

'Een evocatie van onze koloniën voor het Westersch oog'

Door: Nick Tomberge

Hij had het druk aan boord van de *Prins der Nederlanden*: brieven schrijven, naar de kapper, ingaan op alle attenties van de stoomvaartmaatschappij. En dan moest hij nog van alles bekijken: zonsopkomst en -ondergang, het schip met zijn nette kombuis en pantry, zijn goedgevulde vrieskamers en wijnkelders.¹

Louis Couperus zal het niet vervelend hebben gevonden dat het eenvoudige leven voorlopig nog op zich liet wachten. De auteur, die op zaterdag 1 oktober 1921 samen met zijn vrouw Elisabeth Couperus-Baud naar Nederlands-Indië vertrok, sprak volgens de hoofdredacteur van het burgerlijke weekblad *Haagsche Post* over zichzelf als 'een verwend mensch'.² Voorafgaand aan zijn derde en laatste reis naar Indië had de 58-jarige Couperus al aan bekenden laten weten hoe heerlijk hij het vond erheen te gaan in grote luxe; hoezeer hij uitkeek naar de publieke eerbewijzen die hij als beroemd en berucht literator uit de Nederlandse letteren in Batavia zou ontvangen.³ Hartstochtelijk hield hij van de waardering die hij voor zijn werk kreeg, van overdaad en uiterlijk vertoon.

En Couperus genoot van het reizen zelf, omdat hij dan weg was uit het beklemmende Nederland met zijn gebrek aan schoonheden en het 'onverdraaglijke klimaat'.⁴ Omdat hij 'niet vast [kon] groeien op een plek'.⁵ En omdat hij meende dat reizen een schrijver naast geografisch, ook artistiek verder kon brengen.⁶

In opdracht van de hoofdredacteur en oprichter van de *Haagsche Post*, S.F. van Oss, ontrukte Couperus zich vanaf 1920 meerdere keren aan zijn geboorteland. In oktober van dat jaar vertrok hij vanuit Den Haag, via Marseille, naar Algiers om verslag uit te brengen over een reis door Noord-Afrika (november 1920 tot mei 1921). Nog bijkomend van al die indrukken en voornemens zijn oude dag te gaan slijten in Italië meldde de tevreden opdrachtgever zich weer: of Couperus daar nog even mee kon wachten; hij kon zich voorbereiden op een volgende grote reis. Couperus nam de opdracht aan om Indië, China en Japan 'in causerie na causerie' weer te geven.⁷

De Indische feuilletons die deze opdracht opleverde en waartoe ik me in deze bijdrage beperk, geven een uniek beeld van de westerse toeristische ervaring van 'de Oost' aan het begin van de jaren 1920. De Indische wereld die Couperus als correspondent aantrof en die hij in zijn reisschetsen vastlegde, was ook hem grotendeels vreemd. Hij had weliswaar een deel van zijn jeugd in Batavia door-



Louis Couperus en
Elisabeth Couperus-
Baud, in oktober 1921
op de boot naar Indië.
Collectie: Literatuur-
museum, Den Haag

gebracht (1872-1878), en hij en zijn vrouw hadden tussen 1899 en 1900 bijna een jaar bij familie op Java verbleven,⁸ maar niettemin zag Couperus de eilanden Sumatra, Bali, Borneo en Celebes pas tijdens zijn derde reis voor het eerst.⁹ Het Java dat hij terugzag, was bovendien veranderd.

In twintig jaar tijd had de kolonie zich door investeringen van het gouvernement en particulieren ontpopt als internationale bestemming voor de moderne, kapitaal-krachtige toerist. Sinds Couperus' laatste bezoek aan Indië waren reizigers uit op plezier, namen deel aan groepstours en wapenden zich met reisgidsen. Zij waren aan een opmars door de archipel begonnen, die begrijpelijkerwijs tijdelijk gestuit was na het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, maar daarna weer onverminderd doorging.¹⁰

Couperus wist goed wat zijn opdrachtgever van hem verwachtte en wat het doel van zijn reizen was: '[...] niet om economische toestanden te bestudeeren, niet om de Japansche diepzee te peilen, [...] niet om een beeld van onze Nederlandsch-Indische kolonisatie te geven, [...] maar enkel om eenige luchtige toeriste-brieven te schrijven.'¹¹ Couperus geeft in zijn Indische feuilletons zo een beeld van de westerse toeristische ervaring van Nederlands-Indië en dat maakt zijn schetsen voor de postkoloniale studies een waardevolle bron. Net als andere westerse reizigers door Azië doet Couperus verslag van interculturele ontmoetingen. Een kritische lezing van die gerepresenteerde koloniale uitwisselingen kan ons laten zien hoe een reisverhaal van een westerse toerist over 'het Oosten' heeft kunnen bijdragen aan

processen die deze ongelijkheid tussen het Westen en de rest van de wereld hebben gecreëerd en in stand gehouden.¹²

Natuurlijk is er een veel grotere verzameling van Nederlandse toeristische reisteksten van Europese reizigers over Indië. Maar Couperus' feuilletons nemen hierin wel een unieke plaats in. Ze zijn allereerst het werk van een schrijver die in de Nederlandse literatuurgeschiedenis beschouwd wordt als een van de grootste auteurs. Wellicht belangrijker nog is dat Couperus in zijn eigen tijd al een van de beroemdste Nederlandse reizigers was die verslag uitbracht vanuit de Indische archipel. Met bijdragen aan bladen en openbare lezingen had hij roem vergaard in zijn geboorteland, en ook daarbuiten was zijn naam 'far from unknown'.¹³ Net als verschillende van zijn romans wisten zijn Indische reisverslagen – die later als *Oostwaarts* (1923) gebundeld werden en vertaald in het Engels en het Duits – een groot en internationaal publiek te bereiken.¹⁴

Dit bereik van de tekst en Couperus' toenmalige sterrenstatus maken het aannemelijk dat zijn Indische feuilletons de toenmalige denk- en zienswijzen over Indië, in Nederland en daarbuiten, beïnvloed en versterkt hebben. In zijn reis-schetsen over de Indische archipel zien we hoe Couperus als 'toerist-en-persman' bewust bezig is om de blik van thuisblijvers en toekomstige recreatieve reizigers te construeren en te ontwikkelen. Net als in veel andere reisverslagen bieden de schrijvers hun lezers de informatie om de gemaakte – daadwerkelijk of vanuit de leunstoel – te kunnen navolgen. Bovendien nemen ze onbewust de op papier vastgelegde blik over.¹⁵

Ik onderzoek de reisteksten van Couperus vanuit één specifiek westers perspectief: de esthetiserende blik op het Oosten. Deze blik komt prominent aan bod in Couperus' feuilletons en is onlosmakelijk verbonden met de toeristische ervaring.¹⁶ Het lijkt me goed om eerst kort uit te leggen wat 'de blik' als theoretisch concept nu eigenlijk inhoudt en hoe ik deze theorie toepas op de toeristische schetsen van Couperus.

De blik als theoretisch concept

In jaren 1970 begon de bloeiperiode van het wetenschappelijke onderzoek naar de *gaze*. Deze term verwijst niet naar een vastomlijnde school of beweging; de ontwikkelde onderzoeksmethoden om de interactie te onderzoeken tussen verschillende vormen van (letterlijk en/of metaforisch) kijken in culturele uitingen als romans, schilderijen, speelfilms en reclame, lopen uiteen. Academici uit verschillende disciplines hebben dit begrip in de afgelopen decennia dan ook zeer verschillend gedefinieerd en in hun analyses toegepast.¹⁷ Toch zijn er wel overeenkomsten in de manier waarop het theoretische concept wordt ingevuld.

Met de *gaze* wordt veel meer bedoeld dan alleen kijken, met je ogen. Veel van het onderzoek naar de blik gaat ervan uit dat ons sociaal-culturele bestaan van invloed

is op hoe we kijken.¹⁸ Michael Baxandall stelt in zijn klassieke studie *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (1972), die veel van het latere kunsthistorische onderzoek naar de *gaze* heeft beïnvloed, bijvoorbeeld dat mensen beelden, waaronder schilderijen, op verschillende manieren waarnemen doordat onderlinge ervaringen, en de kennis en vaardigheden die daarop berusten, van elkaar afwijken. Vanwege grote overeenkomsten in de ervaringen van mensen die tot dezelfde maatschappelijke groep behoren in een bepaalde periode, heeft die gemeenschap in die tijd volgens Baxandall gedeelde visuele vaardigheden.¹⁹ De kunstcriticus John Berger gebruikte, ook in de jaren zeventig, als eerste het begrip *male gaze*. In zijn analyse van het naakt in de Europese schilderkunst liet hij zien hoe vrouwen overwegend worden afgebeeld als seksuele objecten van de mannelijke heteroseksuele blik.²⁰ De blik gaat dus om de manier van kijken. Je blik is gekleurd door de tijdgeest en de cultuur waarin je leeft, door je ervaring, je gedachtegoed, je kennis, je sekse, je leeftijd en ga zo maar door.

Als je de blik beschouwt als een cultuurhistorische constructie betekent dat onder meer dat de realiteit hierdoor gevormd wordt. Deze blik wordt bovendien door contemporaine discoursen gevormd en beïnvloed. Met de term 'discours' verwees de Franse filosoof Michel Foucault naar een groep teksten die zowel bepaalt als begrenst wat er over een bepaald onderwerp gezegd kan worden op een specifiek historisch moment. Net als bij *gaze* verwijst discours dus niet letterlijk naar een gesprek, maar naar het geheel van gespreksonderwerpen en de manier waarop daarover in een bepaalde tijd en/of binnen een bepaalde groep gesproken wordt. Dit bepaalt wat er voor waar en juist wordt gehouden. In zijn eigen werk liet Foucault onder andere zien dat de manier waarop er in de loop van de tijd tegen waanzin werd aangekeken, bepaald werd door de heersende discoursen over bijvoorbeeld geneeskunde, recht en educatie. De weergave van een bepaalde blik kan in de constructie en versterking van discoursen een belangrijk machtsmiddel zijn door bijvoorbeeld aan te geven wat 'normaal' en 'abnormaal' is.²¹

De beschreven relatie tussen *gaze* en discours kun je ook toepassen op de postkoloniale analyse van de koloniale reisteksten. De teksten van Europese schrijvers over 'het Oosten' worden vanuit dit perspectief niet gezien als neutrale verzamelingen van accurate reisobservaties: hun westerse blik is cultureel en ideologisch gevormd door een koloniaal discours. Met name na Edward Saids baanbrekende studie *Orientalism* (1978), waarin hij betoogde dat de Europese blik op 'de Oriënt' een middel is om laatstgenoemde ondergeschikt te maken aan de eerste, is er over het gebruik van de *gaze* als imperialistisch machtsmiddel actief getheoretiseerd.²² De koloniale verwerking van het Oosten komt bijvoorbeeld tot uitdrukking in de tegenstellingen die westerse observatoren via hun blik beschrijven. Door aan de ene kant het Oosten / de natuur / het gevoel / het primitieve / het vuile te plaatsen en aan de andere kant het Westen / de cultuur / de ratio / de beschaving / het

hygiënische, creëren zij een zaligmakende westerse identiteit ten koste van de daaraan tegengestelde oosterse identiteit.²³ Daarbij kan de koloniale hiërarchie in de manier waarop de uitwisseling van blikken wordt weergegeven, tot uitdrukking komen. ‘Rulers look,’ zo verwoordt letterkundige Jeremy Hawthorn een dergelijke tegenstelling, ‘and those ruled – including the ‘subject races’ of oppressed people – avert their eyes.’²⁴

De *gaze* wordt in dit artikel dan ook gezien als een constructie die bepaald en begrensd wordt door heersende discoursen, wat in koloniale reisteksten betekent dat deze een actieve bijdrage leveren aan het creëren van imperiale praktijken en het in stand houden van de koloniale status quo. In alle beelden – of het nou om foto’s gaat, schilderijen of reisteksten – komen diverse blikken samen. De reisteksten van Couperus hadden we bijvoorbeeld ook vanuit het perspectief kunnen analyseren van zowel de *queer* en toeristische, als de teruggegeven, afgewende of wederkerige *gaze*. We beperken ons echter tot een westers perspectief op ‘de Oost’: de esthetiserende blik van de toerist en schrijver Louis Couperus.

De esthetiserende blik

In zijn Indische reisbrieven gebruikt Couperus herhaaldelijk de metafoor van het schilderij voor wat hij in het Oosten ziet. Dat doet hij onder meer als hij schrijft over Arabische mannen in Port Said die hij op de heenreis steenkool over loopplanken

*Kolenladers in Port
Said, juni 1920.
Collectie: Nationaal
Museum van
Wereldculturen*



naar het ruim van het schip dragen. De auteur noemt ze ‘duistere zingende zweegers, een schilderij tegen blauwe zee en lucht’.²⁵ De oosterse architectuur, natuur en bevolking staan centraal in voorstellingen die hij in zijn volgende feuilletons beschrijft als ‘schilderachtig’, of in een met de schilderkunst samenhangend vocabulaire, zoals ‘boompjes [die] zich af[teekenen] tegen gouden strepen en vuurrozig waas’.²⁶

De beeldspraak zelf en de momenten waarop Couperus die gebruikt, zijn weinig origineel in de koloniale literatuur. Al in W.F. Margadants roman *Voor drie jaren naar de Oost* (1890) beschrijft de auctoriale verteller enkele ‘donkerhuidige individú’s’ in Port Said, die ‘sjouwen, wachten, of zoeken een of andere karwei machtig te worden’, waarna hij constateert ‘dat “schildersmodellen” in de Egyptische havenstad “letterlijk voor het grijpen [zijn]”’.²⁷

De afgelopen decennia hebben verschillende postkoloniale literatuurwetenschappers getheoretiseerd over de macht die uitgaat van de westerse esthetiserende blik op niet-westerse mensen en gebieden. Daarbij hebben zij ook de veronderstelde imperiale effecten in koloniale reisteksten onderzocht van ‘het schilderachtige Oosten’ als topos, een stijlfiguur in de literatuur of in andere verhalende kunstvormen, waarbij een clichésituatie of -locatie wordt gebruikt. *Topoi* zijn vaste motieven die in de literatuur terugkomen, zoals de boze stiefmoeder, het rustgevend natuuroord, of moderner: een ontvoering door ruimtewezens. Mary Louise Pratt behandelt de beeldspraak van ‘het schilderachtige Oosten’ bijvoorbeeld in haar invloedrijke, ideologiekritische studie *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* uit 1992.²⁸ Zij laat dit cliché aan bod komen in haar postkoloniale analyse van enkele teksten van negentiende-eeuwse Britse ontdekkingsreizigers over Centraal-Afrika, zoals Richard Burtons *The Lake Regions of Central Africa* (1860).

Bij deze victoriaanse ontdekkingsreizigers, zo laat Pratt zien, maakt de metafoer van het schilderij onderdeel uit van een veelomvattendere imperiale retoriek van het verbale schilderen. Hiermee wisten de Britse reizigers een specifieke taak te volbrengen: zij konden zo voor de Europese lezers van hun reisteksten hoogtepunten maken van de geografische ‘ontdekkingen’ die zij in naam van Engeland deden. Pratts typologie van deze ontdekkingsretoriek is ook heel bruikbaar om de esthetiserende blik op Indië in Couperus’ reisteksten kritisch te analyseren en om de imperiale effecten ervan te bepalen. Daarom licht ik de drie retorische middelen die Pratt onderscheidt nu kort toe.

Allereerst werd het landschap geësthetiseerd. In de reisteksten wordt het uitzicht gezien als een schilderij en het ‘schouwspel’ wordt ook zo beschreven, bijvoorbeeld door het te hebben over een voor- en achtergrond. In de tweede plaats streefden de ontdekkingsreizigers in hun teksten naar betekenisdichtheid. Ze voegden een groot aantal adjectieven toe die verwijzen naar objecten en materialen aan hun beschrij-

vingen, waardoor het landschap als extreem rijk wordt gerepresenteerd. Herhaaldelijk verbinden adjectieven, afgeleid van zelfstandig naamwoorden en verwijzen naar een kleur ('staalkleurige berg'), het Oosten aan de cultuur van het thuisland. Naast de esthetisering en het creëren van betekenisdichtheid onderscheidt Pratt in de imperiale retoriek van het schilderen met woorden als derde en laatste middel: de toekenning van macht aan de kijker over het bekeken.

Hoewel je deze kenmerken natuurlijk in meer reisteksten ziet dan in die van westerse koloniale reizigers alleen, heeft de retoriek in imperialistische contexten toch duidelijk een eigen effect. Zowel door de esthetisering als de betekenisdichtheid wisten de ontdekkingsreizigers bijvoorbeeld de waarde te verhogen die in het Westen werd toegekend aan hun prestaties. Zonder dat eigenhandig gecreëerde gewicht zouden de verkenningen volgens Pratt de nietszeggende gebeurtenissen blijven die ze in werkelijkheid waren. De 'ontdekking' kwam in de praktijk vaak neer op het vinden (lees: bekijken) van een plek die allang bekend was bij de mensen die er woonden. En die plek hadden ze bovendien gevonden met de hulp van diezelfde bewoners. De retoriek van het schilderen met woorden in het algemeen en de metafoor van het schilderen in het bijzonder creëren ten slotte de door Pratt gedefinieerde machtsrelatie tussen kijker en bekeken: de schrijver oefent macht uit over de beschrevene. De westerse ontdekkingsreiziger is degene die het Oosten representeert als schilderij; het Oosten zelf heeft geen enkele invloed op het standpunt van waaruit het getoond wordt, noch op wat er wel en niet wordt afgebeeld. De kijkende schrijver is bovendien degene die de autoritaire positie krijgt om zijn eigen verbale schildering, die in de tekst zelf als waarheid wordt gerepresenteerd, te evalueren. En door vaak te herhalen dat het Oosten soms op esthetisch vlak tekortschiet, wordt het ook gedefinieerd als een gebied dat behoefte heeft aan de 'onschuldige' verfraaiende interventie van het Westen.

Couperus' esthetiserende blik

Hoewel Couperus geen ontdekkingsreiziger is maar een toerist, zijn er in *Oostwaarts* veel passages te vinden waarin alle drie door Pratt onderscheiden elementen samenkomen. Couperus' in tekst gevatte aanblik van het Tobameer (Sumatra) met de daarin uitlopende gebergten – een type locatie die ook bij de victoriaanse reiziger vaak tot beschrijvende krachttoeren leidde – is hiervan een goed voorbeeld:

Varen wij over het meer, dan zijn de verrassingen steeds de bijna vierkante kommen, ingesloten door de steile, blanke bergwanden. [...] Kapen steken vooruit met hoog pluimgroen overwuid; het zijn de idyllische halmen, die iets herderlijks geven aan deze natuur, wanneer zij opsteken tegen de blauwe lucht. [...] Slanke prauwen met uitgesneden en kleurige voor- en achterstevan in



*Couperus en mevrouw
Westenenk aan de
oever van het
Tobameer*

bijna visch- of draakmotief, de vierkante zeilen licht-kleurig, steken af in fijn silhouet tegen licht en tegen water. Nauwlijks rimpelt dat water. Zoo weinig straf zijn deze tinten, dat ze bijna verbazen: wij hadden nooit gedacht aan deze opaalachtige teederheid, die tòch is van het Oosten, want bij niets te vergelijken. [...] In het meer liggen der visschers netten onder den spiegel en op bamboe stellingen, onder een afdakje, in het water – de dunne stijlen als sepia-vegen – alles weg getrild in een parelteêr licht, zitten visschers soms, donkere schaduw-figuurtjes, op te letten of de visch het net niet weg trekt.²⁹

Dat Couperus Indië in deze passage esthetiseert, blijkt uit zijn beschrijving van het uitzicht als een schilderij. Hij heeft het daarbij over 'sepia-vegen'. Zijn streven naar betekenisdichtheid zien we bij adjectieven als 'opaalachtige' en 'parelteêr'. Bovendien wordt de Indonesische natuur door het gebruik van 'idyllisch' opgenomen in een Europees discours. Tenslotte is het Couperus die hier de macht heeft om te besluiten wat hij wel en niet toont en vanuit welk perspectief – hoewel hij hierin sterk rekening hield met de opdracht die hij had gekregen en de wensen van zijn

publiek en opdrachtgever.³⁰ Mede als gevolg daarvan zijn elementen die afbreuk doen aan ‘de lieflijkheid’ van het beeld in zijn tekst afwezig.³¹ Hij is ook diegene die het door hemzelf gecreëerde tafereel evalueert door bijvoorbeeld te schrijven dat de lichte kleuren hem ‘bijna verbazen’. Al met al zien we de oude, imperiale retoriek van het verbale schilderen onverminderd in zijn reisbrieven voortleven.

De schilderachtige taal bij Couperus maakt deel uit van een veel grotere onderneming om heel Indië in *Oostwaarts* te esthetiseren. Tal van andere kunstvormen – van beeldhouwkunst en keramiek tot literatuur en muziek – zijn een onderdeel van de strategie om van Nederlands-Indië een fraai kunstvoorwerp te maken. Dit doet hij veelvuldig door een esthetiserende manier van verwoorden; een schuur wordt bij hem een ‘juweelen schrijn’.³² Gezien vanuit een motorboot is de blik op Sumatra’s landschap ‘trots het moderne vehikel [...] vol poëzie’.³³ Wajang Tjina-spelers zien er voor Couperus uit ‘als poppetjes van allerfijnst eierschaal-theekopje weg geloopt’.³⁴ Zelfs de koloniale hiërarchische traditie ontkomt niet aan Couperus’ esthetiserende blik. Volgens hem is de manier waarop Indië (zeker voorheen) werd bestuurd, vol van pracht:

Ik heb altijd iets moois gevonden in deze opgaande lijn, in deze hiërarchische traditie. Het was misschien omdat ik, als kunstenaar oog heb en liefde kweek voor harmonie en rhytme, en dat ik in deze wijze van regeeren, van dienen en heersen beiden – want ieder dezer ambtelijke bestuursmannen bleef een dienaar van het hooger gezag – dat rhytme en die harmonie meende aan te treffen.³⁵

Wat naast de grootschaligheid opvalt aan de esthetisering in *Oostwaarts*, is het onderscheid dat Couperus maakt tussen de oorspronkelijke en de Europese bevolking. Als we ons concentreren op de figuurlijke ‘doeken’ die hij tijdens zijn reis vervaardigt, dan zien we dat de oorspronkelijke bevolking daarop geen individuele rol krijgt toebedeeld. In de hiervoor aangehaalde beschrijving van het Tobameer zijn de vissers bijvoorbeeld ‘donkere schaduw-figuurtjes’ en ook de Sundanese vrouwen die bijdragen aan de veelkleurige schoonheid van de markt te Garut (Java), waarin de westerse plezierreiziger zich kan onderdompelen, blijven typen.³⁶ De veelvuldig voorkomende geïndividualiseerde representaties van Europeanen staan hier lijnrecht tegenover. Couperus schetst van hen, en dan vrijwel uitsluitend de ‘hoog staande mannen’ uit deze bevolkingsgroep, wel ‘de silhouetten’.³⁷

Tot slot zien we bij Couperus’ esthetiserende werkwijze dat zijn subjectieve blik, die onder andere de oorspronkelijke bevolking verandert in fraaie objecten, in de tekst wordt verhuld. De schoonheid van het Oosten wordt in zijn Indische feulletons met andere woorden gerepresenteerd als de werkelijkheid en dus niet als iets dat door de westerse blik van de auteur (met zijn sociaal-cultureel bepaalde mentale

uitrusting) bewust of onbewust is geconstrueerd. Dat hij het doet voorkomen alsof schilderachtigheid iets is dat volledig buiten hem om ontstaat, blijkt bijvoorbeeld uit zijn beschrijving van ‘antieke huisjes in de Chineesche en Singaleesche volkswijken’ op Ceylon: ‘De pilaren, de lage glooiende daken, het intiem verlorene tusschen het overweldigende groen. Dan wordt zoo een huisje “schilderachtig”, vooral met het open deurtje en het donkere interieurverschiet, waar de bonte kleurtjes wemelen’.³⁸ Hoewel dit citaat al laat zien dat Couperus zijn eigen aandeel in de creatie van schilderachtige taferelen verhult, komt het nog duidelijker naar voren in *Met Louis Couperus in Afrika*.

Het effect van Couperus’ esthetisering is allereerst een verhoging van de waarde van zijn eigen reis en van Nederlands-Indië als geheel. De kolonie komt in zijn reisbrieven naar voren als één groot, schitterend en kostbaar bezit waar ‘het kleine moederland’ met recht trots op kan zijn. Door de waarde van Indië met zijn esthetiserende blik te verhogen vergroot de auteur ook de macht van het koloniserende Nederland dat die ‘mystisch wijde en reusachtige [...] wereld van het Oosten’ als ‘klein Westersch land tot nu toe overheerschte.’³⁹ De kwalijke kanten van de koloniale aanwezigheid worden door zijn esthetisering zodoende uitgewist. Couperus’ blik maakt van Sumatra, Java en Bali ‘landen van bijna idyllische lieflijkheid’, en daarmee uitnodigende toeristische bestemmingen voor zijn westerse publiek.⁴⁰ Daarnaast marginaliseert zijn blik de Indonesische bevolking. Personen uit deze groep worden hierdoor veelvuldig ontmenselijkt en van hun individualiteit ontdaan. Ze worden teruggebracht tot kunstobjecten en/of algemene typen op deze artefacten, in tegenstelling tot de beschreven Europeanen. Op die manier produceert de tekst de raciale ongelijkheid die onlosmakelijk verbonden is met de koloniale ideologie. Door tot slot zijn eigen verfraaiende inbreng te verhullen en de esthetiserende blik voor te stellen als ‘neutrale’ zienswijze, worden de kunstzinnige taferelen die in *Oostwaarts* van Indië worden geconstrueerd, gerepresenteerd als de werkelijkheid.

Couperus’ esthetische blik

Naast Couperus’ esthetiserende blik op Indië is er zijn esthetische kijk op het Oosten als geheel. Voortdurend waardeert en beoordeelt hij als kritisch toeschouwer de schoonheid van datgene wat hij op reis ziet (of beter: de eigen constructie daarvan). Wil hij als ‘kunstcriticus’ tot het oordeel komen dat een bepaald uitzicht de kwalificatie schilderachtig verdient, dan moet de hele compositie kloppen: ordening, kleur en lijn spelen daarbij een doorslaggevende rol. Locaties kunnen hun ‘schilderachtigheid’ bij een tweede bezichting bovendien verliezen, en geen enkel oosters bouwwerk krijgt de kwalificatie zonder meer. In zijn rol van kunstcriticus weegt Couperus een keur aan oosterse artefacten: of het nou gaat om beelden van een man en vrouw die hij in Ambon bekijkt (‘plomp en primitief, uit



een geheel kunstlooze periode'), de legende waaraan het volk en de streek Minangkabau zijn naam dankt ('mist poëzie'), de opvoering van een Javaanse tragedie ('een bijzonder schoon schouwspel') of de houten beeldjes die Balinese ambachtslieden snijden ('meest gedrochtelijkheden').⁴¹ De mediterrane hoge cultuur is bij de totstandkoming van zijn oordeel richtinggevend: producten die voortkomen uit deze westerse beschavingen vertegenwoordigen voor Couperus de werkelijke kunst. Vervolgens trekt hij dan de conclusie dat 'kunst' in de door hem bezochte Indische gebieden grotendeels ontbreekt.

Toch beantwoorden niet al zijn beschrijvingen aan dit stramien. Het is te kort door de bocht om de conclusie te trekken dat er in 'de Oost' volgens Couperus totaal geen traditionele kunst te vinden is. De huizen van Minangkabauers (een Maleis volk), hun gevlochten mandjes en korfjes vindt hij bijvoorbeeld wel degelijk kunst, al meent hij dat er een westers oog nodig is om dat te kunnen zien:

*Minangkabau gebouw
op Sumatra's
Westkust. Collectie
KITLV 1405463,
Wikimedia Commons*



Want van “kunst” weten deze menschen natuurlijk niets; zij hebben hier nooit over gedacht. Wat zij bouwden, weefden, werkten, was alles sierlijk en wonderschoon, sedert eeuwen. Zij hebben over die wonderschoonheid nooit nog nagedacht, wat een vóór- en nadeel is.⁴²

Door er herhaaldelijk op te wijzen dat de Indische archipel, naast alle schoonheid die er ook is, af en toe esthetisch tekortschiet, oefent Couperus een imperiale machtsstrategie uit, die we eerder al in de teksten van Britse ontdekkingsreizigers zagen. Het Oosten wordt voorgesteld als een gebied dat esthetisch soms in gebreke blijft en dus behoefte heeft aan de als onschuldig en verfraaiend voorgestelde tussenkomst van het Westen.⁴³ Hierdoor wordt de koloniale aanwezigheid gelegitimeerd.⁴⁴ Couperus wijst er daarnaast op dat alleen de westerling de kunstzinnigheid van Indonesische artefacten kan zien, waardoor de afhankelijkheid van het Oosten ten opzichte van het Westen nog verder wordt versterkt. Zonder hulp van het Westen, zo luidt zijn boodschap, is het eenvoudigweg ondenkbaar dat de oorspronkelijke bewoners het esthetisch tekort ooit kunnen wegwerken. De westerling moet aanwezig zijn, omdat alleen hij kunst van niet-kunst zou weten te onderscheiden.

Conclusie

De postkoloniale analyse van Louis Couperus' *Oostwaarts* (1923) laat zien hoe de westerse blik op het Oosten bepaald en begrensd werd door een heersend koloniaal discours. En hoe dat discours op zijn beurt werd bevestigd en gereproduceerd doordat dezelfde blik in de reistekst naar voren komt. Eén specifiek westers perspectief, dat prominent in Couperus' toeristische reisobservaties over Indië aanwezig is, stond in deze analyse centraal: de esthetiserende blik op het Oosten.

Couperus oefende met dit westerse perspectief macht uit over Indië. Door steeds de beeldspraak van het schilderen te gebruiken, een schilderachtig beeld te geven van de kolonie en veelvuldig gebruik te maken van een esthetiserende manier van verwoorden, wist hij de waarde van Nederlands-Indië en de macht van het ‘moederland’ te verhogen. Zo droegen Couperus' toeristische schetsen een steentje bij aan de (re)productie en instandhouding van koloniale praktijken. ♣

Dit artikel is geschreven als onderdeel van het door Rick Honings geleide NWO Vidi-onderzoeksproject Voicing the Colony. Travelers in the Dutch East Indies, 1800-1945, dat aan het Leiden University Centre 36 or the Arts in Society (LUCAS) wordt uitgevoerd. Een uitgebreidere versie van dit artikel zal komend jaar bij Uitgeverij Verloren verschijnen in de bundel Travelling the Dutch East Indies. Historical Perspectives and Literary Representations, onder redactie van Doris Jedamski en Rick Honings.

Noten

1. Couperus, Louis, *Oostwaarts. Volledige Werken Louis Couperus* 45 (Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij L.J. Veen, 1992), p.13-14.
2. Oss, S.F. van, *Vijftig jaren journalist* ('s-Gravenhage: Leopold, 1946, p.128.
3. Gosse, Edmund, 'Louis Couperus. A Tribute and a Memory'. In: *Dez., Silhouettes* (London: William Heinemann, 1925), p.266.
4. *Louis Couperus, De correspondentie*. Bezorgd door H.T.M. van Vliet (Amsterdam: Atheneum – Polak & Van Gennep, 2013), p.858. En: *Louis Couperus, De correspondentie. De commentaar*. Bezorgd door H.T.M. van Vliet (Amsterdam: Atheneum – Polak & Van Gennep, 2013), p.401.
5. *Louis Couperus, De correspondentie*, p.423.
6. Bijv. Couperus, Louis, 'Aantekeningen van de redactie (en soms van anderen). Aan Herman Robbers.'. *Groot Nederland. Letterkundig maandschrift voor de Nederlandschen stam* 17 (1919), dl. 1, p.702.
7. Couperus, Louis, 'Met Louis Couperus in London-season'. In: *Dez., Ongebundeld werk. Volledige Werken Louis Couperus* 49 (Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij L.J. Veen, 1996), p.488.
8. Bastet, Frédéric, *Louis Couperus. Een biografie* (Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1987), p.65-82, 217-227.
9. Huigen, Siegfried, 'Louis Couperus en de globalisering. De reizen naar Noord-Afrika en Azië', *Spiegel der Letteren* 55 (2013), 3, p.310. En: Couperus, Louis, *Oostwaarts*, p.30, 265.
10. Cribb, Robert, 'International tourism in Java, 1900-1930', *South East Asia Research* 3 (1995), 2, p.197. Doel, H.W. van den, *Het rijk van Insulinde: opkomst en ondergang van een Nederlandse kolonie* (Amsterdam: Prometheus, 1996), p.197.
11. Couperus, Louis, 'Met Louis Couperus in London-season'. In: *Dez., Ongebundeld werk. Volledige Werken Louis Couperus* 49 (Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij L.J. Veen, 1996), p.489.
12. Bijv. Thompson, Carl, *Travel Writing* (London/New York: Routledge, 2011).
13. "If You've 'eard the East a-Callin". Travelogues of the Late Louis Couperus in the Interests of His Country' (1 februari 1915), in: *The New York Times Book Review*, 1 februari 1915, p.14. En: Kemperink, Mary, 'In the Future, When I Will Be More of a Celebrity. Louis Couperus (1863-1923)'. In: Gaston Franssen & Rick Honings (ed.), *Idolizing Authorship. Literary Celebrity and the Construction of Identity, 1800 to the Present* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017), p.133-151.
14. Bastet, Frédéric, *Louis Couperus. Een biografie* (Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1987), p.589, 601; En: Breugelmans, R., *Louis Couperus in den Vreemde*. Tweede, herziene en aangevulde druk (Leiden: [Breugelmans] 2008), p.24-25, 38, 99).
15. Thompson, Carl, *Travel Writing* (London/New York: Routledge, 2011), p.63. En: Burke, Peter, *What is Cultural History?* Second Edition (Cambridge: Polity, 2008), p.65.
16. Neerlandicus Siegfried Huigen schreef eerder dat in Couperus' reisbeschrijving van Noord-Afrika esthetisering veel vaker voorkomt dan in *Oostwaarts*. Zie: Huigen, Siegfried, 'Louis Couperus en de globalisering. De reizen naar Noord-Afrika en Azië', *Spiegel der Letteren* 55 (2013), 3, p.308. Dat esthetisering niettemin regelmatig voorkomt in Couperus' reisbeschrijvingen van Nederlands-Indië en daarnaast een belangrijke politieke functie vervult, hoop ik in deze bijdrage duidelijk te maken.

17. Hawthorn, Jeremy, 'Theories of the gaze'. In: Patricia Waugh, *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide* (Oxford: Oxford University Press 2006), p.508-518. En: Elkins, James, 'The End of the Theory of the Gaze'. Unpublished (revised March 7, 2010), geraadpleegd op 26 augustus 2020, http://researchgate.net/publication/236313800_The_End_of_the_Theory_of_the_Gaze. En: Bertolini, Michele, 'Gaze', in: *International Lexicon of Aesthetics, Spring 2019 Edition*, geraadpleegd via <https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2019/spring/Gaze.pdf>, DOI: 10.7413/18258630053 op 19-05-2020.
18. Idem (Bertolini).
19. Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A primer in the social history of pictorial style*. Second Edition (Oxford: Oxford University Press 1988), p.38, 40.
20. Berger, John, *Ways of Seeing: based on the BBC television series with John Berger* (London: British Broadcasting Corporation 1972), p.45-64.
21. Sturken, Marita & Lisa Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture* (Oxford etc.: Oxford University Press 2001), p.93-96.
22. Vgl. Kaplan, E. Ann, *Looking for the Other. Feminism, Film and the Imperial Gaze* (New York & London: Routledge 1997).
23. Overigens is ook in het antiwesterse denken vaak een binaire retoriek terug te vinden. Het warme, organische, diepzinnige en superieure Oosten/de Oriënt komt dan bijvoorbeeld tegenover het kille, mechanische, oppervlakkige en inferieure Westen/de Occident te staan. Zie: Buruma, Ian & Avishai Margalit, *Occidentalisme. Het Westen in de ogen van zijn vijanden* ([Amsterdam:] Olympus, 2008).
24. Hawthorn, Jeremy, 'Theories of the gaze'. In: Patricia Waugh, *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide* (Oxford: Oxford University Press 2006), p.514.
25. Couperus, Louis, *Oostwaarts*, p.22. Tenzij anders vermeld, zijn alle cursiveringen tussen citaten aangebracht door mij, NT.
26. Idem, p.141.
27. Margadant, W.F., *Voor drie jaren naar de Oost* (Leiden: E.J. Brill, [1890]), p.37.
28. Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Second edition. (London/New York: Routledge, 2008), p.197-204.
29. Couperus, Louis, *Oostwaarts*, p.104-105.
30. Bastet, Frédéric, *Louis Couperus. Een biografie* (Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1987), p.642.
31. Couperus, Louis, *Oostwaarts*, p.104.
32. Idem, p.121.
33. Idem, p.75.
34. Idem, p.60.
35. Idem, p.57.
36. Idem, p.105, 161.
37. Idem, p.39
38. Idem, p.29. Hoewel dit citaat al laat zien dat Couperus zijn eigen aandeel in de creatie van schilderachtige taferelen verhult, komt het nog duidelijker naar voren in *Met Louis Couperus in Afrika* (p.33). Het 'troepje kleine, dringende Arabiertjes' die achter traliewerk staan te gluren tijdens een

Arabische bruiloft in de kasba van Algiers, noemt hij: 'een schilderij, zoals het hier telkens een schilderij is, ongezocht, en van zelve geworden.'

29. Idem, p.254.
40. Idem, p.152.
41. Idem, p.96, 113, 189 en 246.
42. Idem, p.115.
43. Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Second edition. (London/New York: Routledge, 2008), p.205.
44. Vgl. Said, Edward W., *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1979), p.63.