

# 'R. Dobru: een maatschappelijke inhoud en zijn vorm'

**Michiel van Kempen**

## **bron**

Michiel van Kempen, 'R. Dobru: een maatschappelijke inhoud en zijn vorm', in: *Oso* 7 (1988), p. 6-20.

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/kemp009rdob01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/kemp009rdob01_01/colofon.htm)

© 2008 dbnl / Michiel van Kempen





*Dobru*

## **R. Dobru: een maatschappelijke inhoud en zijn vorm\***

**Michael van Kempen**

Het fenomeen Dobru - en we hebben het dan over de twee-eenheid schrijverspersoonlijkheid en man in het leven van alledag - is enkel in het juiste perspectief te zien, wanneer we aandacht besteden aan vier constanten. De eerste constante is zijn preoccupatie met de Surinaamse volksmassa. De tweede zijn creool-zijn, zijn plaats ook in de traditie van de overdracht van het creoolse erfgoed. De derde zijn nationalisme, zijn fungeren als geweten van een steeds onafhankelijker wordend land. En de vierde constante is zijn pleidooi voor de revolutie. Slechts voor ons, hier en nu, bestaat deze vierdeling; voor Dobru, daar in zijn wereld en toen in de jaren van zijn bewustwording (midden vijftiger jaren) tot aan zijn sterven in 1983, bestond dit onderscheid in vier constanten niet. Voor hem waren ze één overtuigingscontinuum van historische geworteldheid, bewustzijn van het actuele onrecht en visie op de toekomst. Dit continuum is in de jaren van zijn publiceren, 1965 - 1983, nauwelijks aan verandering onderhevig geweest. De vier constanten hebben de mogelijkheden van Dobru's schrijverschap bepaald, en de beperkingen ervan. Als we ons hier willen bezighouden met zijn literaire werk om te komen tot een bepaling van zijn betekenis, dan zullen we die vier constanten dus voortdurend ter sprake moeten brengen.

Voor het functioneren van Dobru als schrijver/declamator is het van belang om vast te stellen welk zelfbeeld hij er op na hield. Uit het sterk gestileerde 'Wan dé Dobru' uit *Abango* (1980: 9vv) rijst de id ealist op die weldoende rondgaat: gratis boekjes uitdelend, een huis zoekend voor een dakloze jonge vrouw met drie kinderen, de jeugd onderrichtend met poëzie in de idealen van het volk. Dit is ook het beeld dat velen zich van hem gevormd hebben; zelfs diegenen die het politiek niet met hem eens waren, gaven hem veel krediet. Edgar Cairo, die stelt dat 'Dobru's rol ten aanzien van het regime Bouterse (...) zeer betwist (is)' en dat velen het hem kwalijk namen dat hij een fajalobi die bijna een nationaal symbool is voor de Surinamers, heeft laten afbeelden in de loop van een Uzi, oordeelt hierover niet met de van hem gebruikelijke scherpte, maar spreekt van Dobru's 'respektabele maar simplistische karakter' (Cairo, 1984: 51vv). Idelheid was Dobru niet geheel vreemd: zoals elke dichter zag hij zijn voordracht graag gewaardeerd (ook al was hij niet altijd even secuur in het citeren van andermans poëzie (Ketwaru, 1984: 28) of het vermelden van de schepper ervan<sup>1</sup>) en op zijn internationale missies voor de Surinaamse zaak droeg hij bij voorkeur voor uit eigen werk. Dit laatste is overigens niet verwonderlijk: hij moet zichzelf, naarmate zijn bekendheid groeide, steeds sterker gezien hebben als de personificatie van Suriname. Terecht? De vraag is natuurlijk of iemand überhaupt deze pretentie kan waarmaken. Dobru althans heeft niet ingezien dat het negerelement in hem - dat hij toch ook altijd met nadruk heeft willen uitdragen - verhinderd heeft dat zijn werk bij een ieder aansloeg. Wat bijvoorbeeld in het verhaal 'De plee' in de gelijknamige bun-

del (1968) als exemplarisch voor het doorbreken van de etnische verdeeldheid moest worden gezien - de liefde tussen een creoolse jongen en een hindostaans meisje - streek vanwege de ongelukkige situering in een erfplee de hindostanen, die veelal nog vasthouden aan het sacrale van de man/vrouwverbinding, tegen de haren in. Dobru's nationalisme was in essentie een creools nationalisme, gelijk dat van Wie Eégie Sanie.

Dobru leeft bij brede lagen van de bevolking voort als voordrachtskunstenaar en dichter, in die volgorde; de prozaschrijver komt er - overigens ten onrecht - zelden of nooit aan te pas. Dobru's declamatie heeft school gemaakt, poëzie wordt nog vaak op zijn wijze voor het voetlicht gebracht en 'Wan bon' wordt nog steeds door scholieren uit het hoofd geleerd en in Dobru-stijl gepresenteerd. Hoe komt het dan dat Edgar Cairo (1984: 52) spreekt van een arme stijl van voordracht? We kunnen vermoeden wat hij bedoelt wanneer we Dobru's voordracht vergelijken met de veel expressievere van die na hem kwamen, bijvoorbeeld een Judith de Kom, een Edgar Cairo, een Paul Middellijn. Dan wordt direct duidelijk dat Dobru slechts een beperkt aantal registers bespeelde: woordintonatie en gestiek. Valt ook de gestiek weg, zoals op de plaat *Strijdlieparen uit Suriname* (1971), dan blijft enkel de woordintonatie over en die blijkt niet bijster veel differentiatie te bieden. Maar: het is niet helemaal fair Dobru te vergelijken met degenen die na hem de voordrachtskunst uitdiepten. Sandew Hira heeft er in een lezing<sup>2</sup> terecht op gewezen dat een historische vergelijking slechts juist is wanneer we iemand vergelijken met personen uit vroegere of dezelfde tijd. En in dat licht bezien komt Dobru meer eer toe. Waarschijnlijk is het juist door zijn weinig complexe, herkenbare vorm van voordracht dat Dobru brede lagen van de bevolking wist te bereiken en ook voor (een bepaalde vorm van) poëzie wist te winnen. Dat voordracht in zijn latere jaren een habitus werd - te pas en te onpas droeg hij voor, zelfs bij een modeshow in Torarica - kwam overigens de ernst waarmee het luisterpubliek hem bejegende niet ten goede en leidde ook tot enkele pijnlijke incidenten.

Het paste geheel in het politieke gedachtengoed van Dobru om zijn boodschap af te stemmen op het grote publiek. De viool die afgezet wordt tegen de volksere drum, het thee-dinken dat als westers wordt verworpen:<sup>3</sup> het zijn stellingen die tegen alle feiten indruisen, maar die wel aanslaan bij een breed publiek. Het getuigt van een doordachte strategie om een ideologie van maatschappelijke verandering zo'n vorm te geven dat de massa die verstaat. 'Wan bon' is ongetwijfeld het bekendste Surinaamse gedicht en Dobru heeft zeker veel mensen bereikt. Maar we moeten goed beseffen dat dit primair een politieke en niet een literaire vaststelling is en Dobru zou waarschijnlijk de laatste zijn om zich hierover druk te maken: literatuur is voor hem toch altijd een middel geweest, een belangrijk middel, maar nooit doel op zich. Zijn antwoord op de vraag of hij van de pen leefde, was veelzeggend genoeg: 'Ik leef van de revolutie! Ik wil dat de ogen van mijn volk opengaan...' (Walrecht, 1970: 28).

In het hanteren van de poëzie als middel en in de wijze waarop hij dat deed, was Dobru een pragmaticus: toen hij er velen mee wist te bereiken, wist hij met een poëzie van herkenbare vorm - never change a winning team - zijn publiek aan zich te binden. Al in zijn eerste bundel, *Matapi* van 1965, vinden we alles wat vormtechnisch des Dobru's is: de parallelie van de zinsopbouw, de repetitio van zinnen en zinsdelen (het 23 maal herhaalde *na mi dé* in het latere 'Dertien galgen' spant hierin de kroon), de opening van gedichten, strofen en zinnen met een imperatief (gebiedende wijs) of met een combinatie van 'ik' plus persoonsvorm. *Matapi* is waarschijnlijk Dobru's beste bundel, van een thematische en vormtechnische variatie die hij daarna nooit meer gepresenteerd heeft, en met

verzen van een kracht die hij nog maar zelden - en zeker niet meer na 'Dertien galgen'

uit 1973 - heeft vertoond: de succesformule zou zijn verwoestende werk doen. In de verzameluitgave *Boodschappen uit de zon; gedichten 1965 - 1980*, verschenen in 1982, treffen we 33 gedichten aan. Maar liefst tien daarvan openen met de combinatie 'ik' + persoonsvorm ('ik wil geen strand zijn', 'ik proefde haat', etc.) en zes met een imperatief ('vertel de kameraden', 'loop met mij mee' etc.).

Deze constatering ten aanzien van de zichzelf herhalende Dobru is een literaire vaststelling. Het is een vaststelling over de *dichter* Dobru. Anderen zullen zich bezig moeten houden met de vraag wat de reële politieke invloed van Dobru geweest is, de vraag naar zijn bijdrage in het gistingproces van het decennium vóór Suriname's staatkundige onafhankelijkheid en de jaren daarna, toen - zoals in alle dekoloniserende landen - het besef doorbrak dat het binnenlandse kolonialisme het roer had overgenomen van het buitenlandse. Die anderen - historici, politicologen - zullen hebben uit te maken wat Dobru heeft losgemaakt bij de Surinamers als propagandist, als vakbondsman, als Statenlid, als onderminister, misschien ook: enkel als sociale figuur. Wij hebben ons hier bezig te houden met *hoe* hij dat deed in zijn literaire werk. Ons interesseert de vraag naar de wijze waarop hij in proza en poëzie vorm gaf aan wat Bruma ideologisch uitwerkte. Eén ding moge hier reeds vastgesteld worden: als proces van ideologie-vorming is het werk van Dobru van uiterst geringe waarde geweest. Een fragment uit 'Wan dé Dobru' van omstreeks 1970 - Dobru bezat toen nog geen eigen huis en de gedachte dat hij ooit naast Lachmon op het verkiezingspodium zou staan, was toen nog volslagen absurd:<sup>4</sup>

En je mag weten dat ik nog steeds niet verlang naar een eigen huis. Als allen hebben, had ik je gezegd, zal ik ook hebben. Ik verlangde ook niet naar een auto. Ik heb dat verlangen nog steeds niet. Ik had je gezegd, dat ik nooit een luxe wagen zal hebben. Als ik een vierwielig voertuig aanschaf, zal het een pick-up of een truck of een jeep zijn. (Dobru, 1980: 9)

Ideologisch kunnen we hier niets mee beginnen, het fragment is naief te noemen. Maar dat deze, ongetwijfeld door idealisme ingegeven woorden aanslaan bij een groot publiek en dus *propagandistisch* hun waarde hebben, is een andere zaak.

Literair bezien - niet te verwarren met: literair-historisch bezien - is R. Dobru een uiterst middelmatige figuur geweest. We gaan dan uit van de criteria: oorspronkelijkheid en perfectie van vormgeving, en oorspronkelijkheid, diepgang en ontwikkeling van visie. Wie zich niets van deze criteria aantrekt, stelt Dobru buiten elk referentie- en vergelijkingskader - zoals dat met god gebeurt - en kan dan ook niet tot een positiebepaling van Dobru komen.

Nu moeten we niet denken dat de middelmatigheid van veel van Dobru's werk haar oorzaak vindt in het feit dat hij een schrijver van volkspoëzie en volksverhalen was. Literatuur voor het volk kent haar beperkingen, maar zij is niet per definitie ongeslepen van vorm of oppervlakkig. De matige kwaliteit van het grootste deel van Dobru's werk moet in verband gebracht worden met de verhouding tot zijn publiek zoals die zich uit zijn werk en optreden laat destilleren: hij wilde weliswaar het Surinaamse volk zijn eigen literatuur geven en het bewust maken van de potenties van zijn cultuur (en vooral: taal), maar toch primair met als inzet: het bewust-worden van de eigenwaarde, het afwijzen van elke vorm van knechting en onrechtvaardigheid en het zich ontdoen van alle resten van een door het kolonialisme ingegeven mentaliteit. Deze visie op het functioneren van het woord heeft - waarschijnlijk in combinatie met Dobru's beperkte mogelijkheden als

literator - gemaakt dat hij de vormgeving van zijn werk sterk verwaarloosd heeft.

Dit wordt snel duidelijk als we kijken naar zijn bekende 'Wan bon' (onder andere opgenomen in Dobru, 1982: 7):

wan bon  
someni wiwiri  
wan bon

wan liba  
someni krika  
ala e go na wan se

wan ede  
someni prakseri  
prakseri pe wan boen moes de

wan gado  
someni fasi foe anbegi  
ma wan papa

wan sranan  
someni wiwiri  
someni skin  
someni tongo  
wan pipel

De eerste strofe geeft een eenvoudig beeld: Suriname/het Surinaamse volk bestaat als een geheel van verschillende bladeren die tezamen één boom vormen. Toch zit er iets vreemds aan dit beeld: een boom kent immers slechts één soort bladeren; een manjaboom heeft geen bladeren van de guaveboom. De tweede strofe opent opvallend: *wan liba*. Het volk van het stromenland Suriname voorgesteld als één rivier: voor de hand ligt het niet, maar het kan. *Someni krika / ala e go na wan se*: het grote aantal krekken die alle naar één zee stromen. Het is als met de boom en de bladeren: de bedoeling is duidelijk, maar het klopt logisch bezien niet. Krekken stromen juist in alle richtingen, het is de rivier die naar de zee stroomt. De derde strofe: *wan ede / someni prakseri / prakseri pe wan boen moes de*. Dobru bedoelt wat er staat: er zijn zoveel gedachten dat er ook wel een goede onder moet zijn. Als idealist heeft hij vermoedelijk over het hoofd gezien dat de opmerking bepaald niet complimenteuz klinkt. De vierde strofe, over de ene god en de zoveel manieren waarop wij hem aanbidden, is als geschematiseerde weergave van de Surinaamse realiteit niet adequaat te noemen. Als hij het godenpantheon van winti en de goddelijke incarnaties van Vishnu in het beeld tot uitdrukking had willen brengen, was *wan papa / someni gado* exacter geweest, en ook fraaier dan *fasi foe anbegi*. De laatste strofe is in de metonymische parallellie van haarsoorten, huidskleuren, talen een direct inzichtelijk geheel, aanspreekbaar en met 'één volk' als climax van een luistergedicht doelmatig.

Zo zien we dat Dobru's bekendste en voor zijn ideeënwereld ook sterkst programmatische gedicht - hij liet het in vijf van zijn bundels opnemen<sup>5</sup> - structureel nogal rammelt. In *Matapi* vinden we heel wat sterkere gedichten, bijvoorbeeld het zuivere liefdesvers 'Als ik wist' waarin de verliefde ik de

natuur naar zijn hand zet, gelijk de ik uit Slory's 'Orfeu negro' (uit *Sarka*, 1961) dat gedaan had:

als ik wist  
de paden, waarlangs je liep  
ik zou anjisa's spreiden  
in vele kleuren  
zodat geen korrel zand  
je voeten zou besmeuren  
ik zou de mooiste bloemen  
laten geuren  
ik zou de zon laten schijnen  
zo zacht  
om je glimlach te omlijsten  
ik zou een bries bevelen  
je gang te wiegen  
en de natuur vasthouden  
op vandaag ...

Ook het korte gedicht 'Pina' (opgenomen in *Matapi*) waarmee Dobru zich tegenover zijn leraar Nederlands als Sranan-dichter bewees, is stukken sterker dan 'Wan bon'. Hij zal de ontstaanstijd, mei 1955, om het vroege jaar met terechte trots blijven vermelden, Trefossa kwam immers eerst twee jaar later met *Trotji*.

Dagoe krasi  
Dia dede  
Gon piki  
San j'e frede  
Meti de.  
San j'e kré  
Gon n'e lé  
Dia dede  
San j'e frede.

We moeten ons ongeveer de volgende situatie voor ogen halen: de hond rukt aan de ketting, het schot is afgegaan, het hert is dood. Er is vlees, de honger is voorbij, maar het kind blijft huilen, de angst is er nog. Heel die wereld wordt opgeroepen in negen korte zinnnetjes die alleen het meest elementaire van de situatie aanduiden. De vraag nu is, of we Aldert Walrecht (1970: 27 vv) moeten volgen in zijn interpretatie. Hij zegt dat we er ook nog een oproep om de angst voor de toekomst van zich af te zetten, in moeten zien; het geweer vertegenwoordigt de revolutie-gedachte, er is de troost voor het volk dat pinaart en de belofte dat daar eens een eind aan zal komen. Walrecht, die geen Sranan kent, baseert zich op een bron: de dichter zelf die vijftien jaar na dato het gedicht interpreteert vanuit een denkwereld die zich, aldus Dobru's *Wan monki fri* (1969), eerst na de ontstaansdatum van het gedicht ontwikkelde. Dat maakt de interpretatie van Walrecht uiterst dubieus.

Het gedicht 'Pina' valt op door zijn indirecte wijze van oproepen. Latere gedichten over de armoede zullen niet suggereren, maar onverbloemd noemen. In 1955 heeft Dobru poëzie in zijn hoofd en het publiek kwam later wel. Als propagandadichter had hij het publiek in zijn hoofd en de poëzie kwam achteraan hollen. Hele gedichten zijn dan nog slechts te herkennen als poëzie in de verdeling van zinnen over korte regels:



hoelang nog  
 voordat onze intellectuelen  
 zullen beseffen  
 dat wij  
 er slechter aan toe zijn  
 dan zij  
 dat wij pinaren  
 dat wij al jaren en jaren  
 zitten te wachten  
 op verandering in ons ellendig bestaan

Dit fragment uit *Tjasnet* (1975) is op het gehoor niet te onderscheiden van een fragment uit een politieke rede. Het gedicht 'ik ben een neger' uit *Bar poeroe* (1970) behoort tot Dobru's bekendste:

ik ben een neger  
 kijk naar mijn lippen  
 kijk naar mijn neus  
 ik ben een neger  
 dit is geen leus  
 dit is een zekerheid  
 kijk dan naar mijn huid  
 ik ben een neger  
 dit is geen geleuter  
 enz.

Hoe belangrijk deze identiteits-bevestigende regels voor de creoolse massa ook waren, als *poëzie* is het, om bij Dobru's woorden te blijven, geleuter, want het zit vol met stoplappen, zinsvullers. (Veel beter als negerpoëzie is dan het Engelse 'soul'-gedicht 'hello januwa' uit *Boodschappen uit de zon* (1982). Wanneer de vorm wegvalt, dan blijft er niet veel meer over dan Dobru's intentie, gegoten in een vormeloze hoop woorden, zoals onder andere een ander bekend gedicht laat zien, het larmoyante 'Het hoertje' uit *Dertien galgen* (1973).

Het is al gezegd: in de keuze van zijn literaire middelen was Dobru een pragmaticus. Daaruit kan dan ook verklaard worden dat hij in 1967 met een bundeling kwam van zijn eerder in het dagblad 'Suriname' verschenen liefdesverhalen. *Bos mi esesi* geeft elf tienerstory's (die overigens heus wel door menig volwassene gelezen zullen zijn), compleet met reclames voor Glenn's Supermarket - Ren naar Glenn - en de Gelderse rookworst van Gwamba.<sup>6</sup> Het boekje lijkt qua vormgeving sprekend op de pulplectuur die John Slagveer met zijn *Moedervlek*-serie momenteel op de markt gooit en is ook inhoudelijk nauwelijks beter. Het geeft ons de eeuwige combinatie van jongen plus meisje, plus de lachende derde (een vriend of groep vrienden wier horizon bepaald wordt door fuiven, bioscoop en Parbodjogo's). De dames zijn allemaal even mooi en prachtig en wanneer dit niet zo is - zoals in 'Rita, o Rita' - loopt het verhaal ook prompt verkeerd af. De manspersoon is voorzien van 'getrainde borst- en nekspieren' (p. 28). Geen wonder dat bij zoveel volmaakte de geliefden elkaar in de armen vallen als twee fietsen die tegen elkaar staan en elkaar zo in evenwicht houden (p. 32). Aldert Walrecht (1970: 29) oordeelde over dit werk: 'Het is een serie kuise moralistische liefdesverhaaltjes die een damesblad zoals 'Libelle' in Nederland waarschijnlijk niet eens zou accepteren. Alle spanning ontbreekt, de taal is slap en als enige verontschuldiging kan aangevoerd worden, dat Dobru zijn verha-



*De bundel 'Bos mi esesi' (1967)*

len voor tieners schreef, die nu in plaats van blanke dames waarover de vroegere keukenmeidenverhaaltjes gingen, - kinderen van hun eigen volk zagen optreden.'

Een vergelijking met zijn tijdgenoten werkt hier ook niet in Dobru's voordeel, want Coen Ooft had met *Spanhoek* in 1958 al laten zien dat liefdesgeschiedenissen ook heel anders op papier kunnen worden gezet. Nee, een revolutionaire Dobru: die is in *Bos mi esesi* ver te zoeken.<sup>7</sup>

Datzelfde geldt voor *Paarweri; Bos mi esesi 2* (ook van 1967) dat Walrecht opeens 'stukken beter' vindt. Het is echter van hetzelfde laken een pak, dezelfde platte burgerlijkheid, met dien verstande dat de mannelijke hoofdpersoon hier voor een keuze tussen twee meisjes, twee zusjes nota bene, komt te staan - die natuurlijk allebei weer mooi en prachtig zijn. Dobru trekt ze dan ook maar paarweri aan. We vinden in het boekje de voorbode van het knietje-vrijen in de bus dat Rappa veertien jaar later tot onderwerp van een verhaal zou maken, zoals veel van Dobru's passages door Rappa zouden worden uitgewerkt.<sup>8</sup> Dobru heeft school gemaakt, maar daarover later.

De schematisering van de intermenselijke verhoudingen van de twee deeltjes *Bos mi esesi* vinden we ook terug in de verhalen van *Wasoema* (1967), in de novelle *Oema soso* (1968) en in een verhaal als 'Uit het leven van een popu' uit *De plee ('WC') en andere verhalen* (1968). Er kan geen vrouw rondlopen of *gado Dobru froiti*<sup>9</sup>, soms krijgt hij het zelfs zo te pakken dat 'het gewoonweg rommelde in mijn borstkas' (*Wasoema*: 53). De vrouw is het wild en de man de jager, zo wil het grote publiek het graag zien. Het is goed om te beseffen dat in het jaar van *Oema soso*, 1968, ook een Surinaamse roman als Ferriers *Atman* kon verschijnen, waarin de verhoudingen wel heel wat anders liggen. Maar laten we ons bepalen tot Dobru, die het machismo tot cultus verhief: 'Ik schaam me niet om te zeggen: ik heb waka-waka-ai. Ik zie de schoonheid van mijn eigen volk' (*Wan monki fri*: 50). Zeker heeft Dobru bijgedragen aan het verzet tegen wat wel eens genoemd is: de censuur van de ontculturalisatie. In *Wan monki fri* (1969: 49) zegt hij hoe eerst door toedoen van Nola Hatterman het besef van schoonheid van neger en negerin doordrong.

Voor de Kreoolse meisjes ga ik steevast door de knieën. Voor hun fiere houding: lang, slank, trots en donker. De kapsterzaken spruiten uit de grond als paddestoelen. Maar het haar staat hen toch leuk, zo met de faja isri behandeld. Wat je altijd bij de Kreoolse meisjes vindt is bille baja; God heeft ze een 'special brand' gegeven. Net een komki so. Sommigen hebben te veel, maar dat zal ook zijn nut hebben, denk ik. (id.: 50)

Overigens kunnen de laatstgenoemde boeken niet over één kam geschoren worden met de twee deeltjes *Bos mi esesi*. Met name *Wasoema*, de bundeling van eerder in de 'Vrije Stem' verschenen verhalen, behoort tot het beste proza dat Dobru geschreven heeft. 'Verhalen' is eigenlijk niet het goede woord. Het zijn in feite reportages die in wekelijkse afleveringen verschenen met als verslaggevend-ik Dobru.<sup>10</sup> In zijn niet-fictieve proza is Dobru mijns inziens altijd op zijn sterkst, zowel in *Wasoema* als in *Wan monki fri*. Als Dobru fictie schrijft, dan breekt er iets, dan is de vaart eruit. De verhalen in zowel *De plee* (1968) als *Abango* (1980) hebben zelden een bevredigend plot en overtuigen stilistisch niet. Het valt in Dobru's proza op dat het die typische trek vertoont van veel zogenaamde Derde Wereld-literatuur om veel bladzijden gevuld te zien met discussies tussen de hoofdpersonen, men denke maar aan een *Avonden aan de rivier* (1969) van Benny Ooft, *Strafhok* (1971) van Vianen, of *Duisternis over Jacmel* (1981) van de Haïtiaan Métellus. Het

is een beetje wrang dat juist het zwakke *Abango* Dobru's eerste werk was dat door een uitgeverij werd uitgegeven. Slechts wanneer Dobru zich direct laat leiden door gegevens uit de creoolse traditie zoals met het titelverhaal van *Abango*, of wanneer het dyarileven hem inspireert zoals in het titelverhaal van *De plee*, ontstaat een qua verhaalde gegevens bevredigende vertelling. In andere gevallen lijkt Dobru een hemd aan te trekken dat hem niet zit; met name zijn kerst- en nieuwjaarsverhalen druipen van sentimentaliteit.

Ook in *Wasoema* is het het leven rond de *pras'oso's* dat Dobru tot vertellen zet en wat hij ervan gemaakt heeft, behoort tot het beste rond dit onderwerp. De peetvaderfiguur van Bigi Dorsi, de verpauperde *wagiman* Ba Tjali, de reus Nellius Meid (bijgenaamd Spanjoro) met zijn oneindige reeks affaires, de vrouwen met hun onregelmatige bezoek: het is een curieuze stoet die voorbijtrekt en één die zeldzaam levendig getekend wordt. De armoede, het gebrek aan hygiëne, de stank, het onrecht, de sociale ellende: ze worden bijna mooi door Dobru's pen.

Geeft Dobru in de korte Sranan-prozastukken van *Matapi* veel van de orale verteltechniek<sup>11</sup> - een aspect dat eens grondige studie verdient -, in *Wasoema* en in de dichterlijke tegenhanger ervan, de sociale protestpoëzie uit *Koenoe* (1968), schildert hij het leven van de stadscreool, meelevend in in letterlijke zin. Misschien is het waar dat Nel Bradleys *Obia a no'f joe, no spit na ini* (1968) heel wat geesten in beroering bracht, maar dat de *wintiprei* daarvoor geen serieus onderwerp van literatuur was (Walrecht, 1970; 51), wordt weersproken door Dobru's schets 'Mis Mien e siki: a kir' a geloof foe na prasi' uit *Wasoema*. Met de doorbreking van het taboe op het naar buiten brengen van het bakadyarileven, doorbrak Dobru ook het taboe op wintidingses en dat is geen geringe verdienste. De levendigheid van vertellen waarmee hij dat deed, bereikte hij onder meer door - anders dan in *Bos mi esesi* - de dialogen grotendeels in het Sranan te zetten. Hele verhalen in het Sranan schrijven durfde hij niet aan. Als pragmaticus kende hij de problemen van het publiek met het lezen van Sranantongo. Cairo (1984: 35) heeft vermoedelijk gelijk als hij schrijft:

Men wilde het koopkrachtige publiek wel met het eigene konfronteren, maar de bovenlagen van de maatschappij (die men aan de ene kant aanviel vanuit de 'armoede-story' en die men anderszins broodnodig had vanwege 'moni') mochten toch weer niet echt opgezaald worden met die kromtaal van de domprater op z'n bakadjari, z'n proletariaatserfje.

Dobru's taalstrategie is een uiterst behoedzame geweest. Zijn Srananproza heeft - met één uitzondering<sup>12</sup> - de tweeënehalve bladzijde van *Matapi* nooit overschreden, zijn Sranan-poëzie beoogde niet de conserverende en reacterende functie van de taal van Slory en Cairo en zijn Surinaams-Nederlands bleef altijd binnen de grenzen van de ABN-grammaticaliteit. Dobru was geen Sranan-voorman als Trefossa, Bruma, Doorson, maar dit wil nog niet zeggen dat zijn verdiensten als Sranan-propagandist niet minstens even groot zijn geweest. Hij was de wegbereider voor het materiaal dat Michael Slory zou aandragen nadat deze in september 1970 in Suriname teruggekeerd was en Dobru beseftte dat ook. Hij zei, toen Slory nog in Nederland zat, over zijn eigen Sranan-gedichten: 'Als Slory terugkeert, berg ik mijn pen'.<sup>13</sup> Dobru's Sranan is - zeker in vergelijking met dat van Slory - eenvoudig. Maar juist door de bevattelijkheid van zijn luisterpoëzie heeft hij velen bereikt en heeft zijn Sranan voor velen de stimulans kunnen betekenen die Trefossa met zijn *Trotji* slechts voor enkelen had. En iets vergelijkbaars geldt voor zijn

Surinaams-Nederlands: hij bereikte velen door een herkenbaar proza te etaleren, dat wil zeggen niet te ver van het ABN af, maar toch - met name in de

dialogen - met een eigen Surinaamse tint. Niet weinigen leerden van hem de mogelijkheden om in het Sranan of Surinaams-Nederlands te gaan schrijven.

Zijn belang voor de literatuurgeschiedenis is echter groter geweest en niet licht te overschatten. Hij stimuleerde velen tot publiceren, maar, we moeten ook nuchter zijn: zijn principe van 'laat duizend bloemen bloeien' heeft ook veel epigonen opgeleverd. Laten we echter niet vergeten dat ook een Shrinivâsi van hem de push kreeg om zijn werk uit te geven (en deze was niet de enige die een gedicht aan Dobru opdroeg). Daarnaast moet genoemd worden de energie die hij investeerde in de bundeling van schrijvers rond 'Moetete' en de public relations-taak die hij voor de jonge Surinaamse literatuur vervulde met zijn voordracht voor Surinaams en Caraïbisch publiek.

Maar misschien is toch het allerbelangrijkste geweest zijn invloed op het volk dat zijn eigen taal nog als inferieur aan het Nederlands zag. Dobru, zelf een late vrucht van de Wie Eégie Sanie-beweging, heeft waarschijnlijk meer voor het Sranan betekend dan deze hele beweging bij elkaar. Van zijn activiteiten aan het taalfront doet hij verslag in zijn *Wan monki fri; bevrijding en strijd* (1969).

Dobru is verslaggever en stuwung van zijn tijd geweest en het is zowel als tijdsdocument, als als eye-opener dat *Wan monki fri* waardering verdient. Het is een van de boeken met een Sranan-titel waarmee men toen nog niet zo direct raad wist,<sup>14</sup> maar die, vlot verteld in de gangbare leestaal, wel gelezen werden en hun invloed - hoe moeilijk meetbaar ook - deden gelden. Het boek is een persoonlijke documentaire van het Surinaamse nationalisme en in zijn stijl verraadt het de betrokkenheid waarmee het werd geschreven. We citeren de laatste zinnen van het tiende hoofdstuk (p. 63):

Het Volk gaat eens allen die in deze periode hebben meegeregeerd, allen die in deze periode hebben meegegeten, het volk gaat ze allemaal weggagen. Het Volk moet slechts de ogen open gaan. God geve dat het snel gebeurt. Amen. Nu jij.

De aanspreekbaarheid van het boek zit hem deels in de schematisering van de maatschappelijke (mondiale) verhoudingen waarop het is gebaseerd. Zijn begrip van revolutie was voor velen niet eens zo onacceptabel, omdat het in wezen op het christendom was geïnspireerd. In een artikel in 'Omhoog' (1973) schrijft hij: 'We zullen wel op onze hoede moeten zijn om aan dat woord "revolutie" niet de eenzijdige betekenis te geven van opstand, gewapend geweld en baldadigheid' en later in het artikel haalt hij de scripturist Oscar Cullman en de verhouding van mens tot god erbij.

Dobru was geen diep denker, hij was de man van de aanspreekbare idealen. Hij was geen sceptisch denker als de Nigeriaanse Nobelprijswinnaar Wole Soyinka die een begrip als *négritude* verwierp met als afdoende argumentatie: de tijger laat zich ook niet uit over zijn 'tjigritude' (vergelijk Dwarkasing, 1986). Dobru was juist de man van het trotse 'Ik ben een neger'. 'Wij maakten slogans en bralden die uit, om gehoord te worden. Wij moesten gehoord worden.', schrijft hij in *Wan monki fri* (p. 56). Het is slechts met deze wetenschap van een kunst en een idealisme in de verdrukking, dat bepaalde trekken in het werk van Dobru inzichtelijk en ook acceptabel worden.

Met dit idee van overcompensatie in het achterhoofd kan voor ons iets duidelijk worden omtrent Dobru's nationalisme. Wat de politieke betekenis ervan is geweest, moeten anderen maar uitmaken. Wat wij hier allereerst kunnen vaststellen ten

aanzien van de *verwoording* ervan, is dat nationalisme bij Dobru gespeend is van elke relativering. We bedoelen dat niet eens zo-

zeer de chauvinistische trek dat alles wat een Surinamer doet mooier en beter is dan wat een persoon van elke andere nationale doet: 'Ik luister anders wel graag naar hindostaanse muziek, het is immers een stuk Suriname' (*Paarweri*: 3) is typische Dobru-logica (die trouwens meteen duidelijk maakt dat hij eigenlijk niet van hindostaanse muziek hield). We bedoelen dat nergens ook maar iets blijkt van een besef van de gevaren die in zijn toch wel erg kortzichtig en naïef gepresenteerd nationalisme schuilen, noch in zijn poëzie, noch in zijn beschouwend werk. Waarin de combinatie van nationalisme en verheerlijking van grote leiders kan resulteren, is blijkbaar niet bij Dobru opgekomen. Zijn kritiek in *Wan monki fri* op het functioneren van Johan Pengel verhinderde Dobru niet te pleiten voor een sterk leiderschap.<sup>15</sup> Zijn grenzeloze bewondering voor Eddy Bruma wordt in hetzelfde boek genoeg duidelijk<sup>16</sup> en in *Paradise* (1981) noemt hij Bruma in één adem met figuren als Mao, Gandhi, Castro en Martin Luther King. Enkele regels uit dezelfde bundel van de poëzie voor Kim Il Sung, de leider van 'the socialist paradise' Korea:

kijk hem aan  
 schrijf elk woord dat hij zegt  
 revolutie  
 vang zijn denken  
 volg zijn voetsporen  
 let op al zijn bewegingen  
 rekonstruktie  
 de zon van de natie loopt en preekt  
 dwars door het land  
 reunificatie  
 schrijf op  
 kijk hem aan

Dit is natuurlijk je reinste persoonsverheerlijking.

Zo te zien heeft Dobru pas laat - na Suriname's onafhankelijkheid - beseft dat zijn bewondering voor staten als de democratische volksrepublieken van Korea, China en Cuba niet te rijmen is met het nergens in een breder internationaal verband geplaatste nationalisme zoals dat in met name *Wan monki fri* tot uitdrukking kwam. In het gedicht 'Cuba Angola' van 1976 (opgenomen in *Festival*, 1978) komen we de regel tegen 'we are a patria of three continents', maar we moeten ons niet vergissen: met internationalisme heeft dit niets te maken. Het woord 'vaderland' is in zijn metaforisch gebruik niet het vaderland uit Dobru's nationalistische gedichten. In hetzelfde jaar 1976 verschijnt trouwens de herdruk van *Wan monki fri* (in Dobru's prozaverzamelbundel *Tori boto*).

Revolutie is voor Dobru altijd een nationaal begrip geweest. In het voorwoord tot *Paradise* spreekt hij over 'nationalist and socialist revolutions'. In zijn literaire werk is er wel de internationale solidariteit, zijn meeleven met verwante naties. Maar in de vijf Engelstalige bundels<sup>17</sup> waarmee hij zijn werk internationaal uitdroeg, ging het merendeels om vertalingen van nationalistische poëzie. Dobru's gedichten zonder zijn voordracht missen een essentiële dimensie; de vertaling haalt dan nog een dimensie weg en geeft ze in al hun oppervlakkigheid bloot - internationaal onderkende men die ook.<sup>18</sup> Daar komt bij dat hij in de gedichten over andere landen zelden de eigen herkenbare toon weet te treffen: internationalisme was - anders dan bij een De Kom - wezensvreemd aan zijn ziel. Hij blijft dan cirkelen in het internationaal gangbare strijdidioom, met als dieptepunt de semi-maoïstische uitspraken over kameraad Kim Il Sung.

Moeten we nog een balans opmaken? Welnu, kort dan. We zijn begon-



nen met het aanduiden van vier constanten: volksmassa, creool-zijn, nationalisme en revolutie. We hebben gezien dat hij in voordracht, verstechniek en gedachtengoed herkenbaarheid heeft gesteld boven vernieuwing en uitdieping. Waarin zijn betekenis lag, is hopelijk duidelijk geworden. Hij heeft zich in dienst gesteld van de allereerste woorden uit zijn eerste bundel *Matapi*: 'wiki Srananman'. Als dichter voor het volk is hij geweest wat hij in de laatste strofe van 'Ik wil geen strand zijn' zegt:

Ik wil een hamer zijn  
om te beuken  
op konservatisme en  
kolonialisme  
in naam van progressie  
en nationalisme.

**Literatuur (beknopt)**

Cairo, E, 1984

*Lelu! Lelu! Het lied der vervreemding.*

Haarlem, In de Knipscheer.

Dobru, R. (ps. van R. Ravales) 1980.

*Abango en andere verhalen.*

Paramaribo, Vaco.

Dobru, R. 1982.

*Boodschappen uit de zon.*

Amsterdam, Meulenhoff.

Dobru, R. 1973.

'Revolutie van binnen uit'.

*Omhoog*, 4 mrt. (Ook in de bundel *Dertien galgen*, 1973: 4 - 6.)

Dwarskasing, R. 1986.

'Toneel en maatschappij: de visie van Wole Soyinka, Nobelprijswinnaar literatuur 1986'

*Kala*, 2: 26 - 28.

- Ferrier, L.H. 1968.  
*Atman*.  
 Amsterdam, De Bezige Bij.
- Ketwaru, E.N. 1984.  
 'Haken en aanhalingstekens bij Djewel Persad'.  
*Bhasa*, 2/1: 27 - 29.
- Rappa (ps. van R.J. Parabirsing) 1984.  
*Fromoe Archie*.  
 Paramaribo, Alberga.  
 Rappa 1981.  
*Opa Djannie en andere verhalen*.  
 Paramaribo, Alberga.
- Slory, M. 1961.  
*Sarka. Bittere strijd*.  
 Amsterdam, Pegasus.
- Walrecht, A. 1970.  
*Het goud van Suriname*.  
 Paramaribo, Ministerie van Onderwijs en Volksontwikkeling.

## Eindnoten:

- \* Lezing gehouden op het Literatuursymposium van de Academie voor Hoger Kunst- en Cultuuronderwijs, Paramaribo, 13 - 15 mei 1987.
- 1 Onder meer Shrinivasi overkwam dit met het gedicht 'Eén plek maar' uit *Anjali* (1963). Mededeling van Shrinivasi.
  - 2 Theater Unique, Paramaribo, 10 februari 1987.
  - 3 Het eerste doet hij in het gedicht 'ik wil geen strand zijn' uit *Matapi* (1965), het tweede stelde hij tegenover Shrinivasi.
  - 4 Nog in *Dertien galgen* van 1973 spreekt Dobru over de principieel-conservatieve VHP van Lachmon en de onmogelijkheid van een samenwerking.
  - 5 *Matapi* (1965), *Flowers must not grow today* (1973), *Festival* (1978), *Revolution and love in the sun* (1981) en *Boodschappen uit de zon* (1982).
  - 6 Dobru heeft zich overigens later van deze advertenties gedistantieerd. Zie Walrecht, 1970: 29.
  - 7 Men zou kunnen opmerken dat er iets meer aan de hand is: al in het eerste verhaal is de milieuschets van de twee hoofdpersonen typerend Dobru: hij komt uit een groot gezin dat door de moeder met de verdiensten uit wassen en strijken voor Hollanders op de been wordt gehouden omdat de vader als *wakaman* rondflaneert; zij komt uit een vaderloos gezin, moeder is schoonmaakster. En op pagina 23 komt toch ook even iets meer Dobru om de hoek kijken, wanneer de jongen op de vraag van zijn schoonmoeder of hij naar Holland gaat, antwoordt: 'Nee, wat zou ik daar moeten zoeken?'. Maar vergelijkbare schetsen komen ook bij anderen voor, bijvoorbeeld in Oofts verhalenbundel *Spanhoek*.
  - 8 Vergelijk pagina 4 van *Paarweri* met Rappa's verhaal 'Spieren in de bus' uit *Opa Djannie en andere verhalen* (1981). Verder pagina 51 van *Wan monki fri* (over een bijna-aanrijding veroorzaakt door een wandelende schoonheid) met de pagina's 132 - 133 van Rappa's 'Sranan sa wini', eveneens uit *Opa Djannie*. Dan nog pp. 33 - 34 van *Wan monki fri* (over Sranantongo praten en de culturele brainwash) met p. 51 van Rappa's *Fromoe Archie* (1984).
  - 9 Variatie op de slotregel van het gedicht 'Oema soso' uit *Oema soso* (ook in *Boodschappen uit de zon*: 19).
  - 10 Hoezeer overigens Dobru zich met de ik uit zijn fictieve proza geïdentificeerd moet hebben, blijkt wel uit het feit dat in *Paarweri* (p. 12) aan de ik-figuur gedichten van Dobru (uit *Matapi*) worden toegeschreven, terwijl deze ik toch de naam Ronald Dors (men lette op de beginletters) draagt (p. 15).

- 11 Edgar Cairo (1984: 51) wijst op het klassieke tweegevecht tussen de giganten P'pa Kraw en Dreba f'Linsé in 'Manfetti: wan foe wan' uit *Matapi*.
- 12 De historische vertelling 'A feti foe Gado sabi; Boni vs. Fourgeoud' in *Moetete 2* (december 1968: 2 - 10) is een vertaling van een stuk uit het beroemde boek van Stedman (overigens zonder dat dit vermeld wordt). Blijft over: een Anansitori opgenomen in zijn *Anansi-tori's* (1979: 26 - 31). Men begrijpt dat het onjuist is wat Henk Doelwijt in een bespreking van dit boek stelde: 'Hij gaf een verzameling Anansi-Tori's uit, die op zichzelf wel goed zijn, behalve waar hij - *trouw aan zijn principes* - maar niet prettig leesbaar overgaat op het sranantongo' (cursivering van mij - MvK). Vergelijk 'Dobru bar slecht' in *Tori 1/9*, 1979. Ook niet duidelijk is overigens waarom dat verhaal in het Sranan niet goed is.
- 13 Mededeling van Michaël Slory.
- 14 Mededeling van Shrinivasi.
- 15 *Wan monki fri*: 6 - 9. Voorwoord tot *Dertien galgen* (1973).
- 16 Op de vraag in een interview wat hij fout vindt aan Bruma antwoordt hij na lang gepeins: 'Ik zou het niet weten.' Zie 'R. Ravales Suriname's grootste idealist' in *Tori 1/8*, 1978: .22 - 24. Vergelijk p. 23.
- 17 *Flowers must not grow today* (1973), *25* (1975, deels ook in andere talen), *Festival* (1978), *Paradise* (1981) en *Revolution and love in the sun* (1981).
- 18 Mededeling van Shrinivasi.