

“Spel van misleiding”: Over de kunst van Hafid Bouazza

HENRIËTTE LOUWERSE

University of Sheffield, UK

University of Sheffield, Germanic Studies

Arts Tower, Western Bank

Sheffield, S10 2TN, UK

h.louwerse@sheffield.ac.uk

Abstract. Hafid Bouazza is an influential and celebrated author in the Netherlands today. In the context of contemporary Dutch literature, Bouazza’s Moroccan background still marks a divergence from the born-and-bred Dutch norm. Bouazza both challenges and uses this position to the full. His writing demonstrates that the perceived us-them or self-other oppositions are questionable ideological constructs. He undermines the concept of a unified culture and the wholeness of the self. He explores and exploits stereotypical beliefs held on both sides of the East/West divide. The result is a magical realist setting that both puzzles and enchants. This contribution offers an overview of Bouazza’s main thematic concerns in this literary prose to date.

Keywords: cultural identity; migration; stereotyping; East-West opposition; artistic autonomy

1. Inleiding

De voeten van Abdullah, de verhalenbundel waarmee Hafid Bouazza in 1996 debuteerde, werd met gejuich ontvangen.¹ Niet alleen was de inhoud van het boek verrassend, vooral het opvallend rijke taalgebruik trok veel aandacht, te meer omdat het boek was geschreven door een auteur van buitenlandse afkomst. Hafid Bouazza was op zevenjarige leeftijd vanuit Marokko naar Nederland gekomen,

¹ Zie, onder andere, Mulder 1996; Bakker 1996; Goedegebuure 1996. Ton Anbeek geeft in zijn artikel “Doodknuffelen: Over Marokkaans-Nederlandse auteurs en hun critici,” een overzicht van de kritiek op de eerste “Marokkaans-Nederlandse auteurs” (2002: 289–301). Marnel Breure en Liesbeth Brouwer geven een goed overzicht van de latere discussie in “Een reconstructie van het debat rond migrantenliteratuur in Nederland” (2004: 381–396).

samen met zijn moeder en zes broers en zussen. Zijn vader werkte toen al zes jaar als fabrieksarbeider in Nederland.

Bouazza was zeker niet de eerste of de enige 'allochtone' auteur die zich in het midden van de jaren negentig aandiende. Naar aanleiding van publicaties van Mustafa Stitou, Hans Sahar, Naima El Bezaz en vooral Kader Abdolah en Abdelkader Benali had de recensent Jan-Hendrik Bakker in 1995 al verheugd uitgeroepen: "Niemand kan meer zeggen dat de Nederlandse literatuur naar spruitjes ruikt" (Bakker 1995). In het gezelschap nieuwe auteurs viel Bouazza echter in ten minste twee opzichten op. Ten eerste omdat zijn debuut ver afstond van het heimweeproza van sommige andere migrantenauteurs en ten tweede omdat hij zich met klem verzette tegen de aandacht die hem als 'migrantenauteur' ten deel viel. Hij stond erop als een 'normale' (Nederlandse) auteur behandeld te worden, ook al speelde het grootste gedeelte van de verhalen in *De voeten van Abdullah* zich af in zijn geboorteland Marokko.

In de vele interviews naar aanleiding van zijn debuut, predikt Bouazza de autonomie van de kunstenaar, los van persoonlijke omstandigheden en ontheven van sociale verplichtingen. In een interview met Wilma Kieskamp in *Trouw* zegt hij bijvoorbeeld: "Ik schrijf omdat ik wil schrijven, niet omdat ik de bedoeling heb om meer begrip tussen culturen te kweken. Hou toch op. En ik schrijf al helemaal niet omdat ik me de tolk voel van de tweede generatie allochtonen. Ik ben geen maatschappelijk werker" (Kieskamp 1997). Deze stellingname herhaalt hij in *Een beer in bontjas*, het Boekenweekessay in het kader van de Boekenweek 2001, met het thema "Land van herkomst. Schrijven tussen twee culturen." In dit essay profileert Bouazza zich als autonome kunstenaar die autonome kunst produceert: "Ik geloof heilig in het persoonlijk universum dat een kunstenaar schept" (Bouazza 2004:62).²

Ondanks deze op het eerste gezicht geïsoleerde esthetische stellingname geeft Bouazza er in zijn literaire werk blijk van zich wel degelijk bewust te zijn van de verwachtingen van zijn lezers en zijn positie als 'exotische' schrijver binnen de Nederlandse literatuur. Hij beseft dat zijn naam en foto op de omslag onvermijdelijk invloed hebben op de manier waarop zijn lezers zijn werk benaderen, zeker in een tijd waarin de multiculturele samenleving de politiek en de media beheerst.³ In zijn literaire werk manipuleert Bouazza zelfbewust de verwachtingen van zijn lezers door gebruik te maken van de aanwezig extra-literaire kennis rond zijn persoon en dit ondanks zijn luide roep hem toch vooral als auteur te zien zonder adjectieven: "Wat is er mis met de aanduiding 'auteur' of 'schrijver,' zonder

² Ik citeer uit de herziene en uitgebreide editie van *Een beer in bontjas* uit (2004). Aan deze editie is ook de ondertitel *Autobiografische beschouwingen* toegevoegd.

³ In 2002 heeft Bouazza zich bovendien gemengd in het verhitte debat rond de multiculturele samenleving (Bouazza 2002b; 2002c; 2002d).

de last van een topografische bochel?" (2004: 15). Het aan de ene kant ontkennen van de relevantie van specifieke persoonlijke of politieke omstandigheden en het aan de andere kant gebruik maken van de verwachtingen die over zijn werk bestaan, is onderdeel van wat Bouazza in *Een beer in bontjas* "het spel van misleiding" noemt (2004: 66). *Een beer in bontjas* zelf is een goed voorbeeld van dit 'spel': Bouazza schrijft een 'autobiografisch' verhaal om te onderstrepen dat de afkomst van de auteur en zijn of haar persoonlijke omstandigheden er voor de kunst niet toe doen. Een dergelijke benadering karakteriseert ook de roman *Paravion* (2003) waarin Bouazza een migratieverhaal vertelt om aan te geven dat migratie weinig met fysieke beweging te maken heeft.

Het is geen wonder dat Bouazza sinds zijn debuut in 1996 de gemoederen bezig blijft houden. Na zijn bijdragen aan het multiculturele debat in 2002 in de vorm van een aantal kritische artikelen in *NRC Handelsblad* trekt Bouazza behalve als literator ook de aandacht als verdediger van de verworvenheden van de Nederlandse samenleving. Daarnaast baart hij opzien met zijn vertalingen van onder andere Shakespeare, maar vooral van erotische Arabische poëzie, waarin een kant van de Arabische wereld wordt getoond die in een tijd van fundamentalistische retoriek zelden naar voren komt. In deze bijdrage beperk ik mij echter tot het literaire werk van Bouazza en wil ik mij richten op de belangrijkste thema's die zich daarin aftekenen. Mijn uitgangspunt is daarbij steeds dat Bouazza zijn "spel van misleiding" niet speelt in het betoogde esthetische vacuum, maar juist kunstig gebruik maakt van 'wereldse' kennis die de verwachting van de lezer onvermijdelijk kleurt.

2. De zwijgende zonen van Bertollo

De voeten van Abdullah is een verzameling van negen korte verhalen, waarvan er vier zich afspeelen in het dorp Bertollo, een Marokkaans gehucht met strenge sociale controle en een dominante moskee.⁴ Het leven is er stoffig en traag, met rondscharrelende kippen en geiten, een kale jongen op een schurftige ezel en kibbelende vrouwen bij die ene dorpskraan. Individualiteit speelt geen rol; op enkele uitzonderingen na heten de mannen Abdullah en de vrouwen Fatima. Er hangt een sprookjesachtige sfeer waarin voeten kunnen praten bomen veranderen in mensen en vice versa. Toch zijn de verhalen verre van idyllisch: ze staan bol van bedrog, corruptie, seksuele uitspattingen en onderdrukking. Bertollo is een soort tussenland tussen sprookjeswereld en werkelijkheid met een sausje Westerse

⁴ Ik baseer mijn opmerkingen op de tweede editie van de bundel uit 2002 (Bouazza 2002a).

clichématige opvattingen over de Arabische wereld: een mannenwereld die broeit van onderdrukte lichamelijkeheid en seksuele driften.

In de Bertollo-verhalen toont Bouazza het sinistere potentieel van culturele tegenstellingen die drijven op stereotypering en vooronderstellingen. In eerste instantie roepen de Bertollo-verhalen een herkenbare en daardoor veilige oppositie op tussen de Westerse wereld van de lezer en de Oosterse wereld van Bertollo. De verteller schaaft zich naast de lezer, hij beschrijft het dorp en de dorpse praktijken van afstand, en claimt van het "landschap van zijn verleden" te zijn gescheiden door een "donkere afgrond" (2002a: 21). Samen kijken verteller en lezer naar een wonderlijke wereld, als twee buitenstaanders die het exotische landschap met afschuw en fascinatie in zich opnemen. Deze veilige tegenstelling tussen de wereld van de lezer en die van Bertollo verwordt echter tot een confrontatie met de eigen vooroordelen wanneer Bouazza het exotisme van Bertollo geleidelijk aan opblaast tot zulke proporties dat zelfs een naïeve lezer zich ongemakkelijk begint te voelen. Incest, sodomie, doodslag: de luchthartige satire verandert in grimmige spot die niet alleen gericht is op de achterlijke bewoners van Bertollo, maar ook op de achterlijke lezer die zich te gemakkelijk heeft laten misleiden door Bouazza's spel met vooroordelen en culturele clichés.

In *De voeten van Abdullah* en met name in de Bertollo-verhalen gebruikt Bouazza persiflage en satire om vooronderstellingen over culturele identiteit aan de kaak te stellen. Daarnaast werkt hij het geloof in een gedeelde culturele identiteit verder uit in een tweeluik, bestaand uit de verhalen "Apollien" en "De verloren zoon." Het zijn de enige twee verhalen in de bundel die expliciet inzoomen op de hedendaagse migrantenervaring, en in beide gevallen betreft het een vervlechting van culturele identiteit, migratie, communicatie en gender.

"Apollien" is het enige verhaal in *De voeten van Abdullah* dat zich geheel in Nederland afspeelt. Het is een retrospectieve ik-vertelling van de in Bertollo geboren Humayd Humayd, die naar Amsterdam verhuisd is. De omstandigheden van zijn migratie blijven onbesproken. Wel is duidelijk dat een ervaring uit zijn vroege jeugd er toe heeft geleid dat Humayd is gefascineerd door 'Westerse' vrouwen. Als kind valt hij in de sloot en wordt hij gered door de zonderling van het dorp, die hem mee naar zijn huisje neemt. De muren van het huisje blijken bedekt te zijn met posters van uitnodigende, naakte, blonde vrouwen.⁵ Hiermee is Humayds fascinatie voor Apollien geboren, "Het was op dat moment dat in mijn

⁵ "Apollien" is in veel opzichten een interculturele variatie op *Lolita*, Nabokovs meesterwerk over obsessie en onmogelijke liefde. Humayds lyrische overpeinzingen van de uitspraak van Apolliens naam, waar hij als buitenlander in eerste instantie moeite mee heeft, vormen zelfs een directe variatie op de openingszinnen van *Lolita* waarin die andere H. H., Humbert Humbert, de verschillende versies van Lolita's naam bezingt.

hart de kiem werd gezaaid van mijn liefde voor Apollien [. . .]. Ik hield van haar voordat ik haar had gezien" (2002a: 110).

Eenmaal deel van Apolliens Amsterdamse universum schildert Humayd zichzelf af als een deels gretige, deels onwillige exotische (seks)slaaf van Apollien, de blonde Westerse godin, die hem totaal beheerst en onderwerpt aan een culturele heropvoeding en identiteitshervorming om hem te ontdoen van zijn 'folkloristische' gebruiken. Humayds aanbidding van Apollien neemt bijna religieuze vormen aan en wanneer Apollien om onduidelijke redenen uit zijn leven verdwijnt, hangt hij, net als de redder uit zijn jeugd, zijn eigen huis vol met foto's van Apollien. Verder zwalkt Humayd doelloos door Amsterdam en zijn impressies van de stad lopen naadloos over in, en vallen zelfs samen met, zijn herinneringen aan Apollien. In de laatste twee alinea's van het verhaal versmelten ook Humayds herinneringen aan zijn geboortedorp met de stad Amsterdam, als de gevels langs de grachten en de johannesbroodbomen van Bertollo samenvallen in een weerpiegeling op het water.

"Apollien" lijkt op het eerste gezicht een registratie van een *culture clash*. De relatie van Humayd en Apollien is vooral een confrontatie tussen de culturele stereotypen die de geliefden over en weer op elkaar projecteren: blonde seksgodin versus mysterieuze oosterling. Apollien, als representant van het cultureel dominante kamp, deelt de lakens uit en Humayd onderwerpt zich aan haar grillen, biedt geen tegenwicht en doet er letterlijk het zwijgen toe. Dat is het meest opvallende aspect van Bouazza's verhaal: de verteller registreert weliswaar nauwkeurig de woorden van Apollien, maar op geen enkel moment gaat hij in op haar uitnodiging tot communicatie. Apollien beschrijft Humayds passieve houding in een brief die ze aan hem schrijft tijdens haar vakantie in Marokko:

Hier ben ik dan in jouw land dat teleurstellend weinig verschil verstoont met een ansichtkaart. Laatst zag ik een oude man gehurkt in de schaduw van een palmboom zitten. Op mijn vraag wat hij daar deed, antwoordde hij: 'Gewoon hurken.' Dat bracht bij mij wat ze een cultuurschok noemen teweeg. Ik denk dat ik je nu beter begrijp. Zo zul jij mijn liefde ook ondergaan: als je hurkt, waarom dan niet onder een palmboom? (2002a: 115)

Apolliens analyse slaat de spijker op z'n kop: Humayd 'ondergaat' haar liefde en zijn jaloezie en achterdocht staan werkelijk engagement in de weg. De relatie tussen Humayd en Apollien loopt dan ook stuk.

In "Apollien" domineert de onwil om over het verschil in achtergrond en culturele bagage heen naar de mens te kijken. De personages kunnen zich niet losmaken van het beeld dat zij van zichzelf hebben. Dat geldt met name voor Humayd. Hij kan zich niet ontworstelen aan de rol die hij moet spelen zolang hij gevangen is in de Oost-West constellatie met Apollien. Toch er is wel hoop: Bouazza schetst in "Apollien" voorzichtig de mogelijkheid dat liefde kan leiden tot

het verlaten van de *self-other* posities die drijven op het geloof in vaste cultureel gedefinieerde waarheden. Humayd concludeert in zijn slotzin dat er sprake kan zijn van een “gedeeld verschil”: de scherpe tegenstelling tussen het heden in Amsterdam en het Marokko van Humayds jeugd vallen samen op het moment dat de Johannesbroodbomen gespiegeld in het wateroppervlak lijken op Amsterdamse grachtenhuizen. Als tegenstellingen vervormd worden – in dit beeld door de spiegeling in het wateroppervlak – ontstaat er een alternatieve ruimte, buiten de patstelling om waar begrip zowel mogelijk is als geblokkeerd wordt:

Donkerbakstenig, vuil Amsterdam zwalpt en zwalkt met mijn jonge weerspiegeling in troebel slootwater, onder johannesbroodbomen, die in omgekeerde waterweerkaatsingen de vormen aannemen van hoge, puntige grachtenpanden en waarin levensruïnes ronddobberen – plastic zakken, fietskarkassen – en waar het zonlicht de zieltogende najaden onder het rimpelend oppervlak niet bereikt.

De verzengende doodstilte van siëstamomenten, de stoffige wegels en olijfbomen, het misbaar van mijn wanordelijke kindertijd vormen de achtergrond van een leven in Amsterdam met zeldzame gouden zomers in het Vondelpark, regenachtige zondagen, zorgeloze verveling, gelaafde avonduren – dit is het verschil dat ik met haar deelde en dat ik altijd zal delen met Apollien. (2002a: 118)

“Apollien” illustreert dat voor Bouazza’s verbeelding van de multiculturele omstandigheid van migranten de positie van de vrouw cruciaal is: een vrouw die haar individualiteit opeist geeft onherroepelijk aanleiding tot culturele onlustgevoelens. Dit geldt ook voor het verhaal “De verloren zoon,” dat in *De voeten van Abdullah* direct volgt op “Apollien.” In “De verloren zoon” besluit de allochtone verteller na zeven ‘zondige’ jaren in Amsterdam terug te keren naar zijn *roots* in een poging een oplossing te vinden voor een vaag gevoel van culturele desoriëntatie. Zijn onlustgevoelens worden vooral gevoed door de vrouwen in Amsterdam. Tot ongenoegen van de verteller eisen deze vrouwen voor zichzelf een plaats op, al was het alleen maar omdat ze staan op seksueel voorspel. Zijn walging over hun gebrek aan decorum tijdens hun seksuele confrontaties lijkt zelfs de voornaamste reden waarom hij zich afkeert van zijn Amsterdamse leven: “Ze hadden actieve monden, losse benen en waren verzot op voorspel. In het begin was ik verrast geweest door wat zo’n drie-eenheid aan beschamend, schaamteloos genot kon geven, maar uiteindelijk walgde ik van hun totale gebrek aan eerbied tijdens onze horizontale schermutselingen” (2002a: 125). Een huwelijk met een maagd uit het moederland moet de oplossing brengen en samen met zijn ouders reist de verteller af naar Marokko, op zoek naar een geschikte bruid. Volgens de traditie is het de bruidegom niet toegestaan zijn aanstaande te ontmoeten tot na de huwelijksceremonie en als de verteller na afloop van de feestelijkheden uiteindelijk

naar het 'huwelijkskamertje' wordt geleid, wacht hem een antropomorfe verschijning onder lagen en lagen zware gewaden. In het begin lijkt het zeer opwindend om één voor één de kledingstukken te verwijderen, maar dit wordt al snel frustrerend als er geen eind lijkt te komen aan de lagen textiel. De verteller verliest zijn geduld en besluit om met één ruk haar hoofdsluier te verwijderen. Het verhaal eindigt op het moment dat de bruid ter aarde stort in een hoop kledingstukken en lappen: "Uiteindelijk besloot ik met één haal haar hoofdsluier af te rukken en, voor ik het wist, viel de rest van de kleren op de grond. In mijn hand hield ik nog de sluiert vast en het andere deel van Fattúma bint Fátima bint Futayma bint Fattáma lag voor mijn voeten" (2002a: 133).

Het is niet op te maken uit de tekst wat er wordt onthuld in de laatste regels van het verhaal. "Het andere deel" van de bruid kan haar naakte lichaam zijn, maar hoogstwaarschijnlijk is het niet meer dan de rest van haar kledingstukken. In beide gevallen gaat het er echter om dat de vrouw niets anders is dan haar vele sluiers en doeken. Het geheim dat met zorg verstopt is achter de vele namen van de bruid (op zich het bewijs van haar onbesmette bloedlijn) en begraven onder de zware doeken die haar onbedorvenheid moeten waarborgen is niets anders dan het niet-zijn, de afwezigheid van de vrouw. In het perverse denken in culturele zuiverheidsmythes hebben vrouwen geen andere rol dan een soort genetisch doorgeefluik te zijn. De vrije seksuele moraal die de vrouwen er in Amsterdam op na houden is voor de verteller niet voor niets de aanleiding om zijn culturele achtergrond nader te onderzoeken. In Marokko treft hij de andere kant, vrouwen die slechts gedefinieerd worden door de plaats die hen bij geboorte wordt toegewezen. Bouazza gebruikt zo de parabel van de verloren zoon om te kijken naar die ander die zo systematisch afwezig is in de culturele zuiverheidsmythes: de dochter, vanaf het begin al 'verloren' omdat haar individualiteit is uitgewist in de naam van culturele zuiverheid.⁶

De hoop op een gedeeld verschil die aan het einde van "Apollien" naar boven komt drijven is geheel afwezig in "De verloren zoon." De slotsom van "De verloren zoon" is hard en cynisch: het krampachtig vasthouden aan (de illusie van) een zuivere, ondeelbaar en onontkoombare cultuur vereist dat de sporen van de vrouw worden uitgewist. Hoe bepalend 'gender issues' zijn voor Bouazza's verbeelding van de multiculturele situatie van migranten zal opnieuw blijken uit de roman *Paravion* (2003). Maar eerst keert Bouazza met zijn novelle *Momo* (1998) terug naar dat andere thema van *De voeten van Abdullah*, de Oost-West stereotypering; het opdelen van de wereld in *wij* en *zij*, het geloof in de homogene culturele gemeenschap en het projecteren van al het vreemde op de ander.

⁶ Voor een uitgebreidere bespreking van "De verloren zoon," zie Louwerse (2004: 43-51).

3. Oer-Hollands

In Bouazza's novelle *Momo* verruilt Bouazza Bertollo voor Herfsthoven, een Nederlands dorp waar de kleine jongen Momo en zijn ouders wonen. Het verhaal is snel verteld: Momo wordt geboren als enig kind van oude ouders en hij blijkt niet zonder problemen. Hij maakt weinig contact met zijn omgeving, noch met zijn bezorgde ouders noch met zijn leeftijdsgenootjes. Liever vlucht hij in de wereld van zijn fantasie. Als hij door zijn moeder tegen zijn zin op schoolreisje wordt gestuurd, wordt hij verleid om de overstap te maken van de echte naar de fantasiewereld en Momo verdwijnt zonder dat zijn afwezigheid wordt opgemerkt door zijn meester en zijn klasgenootjes.

Het verhaal van Momo is niet het opvallendste aspect aan de novelle. *Momo* is meer nog dan *De voeten van Abdullah* een talige overrompeling, een experiment met taal dat nog het meeste lijkt op de natuurbeschrijvingen van Gorters "Mei."⁷ Het geluid van de wind in de bomen omschrijft Bouazza in *Momo* als "lommerruis, loverruisel, nat gebruisel, lomerritsel, lofgeruis" (1998: 41). Gorter schrijft in "Mei" over de lente in de bomen, "en de boomen hooren, de hooge trilboomen, / en de hooge luchten, de hemelluchten, / de tintellichtluchten, de blauwenwitluchten, / trilluchten" (Gorter 1987: 47). Met het teruggrijpen op Gorter – als representant van de Tachtigers met hun *l'art pour l'art* opvatting – benadrukt Bouazza, naast zijn bewondering voor de taalvirtuoos Gorter, ook zijn eigen poëtische opvattingen. *Momo* is in zekere zin een poëtische onafhankelijkheidsverklaring. Aan het eind van de negentiende eeuw verzetten de Tachtigers zich tegen de geldende opvatting dat literatuur een morele voorbeeldfunctie diende te hebben – een opvatting belichaamd in de dominee-dichters. De Tachtigers, met name bij monde van Willem Kloos, pleitten voor artistieke vrijheid van de autonome kunstenaar die alleen "de eredienst van het Schone" erkent (Anbeek 1999: 34). Door terug te grijpen op de Tachtigers, stelt Bouazza zich ook in de traditie van rebellie tegen extra-literaire verwachtingen en morele voorschriften. Waar de Tachtigers zich wilden bevrijden van de banden van gedwongen deugdzaamheid, wil Bouazza zich bevrijden van de verwachting dat zijn particuliere omstandigheden onvermijdelijk de drijfveer achter zijn artistieke uitingen vormen.⁸ Bouazza neemt in *Een beer in bontjas* zelfs de beroemdste uitspraak van Kloos bijna letterlijk over als hij zegt: "Ik geloof heilig in de *individuele expressie van de individuele kunstenaar*" [cursivering H.L.] (2004: 62).

⁷ Bouazza zelf omschrijft *Momo* in een interview met Willem Kuipers: "Om recht te doen aan die bonte leegte waarin Momo leeft, moest ik teruggrijpen op Gorter. Heel bewust. Het is ook een hommage aan Gorter" (Kuipers 1998).

⁸ Zie ook Louwerse (2007: 42-55).

In *Momo* treft de lezer geen spoor aan van de exotische achtergrond van de auteur: het is allemaal oer-Hollands, althans op het eerste gezicht. Maar bij nadere beschouwing blijkt het jongetje Momo in dat über-Hollandse Herfsthoven wel een buitenbeentje. Alle andere kinderen hebben rood of blond haar, en zijn lelijk. Momo daarentegen bezit een ongrijpbare "vreemde schoonheid" en heeft "githaar met een blauwe glans" (1998: 89). Zijn ongebruikelijke naam is ook opmerkelijk: Momo is een bijnaam van Mohammed. Net als bij *De voeten van Abdullah* lijkt Bouazza opnieuw een spel te spelen met zijn lezers door een migrantenlezing ver van zich te houden en toch de lezer te prikkelen om een dergelijke interpretatie te onderzoeken. De conclusie is dan dat de herkenbare tegenstelling Oost-West uit *De voeten van Abdullah* bij *Momo* migreert naar de tegenstelling kind-ouders. Momo, als kind van zijn biologische ouders, zou de voortgang van het eigene moeten garanderen. Toch belichaamt hij vooral het vreemde, alleen maakt dat vreemde dit keer deel uit van het bekende. Bouazza lanceert een aanval op die plek die bij uitstek de eigenheid moet garanderen: bij moeder en kind. Maar Momo is anders, niet in de zin van een duidelijk identificeerbare buitenstaander, maar wel diegene die het *unheimliche* in het gezellige Herfsthoven blootlegt. En dit *unheimliche* gevoel wordt versterkt door de opvallende taal van de novelle.

Bij het verschijnen van *Momo* zijn de meningen over de taal van de novelle zeer verdeeld. De woordenwereld van *Momo* wordt zowel afgedaan als "krullentrekkerij" (Goedegebuure 1998)⁹ als geroemd als "een parel van een zuiver literair karakter" (Jacobs 1998). Los van de persoonlijke voorkeur van de lezer blijft het een opvallende gewaarwording dat de ongebruikelijke woorden – die de lezer vooral vreemd voorkomen en dus wellicht als neologismen wil afdoen – in de meeste gevallen wel degelijk tot de Nederlandse taal blijken te behoren. Deze 'vreemde' taal is het vergeten deel van de eigen welbekende taal. En zo volgt Bouazza het overbekende adagium van de Tachtigers: vorm en inhoud zijn één. Het vreemde is niet langer het andere, maar het vreemde schuilt in het bekende: in het eigen Herfsthoven, in het eigen gezin, in de eigen taal.

4. Grenzen

In de roman *Salomon* (2001) zoekt Bouazza in zijn onderzoek naar het vreemde de grenzen op wanneer hij het onbekende in eigen hoofd, in eigen ziel wil blootleggen. Net als *Momo* is *Salomon* een poging om taal en beelden zo te manipuleren dat ze de realiteit vastleggen, een realiteit die ook de donkere kant

⁹ Goedegebuure voegt er bovendien aan toe: "Je moet wel bij de befaamde Tachtigers in de leer zijn geweest om plezier te hebben in [deze] priegelige frases."

van de menselijke psyche omvat. En net als bij *Momo* weet de alternatieve realiteit in *Salomon* de critici opnieuw zeer te verdelen. Bart Vanegeren in *Humo* vindt het lezen een “beproeving” (Vanegeren 2001)¹⁰ en Elsbeth Etty vermoedt in *NRC Handelsblad* dat Bouazza in deze roman “vooral zijn verhaal lijkt kwijt te zijn” (Etty 2001). Toch zijn er ook recensenten die in *Salomon* een meesterwerk zien. Zo roept Kees ‘t Hart in *De Groene Amsterdammer* de lezer op “om aan de kant te gaan en bewonderend stil te staan” (‘t Hart 2001).

Op een van de eerste bladzijden van *Salomon* merkt de hypergevoelige mannelijke hoofdpersoon op dat de meeste mensen die hem ontmoeten “weezin voelen voor [z]ijn onhoudbare woordenstroom, onderhoudend en onhoudbaar” (2001: 11). De lezer herkent zich in die constatering, want de roman *Salomon* is een overrompelende en verwarrende vloed van woorden – fascinerend, maar vaak ook frustrerend. Het verhaal, voor zover dat te reconstrueren valt, beschrijft het trauma van de verloren gegane liefde tussen een jongen en een meisje. De roman bestaat uit drie delen: de eerste twee delen spelen zich af in Amsterdam, het derde deel op Sicilië, waar het meisje op vakantie is om van de schrik te bekomen. De verwarring ontstaat doordat zowel de mannelijke als de vrouwelijke hoofdpersoon uiteenvallen in verschillende versies. Beiden hebben een alter ego, letterlijk een andere ‘ik,’ die wel op hen lijkt, maar toch duidelijk anders is en zich anders gedraagt. De mannelijke verteller creëert het personage Kai, en het meisje (Miranna) haar brutale ‘vriendin’ Meranda. In *Salomon* lopen de verschillende versies van deze personages door elkaar. De verwarring die ontstaat is deel van de opzet van een roman die de identiteit van de mens problematiseert. *Salomon* is vooral een weerslag van existentiële onzekerheid, een crisis van de eigen natuur, maar ook van de menselijke natuur en zelfs van de ‘natuurlijke’ gang van zaken. De roman schetst een wereld zonder zekerheden en zonder eenduidige waarheid: de onbetrouwbare vertellers stellen verschillende versies van zichzelf naast elkaar en er ontstaat een gespleten waarheid in een gefragmenteerde wereld.

De wereld van *Salomon* is complex en tegenstrijdig, en tart voortdurend de drang van de lezer naar logica, betekenis en lineaire ontwikkeling. De personages zijn niet eenduidig en worden ook nooit echt duidelijk. Iedere herlezing roept nieuwe vragen op. De beschrijvingen van de omgeving, vooral van de stad Amsterdam, zijn magisch-realistisch; de grens tussen werkelijkheid en het fantastische, en zelfs die tussen mens en dier vervaagt. *Salomon* opereert in een hybride omgeving waarin geen ruimte is voor een overzichtelijke realiteit van ondubbelzinnige wetmatigheden. De roman met al zijn verwarring en on-

¹⁰ “In de verkenning van de nachtzijde van de verbeelding stoot Bouazza ook op de duistere kanten van zijn rijmende, allitererende, met neologismen en archaïsmen overlade taal: als elke zin een etalage voor archeologische vondsten blijkt, wordt lezen een beproeving” (Vanegeren 2001).

doorzichtige gelaagdheid is een aanklacht tegen eenheid, of dat nu persoonlijke, culturele of nationale eenheid betreft; tegen de overzichtelijke classificaties die de waarheid van het menselijke bestaan op geen enkele manier weergeven. In die zin is *Salomon* een logisch vervolg op *Momo* en een voortzetting van een trend die met *De voeten van Abdullah* is ingezet: de wereld is geen tegenstelling tussen het bekende 'wij' en het vreemde 'zij' (*De voeten van Abdullah*); het vreemde zit in onze eigen, bekend en vertrouwd veronderstelde wereld (*Momo*); het vreemde zit in onszelf (*Salomon*).

5. Migratie

Op het eerste gezicht lijkt Bouazza in *Paravion* (2003) terug te grijpen op de wereld van *De voeten van Abdullah*. *Paravion* keert terug naar een dubbele setting: Morea, een land dat erg Marokkaans aandoet, en de mysterieuze stad Paravion die wel heel veel weg heeft van Amsterdam. Het grote verschil met Bouazza's debuut is dat in *De voeten van Abdullah* migratie een bijzaak is, terwijl *Paravion* er nadrukkelijk op inzoomt. Het gaat Bouazza daarbij niet om het registreren of vastleggen van migratie *an sich*, maar om migratie als ideaal onder de loep te nemen.

Het verhaal vertelt van het vertrek van Baba Baloek vanuit het stoffige Morea naar de mysterieuze stad Paravion. Baba Baloek wilde in stilte vertrekken, maar zodra de andere mannen in het dorp er lucht van krijgen, willen ze mee. Zo vertrekken dus in één klap alle mannen van het dorp op hun vliegende tapijten op zoek naar welvaart. Alle vrouwen blijven zwanger achter, inclusief Baba Baloeks vrouw, Mamoerra. Zij baart een zoon, Baba Baloek. Alle andere vrouwen van het dorp schenken het leven aan dochters.

Paravion schetst in grote lijnen de tegenstelling tussen de wereld die de mannen scheppen in Paravion en die van de achtergebleven vrouwen en hun liefdesknaap Baba Baloek jr. in de vallei Abqar. Terwijl de mannen als vreemdelingen in een vreemd land voornamelijk rondhangen in hun theehuis, breekt er in Morea met een nieuwe losse seksuele moraal ook een periode van voorspoed aan. Aan dit sprookje komt echter een einde wanneer de vrouwen worden gekidnapt door hun eigen vaders die teruggekeerd zijn naar Morea om voor zichzelf geschikte bruiden te importeren. Zedige vrouwen van eigen kweek moeten het morele verval keren dat als een sluipende ziekte ook onder de mannen heeft toegeslagen.

In *Paravion* weeft Bouazza de realiteit van migratie en de pastorale literaire traditie door elkaar. De overeenkomst tussen migratie, het zoeken naar voorspoed en geluk op een andere plaats, en de pastorale traditie, het ontsnappen aan de benarde positie in de werkelijkheid door te zoeken naar vrijheid en harmonie in de verbeelding, ligt wellicht voor de hand. Het lijkt erop dat de vrouwen na het

vertrek van de mannen, en dus op het moment van het verdwijnen van onderdrukkende mannelijke autoritaire structuren, een soort paradijs weten te stichten waar een vrije (seksuele) moraal, harmonie en voorspoed heersen. De mannen daarentegen blijven tijdens hun zoektocht naar voorspoed gevangen in hun androcentrische principes en bereiken niets. Dit lijkt een fraaie tegenstelling die door Bouazza echter niet intact wordt gelaten. Er springen barstjes in dit verhaal, juist daar waar Bouazza een aantal regels leent van Theocritus, de aartsvader van de herderspoëzie. Bouazza incorporeert een aantal regels uit Idylle 10, ook wel bekend als "De Maaiers," in een oogstscène in de vallei Abqar. Binnen het werk van Theocritus vormt deze idylle een soort ironisch commentaar op wat later de pastorale ideologie zal worden.¹¹ Bucaeus is de verliefde boerenknecht die zich door zijn verlangen laat afleiden van zijn werk. Zijn vriend Milon wijst hem erop dat er gewerkt moet worden in deze wereld.¹² Aan deze dialoog geeft Bouazza een interessante draai. In het origineel spreekt Bucaeus over een verlangen naar een geliefde, terwijl Bouazza zijn Boekaeus laat verlangen "weg te gaan." Maar zijn vrouw roept hem tot de orde: "Kom, hou op met dromen en ga weer aan het werk" (2003: 201). De paradijselijke vrijheid wordt ingeperkt juist door een verbod op dromen over 'ver weg.' Zo gebruikt Bouazza Theocritus zelf om de illusie van het ideale pastorale plaatje te doorbreken. Ook de vrouwen tonen zich gevoelig voor de behoefte aan discipline – totale vrijheid staat nu eenmaal op gespannen voet met de eisen van alledag – en het is niet toevallig dat de restricties aan Baba Baloecks dromen worden gesteld op het moment dat Sofia van hem zwanger is geraakt. Het gezinsleven betekent voor hem een einde aan "de tijden van zorgeloos gezang en onbekommerde seks":

Het was afgelopen, voelde hij intuïtief, de tijden van zorgeloos gezang en onbekommerde seks, de dagen van seks zonder resultaat, van minnekozen zonder het gevaar van vaderschap... Baba Baloeck werd hierna maar weinig gezien door de rest van de vrouwen. Wel waren zijn welluidende treurzangen te horen in de ochtenden en avonden. Hij werd ook niet gemist. Als hij soms aan de blik van Sofia wist te ontsnappen en naar Quadryge sloop, werd hij weggehoond... De andere dames moesten evenmin veel van hem hebben, niet alleen omdat hij nu een vader was en zich dientengevolge ook verantwoordelijk moest gedragen, noch uit solidariteit met de jonge moeder, maar omdat zij hun handen vol hadden aan werk. (2003: 205-206)

¹¹ Voor recente inzichten in de pastorale traditie, zie Alpers 1997.

¹² De Engelse vertaling van Theocritus door A. S. F. Gow vermeldt: "Milon, you that can reap till late, chip of the unyielding rock, did it never befall you to long for one that's absent?" Milon antwoordt hierop: "Never. What business has a labouring man with longing for what's outside his work?" (1965: 81). Ik heb nog drie andere vertalingen geconsulteerd en alle drie verwijzen ze naar een *geliefde* die gemist wordt (Hallard 1924: 75; Verity 2002: 30; Holden 1974: 85).

Paravion laat zo zien dat het pastorale als allegorie voor de behoefte om te ontsnappen aan de restricties van het leven van alledag uiteindelijk onverenigbaar is met andere even menselijke behoeftes: die aan eten, aan stabiliteit, en zelfs aan procreatie.

Door migratie te verbinden aan de pastorale traditie reikt Bouazza's versie van migratie veel verder dan slechts het zich verplaatsen van het ene land naar het andere. Dit is een verplaatsing van de ziel, het werkelijk openstellen voor het andere. Bouazza laat echter ook zien dat dat ideaal niet zo eenvoudig te verwezenlijken is. Het verlangen naar vrijheid en ontworteling staat op gespannen voet met de behoefte aan zekerheid. Het aardige aan de verweving van het migratieverhaal en de pastorale poëzie is dat juist die spanning ook opgesloten ligt in de originele pastorale poëzie van Theocritus zelf, en dat dit aspect vaak onderbelicht blijft wanneer pastorale poëzie te gemakkelijk wordt gebruikt als allegorie voor het verlangen naar ontsnapping.

6. Vrijheid

Net als bij "Apollien" en "De verloren zoon" is in *Paravion* migratie en persoonlijke vrijheid nauw verbonden met ideeën over culturele identiteit, communicatie en gender. De afwezige vrouw, zoals extreem uitgetekend in "De verloren zoon," tast de autoriteit van de man niet aan en garandeert dus continuïteit: alles blijft bij het oude. De aanwezige vrouw vormt daarentegen een bedreiging die de mannen in *Paravion* maar al te goed aanvoelen; niet voor niets hebben ze een bord met "VERBODEN VOOR VROUWEN" op hun theehuis gehesen. Zij nemen aanstoot aan de vrouwen van *Paravion* die bovenal "zo aanwezig" zijn (2003: 148), een plaats opeisen en de mannen dwingen tot communicatie. Wat in "Apollien" nog opvallend onbesproken blijft, wordt in *Paravion* ondubbelzinnig verwoord door de schoolmeester die een verhouding is aangegaan met Mamette, een Paravionese:

Werkelijke liefde was niet de bedoeling geweest. Als er iets was wat zijn wezen kon doen afbrokkelen, dan was het wel liefde. Of niet zijn wezen, maar zijn... tja... hoe noem je zoiets... zijn *identiteit*: een zorgvuldig gecultiveerde identiteit zou onherroepelijk bezwijken als hij niet de man kon zijn die hij altijd was geweest en die hij wilde zijn en dat om de simpele reden dat zij niet zo'n vrouw was zoals hij vond dat een vrouw moest zijn. (2003: 164)

Liefde betekent het openstellen van zichzelf voor de ander; en dat is nu juist wat de culturele zuiverheidsmythe niet toestaat. Om het monster van liefde en openheid te bezweren, vergrijpen de migrantenmannen zich onwetend aan hun eigen dochters: incest als het summum van culturele geslotenheid.¹³

Paravion, en bij uitbreiding het hele oeuvre van Bouazza tot nu toe, kan worden samengevat als een pleidooi voor onvoorwaardelijke vrijheid. Migratie, van lichaam maar vooral van geest, speelt daarin wel degelijk een rol: het kan de sleutel zijn tot een nieuwe vrijheid. Dat de realiteit vaak een ander beeld laat zien, namelijk het krampachtig vasthouden aan tradities en het opsluiten in de eigen culturele groep, is Bouazza een doorn in het oog. Hij zoekt juist de vrijheid op, binnen de taal en binnen de literaire tradities. Naast de Nederlandse traditie laat hij zich inspireren door de Arabische literatuur en put hij uit internationale literaire bronnen, zoals de werken van Nabokov en Borges.

Wie onvoorwaardelijke vrijheid nastreeft, verzet zich tegen overzichtelijke classificaties zoals 'migrantenliteratuur.' Ieder label suggereert immers homogeniteit en reductie en slaat een deuk in de individualiteit die door Bouazza zo gekoesterd wordt. Bovendien betreft het in dit geval ook nog eens een classificatie op basis van een buitenliterair gegeven en in de kunst gelden slechts de regels van de kunst – zo houdt Bouazza ons voor in *Een beer in bontjas*. Het literaire werk van Bouazza laat echter een minder rigide beeld zien dan Bouazza's retoriek doet geloven. Zijn stellingname moet dan ook vooral als een (begrijpelijke) strategische positie gezien worden. De culturele achtergrond van de auteur én de lezer maken immers wel degelijk deel uit van Bouazza's kunst. In zijn literaire werk maakt hij aannames over *context* onderdeel van zijn *tekst* en dwingt hij zijn lezers tot nadenken over gemakkelijke vooronderstellingen en culturele clichés. Zo blijft de achtergrond waartegen Bouazza zijn literaire spel speelt niet beperkt tot het louter esthetische en dat is wellicht precies waarom zijn spel vaak misleidt en verwart, maar bovenal boeit en vermaakt.

Bibliografie

Primaire bronnen:

- Bouazza, Hafid. 1998. *Momo*. Amsterdam: Prometheus.
 ——. 2001. *Salomon*. Amsterdam: Prometheus.
 ——. 2002a. *De voeten van Abdullah*. 2nd rev. ed. 2001. Amsterdam: Prometheus.
 ——. 2002b. "Nederland is blind voor moslimextremisme." *NRC Handelsblad* 20 feb. 2002.

¹³ Voor een mooie bespreking van de Moreaanse mannelijkheid, zie Minnaard (2006: 49-62).

- . 2002c. "Het kreupele debat over de Islam – Moslims kwetsen Nederland." *NRC Handelsblad* 2 Maart 2002.
- . 2002d. "Nederland slikt teveel onzin van moslims." *NRC Handelsblad* 20 sept. 2002.
- . 2003. *Paravion*. Amsterdam: Prometheus.
- . 2004. *Een beer in bontjas: Autobiografische beschouwingen*. 2^{de} herziene uitgave. 1996. Amsterdam: Prometheus.

Secundaire bronnen:

- Alpers, Paul. 1997. *What is Pastoral?* Chicago: University of Chicago Press.
- Anbeek, Ton. 1999. *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*. 2^{de} herziene uitgave. 1990. Amsterdam: Arbeiderspers.
- . 2002. "Doodknuffelen: Over Marokkaans-Nederlandse auteurs en hun critici." *Europa buitengaats: Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*. Red. Theo D'haen. I. Amsterdam: Bert Bakker. 289-301.
- Bakker, Jan Hendrik. 1995. "Jong, allochtoon en veelbelovend." *Haagsche Courant* 8 sept. 1995.
- . 1996. "De Nederlandse Salman Rushdie." *Haagsche Courant* 14 juli 1996.
- Brandt Corstius, J. C. 1968. *Het poëtisch programma van Tachtig: Een vergelijkende studie*. Amsterdam: Athenaeum.
- Breure, Marnel, en Liesbeth Brouwer. 2004. "Een reconstructie van het debat rond migrantenliteratuur in Nederland." *Kunsten in Beweging, 1900-1980*. Red. Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer. Den Haag: Sdu Uitgevers. 381-396.
- Etty, Elsbeth. 2001. "Dwalen door een woordenwoud." *NRC Handelsblad* 9 nov. 2001.
- Goedegebuure, Jaap. 1996. "De exotica van het gezochte woord." *HP/De Tijd* 16 aug. 1996.
- . 1998. "Morsen met woorden." *HP/De Tijd* 1 mei 1998.
- Gorter, Herman. 1987. *Verzen*. Red. Enno Endt. Baarn: Ambo. Amsterdam: Atheneum-Polak.
- Gow, A. S. F., red. 1965. *Theocritus*. Vert. A. S. F. Gow. Cambridge: Cambridge University Press.
- Graef, Ortwin de, en Henriëtte Louwerse. 2001. "De alteratie van Amsterdam: Hafid Bouazza's liefdesgeschiedenissen." *Onverwerkt Europa*. Jaarboek voor de Literatuurwetenschap. Leuven: Peeters. 169-191.
- Greek Pastoral Poetry*. 1974. Vert. en inleiding Anthony Holden. Harmondsworth: Penguin.
- Halperin, David M. 1983. *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven: Yale University Press.
- Hart, Kees 't. 2001. "Uitbreidende beelden." *Groene Amsterdammer* 24 nov. 2001.
- Idylls*. 2002. Vert. Anthony Verity. Inleiding Richard Hunter. Oxford: Oxford University Press.
- Jacobs, Peter. 1998. "Een levende verbeelding." *Standaard* 7 mei 1998.
- Kieskamp, Wilma. 1997. "Bekroonde Hafid Bouazza gebruikt archaisch Nederlands in sprookjesachtige verhalen." *Trouw* 21 jan. 1997.

- Kloos, Willem. 1968. "Inleiding." *Het poëtisch programma van Tachtig: Een vergelijkende studie*. J.C. Brandt Corstius. Amsterdam: Athenaeum. 78-86.
- Kuipers, Willem. 1998. "'Ik ben een Nederlandse schrijver': Hafid Bouazza wil geen model-Marokkaan zijn." *Volkskrant* 1 mei 1998.
- Louwerse, Henriëtte. 2004. "Het mijne is het uwe: Culturele integriteit in Hafid Bouazza's 'De Verloren Zoon.'" *Wandelaar onder de palmen: Opstellen over koloniale en postkoloniale literatuur*. Reds Michiel van Kempen, Piet Verkruijsse en Adrienne Zuiderweg. Leiden: KITLV Press. 43-51.
- . 2007. *Homeless Entertainment: On Hafid Bouazza's literary writing*. Bern: Peter Lang.
- Minnaard, Liesbeth. 2006. "De succesvolle wisselwerking tussen parodie en performance: Voorstellingen van Moreaanse mannelijkheid in Hafid Bouazza's *Paravion*." *Gender* 9.3: 49-62.
- Mulder, Reinjan. 1996. "Mijn geheugen is preuts: Weelderig debuut van Hafid Bouazza." *NRC Handelsblad* 7 juli 1996.
- The Idylls of Theocritus with Fragments of Bion and Moschus*. 1924. Vert en inleiding J. H. Hallard. London: Routledge.
- Vanegeren, Bart. 2001. "Hafid Bouazza: *Salomon*." *Humo* 4 dec. 2001.