

Portretten en een oude droom van Kader Abdolah: Een *etnisch* gekleurde autobiografie en de *ethische* dimensie van het identiteitsvormingsproces

EWA DYNAROWICZ

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

ijwa@ifam.amu.edu.pl

“Elke autobiografie lijkt op de laatste reis van Odysseus.
Het is een terugkeer naar eigen verleden, op zoek naar eigen identiteit.”
(Claudio Magris)

Abstract. Two problems are central to Kader Abdolah’s *Portretten en een oude droom* [*Portraits and an Ancient Dream*]: firstly, his Persian background and the problem of migration, secondly, coping with a sense of guilt. This article examines the novel’s autobiographical character as reflecting upon the identity-forming process of an emigrant. It especially focuses on narrative techniques used to depict the complexity of this process and on the role of the Other in creating one’s self-image. The second section of the article is devoted to the ethical dimension of a particular identity and the problem of reconciliation with oneself. The reading strategy applied to analyse this aspect of Abdolah’s novel takes the philosophy of Paul Ricoeur as presented in *Soi-même comme un autre* as a central point of departure.

Op het eerste gezicht is *Portretten en een oude droom* een Perzisch fabelachtig reisverhaal. De verteller, Attar, is een overledene. Hij vertelt over de reis door Zuid-Afrika die hij samen met zijn vrienden (sommigen ook dood, anderen levend) maakte. Zijn verhaal wordt vervlochten met fragmenten uit oude Perzische verhalen, die een universele dimensie aan de gebeurtenissen verlenen. De metafysische elementen gepaard met fragmenten uit Perzische klassiekers maken de roman tot een fabel. Maar zodra de tweede verteller, Dawoed, de verhaaldraad overneemt, verandert de stijl van het narratief in een memorie—een verslag van een echte,

door de Nederlandse journalist gemaakte reis. Bovendien herkent men in beide verhalen tientallen affiniteiten met het echte leven van de auteur: het boek ontstond naar aanleiding van Kader Abdolah's reis door Zuid-Afrika; beide vertellers zijn van Perzische afkomst; één van hen is een vluchteling die al meerdere jaren in Nederland woont, om hier alleen maar de belangrijkste parallellen te noemen. Men kan zich afvragen in hoeverre *Portretten en een oude droom* een autobiografische roman is.

De auteur sluit geen *autobiografisch pact* met de lezer (Lejeune 2001: 35). De naam van beide vertellers klopt niet met de naam op de kaft. Volgens de criteria gepresenteerd door Philippe Lejeune is dit een voldoende argument om de roman uit de categorie autobiografie onmiddellijk uit te sluiten (2001: 35). De auteur vermeldt nergens dat de roman als een weergave van zijn eigen levensloop gelezen moet worden. Integendeel, de eerste woorden van het boek bereiden de lezer voor op de *willing suspension of disbelieve*: "Omdat ik jarenlang in mijn graf heb gelegen, moet ik nog aan van alles wennen. [. . .] In mijn graf heb ik me ontzettend verveeld" (Abdolah 2003: 5). Bovendien wordt de roman door de talrijke intertekstuele elementen in het rijk van fictie geankerd. De keuze van fragmenten uit Perzische verhalen, die meestal het schrijverschap tot thema hebben, werkt als een metafictioneel element dat de rol van de schrijver en de macht van literatuur onder de ogen brengt. Als Dawoed aan het woord komt, wordt de lezer tijdelijk in de richting van de realistische conventie getrokken. Maar het onderscheid tussen de twee conventies begint al gauw te wankelen. Later krijgt ook zijn relaas een fictioneel geurtje. De gedichten die de auteur in de mond van Dawoed en de met hem reizende Nederlandse dichtersessen legt, komen rechtstreeks uit het oeuvre van de Zuid-Afrikaanse schrijfsters Wilma Stockenström en Ingrid Jonker, wat ook in de verantwoording vermeld wordt. Dit intertekstueel element verwijst naar het fictieve karakter van zijn verhaal.

Toch berust de roman op elementen van de autobiografische conventie: gebeurtenissen worden in de eerste persoon in de verleden tijd verteld en vormen een weergave van de persoonlijke ontwikkeling. Bovendien neemt de roman deel in het creëren van wat Lejeune de *autobiografische ruimte* noemt (2001: 32). Degenen die met het oeuvre van Kader Abdolah vertrouwd zijn, herkennen in *Portretten en een oude droom* veel motieven die ook in zijn andere boeken voorkomen. Op basis van deze overeenkomsten kan men sommige elementen van het verhaal als meer autobiografisch zien dan andere. Als gevolg ontstaat het niveau van transcendentie ten opzichte van de auteur, het bewijs van zijn reële bestaan. Afhankelijk van welke benadering men aanneemt, kan het boek van Abdolah als een autobiografie (als men de klemtoon op de interpretatie legt) of fictie (als men van het standpunt van Lejeune uitgaat) gelezen worden. De auteur zelf laat het boek niet onder één categorie vallen door te beweren:

Ik heb nooit gedacht dat ik nog eens een boek over Zuid-Afrika zou schrijven, maar toen ik er vorig jaar op tournee was, kwam opeens een belangrijk stuk van mijn verleden terug. Het was alsof ik na een lange tijd weer thuiskwam. Ik kon er niet meer van slapen. Mijn hoofd maakte steeds maar zinnetjes en het land dwong me een pen te pakken. Mijn reis naar Zuid-Afrika werd tegelijkertijd een reis naar mezelf. *Portretten en een oude droom* is dan wel geen autobiografisch boek geworden, maar alles wat erin staat is van mij. (*Dossier*)

Op die manier blijft de roman dus tussen fictie en autobiografie hangen. Om deze typologische moeilijkheid te vermijden wil ik me op de *autobiographical voice* concentreren (Fisher 1994). Deze kritische term is ontzettend bruikbaar met betrekking tot de autobiografisch gestelde fictie als hij de aandacht op het auteursperspectief vestigt, alsook op de positie van het subject waarin dit perspectief zich uit. Als gevolg hoeft een boek dus niet aan alle door het genre autobiografie vereiste voorwaarden te voldoen. Wat de meeste aandacht krijgt, is wat de schrijver door middel van zijn personages over zichzelf vertelt. Het subject is dus de drager van het auteursperspectief en daardoor kan het met de auteur gelijk gesteld worden. In het geval van Kader Abdolah staan daarbij twee kwesties centraal: ten eerste zijn Perzische achtergrond en het probleem van immigratie, ten tweede het morele aspect van de identiteit. Ik wil eerst op de autobiografische dimensie van *Portretten en een oude droom* en het identiteitsbeeld dat daarin te voorschijn komt ingaan om later de ethische dimensie daarvan onder de loep te nemen.

*

Lejeune onderstreept dat zijn theorie geldt voor de Europese literatuur vanaf 1770 (2001: 22). In deze context eist de afkomst van de auteur speciale aandacht. De Perzische achtergrond van Kader Abdolah en het feit dat zijn wortels een belangrijke rol in zijn roman spelen, maken *Portretten en een oude droom* tot een etnisch gekleurde autobiografische roman die aan de classificatie van Lejeune ontsnapt.¹ De focus op het individu en de nadruk op zijn expressievermogen is een kenmerk van de verlichte West-Europese cultuur (Dąbrowski 2005: 134). De Oosterse moslimcultuur daarentegen laat de reflectie over de individuele identiteit niet toe. De Perzische verteller, Attar, begint zijn verhaal met de woorden die van zijn culturele toebehoren getuigen: "Ik begin met de naam van de onnoembare die dat alles

¹Bovendien hoort het boek door de aanwezigheid van fragmenten uit Perzische middeleeuwse reisverhalen grotendeels tot de traditie van voor 1770: "Ik neem jullie op die manier [...] mee naar de Middeleeuwen" (Abdolah 2003: 6). In principe voldoet de roman dus aan geen van de twee veronderstellingen van Lejeuns betoog.

mogelijk heeft gemaakt. Mijn groet is voor Hem die voor alles een reden heeft” (Abdolah 2003: 8). Hij maakt meestal gebruik van de persoonsvorm *we*. Op deze manier laat hij de klemtoon op het collectieve vallen. De intertekstuele relatie met Perzische middeleeuwse literatuur en beschrijvingen van de moslimtraditie verwijzen naar de esthetica die de rechtstreekse ik-gerichte expressie negeert. Ook de stijl van de aangehaalde fragmenten van Perzische verhalen (waarvan ook het hoofdnarratief doordrongen is) is een kenmerk daarvan. De retorica van de tekst berust op talrijke verwijzingen, verzwijgingen, aankondigingen en symbolen. De fragmenten zelf werken als een aankondiging van wat er in beide hoofdverhalen gebeurt. Zij hebben de werking van verhalen binnen fabels waardoor de held gewaarschuwd of voorbereid wordt op wat hem te wachten staat.² Maar *Portretten en een oude droom* behoort slechts voor de helft tot de Perzische traditie. De tweede, Europese helft, wordt gerepresenteerd door Dawoed, die vanuit het Europese ik-perspectief vertelt en gemakkelijk de ik-vorm gebruikt. Deze tweedeligheid van het narratief dwingt de lezer om de achtergrond van de auteur in de gaten te houden. De kennis van het leven van de auteur werkt daarbij als een verwijzing die de roman als een identiteitsreconstructie laat lezen.

Een extra klemtoon op de invloed van de cultuur en de maatschappij op de identiteitsvorming in relatie tot de autobiografisch gestelde fictie komt vanuit de antropologische invalshoek. Als men nooit los van de maatschappij staat, reconstrueert men zijn identiteit altijd in relatie daartoe (Dąbrowski 2005: 143). Immigrantenschrijvers met niet-Europese wortels lopen daardoor extra moeilijkheden op. Bij het reconstrueren van hun eigen identiteit moeten zij rekening houden met twee culturen die vaak heel uiteenlopende waardesystemen belijden. In zijn artikel noemt Fuchs migratie als één van de belangrijkste verschijnselen waarmee de moderne maatschappijen geconfronteerd worden (Fuchs 1992, in Dąbrowski 2001: 19). Volgens hem oefent de migratie een prominente invloed op de hedendaagse cultuur uit. Door de veelheid van invloedsbronnen verliezen maatschappijen hun culturele homogeniteit. Verschillende culturen moeten binnen één maatschappelijk referentiekader naast elkaar functioneren. Wat ontstaat noemt Fuchs *poli-contextualiteit* (Fuchs 1992, in Dąbrowski 2001: 19). Voor velen is het niet meer mogelijk om zich binnen één cultureel en ethisch kader te oriënteren. Sporen van verschillende culturen lopen door elkaar; waarden worden gerelativeerd. De term *policontextualiteit* heeft vooral betrekking op de identiteitsstatus van de immigrant. Hij *bestaat* tussen twee culturen die parallel, naast elkaar functioneren, tussen

²De retorische elementen leiden de lezer ook op het niveau van de hoofdverhalen. De terugkerende motieven en symbolen verbinden de twee verhalen en laten de twee vertellers in één smelten.

twee “systemen van rationaliteit en ervaring” (Fuchs 1992, in Dąbrowski 2001: 19) [vertaling: E.D.]. Policontextualiteit heeft als gevolg dat wat Fuchs *hypercomplexiteit* noemt: “het gebruik van verschillende systemen bij het beschrijven van zichzelf en van eigen omgeving dat niet naar het ontstaan van eenheid leidt” (Fuchs 1992, in Dąbrowski 2001: 19) [vertaling: E.D.].

De policontextualiteit/hypercomplexiteit-theorie werpt een nieuw licht op de tweesporige verteltrant in *Portretten en een oude droom*. In het geval van de immigrantenschrijvers met niet-Europese wortels valt de weergave van de eigen ervaring duidelijk in twee uiteen: die van vóór en ná de emigratie. Daarom vormt de immigrantenautobiografie een aparte categorie die een verse kijk en een aparte kritische benadering vereist. Om deze twee te verzoenen moet de schrijver op zoek gaan naar nieuwe technieken die een weergave van het identiteitsvormingsproces kunnen geven. Ik wil hier stellen dat het gebruik van de tweesporige verteltrant zulke techniek is. De vorm van de roman die van de standaard-autobiografie afwijkt, laat toe om de splitsing van de identiteit af te beelden. Beide vertellers belichamen een *alter ego* van de auteur: Attar is zijn oude zelf, een *porte parole* van de auteur van vóór de emigratie naar Nederland terwijl Dawoed de representatie van zijn nieuwe Nederlandse identiteit is. Deze Dr Jeekyll/Mr Hyde techniek is hier ontzettend bruikbaar; hij onderstreept de kloof tussen de twee culturen en de tussenpositie waarin de auteur zich bevindt. Hij suggereert ook dat de identiteit geen eenvoudig verschijnsel is maar een samenraapsel van vele verschillende identiteiten. Bovendien laat het zien dat de naam geen element of equivalent van de identiteit is.³ Veel belangrijker is wat zich daarachter bevindt: een bagage van ervaring die hem maakt tot wie hij is.

De autobiografie maakt het mogelijk om de kloof tussen de verteller en de verteller/personage bloot te stellen. Het vertellende *ik* is nooit dezelfde als het vertelde *ik*; de twee zijn door de opgedane ervaring gescheiden. De relatie tussen hen weerspiegelt de verhouding van de auteur tegenover *zichzelf-van-toen*. De auteur bekijkt en beoordeelt zijn oude zelf; hij probeert zijn verleden te reconstrueren in het proces dat in principe een constructie is als het op de subjectieve selectie berust. De auteur kiest zelf welke gebeurtenissen uit zijn levensloop vermeld en welke over het hoofd gezien worden; hij is in controle van de interpretatie. Om een extra klemtoon op de afstand tussen het oude zelf en het tegenwoordige zelf te leggen, wordt vaak de *autobiografie-in-de-derde-persoon* gebruikt. Deze techniek waarin de auteur zichzelf als *zij/hij* presenteert laat niet alleen toe om het *ik-van-toen* van buiten te bekijken maar vooral om zich van het oude zelf te distantiëren. De auteur wil zich niet met zijn *zelf-van-toen*

³Kader Abdolah is ook maar een schuilnaam van de auteur wiens echte naam Hossein Sadgadi Ghaemuraghami Frahani luidt.

identificeren en probeert een effect van vreemdheid te creëren. Wat ontstaat, noemt Lejeune *het dubbelidentiteitseffect* (Lejeune 2001: 35). De afstand tussen de verteller en de verteller/personage wordt daarbij vaak door middel van ironie bereikt. Het in de derdepersoonsvorm omklede *zelf* wordt onder de loep genomen, bekritiseerd en vaak belachelijk gemaakt.

In *Portretten en een oude droom* wordt dit proces verdubbeld. Het subject neemt niet alleen afstand van zijn oude *zelf* in de persoon van Attar maar tegelijkertijd van zijn *postemigrantse zelf*. Toch voelt men nauwelijks ironie in de verhouding tussen verteller en zijn dubbelganger. De wisselwerking van twee persoonsvormen (de *ik* van Attar, de *ik* van Dawoed en de *hij* van Dawoed aangehaald door Attar) is geen emanatie van de ironische afstand van het verleden maar vooral een narratief verslag van de identiteitscomplexiteit. De identiteit *is* niet maar *wordt*, verandert onophoudelijk. De reis naar Zuid-Afrika creëert een context van vreemdheid waarin de tweedeligheid van de identiteit beter waarneembaar wordt. Tegen een onbekende achtergrond worden de eigenaardigheden van het eigen bestaan zichtbaarder.

In de spiegel die Zuid-Afrika hem aanbiedt, ziet men eerst het Perzische gezicht van het subject. Attar wordt als een gelovige moslim gepresenteerd die aan het begin van het transgressieproces staat. Samen met andere deelnemers van de metafysische reis door Zuid-Afrika krijgt hij een kans om met een nieuw bestaan in een nieuw land te beginnen. Om dat te kunnen doen moet hij eerst de taboes van zijn moedercultuur overtreden. Alles valt hem op als ongeschikt, toch is hij nieuwsgierig en bereid tot nieuwe uitdagingen. Dawoed heeft de processen van acculturatie en assimilatie al achter de rug. Toch beseft hij in Zuid-Afrika opnieuw zijn tussenpositie. Hij let op heel andere dingen dan waar Attar op let. Zijn aandacht wordt getrokken door de krantenkoppen met het woord *Nederland* daarin. Aan de ene kant neemt hij Zuid-Afrika in relatie tot zijn Nederlandsheid waar, aan de andere kant beseft hij dat hij in Nederland een vreemdeling is: "Twaalf jaar lang heb ik er gewoond en ik dacht dat ik me er thuis voelde, maar zodra de hete zon op mijn gezicht viel, wist ik dat ik er twaalf jaar lang als vreemdeling had gewoond. Nederland is niet mijn thuis, dacht ik met enig schuldgevoel" (Abdolah 2003: 11).

Van de twee vertellers komt Dawoed de Europese lezer bekender voor. Hij is een hedendaagse Nederlandse reiziger die vanuit het West-Europese perspectief Zuid-Afrika bekijkt. Toch blijkt Attar belangrijker te zijn. Hij zorgt voor het kader van de roman en houdt het narratief onder controle. Hoewel Dawoed ook de ik-verteller is, worden zijn woorden door Attar direct aangehaald. Al in de eerste zinnen van het boek wordt de klemtoon op zijn narratief gelegd dat vanuit zijn Perzische perspectief geleid wordt: "Salam! Mijn naam is Attar, ik vertel dit verhaal" (Abdolah 2003: 1). Toch is de vertellende Attar niet homogeen met de vertelde Attar. Het bewijs daarvan is zijn symbolische wedergeboorte die door de

reis mogelijk werd gemaakt. Bij nadere bestudering van de ingewikkelde structuur van het verhaal merkt men dat de vertellende Attar, Dawoed en de dode Attar drie *momenten* van één *zelf* zijn. Op het niveau van het verhaal schrijft Attar zijn autobiografie en tegelijkertijd een *autobiografie-in-de-derde-persoon* waarin Dawoed het onder de loep genomen *zelf* is. De autobiografie geeft twee processen weer. Aan de ene kant het proces waarin Dawoed, door het aanvaarden van verantwoordelijkheid, zijn Perzische wortels herontdekt, aan de andere kant het proces van transgressie dat Attar in Zuid-Afrika ondergaat.

Het feit dat de wedergeboren Attar het verhaal controleert, geeft de positie weer die de Perzische achtergrond in het bewustzijn van het subject begint in te nemen. Het kader van het verhaal bewijst dat na de reis het Perzische *frame of mind* bij het subject weer centraal komt te staan. Attar, de Perzische zijde van de identiteit, was dood maar uit de prolepsis waarmee het boek begint, komen we te weten dat hij symbolisch terug naar het leven is gekomen. Dawoed staat aan het begin ver van zijn Perzische culturele erfenis. Dode Attar bekijkt hem *van buiten* en trekt de aandacht op wat hen scheidt: "Dawoed praatte makkelijk en openhartig over zijn eigen gevoel. Daaraan konden we merken dat hij veranderd was" (Abdolah 2003: 30). Langzamerhand begint Dawoed zijn oude *zelf* te herontdekken. Het begint een steeds belangrijkere plaats in zijn bewustzijn in te nemen. In zijn dromen keert hij steeds vaker terug naar Iran: "We vonden het merkwaardig dat hij in zijn droom meteen naar huis ging" (Abdolah 2003: 11). Op het moment van de hoogste exaltatie slaat hij een Perzische kreet uit waardoor hij onbewust naar zijn oorspronkelijke cultuur terugkeert. Hoe verder hij reist hoe zichtbaarder het Iraanse perspectief in zijn visie te voorschijn komt: "Ik kwam Indiase immigranten op straat tegen. Ik vond het spannend. Ze hadden ongetwijfeld veel van hun oude gewoontes bewaard en prachtige Indiase fabels aan hun kinderen doorverteld. De fabels die ook van ons waren" (Abdolah 2003: 72).

Tegelijkertijd ondergaat Attar een transgressieproces. Hij lijkt steeds meer op Dawoed. Hij begint steeds dapperder van het leven te genieten: "Geef je aan de nacht over, riep iemand hard in mij. Met een dronken glimlach stak ze haar hand uit. Zo werd ik een fragment van die nacht" (Abdolah 2003: 167). Op die manier wordt de kloof tussen de twee *zelves* steeds kleiner. Op een gegeven moment beginnen ze in één te smelten. Men ziet daarbij dat de afstand tussen Dawoed en Attar groot is op het gebied van kennis en ervaring maar niet op het gebied van emoties. Dawoed ontsnapt steeds vaker aan de aanhalende controle van Attar en begint uit zichzelf te vertellen. Een *ik* begint zijn verhaal en de lezer weet niet meteen met welk *ik* hij te maken heeft. De twee verhalen worden door elkaar vervlochten. De lezer weet niet meer wie wat overkomt. De link tussen de twee werelden is ongetwijfeld Rosalina, aanwezig bij het ontstaan van het verhaal. Rosalina wordt al op de eerste pagina als de liefde van Attar voorgesteld: "Rosalina is mijn hoop. Het licht en de warmte van mijn huis. Alleen haar

aanwezigheid bewijst dat ik besta" (Abdolah 2003: 5); pas aan het einde van het boek ontmoet de lezer haar weer in het verhaal van Dawoed. De door Dawoed ontmoette mensen die men met de *echte* wereld associeert (zoals Nelson Mandela of de Oegandese vluchteling) dringen naar het verhaal van Attar door. Zij verbinden de twee werelden en slepen de dode vrienden naar de wereld der levenden. Alleen in het geval van Attar wordt deze wedergeboorte niet rechtstreeks beschreven; er wordt alleen naar verwezen door de aanwezigheid van Rosalina. Op die manier sluit het verhaal de volledige cirkel en verenigt de twee vertellers in één. De twee *zelve*n blijken onscheidbaar te zijn. Hoewel men in een nieuw vaderland het nieuwe *ik* creëert, verdwijnt het oude nooit. De verschillende *zelve*n of aspecten van een identiteit bestaan naast elkaar. Zij verdwijnen nooit maar hopen zich op. Zij zijn allemaal onmiskenbaar. In de ontmoeting met de ander komt er telkens een aspect naar boven die het best bij de omstandigheden past en neemt, tijdelijk, een privilegepositie aan.

Portretten en een oude droom is zonder twijfel geen *autobiografie-als-chronologie*. Het boek is geconstrueerd rondom een collage van gebeurtenissen die in het geheugen van beide vertellers opduiken. Deze verteltrant is aanleiding tot de reflectie over de aard van herinneringen. Het geheugen is hier een collectie van beelden die in contact met de werkelijkheid opgeroepen worden. Voor Dawoed en Attar zijn de Perzische verhalen een onuitputtelijke bron van beelden die opkomen als illustratie van wat hen overkomt. Zij zijn een symbolische brug tussen de twee identiteiten en twee werelden—van toen en van nu. Elke nieuwe ervaring moet altijd tegen de Perzische wijsheid weerklinken waardoor Dawoed terug naar zijn wortels getrokken wordt.

Een belangrijk voertuig voor hun herinneringen is de droom die als een belangrijk motief in de roman voorkomt. "Merkwaardig dat we over iets hadden gedroomd waarover we normaal nooit droomden. Een onverwerkte gebeurtenis die zich ergens in ons geheugen had verstopt, of iets waar we eerder geen tijd voor hadden om aan te denken. Of iets dat we misschien zo ver hadden weggestopt dat we het niet meer terug konden vinden" (Abdolah 2003: 66). Het verleden komt in dromen terug: "Zodra ik mijn ogen sluit, komt er iemand uit het verleden bij me op bezoek, of ik ga bij zo iemand langs" (Abdolah 2003: 39). Ook de titel en de tweeregel uit het gedicht van Ingrid Jonker, duiden aan dat de droom een belangrijke rol in de roman speelt: "En leef jy in portrette en ou drome / En leef jy in my siel volmaak en vry:" (Abdolah 2003: 183). Het verleden sterft niet; het leeft in het bewustzijn en de onbewustheid voort. Het wordt naar boven opgeroepen door associaties: in portretten-gezichten van de ontmoette mensen en in dromen. Op die manier kunnen de Perzische vrienden in de vrije ziel van Dawoed voortleven; zij zijn altijd aanwezig in herinneringen die bij hem in de ontmoeting met Zuid-Afrika opkomen.

De ingewikkelde structuur van de roman illustreert ook de rol van het geheugen bij het identiteitsvormingsproces. Met behulp van herinneringen kan

men *zichzelf-van-toen* en *zichzelf-van-nu* als één *zelf* ervaren. Als gevolg hiervan komt men tot de conclusie dat de identiteit in twee elementen moet uiteenvallen: het gedeelte dat transformaties ondergaat en het gedeelte dat onveranderd blijft en daardoor in staat is om de transformaties te registreren (Dąbrowski 2005: 141). Dit probleem staat in de autobiografisch gestelde fictie centraal. Dawoed is de representatie van het eerste soort geheugen, het veranderende, onbetrouwbare; Attar, integendeel, repre-senteert de identiteitscore—het diepste, onveranderende element die de trans-cendentie tegenover het veranderende element toelaat. Alleen door de spiegel van zijn oude *zelf* kan hij de transformaties die in hem plaatsvonden registreren.

De status van het geheugen als een maatstaf voor het identiteitsbeeld kan natuurlijk ondermijnd worden. Het beeld van zichzelf van toen wordt altijd door de zeef van het hedendaagse bewustzijn gefiltreerd. De transcenderende identiteit bestaat altijd vóór de omgeschreven identiteit. De auteur transcendeert zijn beide identiteiten die al tot het verleden behoren. Daarom verdwijnt de grens tussen autobiografie en fictie. Als gevolg is elke autobiografie in feite een constructie. Autobiografisch schrijven is onmogelijk als het altijd een voorselectie en interpretatie vereist. *Portretten en een oude droom* laat zien hoe de selectie van de vertelde gebeurtenissen plaatsvindt. Binnen het kader van een nauwkeurig gepland narratief vinden we een collectie van modernistische indrukken. De *flow* van het narratief lijkt door toevallig opgewekte herinneringen bepaald te worden. Toch word de auteur achter het narratief verraden door de anticiperende werking van dromen en beelden uit de aangehaalde Perzische verhalen. Beelden en portretten verkondigen vaak de toekomst, wat een sprookjesachtige sfeer opwekt en bij de Perzische verteltraditie aansluit. Talrijke parallellen en terugkerende motieven getuigen van het geconstrueerde karakter van de roman.

*

Naar aanleiding van *Portretten en een oude droom* is men geneigd om belangrijke vragen rondom het *zelf* te stellen; vooral het Heideggeriaanse *wezen in de wereld*, het narratieve karakter van de identiteit en de ethische dimensie daarvan nemen in het boek een belangrijke plaats in. Het identiteitsbeeld dat in de roman te voorschijn komt, negeert het homogene centristische cartesiaanse ego en sluit duidelijk bij de *filosofie van wantrouwen* aan. Deze term, aan de titel van het boek van Sarraute *L'ère du soupçon* ontleend, verwijst naar deze filosofische theorieën die de homogeniteit van het *zelf* betwijfelen en het fragmentarische en vervaagde karakter daarvan veronderstellen (Sarraute 1956, in Lubas-Bartoszyńska 2003: 12). Bij de analyse van het identiteitsbeeld in *Portretten en een oude droom* komen verschillende aspecten van het *zelf* te voorschijn. Attar trekt de aandacht van de lezer vooral op het narratieve, Dawoed vooral op het ethische. Wat opvalt is dat bij alle aspecten de nadruk op de aanwezigheid van een *ander* wordt gelegd.

Bij elke poging om het *zelf* te transcenderen staat de ander centraal, d.w.z de identiteit van beide vertellers wordt zichtbaar *door* en *in* contacten met andere mensen. Daardoor sluit het boek en het daarin gepresenteerde concept van het *zelf* bij de hermeneutische *filosofie van de ontmoeting* aan (Lubas-Bartoszyńska 2003: 12). De ander is hier de *sine qua non* bij het waarnemen van de identiteit. Daarom wil ik het identiteitsbeeld dat in *Portretten en een oude droom* te voorschijn komt bespreken in het licht van het betoog van Paul Ricoeur waarin de *ander* een hoogst belangrijke rol speelt bij het definiëren van het *zelf* (Lubas-Bartoszyńska 2003: 15). De theorie van Ricoeur wordt vaak gezien als een poging om een middenweg te vinden tussen de voorstanders van de cartesiaanse ego en degenen die de *dood van het subject* postuleren (Kowalska 2003: X). Daarom wil ik mij daarvan bedienen als van een soort *shortcut approach* die de verschillende aspecten van de identiteit goed laat presenteren.

In "Ludzie—opowieści" ["Mensen verhalen"] onderstreept Tzvetan Todorov de rol van het vertellen bij de identiteitsreconstructie (Todorov 1973, in Lubas-Bartoszyńska 2003: 13). Volgens hem heeft de individuele identiteit daarin zijn bron. De rechtstreekse reflectie over de identiteit is onmogelijk; men bestaat niet anders dan in het verhaal over zichzelf. Het moment van transcendentie kan alleen maar plaats vinden bemiddeld door het verhaal, dat wil zeggen door een preselectie en een interpretatie. Ook Ricoeur benadrukt de onmogelijkheid om het *zelf* rechtstreeks te ervaren. Hij heeft het over *een omweg*, onontbeerlijk om zichzelf waar te nemen (Kowalska 2003: XI). Volgens hem moet men eerst een activiteit ondernemen en pas door de analyse daarvan leert men iets over zichzelf. Door een activiteit begrijpt Ricoeur een brede waaier manieren waarop men in de wereld *is*. De drie die hij als een samenvatting en voorbeeld noemt zijn beschrijven, vertellen en bevelen (Kowalska 2003: XIV). In de poging van de identiteitsreconstructie die Dawoed en Attar wagen, herkent men de *soi* van Ricoeur—het subject dat zijn handel en wandel in de wereld analyseert en daardoor de essentie van zijn identiteit probeert te begrijpen. Beiden vertellen en proberen daardoor het perspectief van hun verhalen vast te stellen. Vervolgens analyseren zij zichzelf in en door de nieuwe activiteiten die zij tijdens de reis door Zuid-Afrika ondernemen.

In *Portretten en een oude droom* wordt de rol van het vertellen zowel door Attar als door Dawoed benadrukt. De eerste vertelt over zijn reis door Zuid-Afrika en haalt het verhaal van Dawoed aan. Hij zorgt voor een nieuw verhaal dat bij de oude Perzische reisverhalen aansluit en de Perzische traditie voortzet. Voor Dawoed is de reis vooral een bron van nieuwe verhalen: verhalen van andere mensen en verhalen over zijn ontmoeting met hen, een kans om in het vertellen het proces van zichzelf te verkennen in een ontmoeting met een ander te reconstrueren. De West-Europese manier van reizen ervaart hij als van ontmoeting berovend, als een bedreiging van de menselijke dimensie van de activiteit van reizen:

In het verleden, toen ik veel reisde, kwam ik altijd mager en uitgeput terug, maar ik had wel een lang verhaal. Vroeger at ik alleen wat brood en fruit en ging ik meestal te voet zodat ik veel mensen tegenkwam en veel verhalen. Nu zat ik in een groot KLM-vliegtuig, kreeg van alles te eten en de Engelsman wilde niet praten. Ik was bang dat het comfort nadelig zou werken. Zodat ik geen echte reis zou kunnen maken en zonder verhalen thuis zou komen. (Abdolah 2003: 10)

Het gebrek aan ontmoeting is synoniem met het gebrek aan verhalen—beiden onontbeerlijk om het *zelf* te kunnen transcenderen. Het vertellen is ook een bevestiging van het voortbestaan van de identiteit in tijd; het creëert een continuüm tussen de *zelf-van-toen* en de *zelf-van-nu*. Daarbij komt de ethische dimensie van de identiteit centraal te staan. Volgens Ricoeur moet men, om de eigen continuïteit te bevestigen, aan zijn overtuigingen trouw blijven ondanks de veranderingen die men ondergaat en zichzelf voor zijn activiteiten verantwoordelijk stellen (Kowalska 2003: XXX). Met andere woorden, men moet trouw blijven aan verplichtingen tegenover zichzelf maar ook tegenover de ander. Op die manier vormt het ethische gedrag naast het vertellen een continuüm van het *zelf* in tijd.

Dawoed is verscheurd tussen zijn *verkennende ik* en zijn *axiologische (ethische) ik* (Dąbrowski 2005: 145). Het eerste bevindt zich in het *nu* en verlangt naar de contestatie van het leven. Het is een oerinstinct, een levenszucht die Zuid-Afrika in hem wekt: "Ik kon ook niet stil blijven, wilde reageren op die schoonheid, wilde meedoen met alle beesten die de nacht bewonderden. Ik was betoverd, ik kon me niet meer beheersen. Opeens sloeg ik een harde kreet uit: 'Shaaaaaaaaaaaaaaaaab!'" (Abdolah 2003: 105). Maar het *ethische ik* dwingt hem om zich naar het verleden te keren. Dat onderdeel van zijn identiteit dwingt hem om een bepaalde morele houding aan te nemen. Hij probeert het verleden niet te onderdrukken. Hij voelt zich schuldig en is bereid om verantwoordelijkheid te aanvaarden. Hij brengt dit expliciet onder woorden in het gesprek met Chris:

De vrijheid die ik nu heb, verdien ik niet. Ik heb geen recht op deze reis. De liefde die Afrika aan me gegeven heeft, heb ik niet verdiend. Al die schoonheid die ik meegemaakt heb, is niet mijn deel. Op de weg die ik voor mijn leven koos, heb ik een paar van mijn vrienden en dierbaren verloren. Ze waren jonger dan ik en ze keken tegen mij op. Ze volgden de weg die ik gekozen had. Zij werden gearresteerd. Maar ik niet, ik kon wegvlugten. Drie van hen werden gedood en twee van hen moesten lange tijd gevangenzitten. Ik voel me schuldig en dit schuldgevoel laat me niet los. [. . .] Ze gaan mee, ze doen mee aan deze reis. Soms heb ik geen controle meer over hen. De reis heeft een extra landing gekregen. Zij zijn overal aanwezig, Chris, overal. Ik hoor hun voetstappen achter me! (Abdolah 2003: 134-5)

Pas uit dit fragment, dat wil zeggen na meer dan honderd pagina's, leert de lezer expliciet wat de ontologische status en de betekenis van de reizende vrienden is. Malek, Sorájja, Froeg en Roemi zijn niet alleen de verpersoonlijking van het verleden. Zij belichamen de herinneringen van Dawoed. Hun aanwezigheid getuigt van de ethische dimensie van de identiteit. Naast de herinnering aan zijn Perzische *zelf* draagt Dawoed in zijn bewustzijn herinneringen aan zijn sociale rol en het gevoel van verantwoordelijkheid dat hem in Zuid-Afrika met nieuwe kracht aangrijpt. Door het aanvaarden en verklaren van deze verantwoordelijkheid bevestigt hij expliciet continuïteit van zijn identiteit. Zelfs na de emigratie voelt hij zich verbonden met waarden die hij in Iran in acht nam. Het gevoel van verantwoordelijkheid verwatert niet. Het is een rode draad die ondanks de veranderingen die de emigratie-ervaring met zich meebrengt de éénheid van de identiteit markeert.

Herinneringen aan zijn vrienden die door het regime van de sjah vermoord of gevangen werden genomen, komen bij Dawoed in Zuid-Afrika naar boven samen met gedachten aan zijn vaderland. Zuid-Afrika roept bij hem herinneringen aan Iran op door het feit dat het op zijn vaderland lijkt maar ook doordat beide landen zo anders zijn dan Nederland: "Ik keek door het raampje naar beneden, naar de bruine aarde. Nergens water te zien, de regen, meren, riviertjes en Hollandse grachten waren verdwenen" (Abdolah 2003: 10). Iran en Zuid-Afrika lijken op elkaar niet alleen door het landschap. Het zijn allebei landen die de dictatuur meegemaakt hebben. Dankzij Dawoed krijgen zijn Perzische vrienden de kans om van de vrijheid te genieten: "Aan de ene kant voelden we ons in de verloren tijd. Aan de andere kant merkten we dat we ons in een droom, de droom van toen bevonden. Wij vochten voor vrijheid. Nu wandelden we in vrijheid" (Abdolah 2003: 62); om de effecten van transformaties te ervaren: "In het vaderland zou het nog lang duren tot de studenten op die manier naar de universiteit zouden gaan" (Abdolah 2003: 63); om een discussie over het omgaan met het verleden mee te maken: "Zij waren wij. [. . .] In de houding van de voormalige ANC-strijders zagen we onze oude kameraden" (Abdolah 2003: 31).

Het verblijf in Nederland dwong Dawoed om de culturele transgressie mee te maken. Hij moest zijn mentaliteit aan het nieuwe vaderland aanpassen. De voorschriften van zijn cultuur werden in contact met de Nederlandse samenleving onderdrukt. Het wekt een schuldgevoel op maar tegelijkertijd is het narratief een affirmatie van het proces. Aan de ene kant kan het verhaal van Attar gezien worden als een herinnering aan Dawoeds eigen verleden en het ondergaan van het assimilatieproces. Aan de andere kant functioneert het als een soort visualisatie: de auteur vraagt zich af hoe zijn vrienden de taboes van de Perzische cultuur zouden overtreden. Sorájja laat zich mooi maken en haar haar kort knippen, vrouwen dansen, mannen beginnen voorzichtig van de Zuid-Afrikaanse wijn te genieten. Zij geven zich aan het leven over. Het samenzijn van vrienden ervaart

Attar als een “bevrijding” (Abdolah 2003: 54). Als men hem als de innerlijke stem of het diepe *zelf* van Dawoed interpreteert, betekent de bevrijding een kans om het schuldgevoel te verwerken, om zich daarvan los te maken. Malek, Sorája, Froeg en Roemi krijgen ook de kans om zich te assimileren in het land dat op hun eigen land lijkt maar dat al in de transformatieperiode zit, een kans om hun dromen te verwezenlijken. Dankzij de reis kunnen zij op een magische wijze naar het leven terugkomen. In de ontmoeting met de ander vindt Dawoed een manier om zijn vrienden te helpen. Hij laat Sorája op een Oegandese vluchteling verliefd raken; in Nelson Mandela vindt Roemi de kracht om haar trauma te overkomen. In de ontmoeting met een ander ontdekken de vrienden hun onderdrukte dromen en passies.

Ricoeur onderstreept het belang van het dialectische moment dat in de ontmoeting met een *ander* plaatsvindt (Kowalska 2003: XXII-XXVIII). Om zichzelf waar te nemen moet men zich in relatie tot een vreemde oriënteren. De externe vreemdheid wordt in de ontmoeting geïnternaliseerd. Het *zelf* openbaart zich volgens Ricoeur in het verschil dat blootgesteld wordt, daarom is de vreemdheid, de kloof tussen het eigen en het vreemde, essentieel in het proces van identiteitswaarneming. Er bestaan verschillende soorten vreemdheid of kloven die het dialectisch moment mogelijk maken: de door de tijd teweeggebrachte verandering, vreemdheid van de wereld, vreemdheid van het eigen lichaam, vreemdheid van de ander (Kowalska 2003: XXIV). *Portretten en een oude droom* is een beschrijving van een hele reeks dialectische momenten. De activiteit van reizen is bijzonder rijk in vreemdheid; het is de natuurlijke omgeving van de ontmoeting met een ander. Reizend stelt men zich bloot aan de vreemdheid van de wereld, aan de ontmoeting met mensen met diverse levensovertuigingen en ervaring.

Dawoed en Attar zijn nieuwsgierig; zij verlangen instinctief naar de ontmoeting met de ander. Zij lopen de mensen achterna, willen met hen praten. Op die manier testen zij zichzelf, volgen verschillende aspecten van hun eigen identiteit die zich in die ontmoetingen openbaren. Dawoed vraagt zich af hoe mensen die hij ontmoet de apartheid in staat konden houden. Tegelijkertijd ontdekt hij in zichzelf een racistisch superioriteitsgevoel:

Toen ik naar mijn kamer liep, snelde een bediende me achterna en nam de koffer uit mijn hand alsof ik een zonde beging als ik mijn koffer naar mijn kamer droeg. Opeens ontdekte ik iets gemeens in mezelf. Ik rechtte mijn rug en dacht: Laat ze mijn koffer dragen als ze dat toch bij iedereen doen. Ik ben een heer. [. . .] “Yes, I am a sir,” zei ik in de spiegel tegen mezelf. (Abdolah 2003: 132)

Tijdens zijn reis ontmoet hij mensen, immigranten, zowel uit Nederland en België als uit zijn eigen streken, uit India en Iran. In hun gezichten herkent hij verschillende stadia van zijn eigen immigrantenbestaan. Als de identiteit geen

gegeven is maar een bepaalde vorm in confrontatie met de ander inneemt, moet hij tegelijkertijd zijn identiteit *negotiëren*.⁴ Hij moet er met andere woorden voor zorgen dat het verhaal dat hij over zichzelf vertelt door de ander aanvaard wordt.

Dawoed voelt zich thuis in Zuid-Afrika waar zijn verschillende *zelves* telkens door anderen bevestigd worden. Hij voelt zich thuis onder emigranten en Nederlandse toeristen maar ook onder Zuid-Afrikanen. Een eigen plek kan hij dankzij zijn tweetaligheid en gedeelde ervaring veroveren. Het Perzische gezin illustreert het lot van Iraanse politieke vluchtelingen (de mislukte poging om de Verenigde Staten te bereiken illustreert trouwens ook de ervaring van de auteur) en zijn Perzische identiteit wordt door het in het Perzisch gevoerde gesprek met de dochter van Perzische emigranten erkend. Een jonge Oegandese vluchteling doet hem aan de tijd van armoede en heimwee denken (over het bezoek in zijn schuilplaats zegt Dawoed: "Ik voelde me thuis. Ik had ook een tijdje op die manier gewoond toen ik op de vlucht was. Ik kende zijn aardappelen, die ene ui, de brieven en die gebroken spiegel. Hij ontving me als een familielid, een oudere broer") (Abdolah 2003: 79). De Nederlandse dichteres die al tientallen jaar in Zuid-Afrika woont, weerspiegelt het gevoel van vreemdheid die men zelfs na veel jaren immigratie niet kan kwijtraken: "Ik voelde dat ik niet in het Afrikaans mag dichten. [. . .] Dan lijkt het net alsof ik iets gestolen heb. [. . .] Mijn gedichten tellen gewoon niet mee. Ik voel me zo alleen in dit land" (Abdolah 2003: 24-5). De emigratie wordt een verenigende ervaring in zijn contacten met Nederlandse emigranten in Zuid-Afrika. Hier is een Iranese vluchteling met geëmigreerde Nederlanders in dezelfde positie: "Ik had meer om over te praten dan met de Nederlanders in Nederland. We begrepen elkaar. [. . .] We begonnen meteen over immigratie, taal, cultuur en Nederland te praten" (Abdolah 2003: 64). Tenslotte voelt hij zich onder zijn Nederlandse reisgenoten thuis als hun positie buiten Nederland gelijk wordt. Zij worden allemaal toeristen, vreemden. Zijn ondergeschikte positie verdwijnt ook wat de taal betreft. Dankzij zijn kennis van het Nederlands voelt hij zich ook onder Zuid-Afrikanen thuis. Hij ervaart het Afrikaans als een bevrijding van het minderwaardigheidsgevoel en een verlossing van de buitenstaanderpositie waarin zijn gebrekkige kennis van het Nederlands hem stelt:

Zodra ik in Nederland mijn mond opendoe om iets te zeggen, kan men meteen mijn taalfouten tellen. Maar hier, in Zuid-Afrika, heb ik dit probleem niet. [. . .] Zuid-Afrikanen hebben de Nederlandse taal op de kop gezet. Alles is fout wat ze zeggen, maar op de een of andere wonderlijke manier klopt alles. Dus doe ik hier wat ik wil. En dat klinkt correct. Ik ben achter iets moois gekomen. Het is de zon, de grond en de plaats die de klank en de volgorde van de woorden bepalen (Abdolah 2003: 73).

⁴ De term van Charles Taylor

De problematiek van de identiteit wordt in *Portretten en een oude droom* aangekondigd door het terugkerende motief van de spiegel. In het kader van Ricoeurs betoog symboliseert de weerspiegeling het dialectische moment in de ontmoeting met de ander. Het gezicht van de ander werkt als een spiegel waarin men eigen identiteit *ziet*. Daardoor ziet men zichzelf *in* de ander en tegelijkertijd kan men de ander als een apart, gelijkwaardig *zelf* waarnemen. Dawoed is vrij van vooroordelen. Hij probeert mensen in hun echtheid, *sine i'ra et studio*, te zien. Hij maakt portretten: noteert namen, beschrijft het uiterlijk, maar hij beoordeelt nooit. Hij creëert een ruimte voor een echte ontmoeting waarbij men de ander niet in een bekende categorie stopt maar verschillende emanaties van de eigen identiteit bekijkt.

De autobiografie wordt vaak met de reis vergeleken: "Elke autobiografie lijkt op de laatste reis van Odysseus. Het is een terugkeer naar eigen verleden, op zoek naar eigen identiteit" (Magris 1984, in Dąbrowski 2003: 152) [vertaling E.D.]. Als men deze vergelijking omdraait, krijgt men de stelling dat een reisverhaal op een autobiografie lijkt, op voorwaarde dat het een reis naar het verleden is, op zoek naar de eigen identiteit. De reis in *Portretten en een oude droom* voldoet aan deze voorwaarde. Daarom is het zo verleidend om de roman van Abdolah als een autobiografie te lezen. Het *zelf* dat uit de roman te voorschijn komt, is vooral het narratieve *zelf* dat door het verhaal genegotieerd wordt. Het is het *zelf* dat niet *bestaat* maar telkens *wordt*, dat in de ontmoeting met een ander talloze emanaties openbaart. Het is het ethische *zelf* dat door het aanvaarden van de morele verantwoordelijkheid zijn voortbestaan in tijd bevestigt.

Bibliografie

- Abdolah, Kader. 2003. *Portretten en een oude droom*. De Geus.
- Ashley, Kathleen, Leigh Gilmore, and Gerald Peters, eds. 1994. *Autobiography and Postmodernism*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Dąbrowski, Mieczysław. 2005. "(Auto)biografia, czyli próba tożsamości." *Projekt krytyki etycznej*. Kraków: Universitas.
- . 2001. *Swój/Obcy/Inny: Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*. Izabelin: Świat Literacki.
- Dossier: Kader Abdolah. 24.05.2006 <www.onder18.vrijeschooldenhaag.nl/site/dossier/kader_abdolah>.
- Fisher, Michael M.J. 1994. "The Autobiographical Voices (1, 2, 3) and Mosaic Memory: Experimental Sondages in the (Post)modern World." Eds Kathleen Ashley, Leigh Gilmore and Gerald Peters.
- Fuchs, Peter. 1992. *Die Erreichbarkeit der Gessellschaft. Zur Konstruktion und Imagination gesellschaftlicher Einheit*. Frankfurt/Main. 23
- Kowalska, Małgorzata. 2003. Wstęp. *O sobie samym jako innym*. [Voorwoord. *Soi-même comme un autre*]. Paul Ricoeur. Vert. Bogdan Chełstowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. VII-XXXVII.

- Lejeune, Philippe. 2001. "Pakt autobiograficzny." 1975. *Le pacte autobiographique. Variacje na temat pewnego paktu: O autobiografii*. Red. Regina Lubas-Bartoszyńska. Kraków: Universitas.
- Lubas-Bartoszyńska, Regina. 2003. *Pisanie autobiograficzne w kontekstach europejskich*. Katowice: Śląsk.
- Magris, Claudio. 1984. "Der Schriftsteller, der sich versteckt." *Elias Canetti: Anthropologie und Poetik*. Vert. M. Dąbrowski. Red. S.H. Kaszański.
- Sarraute, Nathalie. 1973. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard-Paru.
- Todorov, Tzvetan. 1973. "Ludzie-opowieści." *Pamiętnik Literacki* 1: 269-82.