

3 januari 1928. Drie Surinaamse verstekelingen komen aan in Amsterdam om artiest te worden.

5 De huidskleur van de jazz

Aan boord van de oceaanstomer Cottica die op 3 januari 1928 aanmeerde in de haven van Amsterdam bevonden zich drie verstekelingen die zich, zonder het van elkaar te weten, in Paramaribo heimelijk in het vooronder hadden verstopt. Toen ze drie dagen na aanvang van de reis werden betrapt, liet de kapitein hen bij wijze van straf elke dag het dek schrobben. Binnen een maand na aankomst vonden Frits Blijd (1907), Frans Vroom (1905) en Lodewijk Arthur Parisius (1911) emplooi in het artiestenvak. Niet dat ze daar enige ervaring in hadden, maar als het blanke Amsterdam érgens plaats had voor Surinaamse nieuwkomers, dan was het wel in het nachtclubcircuit en aanverwante horeca die de beschikbaarheid van 'negers' aangreep om eindelijk de grootstedse allure aan te nemen die al zo lang werd nagestreefd.

Frits Blijd bediende zich beurtelings van de artiestennamen Freddy Blythe, Jimmy Blue en Rico Fernando en werkte als portier, tapdanser, drummer, percussionist, dansschoolhouder en leider van een eigen orkest. 'Op het Arbeidsbureau hadden ze *kleurling* achter mijn naam ingevuld,' zou Blijd zich later herinneren. 'Ik heb nooit ergens hoeven solliciteren, het werk is me altijd komen aanwaaien. Wie zwart was, had in die tijd een flinke streep voor op andere artiesten. Welnee, van discriminatie heb ik nooit iets gemerkt. De kleur van mijn huid werkte juist in mijn voordeel' (Kagie 1989, 23).

De Afro-Surinaamse avonturiers die vóór de oorlog in de Nederlandse amusementssector debuteerden, hadden alle reden om trots te zijn op hun donkere huid. Zwart werd geassocieerd met exotisch en dus, zo luidde de redenering, hoe zwarter de musicus, des te 'authentieker' de klanken waar hij het publiek op trakteerde. De (lichtgekleurde) saxofonist, fluitist en zanger Max Woiski Sr. die in 1936 in Nederland arriveerde, had wat dat betreft een veelzeggende ervaring achter de rug:

Het gebeurde eens dat Kid Dynamite bij vergissing twee contracten getekend had: Scheveningen en Oostvoorne. Scheveningen zou Kid zelf waarnemen en hij vroeg mij of ik Oostvoorne voor mijn rekening wilde nemen. Ik zei O.K., maar de eigenaar van de zaak ontving mij met een gezicht alsof hem knollen voor citroenen waren verkocht. Of ik nu goed op fluit of sax kon blazen interesseerde hem minder: de zaak was dat ik er volgens hem niet 'gekleurd' genoeg opstond. Mijn huidskleur was nog

wat te licht... Voor de kleur heb ik toen een gitzwarte trompettist aan het orkestje toegevoegd, wat de klankkleur nou weer niet ten goede kwam, want de arme jongen kon nièt tellen... (Lugtenburg 1950, 12)

De gedachte dat de kwaliteit van de jazz verbetert naarmate de vertolker dichterbij zijn Afrikaanse *roots* staat, doet - in ieder geval: dééd - trouwens ook opgeld in de Verenigde Staten, waar de muzieksoort werd uitgevonden. In een biografie over 'Prince of Darkness' Miles Davis duikt een citaat op van de lichtgekleurde pianist Bud Powell die de trompettist met onverholen jaloezie toevoegde: 'I wish I was blacker than you' (Chambers, 1985, 4).

Frans Vroom noemde zich voortaan Prins Kaya en verdiende zijn geld als danser, goochelaar en circusacrobaat. Uiteindelijk vond hij zijn definitieve bestemming als veelgevraagd vuurvreter. Bakkersknecht Arthur Parisius ging als saxofonist Kid Dynamite een succesvolle internationale carrière tegemoet. Jazzhistoricus Herman Openneer oppert in zijn minibiografie *Kid Dynamite, de legende leeft* de mogelijkheid dat Parisius binnen een jaar na zijn vestiging in Amsterdam zijn eerste studioopname maakte als lid van de Saramacca Band, waarvan in 1929 twee 78-toerenplaten met Surinaamse deuntjes bij het Britse label Edison Bell verschenen (Openneer 1995, 9). Meer zekerheid over de prille activiteiten van zijn hoofdpersoon ontleent de biograaf aan een advertentie die in de zomer van 1931 in de *Franeker Courant* opdook:

Als sensatie voor Franeker optreden van het NEGER-DUO MR. WONG SIE-KWIE EN MR. L.R.A. PARUSIUS. Begeleider van den Banjo Player T.G. Kansoon, English song and dans. Sinds 14 dagen met geweldig succes met hun Zang en Black Bottom Dansen opgetreden in verschillende Cabarets in Amsterdam. (Openneer 1995, 11)

Niet alleen de naam Parisius was verkeerd gespeld, ook die van de Surinaamse musicus Theodoor Kantoer, die weldra onder de naam Teddy Cotton als beroepstrompettist ('de Nederlandse Louis Armstrong') zou doorbreken. Volgens de verhalen ontleende Kid Dynamite zijn artiestennaam aan de kortstondige periode waarin ook hij als vuurvreter in een circus optrad. Van het geld dat hij daarmee verdiende, zou hij een klarinet hebben gekocht die hij als autodidact leerde bespelen. In zijn geboorteland had hij via de blokfluit van een oom al wat elementaire muzikale kennis verworven. Zodra hij het zich financieel kon veroorloven, schakelde Kid Dynamite over op altsax, om ten slotte op de tenor zijn definitieve geluid te vinden.

Uit de rijke knipselcollectie van het Nederlands Jazzarchief blijkt dat het fenomeen van de Surinaamse musici zich in de jaren dertig in een groeiende belangstelling van de pers en het publiek mocht verheugen. De pioniers hadden de tijd mee: Amerikaanse jazz groeide hier, mede dank zij de opmars van de radio, uit tot een rage die, zoals dat met rages gaat, vooral jongeren aansprak. De Ramblers, het toonaangevende dansorkest in vooroorlogs Nederland, mikte vanaf de oprichting in 1931

al op het rustige deel van het Amerikaans jazzrepertoire. Het resultaat was misschien wat aan de brave kant, maar dat het kwaliteit had, staat tot op de dag van vandaag voor kenners buiten kijf. Toch staken de Ramblers in meer dan één opzicht bleek af bij de grote voorbeelden. Dat werd voor iedereen duidelijk toen de eerste internationale iconen in de loop van de jaren dertig in ons land kwamen optreden.

In juli 1933 zetten Duke Ellington en zijn orkest het Kurhaus te Scheveningen op de kop, vier maanden later gevolgd door Louis Armstrong, die vanwege groot succes het jaar daarop terugkeerde. 'Felle dissonanten gillen uit den band op,' meldde de *Haagsche Courant* na het Armstrong-concert op zondag 12 november 1932 in de Dierentuin in Den Haag.

Armstrong's schetterende trompet jaagt aan tot een steeds wilder, een steeds duivelscher tempo. Hij gilt, hij uit scherpe, langgerekte stooten, speelt tegen de maat in, desnoods langs de maat heen, maar geraffineerd bewust, zoodat hij het meeslepend tempo en het razende rythme, dat als een koortsachtigen hartslag in zijn band mokert, fel onderstreept. Er leeft inderdaad iets van de oude massa-dansen van duister Afrika in zijn waanzinnige alles meeslepende kunst.

Het publiek, volgens het verslag 'allemaal jongelieden en slechts enkele ouderen', gedroeg zich als 'één bezeten massa, één telkens weer wild brullende menigte.' Dagblad *Het Vaderland* prees het 'voortreffelijk verzorgde ritme' in het orkest van Armstrong:

De drummer voert het, met zijn vliegenmeppers en z'n stokken, soms op tot een extase, die teruggrijpt in de cultuur uit de Afrikaansche oerwouden, bij woeste fascinerende krijgdsansen.

De optredens van de Amerikaanse tenorsaxofonist Coleman Hawkins in de zomer van 1935 verliepen minder spectaculair en werden tot ongenoegen van het blad *De Jazzwereld* ternauwernood opgemerkt in de media. Daar zou pas verandering in komen toen Hawkins - die in het licht van de eeuwigheid niet onder zou doen voor Ellington of Armstrong - zijn geplande tournee door Europa moest afbreken. Duitsland gaf hem op grond van de nieuwe nationaal-socialistische richtlijnen geen toestemming om de grens over te steken. De gestrande Hawkins bleef vier jaar in Nederland, maakte platen met onder andere de hier eveneens gevestigde zwarte Amerikaanse pianist Freddy Johnson en soleerde als gast regelmatig bij de Ramblers op de VARA-radio. Werken wilde hij, zoveel mogelijk en met wie hij maar kon. Volgens de Haagse jazzhistoricus Arie van Breda kunnen vrijwel alle musici die vóór de oorlog jazz speelden, er zich op beroepen ooit met Coleman Hawkins te hebben gewerkt, 'rijp en groen, bekenden en onbekenden' (Van Breda 2000, 151). Voor 'The Bean', zoals Hawkins werd genoemd, was de foyer van het Kurhaus goed genoeg. Hij

nam genoeg met nederige schnabbels als sfeermuzikant in Amsterdam bij restaurant Rutecks aan het Rembrandtplein of tearoom Formosa aan het Spui.

Koos Vorrink, voorzitter van de Sociaal Democratische Arbeiders Partij, was een van de bekende Nederlanders aan wie *De Radiogids* in maart 1935 de vraag had voorgelegd: 'Hoe denkt U over jazz?' Vorrink antwoordde dat hij er wel van kon genieten: 'Ik persoonlijk heb een zwak voor negers en hun kunst. Ik herinner me muziek te hebben gehoord van een oerkrachtig rythme, vol bloedwarme levensdrift, wild en van een grootse eenvoud. Heel menselijk. Heel romantisch.'¹

In de waardering van de vooruitstrevende Vorrink klonk de humane visie van de ware sociaal-democraat door: de 'negers en hun kunst' hadden evenzeer bestaansrecht als de Weense wals, de geciviliseerde accordeon-tango of de Duitse schlager, die de sympathie van een aanzienlijk groter deel van de bevolking wegdroegen. De inmiddels vergeelde publicaties uit die periode bevestigen unaniem de indruk dat belangstelling voor 'zwarte' jazz primair voortkwam uit antropologische nieuwsgierigheid.

Het handjevol Surinaamse musici dat in ons land actief was, speelde gretig op de trend in. Aankondigingen van hun concerten lieten het land van herkomst doorgaans in het midden; het was in ieder geval 'Zuid Amerikaansch' en het betrof 'negerjazz.' De Nijmeegse trompettist Henk van Vorstenbos herinnerde zich hoe hij halverwege de jaren dertig tijdens de Vierdaagse in Nijmegen in dancing Bij William naar een 'Neger-orkest' luisterde van 'de toen nog niet al te beste, maar wel keihard spelende' Teddy Cotton.

De heren hadden te elfder ure nog snel damesblouses gekocht bij C&A, om zodoende excentriek voor de dag te komen. Enfin, het gevolg was dat de danstent van William bomvol was en de mensen buiten in de rij stonden. Onder het motto Beter Hard Geblazen Dan De Mond Gebrand speelde Teddy Cotton steevast primitieve riffjes, die door het publiek werden meegelald in een enorm swingende sfeer. Toen William de Surinamers na hun Vierdaagse-optreden moest uitbetalen, bleek dat de heren her en der reeds zoveel verteerd hadden, dat hij ze zelfs extra geld moest geven voor de terugreis naar het westen. (Van Vorstenbos, z.j.)

De jeugdige liefhebbers gingen massaal overstag. Muziek was voor hen méér geworden dan een introspectieve verklanking van schoonheid of het reproduceren van de vertrouwde werkelijkheid. Muziek kon ook opjatten tot extase, maar juist die functie werd haar door het bezorgde deel van de natie ontzegd. In zijn proefschrift *Ongewenschte muziek* toont historicus Kees Wouters omstandig aan dat jazz vóór de oorlog werd geassocieerd met 'barbarij, primitieve oerinstincten en erotiek' (Wouters 1999, 7). Tijdens een AVRO-uitzending van de Ramblers draaide de AVRO in 1933 het ritme en verschillende koperpassages weg; één nummer werd zelfs afgebroken en vervangen door een grammofoonplaat met accordeonmuziek.

Jazz was 'pornografische muziek' die volgens kunstcriticus Henri Borel haar oorsprong vond 'bij zich tot erotische waanzin opwindende, barbaarsche negerstammen' (Borel, 1927, 7). Jazz had niets te maken met de geest die een jeugdbeweging behoort uit te stralen, hield het AJC-blad *Het Signaal* in december 1936 zijn lezers voor in het artikel 'De geest van de tijd'. Jazz was uitermate geschikt voor 'mensen met een poloshirt van zijde en een flodderpantalon. Deze muziek moet dan ook beschouwd worden als een middel om de verveling te verdrijven en om de lege tijd dood te slaan en daar heeft de jeugdbeweging toch zeker geen behoefte aan. Een feit is ook, dat men er verslaafd aan raakt, net als aan sigaretten.'² Een intrigerende boutade, omdat die illustreert dat bezwaren zich niet tegen de muziek als zodanig keerden, maar afrekenden met nevenverschijnselen die tegenwoordig tot *life style* zouden worden gerekend. Blijkbaar was jazz een manier van leven. Jazz hoorde thuis in de mondaine wereld van zijden hemden, flodderbroeken en sigaretten.

'Het zwarte gevaar'

Tja, wat moest je van dat moderne swing-gedoe vinden? Tekstschrijver Jacques van Tol (die Louis Davids en Wil Derby aan liedjes hielp) stelde de tijdgeest in 1936 aan de orde in de 'Hocipoca Song', waarvan de bladmuziek bewaard bleef, maar waarvan niet bekend is of het ooit in het openbaar werd gezongen:

Vanavond gaan we naar Hocipoca
die brengt ons de nieuwe rumba, de Carioca
Hij komt met een jazzband van twintig nikkers
als kolen zo zwart, met ogen als glazen knikkers.
Hij brengt ons de kunst van zijn land
met een bus capucijners in elke hand.
En niemand leest op zijn snuit
of die neger ons aanlacht of uit.

Fans van zwarte jazz konden in de loop van 1936 terecht in de speciaalzaken die hier, naar het voorbeeld van de befaamde 'negercabarets' in Parijs, kort na elkaar werden opgericht. Surinamers die geen instrument bespeelden, vonden er op z'n minst werk als portier of in de bediening; rietblazer Kid Dynamite, trompettist Teddy Cotton, de (Brits-Guyanese) drummer Arthur Pay, drummer Lou Holtuin, bassist Julius Zeegelaar, pianist Freddy Johnson en trompettist/gitarist Mike Hidalgo kregen het drukker dan ooit tevoren. Ook Coleman Hawkins vond eindelijk de podia waar hij regelmatig kon optreden. 'Wereldvermaarde Neger Solisten. Wereldstad Attractie', adverteerde het pas geopende Negro Palace (aan het Amsterdamse Thorbeckeplein) op 31 oktober 1936 in het *Algemeen Handelsblad*. 'Nieuw! De sensatie van 1936! New York's Negerwijk Harlem in Rotterdam', annonceerde 'negro palace' Mephisto (aan



Afb. 5.1 Jazzclub Mephisto in Rotterdam, jaren dertig

de Binnenweg) op 5 november 1936 in dagblad *Voorwaarts*. Het openingsconcert kwam voor rekening van 'Teddy Cottons Swing Band uit New York', een sextet dat in werkelijkheid geheel in Suriname was gerekruteerd. Op 1 oktober 1937 maakte de een jaar eerder uit Paramaribo gearriveerde Max Woiski zijn muzikale debuut (met fluit, klarinet en gitaar) in Mephisto. Woiski werd aangekondigd als 'José Baretto uit Cuba.' De toegangspoort tot Mephisto was gezaagd en beschilderd in de vorm van een reusachtige, opengesperde mond van een 'neger', waar het publiek door naar binnen liep.

**DE NEGRO
MELODY CLUB**

**OPENT, HEDENAVOND 9 UUR HAAR
CABARET - DANCING**

IN DE NEGRO MELODY CLUB

**SPEELT TEDDY COTTON, de negertrompettist,
CASTOR Mc. CORD, saxofonist van Louis
Armstrongs Band.**

**ZINGT ALICE CARTER v/d Harlem Club,
New York.**

DANST MAIKE HIDALGO zijn negerdansen.

**DANST U op het rythme van ons fameus
Negerorkest.**

**Negro Drinks, Negro Bediening, Negro Sfeer.
Deze attractie v/h Scheveningsche Seizoen
vindt U in de als Negerhut ingerichte zaal v/h
CIRCUSGEBOUW TE SCHEVENINGEN. —
WEEKDAGEN VRIJ ENTREE.**

Afb. 5.2 Advertentie voor de Negro Melody Club, *De Nieuwe Haagsche*, 1933

Scheveningen kreeg een Negro Melody Club, in Den Haag opende The Shim Sham Negro Club en in de Wagenstraat te Amsterdam, op een steenworp afstand van het concurrerende Negro Palace, verrees The Negro Kit Cat Club. 'Een goedkope negerkroeg,' schreef *De Jazzwereld*, 'waar de bediening uitsluitend door negers geschiedt, de cliëntèle soms voor een groot deel uit negers bestaat en de muziek ten slotte door een "coloured" orkest wordt geleverd.'

Een langdurig succes was deze curieuze clubs niet beschoren. Binnen een jaar na de oprichting gingen ze één voor één ter ziele, maar dat lag niet aan de exploitanten. De muziek was evenmin schuldig aan het echech. De oorzaak stak in de bedenkelijke *life style* die het bevoegd gezag aan habitués en musici toeschreef. Ruim een maand nadat The Negro Kit Cat Club en Negro Palace het uitgaanscentrum verrijkten, wees politiecommissaris H.J. Versteeg de Amsterdamse burgemeester W. de Vlugt op het 'zwarte gevaar' dat volgens hem van de etablissementen te duchten viel. Per brief onthulde Versteeg op 7 december 1936 dat in de 'negercabarets' meestal de kennismaking begon tussen Surinamers en meisjes of jonge vrouwen die zich 'voor deze relaties maar al te gevoelig toonden'. Het gevolg was veelal 'een bezoek aan particuliere woning of rendez-vous en het plegen van ontucht, met alle gevolgen vandien'.

Elf dagen later, op 18 december 1936, rapporteerde de commissaris 'dat het kwaad der negercabarets inderdaad zeer ernstig moet worden genomen'. Op de avond van de vijftiende december hadden twee rechercheurs twee meisjes van vijftien en zestien jaar - 'HBS-leerlingen van vrij goede huize' - in de club

aangetroffen. De meisjes werden voor verhoor meegenomen naar het bureau. Daar bleek dat de zestienjarige het in The Negro Kit Cat Club had aangelegd met een 37-jarige Surinamer die bekend stond onder de naam Johnson. 'Hetgeen ertoe geleid heeft,' vervolgde de hoofdcommissaris, 'dat zij, vrijwel door eigen schuld, door hem op zijn kamer onzedelijk is betast. Dat er geen erger dingen geschied zijn, mag als een gelukkig toeval worden beschouwd.' Uit verklaringen van beide minderjarigen was volgens Versteeg gebleken 'welk een funeste invloed deze zwarten en hun muziek vooral op jeugdigen uitoefenen; de één is dol op de zwarten zelf, de ander "wordt gek van het rythme"'. De commissaris ging zich persoonlijk van de situatie in de Wagenstraat vergewissen en concludeerde dat The Negro Kit Cat ten onrechte een amusementsvergunning

was verleend. 'De voortgebrachte muziek, als men ten minste te dien opzichte nog van muziek kan spreken, is m.i. alléén geschikt om de trommelvliezen op deugdelijkheid te toetsen,' rapporteerde hij. 'Het optreden van de bandleider vooral verplaatst de bezoeker in Artis. In dat dierenparadijs kan men de fratsen van de apen nog waarderen, in The Negro Kit Cat Club is het optreden dezer "mens-apen" walgelijk om aan te zien. Ouderen zullen, uit nieuwsgierigheid naar dat soort zaken gedreven, het slechts tot een enkel bezoek brengen. Voor de jeugdigen nochtans schijnt het dierlijk-aandoend optreden der zwarten en hetgeen zij ten gehore brengen - in deze "verlichte eeuw" - iets aantrekkelijks te hebben. Zij dwepen ermede en halen anderen over ook te gaan "genieten". Voor de zwakkeren onder hen kunnen de gevolgen, zoals de praktijk intussen aantoonde, helaas te betreuren zijn.'

Burgemeester De Vlugt deelde de bezwaren van de commissaris en trok de vergunningen van The Negro Kit Cat Club met onmiddellijke ingang in. The Negro Palace aan het Thorbeckeplein werd aanvankelijk ongemoeid gelaten omdat daar nooit iets was voorgevallen dat het daglicht niet kon verdragen. 'Niettemin', schreef Versteeg later aan de burgemeester, 'is de houder van het Negro Palace toen ook aangezegd dat dezerzijds, zodra gegronde klachten over de negers inkwamen, een voorstel zou worden gedaan tot intrekking van de hem verleende gunstvergunningen, waarbij ik deed doorschemeren dat hij 't beste deed om de negers, zij het op langere termijn, te ontslaan.' In de zomer van 1937 kregen de Surinaamse employés van The Negro Palace inderdaad te horen dat er geen werk meer voor ze was. Eigenaar Fritz Harig was bezweken voor de druk van politie en gemeente. Sluiting van de 'negercabarets' leek minister van Binnenlandse Zaken, H. van Boeyen (CHU), zo'n voortreffelijke maatregel dat hij op 27 augustus 1937 de burgemeesters van grote gemeenten in een 'persoonlijke' brief opriep het Amsterdamse voorbeeld te volgen:

Bij deze heb ik de eer u te berichten dat er de laatste tijd ernstige klachten zijn binnengekomen over de gedragingen op zedelijk gebied van verschillende Surinaamse negers, die hier te lande onder meer hun bestaan zoeken door het exploiteren van z.g. 'negercabarets' ofwel door het spelen in negerbands. [...] Het wil mij voorkomen dat de maatregel, door uw ambtgenoot in Amsterdam genomen, doelmatig is en aanbeveling verdient. Voor het geval ook in uw gemeente Surinamers optreden in cafés, restaurants en dancings moge ik die maatregel in uw overweging aanbevelen.

Elke maandag was er 'artiestenbeurs' op het Rembrandtplein, waar vraag en aanbod uit de showbusiness van die dagen elkaar ontmoetten. Onder de menigte verzamelden zich altijd wel een stuk of tien Surinamers die een instrument konden bespelen, die konden zingen of dansen. Ze waren populair totdat zaaleigenaren, impresario's en exploitanten vreesden dat ze met het engageren van zwarte artiesten intrekking van vergunningen riskeerden. De dreigementen van de overheid kwamen neer op een verkapt werkverbod voor Surinamers, oordeelde geïllustreerd weekblad *Het*



Afb. 5.3 Het orkest Hidalgo dat optrad in café Het Wagenwiel aan de Nieuwendijk in Amsterdam in 1943. V.l.n.r.: Lodewijk Rudolf Arthur Parisius alias Kid Dynamite (tenorsax), Jules Zeegelaar (bas), Lou Holtuin (drums) en Mike Hidalgo (trompet)

Leven op 29 mei 1937. Uit de kop: 'Nederlanders die het moeilijk hebben' sprak een invoelende teneur.

Zij [de Surinaamse musici, RK] zijn nu eenmaal aangewezen op cabarets, op clubs, op nachtzaken. Er zijn tientallen van deze gelegenheden in Amsterdam, waar dagelijks dingen gebeuren die niet geduld moesten worden. Maar de politie staat er

meestal machteloos tegenover. Doch een negerzaak heeft men bij het eerste appèl gesloten! [...] Wat moet men met deze mensen beginnen? Men kan hen toch niet het land uitzetten! Zij hebben toch hun paspoort! Zij komen uit een Hollandse kolonie! Wij hebben hen gevraagd: kunnen jullie dan geen enkel ander werk? Neen, luidde het antwoord, wij hebben het niet geleerd. Zij zijn dus aangewezen op hun clubs en hun cabarets.

‘Dit is... barbarisme!’

Er werd veel geschreven over de arbeidsvoorwaarden die de mogelijkheden van Surinaamse toonkunstenaars beperkten, maar hoe klonk hun muziek? Vast staat dat als middelpunt van dit gezelschap allround klarinettist en saxofonist Kid Dynamite steevast de beste kritieken oogstte. Nimmer te beroerd om in een Groningse kermistent Die Dorfsmusik te spelen, maar in andere ambiances improviseerde hij op Amerikaanse standaarden met hetzelfde gemak als waarmee hij toehoorders op de calypso liet dansen. Het was duidelijk dat hij intensief naar Coleman Hawkins had geluisterd. ‘Hij behoort tot die klasse musici die doorzet en niet tevreden is bij het eerste applaus,’ stelde maandblad *De Jazzwereld* in 1937. ‘Zijn toon en zijn eigen manier om zelfs in een straight beginchorus de accenten te verleggen en een dromerige sfeer te scheppen in een subtone-chorus voor clarinet zonder sentimenteel te worden, getuigen van persoonlijkheid en een gezonde muzikale smaak.’³

Jazzcriticus Willem Steensel van der Aa deelde de mening dat Kid Dynamite de enige Surinaamse musicus was die er echt iets van bakte: ‘Dynamite’s orkest omvat verschillende negers, maar buiten hemzelf geen neger-musici. Het bedroevende feit is daar dat in ons land een stel charlatans rondloopt, niet uit Amerika, maar uit de Nederlandse West afkomstig.’ (*Het Vaderland*, 1938) Als beleidsfunctionaris van de Kultuurkamer zou Steensel van der Aa zich tijdens de Tweede Wereldoorlog opwerpen als fanatiek bestrijder van alle muziek die de Duitse bezetter als ‘volksvijandig’ kwalificeerde. Daar vielen vanzelfsprekend de Surinaamse bands onder die niets liever wilden dan onbekommerd doorwerken. Dat deden ze de eerste jaren ook.

De documentaire *Kid Dynamite, Surinaamse swing aan de Zeedijk* (2001) van cineast Hans Hylkema illustreerde hoe zeer politiek-correcte principes werden overschaduwd door de drang om te musiceren. Hylkema slaagde erin een propagandafilmje uit 1941 te achterhalen dat de NSB onder de titel *Kultuur en nog iets* in bioscoopzalen liet projecteren. Na een lofzang op de ‘Germaanse cultuur’, die onder andere in de architectuur van de Ridderzaal zou zijn terug te vinden, brachten de makers bij wijze van contrast een paar uitzinnig musicerende donkere mannen in beeld. ‘Dit is...’, zei een commentaarstem, gevolgd door een dreigende gongslag en een woord dat te verschrikkelijk was om uit te spreken en daarom over de volle breedte van het witte doek werd geprojecteerd: ‘Barbarisme!’ Ter afsluiting van het fragment dansten een paar zwarte benen vanonder een rieten rokje blootsvoets op

het crazy ritme: 'Juist! Daar komt het vandaan en daar hoort het thuis!' Tot de musici die in de korte film figureerden, behoorden Kid Dynamite en Teddy Cotton. Ze werden door de NSB voor hun medewerking betaald. Secretaris-generaal T. Goedewaagen van het departement Volksvoorlichting en Kunsten herinnerde de hoofdafdeling Pers en Propaganda der NSB er in 1943 per brief nog eens aan dat het 'hoogst ongewenst' was 'dat mensen van niet-Germaanse aard meewerken aan de verspreiding van cultuurgoed in Nederland'. Dit gold vanzelfsprekend ook voor de 'Suriname-negers' die nog regelmatig in cafés en dancings optraden. Goedewaagen: 'Het is algemeen bekend dat de neger zijn oerwoudinstincten vooral in de dansmuziek uitleeft. De gevolgen hiervan zijn funest gebleken voor de jeugd; jonge mensen die gevangen zijn in de ban van het sensuele negerritme zijn doorgaans voor het ontvangen van edeler muziekgevoelens voorgoed uitgeschakeld. Bovendien oefent de negermuziek een slechte invloed uit op het sexuele leven der jongeren.'

Zelfs het bewijs van inschrijving bij de Kultuurkamer, dat diverse Surinaamse musici konden overleggen, was na de missie van Goedewaagen geen volmacht meer om nog langer in het openbaar op te treden. Alleen Max Woiski speelde tot het einde van de oorlog door in zijn nachtclub La Cubana aan de Amsterdamse Amstelstraat. Volgens muziekjournalist Marcel Weltak wilde Woiski het liefst voor blank doorgaan en weigerde hij zwarten de toegang tot zijn zaak. Na de oorlog zou hij vanwege die opstelling door een groep Surinamers in elkaar geslagen zijn (Weltak 1990, 89-90).

Na de oorlog

In het laatste oorlogsjaar, toen hij vrijwel zonder werk kwam te zitten, bezocht Kid Dynamite het Sweelinck-conservatorium in Amsterdam. Hij leerde bladmuziek lezen en werkte onvermoeibaar aan het verbeteren van zijn techniek. Nederlandse jazzorkesten, zoals The Grasshoppers onder leiding van Cor van Peperzeel en The Collegians, vroegen hem na de oorlog steeds vaker om mee te doen. Bebop, Latinjazz, dixieland, dans- of feestmuziek, Kid Dynamite beheerste alle genres. In 1947 was hij praktisch het hele jaar met The Grasshoppers op tournee door Zwitserland en Spanje. De verdiensten waren prima, maar de ondergeschikte rol als *sideman* beviel minder. 'Kid vond het eerst wel amusant, maar na een tijdje kreeg hij de smoor in,' herinnerde trompettist Ado Broodboom zich in 1986. 'In dat grote orkest moest hij alles lezen en op de saxofoonsessie letten, maar af en toe mocht hij een korte solo spelen. Hij kon dus niet veel improviseren; hij stond niet constant in het licht van de schijnwerpers' (Openneer 1995, 47). Liever begon Kid zijn eigen 'Dynamite Band' met Cotton, Zeegelaar en Holtuin, die in 1948 drie maanden achtereenvolgende avonden in bar Copacabana aan het Thorbeckeplein speelde en in het voorjaar van 1949 door Denemarken toerde. Het leiderschap stelde de saxofonist in staat zijn ideeën over 'Surinaamse jazz' verder uit te werken. Zijn hart ging uit naar de *bigi*

pokoe, wat zowel 'grote trom' als 'grote muziek' betekent. De ideale bezetting bestaat uit altsax, eventueel trompet, snaartrommel, grote trom en contrabas. Vrolijke dansmuziek van een *bigi pokoe*-band wordt *kaseko* genoemd. Met zijn streven om Afro-Surinaamse muziek zodanig te brengen dat die bij het Nederlandse publiek in de smaak viel, was Kid Dynamite zijn tijd vooruit. Het destijds onbekende genre waarin hij pionierde, zou tegenwoordig 'wereldmuziek' worden genoemd.

Vanaf het najaar van 1949 was hij met uiteenlopende formaties jarenlang te horen bij Casablanca aan de Zeedijk, een vernieuwde, dit keer wél duurzame poging om de Amsterdamse binnenstad van een 'negercabaret' te voorzien. Simon Carmiggelt kwam er regelmatig. Onder het kopje 'Rondzwalken' schreef hij er op 19 september 1950 een impressie over in *Het Parool*, waar hij dagelijks onder het pseudoniem Kronkel de rechterkolom op pagina 3 vulde.

Kid Dynamite groept met zijn zeer machtige gestalte om een grote, gouden saxofoon heen en Teddy Cotton drijft de inhoud van twintig mensenlongen in minstens één trompet. [...] Het totaal van al deze sublieme bemoeiingen is een bijzonder hard, mateloos opwindend gedruis, dat je kuitspieren spant en de meisjes uit de hoek verenigt in een ritmisch volmaakt soort dansen. [...] De negers dansen nu met een onnavolgbare muzikaliteit, de armen ten hemel geheven als op een middeleeuws schilderij.

Het woord 'neger' had in de jaren vijftig nog niet de beladen inhoud die het later kreeg. De sensualiteit en erotiserende werking die vóór de oorlog aan de zwarte jazz werd toegekend, bleef na de oorlog menig auteur tot bloemrijk proza inspireren. De etnische herkomst van de musici bleef daarbij natuurlijk geen onvermeld detail, want juist dat maakte zo'n uitstapje tot zo'n bijzondere belevenis. In zijn roman *De dokter en het lichte meisje* (1951) gaf Simon Vestdijk een beschrijving van 'Ebenova' op de Zeedijk, die dermate realistisch was dat ze alleen op Casablanca van toepassing kon zijn.

De dansers waren in hoofdzaak negers, sommigen in colbert, anderen in losse, grauwe korte hemden. Ook enkele oudere dames dansten met negers. De vertoning was pijnlijk correct en alleen de muzikanten waren door hogere waanzin bezeten: een oudere, dikke negerkoning op zijn troon, het scheefhangend hoofd door inwendige bloeduitstorting bedreigd, zodra hij de trom liet dreunen of de bekkens gonzen; de hoogst begaafde trompettist, dansend op één been, de wangen gevaarlijk gespannen; en aan de piano, als een ontroerende hommage à la Hollande, een blonde jongen in een trui, half lichtmatroos, half dichter. Ik wist genoeg van jazz om te kunnen oordelen wat hier gaande was. Dit waren begenadigde artiesten, die geen dissonant schuwden, geen drie tegen twee of vijf tegen acht, geen kruip door in de exacte en verpletterende polyfonie. (Vestdijk 1951, 53)

In de filmdocumentaire van Hans Hylkema over Kid Dynamite komt trompettist Ado Broodboom aan het woord, die zich herinnert dat 'tante Marie Wagenaar', de eigenares die boven Casablanca woonde, met een bezemsteel op de vloer bonkte, als er naar haar smaak teveel jazz werd gespeeld. 'Schei uit met die apenmuziek!' riep ze dan - en het orkest begreep dat direct op Zuid-Amerikaans repertoire moest worden overgeschakeld. Tante Marie hield niet van jazz, dat vond ze niet commercieel genoeg. Hoe zeer jazz - en dan vooral, zwarte, opzweepende jazz - in de jaren vijftig nog altijd een omstreden muzieksoort was, zou blijken in de nacht van zaterdag 19 op zondag 20 september 1954, toen het 'Amerikaanse negerorkest' van vibrafonist Lionel Hampton in het Concertgebouw in Amsterdam optrad. Het was een 'angstwekkend concert', meldde *Het Parool* de volgende dag: 'De heer Hampton bewerkte een stuk hout, zijn kostuum - een uur tevoren nog keurig opgeperst - was doorweekt en hing als een vod om zijn lichaam, van zijn gezicht gutste het zweet in een brede waterval, zijn mond was vertrokken tot een bijna waanzinnige lach, zijn tong hing gedeeltelijk uit de mond, zijn ogen glansden koortsig.' De verslaggever besloot zijn recensie met een treffende observatie: 'Ergens zag ik een neger zitten. Doodstil, onbewogen. Waarschijnlijk omdat een goed rythme hem iets doet, niet een heimachine.' Kennelijk was dat een criterium: als een neger 'doodstil, onbewogen' bleef zitten en niet opsprong om te dansen, kon onmogelijk sprake van échte 'negerjazz' zijn geweest. De meest sombere cultuurbeschuwing naar aanleiding van het spraakmakende optreden van Hampton stond in dagblad *De Gelderlander*.

Men grijpt verbijsterd naar het hoofd als men zich realiseert dat zulk een histerie in ons zogenaamde koele Nederland kan passeren. Het demonstreert ook weer hoe leeg vele mensenharten zijn: zó leeg dat het gekreun van een Amerikaanse neger in staat is hen in zulk een verdwaasde toestand te brengen. En mateloos moet die leegheid des harten zijn, waarin de hang naar hogere waarden dan die van negergekreun zoek is. Dat geeft te denken. Voor iedereen die zich verantwoordelijk voelt voor zijn naaste.' Hoewel omfloerster geformuleerd klonk in dergelijke zorgelijke bespiegelingen de echo van eerdere bedenkingen door: muziek die de 'extase' in plaats van de 'schoonheid' dient, hoort thuis in de categorie 'onbeschaafd'.

Dat de populaire dansmuziek aan het einde van de jaren vijftig een wending zou nemen die volgens menig opvoeder pas écht ordinair was, kon de zwarte jazzmusici onmogelijk worden aangewreven. Dat was de schuld van blanke *rock en rollers* als Bill Haley, die alle remmen losgooide. Kid Dynamite nam, flexibel als hij was, 'Rock Around The Clock' in zijn repertoire op, maar het mocht niet meer baten. De hoogtijdagen voor de 'zwarte jazz' waren voorbij. Casablanca sloot zijn deuren in de zomer van 1962.

Anderhalf jaar later, op 14 december 1963, kwam Kid Dynamite bij een autoongeluk bij Hamburg om het leven. Hij werkte al jaren vooral in Duitsland. 'Wie kende hem? Niet de jazzliefhebbers van nu,' schreef criticus Michiel de Ruyter in

zijn necrologie voor *Het Parool*. 'Hij hield zich de laatste jaren vooral met Zuid-Amerikaanse muziek bezig. Zijn aanhangers van voor de oorlog kunnen nog steeds niet begrijpen dat Kid geen jazz meer zal spelen.'

Het blad *Teenager Troeven* ondernam aan het begin van de jaren zestig nog een laatste dappere poging om Caraïbische muziek te omschrijven als een genre dat vooral het hart van de jeugd beroerde. Aan de vooravond van de internationale doorbraak van The Beatles en The Rolling Stones mocht dat niet meer baten. Het was te laat - en dat zal de anonieme auteur van het artikel zich gerealiseerd hebben, gezien de defensieve aanhef van zijn lofzang op de Antilliaanse band The Lobo Brothers:

Sombere lieden beweren wel eens dat de teenagers op muziekgebied geen smaak hebben en dat zij alleen alles adoreren wat met rock te maken heeft. Maar helemaal waar is die bewering bepaald niet. We hebben 't de afgelopen zomer zelf kunnen zien in Scheveningen. Daar speelden The Lobo Brothers, een groepje waar vooral tieners wég van waren.⁴

Het einde van de zwarte jazz

Toen het zijn functie als populaire, dansbare muziek begon te verliezen, ontwikkelde jazz zich - wellicht door de nood gedwongen - gaandeweg tot een kunstvorm die nog maar een relatief kleine groep fijnproevers wist aan te spreken. Hoe moest het verder met de jazz? Ook het handjevol zwarte Amerikaanse jazzmusici dat zich vanaf de jaren vijftig in het gastvrije Nederland vestigde, had daar niet direct antwoord op. Als grootheden waren ze binnengehaald, maar voortaan moesten ze genoegen nemen met bescheiden optredens in jazzkelders voor vijftig, zestig man publiek. Aan grote namen geen gebrek: tenorreuzen van wereldformaat als Don Byas, Ben Webster, Johnny Griffin en Sandy Mosse woonden voor korte of langere tijd in Nederland, maar dat was niet omdat ze hier zoveel werk hadden.

Don Byas (1912-1973) huwde in 1953 de Nederlandse vrouw die hij op tournee door Europa had leren kennen. Dat zijn glamoureuze trektocht langs internationale tophotels en vermaarde clubs begin jaren zestig ten einde liep, was volgens Byas te wijten aan The Beatles. De saxofonist weigerde onder de prijs te werken; dan bracht hij nog liever het merendeel van de tijd vissend door voor zijn woning aan de Amsterdamse Admiralengracht. 'De mensen willen geen jazz meer,' stelde hij in een interview mismoedig vast. 'Jazz is geboren uit de zorgen en moeilijkheden en het onrecht van de zwarte mensen in Amerika. Iedere vijf minuten vrije tijd die ze hadden, gingen ze dansen. Jazz is een soort primitieve uitbarsting.'⁵

Hans Dulfer die eind jaren zestig de fameuze 'Jazz in Paradiso'-avonden programmeerde, had er achteraf spijt van dat hij Byas niet vaker uitnodigde om op te

treten. 'Hij woonde immers in Amsterdam en zou er altijd wel blijven, dus dat optreden van Don werd altijd even uitgesteld' (Dulfer 1973, 5).

Ben Webster (1909-1973) vestigde zich in 1966 in Amsterdam, waar hij zeven jaar later aan een longontsteking overleed. In 1967 portretteerde Johan van der Keuken hem in de ontroerende televisiefilm 'Big Ben', waarin het accent lag op de waardige vereenzaming van een genie dat uitsluitend voor zijn muziek leefde. Webster bewoonde een huurkamertje bij een zorgzame weduwe die nauwelijks Engels sprak: 'Voorthat you outgaat Ben, you eerst eten?' Toen na zijn dood het koffertje met zijn tenorsax werd opengemaakt, lag daar naast 'Ol' Betsy' - zoals hij zijn instrument noemde - een tandenborsteltje: Ben Webster bleek voor zijn optredens nog altijd zijn weinige haren te 'zwarten'. Mogelijk met schoensmeer, want opeens herinnerde men zich dat hij altijd een doekje op een fauteuil legde wanneer hij er zijn hoofd op liet rusten. Hij gaf af (De Valk 1992, 123).

De Amerikaanse drummer Wally Bishop (1906-1986) had met Jelly Roll Morton, Earl Hines en Coleman Hawkins gewerkt voordat hij zich in 1949 definitief in Nederland vestigde. 'Wally en zijn zes kleine negertjes,' schreef jazzblad *Rhythme* over het internationale combo waarmee de slagwerker in 1952 furore maakte.⁶ Bishop was niet eenkennig in zijn voorkeuren en begeleidde tot op hoge leeftijd Nederlandse jazzmusici en Amerikaanse collega's die hier op toernee waren.

De in Ghana geboren pianist Cab Kaye (1921-2000) had in 1950 met zijn 'all coloured band' een langdurig contract bij Avifauna in Alphen aan den Rijn. 'Dat Negerbands over het algemeen zo geliefd zijn bij het publiek is voor een niet gering deel het gevolg van hun arbeidsvreugde - niet, zoals jaloerse tongen wel eens beweren, alleen om de kleur. En hiermee is een voorname verdienste van het ensemble gekarakteriseerd,' recenseerde in april 1950 het maandblad *Swing & Sweet* de muziek van Kaye. Eind jaren zeventig opende hij met zijn Nederlandse echtgenote een pianobar in het centrum van Amsterdam. Negen jaar lang zat Kaye daar tot drie uur 's nachts achter het klavier, in de weekends zelfs een uur langer. Hij was streng voor zijn publiek en hield abrupt op met spelen als er naar zijn smaak teveel doorheen werd gepraat. Het Nederlandse Jazzarchief bewaart het manuscript van de ongepubliceerde, nogal droevige autobiografie van Kaye. Daaruit blijkt dat de pianist vond dat hij hier nooit de erkenning had gekregen die hem toekwam.

Uit de verzamelde heldenlevens stijgt het bijna stereotype beeld op van de zwarte jazzmusicus die zijn topperiode beleefde toen het genre nog controversieel en vooruitstrevend was. In Nederland getuigde bewondering voor bebop en hardbop óók van een maatschappelijke instelling die haaks stond op de xenofobische weerzin tegen alles dat van ver kwam. Van de *free jazz* die in de tweede helft van de jaren zestig een nieuw, opstandig geluid liet horen, moest de oudere generatie zwarte musici niets hebben.

Tegelijkertijd ontwikkelde zich in Europa een eigen variant op de geïmproviseerde muziek die weinig raakvlakken had met de Amerikaanse jazz. In Nederland werd deze 'school' vertegenwoordigd door de grensverleggende Instant Composers Pool,

waarvan pioniers als Willem Breuker, Misha Mengelberg en Han Bennink vanaf het eerste uur deel uitmaakten. Uit die kring kwam de Bond van Improviserende Musici (BIM) voort die subsidiënten wist te overtuigen van de noodzaak om prioriteit bij vernieuwende projecten te leggen. Het BIM-huis in Amsterdam figureerde als landelijk podium voor de meest avontuurlijke vorm van jazz, die volgens puristen strikt genomen geen jazz meer was.

Surinaamse muziek strookte niet met de doelstellingen van de BIM en het BIM-huis, maar dat was uiteindelijk geen situatie waar de jongste lichte Surinaamse musici genoeg mee nam. Zij spraken van 'discriminatie' en gingen eind jaren zeventig zelfs kortstondig tot een bezetting van het BIM-huis over om speelbeurten af te dwingen.

Het maandblad *Jazz Nu* inventariseerde in 1983 in een themanummer over 'Paramaribop in Nederland' de onvrede van onder andere drummer Eddie Veldman, die zei: 'Ik ben al zo'n elf jaar hier en heb al in heel wat formaties gespeeld. Mijn ervaring is dat, ook al werk je keihard, je nooit die waardering krijgt die Hollandse collega's wél krijgen. Het gevolg is dat je sociaal-economische positie ook niet dezelfde is' (Vroegindewij 1983, 144-147). In hetzelfde artikel wond bassist Vincent Henar van Fra Fra Sound zich op over een recensie die kort tevoren in het *Nieuwsblad van het Noorden* had gestaan. Het betrof de bespreking van een optreden in Groningen, waar de trompettiste Saskia Laroo zich als gastsoliste bij de band had gevoegd. 'Laroo gaf letterlijk en figuurlijk de toon aan in de Surinaamse groep Fra Fra Sound,' schreef de krant. 'Als stralende blanke godin temidden van een zwetend en zwoegend zootje zwarte muzikanten stak de jonge trompettiste daar ook met koppie (fraai) en schouders (bevallig) bovenuit.' Henar liet zijn schriftelijke protest bij de redactie vergezeld gaan van tweehonderd handtekeningen van verontwaardigden die met hem van mening waren dat het proza een racistische tendens vertoonde. De betrokken journalist erkende dat hij een en ander 'ongelukkig had geformuleerd' en bood zijn excuus aan. De Black Straight Music van fluitist Ronald Snijders, de Fra Fra Sound van Vincent Henar, het Surinam Music Ensemble van bassist Pablo Nahar, de groep Sunchild van gitarist Franky Douglas en drummer Eddie Veldman baseerden zich op de rijke kaseko- en kawina-traditie van Suriname, maar het was géén volksmuziek. De bands speelden te eigenzinnig om een vrolijke dansavond te kunnen opluisteren. Maar voor het clubcircuit waar de geïmproviseerde muziek ten gehore werd gebracht, speelden de formaties weer te melodieuze.

Begin jaren tachtig leek er nauwelijks nog een podium voor de 'nieuwe zwarte jazz' te bestaan. Die dramatische situatie behoort inmiddels weer tot het verleden. In het multiculturele Nederland van tegenwoordig worden 'mengvormen' juist bijzonder gewaardeerd. Snijders, Nahar, Douglas, Veldman en andere jazzmusici met Caraïbische *roots* hoeven zich niet langer te bewijzen. Ze maken deel uit van de grote namen in de geïmproviseerde muziek in Nederland. Over hun huidskleur hoor je niemand meer.

Rudie Kagie

Eindnoten:

- 1 *De Radiogids*, 1935.
- 2 *Het Signaal*, 1936, 12.

- 3 *De Jazzwereld*, 1937.
- 4 *Teenager Troeven*, 1961.
- 5 *De Volkskrant*, 3 januari 1970.
- 6 *Rhythme*, augustus 1952.

**Voorjaar 1928. Albert Helman publiceert *Mijn aap schreit*.
6 'Aap in het diepst van mijn gedachten'**

In 1928 publiceerde de in Paramaribo geboren schrijver Albert Helman (pseudoniem van Lou Lichtveld, 1903-1996) *Mijn aap schreit. Een korte roman*. Hierin vertelt hij over een jongeman die een aapje koopt van een jager. Wanneer hij ziet hoeveel aandacht deze krijgt van vrouwen, met name van de vrouw op wie hij verliefd is, besluit hij zijn aap te vermoorden. 'Uit haat en ergernis,' zo licht de jongeman zijn daad toe. 'En om mijzelf te bevrijden' (67).¹ Hoewel het een opmerkelijke sadistische moord is - hij vergiftigt het eten van zijn aap en begeleidt vervolgens het sterven door muziek op zijn fagot te spelen - kon de roman bij verschijning nauwelijks de aandacht trekken van critici. Anton van Duinkerken, die samen met Helman in de redactie van het katholieke tijdschrift *De Gemeenschap* zat, merkte in zijn recensie in *De Tijd op Zondag* van 16 juni 1928 dat er enkele mogelijk aanstootgevende, want seksueel getinte passages in voorkwamen, maar verwachtte geenszins dat *Mijn aap schreit* ophef zou veroorzaken. 'Laat ons liever hopen op de voltooiing der "Stille Plantage"', aldus Van Duinkerken.

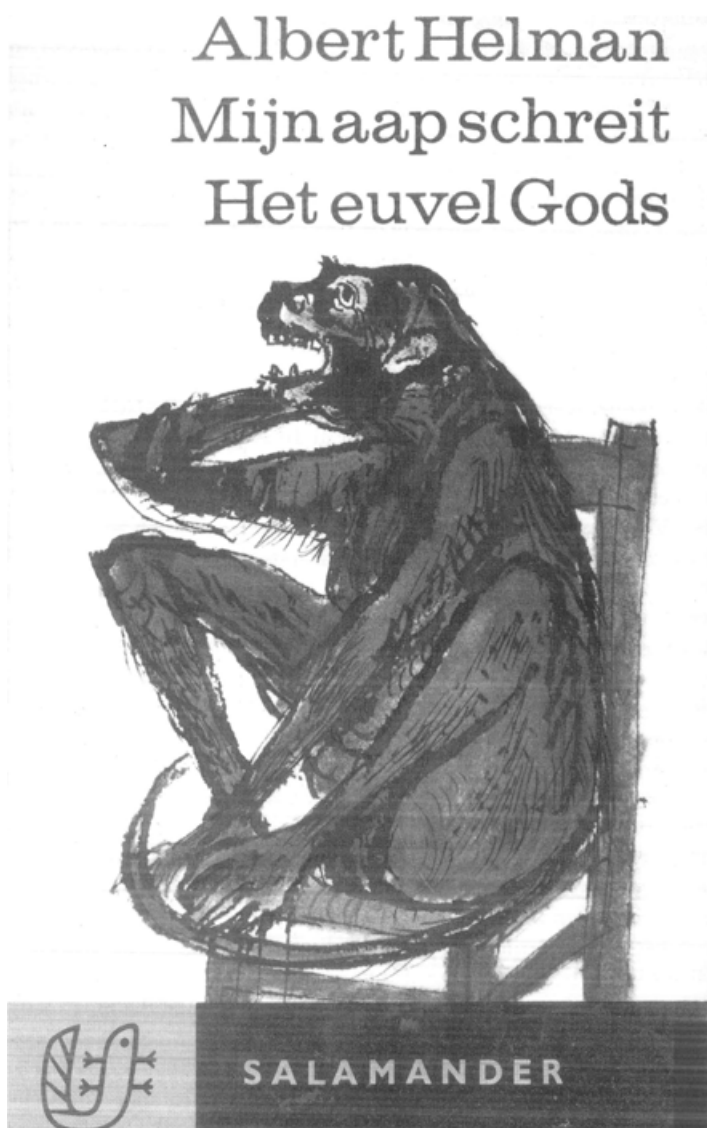
De Stille Plantage (1931) was het door Helman aangekondigde vervolg op *Zuid-zuid-west* (1926), Helmans prozadebuut over een jongeman die naar Europa vertrekt maar met heimwee terugdenkt aan zijn geboorteland Suriname. Met dit boek had hij de Nederlandse letteren opgeschrikt door in een epiloog vlijmscherpe kritiek te uiten op het koloniale beleid. Hij verweet de Nederlanders dat zij een 'ver land' lieten 'verschrompelen in de dorre woestijn'. Die woorden werden Helman niet in dank afgenomen en zouden hem lang blijven achtervolgen. Niet alleen verzocht de uitgever hem bij herdruk de laatste twee bladzijden weg te laten, wat Helman weigerde, ook kreeg hij geen leerstoel aan de Universiteit van Leiden, omdat het ministerie van Koloniën, die de leerstoel financierde, de desbetreffende passage 'anti-Nederlands' vond. Helman was woedend en besloot kort daarop, in 1932, Nederland in te ruilen voor Spanje: 'Weg uit dit land. Ik wil met Nederland niks meer te maken hebben!' (Van Verre 1980, 25).

Binnen Helmans omvangrijke oeuvre is de meeste aandacht uitgegaan naar zijn koloniale romans *Zuid-zuid-west* (1926), *De stille plantage* (1931) en *De laaiende stilte* (1952). Deze zouden hem in verschillende literatuurgeschiedenissen het predikaat van een 'eerste belangrijke Surinaamse schrijver' (Calis 1984, 155) en 'nestor van de Surinaamse letteren' (Schenkeveld-van der Dussen 1993, 816) opleveren. Helemaal vanzelfsprekend is dat niet. Helman is weliswaar in Suriname geboren, maar het

merendeel van zijn leven bracht hij niet in Suriname door, maar onder meer in Nederland, Spanje, Italië en Mexico. Wel keerde Suriname als thema vaak terug in zijn werk: steeds opnieuw ging hij in zijn journalistieke werk, zijn poëzie en zijn romans in op de koloniale machtsverhouding tussen Nederland en Suriname. Men kan zich dan ook afvragen hoeveel van de koloniale problematiek hij al heeft verwoord in het vroege werk *Mijn aap schreit*. Het ten onterecht in vergetelheid geraakte *Mijn aap schreit* schreef Helman immers vlak na zijn komst in Nederland in 1921, nog vóór de publicatie van *Zuid-zuid-west*.

Mijn aap schreit lijkt in eerste instantie vooral te gaan over de worsteling van een streng religieus opgevoede jongeman met zijn seksualiteit. De belangrijkste vraag die het verhaal oproept, is: waarom haat de ik-verteller de aap zó verschrikkelijk dat hij besluit het dier uit de weg te ruimen? Waarvan wil de ik-verteller zich bevrijden en waarom projecteert hij dat nu juist op een aap? De gruweldaad van de ik-verteller is vaak in psychoanalytische termen geduid (Arion 1977; Van Kempen 1998b; Fierens 1968). De aap wordt dan opgevat als een afgesplitst, problematisch deel van de ik zelf: het alter ego van de ik-verteller, dat het onbewuste gevoelsleven, het instinctmatige vertegenwoordigt. Doordat de ik-verteller zijn seksuele energie niet kan uiten, worden zijn gevoelens omgezet in agressie jegens de aap. Een dergelijke Freudiaanse verklaring van de daad ligt inderdaad zeer voor de hand. Niet alleen is bekend dat Helman in zijn jeugd jaren een uitvoerige studie maakte van Freud (Van Kempen 1998a, 13), maar tevens is het verhaal doordrenkt van Freudiaans jargon ('fixatie', 'fetish', 'bewustzijnsvernauwing', 'hysterie', 'angst', 'het Zelf'), en heeft de hoofdpersoon bovendien een droom die zo lijkt weggelopen uit Freuds *Die Traumdeutung*. Hoewel de verschillende interpreten van *Mijn aap schreit* geen aandacht besteden aan de vraag waarom de ik-verteller het nu juist op een aap heeft voorzien, is ook dit goed te verklaren binnen een Freudiaans interpretatiekader. De aap wordt in de iconografie immers geassocieerd met datgene wat wij aan het onderbewustzijn koppelen: geilheid en ongeremde seksualiteit (Janson 1952).

De betekenis mogelijkheden van de aap reiken echter nog verder. Mijn idee is dat Helman de aap ook heeft ingezet voor een onderzoek naar zijn positie als migrant. De aap is bij uitstek een geschikte figuur voor een dergelijk zelfonderzoek. Net als de migrant, die zich tussen verschillende culturen bevindt, wordt de aap vaak gezien als een *tussenfiguur*. van alle dieren lijkt deze immers het meeste op de mens, maar het is geen mens. Vanwege de ambivalente positie van de aap, die zich tussen het dierenen mensenrijk in bevindt, roept deze, net als de migrant, onrust op. Voortdurend probeert men dan ook de positie van de aap te duiden: hoe menselijk is deze, en hoe aapachtig is de mens?² Volgens sommige kritische denkers, waaronder de biologe en cultuurcritica Donna Haraway, is de aap dankzij zijn gelijkenis met de mens het dier bij uitstek met behulp waarvan de mens zijn identiteit probeert te construeren.³ De mens projecteert zijn vragen, verlangens en angsten op de aap: wie ben ik, waar kom ik vandaan en hoe moet ik leven? Verhalen over apen, aldus Haraway, onthullen dan ook veel over het zelfbeeld van de mensen die ze vertellen.



Afb. 6.1 Omslag van de herdruk van *Mijn aap schreit* uit 1957, Querido

Voor de zwarte mens ligt de relatie met de aap en de constructie van een zelfbeeld complexer. In de iconografie worden aan de aap immers vaak dezelfde eigenschappen toegekend als aan de zwarte ander, zoals primitiviteit, wildheid, dierlijkheid, seksualiteit, vrouwelijkheid, geilheid (Janson 1952). In het wetenschappelijk denken over evolutie in de negentiende eeuw over 'rassenverschillen' werden zwarte mensen beschouwd als 'lagere' primitievelingen die 'dichter' bij de aap stond dan de blanke mens (Jahoda 1999). Deze gelijkenis tussen zwarte mensen en apen heeft zich, al dan niet bewust, hardnekkig in de beeldvorming genesteld, getuige bijvoorbeeld een recensie van Pieter van Os in de *Groene Amsterdammer* over het tijdschrift *Boek-delen*. Daarin zette hij Hafid Bouazza, die niet voortdurend op zijn herkomst wil worden aangesproken, enigszins spottend af tegen Kader Abdolah, die volgens hem maar al te graag zijn Perzische achtergrond blijft benadrukken: 'Dat is nu eens een kunstenaar die zich als een heuse orang-oetan op de allochtone borst slaat', aldus Van Os.⁴

Ook migrantenschrijvers zelf refereren aan deze traditie. De Nederlands-Marokkaanse schrijver Said El Haji gaf in het dagblad *Trouw* te kennen zich tijdens de boekenweek te voelen als 'het aapje van zijn uitgever', en ook Abdelkader Benali geselde in een interview met *NRC Handelsblad* het boekenweekthema: 'Wij interculturele schrijvers blijven zo een soort aapjes.' In het verhaal 'De verloren zoon', opgenomen in *De voeten van Abdullah* (1996), schrijft Hafid Bouazza over een Nederlandse vrouw die zich tot ergernis van haar zoon tot de islam heeft bekeerd en 'Arabischer' probeert te zijn dan de Arabieren. Ze verandert zelfs haar naam in 'Maimuna' ('aap'), wat haar zoon een 'stap terug in de evolutie' vindt.⁵ En onlangs nog konden we in *NRC Handelsblad* in de rubriek 'Ik@NRC.nl', waarin lezers verslag doen van hun alledaagse ervaringen, lezen hoe een androgyne Surinaamse vrouw zonder make-up door een klein jongetje voor een 'aap' wordt gehouden en door zijn opgelaten moeder wordt gecorrigeerd: 'Dat is geen aap, dat is een meneer' (Drenthe 2003). Dat is dubbel pijnlijk: ze is niet alleen een vrouw die voor een meneer wordt aangezien, maar ook een zwarte die voor een aap wordt gehouden. Maar het is ook komisch, omdat het de Surinaamse zelf is die op luchthartige toon de anekdote vertelt ter vermaak voor de achterpagina. Het maakt verschil of de zwarte mens als etnische ander als aap wordt gezien vanuit het witte perspectief (dat beeld is immers racistisch besmet) of dat hij of zij zichzelf die figuratie toe-eigent. Dat Helman de aap uitkiest is dan ook intrigerend. Uit biografische gegevens kunnen we opmaken dat Helman zeer gefascineerd was door apen, omdat hij vond dat hij als Surinamer zelf op een aap leek. Wegens zijn gebogen postuur, zijn grote oren en zijn 'aapachtig' gezicht werd hij vroeger op school vaak voor aap uitgescholden, iets wat hem bij vlagen vreselijk dwars zat.⁶ Als klein kind werd hij bovendien door zijn slechtziende grootmoeder 'besnuffeld' alsof hij een dier was (Van Verre 1980, 11). De aap is, met andere woorden, een geschikte figuur aan de hand waarvan Helman zijn worsteling met de complexe (stereotype) beelden van hemzelf als de etnische ander onderzoekt.

De aap als tussenfiguur

Wat het meeste opvalt aan *Mijn aap schreit* is de ambivalente houding van de hoofdpersoon tegenover zijn aap. Enerzijds is hij hevig gefascineerd door de gelijkenis tussen hem en de aap en kent hij hem 'wijsheid', 'evenmaat' en 'wil' toe. Anderzijds wil hij niets liever dan het dier op een afstand houden. De aap kenmerkt zich in de visie van de ik-verteller door een voortdurende ambivalentie: soms kent hij de aap verstand toe, dan weer vindt hij het een dom beest dat niets anders doet dan zijn behoeften bevredigen.

Gedurende het verhaal komt de ik-verteller steeds voor vragen te staan. Kan zijn aap denken, net als een mens? Kan zijn aap verliefd worden, net als een mens? Moet hij zijn aap 'straffen' als deze iets verkeerd doet, en zo ja, hoe? Met een pak slaag? Wat moet zijn aap eten, hetzelfde als een mens? Wanneer de ik-verteller over het eten voor zijn aap moet beslissen, twijfelt hij bijvoorbeeld tussen 'Nutricia's kindermeel', een typisch door mensen gemaakt cultuurproduct voor kinderen, of 'een kleine zeldzame sapotille, die alleen in de binnenlanden van Guyana groeit' (16), een tropische vrucht afkomstig van de sapotilleboom, waarvan het melksap als grondstof dient voor de bereiding van kauwgum, een typisch natuurlijk product. De ik-verteller kiest voor een soort tussenoplossing: 'halfrijpe vruchten' en 'frissche sla' (17). Dit suggereert dat hij zijn aap, die eerst in de vrije natuur leefde, maar nu een huisdier is geworden, beschouwt als iets tussen 'natuur' en 'cultuur' in. Hij is een soort tussenfiguur: niet helemaal dier meer, maar ook nog niet direct een mens, oftewel: dier en mens tegelijkertijd. Misschien lijkt hij nog wel het meest op een kind dat nog niet het volwassen (mens)dom heeft bereikt, zoals de overweging om hem kindermeel te geven suggereert.

De ik-verteller aarzelt voortdurend of zijn aap recht heeft op een eigen leven en in hoeverre hij zijn eigendom is. Soms irriteert het hem mateloos dat het dier er geen bezwaar tegen lijkt te hebben verkocht te worden door de jager, en is dat volgens hem een teken dat zijn aap 'geen greintje verstand' (14) bezit. Wellicht herinnert de aap hem aan de koloniale geschiedenis waar slaven verhandeld werden: zijn aap had eigenlijk moeten weigeren zich als 'bezit' te laten verhandelen. Dan weer meent de ik-verteller dat er een duidelijke hiërarchie tussen hem en zijn aap is: de aap dient hem te gehoorzamen - zo niet, dan volgt een pak slaag. Wanneer we de aap hier als zijn alter ego lezen, dan suggereert deze passage dat de ik-verteller psychologisch baas in eigen huis wil zijn: hij wil noch met zich laten sollen, noch wil hij zich laten domineren door onbewuste dan wel rebellerende aspecten van zichzelf. Het is in dit opzicht veelzeggend dat de ik-verteller het steeds nadrukkelijk in bezitstermen heeft over 'mijn' aap.

Opmerkelijk is ook dat hij zijn aap geen naam wil geven. Wanneer een meisje waarop de ik-verteller ooit verliefd was, met haar 'smalle witte vingers' over zijn kop strijkt, en vraagt naar de naam van de aap, zegt hij dat hij gewoon 'aap' heet. 'Dat is weer echt iets voor jou. Aap, aap, zoo bloot, zoo koud, zonder de minste poëzie

[...].’ Daarmee typeert zij de ik-verteller niet alleen als een verstandsmens zonder verbeelding, maar ook als een ‘koud’ persoon die geen persoonlijke relatie met zijn aap aan durft gaan: een persoonlijke naam geven is immers het toekennen van identiteit en onverwisselbaarheid met anderen. Als zij hem enkele namen voorstelt, wordt hij boos:

O, deze valsheid! Zij streelt het beest en zij aanvaardt zijn beestelijkheid niet; zij geeft hem een naampje dat zijn beestelijkheid kenmerkt en ridiculiseert tegenover de hele wereld, en zèlf is ze blij en lief en mooi en poëtisch. Hoe kon ik nu op eenmaal zó haten de blanke hand die straks over zijn haren streek. Had ik ook een naam van haar gehad? O ja, een apenaam, een staart, mon panache! Ik stond te trappelen dat ze weg zou gaan. Het werd mij te veel. (28)

Opvallend is dat hij hier opnieuw benadrukt dat haar hand blank is; hij verwijt het meisje dat zij de aap weliswaar aait, maar hem niet werkelijk erkent. Zij ziet immers alleen de lieve schattige kanten van de aap en niet zijn ‘beestachtigheid’. Zij erkent hem dus niet volledig, maar alleen die aspecten die haar bevallen. Doordat hij zich vereenzelvigd met de aap, door zich af te vragen of hij niet ook zelf een *apenaam* van haar heeft gekregen, zou je deze gelijkschakeling ook meer allegorisch kunnen lezen. De migrant mag niet volledig subject worden, met een eigen wil en zelfs een beestachtige kant, maar moet voldoen aan het ideaalbeeld van de schattige migrant. In ruil daarvoor krijgt hij een aaitje over zijn kop. Die gedachte maakt hem boos, en hij hoopt dat het meisje weggaat zodat hij de opborrelende boze gevoelens niet hoeft te voelen.

Afhankelijk van de loyaliteit die de aap aan hem betuigt, wisselt de visie van de ik-verteller. De grootste woedeuitbarstingen overvallen hem als de ik-verteller opmerkt dat de aap veel aandacht van vrouwen krijgt, en dat deze vrouwen hem voortdurend met de aap vergelijken. Als zijn moeder de aap aanhaalt, vindt hij dat de aap ‘giechelt’ op zijn ‘domste manier’, en gaat hij vlug een boek halen, waarmee hij zijn eigen geestelijke superioriteit lijkt te willen onderstrepen. Tegen zijn moeder zegt hij: ‘Ben je niet vies van dat beest? Ze zijn zoo onzindelijk.’ (19) De ik-verteller gebruikt hier het woord ‘beest’ als een soort verwijderingsstrategie om hem op afstand te houden. Maar zijn moeder antwoordt hem dat hij zelf ook als een beest was, toen hij een kind was. De ik-verteller ergert zich opnieuw aan deze vergelijking, omdat hij daarmee zijn aap *is*. Woedend gooit hij het boek naar het hoofd van de aap. Met het boek lijkt hij zijn geestelijke superioriteit te willen onderstrepen, en zijn aap aan te willen sporen tot volwassenwording en beschaving, tot het lezen van een boek. Maar de aap smijt het boos in een hoek, alsof het daarmee opnieuw wil zeggen: ik pas me niet aan jouw normen van beschaving aan.⁷

Missing link

De ambivalente positie van de aap, die zich als huisdier tussen natuur en cultuur, verstand en gevoel bevindt en ook iets kinderlijks heeft, komt ook tot uitdrukking in een discussie die de ik-verteller met zijn broertje heeft over de *missing link*, waarbij ze praten over de rol van de aap als tussenfiguur als het gaat om de afstamming van de mens van de aap.

‘Weet je eigenlijk wel wat een aap is?’ vroeg ik, om hem te plagen.
 ‘Natuurlijk’, antwoordde hij. ‘We hebben het pas nog geleerd. Apen zijn zoogdieren van de eerste klasse. Ze worden verdeeld in apen van de oude en apen van de nieuwe wereld. Het verschil zit ‘m in het breede of smalle neustusschenshot, en in de tandformule. De apen van de oude wereld hebben geen, of een korte staart, die van de nieuwe wereld meestal een lange staart en grijpvoeten.’
 ‘Je vergeet wat,’ zei ik. ‘Ze hebben evenals de mensen een duim die opponeerbaar is. Je moet niet alleen de verschillen leren, maar ook de overeenkomst.’
 M'n broertje dacht na. ‘Ja,’ herinnerde hij zich, ‘er is ook nog zoo'n kwestie omtrent de gelaatshoek. Maar het is allemaal flauwekul, want er is een schakel zoek tusschen mens en aap en die schakel zal wel nooit te vinden zijn. 't Verstand, zie je...’
 ‘Heb je weleens gehoord van de Pithecanthropos Saman en van de Homo Heidelbergensis?’ vroeg ik.

De broer van de ik-verteller suggereert dat de *missing link* nooit gevonden zal worden, omdat er een grote evolutiesprong is gemaakt, waarbij mensen ‘verstand’ kregen. De ik-verteller sputtert tegen door twee *missing links* te noemen. Met ‘Pithecanthropos Saman’ doelt de ik-verteller op een mensaap (pithecanthropos). ‘Saman’ is Indiaans voor ‘sjamaan’, een bemiddelaar tussen het gevoel en de ratio, natuur en cultuur, de mens en het goddelijke. De ‘Homo Heidelbergensis’ verwijst naar een mensaap, die in 1907 werd opgegraven in Heidelberg in Duitsland.

De ik-verteller bekijkt vervolgens zijn broertje. ‘Ik merkte nu pas dat zijn schouders nog breder begonnen te worden, dat zijn gezicht iets hards kreeg. In zijn stem begon mij een onechte mannelijkheid te hinderen’ (46). Doordat de ik-verteller zijn betoog over de *missing link* hier onderbreekt met een observatie van zijn broertje die een zwaardere stem krijgt en bredere schouders, vergelijkt hij de evolutie van aap naar mens met die van kind naar volwassene. Deze analogie was in de tijd dat *Mijn aap schreit* werd geschreven niet ongebruikelijk. Het is zeer wel mogelijk dat de ik-verteller hier refereert aan Freud, die de ontwikkeling van de menselijke soort als geheel (fylogeneese) met de ontwikkeling van het individu (ontogenese) vergeleek (Corbey 1991). Hij beschouwde beide ontwikkelingen als een evolutie van primitief naar beschaafd. Net zoals de ontwikkeling van de menselijke soort als geheel een weg van wildheid naar beschaving was, zo ontwikkelde het kind zich van een ‘primitief’ wezen naar een ‘beschaafde’ volwassene. Freud vergeleek het gedrag van kinde-

ren met het 'primitieve' gedrag van ongeciviliseerde volkeren. Beiden waren impulsief, negeerden regels, lieten zich leiden door hun driften en waren spontaan, zo stelde hij. De primitieve volkeren werden door Freud op hun beurt weer met dieren vergeleken. In *Mijn aap schreit* zien we iets soortgelijks op twee manieren terug: kinderen worden met apen vergeleken en de aap wordt regelmatig met een kind vergeleken. Wanneer de aap speelt met eikels als knikkers, rolt hij ze 'als een jochie' (26), en wanneer de aap schreit zit hij 'rechttop als een kind' (53). De aap wordt derhalve in *Mijn aap schreit* geassocieerd met een vertegenwoordiger van een 'ongeciviliseerd' volk. De ik-verteller probeert daar enerzijds afstand van te nemen en weigert toe te geven aan zijn 'primitieve' en 'beestachtige' driften. Hij wil bij de beschaafden horen. Anderzijds lijkt de ik-verteller er juist naar te verlangen meer 'kinderlijk' als zijn aap te zijn en ruimte te geven aan zijn gevoelens.

'Kijk hem daar eens liggen, 't is net een mens', (46) zegt de broer na de discussie over de *missing link*. Hij legt prompt een zakdoek over hem heen, waarop de ik-verteller constateert: 'Hij had plotseling gezien dat mijn aap naakt was. Naakt gelijk een mens. En hij was de verloren schakel vergeten, de schakel voor de Homo Heidelbergensis.' Die verloren schakel, van voor 1907, verwijst mogelijk naar de gangbare ideeën in de negentiende eeuw over de 'primitieve' of zwarte ander als *missing link*. Immers, het aankleden van de aap, op het moment dat zijn menselijkheid wordt erkend, is opmerkelijk. 'Tenslotte was ik opgegroeid in een land waar naakt heel gewoon was', vertelde Helman in een interview. 'Indianen en Bosnegers liepen daar meestal heel of half naakt. Maar dat scheen voor mijn vader een andere zaak te zijn - dat waren wilden. De beschaving mocht niet naakt zijn, van die heidense zaken hoorde ik geen kennis te dragen' (Van Verre 1980, 20). Helman memoreert hier een voorval waarbij zijn vader hem betrapte met een foto van een naakte Venus in zijn handen, hetgeen zijn vader woedend maakte. Immers, het kijken naar een naakte vrouw is het toegeven aan de 'lagere' 'aapachtige' lustgevoelens.

Aap als spiegel

In *Mijn aap schreit* zien we een soortgelijke woede-uitbarsting terug: hier betrapte de ik-verteller zijn aap met in zijn 'zwarte poot' een foto van Martha, de jonge vrouw op wie hij zelf verliefd is. Hij verdenkt de aap ervan dat deze ook op haar verliefd is. Wanneer de ik-verteller Martha enkele dagen later treft, doet hij er alles aan om de aap bij haar uit de buurt te houden. De aap 'kreunt' steeds als hij Martha ziet en houdt zijn poot uitgestrekt als 'de hand van een bedelaar'. Het is alsof de ik-verteller zichzelf aanschouwt: vlak voordat hij naar zijn aap kijkt, mijmert hij over de vraag of Martha van hem houdt.

De ik-verteller heeft diezelfde nacht een droom waarin hij de aap samen met een vrouw aantreft in bed. Hij probeert de aap kapot te slaan, maar deze komt met zijn kop tussen de knieën van de vrouw tevoorschijn. De aap wordt hier voorgesteld als

de minnaar van de vrouw én als haar kind: hij steekt zijn tong uit, hetgeen tegelijkertijd een erotische suggestie is en een 'ikke lekker wel en jij niet'-gebaar. De ik-verteller ziet vervolgens spiegelruiten waarachter duizend apen hun tong uitsteken. Het beeld van de ene aap is dus enorm uitvergroot, in plaats van vernietigd. De aap kan niet gedood worden, en symboliseert de 'Wiederkehr des Verdrängten'. De ik-verteller is jaloers: niet hij, maar de aap is haar minnaar en haar kind.

Dat de ik-verteller zich vergelijkt met en spiegelt aan de aap blijkt ook uit een passage die op de droom volgt:

Het was alsof je in een huis moest wonen met niets dan je eigen portretten. Een museum vol 'pictures of Dorian Gray'. En niets, niets om je aan vast te klampen. 't Is alles van hetzelfde: alle boeken zijn zelfportretten, alle dingen. Waar je ook gaat, ik, ik, ik, overal ik. Nergens kom je buiten jezelf, kijk je buiten jezelf. De verraderlijke leer van Delphi heette: Ken uzelve! Maar kennen wij iets anders dan onszelf, dat kleine opdringere Zelf waarvan wij bezeten zijn? Moeder, mijn broertje, Martha, het meisje, de aap, 't is alles mijzelf; alle travesti's van Ik. O, wanneer ik eindelijk eens het Andere vond, dan, dan pas, zou ik kunnen liefhebben en gelukkig zijn. (57)

Het menselijk bewustzijn wordt hier voorgesteld als een spiegelpaleis. De ik-verteller ziet overal waar hij kijkt zichzelf, en noemt alle mensen om hem heen, inclusief de aap, 'travesti's van Ik'. Voortdurend ziet hij zich geconfronteerd met zijn eigen portretten. Het 'Andere' kan hij blijkbaar niet vinden, want hij ziet in alle anderen die in het verhaal genoemd worden vermommingen van zichzelf. Pas wanneer hij het 'Andere' vond, zou hij gelukkig zijn, zo erkent hij. De ik-verteller realiseert zich dat de 'ander' altijd geconstrueerd is in relatie tot het zelf, en dat je het in die zin ook zelf bent. Hij spreekt van het 'kleine, opdringerige Zelf', hetgeen mogelijk naar zijn aap verwijst, die hem steeds opnieuw lastig valt. De ik-figuur probeert een beeld van zichzelf te krijgen door voortdurend bezig te zijn met de aap. Maar zijn aap confronteert hem steeds weer met zichzelf, en dan met name met die aspecten die hij niet goed kan integreren in zijn persoonlijkheid, zoals seksualiteit, kinderlijkheid 'beestachtigheid' en agressie - juist die eigenschappen die doorgaans aan de 'primitieve ander' worden toegekend.

In mijn interpretatie krijgt de voortdurende ambivalente houding van de ik-verteller jegens zijn aap ook een symbolische betekenis. De aap groeit hier uit tot een geschikte figuur aan de hand waarvan de ik-verteller zijn worsteling met de complexe (stereotype) beelden van hemzelf als de etnische ander onderzoekt. Gedurende de hele roman probeert de ik-verteller zich ervan te overtuigen dat hij superieur is aan de aap, maar uit alles (zoals de droom) blijkt dat de aap voor hem iets belangrijks vertegenwoordigt, namelijk het verlangen om zijn eigen Surinaamse geschiedenis en de (zelf)beelden van de migrant waarmee hij geconfronteerd wordt (zoals primitiviteit, agressie en seksualiteit) in zijn identiteit te integreren.

De aap als zelfportret van de migrant

Het is verleidelijk om *Mijn aap schreit* in zijn geheel als 'zelfportret' van Helman te lezen, temeer daar de ik-verteller zijn boeken 'zelfportretten' noemt, en vele passages, zoals die waarin de ik-verteller zijn aap met een foto betrapt, ook terug te vinden zijn in het leven van Helman zelf. Zoals de ik-verteller zich aangetrokken voelt tot zijn aap en dan weer afgrijzen voelt, zo werd ook Helman in zijn leven steeds weer heen en weer geslingerd tussen heimwee naar en afkeer van Suriname. De vraag naar positiebepaling is dan ook direct gerelateerd aan Helmans migrantenpositie. Van zijn twaalfde tot zijn veertiende verbleef Helman op een kostschool in Nederland. Nederland viel tegen: 'Rivieren zoals de Maas en de Rijn heetten bij ons krekken [...] De grootste natuur die ik tevoren had leren kennen, die enorme bomen en groote inheemse dieren - slangen van een meter of tien, waar was dat alles hier te vinden?' (Van Verre 1980, 15). Verteerd door heimwee keerde hij terug naar zijn geboorteland Suriname. Daar raakte hij teleurgesteld, omdat hij vond dat Suriname door 'inferieure' mensen werd geregeerd; de wijze waarop de inheemsen, 'van welk ras dan ook', 'achteruit gezet werden', veroorzaakte bij hem grote woede (Van Verre 1980, 24). Met de woorden 'Hier kom ik nooit meer terug!' vertrok hij op achttienjarige leeftijd weer naar Nederland. Daar stuitte hij echter op onbegrip en onwetendheid over wat er zich afspeelde aan de andere kant van de oceaan. Ook zijn studie Nederlandistiek gaf hem geen voldoening. Hij verveelde zich en vond de Nederlandse literatuur niet interessant: 'die wordt wel vreselijk gewichtig aangediend, maar is dat volstrekt niet in de context van de Europese cultuur' (Van Verre 1980, 25). Helman ging zich verdiepen in andere talen, onder meer die van zijn wortels - Helman had Creools, Duits, Nederlands en Indiaans bloed in zich: hij bestudeerde de Creolentalen, de etnologie van Suriname, de folklore, sprookjes en dierenverhalen zoals hij die van zijn Indiaanse grootmoeder overgeleverd had gekregen. In *Mijn aap schreit* treffen we een Indiaans sprookje over apen aan dat door de grootmoeder van de ik-verteller wordt verteld. Een betekenisvolle spanning, namelijk die tussen de taal van het moederland (die in Suriname al niet eenduidig is omdat er meerdere talen worden gesproken) en de Nederlandse taal zien we dan ook steeds terug in Helmans werk: in *Mijn aap schreit* treffen we in hetzelfde intermezzo een rijmpje aan in het Sranan. Na zijn teleurstellingen in Nederland, zoals de afwijzing van de leerstoel, vertrok Helman uit Nederland. Wellicht probeerde hij zijn twijfels en problemen als migrant ook zo op te lossen: door weg te gaan uit Nederland, en in meer zuidelijke landen te gaan wonen en zich als 'kosmopoliet' te presenteren.

Interessant in dit verband is de vraag naar de plek waar *Mijn aap schreit* zich afspeelt. Expliciete verwijzingen naar de relatie tussen het Westen en Suriname treft men niet aan, maar *Mijn aap schreit* wordt gestructureerd door de tegenstelling natuur versus cultuur, en andere hieraan gerelateerde tegenstellingen, zoals buiten versus binnen, vrijheid versus gevangenschap en wildheid versus beschaving. Zowel

de aap als de ik-verteller verkeren in dit verhaal in existentiële eenzaamheid: ze voelen zich gevangen in hun huis. De aap is een huisdier geworden, een situatie die 'onnatuurlijk' is, en voelt zich het prettigst wanneer hij buiten in de vrije natuur is. Wanneer de aap bijvoorbeeld met de ik-verteller gaat wandelen, lezen we: 'Reeds wanneer wij in de buitenwijken kwamen, begon hij te huppelen en dolle sprongen te maken, zonder vrees door zijn capriolen in het prikkeldraad te komen' (25). En: 'Dan zijn wij buiten, waar de weiden openliggen en waar het heesterhout begint. Mijn aap is uitgelaten en maakt een salto over den kop' (26). Vaak lijkt de ik-verteller zich te identificeren met de opgeslotenheid van zijn dier. Als hij ziet dat de aap er levenloos en met 'fletse ogen' bij ligt, zet hij het raam open omdat het hem 'te eng en benauwd' (32) wordt. Ook omschrijft hij zichzelf als 'een man die met zijn aap de buitenwijken opzoekt, natuurlijk omdat hij iets in de binnenwijken niet vinden kan' (26). Compositorisch worden het gevoel van nergens echt thuis horen en de ambivalente houding van de ik-verteller in *Mijn aap schreit* versterkt door de onbestemde lokatie van het verhaal. Enerzijds lijkt het om Nederland te gaan, daar de ik-verteller het land omschrijft als 'dit vlakke land' (68), en er 'fazanten' (14) zijn, er 'bosch' (13) is; maar anderzijds is er ook 'woud en moeras' (11) en kun je er 'aapjes vangen' (68), hetgeen naar Suriname zou kunnen verwijzen. Niet altijd identificeert de aap zich met zijn verteller. Soms heeft de ik-verteller genoeg van zijn aap: dan wil hij dat deze zich gewoon aanpast en ophoudt met 'mokken' en 'zielig' in een hoekje liggen.

(Zelf)moord

In één passage erkent de ik-verteller wel zijn lijden, wanneer hij ziet dat zijn aap schreit en hij hem in zijn armen neemt.

In die nacht, in die eenzame regennacht toen allen sliepen, ben ik naast hem neergehurkt. Deemoedig. Ik maakte zijn buikriem los, en heb hem in mijn arm genomen; ik heb hem gestreeld over zijn kop, ik heb hem gekust. Ik voelde hoe binnen mij samenkromp een mateloos medelijden, begeleid van vrees. En ik heb tegen hem gefluisterd dat wij zo zijn, bange dieren in Gods arena. In de kooi van zijn wetten krabben onze handen stuk, handen die willen klimmen en reiken, hoger en hoger, omdat wij sterk zijn, en een vreemde ontembare drift ons dringt. Maar zijn gordel sluit om onze lendenen en met een ketting heeft hij ons vastgelegd. [...] Ik zat neergehurkt naast mijn aap, voor het eerst als zijn meester en zijn gelijke tegelijk. (54)

De ik-verteller begeeft zich hier op gelijke hoogte met zijn aap en voelt ook een gelijkwaardigheid: hij is zijn 'meester' en zijn 'gelijke'. De ik-verteller erkent hier de 'aap' in hem. De aap heeft ambitie, en heeft handen die 'willen klimmen en reiken'. Het is zeer wel denkbaar dat Helman hier verwijst naar een recensie van zijn eerdere werk, een kritiek die hem dwars zat. Vlak voordat Helman *Mijn aap schreit* publi-

ceerde, had de toonaangevende criticus D.J. Kelk hem een 'omhoogkrabbelende primitief uit de kolonie' genoemd (Van Kempen 1998a). 'Het gemengde bloed laat in zijn werk een stem horen, die anders klinkt dan van een of meer raszuiveren', voegde hij daaraan toe.

'Mijn aap schreit', de woorden die ook de titel van de roman vormen, drukken het diepe lijden en de pijn van de ik-verteller uit, zijn worsteling met zijn identiteit en plaatsbepaling. Met zijn innerlijke lijden weet de ik-verteller zich geen raad. De aap confronteert de ik-verteller steeds opnieuw met hiërarchieën, tussen ratio en instinct, tussen mensen en dieren, mannen en vrouwen, zwarten en witten, beschaving versus barbarij, en bovenal het Westen versus de kolonie. De aap is in de ogen van de ik-verteller een ambivalent dier dat er, anders dan hij, steeds in slaagt twee tegenstrijdige aspecten in zich te verenigen: hij behoort tot de natuur en de cultuur, gedraagt zich beschaafd en barbaars en is een gevoels- en verstandswezen.

De conflicterende tussenpositie van zijn aap wordt hem teveel; hij wil van de pijn af en kiest voor een radicale oplossing: de dood. Nu hoeft hij niet langer via de aap geconfronteerd te worden met zijn eigen twijfels en zijn onvermogen. Maar ergens weet hij dat de poging gedoemd is tot falen, want overal waar de ik-verteller kijkt, op welke ander hij ook zijn blik richt, overal ziet hij zichzelf: in de aap, in de vrouw en ook in de vele boeken die hij leest, en die hij 'zelfportretten' noemt.

Nadat hij zijn aap heeft vermoord, komt hij de jager tegen, aan wie hij vertelt dat hij zijn aap doodde om zichzelf te bevrijden.

'Ja, we zijn bang voor de kleine waarheid van dit syllogisme, dat in zoverre wij niet van een aap verschillen, wij volkomen daaraan gelijk zijn.

'Jager, dit is een vreselijke waarheid!'

'Toch niet. In een ding verschillen wij heel erg: God heeft ons veel wreder gemaakt dan de dieren. Wij kunnen ook onszelf doden, het zèlf in ons.'

(49)

Wanneer we de aap lezen als een afsplitsing van de ik-verteller en als een zelfportret van Helman, dan komt ook de moord op de aap in een nieuw, uiterst pijnlijk licht te staan. De moord is dan ook te lezen als een *zelfmoord*, een poging om onderdelen van zichzelf waarmee hij zich niet goed raad weet, zoals het primitieve en het kinderlijke, van zich af te schudden.

Ook lijkt de onbestemdheid van locatie na de moord te zijn opgeheven. De ik-verteller vraagt advies aan de jager, die 'geurt naar bos en moeras'. Deze spoort de ik-verteller aan met hem mee te gaan. En dat besluit de ik-verteller te doen: 'Voor altijd ga ik met je mee. Ik groet dit vlakke land met zijn huizen en tuinen, zijn dames-mensjes, zijn burgerlui. Met zijn honden en kippen en aangelegde plantsoenen. Met zijn dierentuin. Hoera, hoera, ik ga met je mee!' Het 'vlakke land' moet haast wel naar Nederland verwijzen. De ik-verteller kent er een zekere bekrompenheid aan toe en probeert ook van Nederland afstand te nemen. Het is hem en zijn

aap (lees: Surinaamse achtergrond) niet gelukt een balans te vinden en als volwaardig subject te integreren, en de moord is in die zin een tragische moord.

Mijn aap lacht

Wie er op let, ontdekt bij Helman, niet alleen in *Mijn aap schreit* maar ook in later werk diverse verwijzingen naar apen, veelal als andere naam of scheldwoord voor een gekleurde ander.⁸ In 1953, vijftig jaar na de publicatie van *Mijn aap schreit*, publiceerde Helman, kort nadat hij na jaren van afwezigheid opnieuw naar Suriname was teruggekeerd, een roman met een titel waarin opnieuw een aap voorkomt: *Mijn aap lacht*. Helman ontkende stellig dat er een relatie was met *Mijn aap schreit*. Met uitzondering van de duidelijke verwantschap tussen de titels zijn ze inderdaad zeer verschillend. *Mijn aap lacht* gaat over een aap, die een gelukkig leven leidt in een paradijselijk woud en onder een grote Tonkaboom leeft. Hij beschrijft het leven van verschillende apensoorten en hun eigenaardigheden. De Brulapen en de Slingerapen lossen de problemen op door te vechten. De Vunsapen - een soort bonobo's *avant la lettre* - maken alles goed met seks, en de Klauwapen zijn gefixeerd op hun gezondheid en hygiëne. Via omzwervingen komt de aap bij de mensen terecht, waar hij een aap in gevangenschap wordt. Hij krijgt vooral de slechte kanten van de blanke mens te zien, zoals achterbaksheid, geldzucht, wellust, macht en bedrog.

Net als *Mijn aap schreit*, geeft de roman vorm aan de vraag waar mensen vandaan komen, wat hun aard is en wat de hiërarchie tussen man, vrouw, zwart, wit, mens en dier is. Maar anders dan in *Mijn aap schreit*, heeft de schrijver in dit verhaal veel explicieter de postkoloniale problematiek verwoord. Als geheel is *Mijn aap lacht* een stuk eenduidiger dan *Mijn aap schreit*. De roman kan - en dat is ook gebeurd - geïnterpreteerd worden als een roman over de onderlinge verhouding tussen de verschillende bevolkingsgroepen van Suriname, die allegorisch worden verbeeld via verschillende apensoorten, als een roman over de hiërarchische koloniale verhouding tussen Suriname en het Westen. Geografische aanduidingen, zoals de verwijzing naar de Tonkaboom die in Suriname voorkomt, en de 'vlakte' waar de mensen wonen, ondersteunen deze lezing. Wat de hiërarchie tussen blank en zwart betreft, maakt de roman de ongelijkheid duidelijk: de zwarte mensen zijn in dienst van de rijke blanken, die geldzuchtig en ijdel zijn.

Nadat de aap heeft gezien hoe de blanke mensen de zwarte mensen behandelen, komt hij in de verleiding om deze kennis over de mensenwereld te misbruiken als hij terugkeert onder de apen. Op slinkse wijze weet hij de verschillende apengroepen tegen elkaar uit te spelen. Opnieuw zien we hier hoe de aap van positie verandert en welhaast metaforisch als migrant gelezen kan worden: eerst leeft hij temidden van de verschillende 'primitieve' bevolkingsgroepen, dan komt hij onder de mensen, en concludeert daar tot zijn teleurstelling dat de soort die het aardigst voor

hem is, slecht wordt behandeld. Verbitterd als hij is, besluit hij dezelfde machtspelletjes als apenleider toe te passen. De meester-slaaf-verhouding reproduceert zich zo binnen zijn 'eigen' soort en de titel van dit deel, 'broederschap', moeten we dan ook ironisch lezen.

In de 'waarschuwing vooraf' schrijft Helman wat hij als voornaamste taak ziet van zijn aap: 'Iedereen heeft heilige huisjes, die respect verdienen. Maar zodra mijn aap er een tegenkomt, bevuilt hij het.' Het 'heilige huisjes' kan geïnterpreteerd worden als een fikse kritiek op de kerk. In *Mijn aap lacht* wordt religie, en vooral de institutionele drager van het geloof, de kerk, als onderdrukkend gepresenteerd. Maar de heilige huisjes kunnen ook goed refereren aan ongelijke machtsverhoudingen tussen blanken en zwarten in Suriname; 'mijn aap' kan op zijn beurt ook weer verwijzen naar Helman zelf, als schrijver. Helman heeft zichzelf vaker getypeerd als een 'aap van God', waarmee hij verwees naar een uitspraak van François Mauriac (1885-1970). Deze schreef in *Le Roman* (1928) dat de schrijver van alle mensen het dichtst bij God staat. God heeft de wereld geschapen en de kunstenaar 'herschep't die wereld als een kleine god. Door de uitspraak zo letterlijk op te vatten, en een aap het woord in een roman te geven, brengt Helman twee discoursen op komische wijze bij elkaar: de zwarte mens als aap en schrijver. In de Indiase traditie worden apen als 'heilig' gezien, goddelijke wezens, een traditie waarvan Helman goed op de hoogte blijkt, daar hij een dokter opvoert onder de naam 'Hanoeman', een Indiase beschermheilige van de apen. Het schrijven zelf, het 'maken van lettertjes op een stuk papier, om langzaamaan tot een boek te komen', noemde Helman 'koeli-werk' (Van Verre 1980, 39).

Ernst van Alphen (1992) heeft er in zijn bundel *De toekomst der herinnering. Essays over moderne Nederlandse literatuur* (1992) in 'Helmans (anti)-racisme' op gewezen dat ambivalentie kenmerkend is voor het werk van Helman. Enerzijds snijdt hij koloniale kwesties aan en de onderdrukking van zwarten door witten; anderzijds keren veelvuldig vergelijkingen tussen zwarten en dieren, apen met name, terug. In zijn analyse van *De Stille Plantage* (1932) laat Van Alphen zien hoe vaak huidskleur gemarkeerd wordt, en hoe uitvoerig de fysieke eigenschappen van zwarten worden beschreven. Hij citeert de volgende passage van Helman waarin de slaven pistoolschoten verwelkomen 'met wilde vreugdekreten die beantwoord werden door het krijsend lachen van de bange apen dieper in het bos' (76). Volgens Van Alphen stelt Helman zwarten impliciet gelijk aan apen, wanneer hij schrijft dat zwarten 'aap, in het diepst van hun gedachten' zijn (76). Helman zou daarmee een 'neokolonialistisch' beeld van Suriname schetsen, en zich bedienen van stereotypen. Een voorbeeld van zo'n stereotype is de slaaf Isidore in *De Stille Plantage* die hij voorstelt als dierlijk, aapachtig. Een dergelijke vergelijking tussen de aap en de zwarte treffen we in *Mijn aap schreit éénmaal aan*: bij de beschrijving van het uiterlijk van het aapje in *Mijn aap schreit*, lezen we bijvoorbeeld: 'Z'n gezicht kwam vol rimpels, als van een stokoude neger.'

Zowel in *Mijn aap schreit*, waarin het gerimpelde gezicht van de aap wordt vergeleken met een 'stokoude neger', als in *Mijn aap lacht*, treffen we inderdaad vergelijkingen aan tussen zwarte mensen en apen. Mijn indruk is echter dat Helman zich terdege bewust moet zijn geweest van de vergelijking die hij in zijn werk veelvuldig maakte tussen apen en zwarten. Hij zet het stereotype soms bewust in om de vinger op de zere plek te leggen, soms op meer, soms op minder geslaagde wijze (hetgeen tot de ambivalentie leidt die Van Alphen constateert). Zo is het citaat dat Van Alphen aanhaalt ter ondersteuning van zijn kritische lezing van het werk van Helman 'aap, in het diepst van hun gedachten' mijns inziens bedoeld als een herschrijving van de eerste regel van Willem Kloos' sonnet 'Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten'. Op het eerste gezicht doet die variant komisch en wat burlesk aan, maar wie de betekenis ervan tot zich laat doordringen, ziet ook dat hij herinnert aan de pijnlijke traditie waarbij de zwarte ander voorgesteld wordt als dichter bij de aap dan de blanke mens.

'Aap in het diepst van mijn gedachten' was voor Helman meer dan een literaire grap: het was een geleefde werkelijkheid, waarin een levenslange worsteling van Helman met zijn positiebepaling als migrant tot uitdrukking komt. Michiel van Kempen heeft al eens opgemerkt dat in bijna alle 'In memoriams' die verschenen bij het overlijden van Helman in 1996 werd opgemerkt dat hij eigenlijk het beste als een 'kosmopoliet' en een 'wereldburger' kon worden getypeerd: mogelijkerwijs was dat de manier waarop Helman het dilemma van het moeten kiezen oploste: een kosmopoliet is immers iemand die overal thuishoort, maar niet op een plek kan worden vastgepind, net als de aap die hem zo fascineerde.

Onder invloed van Helmans aap

Helemáál vergeten is *Mijn aap schreit* gelukkig niet. Reminiscenties aan Helmans aap duiken zo af en toe nog op in de hedendaagse Nederlandse literatuur. Een prachtig voorbeeld daarvan is het verhaal 'Voor Alex Burrough' (2002) van de Marokkaans-Nederlandse schrijver Abdelkader Benali, dat we kunnen lezen als een klein eerbetoon aan Helmans schreiende aap. Dat verhaal, dat hij ter gelegenheid schreef van een speciaal themanummer van *Armada* dat gewijd was aan apen in de literatuur, gaat over de oude ongelukkige dronkaard Jones Traore. Hij is een 'gezant van een Afrikaans land' die de hele wereld heeft gezien, maar 'nooit voor zichzelf had kunnen uitmaken waar hij wilde wonen'. Hij heeft een aapje in huis genomen, tegen wie hij aan praat, maar die hem louter aanstaart met zijn 'bolle primitieve ogen'. Traore krijgt geen aandacht van vrouwen omdat hij impotent is. Om zijn pijn te vergeten bedrinkt hij zich iedere dag. Zijn agressie reageert hij af op zijn aap. 'Je bent een vreemd beest!' Tot zijn grote schrik antwoordt zijn aap hem op een dag: 'Kijk naar jezelf, roetmop!'

Even overweegt Traore zijn pratende aap uit te buiten voor geld door deze ten toon te stellen, maar zijn woede zakt prompt weg op het hoogtepunt van zijn delirium. Dan ziet hij plotseling alles helder, namelijk dat hij wordt achtervolgd door 'oude geesten': 'Even was het gevoel van onmacht weg. Even stond de tijd stil en leek hij op een jongleur die zelfs ballen opgooide en ze feilloos in de lucht hield' (94). Horen we daar niet een echo van Helman, die hetzelfde woord 'jongleur' in de mond neemt als de ik-verteller op zijn fagot speelt als zijn aap sterft? 'Onbarmhartig plofte ik de tonen uit de diepste bas, en dan weer hoger, als een jongleur blies ik de tonen lijk kleurige ballen daaruit op: groene en blauwe' (60-61).

In de slotscène lezen we hoe Traore beseft dat hij zelf de aap is:

'Klotebeest.'

'Dat ben je zelf.'

Ja, ook hij was een aap, met een duim die functioneel was gemaakt door jarenlang oefenen in de rimboe, maar een aap was hij. Hij wilde het hok in kruipen, naast de aap gaan liggen, zijn roes uitslapen. Het ging te snel, alles ging altijd te snel richting de dood, als de hoge C die voor het laatste wordt bewaard. [...]

Hij deed een poging, opende het stalen deurtje en deed een vertwijfelde poging om binnen te komen. De aap met zijn glazen knikkerogen keek er verbaasd naar. (96)

Daar is de aap die hem wijst op zijn beestachtigheid, zoals de moeder van de ik-verteller dat bij Helman deed, de daaropvolgende vereenzelving van de hoofdpersoon met zijn aap ('een aap was hij'), de oponeerbare duim, waar Helman ook melding van maakte, en de aankondiging van de muzikale dood van zijn aap. Maar anders dan bij Helman eindigt Benali's verhaal niet met de dood van de aap. Sterker nog, hier wordt de dood als slot afgewezen: 'Alles ging altijd te snel richting de dood.' In plaats van zijn aap te vermoorden, stapt Traore vertwijfeld de kooi in, alsof hij toenadering met zijn aap zoekt, en alsof hij op zoek is naar een ingang tot een ander einde van het verhaal, om zo het tragische einde van *Mijn aap schreit* te herschrijven. Anders dan *Mijn aap schreit*, eindigt dit verhaal niet met een definitieve keuze, maar in vertwijfeling en letterlijk en figuurlijk met een 'open' deur. Het eindigt met een verbaasde aap, een verbaasde schrijver-aap, en met hen, een verbaasde lezer.

Stine Jensen

Eindnoten:

- 1 De paginanummers in dit stuk verwijzen naar de eerste druk.
- 2 Eerder heb ik in een interpretatie van *Mijn aap schreit* laten zien hoe de gelijkenis tussen hem en zijn aap twijfels bij de ik-verteller oproept over de goddelijke oorsprong van de mens. Religie en darwinisme geven ook conflicterende antwoorden op de vraag hoe de verteller zou moeten leven, of hij zich door zijn driften (onderbewuste) moet laten leiden of door zijn verstand. Zie Jensen (2000).
- 3 Haraway (1989). In haar studie *Primate Visions* (1989) noemt Haraway de primatologie 'simian orientalism'. Ze verwijst daarmee naar de term oriëntalisme die in 1978 door Edward Said werd geïntroduceerd en waarmee hij doelde op de functie die de Oriënt lange tijd heeft gehad voor

het Westen, namelijk als reflexieve spiegel. Voor een kritische bespreking van Haraways theorieën, zie Jensen (2002).

- 4 Pieter van Os, 'Mevrouw Splits lijfblad', in: *De Groene Amsterdammer*, 14 maart 2001.
- 5 Andere voorbeelden zijn *Dream on a Monkey Mountain* (1970) van de Caraïbische Nobelprijs winnaar Derek Walcott, *Gorilla My Love* (1984) van Toni Cade Bambara, Ettienne van Heerders De Witte Aap (1992), Twee Chimpansees (2001) van Moses Isegawa en *Red Earth* en *Pouring Rain* (1995) van de Brits-Indiase schrijver Vikram Chandra. Voor een verdere toelichting van deze voorbeelden, zie Jensen (2002).
- 6 'Het klein en "aapachtig" zijn heeft hem altijd dwarsgezeten, alwist hij er heel goed mee te leven', schreef de dichter Maarten Mourik over zijn collega en vriend Lou Lichtveld (persoonlijke correspondentie 26 april 1999).
- 7 Het boek is een 'Tauchnitzdeeltje' en zou bijvoorbeeld *The White Monkey* (1925) van John Galsworthy kunnen zijn. 'White monkey' was in deze tijd tevens een uitdrukking voor sommige groepen, waaronder de werkende klasse, de Jood, de Oost-Europeanen en de dieren, om te verwijzen naar 'primitivisme' in deze mensen. Mogelijkerwijs wordt de aap hierom kwaad en smijt hij het daarom in de hoek.
- 8 In *Waarom niet* (1948) komt bijvoorbeeld een Javaanse man voor, waarover drie kinderen spreken: 'Een orang...orang...hoe noem je zo'n man ook weer. Baboe zei het altijd. - Noem hem maar orang rotzak, vond Karel.' Helman (1948, 67).

8 juni 1931. De Balinese gamelangoep 'Gong Peliatan' treedt op in het Concertgebouw in Amsterdam.

7 Balinese dansen in Nederland: sprookje of pure kunst?

'Een avond als van deze Balische dansen tast ons begrip van kunstleven aan tot in den wortel.' (J.W.F. Werumeus Buning 1931a)

Op 8 juni 1931 trad de Balinese gamelangoep 'Gong Peliatan' op in het Concertgebouw in Amsterdam. Vijftig gamelanspelers, dansers en danseressen uit Zuid-Bali lieten hier een medley zien van Balinese dansen en muziek. Voor het Nederlandse publiek was dit een eerste kennismaking, de nieuwsgierigheid was groot. De grote zaal 'was tot in de uiterste hoeken volgestroomd met een publiek waaronder zich de bekendste kunstenaars van de stad bevonden', registreerde het Rotterdams dagblad *De Maasbode* op 9 juni 1931. Dit publiek raakte diep onder de indruk: de vreemde klanken van de gamelan, de gracieuze bewegingen en schichtige mimiek van de jonge danseressen, en de vorstelijke, met goud versierde Balinese kledij schenen iedereen te betoveren. 'Magie dit alles. Het Oosten leefde en het Westen viel direct en bij den eersten aanvang weg. Het Oosten fascineerde en men voelde zich tot in de eerste zenuw onder dwang. Een stillen, zachten onontkoombaren dwang', aldus muziekcriticus L.M.G. Arntzenius in *De Telegraaf*. De gerenommeerde dirigent van het Concertgebouworkest Willem Mengelberg knikte 'Mooi, heel mooi' de leider van het gezelschap toe.¹ Een dag later traden de Balinezen op in het gebouw van Kunsten en Wetenschappen in Den Haag. Beide concerten waren uitverkocht, de toeschouwers klaptten lang en uitbundig, en de muziekcritici prezen de voorstelling als ware kunst - of was het volkskunst?

De populariteit van de Balinezen in Nederland is opmerkelijk. Buiten de wereld van koloniale culturele verenigingen en Indonesische muzikspecialisten (zoals de onderzoekersechtparen Jaap Kunst en Johannes Brandts-Buys) was Balinese muziek en dans in Nederland geheel onbekend, en daardoor moeilijk te plaatsen. Waarom was onbekend in dit geval alom bemind?

Een snelle blik in de verschillende dagbladen uit die tijd leert dat de motieven van bewondering voor de Balinese show nogal uiteen liepen. Veel recensenten evoceerden een exotisch sprookje. Het *Koloniaal Weekblad*, orgaan van de vereniging Oost & West, benadrukte in een voorbeschouwing vooral het zedelijke van de show.

De *legong*-danseresjes, altijd meisjes van beneden de 12 jaar, zijn tot aan den hals toe gekleed en hebben zelfs de armen bedekt met de fraaiste handweefsels. Maar stellig zullen haar even sierlijke als bevallige bewegingen de harten van alle toeschouwers stormenderhand veroveren.

Het commentaar op de Balinese show van het *Algemeen Dagblad* geeft in dit verband te denken. De recensent van deze krant verloor zijn hart in het Concertgebouw, maar wel door de 'oerkracht', 'animalische zuiverheid' en 'spontane hartstochtelijkheid' die volgens hem uit de dansen sprak, en 'welke ons Westerlingen het Oosten voor den geest brengen als een verloren paradijs'.² Deze bewoordingen waren niet ongewoon geweest voor een bespreking van een show van de populaire maar in Amsterdam verboden Joséphine Baker. Naast dit exotisme had een respectabel aantal recensenten verdergaande aandacht voor de Balinese show. Zo deden Henri Borel in *Het Vaderland*, en J.W.F. Werumeus Buning en Arntzenius in *De Telegraaf* pogingen om de betekenis, de bijzondere structuur en de vorm van deze dans en muziek te ontrafelen. Anders gezegd: er was niet alleen oog voor de curiositeit, maar ook voor de kwaliteit.³

De algehele bewondering voor de Balinese show vraagt om een verklaring. Waarover ging het enthousiasme voor de Balinese show nu precies? En wat was de betekenis van de waardering in (of voor) de Nederlandse cultuur? Misschien dat de hiervoor verzamelde krantenbesprekingen hier een antwoord op kunnen geven. Allereerst moeten we echter kijken naar de speciale rol die aan de Balinezen was toebedeeld en de koloniale band die hen naar Europa bracht. In hoeverre werd de Nederlandse waardering van de Balinezen bepaald door koloniaal besef, of gevoelens van koloniale trots?

Oosterse dansen en nationale trots

Het bezoek van de Balinezen aan Europa hield niet op bij de optredens in Den Haag en Amsterdam. Enkele dagen later zouden zij hulde brengen aan koningin Wilhelmina op Het Loo. Het belangrijkste doel van hun uitzending naar Europa was de Internationale Koloniale Tentoonstelling te Parijs. Daar zouden zij met hun dansen muziekoptreden de grote publieksattractie worden van de Nederlandse koloniale afdeling, net zoals bijna vijftig jaar eerder Javaanse danseressen dat waren op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1889. Nederland zag in juni 1931 de voorpremière van een pronkshow, die wat betreft de Nederlandse tentoonstellingsorganisatoren



Afb. 7.1 Groepsportret van de Balinezen in het Koloniaal Instituut

vooral Nederlands eer als vooruitstrevend koloniaal machthebber moest strekken en die daarom met passende aandacht begeleid werd. De Balinezen waren Nederlands, daar ging het voor een groot deel om. 'Met hoeveel trots, konden we, Nederlanders, constateeren, dat Nederland op deze tentoonstelling "gereed was" en "vooraan komt"', aldus een trotse verslaggever van *De Tijd*, naar aanleiding van het Balinese optreden in Amsterdam.⁴ Op het Polygoonjournaal konden bioscoopbezoekers zien hoe de Balinezen, onwennig getooid in Peek en Cloppenburgconfectiepakken, een bezoek brachten aan Artis. Eveneens verkleed als Europeaan gingen ze op excursie naar het etnografisch museum van het Koloniaal Instituut, waar ze gefotografeerd werden voor de Balinese offertoren in de lichthal. Ze kregen veel bekijks aan hun rijsttafeldis - etend met vork en lepel.

Het leek een uitgekende timing om 'ons' Bali in het zonnetje te zetten op een wereldtentoonstelling, juist nu Bali in de westerse verbeelding een idyllisch paradijs aan het worden was, waar iedereen naar verlangde. Een succes in Parijs is dan snel geboekt. Zuid-Bali, waar alle dansers en muzikanten vandaan kwamen, was nog maar kort geleden opgenomen in het Nederlandse koloniale bestel. De bloedige *puputan* (letterlijk 'beëindiging', zelfdoding) van de Zuid-Balinese vorsten in 1906 en 1908 was daar de bedenkelijke grondslag van. In daaropvolgende jaren werden lokale leiders ingeschakeld bij het koloniaal bestuur. Eén van hen, Tjokorda Gde Raka Soekawati, de punggawa (districtshoofd) van Ubud, zou een belangrijke rol spelen in de totstandkoming en vormgeving van de Balinese show. Als Volksraadlid was hij vanaf 1925 regelmatig in Batavia en omdat hij zich in koloniale kringen had geprofileerd als kenner en behartiger van de Balinese cultuur, was hij betrokken

geraakt bij het Indische comité dat hier zijn werkvergaderingen hield voor de Nederlandse inzending naar Parijs. Hij werd verantwoordelijk voor de selectie en samenstelling van de groep Balinese dansers en muzikanten en zou hen begeleiden naar Nederland en Parijs.

De Balinese show was maar ten dele een zuiver Balinese aangelegenheid. Ten eerste omdat zij een medley liet zien van dansen die normaal gesproken langer duurden en verbonden waren aan religieuze praktijken, en ten tweede vanwege de westerse beeldvorming die eraan vooraf ging. Bali was al enige jaren een geliefd toevluchtsoord voor westerse bezoekers aan het worden, die er soms ook langdurig vertoefden.⁵ Onder hen bevond zich de Duitse kunstenaar Walter Spies. Deze veelzijdige excentriekeling, telg uit een bereid diplomaten geslacht, vestigde zich halverwege de jaren twintig op Bali. Door zijn actieve belangstelling voor de verschillende (kunst)uitingen van de Balinese cultuur zou hij een belangrijke bijdrage leveren aan de westerse verbeelding van Bali in het algemeen, en de *successtory* van Ubud en Peliatan (waar de meeste gamelanspelers vandaan kwamen) in het bijzonder. Spies maakte niet alleen vrienden onder de Balinezen, onder wie Soekawati, in wiens puri (paleis) hij enige jaren te gast was, maar hij was ook gezien bij een groepje later beroemde en invloedrijke westerse artiesten en onderzoekers die in de jaren twintig en dertig het kunstzinnige Bali ontdekten en in hun werken idealiseerden als een harmonieuze gemeenschap waarin iedereen van nature kunstenaar was. Hoogstwaarschijnlijk heeft Spies ook meegewerkt aan de samenstelling van de Balinese show. De manier waarop zijn minder bekende broer Conrad, die in 1931 ook op Bali vertoefde, Gong Peliatan bij het Nederlandse publiek introduceerde geeft in ieder geval Spies' typische visie op Bali weer, die zich zou verbreiden op de wereldtentoonstelling in Parijs:

De sociale samenstelling van de troep is een echt Balische en daarmee de denkbaar gunstigste. Men vindt daaronder rijke lieden van hoge kaste die veel land en ontelbare kokospalmen bezitten, en daarnaast kleine boeren, of lieden, die eenvoudig koeliewerk verrichten. Geheel vanzelfsprekend en ongedwongen speelt de boer, die overdag zijn sawah bewerkt, naast den edelman die, zijn mooie kemphaan strelend, droomend voor de poort van zijn erf heeft gezeten. Bij hun werk of in hun rusturen, bij het oefenen van hun spelen of bij 't gemoedelijk praatje vormen zij tezamen een gelukkigen gemeenschap, hetgeen al hun doen en laten typeert. Dit op Bali iets heel gewoons zijnde, vervult ons dezen benijdenswaardige toestand met symphatie en doet ons met weemoed denken aan een verloren paradijs.⁶

In de programma's bij de Balinese optredens in Amsterdam en Den Haag kon het publiek lezen dat de dans, evenals de beeldende kunst, voor de Balinees een plastische weergave was van zijn zieleleven. Hiermee zou hij zowel zijn overgave aan de hogere geestelijke machten als zijn alledaagse goedgeluimdheid uitdrukken. De dans was tegelijkertijd een dramatisering van verhalen, ontleend aan de oude hindoehel-

dendichten Ramayana en Brata Yoeda en aan legenden van eigen vorsten. Het programma beperkte zich tot een zeer beknopte uitleg bij de dansen. Er was geen toelichting op de gamelan. Welk type gamelan nu precies bespeeld werd is nog steeds niet helemaal duidelijk;⁷ vermoedelijk betrof het een grote gamelan gong, of de gamelan gong kebyar, in ieder geval een type waarmee het makkelijker was om verschillende soorten dansen en muziek te spelen, die normaal gesproken gebonden zijn aan specifieke typen gamelan. Het is hier niet de plaats om uitvoerig uit te wijden over de aard en soorten Balinese gamelan. Hier van belang is het gegeven dat deze instrumenten volgens een geheel andere toonschaal - in dit geval de zevennotige pelog - gestemd zijn, en met geheel andere intervallen dan in de westerse muziek gebruikelijk.

Het programma zag er als volgt uit: na de muzikale introductie van het gamelanorkest volgde de 'Gong-dans', uitgevoerd door een danser zittend te midden van het orkest; de 'Gebiar', een liefdes- of krijgdsans, met respectievelijk fijne (aloes) en krachtige (kasar) bewegingen, aldus het programma; de Janger, een groepsdans van meisjes en jongens, die de laatste tien jaar op Bali was ontstaan, en die een verhaal uitbeeldde van een meisje dat tegen de adat (gewoonterecht) zondigt en door haar vader verstoten wordt; de Lasèm, 'een fijnen dans', die uitgevoerd wordt als de vorst van Lasèm uit een van de Balinese legendes ten tonele verschijnt; de Legong, een dans die wordt uitgevoerd door drie kleine meisjes, die een bepaald verhaal uitbeelden; de Baris, een krijgdsans waarin Ardjoena beproefd wordt door Çiwa. De reusdemon Raksasa wordt door de goden naar Ardjoena gezonden, die echter onvindbaar is. Raksasa neemt dan de gedaante aan van een legendarisch dier, dat de laatste dans uit het programma betreft: de Barong. Dergelijke programma's met een medley van muziek- en dansfragmenten zijn tegenwoordig overal op Bali te zien. In 1931 was deze uitvinding op Bali nog maar jong en op kleine schaal te zien. In Nederland was zij nieuw.

Hoe voorgekookt de Balinese show ook mocht zijn, en hoe Nederlands de Balinezen ook mochten lijken in hun Peek en Cloppenburgkleding, wat zij op het podium tot stand brachten was in Nederland vreemd. En daarvoor was toch de meeste serieuze aandacht. Wat was er nu zo aantrekkelijk aan deze totaal nieuwe en andere muziek- en danswereld?

Het verloren paradijs

'Wat is er [...] in deze danskoren wier bewegingen zich vlechten met oneindigen rijkdom, in de gratie dezer kleine dansende meisjes, in dit verhaal van Ardjoena met zijn zotternij en geweldige heldhaftigheid en zijn gouden drakengestalte, dat ons zoo een wanhopig heimwee geeft [...]?'⁸

Veel recensenten van de Balinese show stonden voor een raadsel. Voor hen was de Balinese dans en muziek in de eerste plaats ongrijpbaar en betoverend tegelijkertijd. 'Hun kunst behoort in den toover van het Oostersche landschap. Veel ontgaat ons, veel begreep ik niet', aldus een verslaggever van *De Tijd*, 'maar [...] ze openden voor me een nieuwe wereld van schoone volkskunst, welke geheel viel buiten ons Westersch begrip van den dans.'⁹ De correspondent van *De Maasbode* voelde wederzijdse onwennigheid in de zaal en zag een niet te overbruggen kloof tussen het publiek en de getoonde dans, die '[...] losgerukt van eigen bodem in onze sfeer vreemdeling bleef'.¹⁰ Ook een journalist van de *Haagsche Courant* merkte op dat 'de oningewijde westerling' niet het volle genot kon hebben van de Balinese show. Maar volgens hem hoefde dat geen probleem te zijn. 'Alleen reeds de zuiverheid en schoonheid van deze hoogstaande verfijnde en gecultiveerde kunstuitingen van een tamelijk ongerept gebleven Oostersch volk spreken tot den Westerling zo duidelijk en overtuigend, dat de herinnering eraan een bezit van blijvende waarde is.'¹¹ J.W.F. Werumeus Buning, predikantdichter en danschroniqueur van *De Groene Amsterdammer* en *De Telegraaf*, beleefde in het Concertgebouw 'een sprookje uit het paradijs van den dans: uit een wereld van muziek en menselijke pracht gelijk men niet meer vermoeden kan'.¹²

De motieven van 'het vreemde', 'het andere', 'het paradijselijke' en 'het ongerepte' zijn in vrijwel alle besprekingen van de Balinese show terug te vinden. Dat is niet zo vreemd. De toeschouwers zagen exotische, donker gekleurde personen in vorstelijke kledij die niet alleen een geheel andere dans- en muziektaal leken te hebben, maar die bovendien nog nooit eerder in Europa waren geweest, en buiten de zaal voor het eerst op schoenen en in lange overjassen hadden gelopen. Alleen de leider van het gezelschap, de al genoemde Tjokorda Gde Raka Soekawati, had een Nederlandse opleiding genoten, met Nederlanders samengewerkt, en Europese pakken gedragen. Alle overige leden, van wie de jongste deelneemsters twaalf, dertien lentes telden, hadden nog nooit eerder hun dorp, laat staan hun eiland verlaten of over zee gereisd. Dit gegeven alleen al maakte hen 'ongerept' in ogen der verslaggevers. Het verhoogde de spanning in de concertzaal en bezorgde veel recensenten een gevoel van vervreemding. Het vreemde raakte hier het eigene. Ligt hier een verklaring voor de Nederlandse fascinatie voor de Balinese dansen?

Het is verleidelijk om in de hier genoemde reacties een zekere aanmatigende houding te lezen ten aanzien van de Balinezen, ofwel een vorm van exotisme: door het andere te benadrukken maakten de verslaggevers de Balinezen ook anders. Wanneer we de redenering van de literatuurwetenschapper Edward Said zouden volgen, speelden zij hiermee de ongelijke machtsverhouding tussen kolonisator en gekoloniseerde in de kaart (Said 1978 en 1993). Maar daarmee zouden we hun indrukken niet op hun juiste waarde beoordelen. Het is immers de vraag of de hier gegeven informatie altijd bedoeld was als informatie over de ander.

Het 'andere' dat veel journalisten in de Balinese show aansprak betrof niet alleen maar de vreemdheid van muziek en dans, de goud-schitterende kledij van de groep,

de bevallige schoonheid van de danseressen, of 'de donkere koppen' van de gamelanspelers. Veelal doelden zij op de spontaniteit en directheid die voor hen uit de dansen sprak, op de oude fabels en de volksvertellingen die de dansers en danseressen uitbeeldden, en op het natuurlijk harmonieuze samenspel tussen muziek en dans. Bewust lichtten ze datgene uit wat zij in het Westen misten: zij omschreven dat als 'spontaan', 'natuurlijk', 'kinderlijk'. In samenhang hiermee is in sommige besprekingen ook de vrees voor het Westerse bederf van de Balinezen te bespeuren, '[...] om hun zuivere volkskunst is het niet te hopen, dat zij daar in Parijs niet te zien krijgen hetgeen een gedegenereerde beschaving voor danskunst aanbiedt. Opdat hun Oostersche kunst niet besmet wordt door Westersch verderf', aldus *De Tijd*. Deze angst voor besmetting was ook al te vinden bij de bewonderaars van de Javaanse danseressen op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1889.¹³

De bekoring van het Oosten was dus een vorm van zelfkritiek. Het exotische sprookje was gewenst. Het enthousiasme voor de Balinese dansen lijkt in eerste instantie te duiden op een heersende behoefte in Europa. Maar al te graag liet het publiek in Nederland en in Parijs zich betoveren door de Balinese idylle in 1931, ontgoocheld als het was door de gevolgen van een wereldoorlog en de internationale economische crisis.

Gemeenschapskunst en cultuurkritiek

De bewondering van de recensenten voor de Balinezen was voor een groot deel toe te schrijven aan de manier waarop zij naar hun eigen samenleving keken. In het Interbellum groeide onder critici in Europa en in Nederland een conservatieve zorg over de verwording van de westerse samenleving. Door de Eerste Wereldoorlog en revoluties in omringende landen was het geloof in de technische vooruitgang en de maakbaarheid van de wereld gebroken. Om zich heen zagen deze criticasters maatschappelijke ontworteling, individualisering en vervlakking van de cultuur. Moderne ontwikkelingen als industrialisering, internationalisering, verstedelijking en de opkomst van nieuwe communicatiemiddelen zagen zij als oorzaak. Navenante verschijnselen als dancings, de bioscoop of de radio, die een grote aantrekkingskracht hadden op de jeugd, keurden zij af vanwege hun vermeende nivellerende werking. Illustratief voor deze bezorgde houding zijn de reacties in Nederland op de zogenoemde uitheemse dansrages, onder meer uitmondend in een landelijk onderzoek naar dancings en dansgelegenheden.¹⁴ Controle was echter niet de enige oplossing voor deze vermeende ontaarding der zeden. Leiders van verschillende levensbeschouwelijke stromingen zochten hun toevlucht bij het romantische idee van gemeenschap of gemeenschapskunst. Als tegenpool van jazz en shimmy en uit zorg om de teloorgang van traditionele familie- en (dorps)gemeenschapsbanden trachtten vertegenwoordigers van de socialistische Arbeiders Jeugd Centrale (AJC) en de katholieke Heemvaartbeweging het saamhorigheidsgevoel te doen herleven en te

verdiepen door stimulering van volksdans en samenzang.¹⁵ Ook onder kunstenaars heerste de gedachte dat kunst en samenleving elkaar wederzijds dienden te inspireren; de eigentijdse kunst moest weer worden ingebed in de samenleving.¹⁶

Juist dit idee van volksgemeenschap en gemeenschapskunst meenden de eerder genoemde westerse wereldreizigers op Bali gevonden te hebben. Het zal dan ook niet voor niets zijn dat vrijwel alle recensenten van de Balinese show in hun poging de Balinese dans te bevatten de typering van 'gemeenschapskunst' of 'volkskunst' ter hand namen. 'Deze [Balinese] dans is een gemeenschappelijk cultuurbezit dat overgaat van geslacht op geslacht. Zich steeds variërend en in nieuwe gedaanten optredend. Hij vindt zijn oorsprong niet in individuën, maar in heel een volk. Uit gemeenschappelijk ondergane emoties wordt hij geboren, emoties, die wel bij alle volken hetzelfde zijn, doch waarop elk volk in zijn eigen vormtaal reageert.' De correspondent van *De Maasbode* zette de techniek en betekenis van deze kunst van de Balinezen (organisch gegroeid, naturel en gemeenschappelijk) af tegen die van het westen (artificieel en individueel).¹⁷ Ook de bekende literator Henri Borel sprak - in *Het Vaderland* - van 'kunstcultuur', die 'dáárom zoo groot [heeft] kunnen worden, omdat zij geboren is uit de ziel van gansch een volk en uit zijn diepste religieuze, gevoelens'.¹⁸

De hier geciteerde recensenten veronderstelden een oerbron van cultuur, en zij legden die bij 'het volk' of 'de gemeenschap'. Uit die bron zouden verschillende vormen van cultuur zijn gegroeid, of verworden: weerspiegeld in de Balinese show zagen zij hun eigen cultuur, en die kwam er minder goed vanaf. Het socialistische dagblad *Het Volk* meende daarom dat 'wij' op het gebied van volkskunst nog heel wat konden leren van de Balinezen: '[...] terwijl wij hier in het Westen nog midden in het experiment zitten, komt een gezelschap dansers, danseressen en musici uit Bali tot ons [...] met een demonstratie van hun inheemsche cultuur. Een cultuur, die het volkselement niet scheidde van de hoogere kunst maar integendeel zijn kracht levend wist te houden.' Terwijl op Java onder invloed van de hoven de dans steeds strakker en verfijnder werd 'bleven op Bali de vrije uitingsmogelijkheden bestaan en daarmee de behoefte aan uiting in en door dans. Zoo bleef de volksdans levend [...] *Het Volk* voegde daar de politieke boodschap aan toe dat 'een volk met een zoo traditioneel gebonden en levende volkskunst, het recht heeft zijn eigen leven te leven'.¹⁹

Verder teruggaand in de tijd en interessant in dit verband is de lezing over danskunst die Werumeus Buning in 1924 hield voor de leden van de socialistische vereniging Kunst aan het volk, en die zijn latere verheugenis over de Balinese dans begrijpelijk maakt. Zijn lezing ging vooraf aan een dansmatinee van de Duitse danseres Edith von Schrenck, vertegenwoordigster van de zogenoemde nieuwe danskunst.²⁰ Deze nieuwe dansstroming sprak Werumeus Buning zeer aan, omdat ze zichtbaar brak met de naar zijn idee te rationele, kunstmatige en ijle klassieke balletkunst. De dans als uitdrukking van vrijheid en levensgevoel en als bezieling van het lichaam stond voor Werumeus Buning voorop. Van die betekenis was de westerse samenle-

ving, waarin het gewoon was geworden om lichaam en ziel te scheiden, vervreemd geraakt. De Europese danskunst was in verval, aldus Werumeus Buning. Zij was een zich steeds verder verfijnende 'alleenstaande kunst' geworden, stond los van het leven en maakte niet langer deel uit 'van een groot verband van samenleving'. Tijdens de hoogtepunten van beschavingen - die van het oude India, Griekenland en Egypte - leefde de dans het sterkst en schoonste, en was zij zelfs een hoogtepunt van die samenleving, 'symbool van den mensch in zijn diepste leven'. Werumeus Buning benoemde deze oude tijden tot 'wereld van den dans', waar dans een middel was om het heiligste gevoel te uiten en te beleven en goden als dansers werden voorgesteld. Hiertegenover plaatste hij de eigentijdse 'mechanische wereld' waarvoor de machine symbool was. Hier bestond geen harmonie meer tussen lichaam en ziel, was het lichaam tot machine gemaakt en waren wetenschap, godsdienst, kunst, politiek en arbeid gescheiden. 'Ongevoelig verstand en starre wilskracht, industrie, machines en financieele belangen' beheersten het leven en verdrongen het gevoelsleven en de natuurlijke liefde voor het diepere en fijnere in de mens. De Europese mens leefde nu veel meer 'als slaafsche onderdeelen van de groote machine onzer Maatschappij' dan als 'natuurlijk levende menschen'. 'De beweging in onze samenleving is die van de machine, niet van den dans' (Werumeus Buning, 1924, 346, 349-350). Het laatste wilde vooral zeggen: gevoelloos en rationeel.

Ter vergelijking met zijn eigen tijd maakte Werumeus Buning ook een uitstapje naar de wereld van 'natuurvolken' of 'primitieve volken', waarin gedanst werd na de jacht, bij natuurverschijnselen en in verband met godsdienst. Dans was hier 'tegelijkertijd godsdienst, onderwijs, sport, feestelijkheden en allerhande meer [...]: het levensgevoel uitte er zich volkomen in'. Dat dans tegenwoordig niet meer die betekenis had vond Werumeus Buning zorgwekkend en ongezond voor de samenleving: '[...] als wij ons levensgevoel niet leeren uitdrukken en oproepen, niet leeren voelen in zijn diepste betekenis doordat ons geheele lichaam het kent en er als het ware in baadt, leven wij dan eigenlijk wel zoo natuurlijk en sterk als het ons mogelijk zou zijn?' Elk mens met bezieling en niet alleen maar botte wilskracht was van meer betekenis voor de samenleving 'omdat hij meer van de wereld voelt', aldus Werumeus Buning. Daarom stond hij minder afwijzend tegenover 'de nieuwe gezelschapsdansen' (of parendansen) zoals tango, steps of de shimmy dan kritische tijdgenoten: '[...] wanneer de halve bevolking van Europa zoo ongeveer sinds het begin van den groote oorlog, plotseling aan het dansen raakt, heeft dat toch meer betekenis dan alleen als uiting van bandeloosheid, vergroving van zeden of hoe men het ook genoemd heeft', aldus Werumeus Buning. Doelend op de tango (uit Zuid-Amerika), en de shimmy (die uit 'negerdansen' was ontstaan) vroeg hij zich hardop af of het toevallig was 'dat men dansen nam die meer in natuurstaat leven dan wij'. Hij zag de dansrage als 'een natuurlijke uiting van een Europa dat al te veel met de hersens alleen geleefd had, en nu, zij het dan vaak overdreven en verwilderd, zijn behoefte aan tekort gedaan levensgevoel en lichaamsgevoel gaat uiten' (Werumeus Buning 1924, 351, 352, 355).

De zorg van Werumeus Buning om de verwording van Europese dans en samenleving maakte dat hij open stond voor vernieuwende en uitheemse dansen, die meer (godsdienstig) gevoel, spontaniteit en harmonie tussen lichaam en ziel leken uit te drukken, zoals de nieuwe danskunst, de Spaanse flamenco of de Javaanse dans. Hij was ook een aandachtig bezoeker van de Javaanse dansvoorstellingen die verzorgd werden door de in Nederland studerende Javaanse aristocratenzonen.²¹ Kijken we nu naar datgene wat Werumeus Buning zo trof in de Balinese dansshow, dan blijkt zijn zojuist geschetste lied van verlangen vervuld. In zijn voorbespreking voor *De Groene Amsterdammer* begreep Werumeus Buning de Balinese dans en muziek als 'een gezamenlijke levensuiting', die veel meer vergelijkbaar was met de 'Middeleeuwse en Griekse levenshouding', dan met het begrip 'kunst', zoals dat 'in onze Westersche opvatting eerst met de Renaissance ontstond'. De argeloosheid en bezielde pracht van de Balinese dans moest westerlingen wel een bittere nasmaak bezorgen, aldus Werumeus Buning. De recent op Bali gecreëerde Janger-dans was voor hem een voorbeeld van volmaaktheid 'in spel, in vorm, in ambacht, in lichte levensvreugde en liefde, in eenheid van beweging en muziek, van al wat de westerse dans zich ooit als ideaal stelde'. De show maakte voor hem opnieuw duidelijk hoezeer de westerse danskunst in verval was: '- waar blijven wij dan, tegenover zulk een creatieve kracht met onze laatste tien jaren volksdansen, bewegingskoren, balletten en wat dies meer zij: deze dans leeft in een wereld die voor ons verloren is gegaan, een wereld vol spontane scheppingskracht, vol orde en bezieling, een wereld waarin de kunst even prachtig en vanzelfsprekend groeit en bloeit, als bij ons een appelboom.' Tegenover het krachtig vertoon van Balinees levensbesef had de westerling niets anders te stellen 'dan een voor de kunst vrijwel vervreemde en den kunstenaar eigenlijk vijandige en belemmerende samenleving'.²²

De bekoring van het Oosten was een vorm van zelfkritiek. Het ging hier over wat het Westen miste. In die zin was de belangstelling van de recensenten voor de Balinese show eigenlijk niet oprecht/negatief. Hun duiding van gemeenschapskunst lijkt achteraf bovendien te snel gemaakt en te gemakkelijk overgenomen van het bestaande geïdealiseerde beeld van Bali.

Het ophemelen en educatief maken van de Balinese show in de Nederlandse pers wekten de irritatie op van een aantal personen dat meer verstand van zaken dacht te hebben. 'Men heeft die dansen leeren misbruiken om er zijn kennis van het Oosten, althans zijn bewondering, daarvoor te afficheeren', aldus een boze reactie in de *Indische Post*, 'Men heeft die dansen gemaakt tot een aanwijzer der beschaving van het Oosten, en er de inferioriteit der Westersche beschaving naar afgemeten. Het is een dwaze, ietwat bespottelijke manier, welke op zeer onaangename wijze tot uiting komt in de opgeschroefde, van voorgenoemde bewondering druipende beoordelingen en loftuitingen van personen, die eenig begrip der zaak niet noodig hebben om zich op te zwepen tot extase.'²³ Hoe begrijpelijk deze beschimping ook is, zij doet de recensenten van de Balinese show te weinig eer aan. Hun positieve, idealiserende waardering van de Balinese dans en muziek kwam voort uit een complex, relative-

rend cultuurbeeld. Zij zochten naar wat cultuur is of zou moeten zijn. Dit maakte dat zij ook nieuwsgierig waren naar het andere, en de technische grondslagen, vorm en betekenis van deze muziek en dans op zichzelf wilden begrijpen. Voor hen was het niet alleen maar curiositeit. Werumeus Buning bepleitte zelfs een onderzoek naar de gemeenschappelijke technische gronden van oosterse en westerse dans.

Hoge kunst: muzikale zoektocht en erkenning

Naast de idealiserende bewondering was er een zekere rationele, analytische belangstelling voor de Balinese dans en muziek te ontwaren in de krantenbesprekingen. Ook vanuit musicologisch perspectief boeide het nieuwe en het andere. De tijd was ernaar: de muziek- en danscultuur in Nederland in de jaren twintig laat een experimenteerdrang zien en een zoektocht naar nieuwe vormen, zowel in de populaire, als in de klassieke-muziekwereld. In het populaire genre hadden de uit Amerika overgewaaiden nieuwe jazz (muziek en dans) en de rage van uitheemse dansen een prikkelende uitwerking. Voor bovengenoemde cultuurcritici overschreden deze weliswaar de grenzen van wat betamelijk was, maar haar liefhebbers bezorgden zij juist veel enthousiasme en inspiratie: de jazz bleek een voedingsbodemp voor nieuwe muzikale experimenten. In het klassieke-muziekgenre sleutelde een (losse) groep avant-gardistische componisten aan de basisregels, naast of buiten het overheersende (Duitse) muziekrepertoire dat in de Nederlandse concertzalen gespeeld werd. Bijvoorbeeld probeerden zij andere toonreeksen uit, waarvan een geheel nieuwe harmonie en melodielijn het gevolg was. Voor wie dat wilde kon de Balinese gamelanmuziek, die in klankkleur, toonschaal en ritme zo totaal verschilde van de westerse muziek, in dit verband heel interessant zijn.

In hun recensies van de Balinese show trachtten de muziekcritici van *De Tijd* (de dirigent-componist Theo van der Bijl) en *De Telegraaf* (musicoloog Arntzenius) structuur en vorm van de Balinese gamelanmuziek te doorgronden. Naar Arntzenius' idee bevestigde de Balinese muziek 'hoe wij jong en onervaren zijn met onze gansche toonkunst: wij die praten van syncoopen en van uitbreiding van onze toonsystemen'. Hij noemde alle bijzondere onderdelen: de zang van kwarttonen; het gecompliceerde ritme op de meest simpele en natuurlijkste manier geslagen; de 'wonderbaarlijksten consonanten van een grooten septiem plus een kwarttoon'; de doordringende klank van de diepe, vaste gongs 'in oneindig, sonoor en klaar gedreun'. Van het geheel had hij genoten: 'De primitieve phrase van de melodie werd gevarieerd in duizend vormen van rythmiek, en even schoon gesloten als de droomende beweging, was de zinsbouw der geluiden: levend, teder en harmonisch en betoverend.'²⁴ Theo van der Bijl beschreef uiterlijk en klank van de verschillende onderdelen van de gamelan, duidde tijdens het spel hun toonsoort en bepaalde de harmonieën die zij gezamenlijk tot stand brachten. Daarbij wees hij op het ongewone van sommige toonaarden die, voor westerse begrippen, 'niet geheel rein' gestemd

klonken. De zich herhalende melodische motieven in het gamelanspel - wellicht saai voor westerse oren - hadden voor Van der Bijl een intrigerend eentonig effect, dat gedragen werd door een levendig, vast ritme en heftige forse uitbarstingen.²⁵

Ook Henri Borel waagde zich in *Het Vaderland* aan een analyse van de gamelanmuziek, daarbij uitgaande van de verschillen tussen het westers gehoor en het Balinese. 'Voor een op de westersche gamma van een octaaf ingesteld oor is het aanvoelen en beleven van een vijftonige gamma-muziek, waarvan de tonen tusschen de ons bekende liggen, met andere intervallen, veelal ondoenlijk.' Borel verwachtte ook dat velen onder het westerse publiek het gezang van de meisjes tijdens de Jangerdansen onwelluidend zouden vinden, vanwege de kwarttonen, die voor het oosters gehoor juist zo gewoon waren. Maar 'wat zullen Debussy-liefhebbers en adepten van allermooiëste muziek openbaringen vinden in deze gamelan-muziek' voorspelde Borel. Hij beriep zich er op dat hij in 1894 de eerste Nederlandse literator was geweest die over Javaanse kunst zijn geestdrift uitte, en over de pracht van Javaanse gamelanmuziek en tandak-danskunst schreef. Destijds zou dat door zijn landgenoten in Indië maar overdreven zijn gevonden. Nu, 34 jaar later, zou er dan eindelijk een begin van erkenning zijn, getuige het enthousiast ontvangen optreden van de Balinezen.²⁶

Waar het hier om gaat is dat de hier genoemde besprekingen de Balinese muziek verhieven tot een hoge kunstvorm, weliswaar anders, eventueel eerder aan te duiden als volkskunst, maar op hetzelfde niveau als de westerse muziektraditie. Als het niet met zoveel woorden werd gezegd, valt die indruk er toch uit af te leiden. Dit gegeven baarde één persoon grote zorgen.

De dorpsfanfare

Te midden van al het enthousiasme over de Balinese show was er één opvallend negatief geluid te horen. In 1931 verbleef de toonaangevende en gewiekste muziekcriticus Matthijs Vermeulen in Parijs, als correspondent van verschillende Nederlandse en Indische dagbladen. Aldaar zag hij de Balinezen optreden in het Nederlandse paviljoen op de wereldtentoonstelling voor een uitzinnig enthousiast publiek. Dit enthousiasme en de lof der musicologen en recensenten in Nederland ten aanzien van de Balinese muziek vond Vermeulen zwaar overdreven. Het werd tijd om orde op zaken te stellen. In het liberale tijdschrift *De Gids* zette hij op een rijtje waarom de westerse muziek mijlenver boven de Balinese stond - zowel de klassieke-muziektraditie als de dorpsfanfare waarmee hij de Balinese eerder meende te moeten vergelijken: de vraag was voor hem niet of het hier ging om hoge kunst of volkskunst, maar om kunst of mindere kunst. De etnomusicoloog en koloniaal ambtenaar Jaap Kunst, kenner van de Indonesische toonkunst, voelde zich verplicht om te reageren. Hun discussie, waarin ook anderen zich mengden, is te lezen in *De Gids* en het Javanologische culturele tijdschrift *Djawa*.



Afb. 7.2 Dansvoorstelling in Parijs

Vermeulen maakte in zijn *Gids*-artikel 'Achter de noten' een onderscheid tussen twee antipodische muziektradities, de oosterse (statisch, irrationeel en kinderlijk) en de westerse (ontwikkeld, rationeel en volwassen). Waar de eerste al vroeg gestabiliseerd was tot 'een vasten ritus', en in wezen in haar kindertijd was blijven steken, had de laatste zich ontwikkeld tot een mathematisch volmaakt toonsysteem, waarop consequent kon worden voortgebouwd. Vanwege dit rationele fundament was de superioriteit van de westerse muziek volgens Vermeulen evident. En omdat zij gebruik maakten van dezelfde tonen die gebaseerd zijn op dezelfde wetten was niet alleen het Concertgebouworkest, maar ook de meest middelmatige 'boersche, lompe, onbehouwen dorspfanfare' ver verheven boven 'den verfijnden en verlokkelijken Balischen gamelan'. Het was maar goed dat de confrontatie tussen deze twee muziektradities niet eerder had plaats gevonden, aldus Vermeulen, het zou de westerse toonkunst nog eens in haar superieure ontwikkeling gestoord kunnen hebben. Overigens had Vermeulen zich eerder om vergelijkbare zorgen, maar op nog negatievere wijze uitgelaten over jazzmuziek. 'De jazz' noemde hij 'afval en caricatuur van het moderne orkest, het orkest van Debussy, Strauss, Mahler, Schönberg; afval gearrangeerd door halfwassen muzikanten, ten behoeve en ten gerieve der algemeene jool. En men draaie de rollen niet om! Wie denkt dat zijne instrumentatie profiteren kan van de Jazz is twintig jaar ten achter op de evolutie der muziek.'²⁷

De boutade van Vermeulen was Jaap Kunst te gortig. Zijn repliek was kort: Vermeulen schreef te vlot over zaken waarvan hij geen verstand had. Ten eerste was de oosterse muziek niet statisch: zij kende een goed doordacht toonsysteem met even-

zeer mathematische grondslag, dat in de loop van de tijd ontwikkeld was. Hieruit waren op Bali en Java eigen toonsystemen gevormd van vijf- en zeventonige reeksen, met een logisch bevonden grondtoon. Ten tweede misleidde Vermeulen zijn lezers door de uiterlijke schoonheid van het Balinese orkestspel te gebruiken als argument tegen de intrinsieke schoonheid. Ten slotte verwarde Vermeulen de fanfare met volkskunst. Als er dan al een vergelijking gemaakt moest worden met westerse volkskunst dan had hij een beroep moeten doen op het gezongen volkslied en de rijdans - het waardeoordeel zou dan toch wel anders zijn uitgevallen. Smaken verschillen, maar dat was het punt niet: Vermeulen mat met twee maten.

De discussie liep uit op een patstelling: Vermeulen bleef bij zijn standpunt. In de volgende aflevering van *De Gids* stemde hij weliswaar in dat 'alle volkeren' gemeten hadden, of gezocht te meten. Echter: 'Wij westerlingen, voortzetters van Egyptenaren en Helenen, bleven [...] de eenigen die elk ding juist maten.' Het deed er voor Vermeulen niet toe of het westen volksmuziek bezat, want die vertolkte toch een 'inferieur en, op haar best, voorlopig stadium'. Het was hoe dan ook ondenkbaar om oosterse en westerse muziek 'ebenbürtig' te noemen, of het *Miserere* van Josquin, de *Kunst der Fuge* van Bach, of de laatste kwartetten van Beethoven zelfs maar te vergelijken met welke Aziatische, Australische of Afrikaanse muziek ook ter wereld. Wie dat deed was 'de heilige metrische norm voor immer kwijt, - of vindt haar terug. Laat ieder die dit wil dit geestelijk imperialisme noemen. Ik wensch, tot ons aller heil, dat men minder bang worde van dit woord.' Jaap Kunst kon zijn verweer alleen maar herhalen: Vermeulen 'drukt het stigma der minderwaardigheid op de Oostersche toonkunst in haar ganschen omvang, op alle die eeuwenoude, deels duizendjarige muziekculturen, op grond van het beweerd ontbreken van bepaalde, in zijn oogen de Europeesche muziek superieur makende grondslagen'. Kunst kreeg overigens geen kans meer om in *De Gids* te reageren, maar wel in het tijdschrift *Djawa*, dat de discussie integraal opnam. Hij kreeg daar wel het laatste woord: '[...] laten we in 's hemels naam maar glimlachen en ons niet ergeren, hoogstens ons geneeren voor den onverbeterlijken rassenwaan van sommige onzer stamgenooten.'²⁸

Tot nog toe had Jaap Kunst weinig van zich laten horen over de Balinese show. Hij was ook niet betrokken geweest bij de selectie van het Balinese gezelschap, en de samenstelling van het programma, terwijl hij wel een alom gerespecteerd onderzoeker van Indonesische muziek was en bovendien de auteur van de eerste westerse studie over Balinese toonkunst (waarvoor Tjokorda Gde Raka Soekawati informant was geweest).²⁹ Een reden kan zijn dat Kunst in 1930 en 1931 niet op Bali verbleef. Na enig gesoebat was Kunst in 1930 officieel aangesteld als 'ambtenaar voor het systematisch musicologisch onderzoek in den Indischen Archipel', een bijzondere functie, die slechts een kort leven was beschoren.³⁰ In de zomer van 1931 deed hij onderzoek naar de inheemse muziek op Sumba, Flores en de eilanden ten oosten van Flores. Ondanks aandringen van de schilders Rudolf Bonnet en Spies, vrienden van Kunst op Bali, maakte hij geen tussenstop in Bali. 'Ik sta alleen voor de taak, zooveel mogelijk vast te leggen en te redden van de muziek in de buitengewesten en moet

nu wel eerst naar de meest bedreigde streken, waar Westersche invloed de meeste verwoestingen aanricht', zo schreef hij Spies.³¹

Uit de correspondentie van Kunst, Bonnet en Spies blijkt dat de drie vrienden geen hoge pet op hadden van de leiders van het Indische tentoonstellingscomité, die verantwoordelijk waren voor de Balinese uitzending; het artistieke hoofd van de Nederlandse vertegenwoordiging te Parijs, de architect P.A.J. Moojen, auteur van een dik boekwerk over Balinese architectuur, vonden ze bovendien een betweterige bemoeial. Bonnet, die in Ubud de repetities van orkest en dansers volgde, had de Jangerdans te zeer opgedirkt, te weinig volks gevonden.³² De show bestond uit speciaal voor een groot westers tentoonstellingspubliek geselecteerde en aangepaste fragmenten van dansen die oorspronkelijk niet voor 'vertoning' bestemd waren. En aangepaste, gepopulariseerde kunst was hoe dan ook niet het soort kunst waar Kunst zich op richtte: hij zocht juist naar het zuivere, onaangetaste. Personen als Kunst, Bonnet en Spies maakten zich zorgen om de vernietiging van 'pure' inheemse volkspraktijken op Bali (en elders in de Indische archipel) door de zogenaamde beschavende werking van koloniaal bestuur en zending. Juist om die reden viel het eigenlijk te verwachten dat Kunst verheugd zou zijn over de opvallend positieve reacties op de Balinese show in Nederland (en later ook in Parijs). Maar Kunst had zich, als Vermeulen, juist geërgerd aan 'het ras dier zwijmelende aestheten, die steeds bereid staan een stroom van critiekloze waardeering uit te stooten over alles waarvan hun wordt verteld dat het uit het oosten komt' en 'het inderdaad irriterende gebazel over deze muziek in sommige bladen'.³³ Was dit elitaire behoefte zich te onderscheiden van populaire smaak? Wellicht huiverde Kunst voor de popularisering van de Balinese muziek in het Westen of voor de wederzijdse besmetting. In dat geval deelde hij een zorg met Vermeulen, maar wel om een andere reden.

De hedendaagse verwarring van waarden

Als we uit deze wonderlijke avond één conclusie mogen trekken, dan zou het deze zijn: als we van deze kunst ooit iets willen begrijpen, dan moeten we de kast met vakjes en laadjes, waarin wij onze begrippen hebben geordend, op slot doen en beginnen met ons onbevangen over te geven aan dezen tooverachtige dans.³⁴

Wat kon op grond van het voorafgaande nu gezegd worden over de waardering van de Balinese show? Waarover ging die? Opvallend was de overgave van de recensenten ten aanzien van de zo vreemde Balinese dans en muziek, zowel in hun enthousiasme erover (de meerderheid) als in hun principiële verwerping (Vermeulen 1931). Maar hoe onbevangen was de belangstelling? Wanneer we kijken naar de positieve waardering, dan blijken de meeste recensenten in hun aandacht toch enigszins aan de oppervlakte, toch niet helemaal onbevangen. Ofwel lieten dezen zich met het publiek onderdompelen in het paradijs waarnaar zij verlangden. Ofwel maakte de

Balinese show hen bewust van wat er miste of mis was aan de westerse samenleving. In beide opzichten is de aandacht voor het eigenlijke spektakel niet oprecht of zelfs negatief te noemen, niettegenstaande de felle bewondering die uit de verslagen spreekt. De interpretaties over Balinese dans als volkskunst of gemeenschapskunst zeggen hier uiteindelijk meer over het negatieve zelfbeeld van de recensenten, dan over de betekenis van de Balinese dans.

Anderzijds ging een klein deel van de Nederlandse (of westerse) belangstelling veel verder dan die voor de Javaanse danseressen op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1889.³⁵ Uit bewondering trachtte een aantal recensenten vorm, structuur en betekenis van de Balinese dans en muziek op zichzelf te bevatten. Deze nieuwsgierige houding lijkt eveneens samen te hangen met het kritisch zelfonderzoek waardoor deze tijd zich liet kenmerken. Zelfkritiek maakte in dit geval onbevagen. Andere kunstpraktijken konden werkelijk leerzaam zijn.

Temidden van de alom heersende bewondering voor de Balinese dans en muziek klonk schrill de afwijzing van Vermeulen. Vreemd genoeg lustte deze scherpzinnige geest niet wat hij niet kende. Naast de kritiek van Vermeulen en de idealiserende loftuitingen in de dagbladen lijkt het systematisch musicologisch onderzoek van Jaap Kunst, ten slotte, geheel op zichzelf te (willen) staan. Toch is er een overeenkomst tussen de nostalgische aanhangers van gemeenschapskunst, de principiële afkeuring van Vermeulen, en het rationele onderzoek van de musicologen. Al deze verschillende houdingen ten aanzien van de Balinese dans en muziek hingen samen met ongemakkelijkheid over een snel veranderende wereld, en met een overwegend negatieve kijk op bepaalde ontwikkelingen in de westerse cultuur. Het publiek van de Javaanse danseressen op de wereldtentoonstelling in Parijs in 1889 had het wat dat betreft makkelijker, dat waande zich nog in de zekerheid van de eigen vooruitgang en superioriteit. In 1931 overheerste angst, angst voor het verdwijnen van de juiste toon. En het probleem was dat niet iedereen het er (meer) over eens was welke toon de juiste was.

Marieke Bloembergen

Eindnoten:

- 1 Arntzenius (1931), De verslaggever van *Wolanda Hindia* (aflevering juli 1931) zat naast Mengelberg in de zaal en noteerde diens reactie.
- 2 *Het Koloniaal Weekblad*, 21 mei 1931. *Algemeen Handelsblad*, 9 juni 1931.
- 3 Vergelijk Van Amstel (1995).
- 4 L.v.d.B. in *De Tijd*, 9 juni 1931. Zie over de Nederlandse deelname aan de Internationale Koloniale Tentoonstelling te Parijs Bloembergen (2002) hfst. 6. Over de geschiedenis en selectie van Gong Peliatan op Bali en het Balinese perspectief op deze deelname: Bloembergen (2000) en (2002) epiloog.
- 5 Zie over de westerse beeldvorming van Bali onder meer Vickers (1989); Schulte Nordholt (1994); Robinson (1995); Pollmann (1990). Over de invloed van het internationaal toerisme op Balinese dansen en muziek Picard (1990) en (1996).
- 6 Conrad Spies in het *Algemeen Handelsblad*, 30 mei 1931.
- 7 Zie daarover in het bijzonder Bloembergen (2000) en (2002).
- 8 Werumeus Buning in: *De Telegraaf*, 9 juni 1931.
- 9 *De Tijd*, 9 juni 1931.
- 10 *De Maasbode*, 9 juni 1931.
- 11 *De Haagsche Courant*, 10 juni 1931.

- 12 Werumeus Buning in: *De Telegraaf*, 9 juni 1931.
- 13 *De Tijd*, 9 juni 1931. Over de angst voor de dejavanisering der danseressen op de Parijse wereldtentoonstelling 1889, zie Bloembergen (2002), 145-149.
- 14 Rapport (1931).
- 15 Zie hierover Van Ginkel (1997) en Vos (2001).
- 16 Zie over muziek en gemeenschap bijvoorbeeld Hannema (1931).
- 17 *De Maasbode*, 9 juni 1931.
- 18 *Het Vaderland*, 10 juni 1931.
- 19 *Het Volk*, 9 juni 1931.
- 20 In het voetspoor van de Amerikaanse danseres Isadora Duncan zetten vertegenwoordigers van 'de nieuwe danskunst' zich in de eerste decennia van de twintigste eeuw af tegen de klassieke, aan strenge regels gebonden en te artificieel bevonden romantische balletkunst. Zij streefden naar een natuurlijke en zuivere bewegingskunst, die meer gevoel en bezieling uitdrukte. Zie hierover Werumeus Buning (1926) en Klazien Brummel, hoofdstuk 10 in dit boek
- 21 Zie hierover Poeze e.a. (1986); Van Amstel (1995).
- 22 Werumeus Buning, in: *De Groene Amsterdammer*, 13 juni 1931.
- 23 Geciteerd in: *Koloniaal Weekblad*, 24 september 1931.
- 24 Arntzenius, in: *De Telegraaf*, 9 juni 1931.
- 25 Van der Bijl, in: *De Tijd*, 9 juni 1931.
- 26 *Het Vaderland*, 10 juni 1931.
- 27 Vermeulen in het oktobernummer van *De Muziek*, 1926, geciteerd in Wouters (1999) 14.
- 28 Vermeulen, 'Hic et nunc Jacobe', 148; Kunst, 'Oost & West', 149, 152.
- 29 Kunst en Kunst-van Wely (1925).
- 30 Zie hierover Van Roon (1995).
- 31 Jaap Kunst aan Walter Spies, Bandoeng, 4 maart 1931.
- 32 Zie de brieven van Bonnet aan Kunst, Oeboed, 12 maart 1931; Kunst aan Spies (over 'onze vriend Moojen - die overal verstand van heeft'), Bandoeng, 4 maart 1931.
- 33 Kunst (1931) 270.
- 34 *De Maasbode*, 9 juni 1931.
- 35 Zie daarover Bloembergen (2002) 138-166.

6 oktober 1934. Buitenopnamen in Soestduinen voor de soldatenklucht *Het meisje met den blauwen hoed*.

8 'Vreemdelingen' in de Nederlandse film van de jaren dertig

De zesde oktober 1934 was een heldere, zonnige herfstdag. Precies het juiste licht voor de buitenopnamen van de vrolijke soldatenklucht *Het meisje met den blauwen hoed*. Daarom stuurde productie leider Will Tuschinski, zoon van de stichter van de beroemde Tuschinski-bioscoop in Amsterdam, een groep Nederlandse acteurs en 150 figuranten in militair uniform in bussen naar Soestduinen. Ook de regisseur, de cameraman, de geluidsman en andere filmtechnici waren van de partij. De apparatuur was nog nauwelijks uitgepakt en de filmsoldaten stonden nog niet in het gelid of de opnamen werden verstoord. Echte militairen arriveerden en verboden de opnamen. Tuschinski probeerde de soldaten nog te overreden: het zou waarschijnlijk de laatste, fraaie herfstdag zijn; er was al zoveel geld uitgegeven - en geld was bij de Nederlandse filmindustrie toch al schaars; de buitenopnamen waren noodzakelijk, want niet alle scènes konden in de pas in gebruik genomen studio Cinetone in Duivendrecht opgenomen worden. En bovendien: wat voor overtredingen hadden zij dan begaan? Overtredingen tegen de nieuwe wet op de buitenlanders? Die trad toch pas op 1 januari 1935 in werking?¹

Niets hielp. De kapitein van de militaire eenheid verklaarde dat hij door de politie gealarmeerd was - en die wederom door de burgemeester van Soesterberg. Deze had op zijn beurt een telefonische waarschuwing gekregen van het ministerie van Arbeid. 'De autoriteiten waren in kennis gesteld dat "vreemdelingen" van plan waren "spiegelgevechten zonder vergunning" uit te voeren en dat ze daarmee in conflict zouden komen met de zoo juist uitgevaardigde wet betreffende het aannemen van vreemdelingen in filmstudio's', zo vatte de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* het voorval op 9 oktober nuchter samen.

Na veel gewacht, gediscussieer en getelefoneer bleek dat het ministerie van Arbeid niets wist van een dergelijk telefoontje en dat dus iemand anders de burgemeester gebeld moest hebben.

Dit voorval, overigens niet enig in z'n soort, is exemplarisch voor de omstreden positie van buitenlanders bij de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig. Dit hoofdstuk gaat over de herkomst van de buitenlanders, de wijze waarop ze ons land binnenkwamen en aan wat voor films ze meewerkten. Voorts wordt verteld hoe er uiteindelijk een verbod op het werken met buitenlanders in Nederlandse film-producties tot stand kwam. Ten slotte ga ik in op de vraag wat deze buitenlanders in de Nederlandse film onder de gegeven omstandigheden wilden en konden bereiken.

De Europese diaspora in de jaren dertig

Op één punt had de anonieme beller, wiens identiteit overigens nooit is vastgesteld, met zijn telefoontje bij de burgemeester van Soesterberg gelijk: inderdaad, bij de buitenopnamen voor *Het meisje met den blauwen hoed* waren buitenlanders aanwezig. Regisseur Rudolf Meinert was van Oostenrijks-joodse huize, en woonde destijds in Berlijn; geluidsman H. Wohlrab was van joods-Duitse komaf; cameraman Theo Güsten was een genaturaliseerde Nederlander van Duitse afkomst - net als cameraman Erich Claunigh een 'Ariër'; architect en opnameleider Robert Scharfenberg was joods; en Eva Besnyö was een in Berlijn opgeleide joodse fotografe van Hongaarsjoodse afkomst (Dittrich-Van Weringh 1987).

Buitenlanders waren bij de Nederlandse film niet nieuw. Reeds bij de allereerste Nederlandse geluidsfilm, *Willem van Oranje*, die op 4 januari 1934 na grote artistieke en financiële inspanningen de bioscopen bereikte, was een buitenlander betrokken: de uit Berlijn afkomstige joodse cameraman van Hongaarse afkomst Akos Farkas, die daarna nog aan elf andere films meewerkte. De buitenlanders bleven bij de film tot het bittere einde, tot de Duitsers op 10 mei 1940 Nederland bezetten en daarmee een ruw einde maakten aan de productie van Nederlandse geluidsfilms.

De Nederlandse filmproductie in de tweede helft van de jaren dertig was hoog. Tussen 1934 en 1940 bereikten in totaal 37 avondvullende speelfilms - allemaal amusementsfilms - de bioscopen; een record dat de productie in de jaren twintig, toen er dertig Nederlandse films gemaakt werden, overtrof. Pas in de jaren zeventig werd deze productie geëvenaard. Op één uitzondering na waren bij alle 37 films buitenlanders betrokken. Alleen bij projecten van Nederlandse avant-gardefilms waren geen buitenlanders aanwezig, maar de avant-gardisten speelden in de commerciële jaren dertig ook geen rol van betekenis.

De buitenlanders werkten uitsluitend achter de coulissen, als producenten, regisseurs, schrijvers van draaiboeken, opnameleiders, cameramensen, geluidstechnici, architecten, cutters, componisten, musici, fotografen, en zelfs als scriptgirls. Verder waren ook enkele bioscopeigenaars en investeerders van niet-Nederlandse komaf.

Op het witte doek zag men van deze buitenlanders niets. Gespeeld, gesproken en veel gezongen werd er uitsluitend door Nederlandse acteurs, afgezien van enkele onbelangrijke figuranten. Alleen de beroemde Duitse acteur Emil Jannings reisde in

de jaren dertig steeds opnieuw naar Amsterdam om 'aan zijn baar goud te ruiken' en zijn geluk vóór de coulissen te beproeven (Zuckmayer 2002).

Al deze vreemdelingen, in de regel buitenlanders genoemd, trokken niet naar Nederland om daar hun droom van de grote filmloopbaan in vervulling te zien gaan. Daarvoor was de uitgangssituatie in het land te ongunstig. Als filmland had Nederland tot aan 1934 nog geen naam gemaakt. De vertegenwoordigers van de verschillende 'zuilen' in de Nederlandse samenleving waren het over één punt eens: de massafilm was een onzedelijk product. Dat blijkt duidelijk uit de pers en vooral uit de berichten van de filmkeuring uit die dagen. Daarom deed de Nederlandse regering, in tegenstelling tot regeringen van andere landen met een klein taal- en afzetgebied, zoals Zweden, niets om de eigen filmproductie door quotaregelingen of subsidies te ondersteunen. Tussen 1930 en 1934 haalde slechts een enkele Nederlandse speelfilm de bioscoop - en dan ook nog een zwijgende film (*Zeemansvrouwen*). Het Nederlandse publiek zag hierdoor voornamelijk amusement van Amerikaanse en Duitse makelij. Jaarlijks draaiden er ongeveer vijfhonderd buitenlandse films in de Nederlandse bioscopen.

Het keerpunt kwam met de Nederlandse introductie van de geluidsfilm midden jaren dertig. Deze uitvinding uit het eind van de jaren twintig staat bekend als de grootste revolutie in de geschiedenis van de film. Voor iedereen die bij de film was betrokken betekende de introductie van geluid een totaal nieuwe ervaring. Schmink, mimiek en gebarentaal moesten worden gereduceerd en acteurs moesten leren duidelijk maar niet overdreven te spreken in het technische wonderproduct dat microfoon heette. Met verschillende bewegende camera's moesten glijdende overgangen van scène tot scène tot stand gebracht worden en werden opnames vanuit verschillende gezichtshoeken gemaakt. Dat alles moest een natuurgetrouwe aanblik bieden, die het toneel zou overtreffen. Behalve de technische problemen die bij gebrek aan ervaringsdeskundigen op eigen kracht overwonnen moesten worden, vereiste deze uitvinding ook grote investeringen. En geld was er niet.

De geluidsfilm bood echter ook grote kansen. Eindelijk kon het publiek Nederlandse acteurs in de eigen taal horen zingen en spreken, riep liberale filmcritici en de Bioscoopbond, de belangenvereniging van de Nederlandse film, in koor. Waar het aan geld en ervaring ontbrak kwam het toeval te hulp: 'In Engeland, Frankrijk en in Amerika zelfs heeft men dankbaar gebruik gemaakt van het toeval, dat Duitse filmkunstenaars en technici buiten Duitsland emplooi moeten zoeken. Sedertdien komt Engeland aan de markt met uitnemende films. Bekijkt men onze filmindustrie van de eng-nationalen kant, dan is ze ten doode opgeschreven. En het feit kan niet tegengesproken worden, dat ettelijke functies bij de filmindustrie nog niet behoorlijk bezet kunnen worden door Nederlanders. Behoorlijk in de beteekenis, dat van gelijkwaardigheid met erkend bekwame buitenlandsche film-krachten gesproken kan worden [...] Het maken van een film is in ons land practisch uitgesloten zonder de medewerking van een paar buitenlanders [...]', schreef het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, het economisch georiënteerde blad van de Bio-

scoopbond, op 28 december 1934. Het meer esthetisch georiënteerde tijdschrift *Filmliga* deelt deze visie. *Filmliga*-redacteur H. Scholte schreef in een artikel getiteld 'Met of zonder buitenlanders?' op 28 februari 1935:

Men moet zich immers geen rad voor oogen draaien: in ideëel opzicht is er van een nationale industrie geen sprake. Zij ontstond niet uit innerlijken artistieken aandrang, zij heeft geen specifieke kenmerken [...]. Op het oogenblik, dat er talrijke (voortreffelijke en minder voortreffelijke) Duitse arbeidskrachten voor internationaal gebruik, ergo voor het nationaal gebruik van anderen, vrij kwamen, was de geluidsfilmindustrie gecentraliseerd in Hollywood, Neu-Babelsberg en (in mindere mate) in de filmvoorsteden rondom Parijs [...] Ook b.v. Elstree, Weenen en Budapest danken hun opkomst in hoofdzaak aan de internationale constellatie. Men ging alom nationale geluidsfilms produceeren, omdat er aanbod van werkkrachten, niet omdat er vraag van het publiek was.

Het door de zakelijke filmwereld verwelkomde 'toeval' kwam op het juiste moment. Hitlers 'Machtübernahme' in januari 1933 legde alle vrije uitingsvormen aan strenge banden. Dit leidde niet alleen tot de ondergang van filmmetropool Berlijn/Babelsberg, maar bedreigde in toenemende mate ook mensen die niet bereid waren zich te schikken in Hitlers keurslijf. Dit waren met name joden en homoseksuelen - bevolkingsgroepen die waren oververtegenwoordigd in de filmbranche. Ze doken onder of zochten elders werk, bijvoorbeeld in Hollywood. Maar omdat taal en vreemde levensgewoonten voor velen een grote barrière vormden, probeerden zij het eerst dichterbij huis, in buurlanden waar de filmindustrie ook bloeide zoals Frankrijk, Engeland, Oostenrijk (tot de *Anschluss* aan Duitsland in 1938) en Tsjecho-Slowakije.

De filmemigranten die Nederland als bestemming kozen, kwamen niet als asielzoekende vluchtelingen het land binnen. De Nederlandse productiemaatschappijen onderkenden de noodzaak om werkkrachten in huis te halen die bekend waren met geluidsfilms en wierven hun - relatief goedkope - werknemers direct uit Berlijn, of waar de ballingen zich ook maar ophielden. Zo werden de beroemde joodse regisseur Max Ophüls in Parijs, Ludwig Berger in een dorpje in de Taunus, Kurt Gerron in het Tsjechië, en Karel Lamac en Friedrich Zelnik in Praag en Wenen gevraagd naar ons land te komen. Ook minder beroemde regisseurs, zoals Rudolf Meinert van *Het meisje met den blauwen hoed*, kregen een baan in de Nederlandse filmindustrie, veelal in de vorm van een filmopdracht met een contract voor een bepaalde termijn. Ook filmtechnische medewerkers, een enkele uitzondering daargelaten, kwamen als werkkrachten in plaats van politiek vluchtelingen naar Nederland. Ludwig Berger schrijft in zijn herinneringen:

Men heeft uit Amsterdam opgebeld, zei men me toen ik thuiskwam. 'Een heer Meyer, u kent hem, heeft hij gezegd. Mijnheer belt in een uur terug.' Vervolgens belde hij precies op tijd terug: 'Hier Meyer, wij kennen elkaar van de UFA [...] Hebt u zin in Hol-

land een film te ensceneren?' Berger: 'Ik wist helemaal niet dat in Holland films gemaakt werden.' De heer Meyer praatte ondertussen ijverig door en zei dat ze niet veel konden betalen, dus 'als ik niet wist dat het thema voor u aantrekkelijk was...'. Inderdaad, ze hadden al een onderwerp. 'Ja, we hebben de rechten voor *Pygmalion* van Bernard Shaw verworven. Ik bel vanavond nog een keer'. Opnieuw ging de telefoon, deze keer uit Parijs. De Taunus stond plotseling op stelten, de heer Meyer bleek zeer actief te zijn. Het was Heinz, die al vijftien jaar Berger's zakelijk adviseur was: 'Ik zou u willen verzoeken naar Amsterdam te komen', zei Heinz aan de telefoon, 'anders kan ik niets voor u in het buitenland doen. Voor iemand die nu nog in Duitsland is bestaat in Londen en Parijs geen enkele belangstelling.' Berger merkte op dat hij geen woord Nederlands kende. 'Dan zult u dat moeten leren!!' Hij vloog naar Nederland. Daarvoor had hij, geheel volgens de richtlijnen, bij de belastingdienst in Mainz een akkoordverklaring gehaald. (Berger, 1953, 309-311, bekort)

Na het voltooien van de opdracht vertrokken de meeste beroemdere buitenlanders weer. Maar er waren uitzonderingen, zoals cameraman Akos Farkas die trouwde met de dochter van Loet C. Barnstijn, een Nederlandse filmmagnaat die met zijn Studio Wassenaar vriendschappelijk concurreerde met Studio Cinetone in Duivendrecht. Ook Eva Besnyö bleef, evenals de draaiboekauteur Walter Schlee, die ook met een Nederlandse getrouwd was. Maar in de regel bepaalde de werkopdracht en bijhorende verblijfsvergunning de duur van het oponthoud. Dat betekende in de meeste gevallen een verblijf van enkele weken of hooguit een paar maanden.

Onhartelijke ontvangst

Op 20 juli 1934 arriveerde Rudolf Meinert, een joodse regisseur die in 1933 van Berlijn naar Wenen was uitgeweken, met de trein in Amsterdam. Hij werd door vertegenwoordigers van de productiemaatschappij van het Centraal Station afgehaald. De volgende dag werd een persconferentie gehouden over de film die hij hier zou gaan regisseren: *Het meisje met den blauwen hoed*. Op de persconferentie maakte Meinert bepaald geen geknakte indruk. Hij vertelde met grote geestdrift over zijn filmsuccessen. Vanaf 1911 had hij zo'n 48 films gerealiseerd, waaronder komedies, maar ook de beroemdste Duitse zwijgende film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919), waar hij artistiek leider was geweest. Tussen de regels door was in de krantenberichten te lezen dat deze zelfverzekerde Duitse waterval danig op de zenuwen van menige Nederlandse journalist werkte. De irritatie bij journalisten bleef voortduren tot aan de première, zoals blijkt uit verschillende krantenartikelen.²

De opnamen verliepen niet vlekkeloos. Meinert kon geen woord uitbrengen toen hij hoorde dat de opnamen in de studio niet voor september konden beginnen. Hij wilde onmiddellijk aan de slag. 'Misschien dan de buitenopnamen?' Dat kon ook niet, omdat het draaiboek, naar een roman van Johan Fabricius, nog niet in de juis-

te versie beschikbaar was. Meinert wilde weten of de filmmuziek Hollands zou zijn. 'Zeker, zeker', zei Max Tak, Nederlands componist, arrangeur en dirigent van een filmorkest: 'Van je hela hola. De muziek is trouwens al klaar. Ik zal het meneer Meinert vannacht eens voorspelen.' De journalist besluit zijn artikel met de conclusie: 'Rudolf Meinert wil een echte Hollandsche film maken'.

Na deze psychologisch niet oninteressante Nederlands-Duitse woordenwisseling bleef Meinert met alle ups and downs van de productie tot januari 1935 in Nederland. Hij nam niet meer deel aan het bruisende feest na de première van *Het meisje met den blauwen hoed* op 20 december 1934. Ook hield Meindert zich ver van nachtfeesten met veel 'Wein und Weib' of het cabaret, dat Tuschinski vanaf 1930 regelmatig organiseerde. Telefonisch excuseerde hij zich dat hij in Studio Cinetone nog iets wilde doen aan de Nederlandse versie van zijn Oostenrijkse film *Alles für die Firma*. Daarna reisde hij terug naar Wenen. Zijn verblijfsvergunning was afgelopen - en daarmee ook zijn bereidheid Nederland, de taal en de mensen nader te leren kennen.

De buitenlanders waren zeer gewild als goedkope krachten achter de coulissen. Dat vonden niet alleen de zakenlieden uit de filmindustrie en de liberale pers, maar ook een deel van de Nederlandse avant-garde en documentairemakers die *Filmliga* als spreekbuis gebruikten. Zo schreef H. Scholte in het maartnummer van (1935) bijvoorbeeld:

Het maken van een film - en het zijn voor 80% de regisseur, de scenarioschrijver, de architect, de geluidstechnici en alle mindere goden van de studio die een film maken - is een vak als elk ander: misschien 1% kunst en 99% kundigheid. De kundigheid hebben wij hier niet geleerd, niet kunnen leeren [...] deze vaklieden, deze leiders hadden wij nodig [...] uit buitenlandse filmcentra. Duidelijker gezegd: uit het filmisch failliete Deutschland.'

Scholte heeft echter ook kritiek op de werving van buitenlanders: 'De fout is slechts geweest, dat men niet de beste vaklieden gekozen heeft, zelfs niet van de tweede garnituur.'

Anderen verzetten zich nog krachtiger tegen de buitenlanders. De beroemde filmrecensent A. van Domburg, gesteund door een aantal Nederlandse avant-gardefilmers (*Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 28 december 1934), vond dat de oorspronkelijk uit Berlijn afkomstige buitenlanders, van welke nationaliteit dan ook, Nederlandse arbeidsplaatsen inpikten. De buitenlanders remden de kansen van Nederlandse talenten en 'verduiststen' en verkitschten het echte, Nederlandse filmproduct - en daar ging het toch om, meende Van Domburg. De Bioscoopbond nam een tweeslachtige positie in: enerzijds was de bond tegen buitenlandse concurrenten en tegen speculanten in de productie en de distributie. Anderzijds zag ze de noodzaak in om vaklieden van buitenaf in te huren.



Afb. 8.1 Advertentie voor de galapremière van *Het meisje met den blauwen hoed*, 20 december 1934

Deze discussie over buitenlanders kwam op gang toen de eerste stroom vluchtelingen in 1933 voor de deur stond en bleef de gesprekken en de kranten beheersen tot de Duitse bezetting op 10 mei 1940. Of deze buitenlanders nu emigranten waren die voor hun leven moesten vrezen - en dat gold voor de meerderheid - of 'arische' filmexperts die men nu eenmaal nodig had, speelde in de discussie geen enkele rol. Een van de 'arische' emigranten was bijvoorbeeld de begaafde componist Walter Gronostay, wiens muziek vandaag in Nederland opnieuw ontdekt wordt. Hij componeerde de muziek voor twee films van de uit Duitsland teruggekeerde regisseur Gerard Rutten: *Dood water* (1934), een drama over de Afsluitdijk, en *Rubber* (1936), een maatschappelijke satire over de Nederlandse koloniale bazen op Sumatra. Het laatste werk van Gronostay in Berlijn was de muziek bij de film *Olympia* (1938) van de door Hitler zeer gewaardeerde regisseuse Leni Riefenstahl. In hetzelfde jaar overleed hij, aan een natuurlijke dood.

Verbod op buitenlanders in filmstudio's

Het 'vreemdelingenvraagstuk' kreeg in de jaren 1934-35 een nationalistischere toon, wat leidde tot verscherping van de wetgeving. De eerste slachtoffers waren de betrokkenen bij de buitenopnamen van de film *Het meisje met den blauwen hoed* op 6 oktober 1934 in Soestduinen. Reeds in de herfst van 1933 werden de eerste vreemdelingenpasjes uitgereikt. Vanaf begin 1934 moesten vluchtelingen uit nazi-Duitsland bewijzen dat ze werkelijk in ernstige mate bedreigd werden. Studeren en werken mochten ze officieel niet meer. Op 1 januari 1935 trad een verbod in werking op het inhuren van buitenlandse

werkkrachten bij de film. Na de *Anschluss* van Oostenrijk bij Duitsland in 1938 werden de grenscontroles verder verscherpt. Na de *Kristallnacht* van 9 op 10 november 1938 werden de controles opnieuw strenger. Kort na het uitbreken van de oorlog in september 1939 kwam ten slotte de visumplicht, waardoor het heel moeilijk werd het land binnen te komen. Dat ondervond bijvoorbeeld Truus van Aalten, de hoofd-



Afb. 8.2 Regisseur Rudolf Meinert en Truus van Aalten tijdens de opnamen van *Het meisje met den blauwen hoed*, 1934 (foto: Eva Besnyö/MAI)

rolspeelster in *Het meisje met den blauwen hoed*, een Nederlandse die voor langere tijd in Berlijn verbleef (Van Aalten in een interview met Dittrich, 1982). Ook zij mocht Nederland niet meer in. Op 8 september 1939 besloot de Tweede Kamer geen enkele vluchteling, van welke soort dan ook, het land meer binnen te laten (Michman 1982).

De restrictieve wetgeving kon in de praktijk echter opgerekt worden, zeker wanneer het mensen uit de filmwereld betrof met geld of een goede naam. Nederland is immers een land van compromissen, waar nuchterheid en zakelijkheid zwaarder wegen dan principiële beslissingen - ook al komen die beslissingen van het parlement. Dat laat de Nederlandse geschiedenis ook zien. Zo werden de rond 1600 uit Spanje en Portugal gevluchte joden bijvoorbeeld ingezet om voor Nederland te werken. Dat valt na te lezen in F. van Rijsens' boek *Geschiedenis van ons vaderland*. Ger van Roon schetst een vergelijkbaar voorval met de emigranten in de jaren dertig (Van Roon 1982).

Na eindeloze brieven, telegrammen en telefoontjes kwamen de Bioscoopbond en de Nederlandse regering uiteindelijk tot een pragmatische oplossing. Onder bepaalde voorwaarden zouden buitenlanders bij de film worden 'gedoogd'. Buitenlanders mochten alleen voor de regie ingeschakeld worden, schreef Detlef Sierck, bekend van de film *Boefje* (1939), in een brief aan mij in april 1981. Voor alle andere functies achter de coulissen moest in eerste instantie een Nederlander aangesteld worden. Alleen als er absoluut geen Nederlander te vinden was die de taken kon verrichten, mocht een buitenlander een Nederlander met raad en daad ter zijde staan.

Zo geschiedde het ook vanaf 1 januari 1935. Vanaf toen werd elke functie, behalve die van de regisseur, dubbel bezet. De regering probeerde vergeefs bij de soldatenklucht *De big van het regiment* (1935) de wetgeving tegen de 'filmbuitenlanders' in de praktijk te brengen, wat gepaard ging met heftige debatten in de media. Uiteindelijk legde de regering het af tegen de zakelijke argumenten van de Bioscoopbond. De buitenlanders mochten voortaan het gebrek aan ervaring bij regie en bij technische werkzaamheden opvangen, mits het gegeven budget van 80.000 gulden niet overschreden zou worden - iets wat in de praktijk overigens wel vaak gebeurde. De tweede voorwaarde die de overheid stelde was dat jonge, Nederlandse krachten moesten worden opgeleid, opdat op den duur een eigen filmindustrie op poten gezet kon worden, zonder buitenlanders.

Dit compromis resulteerde inderdaad in de inzet van ervaren Nederlanders bij de film: de Duits-Nederlandse dubbelbezetting werd steeds meer een Nederlands-Duitse dubbelbezetting. Enkele films werden zelfs met een louter Nederlandse bezetting geproduceerd, zoals een vergelijking van de 'credits' van *Het mysterie van de Mondschein Sonate* (1935) en *Pygmalion* (1936) duidelijk maakt.

Over het bevorderen van de film en het stimuleren van jonge krachten voerde filmcriticus L.J. Jordaan een gesprek met de uit Berlijn afkomstige joodse cabaretier en regisseur Kurt Gerron. Na de negatieve kritieken op zijn derde Nederlandse film, een Nederlandse versie van het in Italië verfilmde sprookje *De drie wenschen* (1937),

speelde Gerron in Amsterdam nog bij enkele gelegenheidscabaretvoorstellingen. In 1940 werd hij uit Amsterdam naar Kamp Westerbork gedeporteerd. Uiteindelijk is hij in concentratiekamp Theresienstadt omgekomen. Het verslag van het gesprek staat in de *Haagsche Post* van 6 februari 1937:

Toen wij de kwestie der opleiding van jonge, Nederlandse krachten op het tapijt brachten, bleek de heer Gerron het, wat de urgentie dezer aangelegenheid betreft, volkomen met ons eens te zijn. Hij bevestigde zonder voorbehoud onze meening, dat alleen een filmproductie die een eigen nationaal karakter draagt, op den duur de noodige levensvatbaarheid kan verkrijgen. 'Ik ben hier dermate van overtuigd', zoo deelde hij ons mede, 'dat ik persoonlijk graag met jonge Hollanders zou hebben samengewerkt en zelfs met uitgewerkte plannen voor een dergelijke collaboratie heb rondgelopen.' Maar dan komen de praktische bezwaren, die tevens den kijk raken van dezen buitenlander op de organisatie onzer filmindustrie, en de impasse waarin ze zich bevindt [...] om op de scholing van Nederlandsche krachten terug te komen, ook hier wreekt zich de smalle opzet. Toen wij indertijd bij de U.F.A. den jongen avant-gardist Siodmak naar voren haalden, zetten wij hem na de nodige praktische oefeningen direct zelf aan het werk. Wij gaven hem blanco volmacht om een korte film te vervaardigen naar eigen inzichten - slaagde dit experiment, dan werd hij bij de staf ingelijfd [...] mislukte het, dan waren er alleen maar een 4 à 5000 gulden mee verloren. Dat kan natuurlijk slechts een onderneming zich veroorloven, die tientallen andere films op stapel heeft staan en op geen duizendje hoeft te kijken. Binnen het kader der Nederlandse industrie, waar ieder producent zich op één film concentreert, is zoo'n proef onmogelijk.' Hieraan valt weinig toe te voegen, behalve misschien dat de bezuinigingen op Nederlandse regieassistenten het effect van de bevorderende maatregelen niet verhoogde - en dit ondanks alle vurig nagestreefde, maar nauwelijks gerealiseerde plannen om filmscholen op te richten.

Censuur

Buitenlanders hadden op de inhoud van de Nederlandse speelfilms in de jaren dertig relatief weinig invloed. Een film moest 'Hollands' zijn, in overeenstemming met de tijdgeest. Verder moest een film amuseren en het liefst ook een kassucces worden. Inderdaad behandelen de meeste Nederlandse films uit die jaren dan ook Nederlandse thema's. Ook Nederlands-Indië is een geliefd thema. Zo komen matrozen terug uit de Oost in *De Jantjes* (1934) en bezoekt een rijke oom uit de koloniën Nederland in *Op stap* (1935). In *Rubber* wordt het societyleven in de koloniën geportretteerd (1936).

Nederlandse literatuur en toneelstukken dienden vaak als inspiratie van de 'Hollandse' films aan het eind van de jaren dertig. Twee in de Amsterdamse volksbuurt de Jordaan spelende stukken, *Bleeke Bet* (1934) en *Oranje Hein* (1936), zijn gebaseerd

op toneelstukken. Ook *De Jantjes* werd eerst op het toneel gebracht. Het sociaal-kritische drama in het vissersdorp Scheveningen *Op hoop van zegen* (1934) is een verfilming van het gelijknamige toneelstuk van Herman Heijermans. Films waren ook vaak gebaseerd op bekende romans. Zo werd A.M. de Jongs *Merijntje Gijzens jeugd* uit 1936 over de ontwikkeling van een Brabantse dorpsjongen verfilmd. En *Het meisje met den blauwen hoed* is gebaseerd op een boek van Johan Fabricius.

Opgelucht stelt de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* op 21 december 1934 vast dat *Het meisje met den blauwen hoed* 'een hollandsche sfeer ademt - van het eerste begin af - een waarlijk voortreffelijk begin met de molentjes der weilanden en de fraaie torenspits van Schoonhoven met het boemeltreintje en de entree in de barackenwereld van Waalsdorp'. Luc. Willink looft een dag later de film in *Het Vaderland*: 'Goed aangepast aan de Hollandsche sfeer.' Hollands is ook 'een karakter van echtheid. Men biedt ons levende mensen, wien men niet om der wille van het effect iets onzinnigs heeft opgelegd.' Deze mensen werden gespeeld door Nederlandse acteurs die hun eigen taal spraken, wat bij de nieuwe geluidsfilm nog altijd een sensatie was. De uit Berlijn en Wenen teruggekeerde hoofdrolspeelster Truus van Aalten riep men volgens *Het Vaderland* na de première toe: 'Nu je terug bent, roep ik je toe, blijf in Holland, leer weer volkomen Nederlandsch spreken, je hebt gespeeld zooals misschien geen andere actrice in ons landje dat nou zou kunnen doen.' En Hollands waren natuurlijk ook de liedjes 'die eigendom van het volk zijn'. Toch bestond er over deze liedjes een meningsverschil: 'Was het nu nodig, dat er zoveel gezongen wordt?' vroeg Willink zich af, 'het is toch geen operette?' - en inderdaad is een operette niet Hollands.

Ook internationale thema's werden vaak in een Nederlandse omgeving ingebed. Zo werd bijvoorbeeld het bekende stuk van George Bernard Shaw succesvol verfilmd in de sociaal-kritische komedie *Pygmalion* (1937) van Ludwig Berger. In de film wordt een plat pratende Amsterdamse bloemenverkoopster veranderd in een verzorgd sprekende dame. *Komedie om geld*, een eigen idee van regisseur Max Ophüls, speelt rond de Amsterdamse grachten. In deze film raakt een brave bankloper veel geld kwijt en wordt hij door een ondoorzichtige onderneming plotsklaps tot directeur benoemd, wat niet goed is voor zijn eerbare, Nederlandse reputatie. Aan het slot wordt niet alleen het geld teruggevonden, ook zijn betrouwbaarheid wordt in ere hersteld.

Hoewel de productie van films met niet-Nederlandse thema's enigszins toenam in de tweede helft van de jaren dertig, hadden slechts weinig van die films ook een niet-Nederlandse plaats van handeling. Over de misdaadfilm *Het mysterie van de Mondschein Sonate*, in 1935 onder de regie van Kurt Gerron ontstaan, schrijft *De Telegraaf* op 9 november van dat jaar:

'De Nederlandsche film begint met de Mondschein Sonate een nieuwe phase: zij verlaat het nationaal terrein voor het eerst met succes. Geen matrozen meer en geen soldaten en den hemel zij gedankt ook geen Jordaan-coupletten meer: de toeschou-

wer krijgt een geheel te zien dat wat zijn genre aangaat even goed uit Duitschland of Amerika of Engeland had kunnen komen [...] het Nederlandsch product wordt thans vergelijkbaar met het internationale [...] Welnu: wij komen er ditmaal niet slecht af.'

Een andere film, de misdaadsatire *De spooktrein* (in 1939 door Karel Lamac) vindt het *Limburgs Dagblad* 'een goede film, maar geen goede Nederlandsche film, omdat het gegeven evengoed in Tschechopolenia (het nieuwste Koloniale rijk!) als in ons dierbaar vaderland kan spelen' (7 oktober 1939). De meningen zijn dus verdeeld.

Het was echter volstrekt uitgesloten, in wat voor Tschechopolenia dan ook, om kritiek te geven op de gebeurtenissen in buurland Duitsland. De Nederlandse regering hield zich strikt aan de neutraliteitspolitiek en wilde Duitsland in geen geval ergeren. De Bioscoopbond was het, zij het om andere redenen, geheel met de regering eens. De bond was op zoek naar amusementsfilms die voor een brede massa aantrekkelijk waren. Populaire films brachten geld in het laatje - en politiek niet. Dat was overigens tot kort voor het uitbreken van de oorlog in alle exillanden het geval. Men moet zich hierbij realiseren dat een film onder andere condities gemaakt wordt dan een boek. Ook de receptie is anders. Schrijvers in ballingschap hebben in het slechtste geval, onder erbarmelijke omstandigheden ergens teruggetrokken levend, slechts water en brood nodig om hun werk te doen. Publicatie van geschreven werk is vaak ook nog wel te financieren. Film is echter een zeer duur collectief product, waarbij grote economische belangen op het spel staan. Een film moet zich bovendien richten op taal, smaak en verwachtingen van het land waar de film wordt gemaakt. Bovendien zou het een steenrijke regisseur die een kritische exilfilm had willen produceren - de naar Nederland gevluchte regisseurs werkten allen in de amusementssector - waarschijnlijk net zo vergaan als Erika Mann, die het kritische cabaret *Die Pfeffermühle* maakte: haar Nederlandse verblijfsvergunning werd in 1936 om politieke redenen ingetrokken.

De in 1926 in het leven geroepen filmkeuring protesteerde dan ook geen enkele keer tegen de inhoud van een film op basis van politieke gronden. Deze keuringsinstantie ging het om de bestrijding van zedelijke en maatschappelijke gevaren van de bioscoop. Vooral in het katholieke zuiden werd streng gecensureerd. De ene keer was het een ontblote knie die een film een paar meter korter maakte, zoals de vrolijke, in de duinen spelende film *Lentelied* (uitspraak filmkeuring 29 juni 1936). Een andere keer waren, zoals bij de succesfilm *De Jantjes* 'voor jongere kinderen [...] de ruzies en vechtpartijen te opwindend' (2 februari 1934). Dat kostte *De Jantjes* drie coupures. Bij de misdaadfilm *Het mysterie van de Mondschein Sonate* vreesde de filmkeuring (23 oktober 1935) voor 'een minder goeden invloed op de jeugd'. Zij achtte de film daarom niet geschikt voor kinderen onder veertien jaar. Ook uit de onschuldige soldatenklucht *Het meisje met den blauwen hoed* moest op aanwijzing van de filmkeuring een scène verwijderd worden, waarin een dronken soldaat 'tot uw dienst, Napoleon!' stamelde. Dit kon namelijk bij de heren militairen niet door de beugel (uitspraak 6 december 1934). De opgewekte en welbespraakte regisseur

Meinert nam het gelaten op. In Oostenrijk zou dat geen probleem hebben opgeleverd, maar nu was hij in een ander land, waarvan hij de ongeschreven wetten na een paar maanden nog steeds niet snapte. Toen producent Will Tuschinski zonder overleg verdere coupures liet aanbrengen, reageerde Meinert echter woedend. Deze ingreep in zijn artistieke eindverantwoordelijkheid nam hij Tuschinski uiterst kwalijk. Op zijn beurt was Tuschinski daarvan niet onder de indruk: hij wilde simpelweg een film maken met een voor de markt geschikte lengte, legde hij in *Het Volk* uit.³

Mobilisatie

De neutraliteitspolitiek van de Nederlandse regering, de steeds scherpere wetgeving ten opzichte van de buitenlanders, het gebrek aan financiële middelen, het ontbreken van continuïteit en ervaring op de set, de verwachtingen van het publiek en de heersende strikte moraal lieten de buitenlanders weinig speelruimte. Ondanks deze restricties, en ondanks het feit dat ze op het witte doek zichtbaar noch hoorbaar waren, hebben de buitenlanders toch hun sporen nagelaten in de Nederlandse filmindustrie - nog geheel afgezien van het feit dat zonder buitenlanders nooit 37 avondvullende speelfilms tot stand hadden kunnen komen. Uiteraard liepen kwantiteit en kwaliteit van de inbreng van producenten uiteen. Ook de mening van de verzuiilde pers varieerde sterk. Voor 1936 klaagden sommige critici over het gebrek aan een filmesthetische signatuur in de Nederlandse films. Nederlandse verhalen werden 'in een reeks tooneelmatige scènes met tooneelmatige dialogen' verteld, 'alsof de filmdialoog niet wezenlijk van de tooneeldialoog te onderscheiden ware [...] een film is nu eenmaal een rythmische beeldcompositie', schrijft Van Domburg in een kritisch stuk over *De Jantjes* in *De Tijd* van 9 februari 1934. Deze kritiek wordt in het artikel vele malen herhaald, aangevuld met zijn ergernis over een inflexibele cameravoering, slechte geluidskwaliteit en een mislukte montage. Dat *Het Vaderland* op 22 december 1934 zijn recensie van *Het meisje met den blauwen hoed* als 'wederom een stap voorwaarts' beschouwt, is eerder de uitdrukking van hoop dan van de werkelijkheid. Niettemin is het regisseur Meinert gelukt de bekende revuester uit het theater, Lou Bandy, in 'een uitstekende filmkracht' te veranderen en hem niet te laten steken op het niveau van 'een komische tooneelkracht', zoals de *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* na de première op 22 december 1934 opmerkt. Maar: 'Op het oogenblik, dat hij zijn liedjes moet brengen, wordt hij weer de zingende revueacteur, dan wordt hij ineens veel minder natuurlijk.' Het ergert onder meer *De Nieuwe Eeuw* dat de camera 'stokstijf op de zingende tronie gericht is, tot alle coupletten uitgezongen zijn'.⁴

Vanaf 1936 nam de filmproductie toe. Hoewel er weinig geëxperimenteerd werd met filmesthetische elementen, kwam er dankzij de verbeterde techniek toch een echte filmtaal tot stand. De sleutelfiguur bij deze ommezwaai was de in 1933 uit Ber-

lijn geëmigreerde filmimporteur en productie leider Rudolf Meyer. De op natuurlijkheid gerichte techniek van de bescheiden en efficiënte 'Rudy' lag de Nederlanders meer dan die van veel sterregisseurs. Hij slaagde er evenmin als zijn collega-productie leider en vriend Leo Meyer (Studio Wassenaar) in continuïteit in de filmproductie te brengen, hoewel hij daar wel overtuigende plannen voor op tafel had gelegd. Maar als neef van UFA-paus Erich Pommer had hij uit zijn Berlijnse tijd nog de beste contacten met talenten uit de filmwereld. Die benutte hij ook consequent. Na 1936 haalde hij de regisseurs Ludwig Berger, Friedrich Zelnik en Karel Lamac naar Nederland en hield een scherp oog op de productie van hun succesvolle films *Pygmalion* (1937) en *Ergens in Nederland* - Bergers film uit de mobilisatietijd (1940). Zelnik maakte de films *Vadertje Langbeen* (1938), waarin een weeskind kan gaan studeren en *Morgen gaat het beter* (1939), over een schoolmeisje dat het tot radioster brengt. Lamac produceerde in 1939 *De spooktrein*, een misdaadkomedie in een in het ongereede geraakt stationsgebouw.

'Tot de grootste verdienste van Rudy Meyer behoorde ongetwijfeld het feit dat hij in de vooroorlogse jaren Ludwig Berger naar Nederland heeft gehaald', constateert A. van Domburg, de strijdbare, katholieke recensent naar aanleiding van de dood van 'Rudy' in *De Tijd* van 23 september 1969. Hoewel Van Domburg zich normaliter zeer kritisch uitliet over buitenlanders, gaat het hier niet om een lovende uitspraak achteraf. Reeds in 1939 had hij in *De Tijd* geschreven: 'Pygmalion is een ongewoon succes geworden. Even ongewoon als verdiend [...] Steeds hebben wij, en anderen met ons geprotesteerd tegen de invasie van buitenlanders in onze filmindustrie, die ook Nederlanders had kunnen vinden. Deze buitenlander zij welkom en hij blijve. Van hem valt nog het een en ander te leren.' Vervolgens prees hij de goede regie, het verbeterde geluid en de natuurlijk klinkende dialogen. 'Ja, de intelligente dingen zijn ook te zien in de decors, die nergens een studioteknik verraden, doch een levendige entourage van de handelingen vormen' (27 februari 1939).

Zijn grote collega-criticus, de gentleman van het liberale midden, L.J. Jordaan, zag dat in de *Haagsche Post* van dezelfde datum ook zo.

'De regisseur Ludwig Berger toont in zijn behandeling der stof overtuigend aan, te weten wat "film" is [...] het bekijken van de acteurs, nu eens uit dien, dan weer uit een anderen hoek, maar altijd op een wijze die de belangstelling levendig houdt - het soepele verglijden van de eene scène in de andere - het nimmer geforceerd inlasschen van details en "doode" voorwerpen - al deze factoren maken tezamen het vlotte, onderhoudend filmverhaal.'

Hij schreef verder: 'De ontdekking van Lily Bouwmeester voor de film [...] wanneer wij dan nog geen filmproductie hebben, [...] een filmactrice hebben wij in ieder geval.' Zij speelde in nog andere films en werd zeer geprezen. 'Wat een prachtig camera werk heeft Akos Farkas hier verricht en hoe suggestief heeft Teunissen dit kostelijk materiaal weten te verwerken in een vlotte montage: dit was de film in de

beste betekenis van het woord [...] hier was geen spoor van tooneel meer te ontdekken, doch slechts zuiver filmspel', schreef de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* na de première van Bergers *Ergens in Nederland* (13 april 1940). De filmcritici waren het erover eens dat Berger de beste buitenlandse regisseur was. Maar ook de twee andere regisseurs die Meyer naar Nederland had gehaald leverden films af die niet alleen hun geld terugverdienden, maar ook vanuit filmesthetisch oogpunt met genoegen werden ontvangen. Over *De spooktrein* liet *Het Hollandsch Weekblad* van 7 oktober 1939 bijvoorbeeld weten: 'Een Nederlandsche rolprent zonder verfilmd tooneel met prachtig spel van acteurs [...] met ongemeen knappe fotografische vondsten [...].'

Alle films die onder invloed van Meyer zijn vervaardigd - en dat geldt ook voor Ophüls' *Komedie om geld* - steken in betekenis uit boven de tijd waarin ze zijn ontstaan. Ze liggen niet als goedbedoelde museumstukken in de kast, maar werden en worden ook na de oorlog weer vertoond. Ter illustratie volgt hier een waarneming uit de *Volkskrant* van 25 juli 1957 naar aanleiding van *Komedie om geld*: 'Nederlandse film met allure - na achttien jaar nog een verrassing' kopt het artikel.

'Max Ophüls heeft met de cameraman Eugen Schüfftan [...] wellicht een van de duurste, maar ook een van de beste speelfilms gemaakt, die ooit onder Nederlandse vlag werden vertoond. Het is opmerkelijk hoe weinig er thans aan deze film verouderd schijnt. Zij bezit zelfs alles wat men juist in de Nederlandse speelfilmproductie ("Sterren stralen overal" meegerekend) altijd heeft gemist aan fantasie en filmische vindingrijkheid (vooral gedemonstreerd in zeer goede montagevondsten). Dermate zelfs, dat men de film op de dag van vandaag nog als een fris bioscoop-avontuur ondergaat [...].'

Dat beaamden de toeschouwers bij de vertoning van de film op de Berliner Film-festspiele in 1983 en bij de Max Ophüls Filmfestspiele in Saarbrücken in het jaar 2002. Ook *Pygmalion* kreeg na hervertoning een zelfde lovende pers.

In de onzekere omstandigheden van de jaren dertig was dat echter nog niet allemaal te zien. Max Ophüls wilde niet in Nederland blijven en keerde terug naar Parijs, Friedrich Zelnik en Karel Lamac mochten na het verlopen van hun verblijfsvergunning niet langer blijven. Ook Ludwig Berger verliet na zijn succes met *Pygmalion* het land, omdat grote productieplannen met Meyer op niets uitliepen. Hij regisseerde weer in Parijs en Londen tot 'Rudy' hem voor de film *Ergens in Nederland* terug naar Nederland haalde. Dat zou de laatste Nederlandse speelfilm voor de Duitse bezetting zijn. De film had slechts een korte looptijd, want de Duitsers verboden 'een film uit de mobilisatietijd' onmiddellijk.

De filmkeuring, onder de nieuwe leiding van G.J. Teunissen, de regisseur van de mislukte eerste Nederlandse geluidsfilm *Willem van Oranje* (1934) maar ook van opmerkelijke documentaire films, verbood in 1940 op inhoudelijke gronden vele speelfilms. Zij dwong productiemaatschappijen joodse namen, of dat nu Duitse,

Oostenrijkse (Meinert) of Nederlandse (Max Tak) waren, uit de titels te verwijderen. Dit lot trof ook de liefdeskomedie *Het meisje met den blauwen hoed*. Deze keer konden de filmsoldaten niet op tegen de echte militairen, zoals bij het voorval in Soestduinen in oktober 1934. Het was uiteindelijk niet nodig de joodse namen te verwijderen, want de film werd op 29 juli 1940 vanwege het soldatenthema in zijn geheel verboden. De enige troost voor de regisseur was dat de kosten beperkt zijn gebleven. De film heeft geen renaissance beleefd.

Ludwig Berger bleef in Nederland en overleefde. Met zijn vriend Eduard Verkade, de beroemde theaterman, wijdde hij zich aan het opvoeren van klassieke toneelstukken, vaak in zijn elegante woning in de Amsterdamse Vondelstraat. Na de oorlog ging hij naar Duitsland terug. Het waarom laat zich raden. De uit Auschwitz teruggekeerde en inmiddels tot Nederlander genaturaliseerde Rudy Meyer antwoordde op de vraag van *De Telegraaf* 'Heeft de Nederlandse film nog grote kansen?'⁵ 'Niet meer en niet minder dan in 1933, toen ik hier begon. Het gebrek is nog altijd: scriptschrijvers en producenten. Acteurs en regisseurs zijn er genoeg. Je ziet, er is eigenlijk weinig veranderd in de vijftig jaren bioscoopbond.'

Kathinka Dittrich van Weringh

Eindnoten:

- 1 *De Telegraaf*, 8 oktober 1934; *Arnhemse Courant*, 11 oktober 1934.
- 2 *Het Vrije Volk*, 21 augustus 1934; *Nieuwe Haarlemse Courant*, 24 december 1934 en *De Nieuwe Eeuw*, 3 januari 1935.
- 3 *Het Volk*, 2 januari 1935.
- 4 *De Nieuwe Eeuw*, 3 januari 1935.
- 5 *De Telegraaf*, 13 november 1968.

11 april 1936. De Duitse schrijfster Irmgard Keun ondertekent een contract met uitgeverij Allert de Lange.

9 Nederland en de exilliteratuur

Eind januari 1933 had Adolf Hitler in Duitsland de macht overgenomen. Een van de onmiddellijke gevolgen daarvan was dat het Duitse boekwezen onder strenge censuur kwam te staan. Uitgeverijen moesten sluiten, en veel schrijvers, literatoren en uitgevers werden opgepakt of bedreigd. Wat was er logischer dan te proberen in een ander land zo goed mogelijk verder te gaan? Om die reden emigreerden in de loop van de jaren dertig steeds meer mensen die tot het Duitse literaire leven behoorden. Een van hen was de schrijfster Irmgard Keun.

Irmgard Charlotte Keun (1905-1982), die in Keulen woonde, was sinds haar romans *Gilgi - eine von uns* (1931) en *Das kunstseidene Mädchen* (1932) een bijzonder succesvolle auteur in Duitsland. Ook in Nederland was ze geen onbekende, want beide romans waren hier in vertaling verschenen (*Het kunstzijden meisje*, Amsterdam, De Steenuil, 1933; *Eene van ons*, Amsterdam, De Steenuil, 1936). Keun kreeg in nazi-Duitsland al gauw problemen, omdat ze scherp en gedetailleerd over het actuele grotestadsleven schreef en deel uitmaakte van de modernistische stroming *Neue Sachlichkeit*. Ze emigreerde, en woonde van 1938 tot 1940 in Amsterdam, waar ze een van de vele Duitse literaire immigranten was die in die jaren in Nederland verbleven. Naar deze groep mensen is al heel wat onderzoek gedaan.¹ Maar men heeft daarbij tot dusverre weinig aandacht gehad voor de vraag hoe zij de Nederlandse cultuur hebben meegevormd. Welke invloed hebben de Duitse literaire immigranten uitgeoefend door hun aanwezigheid, hun teksten, hun activiteiten?² Hoe hebben ze Nederland veranderd? In hoeverre kunnen ze een onderdeel van de Nederlandse cultuur genoemd worden?

In dit hoofdstuk zal ik deze vragen trachten te beantwoorden, en wel aan de hand van Irmgard Keun en haar werk. Het is interessant om juist Keun te belichten, want tot nu toe heeft niemand aandacht gewijd aan haar Amsterdamse tijd, ondanks het feit dat zij veel heeft bijgedragen aan het kritisch-politieke profiel van de Duitse exilliteratuur in Nederland. Bovendien zijn haar positie en problemen vergelijkbaar met die van veel andere Duitse exilschrijvers. In mijn verhaal komen

tevens drie andere hoofdpersonen voor, Emanuel Querido, Alice van Nahuys en Fritz Landshoff. Over hen later meer.

‘Uw manuscript is kwaadaardig’

Het exilbestaan van Irmgard Keun kon beginnen nadat ze op 11 april 1936 een contract had getekend met uitgeverij Allert de Lange in Amsterdam voor haar roman *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften*. Keun had al sinds enkele jaren nauwelijks meer kunnen publiceren en zat zonder geld. Met het honorarium voor de roman kon ze op 4 mei van dat jaar naar het Belgische Oostende emigreren. ‘Ze was naïef en briljant, geestig en vertwijfeld, volks en vurig’, een vrouw ‘die zich schaamt voor haar vaders en broers, een profetes die aanklaagt, een prediker die tekeergaat, een politiek mens die een complete cultuur zag verloederen’.³ Dat schrijft de literator Hermann Kesten over Keun toen hij haar in Oostende ontmoette, waarmee hij haar temperament en instelling goed weergeeft (Kesten 1959, 427).

In Oostende kreeg Keun een relatie met de schrijver Joseph Roth (1894-1939), die eveneens geëmigreerd was. Met hem reisde ze verschillende keren naar Amsterdam, naar hun beider uitgeverij Allert de Lange. Dat Keun, Roth en vele anderen in Nederland Duitstalige boeken konden publiceren, was mogelijk doordat allerlei Nederlandse uitgeverij taak van hun Duitse collega's hadden overgenomen toen hun uitgeverijen waren opgeheven. Enkele Nederlandse uitgeverij slaagden er zelfs in een echte Duitstalige afdeling op poten te zetten. Daarvan waren de Duitstalige afdeling van Allert de Lange en Querido Verlag van Em. Querido's Uitgeversmaatschappij - beide in 1933 opgericht - de grootste.

Uitgeverij Allert de Lange publiceerde Keuns roman in juli 1936 (in het Nederlands verscheen hij als *Het meisje, waarmee de kinderen niet mogen omgaan*, Amsterdam, De Steenuil, 1936). Het was een relatief onschuldig boek over een elfjarig meisje, dat door haar eigenzinnigheid en nuchtere waarnemingen voortdurend problemen heeft met haar burgerlijke, hypocriete omgeving. Alhoewel je de roman kunt lezen als een metafoor voor Keuns eigen positie in het Duitsland van na 1933, wordt duidelijk de Duitse samenleving van voor die tijd geschetst. Dat was in haar tweede roman *Nach Mitternacht*, die eind dat jaar bij Allert de Lange zou verschijnen, heel anders. Deze roman beschrijft twee lentedagen in het Frankfurt van 1936. De hoofdpersoon Sanna Moder vertelt hoe de Führer op de eerste dag een feestelijk bezoek aan de stad brengt. De volgende dag komt haar verloofde Franz, en bericht Sanna dat hij in zijn machteloze woede een SA-man heeft vermoord; deze man had Franz bij het regime aangegeven om er zelf voordeel uit te slaan. Na middernacht vluchtten Sanna en Franz daarom per trein naar het buitenland. *Nach Mitternacht* is een meeslepend boek, waarin Keun het toenmalige Duitsland in satirische termen schildert en Hitler (‘unser National-Sonnensträlchen’) en zijn aanhang op de hak neemt.

Keun had voor deze roman bij uitgeverij Allert de Lange al een contract gekregen, maar Philip van Alfen, de directeur van de uitgeverij, moet de publicatie niet aangedurfd hebben omdat hij het boek te politiek vond (Landshoff 1991, 474). Onder meer vanwege dit probleem was Keun in de herfst van 1936 samen met Joseph Roth een paar maanden in Amsterdam. Op 5 november voerde ze mondelinge onderhandelingen met Van Alfen, in aanwezigheid van Walter Landauer, de leider van de Duitstalige afdeling. In een brief van 6 november aan Van Alfen - geciteerd door Keuns biograaf Gabriele Kreis - komt Keun op dit gesprek terug. Van Alfen zou tegen haar hebben gezegd:

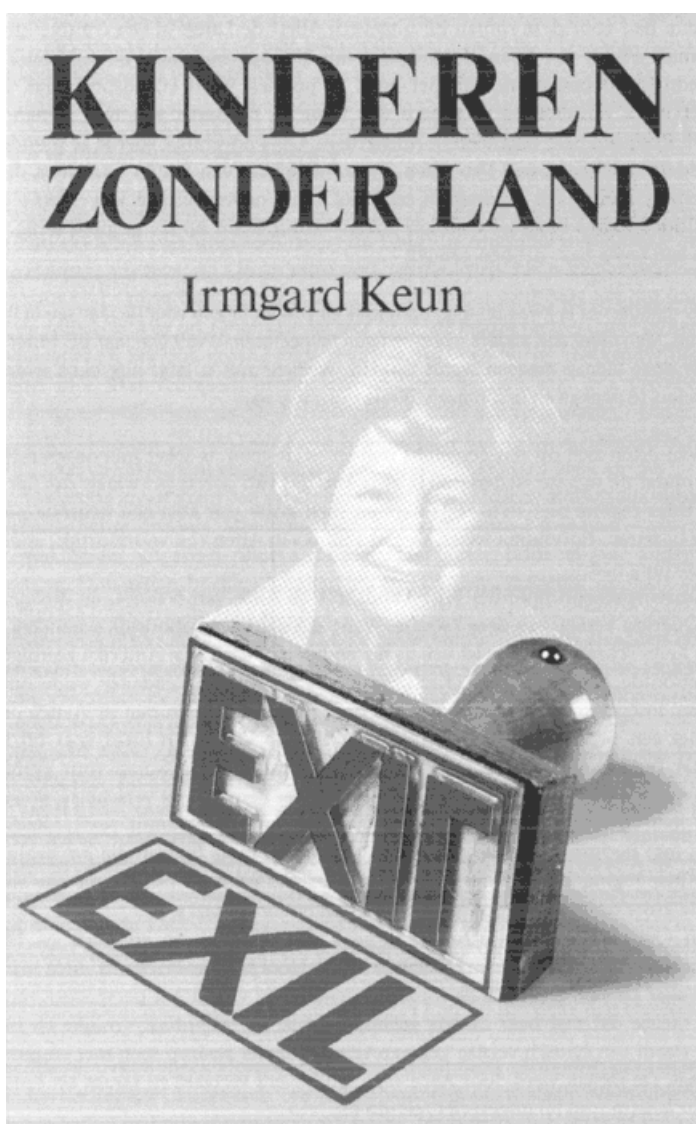
Uw manuscript is kwaadaardig, harteloos en zonder begrip voor de mensen in Duitsland. Men moet ook andere overtuigingen respecteren. U valt een man als Hitler aan, die door talloze mensen wordt vereerd. Wellicht zult u later nog eens leren om anders te denken en te schrijven. (Kreis 1991, 195-196)

Dat Van Alfen zich op een dergelijke manier heeft geuit, is zeker niet onwaarschijnlijk, omdat de meeste Nederlanders er in die tijd van overtuigd waren dat het met het Hitler-regime niet zo'n vaart liep, en men koste wat kost een neutrale positie wilde bewaren. Bovendien weten we dat Philip van Alfen een voorzichtige, apolitieke instelling had.⁴

Vanzelfsprekend hoorden Fritz Landshoff en Alice van Nahuys, de directeurs van Querido Verlag, van deze kwestie. Want er kwam een behoorlijk schandaal van, zoals Keun schreef in een brief van 23 november aan haar naar Amerika geëmigreerde verloofde Arnold Strauss (Kreis/Strauss 1990). Walter Landauer wilde ontslag nemen, Joseph Roth wilde zijn contract opzeggen, Keuns advocaat in Wenen dreigde met een proces vanwege contractbreuk. Maar Van Alfen hield voet bij stuk. Omdat Fritz Landshoff en Alice van Nahuys minder bang waren voor eventuele consequenties, besloten zij het manuscript over te nemen. Het verscheen in 1937 en werd meteen vertaald (*Na middernacht*, Amsterdam, De Steenuil, 1937). Landshoff (1991, 105) herinnert zich de roman als 'een van de beste boeken die het begin van het Hitler-regime behandelen', en ook in Duitsland geldt hij vandaag de dag als een van de grote romans over het alledaagse leven onder de nazi's.

Bij Querido Verlag verschenen in 1938 ook Keuns twee volgende en laatste romans, *D-Zug dritter Klasse* (*D-trein 3e klasse*, Hoorn, West-Friesland, circa 1938) en *Kind aller Länder*. Deze laatste roman is geschreven vanuit het perspectief van een jong meisje dat met haar ouders geëmigreerd is; op schijnbaar vrolijke en naïeve toon wordt een cynisch verslag gegeven van de manier waarop men met emigranten omgaat. De roman werd door Alice van Nahuys zelf vertaald en kwam als *Kinderen zonder land* in 1939 bij uitgeverij Querido uit.

De samenwerking tussen Irmgard Keun en uitgeverij Allert de Lange was dus in minder dan een jaar afgelopen, een lot dat niet alleen haar beschoren was. Keuns werk had gelukkig zo'n bijzondere zeggingskracht dat een andere uitgeverij de



Afb. 9.1 Boekomslag Irmgard Keuns *Kinderen zonder land*, Querido 1939

publicatie ervan over wilde nemen. Zo kruiste haar weg die van de drie andere hoofdpersonen in dit verhaal: Fritz Landshoff, Alice van Nahuys en Emanuel Querido. Wie waren zij, en hoe was Querido Verlag ontstaan?

Ontmoetingen in Amsterdam

Fritz Helmut Landshoff (1901-1988) was een Duitser, die in verschillende Duitse boekhandels en uitgeverijen ervaring had opgedaan. Sinds 1927 was hij naast Gustav Kiepenheuer directeur van de linkse, kritische uitgeverij Kiepenheuer. Om deze reden, en omdat hij joods was, moest hij zijn land na de machtswisseling van begin 1933 zo snel mogelijk verlaten. Ook hij ging in het buitenland op zoek naar nieuwe mogelijkheden. Dat voorjaar stapte Landshoff in de trein naar Amsterdam en bezocht uitgeverij Querido. In zijn herinneringen vertelt hij dat de directeuren Emanuel Querido en Alice van Nahuys, ondanks het feit dat zij hem tot dan toe niet kenden, spijkers met koppen sloegen: 'Na twee uur verlieten wij het kantoor als partners en gingen gezamenlijk eten' (Landshoff 1991, 42).

Zo werd naast Em. Querido's Uitgeversmaatschappij een Duitstalige uitgeverij ('Verlag') opgericht, eerst als afdeling, in 1934 als naamloze vennootschap: Querido Verlag. Alice van Nahuys en Fritz Landshoff werden de directeuren. Het definitieve besluit daartoe werd 7 juli 1933 genomen op een buitengewone algemene vergadering van aandeelhouders en schriftelijk vastgelegd.

Het lijkt nu alsof een goed lopende Nederlandse uitgeverij een buitenlandse collega als partner nam. Maar hoe Nederlands was de uitgeverij zelf eigenlijk? Sinds 1930 was Alice van Nahuys er met Emanuel Querido directeur van. Van Nahuys was in de Eerste Wereldoorlog echter uit België naar Nederland gevlucht, en Querido stamde uit een Portugees-joodse familie. Zij zijn een goede illustratie van het feit dat het woord 'Nederlands' geen simpele betekenis heeft. Zoals de meeste samenlevingen is ook de Nederlandse altijd al een mengsel van binnen- en buitenlanders en van allerlei tradities geweest.

Alice Emily van Nahuys (1894-1967) was weliswaar in Den Helder geboren, maar als wees naar familie in België verhuisd. Daar leefde ze kennelijk in betere kringen en genoot een uitstekende opleiding. De Eerste Wereldoorlog leidde in België tot een ongehoorde vernietiging, zoals Sophie De Schaepdrijver (1997) in *De Grote Oorlog* gedetailleerd heeft beschreven. Daarom vluchtte Van Nahuys uit Antwerpen met vele anderen weg naar Nederland. Ze vond in Amsterdam werk in de boekhandel van de socialistische uitgeverij Ontwikkeling, die later De Arbeiderspers ging heten.

In Amsterdam had ook het nieuwe, uiterst moderne warenhuis De Bijenkorf een boekenafdeling opgezet, en Van Nahuys raakte bevriend met de chef ervan, Emanuel Querido. Emanuel Querido (1871-1943) verkeerde op dat moment in een dieptepunt. In 1913 had hij zijn boekhandel wegens financiële problemen moeten verko-

pen, maar het afhankelijke bestaan als werknemer lag hem niet. Hij stamde uit een Portugees-joodse familie, die in de zeventiende eeuw naar Amsterdam was gekomen. Zijn ouders waren buiten het joodse getto gaan wonen, maar desondanks had Emanuel Querido net als zijn vader diamantbewerker moeten worden. Hij koos echter voor de literatuur en opende in 1898 een kleine boekhandel, waar hij ook boeken begon uit te geven. Volgens zijn zoon droeg hij graag kleren die het midden hielden tussen een burger- en een kunstenaarspak:

Zoals zijn kleding dit uitdrukte: tussen twee werelden zonder volledig tot een van beide te behoren - zo was zijn levenshouding. En daar hij niet tot een bepaalde levenssfeer behoorde, hield dit ook in, dat hij nooit middelpunt kon zijn, maar steeds aan de rand stond. (Querido e.a. 1995, 23)



Afb. 9.2 Irmgard Keun in Nice, 1938

Querido voelde zijn eigen culturele achtergrond dus sterk, maar dat weerhield hem er niet van om een plaats in de samenleving in te nemen en deze uit te bouwen.

Van Nahuys en Querido bleken elkaar na hun kennismaking in De Bijenkorf goed te liggen. Voor een deel zal dat zijn gekomen door hun gevoel een buitenstaander te zijn, iemand die door de omgeving niet als 'gewoon Nederlands' werd beschouwd. Maar ook qua overtuiging en interesses moeten ze veel gemeen hebben gehad. Gezien zijn boekuitgaven had Querido in tegenstelling tot veel van zijn tijdgenoten bijvoorbeeld weinig tegen zelfstandige, werkende vrouwen. Toen hij in 1915 wegens recalcitrant gedrag op staande voet bij De Bijenkorf werd ontslagen, richtte hij in augustus van dat jaar een uitgeverijtje op, en wist Van Nahuys over te halen bij hem in dienst te treden. De twee vormden een succesvolle combinatie. Em. Querido's Uitgeversmaatschappij begon als dochterfirma van Van Holkema en Warendorf met geleend geld in één kamertje, maar werd vanwege zijn bloei in 1926 een naamloze vennootschap met een grote zelfstandigheid. Men gaf voornamelijk socialistisch, feministisch en ander kritisch werk uit, evenals moderne Nederlandse en vertaalde literatuur. In verband met het laatste is interessant dat de literatuur die uit het Duits werd vertaald ondubbelzinnig een initiatief van Van Nahuys was - veel van die vertalingen zijn ook van haar hand -, want Querido 'had een grondige hekel aan alles wat Duits was' (Sötemann 1990, 44). Maar daar wist hij in 1933 uit politieke overwegingen overheen te stappen.

Zelfbewust, zakelijk en elegant

Toen Fritz Landshoff in 1933 naar Amsterdam kwam, zag hij Alice van Nahuys als volgt. Ze was lang, elegant, knap, energiek, zeer belezen, en beheerste vloeiend vier talen (Nederlands, Frans, Engels en Duits). Omdat Querido nauwelijks vreemde talen verstond en ze nog minder sprak, was zijn ongeveer dertig jaar jongere medewerkster onze tolk. (Landshoff 1991, 42)

Merkwaardig is dat Landshoff Van Nahuys enerzijds beschrijft als een imponerende persoonlijkheid, maar haar anderzijds een 'medewerkster' noemt en haar opvoert als iemand die slechts tolkt bij een onderhandeling tussen twee mannen. Ze was echter sinds 1930 mededirecteur van de uitgeverij en werd ook samen met Landshoff directeur van Querido Verlag. Dat Van Nahuys geen achtergrondfiguur was, wordt bevestigd door Guus Sötemann (1990), die de geschiedenis van de uitgeverij heeft geschreven en haar een 'zelfbewuste, zakelijke en elegante vrouw' (54) noemt, iemand die vanaf de tweede helft van de jaren twintig 'de ontwikkeling van de uitgeverij in belangrijke mate mee zou bepalen' (44). Ook Hella Haasse (1967, 86) karakteriseert haar als een leidende persoonlijkheid 'met een groot zakelijk talent'. Het beeld dat Landshoff schetst is dus niet zozeer gebaseerd op de werkelijkheid, maar

eerder op zijn ideeën over hoe mannen en vrouwen zich horen te gedragen en hoe hun onderlinge verhouding hoort te zijn.

Dit is van belang, want Landshoffs visie is geen los geval. Ook anderen die over uitgeverij Querido hebben bericht - onder wie Rudi Boltendal (1965) en Arie Querido, Anthonie Donker en Th. Wink (1955)⁵ - zien Alice van Nahuys grotendeels over het hoofd; men beschrijft de uitgeverij als het product van Emanuel Querido. Dat genderopvattingen (stereotypen en normen over mannen en vrouwen) hier bepalend zijn, blijkt uit de twee publicaties van Sötemann over uitgeverij Querido. Deze boeken van 1960 en 1990 zijn grotendeels hetzelfde - al reikt de tweede verder in de tijd -, maar in het tweede komt de rol die Van Nahuys heeft gespeeld beter uit de verf dan in het eerste.⁶ De maatschappelijke genderopvattingen zijn in deze dertig jaar veranderd, en dat beïnvloedt kennelijk de manier waarop Sötemann tegen de positie van Van Nahuys binnen de uitgeverij aankijkt.

Bovendien geeft de visie op Alice van Nahuys er een indruk van hoe men indertijd vaak over vrouwen dacht, en deels nog steeds denkt. Genderopvattingen hebben bijvoorbeeld ook de kijk op Duitse mannelijke en vrouwelijke immigranten beïnvloed. Men nam de rol van vrouwen veelal niet zo serieus of vergat hen, waardoor er bijvoorbeeld in overzichtswerken over exilschrijvers weinig aandacht voor hen is. Dat geldt ook voor Irmgard Keun.

Schrijfproblemen

Door de komst van Fritz Landshoff kreeg de multiculturele achtergrond van uitgeverij Querido een sterke nieuwe impuls. Landshoff had veel contacten met Duitse schrijvers, zodat hij de literaire leiding van Querido Verlag kreeg, terwijl Van Nahuys de zakelijke leiding op zich nam. Tussen twee haakjes: dat men met Landshoff in zee was gegaan, kwam niet alleen door de gemeenschappelijke overtuigingen, maar ook door de slimme onderhandelingen van Landshoff. Hij had gezegd dat hij 7.500 gulden kapitaal mee zou brengen, toen een aanzienlijk bedrag. Pas jaren later durfde hij Querido te bekennen dat hij in die tijd geen cent had gehad. Droogjes schrijft hij: 'Ik was niet verbaasd toen hij me zei dat hij dan niet aan de onderneming begonnen zou zijn' (Landshoff 1991, 57).

Nog in 1933 publiceerde Querido Verlag negen Duitstalige boeken, en men begon eveneens met de uitgave van het exiltijdschrift *Die Sammlung* van Klaus Mann, zoon van Katia en Thomas Mann. Tot het uitbreken van de oorlog zouden er zo'n twintig boeken per jaar verschijnen, voornamelijk literatuur, maar ook politieke essayistiek; in totaal 129 stuks (zie de lijst achterin Landshoff 1991). Dat getal klinkt bescheiden, maar was het bepaald niet, gezien de problemen die ik later nog zal bespreken.

Eerst wil ik terugkeren naar de ervaringen van Irmgard Keun en haar Duitse collega's. De meesten van hen hielden het schrijven op den duur niet vol. Ook Keun is het na *Kind aller Länder* tot na de oorlog niet meer gelukt om een manuscript af te

ronden. Dat is niet verbazingwekkend. In 'Bilder aus der Emigration' - over haar twee jaar in Oostende - heeft zij uitgelegd dat een groot probleem voor de exilschrijvers was dat ze eigenlijk geen thema meer hadden (154-156). Ze kenden Duitsland niet meer uit eigen ervaring, en konden daar dus al snel niet meer over schrijven. Maar over hun nieuwe land konden ze ook moeilijk schrijven, omdat een goed auteur vanzelfsprekend kritisch is, en daarmee hadden ze hun eigen verblijf en dat van andere emigranten in gevaar gebracht. Het emigrantenbestaan was eveneens een problematisch thema, want dan moest men illegale handelingen en trucs onthullen terwijl die voor gebruik in de toekomst geheim moesten blijven, en bovendien de toch al twijfelachtige roep van emigranten geschaad zouden hebben. Er bleven dus, zegt Keun, alleen onderwerpen over die niets met de eigen werkelijkheid te maken hadden, wat weinig inspirerend was.

Een heel ander probleem was de drukkende materiële situatie. Wie uit Duitsland wegvluchtte, mocht praktisch geen geld en bagage meenemen. Men verloor dus alles, en wie al het geluk had om niet te worden teruggestuurd door de Nederlandse overheid, kon meestal geen baan vinden vanwege werkverboden en dergelijke. Ook Keun had sinds haar vertrek uit Duitsland voortdurend zorgen vanwege geld en verblijfsvergunningen. Haar verhuizing van Oostende naar Amsterdam in 1938, waardoor ze dichterbij haar uitgeverij was, loste weinig op. Querido Verlag had schriftelijk verklaard dat ze een regelmatig inkomen kreeg, want anders werd een immigrant zonder pardon weer over de grens gezet (Kreis/Strauss 1990, 292). In werkelijkheid kreeg Keun maar weinig geld voor haar romans, want de uitgeverij maakte geen winst, integendeel. Wel sprong men op informele wijze bij. Fritz Landshoff - die met zijn verblijfsvergunning ook de nodige problemen had en zichzelf in een brief eens 'een arme treurige jood' (1991, 281) noemde -, vertelt dat Keun graag overdag in een café zat te schrijven:

Vaak belde ze me op vanuit Café Americain of Trianon of Keizer en wilde 's middags afgehaald en 'losgekocht' worden. Omdat ik niet altijd zomaar weg kon, moest ze soms uren wachten. We hadden een zeer vriendschappelijke verhouding, die volstrekt niet bedorven werd door zulke voorvallen. (Landshoff 1991, 105)

Verder moest Keun teren op de onregelmatige bedragen die ze van haar naar Amerika geëmigreerde verloofde Arnold Strauss en van haar en zijn ouders kreeg.

Een derde gemeenschappelijk probleem was dat de schrijvers geblokkeerd raakten door de sfeer van nervositeit en dreiging. Zo schrijft Keun op 29 augustus 1939 aan Arnold Strauss: 'Het is gewoon om gek van te worden. [...] De mensen met wie ik praat verkeren of in apathische verstarring, of ze lijken wel elektrisch geladen van opwinding.' In haar volgende brief zegt ze het gevoel te hebben dat alles troosteloos en hopeloos is. 'Als de Duitsers komen, kan ik niets anders doen dan me zo snel mogelijk ombrengen, voordat die beesten mij ombrengen.' Verder meldde Keun hem verschillende keren dat ze door de politie en nazi-Duitsers werd lastiggevallen,

en ze wisselde regelmatig van onderkomen. In haar twee jaar in Amsterdam heeft ze ten minste in het Eden Hotel in de Warmoesstraat 24 gewoond, in Hotel Americain aan het Leidseplein, en op een kamer in de Van Eeghenstraat 58, waar de familie Van Schaik haar begin 1939 onderdak bood (Kreis 1991, 228).⁷

Haar Duitse collega's deden in hun beroep en als immigrant dezelfde ervaringen op van een eindeloos gecompliceerd en moeizaam bestaan (zie voor een scala aan ervaringsberichten Eckert 1993). Een voorbeeld hiervan is de schrijver Georg Hermann (1871-1943), die al in de jaren twintig in Duitsland een grote fan van Nederland was. In 1933 moest ook hij vluchten en kwam vanzelfsprekend naar Nederland toe. In het begin had Hermann nog een vaste rubriek in het *Algemeen Handelsblad*, waar hij Duitse boeken besprak, en Alice van Nahuys vertaalde voor uitgeverij Querido verschillende boeken van hem. Toch begaf zijn positieve beeld van Nederland het al gauw. Eind 1934 schreef hij zijn dochter:

Ik ben hier niet bijzonder gelukkig [...], nog afgezien van het feit dat je beroepsmatig geen voet aan de grond krijgt en de kranten de medewerking van emigranten compleet blokkeren [...]. Zo zijn de mensen [...] - heel aardig voor een gast, maar minder aardig voor iemand, die gedwongen is in hun land te wonen. (Nussbaum 1991, 185)

Het is dan ook begrijpelijk dat veel exilauteurs de moed definitief verloren. Dat gold ook voor Keuns vriend Joseph Roth, die uitermate depressief was en zwaar alcoholist. De literator L.P.J. Braat vertelt over Roth in verband met de immigranten die hij in de literaire cafés rond het Leidseplein leerde kennen:

En op een goede avond zat er aan de tapkast van Reynders [...] een kleine man met een druipsnor en een juweel van een doorschijnende drankneus melancholiek te zweten. Ik zei tegen mijn tafelvrindjes 'het lijkt was een Weense aapjeskoetsier' en was daarmee niet zo erg mis want het was Joseph Roth, de grote Oostenrijkse Schrijver. (Braat 1966, 88)

Omdat de relatie met Roth voor Irmgard Keun niet vol te houden was, besloot ze begin 1938 die te verbreken. In Amsterdam hoorde ze in 1939 van zijn dood, veroorzaakt door de alcohol. Van het gedicht waarin ze hem herdacht, 'Für Joseph Roth (Amsterdam)', citeer ik de eerste strofe in de oorspronkelijke taal:

Die Trauer, Freund, macht meine Hände dumm,
Wie soll ich aus dem schwarzen Blut der Grachten Kränze winden?
Das Leid, mein Freund, macht meine Kehle stumm,
Wo bist Du, Freund, ich muß Dich wiederfinden.

Joseph Roth was bij lange na niet de enige die Keun in die jaren zou verliezen. Maar hij is vermoedelijk wel een van degenen die haar het meest na stonden, en de enige over wiens dood ze een gedicht heeft geschreven.

Duitsers aangespoeld

Hoe is de plaats van Irmgard Keun en haar boeken in de Nederlandse cultuur in te schatten? Algemener gevraagd: zijn de Duitse immigranten en hun werk een onderdeel van de Nederlandse cultuur of niet? Aan de ene kant zijn ze het niet, omdat ze door Duitsers in het Duits zijn geschreven. Dan hanteert men het argument van de nationaliteit en de taal. Aan de andere kant zijn ze dat wel, want de exilliteratuur werd deels in Nederland geschreven, in Nederland geproduceerd en door Nederlanders gelezen. Dat is het argument van de plaats en het leespubliek. Ook kan men opnieuw op de taal wijzen, want de exilliteratuur werd tenslotte deels - in Keuns geval helemaal - in het Nederlands vertaald. Bovendien is de eeuwenoude Nederlands-Duitse vermenging en beïnvloeding een factor van belang. Immigratie uit Duitsland had een lange traditie - men denke alleen al aan de aanwezigheid van duizenden Duitse dienstmeisjes in het interbellum, van wie tallozen met een Nederlander trouwden (Henkes 1995) -, waardoor er veel Nederlands-Duitse banden op persoonlijk niveau bestonden. De kunsten, de wetenschap en het bedrijfsleven waren ook sterk op Duitsland georiënteerd. Op het gebied van de kunsten blijkt dat bijvoorbeeld uit de import van Duitse expressionistische ideeën of van de stroming Neue Sachlichkeit, die in Nederland Nieuwe Zakelijkheid werd. Nederland was dus al lang doordrenkt van allerlei Duitse invloeden, en daar sloot deze nieuwe golf literaire immigranten en hun werk bij aan. Zo gezien vormen zij een onderdeel van de Nederlandse cultuur.

Maar er zijn meer argumenten pro en contra. Een belangrijk contra-argument is de collectieve identiteit. De immigranten konden hun Duits-zijn meestal moeilijk vergeten, want ze waren natuurlijk onvrijwillig en doorgaans in precaire omstandigheden geëmigreerd. Velen wilden de Duitse cultuur - die in hun ogen onder Hitlers dictatuur verloren ging - bewaren door erover te schrijven en deze voor te leven. Anderen concentreerden zich op politieke activiteiten tegen nazi-Duitsland, alhoewel de Nederlandse wet dat streng verbood. Bovendien hadden de immigranten vaak familie en vrienden in Duitsland over wie ze zich grote zorgen maakten, en richtten zich daarom niet op Nederland. De meesten zagen hun verblijf hier - daarin ook gedwongen door de vele wetten - als tijdelijk en wilden zo snel mogelijk terug of verder naar een ander land. In al die gevallen was er geen sprake van integratie, de immigranten bleven zichzelf als Duits of 'anders' zien.⁸

Ook aan de Nederlandse kant zag men dat grotendeels zo, vanwege de hoge werkloosheid en de wens om de goede politieke en handelsverhoudingen met Duitsland te bewaren.⁹ Bovendien was het ministerie van Justitie bang voor het ver-

lies van de Nederlandse identiteit door te grote aantallen buitenlanders (Lademacher 1994, 50). Daarom wierp de overheid grote juridische hindernissen op (Leenders 1993; Michman/Langkau-Alex 1981; Moore 1986). Deze golden net zo goed voor industriëlen en wetenschappers als voor de literaire immigranten, ook al had de komst van de eerste twee groepen de Nederlandse bedrijfstakken en wetenschappen verrijkt.

De voornaamste hindernis vormden de werkverboden. In 1934 kwam er een wet die tot 1936 steeds verder werd verscherpt en bijna alle werkzaamheden voor immigranten verbod (uitzonderingen waren werk op schepen en huishoudelijk werk). In 1937 werd een nieuwe wet van kracht die in de meeste gevallen een zelfstandig beroep of bedrijf verbod. Daarnaast hanteerde men steeds strengere voorwaarden voor toelating en verblijf van immigranten. In maart 1938, na Hitlers annexatie van Oostenrijk, werden de grenzen zelfs praktisch gesloten. Pas na de gruwelijke Rijkspogromnacht - tegenwoordig de officiële naam in Duitsland; in Nederland is nog steeds de oude, verhullende naam 'Kristallnacht' gebruikelijk - van 9 november 1938 voelde men zich ertoe gedwongen de grenzen weer voor een aantal joodse vluchtelingen te openen.

Nederland isoleerde zich dus en voelde zich niet erg verantwoordelijk voor de immigranten. Velen, onder wie ook Irmgard Keun, woonden in hotels en pensions. Door hun woonsituatie en armoedige levenswijze ontstond er een scherp contrast tussen deze groep en de autochtone bevolking. Dit contrast was het directe product van het Nederlandse verlangen om een neutraal politiek beleid en een eigen identiteit (burgerlijkheid, fatsoenlijk gedrag) met elkaar te verbinden. Zoals Keun in een mismoedige bui schrijft: 'ik ben de Hollanders flink zat [...], emigrant zijn betekent ongeveer hetzelfde als zakkenroller of inbreker' zijn (Kreis/Strauss 1990, 261).

Na dit lange contra-argument op basis van collectieve identiteiten, wil ik nog een laatste argument aanvoeren ten gunste van de opvatting dat de Duitse literaire immigranten een onderdeel van de Nederlandse cultuur waren. Daarbij gaat het om de manier waarop zij hebben gefunctioneerd. De exilliteratuur verschilde voor een deel nauwelijks van de Nederlandse, omdat men probeerde onopvallend te zijn door historische of familieromans te schrijven. Er was echter ook werk, zoals dat van Keun, dat inging op de actuele situatie, Hitler-Duitsland, de verhouding politiek-maatschappij en politiek-individu, en de emigrantenervaringen. Weer anderen schreven over hun nieuwe leven in Nederland vanuit een bicultureel perspectief. Een boeiend voorbeeld daarvan is de roman *Ein Mensch fällt aus Deutschland* (1936) van Konrad Merz, uitgegeven door Querido Verlag. De roman verscheen in Nederlandse vertaling onder een titel die op zichzelf al een perspectiefwisseling is: *Duitscher aangespoeld* (1937).

Door dergelijke thema's, die in Nederland tot dan toe zo niet bestonden, hebben de Duitse immigranten de literatuur verrijkt en vernieuwd. Ook vormden hun boeken een bron van (politieke) informatie, die de toenmalige discussie hebben aangewakkerd over de vraag of schoonheid bij het schrijven het belangrijkste was, of een

geëngageerd standpunt (De Jong 1993). Daardoor hebben ze onder meer een bijdrage geleverd aan de oprichting van het bekende Comité van Waakzaamheid van antinationaal-socialistische intellectuelen (1936). Bovendien publiceerden de Duitse immigranten - al maakten de Nederlandse wetten dat dus niet eenvoudig - naast literatuur ook recensies, essays en artikelen. Ze gaven boeken uit, organiseerden lezingen en literaire bijeenkomsten, spraken op forums, enzovoort. Door hun diversiteit qua kennis, talent en politieke instelling hebben zij een belangrijke functie in het Nederlandse literaire leven gehad en daar een stempel op gedrukt.

Uit het bovenstaande blijkt dat de vraag of de Duitse immigranten en hun boeken bij de Nederlandse cultuur horen, niet zomaar met 'nee' of 'ja' te beantwoorden is. Beide zienswijzen zijn verdedigbaar. Het is daarom wellicht beter te vragen welke van de twee het vruchtbaarst is. Dat lijkt mij de zienswijze te zijn dat de exilliteratuur wel deel uitmaakt van de Nederlandse cultuur, zonder te ontkennen dat zij in verschillende opzichten een bijzondere subcultuur is. Ik sluit me aan bij de opvatting dat een cultuur een dynamische veelheid van culturen is: een divers en veelzijdig gebeuren binnen de staatsgrenzen. Dit standpunt geeft het beste inzicht in de complexiteit van de Nederlandse cultuur, en doet beseffen dat de invloed van immigranten vaak weggepoetst wordt.

Irmgard Keun heeft, voorzover mij bekend, geen recensies of essays geschreven. Ook deed ze vermoedelijk weinig mee aan literaire activiteiten; de enige activiteit die ze in haar brieven noemt is dat ze in oktober 1938 op de Nederlandse radio te horen zal zijn (Kreis/Strauss 1990, 254). Wel heeft ze, terwijl ze in literaire cafés als Reynders zat te schrijven, zeker veel met Nederlandse literatoren gesproken. Ze vermeldt bijvoorbeeld dat ze redacteurs van het *Algemeen Handelsblad* ontmoet (Kreis/Strauss 1990, 252), en ze kende ook andere Nederlandse intellectuelen, zoals de kunsthistoricus Frans Hannema (Bronsen 1974). Maar Keun heeft voornamelijk invloed uitgeoefend door de inhoud van haar romans, en door haar aanwezigheid, want die was vanwege haar politieke en literaire ideeën een provocatie op zichzelf.

De oorlog komt

Als het om werk en overleven ging waren er interessante verschillen tussen mannelijke en vrouwelijke immigranten. Ursula Langkau-Alex (1995) heeft erop gewezen dat het *Biographische Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933* ongelijk heeft met de bewering dat er in totaal slechts 34 Duitstalige vrouwen naar Nederland geëmigreerd zouden zijn. Ook dit is een gevolg van toenmalige genderopvattingen: vrouwen die samen met een mannelijke immigrant de grens overkwamen, werden niet als zelfstandige persoon geregistreerd; men zag ze als 'aanhanger' van hun echtgenoot, vader, broer of zoon. Uit het onderzoek van Langkau-Alex is echter gebleken dat minstens de helft van de immigranten vrouwelijk geweest moet zijn.

Deze vrouwen hadden het enerzijds moeilijker dan de mannen, omdat ze slechts de helft van het mannelijke salaris ontvingen (en immigranten werden sowieso slechter betaald dan autochtonen). Bovendien mochten ze over het algemeen niet werken als ze getrouwd waren, wat ook gold voor de Nederlandse vrouwen. Als ze alleenstaand waren, was er echter ook een probleem. Nederland was in die tijd nog sterk verzuild. Indien men voldeed aan bepaalde regels, en joods, protestants of katholiek was of lid van een socialistische of communistische partij, kreeg men wat geld, kleding en dergelijke van het betreffende hulpcomité. Maar alleenstaande vrouwen kregen, in tegenstelling tot alleenstaande mannen, geen cent uit welk fonds dan ook.

Anderzijds hadden geïmmigreerde vrouwen ook iets voor op de mannen. Hierboven heb ik gezegd dat huishoudelijk werk tot ver in de jaren dertig niet verboden was voor buitenlanders. Voor zulke banen nam men toentertijd - nog afgezien van het feit dat mannen er minder vertrouwd mee waren dan vandaag de dag - zelden mannen aan. Dat betekende dat vrouwen die vroeger auteur, journalist, vertaler, of, algemener genomen, jurist, sportleraar, operazanger, architect enzovoort waren geweest, nu schoonmaakten, kookten, bedienden, de was deden, streken, en naai- en herstelwerk uitvoerden.¹⁰ En wie dat niet legaal kon doen, deed het illegaal, al was het salaris dan nog lager (Langkau-Alex 1995, 111-114; Weil 1984).

Maar Irmgard Keun nam haar beroep zeer serieus, en weigerde om iets anders te doen dan te schrijven, hoe moeilijk dat in cafés en op hotel- en pensionkamers ook was. In februari 1939 bericht ze Arnold Strauss over haar kamer bij de Van Schaiks:

Het klimaat hier is afschuwelijk. Regen en moordende kou wisselen elkaar voortdurend af. Daar komt nog bij dat mijn kamer geen centrale verwarming heeft, maar een volslagen idiote kachel. Meestal is het zo koud dat ik huilend in mijn bontmantel achter de typemachine zit. En als de kachel het dan eindelijk eens doet, wordt het zo heet dat je barst van de koppijn. Het reusachtige raam sluit niet goed en het tocht vreselijk. (Kreis/Strauss 1990, 264)

Met Walter Landauer van uitgeverij Allert de Lange vroeg Keun eind 1939 bij het Franse consulaat in Amsterdam om officiële bescherming en een visum, wat mislukte.¹¹ Keuns pogingen om een Amerikaans visum te krijgen mislukten eveneens.¹² Zo bleef ze tot het uitbreken van de oorlog in Amsterdam, vluchtte toen naar Den Haag, wist een pas op de naam Charlotte Tralow te krijgen - Charlotte was haar tweede voornaam, Johannes Tralow de naam van haar echtgenoot, van wie ze in 1937 was gescheiden -, en ging illegaal terug naar Keulen. Onder die naam overleefde Irmgard Keun in armoedige omstandigheden de oorlog, beschermd door verschillende berichtjes in de pers dat ze zelfmoord gepleegd zou hebben.¹³

Haar uitgeverij beleefde al even ingewikkelde jaren. Querido Verlag maakte geen winst; daarom had men al in 1935 het exiltijdschrift *Die Sammlung* moeten opheffen. Eind 1936 werd de financiële situatie zelfs zo krap dat Landshoff fikse onenig-

heid kreeg met Alice van Nahuys en Emanuel Querido. Landshoff (1991) bericht hierover in brieven aan zijn goede vriend Klaus Mann. Na heftige discussies werd besloten om toch door te gaan, maar toen Hitler in maart 1938 Oostenrijk annexeerde, kreeg men nieuwe zorgen. 'In aanwezigheid van de Nederlandse consul, die we direct om hulp hadden gevraagd, is op de eerste dag na de omwenteling onze hele boekenvoorraad in beslag genomen', verzucht Landshoff (1991) in een brief van 11 april 1938. Uiteindelijk kreeg Querido Verlag toestemming om door te gaan, maar een deel van het afzetgebied was nu verloren gegaan, en het was nog moeilijker geworden om het geld voor verzonden boeken te innen. Door Hitlers volgende annexaties werd dat alleen maar erger. Al met al is het een wonder dat Querido Verlag erin is geslaagd om tot mei 1940 Duitstalige boeken te blijven produceren.

In mei 1940 was Landshoff toevallig voor zaken in Londen toen in Nederland de oorlog uitbrak. Daardoor zag hij kans om de zetel van Querido Verlag eerst te verplaatsen naar Batavia, later naar Curaçao. Van zijn achtergebleven collega's werd Emanuel Querido, samen met zijn vrouw, na enkele jaren gevangen genomen. Ze stierven in het concentratiekamp Sobibor. Alice van Nahuys, die als 'half-jodin' te boek stond, moest uitgeverij Querido in 1942 verlaten; deze kwam onder Duits beheer te staan. Na de oorlog zou Van Nahuys de uitgeverij voorlopig alleen voortzetten. Tevens richtte ze in 1946 samen met Landshoff en haar echtgenoot - zij was in 1936 getrouwd met Fred von Eugen, eveneens een belangrijke figuur in het boekenvak - Querido Verlag opnieuw op. Daar gaf men opnieuw Duitstalige boeken uit, totdat dit bedrijf in 1951 via een fusie terugkeerde naar Duitsland.

Vreemd bloed

Tot slot nog een opmerking over de verhouding van de Duitse literaire immigranten en Nederland. Alhoewel de meesten zich op Duitsland bleven richten en Nederland als een tijdelijk verblijf zagen, raakten ze hier toch meer gesetteld dan ze zich soms realiseerden. Dat overkwam Fritz Landshoff in zijn Londense hotel. Hij vertelt hoe het dienstmeisje hem op 10 mei 's morgens wekte, 'en terwijl ze de gordijnen opentrok, die een stralend blauwe hemel hadden verborgen, zei ze: 'Hitler invaded Holland and Belgium during this morning.' 'Toen besepte ik', schrijft hij, 'dat ik in één klap uit een mij in zes jaar zeer lief en vertrouwd geworden omgeving' was weggerukt (Landshoff 1991, 136). Daarnaast waren er immigranten die kwamen met het doel om te blijven. Verschillende auteurs zijn ook in het Nederlands gaan schrijven, zoals Gerth Schreiner en Elisabeth Augustin-Glaser. Elisabeth Augustin-Glaser (1903-2001) bijvoorbeeld immigreerde in 1933 en begon al na twee jaar in het Nederlands te publiceren, wat ze is blijven doen tot haar dood (Augustin 1977; Hipp 1996).

Maar waar het me hier vooral om gaat is niet dat de Duitse immigranten door Nederland zijn beïnvloed, maar dat zij de Nederlandse cultuur hebben beïnvloed. Niet alleen door hun artistieke, journalistieke, wetenschappelijke en industriële

werk, ook door hun andere ervaringen en mentaliteit. In de terugblikkende formulering van L.P.J. Braat:

Dat deze koortsachtige jaren zo belangrijk werden, was achteraf gezien, voor een groot deel te danken aan de talrijke emigranten die, door hun verhalen over de gruwelen in hun land en hun vaak grote, uitheemse talent, ons tot verrassende initiatieven dwongen. Rond hun, veelal tragische, gestalten woei de sterke wind van landen, oneindig groter en bewegener dan Nederland, dat het blijkbaar zonder 'vreemd bloed' niet ver brengen kan. (Braat 1966, 87-88)

Met deze opmerking wijst Braat er terecht op dat de Duitse en andere immigranten inspirerend en vernieuwend zijn geweest. Maar blijkbaar denkt hij ook dat er een oorspronkelijke, ware Nederlandse cultuur bestaat, die er in de jaren dertig 'vreemd bloed' bij krijgt. In lijn met het onderzoek dat voor dit boek over de kunst van migranten bijeen is gebracht is in dit hoofdstuk echter duidelijk gemaakt dat er niet zoiets bestaat als een oorspronkelijke Nederlandse cultuur. De Nederlandse cultuur is altijd al gemengd geweest met andere culturen. Binnenland en buitenland zijn in die zin niet scherp te scheiden, het buitenland is een deel van onszelf. De Duitse immigranten zijn één van de vele groepen geweest die de 'Nederlandse' cultuur hebben gemaakt tot wat ze is.

Marianne Vogel

Eindnoten:

- 1 Het onderzoek naar deze groep is vanaf eind jaren zeventig vooral op gang gebracht door Hans Würzner. Zie Würzner (1977); Würzner/Dittrich (1981); Würzner (1994); Würzner/Kröhnke (1994).
- 2 Strikt genomen gaat het niet alleen om Duitsers, maar ook om Oostenrijkers en groepen Duitstaligen uit Oost-Europa, vooral eind jaren dertig, maar ik zal in dit stuk ter vereenvoudiging de termen 'Duitser' en 'Duitsland' gebruiken.
- 3 Dit citaat en alle volgende Duitse citaten zijn door mij vertaald.
- 4 Vergelijk hierover ook Häntzschel (2001) 71-75; Schoor (1992) 164.
- 5 Verder ziet bijvoorbeeld Klaus Mann (1981) 308. Van Nahuys in zijn levensherinneringen slechts als de 'intelligente, overigens ook zeer attractieve medewerkster' van Emanuel Querido. Ook de flaptekst van Landshoffs herinneringen (1991) vermeldt dat 'hij in het voorjaar van 1933 in de Amsterdamse uitgeverij Querido een afdeling voor Duitstalige literatuur' oprichtte; Van Nahuys blijft ongenoemd.
- 6 Er is echter nog steeds weinig bekend over de activiteiten, ideeën en het leven van Alice van Nahuys. Zij heeft zelf geen memoires gepubliceerd, en komt ook in die van anderen niet veel voor.
- 7 Gerd Roloff (1977, 64) noemt echter een 'pension Van Schayk (of Scheyk), Amsterdam, Honthorst-straat 22' en verwijst als bron hiervoor naar het *Amt für Wiedergutmachung Köln*, akte ZK 17 121.
- 8 Zie voor de problematiek van een collectieve identiteit en voor de ervaringen van een andere groep Duitse immigranten (dienstmeisjes) ook Henkes (1995).
- 9 Historici verschillen er wel van mening over hoe afwijzend men zich precies gedroeg. Vergelijk bijvoorbeeld Von der Dunk (1994), die relatief optimistisch is, met de kritischere houding van Lademacher (1994) en Langkau-Alex (1994).
- 10 In verband hiermee geeft Kreis (1984) interessante informatie. Haar boek over vrouwelijke emigranten is gebaseerd op interviews; achterin is het beroep voor en na de emigratie van de betreffende vrouw genoemd.

- 11 Zie Walter Landauer hierover in een brief aan Hermann Kesten van 18 december 1939 Kesten (1964) 127. Ook Keun zelf bericht hierover in haar brieven aan Arnold Strauss.
- 12 In verschillende publicaties wordt bericht dat Keun in mei 1938 naar haar verloofde Arnold Strauss in Amerika geëmigreerd zou zijn. Zie Häntzschel (2001) 101-102; Kreis (1991) 210-222; Kreis/Strauss (1990) 243-248. Of die emigratie een mythe is, is niet helemaal duidelijk. In elk geval was Keun vanaf juli dat jaar (weer) in Amsterdam, zoals uit haar brieven blijkt.
- 13 Häntzschel (2001) 112-113. Zie voor de herontdekking - sinds de jaren zeventig - van Keun als belangrijk auteur Beutel/Hagin (1995); Häntzschel (2001), p. 136-141; Marchlewitz (1999); Vogel (1999).

11 januari 1939. De Russische balletpedagoge Sonia Gaskell verruilt Parijs voor Amsterdam.

10 De internationale wortels van de Nederlandse danskunst

Op 11 januari 1939 gaf de Russische balletpedagoge Sonia Gaskell in Amsterdam het jawoord aan binnenhuisarchitect Philipp Heinrich Bauchhens. Niemand had op dat moment kunnen voorspellen dat mevrouw Gaskell als geen ander de gemoederen in de balletwereld zou gaan bezighouden.

Sonia Gaskell en Philipp Heinrich Bauchhens hadden elkaar enkele jaren voor hun huwelijk, in 1937, in Parijs leren kennen. Gaskell werkte daar als balletpedagoge en gaf leiding aan het door haar opgerichte gezelschap Les Ballets de Paris. Bauchhens was binnenhuisarchitect en betrokken bij de realisatie van het interieur van het Collège Neerlandais, een bouwwerk dat Dudok voor de Parijse Cité Universitaire ontworpen had. Toen het gebouw in 1938 in gebruik werd genomen, zat de taak van Bauchhens in Parijs er op. Hij had Gaskell in datzelfde jaar ten huwelijk gevraagd, maar zij had de boot toen afgehouden omdat zij zich volledig aan het ballet wilde wijden. Ze was 35 jaar, wist wat ze had en had dit door hard werken en opofferingsgezindheid verkregen. Bovendien was zij al een keer getrouwd geweest. Amper een jaar later kwam Gaskell op haar schreden terug en trouwde zij alsnog met Bauchhens. Zij verruilde het mondaine Parijs voor het provinciale Amsterdam, waar bovendien uitgerekend op haar terrein weinig te beleven was. Toch volgde zij haar echtgenoot, ongetwijfeld uit liefde, maar ook omdat zij door het groeiende antisemitisme werd aangespoord een veilig heenkomen te zoeken.

Vlucht

Het was niet de eerste keer dat Gaskell op de vlucht sloeg. Ze kwam uit een joods gezin dat onder andere in Charkov in de Oekraïne gewoond heeft. Hier werd de jonge Sonia niet alleen geconfronteerd met antisemitisch gedrag, er waren ook officiële, antisemitische regelgevingen, bijvoorbeeld in de vorm van een numerus clausus voor joden in onderwijsinstellingen. De dertienjarige droomde van een rechtvaardige samenleving en uit idealisme werd zij zioniste. Na de oktoberrevolutie

hoopte zij dat de gedroomde, op gelijkheid gebaseerde samenleving dichterbij was gekomen. Maar de familie Gaskell was na de revolutie niet alleen joods, ze behoorden plotseling ook tot de gegoede burgerij en daardoor werd Sonia dubbel gediscrimineerd. In 1919 nam zij zelfstandig het besluit om met een groep zionisten naar Palestina te vluchten. In later dagen heeft Gaskell weinig losgelaten over de ontberingen die zij tijdens deze reis heeft moeten ondergaan.¹ In een televisie-interview omschreef zij het idee dat zij van Palestina had als een visioen waarmee een idealistisch, jongvolwassen meisje zich op de been hield (Nicolai 1966). Eenmaal in Palestina, vestigde Gaskell zich in een kibboets die aan het meer van Tiberias lag. Hier leerde zij haar eerste echtgenoot kennen, een wiskundige en filosoof. De precieze datum is niet bekend, maar Gaskell is nog voor 1927 met haar echtgenoot uit Palestina vertrokken om zich in Parijs te vestigen.

In Parijs, Gaskell was toen al in de twintig, pakte zij noodgedwongen een oude passie op - het ballet. Heimelijk was Gaskell liever schrijfster geworden, maar zij vond dat zij zich in het Frans niet goed kon uitdrukken. Van alle talen die haar ter beschikking stonden, was de dans de meest veelzeggende geworden. Niet geheel toevallig was het Parijs van die dagen een Mekka voor de danskunst. Belangrijke Russische balletdansers en pedagogen hadden zich na de Russische Revolutie in West-Europa gevestigd. Gaskell had het voor het kiezen en ze bekwaamde zich in de academische ballettechniek bij Ljubov Egorova, een van de drie beroemde Russische prima ballerina's die in Parijs neergestreken waren en vele generaties balletdanseressen opgeleid hebben. Gaskell trainde ook bij Léo Staats, een balletmeester van het ballet van de Parijse Opéra. Bovendien leerde Gaskell tussen 1927 en 1929 het befaamde Ballets Russes van nabij kennen. Dit van origine Russische balletgezelschap trok vanaf het eerste optreden in Parijs, in 1909, onafgebroken volle zalen met balletten waar een keur aan bekende kunstenaars als Picasso, Matisse, Cocteau, en componisten als Stravinsky hun medewerking aan zouden verlenen. Les Ballets Russes bezorgde de verstofte academische traditie de broodnodige vernieuwing, zonder het balletminnende publiek van zich te vervreemden. Hoewel niet vaststaat of Gaskell werkelijk tussen 1927 en 1929 bij het gezelschap gedanst heeft, is wel gebleken dat zij er goede contacten had en zich sterk liet inspireren door de artistieke signatuur van dit gezelschap.²

Een carrière als balletdanseres was gezien haar leeftijd in 1927 eigenlijk niet meer voor Gaskell weggelegd. Toch trad zij tot 1934 regelmatig op in variétéprogramma's. Ongeveer in 1936 stopte zij hiermee, om zich volledig op het docentschap en haar balletgezelschap Les Ballets Paris te kunnen concentreren.

Danskunst in Nederland voor Gaskell

De verhuizing naar Amsterdam moet voor Gaskell een ingrijpende gebeurtenis zijn geweest. Omgekeerd heeft haar komst naar Nederland niet veel stof doen opwaaien.

Zij kwam immers niet als gevierde danseres, noch als wereldberoemde pedagoge, zij kwam in de eerste plaats als echtgenote van Bauchhens. Wel zou zij in 1939 een lespraktijk opzetten, maar daarin vormde zij geen uitzondering. Veel buitenlandse dansers waren haar al voorgedaan en mensen keken er al lang niet meer van op dat zich een nieuwe balletpedagoge in Nederland had gevestigd. Daarbij lag in het in 1939 geenszins voor de hand dat mevrouw Bauchhens-Gaskell zoveel voor de Nederlandse danskunst zou gaan betekenen. Integendeel, voor de Tweede Wereldoorlog bestond in Nederland een uitgesproken voorkeur voor de moderne dans die aan het begin van de twintigste eeuw gelanceerd werd door Amerikaanse danseressen als Isadora Duncan en Loïe Fuller. Deze pioniers van de moderne dans, en dan vooral Isadora Duncan, propageerden de vrije dansexpressie. Om hun standpunten te verdedigen, ageerden zij tegen het gekunstelde, academische ballet dat een eeuw lang in een romantische gedaante had gezegevierd. De twintigste eeuw was nog maar net aangebroken of de moderne, vrije dans veroorzaakte een radicale breuk met dit romantische, negentiende-eeuwse verleden. Vrije dans werd niet, zoals het academische ballet, in korsetten en tutu's beoefend, maar in loszittende gewaden. Voeten werden niet in satijnen spitzen gestoken, de moderne danseressen gingen blootsvoets en lieten hun haren loshangen in plaats van het hoog opgestoken te dragen. De moderne, vrije dans stond onmiddellijk symbool voor de nieuwe tijd en het academische ballet met haar bosgeesten, feeën, *sylphides*, prinsen en prinsessen behoorde definitief tot het verleden.

Het jaar 1900 had als mijlpaal voor deze moderne dansstroming in Nederland kunnen dienen, omdat in dat jaar de Zwitserse muziekpedagoog Emile Jaques Dalcroze naar Nederland kwam. Hij was de grondlegger van een bewegingsleer die gebaseerd is op ritmische gymnastiek. Hoewel Dalcroze zonder meer grote aantrekkingskracht uitoefende, ook op zijn Nederlandse pupillen, heeft hij nooit zelf een opleidingsinstituut in Nederland opgericht. Daarom wordt in dit verband gekozen voor het eerste Nederlandse optreden van Isadora Duncan. Dat vond plaats in 1905. De invloed van haar komst is groot geweest, zowel op het Nederlandse publiek, als op de Nederlandse aspirant-dansers. Bovendien woonde Duncan een jaar na haar eerste optreden tijdelijk in Nederland. Niet dat zij daardoor een migrant genoemd mag worden, want Duncan verbleef nooit langdurig op een plek. Zij behoorde tot de categorie reizende danskunstenaars die wereldwijd hun invloed hebben laten gelden.

De pioniersfase van de twintigste-eeuwse, Nederlandse dansgeschiedenis werd voltooid in 1932, toen een Duitse vedette van de 'Ausdruckstanz', Yvonne Georgi, zich in Amsterdam vestigde. Zij zou niet veel later de leiding krijgen over de goed gefinancierde dansgroep van de Wagnervereeniging. Georgi bekroonde de pioniersfase, een periode waarin de moderne dans gezichtbepalend was geweest. De Tweede Wereldoorlog zou vervolgens aan deze periode een einde maken.

Dat de moderne dans zo sterk vertegenwoordigd was, hing ook samen met het feit dat tussen 1905 en 1932 in Nederland niet zoveel te kiezen was op het gebied van

dansstijlen, richtingen en scholen. Het academische ballet was in 1905 als professionele tak van de theaterkunst zo goed als uitgestorven. Er werd nog slechts geflirt met de academische traditie en dat gebeurde voornamelijk op de podia van vari  theaters waar veelzijdige danseressen het ene moment virtuoos op de punten van hun tenen rondtolden en het andere moment voor een act met slangen zorgden. Het publiek had in Nederland zelfs niet de kans gehad om een wereldberoemd gezelschap als Les Ballets Russes tijdens zijn hoogtijdagen te zien optreden. Slechts eenmaal is dit gezelschap naar Nederland afgereisd. In 1924 trad het gezelschap op uitnodiging van de Wagnervereeniging op in Den Haag, Rotterdam en Amsterdam. Terwijl in muziekringet met groot enthousiasme op het Russische balletprogramma gereageerd werd, besteedden danscritici slechts mondjesmaat optimistische woorden aan het optreden, hetgeen tekenend was voor de smaak van het danspubliek. In het Algemeen Handelsblad schreef een recensent veelzeggend:

Men is hier te lande vervreemd van een dansvorm als *Les Sylphides*. Men zoekt naar 'inhoud' waar bekoorlijk lijnenspel geboden wordt. Men vergeet dat het laatste reeds op zichzelf inhoud is! De kern van de kwestie is die van de techniek. Want bij deze kunst worden daar zware eisen aan gesteld. En wij zouden willen, dat onze zogenaamde moderne danseres de techniek evenzeer vereerden en beheersten als deze dansers doen.³

Wie waren deze 'zogenaamde moderne dansers', waar de recensent zich zo kritisch over uitliet?

Nieuwerwetse feeën

In de periode tussen 1905 en 1932 waren het vooral individuele danseressen die de moderne dans in Nederland vaste grond onder de voeten bezorgden. Voor velen van hen was Isadora Duncan een inspiratiebron geweest. Vanaf 1905 tot 1908 verzorgde Duncan maar liefst zeven tournees in Nederland en elk dansprogramma werd bij voorbaat met applaus begroet. In 1906 vestigde Duncan zich tijdelijk in Nederland om in de nabijheid van de zee van haar eerste kind te kunnen bevallen. Zij huurde een villa in de duinen van de mondaine elitebadplaats Noordwijk aan Zee. Hoewel zij de huur van de villa ternauwernood kon opbrengen, zal het feit dat Noordwijk aan Zee te boek stond als mondain haar over de streep getrokken hebben.

Duncan droeg opvallende jurken en zijden kousen en was alleen daarom al het nakijken waard, want het merendeel van de lokale vrouwen droeg zwarte kousen en liep op klompen. Duncan was bovendien kunstenares, hoogzwanger, ongehuwd en zij leefde alleen. Een dergelijke levensstijl was toen, zelfs in mondaine badplaatsen, zeer ongewoon en tot een toenadering met de Noordwijkers is het dan ook nooit gekomen. Van alle beroemdheden die tijdelijk in Noordwijk aan Zee gewoond had-

den, was Duncan vanwege haar levensstijl ongetwijfeld de meest eigenaardige. De populaire dichter en liedjesschrijver Koos Speenhoff maakte in 1906 een spotliedje, waarin hij Duncan opvoerde als 'nieuwerwetsche fee' die op blote voeten langs de zee dwaalde en alleen tegen betaling journalisten ontving. Een bejaarde, Noordwijkse dame wist zich in 1982 tijdens een radio-interview te herinneren, dat zij als jong meisje Duncan langs de zee had zien wandelen. Volgens haar wist niemand in het dorp precies wat Duncan deed. Uit baldadigheid zongen kinderen het refrein van het spotliedje als zij de villa van mevrouw Duncan passeerden: 'Duncan, Duncan, tiereliere Duncan.'⁴

Het was niet uit vrije keus dat Duncan in afwezigheid van de vader van haar kind zou bevallen. De periode in Noordwijk behoorde zeker niet tot de gelukkigste dagen in het leven van Duncan. Haar bevalling is een klassieke lijdensweg geweest, als haar dagboek op haar woord geloofd mag worden. Ze werd verlost door een lokale arts die haar zonder de beloofde verdoving zich een dag lang in het zweet heeft laten werken. Volgens een aanwezige vriendin waren de geluiden in een slachthuis niks vergeleken bij de geluiden die uit de kraamkamer van Isadora Duncan kwamen.⁵ Enkele maanden na de bevalling keerde Duncan terug naar Berlijn.

Duncan was voor veel Nederlandse danseressen een grote inspiratiebron, maar voor het dansonderwijs richtten de Nederlandse danspioniers zich vooral op de Midden-Europese vertegenwoordigers van de *Ausdruckstanz*, ofwel de expressionistische dans, en op de plastische dansritmiek van Emile Jaques Dalcroze. Tot de kern van de *Ausdruckstanz* behoort het uitgangspunt dat beweging voort moet komen uit een innerlijke impuls of emotie. Beweging diende dan ook deze impulsen en emoties tot uitdrukking te brengen. De vrije dans van Isadora Duncan en de *Ausdruckstanz* waren wel sterk verwant. Van Duncan is bijvoorbeeld bekend dat zij nooit verhalende balletten danste, maar zich door muziek en de natuur liet inspireren om in bepaalde stemmingen te raken. Deze stemmingen bracht zij vervolgens door middel van de dans tot uitdrukking. Dit deed zij op buitengewoon eenvoudige wijze, zonder gebruik te maken van rekwisieten of decorstukken. Haar toneelbeeld was abstract, zodat alle aandacht naar de dans uit kon gaan. Alleen de ontastbare muziek en de efemere belichting speelden in haar stemmingsballetten een rol van betekenis.

De *Ausdruckstanz* werd in het Duitse taalgebied ontwikkeld door onder andere de theoreticus Rudolf von Laban en de danseres Mary Wigman. *Ausdruckstanzers* als Von Laban en Wigman, maar ook Nederlandse volgelingen, namen niet zelden ook lessen bij Dalcroze. Hij had in 1911 in Hellerau een school gesticht, waar hij de door hem ontwikkelde, ritmische gymnastiek doceerde. Zijn lessen waren gericht op de samenhang tussen lichamelijk bewustzijn en vertolking van muzikaal ritme door het lichaam. De basis van beweging was in zijn ogen de afwisseling van spanning en ontspanning.

Gedoe

Vrije dans, *Ausdruckstanz* en plastische, ritmische gymnastiek, waren met elkaar verstrengeld geraakte moderne stromingen. Sonia Gaskell had met geen van de drie stromingen enige affiniteit. Zij werkte vanuit de vorm, zoals de academische traditie het voorschreef. In Parijs, de bakermat van de academische ballettechniek, heerste een heel ander dansklimaat dan in Nederland en Duitsland. Het academische ballet had daar door toedoen van Les Ballets Russes een flinke duw in de richting van de twintigste eeuw gekregen. Gaskell had van het beleid van Les Ballets Russes geleerd dat baanbrekend werk beter niet al te revolutionair moest zijn. In de academische ballettraditie werd en wordt aan een goede techniek prioriteit verleend, terwijl in de moderne dans de persoonlijkheid en het engagement van de danser belangrijker gevonden werd dan de techniek.

Gaskell vond de moderne dans voornamelijk 'gedoe'. In 1945 verdedigde zij haar voorkeur voor de academische taal van het ballet met de volgende woorden: 'De klassieke ballettechniek is geen versterkte methode, zoals men hier in Nederland vaak meent, maar een [...] systeem van samenhangende oefeningen, die het lichaam zijn maximum snelheid, soepelheid en sterkte moet verschaffen' (Weetering en Utrecht 1977, 22-23). Niet veel later zou haar opvatting bijval krijgen, maar zes jaar eerder, in 1939, legde de moderne dans nog overtuigend meer gewicht in de schaal.

De uitwisseling tussen Nederland en Duitsland is essentieel geweest voor de ontwikkeling van een netwerk van moderne dansers en danspedagogen. In de periode voor de Eerste Wereldoorlog maakte Nederland kennis met de moderne dans via rondreizende, Duitse danseressen, waarvan sommigen zich in Nederland zouden vestigen, zoals bijvoorbeeld Angèle Sydoff en Gertrud Leistikov. De ontwikkeling van de Nederlandse danskunst werd daardoor al vroeg in de twintigste eeuw sterk beïnvloed door de ervaring en de kennis van buitenlandse dansers. Later, tijdens het Interbellum, ging een generatie Nederlandse pupillen zelf naar Duitsland om lessen te nemen bij Dalcroze, Von Laban en Wigman. Een van de belangrijkste Nederlandse Wigman-adepten was Corrie Hartong. Zij vertrok in de jaren twintig om aan een Wigman-instituut in Dresden te studeren. Na een gedegen scholing in de '*Ausdruckstanz*' en met een diploma op zak, keerde Hartong in 1931 terug naar Nederland. Zij heeft in hetzelfde jaar in Rotterdam de eerste Nederlandse dansvakopleiding opgericht, in eerste instantie in samenwerking met de veel oudere Gertrud Leistikov. Toen zij het echter oneens werden over de doelstellingen van de opleiding trok Leistikov zich terug.

In dezelfde periode, slechts een jaar na de terugkeer van Corrie Hartong, vestigde zich ook een prominente, Duitse vertegenwoordiger van de *Ausdruckstanz* in Nederland. Het gaat om de eerder genoemde Yvonne Georgi die door een huwelijk met de Nederlandse musicus, journalist en kunstcriticus Louis M.G. Arntzenius in 1932 in Nederland terechtkwam. Zij was Wigman-adept en vaste choreografe van

het ballet van de opera van Hannover. Georgi was eveneens soliste geweest in het dansgezelschap van Kurt Jooss, ook een bekende Duitse representant van de *Ausdruckstanz*, maar dan een zonder principiële afkeer van de academische ballettechniek die hij met de moderne dans verzoende.

In 1932 werd Georgi door Paul Cronheim, een van de artistiek directeurs van de Wagnervereeniging, uitgenodigd om de balletscènes voor Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* te verzorgen. Georgi nam het aanbod aan en nam daardoor de plek in die een Nederlandse danspionier van het eerste uur, Lili Green, zichzelf min of meer had toegedacht. Green was een hartstochtelijk navolger van Isadora Duncan die zij in 1905 had zien dansen en ook ontmoet had. Zij was via de bevriende dirigent Pierre Monteux bij de Wagnervereeniging terechtgekomen, waar zij in 1930 eenmalig dansscènes bij een opera had gecreëerd. De prestigieuze Wagnervereeniging was een meer dan welkome opdrachtgever, want, hoewel zij het vaak had geprobeerd, was het Green uit geldgebrek nooit gelukt een eigen dansgezelschap te onderhouden. Tijdens het Interbellum werd de danskunst slechts mondjesmaat, incidenteel en louter op lokaal niveau gesubsidieerd. Georgi zette haar echter in 1932 buiten spel. Green reageerde furieus. In onbedekte termen heeft zij zich uitgesproken over de 'on-Hollandse' dans van die 'Duitse'.⁶ Maar Cronheim had niet alleen een artistieke voorkeur voor Georgi, hij had ook praktisch belang bij zijn keuze, want Georgi kon beschikken over dansers van het ballet van de opera van Hannover (Suèr en Meurs 1997, 183).

Net als Green hoopte Georgi dat het ballet van de opera een zelfstandig bestaan kon leiden, zodat zij een eigen repertoire kon ontwikkelen. In 1934 besloot de Wagnervereeniging een vaste balletgroep op te richten. De ambitieuze droom van Georgi kwam hierdoor opeens heel dichtbij. Zij werd benoemd tot artistiek leider van de dansgroep en verkreeg een tamelijk comfortabele positie. Een paar jaar later, in 1936, werd er echter al een einde aan het zorgeloze bestaan gemaakt. De Wagnervereeniging wilde weer af van de vaste lasten die het gezelschap met zich meebracht. De balletgroep werd toen helemaal verzelfstandigd en omgedoopt in De Balletgroep Yvonne Georgi.

In de korte periode tussen 1934 en 1936 had Georgi veel bereikt. Ze beschikte over goede dansers, ze had een school, ze ontving steun, ook van haar echtgenoot die de administratie en muzikale leiding op zich kon nemen. Maar ondanks al deze voordelen, werd het na de verzelfstandiging van het dansgezelschap steeds moeilijker om de dansers aan het werk te houden.

Keerpunt

Toen Gaskell in 1939 naar Nederland kwam, was Georgi de enige die voor een langere periode een gezelschap op de been had weten te houden. Andere initiatieven liepen keer op keer stuk op geldgebrek. Onder dansers groeiden gevoelens van onvre-

de, gezien het feit dat er weinig professioneel empooi was. Om de crisis te bezweren, werd in 1939 de Nederlandse Dansliga opgericht. De voorzitter van de stichting was Hendrika W. Gaillard-Jorissen, eigenaresse van een dans- en ballroomschool. Zij had zich ten doel gesteld orde op zaken te stellen in de chaotische danswereld. Om een positie in te kunnen nemen, oefende de Dansliga openlijk kritiek uit op het repertoire van Georgi. De kritiek bestond eruit dat Georgi zich voor dansthema's te veel op de Griekse mythologie zou richten. Ook zou zij onbegrijpelijke, elektronische muziekcomposities gebruiken, zodat zich alleen een intellectuele elite aangesproken voelde. Als tegenpool van de moderne Balletgroep Yvonne Georgi richtte de Dansliga een op academische leest geschoeid Nationaal Ballet op. De choreografieën moesten toegankelijk zijn en 'volks', dat wil zeggen geschikt bevonden voor het volk. De situatie met de Dansliga werd zeer onfris toen de stichting zich in 1940 maar al te gewillig aansloot bij de doelstellingen van de in oprichting verkerende cultuurkamer. Ondanks deze aanvankelijke inschikkelijkheid ging een voorgestelde tournee door Duitsland de dansers toch wat te ver. Dit werd het gezelschap fataal en rijkscommissaris Seyss-Inquart hief het gezelschap op.

In dezelfde periode, in 1941, werd De Balletgroep Yvonne Georgi opgenomen in het Amsterdamse Gemeentelijk Theaterbedrijf. Hoewel Georgi geen enkele affiniteit voelde voor het nationaal-socialistisch gedachtegoed, maakte ze door deze stap net als de Dansliga een knieval naar de Duitse regelgeving. Het Theaterbedrijf opereerde immers volgens de richtlijnen van de cultuurkamer. Het gezelschap van Georgi bleef tot eind 1944 optreden (Van Schaik 1981, 53-65).

De Tweede Wereldoorlog heeft behalve onmenselijk veel leed en ellende ook een radicale omkering in artistieke opvattingen in Europa veroorzaakt. Gezien de Duitse wortels werd door de Tweede Wereldoorlog het fundament onder de *Ausdruckstanz* weggeslagen. Na de bevrijding werd Georgi op last van de Eereraad voor Toneel en Dans voor haar collaboratie gestraft. Zij mocht in Nederland in eerste instantie haar vak zeven jaar lang niet uitoefenen. Uiteindelijk kreeg zij een werkverbod van twee jaar. Ook haar dansers kregen een werkverbod. In 1949 vertrok Georgi verbitterd uit Nederland.

Bevrijding

Gaskell had in 1939 nog nauwelijks kans gekregen om iets van een lespraktijk op te zetten of de Tweede Wereldoorlog brak uit. Zij trok zich onmiddellijk terug in de atelierwoning die zij en haar man aan de Zomerdijkstraat betrokken hadden. Het paar woonde op nummer 26, op de derde verdieping. Op de begane grond werd op dat moment een dansstudio geleid door Albert Mol en Wilhelmina van Amerongen. Door de bevriende architect van de eerste verdieping werd Mol erop geattendeerd dat twee verdiepingen boven zijn studio een dansdocent van Russische origine woonde. Mol behoorde niet tot de dansers die door de *Ausdruckstanz* geïnspireerd

[De dbnl is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven.]

waren, integendeel, hij was een uitgesproken liefhebber van de academische ballettechniek. Hij wist uit eigen ervaring dat Parijs goede balletdocenten herbergde en vond dan ook dat hij kennis moest maken met deze mevrouw Gaskell. Het aanbod van Mol om een keer in zijn studio te komen lesgeven, heeft Gaskell vervolgens met beide handen aangepakt. Haar lessen waren opzwepend en stimulerend en vielen alleen daarom al erg in de smaak. Het duurde niet lang of het was in danskringen bekend dat Gaskell goed balletonderwijs gaf. Zij zou uiteindelijk de studio in de

Zomerdijkstraat van Mol en Van Amerongen overnemen. Om te voorkomen dat zij makkelijk vindbaar was, stond de studio tijdens de oorlog echter op naam van een van haar leerlingen. Zolang Gaskell durfde, bleef zij lessen geven, maar zij heeft tussendoor meermalen ondergedoken gezeten.

De bevrijding werd in 1945 uitbundig gevierd, ook in de professionele danskringen. Er werd een gezamenlijk initiatief genomen om de bevrijding te vieren met een collectieve voorstelling die de titel *Op vrije voeten* droeg. Ook Gaskell werd uitgenodigd om hier een bijdrage aan te leveren. Deze prille samenwerking van Gaskell met Nederlandse choreografen en dansers liep onmiddellijk op een conflict uit, omdat Gaskell eiste dat een van haar betere dansers een lange solo toebedeeld zou krijgen.

Die gang van zaken lijkt een voorteken. Gaskell stelde zelfs hoge eisen aan een vrolijk bevrijdingsballet. De techniek en de kwaliteit van de dans stonden wat haar betrof voorop en zij was bereid zich in doornstruiken te wentelen om hier geen concessies aan te hoeven doen. Gaskell ging haar eigen weg, overigens net als andere initiatiefnemers die direct na de Tweede Wereldoorlog vol goede moed nieuwe balletgezelschappen oprichtten.

In Amsterdam werden tussen 1945 en 1947 vier balletgezelschappen geformeerd: Het Scapino Ballet voor de jeugd, De Amsterdamse Ballet Combinatie die in 1947 onder de naam Ballet der Lage Landen werd voortgezet en waar veel ex-dansers van Georgi aan deelnamen en het Ballet van de Nederlandse Opera en Studio '45 dat onder leiding van Gaskell stond.

Unicum

In september 1945 presenteerde Gaskell in de Haarlemse Stadsschouwburg een eerste voorstelling van Studio '45. Het programma bestond uit een serie dansen op Russische muziek. Dansrecensent Joop Schultink wijdde er in *Het Vrije Volk* de volgende woorden aan:

Deze avond bewees, dat zich in de figuur van balletleidster Sonia Gaskell enige zeer belangrijke capaciteiten verenigen. Haar pedagogische talenten blijken uit het feit, dat de vier zeer goede solistische danseressen de laatste drie jaar haar leerlingen waren. [...] Daarbij toont Sonia Gaskell een merkwaardig gevoel voor de juiste verhoudingen in een groep: zij brengt haar eigen persoonlijkheid niet in concurrentie met die van haar danseressen en blijft achter de schermen. Een unicum in de Nederlandse balletwereld.

Het publiek had het gezelschap volgens Schultink met een ovatie bedankt voor de voorstelling. Gaskell wist Studio '45 een half jaar op de been te houden, maar moest de groep toen wegens geldgebrek opheffen. Maar de eerste stap was gezet en er zouden er meer volgen.

In 1948 overleed Bauchhens. Gaskell had naar eigen zeggen daarna alleen de dans nog om haar hoop op te vestigen. Zij vertrok niet uit Nederland, omdat ze ervan overtuigd was dat juist in Nederland alle mogelijkheden nog open lagen op het gebied van de danskunst. Bovendien begon zich een nieuwe generatie dansers onder haar hoede te ontwikkelen. In 1949 formeerde zij opnieuw een, zij het piepklein, gezelschap om een lezing over drie eeuwen danskunst te kunnen illustreren met dans. Ballet Recital werd het gelegenheidsgezelschap genoemd dat slechts uit vier goede leerlingen bestond. Gaskell schreef de lezing in het Frans. De tekst liet zij door vrienden vertalen en zij leerde vervolgens de Nederlandse versie uit haar hoofd.

Er volgde een tweede lezing die door Gaskell werd uitgebreid met de *pas de trois classique* uit het laatromantische ballet *Het Zwanenmeer*. Gaskell stuurde haar leerlingen naar Parijs om het balletfragment bij haar oude leermeesteres, Egorova, in te studeren.

In 1950 trad Ballet Recital op als volwaardig gezelschap met een aantal choreografieën die niet meer louter ter illustratie diende, maar op zichzelf stonden. Bij dit optreden werd duidelijk dat Gaskell na vijf jaar hard werken een nieuwe, veelbelovende generatie dansers aan het klaarstomen was.

Geheime missie

Intussen drong de naam van Gaskell snel door in beleidskringen en hun adviescommissies. Zij werd genoemd toen er gezocht werd naar een artistiek leider voor het Ballet van de Nederlandse Opera. Haar naam viel ook in verband met de eventuele oprichting van een gemeentelijke balletopleiding in Den Haag. Gaskell werd zelfs in 1950 al in het geheim gevraagd na te denken over het leiderschap van een mogelijk nationaal ballet, waartoe de gemeenten Amsterdam en Den Haag gezamenlijk met het Rijk in overleg getreden waren. Het voorstel was om een aantal Amsterdamse balletgezelschappen te laten fuseren met het Ballet van de Nederlandse Opera.

Gaskell nam haar geheime missie serieus en benaderde haar eventuele toekomstige concurrent Max Dooijes, een leerling en danser van Yvonne Georgi en medeoprichter van het Ballet der Lage Landen. Dooijes wilde zijn achterban absoluut niet in de steek laten en wees de uitnodiging om met Gaskell te gaan samenwerken van de hand. Ook hij had een eigen weg te gaan. Hoewel Dooijes zich na de Tweede Wereldoorlog zoals bijna iedere danser had bijgeschoold in de academische ballettechniek, bleef hij trouw aan de principes van de theatrale, expressieve dans. In zijn ogen was Gaskell veel te veel op de vorm en de techniek gebrand. Hij had grote bewondering voor haar kracht en ook voor de buitengewoon effectieve manier waarop Gaskell haar leerlingen tot grote prestaties wist te stimuleren. Ze riep met haar snerpande en dwingende stem dat de benen hoger, hoger, sneller en sneller moesten. Maar hoe je dat moest doen, vertelde ze volgens Dooijes niet.⁷

De geheime missie lekte uit. Gaskell werd vanaf dat moment gezien als de tegenstander van elke artistiek leider die de ambitie had een gezelschap groot te maken. Het zette onder vakgenoten kwaad bloed dat er geen openheid over de voornemens was geweest. Gaskell kwam er niet genadig van af. De plannen ketsten af en de zeer ervaren Franse danseres en choreografe Françoise Adret werd aangetrokken als nieuw artistiek leidster van het Ballet van de Nederlandse Opera. Hieruit moest Gaskell zelf maar opmaken dat haar bijdrage verder niet langer gewenst was. Gaskell was op haar beurt beledigd over deze gang van zaken en vertrok naar Parijs, schijnbaar voorgoed. Vijf jonge leerlingen volgden haar. Dit vluchtgedrag, dat eveneens als chantage uitgelegd kan worden, zou Gaskell in de toekomst bij conflicten vaker aan de dag leggen.

Gaskell werd toch weer uitgenodigd om een voorstelling te maken, waarop zij in 1952 weer terugkeerde naar Nederland. Zij trommelde haar pupillen op, die allemaal vrijwillig en onbezoldigd aan de onderneming wilden meewerken en zij doopte haar herboren gezelschap Ballet Recital II. Dat haar leerlingen zich als een blok achter haar scharden, was tekenend voor de verhouding die Gaskell met hen had opgebouwd. Voor velen was zij een moederfiguur geworden, die de jonge vogels leerde hoe ze omhoog konden vliegen. Zij was meer dan een balletdocent, zij nodigde dansers uit bij haar thuis, las ze voor uit de bijbel en gaf kunstgeschiedenislessen. De toen nog jonge dansers Rudi van Dantzig en Jaap Flier beschreven haar later als een krachtige vrouw aan wie niets geweigerd kon worden. Zij lieten zich door haar veeleisende strengheid opzweepen tot grote prestaties. Ze was een uitzonderlijke persoonlijkheid in de Nederlandse danswereld, maar ook buiten de muren van de studio's en de theaters wist zij de aandacht op zich te vestigen. In de Zomerdijkstraat werd zij volgens Van Dantzig 'de zigeunerin' genoemd, vanwege haar uiterlijk, haar levensstijl en haar bij tijd en wijlen volstrekt onaangepaste gedrag. Zo haalde danseres Willy de la Bye tijdens een televisie-interview in de jaren zestig herinneringen op uit haar tijd bij Gaskell. 'Ze was gek', zei De la Bye en vertelde onder andere dat Gaskell wel eens een volle asbak vanaf drie hoog uit het keukenraam leeg had gekieperd. Daarbij had zij lachend geroepen dat de boel weer opgeruimd was (Bank e.a., 1977). Gaskell bezat een bijzonder markant stemgebruik en sprak met een zwaar accent, terwijl haar ogen alle kanten op konden schieten. Zowel Jaap Flier als Rudi van Dantzig hebben in interviews laten weten dat Gaskell vanwege haar dwingende karakter vaak in een haat-liefde-relatie met haar dansers verzeild raakte. Van Dantzig merkte ooit ook op dat de spruitjesgeur indertijd nog lang niet uit Nederland verdreven was, terwijl Gaskell de geuren verspreidde van Parijs, van het oude Rusland en van het nieuwe Amerika.

Hoofdprijs

Uit de recensie die *Het Parool* op 22 september 1952 plaatste, kan opgemaakt worden dat het optreden van het gereanimeerde Ballet Recital II in Den Haag een doorslaand succes was. (Zie het affiche in het kleurenkatern.) Niet alleen dat, er klonk ook in door dat critici een rol meenden te moeten spelen in de besluitvorming rond het nationale ballet in oprichting. Want ondanks de rimpelingen die de geheime overheidsmissie in de dansvijver veroorzaakt had, bleven de plannen om overheidssubsidie vrij te maken voor een nieuw op te richten nationaal gezelschap voortbestaan.

De *Parool*-recensent, Con Nicolai, opende zijn bericht met de blij verheugde uitroep dat wat hem betrof Nederland met een gezelschap als Ballet Recital II een Nationaal Ballet in huis had. Hij schreef verder:

De moeder heet Sonia Gaskell en het werd zondagochtend geboren ten overstaan van een Haags Gebouw voor Kunst en Wetenschappen, dat ondanks de regen en vroege aanvang uitverkocht was, en zodanig enthousiast te keer ging, dat een der bestuurders zich geroepen voelde het stampen te verbieden. Zonder resultaat, omdat het publiek de overrompeling en verrukking slechts in wilde ovaties kon vertolken. (Weetering en Utrecht 1977, 38)

Het technisch niveau, de lenigheid en de stijl, met name van Jaap Flier en Marianne Hilarides, werden door Nicolai niet alleen geroemd en geprezen, hij vond dat Flier en Hilarides zich met de internationale balletsterren konden meten. Nicolai raakte beduidend minder in vervoering van Gaskells choreografisch kunnen dan van haar 'dressuur', maar hij had diepe bewondering voor het feit dat zij enkele delen uit academische repertoirestukken op het programma had weten te krijgen. Het ging om het werk van Marius Petipa, de grootmeester van het laatromantische ballet die in de negentiende eeuw in Rusland werkzaam was geweest. Nicolai stond niet alleen in zijn positieve oordeel over het niveau van het gezelschap, ook in andere kranten werd onomwonden gesteld dat het gepraat over een nationaal gezelschap maar eens afgelopen moest zijn nu Gaskell in hun ogen duidelijk had gemaakt dat zij in staat was dansers op te leiden in de veeleisende ballettechniek.

De toon was gezet. De kenners, oftewel de recensenten, mengden zich ongevraagd in de discussie over het op te richten nationale gezelschap. Hiertoe stond hen een machtig wapen ter beschikking; de pen en ruimte in de dagbladen en vakbladen. In de praktijk leverde dit niet altijd een even objectieve verslaglegging op, om niet te zeggen dat er ronduit sprake was van een doelbewuste campagne ter begunstiging van het gezelschap van Gaskell.

Deze campagne was al vroeg in 1952 begonnen, nog voordat Ballet Recital II zo succesvol in Den Haag opgetreden had. In een brandbrief richtten één buitenlandse dansrecensent en zeven Nederlandse dansrecensenten het woord tot de commissie

die ter voorbereiding en ter ondersteuning van het ministerie van OKenW was opgericht. Zij verpakten hun adviezen in bezorgdheid over de chaotische situatie in de Nederlandse danswereld, die Nederlandse dansers ertoe zou brengen massaal naar het buitenland te trekken. Bovendien vreesden zij dat de Nederlandse dans niet gebaat zou zijn bij een onbekend artistiek leider uit het buitenland.

'De kwaliteiten van Madame Gaskell zijn ons bekend', schreef de verzamelde pers, 'haar training is tot verrassende resultaten in staat gebleken, terwijl haar choreografieën onze bewondering verkregen. [...] Wij voelen ons gedrongen met de meeste aandrang te wijzen op het belangrijke werk door Madame Gaskell verricht en op de wel uiterst geringe kans een buitenlandse kracht van haar formaat voor lange duur aan het toekomstig Nederlands Ballet te verbinden.' (Weetering en Utrecht 1977, 36-37)

De voorkeursbehandeling van Gaskell en de niet altijd even integere pogingen om de publieke opinie te beïnvloeden, zetten de verhoudingen in de danswereld op scherp. In het seizoen 1953-1954 werd duidelijk dat het Rijk de oprichting van een nationaal gezelschap met spoed wilde doorzetten. Er werd 60.000 gulden beschikbaar gesteld, maar aan de toekenning daarvan werd de voorwaarde gesteld dat het nieuw op te richten gezelschap in Amsterdam gehuisvest zou moeten worden en impliciet werd ook geëist dat een nationaal gezelschap een fusie met het Ballet van de Nederlandse Opera met zich mee zou brengen. De gemeenteraad van Amsterdam bleek echter helemaal niet van zins het Ballet van de Nederlandse Opera van Françoise Adret op te geven.

Dit bleek nadat twee buitenlandse deskundigen die door de commissie ter ondersteuning van OKenW waren uitgenodigd om een aanbeveling te doen, hun keuze op Gaskell hadden laten vallen. De twee deskundigen waren de Engelse balletcriticus Arnold Haskell en de al eerder ter sprake gekomen Duitse choreograaf en docent Kurt Jooss. In eerste instantie wilde Gaskell de beide heren helemaal niet ontvangen. Uit trots, uit zelfbescherming? Haskell herinnerde zich bij het afscheid van Gaskell in 1969 dat Jooss en hij eerst op audiëntie moesten komen. Gaskell wilde de twee eerst aan de tand voelen en nodigde hen uit voor een gesprek in het Amsterdamse Hotel De L'Europe. Pas nadat Gaskell zich er zelf van overtuigd had dat Haskell en Jooss integere vakmensen waren, stond zij de twee heren toe om de volgende dag een kijkje in haar studio te nemen.

Wel, we hadden haar repetities nog niet gedurende vijf minuten gezien of we keken elkaar eens aan en zeiden: Ons onderzoek is afgelopen. We wisten precies dat dit de juiste persoon was. We gingen terug naar het hotel en we schreven een lang rapport, haar aanbevelend voor dit werk, zeggende dat ze absoluut ideaal was en dat niemand anders deze functie zou kunnen vervullen (Weetering en Utrecht 1977, 40).