

De dans op de vulkaan. *Sluimerend vuur*: waar gaat het over en wat moeten we ermee? Dekolonisatie en de stand van zaken

Péter Forgács (Boedapest, 1950) is een ster, daarover bestaat geen twijfel. Een ster met een enorme hoeveelheid films, installaties en performances op zijn naam als mediakunstenaar en filmmaker, en een bijna even grote hoeveelheid prijzen. Hier in Nederland is hij wellicht het meest bekend door de *found footage*-film *De maalstroom, een familiechroniek*, die hij in opdracht van de VPRO maakte. *Found footages* is Forgács' kenmerk. Vanaf de jaren '80 van de vorige eeuw legde hij een collectie amateurfilms aan vooral uit de jaren dertig en zestig van de vorige eeuw. Dat materiaal gebruikte hij als basis voor wat in recensies "postmoderne bewerkingen van de geschiedenis" genoemd wordt. Zijn geschiedenis ging meestal over Hongarije, zoals in *Private Hungary* een serie van meer dan 30 films over zijn geboorteland in de tijd van de Sovjet Unie, maar *De Maalstroom* gaat over een Joodse Amsterdamse familie. Het werk van Forgács is opgenomen in vele musea, het meeste in het Nederlands Filmmuseum Eye in Amsterdam. En omdat het museum zelf ook een aanzienlijke collectie amateurfilmpjes heeft, lag een opdracht voor de hand. Zo ontstond *Sluimerend vuur: verhalen uit Nederlands-Indië (1900-1940)/Looming Fire: stories from the Netherlands East Indies*, een tweetalige, meervoudige installatie van bewegend beeld en gesproken woord.

beeldig

De eerste keer dat ik de expositie bezocht, keek ik vooral naar de filmpjes, want beeld trekt nu eenmaal meer dan tekst. Ik was verrukt. Filmen en fotograferen was al vanaf begin 20^e eeuw heel geliefd in Indië. Wie kon, legde het eigen dagelijks leven vast: thuis en op het werk, in de familiekring, met vrienden en met collega's, tijdens uitstapjes, feestjes, werkzaamheden, waar maar licht genoeg was om te filmen, werd gefilmd. De ene amateur kon het natuurlijk beter dan de ander, dus veel *footages* zijn duister en met vaak schokkerige beelden, maar Forgács weet wat presenteren is. Niet zomaar complete filmpjes of losse fragmenten al dan niet thematisch op groot doek vertonen, maar de gekozen beelden in een nieuw verhaal zetten, "componeren", zoals hij dat zelf noemt¹. Zijn composities zijn prachtig. In dit geval twaalf enorme filmdoeken waarop de gekozen beelden wervelen in een eeuwig durende loop van soms wel meer dan een half uur. Er gebeurt zoveel op de doeken dat 1x kijken niet volstaat. De beelden worden verdubbeld, verdriedubbeld, ingezoomd en uitgezoomd, geframed, ontframed, gespiegeld, in twee of drie vensters tegelijkertijd of vlak na elkaar vertoond, vertraagd, stilgezet, herhaald.² Ik was verrukt, want Forgács doet werkelijk recht aan de filmpjes zelf. Ik zag Indië zoals ik dat van thuis uit de verhalen ken. En tegelijkertijd werd ik bevangen door de soort droefenis, die ik ook ervaar als ik naar de beeldcollectie van het IWI kijk. Ik zag immers, zoals dat gaat bij oude *home movies* volgens Forgács, beelden van mensen die hun toekomst niet kennen maar ik als postkoloniale kijker wel.³ Ik zag dus hun vurrukkullukke vooroorlogse leven en tegelijkertijd de dans op de vulkaan die dit leven was in de periode van de expositie, de tijd vlak voor Japan ook Indië zou bezetten en Indonesië haar succesvolle vrijheidsoorlog tegen de Nederlandse bezetter zou beginnen. Voor die dubbelheid in gevoelens 'waarschuwt' Forgács middels zijn titel *Sluimerend Vuur*, onze postkoloniale kennis over de periode 1942 – 1962 oprakelend van oorlogen, dekolonisatie en landverhuizing die vlak na deze filmpjes zou volgen. Beelden spreken nu eenmaal niet vanzelf, ze hebben op z'n minst een titel nodig. Aan de hand van de titel ging ik op zoek naar de "nieuwe laag" die Forgács volgens de Eye-folder toevoegt aan "de geschiedschrijving over Nederlands-Indië".⁴ Waarvoor waarschuwt Forgács ons met zijn titel? Welke kennis precies wil hij opgerakeld zien, die wij nu wel, maar de dansers indertijd niet hadden, opdat wij naast het *feel-good*-leven uit de filmpjes het sluimerend vuur daaronder konden zien, voelen of ruiken? Oftewel: welke bewerkingen heeft de filmmaker/kunstenaar op het *footage* materiaal losgelaten om dat te bewerkstelligen? En welk verhaal vertelt hij daarmee?

Sluimerend Vuur bestaat uit 12 deelinstallaties ieder met een eigen titel, en bestaande uit filmpjes waarmee niet alleen film-technisch van alles is gebeurd, maar waarop ook heel veel te zien is: huwelijken, feestjes, paardenraces, veld- fabrieks- en huishoudelijk werk, visites, autoverkoop, autoge knutsel, bootreisjes, fietstochtjes, autotochtjes, en dat door allerlei mensen, volwassenen, baby's, kinderen, deftige mensen, rijke mensen, arme mensen, gewone mensen, bruine, blanke, gele en groene mensen, nou ja, dat laatste zie je niet echt, want alle beelden zijn natuurlijk in zwart-wit. Filmen was begin 20^e eeuw nog een heel dure hobby. De amateurfilmpjes waarmee de expositie gemaakt is, komen dus uit de rijke toplaag van de Indische samenleving, uit de elite. Nog niet gevormd door de conventies die de latere *home movies* zouden overnemen uit de professionele filmwereld of door postkoloniaal politiek correct gedachtegoed, tonen die filmpjes onbevangen het dagelijks leven van die groep, compleet met die typerende welwillende blik op minder bedeelden: de bedienden, de fabrieks- en landarbeiders, een dansgroepje of dorpsbewoners. *Showing off* is een opvallend kenmerk van dit genre films, natuurlijk ook omdat het een kenmerk van elke elite is. Maar wat er precies geshowd wordt is wel verschillend voor de diverse subgroepen binnen deze elite.

De import-Europeanen⁵ in de expositie showen voortdurend hun verbazing en verbijstering over al dat 'andere' dat ze hier in Indië aantreffen, met veel beelden van 'de bevolking' en 'de natuur' en van hun werk in hun kolonie. De in Europa opgeleide paleontoloog Tan Sin Hok laat vooral zijn jonge gezin zien en zijn familie en vrienden. De swingende 20- en 30-ers van de rijke suikerfamilie Kwee filmen behalve hun grootfamilie ook hun dure hobby's paardenraces en automobielen. En de adel en aristocratie uit de Vorstenlanden laten vooral hun betrekkingen met elkaar en met belangrijke anderen vastleggen bij gelegenheid van een trouwerij, formele bezoeken van en aan de gouverneur van de koloniale overheid, en een staatsbezoek van de koning van Siam. Verknipt en al, laten de filmpjes zien dat al die rijke lui in de kolonie ongeveer hetzelfde leven leidden. Dat ze goed contact met elkaar onderhielden, samen naar de races gingen en naar de jaarbeurs in Batavia, bij elkaar op bezoek kwamen, met elkaar trouwden, dezelfde soort auto's kochten, elkaars kinderen leuk vonden en gezamenlijke feesten vierden. Niet alleen 'wij Europeanen' waren charmant tegen elkaar, zoals een deelinstallatie in zijn titel zegt. Heel de Indische *happy few* was dat, compleet met onderlinge culturele verschillen, waaraan wij ons nu vergapen. Forgács' bewerking onderstreept niet alleen de vreugde waarmee dat leven geleefd moet zijn, hij laat ook de samenhang zien tussen al die individuen uit de filmpjes, door beelden uit de ene deelinstallatie bij een andere te laten terugkomen. Bijvoorbeeld de dochter van de sultan die zowel in 'Javaans huwelijk' als in 'Ouverture' en 'Boven het maaiveld' haar peperdure auto koopt. Of oma Hok die in 'Gelukkige lente' haar kleinkind bezoekt en in 'Boven het maaiveld' een beetje tegen haar zin met haar grootfamilie poseert. Of de familie Stern die in 'Orient-Occident' een uitnodiging krijgt voor feestelijkheden aan het Djokjaase Hof van 'Javaans huwelijk' en de vriendschapsbanden tussen de Soloose en de Chinese aristocratie. Zo biedt Forgács zicht op de verschillende sociale (sub-) groepen die de kolonie rijk was: de elite van inheemse adel, aristocratie en koloniale machthebbers, de laag daaronder van voornamelijk hardwerkende bestuursambtenaren uit Europa en Indië zelf, en de laag daaronder van zeg maar het gewone volk die deze beide groepen voor hun filmpjes laten poseren en paraderen. Daarvoor moet je wel goed kijken. Want omdat *happy days*-filmpjes de basis zijn van Forgács' verhaal, dreigt het eindresultaat niet meer te zijn dan een (te) omvangrijke en (te) mooie variant op de Mooi-Indië-kunst zoals die vanaf de 19^e eeuw door Nederlandse schilders en fotografen met groot succes over Indië en Nederland verspreid werd.⁶

briefgeheim

Daarom, en omdat ze in de Eye-folders, door de kaartjescontroleurs en op de informatieborden bij de deelinstallaties genoemd werden als constituerend element van de expositie, zoomde ik bij mijn tweede bezoek aan de expositie in op “de brieven”. Veel, veel meer nog dan er gefilmd werd, schreef men in Indië brieven. Brieven naar huis, naar familie, naar vrienden, naar collega’s, want de afstanden waren enorm in de kolonie. Overheidsambtenaren en militairen werden jaarlijks of tweejaarlijks overgeplaatst, ‘particulieren’ reisden heen en weer tussen de kolonie en het moederland voor zaken, jonge kinderen woonden vaak mijlen verderop op kostschool of in een pleeggezin, de oudere kinderen gingen zelfs naar Europa voor hun vervolgstudie, en senioren in de familie kozen soms voor pensionering in Nederland. Brieven uit dezelfde tijd als de filmpjes en uit dezelfde sociale groepen zijn dus een voor de hand liggende aanvullende bron op de vertoonde stomme beelden. Maar Forgács noch Eye had kennelijk een archief met brieven uit de Nederlandse kolonie. De brieven die hij gebruikt heeft, kwamen volgens de Eye-folder “uit de collectie van het Koninklijk Instituut voor de Tropen” (KIT)⁷. Dat is niet zo, ze komen uit het KITLV en het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid⁸, maar ze zouden toch, nog steeds volgens de Eye-folder, de filmbeelden “in de juiste context” plaatsen en zo de “ingewikkelde sociale structuur in de kolonie helder” maken, door “citaten” eruit die Forgács in zijn installatie verwerkte.

De expositie bestond dus niet alleen uit bewerkte filmbeelden maar ook uit bewerkte teksten. Dubbel-, drie-, vierdubbel bewerkt zelfs: geselecteerd uit de brievencollecties, in het Engels vertaald voor de niet-Nederlandstalige Forgács, teruggebracht tot citaten en tenslotte aan een van de deelinstallaties gekoppeld. Wie wat gedaan heeft in welk stadium wordt nergens vermeld⁹ en ook werden de citaten niet overal ingezet. Maar waar dat wel het geval was, bij 8 van de 12 deelinstallaties, waren ze inderdaad niet te ontkomen, geprojecteerd als ze waren als tekst in en naast de filmpjes, als tekst op de informatieborden voor de filmdoeken, en bovendien als audio, ingesproken door acteurs, hoorbaar via speakers aan het plafond bij de verschillende deelinstallaties.

Maar ontkomen wilde ik ze wel. Het bleek mij onmogelijk om naar de beelden te kijken en tegelijkertijd naar de audio te luisteren, omdat de citaten op allerlei manieren niet met de beelden correspondeerden. Bij ‘Gelukkigbrengende lente’ gingen ze nog wel over het echtpaar Tan Sin Hok – Eldo Scheepers dat in de filmpjes te zien was. Maar bij ‘Vertrouwd en vreemd’ over de mannelijke bestuursemployé Bouke Kuik, klonk uit de speakers een vrouwenstem, die overigens bij een andere deelinstallatie, ‘Riens brieven’ bleek te horen. Bij ‘De regels van het spel’ dat volgens het informatiebord over de werkverhoudingen in Indië ging, kwamen de citaten van een “moeder met een zoon”. De afstand tussen beeld en audio was zo groot dat ik ze niet tegelijkertijd kon verwerken. De mensen om me heen bleken desgevraagd om dezelfde reden bewust niet naar de brieven te luisteren: “Audio? Oh daar let ik niet meer op”. Wat overigens jammer was van het prachtige klanklandschap van muziek en geluiden dat af en toe en her en der opklonk¹⁰. Maar toen ik op de tonen van een klassiek krontjonglied Javaanse bedienden in plechtige processie zag paraderen werd de kloof mij te breed¹¹. Wat hadden deze beelden met deze audio te maken, of waarom werd deze audio aan deze beelden toegevoegd? Welk verhaal werd daarmee verteld? Welke “complexe sociale structuren” werden hiermee verhelderd?

Bij de brieven van Willem Walraven die bij twee deelinstallaties klinken, besloot ik auditief maar af te haken. Niet alleen omdat deze KNIL-er en journalist door het IWI 10 jaar geleden al eens uit een expositie is weggestemd.¹² Maar vooral omdat ik langzaam bingoeng werd. De deelinstallatie 'Wij Europeanen zijn charmant tegen elkaar' citeert Walraven die Annie Salomons citeert. Waarom dan hier niet Annie Salomons zelf geciteerd, die toch van 1924 tot 1927 in Indië was en daar ook over geschreven heeft? Waarom überhaupt Walraven zoveel ruimte gegeven terwijl hij noch zijn beroepsgroepen (KNIL-militair en journalistiek) in de filmpjes voorkomen? Behoorde hij soms tot de groep filistijnen dan wel idealisten, zoals de andere deelinstallatie met zijn brieven getiteld is?¹³ Maar tot welke van die twee dan? Was hij filistijn omdat hij, zoals het informatiebord vermeldt een "gemengd huwelijk" had waar hij in zijn brieven ongegeneerd over fulmineert? Of juist idealist, omdat hij in zijn brieven zo dramatisch teleurgesteld blijkt over zijn gemengd huwelijk? En wat was dan de verhelderende context die hij ons, bezoekers van de expo, bood? Dat elke (Nederlandse) man in een gemengd huwelijk zo misdadig gewelddadig tegen zijn Indonesische vrouw en Indo-kinderen was als hij? Of dat de "diepe genegenheid" die hij volgens het informatiebord voor zijn vrouw koesterde voldoende rechtvaardiging was voor dat gedrag?¹⁴ Of op een abstracter niveau: dat het gemengd huwelijk zelf gevaarlijk was, als sluimerend vuur? Maar het gemengde huwelijk was toch – en al ver voor de komst van de Nederlanders in Azië – een succesformule zonder weerga, juist omdat die niet op bot geweld maar op wederzijds en vaak liefdevol uitgewisseld welbegrepen eigenbelang gestoeld was, zoals we sinds 1983 van Taylor weten?¹⁵

Ik hield de brieven voor gezien, ook al uit gebrek aan belangstelling voor de subgroep waaruit ze voortkwamen. Ze waren geschreven, volgens het informatiebord, voor familie en vrienden "thuis". Maar thuis betekende Nederland voor deze groep. Het waren dus brieven van gastarbeiders, de minst interessante groep in de hele kolonie, voorgesorteerd als ze waren om het koloniale verhaal klakkeloos te geloven, te reproduceren en te realiseren. Ze kwamen sinds de vorige eeuwwisseling in toenemende mate en om uiteenlopende redenen uit Europa naar Indië, en bekeken en beleefden hun nieuwe werkomgeving met verbazing zo niet verbijstering. Maar dan zonder de gebruikelijke bescheidenheid van nieuwkomers, voortdurend en op een te hoge toon verontwaardigd en zelfs verongelijkt over dat nieuwe land dat ze toch zelf als arbeidsplaats gekozen hadden, omdat het daar niet was zoals ze gewend waren en kennelijk mochten verwachten. In die zin was het geluid uit de speakers juist gekozen, goed geacteerd ook! En vormden de brieven inderdaad precies de "juiste context" voor alle deelinstallaties waaraan ze waren toegevoegd. Maar teleurgesteld gezeur als constituerend onderdeel van de expositie? Waren echt deze zeurkousen het tegengeluid voor het *happy-go-lucky*-leven van de dansers op de vulkaan? Was dit nou het geluid van smeulend vuur? Lag het dan toch niet meer voor de hand om zulk vuur uit (brieven van) permanente bewoners van Indië te halen? Bij bewoners voor wie Indië en niet Nederland 'thuis' was?

Helaas, er klonken nergens brieven van permanente inwoners van Indië. De enige (semi-) permanente bewoner die via de audio aan het woord komt, was een Indo-vrouw bij de deelinstallatie 'Ik heb mijn ziel volledig blootgelegd/Echo'. Deze bron kloeg niet minder dan Walraven over de toestand waarin ze verkeerde, of liever waarnaar ze zo streefde: het "gemengde huwelijk". Maar zij beschuldigde niet zoals Walraven, 'de ander', maar zichzelf en de groep Indo-vrouwen in het algemeen. Haar fulmineren ging over de manier waarop Indo-vrouwen als zichzelf tot zo'n huwelijk met een 'totok' kwamen: door ernstige onderlinge discriminatie en vreemde huwelijksgebruiken zoals het ondergaan van acht abortussen alvorens met de ware Nederlandse Jacob te trouwen.

Nog afgezien van de vreemde inhoud viel me de stijlbreuk op als ongemakkelijk. In plaats van een ik-persoon, zoals bij brieven, was hier net als in een roman een soort 'alwetende verteller' aan het woord.¹⁶ Eentje die kennelijk algemeen bekende en als onbetwistbaar geldende informatie debiteerde als: "Indische vrouwen wisten wel dat hun Nederlandse mannen veel belang in de baboe stelden" of: "er werd veel goenagoena toegepast". Uit de voorgaande deelinstallaties had ik echter de indruk meegenomen dat de audio uit contemporaine brieven kwam, dat de informatie dus heel individueel was, en afkomstig uit de tijd van de getoonde filmpjes, ook al omdat de brieven van Walraven, die ook uit een boek kwamen, wel in de periode van de expositie waren geschreven. De audio van deze Indo-vrouw kwam echter niet uit brieven, maar uit een tijdschrift uit 1969. Het waren (geacteerde) citaten uit een Nederlandstalig *interview* uit de jaren '50, afgenomen in Nederland ten behoeve van een Amerikaans onderzoek naar interraciale relaties tussen "*Dutchman and Indonesians*". De citaten dateerden dus van minstens tien jaar na de filmpjes, waren ontstaan in een heel andere context dan de filmpjes en de brieven en met een totaal ander doel vervaardigd dan de brieven naar huis.¹⁷ Wat was hier aan de hand? Was dit een voorbeeld van de manier waarop Forgács, volgens de Eye-folder, "controversiële onderwerpen" niet uit de weg is gegaan? Wilde hij onderwerpen als abortus en nep-liefde in een huwelijk aan de orde stellen? Of goenagoena en ander "bijgeloof" waarover de Indo-vrouw vertelde? Maar wat verhelderden deze interviewcitaten dan aan "de ingewikkelde sociale structuur in de kolonie" als deze vrouw vooral zichzelf en haar eigen groep bekritiseerde?¹⁸ En waarom werd dat verhelderen opeens overgelaten aan een postkoloniale bron in plaats van aan brieven? Of was dit weer een aanwijzing van sluimerend vuur? Dat ons duidelijk moest maken dat verheldering over het leven in Indië niet uit de contemporaine brieven, maar juist in de periode erna zou komen? En niet uit de groep van gastarbeiders, maar uit die van (semi-) permanente bewoners? En niet uit de brieven maar uit andere teksten?

Teksten

Met hernieuwde belangstelling wendde ik me bij mijn derde bezoek aan de expositie daarom tot die andere teksten. Bij drie van de 12 deelinstallaties 'Orient-Occident', 'Boven het maaiveld' en 'Javaans huwelijk' respectievelijk over de families Stern, Kwee, Be en Hok, en Mangkoenegoro en Hamenko Bueno, klonk door de speakers voornamelijk een (prachtig!) klanklandschap in plaats van vermoeiend geacteerde briefcitaten. Maar ook daar waren verhelderende teksten toegevoegd, ofwel opgenomen in de filmpjes als een soort onderschrift, of geprojecteerd naast de filmbeelden. Deze teksten sloegen een heel andere toon aan dan de brieven. Ze waren veelal informatief, zakelijk en relevant voor het bijgeleverde beeld in onpersoonlijk geformuleerde, korte zinnen als "Chinese families op Java, zoals de families Kwee, Oei en Be, trouwden in de 18^e en 19^e eeuw strategies" [IMG 3948]. Of: "De netwerken gaven toegang tot sociaal kapitaal dat op verschillende manieren werd ontwikkeld en ingezet" [IMG 3936] en: "De netwerken leverden deze elite van peranakan Chinezen monopolies op en grote rijkdom en macht"[IMG 3938]¹⁹

Wie deze teksten voor de expositie schreef is onbekend; de Eye-folders, de informatieborden noch de 'Credits' vermeldten dit type teksten of een auteur. Maar dat zo'n auteur er geweest moet zijn leek buiten kijf. Of zou de Kwee-familie hun zelfgemaakte prachtfilmpjes zelf als 'Boven het maaiveld: De Kwee broers en de peranakan elite?' hebben gepresenteerd? Met zo'n koloniaal-denigrerend bepalend woord als peranakan erin (en dan in het Chinees)? Zouden de Sterns hun vriendschap met het Djokjaase Hof echt zelf als 'Orient – Occident' hebben beschreven? Met die koloniale tegenstelling erin die mensen juist uit elkaar dreef in plaats van in vriendschap bij elkaar bracht. En zouden de Javaanse vorsten zelf hun huwelijksfeest als 'Javaans huwelijk' betiteld hebben? Alsof ze niet wisten dat ze Javanen waren? De teksten waren kortom in het koloniale jargon geschreven.

Gewaarschuwd door de Indo-vrouw hoefde ik me niet meer af te vragen welk vuur hier smeulde. Hier was een alwetende verteller aan het woord, dezelfde waar, zo dwong mijn postkoloniale kennis mij op te rakelen, Edward Said (1935-2003) ons sinds de jaren '80 van de vorige eeuw in meer dan één titel luidkeels voor waarschuwde.²⁰ Zo'n alwetende verteller die, net als in 19^e-eeuwse romans, de gepresenteerde werkelijkheid vanuit een objectief perspectief leek te beschrijven, maar die werkelijkheid tegelijkertijd duidde en betekenis gaf. En de beschreven personages en gebeurtenissen op hun plaats zette in een groter geheel, compleet met de kleinerende bijbetekenis die deze uitdrukking heeft, en inclusief de goddelijke aspiratie die dit perspectief aankleeft. Want hoezo zouden de Javaanse vorsten alleen ceremoniële taken verrichten en geen politieke, behalve die van Solo die wou "moderniseren"?²¹ Dat was toch (naast een gebod!) vooral een vrome wens van de koloniale machthebber, nauwelijks historische realiteit. De vorstenhuizen uit het filmpje en ook iemand als Be Kwat Koen uit 'Boven het maaiveld' waren natuurlijk gewoon politiek handelende figuren. Zij ontvingen behalve de koloniale machthebbers ook vorstelijke buitenlanders, zoals de koning van Siam (IMG 3941). En voerden een staat die bewust bedoeld was om hun gezag, invloed en positie te laten zien. Hun *showing off* werd niet alleen via de "vele officiële versierselen" [IMG 3942] van de koloniale overheid bevestigd, maar ook door die van andere machthebbers in Azië, zoals het filmpje ook laat zien. Logisch dus dat de begrafenis van "Kapitein China" Nio Swie Lan koninklijk van allure was, maar wie bracht die kleinerende aanhalingstekens rond het woord 'koninklijke' aan in de film, toch niet de Kwee-brothers zelf? En waarom wordt het huwelijk tussen de twee Javaanse vorstenhuizen met een tekst als "eeuwenoude traditie" gepresenteerd, en niet als belangrijke verbintenis tussen twee politiek relevante families? En worden de Javaanse vorsten in de audio als bedelaars om de koloniale officiële versierselen voorgesteld?

De vraag stellen is hem beantwoorden. De alwetende verteller vertelt het verhaal van de koloniale machthebber die, met haar ambtenaren en andere import-Europeanen in haar kielzog, alleen het eigen belang, het eigen gezag en de eigen macht erkende en alleen het eigen verhaal daarover vertelde en toestond te vertellen. Hoe dom dat was van de koloniale machthebber weten wij postkoloniaal wel. Al vanaf het moment dat het Hof van Djokja luttele jaren na het filmpje een van de belangrijkste republikeinse bolwerken bleek te zijn waar 'moderniseren' iets heel anders betekende dan de koloniale overheid voor ogen stond. En we hadden het al sinds de Java-oorlog (1825-1830) kunnen weten die door Dipenegoro (1785-1855), een voorouder van dat Hof, ontketend werd en die hij niet alleen tegen de koloniale machthebbers, maar ook tegen zijn eigen halfbroer voerde. Was 'Dipenegoro's nazaten' dan geen betere titel geweest voor deze deelinstallatie? Bij wijze van waarschuwing voor de "complexe sociale structuur" die in Indië door de koloniale machthebber tot stand gebracht was in een verdeel-en-heers-politiek die als een vulkaan onder de kolonie sluimerde? Hoe dan ook, de ontdekking van de alwetende verteller was een ware opluchting. Zijn aanwezigheid verklaarde mij waarom mensen en sociale groepen van statuur in de kolonie gekleineerd werden met info over hun mindere sociale positie bij beelden van hun peperdure hobby's. Verklaarde de oude benaming "Kapitein China" voor Be Kwat Koen, wiens invloed en macht weliswaar zelfs volgens de alwetende verteller "veel verder reikten" dan de "grenzen van de Nederlandse koloniale staat", maar die met die sneue westerse legerrang toch binnen de grenzen van die staat gedrukt werd. Hij verklaarde de wat viezige aanduiding van prinses Partini van Djokja als "favoriete dochter" als echo van het begrip 'favoriete vrouw' die in koloniale teksten gebruikt wordt voor politiek vooraanstaande vrouwen uit de omgeving van een sultan. En hij maakte begrijpelijk waarom het "strategies" trouwen van "Chinese families" tot de 17^e en 18^e eeuw beperkt wordt alsof dat geen kenmerk is van alle elite van alle tijden.

Op een ander niveau verklaarde de alwetende verteller met zijn aanwezigheid mij waarom de Indo-vrouw zo tegen zichzelf tekeer ging over het gemengde huwelijk, en andersom Walraven met zijn "diepe genegenheid" voor Itih juist geen blaam leek te treffen over het mislukken ervan. Eenmaal gewaarschuwd werd mij nu ook de opbouw van de expo duidelijk, met de bekende toeristische rondreis vanuit Nederland door Java, als 'Ouverture', 20^e-eeuwse echo van de koloniale verovering. En met 66,6%, 8 van de 12 deelinstallaties, over import-Europeanen die echt het aller- allerkleinste percentage van de koloniale bevolking vormden, nog minder dan een half %, maar zich desondanks baas over de archipel dachten. Ik begreep nu zelfs waarom de drie installaties zonder brieven en 'Gelukkige lente' mijn favoriete deelinstallaties waren. Want wie tegenwoordig in een presentatie een alwetende verteller tegenkomt, gaat als vanzelf op zoek naar 'het eigen verhaal'. En terecht! De alwetende verteller mag dan in zijn alomtegenwoordigheid elk tegengeluid in de kiem willen smoren, ook in deze vier deelinstallaties, had hij het toch niet helemaal kunnen overstemmen. De filmpjes van de Kwee broers en van de Sterns toonden gewoon mensen. Rotzooiend aan hun auto's, over het grasveld rennend met de kleintjes, oma die niet op de film wil, een kind dat een aanwijzing krijgt hoe te bidden, familieleden bij het graf van de voorouders. Bijna banale scènes die precies die dubbelheid van gevoelens activeerden: die vreugde om dat leven, dat verdriet om wat er te gebeuren stond. Deze filmpjes deden wat onbevangen *home movies* nu eenmaal doen: ze vertelden het eigen verhaal van de filmmakers in scènes uit het eigen dagelijks leven. Het commentaar van de alwetende verteller had daarop geen invloed. Precies waarom Said het 'recht op het eigen verhaal' tot grondrecht verhief: als probaat middel tegen het verhaal van de (koloniale) machthebber.²² Door hun hoge gehalte van zelfpresentatie zijn de films van de Kwee broers, van de Sterns en ook de formele huwelijksfilm van het Djokjaase Hof die immers in opdracht van de Vorsten werd gemaakt, een kostbare bron. Ze werpen door hun perspectief een blik op mensen in de kolonie die in het koloniale verhaal niet of nauwelijks voorkomen, zelfs dwars door de interventie van de alwetende verteller heen. Jammer dus eigenlijk dat deze *home movies* niet in hun geheel te zien waren.

Want zelfpresentaties uit koloniale gebieden van vóór WO II zijn niet ruim voorhanden, althans niet in Nederlandse archieven, en niet in het Nederlands. Dus waarom zijn deze filmpjes eigenlijk verknipt? En waarom ontbreken juist in de deelinstallaties met zelfpresentaties zelf-presenterende brieven? Bestaan die niet? Stern was een import-Europeaan, schreef hij geen brieven naar Hongarije (sic!)? De zonen van beide Javaanse vorsten gingen in Nederland naar de universiteit, hebben zij geen brieven naar huis op Java gestuurd? In "Boven het maaiveld" verschijnt een tekst in beeld die expliciet een correspondentie noemt van "meer dan 213 brieven" die gewisseld zouden zijn tussen het vorstenpaar van Solo en Be Soen Nio, de dochter van Be Kwat Koen (IMG 3940). Hadden die niet opgespoord kunnen worden, en vertaald? Vormden zij dan niet in potentie precies die tekstuele aanvulling op de beelden zoals ook met de brieven van de gastarbeiders de bedoeling was? Brieven met verhelderende opmerkingen over de "complexe sociale structuur" en "controversiële onderwerpen", desnoods met gezeur daarover! Of was juist de leemte de bedoeling? Dat je als bezoeker uiteindelijk de intense wens voelde opkomen de bronnen zelf te zien, in plaats van deze mooie, aantrekkelijke, maar verknipte, versies?

De laatste keer dat ik de expositie bezocht, was ik met vijf mensen uit de zogenaamde Indische 1,5^e Generatie, de laatste generatie die Indië gekend heeft, maar dan als kind, en dan in oorlogstijd. Net als ik kenden zij de hier getoonde beelden hooguit uit vertellingen en uit familiealbums. En net als ik waren ze verrukt om de in hun geheugen verstilde beelden hier springlevend en onbevangen geëxposeerd te zien. Maar zij vertrokken wel snel uit de expositieruimte, teleurgesteld in wat er ontbrak aan Forgács' "verhalen uit Nederlands-Indië". Was dit nu het "persoonlijke" aan de "interpretatie" van de geschiedenis door Péter Forgács, die "nieuwe laag" die hij toevoegt aan "de geschiedschrijving over Nederlands-Indië": mooie beelden die we al 65 jaar kennen? Wat moeten we

ermee? Denken dat de expositie een verhaal is over hoe mooi historische bronnen kunnen zijn ook al zijn ze lelijk van zichzelf? En dat *found footages* vogelvrij zijn, mits artistiek verantwoord bewerkt, ook al zijn het unieke zelf-presenterende *home movies*? Dat ze vrijelijk ge-‘cut-and-paste’ kunnen worden voor een ‘experience’, voor *role-playing* games als de jaarlijkse Slag bij Waterloo? En wat moeten we daar dan mee? *Found footages* naspelen? Uitgaan in koloniale klederdracht, zoals in Indonesië door jongeren wordt gedaan?²³ En alle verwachtingen waarmee je een hedendaags museum als Eye binnenstapt naar beneden bijstellen en op ‘fun’ rekenen? Zou dat werkelijk de insteek zijn geweest van de maker van *Private Hungary* en *De maalstroom*? Wat vertelt hij toch met *Sluimerend Vuur*? Of moet deze vraag juist bewerkt worden? Tot: wie vertelt *Sluimerend Vuur*? Wie is eigenlijk de alwetende verteller in de expositie? De Hongaarse filmmaker, kunstenaar/artist Péter Forgács die met *found footages* de installaties componeerde? Of Nico de Klerk zijn “adviseur”? Of het “tentoonstellingsteam” van Filmmuseum Eye (en wie zijn dat dan)? Of producent Cesar Messemaker, die het “idee” van de expositie leverde?²⁴ Alleen al dat dat nergens vermeld staat, is al zo machthebberig. Of dom. Alsof het niet uitmaakt wie wat beweert en in welke context. Alsof teksten voor zichzelf spreken.

De vraag stellen is hem beantwoorden. Eerlijk gezegd geloof ik niet dat Forgács de alwetende verteller is. Ik vraag me zelfs af of die arme man weet heeft van het neo-koloniale effect van zijn artistieke inspanningen. Hij heeft natuurlijk met de Eye-filmpjes ongeveer gedaan wat hij dertig keer deed met *home movies* uit de tijd dat Hongarije gekoloniseerd werd door de Sovjet Unie. Bij gebrek aan ervaringskennis over de Nederlandse koloniale geschiedenis heeft hij zich in het geval van *Sluimerend Vuur* blind moeten baseren op andermens ervaringskennis, allicht aangevuld met - postkoloniale- relevante academische kennis. Eerlijk gezegd denk ik dus, net als de anonieme Indo-vrouw in de expositie, dat the *victim to blame* is, in the *Eye of the beholder*. Ergens in het traject, in het domein van ‘advies’ of ‘idee’ of ‘tentoonstellingsteam’ moet iets misgegaan zijn. Want hoe amusant geschiedenis ook kan en mag zijn bij de presentatie, voor al die momenten daarvóór, die de uiteindelijk tentoonstelling niet minder bepalen dan film-technische bewerkingen van een kunstenaar, zijn relevante deskundigen nodig voor het maken van een verantwoorde keuze uit de bronnen en de citaten, én voor het schrijven van te verantwoorden teksten. Filmmuseum Eye, als gastheer van Forgács en diens adviseurs, is verantwoordelijk voor dat traject. Het had vanuit die taak Péter Forgács én diens adviseurs moeten corrigeren op het punt van de alwetende verteller, al was het maar om zelf niet als anachronistische neo-kolonialen te boek te staan. Nu dat niet gebeurd is, zitten zij met die gebakken peren. Hoe erg is dat? En wat is erg in het licht van de geschiedenis?

Erg is dat Forgács gewaarschuwd had kunnen zijn. Als hij tenminste een Indische adviseur had gehad die hem op de altijd aanwezige tekenen had kunnen wijzen. In dit geval op het meubilair uit het dagelijks leven van het museum dat buiten voor de deur is gezet. Dat was kennelijk ook een maatje te groot.



Noten en bibliografie

- ¹ “Ik stel mijn films samen als muziekstukken. Ik componeer met het gevonden materiaal. Het zijn persoonlijk interpretaties van de geschiedenis, geen objectiviteit nastrevende documentaires”. Dit citaat van Forgács is zonder nadere bronvermelding opgenomen op het informatiebord aan het begin van de expositie.
- ² Forgács steekt veel moeite in behoud en beheer van zijn collectie, en ook in “adding a vivid sense of historical perspective” door middel van interviews met overlevenden of nazaten, of een nieuwe combinatie van filmpjes [...] door geluid, muziek, laconiek commentaar, “zooms and pans”, “tinting and toning”, slow motion, freeze framing etc, zie: *The memory of loss: Peter Forgács’ saga of family life and social hell*. Bill Nicols in dialogue with Peter Forgács (passim) op: www.Forgacspeter.hun
- ³ noot zie website art Forgács []
- ⁴ *Highlights november 2013*. Eye-folder met aankondiging van de tentoonstelling *Péter Forgács: Sluimerend Vuur, verhalen uit Nederlands-Indië*. p.2
- ⁵ De term is uit Jean Gelman Taylor *The social world of Batavia: European and Eurasian in Dutch Asia*. Wisconsin 1982, en duidt op arbeidsmigranten uit Europa die in Indië tijdelijk emplooi zochten
- ⁶ Pamela Pattynama *Bitterzoet Indië: herinneringen en nostalgie in literatuur, foto’s en films*. Amsterdam, 2014
- ⁷ “[...] brieven uit de collectie van het Koninklijk Instituut voor de Tropen.” in: *Tentoonstelling: Péter Forgács – Sluimerend vuur/Verhalen uit Nederlands-Indië (1900-1940)*. Eye-folder met aankondiging van de expo
- ⁸ De brieven komen uit de collectie van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV) in Leiden en uit twee familiearchieven, van de Tans en van de Epkes, die in het Instituut voor Beeld en Geluid in Hilversum opgenomen zijn, vermeldt het informatiebord ‘Credits’
- ⁹ De voorselectie uit de brievencollectie van het KITLV is gemaakt door dr Eveline Buchheim, onderzoeker bij onder meer het NIOD in Amsterdam. De selectie daaruit en de keuze van de citaten is volgens haar door Forgács zelf gedaan, evenals de koppeling van de citaten aan de deelinstallaties. In welk stadium de vertalingen naar het Engels zijn gemaakt was haar onbekend
- ¹⁰ volgens de ‘Credits’ is er “muziek gecomponeerd en uitgevoerd” door Jónos Mósik
- ¹¹ in ‘Familiegeluiden
- ¹² Namelijk uit de expositie *Oostwaarts!* van het Tropenmuseum Het was onze “bijdrage aan het actuele debat over nationale en culturele identiteit én de betekenis van het koloniale verleden voor de samenleving van vandaag” waarvoor de expositie indertijd werd ingericht. Het IWI stemde Walraven weg als kandidaat voor het ‘Koloniaal Theater’ ten gunste van een ‘zelfpresentatie’ van de Indische schilder Charles Sayers (1901-1943)
- ¹³ ‘Filistijnen en idealisten’ is volgens het bijbehorende informatiebord de titel van de derde deelinstallatie
- ¹⁴ bij ‘Filistijnen en idealisten’
- ¹⁵ Jean Gelman Taylor *The Social World of Batavia: European and Eurasian in Dutch Asia* Wisconsin, 1983
- ¹⁶ de term komt uit de narratologie en verwijst naar een soort *voice over* in een roman of verhaal die de lezer door het verhaal loodst met informatie die de personages en hun handelingen uitlegt en plaatst
- ¹⁷ Paul van der Veur ‘Race and Colour in Colonial Society: Biographical Sketches by an Eurasian Woman Concerning Pre-World-War II Indonesia’ in: *Indonesia* 8 (1969) (oktober) 69-80
- ¹⁸ Een dwarsverband is snel gelegd: bijvoorbeeld door uit het egodocument van Willem Walraven *junior* te citeren over zijn ervaringen als Indo-kind in een “gemengd huwelijk” met een ernstig mabokke en racistische vader. Naast racisme was alcoholisme in Indo-ogen een kenmerk van blanke mannen: mabok (dronken) wordt in Indo-kringen gezien als een letterkeer van Bokma: de beruchte ‘vierkante fles’ zie: Willem Walraven jr *De groote verbittering* Amsterdam, 1975, geschreven in 1950, 4^e druk in 2002. Zo zou de beschuldigende vinger op de sociale structuur gericht zijn, in plaats van op één groep.
- ¹⁹ ‘Boven het maaiveld. De Kweebroers en de peranakan elite’ in: *Sluimerend Vuur*. Amsterdam, Eye, november 2013
- ²⁰ Edward Said *Culture and Imperialism: the T.S. Eliot lectures at the University of Kent 1985* (New York, 1993) en *Orientalism* (New York 1978)
- ²¹ ‘Javaans huwelijk’ in: *Sluimerend Vuur*. Amsterdam, Eye, november 2013
- ²² Edward Said ‘Cultuur, identiteit en geschiedenis’ in: *Edward Said Denker over grenzen* Amsterdam, 1999
- ²³ een observatie van Prof. Dr Henk Schulte Nordholt
- ²⁴ Volgens het informatiebord ‘Credits’ bij de entree van de expositie