‘…de baai…de binnenbaai…’

Indië herinnerd

Pamela Pattynama

Faculteit der Geesteswetenschappen

‘…de baai…de binnenbaai…’

Vossiuspers UvA is een imprint van Amsterdam University Press.
Deze uitgave is totstandgekomen onder auspiciën van de Universiteit van Amsterdam.

Omslag: Nauta & Haagen, Oss
Opmaak: JAPES, Amsterdam
Foto omslag: Carmen Freudenthal, Amsterdam

ISBN 978 90 5629 469 4
© Vossiuspers UvA, Amsterdam, 2007

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

‘…de baai…de binnenbaai…’

Indië herinnerd

Rede

uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van
bijzonder hoogleraar Koloniale en postkoloniale literatuur- en cultuurgeschiedenis
aan de Universiteit van Amsterdam,
vanwege de Stichting Het Indisch Huis
op donderdag 16 december 2005

door

Pamela Pattynama

Vossiuspers UvA

Mevrouw de decaan,
Zeer gewaardeerde toehoorders,

Op de laatste bladzijde van Maria Dermoûts onvergetelijke roman *De tienduizend dingen* klinkt een stem. Felicia, de oude mevrouw van Kleyntjes, hoort die stem. Verzonken in herinneringen zit zij in haar tuin. Daar, in een van de enkele overgebleven specerij 'thyunen', aan de binnenbaai op een Moluks eiland, hoort zij langzaam, van ver weg, met lange tussenpozen, zeggen:

> ' – de baai – de binnenbaai – je zult toch – nooit – de binnenbaai – vergeten – o – ziel – van –?'[1]

De zin die Felicia hoort is raadselachtig. Het kan een bezwering zijn, een opdracht, een verzuchting of een vrees. Misschien is het wel een van de 'honderd dingen', klaagdingen die gereciteerd worden voor een dode. Felicia luistert en de doden komen voor haar staan: haar gesneuvelde zoon, drie kleine meisjes – vergiftigd –, een vrouw van het eiland die Constance heette en liep als een verbannen vorstin, de valse posthouder die aan de buitenbaai had gewoond en een Rumphius citerende professor die Felicia wat 'potsierlijk', maar toch 'erg aardig' had gevonden. Felicia herinnert zich de doden die zij oproept wel, maar zij kende hen niet allemaal persoonlijk, niet uit eigen ervaring. Zij kende hen, zo staat er, omdat 'alle verhalen haar altijd werden verteld'.[2] Het is, met andere woorden niet haar eigen geheugen dat spreekt daar aan de binnenbaai; Felicia verwierf haar kennis door middel van verhalen.

Het is op deze wijze, door middel van verhalen, dat ook wij – hedendaagse Nederlandse lezers – onze kennis over Indië verwerven. Indië bestaat niet meer, niet als kolonie en niet als geografische tijd-ruimte. Weinig mensen kunnen nog bogen op een Indisch autobiografisch geheugen.[3] Ook voor hen, misschien juist voor hen, is Indië wijlen. Verleden tijd. Voorbij. Ontoegankelijk: een kuil om snikkend in te vallen volgens Rudy Kousbroek.[4] Toch, in weerwil van het onverbiddelijke voorbijgaan van de tijd, kunnen we constateren dat er een Indië bestaat

dat leeft als nooit tevoren. Het is een Indië dat bezield door de evocatieve kracht van de taal leeft en vóórtleeft.

Het is vooral de literatuur geweest die zich vanaf de 'eerste jaren der Compagnie tot op heden' heeft opgeworpen als schatbewaarder van Indië.[5] De vele, gedurende de zeventiende eeuw verschenen scheepsjournalen en reisverhalen werden toen al beschouwd als bron van informatie en gretig gelezen.[6] Vanaf het midden van de negentiende eeuw werden verhalen over Indië zelfs een zeer geliefd literair genre, terwijl vertellingen over het koloniale verleden nu nog steeds met groot enthousiasme worden gelezen én geschreven. Elke nieuwe Indische roman wordt in het huidige postkoloniale tijdperk zelfs zowat een onverbiddelijke bestseller. Denk maar eens aan het succesvolle werk van Hella Haasse, Marion Bloem, Adriaan van Dis, Helga Ruebsamen en Yvonne Keuls.[7] Men kan gerust stellen dat het koloniale verleden, naast de Tweede Wereldoorlog, het populairste motief van de moderne Nederlandse literatuur is.[8]

Vanwaar die populariteit van oudere en nieuwe Indische teksten? Waarom weet Indië zo lang na de dekolonisatie auteurs nog steeds te inspireren en hoe komt het dat lezers nog steeds verleid worden door de 'gordel van smaragd'?[9] De bekoringen van Indië zijn tegenstrijdig en velerlei. Men kan daarom verschillende verklaringen aanvoeren voor de aantrekkingskracht van de Indische literatuur voor Nederlands publiek. Ik zal daar nu een aantal van aan u voorleggen.

Een belangrijke factor waarop de aantrekkingskracht van oude en nieuwe Indische teksten berust, is dat zij diachronisch met elkaar verbonden zijn.[10] Keer op keer duiken eenzelfde soort thema's, stijlfiguren of denkbeelden op. In Indische literatuur klinken echo's van geluiden die we eerder hebben gehoord, er lopen figuren in rond die ons vaag bekend voorkomen en we herkennen landschappen waar we eerder zijn geweest. Al die verwijzingen roepen met elkaar een suggestieve evocatie op van toen…, destijds…, een verte…, een geur: Indië.

Ik kan het ook anders zeggen: Indische teksten zijn doordrenkt van intertekstualiteit en dialogisme. Deze literatuurwetenschappelijke termen zijn afkomstig van de linguïst Mikhael Bakhtin en de semiotica Julia Kristeva.[11] Hun theorieën zijn relevant voor Indische teksten omdat zij wijzen op de herinneringsdimensie van taal. Elke tekst, zo zegt Kristeva, is een mozaïek van citaten uit vorige teksten.[12] Elk woord dat wij gebruiken, zo zegt Bakhtin, sleept tradities met zich mee waarvan de echo's hoorbaar blijven bij elk nieuw gebruik: 'Het woord vergeet nooit waar het geweest is.'[13]

Woorden bezitten dus een geheugen. Dit opmerkelijke gegeven is reden om stil te staan bij het proces van betekenisgeving waaraan elke tekst onderhevig is. Auteur, tekst, context en lezer hebben invloed op het betekenisgevende proces, maar de lezers bezitten de doorslaggevende stem. Het zijn de lezers die zich door het tekstgeheugen laten aanspreken en zij zijn het die zin en betekenis geven aan de terugkerende verwijzingen naar Indië.[14] Lezers van nu kunnen echo's van vroeger opvangen en zij *herinneren* zich Indië, ook al, en *dat* is het frappante, ook al ontbreekt bij hen de eigen ervaring en hebben zij nooit 'onder de palmen' gewandeld.[15] Zij herinneren zich Indië omdat zij putten uit een onderdeel van het Nederlands cultureel geheugen, namelijk het Indische reisarchief. Met 'Indisch reisarchief' doel ik op een bewegelijk geheel van duizenden verhaalfragmenten die ontleend zijn aan allerlei tekstuele, visuele en materiële bronnen en die rondzwerven in het 'geheugen van Nederland'.[16] Deze Indische verhaalfragmenten zijn van daar naar hier gegaan én van hier naar daar, ze werden verteld en opgeschreven, gelezen en opnieuw verteld. Ervaringskennis, beelden en elementen afkomstig uit de materiële werkelijkheid werden onderweg opgepikt en de opnieuw gerangschikte verhalen werden verder verteld en doorverteld, maar dan anders, altijd weer anders. Herinneringen over Indië gaan – misschien – over toen, maar zeker worden ze in het *heden* verteld, bekeken en beluisterd.[17]

Het recente boek van de Nederlandse auteur P.F Thomése, *Izak,* is een voorbeeld van zo'n hedendaagse her-vertelling.[18] *Izak* gaat over een verweesd Moluks jongetje dat tijdens de Indonesische onafhankelijkheidsoorlog rondzwerft op Oost-Java. Thomése heeft de ervaringen van zijn Molukse schoonvader opgetekend. Hij mengde ze met andere Indische fragmenten, verzon er zelf wat bij en maakte er een modern Nederlands sprookje van. Zo is een persoonlijke herinnering aan het Indië van toen gemigreerd, doorverteld en binnengereisd in het culturele geheugen van Nederland nu.

Het idee van een Indisch reisarchief was mijn leidraad bij een specifieke benadering van Indische teksten. Met deze benadering wil ik een bijdrage leveren aan het lopende debat over de grenzen en status van de Indische literatuur.[19] Mijn voorstel is om Indische teksten en beelden op te vatten als uiteenlopende en dynamische *memory texts* of herinneringsteksten. Het is vandaag niet de gelegenheid in te gaan op alle theoretische implicaties daarvan.[20] Het is nu wel van belang in te brengen dat ik 'herinnering' wil inzetten als analytisch concept en Indië zie als een dyna-

misch reisarchief. Die begrippen maken het mij mogelijk om de dynamiek en de wisselwerking tussen de vier betekenisniveaus van auteur, tekststructuur, context en lezerspositie te onderzoeken.

Ik ga ervan uit dat elk herinneringswerk plaatsvindt in het heden. Onder invloed van die contemporaine herinneringsprocessen verandert het verleden steeds van vorm en gedaante. Alle Indische teksten beschouw ik daarom ook als herlezingen. In mijn benadering vormt elke tekst een herneming van oude fragmenten, van Indische topoi, van woorden die niet zijn vergeten waar ze vandaan komen of van beelden die zich niet laten terugdringen. Op die manier gelezen wordt elke tekst een *her-herinnering* of, zoals de zwarte, Amerikaanse schrijfster Tony Morrison het noemt, een *rememory*. Elke Indische tekst is dus eerder een plaats waar een herinnering herinnerd wordt, dan een plaats waar een gebeurtenis herinnerd wordt.[21] De lezers met hun gesitueerde kennis zijn degenen die de doorslag geven bij de uiteindelijke interpretatie van de oude herinnering.[22]

Volgens die gedachteloop beschouw ik degenen die over Indië schrijven niet zozeer als auteurs dan wel als herinneraars of post-lezers, die via de verbeelding flarden van Indië aaneen smeden en zo een nieuw Indië tot leven wekken. 'Schrijven is een vorm van schizofrenie. Je verbeelding wordt de waarheid,' zo zegt Indisch auteur Helga Ruebsamen die haar roman *Het lied en de waarheid* (1997) als een autobiografie schreef. Zij heeft gelijk: het gaat om het lied, niet om de waarheid. Uiteraard is de thematiek een ijkpunt voor Indische teksten, maar mijn aandacht gaat meer uit naar de wijze waarop die Indische thematiek uitpakt als een culturele herinnering en vervolgens gaat werken als *technology of memory*, om de term van Marita Sturken te gebruiken.[23] Indische literatuur is vaak beschouwd als een bij uitstek realistisch, zelfs egodocumentair genre. Maar hoezeer de realiteit zich ook opdringt en hoe boeiend de biografie van de auteur ook mag zijn, mij gaat het om de biografie van de tekst. De biografie van de tekst kan ons inzichten geven in de vorming van het culturele geheugen wat betreft Indië. Welke intertekstuele herinneringssporen kunnen wij daarin ontdekken? Welke functie hebben Indische teksten in het sociale verkeer? Rob Nieuwenhuys zag Indië als een voorbije 'verzonken wereld', een fossiel uit het verleden. Vijftig jaar later is het mijn doel Indië te exploreren als contemporain verschijnsel.[24]

In het volgende wil ik u graag drie voorbeelden voorleggen van mijn onderzoek naar herinneringssporen in een tekstuele biografie. In het eerste voorbeeld komen

P.A. Daum, Louis Couperus en Maarten 't Hart aan bod. Daarna vergelijk ik twee werken van Hella Haasse met elkaar, om tenslotte de visuele biografie van Multatuli's *Max Havelaar* na te gaan.

Ik zal beginnen met een geval van zogenaamde 'goena-goena'. *Goena-goena* verwijst naar witte of zwarte magie: de geheime, oosterse krachten die het westerse begrip te boven zouden gaan.[25] Nederland heeft *goena-goena* vooral leren kennen via het literaire geheugen. In de tweede helft van de negentiende eeuw stilde de Nederlandse elite haar verlangen naar oosters exotisme, losbandigheid en mysterie door, knus bij de kachel gezeten, te lezen.[26] Die zucht naar het verre creëerde een ander land, een *tropisch* Nederland waar dingen konden gebeuren die in het steile vaderland geen ruimte vonden. *Goena-goena* is sindsdien een terugkerende literaire troop, ook onder Indo schrijvers. 'Anstiel gezwijmel met de oosterse ziel', sneerde Indo schrijfster Beb Vuyk nochtans.[27]

Goena-goena mag dan vaak aanleiding geven tot 'zelf-exoticisme', het is geen onschuldige troop.[28] Twee onuitroeibare koloniale ideeën zijn ermee verbonden: het idee van een onbegrijpelijk oosten en het idee van een onoverbrugbaar verschil tussen Oost en West – culturele mythen die geholpen hebben het westerse kolonialisme te legitimeren. *Goena-goena* is daarom meer een teken van wat Edward Said oriëntalisme noemde, dan van geheime oosterse krachten.[29] We zullen zien dat de Nederlandse vorm van oriëntalisme ook samenhangt met raciale verschillen en genderverschillen.

In 1889 kwam *Goena-Goena* uit, de roman over overspel en verleiding van journalist-schrijver P.A. Daum.[30] Daum beschrijft hoe de in Indië geboren en getogen jonge weduwe Betsy een getrouwde notaris voor zich tracht te winnen door middel van *goena-goena*: geheimzinnige poedertjes, mengsels, en onder de grond verstopte lappenpoppen. Daums verteller kijkt er met naturalistische scepsis tegenaan. Betsy's verleidingspogingen mislukken uiteindelijk en zij wordt smadelijk verjaagd. Vrouwelijke verleiding en illegale seksualiteit spelen ook hevig door in Couperus' weergaloze roman *De stille kracht* (1900). Bij Couperus overschrijdt *goena-goena* de grens van het huiselijke en opereert in het publieke domein. Stille krachten beslissen het politieke steekspel tussen de Hollandse resident Van Oudijck en de inheemse regent Sunario. Maar in de roman werken stille krachten ook door in de verbeelding van blanke angsten voor de ongrijpbare, oosterse ander.

Rond de publicatiedatum van Couperus' roman, 1900, is in de kolonie een ingrijpende omslag aan de gang. De gemengde mestiezencultuur, die tot dan toe de koloniale samenlevingen beheerste, maakt langzamerhand plaats voor een meer eurocentrische cultuur.[31] Hoewel de oorzaken velerlei zijn, vormde de angst van de Europese kolonisator om te *verindischen* een saillant onderdeel daarvan. Men vreesde, met andere woorden, voor raciale bezoedeling en degeneratie van het vermeend superieure blanke ras. Dit angstvertoog bracht de bestaande praktijk van rassenvermenging, *njai*'s (huishoudsters-concubines) en interraciaal concubinaat in diskrediet.[32]

In Couperus' roman wordt die omslag verbeeld via een louche Indo en een fatale vrouw die verindischt is. De blanke residentsvrouw Leonie, afkomstig uit een geslacht van *blijvers*, begeert de 'even ver-indooste Hollandse blond-en-blanke' Theo, haar stiefzoon, maar kan ook niet afblijven van de mooie Addy met zijn 'bruine tijgerkracht'. Leonies 'onuitzegbare verdorvenheid' wordt flink bestraft door middel van *goena-goena*.[33] Huiveringwekkend verbeeldt Couperus de gevreesde bezoedeling van het blanke ras. In de fameuze badkamerscène wordt Leonies blanke lichaam bespuugd met smerig inheems sirihsap.[34] Terwijl *goena-goena* bij Daum nog een huismiddeltje leek, zijn de krachten bij Couperus uitvergroot tot geseksualiseerd, politiek instrument dat de ethisch bevlogen Van Oudijck sluipenderwijs ondermijnt. Zijn ondoorgrondelijke Javaanse tegenstander Sunario hoefde maar af te wachten. Opmerkelijk is dat zowel in Daums als in Couperus' verhaal *goena-goena* verbonden is met een vrouwenfiguur die raciaal bezoedeld is. Wanneer *goena-goena* een eeuw later weer opduikt, gebeurt dat dan ook via een Indisch meisje.

In de Hollandse dorpsroman *Lotte Weeda* van Maarten 't Hart (2004) wandelt een assertieve, onafhankelijke en politiek geëngageerde Indo de Nederlandse literatuur binnen. Het negentiende eeuwse, raciaal bezoedelde vrouwelijke personage van Daum en Couperus heeft hier de gestalte aangenomen van een vastberaden fotografe die een aantal dorpsbewoners komt portretteren. Tegen een hedendaags decor van Somalische vluchtelingen en bedreigde natuur zien wij, lezers, een rasechte *polder-Indo* optreden. Maar in deze nieuwe figuratie klinken wel vertrouwde echo's door. Volgens de merendeels mannelijke dorpsbewoners is het Indische meisje een geheimzinnige en verleidelijke verschijning, een ongrijpbare vreemdelinge die aan hun gretige blikken ontsnapt. Wanneer ettelijke van de gefotografeerde dorpsbewoners sterven, fluistert het dorp al gauw: 'goena-goena!'

't Harts roman wil laten zien hoe ons moderne leven nog steeds beheerst wordt door irrationele wanen. Opmerkelijk is evenwel dat de centrale metafoor voor zo'n hedendaagse boodschap gedragen wordt door een oude, koloniale topos. Midden in de hedendaagse multiculturele samenleving duikt Indië op, als een oude bekende in een veranderd landschap. Nochtans heeft Maarten 't Hart volgens eigen zeggen en in tegenstelling tot Daum en Couperus geen familiebanden of andere betrokkenheid bij Indië.[35] Ligt het niet voor de hand te concluderen dat de auteur intertekstueel beïnvloed is door het Indische reisarchief?

Mijn tweede voorbeeld betreft eveneens een rijke Indische inspiratiebron, namelijk interraciale relaties. Interraciale seksualiteit vormt in de Indische literatuur een steeds terugkerend thema dat met recht een koloniale topos kan worden genoemd.[36] Hella Haasse, de veelvuldig gelauwerde, populaire Indische schrijfster, introduceerde het motief van interraciale vriendschap in de naoorlogse Nederlandse letteren.

Haasses debuut, de novelle *Oeroeg*, kwam uit in 1948, nog tijdens de onafhankelijkheidsoorlog van Indonesië.[37] Velen van u kennen het verhaal. Een planterszoon kijkt terug op zijn vriendschap met Oeroeg, de Javaanse zoon van zijn vaders opzichter. De vriendschap slaat om in vervreemding en onbegrip wanneer Oeroeg zijn *belanda*-vriend verwerpt en kiest voor het nationalisme. De novelle eindigt met de dekolonisatie. Daarmee verliest de vertellende ik zijn geliefde thuisland en identiteit.

Vanuit postkoloniaal perspectief kan *Oeroeg* gelezen worden als een mislukte zoektocht naar de koloniale ander. De novelle wordt beheerst door verlies – het verlies van een vriend, van een geliefde woonplaats, van een illusie –, maar ook door een koloniaal idee: dat van de onbegrijpelijke ander. Voor de blanke ik-figuur blijft de inheemse Oeroeg een enigma, een zwart spiegelend meer. 'De diepte peilde ik nooit...', zo staat er op de laatste bladzijde.[38] Zonder moeite herkennen we Kiplings 'East is east and west is west and never the twain shall meet'. Ook bij Couperus kwamen we al de mythe tegen dat er tussen Indonesiërs en blanke Europeanen onoverbrugbare verschillen bestaan. Dat juist rondom deze weerbarstige gedachte een *perkara*, dat wil zeggen, een netelige kwestie is uitgebroken is niet vreemd.

In 1948 wekte het idee dat Nederlanders en Indonesiërs elkaar niet begrijpen de woede op van de welbekende Indo schrijver-journalist Tjalie Robinson. Hij veegde

de vloer aan met *Oeroeg* en voegde Haasse toe: 'Ga liever de geschiedenis van kleine Hella schrijven.'[39] Robinson eiste, met andere woorden, een gepolitiseerd verhaal waarin raciale verschillen, gender- en machtsverschillen niet verbloemd werden. Haasse lijkt revanche te hebben genomen. In 2002 herschreef zij haar debuut met *Sleuteloog*, of liever gezegd: zij her-las haar debuut, en wel vanuit een bijgestelde herinnering. Vierenvijftig jaar was verlopen tussen *Oeroeg* en *Sleuteloog*. Gedurende die tijd hebben postkoloniale vertogen vat op het monolithische herinneringsbeeld gekregen. Het gevolg was dat tegen-herinneringen die op individuele ervaringskennis waren gebaseerd de officiële, gecanoniseerde herinnering aan Indië hebben doen exploderen.[40] Dat is onder meer te zien in Hans Hylkema's verfilming van Haasses roman, *Oeroeg* (1993). Vergeleken met de brontekst, wordt in de film een geproblematiseerd en veel complexer beeld van interraciale vriendschap geschetst.[41] Hoe heeft deze herinterpretatie van de koloniale geschiedenis plaatsgevonden? Een korte historische omweg kan dat verduidelijken.

Tijdens de jaren vijftig en zestig bestond er in Nederland weinig publieke aandacht voor Indië. Zoals in zoveel natiestaten greep men terug op amnesie en nostalgie ter ondersteuning van een op de toekomst gerichte na-oorlogse ideologie. Enerzijds werd het koloniale verleden vergeten en weggestopt als politiek 'familiegeheim'. Anderzijds bleef het beeld van Indië als idyllische *tempo doeloe* voortbestaan in het nationale geheugen. Die herinnering sloeg om in de rebelse jaren zeventig. Anti-autoritaire, zwarte, feministische en homobewegingen ondermijnden de traditionele denkbeelden over gezag en ethiek. In die maalstroom kwam ook het 'vergeten' Indische verleden bovendrijven. In 1969 verscheen oorlogsveteraan J.E. Hueting op de tv, het openbare medium bij uitstek. Hij beschuldigde Nederlandse soldaten ervan geweldsexcessen en oorlogsmisdaden te hebben begaan tegen Indonesische nationalisten tijdens de onafhankelijkheidsoorlog van Indonesië. In de daaropvolgende opschudding drongen postkoloniale schaamte en schuld over Nederlandse rassenwaan, uitbuiting en oorlogsmisdaden zich op: Indië kwam op straat te liggen. Sindsdien zijn de herinneringsbeelden ambivalent en tegenstrijdig. Het thuisverlangen van Indische migranten heeft een stem gekregen, evenals het Indische slachtofferschap en de opgekropte emoties van veteranen die in een vuile oorlog vochten. Maar ook de stemmen van de tweede generatie, en van historici en auteurs zonder ervaringskennis, mengen zich in de discussie, zodat nostalgie en schuldbesef met elkaar in botsing komen en elkaar verdringen. Consensus over de meest correcte herinnering ontbreekt. Welke herinnering is waar-

heidsgetrouw? Welke groep heeft meer recht op Indië? Dergelijke vragen blijven onbeantwoord, en in de Nederlandse herinneringscultuur is Indië een ambivalente en omstreden plaats blijven innemen.

Die meerstemmige en weerbarstige herinneringen vormen de voedingsbodem van Haasses *Sleuteloog*. Net als in *Oeroeg* draait *Sleuteloog* om een terugblik en een zoektocht. Maar waar in *Oeroeg* het zwarte, spiegelende oppervlak van een Indonesisch meer stond voor de duistere Ander, gaat het in *Sleuteloog* om de krochten van het onbegrijpelijke Nederlandse Zelf. De vertelster, Herma Warner, is een oudere weduwe, geboren en getogen in Indië, maar nu gevestigd in Nederland. Zij wordt gevraagd om inlichtingen over de schimmige activiste Dee Meijers. Dee blijkt de Indo-Europese vriendin te zijn met wie *belanda* Herma opgroeide. De vertelster weigert aanvankelijk terug te denken aan haar Indische verleden, maar wordt desondanks overspoeld door haar herinneringen. Een vloedgolf aan schrikbeelden en boze vermoedens ondermijnt haar rustige bestaan. In Indië had zij tot de Europese elite behoord, maar zij had zich altijd verwant gevoeld aan haar Indovriendin Dee. Diens beschuldiging van 'discriminerend blank zelfbewustzijn' had zij destijds verontwaardigd van de hand gewezen. Nu ziet Herma geschokt in dat zij in Dee's ogen altijd al een *belanda* was, en daarom automatisch bij de andere kant hoorde. Prangende vragen dringen zich aan haar op: Wat heeft het verleden betekend? Waar hoor ik bij? Wie ben ik?

Sleuteloog geeft op intrigerende wijze vorm aan een haperend herinneringsproces. Herma's terugblik heeft de vorm van een persoonlijk proces, maar tegelijkertijd duiken bekende Indische echo's weer op. Zo herkennen we *goena-goena*, compleet met geestverschijningen en witte hadjis. De koloniale mythe van de smeulende haat die Indo's jegens *belanda's* zouden koesteren, steekt zijn kop weer eens op, evenals het Indische zwembad als geliefde *lieu de memoire* van een Indische jeugd.[42] Als vanzelfsprekend ontbreekt het stereotype van het verleidelijke, maar ongrijpbare Indische meisje niet. Met Herma Warner volgen wij, lezers, het spoor terug en raken verdwaald in het labyrintische archief van Indië. De herinneraarster Warner ondervindt dat het geheugen onbetrouwbaar gezelschap is dat ons maar al te vaak in de steek laat, óók dat van haarzelf die getuige-deskundige was. Haar zelfonderzoek is pijnlijk én ontwrichtend. Zij moet al haar herinneringen ontdoen van zinloos geworden oude betekenissen en aanpassen aan een nieuwe werkelijkheid. Daarmee wordt zij gedwongen zichzelf te herzien.

In tegenstelling tot het herinneringsbeeld in *Oeroeg*, komt Indië in *Sleuteloog* naar voren als een complexe, meerstemmige herinnering. Zowel in de focalisatie, vormgeving als in de thematiek is dat merkbaar. Zo is de mannelijke verteller van *Oeroeg* in *Sleuteloog* omgevormd tot een vrouwelijke verteller. Ook de jongensvriendschap is getransformeerd tot meisjesvriendschap. Maar de dynamiek steunt niet alleen op een gekanteld genderperspectief: interessant is dat het object van verlangen ditmaal een Indisch meisje is, en niet een Javaanse jongen. Nog interessanter voor de betekenisgeving vind ik dat Haasse de geschiedenis van een Indovrouw centraal stelt. Daarmee neemt zij de gemengde, Indo-Europese familiegeschiedenis als uitgangspunt voor de herinnering aan Indië. Te vaak immers staat in het geheugen van Nederland het wel en wee van blanke mannen centraal. Met *Sleuteloog* als her-lezing van Indië, en als her-herinnering van haar eigen debuut, laat Hella Haasse die in 1918 werd geboren zich kennen als een kind van deze tijd.

Tot nu toe heb ik mij voornamelijk geconcentreerd op de literatuur, omdat Indië vooral via de literatuur haar weg heeft gevonden naar het hart van Nederland. Maar onze leeservaringen worden verrijkt en beïnvloed door onze kijkervaringen. Mijn derde voorbeeld richt zich daarom op de verwevenheid van kijken en lezen.[43] Daarvoor ga ik uit van het meest geprezen literaire werk uit de Nederlandse letterkunde, een Indisch boek uit 1860, Multatuli's *Max Havelaar.*

De canonieke status van de *Max Havelaar* is onomstreden. Het boek is in maar liefst veertig talen verschenen en de esthetische waarde en literaire kwaliteit staan buiten kijf. Nochtans was Douwes Dekker er niet op uit een mooi boek te schrijven. 'Ik wil gelezen worden!' Dat was zijn motief. Het boek moest een eind maken aan de onderdrukking van de Javaan en eerherstel voor hemzelf brengen. Maar Multatuli raakte ontgoocheld: 'Ze vonden het een mooi boek, maar ze deden niets', zei hij.[44] Hij kon toen nog niet weten dat de tekst wel degelijk politieke impact heeft gehad. De *Max Havelaar* is alom gewaardeerd als literair meesterwerk én als politiek pamflet.[45] Aan die twee betekenissen wil ik een derde toevoegen, namelijk de waarde ervan als postkoloniale, visuele herinneringstekst.

Na publicatie in 1860 is de Max Havelaar regelmatig gevisualiseerd en gedramatiseerd. In de loop der jaren zijn er toneelstukken, een film, een musical en – in Indonesië – tal van theatervoorstellingen van gemaakt. Eén daarvan is zelfs teruggemigreerd en heeft hier volle zalen getrokken.[46] Mijn punt is dat al deze visuele teksten de functie van de *literaire* tekst hebben veranderd. Multatatuli schreef met

zijn *Max Havelaar* geen anti-koloniaal boek. Hij was niet tegen het kolonialisme als systeem, maar wilde dat de regels rechtvaardig werden toegepast. Niettemin staat de *Max Havelaar* thans algemeen bekend als anti-koloniale tekst. Nee, niet onder academische multatulianen, maar kijk op de sites van scholieren of vraag het aan studenten. De vraag is hoe die betekenisverschuiving heeft plaatsgevonden. Mijn antwoord ligt in de verregaande invloed die de populaire media hebben uitgeoefend op het collectieve geheugen van Nederland. Neem nu de Havelaar-film en -musical.

De film *Max Havelaar* (1976) kwam uit in een periode waarin de discussies over oorlogsmisdaden en geweldsexcessen een zeer actuele waarde hadden. Nationale schaamte en schuld vertroebelden het eertijdse beeld van een idyllisch koloniaal verleden. Die herinneringsomslag is terug te zien in de film. Zo is er een scène ingelast waarin een inheemse bestuurder een vrouw aanbiedt aan een Hollandse resident. Een resident bezette in de toenmalige hiërarchie het hoogste ambt binnen het plaatselijke koloniale bestuur. De scène maakt van die Nederlandse resident een omgekochte ambtenaar en impliceert het gehele Nederlandse koloniale bestuur bij corruptie. Meer van die scènes in de film benadrukken de betrokkenheid die het koloniale bestuur had bij exploitatie en uitbuiting. In tegenstelling tot Multatuli's bedoeling draagt de film dus wel degelijk een anti-koloniale aanklacht uit. Ook de Max Havelaar-musical (1987) kan anti-koloniaal worden genoemd.

Musical-regisseur Jos Brink stond voor een moeilijke taak. Mensen gaan naar een musical voor amusement. Zij komen niet om, zoals een recensent het uitdrukte, hard om de oren geslagen te worden met 'nationale schanddaden'. Hoewel critici zure opmerkingen maakten, trok de musical bomvolle zalen.[47] Bijna twee jaar lang, avond aan avond, ging een razend enthousiast publiek naar huis. Recensenten mochten dan zuinigjes reageren, het publiek liet zich meeslepen door de zaak van Lebak. Het succes lag in het glittergoud van kostuums en decors, en ook het charisma van Brink zal hebben meegespeeld. Jos Brink werd in het jaar waarin de musical uitkwam, verkozen tot populairste Nederlander van het jaar. Maar, en dat is mijn punt, de bijval was óók een gevolg van de eigentijdse aanpassingen. Ik geef u een aantal voorbeelden, waarvan het eerste op het gebied van *gender* ligt.

Tine, de echtgenote van Havelaar beeldt in roman en film het *stand-by-my-man*-vrouwtje uit. In de musical daarentegen speelt zij veel meer de *bitch*. En ook Verbrugge, de gezagsgetrouwe bangbroek in de roman, geeft assistent-resident Have-

laar weerwoord. Multatuli's held Havelaar bezat in de roman van 1860 een nobel soort idealisme dat zijn tegenspelers deed verbleken. In de musical kregen Tine en Verbrugge bijgestelde rollen toebedeeld, die Havelaars moraal-ridderlijke rol juist afzwakten. Die strategie had tot gevolg dat het idealistische heethoofd werd gesteld voor eigentijdse dilemma's waarin fout en goed *niet* meer zo duidelijk van elkaar gescheiden zijn.

Ook een andere ingevoegde scène geeft een postkoloniaal beeld. In het nummer 'Tempo doeloe' wordt het blauw van de Nederlandse vlag afgescheurd, zodat de Indonesische vlag die immers uit de banen rood en wit bestaat, zichtbaar wordt. Natuurlijk kon deze scène niet in het boek voorkomen, want het *merah-putih* van de Indonesische vlag werd pas werkelijkheid in 1945, ver nadat het boek uitkwam. Het nummer is 'door de tijd geschreven', zoals Brink opmerkt in het programmaboekje. Waar het hier om gaat is dat het vlagvertoon ons herinnert aan de Indonesische onafhankelijkheid. In de Havelaar-roman, evenals in de film, wordt de Indonesische bevolking voornamelijk getoond als *slachtoffer* van inheemse en koloniale machthebbers. In contrast daarmee schuift de musical de Indonesiërs duidelijk naar voren als overwinnaars en handelende actoren. Dit *happy ending* past bij de genrevereisten van een musical. Welnu, het interessante is dat conventionele *happy endings* geruststellend werken en elke kritische gedachte uitbannen. Deze *ending* doet echter het omgekeerde: hij bevat nationale zelfkritiek en zendt het publiek naar huis met een ongemakkelijke boodschap. En tóch was het publiek happy.

'Ik wil gelezen worden', had Multatuli uitgeroepen. Zijn boek moest als heilige *poesaka* (erfgoed) dienen voor zijn kinderen. Wie de Havelaar-tekst als een dynamische herínneringstekst benadert, moet wel inzien dat de *Max Havelaar* is gelezen en als *poesaka* is doorgegeven aan volgende generaties. Dat geldt des meer voor de tv-registratie van de musical die in 1987 een nog groter publiek bereikte. Er wordt verteld dat na de voorstelling mensen die nooit een boek lazen naar de winkel liepen om naar 'het boek van de musical' te vragen. Dat is toch meer dan Multatuli ooit had durven dromen!

'De mens is een kijkdier,' zei dichter-tekenaar Lucebert. Meer dan verbale uitingen blijken visuele uitbeeldingen ons een verhoogde en concrete beleving van de realiteit te geven. Maar niet alleen dat: omdat plaatjes échter lijken en meer toegang tot waarheid en werkelijkheid lijken te geven, werken ze indringend in op het geheugen. Multatuli verpakte zijn boodschap in – en dat zijn zijn eigen woorden –

een 'lekker omhulsel'. Het lekkere van films en musicals ligt in de visuele toegankelijkheid ervan. Films en musicals worden nog steeds gerekend tot het domein van de lagere cultuur, in tegenstelling tot de literatuur die zou behoren tot het hogere. Maar zoals Pierre Bourdieu al zei, die hiërarchische verdeling dient de belangen van de elite en de intelligentsia, en is achterhaald.[48]

De gevisualiseerde Havelaars hebben, net als de roman, cultureel effect. Het gaat daarbij vooral om de performatieve kracht van de visualisatie. De beelden ketsen als het ware terug op de roman. Het teruggeketste effect is dat ook de roman retrospectief anders, namelijk anti-koloniaal, geconnoteerd wordt. De gevisualiseerde Havelaars hebben, met andere woorden, gewerkt als her-herinnering. Anders dan literatuur en officiële geschiedschrijving oefenen de populaire media met hun voor iedereen herkenbare emoties een enorme invloed uit op het collectieve geheugen, en dus op de beeldvorming. De Havelaar-film en -musical hebben de herinnering aan het koloniale verleden in brede kring gepopulariseerd, gemoderniseerd en voorzien van een postkoloniale actualiteit. Daarmee leveren ze een significante bijdrage aan een meerstemmige nationale geschiedschrijving.

Dames en heren,

Ik heb u drie voorbeelden genoemd waarin oude Indische fragmenten doorspelen in contemporain Nederland. Voor mij zijn deze teksten plaatsen waar de herinnering herinnerd wordt. Ik hoop dat ik in deze rede de actuele waarde van 'culturele herinnering' als analytisch concept voor Indische teksten duidelijk heb kunnen maken. Met mijn benaderingswijze sluit ik aan bij mijn voorganger Bert Paasman die in zijn oratie sprak over de morele actualiteit van het koloniale verleden. Mijn herinneringsbenadering wil de *culturele* actualiteit van Indische teksten zichtbaar maken. Net als veel recente migrantenliteratuur handelen Indische teksten immers over sociale en geografische mobiliteit, en snijden zij kwesties aan van verschil, in- en uitsluiting, identiteit en macht. Belangrijk is ook dat het herinneringsconcept ruimte biedt aan de verschillende interpretaties van herinneraars in het multiculturele heden: vrouwen, mannen, Indo's, Indonesiërs, *belanda totoks*, Molukkers, Chinezen, Papoea's en alle andere specifieke groepen of individuen die zich betrokken voelen bij Nederlands-Indië. Onderzoek naar Indische teksten en beelden bete-

kent, met andere woorden, het aanwezig stellen van al datgene wat nooit verdwenen of vergeten is: Indië is van hier en van nu.

Het wordt zoetjesaan tijd om terug te keren naar Felicia, de oude mevrouw van Kleyntjes. Dankzij Maria Dermoût zullen wij ons haar blijven herinneren, wegzinkend in herinneringen, gezeten aan de binnenbaai. De doden die zij in het leven roept komen uit verschillende tijdperken, maar bij Felicia aangekomen, spreken zij tot elkaar. Zo ook spreken Indische verhalen uit verschillende tijdperken tot elkaar en tot ons: 'De baai…de baai…de binnenbaai…je zult toch nooit de binnenbaai vergeten…'

Zeer gewaardeerde toehoorders,

Ik ga nu graag over tot het uitspreken van dankwoorden. Allereerst wil ik mij richten tot het College van Bestuur van de Universiteit van Amsterdam, het bestuur van de faculteit der Geesteswetenschappen, het afdelingsbestuur van Neerlandistiek en in het bijzonder de leden van het curatorium, Marita Mathijsen, Ieme van der Poel en Esther Captain. Ik dank u allen voor het in mij gestelde vertrouwen. Ik ben vereerd dat ik mijn krachten mag geven aan de uitbreiding en voortzetting van de koloniale en postkoloniale literatuur- en cultuurgeschiedenis van Nederlands-Indië.

Mijn dank voor het vertrouwen gaat evenzeer uit naar de medewerkers en vrienden van Het Indisch Huis die gezorgd hebben voor de instelling van deze bijzondere leerstoel. Als een van de belangrijke taken van dit hoogleraarschap zie ik het slaan van bruggen tussen wetenschap en samenleving. Ik ben dan ook van plan om mijn expertise in te zetten voor het verleden, heden en, met name, de toekomst van de Indische gemeenschap. Ik hoop daarin samen te werken met de bevlogen onderzoekers met wie ik mijn liefde voor Indische letteren deel, in het bijzonder Peter van Zonneveld, Gerard Termorshuizen, Adrienne Zuiderweg, Olf Praamstra en Vilan van der Loo.

Mijn speciale dank gaat uit naar mijn voorganger Bert Paasman. Op zijn initiatief is de leerstoel opgericht. Hij heeft vele studenten geïnspireerd, en door zijn onderzoek en onderwijs heeft niet alleen de literatuur van de Oost, maar ook die

van de West een niet meer weg te denken plaats gekregen binnen de Amsterdamse Neerlandistiek.

Graag wil ik ook mijn nieuwe collega's bij Neerlandistiek, met name Marita Mathijsen, Thomas Vaessen en Herman Pleij – bij wie ik nog eens ben afgestudeerd in de Middeleeuwse Letterkunde –, alsmede mijn nieuwe collega's bij Mediastudies, José van Dijck, Frank van Vree, Patricia Pisters, Eric Ketelaar en het filmteam, danken voor hun welkom. Mijn allerhartelijkste dank gaat uit naar mijn vroegere ALW-studenten en mijn huidige studenten Neerlandistiek en Filmstudies voor het vuur dat zij mij na aan de schenen leggen.

Vanmorgen op het symposium 'Herinneringen aan Indië', dat is georganiseerd ter gelegenheid van mijn openbare aanvaarding van het hoogleraarsambt, hebben Rudy Kousbroek, Mieke Aerts, Frank van Vree en Edy Seriese gesproken. Ik dank jullie voor de fascinerende lezingen over de macht, de fantasie, de verbeelding en de toekomst van herinneringen.[49]

Vanaf deze plaats wil ik nadrukkelijk mijn hormat uitspreken tegenover de eerste generatie ontwortelde Indische migranten die zich zodanig hebben ingeburgerd in de Nederlandse samenleving, dat wij van de tweede en volgende generaties, ons daar weer tegen af kunnen zetten. Hormat betuig ik ook aan de eerste en tweede generatie Indische auteurs, en speciaal aan degenen wier aanwezigheid mij een eer is: Paula Gomes, Rudy Kousbroek en Helga Ruebsamen.

Al mijn lieve vriendinnen ben ik erkentelijk, vooral degenen die de laatste twee wisselvallige jaren met mij hebben opgeleefd: Sjuul Deckwitz, Cris van der Hoek, Margit van der Steen, Jo Radersma, Frances Gouda, Veronie Koopmans, Gon Buurman, Maaike Meijer, Mineke Bosch, Rosemarie Buikema en Renée Hoogland. Ik ben ook erg gelukkig dat tante Titia Tarenskeen en de vriendinnetjes met wie ik vroeger op de Christus Koning Lagere school zat in Hollandia, Nieuw-Guinea, hier aanwezig zijn: Mady, José, Ilse, Olga, Maria, Mieke, Hanneke, Magda en Pinkie.

Ik ben zeer veel verschuldigd aan mijn *sisters-in-crime* Edy Seriese en Liane van der Linden, die mij op Indische wijze emotioneel en professioneel hebben voortgedreven. Dank, dank voor onze (bijna) maandelijkse *kumpulans* waarin wij de Indische cultuur hooghouden en tegelijkertijd weer grondig afbreken.

Heel speciaal dank ik Anouk omdat zij hier vandaag aanwezig is. De foto van de batikdoek die steeds als tussenmoment van reflectie in mijn *power point*-presentatie verscheen, is nog gedragen door de moeder van mijn moeder en is met haar naar

Holland gereisd. Mijn moeder heeft hem aan mij doorgegeven en vandaag symboliseert hij wat ik heb willen zeggen over het herinnerde Indië als dynamisch reisarchief. Ik dank daarvoor mijn moeder, en ook mijn vader die vandaag jarig zou zijn. Hij is er niet meer, maar zijn aanwezigheid blijft voelbaar voor ons. Dank ook aan mijn broertjes Petri en Eric, mijn schoonzusjes, tante Noes en mijn nichten en neven, omdat zij gekomen zijn om samen feest te vieren.

En als laatste dank ik mijn bijzondere Ena Jansen. Het is bijzonder om als twee bijzonderen een passie te delen voor verhalen afkomstig uit het Oosten, het Zuiden, het Westen en het Noorden. Wij beiden zijn ergens vandaan gekomen en hierheen gevoerd. Bij jouw oratie heb je mij bedankt omdat ik jou verleidde om in Amsterdam te komen wonen. Nu dank ik jou: jij hebt mij verleid mijn thuis te zoeken daar waar mijn hart is.

Ik heb gezegd.

Noten

1. Dermoût, 1960, p. 212.
2. Dermoût, 1960, p. 200.
3. Douwe Draaisma ziet het autobiografische geheugen waarin we onze lotgevallen opslaan als 'dagboek en vergeetboek tegelijk' met eigen, raadselachtige wetten (2001, p. 7).
4. 'Een kuil om snikkend in te vallen' is een dichtregel van Lucebert. In een gelijknamige bundel beschrijft Rudy Kousbroek (1971) het ontoegankelijke verleden wanneer hij een stereofoto op glas bekijkt: 'Je kijkt, ademloos, verpletterd: dit heeft bestaan, maar het komt nooit, nooit meer terug [...] ik heb de sensatie van iets te zien vallen, iets wat snel kleiner en onbereikbaar wordt; je wilt het terughalen maar dat kan niet meer; je strekt je armen ernaar uit maar niemand ziet het. In een paar ogenblikken is het al eeuwig ver weg, ergens waar het koud is en niets meer beweegt' (p. 18). 'Die put van verleden... men zou er zich haast in kunnen werpen, letterlijk "in verliezen"; "een kuil om snikkend in te vallen"' (p. 19-21).
5. *Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven, vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden* is de veelzeggende ondertitel die Rob Nieuwenhuys (1978) meegaf aan zijn baanbrekende *Oost-Indische spiegel*. Nieuwenhuys wordt wel de nestor van de Indisch-Nederlandse letterkunde genoemd omdat hij met zijn literatuurgeschiedenis, verhalen en fotoboeken het gezicht van het genre heeft bepaald.
6. Rob Nieuwenhuys verklaart de populariteit van het genre in de zeventiende eeuw aldus: 'Veel meer dan nu moet men zich betrokken hebben gevoeld bij de gebeurtenissen, en veel meer dan nu bevredigden deze verhalen een behoefte aan informatie, in de meest letterlijke zin des woords. Men wilde het onbekende leren kennen. De plotseling groter geworden wereld – veel groter dan ze ooit geweest was – wekte niet alleen de illusie van mogelijkheden waarin de verwachting kon groeien naar macht en rijkdom, ze werkte ongetwijfeld ook op de verbeelding en de zucht naar avontuur' (1978, p. 21). Het vroegste voorbeeld van zo'n ongekend populair reisjournaal werd in 1646 voor het eerst gepubliceerd als *Willem Ysbrants Bontekoe Iovrnael ofte gedenckwaerdige beschrijvinghe. De wonderlijke avonturen van een schipper in de Oost, 1618-1625.* Tot in de twintigste eeuw verschenen tientallen herdrukken, vertalingen en bewerkingen van Bontekoes reisverslag. Ook inspireerde het verhaal Johan Fabricius tot zijn kinderboek *De scheepsjongens van Bontekoe* (1923), dat in 2003 zijn 28ste druk beleefde. In 2003 ging eveneens een musical van start waarvan het succes leidde tot plannen voor een verfilming. In 2006 zijn de opnames begonnen van een film over het misschien wel meest verkochte jeugdboek van de twintigste eeuw.
7. Hella Haasse, *Oeroeg* (1948); Marion Bloem, *Geen gewoon Indisch meisje* (1983); Adriaan van Dis, *Nathan Sid* (1983) en *Indische duinen* (1994); Yvonne Keuls, *Mevrouw, mijn*

moeder (1995); Helga Ruebsamen, *Het lied en de waarheid* (1997); Hella Haasse, *Heren van de thee* (2002) en *Sleuteloog* (2004).

8. Franken, 1996.
9. De veelgehoorde aanduiding 'gordel van smaragd' verscheen in *Max Havelaar* (1860) van E. Douwes Dekker alias Multatuli. In een beroemde scène aan het eind van de roman neemt de auteur zelf het woord om zijn boek op te dragen aan Willem III: 'Want aan *U* draag ik myn boek op, Willem den derden, Koning, Groothertog, Prins… meer dan Prins, Groothertog en Koning… KEIZER van 't prachtig ryk van INSULINDE dat zich daar slingert om den evenaar, als een gordel van smaragd… Aan U durf ik met vertrouwen vragen of 't uw keizerlyke wil is: Dat Havelaar wordt bespat met den modder van *Slymeringen* en *Droogstoppels?* En dat daarginds Uw meer dan *dertig millioenen* onderdanen worden *mishandeld en uitgezogen in UWEN naam?*' (Multatuli, 1992, p. 237). Zie ook: (http://www.dbnl.org/tekst/mult001maxh01_01/mult001maxh01_01_0022.htm).
10. Ik schaar hier onder 'Indische teksten' alle culturele teksten en beelden die drager zijn van de herinnering aan Indië. Dat zijn alle genres die Rob Nieuwenhuys al noemde, maar ook de historiografie, de visuele en de populaire cultuur waaronder films, fotografie, beeldende kunst, tv-programma's, musicals, monumenten, internetsites en gebruiksvoorwerpen. In deze oratie richt ik mij vooral op literatuur en visuele cultuur.
11. Julia Kristeva gaf in het Westen bekendheid aan het werk van de dissidente Russische formalist Mikhael Bakhtin (Holquist, 1981).
12. 'Tout texte se construit comme mosaïque de citations' (Kristeva, 1969, p. 146).
13. Diaz-Diocaretz, 1989. Kristeva en Bakhtin herinneren ons eraan dat wat wij onthouden of – omgekeerd – vergeten, onlosmakelijk is verweven met dat wat anderen zich hebben herinnerd, neergeschreven of weggelaten. In dat proces is de waarheid ver te zoeken.
14. Net als Maaike Meijer zie ik intertekstualiteit dus als teksttheorie én als leeswijze: 'Intertekstualiteit is echter ook een interpretatiekader, dat je kunt *verkiezen* in te zetten. Het is een leeswijze' (1996, p. 34).
15. 'Wandelen onder de palmen' verwijst naar de vermeende invloed die een verblijf in de tropische kolonie op de westerling uitoefende. Mijn voorganger Bert Paasman (2002) die als eerste de leerstoel koloniale en postkoloniale literatuur- en cultuurgeschiedenis bezette, gaf zijn oratie de titel *Wandelen onder palmen* mee. Hij ontleende deze aan de Indische brievenschrijver Willem Walraven die in zijn vermaarde brieven meermalen verzuchtte dat men niet 'ongestraft' onder de palmen wandelt (1992, p. 134, 164, 180 en 347). Walraven parafraseerde weer een citaat uit Goethes *Die Wahlverwantschaften* (1809): 'Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen, und die Gesinnungen ändern sich gewiss in einem Lande, wo Elephanten und Tiger zu Hause sind' (1985-1998, dl. 9, p. 457).

16. Surf voor herinnerde beelden in het geheugen van Nederland naar: http://www.geheugenvannederland.nl. Zie voor de rol die gemeenschappen en archieven spelen in het proces van herinneren Bastian, 2003 en Ketelaar, 2005. Ik werd onder meer geïnspireerd door genderhistorica Antoinette Burton. In haar *Dwelling in the Archive* stelt zij voor vertogen en materiële realiteit niet als oppositie te beschouwen, maar als 'sites of cultural knowledge and political desire' die met elkaar een immens samenhangend archief vormen; een 'enduring [...] historiographical opportunity in and for the present' (2003, p. 5).
17. Zie ook Bal, 1999, p. vii: 'We also view cultural memorization as an activity occurring in the present, in which the past is continuously modified and redescribed even as it continues to shape the future.'
18. Thomése, 2005.
19. Zie voor de niet aflatende discussie over begrenzing en status van de Indische letterkunde o.a. Nieuwenhuys, 1978; Kousbroek, 1992; *Indische Letteren* 1992 en 1999; Beekman, 1996; Zonneveld, 2000; Birney, 2001; D'Haen, 2002 en Praamstra, 2005.
20. Het concept 'herinnering' wordt tegenwoordig in verscheidene academische disciplines beschouwd als sleutelbegrip. Zie onder meer Halbwachs, 1980; Nora, 1989; Assman, 1992; Hartman, 2004; Assman 1996; Sturken, 1997; Huyssen, 2003.
21. Toni Morrison gaat in haar roman *Beloved* uit van een steeds weer herinnerde herinnering. Het slavernijverleden zal nooit niet herinnerd worden: 'If a house burns down, it's gone, but the place – the picture of it – stays, and not just in my rememory, but out there in the world. What I remember is a picture floating around out there outside my head. What I mean. Even if I don't think it, even if I die, the picture of what I did, or knew, or saw is still out there' (1987, p. 35-36).
22. Zie voor het begrip 'gesitueerde kennis' Haraway, 1988.
23. Sturken doelt daarmee op het proces waarin culturele betekenis wordt gegeven aan teksten, beelden of monumenten. Deze betekenissen kunnen terechtkomen in het sociale geheugen om vervolgens invloed uit te oefenen op de nationale geschiedschrijving.
24. Daarin sta ik niet alleen. In *De bagage van Blomhoff en Van Breugel. Japan, Java, Tripoli en Suriname in de negentiende-eeuwse Nederlandse cultuur van het imperialisme* laat Susan Legêne (1998) bijvoorbeeld zien hoe de Nederlandse beeldvorming over niet-westerse culturen in de eerste helft van de negentiende eeuw bijdroeg, en nog steeds bijdraagt aan natievorming en nationale identiteit.
25. Zie voor *goena-goena,* witte en zwarte magie in de Indisch-Nederlandse letterkunde tussen 1880 en 1940 Boschman, 2000.
26. Zie voor de receptiegeschiedenis van negentiende-eeuwse Indische teksten Bel, 1993.
27. Kousbroek, 1992, p. 185.
28. Onder 'zelf-exoticisme' versta ik de internalisering van exoticisme, het proces waarbij de Ander wordt geëxoticeerd. Dit kan negatieve effecten opleveren, maar ook een strategisch doel dienen. Zie voor een concreet voorbeeld Shay & Sellers-Young, 2003.

29. Said, 1978.
30. Daum, 1980 (1889). Er bestaat ook een gelijknamige roman uit 1930 van Caesar Kijdsmeir jr. (pseudoniem van Albert Zimmerman, hoofdredacteur van het weekblad *D'Orient*). Zie hierover Boschman, 2000.
31. Zie Taylor (1983) over de vroege raciale en familiale vermenging en het ontstaan van een mestiezencultuur. Ook Raben & Bosma (2003) beschrijven de ontwikkelingen vanuit het perspectief van de familiegeschiedenis. Lees Van Doorn, 1994 over de raciale 'ontmenging'.
32. Ann Stoler (2002) beschrijft de verreikende invloed en regulering van intieme raciale relaties tijdens het Nederlandse imperialisme. Frances Gouda (1995) beschrijft de relatie tussen ras, gender en seksualiteit in Nederlands-Indië. Zie ook mijn 'Secrets and Danger: Interracial Sexuality in Louis Couperus' *The Hidden Force* and Dutch Colonial Culture around 1900' (1998).
33. Couperus, z.j. (1900), p. 73, 72 en 197.
34. In de jaren '70 drong de stille kracht de Nederlandse huiskamers binnen. Veel van de toenmalige kijkers herinneren zich hoe de 4-delige tv-serie *De stille kracht* hen aan de buis gekluisterd hield. De scène waarin de blonde actrice Pleunie Touw zich naakt voor de camera's met smerig rood sap liet bespuwen staat velen op het netvlies gebrand.
35. Informatie afkomstig van Liane van der Linden.
36. Het thema van interraciale relaties is niet uniek voor de Nederlandse koloniale literatuur of cinema. Panivong Norindr bijvoorbeeld bespreekt de in Frankrijk bestaande nostalgie of *colonial blues* met betrekking tot ex-kolonie Indochine (het huidige Vietnam). Hij toont dat in de Franse cinema de 'passionate romance or stormy love affair' tot op heden de primaire metafoor is voor de 'conquest, colonization and subsequent loss of the colony' (1996, p. 132-133).
37. Zie Ten Dolle, 2005.
38. Haasse, 1979 (1948), p. 128).
39. Zie voor een verslag van de *perkara* Captain, 2002 en Pattynama, 2003.
40. Zie voor een vergelijking van *Oeroeg* en *Sleuteloog* in de context van de Nederlandse herinneringscultuur Pattynama, 2005b. Zie Foucault, 1977 voor het begrip 'tegenherinnering'.
41. Zie hierover Pattynama, 2005a.
42. Een voorbeeld van de herinneringswaarde van het zwembad vindt men in *Bandoeng Bandung* van diplomaat-schrijver F. Springer. In een rijtje 'smakelijk afgesabbelde souvenirs' wordt ook naar het zwembad verwezen: 'Wie had géén goede herinneringen aan korte schooltijden, veel zwemmen, zorgzame bedienden, geheimzinnige natuur' (1993, p. 23).
43. Jean Baudrillard gaat er zelfs van uit dat de westerse cultuur bepaald wordt door de zogenaamde *simulacra* van virtuele mediabeelden; deze beelden hebben meer invloed

op wat wij als waarheid beleven dan 'de werkelijkheid' (*the real*) zelf (Baudrillard, 1998).

44. Geciteerd in Maas, 1992, p. 7.
45. Het boek wordt onder meer geroemd om zijn stijl, vertelstrategieën, modernisme, meervoudige genrevermengingen en ironie. Er zijn ontelbare kritieken en analyses aan gewijd en het boek verscheen in veertig talen. Nog steeds is het verplichte kost op middelbare scholen en er bestaat zelfs een Multatuli Museum. De politieke invloed ervan is niet te overschatten; het boek speelde een rol bij het ontstaan van de ethische beweging die, ongewild, het Indonesische nationalisme bevorderde en zo uiteindelijk bijdroeg aan de dekolonisatie. Zie voor een bespreking hiervan Termorshuizen, 1991 en Van der Meulen, 2002.
46. Voor het Wereld Muziekfestival 2004 reisde een Indonesisch gezelschap naar Nederland en voerde voor uitverkochte zalen *Saïdjah en Adinda* op, een multimediashow waarbij muziek, theater en dans werden gecombineerd. De voorstelling werd aangekondigd als een 'eigentijdse Javaanse interpretatie van het mooiste verhaal uit de *Max Havelaar*'.
47. Van Gelder, 1987 in *NRC Handelsblad* Löwenhardt, 1987 in *Trouw*, Verdonschot, 1987 in *De Gelderlander*.
48. Pierre Bourdieu, 1979.
49. Rudy Kousbroek: 'Herinneringen als machtsmiddel', Mieke Aerts: 'Fantastische herinneringen', Frank van Vree: 'Moeder Dao – of de verbeelding van een ongemakkelijke geschiedenis', en Edy Seriese: 'Herinneringen aan de toekomst'.

Bibliografie

Assmann, Aleid, 'Texts, traces, trash: The changing media of cultural memory.' In: *Representations*, nr. 56 (1996): 123-134

Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* München: C.H. Beck, 1992

Bakhtin, M.M., Michael Holquist (red.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, 1981

Bal, Mieke, 'Introduction.' In: Mieke Bal, Jonathan Crewe en Leo Spitzer (red.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, p. vii-xvii, Hannover/Londen: University Press of New England, 1999

Bastian, Jeanette, *Owning Memory: How a Caribbean Community lost its Archives and found its History.* Westport: Libraries Unlimited, 2003

Baudrillard, Jean, 'Simulacra and Simulations.' In: Mark Poster (red.), *Jean Baudrillard. Selected Writings,* p. 166-184, Stanford: Stanford University Press, 1998

Beekman, E.M., *Troubled Pleasures. Dutch Colonial Literature from the East Indies, 1600-1950*. Oxford: Clarendon Press, 1996

Bel, Jacqueline, 'Indische romans.' In: *Nederlandse literatuur in het fin de siècle. Een receptiehistorisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*, p. 304-313, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1993

Birney, Alfred, *Yournael van Cyberney: Internetinkt van Alfred Birney, uitgebreid met de top-1000 van de Indische bellettrie*. Haarlem: In de Knipscheer, 2001

Bloem, Marion, *Geen gewoon Indisch meisje*. Haarlem: In de Knipscheer, 1983

Boschman, Ellen, 'Goena-goena.' In: *Indische Letteren* 15, nr. 1 (2000): 25-34

Bosma, Ulbe & Remco Raben, *De oude Indische wereld 1500-1920*. Amsterdam: Bert Bakker, 2003

Bourdieu, Pierre, *La distinction; Critique sociale du jugement*. Parijs: Les Éditions de Minuit, 1979

Burton, Antoinette, *Dwelling in the Archive: Women Writing House, Home, and History in Late Colonial India*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2003

Captain, Esther, *Achter het kawat was Nederland. Indische oorlogservaringen en -herinneringen 1942-1995*. Kampen: Uitgeverij Kok, 2002

Couperus, Louis, *De stille kracht*. 7e druk. Wageningen: L.J. Veen (Amstelboeken), 1974 (1900)

Daum, P.A., *Goena-goena*. Amsterdam: Querido (Salamander), 1980 (1889)

Dermoût, Maria, *De tienduizend dingen*. Amsterdam: Querido, 1960

D'haen, Theo, 'Inleiding.' In: *Europa buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*, p. 7-29. Amsterdam: Bert Bakker, 2002

Diaz-Diocaretz, Miriam, 'Het woord vergeet niet waar het geweest is. De communicatietheorie van Bakhtin als perspectief voor feministische literatuurkritiek.' In: *Lover,* 16, nr. 1 (1989): 8-16

Dis, Adriaan van, *Nathan Sid.* Amsterdam: Meulenhoff, 1983

—. *Indische duinen*. Amsterdam: Meulenhof, 1994

Dolle, Esther ten, 'Was het werkelijk Oeroeg?' In: *Indische Letteren* 20, nr. 2 (2005): 223-234

Doorn, J.J.A. van, *De laatste eeuw van Indië. Ontwikkeling en ondergang van een koloniaal project*. Amsterdam: Bert Bakker, 1994

Draaisma, Douwe, *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt. De geheimen van het geheugen*. Amsterdam: Maarten Muntinga bv (Rainbow Pockets), 2001

Foucault, Michel, *Language, Counter-Memory, Practice*. Oxford: Basil Blackwell, 1977

Franken, E. 'De achterkant van de Top Tien: Nederlandse problemen in de literatuur.' *http://www.Sun.Ac.Za/Afrndl/Tna/Francken.Html* (1996)

Gelder, Henk van, 'Brinks Havelaar als musical te eerbiedig.' *NRC Handelsblad* 16 januari 1987

Goethe, Johann Wolfgang von, Karl Richter e.a (red.), *Sämtliche Werke, nach Epochen seines Schaffens*. 21 delen, München: Carl Hanser Verlag, 1985-1998

Gouda, Frances, 'Gender, Race, and Sexuality: Citizenship and Colonial Culture in the Dutch East Indies.' In: *Dutch culture overseas. Colonial practice in the Netherlands Indies 1900-1942*, p. 157-93. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995

Haasse, Hella S., *Oeroeg.* Amsterdam: Querido (Salamander), 1979 (1948)

—. *Heren van de thee*. Amsterdam: Querido, 1992

—. *Sleuteloog.* Amsterdam: Querido, 2002

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Vertaald door Lewis A. Coser. Chicago: Chicago UP, 1992

Haraway, Donna, 'Situated Knowledge: The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective.' In: *Feminist Studies* 14, nr. 3 (1988): 575-99

't Hart, Maarten, *Lotte Weeda*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 2004

Hartman, Geoffrey (2004), 'Public Memory and Its Discontents.' In: Geoffrey Hartman & Daniel T. O'Hara (red.), *The Geoffrey Hartman Reader*, p. 415-31. New York: Fordham University Press

Holquist, Michael, (red.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M.Bakhtin*. Vertaald door Caryl Emerson en Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981

Huyssen, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory.* Stanford: Stanford University Press, 2003

Indische Letteren. Zes jaar Indische letteren (1986-1991): verleden en toekomst 7, nr. 4 (1992)

Indische Letteren 14, nr. 2 (1999)

Ketelaar, Eric, 'Sharing: Collected Memories in Communities of Records.' In: *Archives and Manuscripts* 33 (2005): 44-61

Keuls, Yvonne, *Mevrouw, mijn moeder.* Amsterdam: Ambo, 1995

Kousbroek, Rudy, *Een kuil om snikkend in te vallen*. Amsterdam: Thomas Rap, 1971.

—. *Het Oostindisch kampsyndroom*. Amsterdam: Meulenhoff, 1992

Kristeva, Julia. *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Parijs: Seuil, 1969

Legêne, Susan. *De bagage van Blomhoff en van Breugel. Japan, Java, Tripoli en Suriname in de negentiende-eeuwse cultuur van het imperialisme*. Amsterdam: KIT, 1998

Löwenhardt, Anita, '"Max Havelaar" van Jos Brink is een toneelstuk met liedjes.' *Trouw*, 17 oktober 1987

Maas, Nop, '"Dat boek is meer dan een boek – het is een mensch." Reacties op Max Havelaar in 1860.' In: *Over Multatuli* 29 (1992): 13-60

Meijer, Maaike, 'Intertekstualiteit.' In: *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*, p. 18-24, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996

Meulen, Dik van der. *Multatuli; Leven en werk van Eduard Douwes Dekker.* Amsterdam/Nijmegen: Sun, 2002

Morrison, Toni. *Beloved.* New York: New American Library, 1987

Multatuli, Annemarie Kets (red.), *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappy.* Assen/Maastricht: Van Gorcum, 1992 (1860).

Nieuwenhuys, Rob, *Oost-Indische spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven, vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden*. Derde, bijgewerkte en herziene druk. Amsterdam: Querido, 1978

Nora, Pierre, 'Between memory and history: Les lieux de mémoire.' In: *Representations* 26 (1989): 7-25

Norindr, Panivong, 'Filmic Memorials and Colonial Blues: Indochine in Contemporary French Cinema.' In: *Phantasmatic Indochina: French Colonial Ideology in Architecture, Film, and Literature*, p. 31-154, Durham: Duke University Press, 1996

Paasman, Bert, *Wandelen onder de palmen. De morele actualiteit van het koloniale verleden*. Amsterdam: Vossiuspers UvA, 2002

Pattynama, Pamela, 'Secrets and Danger: Interracial Sexuality in Louis Couperus's *The Hidden Force* and Dutch Colonial Culture around 1900.' In: Julia Clancy-Smith en Frances Gouda (red.), *Domesticating the Empire: Race, Gender, and Family Life in French and Dutch Colonialism*. p. 84-107, Charlottesville/Londen: University Press of Virginia, 1998

—. 'Herinneringsliteratuur en postherinneringen bij eerste en tweede generatie Indische schrijvers.' In: Maaike Meijer en Rosemarie Buikema (red.), *Kunsten in beweging 1900-1980. Cultuur en migratie in Nederland*, p. 207-221, Den Haag: Sdu Uitgevers, 2003

—. 'The Colonial Past in the Postcolonial Present: Cultural Memory, Gender, and Race in Dutch Cinema.' In: Daniella Merolla Sandra Ponzanesi (red.), *Migrant Cartographies: Cultural Travellers and New Literatures*, p. 187-200, Lanham, MD: Lexington Books, 2005a

—. 'Postkoloniale Erinnerung an (Niederländisch-)Indien: koloniale Vergangenheit, kulturelle Erinnerung und Literatur.' In: Helma Lutz en Kathrin Gawarecki, (red.), *Kolonialismus und Erinnerungskultur. Die Kolonialvergangenheit im kollektiven Gedächtnis der deutschen und niederländischen Einwanderungsgesellschaft*, p. 111-126, New York/München/Berlijn: Waxmann Verlag, 2005b

Praamstra, Olf, *De omstreden bloei van de Indisch-Nederlandse letterkunde. Een afbakening van het corpus*. http://www.dbnl.org/tekst/praa007omst01_01 (2005)

Ruebsamen, Helga, *Het lied en de waarheid*. Amsterdam: Contact, 1997

Said, Edward W., *Orientalism*. New York: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1978

Shay, Anthony & Barbara Sellers-Young, 'Belly Dance: Orientalism-Exoticism-Self-exoticism.' In: *Dance Research Journal* 35, nr. 1 (2003): 13-37

Springer, F., *Bandoeng-Bandung.* Amsterdam: Querido, 1993

Stoler, Ann Laura, *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule*. Berkeley/Los Angelos/Londen: University of California Press, 2002

Sturken, Marita, *Tangled Memories: the Vietnam war, the AIDS epidemic, and the Politics of Remembering.* Berkeley: University of California Press, 1997

Taylor, Jean Gelman, *The Social World of Batavia. European and Eurasian in Dutch Asia*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1983

Termorshuizen, Gerard, & Kees Snoek (red.), *Adinda! Duizend vuurvliegjes tooien je loshangend haar: Multatuli in Indonesië*. Leiden: Dimensie, 1991

Thomése, P.F., *Izak*. Amsterdam: Contact 2005

Verdonschot, Karel. 'Musical van Jos Brink naar Multatuli's "Max Havelaar" oogstrelend, niet teksttrouw.' *De Gelderlander*, 17 oktober 1987

Walraven, Willem, *Brieven. Aan familie en vrienden 1919-1941*. Biografische inleiding van F. Schamhardt. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1992 (1966)

Zonneveld, Peter van, 'Indische literatuur van de twintigste eeuw.' In: Theo D'Haen (red.), *Europa Buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*, p. 133-159, Amsterdam: Bert Bakker, 2002