

Het idool H.N. Werkman

Gepubliceerd in Raam #3, 2015

Een inleiding

In de maanden dat ik als curator werkzaam was en me bezighield met de voorbereidingen van de VOG-Werkmantentoonstelling *VRIJHEID VAN GEEST* werd bevestigd wat ik eigenlijk al wist: Hendrik Nicolaas Werkman is een iconische figuur en wordt in de wereld van de grafische kunsten ten zeerste bewonderd. Typografen, drukkers, beeldend kunstenaars en taalkunstenaars maken regelmatig van zijn atypische, eenvoudige werkmethoden gebruik. Zijn humor wordt bezongen, zijn kleurgebruik en vakmanschap geroemd. Werkman is een kunstenaar, een heer en humanist. En dat alles en meer komt in de tentoonstelling naar voren. Overigens zijn er, waarschijnlijk juist vanwege de idolatrie die iconen vaak ten deel valt, ook kunstenaars die helemaal niets van zijn werk moeten hebben en scheel van de dansende lettertjes zien, daar is niets aan te doen.

Heel bijzonder dus, die artistieke mens en dat unieke oeuvre, maar niet in alle opzichten gemakkelijk te interpreteren. Juist vanwege de vele verschillende kwaliteiten van Werkmans oeuvre, kost het moeite om er achter te komen wát zijn werk nou precies zo bijzonder maakt. Zijn het de letters? Is het de melodieuze manier waarop hij met typografie omgaat? Zou het dat eigenwijze handwerk kunnen zijn? Zonder Werkman in een vakje te willen stoppen, zonder de magie van de som-der-delen te ontkennen, wil ik in dit artikel zijn werk aan de hand van vier opmerkelijke 'kwaliteiten' bespreken. Het gaat om vier aspecten van zijn manier van werken die vaak genoemd worden, maar minder vast omschreven zijn dan in eerste instantie lijkt.

Om te beginnen ***Werkman & Muziek***. Dát er een relatie tussen beide bestaat wordt algemeen aangenomen. Maar wat wordt er mee bedoeld? Gaat het om de muziek die hij in zijn levensdagen beluisterde, de jazz en de klassieke stukken, of om de relatie tussen zijn gevoel voor ritme en het hanteren van letters en typografie? Alston W. Purvis, de Amerikaanse designspecialist die in 2004 een monografie over Werkman schreef, introduceerde het prachtige begrip 'melodic typography'. Een aanduiding die in intentie waarschijnlijk niet veel afwijkt van de 'warme typografie' van oud Stedelijk Museum directeur en vriend van Werkman, Willem Sandberg. Hoe dit voor Sandberg in diens *Experimenta Typographica* uitpakte, de vormgevingsexperimenten waarmee hij zijn eigen designcarrière startte, was dit voorjaar tijdens de expositie *het Stedelijk in de Oorlog* uitgebreid te zien.

Iets dergelijks geldt voor ***Werkman & Taal***. Dat Werkman een bijzonder taalgevoel moet hebben gehad staat buiten kijf. Hij wordt niet alleen als beeldend kunstenaar en drukker, maar ook als poëet gememoreerd. Maar de manier waarop dit talent tot uiting komt in zijn druksels verschilt sterk van de manier waarop het in zijn schrijfsels en gedichten wordt gebruikt. In zijn druksels, waaronder het tijdschrift *The Next Call*, is Werkman radicaal en avant-gardistisch. Zijn klankgedichten daarentegen kunnen slim, maar soms ook wel wat oubollig zijn. Gerrit Komrij nam het klankgedicht *Ioemoem lammoem laroem lakoem* zowel in zijn oorspronkelijke bloemlezing van Nederlandse dichtkunst uit 1980 op, als in de latere, herziene versie uit 2004.

De laatste twee stukken gaan over twee belangrijke projecten die in zeker opzicht ook voor twee atmosferen of stijlen staan, te weten ***The Next Call*** en, om het respectloos te zeggen, ál het andere werk dat op sjabloondruk en het spel met inktrollers berust. De reden van deze indeling is tweeledig:

In Werkmans relatief korte carrière vormt *The Next Call* de start. Het is een modernistisch experiment dat zich in vorm (een tijdschrift) en wat de vriendschappen en bewonderaars betreft (de abonnees) voegt naar de modernistische tradities van Dada, suprematisme en *De Stijl*. Al het andere, om het nog maar even zo te noemen, geeft blijk van Werkmans dromerige en romantische geest.

Die lichte voorkeur voor figuratie en expressionisme is wellicht een residu van zijn gefnuikte kunstenaars- en schilderscarrière; van de wat naïeve bewondering voor schilders en expressionisme die daaruit voortkwam en die tot uiting komt in zijn inspanningen voor de Groningse Kunstenaarsvereniging *De Ploeg* en zijn bewondering voor vriend en mentor Jan Wiegers. Maar het resultaat is prachtig. Door los met sjablonen en rollers te werken weet hij fijne, levendige prenten te maken, gekenmerkt door een grote zeggingskracht. Ik noem het vierde stukje ***Werkmans Verlangen***, waarbij ik zowel aan de serie *Vrouweneiland* moest denken als aan de stille avonden die hij ongetwijfeld regelmatig in zijn drukkerij doorbracht.

De vier stukjes zijn geen uitvoerige analyse van zijn werk. Ze zijn gekozen om een leuk, informatief en hopelijk ook inspirerend verhaal op te leveren. Het gaat om een speelse bevestiging van Werkmans artistieke veelzijdigheid.

II - Werkman & Muziek

Heel kort overzicht van Werkmans muzikale instrumentarium

Er zijn verschillende redenen om aan te nemen dat H.N. Werkman geïnspireerd was door muziek. In zijn brieven uit de periode 1941-1943 wijdt hij enkele alinea's aan concerten die hij bezoekt en de grammofoonplaten die hij met vrienden beluistert. Verder heeft hij over de hele lengte van zijn artistieke carrière prenten gemaakt waarop hij muziekinstrumenten en uitvoerenden verbeeldt. De naam van één van zijn beroemdste series prenten is in dit verband ook betekenisvol *Hot Printing*, een parafraze op Hot Music of Hot Jazz .

Er is dus veel muziek in het leven en werk van Werkman. Die muziek is soms onderhoudend en sfeerbepalend en soms overdrachtelijk van belang, bijvoorbeeld als het over beeldcomposities en het ritme van beeldelementen gaat. Soms bepaalt muziek het beeldmotief. In zijn dagboekantekeningen schrijft Werkman:

“Ik houd ontzettend veel van muziek, ze ontroert mij onontkomelijk en geeft mij hoge geluksmomenten. Niet door de melodie alleen, ook zonder dat kan ik er van genieten. (...) De moderne composities zijn voor mij ook nieuw en vreemd, maar ik voel toch iedere keer als ik goede moderne muziek heb gehoord dat die dichter bij ons staat (...) deze dingen inspireren mij en geven mij later de beelden voor het grijpen, dat is mijn houvast voor de waarde van mijn uitingen.” [1]

Maar wat hij schrijft over de waarde die hij aan muziek hecht neemt de vragen eigenlijk niet weg. Want welke muziek beluisterde hij echt? En bespeelde hij instrumenten? En welke? En hoe kwam wat hij beleefde aan muziek uiteindelijk op zijn prenten terecht?

De informatie over de muziekkennis en voorkeuren van Werkman is over de vele teksten over hem verspreid. Om wat meer inzicht te krijgen heb ik daarom eerst op internet en later in de oevrecatalogus de prenten bekeken waar muziek een rol in speelt. Ik ben geen Werkman-specialist en ook geen groot muziekkenner en laat daarom mijn eigen beleving in de beschrijvingen doorklinken. Misschien levert mijn nieuwsgierigheid naar Werkmans liefde voor muziek wat op. Er is immers een relatief groot aantal kunstenaars dat een beroep doet op de swingende kant van de kunstenaar / drukker die op hun eigen manier aan Werkman en muziek refereren.

Composities met letters en muzikale impressies

De vroegste prent waarvan ik meen dat er een instrument op staat stamt uit 1925. Het is een compositie van losse beeldelementen die diagonaal op het papier zijn geplaatst. In het midden bevinden zich zeven lijnen, bekroond en doorsneden door enkele korte rode voorwerpen. Zijn het snaren en stemknoppen? De tweede prent uit 1927 staat bekend als *Compositie met de letter X*. Of het hier ook daadwerkelijk om de verbeelding van een instrument gaat is niet helemaal duidelijk. Toch neem ik de prent hier op vanwege de diagonale compositie en het voorkomen van losse lijnen. Ik kom er later op terug.

De derde prent die ik tegenkwam is de *Violoncel* uit de serie *Hot Printing*. Ik dacht eerst dat er maar één versie was, maar toen ik de oevrecatalogus bekeek bleken er twee varianten te zijn. Het blijkt ook dat Werkman bijna altijd (kleine) series maakte, zeker na 1935 als hij zich de sjabloontechniek volledig eigen heeft gemaakt.

In 1937 maakt Werkman een kleine prentenreeks waarin de muziek zelf centraal staat. Deze werken staan als muzikale impressies vermeld. Het zijn vrije composities met vormen die bij nadere

beschouwing toch aan instrumenten doen denken, zoals een koperen blaasinstrument en pauken. In 1941, 1942 en in 1944 voert hij opnieuw zulke reeksen uit, die deels uit abstracte, deels uit figuratieve prenten bestaan. Opvallend is een blad uit 1942 met zes saxofoons, een figuratief werk uit een serie die voor het overige verregaand abstract is en dan maakt hij in 1943 nog een prachtige kalenderprent.

Waarom Milhaud wel en Stravinsky niet?

Op grond van de beschrijvingen kun je voorzichtig enkele conclusies trekken. Je kunt bijvoorbeeld aan de hand van de afgebeelde instrumenten iets zeggen over de muziekstijl waar Werkman in verschillende perioden naar luisterde. Het instrument op de prent van 1925 heeft zeven snaren en zou een gitaar of jazzgitaar kunnen zijn, bijvoorbeeld die van Django Reinhardt. De violoncel uit de serie *Hot Printing* is daarentegen waarschijnlijk een klassiek instrument. Het begrip violoncel is niet betekenisvast, maar één van de omschrijvingen luidt: een viersnarig instrument, gestemd tussen altviool en contrabas. Geteld naar het aantal snaren is dit het instrument dat Werkman het vaakst verbeeldt.

Ook in de reeks uit 1937 komt een snaarinstrument voor en blaasinstrumenten en een *Paukensymfonie* – zoals de prent in de oevrecatalogus heet. Hoewel Werkman meestal met jazzmuziek in verband wordt gebracht, betreft het hier waarschijnlijk klassieke muziek. Met de zes saxofoons uit 1942 verwijst Werkman ongetwijfeld naar de jazz, wellicht die van Duke Ellington. Maar de prenten die hij in 1942 maakt van De Violist en zijn Publiek betreffen Joodse feestmuziek – het is in de jaren dat Werkman de *Chassidische Legendes* leest. Dan zijn er nog twee prenten uit 1944 die ik in de oevrecatalogus zag. Er staan handen op die een tokkelinstrument bespelen, waarschijnlijk een harp.

Gelet op het instrumentarium dat hij afbeeldt houdt Werkman van verschillende soorten muziek. Maar hoewel hij de jazz zeer bewondert en goed begrijpt, is zijn smaak niet al te vooruitstrevend. Amerikaanse jazzmuziek kon ook in de vroege jaren tamelijk extreem zijn, maar het is de vraag of die extremere vormen in Nederland en Groningen te horen waren. De meeste jazz in Groningen was aangename dansmuziek die door studentengezelschappen werd gespeeld. Ook wat de klassieke muziek en de muziek van klassiek modernen betreft is het niet duidelijk wat Werkman graag hoorde. Soms is het betekenisvoller wat hij *niet*, dan wat hij wel in zijn brieven vermeldt. Darius Milhaud, die hij bij Willem Sandberg thuis beluisterde, wel; Igor Stravinsky, Béla Bartók en Maurice Ravel niet?

Goed beschouwd is het niet zijn muzieksmaak die zijn werk zo swingend maakt. Het effect van ritme en een melodieuze typografie komen waarschijnlijk eerder voort uit de manier waarop hij met de imperfecties van de handpers werkt. Zijn werk komt als het ware in beweging. En misschien speelt ook zijn taalbegaafdheid hier een rol. *Hot Printing* bekt lekker en werd een geveleugeld begrip, zoals wel met meer taalvondsten van Werkman gebeurde.

Dan valt mijn oog op een kalenderblad...

Toch is er ook een opmerking te maken die meer in de richting van zijn compositorische opvattingen wijst. Daar kwam ik op toen ik het onderstaande bijschrift van een veilinghuis bij het kalenderblad uit 1943 las:

“Het blad van de maand november is hiernaast afgebeeld. De schreefloze dagcijfers werden gedrukt in groen op een bruine ondergrond, vervaardigd met een sjabloon. De daardoor ontstane gewelfde vorm doet denken aan een muziekinstrument, vooral door de rode en zwarte krulvormen die

ontleend zijn aan de klankgaten van een cello of contrabas. Werkman hield veel van muziek, bezocht regelmatig muziekkuitvoeringen, speelde zelf klarinet en bouwde samen met zijn zoon Casper diens cello. Ook lijkt het op een vrouwelijke vorm die in combinatie met de krullen herinneringen oproept aan Man Ray's *le Violon d'Ingres* (1924)." [2]

Met die laatste opmerking ben ik het niet eens. Bij Man Ray heeft Kiki de Montparnasse twee klankgaten in haar rug, terwijl Werkman ze als elegante, maar ook stokkerige dunne armpjes weergeeft; grappig en in mijn ogen subliem, evenals het aardige staartstuk van de violoncel. Maar dat terzijde, want het ging mij vooral om het gegeven dat Werkman direct of zijdelings bij het bouwen van een instrument betrokken was. In het citaat speelt hij klarinet en heeft hij zijn zoon geholpen bij het bouwen van een cello. In de oeuvercatalogus en de dagboekantekeningen lees ik ergens dat Werkman in 1944 door een kennis een eigen viool liet bouwen. Hoe dan ook, die informatie levert bruikbare inzichten op. Werkman heeft in zeker opzicht een 'technische' kijk op de zaak.

Als je naar de compositie uit 1925 en de compositie uit 1927 kijkt, zie je hoe Werkman het beeld uit losse onderdelen samenstelt. Ook als het om een instrument gaat. Hij neemt het ding met de blik van een kenner uiteen en kiest losse onderdelen die hij in het beeld gebruikt. De snaren en een sleutel, een gitaarklem? Er is een overeenkomst tussen de manier waarop hij naar een instrument en naar de losse rondslingerende dingen in zijn drukkerij kijkt. Hij kiest een onderdeel of ding en plaatst het op de prent, waarna hij het met een verwijzing naar een mechanische verbinding in evenwicht houdt. Dit vertoont overeenkomsten met de prent *Balans* uit 1925. Daar zijn het touwtjes en gewichtjes. In de diagonale compositie verbinden de zeven lijnen of 'snaren' het geheel. Dan wordt ook duidelijk waarom ik *Compositie met de letter X* uit 1927 bij mijn kleine collectie wilde betrekken. Hier gebruikt hij de snaren los als kleine zwarte lijntjes. Opmerkelijk is dat de diagonaal blijft bestaan, ze wordt nu geaccentueerd door de schuine poot van de letter X. Dit effect hanteert hij opnieuw in het werk *X/XXX* uit 1932 dat in de bundel *DAN DADA doe uw werk! avant-gardistische poëzie uit de Lage Landen* als sluitstuk is opgenomen.

Kortom: Instrumenten en machines worden uiteengenomen. De onderdelen worden 'dansende' letters, worden kleuren en sjablonen. Daarbij gaat het om eenvoudige compositorische elementen. Er klinkt een zekere fascinatie voor lijnen en stippen (of toetsen) in door, die vele composities in verschillende perioden in zijn oeuvre bepaalt.

III - Werkman & Taal

Tussen schrijvende zakenlui en kantoormedewerkers

Hoewel Werkman graag las en veel schreef was hij geen schrijver. Maar, hij had het kunnen zijn, want hij leefde op een moment dat het helemaal niet zo ongebruikelijk was als mannen die op kantoor werkten schreven. En dan bedoel ik niet alleen notariële aktes, brieven of rekeningen; ik heb het over literatuur en verhalen die vanwege de werkzaamheden van hun scheppers niet zelden nét iets meer dan een vleugje kantoorlucht bezaten. De aanwezigheid van deze schrijvers was zelfs zo opvallend dat het zinvol lijkt om ook de taalbegaafdheid van de beeldend kunstenaar H.N. Werkman in dit perspectief te bezien. Hij wordt er geen schrijver van, maar wellicht levert die invalshoek toch nieuwe inzichten op om zijn kunstenaarschap te begrijpen.

De periode waar ik het over heb, ligt ruwweg tussen 1910-1930, als de Belle Epoque langzaam en gewelddadig via de Eerste Wereldoorlog overgaat in 'onze' tijd. Er verandert veel. Het is bijvoorbeeld de periode waarin de eerste kantoortuin ontstaat: Aan het einde van de negentiende eeuw worden de meeste Westerse staten verschrikkelijk rijk, de naties moderniseren en verstedelijken, wat een enorme verdichting behelst. Het leven versnelt, dus rijden in Berlijn rond 1920 de bovengrondse metro's met een frequentie van één minuut, volgens een onderzoek van Rainer Werner Fassbinder ten behoeve van de opnames van de televisieserie *Berlin Alexanderplatz*. Steeds meer mensen werken 'op kantoor'. Het bepaalt het gezicht van die tijd.

Denk aan Nescio (J.H.F. Grönloh) die in 1882 in Amsterdam geboren werd. Zijn ouders waren winkeliers. Hij deed de HBS en werd handelsman. Denk aan Willem Elsschot (A. J. de Ridder) die in datzelfde jaar in Antwerpen geboren werd. Hij was een geslepen reclameman. Zijn biografie van de Reijt geeft een indrukwekkende beschrijving van de manier waarop hij de taalstrijd én kaalslag van België tijdens de Eerste Wereldoorlog overwon. Denk aan de sociaal betrokken Ferdinand Bordewijk, hij werd in 1884 in Amsterdam geboren en was advocaat van beroep, én aan de exotische Franz Kafka, geboren te Praag in 1883, eveneens advocaat en verzekeringsman. De Duitse kunstenaar Martin Kippenberger maakte in 1994 een fantastische installatie die hij *The happy end of Franz Kafka's Amerika* noemde, en die uit een grote verzameling bureautafels en stoelen bestaat. Het is een werk dat me altijd aan deze wonderlijke periode aan het begin van de vorige eeuw doet denken. En tot slot Fernando Pessoa die net iets jonger was en in 1888 in Lissabon geboren werd. Daar begon hij in 1907 vergeefs een drukkerij, waarna hij de rest van zijn leven als handelsscorrespondent versleet.

I would prefer not to

Ik haal deze kantoor mannen *niet* bijeen omdat zij eenzelfde soort literatuur bedreven, maar omdat de opsomming duidelijk maakt dat het veel minder uitzonderlijk is dat Werkman artistieke aspiraties had dan soms wordt gedacht. Hoewel het bij zo'n kleine verzameling kunstenaars ook om toeval kan gaan.

Toch zijn er goede redenen te bedenken waarom kunstenaars destijds op kantoor en in het zakenleven werkten. Vooraleerst was het kantoor de plek waar verdwaalde maar goed opgeleide jongens uit hogere kringen en vlijtige, intelligente en daarom ook goed opgeleide jongens uit lagere regionen terecht kwamen als ze geld moesten verdienen. Daarnaast is het aardig om te speculeren waarom zij tijd overhielden om te schrijven, of in het geval van Werkman te drukken.

Rond 1850 schreven kantoorbedienden vaak nog met de hand. Dan denk ik aan *Bartleby, the Scrivener (Bartleby, de klerk)* de hoofdpersoon uit een beroemd kort verhaal van Herman Melville dat verscheen in 1853. Het speelt zich af in New York. Bartleby bevindt zich samen met zijn baas op kantoor en schrijft daar met enkele collega officiële stukken over. Het verhaal met de ondertitel *A story of Wall Street*, draait volledig om deze ene afstompende activiteit, het met de hand kopiëren van teksten die daarna gecorrigeerd moeten worden. Maar dan wil Bartleby niet meer: “I would prefer not to” antwoordt hij steevast als hij wordt opgeroepen voor zijn werk. Tenslotte eindigt hij als een geest op de trappen van een advocatenkantoor.

Vrouwen

Rond 1910 is het niet meer nodig om met de hand kopiëren. Er is natuurlijk al de telegrafie waarmee op afstand kan worden gecommuniceerd. Er is carbonpapier en in 1860 komt de eerste kopieerpers op de markt, in 1881 gevolgd door de stencilmachine. In 1873 doet bovendien de eerste typiste haar intrede op kantoor. Vanaf 1881 werken steeds meer jonge vrouwen mee, berucht vanwege hun soepele kleine vingertjes. Zodoende hebben geletterde mannen hun handen vrij voor het échte werk. Bovendien, wat vóór 1900 voor schrijven en administreren gold, zal na 1910 ook voor tellen gelden. Kaartsystemen verschijnen omstreeks 1900 op kantoor, daarna worden boekhoudmachines en Hollerith ponsmachines ingevoerd. Vanaf dat moment bedienen vrouwen ook de toetsen van pons- factureer- en adresseermachines. [3]

Dus behalve een sociale verandering, die inhield dat welgestelde jonge mannen deel uit gingen maken van het échte leven en de wat armere langzaamaan meer kansen kregen, was er ook sprake van een uitgebreide technologische en organisatorische spurt. Steeds meer schrijfwerk werd mechanisch of door vrouwen gedaan. De heren schreven ook, zo blijkt uit de biografieën van alle genoemde schrijvers, en wel brieven. Elschot deed per dag vaak meer dan tien zakelijke brieven uitgaan, en ook Werkman kon er wat van. Zijn brieven zijn na zijn dood in boekvorm uitgegeven en bijzonder prettig om te lezen. Zij geven inzicht in zijn werkwijze en leven. Kortom, het schrijven van brieven was noodzakelijk én een cultuur – met een grote C.

Druksels, tiksels en dagboekantekeningen

Desalniettemin – of misschien juist daarom – is het uitzonderlijk dat Werkman de drukpers boven de pen verkiest, hoewel hij wel degelijk schrijft. Zijn stijl is humoristisch en draagt van begin af aan de sporen van een zakelijke achtergrond.

Saldo | boedelbeschrijving | zwaarmoedig (...) Halfautomatische cyclostyles en kasregisters schrijft hij in het druksel/gedicht *SE&O* uit 1925. [4] Aan de bovenkant van het papier staan de woorden debet en credit gedrukt, Werkman maakt de balans op. In dezelfde periode maakt hij een prent met deze titel waarop behalve het woord ‘balans’ en enkele gewichten het jaartal 1925 vol in beeld staat. Het is deze prent die ik onder de noemer **Werkman & Muziek** beschrijf als equivalent van de prent met de diagonale lijnen. - Zouden die lijnen dan toch geen gitaarsnaren zijn, maar bij een ander apparaat, drukpers of kantoormachine horen? -

Je leest af aan het werk dat het niet zo goed gaat met de drukkerij, maar je kunt ook zien dat Werkman er van begin af aan plezier in heeft om de taal van het kantoor speels en metaforisch te

gebruiken. Zo droevig als de woorden *saldo* | *boedelbeschrijving* | *zwaarmoedig* ook mogen zijn, je wordt er toch een beetje vrolijk van.

En precies in die tegenstrijdigheden huist naar mijn mening het genie van Werkman. Steeds is zijn werk én / én, niet of / of. Het is én droevig want ingegeven door zijn faillissement én grappig door zijn gebruik van readymades, de houten letters, de reclametaal, de vreemde teksten van gelegenheidsdrukwerk en krantenartikelen die hij overal vindt. Het is modern en kritisch, maar nooit artistiek programmatisch. Betekenis en beeld zijn geen concepten. Het is concreet materiaal. Je kunt ermee spelen. Op de typemachine die hij uit zijn faillissement weet te redden maakt hij een hele reeks *Tiksels*, tekeningen die uit getypte cijfers en letters zijn opgebouwd.

Zodoende is hij vaak radicaler dan zijn modernistische vrienden en de schilders van De Ploeg. Hij maakt zonder moeite met één enkele letter een gedicht. Denk aan *J&J* uit 1924 en *X/XXX* uit 1932. Theo van Doesburg heeft voor een dergelijk resultaat keer op keer een nieuw pamflet nodig. Van Doesburg schildert bij De Stijl en dicht als I.K. Bonset tegen de klippen op. Hij is één van de bewonderaars die ervoor zorgde dat Werkman ook als dadaïst wordt beschouwd. Van Doesburg was bevriend met Kurt Schwitters en zorgde er samen met de kunstenaar-broers Evert en Thijs Rinsema voor dat Schwitters in 1923 een voorstelling in Drachten gaf. K. Schippers die deze tour in *Holland Dada* uit 1974 beschrijft, wijdt een heel hoofdstuk aan Werkmans poëzie. [5]

Klankgedichten

Door al mijn aandacht voor de avant-gardistische poëzie van Werkman ben ik nog niet aan zijn wat langere klankgedichten toegekomen, aan het *loemoem lammoem laroem lakoem* dat door Komrij in zijn bloemlezingen van de Nederlandstalige dichtkunst werd opgenomen. Want hoewel ook deze gedichten vaak als Dada worden beschreven denk ik dat zij toch in een andere traditie staan. Je kunt de klankgedichten van Werkman niet met die van Van Doesburg of Schwitters vergelijken. Zij maken wat Walter Benjamin in zijn essay *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn reproduceerbaarheid* 'taalsla' noemt, gedichten met de nadruk op chaos en klank. De gedichten van Werkman zijn daarentegen klassiek geordend.

In *Hot Printing* verschijnen de eerste klankgedichten. *Hoopvol Begin* start met de regels:

verecte a selecte | ne more ne pandecte | se vaste vaste vekte | o laste lasto lecte

De onzinwoorden voegen zich naar een bekend rijmschema, bovendien gaat achter de woorden een vertrouwde betekenis schuil. Dat heeft een wonderlijk effect, wat lijkt op luisteren zonder horen of vliegen in een droom terwijl het tegelijkertijd iets lolligs heeft.

Op de website van de Koninklijke Bibliotheek (KB) wordt erop gewezen dat Werkman met sommige gedichten een bedoeling had.

“Peter Jordens heeft vastgesteld dat deze regels samenhangen met de teloorgang van de oude idealen van kunstkring De Ploeg rond die tijd, waarbij het toelatingsbeleid volgens Werkman veel selectiever moest worden (vandaar de eerste regel). De volgende regels bevatten woorden met Duitse of Latijnse wortels die de betekenis prijsgeven: 'verdere groei is ongewenst', 'het zal leiden tot leegte' en 'we zijn in last'. De gedichten van Werkman zijn dus geen nonsensgedichten, maar klankgedichten, soms met de speelsheid, soms met de urgentie van een manifest.” [6]

IV- The Next Call

Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid

Rond 1930 begint de Duitse filosoof Walter Benjamin te schrijven aan zijn essay *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. In deze tekst probeert hij te verwoorden hoe het maakproces en de perceptie van kunst in de moderne samenleving verschilt van die uit andere perioden. Hij richt zich op de vele vernieuwende reproductietechnieken van zijn tijd, zoals de grammofoon, fotografie en film die hij vergelijkt met klassieke artistieke metiers zoals het theater en de schilderkunst. De crux van zijn verhaal is dat de massale vermenigvuldiging van kunstwerken via grammofoonplaten, foto's, drukwerk en film tegemoet komt aan een andere maatschappijstructuur, te weten de massamaatschappij; een samenleving die in de ervaring van Benjamin hetzij socialistisch, hetzij fascistisch is. Zijn tekst geeft een scherp beeld van de reuring in Europa toen Werkman met zijn druksels begon.

Ik beweer niet dat Werkman kunsttheoretische traktaten bestudeerde voordat hij *The Next Call* lanceerde, "(...) een klein geschriftje dat een tijd lang maandelijks in zeer beperkte oplage gedrukt en slechts in vriendenkring verspreid werd als ruilverstap voor relaties met soortgelijke publicaties, die toen in vele landen verschenen." [7]

Je hebt de tekst van Benjamin ook niet nodig om Werkmans oeuvre te begrijpen; ze biedt echter wel zicht op het belang van zijn werk voor onze tijd, want in retrospectief bevat Werkmans kunst elementen die Benjamins ideeën weerspreken. De prenten van Werkman bezitten het aura waar Benjamin van beweerde dat het in de tijd van de technische reproduceerbaarheid van kunst verloren zou gaan.

Het aura van de kunst is iets wonderlijks. Het is een vorm van magie die klassieke handmatige werkmethode wél en mechanische methoden zoals de fotografie niet bezitten. Benjamin heeft het als hij over fotografie schrijft over kunst die door het oppervlak van het gerepresenteerde heen, diep in een lichaam doordringt maar zichzelf tegelijkertijd van mensen verwijdert - hij vergelijkt de fotograaf met een chirurg. De schilderkunst daarentegen is in zijn visie magisch. Zij beroert als een handoplegger slechts het oppervlak van het geobserveerde en neemt de verschillende elementen niet uiteen maar voegt ze samen. In dat opzicht vernietigen fotografie en film het aura, de speciale magische glans van de kunst. Dada doet volgens Benjamin door de deconstructie van de beelden hieraan mee, en precies dát kun je van Werkman niet zeggen. Door zijn fysieke manier van drukken blijft het aura juist intact.

Klank en betekenis van gedrukte letters vallen bij Werkman samen met de dingen zelf, de houten letters die hij oppakt en waar hij mee werkt, om een voorbeeld te geven van iets waar ik al eerder over schreef. Hij gebruikt de dingen als readymades, maar niet zoals Duchamp die het schilderen vaarwel zegt als hij de readymade ontdekt. In tegendeel, Werkman maakt drukwerk omdat hij door schilderen en tekenen gegrepen is.

"Als pers gebruik ik een oude handpers met hefboom (± 1800)", schrijft hij: "de druk geschiedt dan rechtstandig en men kan op gevoel de drukkracht bepalen." [8]

In deze beschrijving legt hij uit hoe genuanceerd hij met de handpers drukken kan, zo verfijnd dat het drukken op schilderen lijkt. Dat tekenen en schilderen ook daadwerkelijk een rol blijven spelen, blijkt uit de prachtige kleine aquarellen die hij als voorschetsen voor zijn sjabloonprenten maakt. En naar mate hij langer als kunstenaar werkt, schildert hij ook steeds meer.

Het is deze paradox, dat Werkman met de hand gaat drukken in een tijd waar de mechanische reproductie het grotendeels overneemt, die zijn werk zo fascinerend maakt. De vergelijking tussen Werkman en Benjamin is betekenisvol vanwege de tegenstelling van het 'koude' modernisme en het 'warme' drukwerk van Werkman, en vanwege de mogelijke analogieën tussen de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw en nu.

Inmiddels is de wereld verregaand gedigitaliseerd. Big Data en chips geven de mechanisering en automatisering een nieuwe dimensie. Daarom is Werkman met zijn ambachtelijke methoden voor sommigen een held. Maar, hoewel ambacht en handwerk in de hedendaagse kunstpolemieek weer sterk op de voorgrond worden geplaatst wil dat nog niet zeggen dat het aura door het maakproces bepaald wordt. Daar is meer voor nodig, en dan denk ik aan de zin die met houten letters over zes pagina's van de eerste *The Next Call* werd gedrukt:

Een ril doorklieft | het lijf dat vreest | de vrijheid van de geest

V - Werkmans Verlangen

Werkman gebruikte in zijn leven twee keer het motief van een paradijselijk eiland. In 1932 maakte hij grote sjabloonprenten die hij *Zuidzee eiland* noemde. In 1942 ontstond een tweede reeks prenten met een soortgelijke titel: *Vrouweneiland*. Dat eilanden voor Werkman iets verbeeldden wat vooral met zijn fantasie te maken had en met het vermogen om zichzelf (in) een heel andere situatie voor te stellen dan waar hij in werkelijkheid verkeerde mag duidelijk zijn. Willem Ellenbroek geeft in een artikel in De Volkskrant uit 1995 weer waar het volgens Werkman over gaat:

Een eiland is "(...) een goed toevluchtsoord in deze sombere dagen", zegt Werkman. 'Het ligt ergens in de Stille Oceaan of in Afrika, het is in elk geval een landstreek waar nog nooit een blanke een voet heeft gezet.'" [9]

Je zou het natuurlijk bij deze korte beschrijving van deze prenten van Werkman kunnen laten, ware het niet dat het motief dermate tot de verbeelding spreekt dat het een eigen leven is gaan leiden. Zowel zijn mogelijke vertrek naar de Zuidzee in 1932, als zijn ontsnappingspoging aan de druk waar hij in de oorlogsjaren aan bloot was gesteld, worden vaak expliciet vermeld. *Ik ga naar Tahiti*, luidt bijvoorbeeld de titel van een toneelstuk over de laatste maanden van het leven van Werkman. Waar komt die fascinatie voor eilanden vandaan?

Zuidzee eilanden in de kunst

Hoewel er ook (veel) oudere voorbeelden te noemen zijn, begin ik aan het begin van de twintigste eeuw, toen Zuidzee eilanden een grote aantrekkingskracht op kunstenaars uitoefenden. Een naam die er onlosmakelijk mee verbonden is, is die van Paul Gauguin die in 1891 naar Frans-Polynesië vertrok om aan de westerse samenleving die hij niet puur genoeg meer vond te ontsnappen. Hij ging eerst naar Tahiti van waaruit hij al snel naar de Marquesaseilanden vertrok. Op beide eilanden maakte hij prachtige schilderijen in een volstrekt eigen stijl en het is niet ondenkbaar dat deze Werkman sterkten in zijn idee, dat je met grote éénkleurige vlakken heel gevarieerde composities maken kunt.

Gauguin overlijdt in 1903 op de Marquesaseilanden. Rond die tijd is ook een andere groep kunstenaars in Zuidzee eilanden geïnteresseerd geraakt, de Duitse expressionisten. Zij zoeken er evenals Gauguin hun toevlucht vanwege de verregaande pervertering van de westerse maatschappij, maar aan hun primitivisme is een nieuw element toegevoegd; de expressionisten van de kunstenaarsgroep *die Brücke* zijn ook in niet-westerse kunst geïnteresseerd. Hun werk is erdoor gekleurd. Daarnaast is er ook een concrete aanleiding voor de Duitse interesse in Zuidzee eilanden; de Carolinen, Marianen, Palau en Samoa zijn op dat moment Duitse koloniën. Vandaar dat Max Pechstein in de jaren van de Eerste Wereldoorlog ook daadwerkelijk op Palau verblijft.

Het komt dus niet uit de lucht vallen als Werkman in 1932 over Zuidzee eilanden droomt. Misschien heeft hij werk van Gauguin gezien, die in dezelfde periode een grote populariteit bereikt als Vincent van Gogh. Misschien heeft hij ze via de expressionisten leren kennen. Jan Wieggers, een goede vriend van Werkman, had enkele jaren eerder in een sanatorium in Zwitserland de expressionist Karl Ludwig Kirchner ontmoet. Toen Werkman in 1929 samen met Wieggers op reis ging, deden zij voordat zij Parijs bezochten eerst Duitsland aan. In het Folkwang Museum in Essen zagen zij onder andere werk van Kirchner.

Kunsthistoricus en oud Rijksmuseum directeur Henk van Os voegt in een studie uit 1965 een persoonlijke beweegreden aan deze artistieke argumenten toe. Hij beschrijft Werkmans wens om naar de Zuidzee te gaan ook als een uiting van diens verlangen naar vrouwen. Hij verbindt zijn reislust met "(...) biografische omstandigheden en betoogt dat Werkmans huwelijksproblemen en moeizame verhoudingen met vrouwen aan het begin van de jaren dertig zijn belangstelling voor Tahiti aanwakkerden met name vanwege de vrije seksuele moraal die daar heerste." [10]

Onder de bewoners der betooverende Zuidzee eilanden

Hoewel er geen twijfel over bestaat dat Werkman van vrouwen hield en hij misschien wel op de vrije liefde wachtte, vind ik het toch wat onwaarschijnlijk dat Werkman zo naïef was om te denken dat hij op verre Zuidzee eilanden zomaar gewillige vrouwen zou vinden. Ik weet niet of toen al bekend was dat Gauguin zich tijdens zijn verblijf op de Marquesas niet in alle opzichten correct had gedragen en een redelijk groot aantal vrouwen met syfilis besmette, maar het lijkt me sterk dat Werkman 'vrije liefde' gelijkstelde aan 'vrije beschikbaarheid' van vrouwen. Daarnaast was ik verbaasd over de bron waar Werkman zijn kennis over Tahiti en andere Zuidzee eilanden volgens veel schrijvers vandaan haalde.

Van Os en andere schrijvers noteren dat het boek *Onder de bewoners der betooverende Zuidzee eilanden* van L.R. Gratama de directe aanleiding was voor Werkman om naar de Zuidzee te willen vertrekken. Het is natuurlijk mogelijk dat Werkman niets anders las en niet beter wist, maar ook onwaarschijnlijk. Het enige wat ik bedenken kan is dat de auteur L.R. Gratama gezien zijn naam uit het hoge noorden kwam en dat het daarom voor Werkman voor de hand lag om hem om raad te vragen, gewoon een ervaringsdeskundige in de buurt. Misschien was hij als drukker op de hoogte van zijn adres ... Dát hij Gratama schreef is bekend. In de Groninger Archieven bevindt zich hun eenmalige briefwisseling.

Zoveel ophef om bijna niets. Toch wordt het verhaal over Werkman en zijn reis naar de Zuidzee wordt steeds opnieuw verteld terwijl er zoveel andere verklaringen mogelijk zijn. Het is even plausibel dat hij niet naar verre eilanden vertrok omdat hij simpelweg graag in Groningen bleef. Hij hield van de omgeving. Naast de prenten uit 1932 en 1942 waarop hij exotische eilanden verbeeldt staan zijn prenten met motieven van het Groningse platteland, zoals mensfiguren en paarden. Er zijn kortom legio andere redenen om naar eilanden te verlangen. Ik geef de dichtregels van Frans Baake als indicatie. Baake mailde mij een paar weken geleden een tekst over zijn liefde voor eilanden waarin hij stilstaat bij de vraag wat hem fascineert. Hij schrijft:

"Verwoorden is niet eenvoudig en volstaat evenmin. Het is een zielsmatige kwestie, en heeft iets te maken met de zoektocht naar ultieme eenzaamheid, en uiteindelijk je ware zelf." [11]

Een dromer

Contemplatie en melancholie zouden de verbinding tussen de Zuidzee eilanden en Werkmans 'ware zelf' kunnen zijn. Het zijn gevoelens die dicht tegen 'een heftig verlangen naar vrijheid' aan kunnen liggen, want ook hiervan is zijn leven doortrokken. Het maakt hem, evenals Pessoa en Kafka, kritisch en weemoedig. Hij kiest vóór de kunst en stelt zich betrokken op, zoals blijkt uit zijn steun voor Joegoslavische dadakunstenaar Ljubomir Mitzich in de laatste *The Next Call* en zijn ergernis over het verloederde kunstbeleid van *De Ploeg* die doorklinkt in het gedicht *Hoopvol Begin*. Zijn kritische houding en humanistische standpunten komen uit zijn romantische kunstenaarschap voort. Uit zijn

dagboek blijkt hoe hij zich door het lezen van de *Chassidische vertellingen* of *Die Legende des Baalschem* van Martin Buber laat meeslepen.

“Weet U welke invloed het lezen van de Baalschem op mij heeft, dat ik er nog onmaatschappelijker door word. Ik kan het niet anders uitdrukken, het maakt me deemoedig.” (...)

“Ik wil maar hopen dat de legende van de Baalschem mij als het ware volpropt met beelden, zoodat ik er niet anders dan beeldend aan kan denken. Op een goede dag maak ik dan de paletten gereed en vertrouw dat er aan de oude handpers met ingespannen arbeid wel een tiental verschillende bladen te voorschijn gebracht kunnen worden.” [12]

Die volstrekt eigen, een beetje dromerige stem klinkt overal doorheen. Werkman is niet voor één gat te vangen. In de laatste jaren voor zijn tragisch overlijden drukt hij veel. Samen met *De Blauwe Schuit* en op zijn eigen atelier: florale en natuurlijke motieven, bloemen, vruchten, mensfiguren, mannen, vrouwen, *Vrouweneiland* en *Chassidische vertellingen*. Ik denk dat hij dát in eilanden zocht, een plek om na te denken, te werken en te verwijlen, een plek voor zijn kunst.

Saskia Monshouwer, Amsterdam, augustus 2015

NOTEN:

I - VRIJHEID VAN GEEST

- GEEN

II- Werkman & Muziek

- [1] *Brieven van Werkman 1940-1945*, verzorgd door Jan Martinet, Arbeiderspers (1968) Pag.47
- [2] www.simonis-buunk.nl/dezeweek/archive/2010/dezeweek01_11_10.htm

III - Werkman & Taal

- [3] www.historien.nl/kantoor-geschiedenis-van-schrijfmachine-tot-computer/
- [4] *DAN DADA doe uw werk! Avant-gardistische poëzie uit de Lage Landen*, Hubert van den Berg & Geert Buelens, Uitgeverij van Tilt (2015) Pag. 138
- [5] www.museumdrachten.nl/archief/interview-met-k-schippers/
- [6] www.kb.nl/themas/boekkunst-en-geillustreerde-boeken/hot-printing-van-hn-werkman/de-teksten-van-hot-printing

IV - The Next Call

- [7] *Brieven van Werkman 1940-1945*, verzorgd door Jan Martinet, Arbeiderspers (1968) PAG. 17
- [8] IDEM PAG. 16

V - Werkmans Verlangen

- [9] www.volkskrant.nl/archief/een-paradijs-op-een-pakhuiszolder-hendrik-werkman-1882-1945-dromer-en-meesterdrukker~a413415/
- [10] www.werkmanarchief.nl/index.php?id=59
- [11] *Passie voor Eilanden*, Frans Baake, lezing, zondag 2 augustus 2015, Grote Sint Laurens Kerk Alkmaar
- [12] *Brieven van Werkman 1940-1945*, verzorgd door Jan Martinet, Arbeiderspers (1968) Pag. 19 Pag. 21/22

Literatuur:

H.N. Werkman, het complete oeuvre, Dieuwertje Dekkers, Anneke de Vries, Jikke van der Spek, NAI uitgevers (2008)

DAN DADA doe uw werk, avant-gardistische poëzie uit de Lage Landen, Hubert van den Berg & Geert Buelens, Van Tilt Uitgeverij, 2015

H.N. Werkman, Alston W. Purvis, Monographics, Lawrence King Publishers (2004)

H.N. Werkman, 1882-1945, Leven & Werk, Anneke de Vries, Jikke van der Spek, Doek Sjiens, Mariëtta Jansen, WBOOKS, Groninger Museum, Stichting Werkman 2015 (2015)

I - VRIJHEID VAN GEEST

Een inleiding

LOEMOEM LAMMOEM LAROEM LAKOEM

*Loemoem lammoem laroem lakoem
bergamotse pergolas
boestroem bastroem bestroem bostroem
arboesti arboesas
oemoem ammoem aroem akoem
postolorum postolas
akroem baroem fakroem faroem
synagobi syncopas
oeloem aloem oesdroem nosdroem
akolasi rabotas
oeldroes knoeldroes boeldroes moeldroes
pastellorum crammacas
oemboem hoemboem zoemboem boemboem
castranorum castrafas*

in: *Nederlandse Poëzie van de 19^e t/m de 21^e eeuw in 2000 en enige gedichten*, Gerrit Komrij, Bert Bakker (2004)

II - Werkman & Muziek

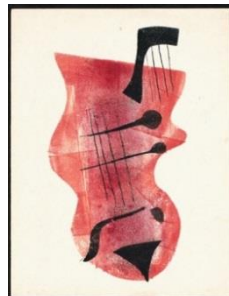
Heel kort overzicht van Werkmans muzikale instrumentarium



Compositie
1925



Comp. met letter X
1927



Violoncel
Hot Printing 1935-36 1937



Muzikale impressie



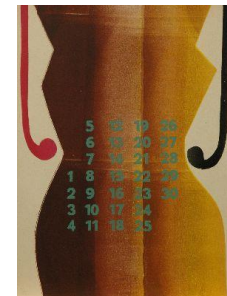
Muzikale impressie
1941



Muzikale impressie
1942



Violist en publiek
1942



Kalender 1944 – november
1943

III - Werkman & Taal

Tussen schrijvende zakenlui en kantoormedewerkers

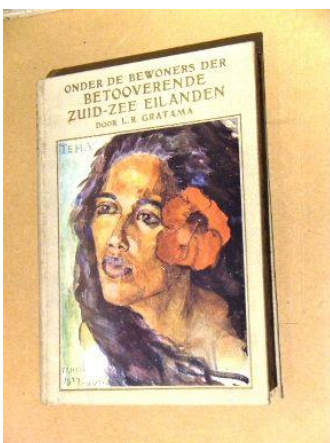


Martin Kippenberger, The happy end of Franz Kafka's Amerika, 2009



kantoor tuin, N.V. Nederlandsche Handels Maatschappij
in het gebouw van De Bazel aan de Vijzelstraat in Amsterdam

V - Werkmans Verlangen



Onder de bewoners der betooverende
Zuidzee eilanden, L.R. Gratama