

Judit Gera

(Anti-)Koloniale tekststrategieën in *Tjoet Nja Din* (1948)

Inleiding

Koloniale romans zijn soms nog steeds actueel. Aspecten van het koloniale verleden veroorzaken discussies over de politieke, economische en culturele betekenis van de voormalige kolonies. De relatie tot het kolonialisme is steeds veranderend en dat heeft alles te maken met politieke voorkeuren. De naam J. B. Van Heutsz (1851-1924) is verbonden aan de Atjeh-oorlog waarover de roman van Madelon Székely-Lulofs (1899-1958) gaat die hier voorligt. Het verhaal van het voormalige Van Heutsz-monument op de Apollolaan in Amsterdam is een goed voorbeeld van de blijvende actualiteit van het koloniale verleden in Nederland. Toen het monument in de jaren '30 van de twintigste eeuw werd opgericht heette het nog Van Heutsz-monument. Confrontatie met en kritiek op het koloniale verleden veroorzaakte echter in linkse kringen een protest tegen een monument dat een bloeddorstige kolonisator wilde herdenken. Na een discussie van een kwart eeuw is het monument in 2001 omgedoopt in het 'Monument Nederland Indië'. Het is nu gewoon een herinneringsmonument voor de koloniale periode 1596 -1949.

Merkwaardig is het daarom wanneer men in het afsluitende deel van de prestigieuze reeks *Nederlandse cultuur in Europese context* het volgende leest:



het monument Nederland-Indië met de gerestaureerde beelden, september 2006

‘Ook in het geval van Indië staan we nu voor een verleden dat omstreden is geraakt, en naar goed Hollands gebruik gaat dat gepaard met een beeldenstrijd. Soms gaat die strijd ook letterlijk om beelden, zoals bij de aanslag op het Indische veteranenmonument te Leiden in oktober 1999. Veel vaker is het een strijd om namen en betekenissen, zoals in het recente besluit om het Van Heutsz-monument in Amsterdam om te dopen tot 'Monument Indië Nederland 1596-1949'. Daarmee dreigt de herinnering aan de man die eens als bedwinger van Indië werd vereerd en tegelijk gehaat als slachter van Atjeh, te worden uitgewist.’ (Salverda 2001, 72)

Bijna alle zinnen van dit citaat klinken ambigu of lijken niet volledig te kloppen. Het verleden in verband met Indië is niet 'omstreden geraakt' – al bij het oprichten van het Van-Heutszmonument in 1935 waren er socialisten die daartegen protesteerden. De daaropvolgende zinnen suggereren alsof de twee acties – de aanslag op het veteranenmonument in Leiden en het protest tegen de benaming van het Van-Heutszmonument - van verschillende aard waren. Allebei gaan ze echter uit van het wezenlijk afwijzen van de herdenking van Nederlandse kolonistoren. De laatste zin is het meest ambigu: hij suggereert ten eerste dat het om een figuur gaat wiens herinnering door middel van een monument herdacht zou moeten worden. Ten tweede worden de functies als 'bedwinger van Indië vereerd en tegelijk gehaat als slachter van Atjeh' als twee van elkaar los te denken entiteiten geformuleerd, terwijl de tweede een gevolg van het eerste is. Er is ook niets te vereren aan Van Heutsz als bedwinger van Indië. Volgens sommige bronnen was hij verantwoordelijk voor de dood van 70.000 mensen.

Dit opstel onderzoekt of het Madelon Székely-Lulofs dit maal gelukt is een echte antikoloniale roman te schrijven. Die vraag is gedeeltelijk te beantwoorden met het onderzoek naar de beeldvorming van Van Heutsz in de roman. Na de analyse van de tekst gebruik ik dit onderzoek als ondersteuning van mijn stelling dat de *Tjoet Nja Din* inderdaad een van de sterkste antikoloniale romans van de schrijfster is.

Voorgeschiedenis en achtergronden

Tjoet Nja Din (1947), de laatste in boekvorm verschenen roman van Madelon Székely-Lulofs, is in meerdere opzichten een met politiek doorweven historische roman. Eerst is er de politieke achtergrond van het schrijven van de roman. Ze begon eraan te werken in 1944 in Santpoort. Later moest ze haar huis in Santpoort verlaten omdat de Duitsers op die plek verdedigingswerken zijn beginnen bouwen. We weten dat de man van Lulofs, de Hongaar László Székely, van joodse afkomst was en dat ze een dochter, Ketjil, hadden (Van Galen 1985). Székely keerde in 1940 dan ook naar Boedapest terug (Pusztai 1995). De directe historische achtergrond van het ontstaan van de roman is meteen politiek zwaar beladen en heeft persoonlijke gevolgen voor de schrijfster. Gedwongen verplaatsing, dreigende achtervolging en oorlog zijn niet alleen haar dagelijkse ervaringen maar eveneens belangrijke motieven in de roman.

Een andere politieke achtergrond vormen de politionele acties van Nederland tegen Indonesië. De publicatie van de roman in 1948 valt samen met deze acties. Tevergeefs waarschuwt de flaptekst van de eerste uitgave dat de lezer geen parallellen moet trekken tussen de Atjeh-oorlog en de politionele acties, het boek wordt desondanks uit de boekhandels verwijderd en in de pers doodgezwegen. Met het politieke bewustzijn van de schrijfster in het achterhoofd, die in 1951 een petitie ondertekent tegen het vonnis jegens de Indonesië-weigeraar Piet van Staveren¹ – die een politiek voorbeeld levert van 'going native'² – kan men het gevoel niet helemaal onderdrukken dat met *Tjoet Nja Din* Székely-Lulofs niet uitsluitend een interessante historische roman wilde schrijven, maar dat ze een goed omljnde politieke stellingname had tegen de Nederlandse Indonesië-politiek eind jaren '40. De huidige lezer kan de historische context van de publicatie – de politionele acties – in ieder geval niet buiten beschouwing laten.

Een derde interessante omstandigheid is dat Székely-Lulofs in haar in het Hongaars opgestelde testament alles aan haar derde dochter, Ketjil, achterliet, ook de rechten van *Tjoet Nja Din*. Zoals John Jansen van Galen in zijn artikel uiteenzet, was het Hongaarse testament niet rechtsgeldig omdat de schrijfster na de dood van haar man automatisch weer Nederlandse was geworden. Toch besloten de twee oudste dochters om het testament uit te voeren zoals het gesteld werd. Dit maakte een tweede uitgave in 1985 mogelijk – zij het zonder de uitgesproken toestemming



Tjoet Nja Din bij haar overgave

van de erven, die van de aardbol verdwenen schenen te zijn. Deze episode vermeld ik slechts om te laten zien hoe taal en politiek, taal en cultuur met elkaar verweven zijn en het lot van een boek kunnen bepalen.

De roman *Tjoet Nja Din* draagt de ondertitel: *De geschiedenis van een Atjehse vorstin*. Titel en ondertitel wekken de verwachting op dat Tjoet Nja Din in het middelpunt van het verhaal over de Atjehse oorlog tegen de Nederlandse kolonisten zou staan. Die oorlog duurde van 1873 tot 1903. Volgens Nederlands standpunt – dat van onder andere majoor Van Heutsz van het Nederlandse leger, later gouverneur van Atjeh – is de oorlog door de Nederlanders in 1903 gewonnen. Volgens de Atjehers echter hebben ze zich nooit aan de Nederlanders overgegeven en werd de oorlog pas in 1942 beëindigd, toen de Nederlanders Indië aan de Japanners overgaven. Dit meningsverschil weerspiegelt eveneens het verschil van perspectief van kolonisator en gekoloniseerde.

In het eerste hoofdstuk – 'De aanleiding' – legt Székely-Lulofs de persoonlijke band uit die tussen haar en de geschiedenis van de Atjehoorlog bestaat. Haar vader was rond 1900 bestuursambtenaar op de Westkust van Atjeh, in Meulaboh. Daar is Tekoe Oemar, één van de helden van de Atjehers, onder Van Heutsz' geweld gevallen. In 1900 was Madelon Székely-Lulofs één jaar. De plaats Meulaboh vormt dus de link tussen haar eigen leven en de strijdende partijen. Ze geeft ook een psychologische uitleg waarom ze zo geïntrigeerd is geraakt door de Atjehoorlog:

'Váák dragen wij zo door ons leven de mensen, dingen en gebeurtenissen mee uit het onbewuste begin van ons bestaan en uit het leven van onze ouders en voorouders en veel daarvan bezinkt in de lagen van ons groeiend *Ik* en wordt daarin tot fossiel, maar soms, plotseling, blijkt iets daarvan in ons opnieuw gekiemd, in alle stilte, in de donkerte, en op het moment, dat wij licht en warmte toelaten, ontplooit het zich tot nieuwe bloei. (Székely-Lulofs 1985, 10)

Hier wordt dus gezegd dat leden van een koloniale gemeenschap de koloniale onderneming van hun land hun hele leven lang met zich meedragen. Dat die koloniale onderneming in de persoonlijkheid van de koloniale burgers tot fossiel wordt, kan men met de terminologie van de psychoanalyse vertalen als *verdrukking*. De roman is het resultaat van de opruiming van de boekenkast van de schrijfster, maar metaforisch gezien

is het ook de opruiming van haar onderbewuste waar de koloniale gebeurtenissen tot fossiel zijn *verdrukt*.

Strategische locatie

Strategische locatie is een begrip afkomstig van Edward Said (Said 1979). Er wordt een manier van omschrijven mee bedoeld vanuit de positie van de auteur ten opzichte van het Oriëntaalse materiaal dat hij/zij beschrijft. Iedereen die over de Oost schrijft, moet zich ertegenover positioneren, volgens Said. Deze positie wordt dan in de tekst van de betreffende auteur 'vertaald': het omvat het soort van de gebruikte vertelwijze, beelden, thema's en motieven die in de tekst circuleren, zoals Said overtuigend beweert. In tegenstelling tot Foucault vindt Said dat de individuele auteur heel belangrijk is. In zijn 'close readings' onderzoekt hij de dialectiek tussen de individuele auteur of tekst en de complexe collectieve formatie waartoe het werk een bijdrage is. Ik ga eerst na hoe de strategische locatie van Madelon Székely-Lulofs in het algemeen ten opzichte van Nederlands-Indië in het algemeen en ten opzichte van de *Tjoet Nja Din* in het bijzonder was.

Van Madelon Székely-Lulofs wordt gezegd dat ze anders dan Daum, Douwes Dekker of Couperus een 'kind van Indië' was (Wijngaard 1983). Ze werd inderdaad in Soerabaja geboren. Dit verandert echter niets aan het feit dat ze net zo zeer een kind van Nederlandse kolonisatoren was als de meeste Nederlandse schrijvers die over Nederlands-Indië schreven. Haar vader, Claas Lulofs, was eerst ambtenaar Binnenlands Bestuur op Java. In het *Haarlems Dagblad* gaf Madelon Lulofs in 1949 een interview waarin ze vertelde dat haar vader zijn ambt als een roeping ervoer en dat hij zich tegenover de bevolking als een welwillende voogd gedroeg (Wijngaard 1983). Het (koloniale) ambt als roeping ervaren is de meest typische vorm van wat men in postkoloniale studies de 'mission civilisatrice' noemt. Ook het noemen van de houding van de vader als voogd roept de typisch koloniale relatie tussen kolonisator en gekoloniseerde op: er is kennelijk een kinderachtige en verweesde bevolking over wie een voogd zich moet ontfermen.³ Wijngaard beschrijft de loopbaan van de vader als van een 'goed bestuurder' die 'regelmatig promotie' maakt. Toen Madelon één jaar werd, werd haar vader naar Atjeh overgeplaatst. Dit is midden in de Atjeh-oorlog waarover de roman

Tjoet Nja Din zal gaan. In het bivak speelt de kleine Madelon met krijgsgevangenen, rovers en moordenaars die daar als dwangarbeiders tewerk zijn gesteld. Wijngaard geeft het volgende citaat uit *Weet je nog wel* (1957):

'In mijn hansop sloop ik met blote voeten over het warme gras naar de bloemen en wachtte met ingehouden adem tot een libel zich daarop neerzette. Dan trachtte ik met de toppen van duim en wijsvinger het lange, naalddunne lijfje te pakken. Het lukte mij nooit en, teleurgesteld, heb ik toen eens één van 'onze' gestraften het bevel gegeven zo'n 'tjapoeng' voor mij te vangen. (...) Mijn vader, die het van zijn kantoortje uit zag, kwam met grote stappen en daverende stem de gouvernementele orde herstellen; de gendarme kreeg een behoorlijke schrobbering, maar hij verweerde zich met de voor hem kennelijk onaanvechtbare verontschuldiging: 'Nonnie had het bevolen'. (Wijngaard 1983, 52)

Tevergeefs staat het woord 'onze' in aanhalingstekens, en tevergeefs probeert de vader de situatie recht te zetten: alles wat vader en dochter beleven, bevindt zich stevast en duidelijk aan de koloniserende kant tegenover de 'gestraften'. Zij zijn het die de bevelen geven, die de schrobbering uitdelen. Madelon Lulofs wordt als welgestelde kolonisator gesocialiseerd en dit kan door niets teniet gedaan worden. De reflexen van bevelen geven, inheemse mensen als 'onze gestraften' te zien, krijgt ze van haar geboorte mee. Deze socialisatie weerspiegelt zich ook in de teksten die ze later schrijft. In haar beschrijvingen vindt men niet alleen de hiërarchische 'divide' tussen blanken en inheemsen, maar ook tussen rijken en armen. Deze laatste sociale tegenstelling wordt in *Tjoet Nja Din* zonder problematisering weergegeven. Van het volk op Sumatra, dat helemaal onderaan de maatschappelijke ladder staat, krijgt de lezer slechts een beeld als dienaars van de inheemse bovenlaag. De oorzaak hiervan echter is niet alleen de sociale achtergrond van de schrijfster – die haar perspectief in ieder geval bepaalt. Het opvallend dat ook in andere romans over Nederlands-Indië geschreven door Nederlanders (bijvoorbeeld Multatuli of Couperus) het gegeven beeld van de inheemse bevolking zich tot de bovenlaag beperkt: dat zijn namelijk de kringen waarmee de Nederlandse ambtenaren in Indië de praktijk van de kolonisatie handhaafden. Volgens Salverda heeft dit verschijnsel ook te maken met de grote invloed van Huizinga's *Herfsttij der Middeleeuwen*

uit 1919. Salverda schrijft:

‘Via Van Vollenhoven en anderen, zoals G.J. Nieuwenhuis, kreeg Huizinga's aristocratische cultuurbegrip vervolgens een centrale plaats in de opvattingen waarmee Nederlandse geleerden en beleidsmakers de inheemse cultuur tegemoet traden. Daarbij ging dan, vooral op Java en Bali, de aandacht primair naar de Oosterse hofcultuur van een inheemse elite van regenten in al haar veelzijdige exotische en esthetische pracht. In deze oriëntalistische cultuuropvatting was echter geen plaats voor de eigentijdse, moderne, gemengde, multiraciale, islamitische cultuur van het gewone volk in de stadscampongs.’ (Salverda 2001, 86)

Ook in de roman van Madelon Székely-Lulofs is er alleen maar plaats voor de exotische pracht en praal van de omgeving van *Tjoet Nja Din* en die van haar zelf. Een voorbeeld:

‘Maar natuurlijk, bij de rijken en voornamen en vooral bij zulke machtige lieden als de Nanta's waren, dáár was de kamerhemel van laken, rijk geborduurd met blad- en bloemmotieven en met bonte kwasten versierd. En daar was de koele pandanmat op de slaapbank bedekt met een kleed en aan het hoofdeinde waren de pronkkussens opgestapeld, bontgekleurd, glinsterend en gouddraad en bladgoud, hoog in waarde. En in de kisten, daar lag de ganse rijkdom van der Nanta's weggeborgen: feest- en bruiloftskleren, broeken, jakken, sjaals en lendedoeken, donkerpaars, wijnrood, diepgrijs en zwart, zwaar van goud- en zilverdraad; en de sieraden: diademen, halskettingen en borstversierselen, enkelringen en armbanden van rood goud in de edelste bewerking, gordels met juwelen gespen, polsbanden met diamanten slot, flonkerende vingerringen, puntige gouden jasknopen en oorhangers en de gouden bloemsluier voor bij het bruidsgewaad.’ (38)

Dergelijke aan de stijl van het fin de siècle herinnerende passages vindt men in overvloed in de roman. De dienende rol van het volk wordt daarentegen een motief: het wordt altijd en overal herhaaldelijk als vanzelfsprekend beschreven:

‘Op het erf staan de dragers met de draagstoel gereed en zij neemt

daarin plaats met de beide kinderen. Dan zetten de mannen hun schouders onder de lange bamboezen staken, ze heffen het gestoelte op, de vrouwen voegen zich met hun kinderen tot een stoet, de lijfwacht omringt hen. Zo verlaat Tjoet Nja Din huis en erf om niet te hoeven buigen voor het gezag van de Ongelovige. [...]

Zij verlaat het met alles en iedereen, met goud, goederen en juwelen, met al haar volgvrouwen en slavinnen.[...]

Din heeft alleen de kaken hard opeen gebeten en heel recht op zit zij in het draaggestoelte, dat deint op de rhythmische gang van dragers, en haar kleine, van ringen flonkerende handen omklemmen elkaar onder de afhangende einden van de doorzichtige, witzijden sjaal [...] (Székely-Lulofs 1985, 120-121)

Of Madelon Székely-Lulofs ook onder de invloed van Huizinga's *Herfsttij* zulke kleurrijke en esthetiserende beschrijvingen gaf, weet ik niet. De stijl is in ieder geval verwant aan die van de beroemde historicus. Het gezichtsveld van Tjoet Nja Din omvat alleen de mensen die *tegenover* haar en niet *degenen* die *onder* haar staan. Haar strijd is tegen de ongelovige Nederlanders en niet tegen haar eigen rijke sociale laag. Haar belangstelling gaat uit naar de politieke en niet naar de sociale onrechtvaardigheid. Voor deze laatste is ze ongevoelig.

Ook moet men niet vergeten dat Madelon Székely-Lulofs – ondanks haar langdurige en directe aanwezigheid in Indië – niet over rechtstreekse ervaring over de Atjeh-oorlog beschikte. Zoals uit de literatuurlijst opgenomen aan het eind van de roman blijkt, heeft ze uit boeken over deze oorlog kennis opgedaan. Haar beschrijving van de Atjeh-oorlog is een *re-presentatie* en niet een 'natuurlijke' weergave van de Oost. Haar voornaamste bron was *De Atjehers* door C. Snouck Hurgronje (1857-1936), een Nederlands arabist en islamoloog. Zijn rol in de Atjeh-oorlog is niet helemaal duidelijk; waarschijnlijk functioneerde hij als spion aan de kant van de Nederlanders. Hij was medewerker en raadgever van generaal Van Heutsz die een harde aanpak tegenover Atjeh voorstond en wiens werk *De onderwerping van Atjeh* eveneens en zelfs op de derde plaats van Székely-Lulofs geraadpleegde literatuurlijst staat. In tegenstelling tot Van Heutsz was Hurgronje een voorstander van een verlicht koloniaal bestuur. De ambivalentie van de aanwezigheid van werken van een verlichte en van een 'hardcore' kolonisator op de literatuurlijst achter in het boek keert terug in de vraagstelling: hoe keek Székely-Lulofs zelf tegen de Atjeh-oorlog aan in deze roman? De vraag

wordt nog prangender wanneer we kijken welke bronnen met speciale nadruk in de roman worden genoemd. Eén zo'n benadrukte bron is het epos *Hikajat Prang Kompeuni* geschreven door de Atjehse dichter Dokarim. Székely-Lulofs treft zijn naam toevallig in de kantlijn geschreven van het boek van Hurgronje, zoals ze deze 'ontmoeting' in 'De aanleiding' beschrijft. Een indirecte vondst dus. Het vinden van zijn naam op een veilige Nederlandse studeerkamer in de marge in een Nederlands boek is metaforisch voor de koloniale situatie van centrum en periferie en voor het schrijven over de Oost: de directe bron (Dokarim) wordt als het ware door het centrum (hier: het boek van een Nederlander) op de periferie geplaatst en door een toevallige ontmoeting naar voren gebracht. Ook de manier waarop Székely-Lulofs met de naam van de Atjehse dichter omgaat is veelzeggend:

'Hij heette Dokarim of Abdoelkarim. Ik verwierp Abdoelkarim; dat kon de naam zijn van een veedrijver of van een klerk of van een opzichter. Veel liever aanvaardde ik: Dokarim. Hij was een Atjehs dichter, maar aangezien het overgrote deel van het Atjehse volk niet kon lezen, reciteerde hij zijn heldendichten voor zijn publiek.'
(Székely-Lulofs 1985, 6)

Ze pleegt een discursieve kolonisatie met de naam van de dichter: ze verwerpt één van zijn namen waardoor ze zich in de positie van naamgever stelt. Ze ontnemt een deel van de subjectiviteit van de dichter. Zij zelf mag wel subject zijn, de subjectiviteit van de inheemse dichter wordt door haar bepaald. Ze vindt de naam Abdoelkarim te volks, te eenvoudig, haar bewondering gaat zeker niet uit naar een veedrijver, een klerk of een opzichter – typische functies trouwens voor de koloniale arena. Hierin weerspiegelt weer haar genegenheid voor wat door haar als aristocratie gezien wordt tegenover de lagere sociale standen. Hier gaat het voorlopig om de geestelijke aristocratie. Later in het boek – zoals ik al liet zien - wordt het uitgebreid tot de sociale sfeer.

Ook gaat Székely-Lulofs in de bibliografie op een vreemde manier met de naam van de inheemse dichters om: eerst vermeldt ze de vertaler H. T. Damsté als auteur bij de *Hikajat Prang Sabi*. Dit werk werd in de oorspronkelijke taal door Njaq Poeteh geschreven - wiens naam helemaal niet wordt vermeld. Even verder staat: '*Fragment uit de Hikajat Prang Kompeuni* van Dokarim, mondeling vertaald door H. T. Damsté.' De Atjehse dichter staat nergens op de plaats waar een auteur vermeld hoort:

op de eerste plaats. Zijn werk is slechts door de vertaling toegankelijk en de vertaler treedt zelfs in de plaats van de auteur. Auteurschap in de koloniale context is voor een gekoloniseerde niet weggelegd.

Opbouw

De roman *Tjoet Nja Din* bestaat uit 18 hoofdstukken waarvan het eerste een soort inleiding is. Het beschrijft *de aanleiding* – tevens de titel ervan – tot het schrijven van de roman. Hoofdstukken twee en drie geven de lezer een beeld van de geschiedenis, van de sociale toestanden en machtsverhoudingen in Atjeh. Pas de hoofdstukken vier, vijf en zes geven de vóórgeschiedenis en de geschiedenis van Tjoet Nja Din zelf. In de volgende hoofdstukken wordt haar leven steeds meer verweven met de verschillende fasen van de Atjeh-oorlog en met die van haar twee echtgenoten, Tekoe Langma en Tekoe Oemar. In de voorgrond maken we kennis met de veelzijdige en complexe toestanden van de machtsverhoudingen tussen de drie belangrijkste machthebbers in Atjeh onderling: de sultan, de adel en de religieuze leiders. Aan het eind komt de figuur van Tjoet Nja Din als oudere, aan reumatiek lijdende, blind geworden vrouw én onverzoenlijke strijdster naar voren. Helemaal aan het eind wordt ze naar Java verbannen waar ze haar zicht weer terugkrijgt. Het boek eindigt ambigu. Aan de ene kant wordt de indruk gewekt alsof de oorlog met de overwinning van de Nederlanders verliep:

‘Er worden wegen en bruggen gelegd, hospitalen ingericht. De markten zijn levendig, de Grote Moskee, door niemand meer Beitoe Rahman genoemd, wordt druk bezocht. Er bestaat geen Geconcentreerde Linie meer, Atjeh met zijn Onderhorigheden is in zijn geheel onder Nederlands oppergezag gebracht. De velden worden bewerkt, de belastingen vloeien in de schatkist, de oude Feodalen zijn bezoldigde Inlandse ambtenaren geworden’ (Székely-Lulofs 1985, 209)

Even later wordt deze passage gerelativeerd:

‘Maar de Generaal van Daalen, die een militair was, en die wist, dat ook de troepen, waarmee van Heutz dit land zo hard geslagen had, binnenkort naar Java zouden teruggaan; die wist, dat de

priesters nog niét verslagen waren en dat de brand ten allen tijde opnieuw kon uitslaan, omdat wel de pacificatie weer werd ingevoerd, maar de Verzoening nog niet geboren was....van Daalen heeft het niet gewaagd Din temidden van haar volk te laten. Zij is door hem naar Java verbannen.' (Székely-Lulofs 1985, 214)

Op die manier worden beide standpunten in de roman vertegenwoordigd: die van de kolonisator en die van gekoloniseerde. Aangezien de twijfel over de overwinning als laatste wordt geopperd, blijft de ware afloop van de oorlog aan het eind van het boek open.

Stijlfiguren van uitsluiting

Maaïke Meijer heeft de twee beroemdste romans over Nederlands-Indië van Székely-Lulofs – *Rubber* (1931) en *Koelie* (1932) - uitvoerig geanalyseerd met onder andere de hulp van de narratologie (Meijer 1996). Ze komt tot de conclusie dat ze, ondanks de manifest goede bedoelingen van beide, vanwege de narratieve technieken koloniale boeken blijven. Onder de narratieve technieken stelt ze 'figures of division' (stijlfiguren van uitsluiting) vast. Deze ontleent ze aan Toni Morrisons boek *Playing in the Dark* (1992).

In dit artikel wil ik verder naar de roman *Tjoet Nja Din* kijken eveneens met de hulp van deze stijlfiguren van uitsluiting. Ik wil antwoord zoeken op de vraag of ook deze roman, die de schrijfster zelf haar mooiste boek heeft genoemd, wezenlijk een koloniale roman blijft ondanks de manifest goede bedoelingen. Van de tien stijlfiguren van uitsluiting die Meijer onderzoekt, kijk ik hier meer gedetailleerd naar de volgende vier:

- (1) de bevoogdende vertelwijze
- (2) het theater van wreedheid en civilisatie
- (3) het gebrek aan inheems zelfbegrip en zelfreflectie
- (4) het homogeniseren van mens en landschap/omgeving, *verdinging* van de inheemse mens

Mijn stelling is dat in de laatste roman van Székely-Lulofs deze stijlfiguren van uitsluiting niet meer zo eenduidig zijn. Ze zijn wel

aanwezig, maar worden telkens toch weer ondermijnd. Door deze ambivalentie ontstaat er een kritische afstand tussen de vertelinstantie en het door haar beschreven materiaal waardoor voor de 'ik' identificatie met haar eigen volk onmogelijk wordt. De kritische afstand komt neer op ironie. Deze ironie heeft meerdere vormen in de roman. Ironie is een middel waardoor deze roman het minst koloniale boek van Székely-Lulofs is.

(1) de bevoogdende vertelwijze

Er is sprake van een bevoogdende vertelwijze wanneer 'het inheemse subject nooit volledig zelf aan het woord kan zijn, maar zich slechts via het "buikspreek" van de verteller kan uiten.' (Meijer 1996). Met andere woorden: de externe vertelinstantie staat het spreken nooit volledig af ten gunste van het inheemse personage, waardoor het verhaal door deze externe vertelinstantie gekleurd wordt. Dit is ook waar voor *Tjoet Nja Din*. Het titelpersonage krijgt pas op bladzijde 86 de kans om zelf iets te zeggen. De vertellertekst domineert over directe tekstsoorten waardoor er een discursieve kolonisatie in plaats vindt. *Tjoet Nja Din* is eigenlijk een ik-roman, verteld door een ik die volledig met de schrijfster Madelon Székely-Lulofs, d.w.z. met een blanke Europese vrouw samenvalt. Ze beschrijft

'de dramatische levensgeschiedenis van een Indonesische vrouw, de Atjehse vorstendochter Tjoet Nja Din, die tijdens de Atjehoorlog een van onze felste tegenstanders is geweest.' (Székely-Lulofs 1985, 5)

Over haar wil de schrijfster schrijven, over iemand die in de achtergrond bleef en toch de grootste figuur van de strijd was:

'Ik kan haar niet anders zien dan zó: de ongeslagen overwonnene, tot in de dood onze vijandin. Alleen zó ook kan ik haar liefhebben, met die liefde, die dezelfde mens eert in haar als ik zou willen eren in mijzelf.' (Székely-Lulofs 1985, 13)

Deze zin bevat een ambivalentie: Tjoet Nja Din is een vijand van de natie waartoe de ik-verteller zelf behoort, toch wil ze haar liefhebben op grond van hun gemeenschappelijke eigenschap: het mens-zijn. Deze

ambivalentie bepaalt de zeer eigenaardige vertelwijze van de roman.

Alhoewel het een ik-verteller is die het verhaal vertelt, is deze ik niet een ik-als-hoofdpersonage maar een 'ik als getuige-van-horen-zeggen'. Er zijn heel wat terzijdes in de tekst als bijvoorbeeld 'zo ging het gerucht', 'zo zei men'. Deze terzijdes versterken het feit dat alles wat de ik-verteller vertelt, niet door haar geweten is uit directe ervaring maar van horen zeggen. Weliswaar staat de ik-verteller het woord nooit af ten gunste van haar hoofdpersonage, Tjoet Nja Din, soms geeft ze het woord indirect wel aan Dokarim, de inheemse dichter die ooit over de Atjeh-oorlog heeft geschreven:

'Ik moet nu Lezer, het woord geven aan Dokarim, want dit, wat hier in de Glitaroen-pas gebeurde – een verwarde, ja verraderlijk verwarde gebeurtenis! - geschiedde in de eigen tijd van de Atjehse dichter en hij weet het dus beter dan ik.' (Székely-Lulofs 1985, 138-139)

Het woord geeft ze hem echter niet direct of letterlijk in de vorm van een citaat, wel in de vorm van navertellen. Toch wil de ik-verteller niet altijd de indruk wekken van een alleswetende, objectief schrijvende verteller – ze relativeert deze positie door een afstand te creëren tot haar materiaal.

Deze 'ik' komt verder als zodanig zelden naar voren, ze focaliseert en functioneert grotendeels ook als externe vertelinstantie. Als zodanig geeft ze ons, lezers, een beeld van Atjeh, zijn inwoners en het Nederlandse leger. In deze rol is de vertelinstantie het meest bevoogdend.

De aanwezigheid van de 'ik' heeft echter ook andere vormen: een synoniem gebruik van 'ik' is 'wij' of 'ons'. 'Wij' duidt altijd 'wij, Hollanders' of 'wij, de 'Kompeuni' (bedoeld wordt de Vereenigde Oost-Indische Compagnie) aan. Aangezien in negentig procent van het verhaal de 'ik' als externe verteller optreedt, wekt 'wij' waarbij de ik-persoon zichzelf ook rekent, altijd een soort verbazing en daarmee een vervreemdingseffect bij de lezer. De sympathie van de ik-verteller is duidelijk aan de kant van de inheemse mensen. Door op geregelde ogenblikken zichzelf in de wij-vorm tot de vijand van de inheemse bevolking te rekenen, ontstaat verwarring: wie is hier eigenlijk aan het woord? Deze tegen zichzelf en de haren distantie scheppende ik-vertelling gaat met een andere specifieke trek van de narratio gepaard: de ironie. Alle koloniale doelstellingen worden vanzelf geïroniseerd puur door het

gebruik van een voor de verteller onaanvaardbare, maar verplichte 'wij' tegenover de empathie en identificatie dragende andere partij, 'zij'. Deze automatische ironie in de vorm van het vervreemdende 'wij' is op die manier tegelijkertijd ook zelfkritiek van 'ons, Hollanders' tegenover de Indische mensen. Een paar voorbeelden:

'Ik dacht na. Het epos van de Atjeh-oorlog! Gedicht door een Indonesiër. Niet door een Hollander, neen, door een Atjeher. Door een vertegenwoordiger van dat volk, dat wij als de "Muzelmaanse barbaren" bestreden en onderwierpen met de leuze: "Wij brengen hun de beschaving." ' (Székely-Lulofs 1985, 6)

Door "Muzelmaanse barbaren" en "Wij brengen hun de beschaving" tussen aanhalingstekens te zetten, distantieert de verteller zich van deze koloniale uitspraken en tegelijkertijd stelt ze het valse waarheidsgehalte ervan aan de kaak.

Als het verfijnde systeem beschreven wordt hoe men in een inheemse dorp binnengelaten wordt, – een bevriende of verwante persoon wordt doorgelaten met zijn wapens, een gewapende vreemdeling die de Islam belijdt, ontwapend, en een vijand met wie vrede gesloten was, wordt door het dorps hoofd en zijn kinderen ontvangen en met de groet: "Zie, met mijn zwaard zal ik uw leven beschermen en met mijn nageslacht verwelkom ik u!" - zegt de verteller weer:

'Maar wij hebben hun de beschaving gebracht. En te vuur en te zwaard hebben wij hen leren salueren en handje-geven.' (Székely-Lulofs 1985, 35)

Door de conjunctie 'maar' krijgen deze zinnen het karakter van ironisch commentaar. Zoals blijkt uit het genuanceerde systeem van verwelkomen, hebben de inheemse mensen zelf al een beschaving en een fatsoen, zodat ze zich heel goed zonder de door de Nederlanders opgedrongen beschaving kunnen redden.

De ironie treedt ook nog expliciet op de voorgrond telkens als de verteller het over de zogenaamde koloniale politiek of over de koloniale ondernemingen heeft. Een paar voorbeelden:

'Wij wilden nu zo snel mogelijk gaan regeren en onze van ouds beproefde Koloniale Orde in de plaats stellen van de anarchistische

janboel der vroegere Atjehse Groten. Wij wilden wegen en bruggen bouwen, spoorlijnen aanleggen, de schurft, de malaria en de cholera gaan bestrijden en de schatten van het zo juist veroverde land, dat “derhalve door recht van overwinning aan het Nederlands Indische Gouvernement behoorde”, zodanig exploiteren, dat wij er behoorlijk van profiteerden, maar ook de Inheemse bevolking op een hoger levenspeil zouden brengen. Men kan tegen dergelijke aspiraties niet veel inbrengen, objectief gezien, is dit alles een loffelijk streven.’ (Székely-Lulofs 1985, 152-153)

Ironie ontstaat hier door de dubbele stem: de verteller spreekt tegelijk met de ‘wij’-stem van de kolonisator en tegelijkertijd ondermijnt ze de hele stelling met de gehele roman, die in zijn geheel als één grote inbreng tegen deze aspiraties is. Even verder staat:

‘Inplaats van *onze* wegen en bruggen en spoorlijnen in *zijn* land te waarderen, inplaats van dankbaar te zijn, dat wij het oude, vuile krot van een moskee Longbata sloopten en met het puin er van het drassige terrein netjes ophoogden; inplaats van begrip te tonen voor onze liberale geste omtrent de cadaeu gedane nieuwe Grote Moskee, waarmee wij toch duidelijk getoond hadden hun alleen maar te vuur en te zwaard onze Koloniale Orde te hebben willen opdringen en niet ééns onze Christelijke Ethiek,...kortom, inplaats van onze bedoelingen, die ondanks de door ons begane vernieling van hun huizen, erven en aanplanten, *goed* waren, te waarderen en te honoreren met loyale onderworpenheid, verloochenden de Atjehers hun afkeurenswaardige aard niet, maar toonden onmiddellijk, toen zij zagen, dat wij ons ontwapend hadden, hun trouweloosheid en valsheid.’ (Székely-Lulofs 1985, 153)

Dit is weer een prachtig voorbeeld van spreken met dubbele stem: aan de oppervlakte horen we de stem van de kolonisator, daarachter bijt de ironie, waardoor het waarheidsgehalte van de hele lange retorische zin met al zijn herhalingen en ingewikkelde constructies afgebroken wordt. Ook talig is dit een trouvaille van de schrijfster: gewikkeld in de klassieke retorische middelen – de lange, kronkelende zin met zijn herhalingen, puntkomma's, drie puntjes, cursiveringen, grote letters in het midden van de zin etc. - die als het ware aan het begin van de Europese cultuur staan, verwoordt ze de grootste leugen tegen een wereld die net zo goed over

culturele tradities beschikt, zij het van een geheel andere aard. De retorische middelen wekken juist de tegenovergestelde gevoelens in de lezer op: in plaats van sympathie en erkenning voor de Hollanders voelt de lezer sympathie en erkenning voor de Atjehers. Dit is een bewuste narratieve techniek van de schrijfster die ze herhaaldelijk in de roman gebruikt.

De bevoogdende vertelwijze is hier dus ambivalent. De aangeboden identificatie gebeurt met de Indonesiërs vanwege de sympathie van de ik-verteller, aan de andere kant stuurt 'wij' en 'ons' de identificatie formeel in de richting van de Nederlanders met wie echter - juist vanwege de empathie van de verteller met de Indonesiërs - identificatie absoluut onmogelijk is. Toch blijft de focalisatie door het hele werk bij de ik-verteller. De bevoogdende vertelwijze wordt dus ook in de *Tjoet Nja Din* gehandhaafd, maar ook wezenlijk verzwakt door de relativering van de alleswetende rol van de ik-verteller, door het vervreemdende gebruik van 'wij' en door ironie.

(2) theater van wreedheid en niet-civilisatie

Deze stijlfiguur van uitsluiting werkt eveneens ambivalent in de *Tjoet Nja Din*. Székely-Lulofs geeft een zeer gedetailleerd beeld van de onderlinge gevechten, conflicten en plaatselijke oorlogen van de inheemse bevolking. Zij begint bij het begin toen lang geleden de Maleiers uit Midden-Sumatra op de Westkust op het Noorden zich vestigden. De aanwezigheid van veel goud veroorzaakte er vele conflicten, zoals dat van de islamieten, de Menangkabauers en de Atjehers tegen de heidense Mantirs, de oorspronkelijke bevolking van het gebied met de rijke ondergrond. De Mantirs werden verjaagd. Strijd om bezit van goud en om religieuze dominantie worden hier aan elkaar gekoppeld. De ik-verteller neemt de lezer honderd jaar later mee naar Atjeh waar een ingewikkeld systeem van verschillende landbezittingen en gezagsgebieden bestaat. Er zijn de Sultans, de Sagi-Oversten, de Oeloebalangs (landheren) en Oelamas (religieuze leiders). Het volk speelt zelden een rol van belang. De gezagdragers voeren een voortdurend gevecht tegen elkaar. De ingewikkelde verhoudingen, vijandigheden en tijdelijke belangenverenigingen wekken de indruk van anarchie waarin de oorlog tegen de Nederlanders alleen maar één van de vele andere oorlogen is die de inheemsen onder elkaar voeren. De boodschap is dat in Atjeh met of zonder Nederlanders altijd al anarchie en oorlog is geweest: 'een theater

van wreedheid en niet-civilisatie'.

Aan de andere kant is de roman toch vernieuwend ten opzichte van andere koloniale werken in die zin dat hij de eigen geschiedenis van de inheemse bevolking benadrukt. De meeste koloniale werken geven de indruk alsof de gekoloniseerden vóór de komst van de kolonisatoren geen eigen geschiedenis, rijkdom, handel noch civilisatie hadden. In *Tjoet Nja Din* is dit beslist anders. Er is telkens weer sprake van de Portugezen, die al vóór de Nederlanders daar waren en vóór de Portugezen van de inheemse geschiedenis en van de eigen civilisatie van Indonesië. Zo wordt verwezen naar de matriarchale traditie die in dit rijk tijdens de kinderjaren van Din nog heerste. De dochters kregen er van hun vaders altijd een eigen huis waar ze onafhankelijk kunnen handelen en waar later hun echtgenoten alleen maar 'te huis' zijn. Het huis wordt nooit bezit van hun mannen, het blijft voor altijd van hen. Zo spelen hier de kleine meisjes "huisje bouwen" en niet de jongens. Dit onderdeel van de matriarchale tradities getuigt van een goed omlijnde, van de Europese patriarchale civilisatie afwijkende inheemse civilisatie. Dit wordt door de verteller met instemming en als bewijs voor het bestaan van de inheemse civilisatie omschreven.

Als theater van wreedheid en niet-civilisatie wordt door de ik-verteller de eveneens aanwezige duidelijk minder vrouwvriendelijke, patriarchale traditie afgebeeld. Volgens deze traditie worden de dochters door hun vaders op hun twaalfde levensjaar uitgehuwelijkt. Er wordt een impliciete kritiek - alweer in de vorm van ironie - tegen deze patriarchale praktijk door de ik-verteller geuit. Ze denkt na over de relatie tussen twee mensen die op grond van een ouderlijke beslissing met elkaar moeten trouwen:

'Niets is zo moeilijk te zeggen als van een mens te zeggen, of hij liefhad en gelukkig was. Maar Dokarim heeft gezegd van Tjoet Nja Din, dat zij de Tekoe Lamgna zeer liefhad. Nu was Dokarim een dichter en onder de mensen zijn de dichters dié mensen, die het meest houden van de schone schijn. En schöner schijn dan de liefde bestaat er niet.

Maar laat ons de dichter geloven en zeggen, dat zij Ibrahim van Lamgna liefhad en gelukkig was. En laat ons zeggen, dat ook de Tekoe Lamgna haar liefhad.' (Székely-Lulofs 1985, 75)

Nu is het juist de verwijzing naar Dokarim en naar de dichters over het algemeen die samen met de distantie de ironie schept. De ware aard van

zo'n liefde tussen twee door de ouders ten huwelijk gedwongen kinderen is op een zeer subtiële manier in twijfel getrokken door de verteller die zoiets alleen maar in de vorm van causatieve werkwoorden kan uitdrukken. De geconstrueerde vertelwijze weerspiegelt de geconstrueerde aard van het huwelijk.

Van de door vaders besloten huwelijk zegt de ik-verteller:

'Bruid van een man, die ze totaal niet kent en die haar niet kent. Maar dat is zo de gewoonte en het verhindert niet, dat de bruiloft een vrolijk en verrukkelijk feest wordt ... (Székely-Lulofs 1985, 68)

Wij als lezers vernemen niet of de bruid zelf zich ook zo vrolijk en verrukkelijk voelt. Er wordt geen beeld gegeven van de innerlijke wereld van Tjoet Nja Din; we mogen haar alleen van buiten leren kennen. Toch is de twijfel over de vrolijkheid van de hoofdpersonage zelf wel aanwezig door de impliciete tegenstelling tussen de twee boven geciteerde zinnen. Dat de verteller deze onmenselijke gewoonte als wreedheid en als niet-civilisatie afbeeldt, wordt door de hedendaagse lezer aanvaard.

(3) het gebrek aan zelfbegrip en zelfreflectie

De deelnemers aan deze cultuur – maar vooral Tjoet Nja Din - worden als poppen voorgesteld:

'Zó met haar donkerrood beschilderde handen en voeten, in haar gouddoorweven zijden broek en van gouddraad stijf en nauwsluitend jakje, vol met gouden en diamanten juwelentooi, en verstart tot die voorgeschreven houding, zal de kleine Din geleken hebben op een prachtige, kostbare oosterse pop.' (Székely-Lulofs 1985, 71)

Din verzet zich dan ook nooit tegen de voorschriften en regels die haar tot pop degraderen. Het komt nooit in haar op om zich ertegen te verzetten dat ze volgens gewoonte als minderjarige uitgehuwelijkt wordt aan iemand die ze niet eens kent en dat het als vanzelfsprekend wordt beschouwd dat deze man 'ergens anders nog een volwassen vrouw bezat'... En als de tijd van de defloratie komt en haar man haar in ruil voor de eerste nacht een kostbare gordel schenkt, toont ze die verheugd aan

haar moeder. Tjoet Nja Din heeft alleen pijn en een sterk gevoel van verzet als haar land en haar man in gevaar zijn. Vernedering *als vrouw* vernedering schijnt haar te ontglippen. Het gebrek aan zelfreflectie of enige vorm van denken wordt in de roman zelfs onder de seksen verdeeld, met andere woorden geseksualiseerd. Het privilege te denken is alleen aan de mannen besteed, niet aan vrouwen:

‘Het is het geloof, dat in vrouwen en kinderen is en dat uit hun hart recht omhoog stijgt naar het Verlangde, zonder éénmaal door nadenken of omzichtigheid te worden verstoord. Maar het geloof van de man gaat niet omhoog, maar rechtuit en dáár zijn de hinderlagen van overweging en berekening.’ (Székely-Lulofs 1985, 198)

Dit gebrek aan zelfreflectie en nadenken leidt ons naar de volgende stijlfiguur van uitsluiting:

(4) het homogeniseren van mens en landschap/omgeving

Inheemsen worden in de tekst vaak vergeleken met dieren en er wordt op hun lichamelijke nadruk gelegd. Enkele voorbeelden:

‘[prins Mahoedoem Sati] was kort en krachtig gebouwd; onder zijn glanzende lichtbruine huid lagen de spierbundels zo lenig en bewegelijk als bij een jonge tijger; zijn glad haar glom blauwzwart in het zonlicht. Hij hield zijn gezicht gretig vooruit gestoken en zijn wijde neusgaten snoeven de zilte zeelucht en de van het land aanwaaierende moerasdampen in, alsof hij het avontuur zelf wilde inademen en alvast herbergen in zijn lijf.’ (Székely-Lulofs 1985, 15-16)

‘Oemar stokt. Als een dier, dat in donker onraad speurt. Hij steekt zijn hoofd wat verder vooruit, zijn neusvleugels gesperd, zijn oren gespist.’ (Székely-Lulofs 1985, 206)

‘Maar [Tjoet Nja Din] is oud, kreupel en blind, en ze leeft, erger dan een hond, omdat zij niet over onderwerping horen wil.’ (Székely-Lulofs 1985, 211)

De homogenisering van mens en dier werkt als *verdinging* (Meijer 1996, 159). Er valt op te merken dat deze homogenisering nooit in verband met de blanke mensen in de tekst voorkomt. Aan de andere kant gebeurt deze 'verdinging' in de *Tjoet Nja Din* naar mijn gevoel in mindere mate dan in *Rubber* of in *Koeli*.

Een andere vorm van homogenisering is tussen mens en natuur. De ik-verteller beschrijft de verschillende ceremonies rond de geboorte van Tjoet Nja Din. Een van de plechtigheden is het zogenaamde *Peutron*: de eerste keer dat een kind naar buiten wordt gedragen. De plechtigheid wordt als volgt omschreven:

'Buitenshuis komen, betekent immers voor de Atjehse mens: uit zijn paalwoning afdalen om in aanraking te komen met de aarde. Met de aarde, die de Moeder is van alle leven en die in haar schoot zóveel verbergt, wat de mens een eeuwig geheimenis blijft. Ontspruiten niet alle bomen en gewassen, goede èn slechte, aan deze aarde? Voeden niet mens en dier zich aan datgene, wat de aarde voortbrengt? En omvat zij niet het mysterie van de dood, dáárdoor, dat zij de afgestorvenen weer in zich opneemt en bewaart tot aan de jongste dag? Wie kent het magisch gebeuren, dat zich in alle stilte, diep in de aarde, voltrekt?' (Székely-Lulofs 1985, 48)

Deze inleidende passage beschrijft de betekenis van het buitenshuis komen voor de Atjehse mens vanuit het perspectief van de niet-Atjehse, Europese verteller. Het is vanaf de tweede zin van het citaat niet precies vast te stellen of de betekenis van het ritueel – éénwording met de natuur – door de verteller zelf toegekend wordt of het alleen maar de beschrijving is van de betekenis die door de inheemse mensen zelf aan dit ritueel wordt toegekend. In ieder geval wordt de 'Atjehse mens' als de ander beschreven, waardoor een dichotomie ontstaat: 'de Atjehse mens' wordt impliciet als de ander ten opzichte van 'ons, Europeanen' voorgesteld. Even later blijkt echter dat deze gewoonte toch niet zo algemeen geldig is zoals eerst voorgesteld. Ze betreft alleen maar de vrouwen:

'Het is een plechtigheid, waarbij alleen maar vrouwen zijn gemoeid, geen man komt daaraan te pas, want de dingen der aarde en die der vrouw zijn evenredig en dus met elkaar in harmonie.' (Székely-Lulofs 1985, 48)

Zo wordt eerst 'de Atjehse mens' geïsoleerd, daarna de Atjehse vrouw. Het is weer niet precies vast te stellen in het tweede deel van de zin of de betekenistoekenning van de verteller of van de Atjehers afkomstig is. De 'verdinging' van Tjoet Nja Din op deze manier – de beschreven plechtigheid betreft immers haar – komt in ieder geval overeen met de algemene strekking van haar representatie: ze blijft niet alleen in de achtergrond waarvóór de Atjeh-oorlog zich afspeelt, ze *is* zelf de achtergrond, de grond van Atjeh die verdedigd moet worden. Ze krijgt de kans niet om zelf te handelen: dat doen de mannen om haar heen. Ze gaat altijd met de strijders mee, maar nooit staat ze vóóran de gebeurtenissen; behalve wanneer ze haar tweede man verliest. Dan lezen we over haar: 'Zes jaren heeft Tjoet Nja Din haar guerrilla jegens ons volgehouden' (208). Op de allerlaatste bladzijde van de roman echter blijkt dat haar 'verdinging' ook ambivalent is. Ze staat weliswaar symbool voor het Atjehse grondgebied en ze wordt alleen van buitenaf beschreven, maar toch kan haar ondoorgrondelijkheid ook positief opgevat worden. In de gebruikte wij-vorm vraagt de ik-verteller zich af of het voor een Nederlander überhaupt mogelijk is tot zo een mens door te dringen:

'Maar wéten wij dan, welke gestalten en welke beelden haar herinnering bevolkten en welke dagdroom haar in zijn ban gevangen hield?!

Als wij één ogenblik ons naar haar overbuigen om die herinneringen met haar te delen, en wij denken aan Lamgna in de Glitaroen-pas, aan het verbrande Lampadang, aan de walmende Kloof van Beradin, aan Oemar's verborgen graf in het oerwoud langs de Meulabohstroom, en aan dat hartbeklemmende moment, waarop de pakketboot naar Java zich losmaakte van de Atjehse wal... Zullen wij dan niet tenminste de haat gunnen aan haar, die aan ons alles verloor, wat zij bezeten heeft en liefgehad?' (Székely-Lulofs 1985, 214)

Het impliciete antwoord op de eerste vraag van deze passage is nee, op de tweede en laatste vraag is ja. Dat gebaar van 'ons overbuigen' naar de andere kant lukt in deze roman van Székely-Lulofs wel. 'Ik', 'wij', 'ons', de Nederlanders zijn de indringers van een autonome wereld die zijn eigen waarden, eigen tradities en eigen cultuur heeft. Deze eigen waarden, eigen tradities en eigen cultuur worden dan bij wijze van de ondoorgrondelijke persoon van Tjoet Nja Din metaforisch afgebeeld. De ik-vertellers 'ik',

'wij' en 'ons' worden hier als de 'ander', als de indringende vreemdeling voorgesteld die in deze wereld van 'hen', van Tjoet Nja Din geen plaats hebben en haar haat wordt gerechtvaardigd.

Uitleiding

Deze analyse ondersteunt mijn stelling: Madelon Székely-Lulofs is het dit keer gelukt een sterk zelfkritische, grotendeels antikoloniale roman te schrijven ondanks alle narratieve automatismen van het koloniale discours. Aan het begin van mijn opstel heb ik ook nog beloofd om deze stelling door het onderzoek naar de beeldvorming van Van Heutsz in de roman te staven. Welnu, de naam van Van Heutsz komt samen met de vermelding van zijn naam als auteur in de 'Geraadpleegde literatuur' aan het eind van het boek negentien keer voor. De achttien keer dat zijn naam in de tekst voorkomt, wordt hij als 'overwinnaar' (p. 8), als 'harde aanvaller' (p. 198) als een 'kaphé-generaal' (kaphé = niet-moslim, ongelovige, heidens) (p. 202) afgebeeld, een niets aanziende militair die als grote vijand tegenover de volksheld van de Atjehers, Tekoe Oemar, wordt geplaatst:

'En dit is het begin van het einde, want van Heutsz is een andere tegenstander dan de anderen. Hij volstaat niet met het verslaan en verjagen, hij ziet alleen heil in de vernietiging. En met voor ogen deze vernietiging van Oemar als de Volksheld, als drager van de idee der Onverzoenlijkheid, zet van Heutsz de rusteloze jacht in.' (Székely-Lulofs 1985, 203)

De keuze is tussen Van Heutsz of Oemar... De roman is een afrekening met alles wat Van Heutsz symboliseert: Nederlands koloniale macht, militaire agressie, niets aanziende uitroeiing van de inheemse bevolking. Met andere woorden: een afrekening met 'ons', 'Nederlandse kolonisatoren' in Nederlands-Indië. Daarom liet minister-president Willem Drees dit boek tijdens de politionele acties in 1948 uit de etalages verwijderen. De schrijfster koos door haar *Tjoet Nja Din* definitief partij voor de Indonesische vrijheid.

Dit artikel is mede tot stand gekomen met de steun van de Hongaarse OTKA-beurs T/F 047131.

Noten

- 1 Toen de zgn. 'Eerste Politionele Actie' dreigde liep Piet van Staveren in juli 1947 in Djokjakarta over naar de troepen van de Indonesische Republiek. Waarschijnlijk vanwege zijn nauwe contacten met de Indonesische communisten in Madioen werd hij uiteindelijk door de regering Hatta gevangen genomen en vervolgens uitgeleverd aan Nederland. Daar wachtte hem een gevangenisstraf die hij tot 1955 in Leeuwarden uitzat. Akties van Indonesische en Nederlandse communisten waren het gevolg. (<http://www.iisg.nl/collections/staverennl.html>)
- 2 'Going native' is een term in postkoloniale studies. Het betekent de overgang van iemand die bij de kolonistoren hoort naar de wereld van de gekoloniseerden. Dit kan gebeuren op seksueel, cultureel, religieus of politiek gebied.
- 3 Franz Fanon beschrijft dit verschijnsel in zijn boek *Black Skin White Masks* (1986) als volgt: 'A white man addressing a Negro behaves exactly like an adult with a child and starts smirking, whispering, patronizing, cozening.'

Literatuur

- Fanon, Frantz: *Black Skin White Masks*. Translated by: Charles Lam Markmann. London and Sydney: Pluto Press (1967).
- Galen, J.J. van: 'De vrouw achter Rubber'. In: Haagse Post 13-7-1985.
- Meijer, Maaïke: *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press (1996).
- Pusztai, Gábor: 'De onbekende László Székely.' In: Indische Letteren. 10/4 december 1995, p.195-206.
- Said, Edward W.: *Orientalism*. New York: Vintage Books. A Division of Random House (1979).
- Said, Edward W. : *Culture and Imperialism*. London: Vintage (1994).
- Salverda, Reinier: 'Beeld en tegenbeeld van het koloniale verleden.' In: Fokkema, D. – Grijzenhout, F. (reds): *Rekenschap 1650-2000*. Den Haag: Sdu Uitgevers (2001).
- Székely-Lulofs: Tjoet Nja Din. De geschiedenis van een Atjehse vorstin. 2e druk. 's-Gravenhage: Thomas & Eras (1985).
- Wijngaard, Cock van den: 'Madelon Lulofs (1899-1958)'. In: Bzzlletin 110 (1983).