

**Van metamorfose tot mirage:**  
grensoverschrijding en representaties  
als postmodernistische kenmerken in Bouazza's Paravion.

**Bachelorscriptie Moderne Nederlandse letterkunde**

Naam: **Alexandra Mol**

Studentnummer: **3467201**

Begeleider: **Sven Vitse**

Opleiding: **Taal- en Cultuurstudies**

Hoofdrichting: **Moderne letterkunde**

Datum: **28 juni 2013**

# Inhoudsopgave

<b>1. Inleiding</b>	<b>pag. 3</b>
<b>2. Theoretisch Kader</b>	<b>pag. 5</b>
2.1 Het postmodernisme	pag. 5
2.2 Ontologische twijfel	pag. 5
2.3 Representaties	pag. 6
2.4 Het overschrijden van grenzen	pag. 7
<b>3. Methodologie</b>	<b>pag. 8</b>
3.1 Grensoverschrijding en representaties in <i>Paravion</i>	<b>pag. 8</b>
3.2 Vertelsituatie	pag. 9
3.3 Personages	pag. 10
3.4 Tijd en ruimte	pag. 10
3.5 Het netwerk van beelden	pag. 12
<b>4. Analyse <i>Paravion</i></b>	<b>pag. 13</b>
4.1 Inleiding	<b>pag. 13</b>
4.2 De verteller(s): personages aan het woord in <i>Paravion</i>	<b>pag. 14</b>
4.2.1 De vertelsituatie	pag. 14
4.2.2 De verteller als personage	pag. 15
4.2.3 Meerdere stemmen	pag. 16
4.3 Personages in <i>Paravion</i>	<b>pag. 19</b>
4.3.1 Baba Baloeck	pag. 19
4.3.2 Mamoerra	pag. 20
4.3.3 De dorpelingen	pag. 22
4.3.4 Metamorfozes en reïncarnaties	pag. 22
4.4 Tijd en ruimte	<b>pag. 24</b>
4.4.1 Soorten ruimtes	pag. 24
4.4.2 De mirage als representatie	pag. 25
4.4.3 Het theehuis	pag. 27
4.4.4 Aandacht voor het detail	pag. 29
4.5 Het netwerk van beelden in <i>Paravion</i>	<b>pag. 30</b>
4.5.1 Een aaneenschakeling van motieven	pag. 30
4.5.2 De dechiffreering van beelden	pag. 31
<b>5. Conclusie</b>	<b>pag. 32</b>
<b>6. Literatuur</b>	<b>pag. 34</b>

# 1. Inleiding

In dit onderzoek zal ik de roman *Paravion* (2003) van de Marokkaans-Nederlandse auteur Hafid Bouazza analyseren en interpreteren vanuit een postmoderne theoretische invalshoek. *Paravion* is Bouazza's tweede roman. Hij debuteert in 1996 met de verhalenbundel *De voeten van Abdullah*. Later volgen de novelle *Momo* (1998) en de romans *Salomon* (2001) en *Spotvogel* (2009).

Vrijwel al deze werken, met uitzondering van *Salomon*, spelen zich af in zowel een stereotypisch oosterse en magische wereld als in de westerse stad Amsterdam. Om deze reden krijgt de auteur al snel de stempel van 'migrantenauteur' opgedrukt. Hier was hij het, zoals Louwerse (2008) in het Kritisch literatuur lexicon opmerkt, niet mee eens. Volgens Louwerse 'predikte Bouazza de autonomie van de kunstenaar' en schreef een auteur volgens hem 'alleen voor zichzelf en is literatuur er niet om sociale problemen op te lossen' (Louwerse, 2008, 3). 'Ik geloof heilig in de individuele expressie van de individuele kunstenaar' stelt Bouazza (2001,62) refererend aan de Tachtigers in het essay *Een beer in bontjas* (2001), dat hij schreef voor de Boekenweek in 2001. Volgens Louwerse dient migratie in dit essay voor Bouazza 'juist te staan voor ware grensoverschrijding, echte vernieuwing, een kans op hergeboorte' (Louwerse, 2008, 3). Op een van de laatste pagina's van het essay roept Bouazza dan ook uit: 'Leve de ontworteling! Leve de thuisloosheid! Leve de ongebondenheid! Leve de verbeelding!' (Bouazza, 2001, 116). Ondanks deze tegenwerpingen zien velen een sociale en/of politieke boodschap in Bouazza's literaire werk.

Van Boven & Kemperink (2012) noemen Bouazza dan ook in één adem met andere allochtone auteurs als Abdelkader Benali, Kader Abdolah en Khalid Boudou en scharen hen onder het kopje 'interculturele letterkunde'. Volgens hen leggen romans als *Paravion* nadruk op 'het niet-westerse, exotische van deze wereld' omdat ze gesitueerd zijn 'in het land van de voorouders' (Van Boven & Kemperink, 2012, 303). Ook Brems (2006) schaaft Bouazza onder de 'allochtone schrijvers' (Brems, 2006, 675) en noemt expliciet *Paravion* als voorbeeld van een roman waarin 'het migrantenthema terugkomt' (Brems, 2006, 677). Naast de migratiethematiek ziet Brems bij het werk van allochtone auteurs ook een overeenkomst in 'de grote mate van lichtheid, speelsheid en vrijheid' (Brems, 2006, 684). Hij spreekt zelfs van een 'grensdoorbreking' die volgens hem naar voren komt 'in de manier waarop vaak verhalen in elkaar overlopen, elkaar doorkruizen, afgebroken en weer opgenomen worden' (Brems, 2006, 684).

Louwerse (2008) stelt in haar studie naar de (multi-)culturele betekenis van Bouazza's werk dat 'Paravion is remarkable for its sustained focus on migration as its primary concern' (Louwerse, 2008, 177). Daarnaast handelt *Paravion* volgens haar ook over culturele tegenstellingen: 'He [Bouazza] also uses this novel to continue his earlier strategy of undermining the opposition between self and other, the Netherlands and the exotic, the 'native' Dutch and the newcomers (Louwerse, 2008, 177). Louwerse gaat vervolgens met name in op wat volgens haar de boodschap van *Paravion* is, de filosofie achter Bouazza's schrijven: 'Paravion is an approximation of the ultimately incommunicable ideal of real freedom, a freedom that escapes reduction, rises above concerns about gender or colour and that will nurture infinite longing (Louwerse, 2008, 208).

Waar Louwerse grensoverschrijding (zoals bij migratie), de kracht van magie en verbeelding, het rijke taalgebruik en de vele tegenstellingen in *Paravion* koppelt aan een multiculturele visie, die

tegelijkertijd ook vraagstukken rondom migratie en de stereotypering van moslims in het westen oproept bij de Nederlandse lezer, ben ik van mening dat van deze zelfde 'ingrediënten' ook een ander baksel gemaakt kan worden. In verschillende contexten is al de term 'grensoverschrijding' of 'grensdoorbreking' gevallen. Dit kan zowel op letterlijk niveau, die van de migratie, als op figuurlijk niveau op *Paravion* van toepassing zijn, zoals het doorkruisen, afbreken en opnemen van verhalen, personages en andere narratieve concepten (volgens Brems, 2006, 684). Met name deze laatste vorm van grensoverschrijding is in een postmodernistische context erg gangbaar: het overschrijden van grenzen in literatuur geeft doorgaans de ontologische twijfel weer die zo typisch is voor het postmodernisme.

Mijn uitgangspunt sluit dan ook deels aan bij dat van Sabrina Sereni (2004), die in haar bespreking van Bouazza's novelle *Momo* (1998) stelt dat naast het perspectief van de migrantenliteratuur het interessant is 'om het werk van Bouazza ook vanuit andere invalshoeken te bekijken' (Sereni, 2004, 17). Sereni leest *Momo* dan ook als een postmodernistisch werk en analyseert de postmoderne kenmerken aan de hand van vier narratieve pijlers: Het personage, de vertelsituatie, het taalgebruik en het netwerk van beelden (metaforen). Hieruit concludeert zij onder andere dat het hoofdpersonage en de vertelsituatie beide geen vaste kern hebben en dus 'onvatbaar en vaag' blijven en dat het taalgebruik zich laat relateren 'aan de postmoderne fascinatie voor leegte en afwezigheid' (Sereni, 2004, 29). Vervaeck (1999) stelt namelijk dat een postmoderne roman doorgaans geen centrum, of kern, bevat. Als deze dan toch aangewezen zou moeten worden 'dan is dat de afwezigheid, de leegte' (Vervaeck, 1999, 47).

Sereni's bevindingen doen vermoeden dat het de moeite zou lonen om ook Bouazza's *Paravion* te bekijken vanuit een postmodernistische invalshoek, juist ook omdat er, naar Bouazza's zeggen, meteen al een 'migratie'-stempel op zijn werk is gedrukt. Ook wordt op deze manier zijn werk niet geïnterpreteerd met inachtneming van Bouazza's afkomst of de sociaal-politieke situatie van tegenwoordig, maar bekeken als een product van het postmoderne tijdperk. Dit biedt een nieuw perspectief op Bouazza's werk dat de afdruk van de 'migrantenauteur'-stempel iets zou kunnen vervagen, óf hem in ieder geval een tweede stempel zal geven, wellicht die van postmodern auteur.

## 2. Theoretisch kader

### 2.1. Het postmodernisme

Om *Paravion* vanuit een postmodernistische invalshoek te lezen dient het begrip 'postmodernisme' eerst afgebakend en toegelicht te worden. Postmodernisme kan namelijk betrekking hebben op een breed tijdvak en op veel verschillende culturele uitingen. Korsten (2005) reserveert de term 'postmodern' louter voor 'wanneer het in meer algemene zin gaat om de historische situatie' en gebruikt 'postmodernistisch' wanneer het om literatuur gaat (Korsten, 2005, 252). Aangezien ik hieronder alleen over literaire begrippen en theorieën zal handelen zal ik deze laatste term ook hanteren.

Vervaeck (1999) gelooft zelfs niet 'dat er zoiets bestaat als het postmodernisme of de postmoderne roman' (Vervaeck, 1999, 7). Toch kan men om het gebruik van de termen niet heen. Vervaeck stelt daarom een definitie op in de traditie van Ibsch (1989) en McHale (1987). Hij stelt dat 'postmodern' slechts een verzamelnaam is voor een aantal kenmerken dat door de literatuurkritiek aan bepaalde teksten toegeschreven wordt' (Vervaeck, 1999, 7). Volgens Vervaeck kun je dan ook niet een bepaalde groep postmoderne auteurs aanwijzen, hoogstens kan er gekeken worden naar gemeenschappelijke ideeën en vormprincipes die postmodern te noemen zijn. Vervaeck stelt dan ook dat 'elke auteur op een andere manier postmodern is' (Vervaeck, 1999, 12).

### 2.2. Ontologische twijfel

Een manier om te proberen het postmodernisme als literaire stroming af te bakenen is door deze af te zetten tegen het modernisme.

Brian McHale stelt in *Postmodernist fiction* (1987) een nieuwe manier voor om het postmodernisme in relatie tot het modernisme te bekijken. Tot dan toe worden namelijk alleen verschillende kenmerken van het postmodernisme vergeleken met die van het modernisme. McHale stelt dat men op deze manier niet kan zien 'how postmodernist poetics as a whole stand in opposition to modernist poetics as a whole' (McHale, 1987, 7). Om de verhouding van de postmodernistische poëtica ten opzichte van de modernistische poëtica als een geheel te bekijken moet men kijken naar de onderliggende systematiek van de tegengestelde paren die de kenmerken van beide poëtica's vormen (McHale, 1987, 7). Dit onderliggende systeem kan volgens McHale worden aangetoond door middel van 'de dominant', gebaseerd op het concept van Jurij Tynjanov en later uitgewerkt door Roman Jakobson. Jakobson stelt dat de dominant 'may be defined as the focusing component of a work of art' (McHale, 1987, 6). Volgens McHale bepaalt en vormt de dominant de overgebleven componenten en laat hij zien waarom bepaalde kenmerken op een bepaalde manier bij elkaar komen in een kunstwerk. De dominant van een kunstwerk wordt niet alleen literair historisch bepaald, maar hangt ook af van de vraag die, in het geval van literatuur, aan de tekst gesteld wordt en vanuit welk perspectief deze wordt onderzocht (McHale, 1987, 6).

McHale stelt vervolgens dat de dominant van het modernisme *epistemologisch* is (McHale, 1987, 9). Volgens hem komen in modernistische fictie vragen naar voren als 'Wat kunnen wij weten?', 'Hoe zeker zijn we dat we bepaalde dingen weten?', 'Hoe kan ik de wereld interpreteren?' en 'Wat voor deel maak ik uit van deze wereld?'. De dominant van postmodernistische fictie is volgens Mchale *ontologisch* (McHale, 1987, 10). Deze roept vragen op als 'Welke wereld is dit?', 'Wat gebeurt er wanneer verschillende werelden met elkaar geconfronteerd worden of grenzen hiertussen worden overschreden?' en 'Wat is de zijswijze van een tekst en van de wereld(en) die hij weergeeft?'. Critici karakteriseren het postmodernisme dan meestal ook in termen van ontologische instabiliteit of onzekerheid (McHale, 1987, 26). Dat de dominant van postmodernistische fictie een ontologische is betekent dan ook dat alle postmodernistische kenmerken van deze werken onder de aandacht komen door de 'foregrounding' van ontologische twijfels. Deze zijn volgens Mchale 'common to all postmodernist writers' en om deze foregrounding te bereiken 'all postmodernists draw on the same repertoire of strategies' (McHale, 1987, 27).

Volgens Elrud Ibsch (1989, 350) construeert Mchale (1987) 'de oppositie tussen modernisme en postmodernisme met behulp van de respectievelijke 'dominanten' *epistemologisch* en *ontologisch*. Ibsch (1989) kan zich echter niet helemaal vinden in deze globale verdeling. Volgens haar staan de epistemologische en ontologische twijfel niet tegenover elkaar maar 'vormt de problematisering van de epistemologische positie het element dat voor continuïteit tussen modernisme en postmodernisme zorgt' (Ibsch, 1989, 352). Hiermee bedoelt Ibsch dat de epistemologische twijfel niet vervangen is door een ontologische, maar dat de epistemologische twijfel in beide stromingen op een andere manier verwerkt wordt. Waar het modernisme deze op een 'rationeel-reflecterende' wijze verwerkt, gebeurt dat binnen het postmodernisme op een 'mimetische' wijze (pag. 351). Dit wil zeggen dat bij het postmodernisme de epistemologische twijfel het meta-niveau verlaten heeft en 'is doorgedrongen tot de structuur van het verhaal zelf' (Ibsch, 1989, 351). Ibsch ziet dit als een 'radicalisering' van de modernistische verwerking van de epistemologische twijfel waarbij het niet meer alleen gaat om het weergeven van de werkelijkheid, maar om het creëren ervan.

Alhoewel Ibsch het niet expliciet verwoordt, is het in het licht van haar theorie aannemelijk te veronderstellen dat het juiste deze radicalisering van de verwerking van de epistemologische twijfel is die de ontologische twijfel van het postmodernisme veroorzaakt. Eenvoudig gezegd: binnen het modernisme wordt wel getwijfeld aan de hoedanigheid waarin wij de werkelijkheid kunnen kennen en hoe we deze kunnen weergeven (McHale, 1987, 9), maar dat er een bepaalde werkelijkheid bestaat, staat wel degelijk vast. Bij het postmodernisme wordt deze epistemologische twijfel geradicaliseerd en ontstaat er twijfel aan de werkelijkheid waarin wij leven, de ontologische twijfel (McHale, 1987, 10).

### 2.3. Representaties

Korsten (2005) neemt de dominant 'ontologisch' voor het postmodernisme van Mchale (1987) over om zo ook de ontologische twijfel centraal te stellen binnen het postmodernisme en deze in verband te brengen met het begrip *representatie*. Volgens hem zijn zaken als geschiedenis en cultuur, en daarmee dus ook literatuur, alleen toegankelijk voor ons via representaties. Een literair werk representeert een gedeelte van de literatuur, maar het is nooit mogelijk om de gehele literatuur daadwerkelijk te overzien. Literatuur is echter enkel te benaderen via haar representaties en daarom

bepalen deze representaties ook het zijnswezen van literatuur. Dit gegeven brengt representaties in een vrij machtige positie, waarin ze de mogelijkheid hebben om ons beeld van de werkelijkheid te creëren.

Korsten illustreert dit aan de hand van de geschiedschrijving. Taal heeft volgens hem niet alleen een referentiële maar ook een performatieve werking. Taal refereert niet meer alleen aan een werkelijkheid, maar máákt deze ook. Omdat de geschiedenis alleen bestaat via taal en andere representaties wordt deze niet alleen beschreven door woorden, maar kan deze er ook opnieuw door worden gemaakt. Een andere (geschreven) visie op de geschiedenis maakt een nieuwe geschiedenis. Korsten: 'Het gaat om aandacht voor een ándere geschiedenis die niet bestaat doordat ze niet is beschreven. Door haar wél te beschrijven produceren postmodernistische auteurs die geschiedenis' (Korsten, 2005, 261). Omdat we alleen deze representaties ter beschikking hebben, kunnen we via hen het dichtst bij de werkelijkheid zoals zij is komen. Dit veroorzaakt twijfel over wat nu werkelijkheid is, ontologische twijfel. Dit alles zorgt eveneens voor een ambigue houding ten opzichte van taal, waar vertrouwen in en wantrouwen tegen de representatie op gespannen voet staan. Volgens Korsten is het juist déze ambigue houding ten opzichte van taal die in romans 'leidt tot specifiek postmodernistische vertelstrategieën en thema's' (Korsten, 2005, 260).

Wanneer taal naar iets verwijst wat niet wezenlijk bestaat, krijgt taal, naast een referentiële, ook een performatieve werking. Dit geeft taal de mogelijkheid om een nieuwe werkelijkheid te creëren. Om deze reden heeft de postmoderne schrijver een ambigue houding ten opzichte van taal. Doordat taal als iets 'onbetrouwbaars' wordt gezien is ook de werkelijkheid, die wij immers beschrijven via taal, niet meer betrouwbaar. Er ontstaat een ontologische twijfel. De vraag naar de werkelijkheid zorgt ervoor dat verschillende grenzen worden overschreden om uit te vinden wat mogelijk is en wat niet.

#### **2.4. Het overschrijden van grenzen**

Een belangrijk aspect van postmodernistische literatuur is dus dat er onduidelijkheid bestaat over wat werkelijkheid is. Dit resulteert in en wordt veroorzaakt door de poreuze staat van de grenzen tussen ontologisch gescheiden werelden. Dit zijn werelden, of werkelijkheden, die doorgaans volledig los van elkaar staan en waar geen uitwisseling tussen plaats kan vinden. Bijvoorbeeld de scheiding tussen een fantasiewerkelijkheid en een echte werkelijkheid. Een fantasiefiguur kan niet de echte werkelijkheid betreden. Daarmee zijn de werkelijkheid van tekst en de echte werkelijkheid ook twee ontologisch gescheiden werelden: woorden kunnen geen directe invloed uitoefenen op de tijd en ruimte van de echte werkelijkheid. Een personage kan bijvoorbeeld niet opeens op zee zijn doordat het een verhaal leest over de zee, net zomin als dat het niet in twee verschillende historische tijden kan leven. Er is een grens tussen de ene ruimte en de andere, het ene tijdperk en de andere, maar ook tussen de echte wereld en de wereld van papier en tekst. Volgens Korsten wordt 'de status van dergelijke grenzen onderzocht in postmodernistische teksten' (Korsten, 2005, 253).

In postmodernistische literatuur worden deze ontologische grenzen constant overschreden, zodat niet duidelijk wordt waar deze grenzen liggen. Dit kan thematisch zijn, het overschrijden van de grens tussen twee ontologisch gescheiden werelden, personages of tijdperken, maar ook stilistisch, het overschrijden van grenzen tussen verschillende genres en stijlen:

'Schrijvers van postmoderne romans willen laten zien dat tegenstellingen tussen bijvoorbeeld fictie en waarheid of tussen goed en kwaad berusten op afspraken en conventies en dat het trekken van grenzen tussen dergelijke aan elkaar tegengestelde categorieën allerm minst problematisch is' (Van Bork & Laan, 2010, 286).

Er worden dus vraagtekens gezet bij grenzen die door mensen gesteld zijn. Wanneer deze grenzen in de literatuur overschreden worden, bijvoorbeeld wanneer de verteller in het verhaal opeens verdwijnt of een personage zich op twee verschillende plekken bevindt, wordt de tekst voor de lezer die deze gestelde grenzen wel hanteert 'onleesbaar' of 'onbegrijpelijk'.



### 3. Methodologie

#### 3.1. Grensoverschrijding en representaties in *Paravion*

Zowel het overschrijden van grenzen als de macht van representaties in zijn aanwezig in de roman *Paravion*. Grenzen vervagen en worden overschreden: personages lopen in elkaar over of zijn op twee plekken tegelijkertijd aanwezig en magie, tekst en realiteit lopen door elkaar. Door deze 'vage' grenzen staat nimmer vast wat werkelijkheid is. Op allerlei manieren worden elementen door middel van associaties met elkaar in verband gebracht, en worden zij tegelijkertijd weer ontkracht door elkaar. Al met al is er voor de lezer geen vat op te krijgen waar een personage begint of ophoudt, door wie het verhaal verteld wordt, waar het verhaal begint of eindigt of in welke ruimte het zich afspeelt. Daarnaast bevat het boek ook representaties die in verband kunnen worden gebracht met ontologische twijfel. De stad Paravion lijkt bijvoorbeeld alleen bereikt te kunnen worden via de luchtspiegeling, haar representatie.

Zoals we hierboven al zagen betoogt McHale dat het ontologische de dominant is in postmodernistische literatuur. Grensoverschrijding is dan ook een postmodernistisch 'kenmerk' dat een aandeel heeft in allerlei andere kenmerken van het postmodernisme. Om deze reden zal ik mij in dit onderzoek voornamelijk richten op dit specifieke kenmerk alvorens ontologische twijfel aan te tonen in *Paravion*. Of *Paravion* een postmodernistisch werk is en Bouazza als postmodern schrijver beschouwd kan worden, zal dus niet mijn primaire focus zijn. Dit neemt echter niet weg dat het aantonen van ontologische twijfel in een van zijn werken hier wel een goede indicator voor zou zijn.

In dit onderzoek zal ik bekijken in hoeverre een ontologische twijfel tot uitdrukking komt in *Paravion*. Om dit te bewerkstelligen zal ik kijken naar de manieren waarop ontologische grenzen worden overschreden. Ook denk ik, in navolging van Korsten (2005), dat het interessant is om hierbij in kaart te brengen in hoeverre representaties in het boek bijdragen aan de ontologische twijfel.

Ik zal *Paravion* analyseren aan de hand van vier narratieve pijlers: de personages, de vertelsituatie, het gebruik van tijd en ruimte en het gebruik van beelden. Voor deze vorm van de analyse heb ik grotendeels dankbaar gebruik gemaakt van Sereni's analyse (2004) van *Momo*. Hieronder zal ik de verschillende aspecten apart nog kort in een postmodern-theoretische context toelichten aan de hand van Vervaeck (1999) en Korsten (2005).

##### 3.1.1. Vertelsituatie

Volgens Vervaeck (1999) is de postmoderne verteller 'meestal even nadrukkelijk aanwezig in zijn verhaal als een orale spreker in zijn uiteenzetting' (Vervaeck, 1999, 198). Deze opvallende rol die de verteller vervult, is volgens hem te herleiden naar de oorspronkelijke 'romaneske' traditie: een actieve verteller die probeert de lezer bij zijn vertelling te betrekken. Toch is er volgens Vervaeck wel degelijk een verschil tussen de traditionele en de postmoderne vertelwijze in een roman:

'De verteller wordt namelijk zozeer meegesleurd door het verhaal, dat hij er gaandeweg in onder gaat. Hoe meer hij vertelt en stuurt, hoe meer hij verteld en gestuurd wordt. Door de

vanzelfsprekende taal wordt de nadrukkelijk aanwezige verteller uiteindelijk een afwezige. In de postmoderne roman vertelt het vertellen en niet de verteller.’ (Vervaeck, 1999, 198)

De postmoderne verteller neemt de romaneske vertelwijze dus niet zonder meer over, maar ontmantelt, *deconstrueert*, deze tot er soms letterlijk niets meer van hem over is. In veel postmoderne romans fungeren vertellers of auteurs ook als personage waardoor het verschil tussen deze drie instanties kan verdwijnen (Vervaeck, 1999, 130). Korsten (2005, 258) duidt dit aan met de term *metalepsis*: ‘Het door elkaar halen of met elkaar verbinden van hiërarchisch gescheiden vertelniveau ’s’ (Korsten, 2005, 258). De postmoderne verteller heeft dus vaak een complexe positie binnen het geheel van de roman, waarbij een narratieve grens, zoals het vertelniveau, kan worden overschreden.

### 3.1.2. Personages

De positie van personages wordt als gevolg van de onzekere werelden en ruimtes geproblematiseerd in de postmoderne roman. Een van de meest opvallende kenmerken van postmoderne personages is volgens Vervaeck het feit dat zij vaak met elkaar versmelten (Vervaeck, 1999, 69) of zelfs helemaal verdwijnen, zoals in Bouazza’s *Momo* gebeurt: ‘Het personage verdwijnt letterlijk in het verhaal, zoals het ik verdwijnt in de extase’ (Vervaeck, 2009, 873). Ook staat de metamorfose (van een personage of iets anders) vaak centraal. Vervaeck geeft als verklaring: ‘De taal waarin het subject optreedt, is die van beelden, en precies daardoor wordt dat subject uitgezaaid over het netwerk’ (Vervaeck, 1999, 69). Hij bedoelt hiermee dat personages vaak beschreven worden in termen van metaforen en metoniemen en zij op die manier snel geassocieerd kunnen worden met andere personages die eveneens op een dergelijke ‘vage’ manier omschreven worden. De versmelting, verandering en verdwijning van personages zorgen voor een fysieke, maar ook geestelijke grensoverschrijding.

### 3.1.3. Tijd en ruimte

Omdat er getwijfeld wordt aan de werkelijkheid waarin we leven, zijn de grenzen tussen verschillende werelden in postmoderne romans vaak vaag. Hierdoor kan het voorkomen dat personages niet in één werkelijkheid leven, maar in meerdere. Meerdere werkelijkheden brengen soms ook meerdere ruimtes mee. Bijvoorbeeld, wanneer een personage zich zowel in een hedendaagse als in een middeleeuwse werkelijkheid bevindt brengt dit zowel een moderne als een middeleeuwse omgeving met zich mee. De ruimte waarin het personage zich begeeft is niet eenduidig. Korsten noemt een ruimte die meerdere ruimtes tegelijk is een *heterotoop* (Korsten, 2005, 256). Deze ruimtes bestaan niet ruimtelijk naast elkaar en kunnen dus niet als twee verschillende ruimtes benoemd worden, wat betekent dat het personage ook niet van plaats verandert. De ruimtes bestaan volgens Korsten ‘evenredig ‘naast’ of ‘in’ elkaar’ en kunnen als één ruimte beschouwd worden, waarin verschillende werkelijkheden samenkomen.

Volgens Vervaeck (1999, 166) wordt in een postmoderne roman ‘de tijd even ongeoriënteerd als de ruimte’. Hiermee bedoelt Vervaeck dat de tijd in een postmoderne roman niet meer volgens de traditionele chronologische regels verloopt, waarbij een vroegere tijd of een vroegere versie van een subject kan worden voorgesteld. Vervaeck brengt dit ook in verband met het White’s *Metahistory* en

het *New Historicism* (Vervaeck, 1999, 153). White beschouwt 'de historische kroniek als een narratieve vorm'; de geschiedenis is het resultaat van een vertelling. Ook het *New Historicism* deelt deze opvatting en 'bestudeert de geschiedenis als een van de vele narratieve vormen en teksten die in een bepaalde context optreden' (Vervaeck, 1999, 153). Chronologie wordt dan dus gezien als een verhaalvorm en Vervaeck concludeert dan ook dat er 'nauwelijks verschil is tussen historie en verhaal, chronos en kroniek' in een postmodernistische roman (Vervaeck, 1999, 153). Hij duidt deze combinatie van chronologie en verhaal dan ook aan met de term *chroniek*. Dat de chroniek geen vaststaande chronologie bevat betekent niet dat de geschiedenis uit het verhaal verdwijnt: 'Het voorbijgaan en het verdwijnen komen ook in de postmoderne roman aan bod, maar de manier waarop die thema's verwerkt worden, verschilt van de traditionele' (Vervaeck, 1999, 153).

Vervaeck noemt vijf manieren 'waarop de postmoderne chroniek afwijkt van de traditionele chronologie' (Vervaeck, 1999, 154). Ten eerste is er bij de postmoderne chroniek speciale aandacht voor het marginale, voor het detail. Dingen die in traditionele chronologie over het hoofd worden gezien en dus verloren gaan wanneer alleen aandacht wordt besteed aan bepaalde hoogtepunten. Korsten (2005) verwoordt dit als de aandacht voor het 'kleine verhaal' (262). Zoals ik in 2.3 benadrukte zorgt de ambigue houding ten opzichte van taal ervoor dat men de geschiedenis van een andere kant wil belichten, 'de aandacht voor een andere geschiedenis die niet bestaat doordat ze niets is geschreven' (Korsten, 2005, 261). Dit gebeurt binnen de postmodernistische literatuur volgens Korsten niet door een alternatieve geschiedenis, een groot verhaal, te beschrijven, maar juist 'kleine verhalen die een andere geschiedenis oprakelen en die andere vormen van identificatie mogelijk maken (Korsten, 2005, 262). Ook dit kan volgens Vervaeck in verband gebracht worden met het *New Historicism*: 'Het verleden is altijd een creatie vanuit een bepaalde visie en context' (Vervaeck, 1999, 155)

Het tweede en derde punt van Vervaeck gaan over het ondermijnen dan wel het dwangmatige gebruik van de klassieke regels van de historische roman. Met name dit derde punt is interessant met betrekking tot *Paravion*. Volgens Vervaeck combineert een postmodernistische roman vaak tegenstrijdige tijdsopvattingen waardoor er 'een wirwar van temporele visies en schalen' (157) ontstaat: 'Als lezer kun je nauwelijks uitmaken wanneer iets gebeurt, je weet niet eens of het wel 'echt' gebeurt, gebeurd is of gebeuren zal' (Vervaeck, 1999, 156). Daarnaast is er volgens hem vaak een 'paradoxale vereniging van herhaling en verandering' (157) te vinden in postmodernistische romans. Beweging en stilstand komen naast elkaar voor, waardoor het onmogelijk wordt 'een overkoepelende tijdsopvatting aan te wijzen die als normerende schaal zou fungeren en die alles een duidelijke plaats zou geven' (158). Dit resulteert dan ook in wat Vervaeck noemt als zijn vierde kenmerk: de ondergang van de primaire verhaallijn. De continuïteit van het verhaal wordt in een postmodernistische roman vaak doorbroken door fragmenten die zich onttrekken aan de verhaallijn en ondateerbaar zijn (Vervaeck, 1999, 158). Deze fragmenten zorgen voor breuken in de verhaallijn, wat ten koste gaat van de chronologie. De onduidelijkheid over de tijdsituering die dit meebrengt heeft te maken met Vervaecks laatste kenmerk (Vervaeck, 1999, 159): de postmodernistische roman handelt niet vanuit het verleden, maar vanuit de toekomst. Traditiegewijs is het verleden altijd als een 'betrouwbaar beginpunt' beschouwd (159). Vanuit het verleden kan men het heden duiden en de toekomst voorspellen. Vervaeck neemt van Heise (1997) over dat in een postmodernistische roman juist de toekomst, en niet het verleden, als beginpunt wordt gebruikt. Heise, zo stelt Vervaeck, 'interpreteert de voorkeur voor het onbesliste immers als een projectie van de toekomst in

het heden en het verleden' (159). Omdat de toekomst niet zeker is, raken ook het heden en het verleden wazig.

De tijd in een postmodernistische roman overschrijdt dus de grenzen van de traditionele chronologie. De tijd wordt volgens Vervaeck 'uitgezaaid over het netwerk van beelden' en verschillende tijden bestaan dus niet achter, maar naast elkaar, vergelijkbaar met de heterotoop van Korsten (2005). In de praktijk betekent dit dat een verhaal niet wordt opgebouwd door middel van tijd, maar door beelden (Vervaeck, 1999, 165). Personages verouderen niet op een 'chronologische' manier, maar er bestaan meerdere levensfasen naast elkaar. Dezelfde ruimtes kunnen verschillende historische werkelijkheden bevatten of gebeurtenissen kunnen worden gepresenteerd in een a-logische volgorde. Waar normaliter sprake is van 'oorzaak en gevolg' of 'vroeger en nu', staan deze 'dualistische koppels' nu naast elkaar, als weerspiegeling, waarbij een wisselwerking plaatsvindt 'die elk beginpunt uitsluit' (Vervaeck, 1999, 152). Oftewel, de grenzen die men doorgaans stelt aan tijd en ruimte worden in een postmodernistische roman regelmatig op de proef gesteld.

#### **3.1.4. Het netwerk van beelden**

Het gebruik van beelden en metaforen speelt een belangrijke rol in de postmodernistische roman. Zoals ik in 3.1.1 en 3.1.3 al gezegd heb is de postmoderne wereld volgens Vervaeck geen logische constructie van oorzaak en gevolg en is een verhaal zelden chronologisch opgebouwd. In plaats daarvan is het opgebouwd 'volgens de eigenzinnige logica van metaforen en metoniemen die op elkaar inwerken' (Vervaeck, 1999, 195).

De afwezigheid is een motief in bijna elke postmoderne roman. Er is geen centrum of kern. Als je toch een bepaalde kern zou willen aanwijzen dan zou dit volgens Vervaeck de afwezigheid zijn (Vervaeck, 1999, 47). Een metafoor verwijst ook altijd naar iets dat niet aanwezig is en is in feite een talige *representatie* die de werkelijkheid enigszins in nevel hult. Een postmoderne roman staat dus vol met metaforen en talige representaties, die verwijzen naar een werkelijkheid die er eigenlijk niet lijkt te zijn en alleen bereikt kan worden via haar representatie in de taal.

Volgens Vervaeck zijn er twee kenmerken die een dergelijke 'beeldennetwerk' postmodern maken. Ten eerste staat het op zichzelf en niet in verhouding tot 'een plot of een intellectuele logica' (Vervaeck, 1999, 195). Ten tweede wordt de kern (of de grond van metafoor) gedeconstrueerd. Volgens hem worden kernbeelden 'zo veelbetekenend dat ze elke vaste betekenis verliezen' (Vervaeck, 1999, 195). Vervaeck duidt dit aan met de term *dechiffreering*. Vervaeck baseert deze term op het feit dat het 'sleutelsymbool' met 'zovele en zo uiteenlopende betekenissen verbonden [wordt] dat het explodeert en uiteindelijk onvatbaar wordt' (Vervaeck, 1999, 46). Dit doet de grens vervagen tussen vol en leeg, aanwezig en afwezig.

## 4. Analyse Paravion

### 4.1. Inleiding

De in 2003 verschenen roman *Paravion* handelt over het vertrek van de mannen uit een klein dorpje in het oosterse land Morea naar de westerse stad Paravion. Centraal hierin staan de drie generaties Baba Baloeck. De eerste Baba Baloeck is vertrokken naar Paravion en schrijft zijn zoon, de tweede Baba Baloeck, een aantal jaren daarna een brief. Ook al kan Baba Baloeck deze niet lezen, hij weet zeker dat hij de inhoud van de brief kent en besluit ook naar Paravion te vertrekken. Hierbij laat hij zijn vrouw Mamoerra, die net in verwachting is van hun eerste kindje, achter bij de stokoude Siamese tweeling Cheira en Heira, door wie Mamoerra opgevoed is.

Een aantal maanden later bevalt Mamoerra van een jongetje, in tegenstelling tot alle andere vrouwen in het dorp, die kort daarvoor allemaal tegelijkertijd het leven hebben gegeven aan een meisje. Mamoerra overlijdt bij de geboorte van haar zoon en Cheira en Heira nemen de zorg voor het jongetje, dat ook Baba Baloeck wordt genoemd, op zich.

Baba Baloeck groeit op tot een gezonde, doch ietwat eenzame, jongeman. Vanaf zijn zesde hoedt hij geiten op het stukje grond in de vallei Aqbar dat hij geërfd heeft van zijn vader. Op een dag ontmoet hij bij de beek in de vallei een mysterieus meisje. Zij schijnt Baba Baloeck al te kennen en wijdt hem langzaam maar zeker in allerlei liefdespraktijken in, die Baba Baloeck vervolgens toepast op alle meisjes in het dorp. Een periode van vrijheid breekt aan voor Baba Baloeck en de meisjes. Alle vaders zijn naar Paravion vertrokken en alle moeders zijn dement geraakt en overlijden zelfs op een gegeven moment.

Ondertussen hebben de mannen het in Paravion niet makkelijk. Ze nemen aanstoot aan de vrije westerse cultuur, met name het gedrag van de vrouwen, en zijn te onbuigbaar om zich aan de cultuur van Paravion aan te passen. Ze komen geregeld samen in het theehuis, waar ze hun beklag doen over hun alledaagse ergernissen en beslommeringen in Paravion. Uiteindelijk besluiten ze dat het beste voor hen zou zijn als ze hun Moreaanse vrouwen hier zouden hebben. Ze besluiten de vrouwen uit Morea te gaan halen.

## 4.2 De verteller(s): personages aan het woord in *Paravion*

### 4.2.1 De vertelsituatie

‘Luister. Wat klinkt als een aanmaning tot stilte –sst!- is in werkelijkheid het geluid van de wind in de bomen, een gerucht dat met vele tongen in bladeren lispelt.’ (Bouazza, 2003, 9)<sup>1</sup>. *Paravion* begint als wat lijkt op een mooie vertelling, waarbij een verteller wordt gesuggereerd die zijn publiek in zijn eerste zin niet tot stilte, maar tot luisteren maant. De vertelsituatie in *Paravion* bevindt zich tussen een personale en auctoriale vertelsituatie. Er wordt verteld in de derde persoon, maar de tekst bevat ook sporen van vertellerscommentaar:

‘Wanneer moeder een zoon riep en op schertsende, halfsmekende toon zei dat hij zijn huilende zusje moest troosten dat een bloedende knie zat te bewenen – *een kind ontdekt de wereld via zijn knieën* - [cursivering toegevoegd] , deinsde de jongen met grote ogen en opgeheven handpalmen achteruit, het hoofd wild schuddend.’ (48).

De verteller, die met de ‘luister’-aanhaling gesuggereerd wordt, blijft dan ook in het verhaal aanwezig. Zo staat er tussen haakjes de opmerking ‘(dat is Moorlant voor u, mijne heren)’ (11) wat impliceert dat een gedramatiseerde verteller dit verhaal vertelt aan buitenstaanders. Later wordt deze constructie een aantal keer herhaald, waarbij telkens de ‘mijne heren’ worden aangesproken (19, 40). In het laatste hoofdstuk wordt duidelijk wie deze ‘heren’ zijn: de poortwachters van Paravion (219). Het blijkt dat Baba Baloeke (3) het verhaal verteld heeft terwijl hij aan de poort van Paravion staat te wachten om naar binnen gelaten te worden. Vanaf dat moment is Baba Baloeke (3) ook de ik-verteller: ‘En zo, mijne heren de poortwachters, vond mijn vertrek plaats in het geheim van de nacht.’ (219). Wanneer Baba Baloeke inderdaad het hele voorgaande verhaal aan de poortwachters zou hebben verteld, is het opvallend dat hij hierbij zichzelf altijd in de derde persoon heeft aangesproken. Verder zou hij dan bijvoorbeeld ook verteld hebben over de situatie van de Moreaanse mannen in Paravion, die hij verteltechnisch gezien helemaal niet zou kunnen kennen. Baba Baloeke (3) zou dus logischerwijs niet als gedramatiseerde verteller in *Paravion* kunnen worden aangewezen.

De aansprekingen aan het adres van de heren doet Baba Baloeke (3) alleen in het eerste deel van de roman en nog eenmaal aan het einde (209). In het tweede deel zijn deze aansprekingen afwezig, maar valt wel een onderbreking op van de verteller. Wanneer beschreven wordt dat Baba Baloeke (2) met zijn vliegend tapijt neerstort, wordt er namelijk plotseling uitgeweid over de slechte keuze wat betreft het tapijt die Baba Baloeke (2) gemaakt heeft, waarop de verteller zichzelf corrigeert door te zeggen ‘- maar ik dwaal af.’ (94). Dit is opvallend aangezien een ik-vertelsituatie zich op dat punt in de roman nog niet eerder heeft voortgedaan. Als we kijken naar de situaties waarin een ik-verteller aan het woord is, zien we dat dit maar één enkele keer voorkomt, namelijk wanneer de karrenman door Paravion aan het wandelen is. De beschrijvingen van de omgeving worden opeens van een personale verteller ‘overgenomen’ door een ik-verteller: ‘Hier, in dit omheinde oord van genot, komt

---

<sup>1</sup> In het vervolg zal ik, in het belang van de leesbaarheid van de tekst, citaten afkomst uit *Paravion* (2003) enkel met een paginanummer tussen haakjes aanduiden.

al het goede bij elkaar en zou ik mijn tijd het liefst doorbrengen, als ik de vrijheid had...[.] (171). De passage sluit af met 'mijn lieve herder', wat doet vermoeden dat dit gericht is aan Baba Baloeke (3). Hier zit een overeenkomst met de brief van Mamoerra die aan het einde van de roman zichtbaar wordt. Wanneer het meisje in de vallei Baba Baloeke voor het laatst toespreekt, sluit zij hierbij af alsof zij een brief afsluit: 'Je moeder, Mamoerra.' (218). Het valleimeisje is dus tegelijk de stem van Mamoerra, in de vorm van een brief aan Baba Baloeke. Hierbij komt ze een belofte na die zij voor haar sterven uitsprak:

'Mijn kind, mijn kind,' fluisterde zij huilend, 'mijn kind, ik zal je niet verlaten.' En zij bleef dit herhalen en voordat zij stierf, zei zij iets wat Cheira en Heira niet goed verstonden, iets wat eindigde op 'blijven' of 'schrijven'. (68)

Naast een formele afsluiting is er ook een opening aan te wijzen die typisch is voor een brief: 'Mijn lieve Baba Baloeke' begon zij (90). Dit zijn de eerste woorden die het valleimeisje tegen Baba Baloeke (3) zegt. Deze opening (90) en afsluiting (218) suggereren dat alle tekst van het meisje hiertussen onderdeel is van deze brief. Wanneer er dus een ik-verteller tussen die specifieke pagina's optreedt, kan deze verklaard worden door hem aan te wijzen als een fragment uit Mamoerra's brief. De aanhef en afsluiting van Mamoerra's brief staan tussen aanhalingstekens en zijn dus intradiegetisch, net zoals veel ander uitspraken die Mamoerra/het valleimeisje doet. Dit is echter niet altijd het geval. De eerder genoemde passages met een ik-verteller (zoals 94, 171), staan niet tussen aanhalingstekens en betreffen hier dus een extradiegetische vertelsituatie. Uit de aansprekingen die in deze passage gedaan worden als 'mijn lieve herder' (170, 171) kan worden opgemaakt dat dit wel degelijk door Mamoerra verteld wordt. Hiermee kan geconcludeerd worden dat het personage Mamoerra in een extradiegetische verteller is veranderd. Deze zelfde redenering kan toegepast worden op Baba Baloeke (3) wiens aansprekingen tussen de tekst door 'dat is Moerland voor u mijne heren' (11) en in het laatste hoofdstuk ook niet tussen aanhalingstekens staan.

#### 4.2.2 De verteller als personage

Voordat ik de complexiteit van de vertelsituatie verder analyseer, lijkt het me nuttig om te bekijken hoe de verteller zelf binnen het verhaal voorkomt in de roman. Zoals Vervaeck (1999) stelde, maken postmoderne vertellers vaak ook zelf deel uit van het verhaal. Zo komt er in *Paravion* een aantal keren een daadwerkelijke 'verteller' naar voren: 'Een vrolijke groep van zeven vrouwen liep giechelend langs de verteller de bazaar in.' (56). De vrouwen lopen langs iemand die een verhaal vertelt aan de bezoekers van de bazaar. De lezer krijgt een fragment voorgeschoteld van wat de man vertelt; dat fragment doet sterk denken aan het moment later in het verhaal, wanneer Baba Baloeke (3) Mamoerra in haar meisjesvorm bij de beek ontmoet. De verteller op de bazaar stelt in zijn verhaal de retorische vraag: 'Hoe moet ik, mijne heren, het meisje beschrijven dat hij zag toen?' (56). Later, wanneer Baba Baloeke (3) het meisje daadwerkelijk ontmoet, wordt deze vraag herhaald en beantwoord: 'Toen kwam het meisje aangelopen. Hoe haar te beschrijven? In gedeelten, zoals Baba Baloeke haar opnam toen hij opkeek en haar zag' (89). De vraag waarmee de passage van verteller op de bazaar wordt afgesloten, zorgt ervoor dat deze twee fragmenten op een associatieve manier met elkaar in verband worden gebracht, wat doet vermoeden dat de verteller op de bazaar ook de echte verteller van het verhaal zou kunnen zijn. Merk op dat de 'verteller' zijn publiek hier aanspreekt als

‘mijne heren’, iets wat de auctoriale verteller, tot nu toe geïdentificeerd als Baba Baloek (3) ook gewoon is te doen. Daarnaast wordt deze verteller beschreven als ‘met prachtige ogen, waaruit de nacht met zijn sterren niet wilde wijken’ (55), hetgeen associaties oproept met een uil, de vogel waarin niet alleen Baba Baloek (3), maar alle Baba Baloeks zijn veranderd (12, 110,210).

Later ziet de karrenman in Paravion ook twee keer een verteller, een keer in gezelschap van andere straatartiesten (147) en een keer als standbeeld in het park van Paravion: ‘Omgeven door een perk van gloeiende en bloeiende dahlia’s stond het standbeeld van een verteller, gehuld in gesculptuurde plooien, gedecoreerd met uitwerpselen, op zoek naar het vergeten woord dat zijn vertelling verder kon doen rollen’ (172). Hij is ‘gehuld in gesculptuurde plooien’ en vertoont overeenkomsten met de hiervoor genoemde verteller op de bazaar waarbij ‘de plooien van zijn elegante kleding’ zijn als ‘een sculptuur’ (55). Er wordt zelfs gesuggereerd dat de verteller in de bazaar zo’n ‘reus van een man’ is dat het niet duidelijk is ‘of hij op een zeepkist stond, zijn sokkel’ (55). Deze beelden verbinden de verteller op de bazaar en de stenen verteller met elkaar op associatieve wijze. Wanneer zij een en dezelfde verteller zouden zijn, is het een interessante vraag waarom de verteller op zoek zou zijn ‘naar het vergeten woord dat zijn vertelling verder kon doen rollen’ (172) en plotseling tot steen is geworden.

De postmoderne verteller wordt volgens Vervaeck ‘zozeer meegesleurd door het verhaal, dat hij er gaandeweg in onder gaat’ (Vervaeck, 1999, 198). Waar de vertelling vaak begint binnen een oorspronkelijke romaneske traditie wordt deze vervolgens gedeconstrueerd, waarna er soms niets meer van de verteller over is. In dit licht kunnen we de personage-verteller in Paravion zien als een traditionele orale verteller, geheel in de oorspronkelijke romaneske traditie, die op een actieve manier zijn luisteraars bij zijn vertelling wil betrekken: ‘Luister, mijne heren!’ (55). Er wordt echter niet lang stilgestaan bij wat de verteller wil zeggen. Zoals we hierboven zagen, lopen de zeven vrouwen op de bazaar langs de verteller terwijl hij iets aan het vertellen is, wat doet denken aan een latere passage in het verhaal. De vrouwen luisteren hier echter niet naar en lopen verder. Met hen ‘loopt’ in feite ook het verhaal aan de verteller voorbij en gaat dit verder zonder hem. Later is hij tot steen geworden en op zoek naar een woord om zijn vertelling te vervolgen. De verteller zit bijna letterlijk ‘vast’ in zijn eigen verhaal en lijkt vrij weinig aandeel meer hebben in het vertellen van het verhaal.

#### 4.2.3 Meerdere stemmen

In 3.1 heb ik geconcludeerd dat ‘de verteller’ niet alleen staat. In ieder geval fungeert Mamoerra ook als verteller, wat tot uiting komt in een, door het verhaal heen geweven, brief aan Baba Baloek (3). In 3.2 komt naar voren dat de verteller ook soms als personage in het verhaal opduikt en uiteindelijk zijn rol als verteller van het verhaal lijkt te verliezen. *Paravion* bevat dus meerdere vertellers, meerdere stemmen. Dat *Paravion* meerdere stemmen bevat, wordt ook verwoord door Mamoerra aan het einde van de roman: ‘In elk geval heb ik mijn stem laten horen tussen alle andere stemmen’ (218) en ook de onderwijzer stelt in een overpeinzing vast dat Morea ‘een luidruchtig land’ is en de bazaar ‘een rijk van stemmen’ bevat (84).

De veelgebruikte aanspreking ‘Luister’ is een ander element in de roman dat een aandeel heeft in de



aanname dat *Paravion* meerdere stemmen bevat. Deze aanspreking wordt zeker meer dan twintig keer in de roman gebruikt door zowel de verteller als de personages. Baba Baloek (2) bijvoorbeeld spreekt 'gebiedend: 'Luister!' (14) wanneer hij de inhoud van zijn vaders brief gaat vertellen en ook de verteller op de bazaar die de aandacht van zijn publiek wil (55,86) of de klerk die de brief aan de moeders gaat voorlezen (61), beginnen hiermee hun recitatie. Daarnaast wordt het ook in een iets meer gangbare context gebruikt, bijvoorbeeld wanneer Cheira en Heira aan Baba Baloek (2) advies geven over welk merk tapijt hij moet kopen: 'Luister, [...] Nevernym vliegt in het begin uitstekend, maar daarna [...] (67), of wanneer Mamette een geluid hoort: 'luister, hoor je dat?' (161). Op welke manier 'luister' ook gebruikt wordt, zowel de verteller als de personages gebruiken het om de aandacht te trekken, hetzij van verteller tot lezer, hetzij van personage tot personage. Niet alleen de verteller wil een verhaal vertellen, de personages lijken dit ook te willen doen, zij willen hun stem laten horen.

Dit kan eveneens in verband worden gebracht met Vervaecks theorie over de postmoderne verteller: aan de ene kant lijkt de verteller de aandacht van de lezer op traditionele wijze te willen trekken door zijn 'luister' verschillende malen te herhalen. Aan de andere kant wordt dit teniet gedaan doordat zijn personages ook om de haverklap 'luister' roepen en ook de aandacht van de lezer/ een luisteraar oproepen. De personages *deconstrueren* als het ware het autoritaire gezag dat de verteller tracht op te roepen met zijn 'Luister'-aanhalingen.

Deze *deconstructie* kan nader uitgelegd worden aan de hand van Derrida. Volgens Derrida kan de betekenis van een woord namelijk nooit vaststaan, omdat elk woord weer verwijst naar een ander woord (Bertens, 2008:97). Om zichzelf schijnbare betekenis te geven, bouwt een tekst daarom één of meerder centra op. De aanwezigheid van een centrum veronderstelt tegelijkertijd een, niet aanwezige maar wel bestaande, periferie. De hierdoor gecreëerde hiërarchieën worden gepresenteerd als binaire opposities: 'Texts introduce sets of oppositions that function to structure and stabilize them' (Bertens, 2008, 100). Binaire opposities definiëren elkaar, de ene term heeft geen bestaansrecht zonder de ander. Om deze opposities te deconstrueren is het zaak om de geprivilegieerde term te 'decentreren'. Wanneer de verteller in *Paravion* de aandacht probeert te trekken met 'Luister' centreert hij zichzelf als verteller en creëert hij de periferische verhaalelementen, die onder zijn autoritaire gezag staan. Beiden kunnen niet zonder elkaar bestaan, zonder verteller ontstaat er geen verhaal en zonder verhaal is de verteller geen verteller. Zoals ik hierboven stelde, wordt het autoritaire gezag van de verteller teniet gedaan door de personages die met 'luister' ook de aandacht willen trekken. Het centrum van de tekst, het gezag van de verteller, wordt op deze manier gedecentreerd: Het gezag van de verteller raakt verspreid over de periferie. De binaire oppositie van verteller en verhaal wordt hierbij *gedeconstrueerd*: de tegenstelling wordt ontmanteld, en in die ontmanteling juist weer bevestigd.

De verteller verliest dus zijn autoritaire gezag aan het verhaal, waardoor personages zelf ook een stem krijgen. Deze meerstemmigheid kan tevens in verband worden gebracht met Bakhtins begrip *polyfonie*. Leezenberg en de Vries (2012) leggen dit uit als 'de veelheid aan elkaar tegensprekende en bevechtende stemmen' die niet terug te brengen valt tot 'een zich dialectisch ontwikkelend en oplossend conflict of verhaal, of tot één coherente of monologische dominante stem van bijvoorbeeld de verteller in het verhaal, of de auteur erbuiten' (Leezenberg & de Vries, 2012,201). We zagen net al dat de tegensprekende stemmen van de personages het autoritaire gezag van de

verteller deconstrueren; een 'dominante stem' van de verteller in het verhaal blijkt in *Paravion* dus ook niet mogelijk.

In *Paravion* wordt de hiërarchische grens tussen verteller en personage doorbroken. De personages gedragen zich als verteller door deze te imiteren ('luister!') en de verteller gedraagt zich als een personage, dat zijn verhaal vertelt in een Moreaanse bazaar of een park in Paravion. Daarnaast zijn er twee personages die zich niet alleen als verteller gaan gedragen, maar ook daadwerkelijk een extradiegetische verteller worden. We hebben in 4.2.1 gezien dat Baba Baloeke in het laatste hoofdstuk opeens veranderd in een extradiegetische ik-verteller (219) en dat Mamoerra via haar brief aan Baba Baloeke (3) in bepaalde passages ook als extradiegetische verteller fungeert. In beide gevallen worden personages door de verteller aangesproken: De poortwachters van Paravion en Baba Baloeke (3). Er is sprake van een metalepsis.

## 4.3 Personages in *Paravion*

### 4.3.1 Baba Baloeck

Baba Baloeck, of eigenlijk 'De Baba Baloecks', spelen een aanzienlijke rol in *Paravion*. In principe kunnen er drie Baba Baloecks worden onderscheiden: de Baba Baloeck (1) die vanuit Paravion een brief verstuurt, diens zoon Baba Baloeck (2) die getrouwd is met Mamoerra en hun zoon Baba Baloeck (3), de herder. Voor het gemak zal ik de drie Baba Baloecks hieronder aanduiden met het overeenkomstige nummer achter hun naam. De aanduiding met cijfers zal echter niet een volledige duiding kunnen geven van wanneer welke Baba Baloeck optreedt, omdat zal blijken dat hier moeilijk een vinger (of een cijfer) op te leggen is.

*Paravion* begint met Baba Baloeck (2) die zich klaarmaakt om te vertrekken naar het heilzame oord Paravion. Dit doet hij in navolging van zijn vader Baba Baloeck (1), die hem 7 jaar terug een brief geschreven heeft vanuit Paravion. Wanneer Baba Baloeck (2) op zijn vliegend tapijt vertrekt naar Paravion, lijkt hij toch niet helemaal weg te zijn uit Morea. Zijn zorgzame vrouw Mamoerra kookt nog elke avond eten voor hem: 'Zij zette zich aan de dis en tastte toe, na eerst de geest van Baba Baloeck te hebben uitgenodigd de eerste hap te nemen' (38) en 'In de eerste dagen na het vertrek van Baba Baloeck had zij enkel vis klaargemaakt' (43). Baba Baloeck, mijlener weg op zijn vliegend tapijt, voelt zich verzadigd door een vismaaltijd: 'En hij voelde zich niet alleen verkwikt, maar ook verzadigd, zijn neus vol van de geuren van gemarineerde vis, en zijn oprispingen een mix van olijfolie, citroen en tomaat.' (95). Dit suggereert dat Baba Baloeck (2) het eten van Mamoerra ontvangt, terwijl dit ruimtelijk gezien niet mogelijk is. Het wordt echter nog iets ingewikkelder wanneer ook Baba Baloecks (2) zoon in beeld komt, die zonder zijn ouders opgroeit in de vallei Aqbar. Wanneer Baba Baloeck (3) in de vallei een mysterieus meisje ontmoet, wordt ook de geschiedenis verteld van de reis van Baba Baloeck (2) naar Paravion. Vanaf dat moment begint de grens tussen vader en zoon Baba Baloeck te vervagen.

Wanneer Baba Baloeck (2) op zijn vliegend tapijt weer een 'onzichtbare, maar ontegenzeggelijk gesmaakte maaltijd' (96) van Mamoerra op heeft, wordt hier heel expliciet 'weer vis' bij vermeld. In de alinea daarna heeft Baba Baloeck (3) 'maar spaarzaam gegeten van het visgerecht dat Cheira en Heira als een stil eerbetoon aan Mamoerra voor hem hadden klaargemaakt' (96). Beide Baba Baloecks eten een vismaaltijd, de een bereid door Mamoerra voor Baba Baloeck (2), de ander bereid 'als een stil eerbetoon aan Mamoerra' door Cheira en Heira voor Baba Baloeck (3). Echter, doordat de passages waarin beide Baba Baloecks deze maaltijden eten vlak onder elkaar zijn geplaatst, worden vader en zoon door deze overeenkomst, het eten van een vismaaltijd, met elkaar verbonden door middel van associatie.

Vervolgens wordt Baba Baloeck (2) onderweg overvallen door bandieten (106) maar hij weet ze te sussen door ze een verhaal te vertellen (108). Dan blijkt dat Baba Baloeck (3) óók een verhaal aan het vertellen is, maar dan aan de dorpsjongens, van wie hij frequent een pak slaag krijgt: 'De jongens, die weer hadden gespijbeld, luisterden met open mond. De herder had nooit gesproken' (107). Vervolgens veranderen de toehoorders afwisselend van bandieten in de jongens en weer terug: 'Hij [Baba Baloeck] was goed op dreef. De bandieten luisterden. De jongens konden hun oren niet geloven' (108). In deze passage is het allerminst duidelijk welke Baba Baloeck wat zegt. Baba Baloeck

(2) lijkt te spreken over zijn moeder 'die ik nimmer heb gekend' (107), wat ook prima toepasbaar is op Baba Baloeke (3). Baba Baloeke (2) vraagt daarnaast aan de bandieten waarom ze hem 'uitslover en wetenschapper' noemen (108), wat geassocieerd kan worden met het verhaal over een herder die later wetenschapper werd, dat de dorpsjongens op school kregen te horen (81), waarbij de herder weer associaties opwekt met Baba Baloeke (3).

En ook op het einde van het verhaal, wanneer Baba Baloeke (3) voor de poorten van Paravion staat, lijken beide Baba Baloeke's in elkaar over te vloeien wanneer Baba Baloeke exact de woorden herhaalt als hij over zijn vrouw Sophia praat (219), waar zijn vader Baba Baloeke (2) eerder sprak over Mamoerra (107): 'Haar gezicht dat ik voor het laatst streefde, was het gezicht dat ik onder de egelantier van onze eerste blikwisseling zag, dat ik onder de mirte van de eerste aanraking liefhad' (107,219).

Alles overziend, zijn Baba Baloeke (2) en (3) niet van elkaar te onderscheiden, maar ook niet met elkaar te verenigen. Ze blijven om elkaar heen cirkelen, maar kunnen nooit gevat worden als een eenduidig personage. Dit wordt veroorzaakt door een afwisseling van beeldende associaties en concrete aanduidingen. Aan de ene kant worden de twee personages volledig door elkaar gehusseld door verschillende associaties die hen aan elkaar verbinden, zoals het eten van dezelfde maaltijd of het uitspreken van dezelfde woorden. Dit gebeurt echter op een hele subtiele manier, waardoor aan de andere kant concrete aanduidingen de associatiedroom van de lezer soms kunnen doen uiteenspatten. Zo wordt Baba Baloeke (3) vaak heel concreet als 'Baba Baloeke de herder' en Baba Baloeke (2) als 'vader Baboe Baloeke' (92) aangeduid en wordt er bij het eten van de vismaaltijd expliciet gezet dat Baba Baloeke (2) 'bezwaard door een overklaarbare maaltijd' was en Baba Baloeke (3) 'maar spaarzaam gegeten [had] van het visgerecht' (96).

#### 4.3.2 Mamoerra

De mooie en opvallend blanke Mamoerra, de vrouw van Baba Baloeke (2) en de moeder van Baba Baloeke (3), neemt eveneens een opvallende positie in *Paravion* in. Ze wordt beschreven als een sterke doch sensitieve vrouw die veel moeite heeft met het vertrek van Baba Baloeke (2) naar Paravion. Na de bevalling van Baba Baloeke (3) sterft zij, maar haar rol in verhaal is daarmee niet afgelopen.

Ten eerste wordt zij vaak geassocieerd met water. Dit begint wanneer Baba Baloeke (2) onderweg naar Paravion van zijn vrouw droomt: 'En zijn vrouw, warm en nat, stroomde als een juichend beekje Paravion binnen [...] (105). Een van de Moreaanse mannen in Paravion, de karrenman, ziet op een gegeven moment 'schaduw kronkelen' in de grachten en hoort ook een 'fluisterend gezang of geneurie' (150). Dit gezang wordt verwoord als 'dlerewekjilrenni' en 'neenavgnizlehmo'. Wanneer deze woorden worden omgekeerd staat er 'Omhelzing van een innerlijke wereld'. Wat sterk doet denken aan het lied dat Mamoerra eerder zong voor haar nog ongeboren zoon (61):

'Innige omhelzing van een innerlijke wereld  
in mijn buik, een globe van leven, mijn kind;  
zal ik mijn hele leven een leegte mijn baarmoeder  
voelen uithollen, wanneer jij een cirkel om mijn

tepel bent,  
je armen een snoer om mijn hals,  
wanneer je dicht bij mij bent,  
maar nooit zo dichtbij als vandaag?’

Andere woorden uit dit lied komen vaker achterstevoren geschreven voor in context met Mamette, de vrouw uit Paravion die een overdreven belangstelling heeft voor de oosterse Moreaanse cultuur. Zij wordt als het ware door een geest bezocht waarbij ze een ‘teder gezang’ (178) hoort in de ‘woelige onderstromen van haar hallucinaties’ waar haar ogen in ‘zwemmen’ en waardoor haar hart uitgeput is ‘als een geredde drenkeling’. Wat later ‘prevelt’ ze zelf een fragment uit dit lied, ‘het nonsensgezang van haar vroegere bedwelmingen’ (193). Ze streelt haar zwangere buik ‘en vroeg zich af of de foetus alleen de slagen van haar hart kon horen of misschien ook de gepantoffelde val van de sneeuw [...]’ (193). Dit doet sterk denken aan wat Mamoerra denkt over haar kind wanneer zij haar lied gezongen heeft : ‘Zij vroeg zich af of het kind alleen het kloppen van haar hart kon horen of ook het gemulde wiegewiegelen van de vijgenbladeren?’ (62). Via haar lied en de associatie met water ‘kabbelt’ Mamoerra dus nog na haar dood door de roman heen. Zoals we in 4.2.1 zagen maakt zij nog een ‘lijfelijke’ comeback als het mysterieuze meisje dat Baba Balook (3) ontmoet in de vallei en is haar stem tevens aanwezig in de brief die zij voor Baba Balook (3) heeft geschreven.

Naarmate haar brief tot een einde komt, lijkt dit ook het geval te zijn voor het meisje/Mamoerra: ‘langzaam begonnen haar windsels één voor één op de grond te vallen’ (217). Baba Balook (3) bekijkt dit proces met verbazing: ‘Dit was een tijd van open mond en verdwazing. Een tijd van verandering’ (216). Het personage Mamoerra verandert hier ook. Haar brief komt ten einde en haar stem is gehoord: ‘Nu zal ik de aanmaning van de wind volgen: ik zal zwijgen, maar ik kan nooit gebroken worden.’

Opvallend is dat zij aan het einde van deze brief niet alleen voor zichzelf, maar voor meerdere vrouwelijke personages in het boek lijkt te spreken: ‘Je moest eens weten hoe *wij* [cursivering toegevoegd] hier verkommeren, hoe ik hier verkwinj’ (217). Ze refereert hierbij aan de jonge vrouwen in het dorp en lijkt zich zelfs gelijk aan hen te stellen wanneer ze spijt betuigt van de moord op de karretier en de onderwijzer, die bij hun terugkeer in Morea meteen te grazen werden genomen door de jonge vrouwen. Daarnaast spreekt ze ook over ‘de vernedering van de tapijthandelaar’, wat verwijst naar de affaire die deze in Paravion had met de moeder van Mamette, Marijken. Mamette zelf heb ik al eerder in verband gebracht met het personage van Mamoerra, maar zij komt ook door middel van associatie terug in deze passage: de sneeuw die ‘valt als amandelbloesems’ (217) voor haar ogen refereert aan de sneeuw die Mamette ziet vallen wanneer zij woorden uit Mamoerra’s lied voor zich uit prevelt (193).

Het complexe personage van Mamoerra is binnen het verhaal lastig te vatten. Zij neemt verschillende vormen aan en is via woorden, zoals haar lied en beelden, zoals de metafoor van het water, aanwezig in zowel Morea als Paravion. Zij transformeert als het ware in een brief aan haar zoon, waarin haar stem vastgelegd ligt in woorden op papier, waarbij deze woorden tegelijkertijd ook weer tot leven komen in de vorm van een meisje. Daarnaast lijkt haar geest aanwezig te zijn in bijna alle vrouwelijke personages in *Paravion* en lijkt zij als een soort representatie van ‘de vrouw’ te

fungeren.

### 4.3.3 De dorpelingen

De afwisseling tussen abstractie en concreetheid die we bij Baba Baloeke zagen, komt ook naar voren bij de inwoners van het Moreaanse dorp. De moeders kunnen amper van elkaar onderscheiden worden, ditzelfde geldt ook voor de vaders, de zoons en de dochters. Elk van deze groepen handelt identiek en de groepen worden bijna niet van elkaar onderscheiden: 'Toen Baba Baloeke vertrok waren de meisjes ellendig, alle vrouwen vier maanden zwanger en de jongens tot monsters uitgegroeid' (23); 'Vol zelfbeklag mompelden de mannen en ze bezongen de misère van hun lot' (29). De vrouwen handelen niet alleen op dezelfde manier maar denken zelfs hetzelfde: 'Zo, dachten zij, hoorde moederschap te zijn, ondanks de hardvochtigheid van het lot, de dagelijkse ellende en de lichamelijke ontberingen'. (46).

De dorpelingen worden dus vrijwel geheel behandeld als vier collectieve groepen. Alles wordt beschreven in de derde persoon meervoud. Soms ontstaat er echter ook een afwisseling tussen de beschrijving van een individu, in de derde persoon enkelvoud, en de collectieve groep: 'De moeders, zoals moeders vaak doen, zuchtten goedmoedig, drukten de huilende meisjes tegen zich aan gooiden de splinters van de stokken die ze hadden gebroken in het vuur. [...] Moeder vleide en aaide wat ze kon, maar het lukte haar niet de onderlinge communicatie te verbeteren' (47). Ook zit er, wanneer er aan een moeder in het enkelvoud gerefereerd wordt, geen consistentie in het lidwoord: zij wordt afwisselend aangeduid als 'een moeder' (17) of 'de moeder' (46). Door deze afwisseling ontstaat dus een spanning op twee grammaticale vlakken: getal en bepaaldheid. Het is niet duidelijk of zij individuen of een groep zijn.

### 4.3.4 Metamorfozes en reïncarnaties

Naast het feit dat personages met elkaar versmelten, zijn er ook een aantal die op een andere manier verdwijnen of van vorm veranderen. Een voorbeeld hiervan is de dorpsjongen Senoenoe. Hij ontvlucht de collectieve groep dorpsjongens en wordt gekenmerkt als een individu. De jongen lijkt immers door de roman heen geleidelijk een metamorfose te ondergaan. We leren hem kennen als een jongen die zo snel rent 'dat hij niet meer kon stoppen zonder voorover te vallen' (34) en hij kan het niet uitstaan 'iemand niet te kunnen inhalen of ingehaald te worden door iemand' (35). Langzaam maar zeker begint Senoenoe zijn vliegkunst te oefenen en de 'hemelse verten te verkennen' (76). Hij neemt niet alleen het gedrag van een vogel over, maar ook fysiek lijkt hij er in een te veranderen: 'Mank en ineengedoken, zijn vleugels verkreukeld, strompelde hij verder, misselijk van de pijn' (89). Vanaf het moment dat Baba Baloeke (3) het meisje in de vallei ontmoet, lijkt Senoenoe meer vogel dan mens te zijn en slaapt hij ook niet meer thuis, maar in een boomholte achter het huis van Cheira en Heira. Vaak zweeft hij rondjes boven de personages, en niet zonder reden. Hij blijkt zowel verslag uit te brengen aan Cheira en Heira (120) als aan het meisje in de vallei (218). Senoenoe is veranderd in een zwaluw.

Naast Senoenoe's metamorfose zijn er ook een aantal personages die op een bepaalde manier verdwijnen, maar toch weer terugkomen in het verhaal en hiermee een ontologische grens overschrijden. Het eerste voorbeeld hiervan was uiteraard Mamoerra, die naar haar dood via

beelden nog aanwezig blijft in zowel Morea als Paravion, maar ook terugkeert als meisje naar haar zoon Baba Baloeke (3). Daarnaast is er het geval van de karrenman. Nadat hij de vrouwen uit het dorp een keer van dienst is geweest door ze van de stad naar het dorp te rijden, is hij 'in het harnas gestorven' omdat 'zijn met stro gevulde longen' (86) geen adem meer konden krijgen. Dezelfde karrenman blijkt later in Paravion echter springlevend te zijn. Hoewel hij nog 'onophoudelijk niest', zijn de longen van de karrenman wel genezen 'dankzij de heilzame lucht van Paravion' (143). Opvallend is dat er wel naar zijn werk in Morea, dat van vogelverschrikker, wordt verwezen als 'zijn vorige leven' (146).

Tot slot lijkt het kind van Baba Baloeke (3) dat Sophia baart een reïncarnatie van zowel Baba Baloeke (2/3) als Sophia en Mamoerra te zijn: 'één helft was blank en van melkblauwe doorzichtigheid, de andere helft was zwart, blauwig zwart' (202). Uiteindelijk verandert het kind, net als Cheira en Heira, in een Siamese tweeling, verbonden bij het borstbeen (207).

## 4.4 Tijd en ruimte in *Paravion*

### 4.4.1 Soorten ruimtes

*Paravion* begint in een armoedig en ietwat slaperig dorpje in Morea. Het wordt omschreven als een 'gehucht' (11,12) en vertoont hier ook de clichématige trekjes van: burenhouders die elkaar in de gaten, de mannen werken op het land, er zijn een dorpsheer en twee 'dorpsheksen' aanwezig en er wordt sporadisch een tripje – per huifkar! – gemaakt naar 'de kleine rode stad' waar alles veel moderner lijkt te zijn.

Het tijdloze dorpje contrasteert met de nabijgelegen stad, die tot een wat onbeholpen mengeling van westerse, voornamelijk Franse, invloeden en de oosterse tradities en gebruiken is geworden. Er zijn 'uitlaatgassen van Solex en auto's' maar er is ook 'gerinkel van bellen', er rijden wel bussen maar de passagiers 'die nooit van rijden hebben gehoord' stappen over en via elkaar de bus in en een 'wachtende ezel' staat 'voor een verward stoplicht' (52,53). Er staan 'verkopers van gekoelde Orangina' en 'Gendarmes [...] liepen rond'.

Het dorpje bezit alle competenties om in ieder willekeurig sprookje mee te spelen. De kleine stad roept daarentegen juist wel associaties op met een bepaalde plaats en tijd, namelijk de 20<sup>e</sup> eeuw en westerse/Franse invloeden. Toch zijn beide ruimtes volgens Vervaeck kenmerkend voor een postmoderne roman. Ten eerste bevat deze namelijk vaak een tijdloze locatie, ofwel een 'ruimtelijke gemeenplaats'. Een gemeenplaats is een literaire topos, een clichéplek waar in de literatuur vaak naar gegrepen wordt, zoals een sprookjesachtig bos of Parijs als stad van de liefde. Een gemeenplaats draagt bij 'tot de niet-chronologische temporaliteit' (Vervaeck, 1999, 201) omdat deze, in al zijn clichématigheid, niet binnen een bepaalde tijd of periode te situeren valt.

Het dorpje in Morea is een voorbeeld van een dergelijke tijdloze gemeenplaats. De beschrijvingen van het dorp zijn zo algemeen, dat er geen tijdstempel opgedrukt kan worden. Baba Baloeck (3) krijgt 'een kromstaf en een herderstas en moest voortaan de twee geiten van zijn vader hoeden' en heeft hiermee een 'beroep' dat van alle tijden zou kunnen zijn. De ruimtes worden beschreven met traditionele oosterse kenmerken, die je zowel tegenwoordig, als een paar eeuwen terug in een huis zou kunnen aantreffen. Het huisje van Cheira en Heira heeft een 'gemberkleurige interieur' (83) en in de slaapkamer van een van de meisjes lagen 'kussens en bezaans, gouddooraderde doeken en lakens [...] gedrapeerd over een oude sofa' (121). Zelfs de kleding is in een traditioneel oosterse stijl: 'Zij [Mamoerra] trok haar kostbare kaftan aan van groen fluweel met gele zonmotieven [...]' (37) en Baba Baloeck (3) krijgt van Cheira en Heira als hij jong is een 'nieuw habijt' (70).

De waan van deze tijdloze gemeenplaats is echter niet constant. Het meisje in de vallei brengt opeens een 'teil van rood plastic' (112) mee, de dorpsjongens roken 's avonds 'sigarettenpeukjes' (66), Cheira en Heira spoelen de vat af 'in het dromerige schijnsels van een carbidlamp' (45) en het geratel van de cicaden wordt af en toe verstoord door de 'haperende solex' van de postbode die het dorp aandoet (45). De combinatie van traditionele oosterse, tijdloze en moderne westerse kenmerken zagen we ook al, zij het in grotere mate, bij de nabijgelegen stad.

Zoals ik hierboven zei, is de stad een wat 'onbeholpen mengeling' van westerse en oosterse



kenmerken. Met haar bazaar, ezels en vliegende tapijten is zij een stereotypisch oosterse stad. Daarnaast zijn er ook westerse invloeden, die wel modern zijn, maar nooit 'nieuw' voor onze tijd, men rijdt bijvoorbeeld nog op solexen en in simca's (53). Postmodernistische romans bevatten volgens Vervaeck ook vaak 'clichéruimten die juist 'een bepaalde tijd op een exemplarische manier belichaamt' (Vervaeck, 1999, 168). De oosterse stad met haar, voor ons alweer verouderde, westerse producten is stereotypisch hedendaags beeld van de oosterse wereld. In *Paravion* kan de kleine Moreaanse stad dus als een dergelijke 'clichéruimte' worden gezien.

#### 4.4.2 De mirage als representatie

Er is echter nog een derde ruimte in *Paravion*, die geleidelijk aan in het verhaal wordt gepresenteerd. De westerse stad Paravion, die opvallend veel overeenkomsten vertoont met Amsterdam, vindt in de roman zijn oorsprong in de brief die Baba Baloeke (1) aan zijn zoon schrijft, drie jaar na zijn vertrek van Morea naar Paravion. Vanaf dan wordt 'de milde geest van Paravion vaardig over hem [Baba Baloeke (2)]' (18). Baba Baloeke (2) besluit 7 jaar later ook naar Paravion te vertrekken.

Het lijkt alsof de brief de oorzaak is van Baba Baloeke's vertrek, al wordt dat nooit expliciet gezegd. Eerder worden de schaarste en prijsverhogingen van groenten aangestipt als de reden dat Baba Baloeke wel 'moest vertrekken'. Toch staat er ook: 'In Paravion wachtten hem vruchtbare en arbeidzame tijden.' (15) Dit doet vermoeden dat Baba Baloeke die indruk heeft gekregen na het lezen van zijn vaders brief. Op dat moment is Paravion voor hem namelijk alleen toegankelijk via de brief en is deze als het ware een *representatie* van Paravion. De woorden creëren voor Baba Baloeke een nieuwe werkelijkheid: Paravion als een vruchtbaar oord vol rijkdommen. Dit idee waait vervolgens over naar de dorpelingen, die ervoor willen zorgen dat Baba Baloeke niet alleen 'rijkdommen [zou] vergaren terwijl hun ellende alleen maar toenam' (29). De brief creëert op die manier voor Baba Baloeke, maar later ook voor de dorpelingen, *hun* werkelijkheid van Paravion.

De representatie van Paravion blijft niet beperkt tot de vorm van een brief. Nadat de postbode de brief van de Moreaanse mannen aan hun zoons heeft afgeleverd in het dorpje, verschijnt Paravion steeds vaker als 'mirage' aan de horizon: 'In de mirage werd Paravion geboren, een spel van trillende lijnen en zwemmende kleuren' (87). De beschrijvingen van de mirages geven een duidelijk beeld van de stad waar de Moreaanse mannen op dat moment ook verblijven met de trams, de rivier de Amstel en 'het centrale groene paradijs'. Dat Paravion steeds als mirage, of luchtspiegeling, aan de horizon in Morea verschijnt, is een interessant gegeven. Luchtspiegelingen, een veel voorkomend verschijnsel in een droge woestijnwereld als die van Morea, zijn een vage weerspiegeling van de werkelijkheid doordat luchtlagen met verschillende temperaturen als een soort 'spiegel' aan de horizon gaan fungeren. Hierdoor is een luchtspiegeling in zekere zin ook een representatie van de werkelijkheid.

Het personage van de postbode speelt een opvallende rol bij de duiding van de Paravion-mirage, omdat hij meerdere keren in verband wordt gebracht met de mirage. Nadat hij de brief, afkomstig van de vaders, in het dorp heeft afgeleverd, 'waadde hij door de stroom van de mirage' (49) en iets later 'huiverde [hij] door de mirage alsof hij door wapperende sluiergewaden reed' (71). Vervolgens parkeert hij zijn solex 'en betrad Paravion' (71). Hij heeft Paravion bereikt door middel van haar representatie. Wanneer Paravion alleen door middel van haar representatie bereikt kan worden betekent dit dat, als we hier Korstens gedachtegang volgen, zij geen concrete plaats is en zij bestaat

uit de manier waarop zij beschreven is – de brieven – en hoe zij uitgebeeld wordt – de mirages- . Daarnaast kan de mirage van Paravion hier in verband gebracht worden met een van de punten van Vervaeck met betrekking tot de postmoderne chroniek: de postmodernistische roman zou niet vanuit het verleden, maar vanuit de toekomst handelen.

De mirage heeft een functie als representatie van Paravion. Maar een mirage heeft op zichzelf ook een figuurlijke betekenis. Een mirage, ook wel luchtspiegeling of fata morgana genoemd, wordt vaak gebruikt als metafoor voor een toekomstige paradijselijke omgeving. Op deze manier functioneert de mirage van Paravion ook als een teken van ‘hoop’ aan de horizon. Dit wordt bijvoorbeeld verwoord als Quadryge, een meisje uit het dorp, haar toekomstplannen aan haar verloofde verteld: ‘Ze was haar toekomst, met een Paravion aan de horizon, met hem aan het beschrijven’ (132). De tijd voor toekomstdromen lijkt voorbij wanneer de mirage niet meer aanwezig is. Boekaeus, een Moreaanse boer ‘staarde naar de horizon, waar ooit Paravion in de mirage had gedanst’ (201) maar wordt dan tot orde geroepen door zijn vrouw ‘Kom, hou op met dromen en ga weer aan het werk’ (201). De mirage wordt niet alleen met de figuurlijke betekenis van dromen, toekomstplannen, in verband gebracht, maar ook met de letterlijke betekenis; vaak verschijnt de mirage aan de horizon wanneer de inwoners van Morea slapen: ‘Omdat iedereen een siesta hield, zag niemand dat elke middag in de mirage Paravion zichtbaar werd’ (71) / ‘In de mirage was Paravion zichtbaar [...]. De herder sliep. Paravion was verdwenen toen de middagzon de ogen van Baba Balook wekte, [...]’ (111). Voor Heira, die de dan al dode Cheira met zich mee sleept, verwordt de mirage zelfs tot haar toekomst, wanneer zij deze betreedt en sterft: ‘Vóór haar wemelde de mirage, die zij betrad alsof zij zich tussen een dans van diafane sluiers wurmde. Daar stierf zij’ (136).

De mirage van Paravion wordt dus via beelden van dromen, toekomstplannen en zelfs de dood in verband gebracht met de toekomst. Zij is de belichaming van de hoop aan de horizon die de inwoners van Morea hebben gekregen door het bestaan van Paravion. Echter niet door Paravion zelf, maar door een representatie hiervan. De inwoners van het dorpje baseren hun toekomstplannen namelijk op de brief van Baba Balook (1) aan zijn zoon. Was deze niet gestuurd, dan was Baba Balook misschien wel niet naar Paravion vertrokken, en met hem waren ook de dorpingen vast en zeker gebleven. Die representatie van Paravion, waar ‘zoveel in besloten ligt’ (49), zet datgene in beweging waar de roman om draait: migratie en grensoverschrijding. De roman handelt dus vanuit een bepaald toekomstperspectief: een beter leven in Paravion. Deze toekomst is echter niet zeker, omdat niemand in Morea ooit Paravion daadwerkelijk gezien of ervaren heeft. Deze onzekere toekomst maakt dat ook het heden en verleden wazig worden. Ook de parafrasering van Heise door Vervaeck, die ik al eerder noemde, is hier op van toepassing: ‘De voorkeur voor het onbesliste [is] een projectie van de toekomst in het heden en verleden’ (Vervaeck, 1999, 159).

Deze onzekerheid over het heden en het verleden hebben een effect op de eenduidigheid van tijd en ruimte in *Paravion*. Personages én locaties lijken soms vast te zitten tussen Morea en Paravion in. De postbode is bijvoorbeeld niet het enige personage dat afwisselend in Morea en Paravion is. De tapijtenverkoper, de karretier, de visser, de onderwijzer en de appelverkoper schijnen na hun migratie naar Paravion nog gewoon hun werkzaamheden in Paravion voort te zetten. Dit wordt niet gesuggereerd door het feit dat zij, net als de postbode, heen en weer reizen van Morea naar Paravion maar door een andere opvallende *ruimte* in de roman: het theehuis.

#### 4.4.3 Het theehuis

Het theehuis is de plek in Paravion waar de Moreaanse mannen bij elkaar komen ‘om onder gelijken te zijn, te acclimatiseren en langzaam zijn [hun] eerste schreden in het nieuwe land te zetten – voor zover die gezet werden’ (139). Het theehuis is gelokaliseerd bij de ‘hoofdingang van Paravion’ en fungeert als een soort van ‘welkomsthal voor nieuwe aangekomenen’ (141). Figuren als de tapijthandelaar, de karreman, de onderwijzer maar ook de zeven mannen uit het Moreaanse dorpje komen hier terecht.

Tegelijkertijd wordt er ook naar het theehuis verwezen door enkele van deze mannen terwijl ze in Morea zijn. De tapijthandelaar doet het dorp in Morea aan om tapijten te verkopen waarbij de vrouw van het dorps hoofd, tegen de gewoonte in, zich wil mengen in het afdingen: ‘Op de terugweg dacht hij [de tapijthandelaar] eraan zijn vrienden in het theehuis dit voorval te vertellen: luister broeders, wat ik vandaag heb meegemaakt...’ (28). Een zelfde soort gedachte komt op bij de karretier, die de zeven vrouwen uit het dorp naar de stad vervoert: ‘Wacht maar, dacht hij [de karretier], als de broeders in het theehuis dit horen. De verhalen van de tapijthandelaar zouden erbij verbleken’ (52). Verder hoopt de visser ‘ooit een glimp van zichzelf te zien’ (143) op een Moreaanse zender die beelden uitzendt van aangespoelde lichamen aan de kust van de Narvelzee<sup>2</sup> en ook de appelverkoper en de onderwijzer zijn blijkbaar nog steeds in Morea werkzaam: ‘Ze hadden de gewoonte om samen naar Paravion te lopen als hun werk erop zat om in het theehuis tot rust te komen en verhalen uit te wisselen.’ (130). Dit vermoeden wordt verder gevoed door de schijnbare werkloosheid van de Moreaanse mannen in Paravion zelf. De tapijthandelaars opvatting over werken, wordt in Paravion duidelijk: ‘[...] waarom werken, zoals de tapijthandelaar zei, als je geld kon ontvangen zonder werk te verrichten?’ (166). Hij raadt de karrenman dan ook aan om naar een kantoor te gaan waar hij, na het veinzen van een ziekte of het vragen om onmogelijk werk, ‘uit het bureau [zou] komen met een buidel vol geld en dat elke maand!’ (166). Duidelijk is dat zowel de tapijthandelaar als de karrenman in Paravion niet werkzaam zijn. Of de andere mannen dat ook niet zijn, kan enkel beargumenteerd worden met het feit dat dit nooit expliciet genoemd wordt én dat zij het gevoel hebben dat zij geen onderdeel van Paravion zijn:

‘Hij [de karrenman] genoot van dit alles, maar voelde zich er geen onderdeel van. Het bestond buiten hem om en zou voortbestaan zonder hem, en dat maakte hem weemoedig. Een weemoed die hij deelde met de andere bezoekers van het theehuis en die bij de andere mannen soms omsloeg in woede en walging’ (168).

Het gevoel dat zij geen onderdeel van Paravion zijn, niet hun steentje bijdragen, geeft de suggestie van hun werkloosheid in Paravion. Dat zij hier überhaupt moeite voor hebben gedaan, lijkt ook niet het geval: ‘Iedereen uit Morea kwam hier [het theehuis] terecht, om onder gelijken te zijn, te acclimatiseren en langzaam zijn eerst schreden in het land te zetten – voorzover die gezet werden’ (140). Dat zij nog steeds teren op de verdiensten die zij in Morea doen/hebben gedaan, komt duidelijk naar voren bij de visser. Hij heeft veel geld verdiend met het doorverkopen van cannabis die hij van Cheira en Heira (in Morea) heeft ontvangen. Sinds de dood van Cheira en Heira ontvangt de visser echter geen koopwaar meer: ‘Hij moest iets anders verzinnen, misschien kon hij zijn auto aan

---

<sup>2</sup> Een zee tussen Morea en Paravion (107) waar de visser werkzaam is (135, 143). Veel reizigers naar Paravion overleven deze oversteek niet (33).

een van de broeders verkopen' (141). Werk zoeken in Paravion schijnt geen optie te zijn voor de visser.

De appelverkoper lijkt een uitzondering te vormen op de werkloze Moreaanse mannen. Hij verkoopt overdag geglazuurde appels in het park in Paravion en de zaken gaan 'zeer goed': 'Hij verdiende geld, maar het ging langzaam, en het zou lang duren voordat hij zijn gedroomde Ford kon kopen' (180).

Toch zijn de werkzaamheden van de appelverkoper niet zo eenduidig als ze hier lijken. Hierboven zagen we al dat de appelverkoper gewoon is samen met de onderwijzer 'naar Paravion te lopen als hun werk erop zat [...] (130) wat de suggestie wekt dat de appelverkoper zijn appels niét in het park verkoopt, aangezien dit in Paravion ligt. Uit bovenstaande kan wél afgeleid worden dat de appelverkoper en de onderwijzer op dezelfde plek werkzaam zijn. Van de onderwijzer komen we te weten dat hij de middagpauze van school altijd gebruikt om als klerk op de bazaar te werken (84). Als hij een middag zijn tafeltje betreedt, komt 'de appelverkoper [...] tegelijk met hem aan' (84).? Wanneer de zeven dorpsvrouwen de bazaar bezoeken om de brief afkomstig van hun mannen te laten voorlezen, komen ze terecht bij de onderwijzer: 'De klerk in de bazaar [...] was tevens onderwijzer, hij werkte in een school in de voorwijk van de stad' (66). De vrouwen hadden tevens hun zoons beloofd 'snoep voor hem mee te nemen uit de bazaar' (49) en hebben geluk wanneer ze bij de klerk aankomen: 'achter hem [de klerk/onderwijzer] stond een ouderling, gekleed in een magazijnjas en met een rode zakdoek om de hals gebonden, gekaramelliseerde appels te verkopen' (59). Aangezien de appelverkoper en de onderwijzer op dezelfde plek werkzaam zijn, is het een mogelijkheid dat deze 'ouderling' de appelverkoper is. Daarnaast biedt de omschrijving van zijn kleding ook een overeenkomst met de appelverkoper die in Paravion zijn appels verkoopt: 'Hij bezocht dagelijks het park om er zijn zoete waar te verkopen, maar hij was nooit gesnapt. Zijn geheim? Hij verkeedde zich als een Paravionees; zo werd hij nooit opgemerkt door de tapijthandelaar en zijn spionnen' (180). De appelverkoper kleedt zich dus anders dan de andere Moreaanse mannen. Hij draagt dan ook geen habijt maar een 'kiel' (180). De ouderling op de bazaar draagt daarbij ook nog eens een rode zakdoek om zijn hals. Beiden kledingstukken wekken het beeld van een boer op en verbinden daardoor de appelverkoper in Paravion met die op de bazaar in Morea.

Het theehuis lijkt, net als de mirage, Morea en Paravion met elkaar te verbinden. Toch verandert het theehuis in *Paravion* niet van plaats, noch doen de personages dit. Het theehuis wordt enkel gelokaliseerd in Paravion (141), nooit in Morea, en meerdere malen wordt duidelijk gemaakt dat er voor de Moreaanse mannen geen terugkeer naar Morea met een goede afloop mogelijk is: 'Wie eenmaal een ziel kreeg in Paravion, kon niet meer voor lange tijd terugkeren naar het vaderland.' (131) en wanneer de mannen besluiten om hun nieuwe bruiden op te halen in Morea moet dit wel een 'kortstondig' (183) verblijf zijn. Dat zij heen en weer zouden reizen tussen Morea en Paravion zou dus tegenstrijdig zijn met wat zij zelf geloven. Toch is het, zoals hierboven aangetoond, wel aannemelijk dat de Moreaanse mannen nog in Morea werkzaam zijn. Zoals ik in 4.4.2 concludeerde, handelt de roman vanuit de toekomst en zorgt de onzekere toekomst, een toekomst in Paravion, ervoor dat ook het heden en verleden onzeker worden. Het feit dat personages of ruimtes in zowel Morea als Paravion lijken te zijn, betekent niet dat zij zichzelf verplaatsen, maar dat de chronologie in het verhaal, door de onzekerheid van verleden, heden en toekomst, afwijkt van zijn traditionele vorm

#### 4.4.4 Aandacht voor het detail

Tot slot is het met betrekking tot de tijd in *Paravion* interessant om te kijken naar de aandacht voor het detail die de roman heeft. Vervaeck (1999) ziet dit als een kenmerk van de postmoderne chroniek en ook Korsten (2005) ziet de aandacht voor het 'kleine verhaal' (262) als een kenmerk van de postmodernistische literatuur.

De aandacht voor het detail of het kleine verhaal komt in *Paravion* tot uiting in de aandacht voor de beleving van kleine dieren binnen de chronologie van de mensenwereld. Zo wordt er bij de beschrijving van ansichtkaarten in een kiosk in de Moreaanse stad ingegaan op de manier waarop een bij hier tegenaan vliegt: 'Een bij werd misleid door de afbeelding van een roos op een kaart en botste ertegenaan, op zoek naar een ingang tot die dimensie' (54). Niet alleen zijn actie wordt beschreven, maar ook de beleving van de bij, de reden waarom hij tegen die kaart opvloog.

Daarnaast hebben kleine dieren ook invloed op de grote wereld. Bijvoorbeeld een kameleon, die een dorpsbewoner van het dak laat vallen: 'één man wilde zelfs op het dak klimmen, via de druivenrank die hij onder zijn muiltjes vertrapte, maar toen hij daar een kameleon zag, viel hij geschrokken op de grond' (14).

Daarnaast wordt er in *Paravion* meerdere malen aandacht besteedt aan de beleving van een hagedis binnen het verhaal. Vaak is de hagedis getuige van gebeurtenissen: 'Een hagedis hield hun bezigheden in de gaten' (24) / 'Een hadgedis aan de muur was getuige van het afscheid van Baba Baloeck en Mamoerra en glipte weg tussen de balken onder het plafond van bamboe' (30).

Wanneer Baba Baloeck voor het eerst het valleimeisje ziet, neemt hij haar verschijning in zich op 'in gedeelten' (89). Hij overziet niet meteen het hele plaatje maar bekijkt details. De hagedis schijnt deze 'aandacht voor het detail' interessant te vinden, want ook hij 'stopte even om haar in zich op te nemen' (89). De hagedis wordt ook letterlijk met 'het detail' in verband gebracht wanneer Mamoerra bedenkt dat Baba Baloeck niet geïnteresseerd was in details: 'Met Baba Baloeck had ze deze dingen nooit kunnen bespreken: hij was niet geïnteresseerd in details. Een hagedis was getuige van haar overpeinzingen en visioenen, niet geheel op zijn gemak, klaar om elk moment te vluchten' (63).

Bovenstaande situaties verbinden duidelijk de hagedis met 'het detail'. Wanneer men oog heeft voor detail, zoals Baba Baloeck bij de verschijning van het meisje, blijft hij nog even staan. Maar wanneer men niet geïnteresseerd is in details, zoals Baba Baloeck, staat hij, niet op zijn gemak, klaar om weg te vluchten. De hagedis verwordt op deze manier tot symbool voor het detail binnen de roman. Over Mamette wordt gezegd: 'De vreemde symbolen en hagedissen die haar hallucinaties bevolkten, had zij op het plafond getekend' (158). Wanneer hier het woord 'details' in plaats van 'hagedissen' ingevuld wordt, zie je dat deze gemakkelijk inwisselbaar zijn in deze context: de vreemde symbolen en *details* die haar hallucinaties bevolkten, had zij op het plafond getekend.

De hagedis staat dus zowel symbool voor het detail als dat hij gebruikt wordt om het detail te beschrijven. Zijn belevingen geven een andere kijk op het 'grote' verhaal. Volgens Vervaeck zou de hagedis in de traditionele chronologie onopgemerkt zijn gebleven.

## 4.5 Het netwerk van beelden in *Paravion*

Dat *Paravion* een complex netwerk van beelden bevat, is in de vorige hoofdstukken op verschillende vlakken naar voren gekomen. Beelden worden verbonden aan elkaar door middel van associatie en kunnen tot in het oneindige blijven doorverwijzen. Op die manier ontstaat een netwerk van betekenis, zonder begin of eindpunt, wat volgens Vervaeck (1999, 195) kenmerkend is voor een postmodernistische roman. De grens tussen verschillende personages vervaagt doordat ze beschreven worden met dezelfde beelden, het vertellersperspectief hangt aan elkaar van de beelden die samen een orale vertellermotief vormen en op dezelfde manier kunnen via beelden twee verschillende ruimtes met elkaar verenigd worden. *Paravion* bevat dus een overvloed aan beelden en om de verbindende werking ervan aan te tonen zal ik hieronder op een enkel motief nader ingaan: het beeld van de uil in *Paravion*.

### 4.5.1 Een aaneenschakeling van motieven

Niet alleen uilen, maar vogels in het algemeen zijn veelvuldig aanwezig in *Paravion*. Volgens Mamoerra zijn vogels dan ook 'de dragers van de ziel' (113). Voor de uil is hier nog een iets specialere rol weggelegd: 'Het is een oud en waar geloof dat de ziel een uil wordt die uit de schedel van het lijk wordt geboren' (135). Het is dan ook geen toeval dat na het vertrek van Baba Baloek (1) bijna elke nacht een 'witte schedelvormige uil' (18) bij het huis van Baba Baloek (2) en Mamoerra 'zijn trieste oehoe [laat] horen' (12). Ook Baba Baloeks (2) dood wordt gesuggereerd door middel van een uil die zich los maakt uit 'de schuimkoppen' van de zee waar Baba Baloek in neerstort (110). En tot slot blijkt aan het einde van *Paravion* dat ook Baba Baloeks (3) ziel het niet heeft overleefd wanneer de poortwachters van Paravion hem mededelen: 'Meneer, u bent een uil' (220). Het geloof dat de overleden ziel een uil wordt, lijkt zelfs tot de taal van de verteller door te dringen: de tapijtenverkoper kijkt namelijk verontwaardigd, 'alsof hij een uil had horen spreken' (28), wanneer een vrouw zich gaat bemoeien met een typische mannenzaak, het afdingen.

Naast de uil als representatie van de ziel van een overlevende, worden ook de veertjes van deze vogel als beeld ingezet: een voorbode van de naderende dood. Het dorpshef in Morea schudt namelijk, drie pagina's verwijderd van zijn daadwerkelijke dood, 'witte veertjes uit zijn handen' (29). Deze veertjes roepen weer een associatie op met twee van de talloze andere concrete motieven in *Paravion*: dat van de sneeuw en amandelbloesem:

'De wolk, waarin de reizigers verdwenen waren, viel langzaam uiteen in **witte vlokken** en niemand zag die **wonderlijke sneeuw** – niet **werkelijke sneeuw**, maar een tuimeling van **ontelbare witte veren** - , behalve een slaperige, oude herder onder een olijfbom in een verre vlakte die dacht dat het **amandel- of citroenbloesems waren** [...] (33).

De sneeuw staat voor de ouderdom. Deze wordt geassocieerd met 'kale bomen', 'witte bontjassen' en een 'gepantoffelde val' (193). De winter die hier wordt verbeeldt via winterse taferelen als bontjassen en pantoffels maken dit abstracte motief, ouderdom, compleet. Ook kwam met de sneeuw 'de behoefte aan de warmte van een verse, jonge en kuise bruid uit Morea' (192) bij de Moreaanse mannen opzetten. Daartegenover wordt de amandelbloesem in verband gebracht met de lente in Morea die 'feestelijk geweest' was, waardoor Baba Baloek en de jongen vrouwen van het

gehucht 'gelukkiger dan ooit [waren] in hun vruchtbare, bloeiende en vruchtvolle vrijheid (197). In dit bolwerk van jeugd en vruchtbaarheid bedwelmde 'een sneeuwval van amandelbloesem [...] de neus met dodelijke geuren' (197). De 'dodelijke geuren' zou hier zelfs nog als referentie aan de uilenveertjes gezien kunnen worden, die vaak met de amandelbloesem vergeleken of verward worden: 'Toen Baba Baloeke langzaam zijn kleine hof naderde, vloog een witte zwerm hem tegemoet: het pluimdons van opvliegende uilen, leek het, of een vlaag sneeuwvlokken, maar het waren amandelbloesems' (99).

#### 4.5.2 De dechiffreering van beelden

Het fragment hierboven (99) is eveneens een voorbeeld van het overdreven aantal verbindingen dat in *Paravion* wordt gemaakt. De beelden van witte uilenveertjes, sneeuw en amandelbloesems worden zo vaak met elkaar in verband gebracht dat de betekenis die er in eerste instantie aan gegeven wordt bijna teniet wordt gedaan. De amandelbloesems kunnen een beeld voor vruchtbaarheid zijn, maar blijkbaar lijken ze ook op het pluimdons van opvliegende uilen of misschien ook wel een vlaag sneeuwvlokken. Heeft dit dan ook iets te betekenen met ouderdom, de dood? Vervaeck verwoordt dit fenomeen wanneer hij zegt: 'Voortdurend tref je metaforen aan die over het ene spreken en het andere' (Vervaeck, 1999, 39). Hiermee worden deze beelden 'zo veelbetekenend dat ze elke vaste betekenis verliezen' (Vervaeck, 1999, 195): *dechiffreering*. Normaal gesproken wordt een beeld of metafoor gebruikt ter verheldering van 'het chiffrage': het sleutelsymbool, ook wel de kern of de essentie. Echter, doordat het met zoveel verschillende betekenissen verbonden wordt, 'explodeert' het chiffrage en wordt het 'onvatbaar' (Vervaeck, 1999, 46). De metafoor van de amandelbloesem werkt op deze manier niet verhelderend, maar raakt steeds verder weg van een vaste kern of essentie en wordt vervolgens een lege, afwezige kern. De amandelbloesem, die betekenisloos wordt door haar associaties met de meest uiteenlopende betekenissen, verwijst dus in principe naar een werkelijkheid die niet bestaat. Vervaeck stelt dit ook: 'Een metafoor verwijst altijd naar iets dat niet aanwezig is, een verbinding die je nooit helemaal kunt vatten omdat ze zoveel betekent dat ze ongrijpbaar is' (Vervaeck, 1999, 47). De enige manier om haar te benaderen is via haar representatie, het woord, de taal.

Op deze manier ontstaat dus al een netwerk van beelden rondom de abstracte motieven vruchtbaarheid, ouderdom en dood. Deze beelden vormen echter geen afgebakend geheel en kunnen op hun beurt weer in verband worden gebracht met andere beelden die met elkaar nieuwe motieven vormen, zoals die van het klinken van de geitenbellen (87) of het vele voorkomen van 'lijnen en sikkels' (193). In *Paravion* vinden we niet alleen maar een aaneenschakeling van beelden, maar ook de expliciete benadrukking hiervan. Zo bestaat een door Cheira en Heira geknoopt kleed uit motieven van 'uilen, fauntjes, nimfen, een beek, een rots, een boom en een kleine, hoekige herder met een fluit in de hand' (208). Letterlijk gezien zijn deze kleedmotieven ook daadwerkelijke narratieve motieven in de roman. Figuurlijke taal wordt zelfs door de tekst weer letterlijk gemaakt, waarbij de metafoor als het ware gedeconstrueerd wordt: 'Mamoerra was een hemelse kok, nogal letterlijk, want haar voorkeur ging uit naar gevogelte' (42).

## 5 Conclusie

In dit onderzoek is getracht op vier narratieve gebieden in de roman *Paravion grensoverschrijding* aan te tonen. In *Paravion* vindt grensoverschrijding plaats op verschillende niveaus:

- De hiërarchische grens tussen verteller en personage wordt doorbroken. Personages als Baba Baloeck en Mamoerra hebben tevens een rol als extradiegetische verteller, maar staan hierbij nog steeds niet buiten het verhaal, aangezien zij verteller ook personages aanspreken. Deze grensoverschrijding is een metalepsis en zorgt ervoor dat het onderscheid tussen verteller en personage niet eenduidig valt op te maken. Dit geeft eveneens een twijfel over de wereld waarin een personage of verteller zich bevindt. De grens tussen werkelijkheid en verhaal lijkt te worden overschreden wanneer een verteller zich ook in zijn eigen vertelling bevindt. De overschrijding van deze grens tussen twee ontologisch gescheiden werelden resulteert in ontologische twijfel.
- Op het niveau van personages worden verschillende grenzen overschreden tussen verschillende individuen, 'mens en dier' en 'leven en dood', oftewel, tussen het 'zijn' en het 'niet zijn', ontologisch grenzen. Personages vloeien over in elkaar, omdat ze door middel van associatie aan elkaar verbonden worden. Toch kunnen ze ook niet als één personage aangeduid worden, doordat zij tegelijkertijd door expliciteringen van elkaar gescheiden worden, zoals het geval is bij Baba Baloeck (2) en Baba Baloeck (3) of de inwoners van het Moreaanse dorp.

Grensoverschrijding vindt ook plaats door middel van metamorfoses en reïncarnaties. De jongen Senoenoe verandert in een zwaluw –overschrijding van de grens tussen mens en dier- en de karrenman komt tot leven in Paravion nadat hij in Morea gestorven is – overschrijding van de grens tussen leven en dood-. In het personage Mamoerra worden zelfs beiden aspecten gecombineerd wanneer zij na haar dood terugkomt als jong meisje – reïncarnatie- en tot slot in een brief verandert –metamorfose-.

- Op het niveau van tijd en ruimte worden de grenzen van de traditionele chronologie overschreden. Deze overschrijding in *Paravion* kan gestructureerd worden aan de hand van vijf kenmerken die Vervaeck noemt van het overschrijden van de traditionele chronologische grenzen. Ten eerste heeft de roman een opvallende aandacht voor het detail. Dit komt voornamelijk tot uiting in de aandacht voor het gedrag en de beleving van de hagedis, die hiermee symbool staat voor het detail, het kleine verhaal dat verteld wordt, dat een andere blik op het verhaal geeft.

Ten tweede, en derde, de ondermijning dan wel het dwangmatige gebruik van de klassieke kenmerken van de historische roman. Dit punt heb ik geïllustreerd aan de hand van de gemeenplaatsen en clichéplekken die in *Paravion* voorkomen, zoals het gehucht of de stad in Morea. Deze aanwezigheid van deze plekken creëert aan de ene kant tijdloosheid, maar aan de andere kant ook een concrete tijdsaanduiding.



Vervaecks laatste twee punten gaan over de ondergang van de primaire verhaallijn doordat de roman niet vanuit het verleden maar vanuit de toekomst handelt. *Paravion* handelt vanuit de mirage van Paravion, wat voor de personages het symbool voor de toekomst is. Een onzekere toekomst, waardoor ook het verleden en het heden in *Paravion* geen houvast meer hebben. Hierdoor lijkt het verhaal zich nooit in een eenduidige ruimte of tijd af te spelen, maar zweeft het als het ware altijd tussen Morea en Paravion in, tussen verleden en toekomst.

De hierboven genoemde grensoverschrijdingen worden veelal veroorzaakt op het niveau van beelden en metaforen. Door middel van associaties ontstaat een net werk van beelden, die geen enkele logische benadering van de roman een kans geeft. *Paravion* is niet geschreven in een taal van logica, maar van beelden, en ondermijnt hiermee de traditionele grenzen die men opgesteld heeft voor een roman, zoals chronologie en een hiërarchische grens tussen verteller en verhaal. Deze grenzen zijn ook ontologisch, en bepalen wat in onze werkelijkheid wel of niet mogelijk is. Wanneer deze grenzen in een roman overschreden worden, schiet onze logica tekort om een dergelijk verhaal te begrijpen en ontstaat daarmee de twijfel.

Representaties dragen bij aan het ontstaan van deze twijfel. In *Paravion* zorgen de brief van Baba Baloeke (1) en de mirage ervoor dat er een beeld gecreëerd wordt van Paravion. Dit beeld is echter niet Paravion zelf, maar de representatie ervan. Of deze representatie naar een concrete werkelijkheid verwijst, is eveneens de vraag. Paravion wordt wel beschreven in de roman maar door de onzekerheid over wie de verteller is, ontstaat er ook een twijfel over de legitimiteit van deze beschrijvingen, oftewel: er ontstaat twijfel over de werkelijkheid waarin de roman zich afspeelt. De wisselwerking tussen de representaties van Paravion en de grensoverschrijding op verschillende niveaus veroorzaken deze ontologische twijfel binnen de roman.

### *Discussie*

Als we weer even terugkoppelen naar McHale zagen we dat hij de aanwezigheid van ontologische twijfel als de dominant van de postmodernistische roman beschouwt. Ook de theorie van Vervaeck, waar een groot deel van de analyse op rust, handelt over postmodernistische kenmerken. Maakt dit van *Paravion* een postmodernistische roman, en dus van Bouazza een postmodernistisch schrijver? Ja en nee, denk ik. *Paravion* bevat wel degelijk postmodernistische kenmerken, zoals in dit onderzoek ook is aangetoond. Toch is het, maar vanaf dit punt kan ik niet meer dan speculeren op basis van wat ik gelezen heb, geen klassieke postmodernistische roman. Dit omdat naar mijn idee aan elk postmodernistisch kenmerk in *Paravion* ook wel een feministisch, oriëntalistisch of elke ander –isme dat met Cultural Studies te maken heeft, kleeft. Eén voorbeeld: de aanname van meerstemmigheid in *Paravion* (paragraaf 4.2.3) zou je nog verder kunnen uitwerken in een binaire oppositie tussen de ‘mannelijke’ stem, van Baba Baloeke, en de ‘vrouwelijke’ stem, van Mamoerra. Dit verband laat mij dan ook concluderen dat een onderzoek, waarbij zowel de culturele identiteit (zoals bijvoorbeeld Louwerse, 2007) als de postmodernistische kenmerken zouden worden onderzocht, naar mijn idee zeer vruchtbaar zou zijn.

## 6 Literatuur

### Primaire literatuur -

Bouazza, H. (2003) *Paravion*. Amsterdam: Prometheus.

### Secundaire literatuur -

Bertens, H. (2008). *Literary theory. The basics*. Oxford: Routledge.

Bork, van G.J. & Laan, N. (2010). *Van romantiek tot postmodernisme*. Bussum: Coutinho.

Bouazza, H. (2001). *Een beer in bontjas*. Amsterdam: Prometheus.

Boven, van E. & Kemperink, M. (2012). *Literatuur van de moderne tijd*. Bussum: Coutinho.

Brems, H. (2006). *Altijd weer vogels die nesten beginnen*. Amsterdam: Bert Bakker

Ibsch, E. (1989). 'Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur', in: W.F.G. Breekveldt et al. (red.), 1989. *De achtervolging voortgezet. Opstellen over moderne letterkunde aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld*. Amsterdam: Bert Bakker, p. 346-373.

Korsten, F.W. (2005). *Lessen in literatuur*. Nijmegen: Vantilt.

Leezenberg, M. & Vries, de G. (2012). *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen*. Amsterdam: Amsterdam University Press

Louwerse, H. (2007). *Homeless entertainment. On Hafid Bouazza's Literary Writing*. Bern: Peter Lang.

Louwerse, H. (2008). Hafid Bouazza. In: Zuiderent, A.T., Brems, H. & Bax, P.A. (red.) (1998), *Kritisch literatuur lexicon* (pp. 1 – 10).

McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. New York/London: Methuen.

Sereni, S. (2004). 'We verwringen woorden om het nauwelijks definieerbare te definiëren: Postmoderne kenmerken in Hafid Bouazza's Momo'. *Nieuw Zuid*, 5 (20), 16- 31.

Vervaeck, B. (1999). *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel: VUBPress.