

Henri Polak, Richard Roland Holst en de complexe relatie tussen sociaal-democratie en kunst aan het begin van deze eeuw

Marc Adang Recent verschenen twee proefschriften - een historisch en een kunsthistorisch - waarin wordt ingegaan op de vroege sociaal-democratie en kunst: de eerste van Salvador Bloemgarten over Henri Polak, de tweede van Lieske Tibbe over Richard Nicolaüs Roland Holst en zijn opvattingen over gemeenschapskunst.¹ Een derde was gepland rond deze tijd, maar verschijnt vermoedelijk in 1996: mijn eigen onderzoek naar de Amsterdamse vereniging Kunst aan het Volk². Toen de redactie mij vroeg om beide proefschriften te bespreken, bleek het moeilijk om mijn bewondering voor, en bezwaren tegen beide studies duidelijk te maken zonder in te gaan op de achtergrond van waaruit ik ze heb gelezen, met name gevormd door mijn eigen onderzoek.

1. Context

Sociaal-democratie

Op 19 mei 1994 verscheen in *de Volkskrant* een pleidooi voor de oprichting van een progressieve volkspartij, die PvdA, D66 en GroenLinks zou verenigen. Het was een merkwaardig voorstel, gezien het tijdstip: op hetzelfde moment was men druk doende een paars kabinet in de steigers te hijsen, waarbij PvdA en D66 eerder aansluiting zochten ter rechter- dan ter

linkerzijde. Zo'n kabinet was binnen de PvdA mede voorbereid door de jarenlange pragmatische en marktgerichte opstelling van Paul Kalma, directeur van de Wiardi Beckman Stichting en bovendien auteur van het bewuste artikel.³

Toch: wie enigszins vertrouwd is met de geschiedenis van honderd jaar sociaal-democratie in Nederland, wordt bij zo'n artikel eerder door een *déjà-vu*-gevoel dan door verrassing overvallen. Zo wees *Het Volk*, de

partijkrant van de SDAP, in 1922 in een huldigingsartikel bij Floor Wibauts vijftienvijftigjarige partij-jubileum op 'het eigenaardige verschijnsel, dat Wibaut, die onder ons de theoreticus was van het radicalisme, van de richting die beschouwd werd als de tegenstelling van het reformisme, in de praktijk de toonaangevende, de sterkste, de vurigste, de beste reformist van ons allen was'. De auteur noemde hem verder 'een radikalen reformist en misschien dat hij dan de ware belichaming is van wat de partij als geheel het liefst wezen wil'.⁴ Het is één citaat uit vele die erop wijzen dat er binnen de Nederlandse sociaal-democratie vanaf de eerste generatie al een spanning, zo niet een kloof bestond tussen het pragmatisme van het handelen en de zuiverheid die men voorstond in woord en geschrift. Al werd de beweging groot door haar reformisme en compromisbereidheid, tegelijk werd de pikorde binnen de opeenvolgende sociaal-democratische partijen bepaald op basis van de verbale zuiverheid in de leer.

Geschiedenis

Niet alleen de betrokkenen, maar ook de historici hebben er lang over gedaan om de portee te overzien van deze tweespalt. Ook na 1970, in de bloeiperiode van het onderzoek naar de linkse beweging, gingen de historici nog uit van een minder dualistische benadering, of kozen ze voor een ander dualisme: dat tussen een reformistische SDAP en talloze alternatieven die uitblonken in compromisloos revolutionaire gezindheid: de Sociaal-Democratische Bond van Domela Nieuwenhuis, de Communistische Partij Holland, en vele andere.⁵

Deze blinde vlek in de linkse geschiedschrijving hoeft ons niet te verbazen. Geëngageerde geschiedschrijving was het parool van deze auteurs, die meestal als student of als docent betrokken waren bij de

methodenstrijd op de universiteiten en hogescholen. Maar ook zonder deze *political correctness*, die er in elk geval toe heeft geleid dat de linkse politiek bij de historici jarenlang in de belangstelling heeft gestaan, stond de deur wijd open voor dergelijke eendimensionale interpretaties. Enerzijds was er een bronnenprobleem: al kon de onderzoeker putten uit een overvloed aan geschreven bronnen, deze waren vrijwel exclusief een afspiegeling van de voorgewende zuiverheid in de leer van hun auteur, die tegelijk hoofdrolspeler was in een spel dat in de praktijk minder zuiver werd gespeeld. Anderzijds ging ook de 'burgerlijke' geschiedschrijving uit van 'een man een man, een woord een woord', en werd zo menige nuance, menig enerzijds/anderzijds afgesneden als een niet ter zake doende zijweg in het betoog.

Die situatie is veranderd. De post marxistische geschiedschrijving heeft op zijn minst het grote voordeel dat ze uitgaat van een minder eenzijdig wereldbeeld. Tibbe schetst in haar inleiding hoe in de loop van de jaren haar visie op het ideologiebegrip steeds complexer werd, en schrijft in het verlengde daarvan: 'Ook het idee van "gelaagdheid" of van innerlijke controversen in een wereldbeschouwing was belangrijk voor het analyseren van de geschriften van R.N. Roland Holst.'⁶

Dankzij deze veranderde vakopvatting kunnen nu ook het socialisme, de socialistische beweging en de socialistische leiders door een andere bril worden gezien. Zo karakteriseert Bloemgarten zijn object als volgt, alweer in de inleiding: 'Een groot theoreticus op het gebied van het socialisme was Polak nimmer en hij pretendeerde dat ook niet te zijn. Zodoende kon hij de marxistische gedachte blijven aanhangen, dat de socialistische heilstaat uiteindelijk alleen via een revolutie tot stand zal komen, en zich tegelijkertijd opstellen als

een reformistisch sociaal-democraat, die meent dat in een democratische staat het kapitalisme geleidelijk aan door het socialisme zal worden vervangen. Op het eind van zijn leven, toen door de opkomst van gruwelijke totalitaire regimes de politieke democratie in Europa onder steeds zwaardere druk kwam te staan, was Polak in de praktijk nog slechts een sociaal bewogen democraat. De komst van het zuivere socialisme mocht wat hem betreft tot sint-juttemis worden uitgesteld, mits leven en vrijheid van de individuele burger in een democratische samenleving maar gewaarborgd bleven. Om het polyinterpretabele karakter van Polaks politieke levensbeschouwing duidelijk te laten uitkomen, liet ik dan ook in de titel van deze biografie het verbindende streepje tussen sociaal en democraat achterwege.⁷

Kunstgeschiedenis

Een en ander heeft ook gevolgen voor de geschiedschrijving van de positie van de kunst binnen het socialisme.

Ik denk dat een groot deel van de onvrede die het proefschrift van José van Dijk bij het publiek heeft nagelaten, terug te voeren is op het feit dat zij als politicologe deze gelaagdheid niet naar waarde heeft geschat.⁸ In haar inleiding schrijft ze: 'Bij de bestudering van de culturele nevenorganisaties (...) werd allengs duidelijk dat de oprichting en werkwijze van deze organisaties gezien moesten worden binnen de context van de kunst- en cultuurpolitiek van de SDAP. Deze politiek stoelde op opvattingen die sociaal-democraten hadden over de rol die kunst en cultuur zouden kunnen spelen bij het realiseren van de doelen van de partij. Als doelen waren in het beginselprogramma uit 1895 opgevoerd: "het Nederlandsche proletariaat te doen deelnemen aan dien internationalen strijd der arbeidende klasse; (...) opwekken van het klassebewustzijn; (...) het in handen nemen van de staatsmacht". Later schrijft ze: 'Onder

"beleid" versta ik het concrete handelen dat het gevolg is van "politiek", dat wil zeggen gedragslijn of tactiek; de *kunst- en cultuurpolitiek* gaat derhalve vooraf aan een uitwerking in wat ik ter onderscheiding noem *kunst- en cultuurbeleid*."⁹ Deze hiërarchische relatie tussen beginselverklaringen en praktijk, die als een methodologische premisse wordt opgevoerd, onttrekt de spanning tussen woord en daad aan het oog, terwijl het verhaal dan pas boeiend wordt.

Werden in de voorbije decennia de sociale wetenschappen tot voorbeeld gesteld aan de (kunst)historicus, en werd niet zelden zijn werk aan hun waardenschaal getoetst, nu zou men enigszins polemisch kunnen antwoorden dat in de huidige fase van onderzoek juist de historicus over de sterkste papieren beschikt, omdat hij niet wordt gehinderd door dergelijke methodologische premissen, en met zijn inductieve methode een weinig eenduidige, gelaagde en innerlijk inconsistente werkelijkheid het meest flexibel kan benaderen.

Denkbeelden

Wie de vroege SDAP bekijkt, wordt getroffen door het aandeel van de jongeren van goeude komaf die, geleid door een verheven opvoeding en sociaal bewogen opvattingen, in conflict kwamen met het materialisme van hun ouderlijke milieu, en vanuit dit conflict en dit dubbele engagement trachtten vorm te geven aan een arbeidersstrijd waar ze, strikt marxistisch gesproken, niets mee te maken hadden.¹⁰ Bij nadere beschouwing blijkt dan ook dat altijd eerst het engagement kwam en pas daarna de lectuur van Marx c.s., als een bron van kennis omtrent alternatieven en tactiek, maar ook als een soort rechtvaardiging - naar zichzelf of naar anderen toe - dat men zich weliswaar met arbeiders bezighield, maar wel op een eigen, burgerlijk-rationeel niveau, met name 'wetenschappelijk'.

Anderzijds blijkt de keuze voor Marx' historisch-materialisme een probleem in te houden, omdat men zich vaak juist vanuit een idealistisch wereldbeeld had afgekeerd van het materialisme van de eigen stand, en zich nu moest trainen in een expliciet materialistische denkwijze. Dit amalgaam van reageren op een persoonlijke crisis, van romantische opstandigheid, sociale bewogenheid en hulpvaardigheid, idealisme en marxistische dogmatiek heeft niet alleen het handelen bepaald, maar ook de theorievorming, niet alleen over de politiek maar ook over de kunst. En net zoals de basiscomponenten in wezen onverenigbaar waren, zo blijkt ook alles wat hiervan is afgeleid, in feite onderling inconsistent.

Op het terrein van de politiek leidde dit tot een keuzeprobleem tussen drie linkse modellen, die stuk voor stuk werden gedragen door een grote mogendheid om ons heen.

Daarbij stond Frankrijk - en voor een deel ook België - voor het utopisch socialisme en het anarchisme. Dat dit model in Nederland weinig navolging vond, hangt samen met de grote kloof die bestond tussen deze burgerlijke neosocialisten en de proletarische achterban van de anarchistische beweging, en met de animositeit die bestond tussen Domela Nieuwenhuis en de burgerlijke nieuwkomers.

In Engeland was een aantal organisaties ontstaan, zoals de Fabian Society, die ernaar streefden om de goedwillende burgerij te bewegen tot solidariteit met de arbeidersstrijd, en om de arbeiders op te voeden opdat ze later hun verantwoordelijkheid als leiders der mensheid zouden aankunnen. Daarnaast ontvouwen kunstenaars als Morris, maar ook Ruskin en Crane, utopieën over een wereld waarin solidariteit en handwerk zouden leiden tot het geluk van iedereen. Zeker ten tijde van het ontstaan van de SDAP vonden deze

gedachten in Nederland weerklink, en al werden ze later door de intellectuelen in de partij als te naïef veroordeeld, ze bleven aansluiten bij de emotionele beweegredenen van de burgerlijke leiders en hadden daardoor een niet te overschatten invloed.¹¹

Onder de intellectuele - en artistieke - kopstukken van de partij was echter al gauw het Duitse model het meest geliefd. Nog voor de eeuwwisseling schreef Henriette Roland Holst in *De Nieuwe Tijd*: 'De Duitse sociaal-democratie is niet alleen de partij tot wie wij vertrouwend en bewonderend zien, om hare hechte organisatie en macht, zij is het ook die voornamelijk bewaakt ons geestelijk bezit: onze beginselen.'¹² Hiermee geeft ze meteen ook de twee redenen aan voor hun bewondering: de strakke organisatie, die zeer werd gewaardeerd vanuit de aversie tegen de slappe organisatie van de anarchisten, en de zuivere manier waarop het intellectuele erfgoed van Marx werd bewaard, een zuiverheid die als norm werd gesteld voor het 'wetenschappelijke' socialisme, alweer als reactie op het 'utopische' socialisme van de anarchisten (en in veel mindere mate van Morris c.s.).

Wie de historiografie van het Nederlandse socialisme overziet, merkt dat de Duitse invloed in de loop der jaren steeds meer het beeld heeft bepaald. Hiervoor is een aantal motieven te noemen. De Duits-georiënteerde Nederlanders waren intellectuelen, schrijvers. Dat geeft ze een sterke positie binnen het overgebleven bronnenmateriaal. Maar ook de latere onderzoekers zagen zichzelf als marxistische intellectuelen, hadden vaak eenzelfde weg van burgermilieu naar links engagement afgelegd, en hadden daardoor vaak dezelfde sympathieën en al helemaal niet de behoefte om de burgerlijke continuïteit te accentueren. En, ten slotte, in de jaren zeventig was de marxistische geschiedschrijving ook in Duitsland sterk

ontwikkeld, en hadden de Duitse marxisten in Nederland een grotere uitstraling dan angelsaxisch links. Het was dan ook een logisch automatisme dat de Nederlandse historici in hun verleden vooral op zoek gingen naar datgene dat de Duitse collega's in hun eigen verleden hadden ontdekt.

Kunstopvattingen

Dit alles had ook zijn effect op de positie van de kunst. Tibbe concludeert: 'De opvattingen van R.N. Roland Holst over kunst en kunstenaars berusten eigenlijk op twee in wezen tegengestelde theoretische noties: een kunstbegrip dat in wezen van idealistische aard is en een geschiedopvatting die teruggaat op het historisch materialisme. Roland Holst probeert deze tegengestelde noties met elkaar te verzoenen, zonder dat hij liet blijken dat hij zich van hun tegengestelde aard bewust was.'¹³ Het idealisme dat sinds de romantiek de kunsttheorie beheerste was in feite de van Plato afkomstige idee dat de werkelijkheid die wij zintuiglijk ervaren maar een zwakke afspiegeling is van een hogere werkelijkheid. Die diepere werkelijkheid wordt de gewone sterveling geopenbaard door bemiddeling van de kunstenaar, terwijl de kunstenaar zelf alleen toegang heeft tot die hogere werkelijkheid via intuïtie en introspectie. Niet alleen Roland Holst hield er een dergelijk romantisch kunstbeeld op na, getuige Polaks definitie van een kunstenaar als 'iemand, die de dingen ziet en voelt dieper, heviger, intenser dan de andere mensen, die ze in zich verwerkt op de bijzondere manier, alleen den kunstenaar eigen en dan weer elken bepaalden kunstenaar op eigen wijze, en die zich uit op een wijze, die alweer uitsluitend de zijne is en zich onderscheidt van iedere andere uiting van soortgelijke aard, en die een zoodanige is, dat zij elk voor kunst gevoelig gemoed laat ondergaan, ten deele of geheel, dezelfde

aandoeningen, dezelfde emoties, die de kunstenaar bij het in zich opnemen van zijn indrukken en in het verwerken of uitwerken daarvan zelf ondergaan heeft.'¹⁴

De dualiteit waar Roland Holst mee kampte, is een constante in de linkse kunsttheorie, en dat kon ook niet anders. Enerzijds is de kunsttheorie van romantiek tot modernisme doordrenkt van idealistische, platonische noties. Anderzijds was het meestal vanuit idealistische noties dat kunstenaars en intellectuelen zich van het materialisme van de burgerij afkeerden en tot het socialisme kwamen. Henriette Roland Holst schreef dan ook later over zichzelf, haar echtgenoot en hun vriend Herman Gorter: 'Op aesthetisch-ethische motieven kwamen wij tot het inzicht in de wenschelijkheid eener socialistische ordening der maatschappij.'¹⁵ Het lag dan ook voor de hand dat ze bij die stap niet hun hele idealistische denkpatroon achter zich konden laten. Dit alles heeft ertoe geleid dat in de theoretische geschriften de marxistische standpunten over warenproductie vrolijk werden gekoppeld aan onvervalst-romantische noties over het kunstenaarschap. Arbeidstijd en produktiekosten enerzijds, de onschatbare waarde van kunst gezien de gave van de kunstenaar anderzijds bleken moeilijk met elkaar te verbinden. En die onschatbare waarde van kunst als een hoger cultuurgoed bleek weer van een geheel andere orde dan de speculatie-winst die met kunst werd gemaakt. Als zodanig was de keuze van Roland Holst voor wandschilderkunst een principiële: deze nagelvaste kunst was in principe onverhandelbaar. Op die tegenstelling tussen idealisme en socialisme kom ik naar aanleiding van Tibbe nog terug.

De socialistische kunstpraktijk

Hinkte de socialistische kunsttheorie al op twee gedachten, de kunstpraktijk toonde een

nog gedifferentieerder beeld. Rond de eeuwwisseling ziet men in en om de SDAP minstens vijf verschillende en onderling volstrekt tegenstrijdige houdingen tegenover kunst, die alle met vuur werden uitgedragen.

avant-garde

Een gemeenschappelijke idealistische voedingsbodem, een gemeenschappelijke afkeer voor de burger als geldproleet, en een gezamenlijke positie als burgerlijke tegenbeweging zorgden ervoor dat de burgerlijke socialisten zich verwant en solidair voelden met de avant-gardekunstenaars. Men was ervan overtuigd dat politieke en artistieke progressiviteit in elkaars verlengde liggen, en dat kunstenaars en socialisten een gemeenschappelijke vijand hebben in het kapitalistische filisterdom. De afkeer voor de smakeloze patser kan ook gezien worden als de voedingsbodem voor de liefde die socialistische - en links-liberale - notabelen koesterden voor Morris' strenge esthetiek, die zeker trekken van een ethiek in zich draagt.¹⁶ Toch was dit enthousiasme voor vernieuwing niet alom verspreid en ook aan erosie onderhevig. Ondanks hun bewondering voor Morris, en ondanks hun artistieke progressiviteit rond de eeuwwisseling groeiden Polak en Roland Holst na de Eerste Wereldoorlog uit tot critici van de toenmalige avant-garde, wat bij Roland Holst leidde tot een actieve afwijzing van het nieuwe, en bij Polak tot een fanatieke omarming van het bestaande en zelfs traditionele.

esthetische volksopvoeding

Tegenover dit enthousiasme voor de avant-garde stond de behoefte om het bestaande kunstaanbod op brede schaal te verspreiden en zo het burgerlijke monopolie op de kunstconsumptie te doorbreken. Men was immers overtuigd van de hogere zedelijke waarde van cultuur, en wilde het genot dat men

zelf had beleefd bij het contact met kunst, niet onthouden aan de proletarische strijdmakker. Polak schreef: 'O, als zij eens konden genieten van die pure, reine literatuur, van die heldere bronnen van frissche levenswijsheid en levenslust, van die kristalheldere denkbeelden, voortgekomen uit het hoogmenschelijk gemoed en het klare, vér-ziende verstand dier groote geesten. O, hoe zou velen onzer een nieuwe wereld ontsluit worden - hoe zouden zij zien dingen die zij vroeger nooit zagen en die toch steeds vlak bij hen waren - hoe zou een frissche wind verdrijven uit de hoofden en uit de harten, veel van het lage, het dierlijke, het gemeene, waarmede onze afschuwelijke "beschaving" onze zielen besmet heeft!'¹⁷ Kenmerkend voor deze cultuurspreidingsgedachte zijn bepaalde activiteiten van de Algemeene Nederlandsche Diamantbewerkerbond (ANDB), waarover later meer, en van verenigingen als *Voor de Kunst, Kunst aan het Volk* of *Kunst voor Allen*, waarin sociaal-democratische en links-liberale kunstenaars en notabelen samenwerkten om de kunst bereikbaar en toegankelijk te maken voor de arbeidende achterban.

Gelijktijdig werden bestaande vormen van arbeiderscultuur als vulgair veroordeeld en onderdrukt. De burgerlijke oorsprong van het gepropageerde cultuuraanbod werd daarbij niet opgemerkt. In de romantische visie was kunst te zeer verheven boven het materialisme van de burgerij om dit verband te kunnen leggen. In een lezing voor de ANDB in 1906 zag Henriette Roland Holst het juist als taak van zichzelf en andere burgerlijk-socialistische leiders om de cultuur - die in feite wel van burgerlijke oorsprong was, maar door de doorsneeburger werd versmaad - aan de arbeiders in bewaring en ter verdere ontwikkeling over te dragen; anderzijds konden de arbeiders uit die cultuur - die ondanks haar burgerlijke afkomst universeel was en het hoogste menselijke goed - de kracht putten om de burgerij niet langer

alleen economisch (door staking en vereniging), maar nu ook geestelijk voorbij te streven, en zo de terechte greep naar de macht moreel te legitimeren.¹⁸

gemeenschapskunst

Tegelijk begreep men dat het volk zich niet individueel met grote kunst kon omringen. Een derde houding tegenover kunst sloot hierbij aan: het streven naar een kunst voor iedereen individueel, maar door de gemeenschap als geheel gedragen: architectuur en monumentale kunst, theater en muziek die openbaar toegankelijk waren, maar ook de gemeenschap weerspiegelden en door haar werden erkend. Zowel Berlaes Beurs als zijn kantoor van de ANDB zijn hier voorbeelden van, beide gedecoreerd door muurschilders, glazeniers en kunstnijveren. Men kan ook denken aan andere media: opvoeringen als die van *De opstandelingen* van Henriette Roland Holst in een aankleding van haar echtgenoot, of de verzen van Gorter, die niet alleen werden gedrukt, maar ook gedeclameerd.

Nergens meer dan bij de socialistische gemeenschapskunst sneed het mes aan twee kanten: niet alleen het volk, maar ook de kunstenaars werden er beter van. In de jaren 1890 groeide de behoefte onder de kunstenaars om de stijl-limitaties van de neostijlen en de natuurimitatie van het impressionisme achter zich te laten, en diepere lagen van de werkelijkheid te laten zien: een diepere werkelijkheid die nu eens niet werd gezocht in de introspectie en de individuele beleving, maar in onbewust door iedereen aanvaardde, algemene wetten. Die wetten zouden bij het volk, de ongerepte gemeenschap, zuiverder zijn bewaard dan bij de materialistische burgerij. In Nederland vonden de katholieken vlot aansluiting bij dit streven, zowel vanuit hun geloof als vanuit hun utopie van een harmonische, eensgezinde geloofsgemeenschap.

Deze utopie was weliswaar sterk retrospectief - zuiver op de gotische middeleeuwen gericht - maar daarom niet minder actueel, door het verzet tegen wat werd gezien als de kwalen van de eigen tijd. Kunstenaars met een vrijzinnige of vrijzinnig-protestantse achtergrond voelden zich buitengesloten van deze gemeenschapsmystiek, en ervoeren deze als een belemmering voor de 'algemeenheid' van hun kunst. Voor hen, onder wie Gorter en de Roland Holsten, was de omarming van de nieuwe gemeenschap van opkomend socialisme een zegen voor het kunstenaarschap. De vertolking van haar idealen zou hun kunst de diepgang geven waarnaar ze tot dan toe op zoek waren geweest. Wellicht hebben Gorter en Henriette Roland Holst daarom wel zo radicaal gekozen voor de Duitse rechtlijnigheid: omdat ze niet (of niet alleen) opkwamen voor de arbeider of voor het socialisme, maar in de eerste plaats voor hun eigen kunst, waarvan de bronnen zuiver moesten worden gehouden - en ook dat is weer een geheel romantische opstelling.¹⁹

propagandistische kunst

Er waren ook bemoeienissen met kunst die nauwer aansloten bij de socialistische actie zelf. Zo was er naast de behoefte aan deze algemene gemeenschapskunst de alledaagse, pragmatische behoefte aan een strijdcultuur, een eigen, socialistische kunst, die naar binnen en buiten toe de socialistische ideeën vertolkte in een toegankelijke maar onbetwistbaar eigen stijl, die ook als zodanig werd herkend en zo bij de achterban het wij-gevoel versterkte. Op de feesten van de partij was de zaal met vlaggen, bloemen, leuzen en afbeeldingen versierd en zongen *De Stem des Volks* en andere koren, werden tableaux vivants opgevoerd en kleine toneelstukjes, werd gezongen en gedeclameerd. In de optochten liepen de fanfares mee. In de partijorganen stonden bombastische rijmelarijen, maar ook de scherpe politieke

spotprenten van Albert Hahn. Hoe belangrijk deze kunst ook was in het praktische vlak, de houding ten aanzien van die andere, verheven gemeenschapskunst gaf de doorslag bij het vaststellen van de pikorde in de overwegend patricische partijtop.

vakorganisatie onder kunstenaars

Tenslotte groeide de overtuiging dat ook de kunstenaar het recht had om in vereniging voor zijn rechten op te komen, en voelde men de behoefte om de materiële belangen van kunstenaars te bevorderen door hen te organiseren in kunstenaarsbonden, waarvan een aantal ook rond de eeuwwisseling is opgericht. De Bond voor Tooneelspelers (1896) en de Amsterdamsche - later Algemeene Nederlandsche - Toonkunstenaars-Vereeniging (1894, 1901) zijn daarbij nog als socialistisch te zien. De Vereeniging voor Letterkundigen (1905) en de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst, de VANK (1904) waren dat beslist veel minder, al werd van daaruit ook aan collectieve belangenbehartiging gedaan, bijvoorbeeld met betrekking tot het auteursrecht.²⁰

Gezien het feit dat noch de herkomst van de kunstopvattingen, noch de vormen van de artistieke praktijk eenduidig waren, heeft het onderzoek naar kunst en socialisme aan het begin van deze eeuw nog steeds heel wat te bieden aan historici die uitgaan van een complex en gelaagd wereldbeeld. De geïnteresseerde lezer is dan ook dubbel nieuwsgierig wanneer kort na elkaar twee proefschriften verschijnen over onderwerpen die weer nieuw licht kunnen werpen op deze problematiek, al moet natuurlijk meteen worden opgemerkt dat de kunst in het leven van Polak een minder centrale rol heeft gespeeld dan in dat van Richard Roland Holst.

2. Bloemgarten over Polak

Bloemgarten

Is het terecht, Bloemgarten te rekenen tot de postmarxistische historici? Ten dele. We hebben te maken met een auteur die de meeste historici van de voorbije decennia in leeftijd overtreft: hij is geboren in 1924 en studeerde nog bij Romein en Presser. Bovendien begon hij zijn onderzoek ergens achter in de jaren zestig. Daarom zijn in zijn Polak-biografie zowel sporen te vinden van de marxistische hausse binnen het geschiedenisonderzoek als van daarvoor en daarna: Bloemgarten is ten volle geëngageerd, hij is een 'ouderwetse' chroniqueur, en hij weet tegelijk zo niet zijn onderwerp, Polak, dan wel diens socialisme te relativieren.

Het boek is dik, inclusief apparaat ruim 750 bladzijden, en - het moet worden gezegd - het is af en toe irritant. Dat laatste heeft naar mijn gevoel twee oorzaken. Bloemgarten is een verteller. Dat was een eis die Romein en Presser aan hun studenten stelden, en het was een van de kwaliteiten waarvoor hij als leraar aan het Amsterdamse Spinozalyceum ten eerste werd gewaardeerd. Maar soms is de balans zoek, en gaat sfeerschepping over in langdradigheid. Als Polak een ingeving kreeg, hoef ik niet te weten op welke straathoek dat gebeurde. Dit wekt ergernis, temeer daar ik als lezer toch al aan de tekst ben overgeleverd zonder dat Bloemgarten mij al te vaak via een wijds vergezicht duidelijk maakt waartoe ik al die details consumeer. Dat is jammer, want waar hij wel samenvat, structureert of met andere historici in discussie gaat, is hij een stuk lezenswaardiger.

Naast de langdradigheid irriteert ook de onversneden partijdigheid. Zelf schrijft Bloemgarten hierover in zijn inleiding: 'Ik toog aan het werk en hoopte een zodanig beeld te

kunnen schetsen van de als held vereerde Polak te midden van zijn overwegend joodse diamantbewerkeresschare, dat de lezer niet alleen ging begrijpen wat hem en zijn volgelingen bewoog, maar ook innerlijk geraakt zou worden door de passie en de gloed waarmee zij zich in het Amsterdamse en Nederlandse politieke en maatschappelijke leven stortten.' En: 'Veel van wat zijn politieke tegenstanders ter linkerzijde tegen zijn handelingen en opvattingen te berde brachten, sprak mij in eerste instantie aan. De weinig subtiele manier waarmee Polak in de hitte van de strijd opposanten monddood kon maken en zijn eigen gelijk poneerde, wekten bij mij wel eens irritaties op. Maar het verging mij zoals veel van Polaks vrienden, met wie hij van tijd tot tijd overhoop lag. Ze ergerden zich soms aan zijn vertoon van superioriteit, maar onder de indruk van zijn integriteit, intelligentie, persoonlijke moed en charme, verzoenden ze zich na verloop van tijd weer met hem.'²¹ Persoonlijke bewondering vanaf de aanvang en decennialange omgang met de hoofdpersoon - al is het via bronnen - hebben soms geleid tot een gebrek aan afstand. Hier en daar neemt Bloemgarten van Polak de denigrerende kijk op, en het honende taalgebruik omtrent zijn tegenstanders klakkeloos over. Daarnaast wordt soms op zichzelf zinnige kritiek van tijdgenoten, die ons een handvat geeft om dieper tot de figuur Polak door te dringen, achteloos terzijde geschoven. Hierdoor gaan de reserves die Bloemgarten in het geheel wel heeft ten aanzien van Polak, in de detaillering verloren.

Polak

Ondanks een zekere langdradigheid is Bloemgartens volledigheid ook de sterkte van zijn boek. Zo levert hij de lezer impliciet alle materiaal om tot een eigen, minder hagiografisch beeld van Polak te komen. Ik zou het boek dan als ondertitel meegeven: 'autodidact en regent'.

Al trad Polak zeker in de jaren dertig op als een hartstochtelijk verdediger van de democratische staten, aan de democratie zelf gaf hij een nogal persoonlijke invulling, getuige de manier waarop hij jarenlang de ANDB leidde.²² Daarnaast merkten tijdgenoten en vrienden als Frank van der Goes en Henriette Roland Holst terecht op dat het socialisme van de diamantbewerker toch vooral gezien moet worden als een collectief egoïsme over de rug van de andere arbeiders heen. Hiervan is het *closed shop*-systeem het duidelijkste bewijs. De keuze voor dit systeem hing nauw samen met Polaks houding tegenover de vakbondsstrijd en met de specifieke situatie van de diamantnijverheid, waarvan zo'n 90 procent van de bedrijvigheid - wereldwijd - gelokaliseerd was in twee steden: Amsterdam en Antwerpen. Dit maakte het mogelijk om, in navolging van de handelaren in ruwe diamant, te komen tot kartelvorming onder de diamantbewerker. De voordelen waren evident: als de diamantbewerker het arbeidspotentieel beperkt hielden - door een *closed shop*-systeem en een reglementering van de leerlinginstroom - was arbeid even zeldzaam en daardoor even machtig als de andere produktiefactoren op de weg van ruwe naar geslepen diamant. Alleen: dit vereiste een hechte solidariteit tussen de in wezen uiterst heterogene beroepsgroepen binnen de diamantbewerking, een stevige discipline en een wereldwijde organisatie. Het is zeker de verdienste van Polak dat hij dit voor elkaar heeft gekregen. Het bracht hem aanzien en affectie onder de diamantbewerker, maar ook bij de diamanthandelaren. Dit is heel wat, en zo bereikte Polak dat het levenspeil van zijn achterban flink werd opgeschroefd, al was de gevolgde strategie geen toonbeeld van arbeiderssolidariteit en al stond ze haaks op de kritiek in linkse kring op zoiets kapitalistisch als kartelvorming.²³

Het was ook heel wat voor een autodidact, en het streelde dan ook zijn niet geringe ijdelheid. Van die ijdelheid zou men kunnen zeggen dat ze aan de basis ligt van de neergang in Polaks leven en in zijn werk. Enerzijds maakte ze hem blind voor kritiek, die hij in eerste instantie zag als een aanval op zijn persoon en als bewijs van het gebrek aan oordeelsvermogen van de criticus. Dit maakte Polak steeds moeilijker inpasbaar in een organisatie als de SDAP. Anderzijds leidde ze tot taxatiefouten en onhandige manoeuvres die mede aan de basis lagen van de neergang van de ANDB, de vereniging waaraan hij het leeuwedeel van zijn prestige dankte.²⁴

Polaks niet geringe eigendunk werd gevoed door zijn gebrek aan zelfrelativering, een bekende trek van autodidacten. Zijn vader was niet onbemiddeld. Als een van de weinige diamantbewerker had hij het geld goed beheerd dat hij had verdiend in de jaren 1870, toen de ontdekking van de uitgestrekte Zuidafrikaanse diamantmijnen leidde tot een hausse in de diamantindustrie. Anderen gaven dat geld even vlot uit als ze het hadden verdiend, en daar was heel wat voor nodig, gezien de zeer hoge verdiensten. Desondanks was studeren voor Polak niet weggelegd. Wel kreeg hij een strenge opvoeding van zijn grootvader van moederszijde. Die was een oud-militair en boekverkoper, telg uit een geslacht waar *social climbing* hoog in het vaandel stond. Later las ook Polak alles wat los- en vastzat. Discipline, in het bijzonder zelfdiscipline, en het nastreven van kennis en cultuur zijn elementen die Polak hebben vooruitgeholpen in zijn eigen leven, en zijn dan ook steeds terugkerende elementen in zijn paternalistische bemoeienissen met zijn achterban.

Beschavingsarbeid

Bloemgarten besteedt één hoofdstuk aan Polaks aandacht voor 'cultuur, milieu en opvoeding', zoals hij dit - negende - hoofdstuk heeft genoemd. Daarbij legt hij de nadruk op het interbellum. Dit wekt verbazing, gezien het feit dat zijn bedoelde promotor, Frits de Jong Edz., al in 1954 een lezing hield over Polaks onafgebroken inspanning voor de verheffing van zijn achterban en daarbij - niet geheel onterecht - het accent legde op de bloeiperiode van de ANDB.²⁵ Een en ander is wel verklaarbaar vanuit de strikt biografische benadering van Bloemgarten. Het leven van Polak wordt opgesplitst in drie perioden - de jaren van groei voor de oprichting van ANDB en SDAP, de jaren van grote activiteit en succes tussen 1894 en 1914, en de neergang daarna²⁶ - en in elke periode wordt datgene centraal gesteld dat op dat ogenblik in Polaks leven het zwaarste woog. Aangezien na 1918 zowel de Amsterdamse diamantindustrie als de politicus Polak over hun top heen waren, trok Polak zich gaandeweg terug in zijn huis in Laren, in zijn liefde voor de natuur en in een cultuurconcept dat steeds meer terugging op behoud van het bestaande: heemschut, monumentenzorg, de Nederlandse taal en de spelling van De Vries en Te Winkel. Tegen nieuwlichterij verzette hij zich, of het nu de film betrof of de dodecafonie, de vereenvoudigde spelling of de moderne schilderkunst.

Dat was ooit anders geweest, toen hij lid was van de Wagnervereniging en optrad als propagandist van William Morris. Niet als vroege adept van Wagner of Morris heeft Polak zijn faam als cultuurdrager verdiend - dat waren er alras velen - en evenmin als oudere, wat reactionaire cultuurbehouder en -behoeder, maar als actieve propagandist van de hogere cultuur onder de arbeiders, in het bijzonder de leden van de ANDB. Bloemgarten negeert dit werk niet. Het blijft alleen onderbelicht, omdat

het wel Polaks belangrijkste bijdrage was op cultureel gebied, maar niet zijn belangrijkste bezigheid op het moment waarop het speelde. Hier overschaduwde Bloemgartens biografische aanpak zijn oorspronkelijke doelstelling, een beeld te schetsen van de als held vereerde Polak en de passie die hij opwekte bij zijn diamantbewerkeresschare.

Keren we daarom terug naar De Jong, die bij het zestigjarig bestaan van de ANDB inging op de culturele rol van de bond. Volgens hem dankt de ANDB zijn betekenis 'aan zijn pioniersarbeid bij de opbouw van een weldoortimmerde, in haar eigen branche groot gezag genietende organisatie, een organisatie, die dan tevens een beheerder van de belangen zou zijn, en een opvoeder van de geesten der leden.' De geestelijke functie van de bond is zijns inziens drievoudig: 'In de eerste plaats als emancipatorische beweging, die het Amsterdamse proletariaat, in een aanzienlijk ruimer kring dan die der eigen leden, tot zelfbewustzijn bracht. In de tweede plaats, nauw met de eerste samenhangend, ja materiële voorwaarde daartoe, is daar de vak-actie: het verwerven van een vast loontarief en een beheerste positie in de industrie niet alleen, maar ook de winst aan vrije tijd en levensvreugde door de invoering van een achturige werkdag en vaste vakantie. En dan ten derde - het vloeit uit het voorgaande voort - de cultureel-opvoedende arbeid door middel van lezingen, muziekuitvoering en -beoefening, en de verspreiding van schone en instructieve literatuur. Willen wij deze drie samenhangende aspecten van geestelijke groei samenvatten, dan dient van *beschavingswerk* gesproken te worden.'²⁷

Het diamantbedrijf was zeer conjunctuurgevoelig. Financiële *ups* en *downs*, beide vaak even spectaculair, kenmerkten het leven van de diamantbewerkeres zowel voor, als na de oprichting van de ANDB. Wie op zoek gaat

naar de passie in de relatie tussen de bond en zijn voorzitter, kan zich daarom niet beperken tot de materiële verworvenheden en voorbijgaan aan de immateriële activiteiten van de ANDB. Hiervan getuigt ook de historicus Jaap Meijer, die Polak zag als de 'rebbe' van de diamantbewerkeres, en niet in het minst Henri Heertje, die in 1936 promoveerde op een sociografisch onderzoek naar de diamantbewerkeres van Amsterdam. Hij toont zich lyrisch over de manier waarop de diamantbewerkereskinderen zich hadden opgetrokken aan de cultuur, en hoe ze daardoor in sociaal aanzien waren gestegen.²⁸ Maar de mooiste beschrijvingen zijn afkomstig van Jacques Presser: 'Mijn vader was helemaal het kind van die tijd vol optimisme, toen socialistische politici en vakverenigingsleiders hun volgelingen naar bevattelijke kunst en gepopulariseerde wetenschap meekregen. (...) Hier past het beste de aantekening, hoe deze man uit het slop, meegezogen door het idealisme van een figuur als de A.N.D.B.-voorzitter Henri Polak (...) de boeken aanschafte, de tentoonstellingen, toneelvoorstellingen en concerten bezocht, waartoe men hem opriep,' en: 'Er gebeurde iets met die mensen, die verworpenen der aarde die nog vol geestdrift de Internationale zongen. Dat moet ik als kind al hebben gehoord. Die mensen ontwaakten, die mensen gingen lezen.'²⁹

Gezien deze reputatie van de ANDB en van Polak was het wellicht wenselijk geweest, hieraan iets meer aandacht te besteden. Toch negeert Bloemgarten het onderwerp niet geheel. Hij gaat in op het bondsgebouw, de trotse 'Burcht aan de Franschelaan' waar Berlage, Roland Holst en vele anderen een *Gesamtkunstwerk* creëerden dat met de Beurs behoort tot de belangrijkste Nederlandse voorbeelden van de gemeenschapskunst rond 1900. Hij noemt het *Weekblad van de ANDB* en

Polaks wekelijkse praatje daarin, dat nu weer politiek, dan weer cultureel, maar altijd even strijdbaar was. Hij noemt de bibliotheek en de lezingen, de concerten, toneelvoorstellingen en voordrachtsmiddagen in tijden van staking en uitsluiting, de reisjes in de eerste vakantieweek, et cetera, maar met uitzondering van hoofdstuk 9 blijven het terzijdes, fragmenten van één of twee pagina's in een verder ruim opgezet verhaal.³⁰

Toch komt Bloemgarten verder dan De Jong, waar hij het culturele en educatieve werk van Polak in een politiek kader plaatst, en ingaat op de persoonlijke en de meer politiek-strategische motieven. De beschavingsmissie van Polak begon niet bij Morris en Wagner, maar bij de boodschap dat men voor het schaften de handen moest wassen, of bij de donderpreken tegen spilzucht, drankmisbruik en bordeelbezoek. Die nieuwe morele code moest bij de achterban zelfrespect genereren, maar ook zelfdiscipline en de achting van de buitenwacht. Zelfrespect, zelfdiscipline en achting - alle drie hadden ze een emancipatorisch karakter, maar alle drie waren ze ook direct te verzilveren in de vakbondsstrijd: met en voor zo'n zelfbewuste, gedisciplineerde en geëerde achterban valt immers gemakkelijker een eis af te dwingen. Dit alles werpt niet alleen een minder etherisch licht op Polaks beschavingsarbeid, maar opent ook de poort naar een meer pragmatische benadering van zijn beweegredenen. Op pp. 358-359 somt Bloemgarten een reeks motieven op die Polak rond 1910 bewogen tot zijn beschavingsoffensief. Aan de orde komen de behoefte om de vrije tijd die was verkregen door arbeidstijdverkorting, waardig en nuttig te besteden, de noodzaak om de op te nemen tweeduizend leerlingen in te weven in 'de hechte familie van bondsleden' die automatisch was ontstaan na jaren van *closed shop*-beleid³¹, en zijn oog voor het prestige van de bond. Op dat

vlak doet Bloemgarten de kritiek van de christen-historische Verkouteren te eenvoudig als antisemitisme af. Bij het uitbreken van de oorlog in Transvaal, in 1900, kwam er weer crisis in het vak, en Polak vroeg het Nederlandse volk om steun voor zijn diamantbewerkeres. Enigszins calvinistisch moraliserend, maar daarom niet minder terecht, wees Verkouteren op de manier waarop de meeste diamantbewerkeres in de jaren van hausse hun geld hadden verbrast. Al ging Polak hier fel tegenin, deze reactie maakt wel duidelijk dat het moeilijk was om steun te verwerven voor een achterban met zo'n negatief imago.³² Elders voegt Bloemgarten hier nog een motief toe, dat heroïsche en altruïstische beeld van de leider van de ANDB als cultuurspreider relativeert: 'Dat Polak juist in 1910, een jaar nadat hij zich vrijwel geheel had teruggetrokken uit het centrum van de partij- en vakbewegingsstrijd, belangrijke initiatieven ontplooit op het gebied van de culturele vorming van arbeiders lijkt geen toeval. Nog afgezien van het feit dat hij na zijn aftreden als voorzitter van het NVV gewoon meer tijd kreeg voor culturele aangelegenheden, lag het in zijn aard om telkens wanneer hem op één terrein de weg werd versperd, zijn activiteiten te verplaatsen naar een gebied dat meer kans op succes bood.'³³

De vraag is alleen of er in 1910 nog zoveel succes viel te oogsten op het vlak van de culturele verheffing. Mijn eigen lectuur van het *Weekblad van de ANDB* leverde een ander beeld op: een onvoorstelbaar grote belangstelling voor het culturele werk van de ANDB vanaf de start in 1903, een even spectaculaire terugval vanaf de crisis van 1907, en verwoede maar vruchteloze pogingen om het geheel weer op gang te krijgen in de jaren daarna.³⁴ Dit beeld is in strijd met de overlevering waar Heertje nog middenin stond en waaruit De Jong ten volle heeft geput. Anderzijds maakt de historica

Selma Leydesdorff duidelijk dat zodra de levensomstandigheden slechter werden, ook de nieuwe cultuur weer snel werd vergeten: ‘Trotse ANDB-leden, die uren hadden gepraat over muziek, Henri Polak en de culturele rijkdom van de Amsterdamse diamantbewerkers, vertelden hoe weinig ervan over was toen eenmaal de gaten in de schoenen niet meer te dichten waren, de kleren van hun lichaam sleten en werkloosheid normaler was dan werk. Soms was het moeilijk door de schaamte dat zij met de economische neergang teruggevallen waren tot ruwer gedrag. De beschaving bleek niet meer dan een laagje vernis. Dit waren pijnlijke herinneringen, die in tegenspraak waren met de nostalgie naar de ANDB.’³⁵ Het is de keerzijde van de medaille, en niet te verwaarlozen, al is het wellicht evenzeer gekleurd door Leydesdorffs weerstand tegen assimilatie als Bloemgartens betoog wordt bepaald door zijn bewondering voor Polak. Toch blijkt ook hieruit dat, ondanks de culturele terugval in moeilijker tijden, de nostalgie naar de ANDB van Polak en de bewondering voor de leider niet waren verdwenen, en dat die nostalgie en bewondering waren opgebouwd op die momenten, waarop Polak zijn achterban in zichzelf kon doen geloven.

3. Tibbe over Roland Holst

Tibbe

Volgde Bloemgarten Polak op de voet, Tibbe streeft duidelijk meer afstand na. Ze schrijft: ‘Ideologie en ideologiekritiek zijn in de loop van de tijd op de achtergrond geraakt, maar het principe om uitspraken van de kunstenaar niet zonder meer voor “waar” aan te nemen doch te toetsen aan feitelijk gedrag, te relateren aan omstandigheden en te analyseren op inconsequenties is gebleven. In enkele gevallen worden de opvattingen van Roland Holst gerelateerd aan of afgezet tegen zijn

persoonlijk leven. Ik heb echter geprobeerd mij zoveel mogelijk te onthouden van psychologiserende interpretaties; de context waarbinnen de ideeën van Roland Holst fungeerden stonden voor mij centraal.’³⁶ Kortom: op twee manieren wordt afstand genomen van het object: ze gelooft Roland Holst niet automatisch op zijn woord, en ze plaatst hem duidelijk in een context. Toch heeft Tibbe gekozen voor een individu om van daaruit de context, de tijd te bestuderen, en toetst ze zijn werk niet uitsluitend aan zijn omgeving, maar ook aan biografische informatie.

Wie het boek leest, merkt dat dit geen toeval is, maar samenhangt met de manier waarop de auteur tegen de dingen aankijkt: vanuit een onafgebroken aandacht voor structuur én detail. Hierdoor is het boek - dat met zijn twee kolommen en klein letterkorps omvangrijker is dan het lijkt - noch een ongestructureerde feitenbrij geworden, noch een van de feiten losgezongen theorie. Integendeel: een strakke theoretische structuur moet de lezer bij de les houden, terwijl treffend gekozen feiten het leesplezier moeten verhogen en de theorie moeten schragen. Een handicap bij deze aanpak is wel dat de lezer voortdurend gedwongen wordt om op twee onderscheiden niveaus te lezen: dat van de theorie en dat van de feiten. Maar een auteur die iets te bieden heeft, mag er van de lezer ook iets voor terugvragen. Daarnaast vergt een dergelijke aanpak een weldoordachte structuur en een consequente uitwerking daarvan, en hier komt het boek gaandeweg in de problemen. Zeker in het eerste deel, waar Tibbe bestaand onderzoek - ten dele ook van zichzelf - in een verfrissend nieuwe samenhang plaatst, heeft ze de structuur stevig in de hand. Verderop wordt ieder onderwerp weer uitvoeriger behandeld dan het voorafgaande, niet zelden een indicatie dat de auteur concentratie en greep op de stof verliest. Dan overheerst soms weer de drang om nieuwgevonden materiaal een

plek te geven, ook al is de relatie met de vraagstelling een stuk losser. Wellicht is de tijdsdruk die steeds meer bij proefschriften opduikt, hier debet aan. In zo’n geval is dat jammer, in de eerste plaats voor de auteur. De consequenties van dit alles komen in volgende paragrafen nog aan de orde.

Roland Holsts vorming: tussen optimisme en crisis

Net als Bloemgarten verdeelt Tibbe haar boek in drie delen. In het eerste deel gaat ze in op de jeugd van Roland Holst en zijn vroege jaren als kunstenaar en criticus, een periode die ze afsluit met zijn bijdrage aan de Beurs van Berlage in 1902-1903. Roland Holst was toen vijfendertig jaar. Centraal staat de dualiteit tussen gevoelens van hoop onder de Amsterdamse burgerij, ook bij de jeugd, en tegelijk heersende gevoelens van crisis, ook alweer onder de jongeren - soms zelfs dezelfde. Eerder interpreteerde ik deze tegenstelling als een tegenstelling tussen een idealistische opvoeding en een materialistische werkelijkheid. Tibbe introduceert een psychologische component. Onder verwijzing naar Carl Schorske, Debora Silverman en H. Stuart-Hughes ziet ze die crisis als het gevolg van een fragmentering van de heersende liberaal-burgerlijke cultuur en het naar de voorgrond dringen van ‘de onderste lagen’ daarvan: ‘aan de ene kant het onderbewuste, dat het rationele zelfbeeld van de negentiende-eeuwse burger aan het wankelen brengt, aan de andere kant de maatschappelijke onderlaag, het proletariaat, die de maatschappelijke orde dreigt te verbreken’.³⁷ In deze benadering worden idealisme en marxisme, mystiek en socialisme complementair, niet alleen ideologisch maar ook psychologisch.

Dit verklaart eens te meer waarom de kunststromingen van de jaren 1890 als naturalisme en symbolisme zolang konden

openstaan voor het psychologische én het sociale, het individuele én het algemene. Het verklaart ook waarom binnen *De Nieuwe Gids* en *De Kroniek* mystiek georiënteerde estheten en socialistische bekeerlingen zolang konden samenwerken en elkaar ondanks alle meningsverschillen steeds weer konden vinden.

Het werpt bovendien nieuw licht op een problematiek waarmee Harmsen al in de jaren 1950 worstelde, in zijn ‘Herfsttij van het liberalisme’. Door het werk van Freud te veronachtzamen, kon hij de door Tibbe gesignaleerde dualiteit niet anders interpreteren dan als een oppositie tussen mystiek en socialisme, tussen rechts obscurantisme en linkse strijd. Vanuit een totale identificatie met de linkse beweging, of een totale identificatie met een door zijn tijd vertekend en door zijn engagement geïdealiseerd beeld van de linkse beweging, zag Harmsen in het verzet van de burgerlijke jeugd uit de jaren 1890 een polariteit tussen een uiterst negatieve en een gematigd positieve stroming. De eerste was katholiek-mystiek, antisocialistisch en corporatistisch, en in zijn ogen daardoor al een prefiguratie van het fascisme. De andere was burgerlijk-socialistisch: hetzij utopisch-anarchistisch in het kielzog van Tolstoj, hetzij reformistisch in het kielzog van de Engelse Fabian Society of zelfs de Labour Church. Maar ook deze socialistisch georiënteerde burgerjeugd was vanuit naoorlogs links perspectief ondermaats, en kon de toets van zijn kritiek niet doorstaan omdat ze noch als arbeideristisch, noch als Marxistisch te bestempelen was. Het voordeel van het denkpatroon van Tibbe is niet alleen dat ze de extremen dichterbij elkaar brengt, maar ook dat ze het burgerlijke socialisme vanuit de eigen logica en ontwikkeling bekijkt en op de eigen merites beoordeelt, als er überhaupt al van beoordelen sprake is en niet eerder van beschrijven en begrijpen.

De aanpak van Tibbe leidt ertoe dat ze eerst ingaat op de burgerlijke jeugd van Roland Holst, zijn traditionele kunstenaarsopleiding en eclecticische eerste kunstopvattingen, daarna op zijn persoonlijke crisis, die psychologisch van aard was maar ook parallel liep met zijn initiatie in het symbolisme, en tenslotte op zijn uitweg uit die crisis via een radicale breuk in zijn kunstopvatting, een breuk die neerkomt op een keuze voor de gemeenschapskunst.³⁸ Die gemeenschapskunst was antinaturalistisch en in hoge mate idealistisch; ze was anti-individualistisch en wilde niet alleen ten dienste staan van de gemeenschap, maar er ook door gedragen worden. De idee van een gemeenschap op haar beurt was een utopie die door de kunstenaars was vormgegeven naar voorbeeld van een geïdealiseerd verleden: de vrome middeleeuwen bij Alberdingk Thijm en Derkinderen, de minder expliciet religieuze Florentijnse omgeving van Giotto bij Ruskin en Morris. Tegelijk was ze een alternatief voor het heden: voor het materialisme van de negentiende-eeuwse liberale burgerij en voor het neurotische individualisme van de laat-negentiende-eeuwse burgerzonen, twee kwalen die in de kritiek van Roland Holst c.s. ook meer dan eens aan elkaar werden gekoppeld. Op die manier heeft Tibbe de gemeenschapskunst niet alleen ingebed in een maatschappelijke en persoonlijke situatie, maar maakt ze ook duidelijk dat het er de meest logische reactie op was.

Roland Holst, kunst en socialisme

In het tweede deel plaatst Tibbe de geschriften en werken van Roland Holst in een socialistische context. Achtereenvolgens bespreekt ze ‘Kunst en socialisme: de theorie’, ‘Kunst en socialisme: de praktijk’ en ‘Werken voor de A.N.D.B.’. Het eerste hoofdstuk omvat niet alleen het gedachtegoed dat Roland Holst heeft gevormd en verleid, maar ook zijn eigen

geschriften. Geheel *to the point* is de beschrijving van de theorieën van Ruskin, Morris en in mindere mate Crane, en hun aantrekkingskracht op de vroege sociaal-democratische kunstenaars en intellectuelen. Problematischer is de behandeling van de opvattingen van Richard Roland Holst meteen daarna, maar daar wil ik later op terugkomen.

In het hoofdstuk over de praktijk komt minder de relatie aan de orde tussen het socialisme en de artistieke praktijk van Roland Holst, dan wel zijn positie als partijman en echtgenoot van een belangrijk partijlid. Uiteraard komen daarbij wel enkele kunstwerken of andere bemoeienissen van Roland Holst met kunst ten bate van het socialisme aan de orde, maar de directe link tussen socialisme en kunst, of tussen partijlidmaatschap en gemeenschapskunst wordt toch enigszins naar de achtergrond gedrongen. Daar zijn redenen voor. Het illustreren van brochures zit wel heel erg dicht in de buurt van de propagandistische kunst. Daarom werd er destijds toch wat op neergekeken vanuit het verheven standpunt van de gemeenschapskunst - ik schreef het al eerder - en dat maakt de houding van Roland Holst tegenover zijn eigen illustratiewerk wat dubbelzinnig. Daarnaast wordt de onderzoeker de puzzel opgedrongen hoe het nu zit met Roland Holsts partijlidmaatschap. Daar is hij zelf weinig expliciet over, immers: in de loop van de jaren zijn de Roland Holsten politiek uit elkaar gegroeid - en waarschijnlijk meer dan alleen politiek, maar daarover waren ‘ons soort mensen’ nog minder openhartig. Terecht oordeelde Roland Holst dat een al te expliciete stellingname zijnerzijds de positie van zijn echtgenote politiek zou verzwakken, en nu al leed hij onder de voortdurende politieke stormen die over haar heen raasden en wellicht onder de effecten die dat weer had op haar

humeur. Al bleef Roland Holst lang een partijman, aan de weg timmeren deed hij niet. Bovendien werkte zijn groeiende aversie tegen het politieke bedrijf ook in de hand dat hij weinig genegen was tot reflectie over zijn politieke standpunten of over de verhouding tussen kunst en socialisme in het algemeen. Hoe dan ook, ongewild zakt Roland Holst in dit hoofdstuk dieper dan elders in het boek weg in de schaduw van zijn vrouw.

Een mooie afsluiting van dit deel vormt Tibbes behandeling van Roland Holsts muurschilderingen voor de ANDB: drie cycli die hij in 1907, 1912 en 1937 heeft voltooid en die zeker in hun onderlinge samenhang en evolutie gezien kunnen worden als zijn belangrijkste bijdrage aan de gemeenschapskunst. Hier wist hij zich geschraagd door de architectuur van Berlage, die de werken telkens een sterke eenheid gaven en hem ook dwong tot een strakke, geometrische en welhaast ondergeschikte compositie. Hier wist hij zich gesteund door de verzen van zijn vrouw en door een sterk programmatische opzet, hetzij van hemzelf, hetzij van haar, hetzij van hen beiden. En hij wist zich bovenal gesteund door een beweging die hij erkende als het meest toekomstgerichte deel van de gemeenschap. In dit hoofdstuk weet Tibbe de lijnen uit de voorafgaande hoofdstukken door te trekken, en een relatie te leggen tussen context en werk. Daardoor is ze ook in staat om thematische en stilistische verschillen tussen de drie cycli aan te wijzen, en te interpreteren vanuit veranderingen in de opvattingen tussen 1900 en 1940.

Dit brengt ons weer naar het eerste hoofdstuk van dit deel. Uit het hele tweede deel, en zeker uit het laatste hoofdstuk, blijkt een verschuiving binnen het socialistische denken - of binnen het socialisme van Roland Holst - in de loop van zo’n veertig jaar. Oorspronkelijk

domineerden de Engelse invloeden. Langzaamaan, in het eerste decennium van deze eeuw, nam Marx een steeds belangrijker plaats in, en ten slotte werd ook van Marx afscheid genomen ten gunste van een personalistischer, voluntaristisch socialisme. Deze evolutie heeft zich naar mijn mening niet alleen geuit in zijn werk, maar ook in zijn geschriften. Door de vroege behandeling van deze geschriften binnen dit deel kan Tibbe op die plaats onvoldoende steunen op de achtergrondkennis bij haar lezers om in deze geschriften al een duidelijke sequens aan te brengen, en daardoor worden teksten uit verschillende fasen op één hoop geveegd.

Daarnaast lijkt het mij dat in de drie fasen de rol van zijn vrouw steeds verschillend was. In haar autobiografische werk geeft ze aan dat zijzelf, haar man en hun vriend Herman Gorter samen naar het socialisme zijn toe gegroeid.³⁹ Daarbij zou haar eigen rol wel eens de meest passieve kunnen zijn geweest. De beide mannen kenden elkaar al langer dan ze haar kenden, Richard Roland Holst had de connecties met Engeland, en Gorter was een neef van Frank van der Goes, het intellectuele boegbeeld van de sociaal-democratie in die dagen. Het is wellicht een indicatie dat Gorters artikelenserie ‘Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland’ ouder is dan Henriette Roland Holsts ‘Studies in socialistische aestetika’ - beide series verschenen in *De Nieuwe Tijd*, respectievelijk tussen 1897 en 1900 en tussen 1906 en 1907 - en zelfs dan haar monumentale *Kapitaal en arbeid in Nederland: bijdrage tot de economische geschiedenis der negentiende eeuw* uit 1902. Enige extra aandacht aan de inbreng van Gorter in deze vroegste fase was daarom wel gewenst. Het is duidelijk dat zodra Henriette Marx had ontdekt, ze haar man ideologisch op sleeptouw nam. Wat betreft het marxisme van Roland Holst is zijn vrouw daarom zonder meer de eerste bron. Het loslaten van Marx’

denkmodel is problematischer. Dit proces was wellicht pas voltooid nadat Henriette Roland Holst de communistische partij had verlaten, in 1924.

Het is wel duidelijk dat Richard al eerder een andere kant was opgegaan. Afgeschrikt door de heibel rond de persoon van zijn vrouw, enigszins nostalgisch naar de Engelse bronnen, en gebonden aan oude vriendschappen bleef hij binnen de SDAP, waar hij zich ophield onder de gematigde, pragmatische burger-leden en -sympathisanten. Al haalde hij Marx af en toe nog wel eens van stal om een argumentatie kracht bij te zetten, bijvoorbeeld in zijn polemieken met Kunst aan het Volk, toch was zeker vanaf de Eerste Wereldoorlog zijn houding tegenover het socialisme al diffuser. Niet alleen is er onduidelijkheid omtrent zijn feitelijke partijlidmaatschap, ook blijken zijn opvattingen weinig dogmatisch: een moeilijk te definiëren cocktail van gevoelsocialisme, politieke filantropie, een aan Morris ontleende utopie en aan Marx ontleende terminologie en theorieën. Zijn weerzin voor de politiek, ten gevolge van de positie van Henriette, weerhield hem om dit alles actief te overdenken, maar het bleef latent op de achtergrond - of aan de basis - van zijn denken, en werd geactiveerd toen zijn vrouw zich uit de partijpolitiek terugtrok en vanuit een minder eenzijdig-marxistisch standpunt het socialisme ging overdenken. Van die evolutie getuigen zijn laatste schilderijen voor de ANDB, maar ook enkele artikelen, lezingen en uitlatingen in zijn correspondentie uit latere jaren.

Het socialisme voorbij?

Roland Holst overleed in 1938, een jaar na de voltooiing van zijn laatste schildering voor de ANDB. Het zal duidelijk zijn dat het laatste deel van Tibbes studie niet handelt over de jaren na Roland Holsts socialisme. In deze hoofdstukken - alweer zijn het er drie - gaat ze in op thema's en

opvattingen die niet expliciet socialistisch zijn, maar wel doordrongen van een vaag-socialistische grondtoon in zijn denken, en bepaald door het feit dat zijn visie op de kunst werd gevormd in de jaren negentig van de vorige eeuw. Dit is duidelijk in de discussies die hij voerde via artikelen en lezingen, maar ook in zijn motieven om directeur te worden van de Rijksacademie, een functie die hij verwierf in 1927. Aan Wibaut schrijft hij: 'Het is nu het psychologische moment om dit instituut, - dat in de ontwikkeling der kunst naar het monumentale en decoratieve en naar het waarlijk maatschappelijke een zoo groote en heilzame factor kan worden, - om te zetten.' En aan Henri Wiessing: 'Wanneer ik erin slaag om bij de jongeren (...) het besef te verlevendigen van de maatschappelijke zijde der kunst, en hun studie te richten naar dit besef, dan zullen er misschien geen opgeblazen kikkers de Academie verlaten maar waardige vaklui met macht in hun handen en onverwelkte harten.'⁴⁰ Beide citaten maken duidelijk dat hij de nieuwe functie vanuit een defensieve houding ambieerde: het ideaal van de gemeenschapskunst, zoals dit in de jaren 1890 was ontstaan, had geen vaste grond onder de voet gekregen. Integendeel. De ezelschilderkunst zette door, en bepaalde de richting waarin de kunst zich verder ontwikkelde. In zijn afkeer hiervoor moest vooral De Stijl het ontgelden. In zijn verzet lijkt Roland Holst op zijn vriend Polak, die zich in 1930 afvroeg: 'Mag ik mij eigenlijk nog wel tot de socialisten rekenen?' en vervolgens een opsomming gaf van alle avant-gardekunst waar hij als socialist diende achter te staan maar waar hij in het diepste van zijn hart van gruwde.⁴¹

Voor de gemeenschapskunst en voor de idealen die hij aan Morris had ontleend was het tij verlopen. Net als Polak verlegde Roland

Holst zijn werkzaamheden en belangstelling naar andere terreinen, met name het onderwijs en de natuur. Bestond de wereld van Polak steeds meer uit zijn tuin in Laren en zijn werkzaamheden aan *Het kleine land en zijn groote schoonheid*, ook Richard Roland Holst trok zich jaarlijks terug op het familiedomein de Buissche Heide bij Zundert, waar hij zijn *Overpeinzingen van een bramenzoeker* schreef. Wellicht kunnen we hierin een echo zien van Morris' anti-industriële en antistedelijke utopie. Zowel Polak als Roland Holst waren immers mede via hem en zijn *News from Nowhere* tot het socialisme gekomen. Maar er is meer. Bij beiden was de rust van de natuur een tegenhanger voor, en een uitweg uit het politieke strijdgewoel - voor Polak direct, voor Roland Holst indirect: hij leed vooral onder de manier waarop Henriette werd belaagd.⁴² Deze strategische terugtocht sluit ook expliciet aan bij beider behoefte aan evenwicht. Dit evenwicht wordt door beiden weer expliciet gerelateerd aan hun werk en hun socialisme. Bij Polak zien we dat in de centrale plaats die zelfdiscipline innam in de vakbondsstrijd, en daardoor in het hart van het socialisme: zonder orde geen overwinning. Bij Roland Holst was orde een sleutelbegrip in zijn gemeenschapskunst: hij wilde heldere ideeën overbrengen in geordende schilderkunst. Die heldere ideeën waren niet van hemzelf, al werden ze door hem vertolkt - zo wist hij het storende individualisme te onderdrukken. En die geordende schilderijen werden opgenomen in een architectuur, waardoor ze zich niet alleen wisten te voegen in een bestaand architecturaal kader, maar ook werden onttrokken aan de hectische kunsthandel. Wellicht ligt hier weer een sleutel voor wie de aantrekkingskracht wil verklaren van Morris op zijn tijdgenoten, of de gang van zoveel jongeren naar de sociaal-democratische beweging (en hun weerzin tegen de anarchisten): hun angst voor chaos en

onrust. Dit zoeken naar evenwicht en helderheid, en het afzwakken van de marxistische standpunten vinden we ook terug in een andere overeenkomst tussen Polak en Roland Holst: hun interesse voor het verleden en voor de geschiedenis, die bij Polak tot uiting komt in zijn inzet voor de Bond Heemschut en aanverwante verenigingen, en bij Roland Holst in zijn jarenlange vriendschap met Johan Huizinga, die eerder vanuit een idealistische dan van een materialistische visie zijn geschiedschrijving bedreef.

4. De sociaal-democratie, de kunst en hun complexe geschiedschrijving

Ik heb de nieuwe publikaties van Bloemgarten en Tibbe gelezen vanuit de overtuiging dat de vroege sociaal-democratie in Nederland een complex gegeven is - en in dezen niet verschilt van de latere, maar dat is hier niet aan de orde. De opvattingen van de sociaal-democraten waren heterogeen. De verschillende standpunten werden gedragen door groepen met verschillende belangen.⁴³ Maar er is meer. De verschillende opvattingen waren namelijk ook zeer verschillend wat politiek-culturele herkomst betreft, en tegenstrijdige visies waren bovendien nog vaak in één persoon verenigd. Zelfs een marxistische scherpslijper als Piet Wiedijk schreef: 'We waren geen van alle meer Marxist, dan met het feit bestaanbaar [= verenigbaar] is, dat wij halve of kwart Fabians waren; wij waren allen min of meer doortrokken van den geest van het engelse socialisme, al zwoeren wij bij het deutsche alleen.'⁴⁴ Eenzelfde heterogeniteit en gelaagdheid geldt ook de opvattingen over kunst en de artistieke praktijk. Wat het eerste betreft zien we een botsing tussen idealisme en (historisch-) materialisme, wat het tweede betreft zien we rond 1900 niet minder dan vijf volstrekt tegenstrijdige houdingen tegenover kunst.

Op die gelaagdheid is binnen het onderzoek naar de vroege Nederlandse sociaal-democratie niet steeds adequaat gereageerd. Het is daarom prettig te constateren dat in het huidige, postmarxistische onderzoek met een andere instelling te werk wordt gegaan en bovendien een aantal lacunes zijn aangevuld. Zowel Bloemgarten als Tibbe wijst expliciet, en al in de inleiding, op contradicties in hun hoofdpersoon. Daarnaast heeft Tibbe oog voor psychologische factoren bij haar beschrijving van de tweeslachtigheid van de laat-negentiende-eeuwse avantgardistische burgerjeugd, al heeft ze verder geprobeerd, zich zoveel mogelijk te onthouden van psychologiserende interpretaties. Dank zij het feit dat men in het postmarxistische onderzoek ook oog heeft gekregen voor ecologische thema's, worden de niet-industrieel-stedelijke onderwerpen of aspecten niet langer verwaarloosd, en krijgt de natuurbeleving binnen de linkse beweging de ruimte die haar toekomt. Dit alles verdiept ons beeld van de sociaal-democratie en maakt van de onderzochte personen meer complexe en daarom boeiender figuren, al zou Richard Roland Holst wellicht de voorkeur hebben gegeven aan een krachtig portret, geconstrueerd vanuit een vastomlijnde idee boven de gelaagdheid en nuances van de impressionistische schildering. Ik wil in dezen graag met hem van mening verschillen.

Noten

1. S. Bloemgarten. *Henri Polak sociaal democraat 1868-1963*. 's-Gravenhage: Sdu Uitgeverij, 1994, en L. Tibbe. *R.N. Roland Holst 1868-1938, arbeid en schoonheid vereend: opvattingen over gemeenschapskunst*. Amsterdam: Architectura & Natura, 1994, (Nijmeegse kunsthistorische studies: nr. 2)
2. Onderzoeksbericht in *Boekmancahier*, jrg 1, 1989, nr. 2, november, pp. 145-147. De vertraging had aanvankelijk te maken met de omvang van het onderwerp en het feit dat het archief verloren is gegaan, later met de onmogelijkheid om de resultaten van mijn onderzoek over *Kunst aan het Volk* in te passen in het gangbare beeld van de SDAP. Zie ook M. Adang. "Eens zal de dag, opgaand, vinden arbeid en schoonheid vereend": over socialisme en kunstopvoeding aan het begin van deze eeuw". In: *Met den toverstaf van ware kunst: cultuurspreiding en cultuuroverdracht in historisch perspectief*; M.G. Westen (red.). Leiden: Martinus Nijhoff, 1990.
3. P. Kalma. 'De contouren van een nieuwe volkspartij'. In: *de Volkskrant*, 19 mei 1994.
4. 'De Wibauts: vruchtbaar tijdperk'. In: *Het Volk*, 5 oktober 1922.
5. Tekenend is H. Buiting. *Richtingen- en partijstrijd in de SDAP: het ontstaan van de Sociaal-Democratische Partij in Nederland (SDAP)*. Amsterdam: Stichting Beheer IISG, 1989. Dit lijvige proefschrift was opgezet vanuit de vaste overtuiging dat de SDAP was gestart als een vrij principiële vereniging en pas later, zij het al vrij snel, verwickeld raakte in een richtingenstrijd tussen pragmatische compromis-zoekers en principiële marxisten. Buitings uiterst grondige onderzoek kon die nostalgie naar een zuivere fase in de SDAP niet bevredigen. Het getuigt van zijn vakmanschap en integriteit dat hij deze visie dan ook geheel heeft losgelaten, al verraadt zijn woordkeus bijna overal de pijn die deze constatering hem heeft gekost.
6. Tibbe, p. 9.
7. Bloemgarten, p. 9.
8. Zie bijvoorbeeld de bespreking door Bart Tromp in *Boekmancahier*, jrg. 3, 1991, nr. 7, maart, pp. 57-61.
9. J. van Dijk. *Het socialisme spant zijn gouden net over de wereld: het kunst- en cultuurbeleid van de SDAP*. Montfoort: Uriah Heep, 1990, pp. 9-10 en 13.
10. Zie bijvoorbeeld G. Harmsen. 'Herfsttij van het liberalisme' (1956), opgenomen in: *Nederlands kommunisme: gebundelde opstellen*. Nijmegen: SUN, 1982, pp. 231-242 of C. P. Bakker. "Wat wij eigenlijk allen onbewust begeeren": aantekeningen bij het ontstaan van de SDAP'. In: *De Gids*, jrg. 152, 1989, nr. 3, maart, pp. 171-182.
11. Zie hiervoor B. van Gent. 'De esthetisering van de volksopvoeding: de invloed van John Ruskin en William Morris in Nederland'. In: *Boekmancahier* jrg. 5, 1993, nr. 16, juni, pp. 178-204. De voedingsbodem voor dit gedachtengoed in Nederland en de ontvangst ervan

- staat adequater beschreven in Tibbe.
12. H. Roland Holst. 'Het kongres der duitsche sociaal-demokratie'. In: *De Nieuwe Tijd*, jrg. 3, 1898/99, pp. 225-233, p. 226.
13. Tibbe, p. 417.
14. H. Polak. 'Revolutionaire poëzie'. In: *De Socialistische Gids*, 1918, geciteerd in Bloemgarten, p. 504. Zie verder: F. van der Goes. 'Studies in socialisme, I: over socialistische esthetiek'. In: *De Nieuwe Gids*, jrg. 6, 1891, nr. 3, februari, pp. 369-404; F. van der Goes. 'Socialistische esthetiek, II'. In: *De Nieuwe Gids*, jrg. 7, 1892, nr. 4, oktober, pp. 113-140; F. van der Goes. 'Socialisme en kunst'. In: *De Kroniek*, 18 en 25 augustus en 1 en 29 september 1895, respectievelijk pp. 265-266, 274, 282-283 en 313-314 en M. Bauer. *Brieven en schetsen van zijn reizen naar Moskou en Constantinopel, gevolgd door enige polemieken tussen socialisten en estheteen*; met een voorw. van G.H. 's-Gravesande. Amsterdam en Antwerpen: Wereld-Bibliotheek-Vereniging, 1964.
15. H. Roland Holst. *Herman Gorter*. reprint z.pl. z.d. (Nijmegen: SUN, 1973), p. 33. Oorspronkelijke uitgave: Amsterdam: N.V. Em. Querido's Uitgevers-mij., 1933.
16. De soberheid van de vormgeving in Morris' kunstnijverheid heeft een dubbele morele lading. Enerzijds leidt alle decoratieve franje af van waar het werkelijk om gaat in het leven, anderzijds is die franje een luxe die wordt bereikt over de hoofden heen van een anonieme en uitgebuite arbeidersmassa.
17. H. Polak. 'Een hernieuwd pleidooi'. In: *Weekblad van de ANDB*, 3 september 1897.
18. H. Roland Holst. 'Arbeidersklasse en beschaving'. Lezing voor de leden van de ANDB, 10 en 17 december 1903, verslag in het *Weekblad voor de ANDB*, op respectievelijk 18 december 1903 en 1 januari 1904.
19. Opvallend is ook dat men eigenlijk op zoek was naar de gemeenschap, waarvan men de idealen in de eigen kunst wilde vertolken, maar daarbij stuitte op een weinig eenduidige situatie van met elkaar strijdende partijen. Dit dwong tot een actieve - en dus subjectieve - keuze omtrent welke partij nu eigenlijk die gemeenschap representeerde. Dit was een onvermijdelijke valkuil voor kunstenaars die hun eigen subject wilden elimineren.
20. Zie voor de meer klassieke kunstenaarsbonden: 'Honderd jaar vakbeweging in de kunsten'; F. Diepenbrock (red.). *Themanummer Bulletin Nederlandse Arbeidersbeweging*, jrg. 23, 1994, nr. 33, maart. Over de VvL zie G. Stuiveling. 'Op weg naar betere manieren'. In: *Een sober feest: 75 jaar Vereniging van Letterkundigen/Vakbond van Schrijvers*; E. Vanvugt (red.). Amsterdam: VvL/VvS/De Bezige Bij, 1980, pp. 39-63, en S. Hoogervorst. 'Letterkundige: beroep of roeping?': de Vereniging van Letterkundigen 1905-1945'. In: *Kunst en beleid in Nederland*; dl. 6, Amsterdam: Boekmansstichting/Van Gennep, 1993, pp. 189-219. Tibbe gaat wel in op de VANK, maar nauwelijks met betrekking tot de vakbondaspecten. Die komen het

- meest expliciet aan de orde in een artikel dat bij de oprichting verscheen: T. [=P.L. Tak]. 'Een vakvereniging'. In: *De Kroniek*, 4 februari 1905, pp. 33-34.
21. Bloemgarten, pp. 8-9.
22. Een geleding die hij niet onder controle kreeg, werd afgeschafte of van stemming uitgesloten. Haalde een hem onwettig standpunt een meerderheid, dan trad hij af en konden alleen een 'spontane' hulde en intrekking van het besluit zijn terugkeer bewerkstelligen. Dreigde het helemaal fout te gaan, dan was er van geheime stemming opeens geen sprake meer en moest het stembiljet worden ondertekend.
23. Anderzijds sloot ook de vroeg-twintigste-eeuwse sociaal-democratie grote groepen uit. Ze was toch in eerste instantie gericht op de werkende arbeider: geschoold of op zijn minst geoefend, en bij voorkeur in een min of meer regelmatig dienstverband. Wie zich onder die markt bevond, werd graag aan de anarchisten overgelaten.
24. Uit de informatie van Bloemgarten komt duidelijk naar voren dat Polak in de eerste vijftig jaar van de ANDB ondubbelzinnig stond voor zijn eigen Amsterdamse achterban, maar daarnaast meer oog had voor de heren boven zich dan voor die naast of onder hem. Voor de handelswijze van de Londense handelaren in ruwe en de Amerikaanse handelaren in geslepen diamant had hij een fijne neus. Hun verrichtingen kon hij volgen, zo niet voorspellen, en dat gaf hem strategisch een sterk uitgangspunt, niet alleen bij conflicten. Met zijn directe collega's ontstonden soms wrijvingen, waardoor bijvoorbeeld een goede kracht als Herman Kuijper de bond al vroeg verliet. De bond in Antwerpen werd vooral gezien als filiaal van de Wereldbond voor Diamantarbeiders en als zodanig als bijwagen van de ANDB. Hier moest dezelfde strategie worden opgelegd als in Amsterdam, omdat de factor arbeid alleen aan internationale kartelvorming zijn macht kon ontnemen. In dit streven had Polak geen oog voor de lokale situatie. Daardoor presenteerde hij Amsterdamse politieke formules tot in de details als alleenzalmakend en maakte hij taxatiefouten bij een persoonlijk conflict in de Antwerpse bondsleiding. Zo verloor hij de greep op Antwerpen volkomen. Bovendien misbruikte hij tijdens de Eerste Wereldoorlog het Brits-Duitse conflict om de positie van Amsterdam ten opzichte van Antwerpen te verstevigen, zodat zijn roep om solidariteit wat hol klonk toen na 1919 Antwerpen opeens Amsterdam dreigde te overvleugelen.
25. Fr. de Jong Edz. *Van ruw tot geslepen: de culturele betekenis van de Algemene Nederlandse Diamantbewerker Bond in de geschiedenis van Amsterdam*. Amsterdam: (wellicht) NVV, 1955.
26. Uit de beschrijving wordt duidelijk dat de neergang zich na de Eerste Wereldoorlog het sterkst manifesteerde, maar wellicht al eerder, tussen 1907 en 1910, was ingezet.

27. De Jong, pp. 13-14.
28. H. Heertje. *De diamantbewerkers van Amsterdam*. Amsterdam: D.B. Centens's Uitgeversmaatschappij N.V., 1936, in het bijzonder pp. 223-225.
29. J. Presser. *Louter verwachting: autobiografische schets 1899-1919*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1985, p. 35. (Privé-domein: nr. 112); Ph. Bregstein. *Gesprekken met Jacques Presser*. Amsterdam: Athenaeum/Polak & Van Gennep, 1972, pp. 11-12.
30. Bloemgarten, pp. 114-116, 149-151, 317-319, 325-326, 358-361 en uiteraard 483-550.
31. Inweefproblemen zijn er ook vroeger geweest, toen in deze categorale vereniging mensen met een zeer uiteenlopende status binnen het diamantbedrijf op één lijn moesten worden gebracht. Wellicht speelde ook daar al de strategische behoefte aan verheffing van de onderste lagen, omdat de bovenste niet bereid waren om zich te verlagen. Achtung was dus niet iets dat alleen bij de achterban moest worden opgewekt, maar ook in eigen kring.
32. Zie ook Bloemgarten, pp. 161-162.
33. Bloemgarten, p. 317.
34. Adang, pp. 80-89.
35. S. Leydesdorff. 'Wij hebben als mens geleefd': *het joodse proletariaat van Amsterdam, 1900-1940*. Amsterdam: Meulenhoff, 1987, p. 87.
36. Tibbe, p. 9.
37. Tibbe, pp. 8-9.
38. Over de breuk in zijn opvattingen zijn we beter geïnformeerd dan over de breuk in zijn kunstproductie: als criticus had hij zijn opvattingen aan de openbaarheid prijsgegeven, van zijn vroegste kunstwerken heeft hij vrijwel alles vernietigd.
39. Hiervan getuigen het al genoemde *Herman Gorter; Kinderjaren en jeugd van R.N. Roland Holst*. Zeist: Ploegsma, 1940; en *Het vuur brandde voort: levensherinneringen*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1979. (Privé-domein: nr. 52); oorspronkelijke uitgave: Antwerpen en Amsterdam: v.h. Van Ditmar N.V., 1949.
40. Brieven van 22 januari en 18 juli 1926, geciteerd in Tibbe, pp. 270-271.
41. Zie Bloemgarten, pp. 547-548.
42. Ook in een andere recente publikatie vinden we dezelfde thematiek terug: G. Harmsen. *Herfsttijloos (Colchicum autumnale). Een levensverhaal*. Nijmegen: SUN, 1993, bijvoorbeeld p. 733: 'In dit levensverhaal komt onvoldoende tot uiting, al wordt het wel nu en dan met zoveel woorden gezegd, welk een dominante plaats de omgang met de natuur in mijn leven inneemt. Deels komt dit omdat deze omgang bij voorkeur iets is dat ver van politiek, geschiedschrijving, werkkring en dagelijks leven plaatsvindt. Ik beleef de natuur als een ander universum, los van de mensenwereld - maar vaak toch niet zonder metgezellen. Daarbij verliest de zin die we aan ons politieke en sociale handelen proberen te geven, iedere betekenis. De natuur geeft troost en de kracht het leven vol te houden in deze barre tijd.' In hun woorden hadden Polak en Roland Holst hetzelfde kunnen schrijven.
43. Zie bijvoorbeeld Buiting.
44. J. Saks [= P. Wiedijk]. *Socialistische opstellen*. 2 delen, Rotterdam: W.L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij N.V., 1918-1923, deel 2, p. 20.

Bibliografische gegevens

Adang, M. (1994) 'Henri Polak, Richard Roland Holst en de complexe relatie tussen sociaal-democratie en kunst aan het begin van deze eeuw'. In: *Boekmancahier*, jrg. 6, nr. 21, 260-278.

Marc Adang

was in 1994 docent aan de Universiteit van Amsterdam en bereidde een proefschrift voor over de vereniging Kunst aan het Volk (Amsterdam 1903/4-wsch. 1928) en de sociaal-democratische houding(en) tegenover kunst en volksopvoeding aan het begin van de 20ste eeuw