

Een tekst op reis

Elly de Waard en de Spiegel van de Surinaamse poëzie

Wie de Surinaamse poëzie wil leren kennen heeft sinds 1995 een prachtig boek tot zijn beschikking: de *Spiegel van de Surinaamse poëzie. Van de oude liedkunst tot de jongste dichters*. In deze vuistdikke bloemlezing heeft Michiel van Kempen – een van de weinige literatuurwetenschappers in Nederland die zich bezighoudt met de Surinaamse literatuur – gedichten bij elkaar gebracht van bekende, minder bekende en volledig onbekende dichters van Surinaamse origine. De bloemlezing laat de enorme verscheidenheid zien van de Surinaamse poëzie, naar inhoud, en ook naar herkomst. Sommige dichters wonen in Suriname, anderen niet, sommigen schrijven in het Nederlands, anderen in het Sranantongo, in het Javaans, of in weer andere talen.

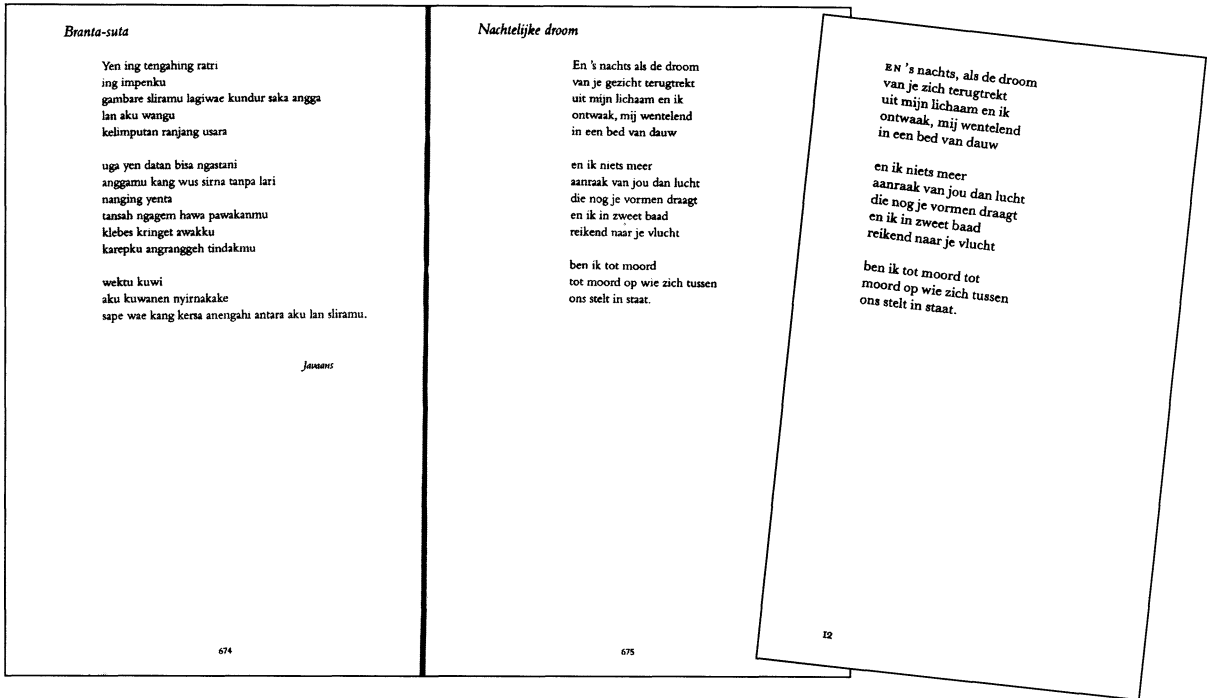
In deze *Spiegel van de Surinaamse poëzie* staat een Javaans liefdesgedicht, 'Branta-suta' getiteld. Het is een gedicht van de Javaans-Surinaamse dichter Kemara, pseudoniem van Vincent Karijowidjojo zoals achterin te lezen staat. Zoals bij alle gedichten die in een andere taal geschreven zijn dan het Nederlands, heeft Van Kempen naast de Javaanse versie een Nederlandse vertaling opgenomen. Er staat geen naam van een vertaler bij, wat betekent dat het voor deze bloemlezing door de dichter zelf in het Nederlands is vertaald.

Kemara (1956) is geen bekende dichter, niet in Nederland en niet in Suriname. Uit de inhoudsopgave en verantwoording van Van Kempen valt op te maken dat hij geen dicht-

bundels op zijn naam heeft staan. Ook werd dit gedicht niet eerder afzonderlijk in een tijdschrift gepubliceerd. Niettemin bleef mijn oog onmiddellijk aan 'Branta-suta' haken, of liever gezegd aan de vertaling ('Nachtelijke droom'). De regels hadden iets bekends, de woorden klonken vertrouwd. Had ik dit gedicht eerder gezien? Maar waar dan, als het niet eerder gepubliceerd was? Tot mijn verrassing herkende ik deze 'vertaling' – ik zet het woord maar even tussen aanhalingstekens – als een gedicht van de Nederlandse dichteres Elly de Waard (1940). Het staat in haar zesde dichtbundel *Onvoltooiing*, die in 1988 verscheen. Stom toeval natuurlijk, deze ontdekking, maar die bundel van De Waard had ik toevallig voor in mijn hoofd zitten toen ik in de *Spiegel* zat te lezen.

De vertaling van het Javaanse gedicht komt vrijwel woordelijk overeen met De Waards tekst. Het grootste verschil is dat het gedicht in de Surinaamse bloemlezing een titel heeft, terwijl De Waards versie titelloos is. Verder is in regel 1 een komma verdwenen, en bevat regel 2 een iets andere formulering: in plaats van 'van je zich terugtrekt' staat er nu: 'van je gezicht terugtrekt'.

Een intrigerende verschijning, deze regels van De Waard in de Surinaamse bloemlezing, of deze vertaling van Kemara in De Waards bundel *Onvoltooiing*. Het is maar zelden dat je je als literatuurwetenschapper een heuse detective kunt voelen, maar dit was zo'n moment.



Toeval leek me uitgesloten. Whodunnit? Hoe kwam dit gedicht terecht in de *Spiegel van de Surinaamse poëzie*? Wie plagieerde wie? Was het Javaanse gedicht het oorspronkelijke, of het Nederlandse? De presentatie in de *Spiegel* leek erop te wijzen dat het Javaanse gedicht het oorspronkelijke was (in het Nederlands geschreven gedichten krijgen in de bloemlezing immers geen vertaling), maar klopte dat of was Elly de Waard de dichter? Kon Kemara een pseudoniem zijn van Elly de Waard? Was ik een ingenieuze maskerade op het spoor? Of las de Surinaamse Kemara gedichten van Elly de Waard? Waren bij het samenstellen van de bloemlezing wat papieren van Michiel van Kempen door elkaar geraakt? Om te beginnen wist ik niet eens zeker of er in het Javaans wel hetzelfde stond als in het Nederlands – ik beheers de taal niet. Tweetalige poëzie-uitgaven hebben gewoonlijk het effect dat ze extra betrouwbaarheid uitstralen. Als de brontekst samen met de vertaling gepresenteerd wordt, kan de lezer als het ware over de schouder van de vertaler meekijken en diens keuzes op de voet volgen. Het origineel fungeert zo als waarmerk voor de vertaling. In

dit geval was het juist de vertaling die vragen oproep: was die wel authentiek? Daarmee rees ook de vraag naar de authenticiteit van het origineel, het Javaanse gedicht. Als de Nederlandse vertaling het origineel bleek te zijn, wat was dat origineel dan nog? Waarom stond er dan een Javaanse vertaling in de *Spiegel*?

Hein Vrugink, deskundige op het gebied van het (Surinaams-)Javaans, wist mij te vertellen dat er in het Javaans inderdaad ongeveer hetzelfde staat als in het Nederlands, al is het geen letterlijke weergave van de Nederlandse tekst. De Javaanse versie heeft meer regels, en de formuleringen zijn af en toe nogal verschillend, zoals bijvoorbeeld in de laatste strofe. In het Nederlands luidt die: 'ben ik tot moord / tot moord op wie zich tussen / ons stelt in staat'. In het Javaans ontbreekt de opvallende herhaling van het woord 'moord', er staat: 'op dat moment / ben ik in staat om te vernietigen / wie ook maar tussen mij en jou wil komen'. Het maakt de Javaanse versie naar mijn smaak minder krachtig. Ook staat er niet 'ons' in het Javaans, maar 'mij en jou' – daarmee is de eenheid die de spreker in

de Nederlandse versie van dit gedicht juist zo hartstochtelijk probeert vast te houden al verbroken.

Het Javaans in dit gedicht is een mengeling van Indonesisch-Javaans, Surinaams-Javaans en slecht begrepen Javaans, aldus Vrugink. Woorden uit literaire taal en spreektaal – er bestaat een sterk onderscheid tussen formeel en informeel Javaans – worden door elkaar gebruikt. Het Indonesisch-Javaans staat model voor wat goed Javaans is in Suriname, ook literair, wat betekent dat dit Javaanse gedicht een verhaspelde indruk maakt. Die mengeling is echter niet verbazend, en valt de dichter zeker niet kwalijk te nemen: Javaans is vooral een spreektaal in Suriname. Het Indonesisch-Javaans vormt een standaard waaraan geen Surinaamse Javaanssprekende kan voldoen, eenvoudigweg omdat het in Suriname haast niet te vinden – te lezen of te horen – valt. Het Surinaams-Javaans wordt door jongere generaties bovendien steeds minder gesproken, constateerde Vrugink al jaren geleden (Vrugink, 1985). De afwijkende regel bij Kemara ('als de droom van je gezicht terugtrekt'), die Nederlandse sprekers ongrammaticaal in de oren klinkt, laat zich in de Surinaamse context ook goed verklaren: wederkerende werkwoorden worden in Suriname vaak zonder 'zich' gebruikt.

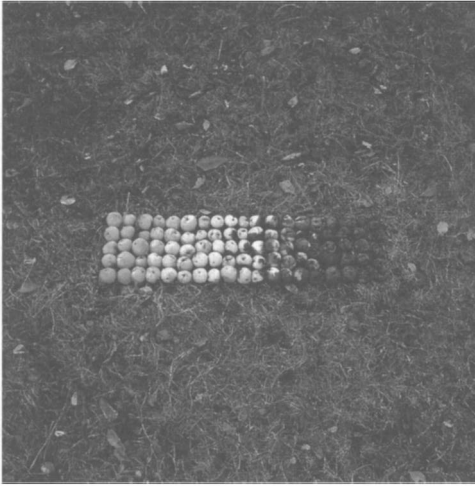
Bangsa Jawa

Een volgende vraag was hoe de gedichten van Kemara in de *Spiegel* terechtwamen. Samensteller Michiel van Kempen vertelde mij dat hij Kemara (oftewel Vincent Karijowidjojo) voor het eerst ontmoette in Amsterdam, bij een Javaanse viering van de welzijnsinstelling Bangsa Jawa (= het Javaanse volk). Hij bestond dus. Karijowidjojo vertelde Van Kempen dat hij poëzie schreef en stuurde hem wat gedichten toe. Van Kempen vond de gedichten goed en nam ze op in zijn bloemlezing, waar hij op dat moment aan werkte. Zo ging dat wel vaker, aldus Van Kempen. Die informele manier van verzamelen heeft alles te maken met het Surinaamse literaire klimaat. Van Kempen legt in zijn inleiding uit dat 99% van de Surinaamse

poëzie in eigen beheer verschijnt. Er is dus geen sprake van een professioneel poëzieklimaat in Suriname, met uitgevers, tijdschriften en auteurs. Dat de gedichten van Kemara nooit eerder gepubliceerd zijn maar wel in de bloemlezing staan zou in een Nederlandse context verbazing wekken, maar is in dit geval heel verklaarbaar. Het is ook begrijpelijk dat Van Kempen veel van zijn materiaal voor de bloemlezing via informele contacten verkreeg: dat was vaak de enige manier om gedichten te verzamelen. Een gevolg van die informele methode is dat de herkomst van dichters en gedichten voor de lezer ondoorzichtig blijft. Hoe is de keuze voor deze gedichten van Kemara tot stand gekomen? Zijn dit zijn drie beste gedichten, gekozen uit een grote verzameling, of waren er niet meer dan deze drie? En Kemara, is hij verkozen boven andere Javaanse dichters, of is hij een van de weinigen die er zijn?

De verantwoording van de *Spiegel van de Surinaamse poëzie* biedt weinig verheldering op dit punt. Van Kempen schrijft in de inleiding: 'De selectie is gemaakt op basis van de kwaliteit van de teksten. [...] Het is mij er niet om begonnen elke dichter die ooit van zich heeft laten horen in deze bloemlezing gewrongen te krijgen'. Er is dus geselecteerd, op grond van kwaliteit. Maar toch vraag ik me af of Van Kempen in dit geval niet ook op grond van representativiteit heeft geselecteerd. In de *Spiegel* staan namelijk maar heel weinig dichters die in het Javaans schrijven: welgeteld drie, en daarnaast is er nog een orale tekst opgetekend. Ik vermoed dat Van Kempen allang blij was dat hij nog een Javaanse dichter had gevonden, al zegt hij dat niet.

Mijn zoektocht naar de herkomst van het gedicht voerde me ook naar Vincent Karijowidjojo zelf, die in Nederland bleek te wonen en die ik telefonisch vroeg naar zijn gedichten. Karijowidjojo vertelde me dat hij begin jaren negentig regelmatig gedichten schreef, in het Javaans. Het was in de tijd dat hij actief was in de eerder genoemde vereniging Bangsa Jawa. Bangsa Jawa is ook de naam van de Javaanse radiozender die in 1986 werd opge-



richt. De activiteiten van de vereniging en radiozender waren onderdeel van de emancipatie van het Javaans, die na de Surinaamse onafhankelijkheid in 1975 vorm kreeg, niet alleen in Suriname maar ook in Nederland. Voor het Sranan was die emancipatie al vóór de onafhankelijkheid begonnen (met het verschijnen van het werk van schrijvers als Trefossa vanaf eind jaren vijftig). De Javanen, na de creolen en de hindoestanen de derde bevolkingsgroep van Suriname, waren echter relatief laat met de oprichting van dat soort verenigingen. Er bestonden al eerder verenigingen van creoolse en hindoestaanse Surinamers.

Karijowidjojo vertelde dat hij veel Nederlandse dichters las, en dat hij wel eens een gedicht uit het Nederlands in het Javaans vertaalde ter inspiratie voor zijn eigen werk; hij noemde als voorbeeld Jean Pierre Rawie. Hij herinnerde zich niet of hij ook gedichten van Elly de Waard vertaalde; hij kende haar naam wel, maar had geen bundels van haar. Hij schreef gedichten voor zijn plezier, in het Javaans, en ook wel songteksten voor Surinaams-Javaanse bands. Zo af en toe droeg hij zijn gedichten voor. Hij publiceerde geen bundel. Inmiddels schrijft hij nauwelijks meer, zo zei hij.

Tenslotte heb ik ook een reactie gevraagd van Elly de Waard, de Nederlandse dichteres. De Waard (1940) publiceerde sinds haar debuut *Afstand* (1979) dertien dichtbundels. Begin 2005 was ze nog te zien in de verkiezing voor de

Dichter des Vaderlands, waar ze in de top drie eindigde. De Waard was in de jaren tachtig actief in wat je de 'literaire vrouwenbeweging' kunt noemen: ze organiseerde dichtersessenfestivals en poëzieworkshops voor vrouwen, en voerde de dichtersengroep De Nieuwe Wilden aan, die een roemrucht treffen had met de Maximalendichters (onder wie Joost Zwagerman) in 1989.¹ De Waards reactie was ontspannen: ze vond het grappig dat een gedicht van haar zo'n reis gemaakt had en in de Surinaamse bloemlezing terecht was gekomen.

Nadat Van Kempen mijn verhaal gehoord had, twijfelde hij er niet aan dat Elly de Waard de auteur van het gedicht is. Afgaande op het jaar van publicatie (De Waards bundel verscheen in 1988, de *Spiegel* in 1995) lijkt dat ook het meest waarschijnlijk, en daar wil ik het dan ook op houden. Ik geloof dat het gedicht van Elly de Waard per ongeluk in de bloemlezing van Surinaamse poëzie is terechtgekomen, als 'vertaling' van een Javaans 'origineel'.

Of Karijowidjojo moedwillig of per ongeluk zijn Javaanse vertaling presenteerde als een gedicht van zijn hand, of dat Van Kempen, met de twee versies voor zich, het Javaans als origineel bestempelde – vanuit het bloemlezersperspectief een voor de hand liggende keuze – doet er wat mij betreft niet toe.

Een tekst, twee contexten

Een andere vraag die deze tekstuele verplaatsing oproept, vind ik veel interessanter: maakt het iets uit waar dit gedicht staat voor de manier waarop je het leest? Is het gedicht eigenlijk misplaatst in de bloemlezing van Surinaamse poëzie, als je weet dat het van een Nederlandse dichteres is? Zou het gedicht van Elly de Waard als een 'Surinaams' gedicht gelezen kunnen worden? In feite deed zich hier een mooie experimentele situatie voor om te onderzoeken wat voor consequenties de verschijning van dezelfde tekst in twee heel verschillende contexten heeft. Met mijzelf als proefpersoon kon ik eens uittesten waar de interpretaties van een gedicht vandaan komen. Het idee dat een gedicht

autonoom is, en dus poëtische teksteigenschappen bezit die onafhankelijk van context, dichter of lezer bestaan, is sinds lang verlaten (Culler, 1975; in Nederland Meijer, 1988). De lezer is degene die het gedicht uiteindelijk zijn betekenissen geeft. Zou ik kunnen expliciteren hoe informatie over context en auteur een rol speelt bij het lezen van het gedicht 'Nachtelijke droom' in De Waards bundel of de Surinaamse bloemlezing?

Als ik het gedicht in de *Spiegel* lees alsof het door een mannelijke Surinaamse dichter – Vincent Karijowidjojo – is geschreven, dan stel ik mij bij de 'ik' haast automatisch een man voor die over zijn geliefde schrijft. Ik betrap mij erop dat ik me die geliefde als vrouwelijk voorstel. De tekst geeft daar op zich weinig aanleiding toe; het voornaamwoord 'jij' heeft immers geen sekse. Hooguit zou 'je vormen' (r. 8) iets eerder naar een vrouw kunnen verwijzen dan naar een man. In Van Dale wordt bij 'vorm' onder andere de betekenis 'figuur van het lichaam' gegeven, 'met name met betrekking tot secundaire geslachtskenmerken: fraaie, volle vormen'; en dat lijkt toch vooral naar vrouwen te verwijzen, al zegt Van Dale dat er niet expliciet bij. In dit gedicht heeft 'vormen' in ieder geval óók een meer algemene betekenis, namelijk van 'gedaante'. De gedaante van de geliefde is nog zichtbaar in de lucht. Dat ik niettemin denk aan een vrouw zou kunnen komen doordat de heteroseksuele leesconventie nu eenmaal de sterkste is, doordat er meer vrouwelijke dan mannelijke geliefden in de poëzie worden bezongen, of doordat ik het gedicht al van Elly de Waard kende en daarom gewend was de geliefde als vrouw op te vatten – daarover zo meteen meer.

Verder ben ik, als ik mij voorstel dat Kemara de auteur is, geneigd om het gedicht in Suriname te situeren. Bij de woorden 'mij wentelend in een bed van dauw' zag ik iemand voor me die buiten in het gras lag te slapen en zich letterlijk wentelt in de dauw, en de regel even verderop: 'baad ik in zweet' versterkt mijn idee van een tropische setting.

Het lied van een dagloner

Alle sluipwegen heeft hij reeds bewandeld,
in de stilte van de nacht,
in alle eenzaamheid

's nachts koude dauwdruppels trotserend
en overdag onder de brandende zon
voor een handvol rijst als loon

Zijn lot is nog omringd door ellende
glad is de weg maar toch stoot hij zijn voet
hij wordt onzeker en vertwijfeld

Is er dan morgen misschien nog hoop?

(Kemara, p. 673, vertaling van Javaans
gedicht 'Pepri-man')



Op weg naar de sawa

Als ik in de ochtend, terwijl aan de horizon
de stralen van de ochtendzon doorbreken
en het licht de dauwdruppels laat schitteren
als honderdmiljoen gestrooide diamanten en
glinsterend goud,
en ook de God van de Wind gelijk een pop-
penspeler

een wajangspel opvoert met de blauwe hemel
als scherm
waarbij witte wolken van de donkere verliezen,
dan herinner ik het weer -
de kraaiende haan die telkens weer zijn lief-
desroep herhaalt
harmonieus begeleid door de kikkers,
kwakend,
en zingende vogels
die samen met de parkieten en de houtduif
kwetterend en roekend zonnebaden,
dan voel ik het weer -
gladde en modderige paadjes
en het gras, naakt, nat en buigend door de
dauw,
en koude voeten,
dan vergeet ik mijn herinnering aan toen niet
meer,
toen jij, rustig lopend,
met bemodderde voeten en je oude sarong
kletsnat van dauw
op weg was om rijst te planten op het veld,
mijn hand vasthield en een lied zong
in versmaat pocung,
lela-lela ledhung, lela-lela ledhung -

(Kemara, p. 677, vert. van 'Nalika budhal
tandur')

Kemara staat met nog twee andere gedichten in de Surinaamse bloemlezing: 'Het lied van een dagloner' (p. 672-673) en 'Op weg naar de sawa' (p. 676-677). Deze twee gedichten, waar het gedicht 'Nachtelijke droom' tussen is geplaatst, doen veel 'Javaanser' aan dan het middelste gedicht. Dat komt doordat ze meer woorden bevatten die naar een specifieke context verwijzen, zoals rijst, wajang, sawa, en sarong. Beide gedichten gaan over het bewerken van land, van rijstvelden om precies te zijn. Als lezer ben je automatisch geneigd tot het zoeken van coherentie, overeenkomsten tussen gedichten van één auteur; de literatuurwetenschapper Jonathan Culler (1975) noemde dit de conventie van thematische eenheid. Doordat het gedicht van De Waard tussen die twee

andere in staat *ontstaat* er een eenheid tussen de gedichten, die ik als lezer aanbreng. In 'Het lied van een dagloner' wordt de onzekere en vertwijfelde dagloner bezongen: 'zijn lot is nog omringd door ellende'. Hij vraagt zich af of 'er dan morgen misschien nog hoop' is. Al beschrijven ze zeer uiteenlopende situaties – van landarbeid tot slapeloze nacht –, van de gemoedstoestand van de dagloner naar de teleurgestelde geliefde in 'Nachtelijke droom' lijkt het maar een kleine stap.

In het derde gedicht, 'Op weg naar de sawa', beschrijft Kemara hoe de ochtend aanbreekt in de sawa's; en de ik-figuur herinnert zich hoe hij als kind meeging om rijst te planten. Ik lees het als een typisch diaspora-gedicht over een verloren moederland – gesymboliseerd door de vrouw in de oude sarong die in dit gedicht de hand vasthoudt van de ik-figuur. Zij is waarschijnlijk zijn moeder, want ze zingt een liedje dat klinkt als een kinderrimpje, met veel herhalingen ('lela-lela-ledhung').

Ik associeerde het beeld van de natte rijstvelden, de sawa's, en de sarong en de wajang in eerste instantie met Indonesië, maar ook in Suriname zijn sawa's te vinden. Voor mij geldt dat ik meer vertrouwd ben met verbeeldingen van Indische/Indonesische landschappen dan van Surinaamse, wat voor een deel valt te verklaren uit persoonlijke geschiedenis, en voor een ander deel uit het feit dat *tempo dulu*-literatuur meer voet aan de grond heeft gekregen in de Nederlandse literaire canon dan literatuur over Suriname. Het heeft verder te maken met de (autochtone) Nederlandse beeldvorming over Suriname – Javanen zijn daarin minder zichtbaar dan creolen en hindoestanen. Wat ik in mijn onwetendheid in Indonesië lokaliseerde is waarschijnlijk een gedicht over Suriname – en dan kan het evengoed een diaspora-gedicht zijn over een verloren moederland: veel Surinaams-Javanen wonen immers in Nederland, en zo ook Karijowidjojo. Zo bij elkaar geplaatst in de bloemlezing vallen de overeenkomsten tussen de drie gedichten meer op dan de verschillen: de overeenkom-

sten qua sfeer bijvoorbeeld. In alledrie de verzen speelt de tijd een rol – de overgang van de nacht naar de ochtend; en in alledrie de gedichten keert het woord 'dauw' terug.

Ten slotte viel mij nog een andere samenhang op, een intertekstuele. Bij een hindoe-staanse dichter, Cándani (1965), die als laatste in de Surinaamse bloemlezing vermeld staat, is een gedicht te vinden dat doet denken aan dat van De Waard/Kemara:

Vannacht heb ik u aangeraakt, mijn droom,
met kussende oogleden
heb ik u aangestaard
met dronken vingers
lijnen getrokken op uw huid

Maar toen u mij raakte
zo licht en zo lief
betastte de zon mijn ogen

Als ik met het raam het raam kon zijn,
het licht voorbij zag vallen
ik zag mij zelf en u, mijn droom,
als stilleven verstart uiteengevallen

(*Spiegel*, p. 707)

Het gedicht van De Waard/Kemara en dat van Cándani passen bij elkaar. Ze behandelen het thema van de afwezige geliefde op dezelfde manier, via het motief van de geliefde die een droombeeld blijkt te zijn. Het bevreemdt dus helemaal niet dat ze in dezelfde bloemlezing staan. Je zou je naar aanleiding van deze twee gedichten zelfs kunnen afvragen of het een typisch Surinaams motief is.

Als ik het gedicht lees in de context van het werk van Elly de Waard kom ik tot een iets andere interpretatie. Dit gedicht staat zoals gezegd in een bundel uit 1988, *Onvoltooiing*. De bundel is opgedragen aan Caroline – die naam staat voorin met de hand geschreven, wat het extra persoonlijk maakt. Vrijwel alle gedichten in *Onvoltooiing* zijn liefdesgedichten: 'voor Caroline', is de implicatie. Alleen dat

wijst al naar een interpretatie van de geliefde als vrouw. De 'ik' zou ik ook als vrouw opvatten – ongetwijfeld deels veroorzaakt door de conventie om de 'ik' te identificeren met de auteur, maar ook doordat ik meer weet over de auteur en haar andere werk: De Waard schrijft sinds haar derde bundel *Furie* (1981) expliciet lesbische poëzie. De meeste gedichten in *Onvoltooiing* zijn positief van toon, en getuigen van een hevige verliefdheid. Dit gedicht valt enigszins uit de toon, al is het niet het enige in de bundel waar niet zozeer verliefdheid als wel agressie uit spreekt.

De regel 'wentelend in een bed van dauw' zou ik in deze lezing niet letterlijk opvatten, maar eerder als een metafoor lezen. Nu pas valt mij de connectie op tussen 'dauw' en 'zweet': het eerste is een positief geconnoteerde metafoor voor het tweede. Als je badend in het zweet wakker wordt, heb je meestal een nare droom gehad; dat is vreemd, omdat de ik-figuur juist van haar geliefde heeft gedroomd, zou je zeggen. Het is dan ook niet zozeer de droom als wel de werkelijkheid die naar is, 'de lucht die nog je vormen draagt' is als een geestesverschijning, een spook uit een verleden. In de droom heeft het verlangen naar samenzijn met de geliefde zich gemanifesteerd, maar dat samenzijn bestaat in de werkelijkheid niet (meer).

Er vindt een omslag in het gedicht plaats: het is alsof de ik-figuur in de eerste strofe nog half in de droom zit, dan wakker wordt en zich langzamerhand realiseert dat ze alleen is. De laatste drie regels getuigen van een grote woede. De ik-figuur kondigt aan iedereen te zullen vermoorden die tussen haar en haar geliefde komt. Door de herhaling van het woord 'moord' klinkt de ik-figuur extra vastbesloten, alsof ze nog even bevestigt dat we het goed gehoord hebben. Het dreigement lijkt echter tegen net zo'n luchtspiegeling gericht als de geliefde is – er stelt zich namelijk niemand tussen hen, de geliefde blijkt zelf te zijn vertrokken ('je vlucht'). Of wil de ik-figuur de harde werkelijkheid (ze is alleen, de geliefde is

zelf weggegaan) soms ombrengen? De suggestie zou kunnen zijn dat de geliefde bij iemand anders is.

Ik merk dat ik bij De Waard geneigd ben tot het zoeken van metaforen, terwijl ik het in de Surinaamse context meer lees op verwijzingen naar de (Surinaamse?) setting. Niettemin stel ik vast dat 'Nachtelijke droom' best gelezen kan worden als een Surinaams gedicht, ook al is het door een Nederlandse dichteres geschreven. De ongespecificeerde sekse en etniciteit van spreker en geliefde (ik en jij) staan uiteenlopende lezingen toe. Er ontstaan intertekstuele relaties, zoals met de overige gedichten van Kemara, en met het gedicht van Cándani. Vooral de context maakt het dus tot een Surinaams gedicht, het feit dat het met andere gedichten in een boek is gezet waarop staat vermeld dat het Surinaamse poëzie is. Dat is niet zo'n praktisch criterium om een bloemlezing mee samen te stellen, want zou dan niet haast elk Nederlands gedicht kunnen doorgaan voor een Surinaams gedicht, mits op het omslag staat dat het Surinaamse poëzie is? Wie weet. Zelfs Marsmans 'Herinnering aan Holland', dat een paar jaar geleden door Nederlandse lezers werd verkozen tot het beste Nederlandse gedicht, zou prima voor een Surinaams gedicht kunnen doorgaan: in de bloemlezing Surinaamse poëzie zou het zich laten lezen als een lofzang op Suriname, dat in alles het tegenovergestelde lijkt van het grauwe Holland dat door Marsman wordt beschreven ('de zon wordt er langzaam / in grijze veelkleurige / dampen gesmoord').

Wat is Surinaams?

Kortom, de haast onopvallende verschijning van De Waards gedicht in de *Spiegel van de Surinaamse poëzie* stelt vraagtekens bij wat een Surinaams gedicht eigenlijk is. Hoe baken je af wat Surinaams is? Moet een Surinaams gedicht in Suriname zijn geschreven (en maakt het dan uit in welke taal?), moet de auteur de Surinaamse nationaliteit hebben, moeten de gedichten over Suriname gaan? Van Kempen

heeft bij het samenstellen van zijn bloemlezing – vanzelfsprekend – met dezelfde vraag gezeten. Hij is zich bewust van de moeilijkheden die het afbakenen van 'Surinaamse' poëzie met zich meebrengt. Alle bovenstaande opties voor het vaststellen van de Surinaamsheid van een gedicht kennen bezwaren: veel Surinamers wonen niet in Suriname, Suriname is pas sinds 1975 een onafhankelijke natie, dus nationaliteit is een criterium met een beperkte reikwijdte, en 'gedichten over Suriname' is juist weer heel breed. Ook taal is geen onderscheidend criterium: er worden vele talen gesproken in Suriname, die bovendien ook in andere landen worden gesproken.

Het liefst zou hij zich verre van de afbakeningskwestie houden, zo schrijft Van Kempen in zijn inleiding, maar hij beseft dat hij niet ontkomt aan een motivatie voor zijn selectie. Hij kiest niet voor wat hij het 'helderste criterium' noemt – 'bijvoorbeeld: alleen dichters opnemen die in Suriname zijn geboren, getogen en gestorven' – omdat dat volgens hem niet automatisch de interessantste keuze oplevert. Van Kempen wil immers ook op kwaliteit selecteren. Zijn criteria zijn uiteindelijk als volgt: hij neemt poëzie op in zijn bloemlezing 'van dichters die in Suriname werden geboren – waar ze later in de diaspora ook beland mogen zijn – en van die dichters die buiten Suriname werden geboren maar zich in Suriname vestigden en hun lot definitief met het land verbonden' (*Spiegel*, p. 5).² Dit lijkt een vrij transparant en descriptief criterium, maar achter het woord 'definitief' schuilt een ideologische keuze. Van Kempen vervolgt namelijk met: 'Werk van koloniale schrijvers is dus niet in de selectie betrokken. Planters die enkele decennia in Suriname vertoefden om vetgemest hun oude dag aan de Amstel door te brengen zoekt men hier vergeefs, evenals de passanten, de velen die de tropische muze op hun schouders zagen neerdalen om met open mond over zoveel exotische rijkdom, hun status van buitenstaander in hun poëzie te bevestigen' (*Spiegel*, p. 5-6). 'Buitenstaanders' zijn

dus reizigers, of planters die de koloniale status-quo kritiekloos aanvaardden. Tot de 'binnenstaanders' kunnen wel Nederlandse planters behoren die zich verzetten tegen de slavernij. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de opname van Hendrik Schouten (1745), een kritische planter, die de eerste bekende poëzietekst in het Sranantongo schreef.

Van Kempen neemt dus auteurs eigenschappen als voornaamste selectie criterium voor opname in zijn bloemlezing – niet alleen situationele eigenschappen, maar ook positionele. Maaike Meijer (1996) gebruikt die twee begrippen om het verschil aan te duiden tussen 'objectieve' eigenschappen (situatie), waar niet of met moeite iets aan te veranderen valt (zoals leeftijd, etniciteit en sekse) en wat iemand met die situatie *doet*, de positie die wordt ingenomen ten opzichte van die situatie: wordt die ontkend of omarmd, ingezet bij politieke actie of weggemoffeld. Bij Van Kempen is iemands situatie van belang als selectie criterium (geboren in Suriname of er lange tijd hebben gewoond), maar niet voldoende: ook iemands positie speelt mee ('definitief verbonden'), men moet een kritische houding ten opzichte van de koloniale wereld hebben. Vincent Karijowidjojo, Surinaamse schrijver in de diaspora, past er zo beschouwd wel in, maar Elly de Waard niet – ze is niet in Suriname geboren en heeft er nooit gewoond. Het is begrijpelijk dat Van Kempen voor een handzaam criterium heeft gekozen, maar ik hoop dat mijn kleine exercitie heeft laten zien dat een afbakening van Surinaamse poëzie op grond van auteurs eigenschappen niet vanzelfsprekend is.

Over de definitie van Surinaamse literatuur zijn in het verleden wel polemieken gevoerd (zie bijvoorbeeld Ramdas, 1991; Doelwijt, 1991; Van Kempen, 1991), maar het is geen kwestie die specifiek is voor de Surinaamse literatuur. Postkoloniale literatuur in het algemeen problematiseert criteria die bij het samenstellen van bloemlezingen vaak worden gebruikt. Nationaliteit of taal kunnen niet van-

zelfsprekend als eenheids-scheppend criterium dienen, terwijl dat nog altijd wel de meest gangbare categorieën zijn om literatuur in te delen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat samenstellers ook op zoek gaan naar inhoudelijke criteria om door hen bijeengebrachte teksten te verantwoorden. Dat geldt ook voor Michiel van Kempen.

De gespleten lezer

De opvallende verschijning van 'Nachtelijke droom' in de bloemlezing van Surinaamse poëzie bracht mij tot verschillende interpretaties van een en hetzelfde gedicht. Die verschillen ontstaan door de verschillende contexten – bloemlezing of bundel – waarin het gedicht voorkomt, en de verwachtingshorizon die door die context gemobiliseerd wordt. De term verwachtingshorizon is van de literatuurwetenschapper Jaus en hij bedoelde daarmee kort gezegd de verwachting waarmee een lezer een tekst tegemoet treedt (Jaus, 1982). Jaus gebruikte de term om onderscheid te kunnen maken tussen verschillende groepen lezers. Een lezer die vertrouwd is met de Surinaamse cultuur (voor zover je van dé Surinaamse cultuur kunt spreken), het land kent en de literatuur, zal ongetwijfeld anders lezen dan ik, die relatief vreemd ben op dit terrein. Kennis van de Surinaamse literaire context, het literaire circuit, schept andere verwachtingen bij lezers.

Ik denk dat mijn bespreking van het gedicht van De Waard/Kemara laat zien dat er niet alleen verschillende verwachtingen bestaan *tussen* lezers, maar ook *binnen* lezers. Er kunnen verschillende verwachtingshorizonnen ten aanzien van een tekst leven binnen de lezer. Bij het lezen van dit ene gedicht bleek dat de verschillende contexten heel verschillende leesverwachtingen kunnen mobiliseren. Ik doe een poging om die verschillende verwachtingshorizonnen expliciet te maken.

Mijn verwachtingshorizon bij De Waard is die van een 'binnenstaander'. Ik ken haar werk, de landschappen die ze beschrijft, haar inspi-

ratiebronnen (van Leopold tot Dickinson), haar verhouding tot de Nederlandse poëziepraktijk en de maatschappelijke context – Nederland vanaf 1980, de tweede feministische golf – waarin zij actief was en is als dichteres; ik weet bovendien hoe haar werk is ontvangen. Dat betekent dat ik haar werk kan lezen met uiteenlopende referentiekaders.

Dat ligt anders bij het lezen van Surinaamse poëzie, die ik vóór dit artikel nauwelijks kende. Het feit dat ik een buitenstaander ben op dit terrein – niet vertrouwd ben met Surinaamse cultuur, talen en symbolen – betekent waarschijnlijk dat ik minder 'zie', minder verbanden kan leggen. Dat zou een van de redenen kunnen zijn dat ik Kemara letterlijker las dan De Waard. Mijn verwachtingen zijn waarschijnlijk grotendeels onbewust, maar ze zijn in ieder geval óók gebaseerd op wat Van Kempen daarover heeft geschreven, in zijn diverse inleidingen op de Surinaamse literatuur, zoals in *Surinaamse schrijvers en dichters*:

'In Suriname heeft zich een vormtraditie ontwikkeld waarvan maar weinigen afwijken. Voor poëzie houdt die kortgezegd in: de vorm is weinig complex, versregels worden vaak herhaald, zinnen parallel opgebouwd, beeldspraak is concreet en vaak ontleend aan de natuur, het grote woord wordt niet geschuwd. Deze vorm leent zich in de regel goed voor voordracht en kan zeker niet los gezien worden van een publiek dat literair weinig onderlegd is'

(Van Kempen, 1989, p. 126).

Van Kempen bakent hier het literaire circuit van de Surinaamse poëzie af – en hij doet dat voor een deel in oppositie met (ongeëxpliciteerde) dominante Nederlandse literatuuropvattingen, bijvoorbeeld als hij stelt dat de vorm van veel Surinaamse poëzie weinig complex is. Complexiteit is niet zomaar een eigenschap van poëzie, het is een eigenschap die over het algemeen hoog wordt aangeslagen. Niet voor niets is Nijhoffs 'er staat niet wat er

staat' een gevleugeld woord geworden in de Nederlandse poëziebeschouwing. Wat Van Kempen hier doet is Surinaamse poëzie uitzonderen van complexiteit, het (westerse?) kwaliteitscriterium voor poëzie bij uitstek. Complexiteit is echter een relatief begrip – dat wil zeggen dat het in ieder geval óók afhangt van de (inspanningen van de) lezer. Zo laat Guus Middag in een mooie analyse van een gedicht van Bhai uit de *Spiegel van de Surinaamse poëzie* zien tot hoeveel interpretaties een formeel en inhoudelijk eenvoudig gedicht aanleiding kan geven (Middag, 1999, p. 88-93). Van Kempen verklaart het (veronderstelde) gebrek aan complexiteit door te wijzen op de Surinaamse voordrachtcultuur. Voordrachtpoëzie leeft in Suriname, aldus Van Kempen, zij heeft een duidelijke maatschappelijke functie en daarom zou er weinig experiment te vinden zijn in de Surinaamse dichtkunst: 'het experiment marginaliseert', het vervreemdt de dichter van zijn publiek. Het is ook vanwege dat publiek dat politiek, liefde en het eigen land zo'n belangrijke rol spelen in veel Surinaamse poëzie, stelt Van Kempen (Van Kempen, 1989, p. 130). Ook in de *Spiegel*, enkele jaren na *Surinaamse schrijvers en dichters* gepubliceerd, maakt Van Kempen het onderscheid tussen (nationalistische) voordrachtpoëzie en 'literaire' poëzie (op papier), al ziet hij die tegenstelling nu *binnen* de Surinaamse poëzie lopen. Zijn voorkeur ligt duidelijk bij de laatste categorie: het 'Trefossa-spoor [...] dat uitkomt bij een handjevol ware poëzielezers', terwijl hij zijn afkeuring toont over gedichten uit de nationalistische categorie – 'het Dobru-spoor van oppervlakkigheid en taalsjablonen' dat uitkomt bij 'de volksmassa' (Van Kempen, 1995, 17-18). Ook dit is echter een tegenstelling waar vraagtekens bij te plaatsen zijn. Van Kempen maakt het onderscheid tussen voordrachtpoëzie en literaire poëzie over de band van nationalistische gevoelens, maar uit zijn beschrijvingen wordt duidelijk dat ook in het werk van 'literaire' auteurs als Trefossa en Michaël Slory de

Surinaamse identiteit een belangrijk onderwerp is, dat hun poëzie evenzeer over het eigen land gaat. Mij lijkt dat het dichten over eigen vaderland, of nationalisme, geen poëtische diskwalificatie hoeft te zijn, en andersom dat literaire diepzinnigheid gevoelens van nationalisme niet uitsluit.

Volgens Van Kempen speelt het experiment in de Surinaamse poëzie zich in de tweede helft van de twintigste eeuw op een ander vlak af, namelijk in het schrijven in verschillende talen, die tot dan toe niet of nauwelijks als literaire taal gebruikt waren: het Sranan, en ook het Javaans. Het schrijven in het Javaans is inderdaad een heel recente ontwikkeling, die je als experiment zou kunnen betitelen – niet alleen literair, maar ook maatschappelijk.³ Ook Vincent Karijowidjojo nam deel aan dat experiment: hij begon in het Javaans te schrijven in de tijd dat hij ook actief was bij Bangsa Jawa, de vereniging die het Javaans wilde stimuleren. Poëzie was een middel in dat emancipatiestreven. Karijowidjojo vertelde dat er al wel langer een levendige Javaanse voordrachtscultuur bestond van wajang – prozaverhalen die door vertellers met poppen worden opgevoerd – maar niet van poëzie; en dat vormde voor hem een stimulans.

Nog een opmerking over herhaling en parallelle, die Van Kempen noemt als kenmerkend voor Surinaamse poëzie. Herhaling en parallelle zijn typisch poëtische procédés (zie bijvoorbeeld Bronzwaer, 1993), eigenschappen die bijna alle poëzie heeft. En wat betreft de belangrijke rol die de natuur speelt: ook dat is een veelvoorkomend element in heel veel poëzie, niet alleen de Surinaamse. Maar Van Kempen noemt deze eigenschappen hier op een manier die de Surinaamse poëzie apart zet van de gecanoniseerde Nederlandse poëzie. Dat is ongetwijfeld een bewuste keuze, en Van Kempen heeft er vast goede redenen voor: als je Surinaamse poëzie zichtbaar wilt maken kun je die waarschijnlijk het beste duidelijk afbakenen. Maar deze omschrijving stuurt de verwachtingen van de lezer wel in een bepaalde

richting, met andere woorden Van Kempens beschrijving is niet louter descriptief, maar sturend voor de lezer – die zal nu niet snel complexiteit of van Suriname geabstraheerde thema's verwachten of zoeken.

Ik lees in 'Nachtelijke droom' inderdaad meer concrete beelden en verwijzingen naar de natuur, en minder metaforiek als ik denk dat het gedicht van Kemara is, dan wanneer ik denk dat het van Elly de Waard is. Ik las het zweet als verwijzing naar de tropische setting en niet als teken van de nare droom. Ik merkte dezelfde, meer 'concrete' leeshouding ook in het geval van een andere dichter die in de *Spiegel van de Surinaamse poëzie* staat: Hans Faverey. Faverey geldt als een van de moeilijkste Nederlandse dichters, voortkomend uit de 'taalgerichte' traditie van de Vijftigers, met name Kouwenaar. Zijn werk is veel geanalyseerd (zie bijvoorbeeld Groenewegen, 1997/1997b; Van Bastelaere, 2001; Fokkema, 1999), maar tot ik zijn naam tegenkwam bij Van Kempen had ik nog nooit iets over een link tussen Faverey en Suriname gehoord – wat wel iets zegt over de witheid van de Nederlandse literatuurgeschiedenis, maar dat terzijde. Redbad Fokkema heeft Favereys werk in verband gebracht met Griekse filosofen, ontwikkelingspsychologie en hermeneutiek, maar niet met Suriname. Faverey in de *Spiegel van de Surinaamse poëzie* lezen is een heel andere ervaring dan Faverey lezen bij Fokkema, merkte ik. In de Surinaamse bloemlezing leken de gedichten veel 'frisser', ik las ze minder zwaarwichtig, en mij vielen ineens de vele verwijzingen naar de natuur op.⁴ Dat maakt ze literair niet minder interessant, integendeel; die nieuwe context zou mooie nieuwe interpretaties op kunnen leveren.

Het grappige is dat de twee eigenschappen die Van Kempen als laatste noemt als zijnde kenmerkend voor de Surinaamse poëzie (concrete beeldspraak die aan de natuur ontleend wordt, het niet schuwen van grote woorden) precies de dingen zijn die ook vaak over de poëzie van Elly de Waard zijn gezegd. Zeker in

de jaren tachtig, toen de genoemde Kouwenaar en Faverey de grote namen waren en hun 'hermetische' poëzie zo'n beetje de norm was voor goede poëzie, was dat een diskwalificatie. Het werd De Waard kwalijk genomen door recensenten dat ze uitroepen als 'oh' en 'ah' in haar gedichten opnam, dat haar beeldspraak zo 'barok' was en dat ze woorden als schoonheid, liefde, en kunst zonder aarzelen gebruikte – grote woorden inderdaad. Zo beschouwd heeft dit gedicht van Elly de Waard een passende reis gemaakt. Haar gedicht past in twee verschillende literaire circuits juist omdat die in de context van de jaren tachtig allebei een marginale positie innamen ten opzichte van de dominante Nederlandse poëziecanon. Misschien vormden die overeenkomstige toon en beeldspraken wel de reden dat het gedicht Karijowidjojo opviel. Inmiddels is het Nederlandse poëzieklimaat gelukkig een stuk diverser geworden, en is de dominantie van de 'hermetische' poëzie afgezwakt. Dat zou wegen kunnen openen naar een hernieuwde waardering van de poëzie van De Waard, en naar nieuwe indelingen van Surinaamse poëzie.

Met dank aan Hein Vrugink, Michiel van Kempen en Gloria Wekker die eerdere versies van dit artikel becommentarieerden.

Noten

1. Over Elly de Waard en de Nieuwe Wilden schreef ik eerder: 'Born to be wild? Nederlandse dichters in de jaren tachtig'. In: *Literatuur*, 15/1 (jan/feb 1998): 36-43. Maaïke Meijer beschreef de wisselende ontvangst van De Waards vroege bundels in *De Lust tot Lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam: Sara, 1988, p. 347-397.
2. In *Mama Sranan* (1999), de bloemlezing van Surinaams proza die Van Kempen later samenstelde, hanteert hij vrijwel identieke uitgangspunten; hij koos verhalen van 'degenen die hun lot definitief met Suriname verbonden'.
3. Ter illustratie: de eerste dichtbundel in het

(Surinaams-)Javaans verscheen in 1983 – *Panglipur ati* (Vertrouwing) van pak Slamet Modiwirjo, en dat was een bundel die eerst op band was opgenomen en vervolgens uitgeschreven. De bekendste Javaanse dichter is Suriyanto – hij publiceerde in 1986 *Aruming melathi* (de geur van melati).

4. Geert Koefoed geeft van dezelfde ervaring blijk in zijn recensie van *De Spiegel van de Surinaamse poëzie* in *OSO* 15 (1996) 2, 218-221: 'in deze Surinaamse context gaat Favereys werk als vanzelf interacteren met het werk van de andere dichters' (221).

Literatuur

- Andeweg, A. (1998). 'Born to be wild? Nederlandse dichters in de jaren tachtig'. *Literatuur*, 15/1 (jan/feb).
- Bastelaere, D. van (2001). De making van een Faverey. In D. van Bastelaere, *Wwwhhoosshh. Over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, pp. 43-59.
- Bronzwaer, W. (1993). *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen: SUN.
- Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London etc.: Routledge.
- Doelwilt, T. (1991). 'Twee geiten.' *De Groene Amsterdammer*, 29 mei 1991.
- Fokkema, R. (1999). *Aan de mond van al die rivieren*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Groenewegen, H. (red.) (1997). *Door geen poëzie meer uitgewist: dichters over hun gedicht van Faverey*. Landgraaf: Herik.
- Groenewegen, H. (red.) (1997b). *...Die zo rijk zijn aan zichzelf... : over Hans Faverey*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Jauss, Hans Robert (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. Introd. by Paul de Man. Brighton: The Harvester Press.
- Kempen, M. van (1989). *Surinaamse schrijvers en dichters*. Amsterdam: Arbeiderspers
- Kempen, M. van (1991). Allochtoon in eigen land. *De Groene Amsterdammer*, 29 mei 1991.
- Kempen, M. van (red.) (1995). *Spiegel van de Surinaamse poëzie. Van de oude liedkunst tot*

- de jongste dichters. Amsterdam: Meulenhoff.
- Kempen, M. van (red.) (1999). *Mama Sranan. 200 jaar Surinaamse verhaalkunst*. Amsterdam/Antwerpen: Contact.
- Koefoed, G. (1996). [recensie van Michiel van Kempen, *Spiegel van de Surinaamse poëzie*]. In: *OSO*, 15 (2), pp. 218-221.
- Meijer, M. (1988). *De lust tot lezen. Nederlandse dichtersessen en het literaire systeem*. Amsterdam: Sara/Van Gennep.
- Meijer, M. (1996). *In tekst gevat: inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Middag, G. (1999). Een god van glas. In G. Middag, *De eerste keer*. Amsterdam: Van Oorschot, pp. 88-112.
- Ramdas, A. (1991). Surinamers kunnen niet schrijven. *De Groene Amsterdammer*, 29 mei 1991.
- Vruggink, H. (1985). Het Javaans in Suriname. *OSO* 4 (1), pp. 53-63.
- Waard, E. de (1978). *Afstand*. Amsterdam: De Harmonie.
- Waard, E. de (1981). *Furie*. Amsterdam: De Harmonie.
- Waard, E. de (1988). *Onvoltooiing*. Amsterdam: De Harmonie.

Beeldmateriaal

- Afbeelding pagina 19: gravure van R.Vinkeles afkomstig uit: P. F. Roos (1804). *Surinaamse Mengelpoëzy*. Amsterdam: Gartman en Uylenbroek.
- Afbeelding pagina 18 uit: Elly de Waard (1988). *Onvoltooiing*. Amsterdam: De Harmonie.

ADVERTENTIE

Global civil society

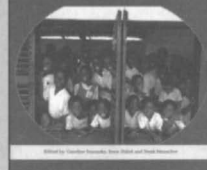
World citizenship and education

Caroline Suransky, Ireen Dubel & Henk Manschot

The assignment to act like a world citizen has a long history, within as well as outside humanism. However, recent developments ask for a new interpretation of this concept, as well as a broad international orientation. After all, we now face an unprecedented global interrelationship between economies and political, social and cultural systems.

This book, based on an issue of the *Journal for Humanistics*, is a joint initiative of Hivos and the University for Humanistics' Kosmopolis Institute.

Global civil society,
world citizenship and
education



ISBN 90 6665 696 4
80 pagina's
€ 12,90

Uitgaven van Uitgeverij SWP zijn verkrijgbaar in de boekhandel



Voor meer informatie:

Uitgeverij SWP / Postbus 257 / 1000 AG Amsterdam / T 020 330 72 00 / F 020 330 80 40 / www.swpbook.com