

# Wie doorbreekt het zwijgen?

Intersectionele posities van in Suriname gevestigde auteurs en personages in het compartiment van de Surinaamse literatuur.

Een onderzoek naar *De laatste parade* van Ruth San A Jong, *Ademhalen* van Karin Lachmising, *Geen weg terug* van Iraida van Dijk-Ooft en *De lottowinnaar* van Sakoentela Hoebba

Maria van Leeuwen

'So Yu Ben Taigi Mi'

Kenny B

**Student:** Maria van Leeuwen (3987620)  
**Programma:** RMA Nederlandse literatuur en cultuur  
**Eerste lezer:** Laurens Ham  
**Tweede lezer:** Saskia Pieterse  
**Inleverdatum:** 04-10-2018  
**Aantal woorden:** 29758 woorden (exclusief noten en interviewtranscripties)

## Publiekssamenvatting

Dit onderzoek gaat over hokjesdenken. Hokjesdenken wanneer we in Nederland in aanraking komen met literatuur die geschreven is in Suriname. Recensenten, uitgeverijen en literatuurhistorici plaatsen deze boekpublicaties vaak in het nationale ‘Surinaamse’ hokje. De boeken zijn voorbeelden van ‘hoe het in Suriname gaat’ en dienen als informatiebron, meer dan als literatuur. Thematiek, vertelstijl en personages zijn allemaal ‘typisch Surinaams’, waardoor een eenvoudig beeld ontstaat, dat geen recht doet aan de werkelijkheid. Door het hokjesdenken wordt de literatuur uit Suriname niet gelezen in relatie tot Nederlandse publicaties en lijkt deze los te staan van ‘onze’ literatuur. Er is weinig aandacht voor in mainstream media en het grote Nederlandse publiek komt zelden met de ‘exotische’ literatuur in aanraking.

Hoe gaan de auteurs en personages zelf met dit ‘Surinaamse’ hokje om? Door verschillende positiekenmerken (bijvoorbeeld gender, religieuze overtuiging en etniciteit) bij de analyse te betrekken, laat ik zien dat een perspectief altijd complexer is dan enkel het land waar een auteur woont en werkt. Ik interviewde de auteurs: Ruth San A Jong, Karin Lachmising, Iraida Van Dijk-Ooft en Sakoentela Hoebba tijdens mijn veldwerk in Suriname. Voor de posities van de personages las ik hun publicaties: *De laatste parade* (In de Knipscheer, 2011), *Ademhalen* (In de Knipscheer, 2017), *Geen weg terug* (In de Knipscheer, 2015) en *De lottowinnaar* (In de Knipscheer, 2015). Ik richt me specifiek op deze vier boekpublicaties waarin schrijvers en personages het doorbreken van zwijgcultuur thematiseren. In de verhalenbundels, de roman en het toneelstuk kaarten personages gevoelige thema’s aan, waarover je niet ‘hoort’ te spreken. De auteurs doen dit op hun beurt door het opvoeren van de personages en het schrijven over zwijgcultuur. Het gaat mij hierbij dus om de rol van posities van personages en auteurs.

Uit mijn analyse blijkt dat de rol die posities spelen voor personages afhangt van de vertelvorm en het verhaalgenre. In monologen proberen personages om te gaan met

opgelegde verwachtingen aan hun positie, de vertelvorm creëert afstand tot deze verwachtingen en afstand tot andere personages. Dialogen worden gebruikt om de eigen spreekruimte te claimen ten opzichte van andere personages. De functie van vertellerstekst is die van een referentiepunt voor de posities van de personages. Dialogen zijn een centraal onderdeel van alle genres, maar monologen en vertellerstekst komen vaker voor in de roman dan in de verhalenbundels en de theatertekst.

Voor de schrijvers San A Jong, Van Dijk-Ooft en Hoebba is de nationale framing niet zozeer een probleem. Zij willen zich juist tot een Surinaams publiek richten en denken dat de beeldvorming van 'Surinaamse' verhalen, hieraan kan bijdragen. Lachmising ziet wel problemen in de manier waarop de thematiek eerder 'regionaal' dan 'universeel' gelezen wordt, zodra de publicatie over Suriname gaat.

## Inhoud

Publiekssamenvatting.....	4
1 Inleiding.....	8
1.1 De onderzoeksoptzet: spreken voor de Nederlandstalige literatuur .....	9
1.2 De context van de casussen: in de marge van de Nederlandse literatuur .....	12
1.3 Introductie casussen: nieuwe stemmen .....	17
2 Theoretisch kader en methode .....	21
2.1 Definities en achtergronden: ‘compartimentalisering’ en ‘spreekposities’ .....	21
2.2 De Nederlandse receptiecontext: ‘tropisch gekleurd taalgeweld’ .....	29
2.3 Methode: <i>close reading</i> en interviews .....	35
3 Analyse .....	39
3.1 Ruth San A Jong en <i>De laatste parade</i> .....	39
3.1.1 Het compartiment: een gids voor Suriname .....	40
3.1.2 Spreekposities van personages: bijfiguren met een kwetsbare positie .....	42
3.1.3 Spreekpositie van auteur: de stilte doorbreken als bijeffect van het schrijven .....	44
3.1.4 Deelconclusie: voorwaarden voor onderzoek van spreekposities.....	45
3.2 Karin Lachmising en <i>Ademhalen</i> .....	46
3.2.1 Het compartiment: een Hindoestaans cultuurstuk over de positie van de vrouw ..	47
3.2.2 Spreekposities van personages: onder vrouwen .....	51
3.2.3 Spreekpositie van auteur Karin Lachmising: voorbij etniciteit .....	57
3.2.4 Deelconclusie: het tonen van de constructie van de spreekpositie.....	60
3.3 Iraida van Dijk-Ooft en <i>Geen weg terug</i> .....	61
3.3.1 Het compartiment: historische fictie over de Surinaamse geschiedenis van Brokopondo.....	62
3.3.2 Spreekposities van personages: familiepositie in gender en leeftijd .....	65
3.3.3 Spreekpositie van auteur: een stem voor de Saramaccaner .....	69
3.3.4 Deelconclusie: een spreekpositie vormgeven binnen de voorouderlijke grenzen ...	70
3.4 Sakoentela Hoebba en <i>De lottowinnaar</i> .....	71
3.4.1 Het compartiment: alledaagse Hindoestaanse verhalen uit Suriname .....	72
3.4.2 Spreekpositie van personages: ‘gewone’ Hindoestaanse Surinamers.....	74
3.4.3 Spreekpositie van auteur: etnische bepaaldheid .....	78
3.4.4 Deelconclusie: de spreekpositie van de eigen etnische achterban representeren.....	79
4 Conclusies en bevindingen .....	80
4.1 Spreekposities per vertelvorm en de rol van genre .....	82
4.2 Op een kruispunt: gender x geografische locatie x etniciteit.....	83
4.3 Compartimentalisering: wie doet het en welke rol kunnen spreekposities vervullen? .	85

4.4 Methodologische bevindingen voor vervolgonderzoek .....	88
5 Literatuur.....	92
Bijlagen.....	1-110

## 1 Inleiding

‘In Suriname’ is een prismatische, liefdevolle lofzang op een getroebleerde gezamenlijke geschiedenis, gebracht door hier te vaak vergeten stemmen. Goed dat die in Rotterdam nu een podium krijgen. Het is alleen te hopen dat dat niet bij één weekeinde blijft. (Wensink, z.p.)

Stemmen aan het woord laten die “hier te vaak vergeten” worden, is een thema dat in Nederland is doorgedrongen tot de culturele mainstream. Een voorbeeld hiervan is de theaterproductie ‘In Suriname’ in Theater Rotterdam, waarin “vijftien performers met een (deels) Surinaamse achtergrond” het publiek bedienen met “een ode aan de Surinaamse literatuur en verhalen” (Wensink z.p.; “In Suriname” z.p.). Recensent Wensink spreekt in *de Volkskrant* vreugde uit over het feit dat de ‘Surinaamse’ stemmen in Rotterdam een podium krijgen: “een volle schouwburgzaal waarin nu eens niet het witte publiek dominant is. Dankzij die frisse publiekssamenstelling veranderde ook meteen de sfeer ten goede” (z.p.). Aan de andere kant vraagt zij zich af of er nu ook structurele aandacht zal komen voor deze stemmen. Uit mijn onderzoek zal blijken dat deze zorg voor wat de geschreven literatuur betreft terecht is. Recensenten besteden vandaag de dag nog steeds maar een zeer beperkt deel van hun ruimte aan besprekingen van ‘Surinaamse’<sup>1</sup> auteurs. Daarbij worden de auteurs stevast ingedeeld in het ‘Surinaamse’ hokje, in plaats dat zij als onderdeel van de Nederlandse literatuur worden gelezen.

“Kleur bekennen in het Rietveldpaviljoen” kopt *De Groene Amsterdammer* op 7 juni 2018 in een artikel van Roos van der Lint over de selectie van “drie kunstenaar ‘van Surinaamse komaf’” (46) die Nederland zullen vertegenwoordigen op de Venetiaanse Biënnale in 2019. De keuze viel op Stanley Brouwn, Remy Jungerman en Iris Kensmil. “Nationale vertegenwoordiging is nog geen nationale erkenning” schrijft Van der Lint en zij haalt het filmproject *Hollandse meesters* aan, waarin het merendeel van de kunstenaars wit en mannelijk is: “Nederland moet kleur bekennen, op het gebied van cultuur en gender. En vanzelfsprekend

---

<sup>1</sup> Als ik verwijst naar ‘Surinaamse’ schrijvers of ‘Surinaamse’ literatuur, dan doel ik op een geconstrueerde categorie die alle literatuur omvat van schrijvers met een Surinaamse (migratie)achtergrond, waar dan ook geschreven of uitgegeven.



moet het Rietveldpaviljoen een spiegel zijn voor de identitaire verscheidenheid in ons land” (47). In het standpunt van Van der Lint kan ik mij als onderzoeker vinden, maar doen we hiermee wel recht aan de kunstenaars zelf? Stanly brouwn wilde als kunstenaar bijvoorbeeld “onzichtbaar” zijn en hield er een “streng volgehouden anonimiteit” op na:

Brouwn in het straatje van nationale identiteit plaatsen is niet alleen een kunsthistorische faux pas. Het zegt iets over de worsteling in het heden[.] [...] Is het nog toegestaan om, net als Brouwn, een biografie als ballast overboord te gooien? Of kan de kunstenaar niet langer los worden gezien van kleur en gender? (47)

Uit dit citaat blijkt dat we in actuele debatten over nationale identiteit moeten oppassen om niet kunstenaars te reduceren tot een positie in een aantal ‘onderscheidende categorieën’ zoals afkomst en gender. Diversificatie op zĳch moet niet het doel zijn, maar een middel om tot een representatiever beeld van de actuele Nederlandse samenleving te komen in de culturele productie, is de vooronderstelling in het artikel.<sup>2</sup> In mijn onderzoek zal ik eveneens een combinatie van identitaire assen (zoals gender en ras/ethniciteit) gebruiken en zal ik met schrijvers zelf in gesprek gaan over de betekenis van hun posities.

## 1.1 De onderzoeksopzet: spreken voor de Nederlandstalige literatuur

De twee voorgaande voorbeelden illustreren wat ik in deze studie met ‘compartmentalisering’ zal aanduiden: het ‘apart’ plaatsen van ‘Surinaamse stemmen’, in plaats van deze stemmen als vanzelfsprekend onderdeel van het ‘Nederlandse zelf’ beschouwen. Bij het optreden in Theater Rotterdam en het opvoeren van de kunstenaars op de Biënnale blijkt de hardnekkigheid van de neiging tot etnisch-rationale compartmentalisering in Nederland: hoewel de kunstenaars de identitaire diversiteit van ‘ons land’ representeren, worden zij toch “van Surinaamse komaf” genoemd.

---

<sup>2</sup> Debatten over culturele representatie staan niet buiten de maatschappelijke werkelijkheid. In dezelfde editie van *De Groene* verschijnt een samenvatting van een empirisch onderzoek naar de mate van discriminatie op basis van een “niet-westerse migratieachtergrond” in Nederland, alle “goede bedoelingen” ten spijt, is het op alle onderzochte sociale terreinen (werk, inkomen, opleiding en huisvesting) slecht gesteld met de sociale positie van de “niet-witte” Nederlander (Elibol en Tielbeke 32-37).

Niet alleen de kunstenaars worden in een hokje geplaatst op basis van hun kleur als deze afwijkt van de witte norm. Ook personages vallen op als zij van deze norm afwijken. Hedendaagse Nederlandse romans worden gedomineerd door een wit, mannelijk perspectief (Van der Deijl, Pieterse, Prinse en Smeets 20). Van der Deijl, Pieterse, Prinse en Smeets deden een verkennend kwantitatief onderzoek en maakten gebruik van het concept 'intersectionaliteit':

We used the term 'intersectionality' to indicate that marginalisation becomes visible when different 'sections' of group identities are being combined. For instance, non-Western characters do not only constitute a small minority, but they are far more often lowly educated than Western characters. (39)

Door een intersectionele benadering - de combinatie van ideologische positiekenmerken zoals opleidingsniveau en etniciteit - ontstaat een genuanceerder beeld van wat marginalisatie in literaire representatie inhoudt. Zo laten de onderzoekers zien dat je in- en uitsluiting altijd moet meten over meerdere assen, om recht te doen aan de complexiteit van sociale hiërarchie.

Over de mogelijke raakvlakken tussen intersectionele posities van auteurs en personages, merken de onderzoekers op: "The interesting yet unproven consequence would be that a greater diversity among literary authors (and accordingly among critics, publishers, editors) would result in a greater diversity within the literature they produce" (ibidem). Geprikkeld door deze stelling, besloot ik mijn leesgedrag bewust onder de loep te nemen en te kiezen voor in Suriname gevestigde auteurs die minder vanzelfsprekend tot mij komen als Nederlandse lezer. Dit komt doordat zij in de literatuurgeschiedenis veelal tot een 'aparte categorie' - het compartiment van de 'Surinaamse' literatuur - worden gerekend. Bij het lezen had ik aandacht voor de constructie van intersectionele posities van de auteurs en personages. Een intersectionele positie is dynamisch, kan sociale hiërarchie zichtbaar maken en is contextgebonden, in tegenstelling tot het compartiment 'Surinaamse' literatuur, dat per definitie statisch is en marginaliserend werkt.

In de publicaties die ik las, viel mij een terugkerend thema op: 'zwijgcultuur' en auteurs en personages die de stilte doorbreken, bijvoorbeeld over misbruik, homoseksualiteit, religie,

overlijdensrituelen en familietrauma's. Dit thema 'zwijgcultuur' draagt een gevoeligheid in zich: wie 'mag' er een boek schrijven waarin personages de 'zwijgcultuur' over een gevoelig thema doorbreken, en welke personages 'mogen' de stilte actief doorbreken? Het 'zwijgen' zal ik kortom analyseren door in kaart te brengen 'wie mag spreken'.

Ik wil het 'spreken' op twee niveaus analyseren: in de literatuur: het spreken van de personages, en over de literatuur: het spreken van de schrijvers. Ik stel daarom verschillende representaties van het thema 'zwijgcultuur' centraal en lees 'momenten' waarop personages de stilte actief doorbreken met behulp van een analytisch concept wat ik 'spreekposities' noem. Onder spreekposities versta ik posities die intersectioneel gemarkeerd zijn door een wisselwerking van ideologische identiteitscategorieën, zoals gender, etniciteit en religie.<sup>3</sup> In de literatuur lees ik of en hoe spreekposities van personages een rol spelen in het doorbreken van stilte aan de hand van vertellerstekst (1), monologen (2) en dialogen (3). Voor het spreken van schrijvers analyseer ik uitspraken gedaan in interviews, in het bijzonder in interviews die ik zelf met hen hield (over hoe hun eigen spreekpositie een rol speelt in het doorbreken van stilte en hoe zij denken dat de spreekposities van de personages die zij hebben opgevoerd een rol spelen in het aanklaarten van zwijgcultuur). Mijn focus is dus enerzijds thematisch (rond het thema 'zwijgcultuur') en anderzijds gericht op vertelvorm (vertellerstekst, monoloog en dialoog).

Door de spreekposities van de personages en auteurs per publicatie centraal te stellen, en naar de verhouding tot het beschreven compartiment te kijken, hoop ik meer inzicht te krijgen in manieren waarop sociale hiërarchie van spreken een rol speelt in deze literatuur. Buitentekstueel bepalen onder meer institutionele krachten deze hiërarchie, zoals de uitgeverij waar een publicatie verschijnt, de recensenten die een literair werk bespreken en de mogelijkheden die schrijvers krijgen om zichzelf in het publieke domein te presenteren. In dit

---

<sup>3</sup> In Nederland kwam werd als voorloper van de term 'intersectioneel' eerder 'kruispuntdenken' gebruikt in *Caleidoscopische visies* (2001) onder redactie van Botman, Jouwe en Wekker.

institutionele domein vindt ook de compartimentalisering plaats. Binnentekstueel werkt sociale hiërarchie op het niveau van personages en relaties tussen personages.

De vraag die ik beantwoord, luidt: spelen spreekposities van vier in Suriname gevestigde auteurs (Ruth San A Jong, Karin Lachmising, Iraida van Dijk-Ooft en Sakoentela Hoebba) en de door hun opgevoerde personages (in *De laatste parade* (In de Knipscheer, 2011), *Ademhalen* (In de Knipscheer, 2017), *Geen weg terug* (In de Knipscheer, 2015) en *De lottowinnaar* (In de Knipscheer, 2015)) een rol in het doorbreken van zwijgcultuur, en hoe verhouden deze spreekposities zich tot het compartiment van de ‘Surinaamse’ literatuur in Nederland?

## 1.2 De context van de casussen: in de marge van de Nederlandse literatuur

De schrijvers in dit onderzoek hebben naast hun overeenkomstige gender en woon- en werklocatie in Suriname ook een institutionele band. Auteur Ruth San A Jong richtte de Schrijversvakschool Paramaribo op in 2008 en is er directeur. San A Jong was getipt door Astrid Roemer bij In de Knipscheer voor de verzamelbundel *Waarover we niet moeten praten. Nieuwe Surinaamse en Antilliaanse verhalen* (Peter de Rijk (red.) In de Knipscheer, 2007). Zij publiceerde haar debuutbundel *De laatste parade* bij deze uitgever en zo was het contact gelegd. Op de Schrijversvakschool kregen Lachmising, Hoebba en Van Dijk-Ooft onderwijs om zich klaar te stomen voor het schrijverschap. Het lesprogramma bestond onder meer uit gastcolleges van Vlaamse en Nederlandse docenten, onder wie Peter de Rijk, redacteur bij In de Knipscheer. Een onderdeel van het laatste jaar was het schrijven van een manuscript, om (eventueel) naar een uitgeverij te sturen. Karin Lachmising studeerde als eerste af aan de vierjarige creatief-schrijvenopleiding in 2010 en debuteerde vervolgens met een gedichtenbundel *Nergens groeit een boom die haar aarde niet vindt* (In de Knipscheer, 2013). In 2012 ronden ook Iraida van Dijk-Ooft en Sakoentela Hoebba de opleiding af en ook hen lukten het om hun manuscript bij dezelfde uitgever te publiceren. Deze publicaties van Van Dijk-Ooft en Hoebba zijn ook casussen in deze studie.

In de Knipscheer werd in 1976 opgericht door de broers Knipscheer vanuit het eigen “tijdschrift voor internationale avantgarde en etno literatuur”, genaamd *Mandala*. De uitgeverij heeft veel aandacht voor literatuur uit de voormalige koloniale gebiedsdelen van Nederland en in het bijzonder voor literatuur uit Suriname (“Uitgeverij” z.p.). Op speciale thema-avonden zoals ‘THE TWAIN SHALL MEET’ presenteert In de Knipscheer “verhalen van Curaçao, Suriname en Nederlands-Indië” (“THE TWAIN” z.p.). In Nederland is In de Knipscheer een van de weinige uitgeverijen met speciale aandacht voor literatuur die geproduceerd wordt buiten de geografische landsgrenzen. De uitgeverij positioneert zich op de eigen website als uitgeverij voor “Nederlandstalige auteurs” (“Uitgeverij” z.p.). Grotere uitgeverijen als De Geus en Atlas Contact hebben ook af en toe een titel ‘uit Suriname’ (vgl. Marylin Simons, *Koorddansers* (2005) en Tessa Leuwsha), maar er is geen andere uitgeverij met zo’n nadruk op het Nederlandse taalgebied buiten Nederland.

Mijn motivatie om me te richten op literatuur geproduceerd in Suriname, ligt in het geografisch willen oprekken van de literaire stemmen die gehoord worden in het letterkundig onderzoek in de neerlandistiek. Niet enkel omdat er – Michiel van Kempen uitgezonderd – nog nauwelijks onderzoek wordt gedaan naar literatuur uit Suriname, maar vooral omdat ik denk dat de Nederlandse literatuur in het onderzoeksveld meer een afspiegeling zou moeten zijn van het Nederlandse taalgebied. ‘Nederlands’ vat ik in dit geval op als ‘neerlandofoon’, met inbegrip van geografische variatie en taalvariatie van het Nederlandse taalgebied, zoals het Surinaams-Nederlands (Boehmer en De Mul “Towards a Neerlandophone” 72; Boehmer en De Mul “Introduction” z.p.).

De vier auteurs die in dit onderzoek centraal staan, behoren tot de marge van de in Nederland gecompartmentaliseerde ‘Surinaamse’ literatuur. Illustratief is wat dat betreft de columntitel van Arjen Fortuin op 20 mei 2016 in het *NRC*, naar aanleiding van de P.C. Hooftprijs voor Astrid Roemer: “Ooit gehoord van Lachmising, Hoebba en Kishoendjal?”. In de column heeft hij het vervolgens over ‘vergeten schrijvers’, zoals Bea Vianen, aan wie

Roemer haar prijs opdroeg. Zich realiserend dat Fortuin nooit een boek van Vianen heeft gelezen, haast hij zich om *Sarnami, hai* (1969) aan te schaffen. En dan introduceert hij op de valreep meer 'Surinaamse' literatuur:

En er zijn anderen: De dag voor de prijsuitreiking stuurde uitgeverij In de Knipscheer een persbericht over de schrijfsters Iraida van Dijk-Ooft, Karin Lachmising, Sakoentela Hoebba en Mala Kishoendjal. Die kent u vast (ook) niet. Deze P.C. Hooftprijs laat ons weer eens naar het Westen kijken en dat is goed. ("Ooit gehoord van" z.p.)

Inhoudelijk rept Fortuin verder niet over de schrijvers, enkel de opmerking dat de veronderstelde lezer de literatuur vast ook niet zal kennen. Met deze uitspraak bestendigt de recensent dat In de Knipscheer en de publicaties zich in de marge van de culturele mainstream bevinden. Hoewel Fortuin positief gestemd is, scheert hij alle voor hem onbekende auteurs over dezelfde geografische kam ("het Westen"). Met deze recensie maakt Fortuin, als bekende recensent in de nationale krant, duidelijk dat de literatuur interessant is, als onderdeel van het geografische compartiment en niet gewoon als literatuur. Aan deze compartimentalisering van de auteurs op basis van hun nationaliteit draagt de uitgeverij zelf ook bij, door na de nominatie een persbericht uit te brengen over de andere Surinaamse schrijvers met Knipscheerpublicaties, mocht de lezer door Roemer geïnteresseerd zijn geraakt. De compartimentalisering van de uitgever heeft een commerciële motivatie: door herkenbaarheid van de thematiek zullen lezers wellicht meer 'Surinaamse' titels van In de Knipscheer willen kopen.

De speelruimte voor de auteurs is in Suriname zelf niet veel groter, als we Karin Lachmising en Iraida van Dijk-Ooft mogen geloven. Zij spreken met *Trouw* naar aanleiding van prijstoekenning aan Roemer over de moeizame positie van het schrijverschap in Suriname. Hun betoog maakt duidelijk waarom een afzetmarkt buiten de Surinaamse landsgrenzen voor de auteurs noodzakelijk is (Van Maele 4-5).

San A Jong schopte het tot een nominatie van de Nederlandse Taalunieprijs 'De Inktaap', een prijs voor Nederlandstalige literatuur die scholieren toekennen uit de

bovenbouw van het havo en vwo in Nederland, Vlaanderen, Suriname en Curaçao. San A Jong is de eerste 'Caribische nominatie'. De Taalunie schrijft in een persbericht:

De Inktaap is dé literaire jongerenprijs van het Nederlandse taalgebied, waarbij leerlingen in het hele Nederlandse taalgebied worden geconfronteerd met de keuze van de jury's van de AKO Literatuurprijs, de Gouden Boekenuil en de Libris Literatuur Prijs. Dit jaar komt daar voor de eerste keer een nominatie uit het Caribische gedeelte van het Nederlandse taalgebied bij. Om de culturele uitwisseling met Suriname en Curaçao te versterken is deze vierde titel aan het rijtje toegevoegd. ("Genomineerden voor" z.p.)

Opmerkelijk is de vermelding 'Caribische nominatie' achter de naam van San A Jong in de berichtgeving over de genomineerden. Deze omschrijving steekt af bij de grote prijzen die de andere auteurs als 'tussen-haakjes' achter de naam hebben staan. De indruk ontstaat dat de nominatie enkel is ingegeven door geografische locatie (buiten Nederland, in het Nederlandse taalgebied) in plaats van door 'literaire kwaliteit', zoals de nominaties van de mannelijke auteurs suggereren. Dat *De laatste parade* vooral vanwege deze geografische 'vreemdheid' het lezen waard zou zijn, blijkt ook uit een passage uit het juryrapport van de scholieren:

Met interesse lazen we over de Surinaamse cultuur en tradities zoals het rouwproces, de geheime rituelen bij de lijkwassing en de problemen van bijvrouwen. [...] De laatste parade bevat veel sfeer. De hitte was voelbaar. We waanden ons in warm Suriname. ("Juryrapport" z.p.)

Door de nadruk op het Surinaamse klimaat en de 'typisch' Surinaamse thematiek, lijken de jonge lezers de literatuur van San A Jong te zien als een gids voor het land. Alsof de schrijver alleen kan spreken voor de situatie in Suriname en niet gewoonweg als 'schrijver'.

Op het punt van de landgebonden thematiek gaat Surinaams-Nederlandse schrijver Karin Amatmoekrim in, in haar recensie over de bundel in *de Volkskrant*:

Volgens de flaptekst beschrijft San A Jong 'het Surinaamse leven in al zijn facetten'. Je kunt je afvragen of dit alles is wat Suriname te bieden heeft (zelfmoord, incest, overspel) maar zeker is dat San A Jong sociaal gevoelige onderwerpen aanroert. (2)

Het betrekken van de literaire thema's op het gehele leven in het land is, zoals blijkt uit de opmerking van Amatmoekrim over de flaptekst, nog problematischer als de thema's in veel verhalen een negatieve connotatie hebben. Amatmoekrim kaart hier een effect van compartimentalisering aan: het geeft een onvolledig en versimpeld beeld.

In een recensie op *Tzum* benoemt Cilla Geurtsen het veronderstelde verschil tussen jonge lezers uit de Lage Landen en de Caraïben:

Waar sommige Vlaamse en Nederlandse werken vast en zeker behoorlijk vervreemdend hebben moeten zijn voor Caribische scholieren, gaan nu ook de Nederlandse en Vlaamse leerlingen dat ervaren, want anders dan anders is de verhalenbundel *De laatste parade* zeker. In ieder verhaal overlijdt er wel iemand en de begrafenis worden omgeven door rituelen van het type 'bijvrouwen moeten een onderbroek in de doodskist stoppen zonder dat de echte vrouw dat merkt anders komt de overledene 's nachts spoken'. (z.p.)

Het fragment wekt de indruk dat er een correlatie bestaat tussen 'mate van vervreemding' en 'geografische afstand tot de plaats waar een literair werk zich afspeelt'. Dit impliceert dat de Caribische scholieren zich met deze nominatie meer zouden moeten kunnen identificeren, de 'bijvrouwenproblematiek' zou voor deze middelbare scholieren gesneden koek zijn.

In hoeverre en op welke manieren de literatuur van in Suriname gevestigde auteurs doordringt tot Nederlandse canonisering en de letterkundige neerlandistiek, hangt sterk af van de wijze waarop instituties, onderzoekers en recensenten over de literatuur spreken; de discoursen die zij hanteren. Deze discoursen vormen de bouwstenen voor de huidige indeling in 'compartimenten' binnen de Nederlandse literatuur(studie) (paragraaf 2.1). Om te illustreren hoe deze compartimentalisering van 'Surinaamse' literatuur in Nederland werkt, geef ik een aantal voorbeelden van Surinaamse en Surinaams-Nederlandse auteurs in Nederland (paragraaf 2.2). Binnen deze discoursen lees ik specifiek hoe identiteitscategorieën, zoals etniciteit en gender, functioneren als mechanismen van in- en uitsluiting (paragraaf 2.3).

De lezing die ik in mijn analyse (hoofdstuk 3) zal toepassen, is gebaseerd op een wisselwerking tussen compartimentalisering en spreekposities: ik beschouw eerst de compartimentalisering per publicatie in randteksten zoals het omslag en recensies, vervolgens analyseer ik of de spreekposities van de auteurs en personages een rol spelen in het doorbreken van 'zwijgcultuur', daarbij onderzoek ik of de publicaties door middel van de spreekposities hun eigen compartimentalisering nuanceren of bevestigen. In de conclusie



(hoofdstuk 4) inventariseer ik de overeenkomsten en verschillen tussen de publicaties en de grote lijnen in de compartimentalisering en het gebruik van spreekposities.

### 1.3 Introductie casussen: nieuwe stemmen

De publicaties en auteurs die in dit onderzoek centraal staan, kennen in Nederland weinig bekendheid.<sup>4</sup> Daarom introduceer ik kort de casussen, voordat ik overga tot mijn theoretisch en methodologisch raamwerk. Bij de introductie zal ik illustreren hoe de zwijgcultuur per casus een rol speelt. Ik begin met *De laatste parade* van San A Jong, een verhalenbundel met als centraal thema de dood en overlijdensrituelen. In negen op zichzelf staande verhalen, lezen we over hoe focalisatoren omgaan met de dood. De verhalen gaan over personages die een naaste verliezen, beroepsmatig met de dood bezig zijn of zelf op het randje van de dood leven. Desire is de focalisator in “De geur van de dood” en werkt als lijkwasser:

Ik mag niet te veel vertellen over de rituelen die worden toegepast bij het wassen van een lijk. Eigenlijk doen we niet geheimzinnig; het is geheimhouding. Een arts vertelt zijn vrouw en kinderen toch ook niet dat hij een zaagmachine gebruikt om een been te amputeren? Of dat er soms verkeerde medicatie wordt gegeven waardoor de patiënt sterft? Nou dan. Mensen in Suriname maken van alles een geheim, een drama. We hebben onze dingen, om onszelf te beschermen, en dat is uit pure hygiëne. (67-68)

Om de geheimhouding vanuit haar beroepspraktijk te legitimeren, brengt zij een gendervergelijking in. Een mannelijke arts dient als voorbeeld, om de geheimhoudingscode te onderbouwen. Desire zegt hiermee indirect twee dingen: van een man accepteert men geheimhouding wel én van een beroep met een hoge status, zoals arts, wordt meer getolereerd. Juist de combinatie van gender en beroep maakt het aanhalen van het voorbeeld voor Desire tot een overtuigende onderbouwing dat over de rituelen van haar werk als lijkwasser niet gesproken zouden moeten worden.

De toneeltekst *Ademhalen* van Karin Lachmising thematiseert benauwdheid: het gevoel hebben niet te kunnen ademhalen. Ook in deze tekst zijn er passages waarin ‘zwijgcultuur’ en

---

<sup>4</sup> Een vergelijking tussen canonisering van ‘Surinaamse’ literatuur in Suriname en Nederland, maakte Michiel van Kempen met zijn hoofdstuk “Complexities of Non-Western Canonization”, ik beperk mij hier tot de mogelijkheden van doordringen tot de literaire canon in Nederland.

'het doorbreken van stilte' voorkomen. Drie vrouwen uit het plattelandsdistrict Nickerie zijn de hoofdpersonen. Zij zitten bijeen bij een vierde vrouw die een poging tot zelfdoding heeft gedaan. In de dialogen krijg je als lezer een visie op hoe zij op verschillende manieren omgaan met de situatie:

**Radha** Praten? Ik ken jullie nauwelijks. Trouwens, we praten genoeg. We leren ze van alles op school, hard werken, goed leren, dan kom je er wel.

**Nanda** (*spottend*) Je diploma is je eerste man! [...]

**Radha** Het is gebeurd. Het is gedaan. We kennen haar verhaal niet, dus we kunnen er beter niets over zeggen. Trouwens, het heeft geen enkele zin om in het leven alsmaar achterom te kijken.

**Nanda** Niet achteromkijken? Nergens iets over zeggen en doorgaan, gewoon doorgaan alsof er niets is gebeurd. Dat is waar we meester in zijn. Daarvoor hoeven we niet eens naar school!

**Nishta** De begeleiding op school kan wel een grote rol spelen, de druk is soms erg groot. (sic) Dan moeten we erover praten[.] (27-28)

Zoals uit de passage blijkt, verschillen de vrouwen in opvatting over waarover zij kunnen spreken of moeten zwijgen. Radha, een naam die volgens de toneeltekst "succes" betekent, is ervan overtuigd dat het praten over de vrouw die op sterven ligt niet kan, omdat zij elkaar en de vierde vrouw te weinig kennen. Radha is directrice van de school en functioneert in de publicatie als representant van een klassiek opvoedingsideaal, waar Nanda de spot mee drijft door een gender cliché op te werpen ("Je diploma is je eerste man!"). Nanda is in het verhaal degene die 'het zwijgen' op zich aankaart, haar naam betekent "moedige beschermer, dapper in de strijd" (*Ademhalen* z.p.). In deze dialoog pareert Nanda de opmerkingen van Radha om niet te praten en niet achterom te kijken door haar te wijzen op haar beroep op school.

*Ademhalen* is de tweede publicatie van Lachmising, de tekst ontstond naar aanleiding van verhalen die voortkwamen uit een project van de Nederlandse ambassade over 'gebouwen en verhalen' in het district Nickerie. Door de verhalen, die geen plaats meer hadden in de boekpublicatie *Nickerie. Verhalen van mensen en gebouwen* (LM Publishers, 2013), op te tekenen en te verbinden aan vrouwenrechten, beantwoordde Lachmising aan een verzoek van de Nederlandse ambassade in Paramaribo ("Eerste voorstelling *Ademhalen*" z.p.).

In de roman *Geen weg terug* (In de Knipscheer, 2015) staat de aanleg van het Brokopondostuwmeer vanaf 1962 centraal, specifiek is er aandacht voor de impact op de plaatselijke bewoners. Iraida van Dijk-Ooft beschrijft een familiegeschiedenis in 'Dembeston', een fictief dorpje dat moet wijken voor de aanleg van de dam en het meer. Alex is de belangrijkste focalisator. Hij krijgt als onwetende kleinzoon een droom waaruit blijkt dat hij een taak moet vervullen, dat hij op zoek moet gaan naar de plek van zijn voorouders (*Geen weg* 34-35). De verschillende hoofdstukken springen steeds heen en weer in de tijd en soms ook in perspectief, waardoor de geheime familiegeschiedenis langzamerhand voor de lezer en Alex wordt ontrafeld.

De combinatie van leeftijd en gender is belangrijk voor de mogelijkheid om te spreken voor de hoofdpersoon: Alex wordt geboren in de stad Paramaribo, generaties na het vertrek uit Dembeston. Dit maakt dat hij relatief onbevangen op onderzoek kan gaan naar de geschiedenis van zijn voorouders. Tegelijkertijd staat hij in een mannelijke genealogische lijn van repetitief machtsmisbruik, waar hij zelf ook toe zal overgaan bij de goudmissies op het Brokopondomeer (*Geen weg* 195-197). Er is veel weerstand bij de betrokken personages om Alex te informeren over zijn voorgeschiedenis, waardoor de lezer zich kan inleven in de gevoelslading van het historische trauma. Een trauma dat voor Van Dijk-Ooft de hedendaagse ontheemding van binnenlandbewoners in de stad mede verklaart, zoals zij tijdens mijn interview met haar uitlegde in Paramaribo (Van Leeuwen (red.) "Interview" 77).

Sakoentela Hoebba debuteerde met *De lottowinnaar*, de bundel bevat elf verhalen waarin volgens de flaptekst "het dagelijkse leven in Suriname tot leven komt (...) [v]eel wordt verzwegen, bewust, of bedekt door de mantel der liefde. En toch is veel pijnlijk duidelijk" (z.p.). Een voorbeeld van een moment waarop een personage het zwijgen doorbreekt in de bundel, is wanneer de homoseksuele Soeshiel tegenover zijn ouders uit de kast komt. Dit brengt meer problemen aan het licht in de familie: "Al voelen we ons nog zo rot, over onszelf

mogen we toch niet praten? Dat is toch niet belangrijk? Nee natuurlijk niet. We moeten rekening houden met wat anderen gaan zeggen" (*De lottowinnaar* 21).

In het gesprek dat ik met Hoebba had, dacht zij hardop na of zij een 'Hindoestaanse' of een 'Surinaamse' zwijgcultuur aan de kaak stelt in haar bundel. Ze concludeerde het laatste, hoewel zij de personages, net zoals zichzelf, als Hindoestaans percipieert (Van Leeuwen (red.) "Interview" 96). In de meeste verhalen in *De lottowinnaar* bepaalt het 'blijven zwijgen' of 'doorbreken van stilte' van de hoofdpersonen het verhaalverloop.

Dit korte overzicht van het literaire materiaal geeft een indruk van wat voor vlees we in de kuip hebben met de vier publicaties. De genres van de teksten: twee verhalenbundels, een roman en een toneelstuk, bepalen deels de mogelijkheden die de schrijvers narratologisch ter beschikking staan. Zo levert de beperkte omvang van de korte verhalen een restrictie op voor de uitwerking van personages en staan de personages meer ten dienste van de plotontwikkeling. Bij een theatertekst is het primaire doel de opvoering, waardoor de uitgesproken tekst, in dit geval de dialoog, een centrale rol krijgt. Een roman als vorm biedt daarentegen weer meer ruimte voor karakterontwikkeling, sprongen in tijd en perspectief en beschrijvingen van ruimte.

Door de verschillende genres te belichten, biedt mijn bronnenmateriaal een staalkaart aan mogelijkheden om het thema 'zwijgcultuur' te representeren en spreekposities in te zetten. In het volgende hoofdstuk positioneer ik de centrale concepten 'spreekposities' en 'compartmentalisering' in mijn theoretisch kader en beschrijf ik mijn methodologische overwegingen voor de combinatie van *close reading* en interviews.

## 2 Theoretisch kader en methode

Onderzoek naar hedendaagse Nederlandse auteurs heeft veelal witte mannelijke schrijvers als casus.<sup>5</sup> Als de studie specifiek over vrouwelijke auteurs gaat, hebben deze zelden een niet-westerse achtergrond.<sup>6</sup> In analyses van literaire casussen van auteurs met een niet-westerse achtergrond gaat het vaak over mannelijke ‘migrantenauteurs’ (zoals Kader Adolah en Hafid Bouazza)<sup>7</sup> en auteurs die zich geografisch buiten Nederland bevinden, maar wel in het Nederlands schrijven, blijven vrijwel geheel buiten de scope van de letterkundige neerlandistiek.

Deze opsomming maakt duidelijk wat een intersectionele bril zichtbaar maakt: hoe sociale hiërarchie werkt over meerdere intersecties. Dit onderzoek bespreekt in Suriname gevestigde, vrouwelijke auteurs van kleur die in het Surinaams-Nederlands publiceren. Niet met als doel om een nieuw compartiment in het leven te roepen, maar om het statische compartiment van ‘Surinaamse’ literatuur ter discussie te stellen met het dynamische concept spreekposities.

### 2.1 Definities en achtergronden: ‘compartimentalisering’ en ‘spreekposities’

Aandacht voor literatuur uit en over de voormalige koloniën, hoort in de letterkundige neerlandistiek tot het domein van de postkoloniale literatuurwetenschap. Van een breed gedragen postkoloniale<sup>8</sup> traditie is tot op heden in het Nederlandse literatuuronderzoek nog

---

<sup>5</sup> vgl. *Door Prometheus geboeid* (Verloren, 2015), het proefschrift van Laurens Ham waarin van de vijf auteurs alleen Carry van Bruggen een vrouwelijke casus is; in het proefschrift van Sander Bax *De taak van de schrijver* (Next Academic, 2007) zijn alle casussen witte mannen en in de bundel *Schrijverstypen* (Verloren, 2016) onder redactie van Van Boven en Verstraeten, zijn van de dertien besproken auteurs twee vrouw, alleen Kader Adolah heeft van de casussen een niet-westerse achtergrond.

<sup>6</sup> vgl. *Schrijvende vrouwen. Een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen* (Amsterdam University Press, 2010) onder redactie van Bel en Vaessens, waarin drie van de 61 casussen een niet-westerse achtergrond heeft.

<sup>7</sup> Vgl. “Transmitting Authenticity – Kader Adolah and Hafid Bouazza as Cultural Mediators” van Sjoerd-Jeroen Moenandar; “Chapter Thirteen. “Games of Deception” in Hafid Bouazza’s *Literary No Man’s Land*” van Henriette Louwerse; “Hafid Bouazza. ‘Long Live Uprooting! Long Live the Imagination!’” van Liesbeth Minnaard en “De ballingschrijver Kader Adolah” van Sandra van Voorst.

<sup>8</sup> Ik volg het onderscheid ‘postkoloniaal’ en ‘post-koloniaal’ van Elleke Boehmer, de eerste refereert aan de kritische traditie in de literatuur en de tweede aan de historische periode (“Introduction” 3).

geen sprake.<sup>9</sup> Ondanks initiatieven om de krachten te verenigen zoals de bundel *The Postcolonial Low Countries* (2012) en eerder Isabel Hovings “Review: The Postcolonial Turn in Dutch Literary Criticism” (2010), blijft dit onderzoeksveld – net zoals de postkoloniale literatuur zelf – beperkt tot een ‘aparte categorie’ van het literatuuronderzoek. Deze ‘compartimentalisering’ – het tot een aparte categorie maken – van de zwarte,<sup>10</sup> postkoloniale literatuur gebruik ik als theoretische achtergrond voor mijn analyse.<sup>11</sup>

Ik neem de term compartimentalisering over van letterkundige Lianne Snelders, die het concept in navolging van literatuurwetenschapper Paul Bijl gebruikt in haar proefschrift *Hoe Nederland Indië leest* (21-22). In haar onderzoek bespreekt ze manieren waarop auteurs uit Nederlands-Indië en Indonesië terecht zijn gekomen in het Nederlandse culturele geheugen, te weten in geracialiseerde compartimenten (327). Hierbij bepaalt een combinatie van etniciteit en ras van de auteur voor een belangrijk deel het perspectief op de koloniale geschiedenis én worden deze verschillende perspectieven in de culturele herinnering los van elkaar beschouwd in plaats van in wisselwerking:

De these die ik in deze studie wil uitwerken is dat er sprake is van compartimentalisering van de culturele herinnering aan Nederlands-Indië via de literatuur. In plaats van een herinnering waarin verschillende perspectieven samen een beeld van de koloniale geschiedenis vormen, is er sprake van het in compartimenten plaatsen van respectievelijk een wit Nederlands perspectief, een gekleurd Nederlands (ofwel Indo-Europees) perspectief en een Indonesisch perspectief. (21)

Uit dit citaat blijkt dat Snelders compartimentalisering ziet als verbonden aan de culturele herinnering en de rol van literatuur als een medium op basis waarvan auteurs en hun werk tot een compartiment kunnen worden gerekend. Om de brug te slaan tussen de literatuur en de compartimentalisering, analyseert Snelders de “brede receptie”: niet alleen besprekingen en prijstoekenningen, maar ook bijvoorbeeld remediaties van de literaire teksten (56-57). Zij wijst ook op de vergelijkbare notie van ‘bracketing’ van Adrew Goss, het ‘tussen haakjes’

<sup>9</sup> Vgl. “Polderpoko. Why It Cannot Exist” waarin Isabel Hoving bij wijze van retorisch statement uiteenzet waarom het enerzijds te vroeg en anderzijds te laat is voor een postkoloniale traditie in Nederland.

<sup>10</sup> Ik volg Wekker (24) in mijn gebruik van ‘zwart’ / ‘van kleur’ als categorische tegenhanger van ‘wit’. Zoals zij laat zien, wordt in Nederland eerder gesproken van ‘etniciteit’, maar alleen als het over zwarte mensen gaat, waardoor de categorie ras niet wordt onderkend, maar wel wordt gebruikt om verschil aan te duiden.

<sup>11</sup> Hier laat ik de cultuurkritische literatuur over kolonialisme buiten beschouwing van witte auteurs.

plaatsen van de koloniale geschiedenis, los van het 'hoofdverhaal' van de nationale geschiedschrijving (Goss 34). Er is bij compartimentalisering dus sprake van een hiërarchie in de dominantie van perspectieven: in Nederland is het witte perspectief op de koloniale geschiedenis dominant en wijdverspreid (gecanoniseerd), terwijl het 'gekleurd Nederlandse' al minder gehoord wordt en 'Indonesische perspectief' het meest wordt gemarginaliseerd. Auteurs die tot een compartiment worden gerekend kunnen niet of nauwelijks toetreden tot de canon, niet of nauwelijks los worden gezien van het compartiment, terwijl van auteurs die een dominant perspectief vertegenwoordigen, zoals Haase, de etnisch-rationale kenmerken minder de beeldvorming bepalen (vgl. Snelders 327).

Snelders onderzoekt drie auteurs die elk een andere positie innemen wat betreft compartimentalisering in de Nederlandse culturele herinnering:

In relatie tot deze 'compartimentalisering' is de positie van Hella Haase, Pramoedya Ananta Toer en Tjalie Robinson verschillend. Waar Haase en Robinson beide zonder al te veel problemen tot de Nederlands-Indische literatuur worden gerekend omdat ze aan verschillende de definities voldoen (ze hebben Indië zelf meegemaakt, ze schrijven in het Nederlands, ze schrijven proza), valt Pramoedya er vaak buiten omdat hij een Indonesiër is en in het Indonesisch schrijft. (345)

Zoals uit deze beschrijving en de analyses van Snelders blijkt, zijn er een heel aantal variabelen aan te wijzen die de beeldvorming en compartimentalisering van de auteurs bepalen (zoals biografische gegevens, ras, etniciteit, taal en genre). De auteurs die in deze studie centraal staan zijn qua verhouding tot compartimentalisering het beste te vergelijken met Pramoedya Ananta Toer, in die zin dat zij enkel als 'Surinaamse' of 'Caribische' auteurs gelezen worden in Nederland, ondanks het feit dat zij in een variant van het Nederlands publiceren bij een Nederlandse uitgeverij. Ondanks deze overeenkomsten tussen de vier auteurs, zijn hun posities genuanceerder dan het nationale compartiment doet vermoeden. Ik zal er daarom niet voor kiezen om de auteurs als vier voorbeelden van eenzelfde positie op te voeren, maar ik zal de specifieke kenmerken van hun intersectionele posities behandelen en waar mogelijk vergelijkingen trekken tussen de casussen.

De these die ik in dit onderzoek uitwerk is tweeledig: er is sprake van compartimentalisering in de omgang met 'Surinaamse' literatuur door literatuurhistorici, recensenten en uitgeverijen in Nederland (1) en binnen dit compartiment van de 'Surinaamse' literatuur is een sociale hiërarchie die deels via dezelfde assen is geconstrueerd als de intersectionele posities van auteurs en personages (2).

Wie compartimentaliseert er, en vanuit welke motieven? Op deze vragen gaat Snelders in haar proefschrift niet expliciet in, ze onderzoekt de nalevens en receptie van teksten van de drie auteurs, en ook hun eigen publieke optredens en laat hierbij zeer uiteenlopende 'actoren' van compartimentalisering de revue passeren (Snelders 61). De macht, uitgedrukt in het culturele kapitaal van instituties is een belangrijke factor in de mate waarin zij kunnen compartimentaliseren of compartimentalisering kunnen tegengaan (Snelders 200). Hoe deze macht precies te meten, of hoe af te wegen door wie het compartiment precies beschrijft, zijn kwesties die niet makkelijk te beantwoorden blijken.

In mijn onderzoek lees ik 'het compartiment' als buitentekstuele discursieve constructie in randteksten van de uitgeverij en recensenten. Ik sla een brug met de spreekposities door te onderzoeken hoe de intersectionele posities van personages en auteurs zich tot dit compartiment van 'Surinaamse' literatuur verhouden. Hierbij beschouw ik de spreekposities van de auteurs als onderdeel van het buitentekstuele domein. De auteurs hebben als het ware een brugfunctie tussen het binnentekstuele en het buitentekstuele domein, net als tussen het domein van de compartimentalisering en het domein van de spreekposities. De auteurs dragen namelijk zelf mogelijk ook bij aan de compartimentalisering, door zich expliciet als spreekbuis van een land, gender of etnische groep te presenteren.

Doordat Snelders niet uitgebreid uiteenzet wat de compartimentalisering precies inhoudt, maak ik van de gelegenheid gebruik om te onderzoeken op grond waarvan mijn casussen worden gecompartmentaliseerd (wat zijn de kenmerken van het compartiment per casus?) en wie er compartimentaliseert vanuit welk motief. Compartimentalisering op basis



van biografische gegevens van de auteur ligt voor de hand, maar mogelijk hangt compartimentalisering ook af van wie de personages zijn, waar de literatuur zich afspeelt en namens wie gesproken wordt in de literatuur. Door dit type vragen te stellen verbind ik de rol van spreekposities aan de beschrijving van het compartiment. Mijn onderzoek laat zien dat compartimentalisering sterk van de context afhankelijk is. Zoals uit de interviews met de auteurs blijkt, speelt in Suriname etniciteit als uitgangspunt voor literaire compartimentalisering een grote rol, terwijl dit in Nederland bijvoorbeeld eerder nationaal is ('Surinaamse' literatuur). In dit onderzoek benader ik het begrip 'compartimentalisering' breed: dit kan plaatsvinden op het niveau van elke denkbare onderscheidende categorie: op het niveau van nationaliteit, gender, maar ook van genre.

De neiging om de postkoloniale literatuur niet als onderdeel van de Nederlandse literatuur te beschouwen, maar als aparte categorie, vindt haar oorsprong in de rol van het eigen koloniale verleden in het Nederlandse zelfbeeld:

There was, until the last decade of the twentieth century, a stark juxtaposition between the Dutch imperial presence in the world, since the sixteenth century, and its almost total absence in the Dutch educational curriculum, in self-image and self-representations such as monuments, literature and debates about Dutch identity[.] (Wekker 13)

Antropoloog Gloria Wekker breekt een lans voor het gebruik van de cultuurwetenschappelijke identiteitscategorie 'ras' in het denken over het witte, Nederlandse zelfbeeld, om op die manier de witte positie niet langer als 'neutraal' te beschouwen, maar ook als gepositioneerd en geconstrueerd. Door de gepositioneerdheid van witheid te onderkennen, is het koloniale verleden – en 'ras' – niet langer iets wat alleen hoort bij (postkoloniale) migranten (Balkenhol 65).

Snelders is een van de eersten die gepositioneerdheid onderzoekt met een intersectionele methode in een grote studie met literaire casussen en ik volg haar voorbeeld.<sup>12</sup> De term

---

<sup>12</sup> Sandra Ponzanesi gebruikte ook intersectionele methoden, voor de studie *Paradoxes of Postcolonial Culture: Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora* (2004), maar in dit onderzoek staat met name het gebruik van 'minderhedentalen' centraal, waardoor het minder aansluiting heeft met mijn onderzoek (9-21).

‘intersectionaliteit’ is internationaal in zwang geraakt in het domein van representatie van minderhedengroepen. Dit begrip, gemunt door Kimberlé Crenshaw in 1989, komt voort uit emancipatie van het terrein van de rechtsgeleerdheid. Het gaat ervan uit dat een machtspositie niet gedefinieerd kan worden aan de hand van één kenmerk van een minderheidsgroep alleen, bijvoorbeeld gender, maar altijd een dynamisch kruispunt is van verschillende positiebepalende kenmerken, bijvoorbeeld gender en ras of gender en klasse.

In “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex” bespreekt Crenshaw een aantal *cases*, juridische dossiers waarin wetgeving ervoor zorgde dat de positie van zwarte vrouwen enkel beschermd werd in zoverre zij overeenkwamen met kenmerken van de groepen ‘zwarte mannen’ of ‘witte vrouwen’ (317). Zij noemt dit “the tendency to treat race and gender as mutually exclusive categories of experience and analysis” (314). Door de wisselwerking tussen categorieën te beschouwen als uitgangspunt, kunnen onderzoekers ervaringen van individuen analyseren, die niet tot een geprivilegieerd deel van een categorie behoren. Voor Crenshaw is intersectionaliteit een manier van het blootleggen van machtsverhoudingen in representaties en niet – zoals het door critici ook wel wordt gepresenteerd – een oproep tot “Black feminist particularism”:

My Intersectionalities classroom is, in a sense, a laboratory in which these objectives are foregrounded. In teaching these materials, I challenge students to think more deeply about the politics of representation and the narratives that they take for granted and reproduce in the antisubordination discourses to which they subscribe. (155)

De intersectionele theorievorming gaat er niet vanuit dat mensen een categorie, of combinatie van categorieën zijn, maar dat individuen functioneren in structuren van ongelijkheid en macht waarin categorisering bijdraagt aan uitsluiting (Cho, Crenshaw en McCall 797). Het aankaarten van ge-positioneerdheid is daarom een emancipatoire daad om de – in dit geval juridische – positie van gemarginaliseerde groepen te verbeteren.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl. verschillende intersectionele toepassingen: *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures* (1997) van M. Jacqui Alexander en Chandra Talpade Mohanty (red.); *Not just race, not just gender. Black feminist readings* (1998) van Valerie Smith; *An Introduction to Women's Studies. Gender in a Transnational World* (2002) van Inderpal Grewal en Caren Kaplan en *Inclusive Feminism. A Third Wave Theory of Women's Commonality* (2005) van Naomi Zack.

In 2006 werd een editie van de *European Journal of Women's Studies* aan het thema intersectionaliteit gewijd, over de toepassing van het concept stellen Ann Phoenix en Pamela Pattynama in de "Editorial":

As such, it [intersectionality, MvL] foregrounds a richer and more complex ontology than approaches that attempt to reduce people to one category at a time. It also points to the need for multiplex epistemologies. In particular, it indicates that fruitful knowledge production must treat social positions as relational. (187)

Geleefde ervaringen van individuen staan niet op zich en maatschappelijke posities zijn relationeel; ze functioneren in wisselwerking en in verschillende contexten. In mijn onderzoek beschouw ik spreekposities als intersectionele constructies die eveneens relationeel en contextgebonden zijn. Ik hoop met het gebruik van spreekposities recht te doen aan de werking van machtsverhoudingen die aan elke vorm van representatie inherent zijn, dus ook aan literaire representaties. Hiermee stel ik de geleefde ervaringen van 'echte' personen niet gelijk aan die van fictieve personages, ik kom hier in mijn methodeparagraaf op terug (paragraaf 2.3).

Het gebruik van intersectionaliteit veronderstelt een relationele verhouding tussen geleefde ervaringen, waardoor ik compartimentalisering problematiseer. De term 'spreekposities' veronderstelt een link tussen 'spreken' (representatie) en 'posities' (gepositioneerdheid). Ik onderzoek in mijn analyse hoe spreekposities een rol spelen in het doorbreken van 'zwijgcultuur'. Een spreker is altijd gepositioneerd, deze positie is geen vaststaand gegeven, maar een identitaire constructie die steeds gereproduceerd wordt. Zoals cultuurtheoreticus en socioloog Stuart Hall schrijft in "Cultural Identity and Diaspora":

From where does he/she speak? Practices of representation always implicate the positions from which we speak or write – the positions of *enunciation*. [...] [W]e should think, instead, of identity as a 'production', which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation. [...] What we say is always 'in context', *positioned*. (222)

Hall laat zien dat met visuele representaties van 'the black diaspora' dominante koloniale discoursen worden gereproduceerd en dat de onderdrukten binnen deze representaties genoodzaakt zijn om de eigen identiteit te construeren als 'de Ander' (224-225; Said). Juist de

visuele representaties – door de ogen van de kolonisator – zijn een krachtig onderdrukkingsmiddel, omdat het ‘het Westen’ in staat stelt om een beeld te ‘bevriezen’ en ‘the Carribean experience’ te isoleren van tijd en plaats en op afstand te plaatsen (Hall 231-232). De “vocation of modern black cinemas” biedt volgens Hall uitkomst in het construeren van nieuwe gezichtspunten op de eigen identiteit, mogelijkheden tot zelfdefiniëring (237).<sup>14</sup> Deze mogelijkheden tot zelfdefiniëring van zwarte auteurs en personages zijn van groot belang om oriëntalistische discoursen te ontmantelen: de constructie van de vermeende ‘exotische essenties’ aan te tonen.

Als witte, vrouwelijke, heteroseksuele, hoogopgeleide, Nederlandse onderzoeker aan de Universiteit Utrecht ben ik ook intersectioneel geïmponeerd. Een erkenning van de ‘gesitueerdheid van kennis’ en de benoeming van de eigen sociale positie en verhouding tot deze kennis, is één van de uitgangspunten van intersectionaliteit, zo zet Snelders uiteen (42-43). Snelders haalt filosoof en feminisetheoreticus Rosi Braidotti aan om te ondersteunen dat subjectposities (hoe men de wereld ziet, kennis tot zich neemt en zich tot kennissystemen verhoudt), niet ‘gegeven’ zijn, maar discursieve constructies zijn (43). Een ‘neutrale’ positie bestaat daarom niet en intersectioneel onderzoek kan net zo goed over posities van witte vrouwen gaan, als over vrouwen van kleur, zoals Snelders laat zien met haar analyse van Hella S. Haasse (Snelders 65-74).

In “Het plezier van de koprol” beschrijft literatuurwetenschapper Isabel Hoving haar ontwikkeling als witte vrouwelijke onderzoeker van zwarte literatuur. Geïnspireerd door aansporingen van literatuurtheoreticus Gayatri Chakravorty Spivak beschrijft zij eigen overwegingen en stappen om voorbij het dode punt te komen van ‘niets mogen zeggen’ over zwarte literatuur, omdat je zelf wit bent; “dat zelf-reflectie verder moet voeren dan een beschrijving van je eigen positie, die gebonden is aan etniciteit, sekse, klasse en kleur” (103). Je moet je eigen positie ter discussie kunnen stellen en je zodanig informeren over andere

---

<sup>14</sup> Vgl. *Yearning. Race, gender, and cultural politics* (1990) van bell hooks.

posities, dat je je niet meer kunt verschuilen achter onwetendheid of ‘smug ignorance’, zoals in het kleurenblinde Nederlandse zelfbeeld dat ‘voorbij’ racisme zou zijn (Essed en Hoving 11).

In deze paragraaf heb ik de verwevenheid van inzichten uit de *critical race studies* met de theorievorming rond intersectionaliteit laten zien en de impact die deze inzichten vandaag de dag hebben op onderzoek naar het Nederlandse zelfbeeld. Intersectionaliteit kan als concept ingezet worden om de sociale verhoudingen in representaties te onderzoeken, en zoals recente voorbeelden Van der Deijl et al en Snelders laten zien kan dit ook als theoretische achtergrond dienen voor het onderzoek naar literaire representaties.

Spreekposities zijn relationeel en dynamisch, terwijl compartimenten bestaan bij de gratie van het losgekoppeld zijn van het ‘hoofdverhaal’. In dit onderzoek analyseer ik hoe auteurs en personages door middel van spreekposities zwijgcultuur kunnen doorbreken, en hoe hun spreekposities het compartiment ‘Surinaamse’ literatuur kunnen nuanceren. Nu maak ik een stap naar de maatschappelijke werkelijkheid in Nederland, de context waarin literair werk van Surinaams-Nederlandse auteurs door recensenten en literatuurhistorici wordt ontvangen en besproken.

## 2.2 De Nederlandse receptiecontext: ‘tropisch gekleurd taalgeweld’

Nu ik de achtergrond van mijn concept spreekposities heb toegelicht, zal ik de institutionele Nederlandse context (grote nieuwsmedia en canoniseringsprojecten) bespreken om inzicht te geven in de manieren waarop de ‘Surinaamse’ literatuur wordt gecompartmentaliseerd. Ik ga in deze paragraaf verder met het uitwerken van het eerste deel van mijn these, namelijk dat er is sprake van compartimentalisering in de omgang met ‘Surinaamse’ literatuur door literatuurhistorici en recensenten in Nederland. Op de compartimentalisering door uitgeverijen zal ik ingaan in de besprekingen van compartimentalisering per casus (paragraaf 3.1.1, 3.2.1, 3.3.1 en 3.4.1). Ik laat zien hoe exotisering in receptie bijdraagt aan een discours van

'tropische' literatuur en hoe met dit discours afstand ontstaat: de literatuur in de periferie staat ten opzichte van het dominante witte en mannelijke literaire centrum.

Graham Huggan schrijft in zijn boek *The Postcolonial Exotic* over "exoticism as a system":

For the exotic is not, as is often supposed, an inherent *quality* to be found 'in' certain people, distinctive objects, or specific places; exoticism describes, rather, a particular mode of aesthetic *perception* – one which renders people, objects and places strange even as it domesticates them, and which effectively manufactures otherness even as it claims to surrender to its immanent mystery. [...] Exoticism, in this context, might be described as a kind of semiotic circuit that oscillates between the opposite poles of strangeness and familiarity. (13)

Volgens Huggan is er niet zoiets als een 'exotische essentie' in mensen, objecten of plaatsen, maar een 'exotische bril' waarmee waargenomen kan worden. Deze waarneming neutraliseert en verbloemt ongelijke machtsverhoudingen.<sup>15</sup> Snelders gebruikt in haar receptieanalyse ook de theorievorming van Huggan:

[W]at we met Graham Huggan 'the postcolonial exotic' noemen, het commodificeren van cultureel verschil [...]. Huggan ziet de postcolonial exotic als een samengaan van twee schijnbaar tegengestelde: 'postcolonialism', dat zich als antikoloniaal positioneert en 'postcoloniality' dat kapitaliseert op het verspreiden en verkopen van 'cultural otherness' [...]. Behalve een gedepolitiseerde viering van cultureel verschil is er volgens Huggan ook zoiets mogelijk als 'strategic exoticism'[,] (Snelders 232)

Het onderscheid ligt dus voor Snelders in de manieren waarop auteurs 'the postcolonial exotic' kunnen inzetten en critici deze strategie kunnen begrijpen. Het gebruik van deze strategie vertoont niet zelden in een paradoxale tegenstrijdigheid: enerzijds als depolitiserend, commercieel instrument dat het culturele verschil viert en anderzijds als kritische manier om ongelijke machtsverhoudingen aan de kaak te stellen.

Ik zal in deze paragraaf laten zien hoe literatuurhistorici en critici het compartiment van 'Surinaamse' literatuur in Nederland vandaag de dag discursief vormen op basis van stereotiepe verwachtingen van de 'Caribische Ander'. Geografische metaforen over de ondoorgrondelijkheid van de tropische natuur functioneren in deze compartimentalisering om de afstand van de 'Nederlandse' literatuur tot de 'Surinaamse' te markeren en kwalitatieve

---

<sup>15</sup> Vgl. *The Postcolonial Cultural Industry. Icons, Markets, Mythologies* (2014) van Sandra Ponzanesi.

oordelen te vellen. In de bekroningen van 'Surinaamse' literatuur speelt de notie van 'politieke correctheid' in tegenstelling tot 'literaire waarde' een grote rol. Het compartiment van de 'Surinaamse' literatuur is tenslotte niet alleen etnisch gemarkeerd, maar ook gegenderd, zoals zal blijken.

"Surinaamse literatuur speelt in Nederland geen grote rol, wat uiteraard ook te maken heeft met de geringe aandacht van recensenten en ik ben geen uitzondering" schrijft Kees 't Hart in *De Groene Amsterdammer* op 27 juni 2007. Hij recenseert *Stem uit duizenden* (In de Knipscheer, 2007) van Annel de Noré en is verbaasd over wat hij in de roman aantreft:

Bij haar nauwelijks beschrijvingen van typisch Surinaamse landschappen, gewoontes en maatschappelijke verhoudingen. Geen zinderende hitte en overdadige plantengroei, geen zogenaamd kleurrijke tropenbeschrijvingen die maar al te gemakkelijk kunnen overgaan in tropenkitsch. Haar verhaal van jammerlijke en uiteindelijk fatale menselijke relaties had ook in een Nederlandse maatschappij gesitueerd kunnen zijn. Aan de ene kant stelde dat me gerust. Ik had weinig zin in de zoveelste klaagzang over Surinaamse mannen die, als je sommige romans en sociologische studies mag geloven, maar al te graag relaties met verscheidene vrouwen onderhouden, en waar ik dan ach en wee over zou moeten roepen. Aan de andere kant raakte ik door haar aanpak eerst toch ook in verwarring. Helemaal niks over zwart en wit, over discriminatie en onderdrukking? Kan dat wel in een boek dat zich in Suriname afspeelt? (z.p.)

In dit fragment toont 't Hart zich bewust van de hardnekkigheid van zijn vooronderstellingen over een literair werk "dat zich in Suriname afspeelt". Hoewel hij zijn eigen tekortkomingen benoemt, draagt hij hiermee indirect bij aan de marginalisering van de literatuur, door op een van de weinige momenten dat een boek 'uit Suriname' besproken wordt door een Nederlandse recensent, zo uitgebreid stil te staan bij de stereotiepe representatie die hij verwacht aan te treffen. 't Hart reproduceert hiermee het discours van "tropenkitsch" in de ontkenning en draagt bij aan de geografische compartimentalisering van de 'Surinaamse' literatuur binnen de Nederlandse literatuur (vgl. Snelders 341-342).

Daarnaast is een opvallende gendercomponent onderdeel van de bespreking van 't Hart. Hij verwacht in de roman van Noré Surinaamse mannen aan te treffen die – net zoals 'in het echt' – relaties hebben met verschillende vrouwen tegelijkertijd. Daarover zou hij vervolgens (als witte Nederlandse man, als schrijver voor *De Groene Amsterdammer*) "ach en

wee" moeten roepen. De toon die 't Hart aanslaat, suggereert dat het 'maar goed' is, dat Noré geen 'typisch' Surinaamse mannen opvoert, omdat hij als recensent daardoor geen moreel standpunt hoeft in te nemen over een 'reële' maatschappelijke situatie. Als het boek kortom níet net zo goed "in een Nederlandse maatschappij" gesitueerd had kunnen zijn, had 't Hart als socioloog te werk moeten gaan. Nu er 'gewoon' menselijke relaties centraal staan, zonder directe referenties naar stereotiepe Surinaamse taferelen, mag de sociologische lezing achterwege blijven.

Bovendien suggereert hij met "[h]elemaal niks over zwart en wit, over discriminatie en onderdrukking" dat de doorwerking van de koloniale tijd, zich tot de landsgrenzen van Suriname zou beperken en daardoor noodzakelijkerwijs in de 'Surinaamse' literatuur terecht zou komen, een verwachting die hij blijkbaar niet heeft bij literatuur die zich in Nederland afspeelt.

Slechts enkele 'Surinaamse' schrijvers dringen zover door tot het dominant witte centrum van het Nederlandse literaire veld, dat zij een grote literaire prijs winnen.<sup>16</sup> Dichter Antoine de Kom en schrijver Astrid Roemer wonnen beide een prestigieuze prijs voor hun literaire verdiensten. Bij de nominatie van De Kom voor de VSB-prijs in 2014 met *Ritmisch zonder string* (Querido, 2013) schrijft Arie van den Berg op 24 januari in het *NRC* ontstemd over "poëzie bedolven onder te veel tropisch gekleurd taalgeweld". Voor de rest besteedt hij geen aandacht aan de bundel, die in zijn ogen toch geen serieuze kans zou maken op de titel. De dichter reageert na ontvangst van de prijs in een interview met dezelfde krant:

Volgens De Kom zijn „de critici van *NRC* in paniek geraakt”. „Niet alleen omdat ze belangrijk werk hebben miskend maar ook omdat ze het vanuit een vooroordeel terzijde hebben gelegd. Zij hebben nu het nakijken. Als ik criticus was met een betrekkelijk conservatieve smaak, zou ik het soort poëzie dat ik schrijf ook verfoeien. Het zou te ver weg liggen.” (De Veen z.p.)

Hiermee trekt De Kom de discussie weg uit de essentialistische, geografische hoek en benoemt het als 'smaakverschil', waarbij 'conservatieve critici' aan De Koms stijl aanstoot zouden

---

<sup>16</sup> Vgl. voor 'witheid' van de culturele mainstream in Nederland: "Een monoculturele uitwas." Van Karin Amatmoekrim en "De witte motor." Van Thomas Franssen en Daan Stoffelsen.



nemen. Deze strategie stelt De Kom in staat om op dezelfde gronden (namelijk tekstintern) beoordeeld te worden als de andere kanshebbers voor de VSB-prijs, in plaats van enkel op basis van zijn afkomst, die zijn schrijfstijl zou bepalen.

Bij de benoeming van Astrid Roemer tot laureaat van de P.C. Hooftprijs in 2016, spreekt Onno Blom in de Boekenrubriek van Radio 1 die terugblikt op het literaire jaar van “een politieke beslissing”. Hij zegt “getroffen” te zijn door de keuze voor Roemer: “ik weet niet of jullie haar laatste roman van tien jaar geleden hebben gelezen, maar daar word je dus echt zó ontzettend moe van!” Als er al aandacht voor literatuur uit de Caribische gebiedsdelen zou ‘moeten’ zijn, dan tenminste voor een mannelijke auteur, zo lijkt de suggestie van de ‘heel goede schrijvers’ die Onno Blom aandraagt, namelijk Frank Martinus Arion, Tip Marugg en Boeli van Leeuwen (“Boekenrubriek” 09:26-11:43).

*Elsevier* noemt de bekroning ‘activistische kul’ en oppert om bij een motivatie van geëngageerd auteurschap iedere editie van de prijs naar Anja Meulenbelt te laten gaan (vgl. Peppelenbos z.p.) en Elsbeth Ety vergelijkt de literatuur van Roemer met een ‘tropisch regenwoud’: “Pas na flink doorzetten en het weggappen van talloze woekerplanten en andere obstakels wordt een structuur zichtbaar” (Fortuin “P.C. Hooftprijs naar” z.p.). Het geografische discours, waarbij de literaire taal direct verbonden zou zijn aan het klimaat en de natuur in Suriname, heeft als effect het vergroten van de gevoelde afstand tot de literatuur. De bijna 10.000 kilometer van de Nederland tot Suriname zou merkbaar zijn aan de zinnen waardoor je als lezer letterlijk door de palmbomen het bos niet meer zou zien, zo is de implicatie van het discours van de critici.

Daarnaast is een benoeming van een zwarte, vrouwelijke auteur een ‘politieke daad’ terwijl elke prijs naar een schrijver die wel in de dominante categorie valt ‘vrij’ zou zijn van politieke motivatie, neutraal zou zijn. Bovendien blijkt uit de bewoording van Blom en in *Elsevier* een blinde vlek voor Roemers intersectionele positie: als het een auteur “uit de overzeese gebiedsdelen” moet zijn, dan maar een man (Blom) en als het een geëngageerd

auteur moet zijn, dan maar een witte vrouw (*Elsevier*). Op deze manier verklaren critici vrouwen van kleur impliciet ongeschikt als ‘eerlijke’ winnaars van een grote, Nederlandse literaire prijs.

In recente canoniseringsprojecten van moderne Nederlandse literatuur is de teneur niet anders. Hugo Brems bespreekt in *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005* (Bert Bakker, 2006), het meest contemporaine deel van de Nederlandse Taaluniereeks, in enkele aparte paragrafen literatuur uit Suriname en van de Caribische eilanden. Hij noemt voor de Surinaamse literatuur dertien voorbeelden van schrijvers, waarvan slechts vier vrouw: Cynthia McLeod, Ellen Ombre, Astrid Roemer en Thea Doelwijt. Thomas Vaessens beschrijft in zijn *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur* (Vantilt, 2013) in hoofdstuk 10 een paragraaf “Etnische diversiteit en de erfenis van de moderniteit” (424-232). In deze paragraaf bespreekt Vaessens een aantal ‘migrantenauteurs’ en passeren vijf auteurs uit de Caraïbische gebiedsdelen de revue, waarvan Astrid Roemer de enige Surinaamse, vrouwelijke auteur. In Ton Anbeeks *Geschiedenis van de literatuur in Nederland 1885-1985* (Arbeiderspers, 1999) komt geen enkele auteur met een Surinaamse achtergrond voor. Michiel van Kempen richt zich volledig op de Surinaamse literatuur in zijn literatuurgeschiedenis *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur* (De Geus, 2003). Van de 29 schrijvers die Van Kempen uitlicht met een profiel sinds 1975, zijn tien vrouwelijke auteurs.<sup>17</sup>

Het compartiment van ‘Surinaamse’ literatuur is in Nederland dus sterk geografisch gekaderd, geracialiseerd en gegenderd. De literatuur die erbinnen valt, speelt zich af in Suriname en gaat over ‘echte’ maatschappelijke kwesties die in het land ‘thuishoren’ zoals het hebben van bijvrouwen. Ze wordt voornamelijk geschreven door mannelijke auteurs en is een directe reflectie van de post-koloniale situatie en ongelijke hiërarchie tussen zwart en wit. Door de benadrukking van de geografische afstand en de culturele verschillen tussen Nederland en

---

<sup>17</sup> Hij beschrijft Cynthia McLeod, Astrid Roemer, Joanna Werners, Celestine Raalte, Ellen Ombre, Chitra Gajadin, Gharietje Choenni, Cándani, Mechtelly en Ismene Krishnadath.

Suriname, wordt de ‘Surinaamse’ literatuur door critici en literatuurhistorici niet als onderdeel van de Nederlandstalige canon beschouwd en enkel als ‘gids’ voor het land.<sup>18</sup>

### 2.3 Methode: *close reading* en interviews

In deze studie betrek ik allereerst de randteksten van de publicaties waarin het compartiment per uitgave door de uitgeverij en recensenten wordt beschreven, zoals omslagteksten, eventuele recensies in Nederlandse<sup>19</sup> media en persberichten van de uitgeverij over de verschijning. Ik onderzoek wie dit compartiment van ‘Surinaamse’ literatuur voor mijn casussen beschrijft, met welke mogelijke motieven en wat dit compartiment nu precies inhoudt. Zoals beschreven is het compartiment een discursief construct, maar dit wil niet zeggen dat het geen effect heeft op de werkelijkheid van mogelijkheden van de auteurs. Bijvoorbeeld om als producent van ‘literatuur’ gelezen te worden, in plaats van enkel als product van ‘Suriname’.

Vervolgens gebruik ik dit geconstrueerde compartiment per publicatie als uitgangspunt om de spreekposities van personages en auteur tegen af te zetten. Bij de analyse van spreekposities van personages richt ik mij in het bijzonder op drie literaire parameters. Ten eerste vertellerstekst (hoe beschrijft de verteller de spreekpositie?) ten tweede monoloog (hoe construeren personages de eigen spreekposities?) en ten derde dialoog (hoe worden spreekposities geconstrueerd in relatie tot andere personages?). Bij de analyse van spreekposities van auteurs lees ik interviewuitspraken over spreekposities op twee niveaus: op het niveau van de eigen spreekpositie (hoe percipieert de auteur de eigen spreekpositie?) en op het niveau van de publicatie (wil de auteur met de publicatie een bepaalde spreekpositie vertegenwoordigen?).

---

<sup>18</sup> Opvallend is in dit verband het succes van het *Reishandboek Suriname* (Elmar, 2015) van Tessa Leuwsha, in 2015 verscheen de 8<sup>ste</sup> herziene druk.

<sup>19</sup> Hier doel ik op geografisch Nederland, omdat ik me op dit gebied richt wat betreft de compartimentalisering van de literatuur.

Deze studie wijkt methodologisch af van andere ideologiekritische lezingen. Ten eerste gebruik ik een sociologische bril. Zoals ik heb beschreven, vindt de intersectionele invalshoek haar oorsprong in de rechtsgeleerdheid en dient de aanpak om juridische posities van reële individuen te verbeteren. De reden dat ik deze sociologische aanpak op literatuur toepas, is dat ik verwacht dat sociale verhoudingen in de werkelijkheid ook van toepassing zijn op verhoudingen tussen literaire personages. Tegelijkertijd wil ik de personages en auteurs niet tot hun spreekposities reduceren, zij moeten ook kunnen spreken zonder 'ballast' van hun positiekenmerken.

Ik ben mij bewust van de patstelling waarin ik mij dreig te brengen door de spreekposities juist bij dit materiaal centraal te stellen. De indruk ontstaat dat ik als onderzoeker voorsta om literatuur uit Suriname juist op een 'andere' manier te lezen dan literatuur van witte mannelijke schrijvers die zich in Nederland bevinden. Ik denk dat dit niet terecht is. In een vervolgstudie zou, bij verdere uitwerking van de methode, literatuur het onderzoeksobject kunnen zijn, die zich minder in een margepositie van de Nederlandse letterkunde bevindt. De reden dat ik juist voor dit materiaal kies, heeft een ander doel, namelijk om de geografische grenzen van het onderzoeksobject in de Nederlandse literatuurstudie op te rekken.

Het tweede ongebruikelijke onderdeel van mijn methode is dat ik de auteurs zelf heb geïnterviewd en bevraagd over hun eigen positie en perceptie van mogelijkheden om 'de stilte te doorbreken' in de literatuur. In drie van de vier gevallen waren de interviews uitgebreide gesprekken waarin ik ook mijn voorlopige interpretaties van de posities van de personages heb voorgelegd (zie Bijlagen voor de transcripties van de gesprekken). Het gesprek met Ruth San A Jong was door haar drukke agenda telefonisch en korter, de analyse van deze casus zal daarom minder ruimte innemen in het onderzoek.

Ik ben mij bewust van mijn eigen positie in de interviews als Nederlandse witte vrouw met het Surinaams-Nederlandse bronnenmateriaal van de auteurs in Suriname. Ik ben

duidelijk geen 'insider' van de 'Surinaamse' literatuur en cultuur. Ik heb dit ook expliciet benoemd in de mailconversatie voorafgaand aan de gesprekken met de auteurs. Mijn toegevoegde waarde als onderzoeker ligt eerder in de systematische lezing en interpretatieve vaardigheden. Daarnaast legitimeer ik mijn positie door het domein waarop ik een verandering wil bewerkstelligen: het domein van de neerlandistiek. Hier ben ik wel een insider en dit kan ik qua vaktraditie dusdanig overzien, dat ik uitspraken kan doen over theoretische en methodologische benaderingen die tot dusver in zwang zijn geraakt bij de bestudering van Nederlandse literatuur.

De transcripties van de interviews gebruik ik als informatiebron om mijn analyse van spreekposities van de personages te problematiseren en te contrasteren met de spreekposities van de auteurs. Een doel van dit onderzoek is om 'nieuwe stemmen' aan het woord te laten en een directere manier dan de auteurs het woord geven in het onderzoek, is er wat mij betreft niet. Ik ben mij bewust van mijn eigen stem als onderzoeker in de interviews en de sturende werking door te vertrekken vanuit een vaste vragenlijst, die ik de schrijvers heb voorgelegd, maar dit leek mij noodzakelijk om het materiaal te kunnen gebruiken om tot een systematische analyse te komen van spreekposities. Om transparant te zijn over mijn eigen aandeel in de gesprekken, heb ik de interviews zo woordelijk mogelijk getranscribeerd.

De transcripties laten een verschil zien tussen de academische literatuurwetenschap en de creatieve praktijk van het schrijverschap. De personages zijn volgens de auteurs het product van een schrijfproces en niet van een analytische afweging tussen positiekenmerken. Voor de literatuurwetenschap maakt het niet uit of er bewust voor een personage met een bepaalde positie is gekozen. De gepositioneerdheid van de personages en auteurs hebben hoe dan ook betekenis voor 'wie waarover mag spreken'. Hiermee wil ik allerminst suggereren het 'bij het juiste eind' te hebben als literatuurwetenschapper, maar wil ik laten zien wat deze theoretische bril zichtbaar maakt.

Ik beschouw de spreekposities van de personages niet hetzelfde als deze van de auteurs, omdat de personages zich in een fictieve wereld bevinden, waarin afwijkende 'regels' gelden, medebepaald door relaties ten opzichte van ander personages en plotontwikkeling. Het gebruik van spreekposities van de personages beschouw ik als een strategisch en creatief instrument.<sup>20</sup> De spreekposities van de auteurs daarentegen, beschouw ik als reële percepties van 'speelruimte' en mogelijkheden tot zelfdefiniëring. Personages doorbreken de stilte in de verhaalwereld, met alle gevolgen die dat meebrengt voor de interne dynamiek onder personages en het verhaalverloop, de auteurs doorbreken de stilte met het schrijven van de publicatie in de 'gewone' wereld en hebben onder andere te maken met hun uitgeverij en het publiek waarvoor ze schrijven.

---

<sup>20</sup> Vgl. "Inleiding. De lichtheid van literatuur: engagement in de multiculturele samenleving" (pp. 15-17) van Boletsi, De Mul, Hoving en Minnaard.

### 3 Analyse

De publicaties die in dit onderzoek centraal staan, worden door recensenten vooral geprezen vanwege de inzage die zij geven in ‘de’ Surinaamse cultuur. Deze lezing vergroot exotisering en afstand in plaats van reflectie op de relatie van de literatuur tot het Nederlandse zelfbeeld (vgl. Snelders 235-236). In deze analyse laat ik zien hoe de spreekposities van auteurs en personages al dan niet een rol spelen bij het thematiseren van ‘zwijgcultuur’ en het doorbreken van stilte en analyseer ik of deze spreekposities aanknopingspunten bieden om de nationale compartimentalisering te problematiseren.

Ik werk in deze analyse het tweede deel van mijn these uit: binnen het compartiment van de ‘Surinaamse’ literatuur is een sociale hiërarchie die deels via dezelfde assen is geconstrueerd als de intersectionele posities van auteurs en personages.

#### 3.1 Ruth San A Jong en *De laatste parade*

Als eerste casus analyseer ik de verhalenbundel *De laatste parade* van Ruth San A Jong, waarin de dood het hoofdthema is. De bundel bestaat uit negen verhalen, ik bespreek er in deze analyse drie, omdat daarin een personage actief de stilte doorbreekt over een bepaald thema.<sup>21</sup> Uit de analyse zal blijken dat de personages die de stilte doorbreken in bijna alle gevallen bijpersonages zijn, waardoor de spreekposities niet zo uitgebreid aan bod komen als in de andere casussen.

Zoals eerder beschreven, is in deze analyseparagraaf het onderdeel van de spreekpositie van de auteur minder groot, doordat het interview minder uitgebreid kon plaatsvinden, namelijk in de vorm van een telefoongesprek. Bij deze analyse zal ik daarom vooral stilstaan bij de voorwaarden om spreekposities als analyseconcept te gebruiken.

---

<sup>21</sup> Dit zijn de verhalen: “Aan de dood ontsnapt”, “Uit de droom helpen” en “Dood door schuld”.

### 3.1.1 Het compartiment: een gids voor Suriname

Op de achterflap van *De laatste parade* staat een citaat in het Surinaams als “kenmerkend” voor de bundel: “Het zijn vooral de woorden van Baas Hugo [...] die kenmerkend zijn voor vrijwel alle verhalen in *De laatste parade*: ‘Mi no wani no wan barbari’. Mocht ik ooit sterven dan geen schandaal aan mijn oren, maar wel vrolijkheid en plezier” (*De laatste* z.p.). Voor de niet-spreker van het Surinaams, lijkt de tweede zin een uitleg van de eerste, vrij vertaald: ik wil geen gedoe als ik sterf. Dezelfde ‘directheid’ beschrijft In de Knipscheer op het omslag als typerend voor de stijl van San A Jong: “Direct en zonder er doekjes om te winden leren we wat mensen denken, doen en zeggen. ‘Er werd op los genaaid door jong en oud en abortus gepleegd alsof je naar de kapper ging om even je haar te laten knippen.’ Het zijn verhalen vol van sociale betrokkenheid” (*De laatste* z.p.). Het gebruik van het Sranantongo op de achterflap wekt de indruk dat de sociale betrokkenheid van de verhalen hoort bij de Surinaamse nationaliteit.

De literatuur functioneert volgens de uitgever en recensenten als een soort ‘gids’ (zie paragraaf 1.2) voor de Surinaamse sociale thematiek. In de eerste regels van het omslag staat: “In negen verhalen beschrijft San A Jong het Surinaamse leven in al zijn facetten” (z.p.). Als kers op de taart staat op de voorkant van de bundel een afbeelding van een Faja lobi, de bloem die bekendstaat als nationale symbool voor Suriname. De compartimentalisering van deze bundel door de uitgeverij heeft dus een sterk nationale component. Dit past binnen de bredere strategie die In de Knipscheer hanteert om Nederlandstalige literatuur van buiten Nederland in de schijnwerpers te zetten: door steeds de thema’s van de publicaties te verbinden aan Suriname of de Caraïbische regio in de randteksten.<sup>22</sup> De uitgever ondersteunt deze geografische insteek verder met beschrijvingen dat San A Jong woont en werkt in Paramaribo en in dezelfde stad de Schrijversvakschool Paramaribo is gestart (*De laatste* z.p.). De uitgever compartimentaliseert zodoende meer op basis van de inhoudelijke kenmerken van de verhalenbundel (waar gaat die over, waar speelt hij zich af?) dan op basis van de schrijver zelf.

<sup>22</sup> Zie ook de gebruikte tags op de website van In de Knipscheer: ‘Suriname’, ‘Surinaamse literatuur’, ‘Surinaamse letteren’, ‘Caraïbische letteren’ in combinatie met ‘Nederlandse literatuur’.



Het omslag beschrijft wel de woon- en werklocatie van San A Jong, maar beschrijft haar niet expliciet als Surinaamse auteur die namens Suriname de sociale thematiek van het land aan de kaak stelt.

Recensenten dragen ook bij aan de nationale compartimentalisering. Zoals in de korte bespreking op WelkBoek:

Wat een geweldig beeld van de Surinaamse cultuur rondom het afscheid nemen van een overledene. [...] De Surinaamse uitdrukkingen geven een exotisch tintje aan de verhalen. Voor mensen met een Surinaamse achtergrond een feest van herkenning, voor nuchtere Hollanders een boek waarbij je af en toe van je stoel valt van verbazing... ("Je valt" z.p.)

De taal en beschreven culturele gebruiken bevestigen volgens deze anonieme recensent het Surinaamse karakter van de bundel. De recensent waardeert dit karakter juist door de mate waarin het boek 'afwijkt' van de Nederlandse cultuur. Deze exotiserende legitimatie van de waarde van *De laatste parade* komt ook aan bod in de bespreking van Ezra de Haan: "Typisch Surinaams en daardoor voor de Nederlandse lezer bijzonder zijn de beschreven rituelen" ("Geen schandaal" z.p.). Het nationale karakter is dus een reden om de bundel ter hand te nemen voor de Nederlandse lezer, om meer te weten te komen over 'de' Surinaamse cultuur.

De recensenten compartimentaliseren net als de uitgever op het verhaalinterne niveau (thema, locatie waar de verhalen zich afspelen), maar zij gaan een stap verder door de afwijkendheid van de Nederlandse taal en cultuur voor de Nederlandse lezer te benadrukken. De motivatie voor de uitgever en de recensenten om te compartimentaliseren op basis van land, is mijns inziens het benadrukken van het 'bijzondere' karakter van de publicatie door de 'Surinaamse' thematiek en taal.

Door *De laatste parade* als 'Caribische nominatie' op de nominatielijst voor de jongerenliteratuurprijs 'De Inktaap' te zetten, compartimentaliseert ook de Nederlandse Taalunie de publicatie van San A Jong. Hierbij speelt een combinatie van de kenmerken taalsituatie (Nederlands), land (Suriname) en regio (Caribische regio) een rol. De motivatie voor deze compartimentalisering past binnen de institutionele positie van de Taalunie. De

Taalunie ondersteunt de Nederlandse taal op beleidsniveau en wil taalonderwijs van het Nederlands buiten Nederland stimuleren en verbeteren ("Wie we zijn" z.p.). Door de manier waarop de Taalunie San A Jong presenteert in vergelijking tot de andere genomineerde auteurs (als geografisch verbonden aan de regio), wordt zichtbaar hoe compartimentalisering leidt tot marginalisering. Literatuur uit het centrum wordt gezien als 'gewoon' literatuur, maar literatuur uit de periferie wordt telkens opnieuw in haar geografische beperkte domein geplaatst.

### 3.1.2 Spreekposities van personages: bijfiguren met een kwetsbare positie

In de verhalen in *De laatste parade* komt de lezer weinig te weten over de spreekposities van de personages die de stilte doorbreken. Het gender van de personages valt in alle verhalen te achterhalen aan de hand van namen of aanspreekvormen van tegenpersonages. Nationaliteit (in de betekenis van: land waar de personages wonen/werken) valt te herleiden door geografische referenties, maar bijvoorbeeld de etnische of klassematische identiteit van de personages blijven vaak impliciet. Ook noopt de vorm van het korte verhaal vaak tot beknopte uitwerking van de personages.

In "Aan de dood ontsnapt" staat het leven van een uit het binnenland naar Paramaribo gevluchte moeder (Rosa) en haar dochter (Amilde) centraal. Rosa omschrijft zichzelf als "Ndyuka" en "marronvrouw" (*De laatste* 28; 29) en contrasteert haar positie daarmee van die van "de stadsmensen" (*De laatste* 29). Amilde is geboren uit een verkrachting (*De laatste* 27) en haar moeder werkt als schoonmaker voor de vrouw van haar verkrachter (*De laatste* 34-35). Amilde is degene in het verhaal die op twee momenten in dialogen de stilte doorbreekt over de kwestie wie haar vader is. De eerste keer dat we lezen over het aankaarten van het thema, blijkt de vraag wie haar vader is een terugkerend gespreksonderwerp te zijn, waar Rosa niet over wil praten:

'Mama, ik weet dat je weet wie mijn vader is, maar je wilt het niet zeggen. Waarom niet?' 'Omdat het niet leuk is om over te praten en ik wéét het echt niet!' 'Maar ik moet

toch weten wie mijn vader is? Iedereen op school heeft een vader. Ik alleen niet! Hoe kan je het niet weten?' 'Elke keer dat geklets van jou! Je bent vrijpostig, meisje! Houd je smoel, hoor je? Ga weg van hier, ga weg! Mi e naki yu dalik!' [Ik maak je nog dood, straks, MvL] zei ik terwijl ik mijn hand omhoog hield. (*De laatste* 31)

In de reactie van Rosa kiest zij een aanspreekvorm voor haar dochter met een gender- en leeftijdscomponent: "meisje". Deze benaming in combinatie van een taxatie van het gedrag van Amilde, maakt de machtsverhouding tussen moeder en dochter duidelijk: de moeder maakt uit wat de twee wel en niet bespreken. Om deze sociale verhouding kracht bij te zetten, volgt er een dreigement in het Sranantongo.

In het slot van het verhaal vindt een omkering van de sociale verhouding tussen moeder en dochter plaats, als zij tijdens het schaatsen geconfronteerd worden met het voltallige gezin voor wie Rosa schoonmaakte, inclusief Herman, die haar verkrachtte en zijn dochter die veel gelijkenissen vertoont met Amilde:

Mevrouw zei hikkend en bijna fluisterend: 'Herman', dit... dit is Rosa, over wie ik het had, Rosa die bij ons werkte...' Opeens werd het donker voor mijn ogen en zakte ik door mijn knieën. Een kort moment stonden de twee meisjes onwennig tegenover elkaar. Herman trok zijn vrouw en kind weg en verdween. Toen ik weer bijkwam, zag ik Amilde boven op mij, met een zakdoek Alcolade. 'Hij is het, hè ma?' (*De laatste* 40)

In deze passage doorbreekt Amilde opnieuw de stilte over hetzelfde thema, alleen is zij degene die de overhand heeft, omdat zij haar moeder bij bewustzijn brengt met Alcolade en inmiddels 'bewijs' heeft voor het feit dat Herman haar vader is, namelijk de gelijkenis met de dochter van Herman (vgl. *De laatste* 34). De spreekpositie van Amilde is in beide gevallen weinig uitgewerkt doordat zij niet de hoofdpersoon is van het verhaal. Hoewel Amildes doorbreken van de stilte over haar vader wel de plot van het verhaal bepaalt, valt dit niet zozeer te koppelen aan haar intersectionele gepositioneerdheid.

Het tweede personage dat de stilte doorbreekt is bijpersonage Willy in uit "Uit de droom helpen". Een goede vriend van Willy is de ikfiguur in het verhaal. Het verhaal gaat over het overlijden van Willy die na zijn dood aids bleek te hebben en homoseksueel bleek te zijn. De ikfiguur herinnert zich een moment waarop Willy het thema ter sprake bracht, maar op een heftige reactie kon rekenen:

Ik herinnerde mij dat Willy mij een keer had gevraagd wat ik vond van dat ‘gayvirus’. Er waren ongelooflijk veel mannen die dubbele levens leidden, een gezin hadden maar ‘s nachts met vrienden ‘uitstapjes’ maakten. De mildheid waarmee hij over hen sprak, was mij nooit opgevallen. Ik was heel fel geweest in mijn antwoord. ‘Ik moet niks van die flikkers hebben! Praat mij nooit meer over deze shit!’ (*De laatste* 57).

Ook in dit voorbeeld komt de lezer over de spreekpositie van het personage weinig te weten, behalve gender en seksuele voorkeur. Een overeenkomst met de situatie in “Aan de dood ontsnapt”, is dat het hoofdpersoon hier ook het doorbreken van stilte actief tegenhoudt en uiteindelijk (met terugwerkende kracht) het onderspit delft.

Hetzelfde geldt voor hoofdpersoon Claire in “Dood door schuld”. In dit verhaal probeert Simon het thema ‘de dood’ ter sprake te brengen op een vriendenweekend op het vakantieoord Republiek in Suriname, maar Claire corrigeert hem ruw: zij wil het niet over serieuze thema’s hebben (*De laatste* 87). Om hem uit te dagen, moedigt zij hem aan om in het water te springen vanaf een schommel die de groep zelf heeft gefabriceerd aan een boom. De sprong wordt Simon fataal (*De laatste* 87-89). Behalve over de gender en leeftijd (23) van Simon, komen wij als lezer weinig over hem te weten (*De laatste* 87).

In deze verhaalvoorbeelden beperkt de vertelsituatie de mogelijkheden tot zelfdefiniëring van de bijpersonages die de stilte doorbreken. De bijpersonages zijn niet de focalisator en in de dialoogvorm zijn zij afhankelijk van de spreekruimte die zij krijgen van andere personages. De personages zijn alle drie in een kwetsbare positie: Amilde is als enig kind afhankelijk van haar moeder, Willy krijgt niet de ruimte van zijn goede vriend om voor zijn geaardheid uit te komen en Simon is het serieuze buitenbeentje van een vriendengroep.

### 3.1.3 Spreekpositie van auteur: de stilte doorbreken als bijeffect van het schrijven

Uit het gesprek met San A Jong blijkt dat zij het opvoeren van personages niet vanuit een analytisch uitgangspunt wil bekijken: variabelen als gender, etniciteit of klasse zijn voor haar geen zaken om over na te denken, maar toevallige uitkomsten van een creatief proces van het schrijven (Van Leeuwen (red.) “Parafrase” 4-6). Het feit dat personages de stilte doorbreken is

daarom voor haar eveneens niet een thema, maar een bijeffect van het schrijven, omdat schrijven naar haar idee altijd een maatschappelijke bezigheid is (5-6).

Toch betekent dat niet dat de intersectionele posities voor San A Jong onbelangrijk zijn. Dat zij bijvoorbeeld Rosa en Amilde een stem wil geven, als vrouwen die gevlucht zijn voor de Binnenlandse Oorlog, verbindt zij wel actief aan haar eigen gender en het feit dat verhalen van vrouwen uit marrongemeenschappen minder gehoord worden (4). Daarnaast zouden de meeste personages Creools zijn in de verhalen, omdat zij deze verhalen beter kan schrijven vanuit haar eigen achtergrond in de Creoolse cultuur (5-6).

De taalkeuzes en met name het gebruik van Sranantongo is voor San A Jong erg belangrijk om de verhalen te laten aansluiten op de Surinaamse maatschappij (4). Dit onderdeel van de nationale compartimentalisering omarmt zij als schrijver, zij zegt zelf ‘Surinaamse verhalen’ te schrijven (ibidem). In een interview stelt zij hierover: “De oude, gebruikelijke onderwerpen van kolonialisme en discriminatie boeien mij en de Surinaamse lezer niet meer; we hebben zoveel andere verhalen te vertellen” (“Thumbs up” z.p.). Uit deze uitspraak blijkt dat zij zich identificeert met de Surinaamse lezer en door middel van actuele nationale thematiek deze lezer denkt te kunnen bereiken. De spreekpositie die zij met de gehele publicatie wil vertegenwoordigen is kortom nationaal georiënteerd.

### 3.1.4 Deelconclusie: voorwaarden voor onderzoek van spreekposities

Deze casus laat vooral zien dat je voor onderzoek naar spreekposities een zekere mate van uitwerking van personages nodig hebt. Het analyse-instrument is alleen echt goed te gebruiken als personages of vertellers de intersectionele posities expliciet maken. In de gevallen waarin een personage in *De laatste parade* de stilte doorbreekt, is dit een bijpersonage en niet de focalisator. Daarnaast komen deze personages enkel via de vertelvorm van de dialoog aan het woord. Door de beperkte omvang van de korte verhalen en daarmee de geringe verhaalruimte voor karakteruitwerking van bijpersonages, komen wij als lezer in deze

gevallen weinig te weten over de spreekposities van de personages. De publicatie als geheel doet het voorkomen alsof je, door thema's aan te kaarten waarover andere mensen zwijgen, jezelf impopulair maakt.

Volgens San A Jong zijn de overeenkomsten tussen haar en de personages met name te vinden op het niveau van (Creoolse) etniciteit en talenkennis (met name Sranantongo en Surinaams-Nederlands). De speciale aandacht voor vrouwelijke personages, bijvoorbeeld in "Aan de dood ontsnapt", koppelt zij aan haar eigen ervaring binnen de vrouwenbeweging, maar zij zegt zich verder niet bezig te houden met gender ("Interview" 3-4).

Nationale compartimentalisering is mogelijk niet zo problematisch voor San A Jong, omdat zij ook vanuit de Schrijversvakschool, juist de hedendaagse 'Surinaamse' literatuur op de kaart probeert te zetten. In het gesprek lijkt zij het 'Surinaamse' van de verhalen in haar bundel juist te benadrukken en niet te problematiseren. De publicatie laat daarmee ook zien dat het effect van compartimentalisering contextgebonden is: 'Surinaamse' auteurs die met hun literatuur tot de Nederlandse canon gerekend willen worden, zijn beter af buiten het marginaliserende 'Surinaamse' compartiment; terwijl auteurs die vooral voor de Surinaamse samenleving schrijven, er juist voordeel bij kunnen hebben om de 'Surinaamsheid' van hun verhalen te benadrukken.

### 3.2 Karin Lachmising en *Ademhalen*

In deze analyseparagraaf zal ik onderzoeken of en hoe de spreekposities van hoofdpersonen Radha, Nishta en Nanda in *Ademhalen* en de spreekpositie van Karin Lachmising een rol spelen in het aankaarten van 'zwijgcultuur'. Zoals zal blijken, plaatsen recensenten en de uitgever het toneelstuk in een compartiment op basis van gender, in combinatie met de Hindoestaanse etniciteit en 'bijbehorende' taal, religie en geografische omgeving van Nickerie.

De auteur wil met *Ademhalen* allerlei soorten stemmen een podium geven die normaal niet gehoord worden ("Interview" 44). Daarnaast maakt zij duidelijk dat de gebondenheid aan

geografische plaats en etniciteit met name van belang was voor de vrouwen in Nickerie waarop zij het stuk baseerde, dat zij als schrijver juist steeds het universele karakter van de benauwdheidsthematiek wil tonen ("Interview" 22-23). Lachmising is geen 'Hindoestaanse' vrouw, zoals op basis van haar achternaam in Suriname wordt verwacht, maar van multi-etnische komaf ("Interview" 24). Door op een eigenzinnige manier om te gaan met haar positie en etniciteit, problematiseert zij vanuit haar auteursrol het compartiment 'Hindoestaanse vrouwenliteratuur uit Nickerie'.

### 3.2.1 Het compartiment: een Hindoestaans cultuurstuk over de positie van de vrouw

De totstandkoming van *Ademhalen* is te danken aan een opdracht van de Nederlandse ambassade in Paramaribo. *Dagblad Suriname* kondigt de première van de theaterproductie als volgt aan:

Aan de basis van deze verhalen staan waargebeurde levensverhalen van vier vrouwen uit Nickerie. In de vorm van een theaterstuk worden thema's over de beleving van vrouwenrechten in Suriname op kunstzinnige wijze belicht. De Nederlandse ambassade presenteert deze theatervoorstelling, op de Internationale Dag van de Vrouw (8 maart). De première van deze voorstelling vindt plaats in het Cultureel Centrum Nickerie (CCN) in Nieuw Nickerie (z.p.).

Het gekozen tijdstip van de Internationale Dag van de Vrouw en de locatie (Nickerie) zetten de toon voor de manier waarop De Nederlandse ambassade het stuk presenteert: als een vrouwenverhaal over Nickerie. Daarnaast benadrukt het dagblad de authenticiteit van de verhalen, door te vermelden dat "waargebeurde levensverhalen" als uitgangspunt voor de productie dienden; de verhalen komen echt uit Nickerie en zijn van echte vrouwen. Door de artistieke uiting direct te verbinden aan vrouwenrechten en de politieke organisatie van de Nederlandse ambassade, legt het dagblad bovendien een directe link met de reële positie van vrouwen. Deze link is overgenomen van de Nederlandse ambassade, die in persoon van Sandra Ammersingh, aan het woord komt in een korte documentaire over het maakproces van de theatervoorstelling van *Ademhalen*:

Het waren verhalen over vrouwen, dus we hebben al vrij snel toen de link gelegd met vrouwenrechten, met meisjes, met ontwikkeling, met ontplooiing... En zodoende is er een script geschreven door Karin Lachmising en later is er een theaterproductie van gemaakt en dat is *Ademhalen* geworden, met daaraan dan ook weer een voorlichtingsprogramma voor scholieren. (...) Ik ben zelf heel vrij opgegroeid en ik heb alle ruimte gehad om mezelf te ontwikkelen, maar toch kom je ook bepaalde dingen tegen dat je denkt van: 'hey, dat speelt inderdaad, ik heb geluk gehad of dat heb ik net wel bij andere gezien (...) of ik ervaar dat hier' en dat raakt je. (Headley 15:08-19:12)

De kenmerken op basis waarvan de Nederlandse ambassade compartimentaliseert zijn gender en de sociale positie van vrouwen in Suriname en meer specifiek in Nickerie. De motivatie voor deze compartimentalisering ligt in het verbeteren van de positie van de vrouw door het stuk direct te verbinden aan de vrouwenrechten en een lesprogramma. Door de politieke financiering krijgt de literaire uiting van emancipatie van de positie van de vrouw ook een zweem van Nederlandse bevoogding over de voormalige kolonie (vgl. Snelders 301-302).

De referentie naar de werkelijkheid maakt ook Michiel van Kempen in zijn korte bespreking van de boekuitgave voor *NBD | Biblion*, waarin hij over de personages schrijft:

Zij komen alle drie uit het Surinaamse district Nickerie, van oudsher een landbouwgebied bewoond door veel traditioneel denkende Hindoestanen. In hun gesprekken komt alles voorbij waar vrouwen in traditionele milieus al jaren mee bezig zijn: de wil om zelf je toekomst te bepalen, huiselijk geweld, faalangst, loyaliteit aan je religie, de verhouding tussen waar je geboren bent en wat je wilt bereiken, zwijgen of praten. ("Goed geschreven" z.p.)

Van Kempen koppelt het stuk dus niet alleen aan de werkelijkheid van de geografische locatie, maar ook aan intersectionele kenmerken zoals gender, religie en klasse. Hij beschrijft later in de recensie: "De problematiek is op en top Hindoestaans, maar de boodschap is van alle tijden en werelddelen" ("Goed geschreven" z.p.). Het compartiment waarin Van Kempen de bundel plaatst is thematisch bovenal etnisch bepaald, maar tegelijkertijd qua "boodschap" universeel.

Het omslag van de theatertekst stelt: "Een voorstelling over vrouw-zijn, over moedige keuzes, cultuur en tradities: 'Hum log ke himmat, dekh!' [Sarnami voor 'Kijk ons moedig zijn!', eigen vertaling, MvL]" (z.p.). Het onderdeel 'cultuur' vult de uitgever met de woorden in de Hindoestaanse taal Sarnami etnisch in als 'Hindoestaanse cultuur'. In de binnenflappen staan zes foto's afgedrukt van opvoeringen van het theaterstuk, met de vermelding: "**Ademhalen**



[...] beleefde in 2017 succesvolle opvoeringen in Nickerie en Paramaribo” (z.p.). Dit bijschrift plaatst het toneelstuk geografisch in Suriname en specifiek in het district Nickerie en in de hoofdstad Paramaribo. Daarnaast benadrukt het de actualiteit van de opvoeringen: in het jaar van de uitgave, is het stuk twee keer opgevoerd.

Op vijf van de zes foto’s staat het podium afgebeeld met de hoofdrolspelers tijdens het toneelstuk, een danseres en een muzikant in actie, en een deel van het publiek dat op het toneel een zitplaats heeft. Twee van de drie hoofdrolspelers hebben een Hindoestaans uiterlijk, de derde lijkt Creools. Op de zesde foto is publiek te zien en een groepje ondersteunende muzikanten. Voor zover goed zichtbaar op de foto’s staan (bijna) enkel vrouwen afgebeeld en lijkt de meerderheid Hindoestaans. Door de combinatie van foto’s en tekst over de uitvoeringen, maakt In de Knipscheer de uitgave onderdeel van de uitvoeringspraktijk in Suriname.<sup>23</sup> Daarnaast krijgen de literaire thema’s ‘vrouw-zijn’ en de ‘Hindoestaanse cultuur’ visueel ondersteuning door de foto’s. De opvoeringen geven hiermee fysiek gestalte aan de spreekpositie van de Hindoestaanse vrouw in de werkelijkheid.

De achterflap van de uitgave verbindt het thema ‘benauwdheid’ expliciet aan genderongelijkheid en de rechten van de vrouw: de hoofdpersonages Radha, Nishta en Nanda “maken duidelijk hoe beperkt hun bewegingsvrijheid als vrouw letterlijk en figuurlijk is en hoe ze zich aan die ongelijkheid tussen de seksen ontworsteld of erbij neergelegd hebben” (z.p.). De vrouwelijke personages worden eerder in de tekst al geplaatst in de geografische omgeving van Nickerie: “drie onafhankelijke vrouwen in het district Nickerie in Suriname” (z.p.). Daarbij functioneert Nickerie thematisch als ondersteuning van de benauwdheidsthematiek, waarbij religie een belangrijke rol speelt: “de benauwenis van een kleine gemeenschap, die van oudsher vastzit aan orthodoxe wijzen van samenleving en godsdienst met sterke tradities voelbaar” (z.p.). Het compartiment waarin de uitgever dit

---

<sup>23</sup> Een overzichtspagina met speeldata, namen van regisseur, acteurs, een danser, en productieleden draagt hier ook aan bij (47).

verhaal situeert met deze parateksten en foto's is erg nauw: vrouwelijk, Hindoestaans, Nickeriaans en (door die geografische locatie) orthodox religieus.

Op deze nauwe categorisering dingt In de Knipscheer iets af. Want dit is niet alleen een Surinaamse of Caribische kwestie, maar een universeel thema, zo stelt het omslag: "vrouwen en meisjes die nog steeds een kwetsbare en tweederangspositie bekleden wat betreft hun ontplooiing en respect" (z.p.). Deze zinsnede trekt het verhaal uit de geografische gesitueerdheid en presenteert het als 'universeel' voor het vrouwelijke geslacht. Eerder beschreef ik al deze spanning tussen 'universeel' en 'specifiek' die ook Van Kempen aanhaalde, opmerkelijk is dat 'universeel' voor dit literaire werk dus alleen op het niveau van plaats en tijd geldt, en niet voor gender; het blijft dus een 'vrouwenthema'.

De verbinding tussen fictie en werkelijkheid is ook onderdeel van het ontstaan van de toneeltekst. Het uitgangspunt voor het toneelstuk waren, zoals ik eerder schreef, verhalen die 'overbleven' na de totstandkoming van het overzichtswerk *Nickerie. Verhalen van mensen en gebouwen* (LM Publishers, 2013). In het dankwoord schrijft Lachmising hierover: "[s]peciale dank aan de vier HIMAT (moedige) vrouwen van Nickerie die mij hun levensverhalen toevertrouwden" (z.p.).

Over de positie van Lachmising, de schrijver, schrijft de uitgever verder op de omslagteksten van de publicatie niet, deze lijkt ondergeschikt aan de posities van de beschreven vrouwen. De motivatie om het verhaal in een compartiment te plaatsen van 'waargebeurd vrouwenverhaal uit Nickerie' lijkt te maken te hebben met het vergroten van de urgentie om het verhaal te lezen. De suggestie wordt gewekt dat deze publicatie de sociale positie van juist deze groep 'achtergestelde' vrouwen kan verbeteren, terwijl het gehele publiek (waar ook ter wereld) er lessen uit kan trekken over gendergelijkheid.

### 3.2.2 Spreekposities van personages: onder vrouwen

*Ademhalen* bestaat uit acht scènes waarin de drie vrouwen bijeen zitten bij een vierde vrouw na haar poging tot zelfdoding; deze vierde vrouw is onzichtbaar (*Ademhalen* 11). De eerste scène heet ‘de monologen’ en in deze teksten beschrijven Nanda, Nishta en Radha elk de rol van vrouwelijkheid en benauwdheid in hun jeugd (*Ademhalen* 11-16). Scène 2 bevat geen tekst en in scène 3 tot en met 8 komen allerlei onderwerpen in dialoogvorm ter sprake die te maken hebben met familieverhoudingen, opvoeding, werk, school, religie en relaties. De kern van de gesprekken is een onderhandelende zoektocht naar waardebeoordeling en zelfdefiniëring in de ontwikkeling van meisje tot vrouw. Hoe weet je of je op de juiste manier leeft en wie bepaalt dat? Welke ruimte is er om als meisje of vrouw zelf invulling te geven aan levenskeuzes en in hoeverre wordt dit (al dan niet ongemerkt) voor jou bepaald door bijvoorbeeld familieleden?

De verteller specificeert Nishta en Radha als “Hindoestaanse” personages en Nanda als enige als niet-Hindoestaans (*Ademhalen* z.p.). Nanda is wel in Nickerie opgegroeid – waar het merendeel van de bevolking Hindoestaans is – en zij doorbreekt de stilte in haar monoloog over sociale verwachtingen van haar vrouwelijkheid in de opvoeding:

Ik wilde sporten, net als mijn broers: mensen zouden over mij praten. Als ik vroeg waarom, kreeg ik een ‘pets’. Je moest passen in het plaatje. Een plaatje apart, voor meisjes, want... Want, ja, de burens, de mensen, de familie, het was zo belangrijk. [...] ‘zie je niet hoe ze die rok om haar dijen bindt als ze op de fiets zit. Ze fietst veel te snel. Ze vecht te veel met haar broers, luistert helemaal niet, ongehoorzaam is ze, en haar “haar”, het zit veel te wild, ze is te wild, ze is brutaal!’ Mijn vader was brutaal! Ik heb ze maar nooit gevraagd of ik dat misschien van hem had geërfd. [...] Ik vond een Hindoestaanse jongen leuk en hij mij. Verboden! Door zijn ouders en mijn ouders. Mijn moeder zei dat ik haar schande gaf. Schande, is dat waarom zij hier ligt...? (12)

Uit dit fragment blijkt dat de spreekpositie van Nanda als opgroeiende vrouw in haar ogen wordt gevormd door een wisselwerking van beeldvorming over gender, etniciteit, ras en leeftijd. Nanda’s familie rekent haar af op haar wens om niet anders behandeld te worden dan haar broers, en zij mag hierover geen kritische vragen stellen. De sociale controle is voor de familie zwaarwegender dan de bewegingsvrijheid die Nanda mist. Daarnaast dienen uiterlijke kenmerken van het vrouw-zijn (het fietsen met een rok, haar wilde haar) als argument om haar

gedrag negatief te beoordelen (“brutaal”). Als tegenwerping brengt Nanda een gelijkenis in met het gedrag van haar vader, waardoor zij de gendercomponent ter discussie stelt, maar dit durft zij niet uit te spreken tegen haar familie.

Als niet-Hindoestaanse is het bovendien een ‘schande’ om een liefdesrelatie aan te knopen met een Hindoestaanse jongen, in de ogen van de moeder van Nanda. Hoewel Nanda dus opgroeit in een overwegend Hindoestaanse sociale context, beperkt haar familie haar partnerkeuze op grond van etniciteit. Op het moment van spreken in het toneelstuk is Nanda terugverhuisd naar Nickerie en toch met een Hindoestaanse man getrouwd, zoals ze in een dialoog vertelt aan Nishta: “Ik ben al een hele tijd weer terug, dit is mijn district, mijn plek, ik woon hier toch het liefst. Net als jij. Alleen zonder Veda’s en met mijn ‘Hindoestaanse man’. Is dat goed?” (23). Inmiddels beperkt haar familie dus niet meer haar spreekpositie, maar eist zij als niet-Hindoestaanse zelf haar ruimte op in Nickerie. De vraag: “is dat goed?” geeft naar mijn idee de sociale hiërarchie in Nickerie weer: Nishta zou er als gelovige Hindoestaan eerder thuishoren dan Nanda als niet-gelovige niet-Hindoestaan.

Het afstand nemen van het Hindoeïstische geloof<sup>24</sup> hangt voor Nanda samen met haar perceptie van genderverhoudingen binnen religie:

**Nishta** Zal ik iets lezen?

**Nanda:** Liever niet. Het geloof, wat het ook is, geloof mij, er staat niets in die boeken waar wij vrouwen iets aan hebben.

**Nishta** Er staat misschien veel meer in dan je wil geloven. Heb je de Veda’s ooit bestudeerd?

**Nanda** Ik heb de politieacademie gevolgd, die zogenaamde mannenwereld bestudeerd, daarvan wou ik meer weten. (24)

Nanda denkt dat de religieuze teksten niet toepasbaar zijn op het leven van vrouwen. Ze merkt op te hebben gekozen voor een “zogenaamde mannenwereld” door haar opleidings- en beroepskeuze. Deze vertelvorm van de dialoog laat zien dat de spreekpositie van Nanda direct gevolg heeft voor de ruimte die Nishta krijgt om te spreken. Nishta krijgt door de kritische

---

<sup>24</sup> Nanda kent Nishta uit de ‘hindiles’ bij de ‘pandit’ [hindoepriester, MvL] (*Ademhalen* 19-21), waaruit blijkt dat het niet alleen een taalles betrof, maar ook een religieuze component had.

houding van Nanda niet de mogelijkheid om haar geloof te belijden en haar spreekpositie als gelovige vrouw vorm te geven.

Nanda thematiseert zelf op twee momenten in dialogen de 'zwijgcultuur': als negatief gevolg van de strikte sociale controle, namelijk dat er geen familieleden of pandit aanwezig zijn bij de vrouw in levensgevaar (21); dat de poging tot zelfdoding kortom in de doofpot gestoken wordt, en dat er op school niets aan het licht komt van problemen, omdat er niet over gesproken wordt (27). Het kiezen voor de politieacademie, betekent ook het kiezen voor een leefomgeving buiten Nickerie en daarmee de mogelijkheid om te stijgen in sociale klasse, zoals blijkt uit Nishta's reactie: "als ik weg had kunnen gaan, misschien was ik dan advocaat geworden" (24). Nanda's spreekpositie is dus niet alleen die van een 'buitenstaander' in etnisch opzicht, maar ook in geografisch en sociaal-maatschappelijk opzicht: zij heeft buiten Nickerie gewoond en daardoor de mogelijkheid gehad om een vervolgopleiding te doen. Aan de andere kant wordt haar 'vooruitstrevende' houding door haar verhouding tot de andere personages afgezwakt op twee momenten: zij wil niet bij de vierde vrouw in de ruimte kijken (24) en kan zich niet voorstellen dat zij als vrouw aanwezig zou zijn bij de crematie of zelfs zelf de kist zou kunnen dragen (35). In het laatste geval speelt haar perceptie van haar eigen gender een begrenzendende rol: doordat zij vrouw is, kan zij zich een rol op de uitvaart niet voorstellen (ibidem).

In monoloog en dialoog presenteert Nanda zichzelf als non-conformerend aan de verwachtingen die op grond van haar gender, etniciteit en klasse in Nickerie over haar leven. Met haar spreekpositie legt zij de nadruk op het bestaan van een zwijgcultuur en de problemen die dat met zich meebrengt. Doordat zij de enige niet-Hindoestaanse in het verhaal is, wijkt zij af van de norm. Door haar positie als relatieve buitenstaander, kan zij gemakkelijker de zwijgcultuur bekritisieren.

Het karakter van Nishta is kalm en bedachtzaam. Zij representeert het geloof en reflecteert in de volgende monoloog op de rol die religie in combinatie met gender heeft gehad in haar leven:

**Nishta** Ik vroeg mijn vader altijd of ik mee mocht bidden met hem. Hij vond dat vreemd. Maar ik las ze toch, de Veda's. Het was toch vreemd hoe kon het dat ik zoveel niet mocht (sic), terwijl het nergens geschreven stond?

*Stilte*

**Nishta** Op de Hindischool vroeg ik niets, op school vraag je niets. Ik vroeg het wel heel voorzichtig aan mijn vader. Geen antwoord, ik vroeg het mijn moeder. Ze bleef stil. (13-14)

Door haar positie als dochter is het voor Nishta niet vanzelfsprekend om mee te bidden met haar vader. De regels die haar leven bepalen ziet zij bij eigen lezing van de 'Veda's' niet terug en zij stelt hierover vragen aan haar ouders, die haar niet beantwoorden. Op twee momenten gaat Nishta in dialogen in tegen Nanda en prefereert het zwijgen boven het spreken: in beide situaties spreekt Nanda over het sterfproces van de vierde vrouw (26; 32).

Nishta wil graag op haar eigen manier invulling geven aan religie. Hierover heeft zij in haar jeugd getracht vragen te stellen, omdat de wereld zoals voorgesteld in de gebedsteksten haar veel minder beknellend voorkwam dan de wereld die haar ouders voorstelden. Nishta is in *Ademhalen* niet het type personage dat als aanjager de stilte actief doorbreekt in het heden. Zij heeft eerder een ondersteunende of contrasterende rol in de dialogen, vanuit reacties op Nanda en Radha.

Radha heeft meer moeite met het doorbreken van de stilte dan Nanda en Nishta. Zij geeft de voorkeur eraan niet te oordelen, als zij niet genoeg van de situatie afweet. In het algemeen richt Radha zich liever op de toekomst in plaats van het verleden (28; 37). Ze is directrice van een school en heeft in die hoedanigheid de vierde vrouw leren kennen.

In haar eigen schooltijd in de stad, speelde voor haar – net als voor Nanda – haar lokale identiteit als Nickeriaan een belangrijke rol:

**Nanda** Ik zat er [in Paramaribo, MvL] op het internaat, het meisje uit het district. Ik droeg van die lange, grote plooirokken.

**Radha** Plooirokken of bloemetjesjurken, ik was of een Kamla of een Wati. Bloemetjesjurk, bloemetjeswati... Die meisjes lachten me uit, soms werd ik op school

tegen de muur gedrukt tijdens gymles, gepest zouden ze nu zeggen. In de klas deden ze me na... met een rare stem die ik niet herkende[...] [...] Je komt uit Nickerie! Ja, ik ben Nickeriaan en ik had een stem, dus ik bleef praten, dat hadden ze niet verwacht. (29-30)

Een 'Kamla' is onder Surinaamse Hindoestanen vooral bekend als Lotusbloem, 'Wati' kan 'houder' of 'drager' betekenen en verwijst ook naar 'het vrouwelijke' [eigen vertaling, MvL]. Het dragen van bepaalde kleding die in de stad ongebruikelijk is, verbindt Nanda en Radha in deze dialoog geografisch aan Nickerie. Bij Radha speelt daarnaast haar accent ook een rol. De intersectie tussen gender, etniciteit, taal en geografische locatie bepaalt kortom de spreekpositie van Radha in haar schooltijd in de stad.

In de laatste scène van het stuk leren we meer over de achtergrond van Radha en blijkt haar geslotenheid mede te zijn ingegeven door haar ervaringen met haar (inmiddels overleden) man:

**Radha** ... Hij was lief, zo rustig. Iedereen vond hem aardig. Mijn eerste liefde, ik zat nog hier op school. Met hem ga je trouwen, hij is een goede man zeiden ze. Ik kon niet geloven dat dit mij overkwam. Zijn vuisten tegen mijn hoofd, in mijn gezicht, keer op keer, hier en hier. Ik riep zijn naam, maar hij ging maar door en door, het bloed deed hem niets. Mijn mond, mijn kaak, mijn tanden...mijn tanden...

**Nishta** Radha...

**Radha** Precies dat willen jullie zeggen toch, Radha jij? Jij sterke vrouw. [...] Ik verachtte mezelf. Wat zouden ze nu over mij zeggen? Hij werd met rust gelaten, maar ik? 'Je hebt een veel te grote mond,' had mijn moeder tegen me gezegd. Dat was hetzelfde dat hij alsmaar tegen mij zei. Ik moest stil zijn. Ik mocht geen vragen stellen, over wat hij deed en wat hij verzwegen. Stil, niets doen? Wat maakt dat mij? [...] Ik bad tot alle goden die ik kende. (42-43)

De onmogelijkheid om te spreken die Radha als jonge vrouw tijdens haar opvoeding heeft ervaren, herhaalt zich in haar huwelijk. Het niet mogen spreken dwingt haar partner af met fysieke mishandeling. Uit wanhoop beroept zij zich op het geloof, in de hoop op gerechtigheid. Doordat Radha de fysieke ongelijkheid tussen man en vrouw verbindt aan de eigen mentale kracht ("sterke vrouw", "Wat maakt dat mij?"), maakt zij het zichzelf onmogelijk om zich uit te spreken over de mishandeling.

De spreekpositie van Radha wordt in *Ademhalen* enerzijds gekenmerkt door herhaling van machtspatronen waarin zij als vrouw het onderspit delft. Anderzijds laat zij zien hoe je als

Nickeriaan trots mag zijn op waar je vandaan komt. Haar personage laat zien dat je spreekpositie het doorbreken van stilte kan aanwakkeren of onmogelijk kan maken. Als Nickeriaan voelt zij zich op school in Paramaribo gesterkt om te spreken als anderen haar pesten, terwijl zij als vrouw in haar eigen huwelijk dit niet heeft.

Doordat de hoofdpersonen momenten aan de kaak stellen waarop zij in hun ontwikkeling 'niet mochten spreken', levert *Ademhalen* via de monologen kritiek op de mate waarin de sociale omgeving spreekposities oplegt. Door het zelf claimen van een spreekpositie in het heden, in de dialogen, willen de hoofdpersonen vooral acceptatie als 'mens' (in plaats van vrouw) en als 'Nickeriaan' (je niet schamen voor het district als thuisbasis). Door het genre van theatertekst spreken de personages het publiek in monoloog en dialoog direct aan. Het effect hiervan is dat de spreekposities van de personages een voorbeeldfunctie krijgen voor het publiek.

Door de combinatie van het thema 'benauwdheid', de inkadering rond vrouwenrechten, vrouwelijke personages, een vrouwelijke productie en vrouwelijk publiek op de foto's, draagt het stuk bij aan het bekritisieren van genderongelijkheid in wisselwerking met andere intersectionele categorieën zoals etniciteit, ras, klasse, geografische locatie, leeftijd en religie.<sup>25</sup> De vorm van de dialoog waarin we het grootste deel van het theaterstuk lezen, draagt bij aan de overtuigingskracht van de spreekposities van de personages: zij versterken die van elkaar door de vergelijkbare ervaringen als vrouwen in Nickerie en de verschillende visies op het 'mogen' spreken. Doordat de vrouwen alle drie te maken hebben (gehad) met onderdrukking als vrouw, versterken zij met name de gendercomponent van elkaars spreekpositie.

---

<sup>25</sup> Op een moment in het stuk worden ook expliciet mannen aangesproken: "Hoe stevig zouden wij staan als we haar verhaal zouden horen. Wij, vrouwen en mannen?" (28).



### 3.2.3 Spreekpositie van auteur Karin Lachmising: voorbij etniciteit

In het gesprek dat ik met Karin Lachmising over haar gepositioneerdheid heb, zegt zij vooral niet gedefinieerd te willen worden op basis van etniciteit en nationaliteit. Geboren Nederlandse, van Surinaamse ouders, met een multi-etnische achtergrond, terugverhuisd naar Suriname, bekijkt ze haar spreekpositie liever als ‘reizende’ constructie (“Interview” 24). Van haar positie als vrouw, maakt zij graag gebruik als inspiratiebron (“Interview” 45), maar als ‘Hindoestaanse vrouw’ wordt zij vooral geclaimd door de Surinaamse gemeenschap in de productie van het toneelstuk:

Ik representeer het verhaal van de vrouwen. [...] Iedereen dacht, denkt dat ik een exponent ben van de Hindoestaanse gemeenschap en cultuur [...] [o]mdat ik een Hindoestaanse vrouw zou zijn, dat ik daarom een Hindoestaans onderwerp kies. (“Interview” 25)

‘Lachmising’ is een Hindoestaanse achternaam en een Surinaams publiek ziet Lachmising daardoor als Hindoestaanse vrouw. Het toevoegen van ‘Hindoestaanse’ elementen uit de Indiase cultuur, kwam in de productie vooral van Alida Neslo, de regisseur, verklaart Lachmising, terwijl Neslo zelf geen Hindoestaanse achtergrond heeft (20). Juist die compartimentalisering op etnisch niveau, bekritiseert Lachmising in mijn gesprek met haar: “Wie zegt dan een Hindoestaanse zo goed daarover [Hindoestaanse cultuur, MvL] kan schrijven? Wie zegt dat ik zwart moet zijn om over *black lives matter* te praten?” (“Interview” 15).

Om haar overtuiging kracht bij te zetten bespreekt zij de identificatiemogelijkheden die spreken uit publieksreacties van een opvoering in Paramaribo: “Dat iedereen, ongeacht waar die vandaan komt, of wat voor achtergrond die had, dat iedereen zich herkende” (“Interview” 20). Ook in een interview met Gianni Wip in het kader van de PUWEMA-podcast vertelt Lachmising over de identificatiemogelijkheden, die het vrouwelijke gender overstijgen: “wat ik het mooiste ook vond, was dat het niet alleen vrouwen waren, maar ook mannen die zeiden van: ‘dat benauwende [...] en die sfeer, my god, weet je Karin, je moet meer schrijven!’” (“de PUWEMA” 25:13-25:50). Met deze uitspraken bekritiseert de auteur de etnische en

gendercomponent van het compartiment waartoe haar publicatie door de uitgever, de Nederlandse ambassade en Michiel van Kempen wordt gerekend. Lachmising spreekt de wens uit om met haar publicatie bij te dragen aan een bredere thematische discussie over intermenselijke relaties en benauwdheid.

Wat Lachmising wel een belangrijk onderdeel van haar spreekpositie vindt om de vrouwen op te kunnen voeren, is haar beroepsachtergrond in *cross-cultural communications*. Zelf spreekt zij bijvoorbeeld geen Sarnami, maar door haar ervaring om zich open te stellen en te observeren, zoals zij gewend is vanuit haar werk met bevolkingsgroepen in het binnenland, kon zij toch voldoende participeren om haar research voor de toneeltekst te doen ("Interview" 27-28).

Qua spreekpositie identificeert Lachmising zich op allerlei vlakken met de drie personages, maar op het gebied van verwachtingen over het invullen van eigen vrouwelijkheid, kan zij zichzelf het meest herkennen in de 'stoere' Nanda: "Een voorbeeld, mijn vader zei altijd tegen me als ik ergens naartoe ging, vanaf mijn dertiende of veertiende: 'je moet flink zijn, je moet je niet laten inpalmen, sterk zijn[']" ("Interview" 32). Opvallend is de markering van leeftijd in haar uitspraak. Net zoals Radha in *Ademhalen*, verandert de gendercomponent in de spreekpositie zo rond de leeftijd van de puberteit: "Plotseling verdwenen die momenten, dan wou ik op zijn schoot zitten maar zag de waarschuwend blik van mijn moeder. Geen verrassingen meer om met papa te delen en waarom niet? Menstruatie! Ongesteld... ON-gesteld, groot meisje" (*Ademhalen* 15).

De spreekpositie van zowel Lachmising als Radha lijken op het gebied van gender te veranderen als zij in de puberteit komen. Vanaf dat moment moet Lachmising zich 'mannelijker' gaan gedragen en sluiten de ouders van Radha haar kindertijd af met bijbehorende ouder-kindrituelen zoals op schoot zitten. Voor de puberteit lijkt het machtsverschil tussen man en vrouw minder een rol te spelen, maar vanaf de periode als

volwassen vrouw, vergroot het volgens Lachmising's vader haar kansen tot succes als zij zich meer 'mannelijk' voordoet.

In het interview sprak Lachmising over haar eigen onderzoek naar 'het vrouwelijke' of 'de vrouwelijke essentie':

Want het is altijd: hoe vrouwelijker je bent – binnen de maatschappij – hoe minder kans je maakt op... Groei... Als we praten over 'sterk zijn', dan gaat het nooit over de vrouwelijke essentie, want dan moet het strak, sterk en krachtig. [...] Er is ook een hele hype geweest van 'de man moet zijn zachte kant leren kennen', maar betekent vrouw zijn dan zacht zijn? En wat is dan zacht en niet zacht? [...] Ja, wat betekent dat dan die mannelijke en vrouwelijke essentie, misschien zijn die er wel niet, is er gewoon een essentie. ("Interview" 17-18)

In dit fragment overweegt Lachmising verschillende connotaties van 'vrouwelijkheid', die de hoofdpersonen in *Ademhalen* ook overwegen. Om de positie van de vrouw te verbeteren is het nodig om ook mannen te betrekken en genderrollen als relationeel te beschouwen. Bijvoorbeeld door het aankaarten van de positie van moeders ten opzichte van vaders, door de personages:

**Nanda** Wat waren onze moeders eigenlijk, Nishta: sterk, niet sterk? Mama heeft het volgehouden, ze is zelfs met hem gebleven, het was bijna mijn dood, haar dood! Als mijn vader wat aan mama vroeg, gaf ze geen antwoord, ze sprak zo zacht... alsof ze geen stem had. Maar dan sloeg hij in elk geval niet. [...]

**Radha** Mama beschermde, haar kinderen, zo werd het ons ook weer geleerd.

**Nishta** Mama wachtte altijd op hem om samen te eten.

**Radha** Mama zei altijd dat papa op haar rekende.

**Nanda** (*zacht, huiverig*) Mijn man zei dat ik de enige was op wie hij kon rekenen. (39-40)

Door op de eigen moeders te reflecteren, construeren de personages hun eigen spreekposities; door de problemen aan te kaarten spreken zij voor een verbetering van de algemene positie van vrouwen en in dit geval van moeders.

Met het toneelstuk verbreekt Lachmising de stilte over onder meer geweld tegen vrouwen in relaties, zoals met het personage Radha. Dat zij hiermee aansluit bij een globale discussie, in het kader van #MeToo, kwam voor haar min of meer als verrassing, maar maakte de maatschappelijke urgentie voor haar project ook nog beter zichtbaar:

Dan denk je: hier in klein, onbeduidend Suriname, in principe. Dan heb je een verhaal in je hand, je voelt ook dat het speelt en dan binnen die hele maatschappelijke wanorde

komt dan die vrouw dan weer met die #MeToo [...] dan schrik ik, omdat ik, ik ben 54, dus dan denk ik: ok, we zijn nog helemaal niet zover. Het is dus helemaal niet Nickerie alleen, het is gewoon, we beginnen gewoon weer vanaf het begin. ("Interview" 15)

Ook voor de vrouwen achter de personages was het belangrijk dat er een 'groter' verhaal kon worden verteld, zoals Lachmising mij vertelde: "zij vonden het heel specifiek Nickerie en toen zei ik [...] dit is helemaal niet specifiek Nickerie. [...] Toen reageerden zij: 'wel, zie je nou waarom je het moet schrijven, dan moet je het écht schrijven!'" ("Interview" 22). Dat de vrouwen in Nickerie specifiek hun verhaal wilde overbrengen aan andere vrouwen, blijkt uit de korte documentaire die van de theaterbewerking werd gemaakt (Headley 03:08). In de documentaire zien we een voornamelijk vrouwelijk publiek, net als op de foto's in de kaft, dus dit is gelukt.

Het veldwerk dat Lachmising beschrijft in de documentaire, maakt haar positie als observator en relatieve 'buitenstaander' van de Nickeriaanse vrouwen duidelijk. De schrijver stelt zich tijdens haar onderzoek de vragen: "wat doen wij als vrouwen sowieso, maar wat doen zij als vrouwen?" (03:16). Als artiest ziet Lachmising zichzelf als individu, maar het doel met *Ademhalen* is: "een stem geven, een stem voor de vrouw [...] een stem voor kwetsbare groepen" ("Interview" 46).

Lachmising legt de nadruk op het universele karakter van 'benauwdheid' en raakvlakken qua thematiek met actuele, globale maatschappelijke discussies (zoals #MeToo), hierdoor maakt zij gender tot centrale categorie van de spreekposities van zichzelf en de personages. Aan de hand van de thematische benauwdheid stelt zij de tweederangspositie van de vrouw aan de kaak.

### 3.2.4 Deelconclusie: het tonen van de constructie van de spreekpositie

De spreekposities van Radha, Nanda, Nishta en Karin komen overeen op het gebied van gender. In hun ontwikkeling tot vrouw speelt daarnaast leeftijd een belangrijke rol. Gender lijkt voor hen pas een 'beperking' te worden vanaf de puberteit, vanaf het moment dat meisjes

in seksueel opzicht ‘volwassen’ worden. Door benauwdheid aan te kaarten en de stilte te doorbreken over ervaringen waarin het eigen vrouw-zijn van de personages een speciale betekenis heeft (zoals fysiek misbruik en voldoen aan de verwachtingen van de directe sociale omgeving), geeft Lachmising aan ‘gender’ een centrale rol als onderdeel van de spreekposities in *Ademhalen*.

De uitgever en de Nederlandse ambassade plaatsen de tekst juist in een geografisch en etnisch vrij beperkt compartiment. Door deze framing te kiezen, benadrukken de instituties hoe belangrijk het is om de positie van de vrouwen in Nickerie te emanciperen in de werkelijkheid, met als middel *Ademhalen*. Hierbij is de stad het geprefereerde beeld ten opzichte van het ‘traditionele’ platteland, waar de vrouwenemancipatie ‘nog op gang moet komen’. In de Knipscheer, Van Kempen en Lachmising proberen dit compartiment ook te nuanceren door te stellen dat de benauwdheidsproblematiek ‘universeel’ is voor vrouwen en zich niet beperkt tot de Hindoestaanse vrouwen in Nickerie.

Daarnaast toont de dialoogvorm de constructie van spreekposities: de hoofdpersonen hoeven niet op alle intersecties overeen te komen om een gedeelde ervaring te hebben als vrouwen. Zo is Nishta religieus, maar kiest Nanda hier bewust niet voor en hebben Nanda en Radha een periode in de stad gewoond om een opleiding te volgen, terwijl Nishta dit niet heeft gedaan. Zij stellen juist de vooronderstellingen van wat het betekent om vrouw te zijn op scherp in de gesprekken, waarmee zij de constructie van ge-positioneerdheid tonen en vooronderstellingen bekritisieren.

### 3.3 Iraida van Dijk-Ooft en *Geen weg terug*

*Geen weg terug* is een roman die over een traumatische gebeurtenis gaat voor lokale bewoners van het Surinaamse binnenland: de aanleg van de Afobakadam en het vollopen van het Brokopondomeer. Door de neiging om over het vertrek naar de stad te zwijgen, weet hoofdpersoon Alex twee generaties later, niets over zijn ‘roots’. In deze paragraaf analyseer ik

of en op welke manieren de spreekposities van drie personages (hoofdpersoon Alex, Elsie en Malientje) en de spreekpositie van Iraida van Dijk-Ooft een rol spelen in het doorbreken van de stilte over de familiegeschiedenis en de historische gebeurtenis. Deze analyse plaats ik in de context van het compartiment van 'historische fictie over de Surinaamse geschiedenis' waarbinnen de roman geplaatst wordt door recensenten en In de Knipscheer. Hierbij is van groot belang dat door de compartimentalisering, het verhaal gezien wordt als weergave van de Surinaamse geschiedenis en niet van de Nederlandse.

Zoals zal blijken zijn het terugkeren van karaktereigenschappen en de herhaling van gebeurtenissen zoals machtsmisbruik en incest over de generaties, belangrijke motieven in de roman. Uit deze herhaling spreekt een gedetermineerdheid van de personages. De spreekposities van de personages lees ik als onderdeel van deze gedetermineerdheid: omdat je tot een bepaalde familie behoort, man of vrouw bent, wel of niet 'van de kerk', wordt in de verhaalwereld ook je sociale status bepaald en de mogelijkheden om wel of niet te mogen spreken. Van Dijk-Ooft probeert met de roman de lezer zich te laten identificeren met leden van 'gebroken' families die noodgedwongen vertrokken zijn uit de leefomgeving waar nu het stuwmeer is. Zelf is zij geen familie van de gevluchte gemeenschap, maar opereert als "onderzoeker" (62).

### 3.3.1 Het compartiment: historische fictie over de Surinaamse geschiedenis van Brokopondo

Het omslag beschrijft de roman als historisch verslag: "*Geen weg terug* schetst de periode van 1962 tot 2014, een belangrijke periode voor Suriname, met name voor al die bewoners van het gebied dat later een stuwmeer werd" (z.p.). De stemmen die we in deze roman horen, zijn kortom die van de voormalige bewoners van de plaats die nu het stuwmeer is en hun nageslacht. Op de voorkant staat een foto van een zwarte man. Een close-up van zijn hoofd is afgebeeld met takken met bladeren rond zijn gezicht en een bedrukte gezichtsuitdrukking. De

schaduw van de bladeren valt op zijn gelaat. De foto maakt op mij een angstwekkende indruk, zeker in combinatie met de onheilspellende titel *Geen weg terug*, alsof het hoofd van de man langzaam wordt bedolven onder de takken. De takken symboliseren in dat verband het water dat de personages boven het hoofd stijgt. De foto wekt de indruk dat de afgebeelde man een van de inwoners is die heeft moeten vluchten voor het stijgende water.

Het compartiment dat de uitgever construeert op het omslag, is dat van de historische werkelijkheid van (voormalige) bewoners van een Surinaamse regio, meer gespecificeerd door Van Dijk-Ooft in het nawoord: “meer dan vijfduizend marrons, enkele Aucaners, voornamelijk Saramacangers” (*Geen weg terug* 205).<sup>26</sup> Als afsluiting van de historische situering, presenteert het omslag de ‘zwijgcultuur’ als thematische rode draad:

Nooit is hun leven meer normaal geworden. Vooral omdat ze niet alleen hun huis en verleden verloren maar ook hun dierbare gestorvenen op de begraafplaatsen achterlieten. [...] *Geen weg terug* beschrijft het zwijgen van generaties en de grote gevolgen ervan. (z.p.)

Ook op de achterflap is de historische periode in combinatie met familieverhoudingen het uitgangspunt van het compartiment: “Precies 50 jaar nadat de Afobakadam gesloten werd en het Brokopondostuwmeer zich met water begon te vullen, zoekt Alex naar goud op de plek waar zijn moeder Bé ooit is geboren” (z.p.). De uitgever plaatst dit fictieve verhaal in een reële gebeurtenis in de nationale geschiedenis van Suriname. Uit de omslagteksten valt niet direct op te maken dat het geen ‘waargebeurd’ verhaal is; de personagenamen worden direct in de reële historische context opgevoerd.

Over Van Dijk-Ooft als auteur staat op het omslag dat zij woont en werkt in Paramaribo (z.p.). Het compartiment waarin In de Knipscheer *Geen weg terug* plaatst, is gespecificeerd op basis van natie (Surinaams), regio (het district Brokopondo) en genre (historische fictie). De functie van deze compartimentalisering voor de uitgever is naar mijn idee dat hiermee de

---

<sup>26</sup> Van Dijk-Ooft gebruikt in de roman ook termen om personages qua kleur te omschrijven: “Alleen in die gevallen waar het in de vertelsituatie relevant was, heb ik woorden ‘wit, zwart, neger, bosneger, *nengre*, *wetiman*, *bakra* of *blaka*’ gebruikt, echter nooit ofte nimmer vanuit enige racistische overweging” (*Geen weg terug* 206).

uniciteit van de roman benadrukt wordt: normaal gesproken zwijgen de nabestaande over deze geschiedenis, maar nu kun je via de roman toch hun kant van het verhaal horen.

In besprekingen van de roman komen het nationale en regionale karakter en de genrekenmerken ook aan bod. Recensent Rabin Gangadin beschrijft dat de auteur “een bepaalde realiteit van Suriname” thematiseert en “de zwijgcultuur” demonstreert: “Diep verankert (sic) in de Surinaamse natuur, nauw verbonden met de aarde reikt de schrijver ons ook de sleutel aan voor een verlossing” (“Een overdaad” z.p.). Gangadin leidt zijn bespreking in met een historische schets van de late jaren '50, toen het plan vastgesteld werd voor de toekomst van Brokopondo (“Een overdaad” z.p.). Ook besprekers Els van Swol en Ezra de Haan stellen de nationale historische gebeurtenis centraal als kader van de roman (z.p.; “De vaart” z.p.)

Opmerkelijk hierbij is dat in de randteksten en recensies de gebeurtenis telkens als onderdeel van de Surinaamse geschiedenis presenteren en niet als onderdeel van de Nederlandse. Dit bevestigt de lezing binnen het nationale ‘Surinaamse’ compartiment, zonder dit perspectief in verband te brengen met het eigene, Nederlandse (vgl. Snelders 22). Zo schrijft De Haan over de roman: “Daarmee heeft ze een deel van de Surinaamse geschiedenis een stem gegeven” (“De vaart” z.p.). Van Swol gaat ook uit van een historische inbedding in Suriname: “Het verhaal leunt op een belangrijke gebeurtenis uit de Surinaamse geschiedenis: het sluiten van de Afobakadam in 1964, waardoor het Brokondostuwmeer ontstond” (z.p.). Suriname was in de jaren niet alleen als kolonie onderdeel van Nederland, maar Nederland heeft ook een belangrijke rol gespeeld in de besluitvorming en uitvoering van de aanleg van de Afobakadam. Omdat het boek in een nationaal (Surinaams) compartiment wordt geplaatst, kan de Nederlandse lezer op veilige afstand blijven, zonder het eigen aandeel in deze geschiedenis onder ogen te zien.

Daarnaast is het mannelijke geslacht van de hoofdpersoon en de afbeelding op de voorkant van de roman geen thema in de omslagteksten of voor de recensenten. Het Creoolse,



mannelijke perspectief kan blijkbaar zonder problemen symbool staan voor de nationale Surinaamse geschiedenis, waar gender en etniciteit wel expliciet thema's blijken wanneer de hoofdpersonages Hindoestaanse vrouwen zijn, zoals in *Ademhalen*. Dat het Creoolse perspectief in tegenstelling tot het Hindoestaanse eerder als 'Surinaams' gelezen wordt, blijkt ook uit de analyse van het compartiment van *De laatste parade* dat eerder nationaal is, dan etnisch gebonden.

### 3.3.2 Spreekposities van personages: familiepositie in gender en leeftijd

*Geen weg terug* telt 25 hoofdstukken vanuit het perspectief van zes focaliserende personages en drie 'algemene' hoofdstukken met een alwetende verteller. De hoofdstukken spelen zich af tussen 1962 en 2014 en verspringen qua tijd en plaats. De meeste hoofdstukken lezen we vanuit het perspectief van het hoofdpersonage Alex. De roman vertelt over zijn ontwikkeling tot volwassene.

Hoofdpersoon Alex wordt in de vertellerstekst als Creools personage beschreven 'van de stad', hij groeit op bij een religieus echtpaar: "Zijn familie had nooit ergens anders dan in Paramaribo gewoond. Stadscreolen waren ze, *fotonengre*. Oma Suze en opa John waren van de kerk, Evangelische Broedergemeente" (*Geen weg* 10). In het verhaal is Alex degene die op zoek gaat naar zijn familiegeschiedenis. Aan het einde van deze zoektocht, beschreven in het begin van het verhaal, probeert hij op het water de 'grondmoeder'; de 'winti van de grond' (*Geen weg* 213-214) aan te spreken om zijn verontschuldigen aan te bieden. De verteller maakt duidelijk dat Alex' zijn schuld alleen kan verlichten door erover te spreken, door de stilte te doorbreken:

Alex richtte zich tot het draaiende gat in het water. Hij draalde, wist nog niet goed wat te gaan zeggen, probeerde een begin te maken. [...] Praten alleen verlichtte. Zijn verhaal begon steeds een beetje anders, altijd vertelde Alex het vanuit de behoefte begrip te vinden. Hij had iets uit te leggen, een verklaring te geven voor zijn gedrag. (11)

In het Sranan begint Alex de monoloog van zijn verklaring, waarbij hij zich beroept op zijn familiepositie om daarmee zijn verontschuldiging kracht bij te zetten: “*Disi na mi. Alex Adjako*’]. [‘Dit ben ik, Alex Adjako’, *Geen weg* 214] [...] Ik kon het niet helpen. Zo is het gekomen: mijn moeder, Béate, droeg me op: “Alex, ga. Ga zoeken. Weet waar we vandaan komen” (12). In deze omschrijving presenteert Alex zijn fouten als lotsbestemming vanuit zijn familiepositie. Doordat Alex op zoek gaat naar zijn geschiedenis, blijkt dat hij eigenlijk niet ‘van de stad’ is, maar uit de genealogische lijn van de Adjako’s komt. Wanneer zijn moeder Béate hem dit voor het eerst zegt, begrijpt hij haar niet:

Tijdens het zoeken praat Bé verder. ‘Hoor je me? Onthoud wat ik je zeg. Ga zoeken, je moet weten vanwaar we zijn. Weet wie je bent.’ ‘Ik ben Alex, Koningsverander. [...] ‘Doe niet stom. Hoe roept de juf je in de klas? Is het niet Adjako? Je bent Adjako, Alex... Ik ben Adjako.’ [...] ‘Je moet weten wie je bent. Ik weet niet wie ik ben, Alex. Jij moet gaan zoeken. Wanneer je een man bent geworden. Je kunt voor ons beiden het antwoord vinden.’ (125-126)

De spreekpositie van Alex wordt dus vooral door anderen beschreven, door de verteller in het eerste citaat en in een dialoog door zijn moeder in het laatste fragment. Als hij voor het eerst navraag doet naar de betekenis van ‘Dembeston’ bij zijn ‘oma’ Suze, bij wie hij opgroeit in Paramaribo, doorbreekt hij zonder dit door te hebben de stilte. Suze werkt Alex tegen om iets over Dembeston te weten te komen:

‘Waar heb je dat gehoord,’ snauwde ze. Ik schrok en begon onmiddellijk te stotteren, dat gebeurt me alleen bij haar in de buurt en alleen als ze zo was. Zo rustig mogelijk vertelde ik over mijn droom, over het vechten om te ademen en de druk van het water, over de roep van de vrouwenstem. “Here verlos ons van het kwade,” riep ze uit. Zij had me moeten verlossen, met de waarheid. Oma zei verder niets en stond op uit bed. (35)

Uit dit fragment blijkt dat oma Suze haar geloof inzet om Alex te vermanen te stoppen over het onderwerp. In retrospectief ziet Alex deze gebeurtenis als voorbeeld, dat zijn oma hem had kunnen inlichten en hem daarmee een belangrijk deel van zijn noodlot had kunnen besparen.

In de volgende verhaalsituatie dient de vraag naar Dembeston voor Alex ook als uitweg uit een moment van ongewenste intimiteit:

Dan is oma er. Zonder kloppen gaat de deur open. 'Alex? Mannetje. Ben je nog wakker?' [...] Hij is haar oogappel, van hem houdt ze zielsveel. Al die liefde wordt Alex de laatste tijd een beetje te veel. Hij is bijna zesentwintig. [...] Oma's puntige beenderen steken onaangenaam in zijn vlees. Haar elleboog in zijn zij, haar pols op zijn maag. Magere knieën tegen zijn gespierde dijen. Hij krijgt geen lucht meer, wil gaan slapen zonder al dit gedoe. [...] Hij schrikt van de beelden die zich achter gesloten oogleden aan hem opdringen: oma, bloot, tegen hem aan liggend. Godzijdank ligt hij van haar af gedraaid. Dan aait ze opeens zijn rug. (33-34)

Dit fragment beschrijft een sociale hiërarchie waarbij oma Alex in een kindpositie behandelt, terwijl hij de volwassen leeftijd heeft bereikt. Dat Suze het Alex onmogelijk maakt om de stilte over Dembeston te doorbreken, legitimeert zij vanuit haar opvoedersrol, waarbij ze Alex als kind blijft behandelen en hem intimideert.

Als Alex erachter komt dat opa John eigenlijk zijn vader is en dat zijn moeder Béate door hem is verkracht om Alex ter wereld te brengen, omdat oma Suze geen kinderen kon krijgen, gaat hij volledig tegen Suze door het lint (175-180). Niet alleen hij is dus misbruikt binnen het gezin van de Koningsveranders, maar ook zijn moeder. De hiërarchie tussen Oma Suze en Alex draait om, hij is inmiddels volwassen en neemt het op voor zijn familie. Gedurende het verhaal heeft hij afstand genomen van zijn familierol in de familie Koningsverander en heeft hij zijn 'ware' identiteit gevonden als lid van de familie Adjako (*Geen weg* 139). Bij deze familiepositie horen ook een aantal veranderde kenmerken voor zijn spreekpositie, zo is zijn achtergrond als Adjako Saramaccaans, heeft hij inmiddels de volwassen leeftijd bereikt en keert hij zich af van de religieuze oriëntatie van zijn opvoeders. Wanneer hij voor het eerst bij Butu aanklopt, die later de ex-partner van Béate blijkt, introduceert hij zichzelf met zijn 'nieuwe' naam: "Butu steekt zijn hand uit. Alex schudt hem. 'Alex Adjako. Aangenaam.' 'Wie heeft je gestuurd? Van welke Adjako ben je?'" (139). Als blijkt dat Butu pas lange tijd na hun eerste ontmoeting informatie prijsgeeft over de vragen naar Dembeston en het familieverhaal, is Alex het zat om respect op te brengen voor ouderen: "Respect. Dat moet je verdienen. Niet zomaar omdat je ouder dan me bent" (165).

Ook Malientje, de vrouw van Melviel en de moeder van Maisa, krijgt te maken met incest. Béate wordt namelijk geboren uit een verkrachting van Maisa door Melviel (85). Als

Melviel terugkomt uit de stad zonder de stoffen die hij beloofd had voor haar mee te brengen, met alleen cadeautjes voor Maisa, doorbreekt zij de stilte tegen hem: “‘Kijk wat je brengt. Rotzooi. Ik had die stof dringend nodig.’ Maisa wordt bang, Malientje moet oppassen dat ze geen klap krijgt” (81). De onrust van Malientje wordt gevoed doordat zij ziet dat de aandacht van haar man naar het jonge, ontluikende vrouwenlichaam van haar dochter gaat (80). In de spreekpositie van Malientje speelt de combinatie van gender en leeftijd een belangrijke rol in het tot de orde roepen van Melviel. In het slot van het verhaal lezen we hoe Malientje het nageslacht van Melviel vervloekt, waarmee zij ook het noodlot van Alex bezegelt (204).

De moeder van Malientje, Elsie Adjako, is de stammoeder en staat daarmee in gezag bovenaan in de familie. In een vergadering over de toekomst van de families die weg moeten verhuizen uit Dembeston, beroept zij zich op de macht die in de vrouwelijke genderlijn van de familie zit: “‘Malientje is mijn dochter en ze moet gaan waar háár familie wil. Die man heeft niets over d’r te zeggen” (68). Deze uitspraak maakt Melviel woedend (69). Als getrouwde man hoor je tot de familie van de vrouw in plaats van andersom. Dit wil Melviel niet door de sociale status van zijn familie, volgens Van Dijk-Ooft: “Maar omdat zijn familie, die machtige familie Fudembe is, blijft hij toch vasthouden aan zijn familie. En dus is Elsie’s standpunt: als jij het wil doen, dan mag je, maar mijn dochter en mijn kleindochter die horen bij mij” (“Interview” 71). De combinatie van gender en leeftijd zijn dus ook in het geval van Elsie de belangrijkste bouwstenen van haar spreekpositie waarmee zij haar doorbreken van stilte legitimeert.

Gender en leeftijd zijn terugkerende bepalende factoren in de spreekposities van Alex, Malientje en Elsie waarmee zij onderbouwen de stilte te mogen doorbreken. Beide variabelen hebben een bijzondere betekenis in de familieverhoudingen: als vrouw geef je jouw achternaam door aan jouw kinderen en als oudste vrouw in de stam heb je het hoogste gezag. Je dient respect op te brengen voor personen die ouder zijn dan jij, dus je bent als jongere altijd lager in de sociale hiërarchie.

In *Geen weg terug* de vertelvormen van vertellerstekst en monoloog eerder als ondersteuning van de deterministische visie op de spreekposities van de personages, terwijl in de dialogen de spreekposities actiever worden gebruikt om de eigen positie te emanciperen. Zo zijn de innerlijke monologen van Alex over zijn schuld een voorbeeld van het onontkoombare van zijn lot, net als de vloek die Malientje uitspreekt, terwijl Alex in dialogen op latere leeftijd actief zijn eigen positie probeert te emanciperen net als Elsie op de dorpsvergadering en Malientje tegenover Melviel.

### 3.3.3 Spreekpositie van auteur: een stem voor de Saramaccaner

In het gesprek dat ik met Van Dijk-Ooft had, positioneerde zij zichzelf met name als buitenstaander als het aankomt op etniciteit: “Ik denk dat mijn etniciteit en mijn gemengde achtergrond vooral heeft gemaakt dat ik als buitenstaander heb kunnen schrijven. [...] Als het een van hun zou zijn geweest, zouden ze al gauw het idee krijgen, dat het een echt verhaal is” (“Interview” 66).

Over het onderdeel religie in het verhaal, vertelt Van Dijk-Ooft zich te baseren op research om de personages op te voeren (“Interview” 56). Met religieuze overtuiging als onderdeel van de spreekposities van de Koningsveranders heeft zij vooral willen aankaarten dat het naleven van een geloof je niet direct een goed mens maakt (“Interview” 57). Wanneer Alex erachter komt hoe het zijn moeder Béate is vergaan via een bewaard krantenbericht, komt de religieuze oriëntatie van de Koningsveranders nog eens expliciet aan bod:

Een opstandige zestienjarige teenager heeft haar pleegvader een aantal angstige uren op het politiebureau bezorgd. De jongedame in kwestie, die sinds haar vijfde door de heer en mevrouw K wordt opgevoed, beschuldigt haar verzorger, die wij vanwege het gevoelige karakter van het onderwerp in dit artikel als de heer JK zullen aanduiden, van het pogen tot ongewenste en ongepaste lichamelijke toenadering. [...] Pleegvader JK is een trouw gemeentelid van een van de belangrijkste kerken in Paramaribo. (*Geen weg* 176)

Uit het nieuwsbericht blijkt dat er van iemand met een actieve staat van dienst bij de kerk niet wordt verwacht dat de persoon over kan gaan tot intimidatie. Van Dijk-Ooft beschrijft zichzelf

momenteel eerder als spiritueel dan als religieus te omschrijven, maar wel Rooms-Katholiek te zijn opgevoed. In haar eigen ontwikkeling heeft zij ervaren dat het handelen van gelovigen niet altijd strookt met de religieuze principes ("Interview" 57).

Op het niveau van nationaliteit, profiteert Van Dijk-Ooft wel van achtergrondkennis om het verhaal over te kunnen brengen, zoals zij aan mij uitlegde: "Ik denk dat je als buitenstaander nooit zou weten dat je als Surinamer, als je bij water komt, dat je altijd het water even om toestemming vraagt, je vraagt altijd even of alles goed mag gaan" ("Interview" 68). Ook wat betreft het spreken van het Sranan, is Van Dijk-Ooft een insider (57). Het gebruik van het Saramaccaans heeft zij niet vanuit eigen ervaring toegepast, maar hiervoor heeft zij eveneens als onderzoeker gehandeld (58).

Van Dijk-Ooft had gehoopt met de publicatie het begrip te vergroten voor de positie van de Saramaccaner: "Dan is het een trauma van het stuwmeer, maar daarvoor was het de marronage en voor de marronage was het... Het is echt generaties op generaties van ontheemding en vervreemding van je omgeving" ("Interview" 77). Zij geeft zelfs aan tijdens het schrijven het gevoel te hebben gehad namens de Saramaccaners te spreken, terwijl zij er zelf geen is (78). Door de geringe beschikbaarheid van het boek, is de bekendheid van de roman naar haar idee niet voldoende om deze rol te vervullen: "omdat het boek zelf, vanaf de publicatie en de schaal waarop het gelezen wordt hier. Nu is het wel op de middelbare school op de literatuurlijst, maar men komt er niet makkelijk aan. Je moet het [...] echt weten voordat je het vindt" (77).

### 3.3.4 Deelconclusie: een spreekpositie vormgeven binnen de voorouderlijke grenzen

Het slot van *Geen weg terug* nodigt de lezer uit om de vloek die Malientje uitspreekt over het nageslacht van Melviel, te lezen als verklaring voor de herhaling van machtsmisbruik en incest in de familielijn van Alex en zijn moeder. De personages zijn gedoemd om weer slachtoffer of dader te worden.

In een dergelijke deterministische interpretatie, speelt een spreekpositie wel een rol in het doorbreken van stilte, maar zijn de betekenissen voor een deel bepaald door de verhouding tot spreekposities van eerdere personages. Gender is hierbij van belang: doordat Alex man is, ligt voor de hand dat hij zijn machtspositie zal misbruiken, net als Melviel dit deed. Doordat Malientje en Elsie vrouw zijn, hebben zij binnen de familie een bepaald gezag, maar binnen de bestuurlijke orde van Dembeston zijn zij ondergeschikt aan de kapitein en de dominee.

Door als auteur juist de positie van de gevluchte Saramaccaner te willen emanciperen, een stem te willen geven, gaat Van Dijk-Ooft mee in een tweetal kenmerken van de compartimentalisering van de roman: het genre (historische fictie) en de geografische locatie van de belangrijkste personages (Brokopondo). Het is voor haar, net als voor San A Jong, belangrijker om Surinaamse lezers te bereiken en te representeren, dan het voor witte, Nederlandse lezers comfortabele compartiment te problematiseren.

Door de ontwikkeling die de personages doormaken en de verandering van hun spreekpositie, laat deze publicatie de contextgebondenheid van spreekposities zien. Het regionale karakter (de omgeving van Brokopondo) wordt bevestigd doordat de personages die tot de gevluchte families behoren allemaal een band houden met de plek. De auteur juicht het toe dat het verhaal in relatie tot de werkelijkheid wordt gelezen en als historische fictie wordt beschouwd, omdat zij met de roman een stem wil geven aan de Saramaccaner wiens stem in 'de stad' zelden zou worden gehoord.

### 3.4 Sakoentela Hoebba en *De lottowinnaar*

De verhalenbundel van Sakoentela Hoebba bestaat uit elf verhalen, waarvan er vijf in deze analyse betrokken zijn.<sup>27</sup> In deze verhalen doorbreekt een personage actief de stilte over een thema waarover de personages in de verhaalwereld gewoonlijk zwijgen. De bundel

---

<sup>27</sup> "Anders", "De fles", "Brandende kamfer", "Hoe te beginnen" en "Uit liefde".

thematische ‘zwijgcultuur’ ook via gedachten van personages, die niet actief de stilte doorbreken. Deze verhalen laat ik voor nu buiten beschouwing.

Hoebba vertelde mij in het interview met haar dat zij een teruggetrokken bestaan leidt en niet zelf in het middelpunt van de aandacht wil staan, omdat zij als schrijver, de personages dit voor haar laat doen (85). Zij gebruikt literatuur als kanaal om maatschappijkritiek te uiten. Hierbij maken de personages in sommige gevallen van de gelegenheid gebruik om hun eigen spreekpositie te emanciperen wanneer zij de stilte doorbreken. In andere gevallen speelt de spreekpositie niet zo’n belangrijke rol in het doorbreken van stilte en is het de personages eerder te doen om het hart te kunnen luchten.

In de verhalen vormt het doorbreken van stilte vaak de centrale gebeurtenis, de plot van het verhaal. De hoofdpersonen en af en toe ook andere personages worstelen met geheimen, die een groot gewicht hebben in hun alledaagse leven, zoals geaardheid, ervaringen met misbruik of een buitenechtelijk kind. Over de spreekposities van de personages die de stilte doorbreken komen we niet altijd evenveel te weten, zoals ook het geval was bij de verhalenbundel *De laatste parade*. Als laatste voorbeeld van een positie binnen het compartiment van de ‘Surinaamse’ literatuur, is *De lottowinnaar* vooral gecompartmentaliseerd op basis van een combinatie tussen de kenmerken land (Suriname) en etniciteit (Hindoestaans).

### 3.4.1 Het compartiment: alledaagse Hindoestaanse verhalen uit Suriname

De achterflap van de bundel beschrijft dat in de verhalen “het dagelijkse leven in Suriname tot leven komt” (z.p.). De uitgever verbindt de ‘zwijgcultuur’ in de daaropvolgende passage aan dit ‘Surinaamse’ karakter: “Veel wordt verzwegen, bewust, of bedekt door de mantel der liefde. En toch is veel pijnlijk duidelijk” (z.p.). Met deze bewoording lijkt de ‘zwijgcultuur’ een vanzelfsprekend onderdeel uit te maken van het ‘gewone’ leven in Suriname en daarmee zou de bundel een ‘directe’ afspiegeling zijn van de maatschappelijke werkelijkheid in het land.



Dit nationale kader specificeert In de Knipscheer lokaal door te vermelden dat Hoebba uit ‘Suriname, Wanica’ komt (z.p.) Het buitengebied van de stad Paramaribo is de woonplaats van veel Hindoestanen, zoals Hoebba mij in mijn interview met haar vertelde (107-108). Voor een outsider van de Hindoestaanse cultuur zullen de flapteksten eerder een algemeen Surinaams karakter opwekken dan een Hindoestaans. Er staat bijvoorbeeld een foto van Surinaams geld afgebeeld op de voorkant van *De lottowinnaar*, met de nationale munteenheid ‘SRD’ (z.p.). Een expliciete referentie naar het Hindoeïsme wordt op het omslag enkel gegeven met het opvoeren van de ‘Pandit’ (Hindoe priester, MvL) (z.p.). De motivatie van de uitgever om *De laatste parade* eerder nationaal dan etnisch te compartimentaliseren ligt naar mijn idee in de reikwijdte van het publieksbereik dat de uitgever zou willen aanspreken met de publicatie. Het doel van de bundel is niet specifiek om een bepaalde etnische groep te emanciperen, maar eerder om een brede staalkaart te geven van ‘Surinaamse’ ervaringen in verhalen gevat.

Recensenten beschrijven *De lottowinnaar* herhaaldelijk als ‘inkijkje’ in de Hindoestaanse cultuur. Op *NBD | Biblion* beschrijft Aarti Rampadarath de personages van Hoebba als Hindoestaans: “‘De lottowinnaar’ bestaat uit elf korte verhalen waarin [...] Hoebba [...] alledaagse, maar ook beslissende momenten in het leven van haar personages beschrijft. Die zijn overwegend hindostaans” (z.p.). Recensent Marjo van Turnhout trekt deze conclusie eveneens in haar bespreking op *Leestafel.info*: “Elf inkijkjes in het Surinaamse leven, meer specifiek in de Hindoestaanse bevolkingsgroep” (z.p.). Recensent Rabin Gangadin verbindt op *Hebban* de ‘zwijgcultuur’ aan Suriname en de Hindoestaanse gemeenschap in het bijzonder: “Hoebba ontvouwt de zwijgcultuur van Suriname zoals die manifest is binnen de Hindoestaanse gemeenschap” (“Een symfonie” z.p.). De reden om aan te nemen dat het om Hindoestaanse taferelen gaat, is onder meer het gebruik van de taal, het Sarnami: “Woorden waarvan de betekenis vaak niet terug te vinden is, en die een exotische sfeer oproepen: stonfutu; orhnie; bewiesen; printa; sindhur etc.” (Van Turnhout z.p.).

Door de nadruk te leggen op reële maatschappelijke problemen en door de etniciteit van de personages in te vullen, maken de recensenten de publicatie tot een weerspiegeling van een 'zwijgcultuur' in de werkelijkheid. De lezer waant zich als het ware onder 'echte' Surinamers, met name Hindoestanen en leert over wat hen beweegt om over bepaalde thema's te zwijgen of juist de stilte te doorbreken. De intersectie etniciteit en gender blijft hierbij niet onopgemerkt, zoals blijkt uit de recensie van Gangadin:

Buitengewoon achtenswaardig en lovenswaardig is dat de auteur aandacht geeft aan de positie van de vrouw in Suriname. In het relaas figureert Radj, een werkeloze en drankzuchtige *rural Hindiman* die zijn vrouw Mandra verbiedt om aan het arbeidsproces deel te nemen. ("Een symfonie" z.p.)

Uit de bewoording van de recensent blijkt dat het ongewoon is om het vrouwelijk perspectief te kiezen. Hij schaart Hoebba in lijn met andere Hindoestaanse schrijfsters Candani, Kishoendajal en Bachnoe ("Een symfonie" z.p.).

De recensenten kiezen voor compartimentalisering op basis van de perceptie van etniciteit van de personages. Door deze categorisering valt voor Van Turnhout ook het gebruik van de "exotische" Hindoestaanse taal Sarnami op zijn plaats. De motivatie om juist dit onderdeel in de compartimentalisering te benadrukken ligt naar mijn idee voor sommige recensenten in de overeenkomsten met hun eigen etnische achtergrond, zoals voor Gangadin. Voor Van Turnhout dient de compartimentalisering eerder voor het begrijpelijk maken van de 'afwijkende' literatuur.

### 3.4.2 Spreekpositie van personages: 'gewone' Hindoestaanse Surinamers

Van de vijf verhalen waarin een personage actief de stilte doorbreekt in *De lottowinnaar*, speelt de spreekpositie in drie gevallen een rol. In "Anders" verbreekt Soeshiel de stilte over zijn homoseksuele geaardheid in een dialoog tegenover zijn ouders. Hij kondigt aan te gaan samenwonen met zijn vriend Vikash (*De lottowinnaar* 20). In het verhaal wordt behalve de seksuele voorkeur weinig over de spreekpositie van Soeshiel gezegd. Uit de reactie van zijn moeder maak ik op dat het om een Hindoestaans en Hindoeïstisch gezin gaat: "Hai Baghwaan

[God almachtige, MvL], bescherm ons.' Ze vouwt haar handen, doet haar ogen dicht en prevelt een gebedje" (21). Soeshiel probeert de afkeurende reactie van zijn ouders nog te keren door op te geven over zijn goede baan en die van zijn partner (22), maar zelfs de uiting van hoge sociale klasse mag het tij niet keren, wanneer hij de ruimte uit is noemt zijn vader hem 'boeler' [flikker; klootzak, MvL] (23).

Wanneer Vikash ervoor zorgt dat de vader van Soeshiel een ongeluk overleeft, zijn zoon en partner wel weer in het ouderlijk huis. De moeder zegt: "'Word jij mijn schoondochter of schoonzoon, Vikash?' [...] Ze huilt en lacht tegelijk" (28). Uit de aangehaalde passages blijkt een negatieve waardering van homoseksualiteit, een belangrijk onderdeel van de spreekpositie van Soeshiel. Zelfs in de erkenning van de situatie, dringt de moeder een traditionele genderverhouding op aan het stel, waarbij de een de man is en de ander de vrouw.

Mandra is het vrouwelijk personage dat de stilte op twee momenten doorbreekt in dialogen in "De fles". Dit verhaal gaat over de relatie van Mandra en haar alcoholverslaafde man Radj. De twee hebben een dochter, Kirti. In het verhaal mag Mandra van haar man geen geld verdienen, terwijl hij zelf ook geen baan heeft. Noodgedwongen laat zij zich seksueel gebruiken door de visboer in ruil voor geld (46). Door haar financiële situatie is Mandra afhankelijk van haar man (30). Het eerste moment waarop zij de stilte doorbreekt is wanneer Radj kwaad is over het feit dat hij steeds vis te eten krijgt: "'Maar je hebt al een maand geen geld thuisgebracht,' durfde Mandra eindelijk met een muizenstem te zeggen. 'Je moest eens weten wat ik hier allemaal moet doen om dit hier nog klaar te maken'" (43). Omdat de situatie met haar man voor haar zo ondraaglijk is, doorbreekt zij de stilte op het tweede moment tegen visboer Dilip, ze vraagt hem om onderdak in zijn schuurtje (48). Voor het verhaalverloop betekent het doorbreken van de stilte geen verbetering van de sociale positie van Mandra: de visboer laat haar zitten en haar man pleegt zelfmoord (48; 50-51).

De onderdelen gender en sociale klasse in de spreekpositie van Mandra spelen een belangrijke rol op de momenten dat zij de stilte doorbreekt. Zij zou als vrouw dolgraag werken

om de financiële situatie van het gezin vooruit te helpen, maar wordt beperkt door haar man. Op het tweede moment probeert zij haar eigen positie binnen het gezin te verbeteren door te vluchten van haar man, maar kan zij niet bij de visboer terecht. Net als Soeshiel is het voor Mandra vechten tegen de bierkaai van de traditionele genderverhoudingen, waarin de man de geprefereerde positie heeft tegenover de vrouw, met uitzondering van de homoseksuele man.

Kries doorbreekt op de crematie van zijn 'oompapa' de stilte over zijn jarenlange seksuele misbruikverleden door zijn stiefvader (58-59). De setting van het verhaal is een Hindoestaanse begrafenis, waarop Kries met zijn monoloog de rituelen met de kamfer doorbreekt:

Kries sprak eerst zacht. Hij liep rood aan. Zijn stem werd nu luid. 'Koetta, ik hoop dat je voor eeuwig in de hel blijft branden. Dit is het begin van je leven in de hel. Geniepige pedofiel. Je hebt me vernietigd. Ik haat je.' (60)

Eerder durfde Kries niet te spreken over zijn ervaringen in een dialoog tegen zijn moeder of tante bij wie hij besloot te gaan wonen na zijn schooltijd (56; 58). In het doorbreken van de stilte is de positie van Kries gekenmerkt door die van een buitenstaander: een buitenstaander van de religieuze tradities en een buitenstaander als geen echt kind van 'oompapa' (54; 55). Daarnaast is hij uit Nederland gekomen om de crematie bij te wonen en is zijn woonplaats dus niet langer Suriname (54; 59). Als reactie op de monoloog van Kries, breekt de onrust uit onder de aanwezigen van de begrafenis en de pandit probeert hem nog tegen te houden:

De pandit liet zijn veelgebruikte gebedsboekje vallen. De losse blaadjes waaiden hoog met de wind mee, maar de pandit nam niet de tijd daar aandacht aan te besteden. Met de ene hand greep hij Kries bij zijn schouders. Met de andere bedekte hij de mond van de jongeman. Kries smet de lepel met de brandende kamfer op de grond. Buurman Jairam kreunde: 'Ik wist 't, ik wist 't al lang.' [...] Het geroezemoes zwol aan. Iedereen begon door elkaar te praten. Het was alsof een bijennest was gestoord waarna de bijen tot de aanval overgingen. Met een korte ruk haalde Kries de hand van de pandit van zijn mond en schudde zich van hem los alsof hij een lastige vlieg was. (61-62)

Kries heeft een afkeer van de Hindoeïstische religie, en personages die de stilte willen behouden, beroepen zich tegelijk op deze zelfde religie. Deze visie op religie is ook in Soeshiels

familiesituatie terug te zien. In beide gevallen keert de jongere generatie zich af van de religie die de oudere generatie omarmt.

In “Hoe te beginnen” bevalt Meena van Jiwan, een zoon die niet het kind is van haar man Satish (85). Satish is degene die erover begint te spreken nadat hij in het ziekenhuis belandt na een val met Jiwan: “Ik wist altijd al dat ik geen kinderen kon verwekken. Was ziek toen ik klein was. Zware medicijnen. Ik ben niet eerlijk geweest toen we trouwden” (89). Over Satish wordt gezegd dat hij een heel lichte huidskleur heeft, in tegenstelling tot Umesh, de echte vader van Jiwan (83). Voor Satish speelt zijn spreekpositie niet zozeer mee als bijvoorbeeld voor Soeshiel of Mandra, die hun eigen spreekpositie op een bepaald onderdeel proberen te verbeteren (namelijk seksuele geaardheid en klasse). Over Satish komen we weinig te weten qua spreekpositie, hij wil enkel zijn hart luchten en Meena confronteren met haar daad van het verzwijgen dat haar kind niet van hem is.

Een vergelijkbaar kleine rol spreekt de spreekpositie van de moeder van Maltie in “Uit liefde”. In dit verhaal doorbeekt moeder de stilte over Maltie’s vader. Het moment dat de moeder over hem begint wordt niet vanuit het heden beschreven, enkel de reactie van Maltie: “Waarom vertel je me dit? Had je niet iets anders kunnen verzinnen?” (130). Over de moeder komen we te weten dat het een Hindoestaanse oude vrouw is met een ziekte waardoor ze bulten heeft (129; 132). Ze draagt een ornhie [sluier, MvL] in het verhaal (133). Doordat ze er maar niet achter kan komen hoe te genezen van de bulten, denkt zij door God gestraft te zijn (ibidem). De spreekpositie van de moeder wordt voor de rest niet uitgewerkt. Het verhaal beschrijft een verstoorde band tussen moeder en dochter die verbetert op het moment dat Maltie haar moeder nodig heeft omdat zij haar arm gebroken heeft (136).

De spreekposities van de personages spelen in *De lottowinnaar* lang niet in alle gevallen een belangrijke rol in het doorbreken van de stilte. Enkel als het spreken gaat over een onderdeel van de eigen spreekpositie, zoals de eigen geaardheid of de eigen sociale klasse, legitimeert de spreekpositie dat een personage de eigen positie probeert te emanciperen. Voor

Kries geldt juist zijn afstand tot de variabelen religie en geografische locatie (Suriname) van de spreekpositie van zijn medepersonages als onderbouwing om te spreken. De personages in *De lottowinnaar* Soeshiel en Mandra gebruiken de vertelvorm dialoog om de stilte te doorbreken en Kries spreekt in een monoloog. De functie van deze vertelvorm voor de spreekpositie is dat in het geval van de dialoog de spreekpositie eerder relationeel wordt geconstrueerd, terwijl een monoloog afstand schept tot de andere personages. Kries staat meer op zich op het moment dat hij begint te spreken.

### 3.4.3 Spreekpositie van auteur: etnische bepaaldheid

Hoebba laat de personages die zij opvoert kwesties aankaarten, maar beschouwt zichzelf niet als degene die de stilte doorbreekt, enkel als een medium om de woorden van fictieve karakters op papier over te brengen ("Interview" 85-86). In eerste instantie wil zij met de bundel 'zwijgcultuur' in Hindoestaanse kringen doorbreken, maar in tweede instantie noemt Hoebba de 'zwijgcultuur' toch eerder een nationaal Surinaams fenomeen ("Interview" 87; 95).

Door haar eigen etniciteit als Hindoestaanse, vindt Hoebba het makkelijker om zich in te leven in Hindoestaanse personages en denkt zij ook Hindoestaanse lezers te kunnen bereiken ("Interview" 94-95). Etniciteit beschouwt zij als een vanzelfsprekend onderdeel van haar identiteit: "Je denkt dan als Hindoestaan, toch?" ("Interview" 106). Hoebba beschouwt haar gender minder als variabele met impact op de eigen spreekpositie (101).

Op het gebied van religie heeft de auteur bewust niet al te veel ingevuld in de verhalen, omdat zij geen geloof wil opdringen en denkt door geloof een grote rol te geven, hiermee een belangrijk deel van de potentiële Hindoestaanse lezers te verliezen ("Interview 99). Zelf hangt Hoebba het Hindoeïsme aan (97-98). Ze noemt zichzelf niet 'zó' religieus: "dus dan zal je ook merken: de religie is op de vlakte gebleven" (106). Daarnaast put Hoebba inspiratie uit haar leefomgeving, waar zij veel van de "doorsnee mens" meekrijgt (108).

### 3.4.4 Deelconclusie: de spreekpositie van de eigen etnische achterban representeren

De manier waarop de spreekpositie van Hoebba een rol speelt in het doorbreken van stilte is vergelijkbaar met San A Jong. Voor beiden speelt vooral het kennen van de specificiteiten van hun eigen etnische achtergrond een belangrijke rol. Doordat zij zelf van deze etnische groep onderdeel uitmaken, weten zij welke thema's gevoelig liggen en waarover zij de stilte kunnen doorbreken. De karakters van de personages zijn daarbij voor de auteurs belangrijker dan de spreekposities. Door het genre van het korte verhaal vertonen de analyses ook overeenkomsten. Binnen het beperkte tijdsbestek waarin karakters uitgewerkt kunnen worden, komt de lezer niet altijd veel te weten over de verschillende variabelen in de spreekposities van de personages.

Een verschil met de personages in *De lottowinnaar* is, dat deze vaak wel een functie als hoofdpersonage vervullen. Hierdoor komt de lezer in een aantal gevallen (bij Soeshiel, Mandra en Kries) meer over de spreekposities van de personages te weten. Het etnische compartiment wordt door hun spreekposities en die van Hoebba niet geproblematiseerd, maar eerder bevestigd. Eenzelfde logica als San A Jong hanteert, geldt voor Hoebba: om te schrijven voor de eigen (in dit geval etnische) groep, helpt het als de personages en schrijver tot deze groep behoren. Hoebba is echter wel genuanceerd over het bestaan van een zwijgcultuur binnen Surinaamse in plaats van enkel Hindoestaanse kringen (95).

## 4 Conclusies en bevindingen

Wanneer auteurs ‘een stem geven’ aan personages die normaal gesproken niet of minder aan het woord worden gelaten, speelt daarbij de ‘spreekpositie’ van de personages een cruciale rol. Op een abstract niveau is het voor de auteurs namelijk al een daad van ‘doorbreken van stilte’ om deze ‘stemmen’ te laten horen. Zo geeft San A Jong in *De laatste parade* een podium aan een voor de Binnenlandse Oorlog gevluchte marronvrouw, Rosa, en haar dochter Amilde (zie paragraaf 3.1.2 en 3.1.3). In *Geen weg terug* wordt eveneens een ongebruikelijk perspectief gekozen, door de Saramaccaners uit Brokopondo aan het woord te laten over de gedwongen verhuizing bij de aanleg van de Afobakadam (zie paragraaf 3.3.3). In *Ademhalen* is het perspectief onderscheidend op het niveau van gender en regio: door juist Nickeriaanse vrouwen te laten vertellen over hun ervaringen (zie paragraaf 3.2.1 en 3.2.3). Ook Hoebba kiest ervoor om in een van de verhalen een vrouw aan het woord te laten met Mandra, die spreekt vanuit een onderdrukte positie door financiële afhankelijkheid van haar man (zie paragraaf 3.4.1 en 3.4.2).

Maar het doorbreken van stilte hoeft niet te gebeuren door ondergerepresenteerde personages een stem te geven. Ook door een bepaald ‘geheim’ thema te kiezen, zoals de overlijdensrituelen die San A Jong beschrijft in *De laatste parade*, kan een auteur de stilte doorbreken (zie paragraaf 3.1.2). De plot is in deze gevallen een belangrijker narratologisch instrument om ‘zwijgcultuur’ aan te kaarten dan de intersectionele gepositioneerdheid van personages. Andere narratieve instrumenten zoals chronologie of perspectiefwisselingen zijn ook denkbaar om stilte te doorbreken, zoals bijvoorbeeld in *Geen weg terug* gebeurt (zie paragraaf 3.3.2).

Of de spreekpositie een rol speelt in het doorbreken van stilte, hangt af van het onderwerp waarover de stilte doorbroken wordt. Als het onderwerp verband houdt met (een onderdeel van) de spreekpositie van de auteur of het personage, doordat het thema bijvoorbeeld gendergerelateerd is of gaat over een eigen religieuze oriëntatie of eigen



familiegeschiedenis, ligt het voor de hand dat de eigen spreekpositie van de auteur of het personage een rol speelt. In de casussen die ik heb geanalyseerd, is er vaak een link tussen de spreekpositie van de auteur of het personage dat de stilte doorbreekt en het thema waarover hij of zij de stilte doorbreekt. Dit hangt samen met een gevoel van noodzaak: als er niets op het spel staat, waarom zou een auteur of personage dan de stilte doorbreken?

In dit afsluitende hoofdstuk vergelijk ik de verschillende spreekposities van auteurs en personages bij het doorbreken van zwijgcultuur, analyseer ik de grote lijnen in de relatie van de spreekposities tot het compartiment van de 'Surinaamse' literatuur en bezie ik mogelijkheden voor vervolgonderzoek. De eerste twee conclusieparagrafen beantwoorden het eerste deel van mijn hoofdvraag: spelen 'spreekposities' van in Suriname gevestigde auteurs (Ruth San A Jong, Karin Lachmising, Iraida van Dijk-Ooft en Sakoentela Hoebba) en de door hun opgevoerde personages (in *De laatste parade*, *Ademhalen*, *Geen weg terug* en *De lottowinnaar*) een rol in het doorbreken van 'zwijgcultuur'? Deze vraag benader ik door allereerst de verschillende vertelvormen langs te gaan en de publicaties per vertelvorm met elkaar te vergelijken. Daarna ga ik dieper in op de betekenis van de intersectie gender x geografische locatie x etniciteit voor de personages en auteurs.

In de derde paragraaf richt ik mij op het tweede deel van mijn hoofdvraag: hoe verhouden deze 'spreekposities' zich tot het compartiment van de 'Surinaamse' literatuur in Nederland? Bij de beantwoording van deze vraag beschrijf ik een aantal door mij onderzochte spelers die het compartiment voor de 'Surinaamse' literatuur beschrijven en vergelijk ik hoe de spreekposities van de auteurs en personages hun eigen compartiment problematiseren of juist bevestigen.

Ten slotte reflecteer ik op mijn bevindingen tijdens het uitvoeren van dit onderzoek, de tekortkomingen en mogelijkheden voor toekomstige analyses met een vergelijkbaar ideologiekritisch kader van intersectionele ge-positioneerdheid. Wat kan deze bril ons leren over literatuur en welke bronnen kunnen met deze methode worden onderzocht?

## 4.1 Spreekposities per vertelvorm en de rol van genre

In hoeverre personages die de stilte doorbreken een podium krijgen, hangt af van de vertelvorm. Zo leent de monoloog zich eerder voor een reflectie op de eigen spreekpositie. In een dialoog hangt de spreekruimte af van interactie met andere personages. Een verteller kan informatie over de spreekpositie geven, of kan de visie van het personage op de eigen spreekpositie contrasteren.

Het genre van de publicatie speelt een cruciale rol in de manier waarop de schrijvers spreekposities kunnen inzetten. Per genre verschillen de aanwezige vertelvormen. Bij het genre toneel, bijvoorbeeld bij *Ademhalen*, neemt dialoog een centrale rol in, terwijl in de roman *Geen weg terug* de spreekposities meer zijn ingebed in vertellerstekst. Bij de verhalenbundels *De laatste parade* en *De lottowinnaar*, ten slotte, zijn de personages minder uitgewerkt en zijn de spreekposities schetsmatiger.

Opgelegde verwachtingen aan de spreekposities van personages komen tot uiting via de vertelvorm van de monoloog. Voor de personages in de casussen die ik heb geanalyseerd, zijn deze verwachtingen strijdig met de eigen invulling die zij aan hun spreekpositie willen geven. Zo spreekt Desire in *De laatste parade* indirect over haar eigen positie door te benoemen van wie geheimhouding wel geaccepteerd wordt. In *Ademhalen* spreken Nanda en Nishta in monologen over hoe zij niet voldeden aan de verwachtingen vanuit de familie. Een andere vorm van een opgelegde verwachting is de rol die het noodlot speelt voor Alex, waaraan hij probeert te ontkomen in zijn monoloog tegen de 'grondmoeder'. Kries in *De lottowinnaar*, ten slotte, gaat in tegen de verwachtingen van de aanwezigen en neemt zijn buitenstaandersrol te baat om zich uit te spreken over zijn misbruikverleden. De monoloog als vertelvorm creëert kortom afstand voor de personages die de stilte doorbreken. Afstand tot de verwachtingen die hun omgeving hen oplegt en afstand tot de andere personages.

Door middel van dialogen claimen de personages eigen ruimte. In *Ademhalen* vindt er in de dialogen tussen Nanda, Radha en Nishta een onderhandeling plaats over waarover zij

mogen spreken en moeten zwijgen. De dialogen laten zien dat de ruimte die het ene personage opeist, direct gevolg heeft voor de ruimte van de ander. Dit element van de vertelvorm is ook zichtbaar in *De laatste parade*. Personages die in deze bundel de stilte doorbreken worden actief tegengewerkt door de hoofdpersonages. Ook in *De lottowinnaar* maken personages zichzelf impopulair door in dialogen de stilte te doorbreken.

Vertellerstekst dient vaak als referentiepunt voor de spreekposities van de personages. Zo beschrijft de verteller in *Ademhalen* de etniciteit en beroepen van de hoofdpersonen. Door het genre dient deze tekst eerder ter ondersteuning van de acteurs die zich inleven om de personages te gaan spelen. In sommige gevallen is er een actieve verteller in het theaterstuk aanwezig, maar bij *Ademhalen* hoort het publiek allen de personages. In *Geen weg terug* leren we meer over de achtergrond en familiepositie van Alex via de vertellerstekst. De rol van deze vertelvorm is in het geval van de verhalenbundels veel kleiner, hier komen de personages meer zelf aan het woord.

#### 4.2 Op een kruispunt: gender x geografische locatie x etniciteit

Voor de auteurs en personages die de stilte doorbreken, waarbij de spreekpositie een rol speelt, is een terugkerende intersectie die van gender, geografische locatie en etniciteit. Op grond van deze variabelen positioneren auteurs en personages zichzelf en worden zij gepositioneerd door andere personages of door publiek, recensenten of de uitgeverij. Het onderzoek met een intersectionele bril brengt posities aan het licht die over meerdere assen gemarginaliseerd zijn. Daarbij denk ik dat juist deze intersectie een deel van de nationale compartimentalisering kan problematiseren van 'Surinaamse' literatuur in Nederland. De intersectie brengt namelijk een interne hiërarchie binnen het compartiment aan het licht: niet elk perspectief wordt evenzeer opgevat als 'Surinaams'.

Op het gebied van gender maken tegenpersonages, recensenten of omslagteksten vooral een kwestie van de posities die zich op het niet-geprefereerde deel van de as bevinden:

van vrouwen en homoseksuele mannen. Als een vrouw de stilte doorbreekt is het belangrijk dat het een vrouw is, bij een homoseksueel idem, maar bij een man is gender geen thema. Zo wordt Alex wel op zijn leeftijd aangesproken, maar niet op zijn mannelijkheid, terwijl gender bij Radha, Nanda en Nishta door henzelf en tegenpersonages wordt benoemd als beperkende factor. Wat betreft de spreekposities van de auteurs hadden San A Jong, Van Dijk-Ooft en Hoebba niet zozeer het idee dat hun gender een bepalende factor zou zijn voor waarover zij zich zouden kunnen uitspreken in hun literatuur. Alleen Lachmising zag haar eigen vrouwelijke gender als belangrijk onderdeel van haar identiteit, vooral in hoe anderen haar en haar werk beschouwen.

De geografische locatie dient in de spreekpositie vaak als identitair afzetpunt: een bepaalde plek waar je bent opgegroeid, woont of werkt zegt iets over jou, over jouw perspectief, maar is ook veranderlijk: zij kan een oude of nieuwe tijd representeren en daarmee bijvoorbeeld niet meer aansluiten bij een nieuwe levensfase. In de casussen die ik bespreek is het belangrijkste geografische onderscheid dat tussen binnenland en stad in Suriname. Dit geldt vooral voor de personages die zelf een link hebben met geografische gebieden buiten de stad. Deze personages hebben het liefst de positie dat zij in beide omgevingen kunnen leven. Deze mobiliteit staat namelijk ook symbool voor een sociale mobiliteit. Als je wil studeren, of een vervolgopleiding wil doen, moet je naar de stad. Als je 'onafhankelijk' ben, zoals Radha, Nanda en Nishta, dan kun je zowel in de stad als in het buitengebied Nickerie wonen. Ben je gevlucht uit het binnenland, zoals Rosa, Amilde en de familie van Alex, dan probeer je je aan te passen om een nieuw leven op te bouwen in een nieuwe omgeving. In geen geval verloochenen de personages het 'niet-stadse' deel van hun spreekpositie, het is voor hen eerder een rijkdom. Ook Kries vluchtte, maar dan voor het seksuele misbruik van zijn stiefvader, wanneer de begrafenis is, moet hij uit Nederland komen. Voor hem is Suriname als land inmiddels verbonden aan zijn voorbije kinderjaren. In de spreekposities van personages

die zich niet verplaatsen tussen stad en platteland of tussen landen, wordt de geografische locatie als onderdeel van de spreekpositie niet gethematiseerd.

De geografische locatie heeft ook implicaties voor andere variabelen zoals taal, etniciteit en religieuze oriëntatie. Naast de linguafranca Sranantongo, worden er in Suriname tientallen lokale talen gesproken die in meer of mindere mate verbonden zijn aan etnische groepen. Zo spreekt de familie van Alex af en toe Saramaccaans en de moeder van Soeshiel Sarnami. Buiten de stad wordt minder Nederlands gesproken en Nickerie wordt via connotaties over 'traditie' meer gepresenteerd als een religieuze omgeving, waarvan Nishta de Hindoeïstische representant is.

Voor de auteurs is de geografische locatie ook van belang voor hun spreekpositie. Dit is, net als bij de personages, verbonden met hun etniciteit. Het wonen en werken in Suriname maakt het de schrijvers mogelijk om observaties uit het dagelijks leven te gebruiken voor hun verhalen. Meer specifiek dienen hun 'etnische roots' hierbij in sommige gevallen het referentiepunt, zoals voor San A Jong en Hoebba. Het 'onder de Hindoestaanse vrouwen' zijn in Nickerie, maakte voor Lachmising een belangrijk deel uit van het onderzoek om de personages goed op te kunnen voeren. Van Dijk-Ooft deed eveneens onderzoek om zich in haar personages in te leven, onder meer door interviews met Saramaccaners te houden.

### 4.3 Compartimentalisering: wie doet het en welke rol kunnen spreekposities vervullen?

Bij grote Nederlandse nieuwsmedia en in literatuurgeschiedenissen over Nederlandse literatuur wordt 'Surinaamse' literatuur zelden besproken. Actoren die deze literatuur bespreken, zijn voor het overgrote deel witte, Nederlandse mannen.<sup>28</sup> Door de gehanteerde

---

<sup>28</sup> In deze scriptie komen de volgende actoren buiten de analysehoofdstukken aan bod: Kees 't Hart, Arie van den Berg, Onno Blom, een publicist van *Elsevier*, Elsbeth Etty, Hugo Brems, Thomas Vaessens, Ton Anbeek, Michiel van Kempen, Arjen Fortuin en Karin Amatmoekrim.

discoursen van exotisering en politisering van de ‘Surinaamse’ literatuur, houden de recensenten de besproken publicaties op afstand van de witte, Nederlandse canon.

Ik ben voor de beschrijvingen van de compartimenten per casus uitgegaan van omslagteksten, omslagfoto’s en recensies. De recensies van de publicaties die in dit onderzoek centraal staan, verschijnen zelden in de mainstream media. Het publieksbereik van de compartimentaliserende uitspraken is dan ook vele malen kleiner dan bijvoorbeeld van besprekingen van Antoine de Kom en Astrid Roemer (zie paragraaf 2.2). Niet alleen de reikwijdte van de discoursen over het compartiment is kleiner, maar ook de mogelijkheden voor de auteurs om met hun publicaties tot de Nederlandse canon door te dringen. Zo lang zij niet binnen het hokje van de ‘migrantenliteratuur’ passen, zullen zij waarschijnlijk geen ingang vinden in de Nederlandse literatuur.

Voor de compartimentalisering door In de Knipscheer en de Nederlandse media, is het niet alleen van belang om te kijken naar de gehanteerde discoursen, maar ook naar de spreekposities van degenen die het compartiment construeren. Zo is Surinaams-Nederlandse auteur Karin Amatmoekrim degene die *De laatste parade* recenseert en bespreekt de Hindoestaans-Surinaamse Rabin Gangadin *Geen weg terug* en *De lottowinnaar*. Maar ook als de recensenten geen Surinaamse achtergrond hebben, zijn zij vaak in de positie van kenner, zoals Ezra de Haan die als redacteur verbonden is aan In de Knipscheer en verschillende keren in Suriname verbleef, er zelfs een boek over schreef: *Zoeken naar Slory* (In de Knipscheer, 2014) en literatuurhistoricus Michiel van Kempen die *Ademhalen* recenseerde. Dat er vooral recensenten met een Surinaamse achtergrond gevraagd worden voor de bespreking van ‘Surinaamse’ literatuur, lijkt samen te hangen met de compartimentalisering. De suggestie is dat iedereen ‘literatuur’ zou kunnen recenseren, maar dat ‘Surinaamse’ literatuur alleen zou kunnen worden besproken door mensen die een speciale band met het land hebben.

De actoren die compartimentaliseren per casus verschillen qua institutionele macht. Zo worden *De laatste parade* en *Ademhalen* gecompartmentaliseerd door grote Nederlandse

politieke instituten (namelijk de Taalunie en de Nederlandse ambassade in Suriname), terwijl *Geen weg terug* en *De lottowinnaar* enkel door recensenten op internetplatforms worden besproken met minder cultureel kapitaal zoals *Literair Nederland* en *Leestafel.info*. Door de nominatie van 'De Inktaap' is San A Jong de schrijver met waarschijnlijk het grootste publieksbereik in Nederland. Haar verhalenbundel is ook als enige besproken in een groot Nederlands papieren medium, namelijk in *De Volkskrant* door Amatmoekrim.

Het soort compartimentaliserende beschrijvingen dat ik heb aangetroffen bij mijn casussen is van een andere orde dan bij de meer gevierde 'Surinaamse' auteurs zoals Roemer en De Kom. Hoe meer de 'Surinaamse' schrijvers in de buurt komen van het Nederlandse canonieke centrum, door bijvoorbeeld het winnen van belangrijke literaire prijzen, des te steviger lijken de recensenten in te zetten op compartimentalisering. Dit laat de machtsmechanismen zien: een publicatie die geen 'bedreiging' vormt voor het dominante centrum, kan gerust een interessant 'exotisch' uitstapje zijn, maar een literair werk dat een grote Nederlandse prijs wint is 'te tropisch', 'ondoorgegrondelijk' en daarom onterecht bekroond.

In hoe de schrijvers omgaan met het compartiment per publicatie zijn veel overeenkomsten. San A Jong, Van Dijk-Ooft en Hoebba omarmen een nationale compartimentalisering, vanuit een streven om een Surinaams doelpubliek te bereiken. Lachmising is de enige die zich sterk verzet tegen de compartimentalisering, die ook zegt een publiek te willen bedienen van het hele Nederlandse taalgebied. Een hokje van 'Surinaamse' literatuur is minder beklemmend als je als schrijver een ruimte voor jouw nationale literatuur wil claimen én door Surinaamse lezers gelezen wil worden. Het wordt pas problematisch als je als schrijver graag buiten dat domein wil kunnen treden, zonder erdoor belemmerd te worden.

Als we intersectionele posities als concept serieus nemen en operationaliseren, is de specificiteit van posities altijd genuanceerder dan een compartiment kan omvatten. Een

compartiment is namelijk een simplificatie van de werkelijkheid, een structureringsmechanisme om een complexe werkelijkheid behapbaar te maken. Intersectionaliteit is een dynamisch begrip waarin posities contextgebonden zijn. De intersectionele bril laat daarmee zien hoe specifiek de situaties zijn waarin de personages en auteurs zitten. Binnen het compartiment van de 'Surinaamse' literatuur, bij dezelfde uitgeverij en bij dezelfde Schrijversvakschool, kunnen de auteurs op het niveau van spreekposities totaal verschillende posities representeren.

Hiermee wil ik niet betogen dat compartimentalisering, mits verder uitgespecificeerd naar spreekpositie, productief is. Het probleem is, dat enkel perspectieven die afwijken van de norm, worden gezien als perspectief. Zo houdt het compartiment zich in stand: de auteurs die tot de canon behoren zouden geen specifieke groep vertegenwoordigen, enkel de auteurs in de marge zijn met de 'ballast' van een positie behept. Door de publicaties geografisch aan Suriname te verbinden, wordt de indruk gewekt dat de verhalen een 'directe' weergave zouden zijn van de Surinaamse werkelijkheid. De publicaties dienen in dat kader eerder als sociaal-maatschappelijke informatiebron dan als literatuur.

Een ander voordeel naar het nemen van spreekposities als uitgangspunt, is dat auteurs en literaturen relationeel beschouwd kunnen worden. Zo kunnen verschillende literaturen van het Nederlands comparatistisch onderzocht worden met als gemeenschappelijke deler taal, of kunnen publicaties die zich op een bepaalde geografische locatie afspelen worden vergeleken.

#### 4.4 Methodologische bevindingen voor vervolgonderzoek

Bij het uitvoeren van dit onderzoek heb ik methodologisch een aantal kunstgrepen uitgehaald. Zo wilde ik graag de brug slaan tussen compartimentalisering en spreekposities van auteurs en personages. De actoren die compartimentaliseren opereren in 'het literaire veld', terwijl de spreekposities van personages behoren tot de verhaalwereld. Die twee lijken dus op het eerste



oog incompatibel. Toch heb ik laten zien dat, hoewel een compartiment niet de vorm van een persoon heeft (met een leeftijd, etniciteit en gender), de twee toch grotendeels worden geconstrueerd via dezelfde identitaire assen. Om te ondervangen dat personages zich in een ander domein bevinden, heb ik geanalyseerd hoe hun spreekposities zich tot het compartiment verhouden, in plaats van de personages zelf als actoren te beschouwen.

Spreekposities van schrijvers zitten meer in de zone van de recensenten en uitgeverijen, maar enkel als zij ook daadwerkelijk publieke optredens verzorgen waarin zij zich presenteren en uitspraken over hun intersectionele posities doen. Dit type bronnen: bijvoorbeeld verslagen van interviews voor grotere landelijke media, die gewoonlijk bij sterker gecanoniseerde auteurs voorradig zijn, heb ik in dit onderzoek gemist. Dit is enigszins contra-intuïtief: een onderzoek naar compartimentalisering gaat juist over een praktijk van marginalisering, maar ik had graag bronnen van canonisering gehad. Dit is het verschil tussen onopgemerkt blijven als auteur en actief gemarginaliseerd worden. Het eerste kan aan allerlei factoren liggen, kan in zekere zin onbewust gebeuren, terwijl het tweede een actie vereist. Juist deze actie is interessant om in vervolgonderzoek nader te onderzoeken bij auteurs die niet tot de groep ‘migrantenauteurs’ behoren, maar nog ‘verder afstaan’ van de Nederlandse literatuur.

Snelders gebruikt in haar onderzoek naar compartimentalisering de term afwisselend met betrekking tot auteurs en de literatuur zelf, zoals in de volgende passage:

Hoe dichter de herinneringen bij het wit geconnoteerde *master narrative* van de culturele herinnering staan, hoe mobieler ze blijken te zijn. Dat verschil in vermogen om het compartiment te overstijgen blijkt bijvoorbeeld als we kijken naar *Oeroeg*; de novelle is als Indische literatuur bestudeerd, maar kan zich ook gemakkelijk buiten het compartiment van de zogenaamde ‘Indische literatuur’ begeven, zo blijkt uit de brede receptie ervan. Voor een verhalenbundel van Vincent Mahieu [...] zoals *Tjoek* is het veel moeilijker om het compartiment te verlaten en de canon te betreden. Dat is ook op institutioneel niveau te zien: Haasse is bestudeerd in een tijdschrift als *Indische letteren*, maar komt ook voor in de Nederlandse literatuurgeschiedenissen. (327)

Dit komt doordat zij de compartimentalisering ziet in het licht van de culturele herinnering: de perspectieven op de herinnering zijn in haar ogen gecompartmentaliseerd. Deze kadering heb ik niet geheel over kunnen nemen. In het geval van mijn casussen is enkel over *Geen weg*

*terug* een argumentatie mogelijk dat het perspectief op de koloniale tijd door Nederlandse recensenten niet in relatie tot de Nederlandse geschiedenis wordt gezien. Voor de andere casussen betekent de compartimentalisering vooral een exotisering. Het viel mij op dat bij de compartimentalisering van de casussen uit dit onderzoek vooral over het literaire werk en minder over de auteur werd gesproken. Ik denk dit komt door het type bronnenmateriaal (flapteksten en recensies). Om een goed beeld van compartimentalisering te krijgen, is er idealiter qua bronnen een afspiegeling van een 'brede receptie' mogelijk.

Om te analyseren vanuit welk perspectief auteurs en personages spreken, heb ik het concept spreekposities geïntroduceerd in dit onderzoek. Dit instrument stelt mij in staat om in specifieke contexten te lezen hoe geïmponeerdheid van invloed is. Een moeilijkheid van het onderzoek naar posities is de vraag wie bepaalt op welke positie iemand zich op een bepaald moment bevindt. Dit heb ik geprobeerd op te vangen door voor personages de spreekposities te differentiëren naar vertelvorm. Zo heeft de verteller een visie op de positie van een personage, het personage zelf (in monologen) en andere personages (in dialogen).

Voor de spreekposities van auteurs heb ik mij beperkt tot hun eigen visie op de eigen positie, zoals besproken in de gesprekken met mij. Een zwakte van de interviews als bron is de sturing in mijn vragen. Ik heb de auteurs aangespoord na te denken over hun eigen spreekpositie en de invloed daarvan op hun doorbreken van stilte. Waarschijnlijk speelt hun eigen positie helemaal niet zo bewust een rol als het lijkt wanneer je er actief over gaat nadenken. Toch leek het direct vragen mij de minst slechte optie, gezien het geringe materiaal beschikbaar over de schrijvers.

Een laatste onderdeel van deze studie is de gemene deler van 'het doorbreken van zwijgcultuur'. Dit thematische kader brengt zowel voor- als nadelen met zich mee. Een voordeel is dat zeer uiteenlopend materiaal onder deze noemer vergeleken kan worden. Door dit als zoeklicht te gebruiken, heb ik posities van auteurs en personages met elkaar kunnen vergelijken. Een nadeel is dat het thema dusdanig breed is en contextgebonden, dat het niet

makkelijk is om algemene conclusies te trekken op basis van de verzamelde verhaalsituaties. Een tweede voordeel is de verwantschap van het thema met sociale hiërarchie, die ook centraal staat in praktijken van compartimentalisering. Dit heeft geresulteerd in een analyse waarin conceptueel grote stappen kunnen worden gemaakt: van de leefwereld van personages, naar die van auteurs, naar de literaire receptie.

In aanraking komen met nieuwe literaire stemmen en perspectieven kan verruimend en inspirerend werken, maar soms heb je een gids nodig om je op de hoogte te brengen van het bestaan van verhalen. Daarom opende ik dit onderzoek met de woorden uit een lied van Kenny B: "So yu ben taigi mi". In het Nederlands betekent dit "dit is wat je me vertelde" (Burç, z.p.). Het nummer gaat over "odo's, oftewel Surinaamse wijsheden en spreekwoorden" die je meekrijgt, bijvoorbeeld doordat je ouders deze aan je vertellen (ibidem). Welke verhalen je hoort, hangt niet alleen af van waar je opgroeit, maar ook van wie jou vertelt welke stemmen de moeite waard zijn. Naar wie luister jij?

## 5 Literatuur

- Alexander, M. Jacqui en Chandra Talpade Mohanty. *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. New York en London: Routledge, 1997.
- Amatmoekrim, Karin. "Een monoculturele uitwas." *De Groene Amsterdammer*, 19-08-2015. Geraadpleegd via: <https://www.groene.nl/artikel/een-monoculturele-uitwas>.
- . "Hat mamma vandag verhalen." *De Volkskrant*, 31-10-2011 (p.2).
- Anbeek, Ton. *Geschiedenis van de literatuur in Nederland 1885-1985*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1999.
- Balkenhol, Markus. "Chapter One. Diaspora, Territory, Place." "Tracing slavery: An ethnography of diaspora, affect, and cultural heritage in Amsterdam." (2014) (pp. 52-79).
- Bax, Sander. *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. 's Hertogenbosch: Next Academic, 2007.
- Bel, Jacqueline en Thomas Vaessens (red.). *Schrijvende vrouwen. Een kleine literatuurgeschiedenis uit de Lage Landen 1880-2010*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- Berg, Arie van den. "Dit is holle retoriek." *NRC Handelsblad*, 24-01-2014. Geraadpleegd via: <https://www.nrc.nl/nieuws/2014/01/24/dit-is-holle-retoriek-1338636-a976229>.
- Boehmer, Elleke. "Introduction." *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*. Oxford: Oxford University Press, 2005 (pp. 11-12).
- Boehmer, Elleke en Sarah de Mul. "Chapter One. Introduction. Postcolonialism and the Low Countries." *The Postcolonial Low Countries*. Lanham / Boulder / New York / Toronto / Plymouth, UK: Lexington Books, 2012.
- . "Towards a Neerlandophone Postcolonial Studies." *JOURNAL OF DIVERSITY AND GENDER STUDIES* (1.1), 2014 (pp. 61-72).
- "Boekenrubriek met Ingrid, Onno en Jeroen." *NPO Radio 1*, 26-12-2015. Geraadpleegd via: <https://www.nporadio1.nl/nieuwsshow/onderwerpen/335035-boekenrubriek-met-ingrid-onno-en-jeroen> (09:26-11:43).
- Boletsi, Maria, Sarah de Mul, Isabel Hoving en Liesbeth Minnaard. "Inleiding. De lichtheid van literatuur: engagement in de multiculturele samenleving." *De lichtheid van literatuur: engagement in de multiculturele samenleving*. Leuven: Acco Uitgeverij, 2015 (pp. 9-24).
- Botman, Maayke, Nancy Jouwe en Gloria Wekker (red.). *Caleidoscopische visies. De zwarte, migranten- en vluchtelingen-vrouwenbeweging in Nederland*. Amsterdam: KIT Publishers, 2001.
- Boven, Erica van en Pieter Verstraeten. *Schrijverstypen. De moderne auteur tussen individu en collectief*. Hilversum: Verloren, 2016.
- Brems, Hugo. *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
- Burç. "KENNY B IN DE XTIPS MET 'SO IE BENG TAIGI MIE'." *Funx.nl*, 03-09-2012. Geraadpleegd via: <https://www.funx.nl/news/funx/16410-kenny-b-zonder-benaissa-so-ie-beng-taigi-mie>.
- Cho, Sumi, Kimberlé Williams Crenshaw en Leslie McCall. "Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* (38.4), 2013 (pp. 785-810).
- Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics." *The University of Chicago Legal Forum* (139), 1989 (pp. 139-167).
- Deijl, Lucas van der, Saskia Pieterse, Marion Prinse en Roel Smeets. "Mapping the Demographic Landscape of Characters in Recent Dutch Prose: A Quantitative Approach to Literary Representation." *Journal of Dutch Literature* (7.1), 2016 (pp. 20-42).

- “de PUWEMA PODCAST met KARIN LACHMISING over ‘ADEMHALEN’.” *YouTube*, 11-02-2018. Geraadpleegd via: <https://www.youtube.com/watch?v=WRibdx7RhsE&>.  
 Dijk-Ooft, Iraida van. *Geen weg terug*. Haarlem: In de Knipscheer, 2015.
- “Eerste voorstelling *Ademhalen* op 8 maart in Nickerie.” *Dagblad Suriname*, 01-03-2017.  
 Geraadpleegd via: <http://werkgroepcaraibischeletteren.nl/39926-2/>.
- Elibol, Rasit en Jaap Tielbeke. “Goede bedoelingen zijn niet genoeg.” *De Groene Amsterdammer*, 07-06-2018 (pp. 32-37).
- Essed, Philomena en Isabel Hoving. “Innocence, Smug Ignorance, Resentment: An Introduction to Dutch Racism.” *Dutch Racism*, Philomena Essed en Isabel Hoving (red.). Amsterdam / New York: Rodopi, 2014 (pp. 9-30).
- Fortuin, Arjen. “Ooit gehoord van Lachmising, Hoebba en Kishoendjal?” *NRC Handelsblad*, 20-05-2016. Geraadpleegd via: <https://www.nrc.nl/nieuws/2016/05/20/ooit-gehoord-van-lachmising-hoebba-en-kishoendjal-1620473-a221866>.
- . “P.C. Hooftprijs naar Astrid H. Roemer.” *NRC Handelsblad*, 15-12-2015.  
 Geraadpleegd via: [https://www.nrc.nl/nieuws/2015/12/15/p-c-hooftprijs-2016-naar-astrid-h-roemer-a1466536?utm\\_source=NRC&utm\\_medium=banner&utm\\_campaign=Paywall](https://www.nrc.nl/nieuws/2015/12/15/p-c-hooftprijs-2016-naar-astrid-h-roemer-a1466536?utm_source=NRC&utm_medium=banner&utm_campaign=Paywall).
- Franssen, Thomas en Daan Stoffelsen. “De witte motor.” *De Groene Amsterdammer*, 19-08-2015.  
 Geraadpleegd via: <https://www.groene.nl/artikel/de-witte-motor>.
- Gangadin, Rabin. “Een overdaad aan wrede en rauwe bijzonderheden.” *Hebban*, 08-01-2016.  
 Geraadpleegd via: <https://www.hebban.nl/recensies/rabin-gangadin-over-geen-weg-terug>.
- . “Een symfonie van wervelende bedrijvigheden.” *Hebban*, 17-12-2015.  
 Geraadpleegd via: <https://www.hebban.nl/boeken/de-lottowinnaar-sakoentela-hoebba>.
- “Genomineerden voor De Inktaap 2014 bekend.” *Taalunie.org*, 08-05-2013. Geraadpleegd via: <http://over.taalunie.org/nieuws-en-pers/persberichten/genomineerden-voor-inktaap-2014-bekend>
- Geurtsen, Cilla. “Recensie: Ruth San A Jong – De laatste parade.” *Tzum literair weblog*, 21-09-2013. Geraadpleegd via: <https://www.tzum.info/2013/09/recensie-ruth-san-a-jong-laatste-parade/>.
- Goss, Andrew. “From Tong-Tong To Tempo Doeloe: Eurasian Memory Work and the Bracketing of Dutch Colonial History, 1957-1961.” *Indonesia* (70), 2000 (pp. 9-36).
- Grewal, Inderpal en Caren Kaplan. *An Introduction to Women’s Studies. Gender in a Transnational World*. New York: McGraw-Hill, 2002.
- Haan, Ezra de. “De vaart waarmee het water steeg.” *Literatuurplein*, 08-12-2015.  
 Geraadpleegd via: <https://literatuurplein.nl/detail/recensie/-i-geen-weg-terug-i-van-iraida-van-dijk-ooft/832>.
- . “Geen schandaal aan mijn oren.” *Literatuurplein*, 14-12-2011. Geraadpleegd via: <https://literatuurplein.nl/detail/recensie/-i-de-laatste-parade-i-van-ruth-san-a-jong/228>.
- Hall, Stuart. “Cultural identity and diaspora.” *Diaspora and visual culture*. London: Routledge, 2014 [1989] (pp. 222-237).
- Ham, Laurens. *Door Prometheus geboeid. De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*. Hilversum: Verloren, 2015.
- Hart, Kees ‘t. “Geen tropenkitsch; Stem uit duizenden.” *De Groene Amsterdammer*, 29-06-2007.  
 Geraadpleegd via: <https://www.groene.nl/artikel/geen-tropenkitsch>.
- Headley, Kevin. ‘Documentaire Ademhalen.’ *Vimeo*, 26-05-2017. Geraadpleegd via: <https://vimeo.com/219096342>.
- Hoebba-Kalka, Sakoentela. *De lottowinnaar. En andere verhalen*. Haarlem: In de Knipscheer, 2015.
- hooks, bell. *Yearning. Race, gender, and cultural politics*. Boston, MA: South End Press, 1990.

- Hoving, Isabel. "5. Het plezier van de koprol. Kanttekeningen bij een interculturele wetenschapspraktijk." *Praten in het donker. Multiculturalisme en anti-racisme in feministisch perspectief*. Kampen: Kok Agora, 1996 (pp. 100-118).
- . "Chapter Three. Polderpoko. Why It Cannot Exist." *The Postcolonial Low Countries*. Lanham / Boulder / New York / Toronto / Plymouth, UK: Lexington Books, 2012.
- . "Review: The Postcolonial Turn in Dutch Literary Criticism." *Journal of Dutch Literature* (1.1), 2010 (pp. 114-122).
- Huggan, Graham. "Introduction: writing at the margins: postcolonialism, exoticism and the politics of cultural value." *The Postcolonial Exotic. Marketing the margins*. London: Routledge, 2001 (pp. 1-33).
- "In Suriname. Theater Rotterdam." *Theaterrotterdam.nl*, zonder datum. Geraadpleegd via: [https://www.theaterrotterdam.nl/agenda/6882/Theater\\_Rotterdam/In\\_Suriname/?\\_sp=858af5ac-75db-4404-91b8-84128d3e4420.1536565556499](https://www.theaterrotterdam.nl/agenda/6882/Theater_Rotterdam/In_Suriname/?_sp=858af5ac-75db-4404-91b8-84128d3e4420.1536565556499).
- ""Je valt af en toe van je stoel van verbazing."" *WelkBoek*, 27-04-2014. Geraadpleegd via: <http://www.indeknipscheer.com/je-valt-af-en-toe-van-je-stoel-valt-van-verbazing/>.
- "Juryrapport De Inktap 2014." *Taalunieversum.org*, 24-03-2014. Geraadpleegd via: <http://taalunieversum.org/sites/tuv/files/downloads/140324%20Juryrapport%20Inktaap%202014.pdf>.
- Kempen, Michiel van. ""Goed geschreven dialogen."" *NBD | Biblion*, 22-11-2017. Geraadpleegd via: <http://www.indeknipscheer.com/goed-geschreven-dialogen-michiel-van-kempen/>.
- . "Complexities of Non-Western Canonization." *Shifting the Compass: Pluricontinental Connections in Dutch Colonial and Postcolonial Literature*, J. Dewulf, O. Praamstra en M. van Kempen (red.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013 (pp. 261-270).
- . *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur. Band I & II Vanaf de orale literatuur tot het jaar 2000*. Breda: De Geus, 2003.
- "Korte documentaire over 'Ademhalen' van Karin Lachmising." *Uitgeverij In de Knipscheer*, 04-09-2017. Geraadpleegd via: <http://www.indeknipscheer.com/korte-documentaire-over-ademhalen-van-karin-lachmising/>.
- Lachmising, Karin. *Ademhalen. Theater*. Haarlem: In de Knipscheer, 2017.
- Leeuwen, Maria van (red.). "Interview met Iraida van Dijk-Ooft." *Bijlagen: transcripties auteursinterviews*. Afgenomen op 14-05-2018 (pp. 48-77).
- (red.). "Interview met Karin Lachmising." *Bijlagen: transcripties auteursinterviews*. Afgenomen op 08-05-2018 (pp. 8-47).
- (red.). "Interview met Sakoentela Hoebba." *Bijlagen: transcripties auteursinterviews*. Afgenomen op 09-05-2018 (pp. 78-110).
- (red.). "Parafrase telefoongesprek Ruth San A Jong." *Bijlagen: transcripties auteursinterviews*. Afgenomen op 16-05-2018 (pp. 3-7).
- Leuwsha, Tessa. *Reishandboek Suriname. Praktische en culturele reisgids met alle bezienswaardigheden*. Delft: Elmar, 2015.
- Lint, Roos van der. "Kleur bekennen in het Rietveldpaviljoen." *De Groene Amsterdammer*, 07-06-2018 (pp. 46-47).
- Louwerse, Henriette. ""Games of Deception" in Hafid Bouazza's Literary No Man's Land." *The Postcolonial Low Countries*. Lanham / Boulder / New York / Toronto / Plymouth, UK: Lexington Books, 2012.
- Maele, Pieter van. "De pen is opgedroogd in Suriname." *Trouw*, 18-05-2016 (pp.4-5).
- Minnaard, Liesbeth. "Chapter IV: Hafid Bouazza. 'Long Live Uprooting! Long Live Imagination!'" *New Germans, New Dutch. Literary Interventions*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- Moenandar, Sjoerd-Jeroen. "Transmitting Authenticity - Kader Abdolah and Hafid Bouazza as Cultural Mediators." *Journal of Dutch Literature* (5.1), 2014 (pp. 55-73).

- Peppelenbos, Coen. "Nieuws: Astrid Roemer de P.C. Hooftprijs geven is 'activistische kul' aldus Elsevier." *Tzum literair weblog*, 11-01-2016. Geraadpleegd via: <https://www.tzum.info/2016/01/nieuws-astrid-roemer-de-p-c-hooftprijs-geven-is-activistische-kul-aldus-elsevier/>.
- Phoenix, Ann, and Pamela Pattynama. "Editorial. Intersectionality." *European Journal of Women's Studies* (13.3), 2006 (pp. 187-192).
- Ponzanesi, Sandra. *The Postcolonial Cultural Industry. Icons, Markets, Mythologies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- . "Chapter 1. Touchstones." *Paradoxes of Postcolonial Culture: Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. New York: State University Press of New York, 2004 (pp. 1-30).
- Rampadarath, Aarti. "Korte bespreking. NBD | Biblion, z.d. Geraadpleegd via: <http://mom.biblion.nl/olifant/olifant.dll?doctype=AI&bibliotheek=rotterdam&lid=2015433231&ppn=397283970&isbn=9789062658855&key=1125040&>.
- Rijk, Peter de (red.). *Waarover we niet moeten praten. Nieuwe Surinaamse en Antilliaanse verhalen*. Haarlem: In de Knipscheer, 2007.
- Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Group, 2003 [1978].
- San A Jong, Ruth. *De laatste parade. Verhalen*. Haarlem: In de Knipscheer, 2011 [Tweede, verbeterde druk 2014].
- Sherif, Vamba en Ebissé Rouw (red.). *Zwart. Afro-Europese literatuur uit de Lage Landen*. Amsterdam / Antwerpen: Atlas Contact, 2018.
- Simons, Marylin. *Koorddansers*. Breda: De Geus, 2005.
- Smith, Valerie. *Not just race, not just gender*. New York: Routledge, 1998.
- Snelders, Lianne. "Hoe Nederland Indië leest." (2018).
- Swol, Els van. "Schuld en boete." *Literair Nederland*, 19-01-2016. Geraadpleegd via: <https://www.literairnederland.nl/recensie-iraida-van-dijk-ooft-geen-weg-terug/>.
- "THE TWAIN SHALL MEET in Podium Mozaïek." *In de Knipscheer*, 29-08-2017. Geraadpleegd via: <http://www.indeknipscheer.com/the-twain-shall-meet-in-podium-mozaiek/>.
- "Thumbs up voor Ruth San A Jongs De Laatste Parade." *Caraïbisch Uitzicht*, 28-09-2011. Geraadpleegd via: <http://werkgroepcaraibischeletteren.nl/thumbs-up-voor-ruth-san-a-jongs-de-laatste-parade/>.
- Turnhout, Marjo van. "De lottowinnaar." *Leestafel.info*, 01-04-2016. Geraadpleegd via: <https://www.leestafel.info/sakoentela-hoebba/16208-de-lottowinnaar>.
- "Uitgeverij." *Uitgeverij In de Knipscheer*. Geraadpleegd via: <http://www.indeknipscheer.com/uitgeverij-in-de-knipscheer/>.
- Vaessens, Thomas. "10. Literatuur en diversiteit." *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen: Vantilt, 2013 (pp. 405-433).
- Veen, Thomas de. "De Kom wint VSB-prijs met 'tropische poëzie'." *NRC Handelsblad*, 30-01-2014. Geraadpleegd via: <https://www.nrc.nl/nieuws/2014/01/30/de-kom-wint-vs-b-prijs-met-tropische-poezie-1339156-a477573>.
- Veen, Fineke van der, Dick ter Steege en Chandra van Binnendijk. *Nickerie. Verhalen van mensen en gebouwen*. Arnhem: LM Publishers, 2013.
- Voorst, Sandra van. "De ballingschrijver Kader Abdolah." *Schrijverstypen. De moderne auteur tussen individu en collectief*. Hilversum: Verloren, 2016 (pp. 203-216).
- Wekker, Gloria. "Introduction." *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham and London: Duke University Press, 2016 (pp. 1-29).
- Wensink, Herien. "Literaire verkenning van Suriname is soms ondraaglijk, dan weer relativerend licht." *De Volkskrant*, 09-09-2018. Geraadpleegd via: <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/literaire-verkenning-van-suriname-is-soms-ondraaglijk-dan-weer-relativerend-licht~b59eb57d/>.
- ""We waanden ons in warm Suriname." – Jury Inktaap 2014." *Indeknipscheer.com*, 25-03-2014.

Geraadpleegd via: <http://www.indeknipscheer.com/we-waanden-ons-in-warm-suriname-jury-inktaap-2014/>.

“Wie we zijn.” *Taalunie.org*, 20-09-2018. Geraadpleegd via: <http://over.taalunie.org/>.  
Zack, Naomi. *Inclusive Feminism. A Third Wave Theory of Women's Commonality*. Lanham / Boulder / New York / Toronto / Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, INC., 2005.



## **Bijlagen**

Om privacyredenen zijn de interviewtranscripties niet toegevoegd aan deze editie. De documentatie is bekend bij de beoordelaars.