

'Elke tijd vraagt zijn eigen Max Havelaar'

Multatuli's debuutroman in de eenentwintigste-eeuwse populaire jongerencultuur

LAURENS HAM

Multatuli had het niet op navolgers. Zijn werken staan bol van de tirades tegen kunstenaars die weinig anders doen dan beroemde voorgangers nabootsen en die daarmee zondigen tegen zijn gebod altijd 'oorspronkelyk' en 'natuurlyk' te zijn. In *Idee 1266a* verzucht hij: '[N]iemand – vader Cats en de plompste Kappelman niet uitgezonderd – gelykt zó weinig op Heine, als zy die, Heine navolgende, op Heine menen te gelyken.'¹ In *Duizend en eenige hoofdstukken over specialiteiten* (1871) introduceerde hij de term 'huurfraze' voor 'geleende uitdrukking', een begrip waarvan hij hoopte dat het zelf tot gemeenplaats zou uitgroeien. Dan zou hij namelijk het sardonische plezier kunnen beleven een begrip tegen onoorspronkelijkheid in een cliché te zien veranderen.²

Het is gezien deze afkeer van onoorspronkelijkheid ironisch dat Multatuli behoort tot de Nederlandse auteurs die het meest zijn bewonderd, overgeschreven en bewerkt.³ Tot zijn navolgers behoorden literaire grootheden als E. du Perron, Menno ter Braak en Willem Frederik Hermans, drie auteurs die zelf ook niets van epigonen moesten hebben en tegelijkertijd, net als Multatuli, een grote schare fans kregen.⁴ Maar ook in de populaire cultuur ging men al snel met Multatuli's werk aan de haal. Er verschenen literaire satires op zijn werk (zoals *Ideeën van Malletuli* (1862) van Mulder II oftewel A.H. van Gorcum), theaterbewerkingen, later televisie- en bioscoopverfilmingen en zelfs een musical. Telkens permitteerden de makers zich behoorlijke vrijheden in hun interpretaties. Zo heeft Pamela Pattynama betoogd dat juist in de populaire bewerkingen van *Max Havelaar* – onder meer in de film van Fons Rademakers uit 1976 en de Jos Brink-musical uit 1987 – de inmiddels ingeburgerde interpretatie wortelt dat Multatuli geen koloniaal, maar een antikoloniaal zou zijn.⁵

In de internationale *adaptation and appropriation studies* is volop aandacht voor dit type betekenisverschuivingen. Zeker in de Engelstalige wereld wordt over de herinterpretatie van canonieke auteurs en hun werken veel geschreven, waarschijnlijk

omdat verschillende romans uit dit taalgebied uitzonderlijk vaak zijn bewerkt. Denk bijvoorbeeld aan Jane Austens *Pride and Prejudice* (1813). Deze roman werd onder veel meer herschreven tot een chick-lit-klassieker (Helen Fielding, *Bridget Jones' Diary*, 1996), een komisch zombieverhaal (Seth Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies*, 2009), een Bollywoodachtige film (Gurinder Chadha, *Bride and Prejudice*, 2004) en een pornografische roman (Clara Brooks, *Proud and Prejudged*, 2013).⁶ Het aantal verwijzingen naar Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) is al helemaal niet te overzien en in de honderden popculturele verwijzingen daarnaar is het literaire origineel allang niet meer leidend. Een stop-motionfilm als Tim Burtons *Frankenweenie* (2012) verwijst minstens zo vaak naar de canonieke *Frankenstein*-verfilming (1931) als naar het boek, en de Zuid-Afrikaanse singer-songwriter Chris Chameleon gebruikt verwijzingen naar dezelfde filmklassieker in de videoclip 'Elke man het 'n kop' (2011) – terwijl dat nummer feitelijk een op muziek gezet gedicht van Ingrid Jonker is.⁷

Een dergelijk duizelingwekkend spel van elkaar beïnvloedende verwijzingen naar populaire en canonieke cultuur kennen we in de Nederlandse literatuur bij mijn weten niet – maar in dit artikel wil ik laten zien dat Max Havelaar inmiddels wel enigszins in de buurt komt. De afgelopen jaren zijn verschillende werken voor een jong publiek op de markt gekomen waarin op een nog veel vrijere manier met Multatuli's erfenis wordt omgegaan dan in voorgaande decennia: een Suske en Wiske-stripalbum, een zombiebewerking en twee hiphopnummers. De meeste van deze werken zijn eerder voorbeelden van 'appropriaties' dan van 'adaptaties', om een bekend onderscheid uit de studie van bewerkingen te gebruiken. Waar Rademakers' film en Brinks musical nog herkenbaar waren als omzettingen van Multatuli's boek naar een ander genre (adaptatie), wordt in de hedendaagse werken eerder geknip-oogd naar elementen uit het oeuvre van Multatuli, zonder dat er van een getrouwe omzetting sprake is (appropriatie).⁸

Er zijn twee kwesties die in deze recente Multatuli-appropriaties vaak terugkeren. In de eerste plaats behandelen ze Multatuli niet alleen vrij, maar bevatten ze ook metakritiek op dat bewerkingsproces en de creativiteit die daarbij komt kijken. In de tweede plaats bevatten ze stuk voor stuk sporen van politieke kritiek. Soms ligt die kritiek vrij dicht bij die van Max Havelaar, maar vaak zegt de maatschappijkritiek meer over hedendaagse visies op kolonialisme en machtsmisbruik dan over negentiende-eeuwse denkbeelden.

Een halve Havelaar

Sommige van de besproken appropriaties hebben een narratieve vorm, andere een lyrische. Dat verschil in modus bepaalt de manier waarop er toegeëigend wordt: in narratieve teksten is er ruimte om verhaalelementen uit bijvoorbeeld *Max Havelaar* over te nemen, vaak in vrije vorm, terwijl het lyrische genre (waarop ik verderop zal ingaan) zich eerder leent voor een meer algemene reflectie op de figuur van Multatuli en zijn bekendste roman.

In 2010 verscheen ter gelegenheid van honderdvijftig jaar *Max Havelaar* een hoos aan serieuze en niet-serieuze boeken over leven en werk van Multatuli. Een van de meer opvallende titels in het rijtje was het Suske en Wiske-album *De halve Havelaar*. Het stripalbum is een popculturele knipoog naar *Max Havelaar*, waarbij ten dele naar de geest van Multatuli is gewerkt en waarin verschillende verhaalfiguren en thema's in een nieuwe vorm zijn gegoten.⁹ Het is bijvoorbeeld aardig dat het album een raamvertelling is, net als *Max Havelaar*. Het verhaal over Max Havelaar wordt uit de doeken gedaan door Stern, die zelf actief is in de Amsterdamse wereld waarin ook Batavus Droogstoppel rondloopt; de avonturen van Suske en Wiske in het Java van de jaren 1850 worden door Wiske verteld, tijdens een spreekbeurt over koffie. Het slot van de roman verwijst dan weer terug naar Multatuli's wanhopige pogingen om de feiten uit zijn boek te bewijzen: zoals lezers in 1860 doof zouden blijven voor de waarheid die hij hun wilde vertellen, zo gelooft de docent niets van Suske en Wiskes avonturen met de teletijdmachine.¹⁰

Op zoek naar informatie voor hun spreekbeurt laten de twee striphelden zich naar het Java van 1858 flitsen, waar ze onmiddellijk geconfronteerd worden met de uitsluitingsstructuur van de herendiensten: 'Bleek dat [een boer die een rijstveld bewerkte] net als vele andere boeren door de plaatselijke leider was opgeëist en niet betaald werd voor de arbeid!'¹¹ Wanneer Suske en Wiske even later Eduard Douwes Dekker bezoeken, licht hij de politieke situatie verder toe, waarbij hij ook enig oog heeft voor de rol van het Nederlandse koloniale gezag. Hij vertelt over Ravana, 'een nietsontziende bandiet' die de leider is 'van een machtige bende die zichzelf in dienst stelt van de rijke oversten in dit land. Inheemse leiders, maar ook Nederlandse gezaghebbers. Hij beschermt de economische belangen van deze mensen, ook al gaan die ten koste van de bevolking. En daarbij schuwt hij de harde middelen niet!'¹²

Het kwaad komt hiermee in de eerste plaats van de Indonesische kant: de inheemse bevolking wordt door Ravana's bende uitgebuit en onderdrukt. De Nederlandse gezagsdragers profiteren daar wel van, maar zij zijn niet degenen die geweldsac-



De belangrijkste personages uit *De halve Havelaar* (2010).

ties organiseren of arbeiders tot diensten verplichten. Dat is een opmerkelijke manoeuvre van de makers: in de originele *Havelaar* vormt de scène waarin Nederlandse soldaten Adinda's dorp platbranden en Saïdjah en Adinda vermoorden, de dramatische culminatie van de roman. De kern van Multatuli's kritiek – dat het Nederlandse gezag primair verantwoordelijk is voor alles wat er misgaat in Indië – verdwijnt daarmee buiten beeld. Dat is natuurlijk heel problematisch voor wie de geschiedenis van Max Havelaar wil inzetten om kinderen iets te leren over koloniale gewelds- en machtsmisdrijven.

Feitelijk vormt het thema machtsmisbruik dan ook maar één van de plotlijnen in het boek. De meeste aandacht gaat uit naar het manuscript van *Max Havelaar* – een roman die trouwens volgens dit album aanvankelijk Piet Protest was genoemd.¹³ Douwes Dekker geeft het manuscript mee aan Suske en Wiske, die het weer aan Droogstoppel moeten geven, in dit album een jeugdvriend van Dekker, die als koffiehandelaar vaak heen en weer reist naar Nederland. Droogstoppel blijkt echter malafide: hij is bereid het manuscript tegen een vorstelijk bedrag aan Ravana te ver-

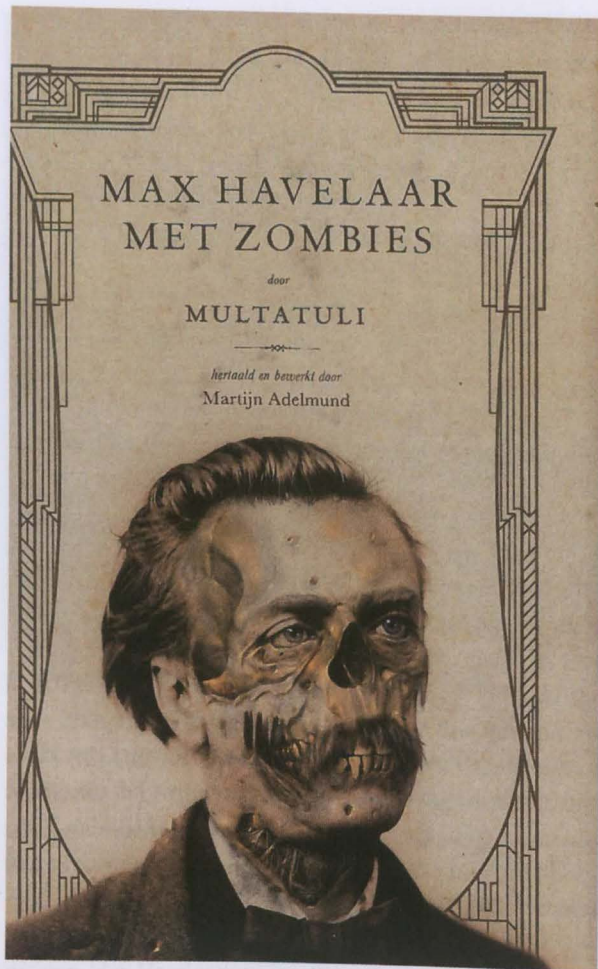
kopen. Daarmee speelt het album opnieuw een spel met het origineel: net als in de roman, is Droogstoppel hier de pragmatische kapitalist bij uitstek, maar dit gegeven wordt wel aan nieuwe plotelementen verbonden.

Even later worden verhaalelementen en tradities nog veel vrolijker door elkaar geklutst, wanneer Suske en Wiske, 'verkleed als Saïdjah en Adinda', achter het gestolen manuscript aangaan en Ravana – die met zijn vijf hoofden doet denken aan de hindoeïstische god Brahma – aantreffen in zijn hoofdkwartier: het boeddhistische heiligdom Borobudur. Na veel complexe verwickelingen krijgen Suske en Wiske de Havelaar ten slotte in handen, maar als ze achtervolgd worden door Droogstoppel, die het manuscript óók wil hebben, scheurt de tekst in tweeën, waardoor ze nog maar een 'halve Havelaar' over hebben. In figuurlijke zin zou deze aanduiding van de halve Havelaar betrekking kunnen hebben op het stripalbum zelf: dat maakt vernuftig van multatuliaanse elementen gebruik, maar is niet meer dan een 'halve' Havelaar. Wanneer het complete manuscript pagina's later weer terechtkomt, presenteert Dekker het nadrukkelijk als 'het originele manuscript van Max Havelaar!'¹⁴ Het album toont daarmee enerzijds hoe je met een canonieke roman kunt spelen, maar eerbiedigt tegelijkertijd de originele status van het canonieke werk.

Het album stapt qua politieke analyse echter zeker niet in de voetsporen van de roman. Waar Max Havelaar met de vurige tirade aan het slot de Nederlandse gezaghebbers nog eens genadeloos op hun verantwoordelijkheid wijst, ontbreekt zo'n aanklacht in *De halve Havelaar*. Aan het slot van het album blijkt dat de regent – die een deugdzame indruk maakte – zich vermomde als de bandiet Ravana om zichzelf daarmee te verrijken en de bevolking uit te zuigen. Daarna wordt het koloniale gezag hersteld: we zien Nederlandse soldaten de regent oppakken.¹⁵ Dat Max Havelaar eigenlijk als belangrijkste doel had de rotheid van het Nederlandse gezag aan te tonen, blijft in het album daarmee buiten beeld.

Een horror-Havelaar

Martijn Adelmunds roman *Max Havelaar met zombies* (2016) blijft dicht bij het origineel: grote delen van het boek worden vrij getrouw hertaald, zij het in verkorte vorm. Tegelijkertijd permitteert ook dit boek zich weer grote vrijheden, door Multatuli's meesterwerk te doorsnijden met een groot aantal hertaalde passages uit Louis Couperus' *De stille kracht* (1900) én met talloze verwijzingen naar de internationale hype van de zombiefilms en -series.



Op het omslag van Max Havelaar met zombies (2016) is César Mitkiewicz' bekende portret van Multatuli (1864) bewerkt tot een zombie-afbeelding.

In het instructieve nawoord maakt Adelmund duidelijk waarom hij voor deze opmerkelijke bronnencombinatie kiest. Hij wil 'recht doen aan [het] "exploitatie-aspect" van de Max Havelaar': Multatuli schreef met opzet een spectaculaire roman, met enerzijds gruwelijke en sentimentele scènes die duidelijk op de (sensatiebeluste) lezer zijn gericht, en anderzijds talloze provocaties van de lezer en zittende politici.¹⁶ Adelmund buigt Ernest Sterns bespiegelingen over contextualisering (Stern ontkracht het idee dat beschrijvingen slecht zouden zijn, maar stelt wel dat ze de

lezer nooit mogen vervelen) subtiel om tot een apologie van functioneel geweld: 'De beschuldiging die zo vaak wordt geuit tegen populaire vertellers, is dat ze de goede smaak van hun lezers op de proef stellen door te veel pagina's aan actiescènes te wijden. Ik ben het hier niet mee eens.'¹⁷

Door de *gothic* aandoende roman *De stille kracht* en andere horrorelementen toe te voegen en tegelijk een deel van de uitweidingen en provocaties te laten staan, wil Adelmund de oorspronkelijke sensatie van de roman voor de hedendaagse lezer invoelbaar maken.¹⁸ Hij betoont zich daarmee gevoeliger voor de complexiteit van Max Havelaar dan een eerdere hertaler, Gijsbert van Es: die kreeg veel kritiek te verduren op de keuze in zijn hertaling (2010) om de uitweidingen van de roman drastisch in te korten. Saskia Pieterse wees er destijds terecht op dat juist in die uitweidingen over de manier waarop het verhaal verteld moet worden (en over hoe schoonheid werkt), het morele dilemma van de roman vervat zit.¹⁹

Wel heeft Adelmund flink gesleuteld aan de ingewikkelde vertelstructuur van de roman. Deels is die vereenvoudigd: de ontmaskeringsscène aan het einde, waarbij Multatuli eerst Stern en dan Droogstoppel als verzinsels wegstuurt, wordt bijvoorbeeld minder complex doordat Stern en Multatuli in deze roman samenvallen.²⁰ De wereld van Stern en Droogstoppel wordt op die manier niet ontmaskerd als een fictionele wereld die een *mise en abîme* is voor de daarboven liggende 'reële' wereld van Multatuli, maar blijft gehandhaafd. Tegelijkertijd voegt Adelmund nieuwe verteltrucs toe die de complexiteit eerder vergroten. Zo leidt hij het boek in met een negentiende-eeuws staaltje bronnenfictie: hij (de gefictionaliseerde bewerker 'Martijn Adelmund') beweert in 2009 in het bezit te zijn gekomen van een manuscript van 'een zekere Ernst (sic) Stern', afkomstig uit de archieven van een paranormaal georiënteerde vereniging in Amsterdam. Hij beweert dat deze tekst de oer-Havelaar is, die door de 'uitgever' Droogstoppel ingrijpend zou zijn ingekort en van zijn bovennatuurlijke elementen zou zijn ontdaan.²¹ Kenners van het oeuvre herkennen hierin een allusie op de uitgeefgeschiedenis van *Max Havelaar*, waarbij bewerker Jacob van Lennep belangrijke censurerings in de eerste drukken aanbracht.²² Een andere verteltechnische complicatie van Adelmund is dat hij de vertelling van Saïdjah en Adinda niet als ingelast verhaal, maar als toneelstuk presenteert, dat gespeeld wordt op een benefietavond.²³

Adelmund vindt het cruciaal dat bewerkers van *Max Havelaar* zich dit soort vrijheden permitteren, zo schrijft hij in het nawoord. Hij spreekt van het 'Havelaar-verhaal', een basisfabel (om een Russisch-formalistische term te gebruiken) waaruit verschillende Sujets (uitwerkingen) af te leiden zijn:

Dit basisverhaal, gecombineerd met de aanklacht, is de kern van de *Max Havelaar*. De rest is vrij. Dus, schrijvers, filmmakers, toneelbewerkers: ik roep u op! Kom maar op met die moderne *Havelaar*-bewerkingen. [...] Maak er een prachtig literair werk van, een politiserie, een kindervertelling of een dichtbundel.²⁴

Dat het 'basisverhaal' en de bijbehorende aanklacht voor Adelmund gerespecteerd moeten worden, betekent niet dat hij in zijn bewerking dezelfde politieke kritiek nodig acht. In zijn verhaalwereld vormen de zogeheten 'slapers' aanvankelijk het grootste probleem: agressieve zombieachtige wezens, die soms de Nederlandse enclaves aanvallen. De oorzaak van deze epidemie blijkt te liggen bij gestorven Javanen die door lokale medicijnmannen (*dukuns*) ritueel tot leven zijn gewekt. De Nederlandse bezetter maakt misbruik van deze slapers:

In ruil voor hoge ambtelijke posities in heel Nederlands-Indië hebben de Torajaanse *dukuns* toen hun geheimen gedeeld, om zo de ideale landarbeider te creëren – een verlichting voor de zwaarbelaste handen van inlanders in alle residenties. [...] Er was geen arbeider zo dienstbaar en onvermoeibaar.²⁵

Door het ingrijpen van een rebelse regent zijn de slapers gemuteerd: ze zijn gewone mensen gaan aanvallen, waardoor een agressieve slapersepidemie zich over heel Indië heeft verspreid. Hier biedt *De stille kracht* inspiratie: de regent in die roman zet immers magie in om Otto van Oudijck en diens familie te verdrijven. Aanvankelijk wordt de angstaanjagende vreemdheid van de slapers en van Indië benadrukt, geheel in lijn met de primaire angst voor 'het Oosten' bij Couperus' personages (onder meer bij Van Oudijck en Eva Eldersma). Interessant is echter dat *Max Havelaar* met zombies uiteindelijk enig begrip kan opbrengen voor het geweld van de slapers. De koloniale aanwezigheid wordt als zó ontwrichtend beschreven dat de slapers een noodzakelijk kwaad lijken te zijn om de bezetters te verdrijven. Worden de slapers aanvankelijk verdinglijkt of verdierlijkt (als een 'tropische storm', als 'verwoestende moordmachines' en als een 'kudde sprinkhanen'), de regent geeft aan deze metafoer een eigenzinnige draai: de Nederlandse kolonisator is 'een plaag van hongerige sprinkhanen' die het land kaalvreten, terwijl de slapers 'vrijgelaten [zijn] om de aarde schoon te wassen. Zij zijn de zondvloed die ons redden gaat.'²⁶ Veel meer dan *De halve Havelaar* richt Adelmunds bewerking zich daarmee op de kwalijke rol van de kolonisator én op de rol van taal in het stereotyperen van de gekoloniseerde bevolking.

Ook op een andere manier toont dit boek de kracht van framing: door verschillende historische foto's op te nemen van de inheemse bevolking, waarop ze worden

gefotoshopt tot zombieachtige slapers. Bedoeld of onbedoeld toont de roman daarmee hoe fotografie in koloniaal Indië werd gebruikt om de bevolking tot 'Ander' te maken en individuen in hun eigenheid aan te tasten. Daarnaast wordt een van de schokkendste foto's van Nederlands genocidaal geweld in Indonesië gereproduceerd: een foto uit 1904 van een slachtpartij in het Atjehse dorp Koetö Réh, waarop marechausees poseren tussen de lichamen van vermoorde inwoners.²⁷

Paul Bijl heeft laten zien dat deze foto's in het Nederlandse publieke debat altijd een zowel aanwezige als afwezige rol hebben gespeeld: hoewel ze al kort na de gebeurtenissen openbaar werden gemaakt, leidden ze nooit echt tot traumatische herinneringen aan het koloniale verleden. Aan het slot van *Max Havelaar met zombies* gebruikt Adelmund het onderzoek van Bijl om de politieke boodschap van 'zijn' Havelaar te onderstrepen: deze bewerking 'is een aanklacht tegen de publieke opinie, die nog steeds moeite heeft de koloniale geschiedenis de juiste plek te geven in ons maatschappelijk bewustzijn en in onze nationale geschiedschrijving.'²⁸ Je zou de slapers een symbolische verbeelding van dit probleem kunnen noemen: in deze appropriatie wordt het slapende trauma van het Nederlandse koloniale geweld belichaamd door zombieachtige wezens.

Twee hiphop-Havelaars

Naast deze twee omvangrijke appropriaties werden er de afgelopen jaren ook meerdere kleinere *Max Havelaar*-bewerkingen in omloop gebracht. Deels ging het daarbij om amateurproducties. Zo lijkt er in april 2016 een middelbareschoolproject rond *Max Havelaar* te zijn geweest, waarvoor verschillende groepjes leerlingen met behulp van tekeningen, computeranimaties en Playmobilpoppetjes (scènes uit) *Max Havelaar* hebben uitgebeeld.²⁹ Daarnaast zijn er ook 'officiëlere' producties gemaakt in de context van het onderwijs. De canonwebsite Entoen.nu maakte bijvoorbeeld drie clips voor verschillende leerlingniveaus, en het educatieve jeugdtelevisieprogramma *Het Klokhuis* wijdde in 2014 één aflevering aan *Max Havelaar*.

Die aflevering schetst de historische context van het boek vrij nauwkeuring, waarbij ze zich richt op kinderen die niets van het literaire en koloniale verleden afweten. Een sketch tijdens het programma stelt deze onwetendheid op een ludieke manier aan de kaak. We zien twee kandidaten van een 'hobbyquiz', Bert en Joke uit Varsseveld, die zich presenteren als mensen die 'alles' weten van Multatuli. Bert en Joke gaan genadeloos onderuit door alle vragen verkeerd te beantwoorden. Een weinig

vleiene uitbeelding van mensen die buiten de Randstad wonen? We zouden dit item ook anders kunnen interpreteren, namelijk als een luchtige uitbeelding van hoe desastreus het gesteld is met de publieke kennis van Multatuli. Bert en Joke krijgen voor hun onwetendheid een sadistische straf opgelegd: ze moeten de volledige studio schoonborstelen met een tandenborstel. Die strafmaatregel doet corporaal aan, maar heeft misschien ook koloniale trekjes.³⁰

In een andere scène in deze aflevering horen we een hiphopnummer van Def P over Max Havelaar. Def P is een pionier van de Nederlandstalige hiphop: als voorman van Osdorp Posse vond hij in de vroege jaren negentig het genre nederhop feitelijk uit. Vanaf dat moment is er rond hiphop een van de actiefste subculturen van Nederland gegroeid: door het laagdrempelige karakter van de producties (een mixtape of YouTube-filmpje is zo gemaakt) kunnen ook jonge makers gemakkelijk met hun teksten aan de slag. Bijzonder is ook de maatschappelijke inslag van veel hiphop: het genre is voor jongeren met verschillende etnische achtergronden een manier om zich uit te spreken.

Ook Def P wijst daarop, door in zijn nummer de *Max Havelaar* in de eerste plaats te presenteren als een inspiratiebron voor hedendaagse jonge schrijvers. Het lied presenteert in de eerste regels de fictionaliteit van de roman als een probleem: 'Oké de *Max Havelaar* dat was een verhaal / Toch toonde het de waarheid als verrassend schandaal'. Dit nummer beargumenteert dat het belang van de roman niet in de esthetische vorm schuilt – zoals onder meer Saskia Pieterse wel heeft betoogd³¹ – maar juist in het maatschappelijke effect:

Dit klasseverhaal werd zo wijd verspreid
dat de onderdrukking minderde al kostte het tijd
met schrijven is dus veel goeds behaald
meer arbeiders worden nu goed betaald
die geschreven strijd is ook straks niet klaar
dus elke tijd vraagt zijn eigen *Max Havelaar*³²



Still uit de videoclip 'Voor me longen': Fosa YG bij het standbeeld van Multatuli op de Torensluis.

Het nummer volgt hier de tegenwoordig gebruikelijke interpretatie dat Multatuli met zijn werk beoogde de beloning van arbeiders te verhogen. Dat is natuurlijk geen historisch juiste lezing, maar om de historische context gaat het Def P niet. Max Havelaar moet volgens dit nummer gelezen worden als een directe inspiratiebron voor hedendaagse geëngageerde auteurs, speciaal voor hen die zich op onrecht in niet-westerse landen richten:

Bijvoorbeeld over kindsoldaten vechtend daar in Afrika
Boerengezinnen onderdrukt in Zuid-Amerika
Of schrijf wat over kinderarbeid daar in Azië
Ik weet dat jij en ik dat kunnen, we verbazen ze
[...] Het vrije woord moet worden blijven verteld
En misschien word jij de volgende schrijvende held³³

Het gaat misschien iets te ver om 'Max Havelaar' hier een *empty signifier* te noemen (oftewel een politiek teken waaraan radicaal verschillende betekenissen toegekend kunnen worden), maar duidelijk is wel dat de naam in de context van dit rapnummer veel meer met eenentwintigste-eeuws onrecht en met *fair trade* dan met negentiende-eeuws kolonialisme te maken heeft.³⁴ 'En zo ging dit verhaal zijn eigen leven leiden', rapt Def P terecht.³⁵

Nog veel verder van de negentiende eeuw verwijderd is een ander hiphopnummer: 'Voor me longen' (2016) van Fosa YG. Hij is deel van het multidisciplinaire collectief Smib, een groep uit de Amsterdamse Bijlmer (bijnaam 'Bims' – 'Smib' is daar de omkering van) die vanaf eind 2015 naam maakte in de hiphop-underground met muziek, films en kledingontwerpen. De clips van Fosa YG spelen zich vaak af in de omgeving van Amsterdam Zuid-Oost: neem 'Zwarte Pan', dat rond het metrostation Ganzenhoef is gefilmd.³⁶ 'Voor me longen' is echter gesitueerd middenin de Amsterdamse binnenstad: tussen de Driekoningenstraat en het even verderop gelegen standbeeld van Multatuli op de Torenluis, waarop we de rappers zien staan. Ogen-schijnlijk heeft de tekst van het nummer helemaal niets met Multatuli of zijn werk te maken: Fosa YG heeft het vooral over wiet roken ('wiet voor me longen / slecht voor me longen / die shit wordt verdomme zwart'), over kleding ('Me jasje van Bonne', één van de Smib-ontwerpers) en seks ('je wilt niet dat die bitch voor me uitkleedt [sic] / want je weet na mij wordt ze thot', oftewel: zal ze bekendstaan als een hoer).³⁷ Is de keuze om uitgerekend bij Multatuli's standbeeld te filmen dan helemaal toevallig?

Er zit een aanwijzing in het nummer dat dat niet het geval is. De regels 'je wilt niet dat Fosa YG uitbreekt / breek ik uit staat de wereld op z'n kop' kunnen, in combi-

natie met de clip, als maatschappijkritiek worden geïnterpreteerd. Wat we in deze clip zien, is immers precies dat: een groep zwarte jongens, die Bijlmer-suburbia als zijn habitat beschouwt, is 'uitgebroken' uit deze buurt om middenin de grachtengordel het witte establishment uit te dagen met een materialistische levensstijl. In deze kritiek speelt Multatuli een dubbelzinnige rol. Enerzijds ligt het voor de hand om hem als een rebelse voorganger te zien, die in de negentiende eeuw al de luis in de pels van het establishment was. Anderzijds is de witte, besnorde negentiende-eeuwer voor deze rappers misschien juist het symbool van de zittende klasse. Zijn engagement zal in hun ogen in elk geval erg 'wit' en paternalistisch aandoen.

Besluit

De interpretaties van Multatuli in de hedendaagse populaire cultuur kunnen dus ver van de negentiende-eeuwse schrijver en zijn werk af staan, maar er bestaan ook belangrijke verschillen tussen de Multatuli- en Havelaar-interpretaties van verschillende groeperingen. De halve Havelaar, Max Havelaar met zombies en de Klokhuis-rap zijn allemaal gemaakt door witte, mannelijke, makers van middelbare leeftijd of iets jonger. Dat levert heel andere Havelaar-interpretaties op dan die van Fosa YG. Want hoe verschillend de drie eerstgenoemde appropriaties inhoudelijk ook zijn, allemaal interpreteren ze Max Havelaar als een inspirerend voorbeeld voor hedendaagse politieke kritiek, en voor Multatuli als een schrijver die de creativiteit kan stimuleren. Fosa YG blijft stil over die inspirerende kracht van Multatuli: het filmpje toont alleen zijn beeltenis en laat de interpretatie – is hij een creatief voorbeeld of eerder een verouderd symbool van de status quo? – over aan de kijker.

Het zou boeiend zijn als die toeëigening van Multatuli door niet-witte makers doorzet, want dat zou spannende Multatuli-interpretaties kunnen opleveren. Een aanzet werd in 2016 in Indonesië gegeven, waar de Indonesisch-talige postrock-band Max Havelaar zijn gelijknamige debuutalbum uitbracht. Deze naam lijkt te zijn gekozen omdat de band de Nederlandse schrijver als maatschappijkritisch voorbeeld beschouwt, want de band richt zich tegen allerlei maatschappelijke misstanden in het Indonesië van vandaag, waaronder corruptie en misbruik van godsdienst voor eigen belangen.³⁸ Deze thema's – die bewust in het Indonesisch worden bezongen om een groter deel van de bevolking te bereiken – worden niet heel expliciet, maar op een voorzichtige manier aan de orde gesteld. Zo is 'Tumaritis' volgens de bandleden geïnspireerd op de vervolging van de Ahmadiyah-moslimminderheid

in Indonesië en stelt het de discrepantie tussen vermeende tolerantie en de harde praktijk aan de orde:

In dit land
Zeiden mensen vroeger dat dit het land van de engelen was [...]
Maar wat is daar vandaag de dag nog van over
Vandaag de dag
Worden we geplaagd met onze dromen over vrede
Zij zwaaien met vlaggen die nergens op slaan
En schreeuwen met hun immorele moraaljargon³⁹

Het is te hopen dat deze band navolging krijgt: niet-Nederlandse, niet-westerse Havelaar-interpretaties zijn zeldzaam. Ze zouden in de toekomst fascinerende nieuwe invalshoeken kunnen bieden op een werk waarover het debat gelukkig nog niet is verstomd.

Bibliografie

- Adelmund Martijn, *Max Havelaar met zombies*. Amsterdam 2016.
- Arrizal, Oleh Decky, 'Max Havelaar, Modern Rock Puitis', in: *Rolling Stone Indonesia*, 21 april 2016.
- Bijl, Paul, *Emerging Memory. Photographs of Colonial Atrocity in Dutch Cultural Remembrance*. Amsterdam 2015.
- Birk, Hanne & Marion Gymnich (red.), *Pride and Prejudice 2.0. Interpretations, Adaptations and Transformations of Jane Austen's Classic*. Göttingen 2015.
- Brandt Corstius, Hugo, 'Maximaal Gehavend', in: *De Groene Amsterdammer*, 4 april 2010.
- Buikema, Rosemarie, 'Gotieke teksten en postkoloniale visies in Couperus' *De stille kracht*', in: *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde* 130 (2014), p. 347-358.
- Couperus, Louis, *De stille kracht*. Amsterdam 1900.
- Friedman, Lester D. & Allison B. Kavey, *Monstrous Progeny. A History of the Frankenstein Narrative*. New Brunswick/New Jersey 2016.
- Grunberg, Arnon, 'Grunberg helpt: week 39', in: *Vrij Nederland*, 11 oktober 2012.
- Gucht, Peter van & Luc Morjaeu, *Suske en Wiske. De halve Havelaar*. Antwerpen 2010.
- Guelthérie van Weezel, Tjerk, 'Seks achter het raam van het "Max Havelaarbordeel"', in: *de Volkskrant*, 13 mei 2017.
- Ham, Laurens, *Door Prometheus geboeid. De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*. Hilversum 2015.
- Honings, Rick, *De dichter als idool. Literaire roem in de negentiende eeuw*. Amsterdam 2016.
- Jongstra, Atte, *De Multatulianen. 125 jaar Multatuli-verering en Multatuli-hulde, bij het 75-jarig jubileum van het Multatuli Genootschap*. Amsterdam 1985.
- Laclau, Ernesto, *Emancipation(s)*. Londen/New York 1996.
- Mathijssen, Marita, 'De Januskop van Jacob van Lennep', in: I. Sorgdrager & D. van der Meulen (red.), *Ik heb u den Havelaar niet verkocht. Multatuli contra Van Lennep*. Amsterdam 2010, p. 23-38.

- Multatuli, *Volledige werken*. 25 dln. Ed. Garnt Stuiveling e.a. Amsterdam 1950-1995.
- Multatuli, Max Havelaar, *of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappij*. 2 dln. Ed. A. Kets-Vree. Assen 1992.
- Pattynama, Pamela, *Bitterzoet Indië. Herinnering en nostalgie in literatuur, foto's en films*. Amsterdam 2014.
- Peters, Arjan, 'Max Havelaar gekortwiekt en bewerkt voor jubileumeditie', in: *de Volkskrant*, 2 februari 2010.
- Pieterse, Saskia, 'Het probleem zelf is veel interessanter dan de oplossing: Max Havelaar', in: *Over Multatuli* 32 (2010) 64, p. 98-104.
- Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*. Londen/New York 2006.

Noten

- 1 Multatuli 1950-1995, dl. 7, p. 591.
- 2 Multatuli 1950-1995, dl. 5, p. 493.
- 3 Zie voor de fancultuur: Jongstra 1985; Honings 2016, p. 394-425.
- 4 Zie Ham 2015, p. 261-263.
- 5 Pattynama 2014, p. 72-92.
- 6 Birk & Gymnich (red.) 2015.
- 7 Vergelijk Friedman & Kavey 2016.
- 8 Sanders 2006, p. 26.
- 9 Soms wordt er in details een erbetoon gebracht aan het origineel, zoals in het plaatje waarop Suske en Wiske uit een raam springen en de handeling een plaatje lang wordt stopgezet. Dat lijkt een verwijzing naar de opening van *Max Havelaars* negende hoofdstuk, waarin Stern zich afvraagt hoe lang hij een heldin die uit een raam springt, in de lucht kan laten zweven voordat de lezer ongeduldig wordt. Van Gught & Morjaeu 2010, strook 159-160; Multatuli 1992, dl. 1, p. 93.
- 10 Van Gught & Morjaeu 2010, strook 181-184.
- 11 Van Gught & Morjaeu 2010, strook 13.
- 12 Van Gught & Morjaeu 2010, strook 27, 30.
- 13 Het album introduceert in strook 29 een troep die bekend is in de literatuur over tijdreizen: het verschijnsel dat mensen die worden teruggeflitst naar het verleden, invloed hebben op de loop van gebeurtenissen. Douwes Dekker heeft in dit album de boektitel *Piet Protest of De Koffieveilingen der Nederlandse Handelmaatschappij* in zijn hoofd, maar door ingrijpen van Wiske verandert dit in *Max Havelaar*. De chronologie raakt nog verder in de war wanneer Douwes Dekker opmerkt dat hij de nieuwe titel geslaagd vindt omdat die 'een beetje als een koffiemark' klinkt – terwijl uiteraard het Fair Trade-merk Max Havelaar naar de roman is genoemd, niet andersom.
- 14 Van Gught & Morjaeu 2010, strook 177.
- 15 Van Gught & Morjaeu 2010, strook 178.
- 16 Ernest Stern beklagt zich erover dat hij spectaculair moet schrijven om, als het ware tussen de bedrijven door, nu en dan een oprechte zin aan de lezer te kunnen voorschotelen: 'Trompetten hier, en scherp gekletter van bekkenslag, en gesis van vuurpylen, en gekras van valsche snaren, en hier-en-daar een waar woord, dat het mee insluipe als verboden waar, onder bedekking van zooveel getrommel en zooveel gefluit!' Multatuli 1992, dl. 1, p. 171.
- 17 Multatuli 1992, dl. 1, p. 171, p. 133; Adelmund 2016, p. 104-105.

- 18 Adelmund 2016, p. 302. Vergelijk ook een interessante paratekstuele knipoog vooraf, waarin de 'bewerker' Adelmund zich kritisch uitspreekt over zijn eigen boektitel (die uiteraard gebaseerd is op *Pride and Prejudice and Zombies*). Die titel zou door de uitgever zijn gekozen: 'Ik begrijp dat de jeugd tegenwoordig houdt van spannende verhalen waar deze zogenoemde "zombies" in voorkomen. [...] Toch zou ik ondanks deze populaire titel de nadruk willen leggen op de literaire waarde van Sterns werk' (p. 15). Over *De stille kracht* als gothic roman, zie Buikema 2014.
- 19 Pieterse 2010. Zie voor andere critici bijvoorbeeld Brandt Corstius 2010 en Peters 2010.
- 20 Adelmund 2016, p. 286-287.
- 21 Adelmund 2016, p. 9-13.
- 22 Zie daarover Mathijsen 2010.
- 23 Adelmund 2016, p. 251-256. Dat idee van een benefietavond is overgenomen uit *De stille kracht*, waarin Eva Eldersma een 'Fancy-fair' organiseert. Zie Couperus 1900, p. 190.
- 24 Adelmund 2016, p. 305-306.
- 25 Adelmund 2016, p. 127.
- 26 Adelmund 2016, p. 173.
- 27 Zie hierover Bijl 2015, p. 50-54.
- 28 Adelmund 2016, p. 302.
- 29 Zie bijvoorbeeld deze filmpjes: <https://www.youtube.com/watch?v=jAlgf95KqdQ>; <https://www.youtube.com/watch?v=Y31IWORLe5A> en https://www.youtube.com/watch?v=p_lznBIDiNo (geraadpleegd op 11 mei 2017). Ook 'De Alphaman', een website over canonieke Nederlandse literatuur gemaakt door studenten van de UvA, maakte een geanimeerde samenvatting van *Max Havelaar*: <https://www.youtube.com/watch?v=owPzbeFVmg0> (geraadpleegd op 11 mei 2017).
- 30 Klokhuis, *Max Havelaar* (2014). Geraadpleegd op 11 mei 2017 via https://www.youtube.com/watch?v=hGV-uj_-ZmA, 3:58-6:22.
- 31 Pieterse 2010.
- 32 Klokhuis, 10:04-10:23.
- 33 Klokhuis, 10:39-10:58.
- 34 Zie over de *floating of empty signifier* onder meer: Laclau 1996, p. 36-45. Een eigenaardig voorbeeld van *Max Havelaar* als *empty signifier* biedt een artikel in *de Volkskrant* over een bordeel dat door de sekswerkers zelf geëxploiteerd wordt en dat vanwege die betere werkomstandigheden ook wel 'Max Havelaarbordeel' genoemd wordt. Zie Guelthérie van Weezel 2017. Arnon Grunberg gebruikte de term 'Max Havelaarbordeel' al eerder voor een bordeel met betere werkomstandigheden: Grunberg 2017.
- 35 Klokhuis, 10:29-10:31.
- 36 Fosa YG, 'Zwarte pan' (2016). Geraadpleegd op 11 mei 2017 via <https://www.youtube.com/watch?v=Z4gHu8kTEGM>.
- 37 Fosa YG, 'Voor me longen' (2016). Geraadpleegd op 11 mei 2017 via <https://www.youtube.com/watch?v=lgU1FQ6hhTc>.
- 38 Arrizal 2016. Het album is onder meer volledig via de streamingdienst Spotify te beluisteren (11 mei 2017).
- 39 Werkvertaling van *Max Havelaar*, 'Tumaritis' door Silvia Wolf, die ik van harte bedank voor haar medewerking. Lyrics geraadpleegd op 11 mei 2017 via <https://www.musixmatch.com/lyrics/Max-Havelaar/Tumaritis>.