

Esi Edugyan

In het licht

Vertaald uit het Engels door Catalien van Paassen



SIGNATUUR

2022

1

In de lente van 2018 had ik de bijzondere ervaring te poseren voor mijn portret in olieverf. Ik denk niet dat dit dezelfde betekenis heeft als vroeger. Dankzij de uitvinding van de fotografie is het gemakkelijker om het onderwerp van een schilder te zijn; modellen hoeven niet meer urenlang te zitten. Ze heeft hen bevrijd van de noodzaak steeds opnieuw dezelfde pose aan te nemen, en ze kunnen sneller hun biezen pakken als de schilder humeurig is of saai, oppervlakkig of arrogant. Zulke zegeningen werken twee kanten op: de verhalen over irritante modellen zullen talrijk zijn. Het is in elk geval een fascinerende relatie, omdat ze intense intimiteit en de abrupte afkapping daarvan meebrengt. De schilder zal het doek voltooien; het model zal vertrekken en niet meer terugkomen; wellicht spreken die twee elkaar nooit meer. Dat intermezzo van hen samen, hoe kortstondig ook, is niet alleen een tastbaar moment in de tijd, maar ook het filteren van een identiteit door middel van een langzaam groeiend oordeel dat het uiteindelijke portret wel of niet waarheidsgetrouw weergeeft.

De schilder John Hartman was een warme, rustige man met een bescheiden stem. Toen hij bij mij thuis kwam, op de kust van Vancouvereiland, gleden zijn ogen door de zonovergoten kamer en herkende hij onmiddellijk de hand van Barker Fairley in het portret boven mijn eettafel. Uiteraard, dacht ik, uiteraard stelt hij een snelle artistieke diagnose van de beschei-

den collectie van mijn familie. Hij toog meteen aan het werk, liet me in de open kamers verschillende poses aannemen; zijn conversatie was aangenaam en spaarzaam, zijn blik scherp en vorsend, maar wel op een beleefde manier. Zijn project was een reeks olieverfportretten van Canadese auteurs in een voor hen betekenisvolle setting, en hij had die ochtend een drone over mijn huis en omgeving laten vliegen, over de gescheiden wateren van de lagune en de oceaan, over de rotsachtige panorama's van het oude fort van Fort Rodd Hill, met zijn vuurtoren met het rode dak, over de grijze massa van Hatley Castle en het trekvogelreservaat met zijn kabaal van vechtende zwanen en ganzen. Ik woon hier al tien jaar, maar als ik de foto's zie die de drone heeft gemaakt, ben ik verrast – wat ziet het er allemaal puur en fijn uit, zo geheel gespeend van de onrust en oordelen die ik er soms aan verbind. Deze herijking van waarneming zal ook op mijn gezicht worden toegepast. Dit zal ongetwijfeld altijd zo zijn geweest bij de modellen van schilders; wie je bent, is niet degene die anderen zien.

Maar in het moment, poserend voor Hartman, dacht ik daar niet aan. In het moment dacht ik eraan dat ik lollo rosso en tandpasta moest kopen, en mijn familie in Calgary moest bellen. Ik dacht aan Lucian Freud, de Europese portrettist die beroemd was om de wrede manier waarop hij huid weergaf, met al zijn vlekken en uitslag en vetplooien. Ik dacht aan de maanden dat hij met een model in zijn atelier verbleef, diner-tjes met geroosterde kwartel voor hen bereidde in zijn kitchennette, de draak stak met mensen en uit volle borst zong, en zijn model vroeg mee te zingen. Ik dacht aan Hartmans rustige werkwijze, en hoe dankbaar ik daarvoor was, aangezien ik geen zin had in zingen. Je zondert jezelf af; de schilder trekt zich terug in zijn gedachten. Deze afwezigheden vinden wel of niet hun weerslag in het werk. Wat het model echter wel weet, is dat je eigen portret status geeft. Niet noodzakelijkerwijs sociale status – al draaide het in de geschiedenis van de

portretkunst juist om de status die een portret gaf – maar het eervolle van onderwerp zijn van langdurige aandacht.

Ondanks al die aandacht weet het model echter ook heel goed dat er een stille ontmanteling plaatsvindt. Instemmen met een portret – of ertoe worden gedwongen, zoals in het verleden weleens het geval was – betekent in hoge mate dat je je identiteit uitlevert. We maken onszelf wijs dat we invloed hebben op de manier waarop we worden waargenomen. Onder het oog van de schilder lossen we op tot iets onbegrensd. Al onze pogingen om onze identiteit kenbaar te maken, via kleding, voorwerpen, uitdrukkingen, gaan aan diggelen. We worden uit onszelf gehaald, komen open te staan voor elke interpretatie van buitenaf – eerst door de schilder, later door de kijker – tot we een heel ander wezen worden.

Afbeeldingen van mensen van Afrikaanse afkomst in de westerse kunst zijn aanvechtbaar, op z'n zachtst gezegd. Niet dat er zoveel van te zien zijn. Als twintiger werden mij een paar kunstbeurzen in Europa toegekend, en ik dwaalde uren door de galerieën en musea van zijn steden, te arm en te afgeleid om te eten. En hoewel ik er veel moois zag, voelde ik me toch niet op mijn gemak wanneer ik door de zalen met achttiende- en negentiende-eeuwse portretkunst liep. Als ik gehaast was, koos ik altijd liever hedendaagse kunst dan oudere portretkunst. Ik vroeg me nooit af waarom dat zo was. Maar in de vele zalen met Europese portretkunst zag ik aandenkens uit een wereld die mijlenver van me afstond. Ik kon genieten van de vakkundigheid, vol bewondering naar de kindertjes met blozende wangen in hun onmogelijk witte jurkjes kijken, en zelfs pijn voelen bij de treurigheid van bepaalde taferelen. Maar een andere dimensie ontbrak. Kwam het gewoon doordat ik geen voortzetting, geen zichtbare herhaling van mijn eigen voorouders zag?

Dat dubbele gevoel kwam misschien ook omdat ik bepaalde

verhaallijnen miste. Want in al die zalen zag ik een weergave van hetzelfde westerse verhaal, een verhaal over rijkdom en expansie. Er zijn wel Zwarte mensen aanwezig, maar als lakei, slaaf, kamenier, magiër. De Afrikaan als magiër is een heilige en de bringer van geschenken; de Afrikaan als wilde bewoont een duisternis die zo alomvattend is dat alleen het licht van het christendom erin kan doordringen. Deze afbeeldingen beslaan de lange eeuwen van de portretkunst en ze vormen al met al een soort oordeel. Als een van de onvermijdelijke bijkomstigheden van kunst is dat ze een sociale geschiedenis biedt, welk verhaal krijgen we hier dan overgeleverd? Zwarte lichamen zijn niet zozeer levende, ademende mensen als wel een vergaarbak voor culturele bezorgdheden. Zwarten zijn een uitdrukking van status, van de reikwijdte van het christendom, van witte moraliteit. Tot aan de twintigste eeuw zijn ze zelden gewoon mensen die mensenlevens leiden.

2

Vele jaren geleden bevond ik me in de volgepropte zalen van Scone Palace in Schotland. Ik verbleef toen in een kasteel een paar uur verderop, hoog boven de prachtige velden van Midlothian, als gast in een schrijvershuis. Ik wilde meer van het land zien voor ik er weer weg moest. In het kasteel waarin ik verbleef, hing zowel een kalme als een koortsachtige sfeer. De dagen waren lui, open, slechts vormgegeven door een uitgebreid diner voor de gezamenlijke gasten. 's Middags was praten verboden om de anderen niet te storen. Ik wandelde dan over het terrein met een mede-Canadees, een heel aardige schrijver van een eiland voor onze oostkust, die me als kenner van de menselijke absurditeit de meest buitenissige verhalen vertelde terwijl we door velden liepen die zo ongerept en onbewoond waren als sommigen zich de buitenplaneten voorstellen. Ik vond het er heerlijk, maar het was ook frustrerend

– de stilte werd elk uur onderbroken door telefoongerinkel: de kasteelvrouw controleerde de gangen van de beheerder, een vriendelijke, magere, gekwelde man met een explosie aan bruine krullen, die rondrende in een toestand van paniek en pardon, schijnbaar doodsbang dat ze elk moment uit een gesloten kast kon komen springen, als een figuur uit een nachtmerrie. Er was wat gekibbel onder de schrijvers, wat jaloersheden en avontuurtjes. Het is onbeleefd, ik weet het, en verwend om te klagen over logeren in een kasteel. Maar het was toch met enige opluchting – en ook wat weemoed – dat ik naar het noorden vertrok.

Scone Palace was een andere wereld. Je benadert het min of meer alsof je naar een luchtspiegeling kruipt, met het gevoel dat het mogelijk bedrog is. Gebouwd in de georgiaanse stijl was het een donkere, plumpe massa hoog boven de rivier de Tay. Midden in zijn tuinen lag een schitterend doolhof. Ik heb altijd een haat-liefdeverhouding met doolhoven gehad, voel me aangetrokken door hun problemen maar weet ook dat als ik er met mijn richtinggevoel binnenga, de kans groot is dat er een zoekactie op touw moet worden gezet. Het interieur van het paleis was even weelderig als zijn buitenmuren grimmig waren, de kamers stonden vol met dikke fluwelen stoelen, blauw-gouden zijden tapijten, zware gordijnen, en schouwen en kroonluchters die blijk gaven van georgiaanse overdaad. Toen ik door de gotische bibliotheek naar de Ambassador's Room liep, werd ik verrast door een portret van twee zeer elegante jonge vrouwen. Het was om vele redenen bijzonder, niet in de laatste plaats omdat een van de twee een Zwarte vrouw was.

Het werk, geschilderd in 1778, werd tot in de jaren 1990 simpelweg een portret van lady Elizabeth Murray genoemd. De aanwezigheid van haar donkere metgezellin werd compleet genegeerd, ook al stond ze centraal afgebeeld. Het schilderij werd eerder toegeschreven aan de Duitse neoclassicistische

schilder Johan Zoffany en de Britse kunstenaar Joshua Reynolds, maar in 2018 werd op basis van de kleding, stijl en de compositie ontdekt dat het een werk van de Schotse kunstenaar David Martin was. Op het portret, dat een verontrustend vervreemdende sfeer heeft, draagt lady Elizabeth een zachtroze-witte jurk, met wat rouge op haar porseleinen huid, met een blik vol warmte en ondeugendheid en in haar bleke hand een boek als teken van haar intellect. Links van haar bevindt zich, alsof ze al lopend is vastgelegd, Dido Elizabeth Belle, de jonge gekleurde vrouw. Ze was in feite lady Elizabeths nichtje, de twee moederloze meisjes werden samen grootgebracht. Het schilderij heeft tot sterk uiteenlopende interpretaties geleid. Sommige historici zien in de afbeelding een bevestiging van de gelijke sociale status van de twee vrouwen, die de toeschouwer immers beiden recht aankijken, hun hoofden op gelijke hoogte. Maar andere, zeer veelzeggende details spreken dit tegen. Zoals de historica Kenna Libes heeft aange-toond, was Dido's achtergrond redelijk standaard voor de Britse portretkunst uit die tijd wat betreft het afbeelden van witte mensen en hun tot slaaf gemaakten, waarbij het Zwarte model vaak aan de zijkant of in de verte stond. Op Martins portret ziet Dido er blij en ondeugend uit, maar haar beweging typeert haar als fysiek ongecontroleerd tegenover Elizabeths beheertheid. Haar status wordt ook aangegeven door de fruitschaal die ze draagt voor haar meesteres, en door de zachte greep van lady Elizabeths uitgestoken hand om haar pols – een gebaar van genegenheid, ja, maar denkkelijk ook van onderdrukking. En terwijl Dido een jurk draagt die haar nichtje niet zou misstaan, heeft ze op haar hoofd ook een witte tulband met een veer. Hoewel Martin meer figuren met hoofddeksels heeft geschilderd, lijkt dat van Dido speciaal afgebeeld als symbool voor het 'oriëntaalse', het exotische.

Een groot deel van de achttiende en negentiende eeuw werd het idee van de Oriënt als tegenhanger gezien van de Europe-

se idealen van rationaliteit, beschaving en moderniteit. Omdat 'de Oriënt' deels gelegen was in Frans Noord-Afrika, trad er een overdracht op: iedere Afrikaan of persoon van Afrikaanse afkomst kon aan ideeën over orientalisme worden gekoppeld. Uit deze overdracht ontstond de figuur van de Moor. De Moor was in het begin geen Zwarte persoon, maar een waterige, ongrijpbare, veralgemeniseerde Noord-Afrikaanse figuur zonder een vaste raciale identiteit. Tegen de negentiende eeuw raakte hij echter vaster verankerd in zijn Zwartheid, hoewel hij nog steeds vage sporen van het Verre Oosten droeg.

Slavernij was lange tijd een kenmerk van Europees expansionisme, van de barbaarse invasies van het Romeinse Rijk tot de slavernij in het oostelijke Middellandse Zeegebied en Rusland. Veel van deze tot slaaf gemaakten waren wit. Dit veranderde met de verschuiving naar Afrika halverwege de vijftiende eeuw. Meer dan twaalf miljoen mensen verlieten het Afrika beneden de Sahara, sommigen reisden door het Midden-Oosten en Noord-Afrika voor ze werden verscheept naar de koloniën. De Atlantische handel hield bijna vierhonderd jaar stand en veranderde de aard van elke plaats die hij aanraakte. Dat gold ook voor de fysieke samenstelling van de bevolking van veel landen. Vanaf de vijftiende eeuw zijn Zwarten duidelijker aanwezig in heel Europa, vooral in havensteden. Zwarten verschenen vaker in de kunst; hun beeltenis verwees meestal op een bepaalde manier naar hun toestand van tot slaaf gemaakte. Dat wil niet zeggen dat die afbeeldingen altijd van levende, ademende mensen zijn; ze zijn zelden naar een levend model gemaakt. Meestal zijn het eerder visuele weergaven van een idee van Zwartheid, een idee dat was gebaseerd op slavernij.

De Europese relatie met slavernij was heel anders dan haar Amerikaanse tegenhanger. In Engeland, bijvoorbeeld, waar de rijkdommen uit de koloniën binnenstroonden om er grootse steden mee te bouwen en elitelevens mee te bekosti-

gen, hadden maar weinig Engelsen echte kennis van slavernij, behalve dan dat het iets was wat zich 'daarginds' afspeelde. Maar heel weinig Engelsen vestigden zich in de koloniën; planters zetten er afgevaardigden neer, 'opzichters', die de zaak moesten leiden – vaak arme arbeiders uit Groot-Brittannië en de Eilanden – terwijl ze zelf verre, aangename levens leidden aan de andere kant van de oceaan.

En zo werden de afbeeldingen van Zwarte mensen gekopeld aan een idee van Zwarte mensen en alles wat Zwart-zijn zou inhouden. De Afrikaan werd een vervanger van een vloed aan tegenstrijdige overtuigingen en ideeën. Een Zwart gezicht kon worden gebruikt als symbool voor de duisternis van de niet-christelijke wereld of juist om de verspreiding van het christendom over de continenten weer te geven. Het kon het een zijn of het tegenovergestelde, of beide tegelijkertijd; de tegenstrijdige betekenissen konden naast elkaar bestaan.

Het zijn vooral de slaven in de grote landhuizen en niet die op de plantages die het meest staan afgebeeld op de portretkunst van de zestiende tot de late achttiende eeuw. Ze staan op 'grand manner'-schilderijen, waarop de rijken in een geïdealiseerde omgeving staan afgebeeld om hun status voor alle eeuwigheid te benadrukken en vast te leggen. Een portret was vooral een uitdrukking van macht, afgezien van andere drijfveren om het te laten maken. En op die schilderijen staan Zwarte bedienden vaak afgebeeld terwijl ze bewonderend opkijken naar hun meesters, een fleurige tulband rond hun hoofd gewikkeld en gehuld in kleding waarvan de heldere kleuren scherp afsteken tegen de meer sobere en elegante kleding van hun meesters. Volgens de Europese academische traditie, waarvan de principes tegen de zeventiende eeuw wijdverspreid waren, sprak kleur de zintuigen aan en werd die afgezet tegen het monochromatisme van tekenen, dat juist het intellect zou aanspreken. Deze dichotomie tussen wildheid en rede zou ook van toepassing zijn op de rassen, volgens Europese verlich-

tingstheorieën. En zo werden gepassioneerde kleuren aan gepassioneerde mensen gekoppeld, terwijl een gebrek aan kleur voor beschaving en intelligentie stond.

Een Zwarte page werd in zijn weelderige kleding de letterlijke belichaming van zijn meesters rijkdom; zijn dienstbaarheid werd soms uitgedrukt door een zilveren ring in zijn oor of een zilveren ketting rond zijn hals. Zwarte musici en hovelingen dienden ook om rijkdom uit te drukken. Ze zijn fantasieën van het slavenleven, suggereren een tevredenheid met die ondergeschikte rol en de impliciete superioriteit van de meester of meesteres, van wie het waardige voorkomen niets dan eerbied kan oproepen. De beelden verheerlijkten een wereld die zo ver afstaat van de ontberingen van het werk op de plantage, van de wreedheden van de trans-Atlantische overtocht, dat de kloof verbijsterend is.

In Europa leefden ook veel mensen van Afrikaanse afkomst die geen tot slaaf gemaakten waren. Veel kinderen van gemengd bloed werden meegenomen naar Engeland, en dat is de groep waartoe Dido Elizabeth Belle behoorde. Dido was de buitenechtelijke dochter van Maria Belle, vermoedelijk een Afrikaanse tot slaaf gemaakte, van een Spaans schip geplukt door schout-bij-nacht sir John Lindsay, Dido Belles vader. Lindsay was de neef van de machtigste rechter van het land, lord Mansfield. Na de dood van haar moeder, toen Dido zes was, nam haar vader haar mee naar Engeland om opgevoed te worden in het huishouden van lord Mansfield op een manier die paste bij haar rang. Lady Elizabeth, het nichtje op de voorgrond van het schilderij van de twee vrouwen, was na het verlies van haar eigen moeder ook in Kenwood House ondergebracht. Ik stel me voor dat de meisjes een overrompelende wanhoop deelden, gemengd met onthutsend veel geluk, een gevoel losgekoppeld te zijn van een leven dat nog maar nauwelijks was begonnen. Maar al blijven sommige details vaag,

toch wordt duidelijk gemaakt dat ze heel andere posities in het huishouden innamen. Lady Elizabeth – bleke huid, lichte ogen – werd in alle opzichten behandeld als de kwetsbare verwante die ze was. Dido's lot was duisterder. De journalist Stuart Jeffries schrijft dat Francis Hutchison, een Amerikaanse expat in Londen, de Mansfields een bezoek bracht en toen zag dat er 'na het diner een Zwarte binnenkwam die bij de dames ging zitten', wat erop wijst dat Dido niet was uitgenodigd om mee te eten. Ze was niet echt een zusje, maar ook niet echt een bediende; pas wanneer de borden leeg waren en de koffie op was, werd haar gevraagd om bij de dames te komen zitten en een rondje met hen door de tuin te wandelen. Hutchison beschrijft hoe verbaasd hij was Dido gearmd met haar nichtje te zien lopen. Hij leek moeite te hebben met de oprechte vaderlijke affectie die lord Mansfield haar betoonde, en hij was niet de enige.

Sommigen meenden dat lord Mansfields vaderlijke gevoelens voor Dido zijn beoordelingsvermogen vertroebelden. In 1772 deed hij een ingrijpende uitspraak in de zaak Somerset versus Stewart. Charles Stewart, een Britse douaneambtenaar, had zijn nieuw aangeschafte slaaf James Somerset mee naar Engeland genomen, waar Somerset wist te ontsnappen, om al snel weer gepakt te worden. Stewart wilde Somerset nu verkopen en naar Jamaica verschepen. Maar lord Mansfield oordeelde dat een meester een slaaf niet gedwongen uit Engeland kon wegsturen, omdat slavernij niet werd ondersteund door de Engelse wet. Dit vonnis werd gezien als een bepalend stukje rechtspraak in de uiteindelijke afschaffing van de slavenhandel. Norman Poser, die een biografie over lord Mansfield schreef, opperde dat de grote rechter niet zozeer een kruisvaarder tegen de slavernij was als wel iemand die niet van slavernij hield maar ook niet de slavenhouders wilde dwarszitten of hun financiële belangen wilde schaden, en dat hij hoopte dat alles gewoon op dezelfde voet kon doorgaan. En toch deed

Mansfield zijn uitspraak in het volle besef van de schokgolven die hij door de Engelse samenleving zou sturen. We zullen nooit weten in hoeverre zijn liefde voor Dido een rol speelde in zijn beslissing die de moderne wereld zou hervormen.

Toen ik in de Ambassador's Room van Scone Palace stond, met zijn geur van ontsmettingsmiddel en stof, en naar het portret van Dido en Elizabeth keek, viel me op hoe eigenaardig gekunsteld de symbolen erop waren, alsof hetgeen dat werd uitgedrukt het tegenovergestelde was van wat we verondersteld werden te zien. De geestdrift van Dido's stappende lichaam; haar wijsvinger die zo onhandig naar haar wang wijst; zelfs haar kalme, ontspannen glimlach: alles lijkt bedoeld om een zekere speelsheid uit te drukken, een zeker gemak en plezier. Maar in mijn ogen zijn die tekenen van welzijn als behang over oud stucwerk; ze verhullen niets. Integendeel, ze brengen de vreselijk gespleten wereld waartoe Dido veroordeeld was alleen maar scherper in beeld. Hoe schrijnend moet het zijn geweest om in een soort tussenwereld te leven, bediende noch volle verwant, gewaardeerd en verguisd, een object van zowel vaderlijke liefde als sociale afkeer. Toen mij onlangs werd gevraagd of het zien van dit schilderij mijn gevoelens over achttiende-eeuwse portretkunst had veranderd, of het mijn gevoel van uitsluiting had verminderd, antwoordde ik meteen nee. Maar nadat ik was weggegaan en een tijdje had nagedacht, vond ik dat ik met een weloverwogen ja had moeten antwoorden.

Op Martins portret zag ik een nadruk op Dido's ondergeschiktheid – haar plaatsing op de achtergrond, haar serveerschaal. Ze leek verankerd in de traditie van kameniersters, lakeien en slaven en weerspiegelde dezelfde controversiële visies die we altijd op zulke figuren hebben gehad. Maar naarmate ik meer over haar leefomstandigheden te weten kwam, begreep ik dat haar beeltenis op een bepaald niveau, voorbij

haar fysiek, ook een weergave was van de soms verhullende aard van zichtbaarheid zelf. Hier was een vrouw die zich, zij het ongemakkelijk, door aristocratisch Engeland bewoog in een tijdperk dat door sommigen zelfs nu nog als cultureel homogeen wordt beschouwd. Hoe schrijnend sommige elementen van haar portret ook zijn voor het eenentwintigste-eeuwse oog, de spanning tussen wat we zien en wat ze was maakt deel uit van de westerse erfenis. Hoewel we bepaalde schilderijen misschien niet erg waarderen, zijn ze uiteindelijk alles wat we hebben. Hun essentiële waarheidsgetrouwheid of oneerlijkheid maakt ook deel uit van onze gedeelde erfenis: ze gunnen ons een kijkje in hoe mensen werden gezien, en tonen ons zo impliciet hoe ver we zulke zienswijzen achter ons hebben gelaten, of juist niet. Dido's portret diept vragen op over hoe menselijke migratie, zowel gedwongen als zelfverkozen, het Westen eeuwenlang heeft gevormd. Met haar onontkoombare blik lijkt ze te zeggen dat we hier altijd al zijn geweest.

3

In 2007 reisde ik vanuit het zuiden van Duitsland naar Straatsburg, een strenge maar schilderachtige stad net over de Franse grens. Mijn reisgenoten waren twee beeldend kunstenaars, allemaal waren we werkzaam aan een kunstacademie en allemaal waren we buitenlands. Jorge kwam uit São Paulo; jackie was een installatiekunstenaar uit New York, die bezig was met het bouwen van een huis ontsproten aan de verbeelding van Herman Wallace. Wallace vormde samen met Robert King en Albert Woodfox de Angola Three en zat dertig jaar in eenzame opsluiting in de Louisiana State Penitentiary. jackie had meer uren met Wallace gepraat dan met haar meest toegewijde vriendjes; hij was de kluis met vertrouwelijke kennis waar zelfs haar beste vriendinnen geen weet van hadden. En zij op haar beurt werd voor hem een manier om te leven.

Op de academie had jackie een reconstructie gezaagd en gehakt en in elkaar gezet van de cel waarin hij zijn uren doorbracht, een houten kooi waarvan ze de ruimte opvulde met opnames van Wallace' volle, sonore stem. Op kalme, onaangedane toon beschreef hij zijn ideale huis, kamer voor kamer. Hij had het over een huis met basale voorzieningen, zonder de opzichtige luxe van een ambitieuze middenklasse, maar daarentegen een dat niets als vanzelfsprekend zag – de simpele waardigheid van een schone wasbak, het wonder van vensters, de vrije doorgang van een achtertuin vol gras naar een warme, lichte keuken. Het zou verwezenlijkt moeten worden in New Orleans.

jackie had ons meegenomen naar Straatsburg; zij had de auto gehuurd om naar de expositie van een vriendin te gaan en ze wilde gezelschap voor onderweg. Jorge en ik wilden maar al te graag mee, opgelucht om een weekendje te ontsnappen aan het prachtige maar afgelegen bergkasteel waar we verbleven, met zijn unheimische sfeer van een roman van Thomas Mann. We waren enthousiast over het Duitse platteland, het onmogelijke groen van zijn velden, de warme lucht die we door de open raampjes op onze huid voelden.

Eenmaal aangekomen in Straatsburg bleek het een vreemde, cyclische stad te zijn. De straten met hun donkere keien hadden de logica van het raderwerk van een klok, zodat we steeds verkeerd reden. Op zoek naar de Notre-Dame de Strasbourg reden we door het ene kronkelstraatje na het andere en raakte de kathedraal steeds verder uit het zicht, ondanks onze pogingen haar te bereiken. Ten slotte gaven we op en gingen we in plaats daarvan naar een bar. Ik herinner me nog hoe enthousiast de obers over mijn huidskleur waren, dat ze per se wilden weten uit welk Afrikaans land ik kwam. Toen ze me een serenade brachten met Serge Gainsbourgs 'Couleur Café' was ik niet zozeer beledigd als wel geamuseerd door hun eerlijke bothed.

De expositie werd gehouden in een kleine particuliere galerie die het werk van een paar nieuwe kunstenaars in het zonnetje zette. Jackie's vriendin was een kleine, donkerharige jonge vrouw in een laag uitgesneden cocktailjurk en rode pumps met hoge hakken. 'Ik vergeet altijd weer hoe klein je bent,' riep Jackie, en ze omhelsde haar vriendin voor ze zich weer naar ons toe draaide. 'Kunnen jullie geloven dat ze alleen maar rood vlees eet?'

Dit leek nogal onwaarschijnlijk, om de simpele reden dat geen enkele jonge kunstenaar zich zo'n dieet kon veroorloven. Ik denk nu dat de vrouw een beeldhouwster moet zijn geweest, hoewel er inmiddels zoveel tijd is verstreken dat ik het niet zeker weet. Als ik aan die avond terugdenk, herinner ik me de vrouw zelfs niet meer, maar wel een van de andere exposanten: een lange, pezige, onaantrekkelijke vrouw die in een hoekje naast haar eigen schilderijen rondrentelde. Wat me opviel, naast haar duidelijke fysieke onrust, haar verlangen om pardoes de grond in te worden gezogen naar een wereld zonder oordelen, was dat haar schilderijen allemaal hetzelfde waren. Ja, de doeken hadden verschillende afmetingen en verschillende tinten; ze hadden verschillende texturen – sommige dik geschilderd, andere aquarel-dun – en hun achtergrond verschilde in kleur, maar ze boden hetzelfde onderwerp in dezelfde pose, steeds weer. En de afbeelding zelf was ook opmerkelijk: een Zwarte man die een vreemde combinatie droeg van achttiende-eeuwse Europese kleding en een witte tulband, met zijn hand op een wandelstok met een kop van een uitgemergelde leeuw. Dat leek me voor haar al een vreemd onderwerp om één keer te schilderen, laat staan het zo obsesief te behandelen. Ik vroeg haar ernaar.

Tot mijn verbazing was de schilderes allerm minst ontwijkend, maar sprak ze alsof ze dankbaar was dat ik het vroeg. Een paar jaar geleden, vertelde ze, was ze naar een expositie in een galerie in een buitenlandse stad geweest, waar ze de originele

afbeelding had gezien. Nou ja, het was niet het origineel, maar de beroemdste versie ervan, een mezzotint van de Duitse kunstenaar Johann Gottfried Haid, gebaseerd op een verloren gegaan portret van weer een andere Duitse kunstenaar, Johann Steiner. De vrouw wist niet waarom het haar meer aansprak dan de andere werken op de expositie, alleen dat ze haar ogen niet kon afhouden van de heldere blik van de man, het schurende van zijn kleding. Deze blik had in haar een jarenlange hartstocht doen ontbranden. Het onderwerp van haar obsessie, de man met de tulband en de wandelstok met de leeuw, heette Angelus Solimanus, of Angelo Soliman. En hoewel hij een bijzonder leven had geleid, was het zijn dood die haar niet losliet.

Het tijdperk van de verlichting wordt gezien als een bloeiperiode van vooruitgangsideeën, een tijd waarin rationele, seculiere en universalistische waarden zich breder verspreidden, maar die tijd zag ook de opkomst van pseudowetenschappelijke theorieën over ras, die ook vandaag de dag nog onder ons zijn. Veel van de meest bewonderde verlichtingsdenkers, figuren zoals de filosofen David Hume en Immanuel Kant, probeerden de verschillen tussen mensen te classificeren; ze bestudeerden de vermeende anatomische ondergeschiktheid van 'andere' rassen. Een van de onverwachte gevolgen van deze nieuwe, brede wetenschappelijke interesse was dat enkele Afrikanen die men bijzonder vond een zekere roem verwierven, en die roem leidde ertoe dat ze werden geportretteerd.

Angelo Soliman, wiens oorspronkelijke naam Mmadi Make was, was als kind meegenomen uit Borno (in het huidige Nigeria) en via een Spaanse slavenhandelsroute naar Europa gebracht, met als eindbestemming Messina op Sicilië. Hij werd gekocht door de marchesa van een plaatselijke adellijke familie en werd hernoemd, ofwel naar Süleyman de Grote, de ver-

overende Ottomaanse vorst, of, zoals de historici Iris Wigger en Spencer Hadley betogen, naar de Sollima's, een familie uit de katholieke adel; ze menen ook dat Angelo 'engel' betekent, wat de religieuze weerklink van de naam versterkt. Toch werd er ook beweerd dat hij zélf de naam 'Angelo' koos nadat hij verliefd was geworden op een andere bediende in haar huishouding, een meisje of vrouw die Angelina heette. Als er in dat laatste iets van waarheid schuilt, dan lijkt mij dit een daad van zelfcreatie, een poging om enige controle over zijn eigen identiteit te krijgen. De marchesa achtte het gepast om hem te onderwijzen en uiteindelijk zou ze hem in 1734 als geschenk aanbieden aan de Oostenrijkse vorst die de keizerlijke gouverneur van Sicilië was, met wie Soliman zou meegaan naar de slagvelden van Hongarije en Bohemen als favoriet gezelschap en livreeknecht. Toen de gouverneur stierf, werd Soliman naar Wenen gestuurd, naar het huishouden van Jozef Wenceslaus, vorst van Liechtenstein.

Volgens alle bronnen was Soliman een zeer gerespecteerde en geliefde aanwezigheid aan het hof. Hij was breed onderlegd en als polyglot bewoog hij zich met groot gemak door de intellectuele en aristocratische kringen van Wenen; tot zijn aristocratische vrienden rekende hij onder anderen de Oostenrijkse keizer Jozef II, met wie hij schaakte. Soliman trad op als koninklijk leraar en hoofdbediende van vorst Wenceslaus. In 1783 sloot hij zich aan bij Zur wahren Eintracht (wat 'naar ware eenheid' betekent), de vrijmetselaarsloge die onder anderen Joseph Haydn en Wolfgang Amadeus Mozart tot zijn leden rekende. Uit het archief van Zur wahren Eintracht blijkt dat Soliman en Mozart elkaar regelmatig in de loge hebben ontmoet; het personage Bassa uit Mozarts opera *De ontvoering uit het serail* zou op Soliman zijn gebaseerd. Soliman zou uiteindelijk grootmeester van de loge worden, die onder zijn leiding een meer wetenschappelijke kant op ging.

Binnen de exclusieve sociale kringen van de vorst ontmoet-

te Soliman voor het eerst Magdalena Christiani, een adellijke weduwe en de zus van een Franse hertog die veldmaarschalk was geweest van Napoleon Bonaparte. Ze werd Solimans vrouw. Hun enige kind, Josephine, zou later een prominente Weense aristocraat huwen; de assimilatie van het gezin en hun nabijheid bij de macht lijkt zo hun status als mede-elite stevig te hebben verankerd.

Op het portret van Johann Gottfried Haid ziet Soliman er koninklijk en zelfverzekerd uit, een hand steekt half in zijn vest, een pose waarmee gewoonlijk waardigheid en decorum werd uitgedrukt. Zijn huid is heel donker en zijn ogen zijn groot en rond en zo helder dat ze glanzen in zijn gezicht. Hij is knap en zelfverzekerd, en zijn positie tegen de donkere wolkenhemel wekt bijna de indruk dat hij op een paard zit. Dit zijn de vereuropeeste aspecten van het portret en ze zijn gebruikt om het rationele, het beschaafde uit te drukken. Maar er zijn andere visuele hints: in het landschap achter hem staan de piramiden en palmbomen van Afrika, op de kop van de wandelstok in zijn rechterhand zit een gouden leeuw; hij draagt, net zoals Dido Elizabeth Belle op haar portret, een helderwitte tulband waarvan de plooiën onberispelijk zijn weergegeven, een vervanger voor het 'oriëntaalse', het exotische. Deze dingen duiden op zijn onlosmakelijke band met Afrika, met de wereld van de 'ander'.

Een jaar voordat Haid zijn portret maakte, voltooide Bernardo Bellotto zijn eigen portret van Soliman, een olieverfschilderij van de tuinen van het paleis van Liechtenstein (*Das Gartenpalais Liechtenstein, Gartenseite*, 1759–1760). Het werk is kenmerkend voor de naturalistische stedelijke landschapskunst van die tijd, met een open, weidse hemel, de prachtige architectuur centraal, de bakstenen zorgvuldig weergegeven. Mannen en vrouwen op hun paasbest bestijgen de trap en rechts op de voorgrond, bij de stenen balustrade, staan Soli-

man en de vorst. Hoewel hij toen achtendertig jaar moet zijn geweest en een onopvallende gestalte had, heeft Soliman op Bellotto's portret verbazend genoeg de lengte van een gemiddelde vijfjarige; hij komt net tot de elleboog van de vorst. Hoewel ze buiten zijn, heeft hij in zijn handen een dienblad met daarop gebak en een glas water voor zijn meester. Het effect maakt hem volkomen machteloos, Solimans grootte en grootogige ondergeschiktheid suggereren een permanente toestand als kind, de eeuwige 'boy'.

Hoe anderen Soliman zagen was duidelijk, maar we weten niet hoe Soliman zichzelf zag, of zijn geadopteerde thuis. Betekende Europa voor hem het leren omgaan met opgedrongen gebruiken, of voelde zijn cultuur meer als een natuurlijke erfenis, ondanks de wrede omstandigheden van zijn aankomst daar als kind? Wie zag hij als hij door de grote zalen van Wenceslaus' paleis liep, welk beeld zag hij terug in de doffe spiegels? Voelde wat hij zag authentiek aan, of meer als die ene versie van hemzelf die zich anders dan zijn vele andere zelfven mocht uiten? Solimans theatraal geborduurde kleren waren voor een deel zelfgekozen, maar vorst Wenceslaus stond erop hem ook te kleden en bij speciale gelegenheden liet hij Soliman goud en zilver, fluweel en zijde en sabels dragen. Waar dacht Soliman aan als hij zijn schone witte tulband rond zijn hoofd wond; wat voelde hij als hij zijn vingers om de wandelstok met de machtige gouden leeuw sloot? Misschien was er een verschil tussen wat Soliman zelf uitkoos en wat er voor hem werd klaargelegd. Misschien was zijn kleding de enige manier waarop hij nog het kleine beetje macht dat hij had kon uitoefenen, zijn identiteit kon uitdrukken. Of hield hij het knagende gevoel een symbool te zijn door fantastische ideeën over het exotische fysiek tastbaar te maken?

Duidelijk is in elk geval dat Soliman voor Wenceslaus iets waardevollers was dan een mens. Hij was een van de weelde-igheden van het hof, de belichaming van vlees en bloed van

een overdadige levensstijl die werd bekostigd met geld dat over de rug van mensen zoals Soliman was verdiend.

Het zijn meer de details van Solimans dood dan die van zijn leven waar hij het best om wordt herinnerd. Het zijn de feiten waar de schilderes in Straatsburg zo van gruwde dat ze die nooit meer kon vergeten.

Op 21 november 1796 stierf Soliman plotseling aan een beroerte of een hartaanval. Een christelijke begrafenis lag in de lijn der verwachting. In plaats daarvan werd Solimans lichaam, nadat zijn dodenmasker was genomen, gevild en werd zijn huid op een houten skelet in de vorm van een mens bevestigd. Zijn pop werd tentoongesteld in de expositieruimte van de Oostenrijkse Keizerlijke Collectie van Natuurlijke Historie, in het rariteitenkabinet. Het lichaam stond met een voet naar achteren, zijn linkerhand uitgestrekt. Op zijn hoofd droeg hij een kroon van struisvogelveren en rond zijn middel zat een bijpassende gordel met rode, witte en blauwe veren. Rond zijn armen en benen zaten witte glazen kralen geregen, en rond zijn hals hing een tere streng porseleinschelpen.

Solimans dochter Josephine klopte herhaaldelijk bij de autoriteiten aan in verwoede pogingen haar vaders lichaam terug te krijgen. Haar smeekbeden werden niet verhoord. Soliman bleef ruim vijftig jaar lang in het kunstmatige Eden van het kabinet staan: daar waren tropische bomen en struiken geïnstalleerd waar nepstroompjes doorheen liepen, en hij werd omringd door dieren: muskusratten, een tapir, een capibara, Amerikaanse moerasvogels en zangvogels. Le tout Wenen, Solimans voormalige vrienden en medehovelingen, kwam hem uitgebreid bekijken in deze idylle. Zijn uiteindelijke bevrijding geschiedde bij toeval, tijdens de Oktoberrevolutie in 1848, toen het museum tot op de grond afbrandde.

Toen ik de vele versies van Solimans portret in Straatsburg zag, vroeg ik me af of een reproductie het beeld verdraait waar

je naar kijkt. Een witte vrouw in de eenentwintigste eeuw schilderde herhalingen van een portret door een witte man die een mezzotint had gemaakt van een schilderij door een andere witte man van een Zwarte man in achttiende-eeuws Europa. Het waren zoveel lagen op elkaar. Het deed me denken aan een verhaal dat mijn vader ooit vertelde, over dat hij de boerderij van zijn ouders in Ghana verliet om in Amerika te gaan studeren, om slechts in een regeringsprogramma voor Afrikaanse studenten geplaatst te worden in de staat New York, waarop hij overplaatsing aanvroeg en op een nog verder afgelegen boerderij, nog verder naar het noorden terechtkwam. Hij beleefde de nachtmerrie van Nietzsches eeuwige terugkeer, zijn energie cirkelde door dezelfde reeks ervaringen. Die vele schilderijen van Soliman met hun verschillende makers... ook zij hadden iets metafysisch, een terugkeer door tijd en ruimte heen. Maar wat was er verloren gegaan in de overgang van de ene wereld naar de volgende, welke waarheden? Misschien waren er net zoals in een spiegelpaleis slechts verdraaiingen mogelijk. Toen ik naar de portretten in Straatsburg keek, vroeg ik me af of ze enig verband hielden met de man die ze zo liefdevol afbeeldden. Of Huids mezzotint, of Steiners olieverfportret, of Bellotto's tuinafereel de waarheid ook maar enigszins had benaderd.