

De persreactie op Fons Rademakers' *Max Havelaar*

Cursus: Bachelor Eindwerkstuk , ME3V15026

Roy van Landschoot

6190952

Docent: dr. André van der Velden

16-7-2020

Woorden: 7332

Inhoudsopgave

VERKLARING INTELLECTUEEL EIGENDOM	2
ABSTRACT	3
Inleiding: “Vuile Was”	4
Historiografisch kader	6
Methode.....	11
Analyse.....	14
Geslaagd als boekverfilming?	14
Regie- en acteerprestaties.....	16
Coproductie met Indonesië	18
De Waarheid over Rademakers’ Max Havelaar	20
Dissonanties in het persdiscours	24
Conclusie	28
Bibliografie	31

VERKLARING INTELLECTUEEL EIGENDOM

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen, van anderen en laten doorgaan voor eigen werk.

De volgende zaken worden in elke geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd “vertaalplagiaat”);
- het parafraseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafraze mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksel of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehecht BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat.

Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/ zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.

Naam: Roy van Landschoot

Studentnummer: 6190952

Plaats: Utrecht

Datum: 16 - 07 - 2020

Handtekening:



ABSTRACT

In *Bitterzoet Indië: herinnering en nostalgie in literatuur, foto's en films* stelt Pamela Pattynama dat een ongecompliceerde herinnering aan de Nederlands-Indische nalatenschap tijdens de jaren zeventig snel veranderde in een “collectief historisch bewustzijn van schaamte en schuld”. De boekverfilming *Max Havelaar* (Fons Rademakers, 1976) past volgens Pamela Pattynama daarom als gegoten bij het kritische decennium van de jaren zeventig. De film brak namelijk met het stilzwijgen over de misstanden in de voormalige kolonie en gaf zich niet over aan een voorheen typisch nostalgische kijk op Nederlands-Indië. Bij de analyse van *Max Havelaar* focust Pattynama zich op de filmtekst en haar toevoeging aan het cultureel geheugen van Nederland, en niet op de receptiecontext. Dit bachelor eindwerkstuk neemt niet de filmtekst als uitgangspunt, maar spitst zich toe op de persreceptie rond de film première van *Max Havelaar*. Dit met als doel om een beeld te krijgen van hoe het persdiscours bijdroeg aan de vorming van het referentiekader voor de omgang met het Nederlands-Indisch verleden tijdens de jaren zeventig. Mijn onderzoeksuitkomsten laten zien dat er geen eenduidige manier van verwijzen was naar Nederlands-Indië rond de première van *Max Havelaar*. Bovendien toonde het discours niet, zoals de film, vooral schuld bewustzijn, maar vermeed het ook het koloniale verleden. Nederlandse kranten schreven in relatie tot de film *Max Havelaar* dus niet voornamelijk schuld bewust over het Nederlands-Indisch verleden, maar eerder schoorvoetend en zelfs vermijdend door het over andere zaken te hebben. De bevindingen uit het receptieonderzoek nuanceren daarmee Pattynama's suggestie dat *Max Havelaar* in de jaren zeventig een fakkeldrager was voor “een collectief historisch bewustzijn van schaamte en schuld”.

Inleiding: “Vuile Was”

In een *Telegraaf* interview, vlak voor de première van de boekverfilming *Max Havelaar* (1976), herinnerde regisseur Fons Rademakers zich gesprekken met niet gespecificeerde derden. “Toen ik aan de film begon, waren er Nederlanders, die me vroegen: “‘Je gaat toch zeker niet de vuile was buiten hangen?’ Wie de film nu ziet, zal ervaren dat dat niet alleen is gebeurd.” Bovendien drukte Rademakers *Telegraaf* journalist Henk ten Berge op het hart dat de boekverfilming een genuanceerde interpretatie van het verleden is: “De geschiedenis wordt van twee kanten getoond en daaruit blijkt dat aan beide kanten misdaden werden begaan, ...”. De *Telegraaf*journalist bevroeg ook hoofdrolspeler Peter Faber over hoe hij omging met de Nederlands-Indische geschiedenis. Faber vertelde dat hij *Max Havelaar* (Multatuli, 1890) nooit volledig heeft uitgelezen. Hij bekommerde zich eerder over de huidige situatie van de arme man in de Derdewereld dan die geschiedenis. De steracteur besloot zijn antwoord met een vage herinnering: “Ik had maar een paar vage signalen over het verre verleden. Ik had een oom die zijn leven in Indië doorbracht. Die was een beetje mysterieus, heel ongewoon kalm, beslist anders dan alle andere ooms”.¹ Waar Rademakers bewust verwees in het interview naar zwarte pagina’s uit het Nederlands-Indisch koloniaal verleden, antwoordde Faber hierover schoorvoetend en enigszins ontwijkend. Naar mijn mening was de schuldbevuste en kritische houding van Rademakers in relatie tot Nederlands-Indië eerder uitzondering dan regel rond de première van *Max Havelaar*. De houding van Faber was echter treffend voor een bredere tendens in de persontvangst van de film: het Nederlands-Indisch verleden kwam onwennig ter sprake of werd op bepaalde manieren ontweken.

In *Bitterzoet Indië: herinnering en nostalgie in literatuur, foto's en films* stelt Pamela Pattynama dat een ongecompliceerde herinnering aan de Nederlands-Indische nalatenschap tijdens de jaren zeventig veranderde in een “collectief historisch bewustzijn van schaamte en schuld”.² In haar cultuur-antropologisch onderzoek naar Nederlands-Indische cultureel erfgoed vergelijkt Pattynama onder meer het boek (Multatuli, 1860), de film- en musicalversie (1987) van *Max Havelaar*. Ze concludeert dat de laatste twee versies niet

¹ Henk ten Berge, “Toen was er tenminste nog een Max Havelaar”, *De Telegraaf*, 4 september 1976, T23.

² Pamela Pattynama, *Bitterzoet Indië: herinnering en nostalgie in literatuur, foto's en films*, (Prometheus. Bert Bakker, 2014), 87-88.

alleen herinterpretaties van het boek zijn, maar ook producten van hun tijd. De boekverfilming *Max Havelaar* past volgens Pattynama als gegoten bij het kritische decennium van de jaren zeventig. De film breekt namelijk met het stilzwijgen over de misstanden in de voormalige kolonie en geeft zich niet over aan een voorheen typisch nostalgische kijk op Nederlands-Indië.³ Dit bachelor eindwerkstuk neemt niet de filmtekst als uitgangspunt, zoals Pattynama doet, maar spitst zich toe op de persreceptie rond de filmpremière van *Max Havelaar*. Mijn onderzoeksvraag luidt dan ook: hoe gaven Nederlandse kranten duiding aan Fons Rademakers' *Max Havelaar* (1976), in het bijzonder in relatie tot de herinnering aan het Nederlands-Indisch koloniaal verleden? Dit met als doel om een beeld te krijgen van hoe dit krantendiscours bijdroeg aan de vorming van het referentiekader voor de omgang met het Nederlands-Indisch verleden tijdens de jaren zeventig. Daarbij zal ik laten zien dat, bekeken vanuit dit discours, dit referentiekader *niet* overwegend uit een bewustzijn van schaamte en schuld bestond. Dominant was een ontwijkende houding, die op verschillende manieren vorm kreeg.

³ Pattynama, *Bitterzoet Indië*, 87-88.

Historiografisch kader

In het boek *Ons Indisch erfgoed: Zestig jaar strijd om cultuur en identiteit* beschouwde Lizzy van Leeuwen vanuit een postkoloniaal perspectief in 2008 Rademakers' *Max Havelaar*. Van Leeuwen zag de film als een onproblematische verschijning binnen de Nederlands-Indië rage van de jaren zeventig: het "immer actuele (en politiek-risicooloze) verhaal bood de film het publiek volop mooie plaatjes van Indonesië". Ook paste de verfilming volgens haar goed bij een tijd "waarin politiek-correcte schuldbelijding en slachtofferschap" centraal stonden.⁴ Niettemin meende van Leeuwen dat andere film- en televisieproducties uit deze tijd, zoals *De Stille Kracht (...)*, nog nostalgischer waren over Nederlands-Indië dan *Max Havelaar*.⁵ Zowel van Leeuwen als Pattynama, die al in de inleiding ter sprake kwam, benadrukken de kritische houding van de film *Max Havelaar* ten opzichte van het Nederlands-Indisch verleden. Bovendien vinden beiden deze houding toepasselijk voor de jaren zeventig. Tegelijkertijd benoemde Van Leeuwen een nostalgische kant van de film en deed Pattynama dit voor de collectieve herinnering aan Nederlands-Indië tijdens de jaren zeventig. Maar wat volgens deze auteurs uiteindelijk domineerde, was het kritische en schuldbewuste perspectief *in de jaren zeventig*.

Naast een postkoloniaal perspectief op *Max Havelaar* zijn er ook auteurs die de Nederlandse filmproductie in de jaren zeventig filmhistorisch duiden ten aanzien van een nationale cinema. Overigens gaan deze auteurs dan niet specifiek in op films over het koloniale verleden. In zijn boek *Van Fanfare tot Spetters* typeert Hans Schoots de Nederlandse speelfilm in de jaren zeventig als één die de aanval inzette op burgerlijkheid en niet bang was voor controversiële en onalledaagse onderwerpen. De filmmakers zetten, deels met een commercieel motief, vaak in op bloot om mensen naar de bioscoop te lokken.⁶ Binnen deze seksgolf bespreekt Schoots Rademakers' *Mira* (1971) wel, maar *Max Havelaar* niet. Laatstgenoemde film kan een blinde vlek voor de studie van Schoots zijn, omdat hij niet duidelijk genoeg past binnen 'de seksgolf'. Ondanks dat de oorsprong ligt bij de Nederlandse literaire canon, gaat *Max Havelaar* namelijk niet over een hedendaags

⁴ Lizzy van Leeuwen, *Ons Indisch erfgoed: Zestig jaar strijd om cultuur en identiteit*, Vol. 1. (Prometheus-Bert Bakker, 2008), 106-08.

⁵ Van Leeuwen, *Ons Indisch erfgoed*, 108.

⁶ Hans Schoots, *Van Fanfare tot Spetters: een Cultuurgeschiedenis van de Jaren Zestig en Zeventig*, (Amsterdam: Lubberhuizen, 2004), 102-3.

maatschappelijk onderwerp. De film gaat echter over iets uit een ver verleden in een overzees gebied. Wellicht paste het ook niet in 'de seks golf' omdat het onderwerp van *Max Havelaar* niet minder, maar juist meer taboe was. Dat het vertonen van bloot minder aanstootgevend was dan te suggereren dat Nederland oorlogsmisdaden had gepleegd.

Op basis van een vijftal factoren kan *Max Havelaar* wel gerekend worden tot Bart Hofstede's concept *Nationale Cinema* in relatie tot Nederland.⁷ Ten eerste is de film gericht op een relatief klein taalgebied. Dit is overigens niet volledig van toepassing, want de dialogen waren deels in het Indonesisch.⁸ Ten tweede is *Max Havelaar* als traditionele narratieve cinema niet per se filmisch vernieuwend. Ten derde staat de film in de traditie van het *historical period drama* uit Hollywood én van het maatschappijkritisch engagement van de Europese artistieke cinema.⁹ Ten vierde snijdt Rademakers' film op twee vlakken een aansprekend onderwerp voor Nederland aan. *Max Havelaar* is namelijk gebaseerd op een nationaal canonieke roman en gaat over het Nederlands-Indisch koloniaal verleden. Tot slot kreeg *Max Havelaar* een vorm van staatssteun uit Nederland.¹⁰ Hoewel de film een coproductie tussen Nederland en Indonesië betrof, was *Max Havelaar* toch vooral een Nederlandse aangelegenheid. Aangezien, voor en achter de schermen Nederlanders de dienst uitmaakten en het een verfilming van een Nederlandse roman betrof. Bovendien beschouwt Hofstede de bezoekersaantallen van een film als indicator voor de mate waarin *Nationale Cinema* iets raakt dat binnen een samenleving actueel of aansprekend is. Hoewel *Max Havelaar* geen grote Nederlandse film hit was in de jaren zeventig, is het bezoekersaantal van ongeveer 725.000 wel significant. Hierdoor kun je volgens Hofstede stellen dat de film een bepaalde impact heeft gehad op het Nederlands filmpubliek.¹¹

⁷ Bart Hofstede, *In het wereldfilmstelsel. Identiteit en Organisatie van de Nederlandse Film sedert 1945*, (Delft: Eburon, 2000), 31-33. Het concept *Nationale Cinema* is voor Hofstede onlosmakelijk verbonden met een internationaal filmwereldstelsel en beweegt zich in dit stelsel voornamelijk in de periferie met Hollywood als centrum. Daarnaast heeft dit stelsel wisselende statusniveaus, van centrum tot periferie.

⁸ Hierdoor werd potentieel een markt van tientallen miljoenen extra filmkijkers aangeboord.

⁹ Een enkele keer wordt er verwezen naar de western als voorbeeld voor *Max Havelaar*, zoals door Bob Bertina - "Max Havelaar van Multatuli levendig vertaald voor film", *De Volkskrant*, 7 september 1976, 15. Ook valt dit uit promotie materiaal af te leiden, zoals de Nederlandse filmposter [https://ar.pinterest.com/pin/284712007664189075/?amp_client_id=CLIENT_ID\(\)&mweb_unauth_id=&simplified=true](https://ar.pinterest.com/pin/284712007664189075/?amp_client_id=CLIENT_ID()&mweb_unauth_id=&simplified=true) en vooral de poster voor de Amerikaanse markt - <https://posteritati.com/poster/18477/max-havelaar-1976-us-one-sheet-poster>

¹⁰ Hofstede, *In het wereldfilmstelsel*, 96-97.

¹¹ Hofstede, *In het wereldfilmstelsel*, 105-109.

Kortom, hoewel *Max Havelaar* niet volledig in Schoots' *seks golf* past, past de film wel binnen Hofstede's bredere begrip van *Nationale Cinema* in relatie tot Nederland.¹²

Nu *Max Havelaar* tot *Nationale Cinema* gerekend kan worden, komt ook Andrew Higson's conceptualisering van nationale cinema in beeld. In Higson's essay "The Concept of National Cinema" stelt hij vier criteria op om nationale cinema te onderzoeken. Het eerste criterium bekijkt de productie achtergrond van films, dus door wie wordt de film geproduceerd en gedistribueerd. Bij het tweede criterium staat een filmtekstbenadering centraal: je kijkt wat de film over het land zelf zegt en hoe dit verbonden is met zaken die ten tijde van de filmvertoning in het desbetreffende land speelden.¹³ Higson's derde criterium stelt vast wat de marktverhouding was tussen binnen-en buitenlandse producties in de bioscopen. Aangezien het niet-nationale filmaanbod volgens Higson invloed heeft op de manier waarop een nationaal publiek haar eigen cinema beschouwt.¹⁴ Belangrijk om hier te vermelden is dat in de eerste helft van de jaren zeventig Nederlandse films bovenaan de box office stonden. In voorgaande decennia was het normaal dat Hollywood films de meeste bezoekers trokken in Nederland.¹⁵ Het vierde criteria kijkt in hoeverre het publiek de nationale films als artistiek bestempelen ten opzichte van Hollywood formulefilms en Europese artistieke cinema.¹⁶ Higson's laatste twee criteria sluiten goed aan bij een onderzoek naar het persdiscours ten tijde van *Max Havelaar's* première. Deze criteria gaan namelijk niet zozeer over de institutionele- en productie omstandigheden van een film, zoals bij Hofstede, maar meer over filmreceptie. Een latere, belangrijke toevoeging aan Higson's concept van nationale cinema is dat geldstromen voor nationale cinema's vaak een transnationaal karakter hebben.¹⁷ Het feit dat *Max Havelaar* een coproductie is tussen

¹² Hoewel Hofstede niet specifiek op de historische context van Nederlandse films als zodanig ingaat, dan wel de verwerking van het koloniaal verleden, is zijn werk niettemin van belang om *Max Havelaar* te kunnen verbinden met de sociale geschiedenis van de Nederlandse filmcultuur. Hofstede toont immers vanuit een sociologisch perspectief het belang van context aan bij filmgeschiedschrijving, zoals productieomstandigheden en bezoekersaantallen.

¹³ Higson, Andrew. "The concept of national cinema". *Screen* 30, nr. 4 (1989), 36.

¹⁴ Higson, "The concept of national cinema", 37.

¹⁵ Aangezien Hollywood niet domineerde aan de Nederlandse box office in de eerste helft van de jaren zeventig, kun je stellen dat in die periode de Nederlandse cinema met betrekking tot Hofstede's filmwereldstelsel enigszins verschoof van de periferie naar het centrum. Niettemin behielden ook Hollywoodfilms een significant aandeel in die boxoffice. Naast *Max Havelaar* ging het Nederlands filmpubliek ook in drommen naar *One Flew over the Cuckoo's Nest* (Milos Forman, 1975), de jaren zeventig versie van *King Kong* (John Guillermin, 1976) en *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975). Daarnaast draaiden de bioscopen menig Europese artistieke films, zoals *L'Innocente* (Luchino Visconti, 1976) en *La Nuit Americaine* (François Truffaut, 1976) – Redactie, "Films 16 t/m 22 sept.", *NRC Handelsblad*, 15 september 1976, 15; Redactie, "Filmtips", *De Waarheid*, 24 september 1976, 17.

¹⁶ Higson, "The concept of national cinema", 37. Overigens is Higson's concept van nationale cinema niet van prescriptieve aard, omdat je niet precies kunt vaststellen wat een nationale cinema is. Te meer omdat deze cinema constant aan verandering onderhevig is. Higson pleit dan ook voor een descriptieve benadering van nationale cinema.

¹⁷ Andrew Higson, "The limiting imagination of national cinema." In *Cinema and nation*, red. Hjort,

Nederlandse en Indonesische investeerders is dan een saillant detail. Beide partijen hadden namelijk belang bij hoe de kranten de samenwerking voor *Max Havelaar* beschreven. Te meer, omdat Indonesië na haar onafhankelijkheid op gelijke voet stond met Nederland. Overigens sluit een onderzoek naar het persdiscours ten tijde van *Max Havelaar's* première goed aan bij de laatste twee criteria van Higson. Aangezien deze criteria over film receptie gaan en niet zozeer, zoals bij Hofstede, om de institutionele-en productieomstandigheden.

Wat speelde op maatschappelijk en politiek vlak in het Nederland van de jaren zeventig? Historicus Duco Hellema beweert in zijn standaardwerk over dit decennium dat Nederland een ongekend aantal maatschappelijke veranderingen onderging die gelijke tred hielden met emancipatorische stromingen op globaal niveau. Echter, hoe belangwekkend deze veranderingen ook waren, de emancipatorisch stromingen, zoals de arbeidersbeweging, kenden volgens Hellema ook hun beperkingen. Ze golden lang niet altijd voor iedere groep in Nederland.¹⁸ Historicus Herman Bussemakers stelt in *Indisch verdriet: strijd om erkenning* dat het Nederlandse volk tijdens de jaren zeventig voornamelijk zweeg over Nederlands-Indisch oorlogs-en koloniaal leed. Volgens Bussemakers waren niet-koloniale Nederlanders in de ban hun slachtofferschap in de Tweede Wereldoorlog. Hoewel in de jaren zeventig het besef doordrong dat niet alle Nederlanders in het verzet hadden gezeten tijdens de oorlog, maar er ook collaborateurs waren geweest, konden ze zichzelf moeilijk voorstellen als oorlogsmisdadigers. Bovendien wilde men Nederlandse oorlogsveteranen niet onnodig voor het hoofd stoten. Toch was het in de jaren zeventig geen publiek geheim meer, onder meer via het nationale televisieoptreden van oorlogsveteraan dr. Joop Heuting en de daaropvolgende "Excessennota", dat het Nederlandse leger en het Koninklijk Nederlandsch-Indisch Leger (KNIL) oorlogsmisdaden hadden gepleegd gedurende de politionele acties in Indonesië.¹⁹

Ondanks dat de jaren zeventig als maatschappijkritisch en schuld bewust omschreven worden, was er in die tijd ook een tendens tot zwijgen over, of hooguit zeer selectieve

Mette, en Scott Mackenzie (Routledge, 2005), 67. Deze transnationale toevoeging op het eerste criterium is een correctie op zijn werk uit 1989. Higson ging namelijk in "The Concept of National Cinema" uit van Britse cinema en had nog niet echt buiten de grenzen kunnen kijken. Nationale cinema is volgens Higson daarom ook een flexibeler concept dan het doet vermoeden. Bovendien maken transnationale geldstromen het volgens Higson überhaupt mogelijk voor veel nationale cinema's om (grote budget) films op touw te zetten. Overigens valt dit transnationale aspect ook te rijmen met Hofstede's filmwereldstelsel met Hollywood als centrum. Hollywood investeert namelijk vaak in films uit de periferie.

¹⁸ Duco Hellema, *Nederland en de jaren zeventig*, (Amsterdam: Boom, 2012), 291-93.

¹⁹ Herman Bussemaker, *Indisch verdriet. Strijd om erkenning*, (Amsterdam: Boom, 2014), 101-102.

aandacht voor het Nederlands-Indisch verleden. Deze dynamiek van selectief praten en zwijgen bespreekt historicus Gert Oostindie in zijn essay "Ruptures and Dissonance".²⁰ Van zo'n dissonantie, een oprisping van het Nederlands-Indisch verleden, is de gang van zaken rondom het televisieoptreden van Heuting een voorbeeld. In 1969 gaf op *Achter het Nieuws* dr. Joop Heuting een interview over de misstanden bij de KNIL tijdens de politionele acties. Daarin beschreef Heuting oorlogsmisdaden die niet onderdeden van misdaden waar de Amerikanen in Vietnam later van werden beschuldigd. In de geschreven media sloeg deze getuigenis in als een bom. Deze zaak en haar nasleep ging in de volksmond rond als de 'Indische doofpot', omdat Heutings getuigenis even snel van het publieke toneel verdween als het erop kwam.²¹ Ook socioloog Abram de Swaan doelt op een soortgelijke manier van omgaan met het koloniaal verleden: "het is een nationaal geheim dat telkens weer onthuld wordt en dan opnieuw wordt weggemoffeld. We willen niet weten wat we weten."²² Bezien vanuit dit perspectief zou je *Max Havelaar* kunnen bestempelen als een onthullende oprisping tijdens de stilte, in de terminologie van Oostindie een dissonant.²³ Maar hoe zat dat met het persdiscours over de film?

²⁰ Gert Oostindie, "Ruptures and Dissonance," in *Memories of Post-Imperial Nations: The Aftermath of Decolonization, 1945–2013*, (Cambridge University Press, 2015), 38.

²¹ Herman Bussemaker, "Indisch verdriet," (Strijd om erkenning, 2014), 101-102. De toenmalige Nederlandse regering suste deze affaire met het idee dat de vermeende oorlogsmisdaden excessen waren van enkelen binnen de KNIL. Het was volgens hun geen structureel probleem geweest tijdens de politionele acties, vandaar de "Excessennota". Bovendien kwam het begrip "excessen" in plaats van oorlogsmisdaden vanuit internationaal oorlogsrecht gezien de toenmalige regering niet slecht uit.

²² Abram de Swaan, "Postkoloniale absences.," *De Groene Amsterdammer*, 10 mei, 2017. Nr. 19, geraadpleegd op 15 december 2019: <https://www.groene.nl/artikel/postkoloniale-absences>.

²³ Interessant gegeven is dan ook dat Rademakers' *Max Havelaar* een oorlogsmisdaad van de KNIL tegen de lokale bevolking toont aan het einde van de film. Rademakers haalde hiervoor inspiratie uit beelden van oorlogsmisdaden van de Amerikanen in Vietnamoorlog, zoals Mỹ Lai, en een specifieke oorlogsfoto van een massamoord in een dorp op Atjeh begin twintigste eeuw: <https://javapost.nl/2015/07/08/de-vergeten-atjeh-oorlog/> (Laatste foto in hoofdstekst).

Methode

Hofstede maakt onderscheid tussen twee soorten onderzoek in filmgeschiedschrijving. De ene richt zich voornamelijk op de geschiedenis van de filmtekst en de andere op de geschiedenissen van de context. Hofstede sluit hieraan bij de ideeën van Robert C. Allen.²⁴ Laatstgenoemde stelde begin jaren negentig dat filmgeschiedenis in de Verenigde Staten zich te sterk op de filmtekst richtte. Ze moest zich meer op de context rond de filmtekst richten, waaronder op filmvertoning en filmproductie.²⁵ Bovendien maakt volgens Richard Maltby de sterke voorkeur voor de filmtekst het vakgebied blind voor het filmpubliek, dat ook onderdeel uitmaakt van wat film is. Maltby bepleit in dit verband voor een “cinema history from below”, waarbij niet de films, haar makers en Hollywoodsterren centraal staan, maar de mensen die films kijken. Hierdoor kan de filmwetenschapper de maatschappelijke betekenis van film beter duiden en vindt de filmwetenschapper aansluiting bij sociale geschiedschrijving.²⁶

Het werk van onder andere Allen heeft binnen mediastudies een weerklank gevonden die verder strekt dan alleen de filmgeschiedenis. Aanhakend bij de context-gerichte filmgeschiedschrijving en receptiestudies onderzocht Lynn Spigel het persdiscours rondom de opkomst van televisie in de Verenigde Staten in relatie tot het functioneren van het kerngezin.²⁷ Uit haar conceptualisering van receptie als een proces dat binnen een scala van gemedieerde referentiekaders plaatsvindt, vloeide een analysemethode voort waarin het idee van meerstemmigheid centraal staat. Volgens Spigel spreken media nooit met één stem over een bepaalde zaak, maar verkondigen ze veel verschillende dingen over een eenduidig lijkend fenomeen. Bij Spigels analysemethode kijk je daarom niet alleen naar wat bronnen met elkaar bindt, maar vooral ook naar waar het schuurt. Je kijkt dus voornamelijk naar de dissonanties in het mediadiscours.²⁸ In het persdiscours ten tijde van *Max Havelaar's* première schuurt het in relatie tot het Nederlands-Indisch verleden. De reacties kunnen nostalgisch zijn, bijvoorbeeld ‘wat is het mooi daar’, maar soms ook schuld bewust,

²⁴ Hofstede, *In het wereldfilmstelsel*, 26.

²⁵ Robert C. Allen, “From exhibition to reception: reflections on the audience in film history”, *Screen* 31.4 (1990), 348-49.

²⁶ Richard Maltby, “How Can Cinema History Matter More?”, *Screening the past*, (2007), 4-6.

²⁷ Lynn Spigel, *Make room for TV: Television and the family ideal in postwar America*. (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 36-37.

²⁸ Lynn Spigel, “The Rise of Television and its Audience: Reception History as Cultural History,” *Angelo State University Symposium*, 1998, 8.

zoals ‘Nederland heeft Indonesië 350 jaar bezet’. Er is dus een bepaald referentiekader, dat meerduidig en vermijdend is, maar ook dissonanties vertoont waarbinnen de receptie door het brede publiek zich beweegt.

Om het referentiekader voor de publieksreceptie te kunnen bepalen, verzamel je volgens Spigels methode een representatief corpus naar tijd en plaats. Het corpus is in dit geval geselecteerd uit de online kranten- en tijdschriftenkrantenbank *Delpher*.²⁹ In deze databank heb ik gezocht op de volgende zoektermen: “*Max Havelaar + film*”. Daarbij heb ik de volgende tijdsperiode aangehouden: van 1 augustus 1976 tot en met 31 december 1976.³⁰ Hieruit kwamen 248 resultaten. Deze resultaten zijn echter niet allemaal geschikt voor analyse. Aangezien hieronder ook een zeer groot aandeel aan bronnen valt met een minimale hoeveelheid aan tekst, zoals filmaankondigingen voor de lokale bioscopen. Van de 248 resultaten hield ik 33 artikelen over. Bij het interpreteren van mijn bronnen dien ik rekening te houden met de ideologische achtergrond van Nederlandse kranten waarin de artikelen verschenen, waarbij ik onderscheid maak tussen politieke en religieuze achtergronden. Een belangrijke kanttekening hierbij is dat *Delpher* zelf ook een kranteselectie naar ideologische achtergrond en stad platteland verhouding voor de jaren zeventig heeft gemaakt.³¹ Hoewel ik bij mijn corpus rekening houd met ideologische achtergrond, biedt deze selectie dus geen volledig overzicht van het totale persdiscours ten tijde van de première van *Max Havelaar*.

Spigel gaat ook in op de beperkingen van haar methode. Ze waarschuwt vooral voor de zoektocht naar definitieve antwoorden over hoe het publiek, dat de persreacties las, dacht. Dit soort studies kunnen geen precies, “hard” inzicht hierover bieden. Wat met gebruik van haar methode volgens Spigel wel kan, is laten zien binnen welke referentiekaders een populatie in een bepaalde tijd haar wereld via media probeerden te begrijpen.³² Aansluitend

²⁹ “Wat is Delpher?,” Delpher, geraadpleegd op 20-10-2019, <https://www.delpher.nl/nl/platform/pages/helpitems?title=wat+is+delpher>.

³⁰ Deze tijdsafbakening is voornamelijk gebaseerd op het feit dat de Nederlandse première van *Max Havelaar* op 9 september 1976 was. Daarnaast heb ik één keer de tijdsperiode verbreed, van 1 januari 1973 t/m 31 december 1977. Deze tijdsperiode leveren 446 hits op, maar de relevante artikelen beginnen wederom pas vanaf augustus 1976 (als “*Max Havelaar*” genoemd wordt, is dit meestal in relatie tot het boek en een enkele keer over dat Rademakers aan zijn boekverfilming is begonnen). Daarnaast zijn er wel relevante artikelen in 1977, maar die bestaan vooral uit een summiere verslaggeving over *Max Havelaar* als Nederlandse Oscar-inzending (uiteindelijk niet genomineerd). Met het oog op de analyse zijn er wel enkele artikelen uit 1977 die eruit sprongen. Deze artikelen kondigen het officieel verbod op de *Max Havelaar* door Indonesië aan. Dit betekende effectief ook het einde van de ‘soapachtige’ verslaggeving in *De Waarheid* over *Max Havelaar*. In de tweede helft van 1977 is de aandacht voor de film bijna geheel weggeëbd.

³¹ “Wat zit er in Delpher?,” Delpher, geraadpleegd op 20-10-2019, <https://www.delpher.nl/nl/platform/pages/helpitems?nid=386>.

³² Spigel, “The Rise of Television and its Audience”, 10.

bij Spigels idee over meerstemmigheid probeert dit onderzoek dus via het persdiscours het referentiekader te schetsen waarbinnen het Nederlandse filmpubliek *Max Havelaar* tijdens zijn première in 1976 plaatste in relatie tot het Nederlands-Indisch verleden.

Analyse

Geslaagd als boekverfilming?

Alle bestudeerde recensies verwijzen naar Multatuli's roman.³³ Zo luidt de filmrecensietitel in *De Volkskrant* "Max Havelaar van Multatuli levendig vertaald voor film" en haalt de *Leeuwarder Courant* filmrecensent de roman al in zijn eerste zin aan: "Een eeuw geleden werd Nederland opgeschrikt door een boek, waarin grote misstanden in het toenmalige Nederlandsch-Indië werden gesignaleerd".³⁴ De filmrecensenten zetten de verwijzingen naar de roman voornamelijk in om te oordelen in hoeverre Rademakers' *Max Havelaar* erin slaagde om de roman te vertalen naar film. Hoewel de meeste recensenten erkenden dat het filmscenario op een aantal cruciale punten verschilde met de roman, was hun oordeel meestal positief. Zo schreef Ben Huising van *Trouw*: "Het was een belangrijk boek en als een film daarnaar, met goede filmische middelen [...] de kern en de bedoeling, weet te verbeelden, is het een belangrijke film. De beste van Rademakers. Daarmee een der beste van Nederland".³⁵ Bob Bertina van *De Volkskrant* sloot zich bij deze lof aan en betrok dit specifiek op de scenarioschrijver: "Gerard Soeteman heeft dit kunststuk volbracht. Hij gaf Fons Rademakers werkelijk schitterende wapens in handen om met diens ideeën over Multatuli het bioscooppubliek te bereiken".³⁶ Henk ten Berge van *De Telegraaf* vond ook dat Soeteman de regisseur een bewonderenswaardig scenario gaf, "[dat] een overzichtelijk goedlopend verhaal biedt zonder Multatuli's werk ook maar een ogenblik geweld aan te doen...".³⁷ Echter, voor twee recensenten ging de vergelijking tussen film en roman bij voorbaat mank. Dat de film niet alles uit het boek kon behandelen, lag volgens Ben Huising aan het feit dat "een film iets anders is dan een boek, en moet dat ook zijn".³⁸ Daarnaast merkte Paul van 't Veer in *Het Parool* hierover op: "Een versie, want dat een film nooit een

³³ Ben Huising, "Max Havelaar wonderwel gelukt", *Trouw*, 10 september 1976, 15; Auteur onbekend, "Max Havelaar beste Nederlandse film", *Het Vrije Volk*, 10 september 1976, 17; Bob Bertina, "Max Havelaar van Multatuli levendig vertaald voor film", *De Volkskrant*, 7 september 1976, 15; Auteur onbekend, "Max Havelaar" een gaaf werk van Rademakers", *Leeuwarder Courant*, 10 september 1976, 9. W.K., "De Max Havelaar nu op celluloid", *De Waarheid*, 7 september 1976, 5a; Henk ten Berge, "Max Havelaar deelt met allure zijn dreunen uit", *Telegraaf*, 10 september 1976, T17; Paul van 't Veer, "Laat dat maar aan Dekker over", *Het Parool*, 14 september 1976, 4; C.B. Doolaard, "Fraaie halve Max Havelaar", *Parool*, 10 september 1976, 15a; Rudy Kousbroek, "Max Havelaar: geen zuivere koffie - De wens om in de smaak te vallen en de angst om niet begrepen te worden", *NRC Handelsblad*, 10 september 1976, CS1; Auteur onbekend, "Rademakers verkruiemt Max Havelaar", *Nieuwsblad van het Noorden*, 10-09-1976, 29.

³⁴ Bob Bertina, "Max Havelaar van Multatuli levendig vertaald voor film", *De Volkskrant*, 7 september 1976, 15; "Max Havelaar" een gaaf werk van Rademakers", *Leeuwarder Courant*, 10 september 1976, 9.

³⁵ Ben Huising, *Trouw*, 10 september 1976.

³⁶ Bertina, *De Volkskrant*, 7 september 1976.

³⁷ Henk ten Berge, "Max Havelaar deelt met allure zijn dreunen uit", *Telegraaf*, 10 september 1976, T17.

³⁸ Ben Huising, *Trouw*, 10 september 1976.

letterlijke weergave kan zijn van een boek en zeker niet van een zo ingewikkeld boek als de Havelaar, is zonder meer duidelijk”.³⁹

Voor drie recensenten viel de vergelijking negatief uit voor de film. Filmrecensent C.B. Doolaard van *Het Parool* vond dat Soeteman een cruciale component van de roman over het hoofd zag: de roman is ook een satire. Bovendien had dit volgens Doolaard geleid tot een ‘fundamentele psychologische’ misvatting bij de invulling van Fabers rol: “Multatuli noemt Havelaar een “vat vol tegenstrijdigheids”. Faber speelt de positieve eenzijdigheid, de enige volwaardige op het doek”.⁴⁰ Waar Rademakers in de ogen van Bollaard nog wegwam met een ‘halve Havelaar’, viel voor Erik Beenker van *Nieuwsblad van het Noorden* de vergelijking bijna volledig in het nadeel uit van de film: “[Rademakers] koos niet zoals Multatuli voor duidelijkheid en volledigheid maar voor de sensatie van het moment, ..., dat is het (eeuw) verschil tussen de beide Havelaars...”.⁴¹ Rudy Kousbroek van *NRC Handelsblad* deed hier nog een behoorlijke schep bovenop. Verwijzend naar een belangrijk personage uit het verhaal eindigde Kousbroek zijn vernietigende filmrecensie met een persoonsgerichte aanval: “Het schijnt dat Rademakers eens heeft gezegd, ..., zolang er nog Droogstoppels zijn is het nodig dat de Max Havelaar verfilmd wordt. Jawel, maar dan op voorwaarde dat het niet door zo’n droogstoppel wordt gedaan”.⁴² Hoewel Kousbroeks recensie een polemische anomalie in het persdiscours was, vertoonde deze recensie niettemin een belangrijke overeenkomst met de meeste andere. Zowel positieve als negatieve recensies zagen de film voornamelijk door de bril van de roman uit 1860: Multatuli’s boek was de maatstaaf voor de recensenten, niet zozeer Rademakers’ film.

³⁹ Paul van 't Veer, “Laat dat maar aan Dekker over”, *Het Parool*, 14 september 1976, 4.

⁴⁰ C.B. Doolaard, “Fraaie halve Max Havelaar”, *Parool*, 10 september 1976, 15a. Ook *De Waarheid* recensent W.K. merkt op dat de film niet ‘de satire’ heeft opgepakt uit het boek, maar ziet dit als een minder groot probleem dan Doolaard.

⁴¹ “Rademakers verkruint Max Havelaar”, *Nieuwsblad van het Noorden*, 10-09-1976, 29. De keuze voor het sensatie van het moment is niet voor iedere recensent een probleem, maar kan ook een kracht zijn, zoals voor *Het Vrije Volk*.

⁴² Rudy Kousbroek, “Max Havelaar: geen zuivere koffie - De wens om in de smaak te vallen en de angst om niet begrepen te worden”, *NRC Handelsblad*, 10 september 1976, CS1. Sterker nog, voor Kousbroek staan de film en zijn maker symbolisch voor de algehele deplorabele staat van de Nederlandse filmindustrie in de jaren zeventig. Hiervoor pakt *NRC* uit met een paginagroot artikel.

Regie- en acteerprestaties

Naast de duiding van Rademakers' *Max Havelaar* via de roman schreven filmrecensenten veelvuldig over hoe individuele kwaliteiten van crewleden bijdroegen aan het slagen van de film. De filmrecensenten verwezen in de recensies hoofdzakelijk naar regisseur Rademakers, scenarist Soeteman, acteur Faber en cameraman Jan de Bont.⁴³ Van deze vier werd Rademakers het meest genoemd. De recensie van het *Vrije Volk* illustreert de soms jubelende stemming rond Rademakers: "met de verfilming van Multatuli's boek "Max Havelaar" heeft Fons Rademakers de meest indrukwekkende film gemaakt uit de Nederlandse filmgeschiedenis...".⁴⁴ Deze vereenzelviging van regisseur met film kwam ook voor in andere recensies. De andere drie kregen zeker ook de nodige aandacht. Immers, zoals de recensent van *Het Vrije Volk* pleitte: "Rademakers heeft die toer niet als solo-stuk uitgehaald, want allereerst had hij, ..., een prima scenario van Gerard Soeteman. Hij had een cameraman als Jan de Bont,..." en acteur Peter Faber met "in de titelrol, een magistrale, een meeslepde rol".⁴⁵ De filmrecensenten prezen hoofdrolspeler Faber bijna unaniem voor zijn bijdrage aan de film. Huising van *Trouw* zag de transformatie van jongensachtige Havelaar naar een tragische held "met een natuurlijkheid die geen spelen meer is, maar een worden en zijn".⁴⁶ Bertina van *De Volkskrant* maakte ook geen geheim van zijn bewondering voor de hoofdrolspeler: "Peter Faber heeft alles gegeven om vooral met die teksten het volle pond te halen uit een innerlijke bezieling en een persoonlijke overtuiging".⁴⁷ Evenals Faber werd cameraman Jan de Bont bovenal geprezen.⁴⁸ Zo toonde volgens ten Berge van de *Telegraaf* de Bont zijn "meesterschap" in het tonen van "het weelderige landschap van Java".⁴⁹ De filmrecensent van *Het Vrije Volk* bewierookte eveneens de cameraman, "die het groene, hete Indonesië beelden op het doek neerzette, waar de warme zinnelijkheid van dat prachtige land van afstraalt".⁵⁰ Ook *Trouw's* filmjournalist Huising beaamde dit: "Het is daar [in Indonesië] wonderschoon en cameraman Jan de Bont kon er schilderen met bergen en

⁴³ Ben Huising, "Max Havelaar wonderwel gelukt", *Trouw*, 10 september 1976, 15; Auteur onbekend, "Max Havelaar beste Nederlandse film", *Het Vrije Volk*, 10 september 1976, 17; Bob Bertina, "Max Havelaar van Multatuli levendig vertaald voor film", *De Volkskrant*, 7 september 1976, 15; Auteur onbekend, "Max Havelaar" een gaaf werk van Rademakers", *Leeuwarder Courant*, 10 september 1976, 9. W.K., "De Max Havelaar nu op celluloid", *De Waarheid*, 7 september 1976, 5a.

⁴⁴ Auteur onbekend, "Max Havelaar beste Nederlandse film", *Het Vrije Volk*, 10 september 1976, 17.

⁴⁵ *Het Vrije Volk*, 10 september 1976.

⁴⁶ Huising, *Trouw*, 10 september 1976.

⁴⁷ Bertina, *De Volkskrant*, 7 september 1976.

⁴⁸ Ten Berge, *Telegraaf*, 10 september 1976; Ben Huising, *Trouw*, 10 september 1976; Auteur onbekend, *Het Vrije Volk*, 10 september 1976; Bob Bertina, *De Volkskrant*, 7 september 1976; Auteur onbekend, *Leeuwarder Courant*, 10 september 1976; 9. W.K., *De Waarheid*, 7 september 1976.

⁴⁹ Ten Berge, *Telegraaf*, 10 september 1976.

⁵⁰ *Het Vrije Volk*, 10 september 1976.

sawah's, palmen en zee, zonnige kleuren en nachtelijke mysteries".⁵¹ Overigens schurken deze lof uitingen voor de Bont dicht aan tegen een idyllische kijk op Nederlands-Indië.

Behalve dat de Nederlandse recensenten bijna niets schreven over de actrices in *Max Havelaar*, springt nog meer in het oog dat ze nauwelijks aandacht besteedden aan het Indonesische gedeelte van de filmcrew. De enkele keer dat een filmjournalist dit wel deed, was dat terloops en summier. Na vol lof de voornaamste Nederlandse castleden, waaronder de prominente bijrol van Sascha Bulthuis ("gevoelig als [Multatuli's] vrouw"), nagelopen te hebben, sloot ten Berge van de *Telegraaf* zijn recensie af met, "...de jonge Javanen die Saidjah en Adindah voorstellen om er slechts enkele te noemen. Het is aan het eind alsof je ze echt hebt leren kennen".⁵² De aangetoonde focus op de regisseur in de filmrecensies ten tijde van de première paste bij 'de normale gang van zaken' in de journalistieke filmkritiek van de jaren zeventig. Het is goed mogelijk dat die focus het gevolg was van de opkomst van de filmauteur-theorie in het krantendiscours.⁵³ Verder richtten de recensenten zich hoofdzakelijk op de Nederlandse kant van de coproductie. In acht nemend dat deze journalisten voor een Nederlands publiek schreven, hadden ze dus bijzonder weinig oog voor het transnationale karakter van *Max Havelaar*.

⁵¹ Ben Huisling, *Trouw*, 10 september 1976. In relatie tot Jan de Bonts camerawerk verwijst Huisling bovendien naar *Insulinde*. Dit was een koosnaam voor Nederlands-Indië. Ook Eduard Douwes Dekker gebruikte deze benaming voor de voormalige kolonie in zijn roman.

⁵² Ten Berge, *Telegraaf*, 10 september 1976.

⁵³ Kristin Thompson and David Bordwell, *Film History: An Introduction*, 3rd ed., international ed (Boston [etc.]: McGraw-Hill Higher Education, 2010): 312. Volgens de filmauteur-theorie is de regisseur de auteur van de film. Hij staat aan het hoofd van een filmproductie en zijn visie komt tot uitdrukking in alle aspecten van de film.

Coproductie met Indonesië

Ten tijde van *Max Havelaar's* filmpremière verschenen een achttal interviews in vijf verschillende kranten.⁵⁴ Evenals de recensenten hadden de interviewers (soms dezelfde personen) stokpaardjes om over te schrijven, waaronder *Max Havelaar's* productietijd in Indonesië. Faber riep voor Ben Dull van *Het Parool* herinneringen op aan de tijd die hij voor de film in Indonesië zat. “Het zijn zulke verschrikkelijke lieve, gastvrije mensen en het is zo’n prachtig land (...) Ik voelde me daar lekkerder en gezonder dan ik me [in Nederland] ooit gevoeld heb.”⁵⁵ De interviews brachten opvallend vaak de mindere kant van die productietijd ter sprake. Rademakers vertelde Ten Berge van *De Telegraaf* over “de vaak gebrekkige communicatie tussen Nederlandse en Indonesische leden van de filmploeg, de soms onoplosbare transportproblemen, de financiële moeilijkheden aan Indonesische kant, die af en toe zelfs leidden tot stakingen onder zijn Javaanse medewerkers, ...”⁵⁶ Bovendien toonden deze opmerkingen een negatieve houding ten opzichten van het huidige Indonesisch regime. In *Het Parool* interview sprak Faber bijvoorbeeld fier over de “hechte en warme familiebanden” van Indonesiërs, maar was hij minder te spreken over hoe “onder de overheidsmensen, ..., een heksenachterige angst voor het communisme” heerste.⁵⁷

De interviews met actrice Nenny Zulaini, die Adinda vertolkte, vertonen veelvuldig de tegenstelling tussen het ‘moderne’ Westen en de ‘traditionele’ Derdewereld.⁵⁸ Daarin schreven de journalisten hoofdzakelijk over hoe Zulaini als ambitieuze debutante van het ‘nederige’ platteland in de grote, stadse en westerse wereld wordt geslingerd, zoals in de *Leeuwarder Courant*:

“Het is niet zo verwonderlijk dat Nenny Zulaini, (...), zich niet al te zeer op haar gemak voelt in de wereldstad Amsterdam. Verder dan de gesloten mohammedaanse gemeenschap van het

⁵⁴ Ben Dull, “Een film maken op Java”, *Het Parool*, 3 september 1976, 13; Henk ten Berge, “Toen was er tenminste nog een Max havelaar”, *De Telegraaf*, 4 september 1976, T23; “Kleine Adindah voor “de weduwe Slotterigh””, *Telegraaf*, 7 september 1976, T4; Tjitte de Vries, “Max Havelaar epos van bijna drie uur”, *Het Vrije Volk*, 7 september 1976, 17; Van een onzer verslaggeefsters, “Nenny wipt even over uit de dessa”, *Het Vrije Volk*, 8 september 1976, 13A; Auteur onbekend, “Rademakers zag in mijn ogen het heilig verzetsvuur branden”, *Leeuwarder Courant*, 14 september 1976, 7; Auteur onbekend, “Moeder en zoon bij film Max Havelaar”, *De Telegraaf*, 15 september 1976, T4; Udo Buys, “Het Amerikaanse avontuur van Monique van der Ven”, *Limburgsch dagblad*, 2 oktober 1976, 5.

⁵⁵ Ben Dull, “Een film maken op Java”, *Het Parool*, 3 september 1976, 13.

⁵⁶ Henk ten Berge, “Toen was er tenminste nog een Max havelaar”, *De Telegraaf*, 4 september 1976, T23.

⁵⁷ Dull, *Het Parool*, 3 september 1976.

⁵⁸ Van een onzer verslaggeefsters, “Nenny wipt even over uit de dessa”, *Het Vrije Volk*, 8 september 1976, 13A; “Rademakers zag in mijn ogen het heilig verzetsvuur branden”, *Leeuwarder Courant*, 14 september 1976, 7. Nenny Zulaini speelt Adinda in Rademakers’ *Max Havelaar*. Overigens kan Nenny Zulaini alleen Maleis, dus treden de coproducent Hiswara Darmaputera en zijn vrouw op als tolken bij de meeste interviews. Tijdens de opnames gebruikte Rademakers voornamelijk gebarentaal om haar te regisseren.

stadje Pandgelang in het district Banten op West-Java was zij in haar 17 jaar oude leven nog niet gekomen.”⁵⁹

Bovendien benadrukten de interviews haar religieuze en traditionele achtergrond.⁶⁰ De journalisten van *Het vrije volk* waren enigszins verbaasd over het feit “dat een zeventienjarig meisje uit een orthodox-islamitisch gezin uit een ommeving waar film zoiets als zondig beschouwd wordt zomaar mocht meespelen”.⁶¹

Een ander interviewstokpaardje was de persoonlijke motivatie van crewleden om *Max Havelaar* te verfilmen. Zo ging de Vries van *Het vrije volk* bijvoorbeeld in op de Rademakers’ motivatie: “[het boek] wilde Rademakers voor het publiek van vandaag brengen, met duidelijke verwijzingen naar de actualiteit van onderdrukking en geweld in de hele wereld”.⁶² De motivatie van de Indonesische Zulaini kwam ook voort uit de roman:

“Adinda was een heldin die zich verzette tegen de koloniale overheersers en de inlandse vorsten, die als instrumenten voor afpersing en andere gruwelijkheden werden gebruikt. Het verhaal heeft niets aan actualiteit ingeboet.’(...) ‘het was een eer voor mij om mee te doen’”.⁶³

Daarnaast benadrukte de Indonesische coproducent Hiswara Darmaputera de waarde van *De Max Havelaar* voor het Indonesische volk. “‘Wat Nederlanders niet weten’, zegt heer Darmaputera, ‘is dat Multatuli in ons land erg populair is. Hij wordt bij ons als een van de verzetshelden beschouwd,...’”⁶⁴ Evenals de recensenten plaatsten de interviewdeelnemers Rademakers’ *Max Havelaar* dus in relatie tot Multatuli’s roman. Maar belangrijk verschil was dat de interviewdeelnemers ook veelvuldig kritisch waren over Indonesië. Zo kwamen pijnpunten in het Nederlands-Indisch verleden meer aanbod dan in de recensies.

⁵⁹ Auteur onbekend, *Leeuwarder Courant*, 14 september 1976.

⁶⁰ Hoewel de interviews ook ingaan op de achtergrond van acteur Faber, komt hierbij zijn oorsprong niet ter sprake. Zo pent Dull van *Het Parool* neer. “Peter Faber (32) is een snel stijgende filmacteur (...) echter in de eerste plaats toneelspeler...” - Ben Dull, “Een film maken op Java”, *Het Parool*, 3 september 1976, 13.

⁶¹ Verslaggeefsters, *Het Vrije Volk*, 8 september 1976.

⁶² Tjitte de Vries, “Max Havelaar epos van bijna drie uur”, *Het Vrije Volk*, 7 september 1976, 17.

⁶³ Auteur onbekend *Leeuwarder Courant*, 14 september 1976.

⁶⁴ De Vries, *Het Vrije Volk*, 7 september 1976.

De Waarheid over Rademakers' Max Havelaar
Hiernaast valt op dat het persdiscours rond Rademakers' Max Havelaar inhoudelijk verschoof van de 'normale gang van zaken' bij filmjournalistiek naar een op het heden gericht politiekmaatschappelijke verslaggeving. Initiator van die verschuiving was de communistische partijkrant *De Waarheid*.⁶⁵ Overigens waren er al rond de Nederlandse film première voorbodes van een meer politiekmaatschappelijke verslaggeving. *De Waarheid* berichtte bijvoorbeeld in zijn eerste *Max Havelaar* recensie op negatieve wijze over het huidige Indonesisch regime. "Maar wat Multatuli honderd jaar geleden over de uitbuiting van de bevolking gezegd heeft mag over het Indonesië van de generaals niet gezegd worden." ⁶⁶ *Het Vrije Volk* voelde echter als eerste nattigheid aangaande de Indonesische première. In een interview schotelde Tjitte de Vries het gegeven aan de Indonesische producent Darmaputera voor dat er zo weinig "voorpubliciteit" is voor de film in Indonesië:

"Ik heb met die publiciteit willen wachten totdat de film klaar was', ... Op mijn vraag of de film nog gecensureerd moet worden en of hij daar bang voor is, zegt hij verlegen schouderophalend: 'het script werd met kleine wijzigingen goedgekeurd. De film zal er ook wel doorkomen'."⁶⁷

Hier kwam *Het Vrije Volk* nooit meer op terug. *De Waarheid* bleef echter twijfelen aan de intenties van het Soeharto regime met de film. Joop de Wolff, redacteur van de krant en de voorman van Nederlandse Communistische partij (CCP), gooide meer olie op het vuur door een marxistische uiteenzetting van *Max Havelaar* te schrijven. Daarin concludeerde hij dat er bar weinig veranderd was met toen de 'Hollanders' er de baas waren: de kleine man wordt nog altijd uitgebuit, maar nu door Soeharto en zijn clan. Bovendien was de film, evenals het

⁶⁵ W.K., "De Max Havelaar nu op celluloid", *De Waarheid*, 7 september 1976, 5a; Joop Wolff, "En nog worden de buffels gestolen", *De Waarheid*, 5 oktober 1976, 5; Auteur onbekend, "De Max Havelaar door Suharto verboden voor openbare vertoning in Indonesië", *De Waarheid*, 13 oktober 1976, 1 & 11; Parlementsredactie, "Communistische Kamerfractie wendt zich tot Van der Stoel en Van Doorn", *De Waarheid*, 13 oktober 1976, 1; Parlementsredactie, "Onderzoek Nederlandse ambassade", *De Waarheid*, 14 oktober 1976, 1 & 6; Auteur onbekend, "Protest-telegrammen van kunstenaars", *De Waarheid*, 14 oktober 1976, 1; Filmredactie, "Onrust om film Max Havelaar snel bezworen", *De Volkskrant*, 14 oktober 1976, 6; Kunstredactie, "Ongegronde actie voor film", *Het Parool*, 14 oktober 1976, 5; Auteur onbekend, "Bertina praat verbod recht", *De Waarheid* 14 oktober 1976, 6; Filmredactie, "Max Havelaar verwekt opnieuw deining", *Het vrije volk*, 15 oktober 1976, 21; Bijzondere correspondentie, "Première Max Havelaar in Djakarta ging niet door", *De Waarheid*, 20 november 1976, 5; Auteur onbekend, "Protest tegen Suharto", *De Waarheid*, 15 oktober 1976, 6; Bijzondere correspondentie, "Een incident uit 1972, een filmscript, een sultan en andere verwickelingen", *De Waarheid*, 22 oktober 1976, 5; Gadis Rasid, "Max Havelaar in Indonesië verboden", *NRC Handelsblad*, 16 augustus 1977, 2.

⁶⁶ W.K., "De Max Havelaar nu op celluloid", *De Waarheid*, 7 september 1976, 5a.

⁶⁷ De Vries, *Het Vrije Volk*, 7 september 1976.

de roman, volgens de Wolff in de basis antikoloniaal. Wolff hoopte daarom dat de film een eeuw na de roman wederom onrust zou stoken onder de bevolking.⁶⁸

Een maand na de Nederlandse première breidde de politiekmaatschappelijke verslaggeving over de Indonesische première van Rademakers' *Max Havelaar* zich als een olievlek uit over *De Waarheid*. In een hoofdcommentaar beweerde de krant dat Soeharto in een vroeg stadium had beslist om de Indonesische film première te verbieden.⁶⁹ In dezelfde editie deed de krant verslaggeving van hoe de Wolff opriep tot een kamer debat over de vermeende terugtrekking van de film in Indonesië.⁷⁰ *De Waarheid* publiceerde tevens een manifest van kunstenaars die een oproep deden aan de Nederlandse regering om deze vermeende staatscensuur tegen te houden.⁷¹ Hierboven op beweerde *De Waarheid* dat het Soeharto-regime op de hoogte was van de Wolff's marxistische uiteenzetting van Rademakers' film. Ook hierdoor zou volgens de krant het regime zich wel twee keer bedenken om de film in roulatie te laten gaan.⁷² Amper een dag later berichtten sommige kranten in korte ANP-achtige berichten over de uitstel van de Indonesische première. Deze berichten waren minder hitsig dan die van *De Waarheid*. Zo schreef *Het Parool* als reactie op het kunstenaarsmanifest dat dit "een ongegronde actie" was. De verslaggever had immers gehoord van de Nederlandse ambassade in Jakarta dat de film première doorgaat. *De Volkskrant* en *Het Vrije Volk* publiceerde soortgelijke berichten. Bovendien vonden deze kranten dat *De Waarheid* de hele kwestie schromelijk overdreef.⁷³ Niettemin werd *De Waarheid* nog feller in haar berichtgeving. Daarbij schuwde de krant geen persoonlijke aanvallen, zoals op *Volkskrant* filmrecensent Bertina.⁷⁴ De krant stelde zelfs dat de Nederlandse overheid Soeharto de hand boven het hoofd hield.⁷⁵ Bovendien linkte *De Waarheid* het niet grondrechtelijk opsluiten van een Indonesische *Max Havelaar* vertaler aan deze zaak.⁷⁶ Evenwel bleven andere kranten *De Waarheid* tegenspreken op het punt van

⁶⁸ Joop Wolff, "En nog worden de buffels gestolen", *De Waarheid*, 5 oktober 1976, 5.

⁶⁹ Auteur onbekend, e Max Havelaar door Suharto verboden voor openbare vertoning in Indonesië", *De Waarheid*, 13 oktober 1976, 1 & 11;

⁷⁰ Parlementsredactie, "Communistische Kamerfractie wendt zich tot Van der Stoel en Van Doorn", *De Waarheid*, 13 oktober 1976, 1; Parlementsredactie, "Onderzoek Nederlandse ambassade", *De Waarheid*, 14 oktober 1976, 1 & 6.

⁷¹ "Protest-telegrammen van kunstenaars", *De Waarheid*, 14 oktober 1976, 1.

⁷² De Max Havelaar door Suharto verboden voor openbare vertoning in Indonesië", *De Waarheid*, 13 oktober 1976, 11 ("De Max Havelaar verboden").

⁷³ Kunstredactie, "Ongegronde actie voor film", *Het Parool*, 14 oktober 1976, 5; Filmredactie, "Onrust om film Max Havelaar snel bezworen", *De Volkskrant*, 14 oktober 1976, 6

⁷⁴ "Bertina praat verbod recht", *De Waarheid* 14 oktober 1976, 6.

⁷⁵ Protest tegen Suharto", *De Waarheid*, 15 oktober 1976, 6.

⁷⁶ Bijzondere correspondentie, "Een incident uit 1972, een filmscript, een sultan en andere verwickelingen", *De Waarheid*, 22 oktober 1976, 5.

de Indonesische première. *Het Vrije Volk* meende dat het hier niet om staatscensuur ging, maar om een economische tekortkoming bij filmproducent Darmaputera. Hierdoor liep volgens deze krant de Indonesische première vertraging op.⁷⁷ Terwijl voor de meeste kranten hiermee wel de kous was afgedaan, berichtte *De Waarheid* nog eenmaal in niet mis te verstane woorden over de affaire: “Er bestaat een progressieve traditie en wisselwerking tussen Indonesische kunstenaars en Multatuli, daarom moet worden verlangd, dat het verbod tot openbare vertoning van de film Max Havelaar in Indonesië ongedaan wordt gemaakt”.⁷⁸ Hierna werd het opvallend stil rond deze zaak. In augustus 1977 berichtte het *NRC Handelsblad* dat de vertoning van Rademakers’ *Max Havelaar* door het Soeharto-regime officieel was verboden.⁷⁹ Dit verbod zou meer dan een decennium staan.⁸⁰

De interpretatie van de gang van zaken rond de vertraging van de Indonesische première van *Max Havelaar* lag dus behoorlijk ver uit elkaar tussen *De Waarheid* en andere kranten. Waar *De Waarheid* fel van leer trok, zwegen andere kranten voornamelijk. Diegene die niet zwegen, waren op zijn minst sceptisch over de berichtgeving van *De Waarheid*. *Het Parool*, *De Volkskrant* en *Het Vrije Volk* gaven bij wijze van spreken tegengas aan de beeldvorming van *De Waarheid*. Daarnaast werd het feit dat ze zover uit elkaar lagen een openlijke twist tussen *De Waarheid* en bovengenoemde kranten. Overigens had *De Waarheid* een belangrijke politieke reden om zo fel van leer te trekken tegen Soeharto’s regime. Aangezien dit regime honderdduizenden communisten in de jaren zestig had vervolgd en laten vermoorden. Hiernaast liet deze fase in de verslaggeving rondom *Max Havelaar* de historisch bepaalde politieke en culturele verstrengeling tussen het huidige Indonesië en Nederland nog beter zien dan de recensies en interviews. Echter, behalve het communistische *De*

⁷⁷ Filmredactie, “Max Havelaar verwekt opnieuw deining”, *Het vrije volk*, 15 oktober 1976, 21.

⁷⁸ Bijzondere correspondentie, “Première Max Havelaar in Djakarta ging niet door”, *De Waarheid*, 20 november 1976, 5.

⁷⁹ Gadis Rasid, “Max Havelaar in Indonesië verboden”, *NRC Handelsblad*, 16 augustus 1977, 2. Ook interessant in dit opzicht zijn de laatste alinea’s van dit artikel. Daarin leek het *NRC* namelijk de zienswijze en enigszins de retoriek van *De Waarheid* over te nemen over het hoe en waarom van het verbod: “Dit is dan het officiële standpunt, maar in niet-officiële kringen die in de gelegenheid hebben gehad de film in Nederland te zien, vraagt men zich af of er niet meer achter het verbod zit. De weergave van het tiranniseren van het volk door de lokale gezaghebbers is zo suggestief dat men niet laten kan vergelijkingen te trekken tussen de toestanden op het platteland in de koloniale periode, en die van nu. De mogelijkheid bestaat – zeggen ze – dat het publiek tot de conclusie zal komen dat er niet veel veranderd is”.

⁸⁰ Overigens gold het vertoningsverbod in Indonesië op Rademakers’ *Max Havelaar* tot en met 1987. Het *NRC Handelsblad* publiceerde in dat jaar een artikel van de Nederlands-Indische dichter Subagio Satrowardoyo. In dit artikel schreef Satrowardoyo dat over de plaats van *Max Havelaar* in de Indonesische cultuur en specifiek over het verbod op de film. Subagio Satrowardoyo, “Max Havelaar in de Indonesische samenleving: de strijd om Sa’djah en Adinda”, *NRC Handelsblad*, 11 december 1987, Cultureel Supplement 12.

Waarheid, waren Nederlandse kranten voorzichtig om deze verstrengeling te verbinden met het Indisch-Nederlands verleden.

Dissonanties in het persdiscours

De dissonanties, de oprispingen in de stilte over het Nederlands-Indisch verleden, in de recensies van Rademakers' *Max Havelaar* vermengden zich ook met de vergelijking tussen roman en film.⁸¹ Een aantal recensies sprak, zij het terloops, schuld bewust over de rol van Nederland in Nederlands-Indië. De recensent van *Het Vrije Volk* verbond het tonen van geweld tegen de lokale bevolking door de KNIL in de film aan veel recenter Nederlands optreden: "...het is immers nog niet eens zo lang geleden dat christenen de "politioenele acties" in Indonesië steunden omdat de "heidenen" nu eenmaal bekeerd moesten worden".⁸² Doolaard van *Het Parool* trok het Nederlands-Indische verleden ook expliciet door naar het heden:

"Ons kolonialisme deugde niet, maar voor deze Havelaar kan de vlag uitgestoken worden. Dat vinden ze in Indonesië blijkbaar ook want "Max Havelaar" is een Nederlands-Indonesische co-productie en het boek wordt daar, zegt men, nog altijd druk gelezen als eerste kaarsvlam voor de bevrijding die, zacht gezegd, nog niet geheel bevredigend afgerond lijkt."⁸³

Doolaard en de recensent van *Het Vrije Volk* veroordeelden hier dus niet alleen de vroegere rol van Nederland als kolonisator, maar ook die van Nederland ten opzichten van Indonesië in het heden. De recensent van *Leeuwarder Courant* had iemand na de film hardop horen zeggen, "hebben wij zoiets gedaan in Indië?" Daarop adviseerde hij de lezers om vooral naar de film te gaan voor "een stukje vaderlandse koloniale geschiedenis".⁸⁴ Overigens toonde ook negatieve recensies van *Max Havelaar* schuld bewustzijn. In het *Nieuwsblad van het Noorden* las de recensent de lezer een alinea lang de les over hoe Holland Nederlands-Indië had uitgezogen voor eigen gewin.⁸⁵ Opvallend was dat de recensies die nauwelijks schuld bewustzijn toonden, de inlandse regenten beschreven als de voornaamste

⁸¹ Volgens Bertina van *De Volkskrant* bijvoorbeeld had Rademakers succesvol een te romantisch beeld van een idealistische Nederlander in koloniale tijden vermeden. Aangezien de regisseur "het geweld dat soldaten van het koloniale leger destijds in Indonesië hebben aangericht tijdens het bestrijden der partizanen in Sumatraanse Lampong-districten" ook toonde. Bob Bertina, "Max Havelaar van Multatuli levendig vertaald voor film", *De Volkskrant*, 7 september 1976, 15

⁸² Auteur onbekend, "Max Havelaar beste Nederlandse film", *Het Vrije Volk*, 10 september 1976, 17.

⁸³ Doolaard, C.B. "Fraaie halve Max Havelaar", *Het Parool*, 10 september 1976, 15a.

⁸⁴ Auteur onbekend, "Max Havelaar" een gaaf werk van Rademakers", *Leeuwarder Courant*, 10 september 1976, 9.

⁸⁵ Auteur onbekend, "Rademakers verkrumelt Max Havelaar", *Nieuwsblad van het Noorden*, 10-09-1976, 29.

slechteriken van de film en niet de Nederlanders. Bovendien projecteerde sommige daarvan, waaronder *De Waarheid*, dit idee op het huidige Indonesische regime van Soeharto.⁸⁶

In de interviews kwamen ook dissonanties voor. In gesprek met *Het Parool* verwees Faber naar een pijnlijk verleden. “Van een van die mensen was de vader destijds door de Hollanders doodgeschoten, maar van rancune was niets te merken. Als je maar gewoon tegen hen doet.”⁸⁷ Hoewel schoorvoetend, sprak Faber hier schuld bewust over het Nederlands-Indisch verleden. Maar het niveau van bewustzijn hing sterk af van wie interviewde. In een interview met de populaire krant *De Telegraaf* vertelde Faber over één van de eerste keren dat hij over het Nederlands-Indisch verleden hoorde. “Over Nederlands-Indische toestanden hoorde ik voor het eerst op school in de tijd dat er oorlog gaande was. Ik hoorde hoe Soekarno tekeer ging en ik dacht: Wat raar, waarom doet die man zo rot tegen Nederland?”⁸⁸ Faber voegde hieraan toe dat hij pas later begreep hoe die oorlog in elkaar zat. Echter, of Nederland hieraan iets van schuld had, liet dit artikel in het midden. Het *Telegraaf* artikel was bovendien verwijtend richting ‘de derdewereld’. Interviewer ten Berge plaatste namelijk aan het begin van het interview een opmerkelijke tirade:

“De vreemde heersers zijn verdwenen, maar de binnenlandse heersers die destijds driftig meeplunderden en profiteerden, hebben nu het rijk alleen. Het is griezelig bijna te zien hoe het thema van Max Havelaar nog van toepassing is op al die landen van de Derde Wereld. In die landen hebben ze eigenlijk alles: grondstoffen, rijkdommen, in de grond en daarboven aan de bomen. Tweederde van de mensheid woont er, maar wij in het westen met al ons sociale gedoetje proberen het er op een hoogwaardige manier nog voor het zeggen te hebben. (...) Goed het ligt enigszins in de rede dat wij er een rol spelen, want zodra je je hielen licht blijkt het steeds weer een troep te worden.”⁸⁹

Naast de xenofobische ondertoon, stelde ten Berge op een omzichtige wijze dat Indonesië niet zonder Nederland kon. En zelfs al ging deze uitspraak niet direct over Indonesië, sprak hier in zeker mate een superioriteitsgevoel uit ten op zichten van derdewereld landen.

⁸⁶ W.K., “De Max Havelaar nu op celluloid”, *De Waarheid*, 7 september 1976, 5a; Henk ten Berge, “Max Havelaar deelt met allure zijn dreunen uit”, *Telegraaf*, 10 september 1976, T17; Rudy Kousbroek, “Max Havelaar: geen zuivere koffie - De wens om in de smaak te vallen en de angst om niet begrepen te worden”, *NRC Handelsblad*, 10 september 1976, CS1.

⁸⁷ Ben Dull, “Een film maken op Java”, *Het Parool*, 3 september 1976, 13.

⁸⁸ Ten Berge, *De Telegraaf*, 4 september 1976.

⁸⁹ Ten Berge, *De Telegraaf*, 4 september 1976.

Daarnaast, ook al deelden Faber en Rademakers deze politieke mening niet, paste dit in de populaire en rechtse retoriek van *De Telegraaf*.

Echter, het kon ook 180 graden anders. In dit geval lag dat aan wie werd geïnterviewd. Adinda-vertolkster Nenny Zulaini werd in haar interviews met Nederlandse kranten vooral beschreven als bleu meisje.⁹⁰ Echter, Zulaini was wellicht wereldser en bewuster in haar uitspraken over het Nederlands-Indisch verleden dan sommige Nederlanders. Over haar rol zei ze in de *Leeuwarder Courant*: “Adinda was een heldin die zich verzette tegen de koloniale overheersers en de inlandse vorsten, die als instrument voor afpersing en andere gruwelijkheden werden gebruikt. Het verhaal heeft niets aan actualiteit ingeboet”.⁹¹ Die laatste zin maakte het wel gecompliceerder, want het is niet helemaal duidelijk of Zulaini hiermee naar het Soeharto-regime of naar koloniale overheersing verwees. Bovendien was er aan het einde van hetzelfde interview nog iets opvallends: een reconciliatie poging. Zulaini deed namelijk een oproep aan de Nederlandse jeugd. “Ik hoop dat door middel van deze film de contacten tussen de Nederlandse en Indonesische jongeren verstevigd worden. Ik wil graag weten dat ze erg welkom zijn in ons land.”⁹² Deze oproep was dan wel geen oproep tot historisch bewustzijn, het toonde wel dat Zulaini bewust was van de pijnpunten in het Nederlands-Indisch verleden. Vanuit Zulaini’s optiek was dan ook de tijd gekomen om hierover met elkaar te praten.

Je kunt de politiekmaatschappelijke wending die *De Waarheid* aan het persdiscours rond Rademakers’ *Max Havelaar* gaf, als één grote dissonantie zien. Deze krant trok namelijk een berenput aan politieke intriges in Jakarta open. Bovendien toonde *De Waarheid* aan dat Nederland hierin een niet onbeduidende rol speelde.⁹³ Echter, *De Waarheid* was voornamelijk kritisch over het huidige Indonesië, Soeharto’s regime en het Nederlands beleid hierover. De krant schreef dan ook niet zozeer vanuit een postkoloniaal perspectief, maar keek voornamelijk door een communistische lens naar deze affaire. De affaire was voor *De Waarheid* een onderdeel van de internationale strijd van het communisme, die Indonesië met ijzeren hand in eigen land onderdrukte. Kortom, in tegenstelling tot in Nederland was er geen plek voor communisme in Indonesië. Dus, hoe zeer *De Waarheid* ook

⁹⁰ Auteur onbekend, “Rademakers zag in mijn ogen het heilig verzetsvuur branden”, *Leeuwarder Courant*, 14; Van een onzer verslaggeefsters, “Nenny wipt even over uit de dessa”, *Het Vrije Volk*, 8 september 1976, 13A. En zie hoofdstuk 5. september 1976, 7.

⁹¹ Auteur onbekend, “Rademakers zag in mijn ogen het heilig verzetsvuur branden”, *Leeuwarder Courant*, 14.

⁹² Auteur onbekend, *Leeuwarder Courant*, 14.

⁹³ Zie hoofdstuk 6.

een andere mening leek te hebben dan de andere kranten inzake de Indonesische première van *Max Havelaar*, kwam de communistische partijkrant niettemin sterk overeen met de andere kranten aangaande het Nederlands-Indisch verleden. *De Waarheid* benaderde de herinnering aan dit verleden voorzichtig en focuste zich vooral op wat er mis was met het huidige Indonesië. De vraag voor de meeste kranten was dan ook niet welke schuld Nederland daaraan had, maar of Indonesië wel zonder een Max Havelaar kon.⁹⁴

Dissonanties, zoals Spigel ze beschrijft, zijn dus zowel te vinden bij het recenseren van Rademakers' *Max Havelaar* als later in de meer politiekmaatschappelijke verslaggeving over de film. Meestal schreven kranten in de jaren zeventig over films in relatie tot auteur(s) en andere films. Dit gebeurde ook bij Rademakers' film. Hoewel *Max Havelaar* ging over het Nederlands-Indisch verleden, liet een significant aantal kranten zich niet verleiden tot het politiseren van de film. Daarnaast was er bij interpretatie van film ook een neiging om het Nederlands daderschap te plaatsen onder die van de inheemse regenten. Dus, in de ogen van sommige recensenten waren de inheemse regenten erger dan de Nederlandse overheersers. Wellicht had dit met een Tweede Wereldoorlog trauma te maken, zoals Bussemakers stelt. Nederlanders konden zichzelf niet echt als daders zien. Ze konden toch onmogelijk hetzelfde zijn als de Duitse bezetter. Bovendien, waren collaborateurs immers niet het ergste wat Nederland aan die oorlog had overgehouden? Hoe dan ook, het Nederlandse aandeel aan de koloniale schuld werd soms erkend in het persdiscours, maar zeker niet overvraagd. In tegenstelling tot de film zelf, stond in het discours het bewustzijn dus tevens in een sluimerstand. Dit sluit aan bij wat Oostindie en de Swaan hierover zeggen. Zelfs in het persdiscours rondom Rademakers' *Max havelaar* was er een tendens tot selectief praten over Nederlands-Indië. Niettemin zie je bij de dissonanties dat ze sterk raakten aan de onopgeloste (post-)koloniale band tussen Nederland en Indonesië in de jaren zeventig.

⁹⁴ Bijzondere correspondentie, "Een incident uit 1972, een filmscript, een sultan en andere verwickelingen", *De Waarheid*, 22 oktober 1976, 5; Gadis Rasid, "Max Havelaar in Indonesië verboden", *NRC Handelsblad*, 16 augustus 1977, 2.

Conclusie

Mijn onderzoeksvraag luidt: hoe gaven Nederlandse kranten duiding aan Fons Rademakers' *Max Havelaar* (1976), in het bijzonder in relatie tot de herinnering aan het Nederlands-Indisch koloniaal verleden? Mijn onderzoeksuitkomsten laten zien dat er geen eenduidige manier van verwijzen was naar Nederlands-Indië rond de première van *Max Havelaar*. De diversiteit in refereren aan dat verleden sluit aan bij Spigels idee van *meerstemmigheid* binnen het persdiscours. Bovendien toonde het referentiekader in het persdiscours niet, zoals de film, vooral schuld bewustzijn, maar benaderde dit kader het koloniale verleden aarzelend en soms ontwijkend. De krantenreacties op *Max Havelaar* bespraken voornamelijk zaken als in hoeverre de boekverfilming geslaagd is; over de kwaliteit van de regie- en acteerprestaties; perikelen op de set en over het feit dat de film een coproductie met Indonesië is; en over de politieke situatie in het huidige Indonesië. Schaamte en schuld kwamen daarbij niet overwegend aan de orde. Deze bevinding komt overeen met de ideeën van Oostindie en De Swaan over hoe Nederland tijdens de twintigste eeuw omging met zijn koloniaal verleden. Die omgang was soms expliciet en bewust, maar vaker niet. De film première van *Max Havelaar* in 1976 was een voorbeeld van een dissonantie. Echter, het persdiscours rond *Max Havelaar* vertoonde ook volop stiltes oftewel "postkoloniale absences", zoals De Swaan ze noemt. Het referentiekader van de filmjournalisten bestaat meer uit het vermijden van praten over schuld inzake Nederlands-Indië dan uit schuld bewuste confrontatie.

Kortom, de Nederlandse kranten schreven in relatie tot *Max Havelaar* niet alleen schuld bewust over het Nederlands-Indisch verleden, maar hooguit schoorvoetend en soms zelfs ontwijkend. Hierbij kan je dus de vraag stellen of Pattynama de schaal waarop dat 'collectief historisch bewustzijn' werkte, niet overschat. Wellicht omdat Pattynama, evenals van Leeuwen, voornamelijk 'teksten' onderzocht en niet verder inging op hoe deze door een Nederlands publiek werd ontvangen. Daarnaast bagatelliseerde van Leeuwen de schuld bewuste kant van *Max Havelaar* zelf al, door het een politiek correcte vorm te noemen. De bevindingen uit het receptieonderzoek nuanceren daarmee Pattynama's stelling dat *Max Havelaar* in de jaren zeventig een fakkeldrager was voor "een collectief historisch bewustzijn van schaamte en schuld". Het was een disruptief moment in het bewustzijn over het Nederlands koloniaal verleden, maar geen eruptie aan schaamte en schuld over Nederlands-Indië, in ieder geval niet in het persdiscours.

De 'schuldbewustzijn'-discrepantie tussen Rademakers' *Max Havelaar* en het persdiscours kan deels verklaard worden door het idee dat kunstenaars in hun maatschappijkritische houding vaak voorlopen op de rest van de samenleving. Filmregisseurs dagen, zoals Rademakers, de geldende normen en waarden in een samenleving uit. Echter, dat verzet tegen bepaalde maatschappelijke waarden werd in de jaren zeventig minder breed gedragen onder de Nederlandse bevolking dan eerst veronderstelt. Daarnaast waren de persreacties op Rademakers' *Max Havelaar*, evenals de film en de roman, niet eenduidig antikoloniaal. Naar mijn mening waren zowel de film, de roman als het persdiscours schoorvoetende normatief geladen correcties op de eeuwenlange koloniale relatie tussen Nederland en Indonesië. Voor veel Nederlanders was Indonesië bovendien een derdewereldland, een zorgenkindje in het postkoloniale tijdperk. Het praten over het Nederlands-Indië zorgde dan ook snel voor een eeuwenoude opgebouwd paternalistisch reflex tegenover Indonesië. Dus, voor Nederlanders kon voornamelijk Indonesië niet zonder Nederland, maar het was misschien eerder andersom. Dit vertroebelde onder meer het zicht op de koloniale schuld van Nederland. Bovendien lijkt het referentiekader in de receptie van *Max Havelaar* geaffecteerd door het Nederlands slachtofferschap van de Tweede Wereldoorlog. Een patroon dat terugkeert in het discours is dat de misdaden van de inheemse vorsten werden uitgelicht en niet die van het Nederlands regime (als ze al werden genoemd). Immers, hoe konden die Indonesische adel zo heulen met de Nederlandse regenten tegen hun 'eigen volk'? In de jaren zeventig vroegen naoorlogse Nederlandse generaties dit wellicht ook af over hun (groot)ouders. Collaboratie, heulen met de bezetter, aan het thuisfront had immers meer persoonlijke resonantie dan eeuwenoude koloniale misdaden die uit jouw naam overzees werden gepleegd. Echter, door sporadisch het Nederlands regime als koloniale bezetter aan te merken en het voornamelijk te hebben over de rol van de inlandse vorsten in Nederlands-Indië, werd wederom het spreken over koloniale schuld ontweken. Dus, binnen deze referentiekaders blijft in het reine komen met het Nederlands-Indisch koloniaal verleden moeilijk.

Bij de resultaten van dit onderzoek moeten wel drie kanttekeningen worden geplaatst. Ten eerste, Spigel waarschuwt dat dit soort studies geen precies, "hard" inzicht kunnen bieden over wat lezers dachten. Wat wel kan volgens Spigel, is laten zien binnen welke referentiekaders een groep in een bepaalde tijd haar wereld via media probeerden te begrijpen. Ten tweede is er naar een select aantal Nederlandse kranten in een periode van

vijf maanden gekeken. Hoewel de onderzochte selectie een redelijk afspiegeling is van publicaties destijds, is het geen volledig overzicht van wat er in deze periode is geschreven over Rademaker's *Max Havelaar* in de Nederlandse kranten. Ten derde, is er maar naar een klein deel van een krant in kwestie gekeken, namelijk naar artikelen gerelateerd aan *Max Havelaar* en *film*. Het referentiekader aangaande het Nederlands-Indisch verleden hangt niet alleen af van wat de kranten schreven over Rademakers' *Max Havelaar*. Bovendien werd film niet per se als serieus politiekmaatschappelijk onderwerp beschouwd.

In december 1976, drie maanden na *Max Havelaar's* première, werd de VPRO-documentaire *Indonesia Merdeka* uitgezonden op televisie. De documentaire toont getuigenissen van betrokkenen bij de onafhankelijkheidsoorlog (1945-1949) tussen Nederland en Indonesië. In de krantenreacties reageerden de tv-recensenten behoorlijk verbouwereerd op de inhoud van de documentaire. Het lijkt alsof de journalisten meer schrokken van de inhoud van *Indonesia Merdeka* dan van Rademakers' *Max Havelaar*. De twee receptiecontexten kunnen wellicht in relatie tot het Nederlands-Indisch verleden met elkaar worden vergeleken in een vervolgonderzoek. Hierbij moet dan ook rekening gehouden worden met de verschillen tussen (fictie)film -en televisiepraktijken in de jaren zeventig. Een saillant detail is dat *Indonesia Merdeka* volgens een *Telegraaf* artikel bij de herhaling een jaar later anderhalf miljoen televisiekijkers had – Rademakers' *Max Havelaar* heeft tijdens zijn eerste roulatie ongeveer 725.000 bioscoopbezoeken gehad.

Bibliografie

- Allen, Robert C. "From exhibition to reception: reflections on the audience in film history." *Screen* 31.4 (1990): 347-356.
- Thompson, Kristin, and David Bordwell. *Film History: An Introduction*. 3rd ed., International ed. Boston [etc.]: McGraw-Hill Higher Education, 2010.
- Bussemaker, Herman. *Indisch verdriet. Strijd om erkenning*. Amsterdam: Boom, 2014.
- Hellema, Duco. *Nederland en de jaren zeventig*. Amsterdam: Boom, 2012.
- Higson, Andrew. "The concept of national cinema." *Screen* 30, nr. 4 (1989): 36-47.
- Higson, Andrew. "The limiting imagination of national cinema." In *Cinema and nation*, red. Hjort, Mette, en Scott Mackenzie, 71-82. Routledge, 2005.
- Hofstede, Bart. *In het wereldfilmstel. Identiteit en Organisatie van de Nederlandse Film sedert 1945*. Delft: Eburon, 2000.
- Van Leeuwen, Lizzy. *Ons Indisch erfgoed: zestig jaar strijd om cultuur en identiteit*. Vol. 1. Prometheus-Bert Bakker, 2008.
- Maltby, Richard. "How Can Cinema History Matter More?" *Screening the past* (2007).
- Oostindie, Gert. "Ruptures and Dissonance." In *Memories of Post-Imperial Nations: The Aftermath of Decolonization, 1945–2013*. Cambridge University Press, 2015: 38-57.
- Pattynama, Pamela. *Bitterzoet Indië: herinnering en nostalgie in literatuur, foto's en films*. Prometheus. Bert Bakker, 2014.
- Spigel, Lynn. *Make room for TV: Television and the family ideal in postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Spigel, Lynn. "The Rise of Television and its Audience: Reception History as Cultural History." *Angelo State University Symposium*, 1998.
- Schoots, Hans. *Van Fanfare tot Spetters: een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig*. Amsterdam: Lubberhuizen, 2004.
- De Swaan, Abram. "Postkoloniale absences." *De Groene Amsterdammer*, 10 mei, 2017. Nr. 19. Geraadpleegd op 15 december 2019. <https://www.groene.nl/artikel/postkoloniale-absences>.

Websites

- "Wat is Delpher?." Delpher. Geraadpleegd op 20-10-2019. <https://www.delpher.nl/nl/platform/pages/helpitems?title=wat+is+delpher>.
- "Wat zit er in Delpher?." Delpher. Geraadpleegd op 20-10-2019. <https://www.delpher.nl/nl/platform/pages/helpitems?nid=386>

Primaire bronnen – Delpher

Leeuwarder Courant

Auteur onbekend, "Max Havelaar" een gaaf werk van Rademakers", *Leeuwarder Courant*, 10 september 1976, 9.

Auteur onbekend, "Rademakers zag in mijn ogen het heilig verzetsvuur branden", *Leeuwarder Courant*, 14 september 1976, 7.

Limburgsch dagblad

Buys, U. "Het Amerikaanse avontuur van Monique van der Ven", *Limburgsch dagblad*, 2 oktober 1976, 5.

Nieuwsblad van het Noorden

Auteur onbekend, "Rademakers verkruint Max Havelaar", *Nieuwsblad van het Noorden*, 10-09-1976, 29.

NRC Handelsblad:

Kousbroek, R. "Max Havelaar: geen zuivere koffie - De wens om in de smaak te vallen en de angst om niet begrepen te worden", *NRC Handelsblad*, 10 september 1976, CS1.

Auteur onbekend, "Films 16 t/m 22 sept.", *NRC Handelsblad*, 15 september 1976, 15

Rasid, G., "Max Havelaar in Indonesië verboden", *NRC Handelsblad*, 16 augustus 1977, 2.

Satrowardoyo, S. "Max Havelaar in de Indonesische samenleving: de strijd om Saïdjah en Adinda", *NRC Handelsblad*, 11 december 1987, Cultureel Supplement 12.

Het Parool:

Dull, B., "Een film maken op Java", *Het Parool*, 3 september 1976, 13.

Kunstedactie, "Ongegronde actie voor film", *Het Parool*, 14 oktober 1976, 5; "Bertina praat verbod recht", *De Waarheid* 14 oktober 1976, 6.

Van 't Veer, P. "Laat dat maar aan Dekker over", *Het Parool*, 14 september 1976, 4.

Doolaard, C.B. "Fraaie halve Max Havelaar", *Het Parool*, 10 september 1976, 15a.

De Telegraaf:

Ten Berge, H., "Toen was er tenminste nog een Max havelaar", *De Telegraaf*, 4 september 1976, T23.

Ten Berge, H., "Max Havelaar deelt met allure zijn dreunen uit", *Telegraaf*, 10 september 1976, T17.

Auteur onbekend, "Kleine Adindah voor "de weduwe Sloterigh"", *Telegraaf*, 7 september 1976, T4.

Auteur onbekend, "Moeder en zoon bij film Max Havelaar", *De Telegraaf*, 15 september 1976, T4.

Trouw:

Huising, B. "Max Havelaar wonderwel gelukt", *Trouw*, 10 september 1976, 15.

De Volkskrant:

Bertina, B. "Max Havelaar van Multatuli levendig vertaald voor film", *De Volkskrant*, 7 september 1976, 15.

Filmredactie, "Onrust om film Max Havelaar snel bezworen", *De Volkskrant*, 14 oktober 1976, 6.

Het Vrije Volk:

De Vries, T., "Max Havelaar epos van bijna drie uur", *Het Vrije Volk*, 7 september 1976, 17.

Van een onzer verslaggeefsters, "Nenny wipt even over uit de dessa", *Het Vrije Volk*, 8 september 1976, 13A.

Auteur onbekend, "Max Havelaar beste Nederlandse film", *Het Vrije Volk*, 10 september 1976, 17.

Filmredactie, "Max Havelaar verwekt opnieuw deining", *Het vrije volk*, 15 oktober 1976, 21.

De Waarheid:

W.K, "De Max Havelaar nu op celluloid," *De Waarheid*, 7 september 1976, 5a.

Auteur onbekend, "Filmtips", *De Waarheid*, 24 september 1976, 17.

Wolff, J., "En nog worden de buffels gestolen", *De Waarheid*, 5 oktober 1976, 5.

Auteur onbekend, "De Max Havelaar door Suharto verboden voor openbare vertoning in Indonesië", *De Waarheid*, 13 oktober 1976, 1 & 11.

Parlementsredactie, "Communistische Kamerfractie wendt zich tot Van der Stoel en Van Doorn", *De Waarheid*, 13 oktober 1976, 1.

Parlementsredactie, "Onderzoek Nederlandse ambassade", *De Waarheid*, 14 oktober 1976, 1 & 6.

Auteur onbekend, "Protest-telegrammen van kunstenaars", *De Waarheid*, 14 oktober 1976, 1.

Auteur onbekend, "Protest tegen Suharto", *De Waarheid*, 15 oktober 1976, 6.

Bijzondere correspondentie, "Een incident uit 1972, een filmscript, een sultan en andere verwickelingen", *De Waarheid*, 22 oktober 1976, 5.

Bijzondere correspondentie, "Première Max Havelaar in Djakarta ging niet door", *De Waarheid*, 20 november 1976, 5