-74.
 79. Korsten 2009, 184-187.
 80. De Jonge 1996, p. 123, 128; De Jonge 1999, p. 238.
 81. Said 1993.
 82. Boehmer 2005, p. 150-159.
 83. Alberts 2007, p. 114.
 84. Haasse 1983, p. 33.
 85. Beekman 1998, p. 587, 590.
 86. Boehmer 2005, p. 61-62, 75-85.
 87. Boehmer 2005, 75-85.
 88. Alberts 2005, p. 149.
 89. Ook Boomsma beweert dat Alberts ten opzichte van het kolonialisme een tussenpositie inneemt. Volgens hem vergoelijkt Alberts het kolonialisme niet, maar relativeert hij het. In mijn optiek doet Alberts beide. Boomsma 2017, p. 167.
- 17. Herinneren om niet te vergeten: Rob Nieuwenhuys**
1. Nieuwenhuys 1978, p. 576.
 2. Van Zonneveld 2000, p. 147.

3. Zie Scholte 2002 voor een complete bibliografie van Nieuwenhuys.
4. Beekman 1998, p. 541.
5. In 2005 verscheen nog postuum de verhalenbundel *Sinjo Robbie*, die hier buiten wordt beschouwd gelaten.
6. Nieuwenhuys 1978, p. 12.
7. Pattynama 2014, p. 25-26.
8. Boudewijn 2016, p. 355-357.
9. Termorshuizen 2002b, p. 147-149.
10. Nieuwenhuys 1978, p. 573.
11. Termorshuizen 2002b, p. 150-151.
12. Termorshuizen 2002b, p. 152-153.
13. Nieuwenhuys 1978, p. 395.
14. Termorshuizen 2002b, p. 153-154.
15. Termorshuizen 2002b, p. 153.
16. Nieuwenhuys 1978, p. 568.
17. Brems 2005, p. 178-179; Termorshuizen 2002b, p. 156.
18. Termorshuizen 2002b, p. 163.
19. Nieuwenhuys 1990, p. 178; Nieuwenhuys 1978, p. 568.
20. Nieuwenhuys 1978, p. 570-571.
21. Nieuwenhuys 1990, p. 60.
22. Nieuwenhuys 1990, p. 77, 181.
23. Zie Bosma en Raben 2003, p. 98-102.
24. Nieuwenhuys 1990, p. 51; Nieuwenhuys 1978, p. 574.
25. Boudewijn 2016, p. 239-240.
26. Nieuwenhuys 1990, p. 58.
27. Nieuwenhuys 1990, p. 51.
28. Bhabha 2004, p. 127-128.
29. Zie Boudewijn 2016.
30. Nieuwenhuys 1978, p. 574.
31. Meijer 2005, p. 163-165.
32. Boudewijn 2016, p. 106-114.
33. Nieuwenhuys 1990, p. 51.
34. Nieuwenhuys 1990, p. 52.
35. Zie Boudewijn 2016, p. 101-132, 336-341.
36. Zie Boudewijn 2016, p. 212-230.
37. Nieuwenhuys 1990, p. 26.
38. Nieuwenhuys 1990, p. 33.
39. Nieuwenhuys 1990, p. 105.
40. Nieuwenhuys 1990, p. 32-33.
41. Nieuwenhuys 1990, p. 70.
42. Nieuwenhuys 1990, p. 71.
43. Zie Boudewijn 2016.
44. Boudewijn 2016, p. 256-282.
45. Nieuwenhuys 1990, p. 17-18.
46. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2013, p. 132-133.
47. Nieuwenhuys 1990, p. 98.
48. Nieuwenhuys 1990, p. 98.
49. Nieuwenhuys 1990, p. 100.
50. Boudewijn 2016, p. 206-209.
51. Nieuwenhuys 1990, p. 101-103.
52. Boudewijn 2016, p. 101-115.
53. Nieuwenhuys 1990, p. 116-117, 156-160.
54. Nieuwenhuys 1990, p. 156.
55. Boehmer 2005, p. 62-71. Vergelijk Meijer 2005, p. 155-157.
56. Meijer 2005, p. 158-163.
57. Nieuwenhuys 1990, p. 119.
58. Nieuwenhuys 1990, p. 119.
59. Nieuwenhuys 1990, p. 119.
60. Nieuwenhuys 1990, p. 130-132.
61. Zie Boudewijn 2016.
62. Zie Boudewijn 2016, p. 331-354.
63. Nieuwenhuys 1979, p. 9.
64. Nieuwenhuys 1979, p. 14.
65. Nieuwenhuys 1979, p. 14.
66. Nieuwenhuys 1979, p. 14-15.
67. Nieuwenhuys 1979, p. 19.
68. Nieuwenhuys 1979, p. 21.
69. Nieuwenhuys 1979, p. 21-22.
70. Nieuwenhuys 1979, p. 23.
71. Nieuwenhuys 1979, p. 18, 22.
72. Nieuwenhuys 1979, p. 33.
73. Nieuwenhuys 1979, p. 39.
74. Nieuwenhuys 1979, p. 53.
75. Geciteerd in Beekman 1998, p. 548.
76. Brems 2005, p. 83.
77. Nieuwenhuys 1979, p. 54-55.
78. Nieuwenhuys 1979, p. 56.
79. Nieuwenhuys 1979, p. 57.
80. Nieuwenhuys 1979, p. 62.
81. Nieuwenhuys 1979, p. 85.
82. Nieuwenhuys 1979, p. 75, 85.
83. Nieuwenhuys 1979, p. 75.
84. Nieuwenhuys 1979, p. 68.
85. Nieuwenhuys 1979, p. 68.
86. Nieuwenhuys 1979, p. 87.
87. Nieuwenhuys 1979, p. 105-108, 129.
88. Nieuwenhuys 1979, p. 88.
89. Nieuwenhuys 1979, p. 95.
90. Nieuwenhuys 1979, p. 95.
91. Nieuwenhuys 1979, p. 98.
92. Nieuwenhuys 1979, p. 98.
93. Nieuwenhuys 1979, p. 138.
94. Nieuwenhuys 1979, p. 140.
95. Nieuwenhuys 1979, p. 139.
96. Nieuwenhuys 1979, p. 139.
97. Zie Boudewijn 2016, p. 355-376.
98. Brems 2005, p. 84.
99. Nieuwenhuys 1978, p. 187; Termorshuizen 1990, p. 252.
100. Zie Van Stipriaan 2002. Onder 'witte' auteurspositie wordt verstaan: auteurs die zich nadrukkelijk als 'wit' identificeerden en als zodanig naar de buitenwereld toe presenteerden, ook al is (achteraf) gebleken dat er in hun familiegeschiedenis wel degelijk 'vermenging' heeft plaatsgevonden (zoals in het geval van Louis Couperus en E. du Perron).

bijvoorbeeld). Een 'witte' auteurspositie gaat vaak samen met een eurocentrische/oriëntalistische visie op het koloniale verleden. Zie Boudewijn 2016.

18. 'Het brandde weer ergens': Maria Dermoût

1. In dit hoofdstuk verwijs ik met 'Indisch' naar Nederlands-Indië. Een Indische auteur betreft een auteur die Indië uit eigen ervaring kent, of uit een familie komt die daar vandaan komt én daarover heeft geschreven. Een Indo of Indo-Europeaan noem ik iemand met zowel Aziatische als Europese voorouders.
 2. Rushdie 1991.
 3. Freriks 1990, p. 49.
 4. Van der Woude 1973, p. 74.
 5. Freriks 2000, p. 72.
 6. Nieuwenhuys 1978, p. 464.
 7. In 2001 vonden Eva Andriani en Olf Praamstra de geboorteakte van Maria Ingerman in het gemeentearchief van Pekalongan, waar biograaf Freriks een jaar eerder vergeefs naar zocht. De vondst loste het raadsel over Dermoûts afkomst niet op: Andriani & Praamstra 2001. Zie ook Haasse 2008, p. 672-673.
 8. Bespreking van Dermoûts 'De juwelen haarkam' in *Het Parool*, aangehaald in Freriks 2000, p. 268. Zie verder voor negatieve kritiek: www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn3/ingerman.
 9. De Jong 2005, p. 7. Er zijn twee biografieën over het werk en het leven van Maria Dermoût verschenen: Van der Woude 1973; Freriks 2000. Zie eveneens de website die kleindochter Etty over haar grootmoeder onderhoudt: <https://mariadermout.wordpress.com/over-maria-dermout/>.
 10. Freriks 2000, p. 55.
 11. Zie over ideologie: Althusser 2014; over de *contact zone*: Pratt 2008.
 12. Gloria Wekker analyseert in *White Innocence* (2016) hoe mensen vanwege hun witte huidskleur voorrechten (*white privileges*) genieten boven mensen uit een andere etnische groep. Het concept is afkomstig uit de Verenigde Staten, in Nederland is het begrip voornamelijk bekend geworden door drie vrouwen: de antropologe Gloria Wekker met *Witte onschuld* (2017), de actrice/presentatrice/publiciste Anousha Nzume met *Hallo witte mensen* (2017), en de onderzoeksjournaliste en documentairemaakster Sunny Bergman met de documentaire *Wit is ook een kleur*.
 13. Voor dit hoofdstuk heb ik gebruikgemaakt van eerder onderzoek: Pattynama 2003 en 2008. Ik ga in op het debuut en *De tienduizend dingen*, omdat dit Dermoûts meest gelezen werken zijn.
- De 'moordverhalen' in haar magnum opus zijn bovendien relatief weinig geanalyseerd.
14. Dermoût schrijft *Nog pas gisteren* drie keer. Het eerste manuscript gaat verloren, het tweede raakt zoek, het derde schrijft zij in 1946.
 15. Termorshuizen 1996.
 16. Van der Woude 1973, p. 153-154.
 17. Aangehaald in Freriks 2000, p. 199.
 18. Nieuwenhuys 1951 in Freriks 2000, p. 198.
 19. Van der Woude 1973, p. 134-135.
 20. Dermoût 2008, p. 9.
 21. Lees over *white privilege* Wekker 2017.
 22. Zie over het recyclen en hergebruik van bekende beelden en voorstellingen in de Indische literatuur en film: Pattynama 2014.
 23. Dermoût 2008, p. 85.
 24. Dermoût 2008, p. 23.
 25. Dermoût 2008, p. 23. De documentaire *Jalan Raya Pos (De Groote Postweg)* van Bernie IJdis uit 1996 vertelt vanuit Indonesisch perspectief het verhaal van de duizend kilometer lange weg dwars door Java, die begin vorige eeuw onder gouverneur-generaal Herman Willem Daendels (1808-1811) werd aangelegd door Javaanse dwangarbeiders.
 26. Dermoût 2008, p. 10.
 27. Dermoût 2008, p. 14.
 28. Overigens wordt de ongelijkheid niet met elke stem opgeheven. Maaikje Meijer wijst erop dat het spreken van de Sumatraanse werklui in *Rubber* van Madelon Székely-Lulofs (1931) juist dient om het hiërarchische verschil tussen hen en de Europeanen aan te geven: Meijer 2005.
 29. Dermoût 2008, p. 60, 80, 77.
 30. Freriks 2000, p. 55.
 31. Dermoût 2008, p. 80.
 32. De teelt van suikerriet op Java was de kurk waarop de Nederlandse economie dreef. Toen het verfoeide Cultuurstelsel eenmaal was afgeschaft, werd het lot van de Javaanse arbeiders na de privatisering van de suikerrietplantages niet verbeterd. Er ontstond een 'strooming tegen de suikerindustrie, voortkomende uit de inheemse bevolking zelve. De tegen de suikerindustrie gevoelde grieven lagen zowel op economisch als op sociaal gebied', in: Levert 1934, p. 199.
 33. Dermoût 2008, p. 48-49.
 34. Van der Woude 1973, p. 154.
 35. Dermoût 2008, p. 55.
 36. Dermoût 2008, p. 56-57.
 37. Zie voor een uitgebreide beschrijving Freriks 1990 en 2000; Houtzager 1986; Leuker 2012.
 38. Dermoût 2008, p. 123.
 39. Dit kenmerk wordt door Dermoûts biografen en de meeste critici benadrukt. Zie Van der Woude 1973; Freriks 2000 en onder anderen Bal & Van

- Alphen 1982; De Jong 2005; Houtzager 1986; Leuker 2012.
40. Dermoût had *Amboinsche Kruidboek* en *Amboinsche Rariteitkamer* van Rumphius in haar bezit. Zie over Rumphius en Dermoût: Praamstra 2001.
 41. Lees bijvoorbeeld haar herinnering aan de naaister Louisa in 'De goede slang' (1963): 'Nooit meer zullen wij horen vertellen zoals Louisa die avond op Hila [...] in korte woorden, telkens afgebroken, zinnen zijn het nauwelijks', in: Dermoût 2008, p. 453.
 42. Nieuwenhuys 1978, p. 465.
 43. Leuker concludeert daarom dat zij zowel een 'westerse' als 'oosterse' schrijfster is. Beekman 1998 noemt symboliek en thematiek in Dermoûts verhalen: p. 478-502. Zie ook: <https://mariadermout.wordpress.com/brieven-en-teksten>.
 44. Dermoût 2008, p. 224.
 45. Dermoût 2008, p. 226.
 46. Zie voor een narratologische analyse van *De tienduizend dingen*: Houtzager 1986.
 47. Dermoût 2008, p. 226.
 48. Dermoût 2008, p. 228-229. Lees meer over het rituele rotantrekken op de Molukken in: Thiam 2000, p.78-80.
 49. Dermoût 2008, p. 229.
 50. Dermoût 2008, p. 247.
 51. Andere onversaagde vrouwen zijn de onbuigzame Felicia en haar wijze grootmoeder, zelfs de onbetrouwbare Bibi uit *De tienduizend dingen*, evenals de naamloze vrouw uit 'De sirenen' (Dermoût 2008, p. 437-447), en de Indonesische Toeti uit 'Toeti', die nog nooit buiten Indië is geweest en die op slossen, en in sarong en kabai naar Engeland reist om zes lange jaren haar boef van een zoon in de gevangenis te gaan bezoeken voor 'twintig minuten stipt eenmaal in de zes weken' (Dermoût 2008, p. 592-645). Zie de reactie van historica Mieke Aerts aangaande de stereotype, koloniale beeldvorming van vrouwen in de Indische samenleving en literatuur, op een essay van Rudy Kousbroek: Aerts 1993, p. 199.
 52. Dermoût 2008, p. 277.
 53. Dermoût 2008, p. 262.
 54. Dermoût 2008, p. 256.
 55. Dermoût 2008, p. 252.
 56. Dermoût 2008, p. 263.
 57. Dermoût 2008, p. 271, 263.
 58. Dermoût 2008, p. 255, 267.
 59. Dermoût 2008, p. 269.
 60. De voornaamste grondlegger van de postkoloniale theorie, Edward Said, beschrijft in zijn *Orientalism* (1978) en *Culture and Imperialism* (1993) dat de 'westerse' beeldvorming van 'de Oriënt' in denkwijzen, literatuur en andere representaties 'westerse' belangen ondersteunt en de 'westerse' identiteit schraagt door stereotypische uitbeeldingen van 'de anderen'. Hoewel er forse kritiek op zijn denkbeelden rees, wordt zijn werk nog steeds als baanbrekend beschouwd.
 61. Zie onder anderen Nieuwenhuys 1978 en Freriks 2000 over nabootsing en Dermoûts orale verhaaltrant; Bogaerts 2000 over haar onderschatte creatieve vermogen; Thiam 2000 over animistische, boeddhistische en taoïstische invloeden; Houtzager 1986 over haar Indische vertelstrategieën.
 62. Pas in 2019 verschenen een roman en een film gesitueerd in de koloniale tijd waarin de visie van een Indonesische vrouw centraal staat. Beide hebben prijzen gewonnen.
 63. Van der Woude 1973, p. 135.
 64. Dermoût 2008, p. 262.
- 19. Op zoek naar een eigen Indo-identiteit: Vincent Mahieu/Tjalie Robinson**
1. Robinson 1982, p. 8.
 2. Paasman 2001, p. 211-224.
 3. Kipling 2008, p. 66.
 4. Pattynama 2000, p. 288-290.
 5. Boehmer 2005, p. 225.
 6. Bhabha 2004, p. 38.
 7. Said 1978, p. 3, 65-67; Robinson 1955, p. 60.
 8. Robinson 1992, p. 99.
 9. Boudewijn 2016, p. 304, 312.
 10. Robinson 2009, p. 63, 221.
 11. Robinson 2009, p. 20.
 12. Robinson 2009, p. 28.
 13. Robinson 2009, p. 28; Robinson 1960, p. 2.
 14. Voor kritiek vanuit de eigen gemeenschap, zie Hakker 1966; Snelders 2018, p. 215-224.
 15. Goss 2000, p. 32.
 16. Willems 2008, p. 166-167, 201, 219.
 17. Robinson 1965, p. 3.
 18. Robinson 1976, p. 158.
 19. Robinson 1948, p. 56-58.
 20. Robinson 2011, p. 255-260.
 21. Robinson 1983, p. 1.
 22. Voor meer over de Komedie Stamboul, zie Cohen 2006.
 23. Mahieu 1992, p. 171.
 24. Robinson 1974, p. 52.
 25. Pattynama 2012, p. 3-14.
 26. Cottaar & Willems 1984, p. 75.
 27. Pauselius 2007, p. 7.
 28. Zie hiervoor Coté 2005; Boudewijn 2016.
 29. Serieze 1994, p. 8.
 30. Nietzsche 1887, p. 283.
 31. Dewulf 2011, p. 74-92.
 32. Mahieu 1992, p. 48.
 33. Mahieu 1992, p. 223.
 34. Mahieu 1992, p. 199.

35. Mahieu 1992, p. 194-195.
 36. Mahieu 1992, p. 25.
 37. Mahieu 1992, p. 127.
 38. Zie Boehmer 2005, p. 5, 13-14.
 39. Mahieu 1992, p. 209.
 40. Zie Boehmer 2005, p. 75.
 41. Voor het ondermijnende effect van hybridisatie op essentialisme, zie Bhabha 2004, p. 37-55.
 42. Mahieu 1992, p. 13.
 43. Mahieu 1992, p. 53.
 44. Willems 2008, p. 258.
 45. Mahieu 1992, p. 48.
 46. Mahieu 1992, p. 255.
 47. Boehmer 2005, p. 64.
 48. Mahieu 1992, p. 183.
 49. Mahieu 1992, p. 350-351.
 50. Boehmer 2005, p. 77.
 51. Mahieu 1992, p. 236.
 52. Mahieu 1992, p. 254.
 53. Mahieu 1992, p. 258.
 54. Mahieu 1992, p. 378, 385.
 55. Van Amersfoort 1974, p. 88.
 56. Cottaar & Willems 1984, p. 154-155; Willems 2001, p. 157, 260; Bosma, Raben & Willems 2006, p. 73, 193; Willems 2008, p. 203-209; Van Leeuwen 2008, p. 20; Oostindie 2010, p. 80-91; Laarman 2013, p. 61, 222-223; Rosen Jacobson 2018, p. 136-142.
 57. Rijksschroeff & Boon (red.) 1999, p. 80-82.
 58. Dewulf 2012, p. 26-41.
 59. Robinson 1958, p. 1.
 60. Robinson 2011, p. 166-170, 182-187, 239-244.
 61. Park 1934, p. 57-85.
 62. Stonequist 1937, p. 34, 148-153, 201.
 63. Berry 1963, p. vii.
 64. Robinson 1961, p. 3; Paasman e.a. (red.) 1994, p. 117; Robinson 1972, p. 18; Robinson 1970, p. 12.
 65. Deleuze & Guattari spreken in dit verband over 'rhizome' (1976), Homi Bhabha (2004) over 'hybridity', terwijl Jan Nederveen Pieterse het begrip 'global mélange' (1995) gebruikt, Serge Gruzinski 'la pensée métisse' (1996) en Laplatine & Nouss 'métissage' (2001).
 66. Willems 2001, p. 240-241 en 2008, p. 381-382; Boudewijn 2016, p. 305, 313; Snelders 2018, p. 192.
 67. Robinson 1967, p. 4.
 68. Snelders 2018, p. 192-193.
 69. Robinson 2009, p. 308.
 70. Paasman e.a. (red.) 1994, p. 124-125.
 71. Paasman e.a. (red.) 1994, p. 125.
 72. Zie Willems 2008, p. 506.
 73. Robinson 2009, p. 126. Voor de invloed van Nietzsche op Freyre, zie Dewulf 2014.
 74. Robinson 2009, p. 89.
 75. Robinson 1964, p. 25.
 76. Mahieu 1992, p. 174-175.
 77. Mahieu 1992, p. 167; Cleintuar 1989, p. 80-95; Beekman 1996, p. 530-540; Willems 2008, p. 351-369.
 78. Robinson 2009, p. 310.
 79. Willems 2008, p. 369; Boudewijn 2016, p. 255.
 80. Serieese 1997, p. 204.
 81. Robinson 1992, p. 34.
 82. Stolk 1993, p. 143.
 83. Birney 2001, p. 227.
 84. Van Leeuwen 2008, p. 20-21, 338. Zie ook Bosma 2009, p. 55
 85. Praamstra 2009.
- 20. 'Eigenlijk is het allemaal pas gisteren gebeurd': F. Springer**
1. Nieuwenhuys 1978, p. 456-460.
 2. Schneider 2019.
 3. Deze gegevens zijn ontleend aan Dolk 2012.
 4. *Met stille trom* is de eerste roman. Het eigenlijke debuut is het verhaal 'Een eskimo op het dak'. Dat verscheen in 1958 in het tijdschrift *Vandaag* en werd in 2002 met andere vroege en onbekende of ongepubliceerde stukken opgenomen in F. Springer 2002.
 5. Springer 2012, p. 10.
 6. Springer 2012, p. 9.
 7. 't Hart 2012, p. 53.
 8. Boehmer 2005, p. 3.
 9. Springer 1983, p. 27; Springer 1985, p. 27; Springer 1998, p. 66.
 10. Springer 1985, p. 74, 125.
 11. Springer 1985, p. 74, 125.
 12. Springer 2002, p. 44.
 13. Van Olm 1991, p. 103.
 14. Springer 1983, p. 40; Springer 1985, p. 75; Springer 1993, p. 25, 64.
 15. Springer 1993, p. 22.
 16. Springer 1993, p. 23.
 17. Springer 1993, p. 42.
 18. Springer 1993, p. 32, 66.
 19. Springer 1993, p. 43.
 20. Bijl 2014, p.13.
 21. Neuman 2008, p. 335.
 22. Springer 1993, p. 25, 98.
 23. Springer 1993, p. 132, 133.
 24. Springer 2002, p. 32.
 25. Springer 1985, p. 24, 71; Springer 1998, p. 92, 40, 92.
 26. Springer 1993, p. 55, 103, 122.
 27. Springer 1993, p. 123, 129.
 28. Springer 1993, p. 135-136.
 29. Springer 1993, p. 87, 89, 117, 124, 129, 133, 141.
 30. Bhabha 2004, p. 125.
 31. Springer 1993, p. 123, 127-128.
 32. Springer 1993, p. 129, 131-132.

33. Springer 1993, p. 123.
34. Bhabha 2004, p. 123, 128.
- 21. Een zoekende spelbreker: Marion Bloem**
1. Ik gebruik de categorie 'ras' in dit hoofdstuk niet als een biologische categorie, maar als een invloedrijke identiteitsconstructie met een complexe en in veel opzichten gewelddadige (gebruiks-) geschiedenis. Met deze opvatting volg ik Meer 2014, p. 113: 'The idea of race as an objective or 'real' category is a myth. Instead it is widely accepted that race is a social construction that nonetheless has very real implications and outcomes.'
 2. Zie Mouffe 2007 voor een discussie van activistische kunst.
 3. Bloem zelf wordt als Nederlands auteur, intellectueel en activist doorgaans toch in de Indische marge van het publieke domein geplaatst. Daarbinnen voelt zij zich als vrouw vaak aan de zijlijn gezet, getuige haar soms verbitterde, soms strijdvarende uiteenzettingen in *Indo*.
 4. Voor een uitgebreid profiel van Marion Bloem en een bespreking van haar werken, zie Van Rijns-wou 1993a en 1993b; Loriaux 2003.
 5. Bloem 2020, p. 262-263.
 6. Bloem 2001, p. 266. In 1993 werd aan Bloem de E. du Perronprijs toegekend voor haar hele oeuvre. In 2018 sprak zij de Anton de Kom-lezing uit.
 7. Zie bijvoorbeeld Captain 2014, De Mul 2011; Pattynama 2014 voor kritische postkoloniale en intersectionele analyses van Bloems werk.
 8. In *Indo* schrijft Bloem: 'Ik kreeg de titel "Geen gewoon Indisch meisje" of "Een gewoon meisje", "Geen gewoon meisje" of "Een gewoon Indisch meisje" en zelfs op mijn zevenenzestigste is dat eigenlijk nog niet wezenlijk veranderd.' Bloem 2020, p. 273. Een tegenwicht aan deze zienswijze bieden Pieterse & Snelders 2020, die onder andere Bloem noemen als één van de stemmen die Nederland 'blijvend nodig heeft om voorbij een zelftevreeden omgang met het koloniale verleden te komen.' Bloem 2020, p. 61.
 9. Zie bijvoorbeeld Van Rijns-wou 1993a, maar ook, recentelijk: Meijer 2020.
 10. Boudewijn 2016 noemt *Geen gewoon Indisch meisje* wellicht het bekendste literaire voorbeeld dat de culturele spagaat in beeld brengt die resulteert uit de vaak geïdealiseerde herinneringen aan de (verloren, maar zeker door de eerste generatie vaak gekoesterde) koloniale cultuur in het toenmalige Nederlands-Indië enerzijds en het geleefde heden in Nederland anderzijds. Zie Adelson 2001 voor een kritische reflectie op het 'tussen twee culturen' topos.
 11. Bloem 2001, p. 11.
 12. Bloem 2001, p. 70-71.
 13. Bloem 2001, p. 13.
 14. De tekst suggereert verschillende malen dat Sonja's assimilatie zelfs ook de kleur van haar huid beïnvloedt: 'Zelfs haar huid past zich aan.' Bloem 2001, p. 70.
 15. In 2017 verscheen een derde, herziene druk van Esseds *Alledaags racisme*: Essed 2017. Zie Botman, Jouwe & Wekker 2001; Schaap & Essed 2017.
 16. Essed & Hoving 2014, p. 11, 15, 17.
 17. Wekker 2016, p. 23.
 18. Nzume 2017.
 19. Wekker 2017, p. 239.
 20. Jones 2016, p. 605.
 21. Wekker 2017, p. 243.
 22. Bloems werk maakt bijvoorbeeld de uitsluiting van de Indische gemeenschap die het resultaat is van wat Jones 2016, p. 611 *citizenship alienism* noemt, 'the symbolic, social, legal processes in which the polity effectively renders status citizens as aliens or semi-citizens' (2016, 607), op aangrijpende wijze invoelbaar. Jones stelt dat dit 'citizenship alienism' niet los te zien is van de raciale denkwijze die ten grondslag ligt aan het koloniale vertoog en dat de bijbehorende 'non-acceptance of certain citizens, exclusively targeted the so-called *Indo-Europeans (Eurasians)*'. Zie ook Oostindie 2010. Voor een scherpe reflectie op het racisme binnen de Indische gemeenschap, zie Utrecht 2020.
 23. Bloem 2001, p. 21.
 24. Bloem 2001, p. 23.
 25. Fanon 1986, p. 110.
 26. Fanon 1986, p. 112.
 27. Bloem 2001, p. 23-24.
 28. Bloem 2001, p. 24.
 29. Fanon, p. 113-114.
 30. Bloem 2001, p. 24.
 31. Het schommelincident blijkt later in de roman een herhaling van de geschiedenis: haar moeder laat tijdens hun bezoek aan Indonesië het huis zien waar een (wit) Hollands meisje woonde dat nooit de tuin uit mocht om met de andere (niet-witte) kinderen te spelen: 'Ze had een grote schommel. Maar wij mochten niet in hun tuin komen.' Bloem 2001, p. 25. Ondanks belangrijke verschillen in de beschreven situaties en dynamiek, is de uitkomst van beide gelijk: wit ouderlijk gezag wordt ingezet om raciale grenzen te bewaken.
 32. Bloem 2001, p. 17.
 33. Bloem 2001, p. 165-166.
 34. Zie McClintock 1995; Stoler 2002.
 35. Bloem 2001, p. 74.
 36. Bloem 2001, p. 138-139.
 37. Bloem 2001, p. 67, 74.
 38. Bloem 2001, p. 69.
 39. Bloem 2001, p. 69.

40. Zie Heynders 2016 voor een uitgebreide discussie van de publieke intellectueel.
 41. Ahmed 2010, p. 573.
 42. Ahmed 2010, p. 591.
 43. Bloem 2001, p. 79.
 44. Bloem 2001, p. 81.
 45. Ahmed 2010, p. 583.
 46. Bloem 2001, p. 80, 82.
 47. Bloem 2001, p. 82.
 48. Bloem 2001, p. 90.
 49. Bloem 2001, p. 226, 228.
 50. Bloem 2001, p. 213. Cursivering in tekst. Zon doet deze uitspraak in relatie tot Indische Nederlanders en andere mensen 'die iets uitstraalden van het mengtype dat een consequentie is van de koloniale periode' (Bloem 2001, p. 213), maar mijns inziens kan de uitspraak binnen het leeskader dat ik hier voorstel, ruimer opgevat worden, als verwijzend naar alle niet-witte Nederlanders.
 51. Ook de jaren na haar debuut bleef Bloem onvermoeibaar en strijdvaardig 'de koloniale geschiedenis en de invloed ervan op ons huidige denken, voelen en ontkennen, zichtbaar en inzichtelijk [...] maken'. Bloem 2020, p. 443. De keuze voor het woord 'onvermoeibaar' hier staat echter op gespannen voet met de uitputting en desillusie die Bloem 2020, p. 443 ook uitgebreid beschrijft: 'Ikzelf ben inmiddels murw ten aanzien van de onwetendheid van Nederlanders over het verleden van mijn ouders en grootouders en voorouders en het grote aandeel van Nederland daarin. Ik ben telkens geneigd het op te geven er nog woorden aan te verspillen'.
 52. Ahmed 2010, p. 592.
- 22. 'Ik was er gelukkig': Jeroen Brouwers**
1. Brouwers in een interview in *De Gelderlander*, 9 september 1990, geciteerd in Vermeiren 1996, p. 1-2.
 2. Zie voor een weergave van de standpunten in het debat: De Vos 1982-1983.
 3. Etty Mulder, *de Volkskrant*, 4 december 1982, geciteerd uit De Vos 1982-1983.
 4. Kousbroek 2013, p. 515.
 5. Brouwers 2010, p. 192, 445.
 6. Goedegebuure 1988 stelt dat Brouwers' werk eerder een tussenpositie inneemt tussen het modernisme en postmodernisme, modernistisch door het persoonlijke in het werk, dat – en dat is eerder postmodernistisch – tegelijk uitgewist wordt.
 7. Met name een tweetal MA-scripties: Zoetendaal 2017; Matthys 2017.
 8. Boehmer 2005, p. 48.
 9. Niet als het aan Brouwers zelf ligt, overigens; hij stelt namelijk: 'Mijn autobiografie zit hem niet in de feiten, maar in de stijl, de toonaard, de muziek, het ritme van het proza. Die toon is hoogstpersoonlijk'. Posthuma 2008.
 10. Zie voor een uitvoerige biografie: Vandenbroucke 2005.
 11. Van Boxem 2020.
 12. Het meest volledige overzicht wordt geboden op: www.schrijversinfo.nl/brouwersjeroen.html.
 13. Vandenbroucke 2005, p. 16.
 14. Brouwers 2010, p. 247.
 15. Brouwers 2010, p. 111.
 16. Brouwers 2010, p. 83.
 17. Brouwers 2010, p. 321.
 18. Vervaeck 2002, p. 9.
 19. Goedegebuure 1989, p. 77.
 20. Brouwer 2010, p. 254.
 21. Vervaeck 2002, p. 5.
 22. Boehmer 2005, p. 5.
 23. Pattynama 2008, p. 50.
 24. Pattynama 2012, p. 103.
 25. Lisle 2006, p. 25.
 26. Huigen 1995, p. 178.
 27. Brouwers 2010, p. 14.
 28. Matthys 2017, p. 42-43.
 29. Brouwers 2010, p. 15.
 30. Boym 2007, p. 13.
 31. Brouwers 2010, p. 233.
 32. Brouwers 2010, p. 220.
 33. Brouwers 2010, p. 233, 314.
 34. Brouwers 2010, p. 291.
 35. Brouwers 2010, p. 246.
 36. Matthys 2017, p. 38.
 37. Goedegebuure 1989, p. 78.
 38. Goedegebuure 1982, p. 66.
 39. Brouwers 2010, p. 322.
 40. Brouwers 2010, p. 237.
 41. Nienke van Leverink werkt momenteel aan een proefschrift waarin de spoken in het werk van Marcel Möring centraal staan. Mijn analyse van de werking van spoken in de Indiëromans heeft mede op grond van haar inzichten vorm gekregen.
 42. Buikema 2014, p. 347.
 43. Van Dijk 2019, p. 344 verwijst in haar analyse van de spoken in het werk van Arnon Grunberg bijvoorbeeld naar Sigmund Freuds analyse van de term 'unheimlich', waarin zowel 'heim' (thuis) als 'heimelijk' doorklinkt, het vertrouwde en het verborgene.
 44. Zie over de representatie van trauma en de verhouding tot postmoderne verteltechnieken: Van Dijk 2019.
 45. Goedegebuure 1982, p. 73.
 46. Buikema 2014, p. 353.
 47. Brouwers 2010, p. 232.
 48. Buikema 2014, p. 356.

23. Van betovering tot inzicht: Hella S. Haasse

1. Met dank aan Jaap Faber en Jos Kleemans voor hun hulp bij het schrijven van dit hoofdstuk.
2. Pattynama 2007, p. 7.
3. Voor citaten maak ik gebruik van de 53^{ste} druk: Haasse 2007.
4. Boef 1992, p. 621-623 bespreekt het boek kritisch; Wouters 1992, p. 743 prijst het on-Indische karakter van het boek, dat te danken is aan het gebrek aan het *tempo-doeloe* gevoel; Haarsma, Heemskerck & Salverda 1993, p. 33-38 geven een uitgebreid verslag van de inhoud, waarbij vooral psychologische aspecten benadrukt worden en het belang van de vele perspectieven onderstreept wordt.
5. Meijer 2005.
6. Said 1978.
7. Opgenomen in Haasse 2003, p. 235-392.
8. Opgenomen in Haasse 2003, p. 393-417.s
9. Deze levensschets is gebaseerd op Vanderstraeten 2008, p. 150-156.
10. Protschky 2008, p. 13-37.
11. Haasse 2003.
12. Haasse 2002, p. 5.
13. Haasse 2007, p. 12-13.
14. Pratt 2008, p. 9.
15. Vergelijk Meijer 2005.
16. Haasse 2007, p. 182.
17. De term 'mapping impulse' is afkomstig van Svetlana Alpers' boek *The Art of Describing* (1983). Ze paste de term toe op zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders die kaarten schilderden: Alpers 1983.
18. Haasse 2007, p. 130.
19. Haasse 2003, p. 102.
20. Carter 2010, p. 23.
21. Haasse 2007, p. 364.
22. Haasse 2007, p. 14.
23. Haasse 2003, p. 272.
24. Bakhtin 1981, p. 84-258.
25. Pratt 2008, p. 6.
26. Haasse 2007, p. 22-23.
27. Bakhtin 1984.
28. Freud 1999.
29. Heidegger 1993.
30. Bhabha 2004, p. 14-15, 194, 206, 289.
31. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2013, p. 85-87.
32. Haasse 2007, p. 212.
33. Haasse 2007, p. 228.
34. Haasse 2007, p. 231.
35. Haasse 2002, p. 91.
36. Haasse 2003, p. 121.

24. Geen ideologie maar corpologie: Adriaan van Dis

1. Van Zonneveld 2003.
2. Sars 1996 die zich baseert op een lezing van Erica van Boven over *Indische duinen*.
3. Pattynama 2012.
4. Boudewijn 2016 ('Een enorme strook mestizo in het midden').
5. Van Dis 2014, p. 277.
6. Van Dis 2002, p. 76.
7. Van Dis 2002, p. 78-79.
8. Boudewijn 2016b. Haar categorisering is gebaseerd op Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2013 en Boehmer 2005. Het medium tussen Boudewijn en genoemde studies is D'haen (red.) 2002, p. 11.
9. Boudewijn 2016, p. 45-46.
10. Bosma 2012, p. 201.
11. VPRO-programma *Mondo*, aflevering van 22 februari 2020 in het kader van het Multatuli-jaar en het bezoek van de Nederlandse koning aan Indonesië, maar ook het steeds bredere debat over de houding ten opzichte van het Nederlandse koloniale verleden.
12. Thiong'o 1986; Quijano 2000; Pulitano 2003; Mignolo (2007a); Lugones 2008 en 2010; Maldonado Torres 2012.
13. Mignolo 2007b, p. 449-514.
14. Van Dis 2002, p. 367-368.
15. Van Dis 2002, p. 307, 331.
16. Bosma 2012, p. 193.
17. Van Dis 2002, p. 287
18. Ahmed 2000 en 2012.
19. Een voorbeeld van zo'n benadering is recent werk van Raben 2013; Immmler & Scagliola 2020.
20. Van Dis 2002, p. 321.
21. Van Dis 2002, p. 337.
22. Ik doel op Butler 1993, de Deleuziaanse en op Spinoza geïnspireerde school; belangrijke delen van queer studies, performance studies en postcolonial studies.
23. Berlant 2011.
24. Pattynama 2012, p. 176.
25. Ahmed 2004.

25. 'Op je plaats blijven en tegelijk blijven stromen': Alfred Birney

1. Birney 2012, p. 217.
2. Birney 2001, p. 206-207.
3. Birney 1998.
4. Zie daarover de documentaire 'De Birnies: Een Indische familie uit Deventer' van Joop de Jong en Liane van der Linden, te raadplegen via YouTube.
5. Birney 2012, p. 209.
6. In *Vogels rond een vrouw* (Birney 1991, hier Birney 2002, p. 7-164) beschrijft Birney het bezoek van

- de al overleden grootmoeder Sie Swan aan Alan, haar kleinzoon. In *Rivier de Brantas* (Birney 2011) blijkt dat zij heeft gezegd dat Alan het kruis van de familie moet dragen en komt zijn bezoek aan haar graf ter sprake. Het begrip 'Cyberney' in de titel van zijn essaybundel *Yournael van Cyberney* (Birney 2001) bestaat uit een combinatie van de namen Sie en Birney, grootmoeder en kleinzoon (informatie van de auteur).
7. Birney 2002, p. 165-331; Birney 2004.
 8. Birney 1979-1981.
 9. De artikelen in *Music Maker* verschenen tussen 1980 en 1984. Zie: <https://alfredbirney.com/publicaties>.
 10. De biografische informatie is grotendeels afkomstig uit een e-mail die Birney mij in september 2020 als antwoord op een aantal vragen stuurde en van zijn website: alfredbirney.com.
 11. Nieuwenhuys 1978, p. 16-17.
 12. Nieuwenhuys 1978, p. 17.
 13. Birney 2001, p. 156.
 14. Birney 2001, p. 53.
 15. Birney 2012, p. 188, 107.
 16. Birney 2012, p. 138-39.
 17. Birney 2012, p. 107-108.
 18. Birney 2001, p. 54. Een vertegenwoordiger van de academische kritiek besprak Birneys bloemlezing om andere redenen negatief in *Nederlandse letterkunde*. Birney zou het begrip 'geschiedenis' fout hebben gebruikt op de flaptekst en in het voorwoord, waar sprake is van 'de Nederlands-Indische geschiedenis', de 'uitgelezen literaire geschiedenis van Nederlands-Indië' en 'die van de Nederlandse spelling'. Gelderblom oordeelt dat de enige constante factor in de bloemlezing 'inconsistentie' is. Zijn oordeel doet denken aan de wijze waarop in de negentiende eeuw dilettanten uit de scientific community werden gezet. Zie Gelderblom 1999.
 19. Birney 2001, p. 210.
 20. Birney (red.) 1998, p. 9.
 21. Zoals in de vier delen van Knuvelde 1948-1953 en in het, maar dan veel later, minder invloedrijke werk van Anbeek 1999. Hij verklaart dat in het 'Nawoord bij de vijfde, herziene druk' in Anbeek 1999, p. 267-269.
 22. Birney (red.) 1998, p. 10.
 23. Birney 2012, p. 25-26.
 24. Birney 2012, p. 30-31.
 25. Birney 2012, p. 31.
 26. Birney 2012, p. 143.
 27. Birney 2012, p. 143.
 28. Birney 2012, p. 163.
 29. Birney 2012, p. 11.
 30. Birney 2012, p. 24.
 31. Birney 2012, p. 155.
 32. Birney 2001, p. 79-136. De artikelen van de genoemde literatuurwetenschappers zijn te vinden in *Indische letteren* 14 (1999).
 33. Birney 2001, p. 131-135.
 34. Al in zijn debuutroman *Tamara's lunapark* komen de broers Philip en Arthur voor die in een internaat verblijven. Birney 1987, p. 108. Later gebruikt Birney de voornamen Phil en Arto.
 35. Missinne 2018, p. 81-94.
 36. Stoltz 2020, p. 109-127.
 37. Ashcroft, Griffiths en Tiffin 2013, p. 190.
 38. Birney 2019, p. 351-352.
 39. Missinne 2018, p. 86.
 40. Wekker 2016, p. 2.
 41. Wekker 2016, p. 6.
 42. Wekker 2016, p. 12-13.
 43. Wekker 2016, p. 13.
 44. Wekker 2016, p. 16-18.
 45. Birney 2020, p. 131.
 46. Birney 2016, p. 54.
 47. Birney, 2016, p. 77, p. 84.
 48. Birney 2016, p. 52.
 49. Birney 2002, p. 128. Zie ook *Rivier de Brantas*: Birney 2011, p. 55.
 50. Grave 2018, p. 24-25.
 51. Birney 2016, p. 501.
 52. Oostindie 2015; Limpach 2016. In interviews liet Birney weten dat zijn vader zijn memoires diverse keren tevergeefs bij media had aangeboden. Die misdaden waren een publiek geheim. Zie ook de negen afleveringen 'Koloniale oorlog' (2002-2015) van het televisieprogramma *Andere Tijden*.
 53. Birney 2016, p. 524.
 54. Birney 2016, p. 437.
 55. Zie ook Stoltz 2020, p. 114.
 56. Birney 2020, p. 8.
 57. Birney 2012, p. 24.
 58. Birney 2012, p. 215.
 59. Pratt 2008, p. 8.
 60. Zie daarover ook Missinne 2018, p. 88; Stoltz 2020, p. 112.
 61. Birney 2002, p. 277, 288.
 62. Birney 2010, p. 108.
 63. Birney 2020, p. 233.
- 26. De krachtige stem van een Javaanse *njai*: Dido Michielsens**
1. Hierbij wil ik Willem van der Molen bedanken voor zijn commentaar op een eerdere versie van dit hoofdstuk.
 2. Het Javaanse woord '*njai*' staat nu pejoratief voor 'huishoudster van een Europeaan' en 'bijzit'. De oorspronkelijke betekenis is helemaal niet negatief: het was de aanduiding voor een vrouw van stand. Gericke & Roorda 1901.

3. Vuijsje 2020.
4. Roelofsens 2020.
5. In 2014 verscheen *Njai Inem, Kroniek van een steen* van Barney Agerbeek. Dit verhaal gaat over een zestienjarig Javaans meisje dat als *njai* van een Nederlandse plantagehouder op Sumatra (rond 1830) te werk wordt gesteld. Hierin komen naast een alwetende verteller afwisselend de ik-personages *njai* Inem en haar 'meester' aan het woord.
6. Pattynama 2011. Baay 2008 heeft zijn boek opgedragen aan zijn grootmoeder: 'Voor [*njai*] Moeinah, die mij nooit haar geschiedenis heeft kunnen vertellen.'
7. Sutedja-Liem 2009, p. 361.
8. Wils 2008.
9. Informatie ontleend aan www.didomichielsen.nl. Geraadpleegd op 20 augustus 2020.
10. Michielsens heeft de naam Isah overgenomen, maar inhoudelijk vertoont *Lichter dan ik* weinig overeenkomst met *Njai Isah*.
11. Baars 2020.
12. Informatie ontleend aan www.didomichielsen.nl, geraadpleegd op 20 augustus 2020.
13. Baay 2008, p. 35-37.
14. Baay 2008, p. 62-65.
15. Baay 2008, p. 72,79, 81-83.
16. Baay 2008, p. 93-94, 97.
17. Baay 2008, p. 85-86, 90; 256; Sutedja-Liem 2008, p. 278-279. Zie het hoofdstuk van Rick Honings in dit boek over de representatie van de *njai* in het werk van P.A. Daum, waarin de symboliek van verval en degeneratie duidelijk naar voren komt.
18. Ritter 1855, p. 23-24.
19. Baay 2008, p. 86.
20. Zie Sutedja-Liem 2007 voor een bloemlezing van vertaalde *njai*-verhalen.
21. Baay 2008, p. 258-260; Sutedja-Liem 2008, p. 278-283.
22. 'Het is het gestotter dat deze verhalen fascinerend maakt. De energie, de beweging, de improvisatie, het tijdelijke. De vergeefse poging om de Indische wereld in zijn geheel te bevatten', aldus Henk Maier in zijn inleiding van Sutedja-Liem 2007, p.12.
23. Pramoedya Ananta Toer nam de Javaanse schrijver en journalist Tirta Adhi Soerjo (1875? – 1918) als model voor zijn hoofdpersoon Minke, die net als zijn collega Ferdinand Wiggers veel schreef over de *njai*. Zie Sutedjo-Liem 2007 over de *njai* in het werk van Tirta Adhi Soerjo. Zie Sears 2010 over de relatie tussen het oeuvre van Pramoedya Ananta Toer en Tirta Adhi Soerjo.
24. Baay 2008, p. 262-264.
25. Niekerk 2011, p. 83, 94 (noot 19). Vergelijk Boehmer 2015, p. 186-187; Ashcroft, Griffiths & Tiffin 1989.
26. Titimangsa 2016. Ook kort na het overlijden van Pramoedya Ananta Toer werd op verschillende plaatsen in Indonesië een toneelbewerking van *Bumi Manusia* vertoond, geproduceerd door scriptschrijver Faiza Mardzoeki met Awan Sofwan als regisseur. Zie Institutungu.org.
27. Chudori 2016.
28. Vergelijk Boehmer 2015.
29. Michielsens 2019, p. 24-25.
30. Michielsens 2019, p. 25.
31. Michielsens 2019, p. 28.
32. Michielsens 2019, p. 36.
33. Michielsens 2019, p. 69.
34. Michielsens 2019, p. 80.
35. Hellwig 1993, p. 22.
36. Michielsens 2019, p. 90-91.
37. Michielsens 2019, p. 94.
38. Baay 2008, p. 86.
39. Michielsens 2019, p. 122.
40. Michielsens 2019, p. 146.
41. Michielsens 2019, p. 159.
42. Agerbeek 2014 heeft zich, afgaande op de bibliografie in zijn boek, laten inspireren door het werk van Baay en Sutedja Liem over de *njai*.
43. Michielsens 2019, p. 34-35.
44. Michielsens 2019, p. 81.
45. Vergelijk Boehmer 2015, p. 76.
46. Michielsens 2019, p. 95.
47. Michielsens 2019, p. 117.
48. Vergelijk Boehmer 2005, p. 76.
49. Michielsens 2019, p. 154.
50. Baay 2008, p. 91-93.
51. Baay 2008, p. 91.
52. Michielsens 2019, p. 178.
53. Michielsens 2019, p. 192.
54. Michielsens 2019, p. 246.
55. Boehmer 2005, p. 177, 197.
56. Pattynama 2011, p. 141.

Bibliografie

- 'Aantekeningen – Rubber', in: *De Sumatra Post*, 12 januari 1932.
- Abrahams, Frits, "Scepsis heb ik steeds gehad, want ook mezelf kan ik lang niet altijd vertrouwen." Een gesprek met A. Alberts, de grootmeester in het verzwijgen, in: *Vrij Nederland* 42 (1981), p. 7-8.
- Adelson, Leslie A., 'Against Between. A Manifesto', in: Salah Hassan & Ifikhar Dadi (red.), *Unpacking Europe. Towards a Critical Reading*. Rotterdam 2001, p. 244-256.
- Adinda, *Vrouwen lief en leed onder de tropen*. Ed. Willy van Wetter & Peter van Zonneveld. Schoorl 1988.
- Aerts, Mieke, 'Gemengde gevoelens bij gemengde berichten uit de Oost', in: Josine Blok, Mineke Bosch e.a. (red.), *Deugd en ondeugd. Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* 13. Amsterdam 1993, p. 163-173.
- Agerbeek, Barney, *Njai Inem*. Haarlem 2014.
- Ahmed, Sara, *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. Londen 2000.
- Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2004.
- Ahmed, Sara, 'Killing Joy. Feminism and the History of Happiness', in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 35 (2010), p. 571-94.
- Ahmed, Sara, *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham 2012.
- Alberts, A., *Verzameld werk*. Deel III. Amsterdam 2005.
- Alberts, A., *Romans en verhalen*. Amsterdam 2007.
- Aldrich, Robert, *Colonialism and Homosexuality*. Londen/New York 2003.
- Alpers, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago 1983, p. 119-168.
- Althusser, Louis, *Op de reproductie van het kapitalisme. Ideologie en ideologische staatsapparaten*. Vertaling: G.M. Goshgarian. Londen 2014.
- Amersfoort, J.M.M. van, *Immigratie en minderheidsvorming. Een analyse van de Nederlandse situatie 1945-1973*. Alphen aan den Rijn 1974.
- Anbeek, Ton & J.J. Kloek, 'Van idealisme naar naturalisme. Een onderzoek naar de romankritiek tussen 1879 en 1887', in: *De Negentiende Eeuw* 5 (1981), p. 3-30.
- Anbeek, Ton, 'De val van een prins-gemaal. A. Alberts als chroniqueur', in: Rick Honings & Peter van Zonneveld (red.), *Een tint van het Indische Oosten. Reizen in Insulinde 1800-1950*. Hilversum 2015, p. 249-257.
- Anbeek, Ton, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*. 5^e druk. Amsterdam/Antwerpen 1999.
- Andriani, Eva & Olf Praamstra, 'De geboorteaakte van Maria Dermoût', in: *Indische Letteren* 16 (2001), p. 89-94.
- Arps, Arnoud, "'Het land van droomen en dichten". Augusta de Wits feiten en fantasiën over Indië', in: Rick Honings & Peter van Zonneveld (red.), *Een tint van het Indische Oosten. Reizen in Insulinde 1800-1950*. Hilversum 2015a, p. 131-140.
- Arps, Arnoud, 'Impliciete feiten en expliciete fantasieën? Java en het ideale Indië van Augusta de Wit', in: *Indische Letteren* 30 (2015b), p. 120-133.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londen 1989.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (red.), *The Post-Colonial Studies Reader*. 2^e druk. Londen 2006.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin, *Postcolonial Studies. The Key Concepts*. Londen/New York 2013.
- Astari, Amalia & Rick Honings, 'Met Ot en Sien naar Indië. Kritische kanttekeningen bij een klassiek kinderboek', in: *Internationale Neerlandistiek* 56 (2018), p. 99-120.
- 'Augusta de Wit', in: *De Indische courant*, 22 februari 1939.
- Baars, Laura, 'Dido Michielsen over "Lichter dan ik"', in: *Trouw*, 22 april 2020.
- Baay, Reggie, 'Hans van de Wall (Victor Ido) en het toneel in Indië rond de eeuwwisseling', in: *Indische Letteren* 8 (1993a), p. 35-46.
- Baay, Reggie, 'Herinneringen van een Indisch kunstenaar, de memoires van Hans van de Wall', in: *Indische Letteren* 8 (1993b), p. 149-157.
- Baay, Reggie, *De njai. Het concubinaat in Nederlands-Indië*. Amsterdam 2008.
- Baay, Reggie, *Daar werd wat gruwelijks verricht. Slavernij in Nederlands-Indië*. Amsterdam 2015.

- Badwy, Sarah, 'Een Hollandsche handschoen. De representatie van het Nederlandse trouwideaal in Carry van Brug-gens *Een Indisch huwelijk*', in: *Indische Letteren* 34 (2019), p. 131-144.
- Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*. Austin 1981.
- Bakhtin, Mikhail, *The Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minnesota 1984.
- Bal, Mieke & Ernst van Alphen, 'Wilde dieren of de verscheurde eenheid. Over "De sirenen" van Maria Dermoût', in: J. Hoogteijling & F. C. de Rover (red.), *Over verhalen gesproken. Analyses van verhalen*. Bussum 1982, p. 97-124.
- Bal, Mieke, "'Door zuiverheid gedreven". Het troebele water van *Het land van herkomst* van E. du Perron', in: Ernst van Alphen & Maaike Meijer (red.), *De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen*. Amsterdam 1991.
- Bastet, Frédéric, *Louis Couperus. Een biografie*. 3^e druk. Amsterdam 1989.
- Beekman, E.M., *Troubled Pleasures. Dutch Colonial Literature from the East Indies, 1600-1950*. Oxford 1996.
- Beekman, E.M., *Paradijzen van weleer. Koloniale literatuur uit Nederlands-Indië 1600-1950*. Vertaling: Maarten van der Marel & René Wezel. Amsterdam 1998.
- Bekkering, Harry, Aukje Holtrop & Kees Fens, 'De eeuw van Sien en Otje. De twintigste eeuw', in: Harry Bekkering e.a. (red.), *De hele Biblebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de mid-deleeeuwen tot heden*. 2^e druk. Amsterdam 1990, p. 295-467.
- Bel, Jaqueline, 'Losbandigheid, geldzucht en goena-goena. De receptie van Indische romans in Nederland aan het eind van de vorige eeuw', in: Reggie Baay & Peter van Zonneveld (red.), *Indisch-Nederlandse literatuur. Dertien bijdragen voor Rob Nieuwenhuys*. Utrecht 1988, p. 129-147.
- Bel, Jacqueline, 'Terug van weggeweest. De receptie van Daum in Nederland', in: Gerard Termorshuizen (red.), *Rondom Daum*. Amsterdam 1997, p. 20-31.
- Bel, Jacqueline, 'De wilde wederhelft volgens Daum en Conrad. De seksuele moraal in de koloniale literatuur', in: *Armada. Tijdschrift voor wereldliteratuur* 6 (2000) 19, p. 71-81.
- Bel, Jacqueline, 'De memsahib, de njonja en de njai. Seksuele moraal in de koloniale literatuur van het fin de siècle', in: *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 11 (2004), p. 1-19.
- Bel, Jacqueline, 'Racist or Anti-colonial? A Comparison of *The Hidden Force* by Louis Couperus and *Heart of Darkness* by Joseph Conrad', in: T.J. Broos, M. Bruyn Lacy & T. F. Shannon (red.), *The Low Countries. Crossroads of Cultures*. Münster 2006, p. 165-175.
- Bel, Jacqueline, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*. Amsterdam 2015.
- Bel, Jacqueline, 'Een gordel van smaragd? Van Multatuli tot Birney', in: *Indische Letteren* 35 (2020), p. 3-29.
- Bel, Jacqueline, 'Ik wil gelezen worden.' *Multatuli, het pak van Sjaalman en de moderne Nederlandse literatuur*. Oratie Vrije Universiteit Amsterdam. Amsterdam 2020.
- Belizário, Fernando, 'For a Postcolonial Queer Theory. Coloniality of Gender and Heteronormativity occupying the Borders of Translation', in: Maria Manuel Bap!sta & Larissa La!f (red.), *Gender, Human Rights and Activisms*. Coimbra 2016, p. 385-391.
- Berg, Joop van den, "'Indisch Nederlands" in de Indische Letteren', in: *Indische Letteren* 9 (1994), p. 21-28.
- Berg, Joop van den, 'Niet uit nostalgie, Beb Vuyk (1905)', in: Joop van den Berg e.a. (red.), *In Indië geweest*. 's-Gravenhage/Amsterdam 1990, p. 84-119.
- Berg, Joop van den, 'Joop van den Berg herleest "Orpheus in de dessa"', in: *Trouw*, 8 mei 2004.
- Berg, Willem van den & Piet Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1800-1900*. Amsterdam 2009.
- Berlant, Lauren, *Cruel Optimism*. Durham 2011.
- Bernet-Kempers, A.J., 'Ot en Sien in Indië', in: *Neerlands Volksleven* 28 (1978) 1-2, p. 103-108.
- Berry, Brewton, *Almost White*. New York 1963.
- Bhabha, Homi K., 'Third Space', in: Jonathan Rutherford (red.), *Identity. Community, Culture, Difference*. Londen 1990, p. 207-221.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*. Londen/New York 2004.
- Bibeb, 'Ik werd juichend ontvangen, afgezoend en aan boezems gedrukt. Maar ik voel me met vrouwen nooit op m'n gemak', in: *Vrij Nederland*, 10 februari 1990.
- Biezen-Van der Tang, Petra van, 'De Indische wereld van Annie Foore', in: *Indische Letteren* 6 (1991), p. 145-160.
- Bijl, Paul, 'Dutch Colonial Nostalgia across Decolonisation', in: *Journal of Dutch Literature* 4 (2013), p. 128-149.
- Bijl, Paul, *Emerging Memory. Photographs of Colonial Atrocity in Dutch Cultural Remembrance*. Amsterdam 2014.
- Birney, Alfred, *Fingerpicking. Technieken voor de akoestische gitaar, een introductie op folk, blues & ragtime*. 2 dln. Den Haag 1979-1981.
- Birney, Alfred, *Tamara's lunapark*. Haarlem 1987.
- Birney, Alfred, *Vogels rond een vrouw*. Amsterdam 1991.

- Birney, Alfred, (red.), *Oost-Indische inkt. 400 jaar Indië in de Nederlandse letteren*. Amsterdam/Antwerpen 1998.
- Birney, Alfred, *Journael van Cyberney. Internetinkt aangevuld met de top-1000 uit de Indische Belletrie*. Haarlem 2001.
- Birney, Alfred, *Indische gezichten*, Haarlem 2002.
- Birney, Alfred, *Rivier de Brantas*. Haarlem 2011.
- Birney, Alfred, *De dubieuzen. Wat Multatuli, Daum en Couperus ons niet vertelden (en wij niet konden lezen...)*. Haarlem 2012.
- Birney, Alfred, *De tolk van Java*. Breda 2016.
- Birney, Alfred, *Niemand bleef. Dagboek van Meneer B. 2005-2011*. Amsterdam/Antwerpen 2019.
- Birney, Alfred, *In de wacht*. Amsterdam 2020.
- Bloem, Marion, *Geen gewoon Indisch meisje*. 15^e druk. Amsterdam/Antwerpen 2001.
- Bloem, Marion, *Indo*. Amsterdam/Antwerpen 2020.
- Bloembergen, Marieke & Remco Raben (red.), *Het koloniale beschavingsoffensief. Wegen naar het nieuwe Indië 1890-1950*. Leiden 2009.
- Boef, A.H. den & Kees Snoek (ed.), *O God, er is geen God! Multatuli over geloof en godsdienst*. Amsterdam 2008.
- Boef, August Hans den, 'De kool en de geit op de theeplantage. Hella Haasse in Indië', in: *Dietsche Warande en Belfort* 137 (1992), p. 617-623.
- Boehmer, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Methaphors*. 2^e druk. Oxford 2005.
- Boehmer, Elleke, *Indian Arrivals 1870-1915. Networks of British Empire*. Oxford 2015.
- Boehmer, Elleke, *The Future of the Postcolonial Past. Beyond Representation*. Leiden 2018.
- Boehmer, Elleke & Frances Gouda, 'Postcolonial Studies in the Context of the "Diasporic" Netherlands', in: Elleke Boehmer & Sarah De Mul (red.), *The Postcolonial Low Countries. Literature, Colonialism, Multiculturalism*. Lanham 2012, p. 25-44.
- Boehmer, Elleke & Coen van 't Veer, 'The "Dutch Conrad" Louis Couperus's *De stille kracht* (The Hidden Force, 1900): Working between Joseph Conrad and Oscar Wilde', in: *The Conradian* 46 (2021), p. 43-60.
- Boelens, G., Ch.F. van Fraassen & H. Straver, *Natuur en samenleving van de Molukken*. Utrecht 2001.
- Bogaerts, Els, 'Tussen tekst en herinnering. Maria Dermout's Java's', in: *Indische Letteren* 15 (2000), p. 50-67.
- Boomsma, Graa, *Leven op de rand. Biografie van A. Alberts*. Amsterdam 2017.
- Bordwell, David & Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*. New York 2008.
- Bosma, Ulbe, *Terug uit de koloniën. Zestig jaar postkoloniale migranten en hun organisaties*. Amsterdam 2009.
- Bosma, Ulbe, *Indiëgangsters. Verhalen van Nederlanders die naar Indië trokken*. Amsterdam 2010.
- Bosma, Ulbe, 'Why is There No Post-Colonial Debate in the Netherlands?', in: Ulbe Bosma (red.), *Postcolonial Immigrants and Identity Formations in the Netherlands*. Amsterdam 2012, p. 193-212.
- Bosma, Ulbe & Remco Raben, *De oude Indische wereld. De geschiedenis van Indische Nederlanders 1500-1920*. Amsterdam 2003.
- Bosma, Ulbe, Remco Raben & Wim Willems, *De geschiedenis van Indische Nederlanders*. Amsterdam 2006.
- Bossenbroek, Martin, 'De witte onschuld van Multatuli', in *Zacht Lawijd* 19 (2020) 1, p. 7-27.
- Bossenbroek, Martin, *De wraak van Diponegoro. Begin en einde van Nederlands-Indië*. Amsterdam 2020.
- Bossenbroek, Martin, 'Elke tijd kent zieners en barden', in: *NRC Handelsblad*, 2-3 januari 2021.
- Botman, Maayke, Nancy Jouwe & Gloria Wekker (red.), *Caleidoscopische visies. De zwarte, migranten- en vluchtelingenvrouwenbeweging in Nederland*. Amsterdam 2001.
- Boudewijn, Petra, 'Over donkere dochters, Indische dames en 'n blanke liele. De representatie van Europeanen in 'Ups' & 'Downs' in het Indische leven van P.A. Daum', in: *Indische Letteren* 25 (2010), p. 220-235.
- Boudewijn, Petra, *Warm bloed. De representatie van Indo-Europeanen in de Indisch-Nederlandse letterkunde (1860-heden)*. Hilversum 2016.
- Boudewijn, Petra R., 'Een enorme strook Mestizo in het midden? De (on)mogelijkheid van Indische identiteit in postkoloniale romans', in: *Werkwinkel* 11 (2016), p. 41-71.
- Boudewijn, Petra, "'You Must Have Inherited this Trait from your Eurasian Mother". The Representation of Mixed-race Characters in Dutch Colonial Literature', in: *Dutch Crossing. Journal of Low Countries Studies* 40 (2016), p. 239-260.
- Boven, Erica van, *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek 1898-1930*. Amsterdam 1992.
- Boxem, Koen van, 'Jeroen Brouwers. "Wat een raar idee heb jij van mij"', in: *De Tijd*, 8 februari 2020.
- Boym, Svetlana, 'Nostalgia and its Discontents', in: *The Hedgehog Review* 9 (2007) 2, p. 7-18.
- Braak, Menno ter, 'Indische toestanden', in: *Het Vaderland*, 7 juni 1936.
- Brantas, Gerard, 'Zijn de nationale helden Ot en Sien later deftige koloniale kindertjes geworden?', in: *Literatuur zonder leeftijd* 1-2 (1986-1988), p. 37-42.

- Brantas, Gerard C., 'Ideologische aspecten van Nederlands-Indische kinder- en jeugdboeken', in: *Literatuur zonder leeftijd* 3 (1989), p. 24-37.
- Brantlinger, P., *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism, 1830-1914*. 2^e druk. New York 1990.
- Brantlinger, Patrick, *Taming Cannibals. Race and the Victorians*. 1e en 2^e druk. Ithaca/Londen 2011, 2019.
- Brems, Hugo, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam 2005.
- Brom, Gerard, *Java in onze kunst*. Rotterdam 1931.
- Brouwers, Jeroen, *De Indiëromans. Het verzonkene, Bezonken rood, De zondvloed*. Amsterdam 2010.
- Bruggen, Carry van, 'Iets voor onze dames', in: *Deli Courant*, 16 maart 1904a.
- Bruggen, Carry van, 'Iets voor onze dames V', in: *Deli Courant*, 13 april 1904b.
- Bruggen, Carry van, 'Brieven van May XLVIII', in: *Deli Courant*, 26 april 1905.
- Bruggen, Carry van, *Hedendaagsch fetischisme*. Amsterdam 1925.
- Bruggen, Carry van, *Prometheus. Een bijdrage tot het begrip der ontwikkeling van het individualisme in de literatuur*. 5^e druk. Amsterdam 1980.
- Bruggen, Carry van, *Een Indisch huwelijk*. Ed. Susan van Keulen & Peter van Zonneveld. 2^e druk. Schoorl 1987a.
- Bruggen, Carry van, *Goenong-Djatti*. Ed. Susan van Keulen & Peter van Zonneveld. 2^e druk. Schoorl 1987b.
- Bruggen, Carry van, *'n Badreisje in de tropen*. Ed. Susan van Keulen & Peter van Zonneveld. 2^e druk. Schoorl 1988.
- Buikema, Rosemarie, *Revoltes in de cultuurcritiek*. Amsterdam 2017.
- Buikema, Rosemarie, 'Gotieke teksten en postkoloniale visies in Couperus' *De stille kracht*', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 130 (2014), p. 347-358.
- Buruma, Ian, *Occidentalism. The West in the Eyes of its Enemies*. New York 2004.
- Butler, Judith, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York 1993.
- Buur, Dorothée, *Indische jeugdliteratuur. Geannoteerde bibliografie van jeugdboeken over Nederlands-Indië en Indonesië, 1825-1991*. Leiden 1992.
- Captain, Esther, 'Harmless Identities. Representations of Racial Consciousness among Three Generations Indo-Europeans', in: Philomena Essed & Isabel Hoving (red.), *Dutch Racism*. Amsterdam 2014, p. 53-69.
- Carastathis, Anna, 'The Concept of Intersectionality in Feminist Theory', in: *Philosophy Compass* 9 (2014), p. 304-314.
- Carter, Paul, *The Road to Botany Bay. An Exploration of Landscape and History*. Minneapolis/Londen 2010.
- Chudori, Leila L., *Eksperimen baru Garin Nugroho bernama Nyai*. Geraadpleegd via: www.leilaschudori.com/id/indonesia-eksperimen-baru-garin-bernama-nyai.
- Cleintuar, Guus, 'Tjoek van Vincent Mahieu', in: *Indische Letteren* 4 (1989), p. 80-95.
- Cohen, Matthew Isaac, *The Komedie Stamboel. Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891-1903*. Athens OH, 2006.
- Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*. Ed. Owen Knowles & Allan Simmons. Cambridge 2018.
- Coté, Joost, 'Romancing the Indies. The Literary Construction of Tempo Doeloe, 1880-1930', in Joost Coté & Loes Westerbeek (red.), *Recalling the Indies. Colonial Culture & Postcolonial Identities*. Amsterdam 2005, p. 133-172.
- Cottaar, Annemarie & Wim Willems (red.), *Indische Nederlanders. Een onderzoek naar beeldvorming*. Den Haag 1984.
- Couperus, Louis, *De stille kracht*. Amsterdam 1989.
- Couperus, Louis, *Oostwaarts*. Amsterdam/Antwerpen 1992.
- Couperus, Louis, *Kekuatan diam*. Vertaling: Christina Dewi Elbers. Yogyakarta 2011.
- Crenshaw, Kimberlé, 'Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics', in: *University of Chicago Legal Forum* (1989) 1, p. 139-167.
- 'De Hongertocht', in: *De Indische Courant*, 4 juni 1936.
- D'haen, Theo, 'Uit Engeland geboren. Hybriditeit van Shakespeare tot Rushdie', in: Theo D'haen & Pieter Liebrechts (red.), *Tussen twee werelden. Het gevoel van ontheemding in de postkoloniale literatuur*. Leiden 2001, p. 227-240.
- D'haen, Theo, *Europa buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*. 2 dln. Amsterdam 2002.
- Damrosch, David, *What is World Literature?* Harvard 2003.
- Daum, P.A., *Verzamelde romans*. 3 dln. Ed. Gerard Termorshuizen. Amsterdam 1997-1998.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari, *Rhizome. Introduction*. Parijs 1976.
- Dermoût, Maria, *Verzamelde werk*. Amsterdam 2008.
- Desmarais, Jane & David Weir, *Decadence and Literature*. Cambridge 2020.
- Dewulf, Jeroen, 'Meer dan de stem van Indisch Nederland. Tjalie Robinson en de avant-garde', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 127 (2011), p. 74-92.

- Dewulf, Jeroen, 'Het multiraciale denken van Tjalie Robinson vanuit Amerikaans perspectief', in: *Indische Letteren* 27 (2012), p. 26-41.
- Dewulf, Jeroen, 'New Man in the Tropics. The Nietzschean Roots of Gilberto Freyre's Multiracial Identity Concept', in: *Luso-Brazilian Review* 51 (2014), p. 93-111.
- Dijk, Yra van, *Afgrond zonder vangnet. Liefde en geweld in het werk van Arnon Grunberg*. Amsterdam 2019.
- Dis, Adriaan van, *De Indische boeken*. Amsterdam 2002.
- Dis, Adriaan van, *Ik kom terug*. Amsterdam 2014.
- Djajadiningrat, Partini & Roswitha Pamoentjak Singgih, *Partini, Recollections of a Mangkunagaran Princess*. Jakarta 1990.
- Djajadiningrat-Nieuwenhuis, Madelon, 'Partini', in: *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*, 2018. <http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Partini>.
- Djojopuspito, Suwarsih (Djojopoespito, Soewarsih), *Buiten het gareel. Een Indonesische roman*. 3^e druk. 's-Gravenhage 1986.
- Doel, H.W. van den, *Het Rijk van Insulinde. Opkomst en ondergang van een Nederlandse kolonie*. Amsterdam 1996.
- Doel, Wim van den, *Zo ver de wereld strekt. De geschiedenis van Nederland overzee vanaf 1800*. Amsterdam 2011.
- Dolk, Liesbeth, *Twee zielen, twee gedachten. Tijdschriften en intellectuelen op Java*. Leiden 1993.
- Dolk, Liesbeth, *Vindplaatsen. De Indische jaren van F. Springer*. Amsterdam/Antwerpen 2012.
- Dolle, Esther ten, 'Tropenkolder in de Indische Letteren', in: *Indische Letteren* 18 (2003), p. 2-16.
- Drooglever, P.J., 'De dekolonisatie van Oost- en West-Indië', in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*. Deel 15. 2^e druk. Haarlem/Bussum 1982.
- Elbers, Christina Dewi, 'Op zoek naar sporen van antikoloniaal verzet. Een vergelijking van de romans *Bumi Manusia* en *De stille kracht*', in: *Arabesken* 37 (2011), p. 26-33.
- Elibol, Rasit (sam.), *De nieuwe koloniale leeslijst*. Amsterdam 2021.
- Erl, Astrid, *Memory in Culture*. Londen 2011.
- Erl, Astrid & Ann Rigney, 'Literature and the Production of Cultural Memory. Introduction', in: *European Journal of English Studies* 10 (2006), p. 111-115.
- Essed, Philomena & Isabel Hoving (red.), *Dutch Racism*. Amsterdam 2014.
- Essed, Philomena, *Alledaags racisme*. 3^e druk. Amsterdam 2017.
- Etty, Elsbeth, '*Zijn cultus is ons aller heilige plicht*'. *Multatuli: de Prometheus in ons taalgebied. Vijfendertigste Pacificatiezing*. Gent 2018.
- Etty, Elsbeth, "'Genot is deugd". Multatuli in het licht van #Me Too', in: *Zacht Lawijd* 19 (2020) 1, p. 28-47.
- Fabricius, Johan, *Mijn huis staat achter de kim. Vrijmoedige memoires*. 's-Gravenhage 1951.
- Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*. Londen 1986.
- Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth*. New York 2004.
- Fasseur, Cees, *De weg naar het paradijs en andere Indische geschiedenissen*. Amsterdam 1995.
- Fasseur, Cees, 'De nadagen van de ethische politiek' (2012). Geraadpleegd via: www.hdc.vu.nl/nl/Images/Fasseur_C_tcm215-272767.pdf.
- Feenberg, A., 'Max Havelaar. An Anti-Imperialist Novel', in: *Modern Language Notes* 112 (1997) 5, p. 817-835.
- Fokkema, Douwe, 'Argumenten voor een nieuw kosmopolitisme, naar aanleiding van Chen Xiaomei's "Occidentalisme", Said's "Orientalisme" en Foucault's discours-begrip', in: *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* 1 (1996), p. 83-97.
- Foore, Annie, *De koloniaal en zijn overste*. 2 dln. 1^e en 2^e druk. 's-Gravenhage 1877/1879.
- Foore, Annie, *De Van Sons. Een verhaal uit Indië*. 2 dln. 's-Gravenhage 1881.
- Foore, Annie, *Uit ons Indisch familieleven*. Haarlem 1887.
- Foore, Annie, *Indische huwelijken*. Amsterdam 1887.
- Foore, Annie, *Bogoriana. Roman uit Indië*. Ed. Vilan van de Loo. Amsterdam 2009.
- Francken, Eep, 'Multatuli. Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappij', in: *Lexicon van literaire werken*. Groningen/Antwerpen 1993.
- Freriks, Kester, 'Afscheid en herinnering, stem en tegenstem. Maria Dermoût (1888-1962)', in: Joop van den Berg, Kester Freriks, Greetje Heemskerk & Murk Salverda (red.), *In Indië geweest. Maria Dermoût, H.J. Friedericy, Beb Vuyk*. Amsterdam 1990, p. 8-49.
- Freriks, Kester, *Geheim Indië. Het leven van Maria Dermoût 1888-1962*. Amsterdam 2000.
- Freriks, Kester, *Madelon. Het verborgen leven van Madelon Székely-Lulofs. Roman*. Schoorl 2005.
- Freriks, Kester, *Tempo doeloe, een omhelzing*. Amsterdam 2018.

- Freriks, Kester, 'De nieuwste Indonesische geschiedschrijving mist literaire bronnen', in: *NRC Handelsblad*, 18 december 2020.
- Freud, Sigmund, 'Das Unheimliche', in: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Frankfurt am Main 1999, p. 227-278.
- Freud, Sigmund, *Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 dln. Londen 1886-1939, IX, p. 129-140, XIX, p. 155-170, XXI, p. 1-56.
- Frings, Gervaise, 'Merck op al wat schoon en goed is en wel luidt. Marie van Zeggelen, een schrijfster over Indië', in: *Indische Letteren* 5 (1990), p. 30-44.
- Galinowicz, Aleksandra, *Mimicry en hybriditeit in koloniale en postkoloniale literatuur. Een postkoloniale analyse van Christina Martha van Q.M.R. Ver Huell, Aboe Bakar van P.A. Daum, Buiten het gareel van S. Djojopuspito en Tussen Ambon en Amsterdam van H. Keppy*. Masterscriptie Universiteit Leiden, 2015.
- Galinowicz, Aleksandra, 'Mimicry en hybriditeit in *Buiten het gareel* (1940) van Soewarsih Djojopuspito en *Tussen Ambon en Amsterdam* (2004) van Herman Keppy', in: *Indische Letteren* 31 (2016), p. 229-245.
- Gelderblom, Arie Jan, 'Kortaf', in: *Nederlandse letterkunde* 4 (1999), p. 290-292.
- Gelman Taylor, Jean, *The Social World of Batavia. Europeans and Eurasians in Colonial Indonesia*. 2^e druk. Madison 2009.
- Gemeren, Rémon van, *Couperus. Een leven*. Amsterdam 2016.
- Gera, Judit, *Van een afstand. Multatuli's Max Havelaar tegendraads gelezen*. Amsterdam/Antwerpen 2001.
- Gera, Judit, *Structures of Subjugation in Dutch literature*. Cambridge 2016.
- Gericke, J. F. C. & T. Roorda, *Javaansch-Nederlandsch Handwoordenboek*. Vermeerderd en verbeterd door A.C. Vreede en met medewerking van J. G. H. Gunning. 2 dln. Amsterdam/Leiden 1901.
- Goedegebuure, Jaap, *Tegendraadse schoonheid. Over het werk van Jeroen Brouwers*. Amsterdam 1982.
- Goedegebuure, Jaap, 'Schoon schip', in: *Haagse Post*, 12 november 1988.
- Goedegebuure, Jaap, 'Uitgewiste sporen. Over *De zondvloed* van Jeroen Brouwers', in: *Ons Erfdeel* 32 (1989) p. 74-80.
- Gomperts, H.A., 'E. du Perron: muskietier van Java', in: *Libertinage* (1948), p. 23-36.
- Goss, Andrew, 'From Tong Tong to Tempo Doeloe. Eurasian Memory Work and the Bracketing of Dutch Colonial History, 1957-1961', in: *Indonesia* 70 (2000), p. 9-36.
- Gouda, Frances, *Dutch Culture Overseas. Colonial Practice in the Netherlands Indies, 1900-1942*. Jakarta/Kuala Lumpur 2008.
- Grave, Jaap, 'Alfred Birney, *De tolk van Java*', in: *Lexicon van Literaire Werken* 116 (2018), p. 15-26.
- Grave, Jaap, 'Multatuli. His Work Through the World', in: Theo D'haen (red.), *Dutch Literature as World Literature*. New York 2019, p. 93-117.
- Groeneboer, Kees, *Weg tot het Westen. Het Nederlands voor Indië 1600-1950, een taalpolitieke geschiedenis*. Leiden 1993.
- Groeneboer, Kees, *Gateway to the West. The Dutch language in Colonial Indonesia 1600-1950. A History of Language Policy*. Amsterdam 1998.
- Grunberg, Arnon, 'Waarin schuilt de grootheid van Multatuli?', in: *de Volkskrant*, 17 februari 2020.
- Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*. Parijs 1996.
- H.V., 'Een roman uit Deli', in: *Soerabaiasch-Handelsblad*, 23 december 1931.
- Haarsma, Mariëtte, Greetje Heemskerk & Murk Salverda, 'Heren van de thee', in: *Ik maak kenbaar wat bestond. Leven en werk van Hella S. Haasse* (Schrijversprentenboek 35). Amsterdam/Den Haag 1993.
- Haasse, Hella S., 'Tussen de regels. Over het "Indische" proza van A. Alberts', in: *Bzzlletin* 106 (1983), p. 33-36.
- Haasse, Hella S., *Oeroeg*. 19^{de} druk. Amsterdam 1983.
- Haasse, Hella S., *Sleuteloog*. Amsterdam 2002.
- Haasse, Hella S., *Het dieptelood van de herinnering*. Amsterdam 2003.
- Haasse, Hella S., *Heren van de thee*. 53^e druk. Amsterdam 2007.
- Haasse, Hella S., 'Nawoord', in: *Maria Dermoût. Verzameld werk*. Amsterdam 2008, p. 67-89.
- Hagen, Piet, *Koloniale oorlogen in Indonesië. Vijf eeuwen verzet tegen vreemde overheersing*. Amsterdam 2018.
- Hagner, Michael, 'Anthropology and Microphotography. Gustav Fritsch and the Classification of Hair', in: Keith Dietrich & Andrew Bank (red.), *An Eloquent Picture Gallery. The South African Portrait Photographs of Gustav Theodor Fritsch, 1863-1865*. Auckland Park 2008, p. 162-169.
- Hakker, W.F.A., *Poekoel teroes, hantem Blanda. Tong Tong, het enige anti-Nederlandse blad ter wereld*. Den Haag 1966.
- Hart, Kees 't, 'Maar ondertussen', in: *De Groene Amsterdammer*, 19 april 2012.

- Hartkamp, Martin, 'Beb Vuyk: Nederland heeft nooit iets van Indonesië begrepen', in: *NRC Handelsblad*, 29 november 1969.
- Hatley, Barbara, 'Postcoloniality and the Feminine in Modern Indonesian Literature', in: Keith Foulcher & Tony Day (red.), *Clearing a Space. Postcolonial Readings of Modern Indonesian Literature*. Leiden 2002.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*. Tübingen 1993.
- Heijne, Bas, *Angst en schoonheid. Louis Couperus, mystiek der zichtbare dingen*. Amsterdam 2013.
- Hellwig, Tineke, 'The Asian and Eurasian woman in the Dutch East Indies, in Dutch and Malay literature', in: *Canadian Journal of Netherlandic Studies* 14 (1993) 2, p. 20-26.
- Hellwig, Tineke, *Adjustment and Discontent. Representations of Women in the Dutch East Indies*. Windsor/Ontario 1994.
- Hermans, E.H., *Gezondheidsleer voor Nederlandsch-Indië. Een boek voor ieder die naar Indië gaat, of daar woont*. Amsterdam 1925.
- Hermans, W.F., *De raadselachtige Multatuli*. Amsterdam 1976.
- Heuvel, Caroline van den, 'Ik wilde een leven snel en hijgend van daden', in: *NRC Handelsblad*, 30 augustus 1991.
- Heynders, Odile, *Writers as Public Intellectuals. Literature, Celebrity, Democracy*. Londen 2016.
- Hoefte, Rosemarijn, *Suriname in the Long Twentieth Century. Domination, Contestation, Globalization*. New York 2014.
- Hond, Jan de, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur ca. 1800-1900*. Leiden 2008.
- Honings, Rick, 'Een tienjarig meisje en het koloniale discours. Anna Abrahamsz op Java', in: *Indische Letteren* 30 (2015), p. 106-119.
- Honings, Rick, "'Kampong Smells", Guna-guna and "Indigenous Perkaras". The Representation of Indonesians in the Work of P.A. Daum', in: *Dutch Crossing*, online gepubliceerd op 12 juni 2020.
- Honings, Rick & Lotte Jensen, *Romantici en revolutionairen. Literatuur en schrijverschap in de 18^e en 19^e eeuw*. Amsterdam 2019.
- Houtzager, Guus, 'Maria Dermoûts *De tienduizend dingen*. Technisch raffinement, tovenarij en taoïsme', in: *Indische Letteren* 1 (1986), p. 66-87.
- Hoven, Thérèse, *Vrouwen lief en leed onder de tropen*. Utrecht 1892.
- Hoven, Thérèse, *In sarong en kabaai*. Amsterdam 1892.
- Hoven, Thérèse, *Naar Holland en terug*. Amersfoort 1905.
- Huigen, Siegfried, 'Over de grenzen van het koloniale discours', in: *De Nieuwe Taalgids* 87 (1994), p. 120-130.
- Huigen, Siegfried, 'De representatie van de kolonie. Enkele gedachten over het onderzoek naar koloniale teksten', in: *Indische Letteren* 10 (1995), p. 174-186.
- Huigen, Siegfried, *De weg naar Monomotapa*. Amsterdam 1996.
- Huigen, Siegfried, *Verkenningen van Zuid-Afrika. Achttiende-eeuwse reizigers aan de Kaap*. Zutphen 2007.
- Ido, Victor, *Don Juan. Indische roman*. Utrecht 1897.
- Ido, Victor, 'De paria van Glôdok, schets uit het Indische volksleven', in: *Java-Bode*, 10 november 1900.
- Ido, Victor, 'De paria van Glôdok, schets uit het Indische volksleven', in: *Letterkundig Maandschrift* 3 (1901) 10, p. 434-460.
- Ido, Victor, *Langs een afgrond*. Schoonhoven 1904.
- Ido, Victor, *De paupers*. Amersfoort 1915.
- Ido, Victor, *De paria van Glodok. Episode uit het Indische paupersleven in drie acten*. Batavia 1917.
- Ido, Victor, *Limonade. Indisch blijspel in drie bedrijven*. Padang 1935.
- Ido, Victor, *Indië in den goeden ouden tijd. Radio-voordrachten voor de NIROM gehouden*. Deel 2. Bandoeng 1949.
- Illico, 'Op den uitkijk - Armoede', in: *De Indische Courant*, 25 juli 1932.
- Immler, Nicole & Stef Scagliola, 'Seeking Justice for the Mass Execution in Rawagede. Probing the Concept of "Entangled History" in a Postcolonial Setting', in: *The Journal of Theory and Practice* 24 (2020), p. 1-28.
- Jacobs, M.A., *Carry van Bruggen. Haar leven en literair werk*. Hasselt 1962.
- Janssens, Rob, *Op zoek naar haar achterland*. [Vlaardingen] 1997.
- Java, Melati van, *In de lente vergaard*. Leiden 1876.
- Java, Melati van, *Fernand*. Schiedam 1878.
- Java, Melati van, *Hermelijn*. 2^e druk. Schiedam 1894.
- Java, Melati van, *Bonte wimpels*. Amsterdam 1897.
- Java, Melati van, *Zwervertje*. Amsterdam 1922.
- Java, Melati van, *Angeline's beloften*. 7^e druk. Alkmaar 1926.

- Jones, Guno, 'What is New about Dutch Populism? Dutch Colonialism, Hierarchical Citizenship and Contemporary Populist Debates and Policies in the Netherlands', in: *Journal of Intercultural Studies* 37 (2016), p. 605-620.
- Jong, Jaap de, 'Meer verbazend en treffend dan overtuigend. De retorica van Max Havelaars toespraak tot de Hoofden van Lebak', in: Jacqueline Bel, Rick Honings & Jaap Grave (red.), *Multatuli nu. Nieuwe perspectieven op Eduard Douwes Dekker en zijn werk*. Hilversum 2018, p. 19-37.
- Jong, Oek de, *Oek de Jong leest Maria Dermoût*. Amsterdam 2005.
- Jonge, Huub de, 'De gewaarwording van overbodigheid. De dekolonisatie in het werk van A. Alberts', in: *Indische Letteren* 11 (1996), p. 119-129.
- Jonge, Huub de, 'Ernst en humor in het werk van A. Alberts', in: *Indische Letteren* 14 (1999), p. 234-240.
- Jungschleger, Ineke, 'Opgestoomde saté uit plastic en de zegen van een koranvertaling', in: *de Volkskrant*, 25 april 1981.
- Keizer, Madelon de, *De dochter van een gazan. Carry van Bruggen en de Nederlandse samenleving 1900-1930*. Amsterdam 2006.
- Kemperink, Mary, *Het verloren paradijs. De Nederlandse literatuur en cultuur van het fin de siècle*. Amsterdam 2001.
- Kennedy, J.C. e.a., *Open vensters voor onze tijd. De Canon van Nederland herijkt. Rapport van de Commissie Herijking Canon van Nederland*. Amsterdam 2020.
- Kipling, Rudyard, *The Works of Rudyard Kipling*. Teddington 2008.
- Knuvelde, G.P.M., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. 4 dln. 's-Hertogenbosch 1948-1953.
- Koch, J.A., 'Nederlandsche letterkunde in de tropen. Critiek over de tropische belletrie is in Holland weinig in tel', in: *De Locomotief*, 22 februari 1939.
- Koks, J.Th., *De Indo*. Amsterdam 1931.
- Koning, Johan, 'De "hongertocht" van 25 jaar geleden', in: *Haagsche Courant*, 3 juni 1936.
- Korsten, F.W., *Lessen in literatuur*. 3^e druk. Utrecht/Nijmegen 2009.
- Kousbroek, Rudy, 'De vergiftigde bron van de nostalgie', in: *NRC Handelsblad*, 6 september 1991.
- Kousbroek, Rudy, *Het Oostindisch kampsyndroom*. 7^e druk. Amsterdam 2013.
- Kruseman, Mina, *Paria's*. 2 dln. Dordrecht 1900.
- Kruseman, Mina, *Een huwelijk in Indië*. Ed. Vilan van de Loo. Leiden 2010.
- Laarman, Charlotte, *Oude onbekenden. Het politieke en publieke debat over postkoloniale migranten in Nederland, 1945-2005*. Hilversum 2013.
- LaCapra, Dominick, *History and Criticism*. Ithaca/Londen 1985.
- Lane, Christopher, *The Ruling Passion. British Colonial Allegory and the Paradox of Homosexual Desire*. Durham 1995.
- Langen C.D. de & A. Lichtenstein, *Leerboek der tropische geneeskunde*. Batavia 1923.
- Laplantine, Félix & Alexis Nouis, *Métissages*. Parijs 2001.
- Lauretis, T. de, *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities*. Bloomington 1991.
- Lech, Laura, & Maarten Klein, 'Androgyny as an Ideal in Louis Couperus and Hugo Claus', in: *Dutch Crossing* 38 (2014) 1, p. 79-96.
- Leezenberg, Michiel, 'Islam, ethiek en seksualiteit in Couperus' *De stille kracht*'. 2012. Geraadpleegd via: www.academia.edu/10349897/Islam_ethiek_en_seksualiteit_in_Couperus_De_stille_kracht.
- Leezenberg, Michiel, *De minaret van Bagdad. Seks en politiek in de islam*. Amsterdam 2017.
- Leeuwen, Lizzy van, *Ons Indisch erfgoed. Zestig jaar strijd om cultuur en identiteit*. Amsterdam 2008.
- Lenin, Vladimir, *Collected Works*. 47 dln. Moskou 1968.
- Leuker, Maria-Theresia, "'Het een-en-het-ander". Representaties van culturele alteriteit in Maria Dermoûts roman *De tienduizend dingen*', in: *Nederlandse Letterkunde* 6 (2001), p. 204-218.
- Lever, Ph., *Inheemsche arbeid in de Java-suikerindustrie*. Wageningen 1934.
- Ligthart, Jan & H. Scheepstra, *Ot en Sien in Nederlandsch Oost-Indië*. 17^e druk. Amsterdam 2001.
- Limpach, Rémy, *De brandende kampongs van Generaal Spoor*. Amsterdam 2016.
- Lisle, Debbie, *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*. Cambridge 2006.
- Locher-Scholten, Elsbeth, *Ethiek in fragmenten. Vijf studies over koloniaal denken en doen van Nederlanders in de Indonesische Archipel, 1877-1942*. Utrecht 1981.
- Locher-Scholten, Elsbeth, 'Orientalism and the Rhetoric of the Family. Javanese Servants in European Household Manuals and Children's Fiction', in: *Indonesia* 58 (1994), p. 19-39.
- Locher-Scholten, Elsbeth, *Women and the Colonial State. Essays on Gender and Modernity in the Netherlands Indies, 1900-1942*. Amsterdam 2000.
- Loo, Vilan van de, 'Het Damescompartiment Online... voort met die trein!', in: *Indische Letteren* 15 (2000a), p. 139.

- Loo, Vilan van de, *Thérèse Hoven/Adinda (1860-1941)*, 2000b. Geraadpleegd via: www.damescompartiment.nl/schrijfsters/hoven.html.
- Loo, Vilan van de, “Eene der meest begaafde vrouwen”. Melati van Java (1853-1927); in: *Indische Letteren* 17 (2002), p. 111-122.
- Loo, Vilan van de, ‘Het Damescompartiment van de Indische Letteren’, in: *De Gids* 170 (2007), p. 359-364.
- Loo, Vilan van de, ‘Indische meisjes, Indische heldinnen. De damesromans van Melati van Java (1853-1927)’, in: *Indische Letteren* 25 (2010), p. 141-147.
- Loo, Vilan van de, “Het eeuwig verzinnen van allerlei histories, waaraan tegenwoordig toch niemand meer geloof”. Melati van Java en de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde’, in: *Nieuw Letterkundig Magazijn* 31 (2013) 1, p. 7-11.
- Loo, Vilan van de, *Melati van Java (1853-1927). Dochter van Indië*. [Den Haag] 2016.
- Loo, Vilan van de, ‘*Angeline’s beloften*. De stille bestseller van Melati van Java’, in: *Indische Letteren* 32 (2017), p. 120-131.
- Loon, F.H.G. van, ‘Het zenuwlijden der blanken in de tropen’, in: *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde* 71 (1927), p. 1874-1899.
- Lorentz, H.A., *Eenige maanden onder de Papoea’s*. Leiden 1905.
- Loriaux Stéphanie, ‘Van “gewoon Indisch meisje” tot dochter van betekenis. Marion Bloems leven en werk’, in: *Indische Letteren* 18 (2003), p. 171-81.
- Loriaux, Stéphanie, ‘Luid tussen twee stilten. De Indisch-Nederlandse literatuur uit het negentiende-eeuwse damescompartiment’, in: Michiel van Kempen, Piet Verkruijsse & Adrienne Zuiderweg (red.), *Wandelaar onder de palmen. Opstellen over koloniale en postkoloniale literatuur*. Leiden 2004, p. 195-212.
- Loriaux, Stéphanie, ‘De stille verbroken. Vijf luide vrouwenstemmen’, in: *Indische Letteren* 20 (2005), p. 13-23.
- Lugones, Maria, ‘The Coloniality of Gender’, in: *Worlds & Knowledges Otherwise* (2008), p. 1-17.
- Lugones, Maria, ‘Toward a Decolonial Feminism’, in: *Hypatia* 25 (2010), p. 742-759.
- Luxemburg, Jan van, ‘Zwarte slaven bij Couperus’, in: *Literatuur* 8 (1991), p. 210-216.
- Maas, Nop, *Multatuli voor iedereen (maar niemand voor Multatuli)*. Nijmegen 2000.
- Mahayana, Maman S., Oyon Sofyan & Achmad Dian, *Ringkasan dan ulasan novel Indonesia modern*. Jakarta 2007.
- Mahieu, Vincent, *Verzameld werk*. Amsterdam 1992.
- Maier, Henk, ‘Echt waar gebeurd. De Maleise vertaling van H. van Brakel, Ing. B.O.W.’, in Gerard Termorshuizen (red.), *Rondom Daum*. Amsterdam 1997, p. 88-101.
- Maldonado Torres, Nelson, ‘Decoloniality at Large. Towards a Trans-Americas and Global Transmodern Paradigm’, in: *Transmodernity. Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1 (2012) 3, p. 1-10.
- Mann, F.Ph., ‘Voorbericht van de bewerker’, in: Jan Ligthart & H. Scheepstra, *Ot en Sien. Voor de scholen in Nederlands Oost Indië bewerkt*. Groningen 1911.
- Mar, Tracey Banivanua & Penelope Edmonds (red.), *Making Settler Colonial Space. Perspectives on Race, Place and Identity*. Londen 2010.
- Mathijssen, Marita, *De mythe terug. Negentiende-eeuwse literatuur als travestie van maatschappelijke conflicten*. Amsterdam 2000.
- Matthys, Alexandra, ‘Innere Dekolonisation’ of oriëntalistische kolonisatie? Een postkoloniale analyse van Haasses *Sleuteloog* en Brouwers’ *De zondvloed*. Masterproef Universiteit Gent 2017.
- McClintock, Anne, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York/Londen 1995.
- McEvansoneya, Philip, ‘Oscar Wilde and Decadence in Art’, in: *Irish Studies Review* 11 (1995), p. 14-19.
- McLeod, John, *Beginning Postcolonialism*. Manchester/New York 2000.
- Meer, Nasar, *Key Concepts in Race and Ethnicity*. Los Angeles 2014.
- Meeuwssen, Jan Michiel, *Stilistische procedés bij Albert Alberts*. Nijmegen 1986. Doctoraalscriptie. Geraadpleegd via: www.hjansen.info/mscriptie10.htm.
- Meijer, Hans, *Den Haag-Djakarta, De Nederlands-Indonesische betrekkingen, 1950-1962*. Utrecht 1994.
- Meijer, Hans, *In Indië geworteld. De twintigste eeuw*. Amsterdam 2004.
- Meijer, Maaïke, “Ik” is verdeeld’, in: *De Groene Amsterdammer*, 27 augustus 2020, p. 60-61.
- Meijer, Maaïke, *In tekst gevat. Inleiding tot de kritiek van representatie*. 2^e druk. Amsterdam 2005.
- Meijer, Remco, *Oostindisch doof. Het Nederlandse debat over de dekolonisatie van Indonesië*. Amsterdam 1995.
- Melzer, Marie-Claire, ‘Augusta de Wit, een communiste in de kolonie’, in: *De Groene Amsterdammer*, 10 januari 2004.
- Meulen, Dik van der, *Multatuli. Leven en werk van Eduard Douwes Dekker*. Nijmegen 2002.
- ‘Mevrouw Székely’s verweer’, in: *De Sumatra Post*, 4 mei 1936.
- Michielsens, Dido, *Lichter dan ik*. Amsterdam 2019.

- Mignolo, Walter, 'Introduction. Coloniality of Power and De-colonial Thinking', in: *Cultural Studies* 21 (2007a) 2-3, p. 155-167.
- Mignolo, Walter, 'Delinking. The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-Coloniality', in *Cultural Studies*, 21 (2007b) 2, p. 449-514.
- Mills, Sara, *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. Londen/New York 1991.
- Missinne, Lut, "'Voices in My Head". Plurivocality in the autobiographical novel by Alfred Birney, *De tolk van Java*', in: *Auto/Biography Review* 2018, p. 81-94.
- Mooij, Annet, *Branie. Het leven van Mina Kruseman (1839-1922)*. Amsterdam 2013.
- Morrison, Toni, *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. New York 1992.
- Morrison, Toni, *The House that Race Built*. New York 1998, p. 3-12.
- Mouffe, Chantal, 'Artistic Activism and Agonistic Spaces', in: *Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 1 (2007).
- Mukherjee, Ankhi, *What is a Classic? Postcolonial Writing and the Reinvention of the Canon*. Stanford 2014.
- Mul, Sarah de, 'Nostalgia for Empire. "Tempo doeloe" in Contemporary Dutch Literature', in: *Memory Studies* 3 (2010), p. 413-428.
- Mul, Sarah de, *Colonial Memory. Contemporary Women's Travel Writing in Britain and the Netherlands*. Amsterdam 2011.
- Mulder, Vera & Riffy Bol, 'Institutioneel racisme in Nederland: wat het is, waar het zit, en wat jij eraan kunt doen', in: *De Correspondent*, 10 juni 2020. Geraadpleegd via: <https://decorrespondent.nl/11317/institutioneel-racisme-in-nederland-wat-het-is-waar-het-zit-en-wat-jij-eraan-kunt-doen/464087536-47232adb>.
- Multatuli, *Volledige werken*. 25 dln. Amsterdam 1950-1995.
- Multatuli, Max *Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappij*. Ed. Annemarie Kets-Vree. Amsterdam 2010.
- Murwani, Christina Dewi Tri, 'Jejak Perlawanan dalam Novel *Bumi Manusia* dan *De Stille Kracht*', in: *Atavisme* 13 (2010), p. 229-242.
- Nederveen Pieterse, Jan, 'Globalization as Hybridization', in: Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson (red.), *Global Modernities*. Londen 1995, p. 46-65.
- Neuman, Birgit, 'The Literary Representation of Memory', in: Sara B. Young, Ansgar Nünning & Astrid Erll (red.), *A companion to Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlijn 2008, p. 333-343.
- Neven, Evelien & Bart Vervaeck, 'Inleiding. Het belang van de lijst', in: *Verslagen en Mededelingen van de KANTL* 127 (2017), p. 2-3.
- Niekerk, Carl, 'Modernity, Sexuality, and Gender in Pramoedya Ananta Toer's *This Earth of Mankind* (1980)', in: *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures* 65 (2011), p. 77-98.
- Niemeijer, Jan A., *Kijk, Ot en Sien. Een klassieker in de Nederlandse jeugdliteratuur*. Drachten 1991.
- Nietzsche, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*. Leipzig 1887.
- Nieuwenhuys, Rob, 'Maurits, romancier van Tempo Doeloe', in: *Groot Nederland* 37 (1939), p. 201-237.
- Nieuwenhuys, Rob, 'Ditmaal geen schandaalroman, maar een beminnelijk boek over Tempo Doeloe', in: *De Nieuws-gier*, 7 juni 1951.
- Nieuwenhuys, Rob, *Bij het scheiden van de markt. Bloemlezing uit de Indische letterkunde van 1935 tot heden*. 2^e druk. Amsterdam 1965.
- Nieuwenhuys, Rob, *Tussen twee vaderlanden*. Amsterdam 1967.
- Nieuwenhuys, Rob, *Oost-Indische spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden*. 3^e druk. Amsterdam 1978.
- Nieuwenhuys, Rob, 'Vooraf', in: Maurits (P.A. Daum), 'Nummer Elf'. 3^e druk. Amsterdam 1978, p. 4-7.
- Nieuwenhuys, Rob, *Een beetje oorlog*. Amsterdam 1979.
- Nieuwenhuys, Rob, *De mythe van Lebak*. Amsterdam 1987.
- Nieuwenhuys, Rob, *Baren en oudgasten. Tempo doeloe – een verzonken wereld. Fotografische documenten uit het oude Indië 1870-1920*. Amsterdam 1981.
- Nieuwenhuys, Rob, *Komen en blijven. Tempo doeloe – een verzonken wereld. Fotografische documenten uit het oude Indië 1870-1920*. Amsterdam 1982.
- Nieuwenhuys, Rob, *Met vreemde ogen. Tempo doeloe – een verzonken wereld. Fotografische documenten uit het oude Indië 1870-1920*. Amsterdam 1988.
- Nieuwenhuys, Rob, *Vergeelde portretten uit een Indisch familiealbum*. Amsterdam 1990.
- Nijlen, J. van, *Herinneringen aan E. du Perron*. Amsterdam 1955.

- Noord, Lidewey van, "Er ritselt iets in de bomen..." Over het zenuwlijden van blanke Europeanen in de tropen', in: *Indische Letteren* 26 (2011), p. 195-207.
- Nord, Max, 'Beb Vuyk gaat terug', in: *Het Parool*, 31 oktober 1970.
- Nzume, Anousha, *Hallo witte mensen*. Amsterdam 2017.
- Okker, Frank, *Tumult. Het levensverhaal van Madelon Székely-Lulofs*. Amsterdam 2008.
- Olm, Rob van, 'De terugkeer van F. Springer', in: *In de schaduw van het licht*. Amsterdam 1991.
- Onel, Susanne, 'Dewi Elbers, vertaalster van *De stille kracht* in het Indonesisch. "Wij bleven altijd doorzoeken"', in: *Arabesken* 37 (2011), p. 23-25.
- Oostindie, Gert, 'Fragmentierte "Vergangenheitsbewältigung". Kolonialismus in der niederländischen Erinnerungskultur', in: Helma Lutz und Kathrin Gawarecki (red.), *Kolonialismus und Erinnerungskultur. Die Kolonialvergangenheit im kollektiven Gedächtnis der deutschen und niederländischen Einwanderungsgesellschaft*. Münster 2005, p. 41-52.
- Oostindie, Gert, *Postkoloniaal Nederland. Vijfenzestig jaar vergeten, herdenken, verdringen*. Amsterdam 2010.
- Oostindie, Gert, *Soldaat in Indonesië. Getuigenissen van een oorlog aan de verkeerde kant van de geschiedenis*. Amsterdam 2015.
- Oostrom, Frits van, e.a., *Entoen.nu. De canon van Nederland. Rapport van de commissie Ontwikkeling Nederlandse canon*. 3 dln. Den Haag 2006-2007.
- Oude, J. van den, 'Onze leestafel', in: *Het nieuws van den dag. Kleine courant*, 30 november 1903.
- Paasman, Bert e.a. (red.), *Tjalie Robinson, de stem van Indisch Nederland*. Den Haag 1994.
- Paasman, Bert, 'Tjalie Robinson als tussenfiguur', in: Elisabeth Leijnse & Michiel van Kempen (red.), *Tussenfiguren. Schrijvers tussen de culturen*. Amsterdam 2001, p. 211-223.
- Park, Robert E., 'Race Relations and Certain Frontiers', in: E.B. Reuter (red.), *Race and Culture Contacts*. New York 1934, p. 57-85.
- Pattynama, Pamela, 'Assimilation and Masquerade. Self-Constructions of Indo-Dutch Women', in: *European Journal of Women's Studies* 7 (2000), p. 281-299.
- Pattynama, Pamela, '26 februari 1948. Oeroeg van Hella Haasse verschijnt als boekenweekgeschenk. Herinneringsliteratuur en 'post'herinneringen bij eerste en tweede generatie Indische schrijvers', in: Rosemarie Buikema & Maaïke Meijer (red.), *Cultuur en Migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980*. Den Haag 2003, p. 207-221.
- Pattynama, Pamela, *De baai... de binnenbaai. Indië herinnerd*. Oratie Universiteit van Amsterdam. Amsterdam 2007.
- Pattynama, Pamela, "'Laat mij voor één keer schaamteloos terugverlangen...". De herinneringsknoop van Indische nostalgie', in: *Indische Letteren* 23 (2008), p. 50-62.
- Pattynama, Pamela, 'Totdat Constance kwam. Het inheemse in het werk van Maria Dermoût', in: *Indische Letteren* 24 (2008), p. 132-145.
- Pattynama, Pamela, 'De revival van de njai-figuur', in: *Indische Letteren* 26 (2011), p. 128-143.
- Pattynama, Pamela, 'Cultural Memory and Indo-Dutch Identity Formations', in: Ulbe Bosma (red.), *Postcolonial Immigrants and Identity Formations in the Netherlands*. Amsterdam 2012, p. 175-192.
- Pattynama, Pamela, 'De mythe van de branje Indo motorrijder', in: *Indische Letteren* 27 (2012), p. 3-14.
- Pattynama, Pamela, *Bitterzoet Indië. Herinnering en nostalgie in literatuur, foto's en films*. Amsterdam 2014.
- Pattynama, Pamela, 'Angstige Hollanders en louche Indo's in *De stille kracht*', in: *Indische Letteren* 29 (2014), p. 62-79.
- Pauselius, L., 'Reactie op Liz van Balgooy: Petjoh, ja of nee?', in: *De Indo*, april 2007, p. 7.
- Perron, E. du Perron, *Verzameld werk*. 7 dln. Ed. E. du Perron-de Roos, F.E.A. Batten & H.A. Gomperts. Amsterdam 1955-1959.
- Perron, E. du, *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo*. 3^e druk. Amsterdam 1990.
- Perron, E. du, *Het land van herkomst*. Ed. F. Bulhof & G.J. Dorleijn. Amsterdam 1996.
- Phijffer, Thom, *Het gelijk van Multatuli*. Amsterdam 2000.
- Pieterse, Saskia, *De buik van de lezer. Over spreken en schrijven in Multatuli's Ideeën*. Nijmegen 2008.
- Pieterse, Saskia, 'I am not a writer. Self-Reflexivity and Politics in Multatuli's *Max Havelaar*', in: *Journal of Dutch Literature* 1 (2010) 1, p. 55-73.
- Pieterse, Saskia & Lisanne Snelders, 'Molen en palmboom', in: *De Groene Amsterdammer*, 17 september 2020, p. 59-61.
- Pol, Jelmer, *Vlaamse paters, bruine schurken en een blanke schijnbeschaving. Een vergelijking tussen het literair proza van Congo en Indië rond 1900 en 1935*. Amsterdam 2011.
- Posthuma, Jente, "'Alleen als ik schrijf, schaam ik me niet". Interview met Jeroen Brouwers', in: *De Groene Amsterdammer*, 11 januari 2008.

- Praamstra, 'Hoe uniek was P.A. Daum?', in: *De Nieuwe Taalgids* 82 (1989), p. 500-511.
- Praamstra, Olf, 'De ergernis van Couperus, de Nederlands-Indische letterkunde en de persoonlijke ervaring', in: *Indische Letteren* 14 (1999), p. 59-65.
- Praamstra, Olf, 'Afscheid en de grenzen van de tijd, animistische ideeën in *De tienduizend dingen* van Maria Dermoût', in: Berry Dongelmans, Josien Lalleman & Olf Praamstra (red.), *Kerven in een rots, opstellen over Nederlandse taalkunde, letterkunde en cultuur, aangeboden aan Jan W. de Vries bij zijn afscheid als hoogleraar Dutch Studies aan de Universiteit Leiden*. Leiden 2001, p. 191-201.
- Praamstra, Olf, 'Verblind door schoonheid. Het Indië van Augusta de Wit', in: *Indische Letteren* 16 (2001), p. 2-14.
- Praamstra, Olf, *Een feministe in de tropen. De Indische jaren van Mina Kruseman*. Leiden 2003.
- Praamstra, Olf, 'Madelon Székely-Lulofs en het koloniale discours' in: *Indische Letteren* 22 (2007), p. 209-238.
- Praamstra, Olf, 'A Postcolonial Literature of the Dutch East Indies', in: Margriet Bruijn (red.), *Dutch Studies in a Globalized World*. Münster 2009, p. 121-130.
- Praamstra, Olf, 'Hinken op verschillende gedachten. Over de geschiedschrijving van de Nederlands-Indische letterkunde', in: *Indische Letteren* 29 (2014a), p. 211-223.
- Praamstra, Olf, 'Het vijandige Indië van Louis Couperus', in: *Indische Letteren* 29 (2014b), p. 3-29.
- Praamstra, Olf, "'Going native". Beb Vuyk en het verlangen naar een Indonesische identiteit', in: *Spiegel der Letteren* 58 (2016), p. 43-81.
- Praamstra, Olf, 'Multatuli's eerste vrouw. De ontmoeting met Si Oepi Ketej', in: Jacqueline Bel, Rick Honings & Jaap Grave (red.), *Multatuli nu. Nieuwe perspectieven op Eduard Douwes Dekker en zijn werk*. Hilversum 2018, p. 53-68.
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. 2e druk. Londen/New York 2008.
- Priyatna, Aquarini, 'Feminist Voice in the Works of Indonesian Early Woman Writers. Reading Novels and Short Stories by Suwarsih Djojopoespito', in: *Journal of International Women's Studies* 19 (2018), p. 230-243.
- Protschky, Susie, 'Nature, Landscape and Identity in the Netherlands Indies. Literary Constructions of Being Dutch in the Tropics', in: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 164-11 (2008), p. 13-37.
- Pulitano, Elvira, *Toward a Native American Critical Theory*. Lincoln 2003.
- Purbani, Arti, *Widjajawati. Het Javaanse meisje*. Amsterdam 1948.
- Pusztai, Gábor, *An der Grenze. Das Fremde und das eigene. Dargestellt an Werken der deutschen und der niederländischen Kolonialliteratur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von C. W. H. Koch, H. Grimm, M. H. Székely-Lulofs und W. Walraven*. Frankfurt am Main 2007.
- Quijano Anibal, *Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America*. Durham 2000.
- Raben, Remco, 'A New Dutch Imperial History? Perambulations in a Prospective Field', in: *BMGN – Low Countries Historical Review* 128 (2013), p. 5-30.
- 'Redactioneel', in: *Indische Letteren* 1 (1986), p. 1-2.
- 'Redactioneel', in: *Indische Letteren* 15 (2000), p. 145.
- 'Redactioneel', in: *Indische Letteren* 16 (2001), p. 1.
- 'Redactioneel', in: *Indische Letteren* 17 (2002), p. 97.
- Rich, A., *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966-1978*. Londen 1979.
- Ridder, André de, 'Onze schrijvers. Bij Carry van Bruggen', in: *Den gulden winckel* 14 (1915), p. 97-102.
- Rijksschroeff, Boudie & Vivian Boon (red.), *Tjalie Robinson. Journalist, schrijver...en al die dingen meer*. Amersfoort 1999.
- Rijnswou, Saskia van, *Marion Bloem*. Amsterdam 1993a.
- Rijnswou, Saskia van, 'Marion Bloem. Geen gewoon Indisch meisje', in: *Lexicon van literaire werken*. Groningen 1993b.
- Ritter, W.L., *Java. Tooneelen uit het leven. Karakterschetsen en kleederdragen van Java's bewoners*. In afbeeldingen naar de natuur geteekend door E. Hardouin met tekst van W.L. Ritter. Leiden 1855.
- Robinson, Tjalie, 'Nogmaals "Oeroeg"', in: *Oriëntatie* 9 (1948), p. 56-58.
- Robinson, Tjalie, 'Cultuur in hogere sferen. Het zwoele Oosten', in: *Gerilja*, 10 januari 1955, p. 53-61.
- Robinson, Tjalie, 'Ut benne net mense', in: *Tong Tong*, 30 oktober 1958, p. 1.
- Robinson, Tjalie, 'Jan Pieterszoon Coen', in: *Tong Tong*, 15 januari 1960, p. 2.
- Robinson, Tjalie, 'In de marge', in: *Tong Tong*, 15 maart 1961, p. 3.
- Robinson, Tjalie, 'Jonge garde', in: *Tong Tong*, 15 juli 1964, p. 25.
- Robinson, Tjalie, 'De Atlasvlinder', in: *Tong Tong*, 15 juni 1965, p. 2-3.
- Robinson, Tjalie, 'Antwoord of een lezersbrief', in: *Tong Tong*, 15 februari 1967, p. 4.

- Robinson, Tjalie, 'Memo van Maria', in: *Tong Tong*, 1 juni 1970, p. 12.
- Robinson, Tjalie, 'Frits bisschop maakt een jubileumgeschenk voor Koningin Wilhelmina', in: *Tong Tong*, 1 februari 1972, p. 18.
- Robinson, Tjalie, *Piekerans bij een voorplaat*. Den Haag 1974.
- Robinson, Tjalie, *Piekerans van een straatslijper*. Den Haag 1976.
- Robinson, Tjalie, *Piekeren in Nederland*. Den Haag 1983.
- Robinson, Tjalie, *Didi in Holland*. Ed. Chrétien Breukens. Arnhem 1992.
- Robinson, Tjalie, 'Wie is Tjalie Robinson', in *Moesson* 27 (1982) 15, p. 8.
- Robinson, Tjalie, *Schrijven met je vuisten. Brieven van Tjalie Robinson*. Ed. Wim Willems. Amsterdam 2009.
- Robinson, Tjalie, *Kind van Batavia. Verhalen van een straatslijper*. Ed. Wim Willems. Amsterdam 2011.
- Roelofsen, Romy (red.), 'De voorleessessies, Aflevering 2 met Dido Michielsen'. www.festivalboulevard.nl/nl/programma/id-5576/indische-en-molukse-verhalen.
- Roggeman, Willem M., 'Schrijfster Beb Vuyk 80. Voor de Indo's ben ik nu een landverrader', in: *De Nieuwe Gazet*, 7 februari 1985.
- Rosen Jacobson, Liesbeth, 'The Eurasian Question'. *The Colonial Position and Postcolonial Options of Colonial Mixed Ancestry Groups from British India, Dutch East Indies and French Indochina Compared*. Hilversum 2018.
- Rothberg, Michael, 'Remembering Back. Cultural Memory, Colonial Legacies, and Postcolonial Studies', in: Graham Huggan (red.), *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*. Oxford 2013, p. 359-379.
- Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands. Essays and Criticisms 1981-1991*. Londen 1991.
- Said, Edward, *Orientalism*. Londen 1978.
- Said, Edward, *Culture and Imperialism*. New York 1993.
- Salverda, Reinier, 'The Case of the Missing Empire. Or the Continuing Relevance of Multatuli's Novel *Max Havelaar* (1860)', in *European Review* 12 (2005) 1, p. 127-138.
- Salverda, Reinier, 'Belangrijke bron van *Max Havelaar* ontdekt', in *De Lage Landen*, 12 november 2020.
- Sars, Paul, *Adriaan van Dis. De zandkastelen van je jeugd*. Nijmegen 1996.
- Sas, René 't, "'De mensen denken dat ik zoveel weglaat in mijn verhalen om hen te pesten'", in: *Vrij Nederland Boekenbijlage*, 16 augustus 1986, p. 3-5.
- Schaap, Julian & Philomena Essed, 'De terugkeer van Alledaags Racisme', in: *Sociologie* 13 (2017), p. 93-108.
- Schneider, Jan, *In de hel van Birma. Ooggetuigenverslag uit de kampen langs de Birma-Siam Spoorlijn 1942-1945*. Amsterdam 2019.
- Scholte, Anneke, 'Bibliografie van Rob Nieuwenhuys', in: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 158 (2002), p. 169-190.
- Schoonderwoerd, Stijn e.a., *Woorden doen ertoe. Een Incomplete gids voor woordkeuze binnen de culturele sector*. Z.p. 2018. Een uitgave van Tropenmuseum, Afrikamuseum, Museum Volkenkunde, Wereldmuseum. S.I. 2018.
- Schreuders, Liesje, 'Knevelarij door de belastingdienst. Wat dat betekent lees je in *Max Havelaar*', in: *de Volkskrant*, 28 mei 2020.
- Scova Righini, Bert, *Een leven in twee vaderlanden. Een biografie van Beb Vuijk*. Leiden 2005.
- Sears, Laurie J., 'Modernity and Decadence in Fin-de-Siècle Fiction of the Dutch Empire', in: *Indonesia* 90 (2010), p. 97-123.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*. Berkeley 1990.
- Seriese, Edy, 'Jan Boon. Man van de mythe', in: *Pasarkrant*, maart 1994, p. 8.
- Seriese, Edy, "'Wie dit lees is gek'. Het Indische na Indië", in: Wim Willems e.a. (red.), *Uit Indië geboren. Vier eeuwen familiegeschiedenis*. Zwolle 1997, p. 199-212.
- Sicking, J.M.J., *Overgave en verzet. De levens- en wereldbeschouwing van Carry van Bruggen*. Groningen 1993.
- Sicking, J.M.J., 'Nawoord', in: Carry van Bruggen, *Verhalend proza*. Amsterdam 2007, p. 589-606.
- Sjahrazad, *Indonesische overpeinzingen*. Amsterdam 1945.
- Smit, Joke, *Er is een land waar vrouwen willen wonen*. Amsterdam 1984.
- Snelders, Lianne, *Hoe Nederland Indië leest. Hella S. Haasse, Tjalie Robinson, Pramoedya Ananta Toer en de politiek van de herinnering*. Proefschrift Universiteit van Amsterdam 2018.
- Snoek, Kees, 'Schrijven als een daad van zelfbevestiging. In memoriam Beb Vuyk, 1905-1991', in: *Vrij Nederland*, 7 september 1991.
- Snoek, Kees, *E. du Perron. Het leven van een smalle mens*. Amsterdam 2005.
- Soerjosoeparto, Raden Mas Haryo, *De grote reis van prins Soeparto. Java-Nederland 14 juni-17 juli 1913*. Vertaling: Husodo. Ed. Madelon Djajadiningrat & Clara Brinkgeve. Rotterdam 2014.
- Sötemann, A.L., *De structuur van de Max Havelaar*. Utrecht 1966.

- Spijkerman, Rose, 'Junius, Sophia Margaretha Cornelia', in: *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*, 2017. <http://resources.huysens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/SophieJunius>.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 'Can the Subaltern Speak?', in: Cary Nelson & Lawrence Grossberg. *Urbana* (red.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke [etc.] 1988, p. 271-313.
- Springer, F., *Tabee*, New York. Amsterdam 1983.
- Springer, F., *Bougainville. Een gedenkschrift*. Amsterdam 1985.
- Springer, F., *Bandoeng-Bandung*. Amsterdam 1993.
- Springer, F., *Kandy. Een terugtocht*. Amsterdam 1998.
- Springer, F., *Allemaal gelogen. De herinnering als mooi verhaal*. Amsterdam 2002.
- Springer, F., *Met stille trom. Een journaal*. Amsterdam/Antwerpen 2012.
- Stipriaan, René van, *De Nederlandse klassieken anno 2002. Een enquête naar de canon onder de leden van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*. Leiden 2002. Geraadpleegd via: www.dbnl.org/letterkunde/enquete/enquete_dbnlmnl_21062002.php.
- Stoler, Ann Laura, 'De fatsoenering van het imperiale rijk. Ras en seksuele moraal in de twintigste-eeuwse koloniale culturen', in: *De Gids* 154 (1991), p. 418-447.
- Stoler, Ann Laura, 'Sexual Affronts and Racial Frontiers. European Identities and the Cultural Politics of Exclusion in Colonial Southeast Asia', in: Frederick Cooper & Ann Laura Stoler (red.), *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*. Berkeley/Los Angeles/Londen 1997, p. 198-237.
- Stoler, Ann Laura, *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule*. Berkeley/Los Angeles/Londen 2002.
- Stoler, Ann Laura, *Duress. Imperial Durabilities in Our Times*. Durham 2016.
- Stolk, Jill, *Scherven van smaragd*. Den Haag 1993.
- Stoltz, Pauline, *Gender, Resistance and Transnational Memories of Violent Conflicts*. Cham 2020.
- Stonequist, Everett V., *The Marginal Man. A Study in Personality and Culture Conflict*. New York 1937.
- Straalen, Rian van, 'Beb Vuyk op Buru. Het laatste huis van de wereld in briefvorm', in: *Indische Letteren* 10 (1995), p. 55-66.
- Sudibyo, *Stereotip yang Ambivalen, Ruang Ketiga, dan Uncanny Dalam Novel-novel Kolonial Belanda Periode 1890-1942. Analisis Wacana Kolonial*. Yogyakarta 2017.
- Suprihatin, Christina & Coen van 't Veer, 'Twee Indonesische stemmen. Buiten het gareel (1940) van Suwarsih Djopuspito en Widijawati (1948) van Arti Purbani', in: *Indische Letteren* 35 (2020), p. 142-166.
- Sutedja-Liem, Maya (red.), *De njai. Moeder van alle volken. De roos van Tjikembang en andere verhalen*. Leiden 2007.
- Sutedja-Liem, Maya, 'Menghapus citra buruk njai dalam karya-karya fiksi berbahasa Melayu (1896-1927)', in: *Wacana* 10 (2008), p. 277-286.
- Sutedja-Liem, Maya, 'Review: Reggie Baay *De njai. Het concubinaat in Nederlands-Indië*', in: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 165 (2009), p. 361-366.
- Symons, Arthur, *Dramatis Personae*. Londen 1923.
- Synnott, Anthony, 'Shame and Glory. A Sociology of Hair', in: *The British Journal of Sociology* 38 (1987), p. 381-413.
- Székely-Lulofs, M.H., *Rubber*. Amsterdam 1931.
- Székely-Lulofs, M.H., *Koelie*. Bussum 1931.
- Tarlo, Emma, *Entanglement. The Secret Lives of Hair*. Londen 2016.
- Tarlo, Emma, 'Racial Hair. The Persistence and Resistance of a Category', in: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 25 (2019), p. 324-348.
- Teeuw, A., *Modern Indonesian Literature*. 2 dln. 2^e druk. Den Haag 1979.
- Termorshuizen, Gerard, 'Soewarsih Djopopoespito, Cibatok 20 april 1912 – Yogyakarta 24 augustus 1977', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 1978-1979*. Leiden 1980, p. 39-48.
- Termorshuizen, Gerard, *P.A. Daum. Journalist en romancier van tempo doeloe*. Amsterdam 1988.
- Termorshuizen, Gerard, 'De Indische belletristie. Een exotisch stiefkind binnen de literatuurgeschiedenis', in: Ton Anbeek (red.), *Traditie en progressie. Handelingen van het 40ste Nederlands filologencongres*. Den Haag 1990, p. 249-256.
- Termorshuizen, Gerard, 'Van hoer tot heldin. Het nyai-motief in enkele romans van Pramoedya Ananta Toer en P.A. Daum', in: *Indische Letteren* 9 (1994), p. 103-111.
- Termorshuizen, Gerard, 'De roep om merdeka', in: *Indische Letteren* 11 (1996), p. 51-55.
- Termorshuizen, Gerard (red.), *Rondom Daum*. Amsterdam 1997.
- Termorshuizen, Gerard, *Journalisten en heethoofden. Een geschiedenis van de Indisch-Nederlandse dagbladders, 1744-1905*. Amsterdam/Leiden 2001.

- Termorshuizen, Gerard, “‘Indië is ook in het litterarische eene melkkoe’”: Indisch-Nederlandse letterkunde van de negentiende eeuw, in: Theo D’haen (red.), *Europa Buitengaats. Koloniale en Postkoloniale Literaturen in Europese Talen*. Deel één. Amsterdam 2002a, p. 98-132.
- Termorshuizen, Gerard, ‘In memoriam Rob Nieuwenhuys, 30 juni 1908 – 7 november 1999’, in: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 158 (2002b), p. 147-167.
- Termorshuizen, Gerard, *Realisten en reactionairen. Een geschiedenis van de Indisch-Nederlandse pers, 1905-1942*. Amsterdam/Leiden 2011.
- Termorshuizen, Gerard, ‘Daum, Paulus Adrianus (1850-1898)’, in: *Biografisch Woordenboek van Nederland*, 2013. <http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn4/daum>.
- Termorshuizen, Gerard, “‘Het was of de pijn als een losgelaten duivel haar met onverwinnelijke overmacht bestormde”. De “pil nummer elf” ofwel vergiftigingen in de Indische literatuur’, in: *Indische Letteren* 31 (2016), p. 60-73.
- Termorshuizen, Gerard, ‘Djojopoespito, Soewarsih, 1912-1977’, in: *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*, 2017. <http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Djojopoespito>.
- Thiam, Marie-Hélène, ‘Een wereld vol geesten. Het Moluks animistische volksgeloof in *De Tienduizend Dingen*’, in: *Indische Letteren* 15 (2000), p. 68-82.
- Thiong’o, Ngũgĩ wa, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*. Londen 1986.
- Titimangsa, ‘Bunga penutup abad’. Geraadpleegd via: <https://titimangsa.or.id/2016/08/bunga-penutup-abad-2>.
- Toer, Pramoeodya Ananta, ‘The Book that Killed Colonialism’, in: *The New York Times Magazine*, 18 april 1999.
- Toorn, Willem van, ‘Onderschat niet het belang van de Indische Ot en Sien’, in: *NRC Handelsblad*, 5 januari 2021.
- Utrecht, Artien, ‘Witte maskers. Het “Indische gedoe”’, in: *De Groene Amsterdammer*, 12 augustus 2020, p. 42-45.
- Vandenbroucke, Johan, *Jeroen Brouwers. Het verhaal van een oeuvre*. Amsterdam/Den Haag 2005.
- Vanderstraeten, Margot, ‘Hella S. Haassé, in: *Schrijvers gaan niet dood*. Amsterdam/Antwerpen 2008, p. 150-156.
- Van Reybrouck, *Revolusi. Indonesië en het ontstaan van de moderne wereld*. Amsterdam 2020.
- Veer, Coen van ’t, ‘Het innerlijk oerwoud. Overeenkomsten tussen “Groen” van A. Alberts, “Der Amokläufer” van Stefan Zweig en *Heart of Darkness* van Joseph Conrad’, in: *Indische Letteren* 17 (2002), p. 167-187.
- Veer, Coen van ’t, ‘Inner Jungles: Albert Alberts’s “Groen”, Stefan Zweig’s “Der Amokläufer” and “Heart of Darkness”’, in: *The Conradian* 33 (2008), p. 67-79.
- Veer, Coen van ’t, *De kolonie op drift. De representatie en constructie van koloniale identiteit in fictie over de zeereis tussen Nederland en Nederlands-Indië (1850-1940)*. Hilversum 2020.
- Vermeiren, Koen, ‘De zondvloed’, in: *Lexicon van literaire werken*. Groningen 1996.
- Vermoortel, Philip, ‘*De stille kracht* in context’ (2015). Geraadpleegd via: www.louiscouperus.nl/publicaties/artikelen/philip-vermoortel-de-stille-kracht-in-context.
- Verstappen, Jan, ‘Beb Vuyk, schrijfster. “Die prijs komt precies op het goede moment”’, in: *De Nieuwe Linie*, 19 en 26 december 1973.
- Vervaeck, Bart, ‘Essay en vertelling in postmoderne tijden’, in: *Nederlandse Letterkunde* 6 (2001), p. 289-309.
- Vervaeck, Bart, ‘Jeroen Brouwers’, in: *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur na 1945*. Groningen 2002.
- Veur, P.W. van der, ‘De Indo-Europeaan, probleem en uitdaging’, in: H. Baudet, I.J. Brugmans (red.), *Balans van beleid. Terugblik op de laatste halve eeuw van Nederlandsch-Indië*. Assen 1961, p. 81-101.
- Vos, Marjoleine de, ‘Waar of niet waar: *Bezonken rood* in discussie’, in: *Bzzlletin* 11 (1982-1983), p. 45-48.
- Vuijsje, Robert, ‘Oermoeder’, in: *de Volkskrant*, 7 april 2020.
- Vuyk, Beb, ‘In het laatste huis van de wereld, brieven uit de Molukken van Beb Vuyk’, in: *Haarlem’s Dagblad*, 14 oktober 1937.
- Vuyk, Beb, ‘Ontmoeting met het verleden’, in: *Oriëntatie*, 4 (januari 1948), p. 25-26.
- Vuyk, Beb, *Verzameld werk*. 2^e druk. Amsterdam 1981.
- Wall, Hans van de, ‘Hoofdstukken uit mijn levensboek, IV’, in: *Bataviaasch Nieuwsblad*, 24 december 1926.
- Wall, Hans van de, ‘Hoofdstukken uit mijn levensboek, XIII’, in: *Bataviaasch Nieuwsblad*, 26 februari 1927a.
- Wall, Hans van de, ‘Hoofdstukken uit mijn levensboek, XIV’, in: *Bataviaasch Nieuwsblad*, 5 maart 1927b.
- Walraven, Willem, *Brieven aan familie en vrienden, 1919-1941*. Amsterdam 1966.
- Watson, C.W., ‘Observations on Dutch colonial literature’, in: *Indonesia Circle* 13 (1985), p. 31-38.
- Watson, Jenny, ‘Deaf Ears and an Accustomed Music. Colonial Criticism in Louis Couperus’ *The Hidden Force*’, in: *Journal of Dutch Literature* 4 (2013), p. 103-127.
- Wekker, Gloria, *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham/Londen 2016.

- Wekker, Gloria, *Witte Onschuld. Paradoxen van kolonialisme en ras*. Amsterdam 2017.
- Wekker, Gloria, 'Het grote ongemak. De ontvangst van *White Innocence*', in: *Witte onschuld. Paradoxen van kolonialisme en ras*. Amsterdam 2018, p. 235-268.
- Wekker, Gloria, 'Jasmijn en maanlicht. Naar een nieuwe kunst van het samenleven', in: *De Groene Amsterdammer*, 22 mei 2019.
- Wermeskerken, Henri van, 'Causerieën van Java', in: *De Sumatra Post*, 3 augustus 1916.
- Wertheim, W.F., *Het sociologisch karakter van de Indo-Maatschappij*. Amsterdam 1947.
- Wertheim W.F., *Het rassenprobleem. De ondergang van een mythe*. Den Haag [1949].
- Wever, Darja de, 'Island India. Sporen naar sporen van Augusta de Wit (1864-1939)', in: *Indische Letteren* 20 (2005), p. 45-58.
- Wever, Darja de, 'Het is geen kolonie, het is een wereld. De Ander in het werk van Augusta de Wit', in: *Indische Letteren* 24 (2009), p. 105-116.
- Willems, Wim, *Tjalie Robinson. Biografie van een Indo-schrijver*. Amsterdam 2008.
- Willigen-Vuyk, B. de, 'Brieven van een huisvrouw op een buitenpost', in: *De huisvrouw in Indië* 3 (1933-1934), p. 234-236.
- Wils, Esther, 'Tussen hoer en madonna', in: *De Groene Amsterdammer*, 30 mei 2008.
- Wilsen, F.C., *Naar Europa. Tafereelen uit het leven van Nederlandsch-Indisch-gasten buiten Indië*. 2 dln. Leiden 1871.
- Wit, Augusta de, *Orpheus in de dessa*. Amsterdam 1903.
- Wit, Augusta de, *Java, feiten en fantasiën*. 's-Gravenhage 1907.
- Wiyatmi, 'Feminist Education in Indonesian Novels Under the Domination of Patriarchy', in: *International Journal of Gender and Women's Studies* 6 (2018) 2, p. 42-51.
- Wolkers, Jan, *Een paradijsvogel boven het aardappelloof*. Breda 1987.
- Woude, Johan van der, *Maria Dermoût, de vrouw en de schrijfster*. Den Haag 1973.
- Wouters, Gerti, 'Heren van de thee', in: *Ons Erfdeel* 35 (1992), p. 743-744.
- Young, Robert J.C., *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. Londen/New York 1995.
- Z., "'Een kreet"... om schandaal', in: *De Java-Bode*, 16 maart 1936.
- 'Zij schreef "Orpheus in de desa". Augusta de Wit en de inheemsche samenleving. Lezing van drs. Notermans', in: *Bataviaasch Nieuwsblad*, 1 oktober 1940.
- Zoetendaal, Demi, *Zoektocht naar het verbeelde Indië. Postkoloniale analyse van de Indiëromans van Jeroen Brouwers*. Masterscriptie Universiteit Leiden 2017.
- Zonneveld, Peter van, *De moord op Fientje de Feniks. Een Indische tragedie*. Schoorl 1992.
- Zonneveld, Peter van, 'Het Batavia van Daum', in: Gerard Termorshuizen (red.), *Rondom Daum*. Amsterdam 1997, p. 32-44.
- Zonneveld, Peter van, 'De godfather van de Indische Letteren. Over Rob Nieuwenhuys', in: *Indische Letteren* 15 (2000), p. 146-151.
- Zonneveld, Peter van, 'Indische literatuur van de twintigste eeuw', in: Theo D'haen (red.), *Europa buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*. Amsterdam 2002, p. 133-159.
- Zonneveld, Peter van, "Ik ben de schatbewaarder. Ik ben de fantast". Gesprek met Adriaan van Dis', in: *Indische Letteren* 18 (2003), p. 207-220.
- Zook, Darren C., 'Searching for *Max Havelaar*. Multatuli, Colonial History and the Confusion of Empire', in: *Modern Language Notes* 121 (2006), p. 1169-1189.
- Zuiderweg, Adrienne, 'Sam Kalff en Thérèse Hoven in de Indische pers', in: Geert Onno Prins, Inge Tromp & Peter van Zonneveld (red.), *Van felle kritiek tot feuilleton. De Indische pers en de literatuur*. Hilversum 2013, p. 27-47.
- Zuiderweg, Adrienne, *Batavia berijmd. Een geschiedenis van de Compagniesliteratuur en een overzicht van de Compagniesdichters in Batavia*. Proefschrift Universiteit van Amsterdam 2017.
- Zuidinga, Robert-Henk, 'Soewarsih Djojopoespito, E. du Perron en de roman *Buiten het gareel*', in: *Indische Letteren* 1 (1986), p. 149-161.

Personalia

Arnoud Arps (1990) is promovendus aan de Amsterdam School for Cultural Analysis en het departement Mediastudies aan de Universiteit van Amsterdam. Zijn onderzoek richt zich op de rol van media en populaire cultuur binnen de cultural memory studies, postkoloniale studies en mediastudies, met Nederlands-Indië en Indonesië als belangrijkste onderzoeksonderwerpen. Zijn promotieonderzoek betreft de vraag hoe culturele herinneringen aan het geweld tijdens de Indonesische Onafhankelijkheidsoorlog worden geproduceerd, geconstrueerd en geconsumeerd door de hedendaagse Indonesische populaire cultuur. Hij is redactielid van het tijdschrift *Indische Letteren*.

Amalia Astari (1993) werkt als promovendus bij het Institut für Niederlandistik, Universität zu Köln. In 2017 voltooide ze haar master Neerlandistiek aan de Leiden Universiteit. Ze is verbonden aan de opleiding Dutch Studies van de Universitas Indonesia. Haar promotieonderzoek richt zich op het discours van de vrouwenmedia in Nederlands-Indië.

Jacqueline Bel (1958) is hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde (Multatuli-leerstoel) aan de Vrije Universiteit Amsterdam. Zij is gespecialiseerd in de literatuur van het fin de siècle, de eerste helft van de twintigste eeuw, de twee wereldoorlogen en de (post)koloniale literatuur. In 2015 publiceerde zij *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*, deel 6 van de Taalunie-literatuurgeschiedenis van Nederland en Vlaanderen. In 2018 verscheen *Multatuli nu. Nieuwe perspectieven op Eduard Douwes Dekker*, dat zij met Rick Honings en Jaap Grave uitbracht. Momenteel werkt zij aan een boek over de Joodse stadsroman in de vroege twintigste eeuw.

Elleke Boehmer (1961) is hoogleraar Engelstalige wereldliteratuur aan de Universiteit van Oxford en directeur van het Oxford Centre for Life-Writing. Ze publiceerde onder meer *Postcolonial Poetics* (2018), *Indian Arrivals 1880-1915* (2015) en *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant metaphors* (1995, tweede druk 2005). *Indian Arrivals* was de winnaar van de ESSE English literature prize 2015-2016. Boehmer schreef verder vijf romans en twee bundels met korte verhalen. De roman *The Shouting in the Dark* (2015) verscheen in het Nederlands onder de titel *Op de veranda* en werd in 2018 bekroond met de Olive Schreiner Prize.

Judith E. Bosnak (1973) is gespecialiseerd in Indonesische Talen en Culturen. Zij werkt bij het Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS). Haar huidige onderzoek – in het kader van het door Rick Honings geleide NWO Vidi-project *Voicing the Colony. Travelers in the Dutch East Indies 1800-1945* – richt zich op Indonesische reisverhalen, geschreven in het Javaans en Maleis. In 2020 verscheen bij de Britse Hakluyt Society haar boek *The Javanese Travels of Purwalelana. A Nobleman's Account of his Journeys Across the Island of Java 1860-1875* (met co-auteur Frans Koot).

Petra Boudewijn (1982) publiceert regelmatig over (post)koloniale en andere onderwerpen uit de Nederlandse literatuur. Zij is aan de Rijksuniversiteit Groningen gepromoveerd op een onderzoek naar de representatie van Indische Nederlanders in de Nederlands-Indische letterkunde (1860-heden). Haar proefschrift is verschenen onder de titel *Warm bloed* (2016). Sindsdien is zij werkzaam als onderzoeker en docent in het hoger onderwijs in binnen- en buitenland.

Erica van Boven (1952) werkte tot 2018 als hoogleraar Letterkunde aan de Open Universiteit en tot 2017 als hoofddocent moderne Nederlandse letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen. Haar onderzoek is gericht op de Nederlandse literatuur en literaire kritiek van de twintigste eeuw, publieksliteratuur en gender. Tot 2017 leidde zij het NWO-project *Dutch Middlebrow Literature 1930-1940*. Recentelijk publiceerde zij *Bestsellers in Nederland 1900-2015* (2015) en was ze co-redacteur van *Echte leesboeken. Publieksliteratuur in de twintigste eeuw* (2017) en *The Construction and Dynamics of Cultural Icons* (2020).

Marijke Denger (1986) is postdoctoraal onderzoeker moderne Engelse literatuurwetenschap aan de Universiteit van Bern, waar zij in 2016 promoveerde. Zij is ook als onderzoeker verbonden geweest aan de Universiteit van Kent, het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde te Leiden en de Universiteit van Oxford dankzij financiering van de Swiss National Science Foundation. Zij is de auteur van *Caring for Community. Towards a New Ethics of Responsibility in Contemporary Postcolonial Novels* (2019) en is redactielid van *Indische Letteren*. Haar huidige onderzoek richt zich op Britse en Nederlandse koloniale literatuur uit de Maleise Archipel.

Jeroen Dewulf (1972) is Queen Beatrix Professor in Dutch Studies aan de University of California, Berkeley. Hij publiceert over Nederlandse en Iberische koloniale/postkoloniale geschiedenis en literatuur/cultuur. Zijn meest recente boeken zijn *The Congo in Flemish Literature. An Anthology of Flemish Prose on the Congo* (2020, met Luc Renders), *Grijs slavernijverleden? Over zwarte militie en redimoesoegedrag* (2018), *The Pinkster King and the King of Kongo. The Forgotten History of America's Dutch-Owned Slaves* (2017) en *Shifting the Compass. Pluricontinental Connections in Dutch Colonial and Postcolonial Literature* (2013, met Olf Praamstra en Michiel van Kempen).

Judit Gera (1954) is emeritus hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde aan de Eötvös Loránd Universiteit te Boedapest. Ze publiceert tekstanalyses vanuit postkoloniaal en genderperspectief, en schrijft over culturele transferprocessen tussen Nederland, België en Hongarije. Met A. Agnes Sneller publiceerde ze in 2010 *Inleiding in de literatuurgeschiedenis voor de internationale neerlandistiek*. In 2016 verscheen van haar hand *Structures of Subjugation in Dutch Literature*. Momenteel werkt ze aan een boek met poëzieanalyse voor de internationale neerlandistiek en aan een Hongaarstalige geschiedenis van de Nederlandse literatuur.

Jaap Grave (1964) promoveerde in de Germaanse filologie in Gent en is verbonden aan de Vrije Universiteit Amsterdam en de Staatsuniversiteit Sint-Petersburg. Van 2002 tot 2012 was hij redacteur van *Over Multatuli*, vanaf 2018 zit hij in de redactie van *Lage Landen Studies*. Hij publiceert over wetenschapsgeschiedenis, moderne literatuur en cultural transfer. Recent ver-

schenen *Tussen twee stoelen, tussen twee vuren. Nederlandse literatuur op weg naar de buitenlandse lezer* (met Lut Missinne, 2018), *Transfer of Dutch, Flemish and Scandinavian Literatures to Eastern Europe (1945-1990)* (met Irina Michajlova, 2018) en *Multatuli nu. Nieuwe perspectieven op Eduard Douwes Dekker en zijn werk* (2018, met Jacqueline Bel en Rick Honings).

Rick Honings (1984) is Scaliger-hoogleraar en verbonden aan het Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS). Zijn onderzoek richt zich op de literatuur en cultuur van de negentiende eeuw en de Nederlands-Indische letterkunde. Met Peter van Zonneveld publiceerde hij een biografie van Willem Bilderdijk, *De gefnuikte arend* (2013) en in 2019 verscheen zijn met Lotte Jensen geschreven literatuurgeschiedenis *Romantici en revolutionairen. Literatuur en schrijverschap in Nederland in de 18^e en 19^e eeuw*. Momenteel werkt hij aan het door hem geleide NWO Vidi-project *Voicing the Colony. Travelers in the Dutch East Indies, 1800-1945*. Hij is hoofdredacteur van het tijdschrift *Indische Letteren*.

Frans-Willem Korsten (1959) is bijzonder hoogleraar ‘Literatuur en samenleving’ aan de Erasmus School of Philosophy en is verbonden aan het Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS). Hij publiceerde over barokke theatraliteit en soevereiniteit en was medebezorger van het standaardwerk *Joost van den Vondel (1587-1679). Dutch Playwright in the Golden Age* (2012). Hij droeg bij aan een meer internationale uitstraling van de studie van de Nederlandse literatuur (onder andere via het *Journal of Dutch Literature*). Tegenwoordig richt hij zich op kunst en literatuur als bemiddelaars voor rechtsproblemen (*Art as an Interface of Law and Justice* te verschijnen in 2021).

Rianti Manullang (1989) doceert sinds 2015 aan de vakgroep Nederlands van de Universitas Indonesia te Depok/Jakarta. Ze voltooide haar master Neerlandistiek aan de Universiteit Leiden en de master Cultural Studies aan de Universitas Indonesia. Tijdens haar studie deed zij onderzoek naar reisverhalen en romans in de koloniale en postkoloniale periode. In samenwerking met Skill Academy lanceerde ze een online cursus praktisch Nederlands voor Indonesiërs. Verder is ze coördinator van de cursus Nederlands op het taalcentrum Lembaga Bahasa Internasional van de Universitas Indonesia.

Liesbeth Minnaard (1974) is universitair docent Literatuurwetenschap aan de Universiteit Leiden en doet onderzoek naar de culturele effecten van kolonialisme, migratie en globalisering. Zij is de auteur van *New Germans, New Dutch. Literary Interventions* (2007), co-auteur van *De lichtheid van literatuur. Engagement in de multiculturele samenleving* (2015) en co-redacteur van o.a. *Languages of Resistance, Transformation, and Futurity in Mediterranean Crisis-Scapes. From Crisis to Critique* (2020). Momenteel werkt zij aan een monografie over crisis en protest in de hedendaagse West-Europese literatuur. Sinds 2007 organiseert zij het Vlaams-Nederlandse Platform for Postcolonial Readings. Ze is bestuurslid van de Nederlandse Onderzoeksschool voor Genderstudies.

Floor Naber (1992) studeerde Nederlandse taal en cultuur aan de Universiteit Utrecht en schreef een research masterscriptie over ‘Sociale mobiliteit in de Indische roman’. Over hetzelfde onderwerp schreef ze in 2020 een artikel in *Indische Letteren*. Aan het Huygens ING deed ze onderzoek naar het gebruik van Linguistic Inquiry and Word Count (LIWC) in Nederlab. Momenteel is zij werkzaam als taaldocent aan de opleiding HBO-Rechten van de Hogeschool van Amsterdam.

Esther Op de Beek (1979) is universitair docent moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Leiden. Ze promoveerde in 2014 aan de Radboud Universiteit op de Nederlandse literaire dagbladkritiek. In datzelfde jaar bezorgde ze de facsimile-uitgave van de poëziebijdragen van Cees Nooteboom voor het tijdschrift *Avenue* en – met Jos Muijres – de bundel *Op de hiel en op de hiel*. *Opstellen over recente Nederlandse en Vlaamse literatuur*. Ze is redactielid van het tijdschrift *Nederlandse Letterkunde*. Haar recente onderzoek is gericht op geluksdiscoursen in recente romans, tijdschriftonderzoek en moderne Nederlandse reisliteratuur.

Pamela Pattynama (1948) was bijzonder hoogleraar Koloniale en Postkoloniale literatuur- en cultuurgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Zij publiceerde over en deed onderzoek naar gender, Indische identiteit en (post)koloniale herinnering in woord en beeld. In haar boek *Bitterzoet Indië. Herinnering en nostalgie in literatuur, foto's en films* (2014) komen deze aspecten samen. Tegenwoordig schrijft zij over ‘thuis’ en herinneringen.

Olf Praamstra (1950) is emeritus hoogleraar Nederlandse literatuur in contact met andere culturen aan de Universiteit Leiden. Hij publiceert op het gebied van de negentiende-eeuwse Nederlandse, de Nederlands-Indische en de Zuid-Afrikaanse Nederlandse letterkunde. In 2007 verscheen *Busken Huet*, een biografie (2007). Met Eep Francken stelde hij een bloemlezing samen uit de Zuid-Afrikaanse Nederlandse literatuur, *Heerengracht, Zuid-Afrika* (2008). Op dit moment werkt hij met Eep Francken aan een geschiedenis van die literatuur. Recent verscheen: ‘Een rusteloos leven na de dood. Pieter Erbeveld in Indië, Japan, Indonesië en Zuid-Afrika’, in: *Indische Letteren* 36 (2021) 1.

Gábor Pusztai (1971) is hoofd van de vakgroep Nederlands aan de Universiteit Debrecen in Hongarije. Hij studeerde Duits aan de Kossuth Lajos Universiteit in Debrecen en Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Leiden. In 2003 promoveerde hij op postkoloniale Duitse en Nederlandse literatuur (*An der Grenze*, 2007) en in 2015 habiliteerde hij op het literaire werk van László Székely (*Menekülés az idegenbe*, 2017). Tussen 2006 en 2009 was hij voorzitter van *Comenius*, de Vereniging van Neerlandici in Midden- en Oost-Europa. Zijn onderzoek richt zich op Nederlands-Hongaarse betrekkingen en (post)koloniale literatuur.

Remco Raben (1962) doceert Aziatische, mondiale en (post)koloniale geschiedenis aan de afdeling geschiedenis van de internationale betrekkingen aan de Universiteit Utrecht en bezet de leerstoel koloniale en postkoloniale literatuur- en cultuurgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Hij publiceert over de geschiedenis van Indonesië, het imperialisme en de dekolonisatie.

Christina Suprihatin (1964-2021) was sinds 1991 verbonden aan de Studi Belanda van de Universitas Indonesia te Depok/Jakarta, waar zij van 2016 tot 2019 hoofd van de vakgroep was. Sinds september 2019 was zij Chair of the Post Graduate Program of Literature, Faculty of Humanities aan de UI. In 2015 promoveerde zij op een studie naar de koloniale ruimte en ideologie in het werk van enkele Indische schrijfsters, getiteld: *Ruang Kolonial dan Ideologi Huisje-Boompje-Beestje dalam Karya Perempuan Penulis Hindia-Belanda*. Ze publiceerde diverse wetenschappelijke artikelen op het gebied van Nederlands-Indische en Indonesische literatuur.

Nick Tomberge (1991) studeerde Nederlands in Leiden. Hij is als promovendus verbonden aan het Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS) en aan het door Rick Honings geleide Vidi-project *Voicing the Colony. Travelers in the Dutch East Indies 1800-1945*. Zijn onderzoek concentreert zich op de toeristische teksten van Nederlandse reizigers in Indië tussen 1870 en 1945.

Coen van 't Veer (1968) is verbonden aan het Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS) en redacteur/penningmeester van *Indische Letteren*. In 2020 promoveerde hij op *De kolonie op drift*, een dissertatie gebaseerd op fictie over de reis per mailboot tussen Nederland en Indië (1850-1940). Hij schreef meerdere artikelen over Nederlands-Indische literatuur. In 2006 verzorgde hij de heruitgave van Herman Salomonsons roman *Zoutwaterliefde*. In 2018 publiceerde hij samen met Gerard Termorshuizen *Indisch leven in Den Haag, 1930-1940* en *Een groots en meeslepend leven*, een biografie van de Indo-Europese persmagnaat D.W. Berretty.

Gloria Wekker (1950) is cultureel antropoloog en emerita hoogleraar Gender Studies aan de Universiteit Utrecht. Zij publiceerde onder meer *The Politics of Passion. Women's Sexual Culture in the Afro-Surinamese Diaspora* (2006) en *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race in the Netherlands* (2016). Zij was voorzitter van de Diversiteitscommissie aan de Universiteit van Amsterdam in 2016. In 2017 werd zij gekozen tot een van de tien meest invloedrijke Nederlandse academici door *Science Guide* en ontving zij de Joke Smit Prijs. Van 2019 tot 2021 bezet zij de Koning Willem Alexander Leerstoel voor Lage Landen Studies aan de Universiteit van Luik.

Register

- Abrahams, Frits 503
Aerts, Mieke 506
Agerbeek, Barney 475, 512
Ahmed, Sara 393-395, 444, 445
Alberts, A. 25, 296-312, 502-503
Alpers, Svetlana 510
Amersfoort, J.M.M. van 361
Anbeek, Ton 511
Andrade, Oswald de 364
Andriani, Eva 505
Anwar, Chairil 354
Arps, Arnoud 529
Ashcroft, Bill 18, 21, 440, 491
Astari, Amalia 496, 529
- Baay, Reggie 10, 15, 16, 178, 465,
467, 477, 512
Bal, Mieke 499
Bakhtin, Mikhail 425, 427
Barends, Enggelina (Enggeh) 264-265
Bastet, F.L. 494
Baud, Elisabeth, zie Elisabeth
Couperus-Baud
Baudelaire, Charles 154
Beatrix, koningin 12, 417
Beekman, E.M. 15, 69, 83, 141, 154,
219, 221, 230, 269, 297, 502, 506
Beerends, Sandra 10
Beets, Dirk 200
Beets, Nicolaas 200
Bekkering, Harry 182
Bel, Jacqueline 15, 19, 24, 100, 142,
149, 219, 454, 489, 494, 529
Bemmel, Frits van 182, 188
Berg, Joop van den 161, 497
Berg, Willem van den 50
Bergman, Sunny 505
Berlant, Lauren 445
Berretty, D.W. 533
Berry, Brewton 361
Bhabha, Homi 18, 318, 352, 379, 428,
455, 507
Biezen-van der Tang, Petra van 82,
96, 488, 489
Bijl, Paul 373
Birney, Alfred 25, 32, 39, 43, 167,
331, 365, 446-463, 485, 510-511
Blaman, Anna 337
Bloem, Marion 25, 365, 380-396,
433, 440, 485, 508-509
Boehmer, Elleke 18, 19, 23, 189, 191,
195, 322, 352, 359, 360, 398, 403,
491, 493, 529
Boomsma, Graa 297, 301, 302, 503
Bontekoe, Willem Ijsbrantsz. 421-
422, 452
- Boon, Cornelis 353
Boon-Robinson, Fela 353
Boon, Jan, zie Tjalie Robinson
Borel, Henri 234
Bosch, Lotte van den 26
Bosma, Ulbe 442, 492
Bosnak, Judith E. 529
Bossenbroek, Martin 12-13
Boudewijn, Petra 23, 198, 199, 204,
210, 352, 364, 435, 439, 487, 489,
508, 530
Boven, Erica van 488, 510, 530
Braak, Menno ter 100, 229, 235, 237,
249, 269, 488
Brantlinger, Patrick 493, 495
Brantas, Gerard 183, 195
Brems, Hugo 332
Brink, Jan ten 14, 485
Brom, Gerard 14, 69
Brouwers, Jeroen 23, 25, 331, 332,
397-413, 433, 509-510
Bruggen, Carry van 22, 216-228,
488, 497-498
Bruggen, Kees van 217-218, 222
Buikema, Rosemarie 142, 409, 411,
495
Buur, Dorothée 501
- Camus, Albert 355
Capellen, Justin van 433
Carter, Paul 422
Cleintuar, Guus 362, 364
Clerx, Arnold 352
Coen, Jan Pieterszoon 10, 353, 424
Columbus, Christoffel 363
Conrad, Joseph 142, 151-152, 156
Cottaar, Annemarie 356
Couperus, Abraham 143
Couperus, John Ricus 143
Couperus, John Ricus jr. 143
Couperus, Louis 22, 23, 108, 140-
157, 168, 210, 220, 319, 333, 357,
409, 415, 417, 421, 452, 462, 493,
494-495, 505
Couperus, Petrus Theodorus 143
Couperus, Trudy 144
Couperus-Baud, Elisabeth 140, 144,
150
Couttenier, Piet 50
Couture, Anna Maria Johanna de
la 165
Crenshaw, Kimberlé Williams 18, 204
- Daendels, Herman Willem 176,
425, 505
Damwijk, Ida 199, 213
- Daum, P.A. 22, 23, 24, 69, 98-121, 315,
317, 333, 415, 487, 490-491, 512
Daum-Vink, Hendrika 101
Davis, Angela 393
Deetman, Willem Joost 414
Defoe, Daniel 422
Dekker, Eduard Douwes 12, 13, 17,
22-24, 30-48, 51, 52, 65, 94, 99,
229, 230, 237, 241, 244, 245, 333,
400, 415, 421, 425, 430, 452, 462,
483-486, 529
Dekker, Ernest Douwes 362
Denger, Marijke 530
Derموût, Isaac 335
Derموût, Maria 22, 316, 334-350,
417, 433, 437, 452, 488, 505-506
Deventer, Conrad Theodor van 24, 184
Dewulf, Jeroen 530
D'haen, Theo 15
Diehm Winzenhöhler, Katharina 416
Dijkmeester, Sarah Christina 230
Dijk, Yra van 509
Diponegoro, prins 12
Dis, Adriaan van 331, 432-445, 452,
510-511
Dis, Maria van 433
Djojohadikusumo, Margono 354
Djojopuspito, Sugondo 278-279, 290
Djojopuspito, Suwarsih 22, 23, 25,
82, 276-292, 315, 500-502
Doffegnis, Hendrik Willem Jacob
230-232
Dolk, Liesbeth 16, 82
Dongen, Peter van 436
Dort, Wieteke van 183
Dostojevski, Fjodor 427
Durant, Will 358
Dylan, Bob 460
- Elbers-Murwani, Christina 141, 494
Elsschot, Willem 32, 484
Englich, Paul August 352
Erberveld, Pieter 431, 532
Erl, Astrid 177
Essed, Philomena 381, 387
Etty, Elsbeth 48, 484
- Faber, Jaap 510
Fanon, Frantz 18, 291, 389, 390, 392
Fasseur, Cees 11, 458, 485
Fens, Kees 182
Fillié, Marian 16
Fischer, Eugen 69
Foore, Annie 23, 69, 81-97, 488-490
Foucault, Michel 16, 17
Francken, Eep 483

- Freriks, Kester 11, 13, 230, 440, 505-506
- Freud, Sigmund 31, 149, 283, 427, 428, 509
- Freyre, Gilberto 363, 507
- Fritsch, Gustav 69
- Gelderblom Arie Jan 511
- Gelman Taylor, Jean 492
- Génestet, P.A. de 488
- Gera, Judit 23, 484, 485, 530
- Ghosh, Amitav 494
- Goedegebuure, Jaap 407-408, 509
- Gomes, Paula 331
- Gomperts, H.A. 250
- Gorter, Hendrik 245
- Goss, Andrew 354
- Gouda, Frances 19, 492
- Grave, Jaap 23, 529, 530
- Greene, Graham 310
- Greshoff, Jan 247, 249, 338
- Griffiths, Gareth 18, 21
- Grunberg, Arnon 484, 509
- Haan, Carolina Lea, zie: Bruggen, Carry van
- Haasse, Hella S. 21, 297, 305, 311, 332, -333, 355, 414-431, 433-434, 437, 452, 502, 510
- Haasse, Willem Hendrik 416
- Haeckel, Ernst 70
- Hagen, Piet 12
- Hamidah 292
- Hamminck Schepel, Mimi 34, 484
- Hart, Kees 't 369
- Hatley, Barbara 501
- Hatta, Mohammed 270
- Heidegger, Martin 428
- Heliogabalus, keizer 149
- Hellwig, Tineke 489, 493
- Hemingway, Ernest 269
- Hermans, W.F. 32, 337, 415
- Hoffman, Frits 53
- Hogendorp, C.S.W. van 484
- Holle, Karel 421-422, 427, 430
- Holtrop, Aukje 182
- Hond, Jan de 495
- Honings, Rick 50, 485, 496, 512, 529-531, 533
- Hoog, Frederik de 362
- Hoogeveen, M.B. 185
- Hove, Ivo van 145
- Hoven, Thérèse 23, 69, 76, 122-139, 488, 489, 491-494
- Hoving, Isabel 387
- Huigen, Siegfried 19, 454
- Ido, Victor 25, 196-215, 452, 497
- Ijdis, Bernie 505
- Ijzerman, Jan Willem 82
- Ijzerman-Junius, Françoise, zie: Foore, Annie
- Ingerman, Helena Antonia Maria Elisabeth, zie: Dermout, Maria
- Jacobs, Aletta 225
- Jacobs, H. 183
- Janssens, Rob 499
- Jasper, J.E. 452
- Java, Melati van 23, 66-80, 486-489
- Jayadiningrat, Bendara Raden Ayu Partini, zie: Purbani, Arti
- Jayadiningrat, Husein 280-281
- Jensen, Lotte 50, 531
- Jetse, Cornelis 181-183, 186-191, 193-194
- Jones, Guno 508
- Jong, Joop de 510
- Jonge, B.C. de 25
- Juliana, prinses 181, 280-281
- Junius, Sophie, zie: Woude, Johanna van
- Kalf, Sam 124-125, 492
- Karta Nata Negara, Raden Adipati 33, 41-42
- Karta Winata, Raden 421-422
- Kartinah 231
- Kartini, Raden Ajeng 277, 278, 280
- Keizer, Madelon de 224
- Kennedy, James 484
- Keteh, Si Oepi 33, 42, 48, 484, 485
- Keulen, Suzan van 227
- Ki Hadjar Dewantara 500
- Kipling, Rudyard 142, 150, 328, 351
- Klautz, Teddy 233
- Kleemans, Jos 510
- Kleian, Johannes 245
- Koch, J.A. 163
- Kom, Anton de 167, 508
- Korsten, Frans-Willem 531
- Kousbroek, Rudy 20, 21, 230, 277, 332, 398, 404, 433, 506
- Kramer, Diet 281
- Kruseman, Mina 23, 24, 49-65, 484, 486, 488
- Künkel, Fritz 283, 501
- Kurniawan, Eka 292
- LaCapra, Dominick 13
- Lao Tse 358
- Leeuwen, Lizzy van 365
- Leezenberg, Michiel 495
- Lelyveld, Jan van 416
- Lenin, Vladimir 31-32, 484
- Lennepe, Jacob van 33, 484
- Lennepe, Julie van 254
- Leverink, Nienke van 509
- Ligthart, Jan 181-182, 185, 496
- Limba, Hindji (Heintje) 263, 265, 499
- Limpach, Rémy 12, 459, 463
- Linden, Lianne van der 510
- Locher-Scholten, Elsbeth 501
- Loo, Vilan van de 49, 67, 83, 124, 486-489
- Lorentz, H.A. 70
- Loriaux, Stéphanie 489
- Lugones, Maria 440
- Lulofs, Claas 230, 232
- Mahieu, Auguste 356
- Mahieu, Vincent, zie Tjalie Robinson
- Maldonado Torres, Nelson 440
- Malraux, André 249
- Manders, Jo 245
- Mangunwijaya, Yusuf Bilyarta 292
- Mann, A.F.Ph. 182, 185
- Manullang, Rianti 531
- Mardzoeki, Faiza 512
- Marx, Karl 283
- Maurik, Justus van 356-357
- Maurits, zie: Daum, P.A.
- McLeod, John 491
- Meertens, H.J. 200
- Meester, Johan de 235
- Meijer, Maaike 19, 37, 242, 416, 418, 420, 425, 427, 429-430, 485, 498, 505
- Michielsen, Dido 22, 464-482, 511-512
- Mignolo, Walter 440-441
- Minnaard, Liesbeth 23
- Missinne, Lut 454-456, 531
- Mooij, Annet 53, 486
- Moreau, Gustav 149
- Möring, Marcel 509
- Morrison, Toni 18, 251, 291, 392
- Moussaid, Nadia 440
- Mukherjee, Ankhi 141, 494
- Mulder, Eddy 397
- Mulder, Victor Justin 433
- Mulisch, Harry 397, 398, 415
- Multatuli, zie: Eduard Douwes Dekker
- Muskita, Yvon 433
- Naber, Floor 532
- Niemeijer, Jan A. 183, 496
- Nietzsche, Friedrich 357-358, 363, 507
- Nieuwenhuys, Hendricus 316
- Nieuwenhuys, Rob 11, 14-16, 22-23, 25, 50, 58, 69, 81, 83, 100, 120-121, 123, 141, 162, 163, 164, 176, 178, 197, 206, 219, 221, 229-230, 269, 274, 279, 281, 297, 308, 313-333, 338, 343, 355, 367, 368, 370, 435, 448, 450-452, 488, 491, 502, 504-505
- Nijhoff (senior), Martinus 49
- Nijholt, Willem 182
- Nijlen, Jan van 249
- Nio, Sie Swan 449, 511
- Noto Soeroto, Raden Mas 21, 277
- Nuberg, Lara 440
- Nugroho, Garin 469
- Nutters, Pieter 236-237
- Nzume, Anousha 387

- Oemar, Tekoe 238
Okker, Frank 230
Oltmans, Willem 434
Onel, Susanne 26
Oostindie, Gert 459
Oostrom, Frits van 484
Op de Beek, Esther 532
Orwell, George 310
Oude, J. van den 166, 168
- Paasman, Bert 16, 454
Pané, Armijn 292
Park, Robert 361
Partini, zie: Purbani, Arti
Patynama, Pamela 19, 148, 352, 356, 415, 435, 445, 465, 479, 532
Paulowna, Anna 421
Perk, Betsy 51
Perron, Eddy du 22, 32, 100, 229-230, 235, 246-257, 269-270, 278, 290, 300, 315, 317, 333, 452, 488, 491, 498-499, 505, 508
Pessireron, Sylvia 433
Poll, C.J. van de 200
Praamstra, Olf 19, 23, 25, 26, 142, 167, 365, 454, 485, 491, 496, 503, 505, 532
Pratt, Mary Louise 18, 189, 420, 425, 460, 502
Priyatna, Aquarini 501
Protschky, Susie 141, 417, 493
Pulitano, Elvira 440
Purbani, Arti 22, 23, 25, 276-292, 500-502
Pusztai, Gábor 532
- Quijano, Aníbal 440
- Raben, Remco 492, 532
Radnai, István 232
Radnai, Kornélia 232-233
Reve, Gerard 337, 415
Reybrouck, David Van 12
Reynst, Gerard 143
Rich, Adrienne 250
Rijn, Rembrandt van 421
Rilke, R.M. 499
Rimbaud, Arthur 149
Robbers, Herman 240, 244, 498
Robinson, Tjalie 273, 316, 350-365, 433, 506-507
Roelands, J. 183
Roggeveen, Jacob 421
Roorda van Eysinga, Sicco 368-369
Ruebsamen, Helga 434
Rumphius, G.E. 343, 345, 347, 506
Rushdie, Salman 291, 434
Rusli, Marah 292
Rutten, Gerard 235
- Said, Edward 16-18, 100, 116, 184, 291, 352, 416, 456, 484, 499, 506
Salomons, Annie 233, 488
Salomonson, Herman 533
Sartre, Jean-Paul 355
Scova Righini, Bert 259, 499, 500
Scheepstra, Hindericus 23, 181-182, 185, 195, 496
Schneider, Carel Jan, zie: Springer, F.
Schneider, Eric 378
Schreuders, Liesje 48, 486
Sedgwick, Eve 153
Serieuse, Edy 357, 364
Sinclair, Upton 233
Sint-Aldegonde, Marnix van 421
Sjahrir, Sutan 21, 163, 270, 271, -272, 277, 279
Sloot, Marie, zie: Java, Melati van
Smit, Joke 251, 533
Snackey, Arnold 362
Snelders, Lisanne 362
Snoek, Kees 247, 248, 499
Soerjo, Tirto Adhi Raden Mas 512
Sofwan, Awan 469, 512
Spivak, Gayatri 18, 291
Springer, F. 25, 331, 366-379, 507-508
Stevenson, Robert Louis 142
Stoler, Ann Laura 22, 492
Stolk, Jill 365
Stoltz, Pauline 455
Stonequist, Everett 361
Stowe, Harriet Beecher 31
Sudibyo 141
Sukarno 9, 12, 270-272, 278-279, 288, 301, 330, 502
Surjosuparto (Suparto), Raden Mas Haryo 280
Suprihatin, Christina 533
Sutedja-Liem, Maya 466, 512
Symons, Arthur 155, 495
Székely, Kotjil 232-233
Székely, László 231-233, 235, 237, 238, 532
Székely-Lulofs, Madelon 24, 229-245, 415, 417, 488, 493, 498, 505
- Tagore, Rabindranath 277
Teeuw, A. 279, 281
Termorshuizen, Gerard 16, 100-102, 108, 111, 114, 116, 120-121, 201, 454, 489, 491
Tewels, Carl 230
Thiong'o, Ngũgĩ wa 440-441
Tiffin, Helen 18, 21
Timmermans, W.F.C. 494
Toer, Pramoedya Ananta 24, 32, 47, 292, 316, 468-469, 512
Tomberge, Nick 23, 533
- Valerius, Adriaen 421
Valette, G.J.P. (de la) 144
Veer, Coen van 't 23, 487, 489, 533
Veersema, H. 245
Verbraak, Coen 9
Verhelst, Ruud 449
Vervaeck, Bart 403, 485, 486
Veth, Bas 357
Vondel, Joost van den 531
Voorneman, Frederik 362
Vroman, Leo 316, 325
Vuyk, Beb 258-275, 300, 315, 316, 488, 499-500
- Wall, Benjamin van de 199
Wall, Hans van de, zie: Ido, Victor
Wall-Assé, E. (Betsy) van de 199, 203
Walraven, Willem 21, 270, 300, 315
Watson, C.W. 169
Watson, Jenny 141, 494, 495
Waugh, Evelyn 310
Weininger, Otto 412
Welsem, T. van 203
Wekker, Gloria 22, 23, 382, 387-388, 394, 452, 456-458, 463, 505, 533
Wermeskerken, Henri van 214, 488
Westenenk-Nering Bögel, Adriana 150
Westerling, Raymond 10
Wever, Darja de 162, 163, 164
Wichmann, Arthur 70
Wiggers, Ferdinand 467-469, 474, 512
Wijnbergen, Everdine (Tine) van 31, 33, 483
Wilde, Oscar 149, 155, 156
Wilhelmina, koningin 24, 373
Willem III, koning 31, 35, 47, 486
Willem-Alexander, koning 12
Willems, Wim 356, 359, 364
Willeumier, J. 165
Willigen, Fernand de 261-269, 272, 274, 499
Willigen, Hans de 260
Willigen, Ru de 260
Wils, Esther 466
Wilsen, F.C. 69, 487
Wit, Augusta de 160-179, 489, 495-496
Wit, Jan Carel de 165
Wolkers, Jan 32
Woude, Johanna van 82, 488
Wybrands, Karel 218
- Young, Robert 156
- Zaalberg, Karel 362
Zentgraaff, Henri Carel 237, 244
Zola, Emile 100, 120, 149
Zonneveld, Peter van 15, 16, 21, 227, 434, 454, 531
Zook, Darran C. 32, 45, 46
Zuiderhoek, Olga 436
Zuiderweg, Adrienne 124