

PAMELA PATTYNAMA

“...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 op 16 december 2005

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 – ?” (Dermoût 1960: 212). 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 (Dermoût 1960: 200). 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” (Dermoût 1960: 200). 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.¹ Ook voor hen, misschien juist voor hen, is Indië wijlen. Verleden tijd. Voorbij. Ontoegankelijk: een kuil om

¹ Douwe Draaisma ziet het autobiografische geheugen waarin we onze lotgevallen opslaan als “dagboek en vergeetboek tegelijk” met eigen, raadselachtige wetten (Draaisma 2001: 7).

snikkend in te vallen volgens Rudy Kousbroek.² Toch, in weerwil van het onverbidelijke voorbijgaan van de tijd, kunnen we constateren dat er een Indië bestaat dat leeft als nooit tevoren. Het is een Indië dat bezielde 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.³ De vele, gedurende de zeventiende eeuw verschenen scheepsjournalen en reisverhalen werden toen al beschouwd als bron van informatie en gretig gelezen.⁴ 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 onverbidelijke bestseller. Denk maar eens aan het succesvolle werk van Hella Haasse, Marion

² “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”; “Die put van verleden... men zou er zich haast in kunnen werpen, letterlijk ‘in verliezen’; ‘een kuil om snikkend in te vallen’” (Kousbroek 1971: 18, 19-21).

³ *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 foto boeken het gezicht van het genre heeft bepaald.

⁴ 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” (Nieuwenhuys 1978: 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 Bontekoe’s reisverslag. Ook inspireerde het verhaal Johan Fabricius tot zijn kinderboek *De scheepsjongens van Bontekoe* (1923), dat in 2003 haar 28^{ste} 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.

Bloem, Adriaan van Dis, Helga Ruebsamen en Yvonne Keuls.⁵ Men kan gerust stellen dat het koloniale verleden, naast de Tweede Wereldoorlog, het populairste motief van de moderne Nederlandse literatuur is (Francken 1996).

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”?⁶ De bekeringen 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.⁷ 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.⁸ 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.⁹ Elk

⁵ 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).

⁶ 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 'tprachtig 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 [1860]: 237). Zie ook: <http://www.dbnl.org/tekst/mult001maxh01_01/mult001maxh01_01_0022.htm>.

⁷ 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.

⁸ Julia Kristeva gaf in het Westen bekendheid aan het werk van de dissidente Russische formalist Mikhael Bakhtin (Holquist 1981).

⁹ “Tout texte se construit comme mosaïque de citations” (Kristeva 1969: 146).

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" (Diaz-Diocaretz 1989).¹⁰

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.¹¹ 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.¹² 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.'¹³ 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

¹⁰ 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.

¹¹ Net als Maaïke 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" (Meijer 1996: 34).

¹² '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 brieven schrijver Willem Walraven die in zijn vermaarde brieven meermalen verzuchtte dat men niet 'ongestraft' onder de palmen wandelt (Walraven 1992: 134, 164, 180, 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" (Goethes 1985-1998, dl IX: 457).

¹³ 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" (Burton 2003: 5).

anders, altijd weer anders. Herinneringen over Indië gaan – misschien – over toen, maar zeker worden ze in het *heden* verteld, bekeken en beluisterd.¹⁴

Het recente boek van de Nederlandse auteur P.F. Thomése, *Izak* (2005), is een voorbeeld van zo'n hedendaagse her-vertelling. *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, verzong 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.¹⁵ 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.¹⁶ Het is nu wel van belang in te brengen dat ik 'herinnering' wil inzetten als analytisch concept en Indië zie als een dynamisch 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 her-lezingen. 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* (Morrison 1987: 35-36). Elke Indische tekst is dus eerder een plaats waar een herinnering herinnerd wordt, dan

¹⁴ Zie ook Bal, 1999: "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" (Bal 1999: vii).

¹⁵ 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; Van Zonneveld, 2000; Birney, 2001; D'haen, 2002 en Praamstra, 2005.

¹⁶ 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.

een plaats waar een gebeurtenis herinnerd wordt.¹⁷ De lezers met hun gesitueerde kennis zijn degenen die de doorslag geven bij de uiteindelijke interpretatie van de oude herinnering.¹⁸

Volgens die gedachteeloop 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 aanéén 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 (Sturken 1997: 9).¹⁹ 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 (Nieuwenhuys 1988). Vijftig jaar later is het mijn doel Indië te exploreren als contemporain verschijnsel.²⁰

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.

¹⁷ Toni Morrison gaat in haar roman *Beloved* (1987) 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 memory, 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” (Morrison 1987: 35-36).

¹⁸ Zie voor het begrip ‘gesitueerde kennis’ Haraway, 1988.

¹⁹ Sturken doelt daarmee op het proces waarin culturele betekenis wordt gegeven aan teksten, beelden of monumenten. Deze betekenissen kunnen terecht komen in het sociale geheugen om vervolgens invloed uit te oefenen op de nationale geschiedschrijving.

²⁰ 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* (1998) laat Susan Legêne 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.

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.²¹ 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. 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 troep, ook onder Indo schrijvers. "Anstiel gezwijmel met de oosterse ziel," sneerde Indo schrijfster Beb Vuyk nochtans (Kousbroek 1992: 185).

Goena-goena mag dan vaak aanleiding geven tot 'zelf-exoticisme,' het is geen onschuldige troep.²² 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 (Said 1978). We zullen zien dat de Nederlandse vorm van oriëntalisme ook samenhangt met raciale verschillen en genderverschillen.

In 1889 kwam *Goena-Goena*, de roman over overspel en verleiding van journalist-schrijver P.A. Daum uit.²³ 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' weergalozes roman *De stille kracht* (1974 [1900]). Bij Couperus overschrijft *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 mestiezen-cultuur, die tot dan toe

²¹ Zie voor *goena-goena*, witte en zwarte magie in de Indisch-Nederlandse letterkunde tussen 1880 en 1940 Boschman, 2000.

²² 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 and Sellers-Young, 2003.

²³ 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.

de koloniale samenlevingen beheerste, maakt langzamerhand plaats voor een meer eurocentrische cultuur.²⁴ 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 interracial concubinaat in diskrediet.²⁵

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-intooste Hollandse blond-en-blanke" Theo, haar stiefzoon, maar kan ook niet afblijven van de mooie Addy met zijn "bruine tijgerkracht" (1974 [1900]: 73). Leonies "onuitzeggbare verdorvenheid" (1974 [1900]: 197) wordt flink bestraft door middel van *goena-goena*. Huiveringwekkend verbeeldt Couperus de gevreesde bezoedeling van het blanke ras. In de fameuze badkamerscène wordt Leonie's blanke lichaam bespuugd met smerig inheems sirihsap.²⁶ 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* (2004) van Maarten 't Hart 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

²⁴ Zie Taylor (1983) over de vroege raciale en familiale vermenging en het ontstaan van een mestiezencultuur. Ook Bosma en Raben (2003) beschrijven de ontwikkelingen vanuit het perspectief van de familiegeschiedenis. Lees Van Doorn, 1994 over de raciale "ontmenging."

²⁵ 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's *The Hidden Force* and Dutch Colonial Culture around 1900" (Pattynama 1998).

²⁶ 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.

wel vertrouwde echo's door. Volgens de merendeels mannelijke dorpsbewoners is zij 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.²⁷ 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 interracial relaties. Interracial seksualiteit vormt in de Indische literatuur een steeds terugkerend thema dat met recht een koloniale topos kan worden genoemd.²⁸ Hella Haasse, de veelvuldig gelauwerde, populaire Indische schrijfster, introduceerde het motief van interracial vriendschap in de naoorlogse Nederlandse letteren.

Haasses debuut, de novelle *Oeroeg*, kwam uit in 1948, nog tijdens de onafhankelijkheidsoorlog van Indonesië.²⁹ 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 plek, 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 (Haasse 1979 [1948]: 128). 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

²⁷ Informatie afkomstig van Liane van der Linden.

²⁸ Het thema van interracial 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" (Norindr 1996: 132-133).

²⁹ Zie Ten Dolle, 2005.

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" (Robinson 1948: n.pag).³⁰ Robinson eiste, met andere woorden, een gepolitiseerd verhaal waarin raciale verschillen, gender- en machtsverschillen niet verbloed 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.³¹ Dat is onder meer te zien in Hans Hylkema's verfilming van Haasse's roman, *Oeroeg* (1993). Vergeleken met de brontekst, wordt in de film een geproblematiseerd en veel complexer beeld van interracial vriendschap geschetst.³² 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 nationalist 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

³⁰ Zie voor een verslag Captain, 2002 en Pattynama, 2003.

³¹ Zie voor een vergelijking van *Oeroeg* en *Sleuteloog* in de context van de Nederlandse herinneringscultuur Pattynama, 2005b. Zie Foucault, 1977 voor het begrip 'tegenherinnering.'

³² Zie hierover Pattynama, 2005a.

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 waarheidsgetrouw? 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 Indo-vriendin Dee. Diens beschuldiging van “discriminerend blank zelfbewustzijn” had zij destijds verontwaardigd van de hand gewezen (Haasses 2002: 133). 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.³³ 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.

³³ Een voorbeeld van de herinneringswaarde van het zwembad vindt men in *Bandoeng Bandung* (1993) 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” (Springer 1993: 23).

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 Indo-vrouw 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.³⁴ 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 40 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 (in Maas 1992: 7). 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.³⁵ Aan die twee betekenissen wil ik een

³⁴ 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).

³⁵ 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

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.³⁶ Mijn punt is dat al deze visuele teksten de functie van de *litteraire* tekst hebben veranderd. Multatuli 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 in de NRC het uitdrukte, hard om de oren geslagen te worden met "nationale schanddaden."

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.

³⁶ 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 op de folder aangekondigd als een "eigentijdse Javaanse interpretatie van het mooiste verhaal uit de *Max Havelaar*."

Hoewel critici zure opmerkingen maakten, trok de musical bomvolle zalen.³⁷ 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*-vrouwje uit. In de musical daarentegen speelt zij veel meer de *bitch*. En ook Verbrugge, de gezagsgetrouwe bangbroek in de roman, geeft assistent-resident Havelaar 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 doeloë" 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, lang 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 herinneringstekst benadert, moet wel inzien dat de *Max Havelaar* is gelezen en als *poesaka* is doorgegeven aan volgende generaties. Dat geldt des meer

³⁷ Van Gelder, 1987 in *NRC Handelsblad*, Löwenhardt, 1987 in *Trouw*, Verdonschot, 1987 in *De Gelderlander*.

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 (Bourdieu 1979).

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 betekent, 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..."

Bibliografie

- Assmann, Aleid. 1996. "Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory." *Representations* 56. 123-134.
- Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- Bal, Mieke. 1999. "Introduction." *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Eds Mieke Bal, Jonathan Crewe and Leo Spitzer. Hannover/Londen: University Press of New England. vii-xvii.
- Bastian, Jeanette. 2003. *Owning Memory: How a Caribbean Community Lost It's Archives and Found It's History*. Westport: Libraries Unlimited.
- Baudrillard, Jean. 1998. "Simulacra and Simulations." *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford University Press. 166-184.
- Beekman, E.M. 1996. *Troubled Pleasures: Dutch Colonial Literature from the East Indies, 1600-1950*. Oxford: Clarendon Press.
- Bel, Jacqueline. 1993. "Indische romans." *Nederlandse literatuur in het fin de siècle: Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 304-313.
- Birney, Alfred. 2001. *Journael van Cyberney: Internetinkt van Alfred Birney, uitgebreid met de top-1000 van de Indische belletrise*. Haarlem: In de Knipscheer.
- Bloem, Marion. 1983. *Geen gewoon Indisch meisje*. Haarlem: In de Knipscheer.
- Boschman, Ellen. 2000. "Goena-goena." *Indische Letteren* 15.1. 25-34.
- Bosma, Ulbe en Remco Raben. 2003. *De oude Indische wereld 1500-1920*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction: Critique sociale du jugement*. Parijs: Les Éditions de Minuit.
- Burton, Antoinette. 2003. *Dwelling in the Archive: Women Writing House, Home, and History in Late Colonial India*. Oxford: Oxford University Press.
- Captain, Esther. 2002. *Achter het kawat was Nederland: Indische oorlogservaringen en -herinneringen 1942-1995*. Kampen: Uitgeverij Kok.
- Couperus, Louis. 1974 [1900]. *De stille kracht*. 7^{de} druk. Wageningen: L.J. Veen.

- Daum, P.A. 1980 [1889]. *Goena-goena*. Amsterdam: Querido.
- Dermoût, Maria. 1960. *De tienduizend dingen*. Amsterdam: Querido.
- D'haen, Theo. 2002. "Inleiding." *Europa buitengaats: Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*. Amsterdam: Bert Bakker. 7-29.
- Diaz-Diocaretz, Miriam. 1989. "Het woord vergeet niet waar het geweest is: De communicatietheorie van Bakhtin als perspectief voor feministische literatuurkritiek." *Lover* 16.1. 8-16.
- Dis, Adriaan van. 1983. *Nathan Sid*. Amsterdam: Meulenhoff.
- . 1994. *Indische duinen*. Amsterdam: Meulenhof.
- Dolle, Esther ten. 2005. "Was het werkelijk Oeroeg?" *Indische Letteren* 20.2. 223-234.
- Doorn, J.J.A. van. 1994. *De laatste eeuw van Indië: Ontwikkeling en ondergang van een koloniaal project*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Draaisma, Douwe. 2001. *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt: De geheimen van het geheugen*. Amsterdam: Maarten Muntinga bv.
- Foucault, Michel. 1977. *Language, Counter-Memory, Practice*. Oxford: Basil Blackwell.
- Francken, E. 1996. "De achterkant van de Top Tien: Nederlandse problemen in de literatuur." 30 maart 2005 <<http://www.Sun.Ac.Za/Afrndl/Tna/Francken.Html>>.
- Gelder, Henk van. 1987. "Brinks Havelaar als musical te eerbiedig." *NRC Handelsblad* 16 jan. 1987
- Goethe, Johann Wolfgang von, Karl Richter et al., reds. 1985-1998. *Sämtliche Werke, nach Epochen seines Schaffens*. 21 dln. München: Carl Hanser Verlag.
- Gouda, Frances. 1995. "Gender, Race, and Sexuality: Citizenship and Colonial Culture in the Dutch East Indies." *Dutch Culture Overseas: Colonial Practice in the Netherlands Indies 1900-1942*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 157-93.
- Haasse, Hella S. 1978 [1948]. *Oeroeg*. Amsterdam: Querido.
- . 1992. *Heren van de thee*. Amsterdam: Querido.
- . 2002. *Sleuteloog*. Amsterdam: Querido.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Vertaald door Lewis A. Coser. Chicago: Chicago University Press.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledge: The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14.3. 575-99.
- 't Hart, Maarten. 2004. *Lotte Weeda*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Hartman, Geoffrey. 2004. "Public Memory and its Discontents." *The Geoffrey Hartman Reader*. Eds Geoffrey Hartman and Daniel T. O'Hara. New York: Fordham University Press. 415-431.
- Holquist, Michael, ed. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Vertaald door Caryl Emerson en Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Indische Letteren*. *Zes jaar Indische letteren (1986-1991): verleden en toekomst* 7.4 (1992). *Indische Letteren* 14.2 (1999).

- Ketelaar, Eric. 2005. "Sharing: Collected Memories in Communities of Records." *Archives and Manuscripts* 33. 44-61.
- Keuls, Yvonne. 1995. *Mevrouw, mijn moeder*. Amsterdam: Ambo.
- Kousbroek, Rudy. 1971. *Een kuil om snikkend in te vallen*. Amsterdam: Thomas Rap.
- . 1992. *Het Oostindisch kampsyndroom*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Kristeva, Julia. 1969. *Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Parijs: Seuil.
- Legêne, Susan. 1998. *De bagage van Blomhoff en van Breugel: Japan, Java, Tripoli en Suriname in de negentiende-eeuwse cultuur van het imperialisme*. Amsterdam: KIT.
- Löwenhardt, Anita. 1987. "'Max Havelaar' van Jos Brink is een toneelstuk met liedjes." *Trouw* 17 okt.1987.
- Maas, Nop. 1992. "'Dat boek is meer dan een boek – het is een mensch.' Reacties op Max Havelaar in 1860." *Over Multatuli* 29. 13-60.
- Max Havelaar*. 1976. Geregisseerd door Fons Rademaker. Nederland.
- Meijer, Maaïke. 1996. "Intertekstualiteit." *In tekst gevat: Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 18-24.
- Meulen, Dik van der. 2002. *Multatuli: Leven en werk van Eduard Douwes Dekker*. Amsterdam: Sun.
- Morrison, Toni. 1987. *Beloved*. New York: New American Library.
- Multatuli. 1992 [1960]. *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappij*. Red. Annemarie Kets. Assen/Maastricht: Van Gorcum.
- Nieuwenhuys, Rob. 1978. *Oost-Indische spiegel: Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven, vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden*. 3^{de} bijgewerkte en herziene druk. Amsterdam: Querido.
- . 1988. *Met vreemde ogen. Tempo doeloe – een verzonken wereld. Fotografische documenten uit het oude Indië 1870-1920*. Amsterdam: Querido.
- Nora, Pierre. 1989. "Between Memory and History: Les lieux de mémoire." *Representations* 26. 7-25.
- Norindr, Panivong. 1996. "Filmic Memorials and Colonial Blues: Indochine in Contemporary French Cinema." *Phantasmatic Indochina: French Colonial Ideology in Architecture, Film, and Literature*. Durham: Duke University Press. 31-154.
- Oeroeg*. 1993. Geregisseerd door Hans Hylkema. Nederland.
- Paasman, Bert. 2002. *Wandelen onder de palmen: De morele actualiteit van het koloniale verleden*. Amsterdam: Vossiuspers UvA.
- Pattynama, Pamela. 1998. "Secrets and Danger: Interracial Sexuality in Louis Couperus's *The Hidden Force* and Dutch Colonial Culture around 1900." *Domesticating the Empire: Race, Gender, and Family Life in French and Dutch Colonialism*. Eds Julia Clancy-Smith en Frances Gouda. Charlottesville/Londen: University Press of Virginia. 84-107.
- . 2003. "Herinneringsliteratuur en postherinneringen bij eerste en tweede generatie Indische schrijvers." *Kunsten in beweging 1900-1980: Cultuur en migratie in Nederland*. Red. Maaïke Meijer en Rosemarie Buikema. Den Haag: Sdu Uitgevers. 207-221.
- . 2005a. "The Colonial Past in the Postcolonial Present: Cultural Memory, Gender, and Race in Dutch Cinema." *Migrant Cartographies: Cultural Travellers and*

- New Literatures*. Eds Daniella Merolla and Sandra Ponzanesi. Lanham, MD: Lexington Books. 187-200.
- . 2005b. "Postkoloniale Erinnerung an (Niederländisch-)Indien: koloniale Vergangenheit, kulturelle Erinnerung und Literatur." *Kolonialismus und Erinnerungskultur: Die Kolonialvergangenheit im kollektiven Gedächtnis der deutschen und niederländischen Einwanderungsgesellschaft*. Eds Helma Lutz und Kathrin Gawarecki. New York: Waxmann Verlag. 111-126.
- Praamstra, Olf. 2005. *De omstreden bloei van de Indisch-Nederlandse letterkunde: Een afbakening van het corpus*. 1 aug. 2005
<http://www.dbnl.org/tekst/praa007omst01_01>.
- Robinson, Tjalie. 1948. "Nogmaals Oeroeg." 9 februari 2005
<<http://home.planet.nl/~siemboon/n-oeroeg>>.
- Ruebsamen, Helga. 1997. *Het lied en de waarheid*. Amsterdam: Contact.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Shay, Anthony and Barbara Sellers-Young. 2003. "Belly Dance: Orientalism-Exoticism-Self-exoticism." *Dance Research Journal* 35.1. 13-37.
- Springer, F. 1993. *Bandoeng-Bandung*. Amsterdam: Querido.
- Stoler, Ann Laura. 2002. *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*. Berkeley: University of California Press.
- Sturken, Marita. 1997. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press.
- Taylor, Jean Gelman. 1983. *The Social World of Batavia: European and Eurasian in Dutch Asia*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Termorshuizen, Gerard en Kees Snoek, eds. 1991. *Adinda! Duizend vuurroliegjes tooien je loshangend haar: Multatuli in Indonesië*. Leiden: Dimensie.
- Thomése, P.F. 2005. *Izak*. Amsterdam: Contact.
- Van Zonneveld, Peter. 2002. "Indische literatuur van de twintigste eeuw." *Europa Buitengaats: Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*. Ed Theo D'haen. Amsterdam: Bert Bakker. 133-159.
- Verdonschot, Karel. 1987. "Musical van Jos Brink naar Multatuli's *Max Havelaar* oogstrelend, niet teksttrouw." *De Gelderlander* 17 okt. 1987.
- Walraven, Willem. 1992 [1966]. *Brieven: Aan familie en vrienden 1919-1941*. Biografische inleiding van F. Schamhardt. Amsterdam: G.A. van Oorschot.