

Indische Letteren

Tijdschrift van de Werkgroep Indisch-Nederlandse Letterkunde

Kritische stemmen



Indische Letteren

Tijdschrift van de

Werkgroep Indisch-Nederlandse Letterkunde

Onder auspiciën van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden

Redactie

Arnoud Arps, Jacqueline Bel, Petra Boudewijn, Marijke Denger, Rick Honings (hoofdredacteur), Geert Onno Prins, Nick Tomberge (secretaris), Coen van 't Veer (penningmeester) en Peter van Zonneveld (voorzitter)

www.indischeletteren.nl

ISSN 0920-6949

ISBN 9789464550214

Hoofdredacteur: Rick Honings, e-mail: r.a.m.honings@hum.leidenuniv.nl

Tekstredactie: Susanne Onel

Penningmeester: Coen van 't Veer, e-mail: coenvantveer@online.nl

Ledenadministratie, productie en distributie

Uitgeverij Verloren BV, Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum

Tel.: 035-6859856 | e-mail: bestel@verloren.nl

Inhoud

Redactioneel	113
Rick Honings, Een kritische koloniaal. Jacob Haafner over Batavia, geweld en 'verindischen'	116
Sarah J. Adams, Een subversiefspektakel? Jean Rocheforts Pantalon, Oost-Indisch planter.	135
Arlequin uit slaverny verlost door toverkunst (1803)	
Coen van 't Veer, Europese engelen in het fnuikende Indië. De ongebundelde verhalen van Annie Foore	147
Frans-Willem Korsten, Het gehoorde lichaam in een dekoloniale praktijk. Suzanne Liem,	168
Sylvia Pessireron en Maria Dermoût corpologisch gelezen	
Kris Steyaert, Twee onbekende gedichten van Jan Prins en de bundel Indische gedichten (1932)	184
Uitnodiging Zesde Indische Letteren-lezing	205
Uitnodiging Bronbeek-symposium 2022	206

Afbeelding op omslag: theevisite in een Europees huis in Batavia, kleurentekening door Jan Brandes, circa 1779-1785. Collectie Rijksmuseum, Amsterdam.

Een subversief spektakel?

Jean Rocheforts *Pantalon, Oost-Indisch planter. Arlequin uit slavernij verlost door toverkunst* (1803)

SARAH J. ADAMS

Op 16 april 1803 ging Jean Rocheforts balletpantomime *Pantalon, Oost-Indisch planter. Arlequin uit slavernij verlost door toverkunst* in première in de Amsterdamse Schouwburg. Rochefort was geboren in Frankrijk maar werd in 1802, na het overlijden van Rijklof Cornelis van Goens, aangesteld als balletmeester in Amsterdam. Kenmerkend voor zijn producties was dat die doorgaans niet vrij waren van sociale kritiek.¹ Sterker nog, *Pantalon, Oost-Indisch planter* was mogelijk een van de meest subversieve abolitionistische producties die er rond 1800 te zien waren in Nederland. Waar de meeste slavernij-kritische stukken slaafgemaakte Afrikanen en Aziaten portretteerden als hulpeloze slachtoffers, verbeeldde Rocheforts balletpantomime de verbrijzeling van Harlekijns slavenketens en vervolgens zijn ludieke en succesvolle rebellie tegen plantagehouder en slavenmeester Pantalon.² In *Een eeuw danskunst in Nederland (1950) – tot op heden de enige historische studie over ballet en pantomime in de Amsterdamse Schouwburg –* beschrijft Eberhard Rebling *Pantalon, Oost-Indisch planter* zelfs als een weergaloze toepassing van 'de revolutionaire leus van de gelijkheid der volkeren'³

Tegelijkertijd werden Rocheforts dansvoorstellingen echter gekenmerkt door spektakel en sensatie. Hoe meer magie en grandeur, hoe enthousiaster het Amsterdamse publiek reageerde. Op die manier dreigde zijn balletpantomime over slavernij te vervallen in racistisch entertainment, waarin het slaafgemaakte lichaam niet meer was dan een vehikel voor commercieel succes. Dit artikel onderzoekt de complexe manier waarop koloniaal geweld en slavernij in Rocheforts *Pantalon, Oost-Indisch planter* worden voorgesteld. Hiermee sluit het aan bij de groeiende belangstelling voor de dubbelzinnigheid van het abolitionistische discours in Nederland en wil het wijzen op het belang van (populaire) cultuur in het verspreiden van koloniaal gedachtegoed.⁴ Door zich te richten op *Pantalon, Oost-Indisch planter* draagt dit artikel bovendien bij aan de studie van de historische balletpantomime, een genre dat in de Nederlandse letterkunde en theaterwetenschappen doorgaans weinig aandacht krijgt.

Een komische kentering van machtsordes

We kennen Harlekijn of Arlecchino als het zwartgemaskerde personage uit de zestiende-eeuwse Italiaanse *commedia dell'arte*. Hij behoorde, samen met onder meer Pulchinella,

PANTALON,
OOST-INDISCH PLANTER;
OF
ARLEQUIN
UIT SLAVERNY VERLOST,
DOOR
TOVERKUNST.
BALLET PANTOMIME.

Het toneel verbeeld een bosch in de Indiën; Pantalon, een Planter, zit voor zyn woning een pyp te roken; hy heeft Pierrôt, zyn eerste bediende en Directeur der slaven, by zich; Colombine, zyne dochter, zit te werken; verscheidene slaven, waar onder Arlequin zich mede bevind, dienen hen op hunne wenken.

Arlequin, die het reeds eens is met Colombine, neemt ieder gelegenheid waar om zyn hof by haar te maken, hy kust van tyd tot tyd hare hand, luisterd haar iets in en vergeet hier door het werk dat hy doen moet.

Een der slaven komt zeggen, dat de heer Goudraad, een schatryk Planter, de minnaar en verloofde van Colombine, aangekomen is, Pantalon staat op, om hem te verwelkomen. Goudraad, gekleed na de Oost-

A In-

Eerste pagina van Jean Rochefort, Pantalon, Oost-Indisch planter. Arlequin uit slaverny verlost door toverkunst (1803). Collectie Google Books.

tot de knechten (zanni) die oude rijke mannen (vecchi) als Pantalone en Capitano voor de mal hielden en zo symbool kwamen te staan voor sociaal-politieke verandering.⁵ Via het Franse Théâtre de la Foire en het Théâtre Italien kwam (een verfranste versie van) de *commedia dell'arte* aan het eind van de zeventiende- en het begin van de achttiende eeuw ook in de Lage Landen terecht.⁶ De harlekijnfiguur werd hier meteen razend populair en trad aanvankelijk vooral op in *entr'actes*, korte slapstick-episodes en langere kluchten – zowel in theaterzalen als op de kermis. Harlekijn was in deze stukken een geestige en gevatte kerel, die ook regelmatig politieke standpunten innam. Een enkele keer had hij zelfs openlijk kritiek op de koloniale koers van de Republiek. Zo becommentarieerde Harlekijn in Jan Meyers driedelige *Arlequin ambassadeur* (1743) de gruwelijke Chinezenmoord van 1740 in Batavia – een pogrom waarbij de Nederlanders, onder leiding

van gouverneur-generaal Adriaan Valckenier, zo'n tienduizend Chinezen vermoordden.⁷

Harlekinades waren in eerste instantie dus gesproken *farces* – korte, komische episodes die vaak tussen meer serieuze scènes door werden gespeeld. Pas in de laatste decennia van de achttiende eeuw groeiden ze uit tot volwaardige stukken en deden ze hun intrede in de oogverblindende dansproducties van de Amsterdamse Schouwburg. De harlekijnfiguur werd geïntegreerd in voorstellingen met hightech podia, allerhande *special effects*, verbluffende kostuums en gigantische orkestopstellingen.⁸ *Pantalon, Oost-Indisch planter* sluit naadloos aan bij dit soort grootscheepse theatrale ondernemingen. Met meer dan veertig individuele personages – ongespecificeerde aantallen officieren, leden van de koninklijke entourage en slaafgemaakten uit de lijst met personages niet meegerekend – en niet minder dan dertien decorwisselingen was het verloop van Rocheforts balletpantomime zodanig ingewikkeld dat theateraankondigingen in de *Amsterdamsche Courant* het publiek aanraadden om het script op voorhand aan te kopen.⁹

Dat kon onder meer bij uitgever en boekhandelaar Abraham Mars, die wel vaker Rocheforts stukken publiceerde. Snel wisselende decors en bewegende podiumconstructies waren overigens niet zonder gevaar. Zo werden tijdens een opvoering van *Pantalon, Oost-Indisch planter* in mei 1803 twee acteurs verpletterd onder de instortende Chinese muur op de achtergrond van de scène. Dit tragische ongeval zou kunnen verklaren waarom de directie van de Amsterdamse Schouwburg Rocheforts koloniale harlekinade, die aanvankelijk zo goed werd ontvangen, niet opnieuw programmeerde tot in het voorjaar van 1826.¹⁰ In 1824 werd het stuk wel een aantal keer uitgevoerd door het balletgezelschap van de Haagse Schouwburg.¹¹

Pantalon, Oost-Indisch planter volgt grotendeels de plot en conventies van een klassieke romantische harlekinade, zij het dan in een specifiek koloniale setting. Het stuk ensceneert Pantalons vergeefse pogingen om zich te bemoeien met het liefdesleven van zijn dochter Colombine. Zij was voorbestemd om te trouwen met de rijke kolonist Goudraad, maar is eigenlijk verliefd op Harlekijn, een van de slaafgemaakten op de plantage van Pantalon. Wat er op die plantage wordt verbouwd, is niet duidelijk. In de eerste helft van de balletpantomime worden de liefdevolle blikken tussen Harlekijn en Colombine opgemerkt door Pantalons opzichter Pierrot, die in de eerste Amsterdamse speelreeks werd vertolkt door de toen razend populaire Jan van der Well.

Pierrot besluit Harlekijn te straffen door hem met ijzeren ketens vast te binden aan een boom. Geleidelijk aan groeit die boom uit tot een statige bosnimf, die misschien wel symbool stond voor het groeiende abolitionistische protest in Nederland. Zij verwijderd Harlekijs kettingen en schenkt hem in plaats daarvan zijn kenmerkende toversabel – en wellicht worden op dit moment ook de slavenkleren vervangen door Harlekijs kleurrijke signatuurkostuum. De magische sabel stelt Harlekijn en Colombine vervolgens in staat enkele hilarische trucs uit te halen met hun tegenspelers. Zo ziet Pierrot zijn maaltijd plots veranderen in het afgehakte hoofd van Harlekijn en worden Pantalon en Goudraad opgeschrikt door Colombine, die zich voordoet als een oude Chinees.



Portret van Jan van Well in de rol van Pierrot in Jean Rocheforts De Geboorte van Arlequin, ets door Willem van Senus naar Jan Willem Caspari, circa 1818. Collectie Rijksmuseum, Amsterdam.

Door de eeuwen heen belichaamde de harlekijnfiguur de relativiteit van zogenaamd gevestigde ordes. Aan de hand van humoristisch verzet tegen diegenen die sociaal gezien veel machtiger waren, wees hij op de wisselvalligheid van maatschappelijk opgestelde scheidlijnen.¹² In *Pantolon, Oost-Indisch planter* lijkt die kwaliteit een nieuwe, abolitionistische dimensie te krijgen. Met hulp van de bosnimf brengt Harlekijn in de eerste helft van de balletpantomime immers bestaande hiërarchieën in de koloniale samenleving aan het wankelen en kan hij macht uitoefenen op planters en opzichters als Pantolon en Pierrot. Is hij eerst het slachtoffer van koloniale onderdrukking, dan slaagt hij er daarna in om de teugels af te werpen en de realiteit om te buigen volgens zijn subversieve idealen en anarchistische grappen. Op die manier brengt Rocheforts koloniale harlekinade de glorieuze bevrijding en verheffing van Harlekijn tot stand.

Een veroordeling van koloniaal geweld

In de tweede helft van *Pantalon, Oost-Indisch planter* slaan de twee geliefden uiteindelijk op de vlucht. Aan de hand van die reis trakteert Rochefort zijn publiek op een adembenemende trip door het zuidelijk halfrond. Na een tussentijdse en spectaculaire landing bij de Chinese muur – die dus niet helemaal stevig bleek te zijn – komen Harlekijn en Colombine terecht in een bergachtig landschap waar ‘een volkplanting van vrye Indianen’ ligt. In het script staat over die plek te lezen: ‘De vrouwen koken de pot, waschen en dragen zorg voor de kinderen. De mannen hakken hout, vlechten korven, enz.’ Harlekijn en Colombine worden hartelijk ontvangen door de inwoners, die een welkomstdans uitvoeren ‘na den aart van het land’ en de geliefden uitnodigen om mee te doen. ‘[O]m hen de Europese danswyze ook eens te doen zien’, dansen Harlekijn en Colombine een *pas de deux*.¹³ Het moest een interculturele staalkaart worden van bijzondere danstradities en choreografieën.

Enmaal uitgedanst, vervolgt het geliefde duo de tocht. Dat is maar goed ook, want *Pantalon*, *Pierrot* en *Goudraad* zitten hen op de hielen. *Pantalon* wordt vergezeld door een aantal militairen en de gouverneur van de kolonie, die het publiek zojuist ostentatief op een kaart had laten zien welke nieuwe gebieden hij hoopte te veroveren.¹⁴ In het tafereel dat volgt, lijkt Rochefort de waanzin van de Europese expansiezucht bloot te willen leggen. De kolonialen, zo gaat het script,

vinden schielijk de woningen der Negers en breken de deuren open. De vrouwen en kinderen komen uit de huizen vluchten, vallen op de kniën en smeken om genade, zy worden weg gejaagd. De soldaten gaan in de hutten, nemen het eten en drinken weg, slaan het een en ander kort en klein; de neger-vrouwen en kinderen vlugten overal weg.¹⁵

Het koloniale gezelschap sloopt met andere woorden alles wat binnen bereik ligt. De hysterische en meedogenloze verwoesting van een onafhankelijke gemeenschap – waarvan Harlekijn en Colombine net hadden laten zien dat ze baadden in warmte en onschuld – verbindt de koloniale elite met illegale en goddeloze praktijken. Deze *knockabout-scène* was een treffende en ondubbelzinnige illustratie van nodeloos imperiaal geweld. Er was rond 1800 geen enkel Nederlands toneelstuk waarin de fysieke en blinde agressie van het expansionisme zo expliciet op het podium werd gebracht.

Geografische *mishmash*

De hierboven geciteerde beschrijving van imperiaal geweld is niet alleen tekenend voor het kritische potentieel van *Pantalon, Oost-Indisch planter*, ze is ook emblematisch voor Rocheforts ambigue weergave van ras en geografie. De nederzetting die door *Pantalon* en zijn gevolg wordt vernield, wordt in het script eerst beschreven als een ‘volkplanting van vrye Indianen’. Vervolgens worden de bewoners aangeduid als ‘Negers’ en ‘neger-vrou-

wen', en ook in de lijst met personages aan het begin van de publicatie wordt gesproken van 'vrye Negers'. Uiteraard leefden in Indië ook Oost-Afrikanen (in slavernij) en hadden verschillende volken uit het Indische Oceaangebied een erg donkere huidskleur.¹⁶ Toch lijkt er bij Rochefort sprake te zijn van verwarring. Dat was niet ongewoon voor die tijd. De term 'Indianen' kon rond 1800 bijvoorbeeld wijzen op zowel Amerindianen als op mensen uit Oost- en West-Indië.

Op verschillende plaatsen in het script worden aan de Oost-Indische setting specifiek Afro-Atlantische narratieven toegevoegd – althans: aspecten waarvan men dacht dat ze typisch waren voor de Afro-Atlantische context. Vooral Rocheforts keuze voor een plantagesetting in Oost-Indië is in dat verband bijzonder. Er heerste in de Nederlandse metropool immers het hardnekkige (en geheel onjuiste) idee dat de slavernij in Zuidoost-Azië, in tegenstelling tot het grootschalige plantagesysteem in de Caraïben, beperkt en vooral huishoudelijk van aard was.¹⁷ Dit beeld werd in tal van eigentijdse publicaties geopperd en bevestigd, niet in het minst in Dirk van Hogendorps toneelstuk *Kraspoekol*,



Theevisite in een Europees huis in Batavia, kleurtekening door Jan Brandes, circa 1779-1785. Afkomstig uit diens schetsboek (1808), p. 23. Collectie Rijksmuseum, Amsterdam. We zien twee vrouwen geflankeerd door slaafgemaakte vrouwen in een woonkamer in Batavia. Op de achtergrond zijn nog twee slaafgemaakten aan het werk. Dergelijke beelden van rustige dienstbaarheid in een huiselijke setting domineerden het discours over koloniale slavernij in Azië.

of de slaavernij (1800), dat zich afspeelt in het Javaanse huishouden van de Nederlandse opperkoopman Wedano.¹⁸ De titel van Rocheforts harlekinnade dicteert dan wel een Oost-Indische setting, de context van de plantageslavernij en de vermelding van ‘vrye Negers’ spreken dat enigszins tegen. Op het landgoed van Pantalón werkt Harlekijn bovendien ook samen met tal van ‘Negerslaven en slavinnen’. Dat alles maakt het erg plausibel dat Harlekijn, ook al situeerde Rochefort hem in een Oost-Indische setting, voor de Amsterdamse toeschouwers beschouwd werd als een zwarte, Afro-Atlantische figuur.

Het zwarte masker van Harlekijn

Of Lodewijk Bia, de acteur die in *Pantalón*, Oost-Indisch planter Harlekijn speelde, vóór zijn transformatie van slaafgemaakte tot de typische harlekijnfiguur ook op het podium in zwarte make-up stond, is niet duidelijk. Het gebruik van *blackface* om een donkere huidskleur na te bootsen was in Nederlands theater in elk geval niet ongewoon.¹⁹ Wat volgens de conventies van de *commedia dell'arte* wel vaststond: het masker van Harlekijn was zwart.

Hoe moeten we zijn personage interpreteren in de koloniale context van Rocheforts balletpantomime, en wat zegt het ons over de abolitionistische tendens van de productie? Verschillende onderzoekers hebben in ieder geval aangetoond dat de harlekijnfiguur, zeker in een periode die werd getekend door de expansie van de trans-Atlantische slavenhandel en de opkomst van racistische theorieën, gemakkelijk geïnterpreteerd kon worden als een Afro-Atlantische figuur. Zo liet John O'Brien in *Harlequin Britain* zien dat het masker van Harlekijn in Engeland al in de eerste helft van de achttiende eeuw kon worden beschouwd als een betekenisgever voor een Afrikaanse identiteit.²⁰ Voor continentaal Europa heeft Robert Hornback aangetoond dat verschillende theatertradities de harlekijnfiguur inschakelden voor (komische) imitaties van de koloniale ‘Ander’, vaak met de bedekte of onbedekte bedoeling om Sub-Saharanen als minderwaardig te presenteren. Zwartheid werd dan in verband gebracht met lust, dwaasheid en onderdanigheid.²¹

Het is dan ook opmerkelijk dat Rocheforts script nadrukkelijk lijkt te ontkennen dat Harlekijn überhaupt geracialiseerd kon of moest worden. Na hun ontmoeting met de vrije zwarte gemeenschap worden Harlekijn en Colombine aangesproken door de entourage van een ‘Indiaansche koningin’ die dodelijk ziek is. Hogepriesters hadden voorspeld dat alleen ‘EEN ZWARTEN DIE GEEN ZWARTEN IS’ de genezing kon volbrengen – dit werd duidelijk gemaakt aan de hand van een groot plakkaat dat op het podium werd gedragen.²² De zwartgemaskerde Harlekijn begrijpt meteen dat deze omschrijving alleen op hem van toepassing kan zijn en gebruikt zijn bovennatuurlijke krachten om de koningin te genezen. De formulering ‘EEN ZWARTEN DIE GEEN ZWARTEN IS’ kan enerzijds worden gelezen als een bekende abolitionistische troep: ondanks hun donkere huidskleur is de inborst van Afrikanen zuiver en onbedorven (‘blank’).²³ Op die manier sluit het vignet ‘EEN ZWARTEN DIE GEEN ZWARTEN IS’ perfect aan bij



Selectie van *commedia dell'arte*-maskers voor Harlekijn, twintigste-eeuwse exemplaren op basis van achttiende-eeuwse modellen. Theatercollectie Allard Pierson, Amsterdam. Maskers werden in Nederland gemaakt door gespecialiseerde ambachtslieden en in de loop van de achttiende en negentiende eeuw moeten er ontelbare maskers zijn gemaakt. We kunnen dus niet met zekerheid zeggen hoe representatief de maskers uit de theatercollectie van Allard Pierson zijn.

lijden, en van lachen om en lachen met. Hij wordt beschimpt en mishandeld door Pierrot en Pantalon, maar verliest nooit zijn gevoel voor humor. Zelfs wanneer hij als een hond wordt vastgeketend aan een boom, verlucht hij de boel met enkele komische *lazzi* – terugkerende manoeuvres of gekke streken in de *commedia dell'arte*. Het dubbele bewustzijn van het publiek was ongetwijfeld een katalysator voor het gelach dat dergelijke scènes met de zwartgemaskerde Harlekijn moesten genereren. Niet toevallig wordt de harlekinaade door onderzoekers regelmatig genoemd als een van de inspiratiebronnen voor Anglo-Amerikaanse *minstrels*, die het gekwelde lichaam van zwarte mensen tot mikpunt van spot maakten en zich, net als Lodewijk Bia, op een ironische manier distantieerden van hun zwarte personae – het zijn met andere woorden zwarten die geen zwarten zijn.²⁶

de slavernijkritische toon van de productie.

Anderzijds kon het vignet dienen om toeschouwers eraan te herinneren dat Harlekijns 'zwartheid' slechts een dramatische conventie was: achter zijn zwarte masker ging het witte gelaat van de komische acteur schuil. Dankzij deze ingreep kon Rochefort vasthouden aan de onvermijdelijke liefdesband tussen Harlekijn en Colombine. Die band was een vaste verhaallijn in de klassieke romantische harlekinaade en kreeg hier een radicaal nieuwe betekenis omdat een witte plantersdochter zich wou verlossen met een onvrije zwarte man. Interraciaal huwelijken werden op het Nederlandse podium rond 1800 bewust vermeden of zelfs actief tegengegaan.²⁴

Rocheforts metadramatische reflectie had echter wellicht ook een komische functie. Volgens Virginia Mason Vaughan lag een belangrijk deel van de appreciatie van raciaal entertainment door witte toeschouwers immers in een soort 'dubbel bewustzijn': de wetenschap dat ze keken naar een witte acteur die een zwart personage nabootste.²⁵ Daarbij is humoristische uitvergroting van cruciaal belang. Harlekijns zwartheid wordt onder meer ingevuld door zijn tragikomische karakter. Opnieuw geheel in lijn met de conventies roept Rocheforts Harlekijn een subtiele mix op van verwondering en medelijden.

Een commerciële carrousel

Na de genezing van de ‘Indiaansche koningin’ worden Harlekijn en Colombine als eregasten uitgenodigd op een reusachtig koninklijk tuinfeest. Daar ziet Pantalon eindelijk in dat hij de strijd tegen Harlekijn en Colombine niet kan winnen en hij legt zich neer bij hun huwelijk. Volgens het script stelt het toneel van de laatste scène een prachtige tuin voor met gigantische fonteinen. Wellicht kon Rochefort hiervoor een beroep doen op François Joseph Pfeiffer, die vanaf 1797 als magazijnmeester en decorschilder was aangesteld in de Amsterdamse Schouwburg.²⁷ Een groot aantal van Pfeiffers creaties waren exotische taferelen en de laatste scène van *Pantalon, Oost-Indisch planter* moet er erg spectaculair hebben uitgezien. In het script lezen we:

Men ziet een marsch van Indianen, [...] waar onder de Groten des Ryks zich bevinden, in hun midden wordt een prachtige baldaquin gedragen, waarin de Vorst en Vorstin zich bevinden; voor op het toneel houden zy stil, de Vorst en Vorstin treden af. De eerbied die men voor hun heeft, is groot, echter niet groter dan hunne vriendelyke dankërkentenis aan Arlequin en Colombine; de vorstelyke Personen plaatsen zich ter zyde op een Indiaansche troon. Pantalon en de zynen worden in volkomen gratie aangenomen.–Het Ballet eindigt met een Feest, waarin de Koning en Koningin, de Groten des Ryks, benevens Arlequin en Colombine, deelnemen, en waarin verscheidene *pas seul, pas de deux*, enz. gedanst worden.²⁸

Toen Eberhard Rebling *Pantalon, Oost-Indisch planter* bestempelde als een toepassing van ‘de revolutionaire leus van de gelijkheid der volkeren’, had hij precies deze scène in gedachten.²⁹ De vereniging en de verheerlijking van de twee geliefden lijken inderdaad de utopische opzet van de balletpantomime te onderschrijven: radicale gelijkheid voor iedereen. Rochefort gebruikte de subversieve structuur van de klassieke harlekinaade om daar enkele provocerende narratieven in te verweven. Op een vrij expliciete manier werd buitensporig koloniaal geweld in beeld gebracht en Harlekijn slaagde er met behulp van zijn magische sabel in om zijn voormalige meester een hak te zetten en respect af te dwingen.

Toch dreigde de ‘revolutionaire leus van gelijkheid’ die in *Pantalon, Oost-Indische planter* vervat zat, overschaduwde te worden door het spektakel dat dit specifieke thema opleverde. De receptie van de balletpantomime lijkt dit te bevestigen. Krantenberichten laten de subversieve inhoud van het stuk onbesproken en tonen vooral interesse voor de exotische kostuums, de prachtige en talrijke decors en de grandioze metamorfoses van Rocheforts balletpantomime.³⁰ *Pantalon, Oost-Indische planter* was inderdaad een spectaculaire koloniale medley geworden, dertelend van de ene idyllische plaats naar de andere en doordrenkt van betovering, exotisme en humor. De combinatie van een koloniale thematiek met luisterrijk spektakel was blijkbaar een succesformule, want Rochefort wordt in een recensie ‘een finantieele toovenaar’ genoemd, die precies ‘wist wat noodig was om de kas vol te krijgen’.³¹ In 1824 voegde het Haagse balletgezelschap aan *Pantalon, Oost-*



Decorontwerp voor een 'Oosters' binnenhof met fontein, aquarel door François Joseph Pfeiffer, circa 1800. Theatercollectie Allard Pierson, Amsterdam.

Indisch planter zelfs nog een 'geheel nieuwen en nooit vertoonden slavendans' toe, om de feestelijkheden nog wat op te vijzelen.³²

Op een podium vol uitbundigheid, pracht en magie dreigde de kritiek op de koloniale slavernij die uit het script van Rochefort blijkt, voor het publiek dus totaal onleesbaar te worden en werd het slaafgemaakte lichaam een onderdeel van de commerciële logica van de schouwburgdirecteuren. Dat de boodschap niet helemaal binnenkwam, blijkt ook uit de uitspraak van deze recensent, naar aanleiding van de Amsterdamse heropvoering van *Pantolon, Oost-Indisch planter* in 1826: 'Ja, de tooverkonst alleen kan ons boeien. Al rukt die ook een *Arlequin* uit slavernij, dat helpt ons niet'.³³ Rochefort entte zijn stuk dus op een abolitionistische plot, maar de uitvoering ervan haalde die boodschap zo goed als volledig onderuit.

Bibliografie

- Adams, Sarah J., 'Slavery, Sympathy, and White Self-Representation in Dutch Bourgeois Theater of 1800', in: *Early Modern Low Countries* 2 (2018), p. 146-68.
- Adams, Sarah J., *Repertoires of Slavery. Dutch Theater Between Abolitionism and Colonial Subjection, 1770-1810*. Amsterdam 2022.
- Baay, Reggie, *Daar werd wat gruwelijks verricht. Slavernij in Nederlands-Indië*. Amsterdam 2015.
- Blakely, Allison, *Blacks in the Dutch World*. Bloomington 1993.
- Bottini, Michele, 'You Must Have Heard of Harlequin...', vertaald door Samuel Angus McGehee &

- Michael J. Grady, in: Judith Chaffee & Olly Crick (red.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. New York 2017, p. 55-61.
- Dharmowijono, Widjajantjono W., *Van koelies, klontongs en kapiteins. Het beeld van de Chinezen in Indisch-Nederlands literair proza 1880-1950*. Proefschrift Universiteit van Amsterdam, 2009.
- Erenstein, Rob, 'De invloed van de commedia dell'arte in Nederland tot 1800', in: *Scenarium. Nederlandse reeks voor theaterwetenschap* 5 (1981), p. 91-106.
- Hond, Jan de, *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur, ca. 1800-1920*. Leiden 2008.
- Hondius, Dienke, *Blackness in Western Europe. Racial Patterns of Paternalism and Exclusion*. Londen/New York 2017.
- Hornback, Robert, *Racism and Early Blackface Comic Traditions. From the Old World to the New*. Cham 2018.
- Lott, Eric, *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York 2013.
- Meyer, Jan, *Arlequin Ambassadeur naar het onder-aardsche Ryk II. S.I. 1743*.
- O'Brien, John, *Harlequin Britain. Pantomime and Entertainment, 1690-1760*. Baltimore 2004.
- Pandora, in het bezit van het tooneelklokje, no. 5. Amsterdam 1825-1826.
- Rebling, Eberhard, *Een eeuw danskunst in Nederland*. Amsterdam 1950.
- Rochefort, Jean, *Pantalon, Oost-Indisch planter. Arlequin uit slaverny verlost door toverkunst*. Amsterdam 1803.
- Theaterencyclopedie, 'François Joseph Pfeiffer'. Geraadpleegd op 1 juni 2022 via https://theaterencyclopedie.nl/wiki/Fran%C3%A7ois_Joseph_Pfeiffer.
- Uitman, Hans, *Toen de Parijse benen de Moerdijk passeerden! De invloed van de Parijse boulevardtheaters op het Amsterdamse ballet, 1813-1868*. Den Haag 1996.
- Van Rossum, Matthias, *Kleurrijke tragiek. De geschiedenis van slavernij in Azië onder de VOC*. Hilversum 2015.
- Vaughan, Virginia Mason, *Performing blackness on English stages, 1500-1800*. Cambridge 2005.

Noten

- 1 Rebling 1950, p. 77-78.
- 2 In mijn boek *Repertoires of Slavery* bestudeer ik drie sjablonen waar zwarte toneelpersonages rond 1800 doorgaans in terechtkwamen: het hulpeloze slachtoffer, de gevaarlijke rebel en de tevreden komiek. Veruit de meeste abolitionistische auteurs en dramaturgen stelden slaafgemaakte mensen voor als noodlijdende voorwerpen zonder zelfbeschikking. Voorbeelden van zulke toneelstukken zijn Dirk van Hogendorps *Kraspoekol, of de slaaverny* (1800), Jacob E. de Witte van Haemstedes *De Negers in Holland* (1801) en August F.F. von Kotzebues *De negers*, vertaald door P.G. Witsen Geysbeek (1796). *Harlekijn in Rocheforts productie* past hier niet in. Zie Adams 2022. Dit artikel bouwt verder op een analyse in mijn boek en een lezing die ik gaf op het congres 'Slavery in the Cultural Imagination. Voices of Dissent in the Neerlandophone Space, 17th-21st Century' (28-29 oktober 2021, Amsterdam en Utrecht).
- 3 Rebling 1950, p. 111.
- 4 Zie onder meer Blakely 1993; Hondius 2017; Adams 2022.
- 5 Bottini 2017, p. 56.
- 6 Erenstein 1981, p. 100-102.
- 7 Meyer 1743, p. 8. Tijdens de Nederlandse koloniale overheersing had de Chinese gemeenschap in het huidige Jakarta gaandeweg behoorlijk wat rijkdom en invloed vergaard, waardoor de Nederlanders achterdochtig werden. De strenge maatregelen die werden genomen om de Chinezen terug te dringen, waaronder ook deportaties, stuitten op weerstand en resulteerden in een brutale pogrom. Zie Dharmowijono 2007, p. 289-326.
- 8 Uitman 1996, p. 10-13.
- 9 Zie Adams 2022, Appendix 2. Van de meeste balletten en pantomimes uit deze tijd bestaan helaas geen scripts of beschrijvingen. Het was een erg efemeer genre. *Pantalon, Oost-Indisch planter* is in dat opzicht eerder een uitzondering.

- 10 Pandora 1825-1826, p. 173-175.
- 11 De professionalisering van dans en pantomime in Nederland resulteerde in de centralisatie van het ballet in Amsterdam. Naast Amsterdam was Den Haag de enige Nederlandse stad met een eigen balletgezelschap. Zie Rebling 1950, p. 153.
- 12 Zie ook Bottini 2017, p. 55-56.
- 13 Rochefort 1803, p. 15.
- 14 Hoewel de gouverneur in het script naamloos blijft, had Rochefort mogelijk Johannes Siberg in gedachten. Siberg was gouverneur van Nederlands-Indië van 1801-1805 en stond bekend als een heerszuchtige tiran.
- 15 Rochefort 1803, p. 17.
- 16 Voor een overzicht van de regio's van waaruit mensen werden gedeporteerd om als slaaf te werken in de VOC-gebieden, zie Baay 2015, p. 34-40. Onder meer mensen uit Madagaskar en Mozambique werden naar de Oost-Indische gebieden gebracht.
- 17 Dit beeld werd pas vrij recent bijgesteld, onder meer in sleutelpublicaties Van Rossum 2015 en Baay 2015.
- 18 Zie een analyse van Kraspoekol, *of de slaaverny* in Adams 2018; Adams 2022.
- 19 Voor meer over *blackface* op het Nederlandse podium rond 1800, zie Adams 2022, hoofdstuk 3.
- 20 O'Brien 2004, p. 136.
- 21 Hornback 2018, p. 48. Hornback schrijft vooral over Franse en Italiaanse tradities. Ikzelf doe momenteel onderzoek naar vroegmoderne harlekijnfiguren in de Lage Landen en de manier waarop zij mogelijk geracialiseerd werden of konden worden.
- 22 Rochefort 1803, p. 18.
- 23 Deze troep kwam vaak voor in Nederlandse abolitionistische teksten. Hij is niet helemaal onprobleematisch, natuurlijk, omdat het zwarte element in de vergelijking steevast diende als negatieve referent.
- 24 Zie Adams 2018. In die publicatie bespreek ik het voorbeeld van het burgerlijke drama *Stedman* (1805), vertaald uit het Duits, waarin het personage dat werd gebaseerd op de slaafgemaakte Joanna uit Suriname, op het Nederlandse podium moest worden voorgesteld als een 'blanke slavin' met 'blond haar'. Ik beargumenteer dat die verwestering symptomatisch was voor nieuwe veronderstellingen over een superieure witte identiteit en voor de toenemende angst voor 'rassenvermenging'. Joanna's donkere huid moest synthetisch 'gebleekt' worden om de fundamentele verschillen met de witte officier Stedman te overbruggen en hun huwelijk plausibel en aanvaardbaar te maken.
- 25 Vaughan 2005, p. 97-98.
- 26 Hornback 2018, p. 65. Zie ook Lott 2013.
- 27 Toen de schouwburg in 1811 werd overgenomen door een nieuw bestuur, werd Pfeiffer ontslagen omdat de nadruk op treurspelen kwam te liggen in plaats van op balletten en pantomimes. In 1820 werd Pfeiffer opnieuw vast aangenomen tot aan zijn dood in 1835. Zie Theater-encyclopedie 2022.
- 28 Rochefort 1803, p. 32.
- 29 Rebling 1950, p. 111.
- 30 Zie Adams 2022, Appendix 2.
- 31 Pandora 1825-1826, p. 173-174. Andere titels waaruit een combinatie van spektakel en exotisme blijkt, zijn *Isabelle en Don Ferdinand, of het Indiaansche Feest* (1802), *De Zomersche Wandeling, of de Verliefde Neger* (1805) en *De Slaven, of de Minnenyd in het Serail* (1806). Zie ook Hond 2008.
- 32 's Gravenhaagsche courant, 7 juli 1824.
- 33 Pandora 1825-1826, p. 173.

Sarah J. Adams is als postdoctoraal onderzoeker verbonden aan de Universiteit van Gent en de Universiteit Antwerpen. Ze is de auteur van *Repertoires of Slavery. Dutch Theater Between Abolitionism and Colonial Subjection, 1770-1810* (2022), co-redacteur van *Staging Slavery. Representations of Colonial Slavery and Race from an International Perspective* (2022, samen met Jenna M. Gibbs en Wendy Sutherland) en schreef verschillende artikelen over Nederlands theater, slavernij en witte zelfrepresentatie. In het kader van haar huidige FWO-project *Blackface Burlesques* bestudeert ze momenteel vroegmoderne vormen van *blackface*-vermaak en koloniaal entertainment in Nederland en België. Sinds 2016 is ze redactiesecretaris van het jaarboek van de Nederlands-Belgische Werkgroep Achttiende Eeuw.

Indische Letteren

Tijdschrift van de
Werkgroep Indisch-Nederlandse Letterkunde

Uitgever

Werkgroep Indisch-Nederlandse Letterkunde

Niets uit deze uitgave mag worden gereproduceerd en/of vermenigvuldigd zonder schriftelijke toestemming van de uitgever.

Lidmaatschap van de Werkgroep

Het lidmaatschap van de Werkgroep Indisch-Nederlandse Letterkunde staat in principe open voor iedereen. De contributie bedraagt € 35,- per jaar (abbonementen buitenland € 45,-). Leden ontvangen het tijdschrift gratis. Men kan zich opgeven als lid door de contributie over te maken op nummer NL65INGB0001977068 van ING bank ten name van de Werkgroep Indisch-Nederlandse Letterkunde te Leiden, onder vermelding van 'Indische Letteren nieuw lid' en uw volledige adres. Mail uw gegevens en e-mailadres ook naar bestel@verloren.nl.

Losse nummers

€ 10,00 of € 12,50 (themanummer) inclusief portokosten Nederland. Voor het buitenland worden de extra portokosten berekend. Het totale bedrag graag vooraf overmaken op rekening: NL65INGB0001977068 t.n.v. Werkgroep Indisch-Nederlandse Letterkunde te Leiden, o.v.v. het betreffende nummer en uw adresgegevens.

Aanwijzingen voor de auteurs

Aanwijzingen voor het aanleveren van kopij worden door het redactiesecretariaat of de hoofdredacteur toegezonden.

De redactie behoudt zich het recht voor aangeboden kopij voor plaatsing te wijzigen of te weigeren.

Productie Uitgeverij Verloren, Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum, www.verloren.nl

ISSN 0920-6949

37ste jaargang / nummer 3 / september 2022

