

EEN KRUIWAGEN VOL BENZINE.
MEDIA-TECHNOLOGIE IN COLA DEBROTS
MIJN ZUSTER DE NEGERIN

Yra van DIJK

Abstract – Mijn zuster de negerin (My Sister the Negro) is a novella from 1934 that was much admired by – amongst others – Menno ter Braak. Although it has now all but disappeared from academic curricula, it deserves a central place in postcolonial Literary Studies and in comparative Caribbean Culture Studies. The critical importance of the text for cultural memory of slavery and the colonial era will be demonstrated by an analysis of the text from a combination of a media-technological and a postcolonial perspective. What does the foregrounding of media (such as ships, guns, clocks and lamps) imply for the representation of colonial violence? Apparent binaries turn out to be more ambivalent, and human bodies, nature and media are entangled in a complex network. In the critical memory of a violent and patriarchal history there is a crucial role for the technologies of writing.

Wat is er toch met de bestudering van koloniale en postkoloniale literatuur in de Neerlandistiek? In tegenstelling tot bijvoorbeeld de Angelsaksische landen lijken we die teksten maar niet tot het hart van de studie van onze letterkunde te willen laten doordringen. Dat geldt zowel voor verhalen van schrijvers uit het voormalig gekoloniseerde gebied als voor veel teksten van Nederlandse schrijvers *over* die gebieden.¹ Aandacht voor die koloniale en postkoloniale literatuur komt voornamelijk van neerlandici *extra muros*, zelfs als we de definitie van postkoloniaal oprekken naar teksten van migrantenauteurs.²

* De auteur is verbonden aan de Universiteit Leiden (adres: P.N. van Eyckhof 1, 2311BV Leiden; e-mail: y.van.dijk@hum.leidenuniv.nl).

¹ De dissertaties van Petra Boudewijn (*Warm bloed. De representatie van Indo-Europeanen in de Indisch-Nederlandse letterkunde* [1860-heden]) en Lianne Snelders ('The Dynamics of Literary Heritage: The Case of the Dutch East Indies'), en het VENI-project van Paul Bijl ('Betwiste brieven uit Nederlands-Indië: De transculturele toe-eigening van Kartini's werk sinds 1911') maken nu een inhaalslag.

² Geen wonder dat Boehmer en Gouda spreken van de 'belatedness' van de Nederlandse postkoloniale literatuurbeschuiving, zowel in de academische analyse als in het onderwijs. Zij pleiten ervoor om een verband te leggen tussen de diasporacultuur, de identiteit van migranten in Nederland en het Hollandse koloniale verleden (Boehmer e.a. 2012, 26-27). Opvallend is dat de studie van literatuur uit deze diasporacultuur ook grotendeels *extra muros* of buiten de opleidingen Neerlandistiek plaatsvindt. Denk aan de dissertaties van Louwerse (2007), Moenandar (2012) en Minnaard (2008), of aan de recente studie van Boletsi e.a. (2015) die door literatuurwetenschappers werd geschreven.

Een goed voorbeeld van een tekst die de laatste decennia in Nederland grotendeels over het hoofd gezien werd, is *Mijn zuster de negerin* van Cola Debrot uit 1934.³ Die novelle van 66 pagina's ontbreekt al decennia op de universitaire curricula in Nederland en Vlaanderen, hoewel hij bij middelbare school leerlingen wel degelijk populair is. Bij verschijnen werd de novelle grotendeels positief ontvangen en door Ter Braak in *Het Vaderland* zelfs 'meesterlijk' genoemd – de redactie van *Forum* had het verhaal dan ook voorgepubliceerd in afleveringen. In de receptie werd veel nadruk gelegd op de 'universele' betekenis van het verhaal – er was nog geen oog voor de racistische stereotypen.⁴ De vele binaire opposities in deze kleine novelle lijken in eerste instanties de clichés van de koloniale roman te reproduceren: cultuur en natuur, zwart en wit, licht en donker, subject en object worden nadrukkelijk opgevoerd in hun verschil, door een verteller die vrijwel lijkt samen te vallen met de witte, mannelijke hoofdpersoon.⁵

Sinds de jaren tachtig is er wel aandacht geweest voor de koloniale situering van de tekst.⁶ Enkelen wezen op het utopisch of kritisch potentieel van *Mijn zuster de negerin*, vooral in de wijze waarop die een mogelijke nieuwe verhouding tussen blanken en zwarten verbeeldt (zie bijvoorbeeld Minto 2006, 177).⁷ Een ander toonde het kritisch potentieel aan door te demonstreren hoe in het verhaal de herinnering aan het slavernijverleden in de koloniale ruimte geschreven is (Koch 2004). *Mijn zuster de negerin* is een verhaal dat op kritische wijze culturele herinnering aan ons gedeelde koloniale verleden produceert, zo blijkt uit die bijdragen. Dat betekent dat de novelle van Debrot tot de postkoloniale literatuur kan worden gerekend, wanneer we die definiëren als 'alle literatuur die is ontstaan binnen het krachtenveld van kolonisator en gekoloniseerde, en die de verhouding tussen kolonisator en gekoloniseerde verbeeldt en kritisch onder de loep neemt' (Van Kempen 2013, 303).

³ Bij een kleine poll op het 'Achter de Verhalen'-congres in 2016 bleek dat minder dan tien procent van de aanwezige neerlandici de tekst gelezen had. Van de jongere generatie waren dat slechts twee mensen.

⁴ Leune (2013, 113) bespreekt twaalf recensies en concludeert dat er daarin niet wordt gesproken over thema's als rassenvermenging of het koloniale systeem.

⁵ Coebergh-van der Marck (2012, 31) wijst bijvoorbeeld op de complexe en ambigue vertelsituatie met de indirecte rede, 'waarin de stemmen van verteller en personage versmolten lijken'.

⁶ Zie daarvoor Koch 2004, Delap 2006, Neck Yoder 1983 en Minto 2006 (overigens alle vier *extra muros* bijdragen).

⁷ Bel bijvoorbeeld concludeert in haar nieuwe literatuurgeschiedenis dat er een nieuwe verhouding tussen blank en zwart wordt gesuggereerd aan het einde van het verhaal (Bel 2015, 843-844). In een oudere tekst (Bel 1995, 154) rekende ze de tekst tot de koloniale, en niet de postkoloniale literatuur, op basis van de witte focalisator.

Hier wil ik *Mijn zuster de negerin* inzetten als casus om te demonstreren wat een media-technologische lectuur kan toevoegen aan een postkoloniale benadering. Dat betekent dat de analyse zich niet zal richten op wat de personages doen, voelen, zeggen en denken, maar op de rol van media en technologie in het verhaal. Elders heb ik uiteengezet wat het belang is van die benadering (Van Dijk 2014). Daar schetste ik het perspectief van een literatuurgeschiedenis vanuit media-theoretisch perspectief: deze lezing van *Mijn zuster de negerin* maakt daar deel van uit. In dat project worden literaire teksten serieus genomen als bron van inzicht over de wijze waarop ideologische, sociale, technologische vraagstukken met elkaar verbonden zijn, en wat de rol van de literatuur zelf daarin kan zijn.⁸

In de eerste plaats kunnen we, door aandacht te besteden aan media-technologie, de novelle beter plaatsen in het internationaal modernisme. Technologie is deel van het culturele vocabulaire waar het modernisme gebruik van maakte: 'In attempting to give expression to the modern world, it seems inevitable that literature was articulated through the technologized perspective of the present' (Goody 2011, 15). Belangrijker voor dit artikel is dat aandacht voor technologie ook inzicht geeft in concepties van het lichaam, ruimte en menselijke relaties (*ibid.*). 'Ruimte' is in deze casus dan nadrukkelijk ook de natuur: de analyse van de representatie van media betekent tevens een eco-kritische analyse.

Hoewel er in de *science and technology studies* meer aandacht komt voor de *postcolonial studies*, wordt dat nog veelal gezien als tegengesteld aan een postkoloniale analyse van literaire teksten (Harding 2011, 4). Hier zal ik betogen dat juist de analyse van representaties van technologie ons inzicht kan geven in de koloniale verhoudingen die in de tekst worden geschetst en bekritiseerd. Door de media-technologische lectuur te combineren met een postkoloniale lectuur van de novelle van Debrot wil ik laten zien hoe teksten uit en over de koloniale gebiedsdelen ons informatie kunnen geven over de relatie tussen media en technologie enerzijds en koloniaal en etnisch geweld anderzijds. Bovendien wordt duidelijk op welke wijze ze functioneren als herinnering aan dat geweld.

Ik ga daarbij uit van representaties van 'media' op twee niveaus. Ten eerste zijn dat schrijf- en teksttechnologieën: dragers van informatie en communicatie. De drager is een wat statisch begrip; ik zou, met een variatie op Lisa Gitelman,

⁸ Goody deed iets dergelijks voor de angelsaksische roman van de twintigste eeuw, waarin ze de 'technologische verbeelding' onderzocht: 'Literature is firmly inserted into the machine interconnections of a technological world of production, destruction, replication, malfunction, communication, transmission and reception', zo luidde haar uitgangspunt (Goody 2011, 3).

liever spreken van ‘materiële, culturele praktijken van communicatie’ (Gitelman 2006, 7). Op het tweede niveau gaat het om media in veel ruimere zin. Media kunnen, in navolging van McLuhans uitgangspunten, alles zijn waar de mens zich van bedient: van een stoomboot tot een roestige spijker.⁹ Door een analyse van de representatie van de twee soorten media in de tekst van Debrot, hoop ik bloot te leggen wat die ons vertelt over het netwerk waarin het subject, de technologie, het landschap, de koloniale maatschappij en de herinnering aan slavernij met elkaar verbonden zijn. Na een korte uiteenzetting over de inhoud van het verhaal, volgt eerst een analyse van media in ruime zin, daarna een vanuit de nauwere betekenis van het woord: culturele praktijken van communicatie. Representaties van media-technologische objecten of praktijken worden geanalyseerd, en daarnaast wordt hun rol in het verhaal onder de loep genomen.

Schepen, auto’s en klokken: media in ruime zin

Als de jonge Frits Ruprecht, een man die twee voornamen draagt, na veertien jaar afwezigheid aankomt op zijn West-Indische geboorte-eiland (dat zowel trekken van Bonaire als van Curaçao heeft),¹⁰ wordt hij opgewacht door twee blanke, oudere mannen. Deze vaderfiguren blijken de notaris en de dokter te zijn. Ruprecht slaat hun aanbod van hulp, verblijf en huwbare dochters in de wind, en gaat zelf op pad naar de plantage van zijn overleden ouders: een afwijzing die is te lezen als een poging onafhankelijk te zijn van de traditionele patriarchale structuren op het eiland.

Als Frits, na een tussenstop bij een jeugd vriend die districtsmeester is geworden, aankomt op de plantage van zijn vader, treft hij daar een zwarte bediende. Deze Maria blijkt het speelkameraadje uit zijn jeugd, en langzamerhand begint hem te dagen dat de kans groot is dat ze ook zijn halfzuster is. Wanneer hij haar desalniettemin opzoekt in haar slaapkamer, wordt hij net op tijd behoed voor incest door de oude opzichter, Wantsjo (Maria’s grootvader), die op de deur bonst en schreeuwt dat Maria en Frits inderdaad dezelfde vader hebben. Frits gaat terug naar de slaapkamer, ‘een zware weg terug naar het huis, waar hij een zuster had gevonden, maar een minnares verloren’ (65).¹¹

⁹ Zie voor een overzicht van verschillende definities van ‘media’ ook Van Dijk 2013, 197-199.

¹⁰ Vergelijk Oversteegen 1994, 198-222.

¹¹ De paginanummers verwijzen naar C. Debrot, *Mijn zuster de negerin*. Amsterdam, 1997.

Deze synopsis doet uiteraard geen recht aan de sfeer van de novelle, die een clair-obscur is van heden en verleden, zekerheden en onzekerheden, levenden en de doden. Frits ervaringen op het eiland zijn steeds verstrengeld met de wat oedipaal getinte herinneringen aan zijn jeugd en zijn ouders. Hij denkt terug aan symbiotische momenten met zijn moeder, en lijkt met zijn vader nog te moeten concurreren. Neem de aankomst van Frits Ruprecht. Met deze ‘homecoming’ (Van Neck Yoder 1983) doet Frits de oorspronkelijke koloniale inname van het gebied nog eens dunnetjes over. Hij krijgt op het schip reeds de sleutels van zijn bezittingen aangereikt ‘zoals vroeger de stad de sleutels aan de overwinnende veldheer overhandigde’ (8). Het fallische karakter van de sleutels wordt weerspiegeld in de wijze waarop het schip zelf het eiland penetreert bij aankomst. De haven ‘begon met een lange geul die eindigde in een grillige baai; op de kaart een stengel met een tros bloemen’ (5). De cartografische blik die de verteller hier hanteert, verwijst naar een koloniale visie op de ruimte: dit is ‘place’ en niet ‘space’.¹² Uit de wijze waarop de reusachtige *steamer* de nauwe haven binnenvaart, blijkt dat er heerszucht schuilt in deze aankomst en dat technologie, landschap, natuur en het overheerste vrouwelijk lichaam al op elkaar betrokken worden in de eerste regels van de roman. Het stoomschip wordt geassocieerd met mannelijkheid, het landschap met het gepenetreerde vrouwelijke lichaam – een oppositie die later nog terugkeert en ook gedeconstrueerd wordt.

Ruprecht, de ‘binnenvallende nomade’,¹³ trekt een rechte streep naar zijn doel, een zwarte vrouw door wie hij zijn verkilde ledematen wil laten opwarmen: ‘Ik wil hebben; mijn zuster de negerin. Geen geklets meer. Maar zwartheid en aanhankelijkheid’ (12). Tegelijk lijkt hij zich bewust van de ongerijmdheid van zijn koloniale invasie: hij is in een toestand ‘waarin alles geoorloofd lijkt en men van het leven niets anders mag verwachten dan het meest bizarre avontuur’ (11). Later zal hij nog zeggen dat hij een ‘opzettelijk krankzinnig bestaan’ gaat leiden op het eiland (25). Vanaf het begin is zo duidelijk dat zijn imperialistisch en patriarchaal en tegelijkertijd buitengewoon kinderlijk verlangen – ‘ik wil *hebben*’ – ook in zijn eigen ogen bizar is en krankzinnig.¹⁴

¹² In de postkoloniale theorie is dit onderscheid van de termen *space* en *place* gebruikelijk, waarbij die laatste een specifieke, betekenisvolle plek is, ingebed in de geschiedenis, terwijl *space* een abstracte lege ruimte is die zich afspeelt buiten de (koloniale) geschiedenis (vergelijk Zacharias 2015, 217).

¹³ Gebaseerd op het onderscheid dat Glissant, de theoreticus uit Martinique, maakt tussen twee soorten nomadisme: circulair en invasief nomadisme (Glissant 1997, 11-12).

¹⁴ ‘Caribbean islands and Caribbean bodies have been made to work as sites for seeking pleasure, in the form of “consumer cannibalism” of Caribbean “difference”’ (Sheller 2003, 144).

De wijze waarop Frits de zwarte vrouw denkt te kunnen 'nemen', vindt een parallel in de wijze waarop hij het eiland inneemt. De kolonie ligt aan zijn voeten als een speeltuin voor de witte man. In een interview beschreef de dichter Derek Walcott die houding als volgt: 'It's the idea of land being virgin so you can be the one to have "her" first' (Handley 2005, 133). Tegelijk wordt deze droom gedeconstrueerd in de tekst, die steeds weer de *onmogelijkheid* om 'eerst' te komen oproept, en via de representatie van het schip ook de onmogelijkheid om iets te vinden op het eiland dat maagdelijk en ongeschonden is.¹⁵

Frits' aankomst is geen aankomst in een nieuw gebied, maar een *herhaling* van de eerdere aankomst van zijn vader.¹⁶ Frits Ruprecht is een vrijgezel en in de ogen van de dokter en de notaris een 'fraai heerschap' dat in Europa zijn vaders geld heeft verboemeld. Zonder dat het wordt gezegd, was het de opbrengst van de plantage die mogelijk maakte dat Frits naar Parijs ging om de bloemetjes buiten te zetten. Het geld werd verdiend door de zwarte bevolking op de plantage, maar beheerd door de notaris. Ruprecht herinnert zich hoe de notaris vroeger kwam whisten, en hoe hij dan gefascineerd naar de fiches keek. Een pagina later krijgt Frits zelf echter fiches van de notaris: 'Ik heb er van die dingen aangehangen, een soort fiches. Zo kun je ze uit elkaar houden' (8). Het verschil is dat de fiches van de notaris wel, en de fiches aan Frits' sleutelbos niet doorverwijzen naar macht en echt geld in de wereld. Frits' nefiches vinden hun parallel in de vergeten speelkaarten die Frits later in een koetshuis op de grond ziet liggen en in de 'opwinding van allang vergeten spelen' (20). Via de twee soorten fiches wordt het vermogen van dingen om nog te *verwijzen* naar de werkelijkheid aan de orde gesteld in het verhaal. De fiches van de notaris verwezen wel, die van Frits kunnen dat niet en fungeren alleen maar als teken voor wat ze zijn: verschillend gekleurde objecten.

De notaris, een man met haast, brengt Frits aan land in zijn motorboot, bestuurd door 'een mulat' (6): 'Met een sprong schoot weer de sneeuw-witte boot de haven in waar men de achterstevan van de stoomboot, als een enorme reclameplaat zag draaien, met erop geschreven de naam en de plaats van herkomst' (11). Die plaats van herkomst is niet per se Nederland. Frits komt aan uit *Europa*, en blijktens de reclameplaten uit dit citaat

Op het geweld van het koloniale avontuur wijst overigens ook de curieuze passage waarin Frits verklaart dat hij zo afgrijselijk gezond is dat hij zich: 'soms [...] zelfs een bruuft' voelt, waarop de dokter antwoordt: 'Daar hoef je niet bepaald gezond voor te zijn' (10).

¹⁵ Een koloniale fantasie die ook bij bijvoorbeeld Sheller wordt besproken (2003, 37).

¹⁶ Later zal hij dan ook denken: 'het was het gehele eiland dat wrok tegen hem koesterde' (38).

is die plek verbonden aan het mondiale kapitalisme – en het eiland zelf dus ook.

De kracht van de motorboot krijgt veel nadruk. Derek Walcott maakte in het hierboven al aangehaalde interview (Handley 2005) de buitenboordmotor tot symptoom voor de manier waarop kolonisten zijn omgegaan met de fragiliteit van de Caribische cultuur en natuur. Waar de oorspronkelijke bewoners een harmonieus geheel vormden met kano, water en boom, zo stelt Walcott, is de buitenboordmotor een ontheiliging van het natuurlijke ritme, en een symbool voor de industrie die verkocht werd als 'voortgang'.

De motorboot wordt ook bij Debrot in verband gebracht met voortgang, gezien de nadruk op de 'haast' van de witte mannen en de snelle 'sprong' van de boot. In de sprong vallen ruimte en tijd samen, een kenmerk van het koloniaal discours, waarin de geschiedenis wordt gevormd volgens twee bewegingen. De een is de voortgang richting de rede, en de ander is 'de regressie van de blanke, volwassen man terug naar een zwarte "degeneratie" die meestal wordt belichaamd door vrouwen'.¹⁷ Deze regressieve beweging wordt ook in *Mijn zuster de negerin* beschreven, en later inderdaad gekoppeld aan de zwarte vrouwenfiguur.

De tekst zou wellicht geen aanleiding geven om zoveel te lezen in een simpele motorboot, als de benzinemotor niet vlak daarna ook op de voorgrond van het verhaal zou komen te staan. Ruprecht, die niemand's hulp nodig denkt te hebben, gaat de auto van zijn vader ophalen uit de garage. Op weg daarheen koopt hij alvast benzine:

Het toeval betekende niet veel meer dan dat hij op dit ogenblik een benzinstation in het oog kreeg, met de gele pomp van de Shell; benzine zou er wel niet in het koetshuis zijn. GoodYear-banden hingen er, Dunlop-banden, het mannetje van Michelin, als overal ter wereld. [...] De man, die op Ruprecht afkwam, was een Amerikaan in hemdsmouwen, zonder boord (16).

Na de imaginaire 'reclameplaten' op de boeg van het schip in de haven stuiten we hier op daadwerkelijke reclameplaten. De banden krijgen *foregrounding* door de opsomming van de drie merknamen. Namen zijn anders dan andere tekens: ze verwijzen niet door naar een andere werkelijkheid maar vallen samen met hun referent. Maar met namen op een reclameplaat ligt dat anders: die verwijzen wel degelijk door: naar de handelswaar, en daarmee ook naar de commerciële handel in banden, en dus in rubber.

¹⁷ Mijn vertaling van een citaat in McClintock 2015, 292.

Elaine Freedgood pleitte voor aandacht voor objecten in de realistische roman als een kritisch ‘cultureel archief’ (2006, 1). Zij gaat ervan uit dat de objecten betekenisvol zijn, ‘as if they might have ideas about history in them that the novel does not and perhaps could not narrate explicitly’. Deze ‘ideeën over de geschiedenis’ die zij in de objecten in romans zoekt, duiden op een metaforische lectuur. Ze wijst ook op de problemen van deze ‘allegorische modus’: ‘For “the allegorist”, Benjamin reminds us, objects represent only keywords in a secret dictionary’ (Freedgood 2006, 52). Freedgood wil dat probleem oplossen door het moment van symbolisering uit te stellen en de objecten eerst ‘letterlijk’ te nemen.

In het voorbeeld van Debrot is dat een minder groot probleem: we *zien* immers geen banden, er wordt alleen door reclameborden naar verwezen. We hoeven de banden dus niet letterlijk te nemen. De betekenaar is al het kapitalisme: ‘the global dimensions of commodity circulation’, zoals De Bruyn dat noemt naar aanleiding van modernistische romans (2015, 89). Die betekenaar staat hier voorop, niet de objecten.

De reclame verwijst naar Engelse en Franse producenten van rubberbanden, die verwijzen weer metonymisch naar het systeem dat daarachter schuilging: de mondiale rubberhandel die in de tweede helft van de negentiende eeuw door de industrialisatie was ontstaan en die enorme proporties had aangenomen. De winning van rubber had geleid tot de meest wrede systemen van moderne slavernij, zowel in Brazilië, waar rubbertappers in het oerwoud werkten onder helse omstandigheden,¹⁸ als daarna in Belgisch Congo. Koning Leopold liet rubberbelasting heffen, en hakte de hand van zijn onderdanen af als er niet genoeg werd geleverd: vandaar dat er daar werd gesproken van ‘red rubber’. Vanaf 1900 werden ook rubberbomen in Nederlands-Indië geplant. De Nederlandse roman *Rubber* van Madelon Székely-Lulofs uit 1931 gaf een indringend verslag van wat die handel voor effect had op de ‘vermoorde’ bossen, en daarnaast vooral op de koloniale planters.

De opvallende merknamen van rubberbanden in *Mijn zuster de negerin* wijzen op de verknoottheid van het consumeren van natuurlijke hulpbronnen sinds de industrialisatie, rassenongelijkheid, koloniaal geweld en het mondiaal kapitalisme. De drie namen functioneren hier op twee niveaus tegelijk: als werkelijkheidseffect en als metonymische verwijzing naar de wrede mondiale rubberhandel.

¹⁸ Vergelijk Stanfield 1998.

Niet alleen deconstrueert de tekst zo het idee van een ‘natuurlijk’ eiland dat ver is van de Europese wereld, ook komen consumptiegoederen in relatie te staan tot Frits’ invasie van het eiland. Zijn zoektocht naar benzine is ook een zoektocht naar *hulp*bronnen. Zoals hij eerder de sleutels en de witte boot van de witte vaderfiguur nodig had om aan land te komen op zijn koloniale missie om een zwarte vrouw te veroveren, zo heeft hij hier de natuurlijke hulpbronnen van het gebied nodig, en hij bedient zich ervan zoals zijn voorvaderen dat deden.

Technologie wordt hier nadrukkelijk ingezet voor de plannen van het witte subject. Niet iedereen heeft toegang tot die technologie: de bediende die Frits helpt de benzine naar het koetshuis te brengen, heeft zelf alleen een kruiwagen, zoals ook knecht Pedritoe de jonge Frits vroeger rondreed met paard en wagen. Veelzeggend is dat de benzine die Frits koopt, niet nodig blijkt te zijn: zijn vader had nog genoeg benzine opgeslagen. Die heeft zichzelf, dat is duidelijk, eerst bediend van de natuurlijke bronnen van dit gebied: een vooruitwijzing naar de rest van het verhaal, en naar de zwarte vrouwen op de plantage die vader zich eveneens toegeëigend had. Alles wordt consumptiemateriaal, ook het menselijk lichaam.¹⁹

Er lijkt een parallel te ontstaan tussen de hebberigheid waarmee Frits aan een zwarte vrouw denkt, en zijn consumptie van natuurlijke hulpbronnen zoals benzine. De motor achter het verhaal wordt dus geleverd door het Caribisch gebied zelf: de olie kwam uit Venezuela en werd geraffineerd door de Shell op Curaçao sinds 1915 in de berucht vervuilende ‘Isla’.

De betekenis van de Isla op het eiland was tweezijdig. Enerzijds zorgde de komst van Shell voor een verandering in de maatschappelijke verhoudingen: de oude verhouding tussen meester en slaaf veranderde pas werkelijk na 1915. De ontwikkeling naar een modern-kapitalistische geïndustrialiseerde maatschappij kwam tot stand vanaf het begin van de jaren twintig (Dekker 1982, 121) – dat wil zeggen: niet lang voor Debrot zijn novelle schreef. Anderzijds werd allengs (na Debrot’s tijd) duidelijk dat dit een enorme milieuramp met zich mee bracht waarvoor Shell geen verantwoordelijkheid wenste te nemen.²⁰

¹⁹ Annesley wijst ook op deze parallel in de contemporaine ‘fictions of globalization’ die hij bestudeerde, waarin ‘consumerism not only dehumanizes, but also reifies in ways that turn every living thing, even the human body, into an object to be greedily consumed’ (Annesley 2006, 35).

²⁰ In ander werk van Debrot speelt de Shell een rol als ‘De Petroleum’ (in de roman *Bewolkt bestaan*). Zie Erik van den Berg (2015) voor een verslag van de milieuramp die de Shell achterliet op Curaçao in 1985 (<http://www.npogeschiedenis.nl/nieuws/2015/juni/shell-curacao-olieraffinaderij-isola-willemsstad-vervuiling-1985.html>).

Eco-kritische lezingen van literatuur van het Caribisch gebied hebben onder andere gewezen op de rol die de consumptie van natuurlijke hulpbronnen zoals olie, spelen in de koloniale relatie. Schade aan het milieu door industrialisatie en het kolonialisme zijn hier twee nauw aan elkaar verbonden systemen.²¹ Mimi Sheller heeft laten zien dat het consumeren van het Caribisch gebied gebeurt in een dubbele beweging: het loskoppelen van het eiland van het verhaal van de Westerse moderniteit en het dan recontextualiseren als 'Other' om de Westerse fantasie te dienen (Sheller 2003, 144). Opvallend is dat de tekst van Debrot een dergelijke decontextualisering dus niet toelaat: de moderniteit is, via de representatie van media, al onmiskenbaar op het eiland aanwezig. Dat de garagehouder Amerikaan is, is in dat licht ook veelzeggend. *Mijn zuster de negerin* wijst op de situatie waar de Antillen zich nu nog in bevinden: niet in een binaire relatie met Nederland, maar in een *geglocaliseerde* situatie waar met name Amerikaans toerisme profiteert van de natuur van de eilanden, die niet onbeschadigd blijft in het proces.²²

Later in het verhaal komt 'de petroleum' nog eens aan de orde, in de beschrijving van een olielamp in het plantagehuis waar Frits dan is aanbeëld. Van het huis gaat een sterke gotieke dreiging uit, vooral wanneer Frits de deur van de slaapkamer van zijn ouders opent, lijken de voorwerpen 'onder stroom' te staan.²³

De lampen binnen dragen in eerste instantie bij aan het gevoel van dreiging. Ze geven licht in cirkels: 'Het was Frits of hij in deze bloemkroon van licht stapte. En tegelijk daarmee ook in een hinderlaag, in iets onstoffelijks, in een gaping van de ruimte' (39). De petroleumlamp wordt hier met de natuur geassocieerd – een 'bloemkroon'. Petroleum is een stof die zowel voortkomt uit natuur als deel uitmaakt van moderne technologie, en dus een cross-over vormt tussen de twee. Op die manier lijkt het statische en pre-moderne plantagehuis niet op vanzelfsprekende wijze tegenover het moderne en 'kille' Europa te staan. Waar Ben De Bruyn in zijn lektuur van modernistische romans stuitte op een 'contrast between the local estate and the global circuits of commerce' (2015, 93), wordt een dergelijk contrast

²¹ 'Environmental damage and colonialism are two interlocking systems of domination in the Caribbean' (Brazier 2005, 110).

²² Bij latere Caribische auteurs wordt er een verband gelegd tussen 'the environmental and human degradation of tourism' en 'the earlier historical violence of the Atlantic slave trade and slavery in the region'. (Brazier 2005, 115).

²³ 'Maar op ditzelfde ogenblik was het of iemand of iets met gloeiende ogen uit de duisternis een sprong naar hem terug maakte, hem bij de schouders greep, hem in de oren gilte [...] De voorwerpen leken onder stroom te staan, bij iedere aanraking kreeg hij een schok' (40). Een paar pagina's later voelt de deurkruk juist 'vertrouwd' (50). Frits wordt heen en weer geslingerd tussen de vertrouwdheid en *unheimlichkeit* van de dingen.

hier enigszins geproblematiseerd, door de connectie tussen natuur en techniek, petroleum en benzine, tussen statische en mobiele media.

De lamp is geen eenduidige betekenaar, en blijft dan ook niet zo vreemd als in het begin. Niet lang daarna is het licht van de lamp juist ‘weldadig’ (51), en Frits observeert ook die verandering en de invloed die hij zelf uitoefent op de voorwerpen om hem heen: ‘merkwaardig, hoe het aspect der dingen zich met onze gemoedstoestand kan wijzigen’. Nu stelt het licht hem gerust door ‘het ongevaarlijke van haar landelijke verlichting’. Daarop volgt een wonderlijk gedetailleerde beschrijving van de lamp:

Hij keek op naar de petroleumlamp. Hij keek als voor het eerst naar de kleine lichtflitsen op het reservoir. Zijn blik volgde, rondom het reservoir, die geheel vanaf het plafond boven de tafel hing. De minutieuze klemmen, waarmee de brander zich vaster tegen het lampegglas aandrukte, vertederden hem zelfs, omdat zo’n klein detail uit het verleden hem weer voor ogen stond. Het leek haast onmogelijk dat men in deze vredige atmosfeer door dwangvoorstellingen zou worden achtervolgd. (51-52)

Hier valt zijn *sensatie* van het licht samen met de observatie van de lamp, die zelf ook een zekere mate van handelingsvermogen krijgt (de brander *drukt zich* tegen het glas). De wijze waarop Frits naar de lamp kijkt, maakt dat het object buiten de gewone gebruiksrelatie wordt geplaatst.

Op een moment als dit kan een media-gerichte lectuur baat hebben bij de *thing theory* van Brown, waarin deze zich baseert op onder andere Adorno’s cultuurkritiek. Adorno pleitte voor een ‘passage into materialism’. Die passage vereist de erkenning van ‘dingen’ buiten de subject-objectverdeling, en erkenning van sensaties die niet per se van cognitie te onderscheiden zijn. Brown wijst op het ‘excess’ dat dingen zijn als ze buiten hun gewone relaties worden gezien – ze overstijgen de gebruikelijke orde en verschillen op dat moment *van zichzelf*.²⁴

Voor een postkoloniale blik op media is vooral van belang dat de relaties tussen subject en object veranderen op momenten van ‘misuse’. Brown wijst er in zijn onderzoek naar objecten in de modernistische roman op dat de dingen alleen kunnen worden *verteld* als een effect van de subject-objectrelatie en ‘as the *effect* (not the ground) of an interaction at once physical and psychological, at once intimate and alienating’ (Brown 2016, 50). Op dit niveau gaat het dus om het onderzoeken van de *relaties* tussen mensen en dingen, om ‘both *how*, in history (how, in one cultural formation), human

²⁴ ‘The “thing” names a mutual mediation (and a slide between objective and subjective predication) that appears as the vivacity of the object’s difference from itself: the object and the other thing’ (Brown 2016, 50).

subjects and nonhuman objects constitute one another, and *what* remains outside the regularities of that constitution that can disrupt the cultural memory of modernity and modernism' (Brown 2016, 57).

De aandacht gaat dan uit naar de verstoring van regelmatigheden in de relaties tussen mensen en dingen, bijvoorbeeld door de dingen anders te gebruiken dan waarvoor ze bedoeld zijn.²⁵ In deze aandacht voor relaties tussen subjecten en objecten, raakt de *thing theory* ook aan de postkoloniale literatuurbeschouwing, waarin subject-object relaties centraal staan. Frits keek immers 'als voor het eerst' naar de lamp, zoals hij ook Maria voor het eerst als zijn zuster moet gaan zien, die nu nog als een anonieme bediende, en zelfs als een dier, om hem heen beweegt, zonder dat hij haar zelfs maar een blik waardig hoeft te gunnen:

Het gaf hem een veilig gevoel, strelend bijna, dat de huisbewaarster zich voortdurend om hem heen bewoog; zoals een kat, die men ook nauwelijks ziet maar waarvan men zich voortdurend de aanwezigheid bewust is. Hij vond het een waar geluk dat hij zich niet omgedraaid had; het was precies goed zo: haar om zich heen te weten zonder haar te hebben aangezien (45).

Dat Frits wordt gerustgesteld door de lamp, die hij vertederd met het landleven associeert, wijst op nostalgie en regressie, maar zijn aandacht voor vreemdheid van de materie wellicht ook op zijn nakende openheid jegens het Andere. Volgens Adorno zijn het dingige en het Andere nauw op elkaar betrokken: 'If a man looks upon thingness as a radical evil [...] he tends to be hostile to otherness, to the alien thing that has lent its name to alienation, and not in vain' (Adorno 1973, 191).

Ook met schelpen had Frits als kind een bijzondere verhouding, die zijn vader hem benijdde. Die vroeg zelfs wel eens om een mooi exemplaar uit de verzameling schelpen, die Frits van de zeebodem had 'geplukt' van het witte zand van de zee (53). Schelpen zijn zowel dode als levende dingen, en lijken dus net als de petroleum te wijzen op de nabijheid van twee schijnbaar tegengestelde werelden.²⁶

Als Frits in de huishoudster eindelijk zijn jeugdvriendinnetje Maria herkent, schrikt hij enorm. Hij komt pas weer bij zinnen door het tikken van

²⁵ Brown noemt dat de 'misuse value': alleen dan krijg je oog voor de sensuele, esthetische en semiotische aspecten van het object, die leesbaar worden en tastbaar.

²⁶ De verzameling *an sich* neemt in Browns theorie bovendien een belangrijke plaats in. Hij leest het als een intiem, ongestructureerd verhaal: 'We would read it as a narrative of things accumulated but not arranged, intimate but unassimilated, "extimate" in their simultaneous proximity and distance, accreted as vivacious fragments belonging to no whole' (Brown 2016, 65).

de ‘mahoniehouten hangklok’. Opnieuw zien we hier *foregrounding* van een van de media, en van het materiaal waar ze van gemaakt zijn. Dat materiaal kan begrepen worden als een metonymische verwijzing naar de geschiedenis. Dat is, zoals gezegd, hoe Freedgood de dingen van de negentiende-eeuwse roman benadert: als dragers van ideeën over de geschiedenis die het verhaal niet expliciet kan vertellen.

Zo wordt de metonymie een betekenisvolle contiguïteitsfiguur. Freedgood (2006, 46) ziet in de mahoniehouten meubels in *Jane Eyre* een sociale hiërroglief, een leesbaar teken achter het geheim van sociale producten. De aanschaf van deze meubels door Jane symboliseert en normaliseert volgens Freedgood de gewelddadige geschiedenis van ontbossing en slavernij op Madeira en later Jamaica (Freedgood 2006, 35).

De verwijzing naar een mahoniehouten *klok* kan bij Debrot in dezelfde termen begrepen worden, nog versterkt door de klok die een parallel is met de ‘haast’ van de blanke mannen aan boord van het schip. De lineaire voortgang van de tijd en de vooruitgang horen bij de symbolische orde van de patriarchale wereld die in de novelle lijkt te worden geassocieerd met de blanke koloniaal en het gezag van districtsmeester, arts en notaris.

Behalve een tekst uit een koloniale context is de novelle ook een modernistische tekst. Dat plaatst het verhaal in ‘a continuum of modernist attention to materials’ (Brown 2016, 60). Pieter Verstraeten heeft inzicht geboden in de rol van ‘commodities’ in de Nederlandstalige modernistische roman, en ook in de betekenis van de circulatie van die handelswaar. Zijn vraag is hoe interieurs als betekenaars kunnen fungeren en kunnen worden ‘gelezen’ (Verstraeten 2015, 190). In tegenstelling tot de ‘chronofobische’ modernistische architectuur, stelt hij, kan de roman wel degelijk een heterogeen interieur beschrijven dat verschillende ‘time regimes’ presenteert en verleden, heden en toekomst met elkaar verbindt (Verstraeten 2015, 181-182). De staande klok bij uitstek kan het *verband* tussen heden en verleden representeren en daarmee de familie zelf (Verstraeten 2015, 185). Wat Verstraeten over de roman van Vestdijk concludeert, geldt ook voor *Mijn zuster de negerin*: ‘The predominant time regime in Vestdijks novel is not the (social) time of tradition, yet the psychological time of inner life, with its sudden shifts between past, present and future’ (*ibid.*). Net als in de casus van Verstraeten is het interieur ook in *Mijn zuster de negerin* een ‘generator of meaning’ en ook raadselachtig (Verstraeten 2015, 198), maar de aanwezigheid van de zwarte Maria en Frits’ herinnering aan de bedienden van het verleden, maken het ook een ideologische ruimte die is geladen met herinneringen aan etnische en standsverschillen (Koch 2004, 197).

Lichamen, landschappen en gebouwen als tekstdragers: media in nauwere zin

In het eerste deel van dit artikel bleek dat de representatie van schepen, benzine, lampen en klokken wezen op een ideologisch geladen tekst. Verschil werd enerzijds opgevoerd, bijvoorbeeld door de eenzijdige distributie van toegang tot media van de moderniteit. En door de *unheimlichkeit* van een lamp te benadrukken werd de alteriteit van de zwarte Ander gesuggerd. Aan de andere kant leek verschil ook te worden gedeconstrueerd, bijvoorbeeld door het eiland te representeren als leverancier van de grondstoffen van de industrialisatie en zo als deel van het mondiaal kapitalisme. Kunnen we dat beeld van ambivalentie bevestigen met een analyse van de media van communicatie? Als je erop let, blijken de ruimtes van *Mijn zuster de negerin* bezaaid met tekstdragers. Zo duiden de deuren van het koetshuis op een boek:

Bloed, bloed is dit leven... Een enkele tamarinde liet juist los van een twijg en viel geluidloos op de grond; het enige geluid dat Ruprecht hoorde, was het piepen van het wiel van de kruiwagen. Ruprecht stond voor het koetshuis. Na een korte druk met zijn sleutel in het lipsslot kon hij verder de deuren naar de kanten openslaan, *als de bladen van een zeer zwaar boek*. De zwijgende neger, die zich nu en dan het hoofd krabde, was hem daarbij behulpzaam (19, cursivering yvd).

Hier wordt de herinnering aan geweld (de slacht van geiten en het daarbij gevloede bloed) verbonden aan de fallische ‘druk’ van een sleutel, en aan een tekst. Het zware boek uit de vergelijking lijkt te verwijzen naar een oudere tekst, die Frits zal moeten trachten te lezen, met hulp van zijn nadrukkelijk *zwijgende* zwarte knecht. Wat er in dat boek staat, blijft onleesbaar.²⁷ Via de intertekstuele verwijzing naar de openingszin van een ouder boek, namelijk *De Stille Kracht* van Louis Couperus, wordt er wel een eerste verband gesuggereerd tussen literatuur en kritiek op het Nederlandse koloniale systeem.²⁸

²⁷ Coebergh-van der Marck brengt dit boek in verband met Frits’ incestueuze verlangen. Zij wijst erop dat het boek te lezen is als ‘een publieke encensering van een obscene en onuitsproken verlangen: een doeltreffende manier, om met Žižek te spreken, om aan de greep van een ideologische droom te ontkomen’ (Coebergh-van der Marck 2012, 36).

²⁸ Zowel het bloed als de tamarinde uit de geciteerde passage komen immers in die opening van Couperus’ roman voor: ‘De volle maan, tragisch dien avond, was reeds vroeg, nog in den laatsten dagschemer opgerezen als een immense, bloedroze bol, vlamde als een zons-
ondergang laag achter de tamarindeboomen der Lange Laan en steeg, langzaam zich louterende van hare tragische tint, in een vagen hemel op’. Naar deze openingszin wordt ook

Als Frits eenmaal aankomt bij het landgoed, is de herinnering aan het slavernij-verleden concreter. Het landschap is hier niet meer zichtbaar, alleen de muren die duiden op eigendomsrelaties. Het geweld is letterlijk in lijnen in het landschap geschreven:

Dan volgden zijn ogen weer de lijnen van het landschap. Krijtachtig wit, als een gil in de doorzichtig groene avond, strekten zich de witgekalkte muren uit, overdadig opgetrokken in een tijd dat slaven uitreuren muren optrokken, zodra er geen ander werk aan de hand was, zodra geen kalk of houtskool te branden viel. Niet om kokosnoten in de hoge stengels geklauterd werd, het vee niet om aandacht vroeg, de irrigatiewerken niet werden verzorgd. Witgekalkt waren de heiningmuren die zich uitstrekten ter weerszijden het hek en witgekalkt de muren aan beide zijden van de oprijlaan (31).

De gil die deze muren zijn, roepen schuld, incest en verbondenheid op (De Roo 1980, 15).²⁹ De krijtlijnen doen mij daarnaast ook weer denken aan een vorm van *schrijft*, bovendien lijken de gevels van Miraflores ‘op grote witte plakkaten waarvan de vergankelijke woorden door stromen regen waren weggewassen’ (31). Deze onleesbaar geworden tekst, zeker in combinatie met eerdere spookachtige gegevens in het verhaal³⁰ en de gil die Frits later binnen nog eens meent te horen, geeft de tekst ook hier het karakter van een spookverhaal.

Rosemarie Buikema wees op de rol van onleesbare geschriften in gotieke verhalen naar aanleiding van Couperus’ *De Stille Kracht*. Soms mag de tekst niet leesbaar worden omdat de inhoud ‘een taboe doorbreekt’ (Buikema 2014, 347-348). Ze zijn, zo gaat ze verder, de ‘index van een oningeloste schuld’, en de speurtocht naar de betekenis van die tekst is de motor achter deze verhalen. Hetzelfde kan gezegd worden voor *Mijn zuster de negerin*, waarin een dergelijke tekst in het landschap en de gebouwen is geschreven. En teksten lijken ook een andere rol te vervullen: ze verwijzen naar een

verwezen wanneer er in *Mijn zuster de negerin* gewag gemaakt wordt van de ‘roze plekken van de afgrijselijk bloederig ondergaande zon’.

²⁹ Ook Jerzy Koch wees in verband met deze scènes op de plaats die het slavernijverleden innam in de novelle (Koch 2004).

³⁰ Zo stelde Frits zich voor dat zijn ouders ‘opgebaard’ lagen in het ouderlijk huis, en is het stuur van de auto weggesleten door de handen van zijn vader en van een chauffeur die hij niet had gekend: zij vormen een soort *presences* in de auto. Ook hij lijkt bij aankomst wel een geest, wanneer de oude bediende dwars door hem heen kijkt. Als hij binnenkomt, hoort hij een stem in zichzelf die schrijft dat zijn moeder in het duister op de galerij zit: een soort Oedipale droomsequentie waarin hij zijn moeder ook een ring omdoet: ‘je draait ook aan die ene ring, die niet, en die andere die wel haar trouwring was’ (33). Het huis zelf is ook curieus bewoond en onbewoond tegelijk.

systeem van verschil tussen de symbolische en imaginaire orde. Dat wordt duidelijk als we kijken naar het lichaam als tekstdrager.

De zwijgende bediende die de garagedeuren als boek hielp openslaan, treedt al eerder op als de bezorger van teksten, namelijk wanneer hij vertelt dat hij de duizenden *brieven* van Frits' vader, die aan 'schrijfwoede' leed, placht te bezorgen. Ook later in de tekst is het de zwarte bevolking die met het lichaam berichten van blanken doorgeeft, in het huis van de districtsmeester: 'zoals in Afrika consignes worden doorgegeven door de telegraaf van levende mensen' (28). Het lichaam van de zwarte boodschapper is hier zelf het medium. Zo is Wantsjo, de rentmeester op het landgoed van Frits' vader, ook zelf een soort brief geworden: 'De zwartheid van zijn gezicht stak scherp af tegen de witheid van zijn hemd, als zwarte lak op een witte envelop [...]'.³¹

Zelfs op de schaarse momenten dat de zwarte personages van het verhaal wel zelf tekst hebben, is die nadrukkelijk verbonden met hun lichaam. Neem het iconische spreken van de zwarte agent, Toontsji³¹:

Hij maakte snel enige gebaren, sprak snel woorden uit die vogelachtig luid klonken [...] Er vlogen niets dan schilderachtige namen van weggetjes, bosjes en heuvels uit zijn beweeglijke mond. Snijdende gebaren van zijn hand in de lucht moesten zorgen voor de verbinding en koppelden deze namen tot een strategisch plan (29).

Teken, referent en lichaam van de spreker vallen hier weer samen, wat de zwarte man verbindt aan een presymbolische fase. Het lichaam als medium zien we ook terug in de orale verteltraditie op het eiland, vertegenwoordigd door de 'negerkoetsier', waar Frits aan terugdenkt: 'In zijn jongenspak met knickerbockers had hij urenlang zitten hobbelen naast Pedritoe, die sprookjes vertelde, over spinnen, over prinsessen die zingen in de hemel, over het spook dat als witte ezel verschijnt met een blauwe ster tussen zijn rechtopstaande oren [...]'. Pedritoes lichaam fungeert hier dus ook als de overbrenger van teksten, ditmaal echter van de lokale, orale cultuur, zodat die verhalen bij Frits terechtkomen.³² De 'schrijfwoede' van Frits' vader en diens zakelijke correspondentie staat tegenover deze verhalen. Ook het schrijven

³¹ Van de zwarte personages wordt duidelijk vermeld welke kleur ze hebben: Een 'mular' (6), 'de negerkoetsier' (13), 'negerjongens' (22), 'de negerrentmeester' met zijn 'negerhanden' (30), 'de negeragent' (28), 'de zwijgende neger' (19). Daarom neemt de lezer aan dat de andere personages: de notaris, de dokter, de benzineverkoper en de districtsmeester, blank zijn.

³² 'Het zwarte huispersoneel in de persoon van koetsier en yaya fungeerde als intermediair, zodat de oratuur in alle bevolkingssegmenten doordrong' (Rutgers 1996, 34).

van de jonge Frits zelf is een gewelddadige evenknie van de verhalen van de koetsier: hij gebruikte de natuur als tekstdrager, herinnert hij zich:

Met de agaven kon men een van de fraaiste stoutigheden uithalen. In de blaren kon men met een glasscherf of met een oude verroeste spijker, die men ergens op de grond zag liggen, de woorden kerven die de jongens in Holland neerkalken op schuttingen en waterplaatsen. Men kon er van alles opschrijven. Men kon er ook zijn hart, dat hoogst kwetsbare orgaan van de mens, blootleggen en vertellen: ik hou van Lydia of Jane of Carlotta. Na enige dagen kwam er een korst op en stonden er de woorden op het groene blad in duidelijke perkamenten letters. Wanneer de agaven bloeiden zag men er de kolibries als grote vlinders om de bloesems trillen (14).

In het eerder genoemde interview (over de bouw van een toeristenresort op Walcotts eiland St. Lucia) legt de dichter Walcott een verband tussen een dergelijke ontheiliging van het landschap en de 'original sin' in het paradijs. Hij verwijst dan naar 'The feeling that one can rechristen things, rename things. That's what you are offered if you live in the Caribbean', met name 'the idea of being in a place that has no history, that does not have ruins and mementos, or promises of civilizations'.³³

Dat geven van namen doet Frits ook, door ze in de planten te kerven met een roestige spijker. Die roestige spijker op de grond herinnert eveneens aan de koloniale aanwezigheid, maar vooral ook aan het *voorbij* zijn daarvan. Frits echter kan bij dit bezoek de dingen geen nieuwe namen geven, zoals Robinson Crusoe deed op zijn eiland, want ze zijn al gemarkeerd met namen: hij kan alleen een oud boek opnieuw opslaan en denken aan deze 'perkamenten letters' van vroeger die verwijzen naar het verleden en naar de koloniale aanwezigheid van blanke jongens en meisjes.

De oudere inscripties die hij maakte in de plant, waren blijvend. Ze herinneren ons eraan dat de ruimte van de natuur ook sociaal geproduceerd is en gevuld met politiek en ideologie. Bovendien roepen ze associaties op met de inscriptie van het menselijk lichaam in de slavenhandel wanneer mensen met de namen van hun eigenaren werden gebrandmerkt. Lichamen van Caribische mensen werden deel van een economie waarin ze tot object en tot handelswaar werden gemaakt.³⁴ Het schrijven zelf wordt daarmee ontmaskerd als een daad van agressie en in oppositie gebracht met de natuur.

³³ De eilanden geven 'the concept of a beginning, of another day, the beginning of the possibility of another kind of culture, another kind of civilization'. Dat idee wordt voortdurend verraden (Handley 2005, 131-133).

³⁴ Ook Braziel wijst op dit samengaan van gemarkeerd landschap en gemarkeerde lichamen in literatuur. Writers 'unravel the interwoven genres of marked bodies and marked territories' (Braziel 2005, 112).

Het interessante aan de tekst van Debrot is dat zulke opposities tegelijk niet helemaal opgaan. De taal wordt immers ook deel van de plant: er ontstaat een nieuwe, hybride vorm die zowel plant als menselijk is, en Frits legde er zijn *hart* op bloot; ook zijn lichaam is dus geïmpliceerd. De gewelddadige inscriptie in de plant is ook een daad van creatie en recreatie, en van het vastleggen van de geweldsdaden. Schrijven zelf lijkt ambivalent te zijn.³⁵

In contrast met de lichamelijke taal van de zwarten, gebruiken de blanke personages nadrukkelijk externe media en schriftcultuur. Frits' jeugd vriend Karel is districtsmeester geworden, en als Frits op weg naar zijn ouderlijk huis bij hem langsgaat, zie hij hem in de tuin zitten 'met een flodderige roman in de handen'. Deze Karel gedraagt zich hoogst merkwaardig. Het 'flodderige' boek moffelt hij snel weg, hij behandelt zijn oude vriend nogal koel, speldt hem daarna op de mouw dat hij Othello zit te lezen, waarna hij in een sardonische lach uitbarst.

Nu is Shakespeare geen onschuldige tekst in Caribisch verband: niet alleen omdat zijn teksten de ultieme vertegenwoordigers zijn van de hege monie van de westerse elitecultuur en het instrument van onderdrukking dat het boek ook was, maar ook omdat *The Tempest* – vanaf de jaren van dekolonisatie – vaak is herschreven vanuit postkoloniaal perspectief. Rob Nixon stelt dat het stuk daarmee als een soort paard van Troje ging fungeren, waarbij de uit de elitecultuur gesloten Afrikaanse en Caribische cultuur van binnenuit de universele pretenties van het stuk konden ondermijnen (Nixon 1987, 578).

Othello is minstens zo betekenisvol, omdat er dan niet een zuster, dan toch 'een broeder de neger' in de tragedie voorkomt. Othello is hier *negatief* aanwezig; het verhaal over het verraad en de ondergang van de zwarte Othello, heeft blijkbaar afgedaan. Wat Karel werkelijk leest, is een detective van Edgar Wallace over een *Chinees* die een Brits meisje ontvoert (Van Neck Yoder 2001, 40).³⁶ Wallace was een producent van koloniale verbeelding: hij schreef veel populaire romans over Congo en over Zuid-Afrika, verhuisde naar Hollywood en werd later de bedenker van *King Kong*, de film uit 1933. Die detective staat zo in relatie met de reclameplaten op het schip en de Goodyear banden: het flodderige boek is ook een afgezant van een geglobaliseerde en een gekapitaliseerde wereld. Ook het *niet* lezen van Othello is een teken dat er hier iets is veranderd in de klassieke verhoudingen: het oude Europa speelt niet meer de hoofdrol en Chinezen en Amerikanen komen op het toneel.

³⁵ 'For these writers, poetic creation involves the translation of the natural world into language, as much as it does a making of worlds from words' (Brazier 2005, 122).

³⁶ Van Neck Yoder 2001, 40.

Karel leest boeken, de ‘negeragent’ Toontsj sprak juist iconisch: teken en referent vielen samen. Het verschil tussen de symbolische en imaginaire orde valt dus nogal stereotiep samen met rassenverschillen. Voor Maria, het jeugdviendinnetje en dus halfzusje van Frits, geldt dat niet. Zij is niet alleen een hybride personage omdat ze de dochter is van een zwarte vrouw en een witte man, maar ook wanneer we haar beschouwen in relatie tot de oppositie natuur en cultuur. In het verhaallheden is ze de zwijgende huishoudster, die door Frits wordt voorgesteld als werkend in haar tuin. Zij heeft haar baan in de stad achtergelaten, vermoedt Frits, om terug te keren naar haar geboortegrond, waar ze fruit en bloemen kweekt in haar tuintje. ‘Misschien ook in het tuintje dat zij samen hadden aangelegd, vlak achter het huis; daar zaaiden zij bonen, meloenen, maar ook onbekende uit een lade weggegapte zaden waarvan de toekomst moest uitwijzen wat daaruit gedijen zou’ (55). Dat zij de tuin samen aanlegden, is een deconstructie van al te voor de hand liggende genderverdelingen tussen de vrouwelijke ‘aarde’ en de meer mannelijke, fallische technologieën, die in het verhaal ook aan de orde zijn.³⁷

Zo schiepen Frits en Maria vroeger al samen in de tuin een nieuw systeem, dat dynamisch is en open voor verandering en groei, een ‘assemblage’ van uitheemse soorten, kenmerkend voor het Caribisch gebied (Sheller 2003, 36). Door de nog vreemde zaden wijst het ook op een onbekende toekomst die transcendent is en de oppositie tussen inheems en uitheems ontstijgt.³⁸

Het creëren van dit paradijs vormt een contrast met het werk van de vader, die soms te voet de mundi in ging, met een bijl ‘om cactussen en lianen weg te kappen’. Aan de ene kant suggereert het tuintje dus een contrast en een utopische fantasie. Hilda van Neck Yoder heeft hierom gewezen op de parallellen met Genesis in *Mijn zuster de negerin*. De scène waar Maria wordt gefocaliseerd terwijl ze een meloen plukt in de tuin, verwijst naar de

³⁷ Hoving (2005, 155) beschrijft bijvoorbeeld de ambiguïteit in contemporaine romans van vrouwen uit het Caribisch gebied over het natuurlijke, dat ze radicaal herdefiniëren. Ze wil deze verbeelding zelfs proberen te gebruiken voor het ontwikkelen van een nieuwe ecologische verhouding tot het kwetsbare systeem: ‘a literary redefinition of nature’, met name ‘nature is not presented as an essence from which one could deduce norms about what is natural but as hybrid interrelatedness; an unstable, inharmonious, damaging and damaged, productive, vital interrelatedness, in which hybridity is the norm’ (Hoving 2005, 163).

³⁸ Hoving (2005, 159) wijst op het ideologische idee van raciale puurheid dat een belangrijke rol heeft gespeeld in westerse debatten over hybriditeit en ras, een idee dat ook sterk verbonden is met debatten over seksualiteit. Raciale taxonomie in de negentiende eeuw kwam voort uit de nieuwe wetenschap van koloniale ‘plant propagation’ en fokprogramma’s. De natuur werd geconstrueerd als puur en hybriditeit als ‘onvruchtbaar’.

Bijbelse val van de mens (Van Neck Yoder 1983, 54).³⁹ Maar *Mijn zuster de negerin* is ook hier niet gestructureerd langs simpele binaire opposities. De tuin is tevens een uitdrukking van de koloniale fantasie van een paradijs van welvaart zonder dat er gewerkt hoeft te worden, een fantasie die samenhangt met Frits' fantasie over eenvoudig te verkrijgen seks. Bovendien staat de tuin in contrast met de wereld waar Maria kinderen leerde lezen.⁴⁰ Regressie naar een 'natuurlijke' staat is niet alleen positief geladen in dit verhaal.

Maria is immers naar school geweest en onderwijzeres geworden, als vertegenwoordiger van de symbolische orde. Ze onderwees 'de arme negerkinderen die, de armen netjes voor de borst, hun eentonige rijtjes in koor herhaalden ab, bc, cd... drie vier vijf, een twee drie' (75), of dat beeldt Frits zich in ieder geval in. De kinderstemmen dragen hier het alfabet en de cijferreeksen – zo zijn ook hun lichamen deel van de vele media die in *Mijn zuster de negerin* worden beschreven. In plaats van het iconische spreken van Toontsj worden deze kinderen ingewijd in de symbolische orde van het alfabet.

De vader van Frits is bij uitstek de representant van deze orde en van het koloniaal systeem dat zich ervan bedient. Zoals Fanon suggereert, is er een nauw verband tussen de structuur van het gezin en die van de natie. De autoriteit van de staat lijkt op die van de vader (Fanon 1986, 109). De werkkamer van Frits' vader, die 'schrijfkamer' wordt genoemd, staat in verbinding met een zolder vol vleermuizen.⁴¹ Het gotieke karakter van de tekst neemt hier binnen het huis dus nog toe. Hadden de mannen op de boot

³⁹ Daarom legt Braziel de nadruk op de relatie tussen mensen en 'their animal, botanical and mineral others': relaties die symbiotisch en rhizomatisch zijn (Braziel 2005, 111). Genesis-mythen zijn volgens haar Eurocentrisch en gebaseerd op westerse dualistische ideeën over cultuur en natuur, zelf en ander, mens en beest (Braziel 2005, 122-3). De hedendaagse teksten die Braziel bespreekt zijn revisies van Genesis en zo bieden ze ecokritisch verzet tegen modellen die natuur ondergeschikt maken aan cultuur, beesten aan mensen, creatie aan God. Bij de schrijvers die Braziel bespreekt, is de natuur de directe tegenpool van 'the Eternal Garden'. Deze notie van een Caribisch Eden is niet statisch, maar 'plural, becoming' (Braziel 2005, 123). Volgens Braziel is de tuin in het werk van de Caribische auteur Kincaid een metafoor voor koloniale overheersing (Braziel 2005, 122), controle van natuur door cultuur. Alleen met 'rhizomatische afstand' kunnen we de natuur opnieuw denken.

⁴⁰ Volgens de Amerikaanse literatuurwetenschapper Deonne Minto is het Maria die 'disrupts the transfer of power' van vader op zoon: Maria weigert te worden geïncorporeerd in 'the body of the plantation' (Minto 2006, 75). Ze doet niet mee aan 'het raciale contract, dat bestaat uit het verzwijgen van de waarheid over het trauma dat het contract veroorzaakt. Minto (2006, 77) stelt dat Debrots novelle wordt gekenmerkt door 'a shrewd characterization and critique of this societal arrangement'.

⁴¹ Mimi Sheller wijdt een hoofdstuk aan vampiers en zombies, die ze verbindt aan een geschiedenis van 'commodification of Otherness' en het verzwelgen van de ander: 'feeding off human bodies for profit' wordt gebruikt als beeld voor westers kapitalisme (Sheller 2003, 148).

hem al voorspeld dat hij zou ‘schrikken’, hier gebeurt dat inderdaad voortdurend.⁴²

De schrijfmachine is een centraal object in de werkkamer – in media-theorie wordt de typemachine geassocieerd met een toename van rationalisering en uniformiteit. Kittler verbindt de schrijfmachine bovendien met het lacaniaanse onderscheid tussen het symbolische en het imaginaire. Het ‘ontlichaamde’ schrijven op de machine wordt dan geassocieerd met de symbolische fase (Kittler 1999, 15). Voor mijn lectuur is van belang dat dit schrijven, via de andere technologie in de kamer – de geweren –, wordt verbonden aan het uitoefenen van patriarchaal gezag:

In zijn foedraal zou de schrijfmachine er nu staan als overdekt met een rouwhoes. – In Holland had hem de vraag van een familielid of hij geen rouwband om den arm droeg bijna misselijk gemaakt. – In de schrijfkamer van zijn vader moesten ook altijd in een hoek de geweren aanleunen, waarmee hij vroeger ging jagen met Karel die nu districtsmeester was en een wrok tegen hem koesterde waarvan hij de reden onmogelijk kon nagaan (38).

De relatie die hier gelegd wordt tussen de schrijfmachine (denk ook aan de *schrijfwoede*) en het geweer doet denken aan een vorm van kritiek, waarbij de technologie wordt ontmaskerd als instrument van het koloniaal systeem. Dat de districtsmeester hier wordt genoemd, die met zijn agent hebben afgesproken Frits ’s avonds in zijn ouderlijk huis te bespioneren, vergroot het verband tussen geweld en surveillance in deze scène nog.

De rouwhoes suggereert dat er aan deze vorm van gezag een einde is gekomen, en dat Frits Ruprecht die rol niet over kan en zal nemen. Ook zijn ‘twee voornamen’ (5) wezen daar al op: niet alleen op een identiteitscrisis (Koch 2004, 199), maar ook op het einde van een patriarchale traditie en op een lacaniaanse afwezigheid van ‘de naam van de vader’: hij heeft geen achternaam.⁴³ Het verschil tussen voor- en achternaam is het verschil tussen imaginair en symbolisch (Coebergh-van der Marck 2012, 30): ‘Met een

⁴² Zijn ouders komen hem soms zo helder voor ogen dat hij ‘schrok’ (33), en hij hoort ‘een oude, bijna dode stem’ in zich schreien, in het donker zit de geest van zijn moeder op de veranda. In zijn herinnering was het interieur iets ‘geheimzinnigs’ geworden, een ‘onwerkelijk labyrint’ (36). Een volgend gotisch element zijn de vleermuizen op zolder, waar hij aan terug denkt: ‘[...] die slingerden, als vlokken zwarte watten. De herinnering aan de spookachtige dieren vermocht hem geen angst aan te jagen, nu hij, zich veilig wanend als vroeger, toen de kleine jongen in een druk ogenblik de ene kamer in, de andere kamer uitholde, heen en weer ging door het ouderlijk huis’ (35).

⁴³ Daarnaast wijst dit wellicht ook terug op de slavernijgeschiedenis, waar slaven vaak als achternaam een voornaam kregen.

achternaam die eigenlijk een voornaam is, presenteert hij zich [...] als de belichaming van louter imaginaire identificaties’.

In de kluchtige laatste scène van het verhaal blijkt dat Frits zich ook niet kan bedienen van de symbolen van de patriarchale orde. Wanneer Frits zich, ondanks zijn groeiende besef van hun familieband, toch in Maria’s slaapkamer waagt en zij hem zwijgend en lachend ontvangt, bonst haar grootvader, Wantsjo, op de deur en roept Frits tot de orde – ook hier tekenen zich dus de nieuwe verhoudingen af.⁴⁴ Tegelijk grijpt Frits wel naar zijn vaders geweer als hij naar de deur loopt.⁴⁵ Technologie en het menselijk lichaam raken elkaar hier direct wanneer hij, in een machteloos gebaar, struikelt en Wantsjo per ongeluk tegen de borst stoot, in een satirische uitbeelding van zijn niet verschoten zaad in de slaapkamer. Hij begeleidt de oude man naar zijn huis en keert terug naar Maria.⁴⁶

Aan het einde zijn Frits en Maria, beiden ‘kinderen dezer aarde’, samen opgenomen in een imaginaire orde. Het geluid dat uit hun borst komt, roept Frits’ moeder en ook het koeren van een houtduif in hun jeugd op⁴⁷:

Hij zette zich naast haar, wist niet wat te zeggen, keek ook naar de grond. Tenslotte legde hij zijn arm om haar schouder. Hij drukte zijn gezicht tegen het hare. Zij liet hem begaan maar haar gezicht drukte niet, als indertijd dat van zijn moeder, tegen het zijne terug. Zo zaten zij even naast elkaar. Toen begon hij langzaam heen en weer te wiegen. Daarbij maakte hij, evenals indertijd bij zijn moeder, dat zoemende geluid, diep uit de borst en waarbij

⁴⁴ In een mooie analyse stelt Hilda van Neck Yoder dat Wantsjo een moderne Teiresias is. Alle mannen in het verhaal, de dokter en de notaris en Karel, laten na Frits te waarschuwen voor de incest die hij bijna gaat plegen: ‘Curaçao is presented as a fallen world in which the past institution of slavery continues to undermine all human relationships, even those relationships between members of the white upper class’ (Van Neck Yoder 1983, 53). Alleen deze moderne Teiresias zorgt ervoor dat het boek eindigt met een menselijke relatie in deze ‘fable of the fall and subsequent salvation of modern man’. Van Neck Yoder wijst erop dat de novelle uniek is door de representatie van deze zwarte die de rol van bediende en slachtoffer weigert (1983, 55).

⁴⁵ Hij was eerst ‘bezoeker’ van het eiland en niet degene die *bezocht wordt* zoals aan het einde van het verhaal. In de loop van de novelle draaien die rollen dus om, en wordt hij bezocht door een eilandbewoner. (Zie ook Glissant 1997, 17).

⁴⁶ Critici zijn het erover eens dat de incest die Frits bijna pleegt, een voortzetting zou zijn van het gedrag van zijn vader. Ook die betekenis blijft echter tot op zekere hoogte onbeslisbaar, gezien de andere, kritische rol die incest kan spelen in Caribische literatuur: ‘a symptom of the anxiety with which Europeans often reacted to hybridization’ (Hoving 2005, 159). De superieure Europese cultuur moest onverdund blijven. Dus de Europese obsessie met Caribische hybriditeit en degeneratie kan ook worden begrepen als verplaatsing van de angsten voor de eigen degeneratie als gevolg van hybridisering (Hoving 2005, 159). Het *verbod* komt van Wantsjo, die weliswaar zwart is, maar die zelf leek op een *brief*: In die zin kan hij ook een afgezant zijn van de schrijvende vaderfiguur die het incestverbod afgeeft.

⁴⁷ ‘[...] de herinnering aan verbintenis in het kristevaanse semiotische, de fase waarin van verschil (nog) geen sprake is [...] waarin etniciteit nog niet als spelbreker fungeerde’ (Coergh-van der Marck 2012, 43).

de tanden niet vaneengaan. De tranen rolden langzaam uit haar ogen. Droevig werd het leven, en vol van een zinrijkheid die het elders mist. En dit is het enige dat men de kinderen dezer aarde niet kan ontnemen (66).

Critici interpreteerden dit einde als een boodschap van universele broederschap. Uiteindelijk kan Frits' *familial love* voelen, suggereert ook Van Neck Yoder bijvoorbeeld, en zo drukt Debrot zijn vertrouwen uit in een 'alternatief'.⁴⁸ Probleem bij die meer utopische lezing is dat de verzoening tussen broer en zus plaatsvindt in een toestand van verlies en regressie, buiten de maatschappelijke orde, in een afgesloten schuilplaats, beloerd en bedreigd door de districtsmeester die met zijn politieagent buiten in de bosjes ligt.

Misschien hoeft die ambivalentie van de tekst niet te verbazen. Wie in 1934 in Europa een roman over toenadering tussen de rassen schreef, deed dat ook als 'verzet tegen de nazi-ideologie'⁴⁹ en die zal niet alleen maar optimistisch gestemd zijn geweest. De gewapende en fascistische horden stonden immers inderdaad voor de deur.

Slot

Mijn zuster de negerin is door de contemporaine kritiek begrepen als een roman die een hoopvolle blik biedt op een toekomst van verbroedering tussen blank en zwart. Hoe de tekst tegelijkertijd op vele niveaus wijst naar een geschiedenis van koloniaal geweld en racisme, is hierboven duidelijk geworden. Een combinatie van een media-technologische blik met een postkoloniale lectuur bood inzicht in het verband tussen techniek en kolonialisme. Daarnaast bleek die benadering inzicht te bieden in de verbeelding van de *veranderingen* die er in het systeem aan het optreden waren aan het begin van de twintigste eeuw. De opposities waar het systeem van onderdrukking op gebaseerd was, worden zowel opgevoerd als gedeconstrueerd in de ambivalente tekst. De decontextualisering van het Caribisch gebied als 'het andere' en tegengesteld aan de modernisering, is in *Mijn zuster de negerin* niet aan de orde.

Als er in *Mijn zuster de negerin* immers al een droom was van een helder en maagdelijk eiland dat voor het grijpen lag, dan wordt die vanaf de eerste pagina van het verhaal ontmanteld. De representatie van een stoomschip,

⁴⁸ 'in an alternative to the reification of man, a reification that has culminated in slavery, the remnants of which still haunt human relationships in Debrot's fictional Curaçao, as well as in the world of the reader' (Van Neck Yoder 2001, 50).

⁴⁹ Jos de Roo stelt dat het einde van de novelle betekent dat blank en zwart familie van elkaar zijn, maar dat naast deze 'regionale' boodschap ook een 'algemeen menselijke mening' aanwezig is, namelijk verzet tegen de nazi-ideologie (De Roo 1980, 12).

maar ook van reclames voor autobanden, waren onthullend over de relatie tussen het subject en de wereld waar hij in aankomt, geladen met schuldige geschiedenis die in het landschap geschreven staat. De tekst ironiseert zo het principe van een 'maagdelijk' Caribisch eiland en laat zien dat het gebied niet alleen in relatie staat tot Europa, maar ook met andere mondiale mogelijkheden als de Verenigde Staten en China. Een *toekomst* van globalisering wordt hier ook mee aangekondigd. Het Caribisch gebied verhoudt zich niet meer louter tot Europa als gekoloniseerde versus kolonisator, maar tot een internationaal netwerk voor de uitwisseling van handelswaar. Bovendien wees de *unheimliche* wijze waarop een medium als een petroleumlamp werd beschreven, op een openheid jegens het Andere die ook implicaties heeft voor de relatie tussen Frits en zijn 'zuster de negerin'. In de verbeelde werkelijkheid van een literaire tekst kan een dialogische relatie tussen mensen en hun omgeving worden onderzocht.

Ten slotte bleken schrijftechnologieën in *Mijn zuster de negerin* geassocieerd te kunnen worden met het proces van symbolische betekenisgeving zelf en de grenzen daarvan. Vooral van belang daarbij was dat de toegang tot symbolische praktijken niet gelijk is: machtsrelaties tekenen zich af in relaties tussen symbolische en imaginaire ordes. De fundamentele tekstuele verwevenheid van herinnering aan geweld met de taal, het landschap en seksualiteit, blijkt aan de oppervlakte te komen door de rol van technologie serieus te nemen. Door een postkoloniale lectuur te verbinden met een media-technologische, heb ik een paar aspecten toegevoegd aan de leeswijze van bijvoorbeeld Alex Goody, om die geschikt te maken voor een ideologisch geladen interpretatie. Waar zij in haar benadering van media in literatuur de nadruk legde op het lichaam, de ruimte en menselijke relaties, zijn daar hier de rol van objecten, van de natuur en van systemen van betekenisgeving aan toegevoegd.

Daarmee werd zowel de opvoering als de voorzichtige deconstructie van evidente geografische, etnische en gender-geladen tegenstellingen tussen technologie, cultuur en natuur in *Mijn zuster de negerin* duidelijk. Dat plaatst de novelle in de moderne Caribische literaire traditie, en maakt het een casus die zich goed leent voor het voortgezet en wetenschappelijk onderwijs. De media-technologische analyse, maar ook analyses met de nadruk op representatie van de ander, op tijd, ruimte of vertelsituatie leiden tot een post-koloniale interpretatie van de tekst. Instructie door een docent is daarbij cruciaal, vooral omdat het ambivalente ideologische karakter van de tekst duidelijk moet worden. Alleen dan zijn de altijd nog zeer aanwezige stereotypische en racistische representaties in de tekst minstens zo instructief als het uiteindelijke kritische potentieel dat in zulke lessen onthuld kan worden.

Literatuur

ADORNO 1973

T.W. Adorno, *Negative Dialectics*. Translated by E.B. Ashton. Londen, 1973.

ANNESLEY 2006

J. Annesley, *Fictions of Globalization. Consumption, the Market, and the Contemporary American Novel*. Londen, 2006.

BARTHES 2004

R. Barthes, *Het werkelijkheidseffect*. Vertaald door R. Hofstede. Groningen, 2004.

BEL 1995

J. Bel, 'Paradoxen van de Antiliaans-Nederlandse literatuur. Over Debrots *Mijn zuster de negerin* en Arions *Dubbelspel*, in: E. Francken & P. van Zonneveld (red.), *Van Oost tot West. Koloniale en postkoloniale literatuur van het Nederlands*. Leiden, 1995, 49-63.

BEL 2015

J. Bel, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*. Amsterdam, 2015.

BOEHMER e.a. 2012

E. Boehmer & F. Gouda (red.), 'Postcolonial Studies in the Context of the 'Diasporic' Netherlands', in: E. Boehmer en S. De Mul (red.), *The Postcolonial Low Countries: Literature, Colonialism, and Multiculturalism*. Plymouth, 2012, 25-44.

BOLETSI e.a. 2015

M. Boletsi e.a. (red.), *De lichtheid van literatuur. Engagement in de multiculturele samenleving*. Leuven, 2015.

BRAZIEL 2005

J.E. Braziel, 'Caribbean Genesis. Language, Gardens, Worlds', in: E.M. DeLoughrey, R.K. Gosson & G.B. Handley (eds.), *Caribbean Literature and the Environment: between Nature and Culture*. Londen, 2005, 110-126.

BROWN 1999

B. Brown, 'The Secret Life of Things. Virginia Woolf and the Matter of Modernism', in: *Modernism/Modernity*, 6, 2, 1999, 1-28.

BROWN 2006

B. Brown, 'Reification, Reanimation, and the American Uncanny', in: *Critical Inquiry*, 32, 2, 2006, 175-207.

BROWN 2016

B. Brown, *Other Things*. Chicago, 2016.

DE BRUYN 2015

B. De Bruyn, 'The Aristocracy of Objects: Shops, Heirlooms and Circulation Narratives in Waugh, Fitzgerald and Lovecraft', in: *Neohelicon*, 42, 2015, 85-104.

DE BRUYN e.a. 2015

B. De Bruyn & P. Verstraeten, 'Stoelen, manden, stenen. Objecten in de hedendaagse roman', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- & Letterkunde*, 131, 2, 147-170.

BUIKEMA 2014

R. Buikema, 'Gotieke teksten en postkoloniale visies in Couperus' *De Stille Kracht*', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- & Letterkunde*, 130, 4, 2014, 347-358.

COEBERGH-VAN DER MARCK 2012

M.A. Coebergh-van der Marck, 'Mijn zuster de negerin', in: *In de ban van het incestverbod. Analyse van een historische omslag in de verbeelding van erotiek tussen broer en zuster*. Hilversum, 2012, 29-49.

DEBROT 1997

C. Debrot, *Mijn zuster de negerin*, Amsterdam, 1997.

DEKKER 1982

J.J.H. Dekker, *Curacao zonder/ met Shell. Een bijdrage tot de bestudering van demografische, economische en sociale processen in de periode 1900-1929*. Zutphen, 1982.

DELAP 2006

J. Delap, 'Longing for the Other or Espousing Constructed Gender? The Role of Colonial Nostalgia in Debrot's Caribbean Novella', in: *Dutch Crossing*, 30, 1, 2006, 63-74.

VAN DIJK 2013

Y. van Dijk, 'Medium', in: J. Rock, G. Franssen & F. Essink (red.), *Literatuur in de wereld. Handboek moderne letterkunde*. Nijmegen, 2013, 195-223.

VAN DIJK 2014

Y. van Dijk, 'Fanfare uit de toekomst. Tussen techniek, media en literatuur'. Oratie Universiteit Leiden, 10 oktober 2014. (<http://media.leidenuniv.nl/legacy/oratie-van-dijk.pdf>)

FANON 1986

F. Fanon, *Black Skin, White Masks*. Londen, 1986.

FREEDGOOD 2006

E. Freedgood, *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago, 2006.

DE GIER 1999

J. de Gier, 'Mijn zuster de negerin', in: A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure & M. Janssens (red.), *Lexicon van literaire werken*. Groningen, 1999, 1-11.

GITELMAN 2006

L. Gitelman, *Always Already New. Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge MA & London, 2006.

GLISSANT 1997

E. Glissant, *Poetics of Relation*. Ann Arbor, 1997.

GOODY 2011

A. Goody, *Technology, Literature and Culture*. Cambridge, 2011.

HANDLEY 2005

G.B. Handley, 'The Argument for the Outboard Motor. An Interview with Derek Walcott', in: E.M. DeLoughrey, R.K. Gosson & G.B. Handley (eds.), *Caribbean Literature and the Environment: between Nature and Culture*. London, 2005, 127-139.

HARDING 2011

S. Harding, *The Post-Colonial and Technology Studies Reader*. Durham, 2011.

HOVING 2005

I. Hoving, 'Moving the Caribbean Landscape', in: E.M. DeLoughrey, R.K. Gosson & G.B. Handley (eds.), *Caribbean Literature and the Environment: between Nature and Culture*. London, 2005, 154-168.

- VAN KEMPEN 2013
M. van Kempen, 'Intertekstualiteit en de postkoloniale literatuurinterpretatie. Dislocatie in *Mijn aap schreit* van Albert Helman', in: Y. van Dijk, M. De Pourcq & C. De Strycker, *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen, 2013, 287-305.
- KITTLER 1999
F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, 1999.
- KOCH 2004
J. Koch, 'Identiteit en lokaliteit in 'Mijn zuster de negerin' van Cola: Nederlands-Antiliaans werk in het licht van de Afrikaanse "plaatsroman"', in: A.J. Gelderblom e.a. (red.), *Neerlandistiek de grenzen voorbij*. Woubrugge, 2004, 187-203.
- LEUNE 2013
C. Leune, *Grenzen des Hybriden? Konzeptualisierungen von Kulturkontakt und Kulturvermischung in der niederländischen Literaturkritik*. Münster, 2013.
- DELOUGHREY e.a. 2011
E. DeLoughrey & G.B. Handley (red.), *Postcolonial Ecologies. Literatures of the Environment*. Oxford, 2011.
- LOUWERSE 2007
H. Louwse, *Homeless Entertainment: On Hafid Bouazza's Literary Writing*. Oxford, 2007.
- MCCLINTOCK 2015
A. McClintock, 'The Angel of Progress: Pitfalls of the Term "Post-Colonialism"', in: L. Chrisman & P. Williams (red.), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. Londen, 2015, 291-304.
- MINNAARD 2008
L. Minnaard, *New Germans, new Dutch: literary interventions*. Amsterdam, 2008.
- MINTO 2006
D. Minto, 'Breaking through the Silence. Knowledge, the "Racial Contract" and "the Colonial Unconscious" in Cola Debrot's *My Sister the Negro*', in: *Dutch Crossing*, 30, 1, 2006, 75-84.
- MOENANDAR 2012
S.-J. Moenandar, *Verdorven grensplaatsen. Ontmoetingen tussen moslims en niet-moslims in de Nederlandse literatuur (1990 - 2005)*. Groningen, 2012.
- VAN NECK YODER 1983
H. van Neck Yoder, 'The Motif of Homecoming in Cola Debrot's *Mijn zuster de negerin*', in: W.H. Fletcher (ed.), *Papers from the First Interdisciplinary Conference in Netherlandic Studies*. Lanham, 1983, 49-62.
- VAN NECK YODER 2001
H. van Neck Yoder, 'The Third Listener: Eavesdropping on Cola Debrot's Novella, "My Black Sister"', in: *Dutch Crossing*, 25, 1, 2001, 39-52.
- NIXON 1987
R. Nixon, 'Caribbean and African Appropriations of *The Tempest*', in: *Critical Inquiry*, 13, 3, 1987, 557-578.
- OVERSTEEGEN 1994
J.J. Oversteegen, *In het schuim van grauwe wolken. Het leven van Cola Debrot tot 1948*. Amsterdam, 1994.

DE ROO 1980

J. De Roo, 'Cola Debrot. Niet blank, niet zwart, maar koffiekleurig', in: J. de Roo, *Antilliaans literair logboek*. Zutphen, 1980, 9-17.

RUTGERS 1996

W. Rutgers, *Beneden en boven de wind. Literatuur van de Nederlandse Antillen en Aruba*. Amsterdam, 1996.

SHELLER 2003

M. Sheller, *Consuming the Caribbean*. London, 2003.

STANFIELD 1998

M.E. Stanfield, *Red Rubber, Bleeding Trees: Violence, Slavery, and Empire in Northwest Amazonia, 1850-1933*. Albuquerque, 1998.

VERSTRAETEN 2015

P. Verstraeten, 'Domestic Interiors, Decorative Objects and Their Multiple Temporalities. The Case of the Dutch Modernist Novel', in: *Interiors*, 6, 2, 2015, 180-201.

ZACHARIAS 2015

R. Zacharias. 'Space and the Postcolonial Novel' in: A. Quayson (ed.), *The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel*. Cambridge, 2015, 188-207.