

Universiteit Leiden

De absolute ander

*De functie van dieren en transformaties in de (de)constructie van het menselijk
subject in Paravion, De voeten van Abdullah en Spotvogel*

Masterscriptie Moderne Nederlandse Letterkunde

Door: Mirjam Dorothee Roukema

Leiden

December 2016

De absolute ander

De functie van dieren en transformaties in de (de)constructie van het menselijk subject in Paravion, De voeten van Abdullah en Spotvogel

Masterscriptie Moderne Nederlandse Letterkunde

Neerlandistiek

Door: Mirjam Dorothee Roukema

s1024299

Universiteit Leiden

Begeleider: Dr. E.A. Op de Beek

Datum: 6 december 2016

22.823 woorden

Inhoudsopgave

Inleiding	5
Een. Theoretisch kader. Het dier als deconstructivistisch subject	7
1.1 De representatie van het dier in literatuur tot aan de twintigste eeuw	7
1.1.1 Het dier als vergelijkend subject	7
1.1.2 Het dier als drager van een goddelijke of morele les	8
1.2 Het dier als deconstructivistisch subject	9
1.2.1 Third Space	10
1.2.2 Minderheid-woorden	12
1.2.2.1 Cyborgs	12
1.2.2.2 Insect-woorden	13
1.2.3 Deconstructivistisch subject	13
1.2.4 De absolute ander	18
1.3 Methodologie	19
Twee. Bouazza's dieren. De metamorfosen in <i>Paravion</i> , <i>De voeten van Abdullah</i> en <i>Spotvogel</i>	20
2.1 De vogel in literatuur	20
2.1.1 Vogels als verbeelding van de dichter	20
2.1.2 Vogels als verbinding met het transcendente	22
2.2 Vogels en transformaties in Bouazza's <i>Paravion</i> , <i>Spotvogel</i> en <i>De voeten van Abdullah</i>	23
2.2.1 Hafid Bouazza	23
2.2.2 <i>Paravion</i>	24
2.2.2.1 De uilen van <i>Paravion</i>	25
2.2.2.2 Senoenoe	28
2.2.2.3 Overige vogels	29
2.2.2.4 Fantasiedieren	31
2.2.3 <i>De voeten van Abdullah</i>	32
2.2.3.1 Khadroen	33
2.2.3.2 De visser die een vrouw werd	35
2.2.4 <i>Spotvogel</i>	37

2.2.4.1 De spotvogel	37
Drie. De (de)constructie van het menselijk subject	41
3.1 Zowel het ene als het andere zijn	41
3.1.1 Worden	41
3.1.1.1 Subjectconstructie	42
3.1.1.2 Nomadisch subject	42
3.2 Volledige transformaties	45
3.2.1 Minderheid-woorden	45
3.2.2 Insect-woorden	46
3.3 Mensen met een sterke relatie tot dieren	47
3.3.1 Deconstructivistisch subject	48
3.3.1.1 De mens in de ogen van het dier	48
3.3.1.2 Mensen die dicht bij dieren staan	48
3.4 Vergelijkingen van mensen met dieren	49
3.4.1 Deconstructivistisch subject	49
Vier. Conclusie. Recapitulatie en beantwoording van de hoofdvraag	51
4.1 Politieke functie	51
4.1.1 Migratie	52
4.1.2 Gender	52
4.1.3 Minderheid-woorden	52
4.2 Beweging	53
4.2.1 Noodzakelijkheid en productiviteit van woorden	53
4.3 Constructie menselijk subject	54
4.3.1 Hybriditeit als spiegel	54
4.3.2 Verbinding aan het banaal-dierlijke	54
4.4 Conclusie	55
Literatuur	56

Inleiding

De roman *Spotvogel* van Hafid Bouazza opent met deze opmerkelijke woorden:

Het is tijd voor mijn geest om te ruïen. Er valt veel te zeggen voor het schrijven met een veerpen, hoe geaffecteerd ook: met dode veren brengt men woorden tot leven. Hopelijk zichzelf ook.¹

In dit werk wordt een wereld opgeroepen die op verschillende manieren hybride te noemen is. Zo lopen diverse plaats- en tijdsbepalingen door elkaar en in elkaar over en is de ik-verteller een uiterst meerduidig personage –dat ook nog eens ‘Hafid’ heet. In de representatie van de verteller valt met name op dat deze niet geheel mens lijkt te zijn. Meteen aan het begin wordt de associatie met een vogel gemaakt, wat gedurende de roman steeds terugkomt. De titel ondersteunt dit beeld.

Dergelijke hybride personages lijken in het werk van Bouazza eerder regel dan uitzondering. Ook in zijn veelgeprezen roman *Paravion* treden ze veelvuldig op: mensen die uilen worden als ze sterven en kinderen die steeds meer veranderen in zwaluwen. Deze hybride personages zijn steeds en mens, en dier. Het een vervangt niet het ander maar bestaat ernaast. In beide romans komen verder mythische figuren als griffioenen, faunen en saters voor. Ook in de verhalenbundel *De voeten van Abdullah* spelen hybride personages een rol: zo is er een zekere Khadroen die mens en ook boom is.

Het construeren van dergelijke mensdieren gebeurt in een door Bhabha gedefinieerde ‘derde ruimte’.² In die ruimte wordt identiteit steeds opnieuw opgebouwd en de mens als subject steeds opnieuw uitgevonden. De feministische filosofe Rosi Braidotti omschrijft dit proces als ‘een voortdurend worden’.³ Het subject is een nomade: steeds ergens tussen, altijd onderweg en nergens thuis.⁴ Dit gaat in Braidotti’s filosofie veel verder dan het fysieke: in feite is het subject een reizende ziel die zijn bestemming nooit helemaal bereikt. Binnen deze filosofische context speelt het begrip ‘embodied’ een belangrijke rol: het subject is belichaamd. Met ‘lichaam’ wordt niet het geheel aan biologisch en genetisch materiaal bedoeld, maar de krachtige identiteit die Braidotti in navolging van Deleuze omschrijft als ‘stabiel genoeg (...) om andere krachten te ondersteunen en een voortdurende stroom van transformaties te ondergaan’.⁵ In het opnieuw denken en construeren van een subject is diens lichamelijke van belang. Het is immers een ruimtelijk en een tijdelijk wezen en daarom is niet de vraag *wat* het subject is, maar *waar* in de ruimte en in wat voor lichaam het zich bevindt relevant.⁶ In het construeren van een subject is het essentieel om te verschillen van jezelf. Een extreme vorm daarvan is de daadwerkelijke lichamelijke verandering van het dier-woorden. Binnen de romans

¹ Bouazza, Hafid. *Spotvogel*. Amsterdam: Prometheus (2009), 5.

² Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge (2012), 2370.

³ Braidotti, Rosi. *Op doorreis. Nomadisch denken in de 21ste eeuw*. Amsterdam: Boom, 2004, 102.

⁴ Braidotti, 105.

⁵ Braidotti, 106.

⁶ Braidotti, 108.

van Bouazza lijkt dit een politieke strategie te zijn om het individu opnieuw te herdenken en ruimte te creëren voor nieuwe vormen van identiteit.

In deze masterscriptie wil ik de hybride vormen van de personages in Bouazza's werk nader onderzoeken. De methode die ik hierbij hanteer is een poststructuralistische lezing, waarbij ik de benadering van Bakhtin gebruik en vergelijkbaar te werk zal gaan als Odile Heynders in haar analyse van *De geruchten* van Hugo Claus in *Draden in het donker*.⁷ Om mijn analyse in te bedden in de huidige secundaire literatuur over Bouazza's werk, zal ik de interpretaties van onder meer Liesbeth Minnaard en Henriëtte Louwerse in respectievelijk *New Germans, New Dutch*⁸ en 'Alle zintuigen open. 'Paravion' van Hafid Bouazza'⁹ en *Homeless Entertainment. On Hafid Bouazza's Literary Writing*¹⁰ verdisconteren. Ik gebruik de theorie van Derrida voor een posthumanistische en deconstructivistische lezing van mijn corpus en die Braidotti als methode voor de analyse van mensdieren. Voor een verkenning op het gebied van de representatie van het dier binnen literatuur gebruik ik historische overzichtswerken en voor het dier als deconstructivistisch subject onder meer Lynn Turners *The Animal Question in Deconstruction*. Ik zal drie werken van Bouazza als casus nemen: zijn romans *Paravion* en *Spotvogel* en de verhalenbundel *De voeten van Abdullah*. Het zijn deze drie waarin de hybride vorm mensdier opvallend veel wordt ingezet. In *Paravion* en *Spotvogel* is dit ook op een abstracter niveau te verbinden aan de roman in zijn geheel.

Mijn hoofdvraag luidt 'Hoe wordt in *De voeten van Abdullah*, *Paravion* en *Spotvogel* hybriditeit tussen mens en dier ingezet om het menselijk subject te (de)construeren?' Mijn eerste hoofdstuk bevat een theoretisch kader, waarin ik een historische schets geef van de representatie van het dier in literatuur en de hierboven genoemde theorieën uitwerk. Vervolgens zal ik in mijn tweede en derde hoofdstuk het drietal werken van Bouazza analyseren in een close reading. In de conclusie zal tot slot een recapitulatie gegeven worden en een beantwoording van de hoofdvraag.

⁷ Heynders, Odile. 'Mikhail Bakhtin en *De geruchten* van Hugo Claus'. In: *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2013, 63-79.

⁸ Minnaard, Liesbeth. 'IV. Hafid Bouazza. 'Long Live Uprooting! Long Live the Imagination!'' In: *New Germans, New Dutch*. Amsterdam: University Press (2008), 107-142.

⁹ Louwerse, Henriëtte. 'Alle zintuigen open. 'Paravion' van Hafid Bouazza'. In: *Ons Erfdeel* 47 (2004), 461-462.

¹⁰ Louwerse, Henriëtte. 'Paravion'. In: *Homeless Entertainment. On Hafid Bouazza's Literary Writing*. Bern: European Academic Publishers (2007), 177-208.

Een. Theoretisch kader

Het dier als deconstructivistisch subject

Since so long ago, can we say that the animal has been looking at us?

What animal? The other.¹¹

It can look at me. It has its point of view regarding me.

The point of view of the absolute other (...).¹²

Het dier is niet weg te denken uit kunst en literatuur. In dit hoofdstuk zal eerst een kort historisch overzicht gegeven worden van de representatie van het dier in literatuur tot aan de twintigste eeuw en vervolgens worden uitgewerkt hoe het dier als deconstructivistisch subject vanaf de twintigste eeuw opnieuw wordt ingezet.

1.1 De representatie van het dier in literatuur tot aan de twintigste eeuw

1.1.1 *Het dier als vergelijkend subject*

In de Antieke mythen en sagen komen dieren veelvuldig voor. De Amerikaanse professor in de Klassieken Mark Payne (2010) beschrijft hoe al in de oudste beschavingen als die van de Egyptenaren en de Grieken dieren een belangrijke rol spelen. Hun positie wordt mede bepaald door een letterlijke verbondenheid met het goddelijke, zoals bij Egyptische goden die half mens, half dier zijn, of door hun hulp aan de goden die hen inzetten om bepaalde doelen te verwezenlijken, zoals Zeus in een stier verandert om Europa te kunnen schaken. Vanzelfsprekend verschijnen dieren dus al in de vroegst geschreven bronnen. Daarnaast komen ze ook voor in gedichten van komedieschrijvers. Daar worden ze ingezet om een vergelijking tussen dier en mens te maken. Payne illustreert dit door een voorbeeld te geven uit een gedicht van Semonides. Wanneer daarin de taalbarrière tussen hoofdpersonen Peisetarus en Euelpides doorbroken wordt en zij kunnen communiceren met een groep vogels, valt op dat ‘the animals whose society they have joined are just like human beings’.¹³ Het dier gedraagt zich dus alsof hij een mens is. Iets heel anders is te zien bij het dier als onderdeel van een metamorfose. Hierbij transformeert een menselijk lichaam in dat van een (ander) dier.¹⁴ Payne stelt dat dit door Ovidius veel wordt ingezet. Bij de metamorfose gaat het om de ontstaansgeschiedenis van het wezen (het ‘worden’) en een daaruit vloeiende dierlijkheid van het gedrag. Ter illustratie: in een ander gedicht van Semonides worden diverse vrouwen beschreven die door de goden zijn gemaakt uit een

¹¹ Derrida, Jacques en Mallet, M.L. *The Animal That Therefore I Am*. (Fordham: University Press 2008), 3.

¹² Derrida, 11.

¹³ Payne, M. *The Animal Part: human and other animals in the poetic imagination*. (Chicago: University Press 2010), 109.

¹⁴ Payne, 109.

ezel, kat of paard en gedrag vertonen dat met die dieren in verband te brengen is.¹⁵ Deze vrouwen zijn getrouwd met menselijke mannen. De relatie tussen beiden is er een van *otherness*: de mens heeft (seksueel) verlangen naar het dier.¹⁶ Otherness heeft alles te maken met verlangen naar iets dat anders is dan we zelf zijn.¹⁷ Het begrip ‘otherness’ zal later uitgewerkt worden in de sectie over het dier als deconstructivistisch subject.

1.1.2 Het dier als drager van een goddelijke of morele les

In de Middeleeuwen kwam de zogenaamde bestiarius-traditie op. Neerlandicus Paul Wackers gaat in op dit genre in zijn artikel ‘Beestjes, beestjes, allemaal beestjes. Een rondgang door de middeleeuwse bestiarius-traditie’ in *Tiecelijn* (2006). Het bestiarius heeft zijn wortels in de Griekse *Physiologus* (ontstaan tussen de 2^e en 4^e eeuw na Christus) en de *Etymologiae* van Isidorus van Sevilla (ontstaan in de loop van de 10^e eeuw). Een bestiarius lijkt op een encyclopedie, maar verbindt een overdrachtelijke, geestelijke les aan het rijke palet besproken dieren. Het verbinden van biologische kennis met het geestelijk leven van mensen gebeurt nog niet in de geschriften uit de oudheid. Deze neiging ontstaat pas binnen het christendom.¹⁸ Op zijn website, die hij geheel wijdt aan het Bestiarius, vermeldt historicus David Badke het volgende: ‘Animals had been written about for centuries before the Christian era, but it was Christianity that took the stories and made them into religious allegories’.¹⁹ In de *Physiologus* worden dieren eveneens opgevoerd als beeld van de mens. Gemengde wezens als centauren en sirenen duiden op dubbelheid van (het hart van) de mens. De overdrachtelijke betekenis van een bepaald dierlijk gedragskenmerk kan moreel van aard zijn, maar meestal is ze meer op religie en het bovennatuurlijke gericht.²⁰ Het dier is dan een middel om de mens met het goddelijke in contact te brengen.

Wackers vermeldt dat schrijvers van de bestia in dieren zowel elementen zagen om de werkelijkheid in stand te houden (een lam levert wol en vlees) als tekens van een onzichtbare werkelijkheid (een lam verwijst naar Christus).²¹ Het alledaagse gebruikskarakter en het tekenkarakter bestaan tegelijkertijd. Het tweede is uiteindelijk belangrijker dan het eerste omdat daarmee door de werkelijkheid heen gekeken kan worden naar de metafysische wereld.²² Dat dieren eigenschappen hebben waar mensen zich in gespiegeld zien, was voor de Middeleeuwse schrijver zeker geen toeval.

¹⁵ Payne, 114-118.

¹⁶ Payne, 118.

¹⁷ Payne, 143.

¹⁸ Wackers, Paul. ‘Beestjes, beestjes, allemaal beestjes. Een rondgang door de middeleeuwse bestiarius-traditie’. In: *Tiecelijn* (vol. 19 no. 1, 2006), 2.

¹⁹ Badke, David. The Medieval Bestiary, 4 april 2016, <http://bestiary.ca>.

²⁰ Wackers, 3.

²¹ Wackers, 4.

²² Wackers, 4.

Animals were said to have the characteristics they do not merely by accident; God created them with those characteristics to serve as examples for proper conduct and to reinforce the teachings of the Bible.²³

Een Nederlands voorbeeld van een bestiarium is Jacob van Maerlants *Der naturen bloeme*. Dit encyclopedische werk is grotendeels gebaseerd op *De natura rerum* van Thomas van Cantimpré. In dertien hoofdstukken beschrijft Van Maerlant achtereenvolgens de mens, land- en zeedieren, vogels, kruiden, bomen en zelfs metalen.²⁴ Niet alle bestiaaria waren overigens bedoeld als lessen in geestelijk of moreel opzicht. De ‘Bestiaire d’amour’ van Richard de Fournival gaat over erotische liefde. Hier worden eigenschappen en gedrag van dieren vergeleken met de gevoelens en gedragingen van mannen en vrouwen.²⁵

Het dier fungeert in de Romantiek en de Verlichting als een spiegel waarin menselijke eigenschappen worden getoond. Door dit mechanisme is het dier voor de mens de ander: ‘Anthropocentrism of the Enlightenment scientific tradition (...) has (...) been making sense of the animal other through comparison with the normative human.’²⁶ De spiegeling aan het dier gebeurt op basis van empathie: de mens stelt zich empathisch op tegenover het dier. Op die manier meent het ene subject zich te kunnen vergelijken met het ander. Empathie is echter niet onschuldig: het heeft in dit geval alles te maken met overheersing van de mens over het dier waarvan hij denkt te weten dat die iets vergelijkbaars ervaart als hij. ‘Empathy [is] the unverifiable assumption that the Other is psychologically like the self.’²⁷ De ander wordt daarmee kenbaar en bovendien beheersbaar.

Tot de moderne tijd was het leven van dieren verweven met dat van mensen.²⁸ Met de Verlichting en Wetenschappelijke Revolutie werd aan het dier minder betekenis toegekend in literatuur.²⁹ Daardoor werd ook de positie van het dier als moraliserend object anders. De goddelijke boodschap, die de Middeleeuwen lang in hen hadden bespeurd, verdween en daarmee ook de aandacht voor monsters en mismakten.³⁰ Wat wel bleef was het geloof in bijzondere dieren die in de Bijbel genoemd worden. Hoewel nooit met eigen ogen gezien, twijfelde men (nog) niet aan het bestaan van draak, basilisk en eenhoorn.³¹

1.2 Het dier als deconstructivistisch subject

²³ Badke, David. The Mediaval Bestiary, 4 april 2016, <http://bestiary.ca/intro.htm>.

²⁴ Slings, Hubert en Stipriaan, René van [red]., lemma ‘Der naturen bloeme’, 19 april 2016, <http://www.literatuurgeschiedenis.nl/lg/middeleeuwen/tekst/lgme017.html>.

²⁵ Wackers, 8.

²⁶ Dubino, J., Rashidian, Z. en Smyth, A. (eds.). *Representing the Modern Animal in Culture*. (Palgrave: Macmillan, 2014), 104-105.

²⁷ Dubino, Rashidian, Smyth., 105.

²⁸ Dubino, Rashidian, Smyth., 1.

²⁹ Dubino, Rashidian, Smyth., 1.

³⁰ De Hond, Jan. *Monsters en fabeldieren: 2500 jaar geschiedenis van randgevallen*. (Amsterdam: Ludion, 2003), 88.

³¹ De Hond, 89.

De betekenis van het dier binnen literatuur is in de twintigste eeuw radicaal veranderd. Er ontwikkelt zich onder invloed van deconstructivisme en posthumanisme in de jaren '70 het idee dat een dier een autonoom subject is dat zelf ook agency heeft in de verhouding tot de mens. Derrida is een van de eersten die dit idee uitwerkt en de agency van het dier ten opzichte van zichzelf erkent. Hij beschrijft dit proces in zijn filosofische werk *The Animal That Therefore I Am* door een voorbeeld uit zijn eigen leven. Wanneer hij eens naakt in zijn kamer staat, ziet hij dat zijn kat naar hem kijkt. Hij stelt zich vervolgens de vraag wat dit dier ziet op het moment dat het naar hem kijkt. Het dier fungeert dus niet langer alleen als spiegel voor het menselijke subject, maar heeft zelf ook handelingsvermogen. Het kijkt naar je: 'it can look at me. It has its point of view regarding me'.³² De verhouding van het menselijke subject ten opzichte van het kijkende dier is als tot de 'absolute other'. Het dier wordt ten opzichte van de mens negatief gedefinieerd: het is alles wat de mens niet is.³³ Het contact met het dier roept bij de mens reactie op. Dat is bij Derrida allereerst een reactie van schaamte, aangezien hij door zijn kat bekeken werd op het moment dat hij naakt was. 'It is as if I were ashamed, therefore, naked in front of this cat, but also ashamed for being ashamed. (...) Ashamed of being as naked as a beast.'³⁴ Schaamte is een emotie die veelvuldig optreedt bij intermenselijk contact; het zegt iets over hoe iemand zich verhoudt tot een ander. Schaamte kan pas optreden op het moment dat iemand niet (meer) alleen is. Het feit dat een ander je ziet of –actiever- bekijkt, kan de aanstichter zijn van het schaamtegevoel. Het dier als absolute ander blijkt ook in staat te zijn dat schaamtegevoel bij een mens op te roepen. Tegelijk schaamt deze zich voor zijn schaamte, omdat daarmee het verschil tussen mens en dier aan het licht komt. Het dier is immers naakt zonder dat hij het weet (en hij schaamt zich niet), maar de mens weet het als hij naakt is. En dat veroorzaakt zijn schaamte, ook ten opzichte van het dier. Want op het moment dat de mens naakt is, is hij 'as naked as a beast'. Niets is er dan meer dat hem onderscheidt van het dier dat naar hem kijkt. In de blik van het dier vraagt het menselijk subject zich af wie hij is: door de ogen van het dier wordt het subject opnieuw geconstrueerd.³⁵

1.2.1 Third Space

Voor het herdenken en het opnieuw construeren van het menselijk subject is een nieuwe ruimte nodig. Filosoof Homi K. Bhabha introduceert in zijn standaardwerk *The Location of Culture* (2012) het begrip 'Third Space'. Dit is geen fysieke plaats, maar een mentale ruimte waarin binaire opposities worden gedeconstrueerd. Betekenissen krijgen in deze ruimte een andere, nieuwe betekenis. De Third Space is een bij uitstek talig gebied. De herdenking van het menselijk subject en de daaraan verbonden constructie van nieuwe identiteit gebeurt in deze Third Space.³⁶

³² Derrida, 11.

³³ Turner, Lynn (ed.). *The Animal Question in Deconstruction*. (Edinburgh: University Press 2013), 105.

³⁴ Derrida, 4.

³⁵ Derrida, 3.

³⁶ Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. (Routledge 2012), 2370.

A Third Space, which represents both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot 'in itself' be conscious.³⁷

Omdat identiteiten in de Third Space altijd op een talige manier geconstrueerd worden, blijven deze ten dele binaire opposities bevatten. Taal bestaat immers uit een veelheid aan binaire opposities. Een dergelijke identiteit is echter nooit essentialistisch of afgerond, maar blijft voortdurend in beweging en wordt voortdurend opnieuw geconstrueerd.

Iemand die zich bezighoudt met theorieën over het doordenken van het menselijk subject door middel van het dier is Rosi Braidotti. Deze filosofe en feministe zoekt in haar theoretische werk naar nieuwe manieren waarop de mens (en in haar geval vaak de vrouw) zich kan verhouden tot zijn of haar omgeving. In navolging van Deleuze betoogt zij het 'voortdurend worden' van het subject. Identiteit ontstaat door een dynamisch proces waarin - zo bepleit Braidotti - het subject zelf een actieve rol moet spelen. Het subject komt tot stand door metamorfosen en is dus steeds aan verandering onderhevig.³⁸ Het is een bij uitstek lichamelijk subject: na het eeuwenlange primaat van de transcendentie van het subject binnen de traditie van de metafysica, gaat Braidotti in navolging van Deleuze uit van de radicale immanentie van het subject.³⁹ Het belichaamde subject beweegt zich in de ruimte en is dus steeds ergens 'tussen'.⁴⁰ Het gaat er niet om wat het subject is, maar waar in de ruimte en in wat voor lichaam het zich bevindt.⁴¹ Dit lichaam is uitdrukkelijk niet een verzameling biologische en genetische codes, maar veel eerder de ruimte waarin de identiteit van het subject tot stand komt – en waardoor het wordt begrensd. De lichamelijke van het subject speelt een belangrijke rol in het werk van Braidotti, die hier zelfs een morele waarde aan toekent: 'deze interpretatie van het lichaam is uiterst belangrijk als verdediging tegen nihilisme en zelfvernietiging.'⁴² Het worden is geworteld in het lichaam. Dit 'worden wie je bent' gebeurt in relatie tot anderen.⁴³

Subjectiviteit hangt af van een zekere impact op de omgeving. Deze impact leidt tot een zekere destabilisatie van de eigen persoonlijkheid, die zowel de mogelijkheid biedt tot voortdurende transformaties als tot het leggen van verbindingen met anderen. Het subject kan enkel worden begrensd en belichaamd en is precies daarom een radicale vorm van immanentie.⁴⁴

Iets van deze impact was te zien bij de confrontatie van een naakte Derrida met zijn kat. In de ogen van dit dier destabiliseerde zijn persoonlijkheid (hij schaamde zich en ging zich afvragen wie hij eigenlijk was), maar in die blik kreeg hij ook de kans zichzelf opnieuw te denken.

³⁷ Bhabha, 2370.

³⁸ Braidotti, Rosi. *Op doorreis. Nomadisch denken in de 21ste eeuw*. (Amsterdam: Boom 2004), 102.

³⁹ Braidotti, 104.

⁴⁰ Braidotti, 105.

⁴¹ Braidotti, 108.

⁴² Braidotti, 106.

⁴³ Braidotti, 108.

⁴⁴ Braidotti, 109.

Volgens Braidotti is er een noodzaak jezelf voortdurend te herdenken via eindeloze metamorfosen.⁴⁵ In dit herdenken van jezelf is het cruciaal om grondig en zoveel mogelijk te verschillen van wat je voorheen was.⁴⁶ Op die manier wordt het subject telkens opnieuw geconstrueerd. Dit gebeurt altijd ten opzichte van een ander. Het proces van subjectconstructie wordt in gang gezet en gehouden door voortdurend te verlangen. Dit is verlangen om jezelf te construeren als ander, maar ook verlangen dat leidt tot de sociale constructie en verbeelding van andersoortige verlangende subjecten.⁴⁷ Deze laatste vorm van verlangen is politiek. De vorming van een nieuw subject is echter geen eindpunt: ook een nieuwe subjectpositie dient altijd weer gedeconstrueerd te worden.⁴⁸

1.2.2 Minderheid-woorden

Een van de manieren om jezelf als subject opnieuw te construeren, noemt Braidotti ‘minderheid-woorden’.⁴⁹ Dit is een proces waarin een subject dat behoort tot de ‘Meerderheid’ (op gebieden van ras, gender of seksuele voorkeur) zichzelf gaat herdenken als een minderheid. De minderheid is het radicaal andere voor de Meerderheid. Dit minderheid-woorden is een uiting van de nomadische subjectiviteit.⁵⁰ Door minderheid te worden is de meerderheid in staat om zichzelf te denken als een ander. Deze ander hoeft niet per se vergelijkbaar te zijn: het ultieme anders-woorden is insect-woorden, waarop ik later zal ingaan.⁵¹ Braidotti betoogt dat in dit technologische tijdperk behoefte is aan nieuwe, radicale vormen van (her)belichaming.⁵² De robottechnologie van de 21^e eeuw heeft het lichaam niet verdrongen, maar daagt het uit om zich te ontplooien.

1.2.2.1 Cyborgs

Een van die radicaal nieuwe vormen van belichaming is de samensmelting van mens en machine. De sociologe en feministe Donna Haraway zet in haar *Cyborg Manifesto* uiteen hoe we volgens haar aan het eind van de twintigste eeuw allen cyborgs zijn geworden: gefabriceerde hybride vormen van mens en machine.⁵³ De cyborg is vrij van ideële en theoretische bagage: in tegenstelling tot de mens en het dier heeft hij nog geen ideologische ontstaansgeschiedenis in het westen. Hierdoor is hij nog vrij van associaties met religie of ideologieën. Het worden van een cyborg is eveneens een manier om het menselijke subject te herdenken. De mens gaat een alliantie aan met het absoluut andere, namelijk de machine. Dit is vergelijkbaar met het worden van een dier, dat ook als het absoluut andere wordt

⁴⁵ Braidotti, 109.

⁴⁶ Braidotti, 109.

⁴⁷ Braidotti, 110.

⁴⁸ Braidotti, 110.

⁴⁹ Braidotti, 111.

⁵⁰ Braidotti, 113.

⁵¹ Braidotti, 117.

⁵² Braidotti, 115.

⁵³ Haraway, Donna. ‘A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century’. In: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge 1991), 150.

aangemerkt. De komst van de cyborg houdt verband met veranderingen in de verhouding tussen mens en dier: ‘The cyborg appears in myth precisely where the boundary between human and animal is transgressed’.⁵⁴ Door het optreden van de hybride cyborg wordt het onderscheid tussen mens en dier ter discussie gesteld. Haraway zegt: ‘nothing really convincingly settles the separation of human and animal. And many people no longer feel the need for such a separation’.⁵⁵ De manier waarop bij de figuur van de cyborg mens en machine met elkaar vermengd zijn, is vergelijkbaar met de manier waarop het menselijk lichaam kan fuseren met het dier. Door het subject op die manier te denken en te verbeelden, wordt een tegenbeeld geboden aan het in het westen dominante beeld van wat de Meerderheid is: een man als belichaamde Westerse logos.⁵⁶ Door op een dergelijke creatieve manier het menselijk subject te herdenken (dus als cyborg of als mensdier), is het volgens Haraway mogelijk om bevrijd te worden van dualistisch denken over mens en machine of mens en dier.⁵⁷

1.2.2.2 Insect-woorden

Een andere radicale manier van minderheid-woorden is het dier-woorden. In Braidotti’s theorie gaat het specifiek om insect-woorden. Een insect is ten opzichte van het menselijke subject de absolute andere. Braidotti noemt het insect een voorbeeld van een grensfiguur met uiteenlopende betekenissen en associaties. Insecten ondergaan talloze metamorfosen en zijn dus bij uitstek als nomadische subjecten te beschouwen. Dit insect-woorden is uiteraard geen daadwerkelijke lichamelijke verandering, maar betreft het herdenken van het subject als insect. Op die manier komen er eigenschappen van het menselijk subject aan het licht die eveneens bij insecten voorkomen, zoals muzikale vermogens. Wanneer het menselijk subject zich gaat verhouden tot een insect wordt het concept van een ‘menselijke natuur’ ondermijnd.⁵⁸ Het insect blijkt zich niet buiten ons, maar in ons te bevinden (je ‘innerlijke kakkerlak’). Dit roept vragen op in hoeverre je jezelf nog ‘mens’ kunt noemen als een dier deel uitmaakt van je lichaam en waar de mens overgaat in het dier. De door deze nieuwe herdenking ontstane zelfbeelden kunnen worden ingezet in de verhouding tot de wereld om ons heen. Dit maakt deze identiteitsverschuiving politiek van aard.⁵⁹ Door het minderheid-woorden is het daarnaast mogelijk een contrageschiedenis te schrijven: de geschiedenis van de minderheden.

1.2.3 Deconstructivistisch subject

Het insect is een van de dieren die in *The Animal Question in Deconstruction* (2013) onder redactie van de Amerikaanse Kunst- en Cultuurwetenschapper Lynn Turner aan de orde komen. Ook daar blijkt het zich op een verrassende manier te verhouden tot de mens. Een van de eigenschappen

⁵⁴ Haraway, 152.

⁵⁵ Haraway, 152.

⁵⁶ Haraway, 173.

⁵⁷ Haraway, 181.

⁵⁸ Braidotti, 117.

⁵⁹ Braidotti, 118-119.

waarmee de mens zich lijkt te onderscheiden van het dier is het in staat zijn te schrijven en dus autobiografisch te zijn. De mug echter laat zich vangen in ambersteen en vereeuwig daarmee ook zichzelf.

This event ‘happened to some living being, affecting a kind of organised individual, already endowed with a kind of memory, with project, need, desire, pleasure, and aptitude to retain traces’. These midges too may constitute ‘autobiographical animals’ – writing, in spite of themselves on the natural technology of amber.⁶⁰

Met dit voorbeeld probeert Turner te bewijzen dat het insect ook in staat is tot het schrijven van zijn eigen geschiedenis, hoewel het in dit geval gaat om een onbewuste handeling: het dier is zich er niet van bewust dat hij zichzelf vereeuwigd. Insect en mens kunnen zich op een nog directere manier verhouden tot elkaar. Een mug kan een mens bijten en daarmee bloed uit hem zuigen. Dit is volgens Turner te verbinden aan het motief van het offer, waarbij eveneens bloed diende te vloeien.⁶¹ Ook dit deconstrueert het menselijk subject: er is iets voor te zeggen dat de mens het offerdier is en de mug de priester. Dit keert de zaken radicaal om en maakt van het mens het slachtoffer en van de mug de overheersende partij.

Niet alleen daadwerkelijk dier worden is een vorm van het opnieuw denken van het subject. Deze vernieuwde belangstelling voor het dierlijke subject komt ook tot uiting in het kijken naar dieren, het volgen van dieren en het zich in hen proberen te verplaatsen. Dat kan een dier betreffen dat redelijk dicht bij de mens staat, zoals een kat, maar ook een dier dat in eerste instantie een totaal andere levensvorm lijkt, zoals de worm. Opvallend is dat veel van deze dieren binnen literatuur al veelvuldig verbeeld worden en ingezet om het menselijk subject of bepaalde daaraan gekoppelde waarden te deconstrueren. Zo wordt de *elephenomenelephant* in Derrida’s *The Beast and the Sovereign* ingezet om de menselijke soevereiniteit over het dier te deconstrueren. Op het moment dat de olifant op de autopsietafel ligt en door de koning bekeken wordt, betekent het feit dat deze olifant dood moest vanwege het verlangen van de koning om hem van binnen te bekijken tegelijk het failliet van diens soevereiniteit. De macht van de koning is gebouwd op dood: ‘particularly the death of animals, both the animals with which we share the planet and the animals within us.’⁶² Door zijn macht te handhaven doodt hij dus tegelijk het fysieke dier maar ook het dier in zichzelf. De soevereiniteit van de mens heeft de dood van het dier als prijs.⁶³ Deze *elephenomenelephant* is een dierlijk subject waartegenover het menselijk subject zich moet verhouden. Wat ziet dit dier eigenlijk als hij op de autopsietafel ligt? In de ogen van de olifant is de koning te zien die vanwege zijn positie altijd alleen via representaties gezien mag en kan worden. ‘His subjects must not look at him directly, which is why he can be seen

⁶⁰ Turner, 63.

⁶¹ Turner, 65.

⁶² Turner, 90.

⁶³ Turner, 90.

only through an intermediary, a representation, a portrait, narrative or otherwise.’⁶⁴ Op het moment van autopsie is de olifant het portret waardoor de koning gezien kan worden. Dit geeft het dier een enorme agency en confronteert er bovendien mee dat er altijd iets is dat boven het zicht van menselijk zien uitgaat. ‘Something exorbitant, beyond the limits of human understanding’.⁶⁵ Maar dit kijken van deze elephenomenelephant is niet alleen een portret waardoor de koning gezien kan worden. Net als bij de confrontatie van de naakte Derrida met zijn kat is het voor het construeren van nieuwe identiteit cruciaal dat het ook naar ons kijkt.

‘What does the elephant see when it looks at us? Can the gaze of an elephant, like the gaze of Derrida’s cat in *The Animal That Therefore I Am*, ‘be, deep within her eyes, my primary mirror?’⁶⁶

In die spiegel wordt het menselijk subject gedeconstrueerd maar ook weer op een nieuwe manier geconstrueerd.

Het dier is een zogenaamd ‘word-animal’, een ‘animot’.⁶⁷ Deze uitspraak is afkomstig van Derrida: ‘The animal is a word, it is an appellation that men have instituted, a name they have given themselves the right and the authority to give to the living other’.⁶⁸ In het feit dat het dier een woord is, ligt de macht van de mens over het dier besloten. In het christelijke scheppingsverhaal is het Adam die de dieren hun namen geeft.⁶⁹ De namen van die dieren zijn op talloze manieren talig te gebruiken: als vervoegingen van werkwoorden en bij de vorming van nieuwe woorden. Vaak heeft een diernaam ook uiteenlopende betekenissen. Dat is te zien bij de mol.

‘Mole’, as a spot on the skin, concerns the surface of the body; it is also related to the interior or the subterranean of the body (‘an abnormal mass in the uterus, especially when containing fetal tissues’, Merriam–Webster) as well as the interior of the earth (since animal moles live and work underground).⁷⁰

Bovendien worden de naam van het dier en aan het dier gekoppelde eigenschappen veelvuldig ingezet in literatuur. Dit is het geval in Shakespeares *Hamlet*, waarin de mol grote betekenis heeft. Niet alleen het dier *an sich*, maar ook de aan hem verbonden blindheid en – op metaniveau- de gangenstructuur binnen het toneelstuk. Bovendien kan de kunstenaar zelf vergeleken worden met een mol: hij werkt in het donker en kan niet vertrouwen op zijn zicht maar moet het doen met zijn gehoor en gevoel.⁷¹ De mol wordt daarnaast geassocieerd met excessieve vrouwelijke seksualiteit: diens naam heeft in het

⁶⁴ Turner, 93.

⁶⁵ Turner, 90.

⁶⁶ Turner, 99.

⁶⁷ Turner, 35.

⁶⁸ Derrida, 23.

⁶⁹ Genesis 2: 19-20.

⁷⁰ Turner, 143.

⁷¹ Turner, 153.

Frans de dubbele betekenis van mol en prostituee ('taupe').⁷² Maar de betekenis van de mol gaat veel verder: door zijn eigenschap van het graven van gangenstelsels roept zijn figuur vragen op over wat binnen en buiten is en wat echt is en wat niet.⁷³ Uiteindelijk doorbreekt hij zelfs de barrière tussen levend en niet-levend. Turner noemt de mol een 'in-between species'⁷⁴: hij bevindt zich altijd tussen het buitenste en het binnenste van de aarde in.

Niet alleen de mol wordt geassocieerd met seksuele verlangens. Hetzelfde geldt voor de wolf. In de Romeinse tijd heetten de bordelen immers 'lupanars' en werd een prostituee een 'lupa' genoemd. Dit stamt heel direct af van de wolf. De houding van de mens tegenover deze dieren is te typeren met de termen 'otherness' en 'othering'. Maaïke Meijer (2005) legt het begrip 'othering' uit als het proces waardoor het mogelijk is de 'ander' te scheppen.⁷⁵ Bij othering hoort angst maar tegelijkertijd ook (seksueel) verlangen naar de ander. Juist die twee schijnbaar tegenstrijdige gevoelens zetten de schepping van de ander in gang. Het proces van othering is niet nieuw: ook in de eerder genoemde gedichten van Semonides was een seksueel verlangen van mens naar dier te zien.

Een van de meest interessante verschijningsvormen van de wolf is de weerwolf. Deze 'loup-garou' is half mens, half wolf. In de folklore verandert een man 's nachts bij volle maan volledig in een wolf. De weerwolf wordt echter ook vaak verbeeld als een wezen dat half man, half wolf is en dus een onvolledige transformatie ondergaan is. Hij vervult (minstens) een dubbelrol: enerzijds is hij een echte wolf die mensen eet maar tegelijk is hij de man die in een wolf verandert en die door die transformatie wordt gedwongen om menselijk vlees te eten.⁷⁶ Die transformatie is nooit helemaal voltooid, hij blijft altijd een figuur in het midden. 'Werewolf: neither man nor beast and who dwells paradoxically within both while belonging to neither.'⁷⁷ Hij is een bevroren metamorfose. De 'echte' wolf wordt in talloze verhalen als verbeelding van de mannelijke seksualiteit ingezet. Een voorbeeld hiervan is het sprookje van Roodkapje en de boze wolf, waarbij de wolf gezien kan worden als de agressieve mannelijke seksualiteit die het onschuldige lammetje wil grijpen. Overigens is ook deze relatie ambigu: de wolf houdt zoveel van het lam dat hij het op wil eten en daarmee maakt hij haar tot prooi. De liefde kan bestaan omdat hij zich weet in te houden:

What attaches the wolf to the lamb (...) is the fact that he hasn't eaten him. Painful mystery of the gift that returns through reflection: what the wolf loves in the lamb is his own goodness.⁷⁸

⁷² Turner, 144.

⁷³ Turner, 145.

⁷⁴ Turner, 149.

⁷⁵ Meijer, Maaïke. *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*. (Amsterdam: University Press 2005), 158.

⁷⁶ Turner, 130.

⁷⁷ Turner, 109.

⁷⁸ Turner, 134.

Hybride wezens, zoals de weerwolf, figureren in een lange traditie. De Hond (2003) zet in zijn werk over monsters en fabeldieren uiteen hoe in de Griekse mythen en fabels zogenaamde ‘mengwezens’ in ruime mate voorkomen. Dit zijn wezens die half mens en half dier zijn. Deze minotauren, sfinxen en harpijen veroorzaken chaos op de aarde en worden bestreden voor de grote helden Herakles, Perseus en Theseus.⁷⁹ De mengwezens hebben geen normale menselijke eigenschappen: ‘meestal staat hun monsterlijkheid, hun afwijken van de natuur in de schriftelijke en figuratieve overleving op de voorgrond en daarmee gepaard gaat hun negatieve uitstraling’.⁸⁰ In de mythen ligt dan ook de nadruk op de tegenstelling tussen het menselijke en het dierlijke. De mengwezens staan te boek als ‘oerkrachten in de oude mythologische verhalen en gelden als grote tegenstanders van de mensen in het ‘beschaafde’ verleden’.⁸¹ Gemengde wezens betekenden echter niet in alle culturen een bedreiging: de Egyptische goden waren half mens en half dier en dat deed niks af aan hun goddelijke status.⁸² In later tijden werden de antieke mythen geïnterpreteerd en gebruikt om morele lessen te leren. Zo werd de mythe van de Minotaurus ingezet om mensen te behoeden voor sodomie en andere seksuele wanpraktijken.⁸³ De bloeddorstige Minotaurus in zijn labyrint diende als afschrikwekkend voorbeeld voor hen die de neiging hadden tot seksuele handelingen met een dier. Zij waren gewaarschuwd dat op de overtreding de straf volgt.

De mengwezens stonden ver bij de mens vandaan. Iets anders geldt voor wezens als silenen en saters. Deze bestaan voor een groot deel uit menselijke vormkenmerken. Wel bezitten ze bepaalde dierlijke elementen, zoals (bij saters) weinig tot geen zelfbeheersing.⁸⁴ Anders dan bij de mengwezens uit de Oudheid is er in de recentere doordenking van weerwolven en andere hybride wezens niet alleen sprake van een negatieve connotatie. Deze wezens roepen een dubbel gevoel van zowel angst en fascinatie op. De belangstelling voor de cyborg als samensmelting van mens en machine is te verklaren vanuit dezelfde mengeling van afkeer en aantrekkingskracht.

Het dier kan dus ingezet worden om een menselijk subject te deconstrueren. Dit proces van deconstructie wordt door Turner vergeleken met een spons, ‘sponging off not only the primary matter of literary, philosophical (...) texts but also their normative interpretations’.⁸⁵ Een spons heeft geen vermogen te beslissen wat hij opneemt: hij kan het slechte net zo goed vasthouden als het goede.⁸⁶ Bij het proces van deconstructie gaan onherroepelijk ook waardevolle eigenschappen verloren. Ook bij de deconstructie van het menselijk subject is dat aan de orde. In het voorbeeld van de elephenomenelephant zou dit bijvoorbeeld kunnen betekenen dat met de ontmaskering van de menselijke soevereiniteit en de deconstructie van diens hegemonie over de dieren, het gevaar

⁷⁹ De Hond, 12.

⁸⁰ De Hond, 12.

⁸¹ De Hond, 12.

⁸² De Hond, 10.

⁸³ De Hond, 15.

⁸⁴ De Hond, 20-21.

⁸⁵ Turner, 70.

⁸⁶ Turner, 74.

aanwezig is dat aan de scène weinig tot geen andere betekenis kan worden gegeven dan die overblijft na deconstructivistische lezing. Om het met de mol in het achterhoofd te zeggen: een tunnelvisie ligt op de loer. De spons is echter wel een sterk beeld voor de verhouding tussen binnen- en buitenkant: ‘(...) it concerns me’ and ‘it looks at me’ since it exchanges between the inside (impression, absorption) and the outside (expression, expunging).⁸⁷

In de verhouding van mens en dier speelt, zoals Braidotti ook stelde, verlangen een grote rol. De mens wil het dier volgen: ‘a bird (...) which I follow, love, seek to become, attach myself to (...).’⁸⁸ Op het gebiologeerd kijken naar de zwaan volgt als vanzelf het worden van deze zwaan: ‘I became her for a moment, returning to myself with a kind of countersigning surprise at how threateningly swan I might be when I want.’⁸⁹ Er is het verlangen om alleen de zwaan te zien en deze te ontdoen van alle door mensen opgelegde bagage van mythen (Leda), muziek (het *Zwanenmeer*) en verbeelding (de zwanenzang). De wens om alleen deze zwaan te zien lijkt op schrijven: ‘writing harbours a desire to escape its own forms: the desire for the First and only, the one and only, ‘an absolute reduction of the text, or even of articulated language, in a quest for something absolutely unrepeatable’’.⁹⁰ Ook tekst kan als een vogel ontstaan vanuit een nest.⁹¹ Dit heeft als consequentie dat tekst niet vast te houden is. ‘Where do you go when you read, or write? (...) The text leaves me behind. It takes off without me, like a bird.’⁹² De lezer en de schrijver hebben beiden geen vat op de tekst, het is een vrije tekst. Deconstructie opent de tekst en ‘fills it with bird’.⁹³

1.2.4 De absolute ander

Het dier als absolute ander heeft toegang tot een gebied waar mensen niet kunnen komen. Het dier markeert op die manier een grens in het menselijk denken: ‘it is the otherness of animals and their mode of being in the world from which humans are excluded.’⁹⁴ De mens is slechts een eiland in het grote geheel en omringd door de ‘animal’. Door te herdenken wat een dier is, wordt ook het menselijk subject herdacht. Op die manier wordt de kloof die geconstrueerd is tussen de mens en het dier, overbrugd. Het menselijk denken (de ‘I am’) blijkt een ‘self-grounded concept’ te zijn.⁹⁵ ‘The difference between a non-speaking animal and a speaking human is historically produced rather than ‘already inherent in the psychophysical structure of man’’.⁹⁶ Dit wordt door Turner the ‘anthropological machine’ genoemd. Het dier fungeert hier als een deconstructivistisch figuur dat de antropocentrische funderingen van de Westerse filosofische traditie ondermijnt en schudt aan de

⁸⁷ Turner, 80

⁸⁸ Turner, 13.

⁸⁹ Turner, 17.

⁹⁰ Turner, 14.

⁹¹ Turner, 22.

⁹² Turner, 21-22.

⁹³ Turner, 22.

⁹⁴ Turner, 105.

⁹⁵ Turner, 106.

⁹⁶ Turner, 110.

politieke soevereiniteit van de mensheid over de wereld.⁹⁷ Op deze manier wordt het dier ingezet als politiek middel om de positie van de mens binnen de wereld opnieuw te denken. Niet alleen het menselijk subject, maar ook de verhouding van dit menselijk subject ten opzichte van de wereld om hem heen kan op die manier worden gedeconstrueerd.

1.3 Methodologie

Bij de analyse van de drie werken van Bouazza zal ik de theorie van Braidotti en Turner gebruiken. Ik zal de diverse metamorfosen in de roman in verband brengen met Braidotti's opvatting van 'minderheid-woorden' of zelfs 'insect-woorden' en daaraan een politieke betekenis proberen te hechten.

De theorie van Turner is de aanleiding voor een deconstructie van de mens-dierconstructies in de romans. Als uitgangspunt neem ik daarbij de vraag wat het dier ziet, ervaart of vindt als het de mens ziet, zoals Derrida zich afvroeg wat zijn kat zag toen zij hem naakt zag. Door deze vraag te stellen in de analyse van Bouazza's werk, hoop ik diverse menselijke eigenschappen en constructies te kunnen deconstrueren. Voordat ik daartoe overga, zal ik in het tweede hoofdstuk eerst de diverse mens-dierconstructies in kaart brengen in de drie werken van Bouazza.

⁹⁷ Turner, 106.

Twee. Bouazza's dieren

De metamorfosen in *Paravion*, *De voeten van Abdullah* en *Spotvogel*

De vogel komt binnen de literatuur in allerlei gedaanten voor. Aan deze verschijningsvormen kunnen uiteenlopende functies worden toegekend. In Bouazza's werk spelen vogels een belangrijke rol. De betekenis die aan de vogel wordt toegekend, is divers: soms symboliseert het dier de verbeelding van de dichter, dan weer fungeert het als erotisch subject, als boodschapper van een transcendente macht of als uitbeelding van de macht die de mens over het dier kan hebben. De in verband met Bouazza's te bestuderen werk relevante theorieën over de vogel zal ik hier kort uiteenzetten aan de hand van de studie *Birds in Literature* van de Amerikaanse literatuurwetenschapper Lutwack, waarna ik overga tot de analyse van *Paravion*, *De voeten van Abdullah* en *Spotvogel*.

2.1 De vogel in literatuur

2.1.1 Vogels als verbeelding van de dichter

Lutwack schetst de belangrijke rol van de vogel binnen de Griekse mythologie als verbeelding van de dichter.⁹⁸ In die verbeelding draait het veelal om het lied van de vogel: door te zingen drukt de vogel zich uit en op die manier kan ook de dichter uiting geven aan zijn of haar gevoelens. 'it is in the song of the bird, ultimately in the voice of poetry, that the passions of intense sorrow and joy meet and are resolved.'⁹⁹ De vogel die bij uitstek bekend staat om zijn zangkwaliteiten is de nachtegaal. Op een bepaalde manier is het dier hierin zelfs superieur aan de mens: 'the unself-consciousness of animals and their perfect adaptation to all conditions of life seem to place them in an order of being superior to human turbulence and torment.'¹⁰⁰ De vogel is op die manier boven het menselijk ingrijpen verheven; de mens kan hem niet echt schaden want hij staat boven de mens.

In de Griekse mythe van Tereus en Philomela – die Lutwack ter illustratie aanvoert - staat de vogel daarnaast symbool voor het geloof dat de ziel na de dood een nieuw leven begint in het lichaam van een dier met wie hij een lichamelijke overeenkomst vertoont.¹⁰¹ Tereus heeft liefde opgevat voor Philomela, maar zij beantwoordt die niet. Nadat zij door hem verkracht is, zint ze samen met haar zus op wraak en doodt de zoon van Tereus. Zodra deze dat ontdekt, wil hij beide zussen vermoorden. Juist op dat moment veranderen alle hoofdrolspelers in vogels, ieder passend bij het karakter dat ze

⁹⁸ Lutwack, Leonard. *Birds in Literature*. (Gainesville: University Press of Florida 1994), 1.

⁹⁹ Lutwack, 6.

¹⁰⁰ Lutwack, 5.

¹⁰¹ Lutwack, 2.

vertegenwoordigen.¹⁰² De mythe van Tereus en Philomela is een productieve basis voor de associatie van vogelzang en dichterschap gebleken.¹⁰³ Er ontstaat daardoor een opmerkelijke verbintenis tussen dierlijk leven en de diepste zielenroerselen van de mens: ‘literature is able to create [a remarkable association] between animal life and the deepest concerns of humankind.’¹⁰⁴ Op dieren worden eigenschappen geprojecteerd die mensen graag zouden willen hebben, maar die ze niet kunnen bereiken. Wellicht dienen dieren mede daarom zo vaak als inspiratiebron en voorbeeld voor dichters en schrijvers. Dieren bereiken gemakkelijk de deugden waar mensen alleen naar kunnen streven: ‘because of their innocent state animals were presumed to practice naturally all the virtues that mankind came at only with the greatest difficulty.’¹⁰⁵ Er worden menselijke eigenschappen op het dier geprojecteerd. Dit is met name het geval bij het zingen van het dier omdat dit het meest menselijke lijkt te zijn dat een dier kan voortbrengen. Dichters laten zich daardoor inspireren en hebben zich de eeuwen door vaak vergeleken met een vogel.

The song of birds is especially cherished by poets, probably because it is the only animal utterance with sound patterns just close enough to those made by people to tease us into the belief that bird song is like human language. On the simplest level we all know that the songs and calls of birds readily suggest words, and we even identify and name some bird species by the words they seem to say. On a deeper level, bird song shares with music and poetry aesthetic qualities that are capable of arousing powerful feelings.¹⁰⁶

De vogel is echter meer dan alleen een wezen dat zich op een min of meer vergelijkbare manier als de mens uitdrukt. De vogel is ook de leraar van de dichter, zijn muze.¹⁰⁷ Hier dringt zich een associatie met de Bijbel op: de Heilige Geest wordt gezien als inspirator daarvan en daarnaast wordt hij doorgaans verbeeld door een duif.

Naast de nachtegaal noemt Lutwack ook de spotvogel als verbeelders van dichterschap. Deze kan zich meten met de nachtegaal: ‘the mockingbird could hold its own with the nightingale because it ‘has the advantage of singing thro’ a great part of the year, whereas the nightingale sings about 5 or 6 weeks in the spring, and a still shorter term, and with a more feeble voice, in the fall.’¹⁰⁸ Hoewel de naam anders doet vermoeden, heeft de spotvogel eerder een ruw dan een clownesk repertoire.¹⁰⁹ De vogel wordt namelijk vaak in verband gebracht met rouw en het verlies van geliefden.

De verbeelding van de dichter als een vogel stelt hem in staat verbinding te leggen met zaken waar hij anders niet bij komt. ‘The poet is able to deal with the mystery of death through his

¹⁰² Lutwack, 1-2.

¹⁰³ Lutwack, 15.

¹⁰⁴ Lutwack, 17.

¹⁰⁵ Lutwack, 39.

¹⁰⁶ Lutwack, 46.

¹⁰⁷ Lutwack, 46.

¹⁰⁸ Lutwack, 66-67.

¹⁰⁹ Lutwack, 69.

understanding of the language of a bird.’¹¹⁰ Op die manier is de vogel een belangrijke schakel in de pogingen van de dichter om greep te krijgen op grote filosofische en metafysische vraagstukken.

2.1.2 Vogels als verbinding met het transcendente

Vogels werden in de Oudheid onder meer gezien als wezens die met het bovennatuurlijke in verbinding stonden. Dat deze gedachtegang leefde, was te zien aan de attributen die sommige goden met zich meedroegen: de uil hoorde bij Athena en Hermes had vleugels als een vogel. De symboliek bij de Grieken is later overgenomen binnen het christendom. Zo was het symbool van Zeus een adelaar, wat later ook het teken van Christus zou worden. Op allerlei manieren werd de vogel aan goddelijke verhalen verbonden, soms op manieren die nu nogal vergezocht lijken. Zo werd geloofd dat het roodborstje aan zijn rode borst gekomen was doordat hij zich aan een doorn van Jezus’ doornenkroon geprikt zou hebben.¹¹¹ En een Spaans volksverhaal vertelt dat de uil het daglicht vermijdt en niet langer zingt omdat hij de kruisiging gezien heeft.¹¹² Ook binnen toekomstvoorspelling speelde de vogel een belangrijke rol: veel van de waarzeggerij was op zijn gedrag gebaseerd.¹¹³ Bovendien kon het geluid van vogels een verwijzing naar gestorven mensen zijn: het geschreeuw van uilen werd wel vergeleken met het huilen van verdoemde geliefden.

Lutwack vermeldt dat voor de vogel een speciale plaats was weggelegd als uitbeelding van de ziel. Binnen de kunst is de meest gangbare manier om de ziel af te beelden die van een gevleugeld figuur.¹¹⁴ Op veel Middeleeuwse schilderijen bijvoorbeeld is te zien hoe uit de mond van de overledene een klein vogelachtig wezen met vleugels opstijgt. De vogel kon ook een andere rol krijgen tussen het nu en het hiernamaals: ‘upon death the soul either became a bird or was carried by a bird to the realm of the afterlife.’¹¹⁵ Ongetwijfeld komt deze rol voor de vogel als zieldrager voort uit het idee dat de ziel na de dood naar de hemel gedragen moet worden. De hemel is een plaats ver verheven boven de aarde, dus is het noodzakelijk dat de ziel daarheen vliegt. De associatie met een vogel is dan snel gemaakt. Op die manieren was de vogel van cruciaal belang bij de zorg voor de ziel na de dood. Het is onder meer deze rol die de vogel krijgt binnen het werk van Hafid Bouazza. Daarnaast is bij hem de rol van de vogel als verbeelding van de dichter terug te vinden. Na een korte introductie van de auteur en de drie hier te bestuderen werken, zal ik overgaan tot de analyse van de functie van de vogel in Bouazza’s werk. Daarin zal ik ook de andere (fantasie)dieren betrekken, evenals de transformaties van mens naar boom en uil en van man naar vrouw.

¹¹⁰ Lutwack, 71.

¹¹¹ Lutwack, 85-87.

¹¹² Lutwack, 87.

¹¹³ Lutwack, 116-117.

¹¹⁴ Lutwack, 119.

¹¹⁵ Lutwack, 119.

2.2 Vogels en transformaties in Bouazza's *Paravion*, *Spotvogel* en *De voeten van Abdullah*

2.2.1 Hafid Bouazza

Er zijn veel formuleringen gebruikt om Hafid Bouazza te typeren, maar een daarvan is toch wel het meest treffend: N.S.M.A.N.N., dat staat voor Nederlandse Schrijver van Marokkaanse Afkomst met Nederlandse Nationaliteit. Bouazza kwam in 2001 zelf met de term op de proppen in zijn Boekenweekessay 'Een beer in bontjas':

Als ik de meeste critici mag geloven, dan ben ik een Marokkaanse schrijver. Maar ik geloof de meeste critici niet. Volgens andere, welwillende mensen ben ik een Marokkaans-Nederlandse schrijver. Deze aanduiding klinkt echter ongemakkelijk. Zij loopt tegelijkertijd op muil en klomp - en dat loopt verdomd moeilijk. Dan heb je nog de voorzichtige mensen met een hang naar volledigheid (die zijn in de minderheid), voor wie ik de titel N.S.M.A.N.N. (Nederlandse schrijver van Marokkaanse Afkomst met Nederlandse Nationaliteit) heb verzonnen. Dit is, maatschappelijk gezien, de enige juiste aanduiding, maar je maakt er geen vrienden mee. Het klinkt als een zeldzame ziekte.

Het N.S.M.A.N.N.-syndroom. Je komt er de kroeg niet mee in.¹¹⁶

Bouazza debuteerde in 1996 met *De voeten van Abdullah* en publiceerde daarna nog talloze romans, toneelstukken en essays. Hij ontving hiervoor verschillende prijzen: in 1996 de E. du Perronprijs voor *De voeten van Abdullah*, en in 2004 de Gouden Uil voor zijn roman *Paravion*, die in datzelfde jaar genomineerd was voor de AKO Literatuurprijs. Bouazza wordt vaak gezien als een migrantenschrijver en zijn oeuvre is – zeker aan het begin van zijn schrijverschap – vaak daarop beoordeeld.¹¹⁷ Bouazza zelf heeft altijd stelling genomen tegen deze visie. In een interview in *Trouw* heeft hij gezegd: 'Ik schrijf omdat ik wil schrijven, niet omdat ik de bedoeling heb om meer begrip tussen culturen te kweken.'¹¹⁸

Met name Liesbeth Minnaard en Henriëtte Louwerse hebben analyses van zijn werk gemaakt waarin ze een breder spectrum proberen te bestuderen dan alleen de mogelijke migrantenelementen. Het werk van Bouazza wordt door Minnaard getypeerd als frivool en origineel met een overweldigende stijl en woordgebruik.¹¹⁹ Volgens Minnaard heeft de literaturopvatting van Bouazza een politiek aspect. Bouazza ziet literatuur als per definitie niet-referentieel en speelt met de neiging van lezers en critici om het als referentieel op te vatten. Dit doet hij bijvoorbeeld door de hoofdpersoon zijn eigen naam te geven.¹²⁰ *Othering* speelt in het werk van Bouazza een grote rol. Hij

¹¹⁶ Bouazza, Hafid. *Een beer in bontjas*. (Amsterdam: Prometheus 2001), 9-10.

¹¹⁷ Minnaard, Liesbeth. 'IV. Hafid Bouazza. 'Long Live Uprooting! Long Live the Imagination!'' In: *New Germans, New Dutch*. Amsterdam: University Press (2008), 107.

¹¹⁸ Kieskamp, Wilma. 'Eenmaal in Amsterdam, begon mijn leven pas'. In: *Trouw*, 21 januari 1997.

¹¹⁹ Minnaard, 112.

¹²⁰ Minnaard, 112-113.

beschrijft landen, culturen en religies als de totaal anderen.¹²¹ Een belangrijke strategie daarbij is het gebruik van hybriditeit. Dit uit zich in taal en beelden, en vaak op het grensvlak van verbeelding en werkelijkheid.¹²² Deze hybride constructies zijn volgens Minnaard in dialoog met genderconstructies: ‘In *Paravion* cultural difference intersects with gender difference in a way that does not allow for too easy answers and interpretations’.¹²³ Bouazza brengt volgens Minnaard in *Paravion* de politieke boodschap tegen de islamitische ander over, en verkrijgt daarmee uiteindelijk wat hij wil: gezien te worden als een Nederlandse auteur.¹²⁴ Ook Henriëtte Louwerse heeft veel studie gemaakt van het werk van Bouazza. Dit komt aan de orde in mijn volgende paragraaf over de roman waar ik nu dieper op inga: *Paravion*.

2.2.2 *Paravion*

Wij kunnen u niet doorlaten. We hebben meer van zulke verhalen gehoord. Elke dag hetzelfde liedje. Helaas, het zal niet gaan. Luister, mijne heren, en houd op met gapen en verveeld kijken. Meneer, u kunt er niet in. En waarom niet, als ik vragen mag? Meneer, u bent een uil.¹²⁵

Paravion (PA) is de roman waarvoor Hafid Bouazza in 2004 de Gouden Uil kreeg. Het vormt wellicht een van zijn complexere werken.¹²⁶ *Paravion* speelt zich af rond Baba Baloeck en zijn zoon (ook Baba Baloeck). Eerstgenoemde vertrekt na een mysterieuze brief van zijn vader (ook Baba Baloeck) naar het beloofde land Paravion, zijn (zwangere) vrouw achterlatend. Tegelijk met hem vertrekken alle andere mannen van de kleine gemeenschap in Morea (in de interpretatie van Minnaard en Louwerse symbool staand voor Marokko¹²⁷). In het middendeel van de roman speelt Baba Baloeck jr. de hoofdrol als geitenhoeder en krijgt hij lessen in seksualiteit van een bijzonder meisje met bloed zo zwart als inkt. Vervolgens wordt uit de doeken gedaan hoe de Moreaanse mannen gedijen in Paravion (waar ze ‘zich vol walging (...) verlekken aan de duizelingwekkende en diafane schouwspelen’¹²⁸) en hoe het de herder Baba Baloeck jr. vergaat als vader en echtgenoot.

Henriëtte Louwerse heeft uitgebreide analyses van *Paravion* gemaakt. Ze laat zien hoe de roman enerzijds uitnodigt als een raadsel of allegorie gelezen te worden, maar anderzijds voortdurend de pogingen een sluitende interpretatie te krijgen, dwarsboomt.¹²⁹ Dit komt volgens haar onder meer door de talloze verhaallijnen die als een complex vlechtwerk met elkaar verbonden zijn. In een bespreking van de roman in *Ons Erfdeel* wijst ze bijvoorbeeld aan hoe in *Paravion* de pastorale

¹²¹ Minnaard, 113.

¹²² Minnaard, 135.

¹²³ Minnaard, 142.

¹²⁴ Minnaard, 142.

¹²⁵ Bouazza, Hafid. *Paravion*. (Amsterdam: Prometheus 2009), 220.

¹²⁶ Louwerse, Henriëtte. ‘Paravion’. In: *Homeless Entertainment. On Hafid Bouazza’s Literary Writing*. Bern: European Academic Publishers (2007), 178.

¹²⁷ Minnaard, 126.

¹²⁸ PA, 175.

¹²⁹ Louwerse 2007, 179.

traditie en de realiteit van de migratie met elkaar verweven zijn. Ze duidt het pastorale als ‘een verlangen naar een andere wereld, een andere wereldorde’ en zet het migratieverlangen van de mannelijke bevolking van Morea daartegenover als ‘ingegeven door een behoefte aan ‘meer van hetzelfde’’.¹³⁰ In *Homeless Entertainment* (2007) werkt ze deze tegenstelling verder uit: ‘the pastoral genre involves imaginative displacement to a fantasy realm, while migration is a matter of real bodily movement’.¹³¹ Bij de pastorale wordt de mentale beweging in gang gezet door verlangen, bij migratie is de fysieke beweging het gevolg van een noodzaak. Louwerse signaleert verder dat Bouazza migratie nooit inzet om het te registreren of vast te leggen, maar om het als fenomeen kritisch onder de loep te nemen.¹³² De roman *Paravion* ‘displaces migration itself’.¹³³

Hoewel Liesbeth Minnaard en Henriëtte Louwerse in respectievelijk *New Germans, New Dutch* en *Homeless Entertainment* op deze manier een vrij uitgebreide analyse van *Paravion* gegeven hebben, gingen ze daarbij dus vooral in op de aspecten van migratie en gender en de manier waarop in de roman othering wordt ingezet.¹³⁴ De talloze vogels die in de roman voorkomen en de transformaties van mens naar dier zoals bij de centrale figuur Senoenoe, laten zij volledig buiten beschouwing. Dit is opmerkelijk, want deze bestaande dieren en fantasiedieren vervullen een belangrijke functie in de roman. Een voorbeeld hiervan is gegeven in het bovenstaande citaat, waarmee *Paravion* eindigt. Het personage blijkt hier geen man te zijn (zoals de lezer verwacht), maar is een uil. Dergelijke verschuivingen komen veelvuldig voor: uilen hebben hierin het grootste aandeel, maar ook andere vogels en fantasiedieren als faunen, nimfen en centauren worden ingezet. De relatie tussen mens en dier wordt op vier verschillende manieren uitgewerkt. Er zijn ten eerste vergelijkingen tussen mens en dier. Vervolgens kunnen mensen zich gedragen als dieren en dieren zich ten derde ook gedragen als mensen. Tot slot zijn er fysieke transformaties waarbij mensen in dieren veranderen. Dit kan transcendentiaal plaatsvinden (zoals bij de uilen van *Paravion*), maar ook in het nu.

Binnen de vele verhaallijnen komen de genoemde dieren steeds terug. Ik zal ze per soort behandelen, en starten met de belangrijkste: de uil.

2.2.2.1 De uilen van *Paravion*

Uilen werden in de Middeleeuwen en ook daarna verbonden met het transcendente: er werd bijvoorbeeld gedacht dat ze de kruisiging mee hadden gemaakt en als gevolg daarvan nooit meer wilden zingen. Ze staan niet per se bekend als dragers van de ziel, maar vogels in het algemeen wel. In *Paravion* blijkt dit de belangrijkste functie te zijn die weggelegd is voor de uil. Het begint al wanneer Baba Balোক sr. verdwenen is naar Paravion en zijn zoon en diens vrouw Mamoerra niets meer van hem horen. Er komt bijna elke nacht een uil bij hun raam zitten en die laat daar ‘zijn trieste oehoe

¹³⁰ Louwerse 2004, 462.

¹³¹ Louwerse 2007, 180.

¹³² Louwerse 2004, 461.

¹³³ Louwerse 2007, 177.

¹³⁴ Minnaard, 142.

horen'. Dat heeft een positief effect op de ongeruste kinderen: 'Dat gehuil werkte troostend en zij voelden dat alles goed was met vader'.¹³⁵ 'Het is', zo blijkt later in de roman, 'een oud en waar geloof dat de ziel een uil wordt die uit de schedel van het lijk wordt geboren'.¹³⁶ Dat er zoveel uilen voorkomen in de roman, zou dan kunnen betekenen dat er veel dode personages zijn.

De uilen vervullen soms een belangrijke functie: zij zijn de boodschappers van een overleden familielid waarmee hij of zij aan kan geven dat het goed zit. Daarnaast kan de uil een goed voorteken zijn, zoals blijkt bij de pogingen van Baba Baloeck en Mamoerra om zwanger te worden:

Na enkele zomers begon in die stenige hoogten het roepen van en uil te weerklinken, elke trouwe nacht weer. (...) Het gehuil kwam steeds dichterbij en niet lang daarna streek een uil neer op het venster van hun slaapkamer. Een witte, schedelvormige uil met nauwelijks zichtbare krullen zwart op zijn borst als een slordig handschrift en grote zwarte ogen; met zijn kop – hoehoe! – verkende hij de vier windrichtingen en vloog van huis naar huis. En twee maanden voor het vertrek van Baba Baloeck werd Mamoerra zwanger, later dan de andere vrouwen.¹³⁷

De uil is niet zomaar een toevallige voorbijganger, maar lijkt doelbewust de huizen uit te kiezen om daar zijn boodschap achter te laten. Aan de uil wordt agency toegekend: hij 'verkende' actief met zijn kop de vier windrichtingen. Bovendien heeft deze uil iets taligs: op zijn borst zitten 'nauwelijks zichtbare krullen zwart (...) als een slordig handschrift'. De uilen komen geregeld op bezoek in het dorp maar de boodschap die ze daarbij wellicht overbrengen wordt niet altijd geëxpliciteerd. Dit maakt aannemelijk dat het de zielen zijn van overleden dorpsgenoten die komen spoken bij hun families.

De functie van de uil is ambigu: een vergelijking met dit dier wordt ook gebruikt om iemand te beledigen. Zo wordt het spreken van een vrouw vergeleken met het horen spreken van een uil.¹³⁸ In eerste instantie lijkt het of de overgangen van mens naar uil altijd volledig gebeuren en zou te verwachten zijn dat er geen figuren aangetroffen worden die half mens, half uil zijn. Toch zijn er scènes die hier naar zouden kunnen verwijzen: op een bepaald moment blijkt het dorpshoofd witte veertjes uit zijn handen te schudden, die in het vuur vallen en verbranden.¹³⁹ Het is niet duidelijk waar deze veertjes ineens vandaan komen, maar later in de roman blijkt wel dat dit dorpshoofd niet erg lang meer te leven heeft. Deze witte veertjes zijn wellicht te interpreteren als de voortekenen van zijn naderende dood. Op nog meer plaatsen in de roman gebeurt dit. Wanneer de mannen op hun vliegende tapijt richting Paravion vertrekken, valt de wolk waarin de reizigers verdwenen waren, 'langzaam uiteen in witte vlokken en niemand zag die wonderlijke sneeuw – niet werkelijke sneeuw, maar een tuimeling van ontelbare witte veren –¹⁴⁰ Er zijn wel twee mensen die het zagen: een herder onder een

¹³⁵ PA, 12.

¹³⁶ PA, 135.

¹³⁷ PA, 18.

¹³⁸ PA, 28.

¹³⁹ PA, 29.

¹⁴⁰ PA, 33.

olijfboom die de veertjes aanziet voor amandel- of citroenbloesems en een visser aan de Narvelzee die ‘precies wist wat die gevederde val betekende’.¹⁴¹ Het wordt niet duidelijk wat de veren dan volgens deze visser wel niet betekenen –al is op intertekstueel niveau de verwijzing naar het verhaal van Daedalus en Icarus overduidelijk. De herder koppelt het teken aan de seizoenen: ‘de seizoenen zijn niet meer wat ze geweest zijn, dacht de herder, en hij haalde een fluit uit zijn herderstas’.¹⁴² Maar net als bij het dorpshef in het vorige voorbeeld kunnen deze veren ook verwijzen naar de ophanden zijnde dood van Baba Baloeck. Dat de witte veertjes in verband moeten worden gebracht met de uilen, is op te maken uit het volgende fragment waarin Baba Baloeck jr. naar de vallei loopt om zijn geiten te gaan hoeden:

Toen Baba Baloeck langzaam zijn kleine hof naderde, vloog een zwerm hem tegemoet: het pluimdons van opvliegende uilen, leek het, of een vlaag sneeuwvlokken, maar het waren amandelbloesems.¹⁴³

Dit lijkt een omkering van het fragment waarin de opstijgende mannen de wolk doen uiteenspatten in witte veertjes. Dan lijkt het op amandelbloesem maar zijn het veertjes; hier is het precies andersom. De veertjes komen nog een keer terug in de roman. Aan de rand van het beekje in de vallei groeit een bijzondere *falfosaboom*, waaraan ‘geen bladeren groeiden, maar veertjes, turkooizen dons dat in de wind trilde’. En er is meer aan de hand met deze boom: ‘De stam was gerimpeld en leek meer van vlees dan van hout. Het lommer, jong nog, leek een nest van vogeljongen.’¹⁴⁴ Deze boom lijkt op een mens door zijn stam van vlees maar ook op een vogel door zijn veertjes als bladeren.

In ieder geval zijn de witte veren een duidelijke hint naar de witte uilen als dragers van de ziel. Want dat zijn ze vooral: de zielen van de mensen die in Paravion of in Morea gestorven zijn. Deze uilen hebben een beperkte rust, zo blijkt. Wanneer Mamoerra bij haar bevalling overlijdt en begraven wordt onder de vijgenboom, komt in de avonden een uil het graf bezoeken ‘en hij liet er zijn monotone elegie horen’.¹⁴⁵ En ook bij de vangst van de visser op de Narvelzee –lijken en spartelend zilverdwarrelen witte uilen rond.¹⁴⁶ De ziel blijft het lichaam blijkbaar opzoeken. Als Baba Baloeck het leven laat op de Narvelzee, maakt zich daar al snel een witte uil van los.

Belangrijk voor de analyse van de functie van de uil binnen de roman, is de slotscène. Iemand probeert zich daar toegang te verschaffen tot Paravion, maar wordt tegengehouden door de poortwachters. De reden hiervoor blijkt dat hij geen meneer is, maar een uil. Opvallend in deze scène is dat de uil blijkbaar wel kan spreken en in staat is tot communicatie met nog levende mensen. Bovendien is hij zich er schijnbaar niet van bewust dat hij een uil (geworden) is. Anders zou hij toch niet zo’n moeite doen om binnen te komen via de poort en de stad gewoonweg binnenvliegen. Er

¹⁴¹ PA, 33.

¹⁴² PA, 33.

¹⁴³ PA, 99.

¹⁴⁴ PA, 198.

¹⁴⁵ PA, 69.

¹⁴⁶ PA, 87.

wordt ook gesuggereerd dat de uil niet spreekt, maar zingt: de poortwachters horen ‘elke dag hetzelfde liedje’.¹⁴⁷ Deze uitspraak is dubbelzinnig, omdat ‘hetzelfde liedje’ ook functioneert als spreekwoord. Deze meneer is niet de enige die niet binnen mag komen: uilen wordt massaal de toegang tot Paravion geweigerd. Dit zorgt voor bizarre taferelen: ‘Op de wal roestten duizenden uilen, welke de toegang was ontzegd’.¹⁴⁸ Ze zijn alleen welkom in Morea en in het niemandsland dat dit van Paravion scheidt. Het gekke is dat de uil Paravion niet binnen kan komen, hoewel deze toch kan vliegen. Dit maakt de uil tot een tragisch personage in *Paravion*. Hij is zich niet bewust van zijn eigen vermogen de stad binnen te gaan en laat zich de toegang ontzeggen door de poortwachters. De uil kan geplaagd worden in het kader van de migratieproblematiek en de toegang voor migranten.

2.2.2.2 Senoenoe

Een bijzondere vogel in *Paravion* is Senoenoe. Aan het begin van de roman is hij nog een jongen, aan het eind is hij een haast volleerde zwaluw geworden. De eerste tekenen zijn al zichtbaar als hij nog een jongen is: hij kan zo snel rennen dat hij niet kan stoppen zonder voorover te vallen.¹⁴⁹ Later in het verhaal is hij bezig zijn vliegkunst te oefenen en vliegt hij letterlijk de heuvels af. Het lijkt dan of hij vooral pogingen doet om te kunnen vliegen: ‘af en toe sprong hij op, wilde vliegen, de zwaartekracht plukte hem uit de lucht, waar zijn voeten nog wild trappelden, rende verder, harder en harder, strekte zijn armen uit, veroorzaakte een beroering in de vijgenbladen’.¹⁵⁰ Zijn transformatie is op dat moment in gang gezet en hij wil het ook: anders is het oefenen van zijn vliegkunst verloren tijd.

Gedurende de roman blijft de figuur van Senoenoe opduiken. Hij is de persoon die overal haast onzichtbaar bij aanwezig is, onopgemerkt door de mensen. Hij lijkt ook wel een buitenbeentje. Hij is bijvoorbeeld de enige die de jongen die op tienerleeftijd nog niet zindelijk is, helpt met het wassen van zijn broek. Hij is ook de stille toeschouwer als zijn leeftijdsgenoten Baba Baloe jr. in elkaar trappen. Hij doet daar niks aan, plaatst zich er opnieuw buiten: hij zit in een boom en kijkt op hen neer.¹⁵¹ In deze scène wordt voor het eerst vermeld dat hij vleugels heeft. Zijn transformatie zet door en zijn vogel-zijn lijkt volledig wanneer hij niet meer thuis woont maar in de ‘holte van een stam’.¹⁵² Zijn dagelijkse bestaan kenmerkt zich door het zweven over de huizen en het luisteren naar alles wat beneden gebeurt. Hij doet dit niet voor niets, zo blijkt bijna aan het einde van de roman in de scène dat het mysterieuze meisje van de vallei onthult dat ze Mamoerra is. Ze hoort in haar gevangenis (die ze aanduidt als ‘Paravion’) ‘het droevige gepiep van een eenzame zwaluw in een appelboom – hij houdt mij op de hoogte’.¹⁵³ Deze zwaluw, die zeker voor Senoenoe aangezien mag worden, heeft dus de taak om de omgeving in het oog te houden en alle belangrijke gebeurtenissen door te spelen aan

¹⁴⁷ PA, 220.

¹⁴⁸ PA, 136.

¹⁴⁹ PA, 34.

¹⁵⁰ PA, 63.

¹⁵¹ PA, 88-89.

¹⁵² PA, 97.

¹⁵³ PA, 218.

Mamoerra. Waarom het gepiep van deze zwaluw droevig is, wordt verder niet geëxpliciteerd. Wellicht omdat de situatie in Morea toch niet veranderen zal nu ook Baba Baloeck jr. zich voegt in de tradities van zijn voorgelacht en een traditioneel huwelijk aangaat.

Hoewel Senoenoe in vergelijking met de andere personages in *Paravion* niet doorsnee is, lijkt geen van de personages zich af te vragen hoe het mogelijk is dat hij vliegen kan. Ze accepteren het gewoonweg en zien hem als een normale jongen die vliegen kan. Maar hij is wel de enige en daarmee toch ook een buitenbeentje. Het is daarnaast de vraag hoeveel mensen hem daadwerkelijk zien. Vaak is hij onzichtbaar aanwezig en heeft hij geen stem in het verhaal. Aan het eind van de roman lijkt het meisje of de vrouw Mamoerra de enige te zijn die zijn gepiep nog kan verstaan.

2.2.2.3 Overige vogels

Dat vogels een belangrijke functie hebben in *Paravion*, wordt verder geïllustreerd door de scène waarin Baba Baloeck en zijn vrouw een brief ontvangen van zijn vader. Er zit een bijzondere zegel op: ‘Een blauw-witte postzegel met een vreemde vogel erop vermeldde de naam van het land waarvan hij was gekomen’.¹⁵⁴ Deze vreemde vogel is het symbool voor par avion, post dus die met het vliegtuig vervoerd is. De mensen in Morea zien het echter aan voor de naam van het beloofde land. De functie van de vogel is opnieuw die van een bringer van een goede boodschap, een afgezant uit een goed land. De vogels in *Paravion* worden lang niet allemaal specifiek gemaakt. Hun functie kan samengevat worden in twee woorden: aanwezigheid en onzichtbaarheid. Het gekwetter van onzichtbare vogels wordt aangezien voor geroddel; er worden ze menselijke eigenschappen toegedicht. Het geheim van Baba Baloeck en zijn vrouw (de brief van hun vader) zou kunnen zijn opgevangen door ‘onzichtbare luistervinken’.¹⁵⁵ En ook de vogels in de johannesbroodboom van de Siamese tweeling Cheira en Heira - de beschermers van Mamoerra en daarnaast opvoeders van Baba Baloeck jr.- zijn voortdurend bezig met hun wisselzang, ‘al waren zij meestal onzichtbaar’.¹⁵⁶ Tijdens de lessen die Baba Baloeck van het mysterieuze meisje krijgt in de vallei, noemt hij dit ook. De vogels kwelen dan onvermoeibaar hun oude madrigalen, ‘zoals ze altijd deden’. Baba Baloeck heeft er zijn eigen oordeel over: “De vogels zijn oorverdovend,’ zei hij, ‘maar ik zie ze nauwelijks. Heel soms. Vreemd.’¹⁵⁷ De vogels verdwijnen wel wanneer de vrouwen in Morea massaal het leven geven aan een nieuwe dochter. ‘De lucht werd opgeschrokken door de eerste kreten die tegelijkertijd klonken en vogels vlogen weg’.¹⁵⁸ De belangrijkste functie van de vogels lijkt echter hun aanwezigheid te zijn. Niet als zichtbare dieren, maar als hoorbare dieren. Vandaar ook dat er zo vaak ‘luister’ wordt gezegd in *Paravion* (naast dat het een inbedding in de epische traditie is): bij de opening van de roman, bij deel III, bij sommige afzonderlijke hoofdstukken en veelvuldig in de interactie tussen de personages. In het theehuis lijkt

¹⁵⁴ PA, 13.

¹⁵⁵ PA, 9.

¹⁵⁶ PA, 19.

¹⁵⁷ PA, 113.

¹⁵⁸ PA, 36.

‘luister’ de gangbare term te zijn om de aanwezige mannen tot stilte te manen, hoewel de spreker in kwestie zelf ook best nog een flinke tijd kan zwijgen na een dergelijke uitspraak.¹⁵⁹ Deel IV begint opvallend anders met ‘kijk dan!’.¹⁶⁰ Dit zou een symbolische functie kunnen hebben, omdat de situatie op dat moment drastisch veranderd is: Baba Baloeck jr. heeft een kind gekregen met Sofia en moet zich vervolgens toch voegen naar de sleur van het gezinsleven.

De nachtegaal wordt ook in *Paravion* gebruikt als symbool voor een mooie stem. Zowel Mamoerra als haar zoon Baba Baloeck valt dit compliment ten deel. Op Mamoerra’s mond is een nachtegaal geland¹⁶¹ en Baba Baloeck heeft een mooie stem ‘die nachtegale leek te baren’.¹⁶² Naast hun onzichtbare aanwezigheid worden vogels ook ingezet als metafoor. Mamoerra heeft als zij geeuwt ‘iets roofdierlijks’, hoewel ze vooral zelf is ‘om op te eten’.¹⁶³ Ook de andere vrouwen van Morea worden vergeleken met vogels: ze hebben een ‘fladderend hart’ en dragen ‘de mussenvleugels van de jongheid’ wanneer ze de brief uit Paravion ontvangen van de postbode (‘hun eerste contact met een buitenechtelijke man’).¹⁶⁴ Ook hun stemmen hebben iets gevleugelds: het zijn ‘welluidende vogeltjes’.¹⁶⁵ Eigenlijk kunnen alle lichaamsdelen met wat moeite vergeleken worden met zaken die met vogels te maken hebben. Zo tonen Cheira en Heira in hun anatomieles aan Baba Baloeck jr. het ‘zwaluwnest’ waaruit hij gevlogen was.¹⁶⁶ Ook het hart kan als een zwaluwnest zijn, ‘waarin jongen ongemakkelijk bewogen’.¹⁶⁷

En ook de lichamelijke schoonheid van het meisje uit de Abqarvallei wordt beschreven door middel van vogelmetaforen.

Zij keek hem aan en glimlachte met lippen die zich als ibisvleugels uitstrekten. Haar kleine schouders hingen onder de franjes van haar ravenzwarte lokken als omgekeerde vraagtekens.¹⁶⁸

Dit meisje staat dicht bij de natuur: ze bestaat uit ‘nacht, morgenrood en een onvoltooide maan’.¹⁶⁹ Soms heeft ze bloemen in het haar die erin lijken te groeien. Ze transformeert aan het eind van de roman echter niet in een vogel, maar in een boek. Haar functie is dan ook duidelijk anders dan die van de andere personages die metamorfosen ondergaan. De uilen die in *Paravion* voorkomen, zijn geen van allen ooit vrouw geweest. Het in een uil transformeren lijkt alleen te zijn weggelegd voor mannen. Het meisje krijgt in *Paravion* de status van een soort al-vrouw: ze is tegelijk Baba Baloecks moeder

¹⁵⁹ PA, 179.

¹⁶⁰ PA, 197.

¹⁶¹ PA, 15.

¹⁶² PA, 206.

¹⁶³ PA, 45.

¹⁶⁴ PA, 50.

¹⁶⁵ PA, 52.

¹⁶⁶ PA, 69.

¹⁶⁷ PA, 96.

¹⁶⁸ PA, 90.

¹⁶⁹ PA, 91.

Mamoerra en zijn geliefde en bovendien is haar geest ‘vaardig over velen’.¹⁷⁰ Hier komt het contrast tussen de vrouwelijke transformatie en de mannelijke naar voren.

De metafoor wordt niet altijd uitgewerkt, soms blijft het bij een korte verwijzing naar de vogelwereld. Zo spreekt een bepaald personage in de roman niet, maar ‘krast’ hij.¹⁷¹ De vergelijking met een kraai is snel gemaakt. Door de Moreaanse mannen wordt het Paravionees ook niet voor een volwaardige taal gehouden. In hun oren klinkt het als het getetter en gekwetter van vogels, en dat is niet positief.¹⁷² Ze zijn er zelfs verbaasd over dat men in die taal grapjes kan maken.

Vogels en mensen hebben veel interactie in *Paravion*. Dit heeft te maken met de mate waarin de mensen op vogels lijken. De karrenman bijvoorbeeld was in een vorig leven vogelverschrikker geweest, maar had in dat beroep meer kraaien aangetrokken dan verschrikt. Dit komt door zijn aardige gezicht.¹⁷³ Het is dan ook niet verwonderlijk dat bij zijn begrafenis ‘vrienden, familieleden en kraaien volgden’.¹⁷⁴ De zwaluw verzorgt Mamoerra van de informatie die zij nodig heeft; Cheira en Heira hebben een boom vol vogels die ze ook weleens vangen voor de slacht. Mamoerra heeft een uiterst bijzondere band met gevogelte: naast dat ze letterlijk een ‘hemelse kok’ is,¹⁷⁵ wil ze graag na haar dood begraven worden in de vallei Abqar of daar opgebaard worden voor de aasgieren.¹⁷⁶ Haar verbintenis met vogels werkt twee kanten op: tijdens haar leven kookt en eet zij ze, na haar dood wil ze zichzelf als voedsel teruggeven.

De adelaar heeft zoals gezegd een lange traditie als symbool voor de hoogste godheid: bij de Grieken als teken van Zeus, later in het christendom als teken voor Christus. Ook deze vogel wordt gebruikt in *Paravion*. Wanneer de Moreaanse mannen zich per vliegend tapijt naar Paravion begeven, vliegen ze ‘een schreeuw van geel licht in dat hun silhouetten van halo’s voorzag. Zonlicht vulde hun geopende monden, maar kon, hel als het was, de gele en bruine tandkantelen niet wit poetsen’.¹⁷⁷ Van een adelaar wordt geloofd dat hij recht in de zon kan vliegen zonder zijn ogen daarbij te hoeven sluiten. Hij kan de zon dus in het gezicht zien. Vandaar de vergelijking met Christus: die kon God ook recht in het gezicht zien. Treffend is dat het tapijt van Baba Baloeck daadwerkelijk vergeleken wordt met een adelaar) ‘na wat rust zou Nevernym vast als een adelaar vliegen’¹⁷⁸) terwijl zijn tapijt het juist laat afweten. Hier zet Bouazza een van zijn kenmerkende stijlmiddelen in: humor.

2.2.2.4 Fantasiedieren

Niet alleen vogels worden ingezet in de mens-dierconstructies in *Paravion*. Er is ook volop ruimte voor faunen, saters, nimfen en eenhoornen: fantasiedieren. Er zijn twee belangrijke scènes waarin deze

¹⁷⁰ PA, 217.

¹⁷¹ PA, 118.

¹⁷² PA, 144.

¹⁷³ PA, 146.

¹⁷⁴ PA, 86.

¹⁷⁵ PA, 42.

¹⁷⁶ PA, 61.

¹⁷⁷ PA, 31.

¹⁷⁸ PA, 95.

dieren voorkomen: de visioenen die Baba Baloeck jr. ziet in het haar van het valleimeisje en de beelden in het park van Paravion. Deze twee scènes vloeien in elkaar over: Baba Baloeck kijkt door het haar naar het park, en als de karrenman in fysiek Paravion naar de tafereelen in het park kijkt, is daar opeens ook weer het kammende meisje aanwezig: ‘alles begon te rimpelen elke keer dat het meisje de kam door haar lokken haalde, terwijl Baba Baloecks ogen deze beelden opdronken.’¹⁷⁹ Het gaat om één tafereel waartoe de personages op twee manieren toegang krijgen. Dit is een bij uitstek hybride schouwspel: het is een tafereel vol van ‘menselijke verleiding en dierlijke spot’.¹⁸⁰ De menselijke verleiding bestaat uit halfnaakte zonnebadende vrouwen. Dierlijke spot komt van faunen en saters die op nimfen jagen. Er zijn veel mengwezens: ravissante meisjes met een onderlichaam bestaande uit schubben en uitlopend in een staartvin, bokken met sluwe kindergezigtjes, Cupido-achtige gevleugelde dreumesen die gouden pijlen afschieten, ezels en centauren, konijnen en hazen, jongelingen op gevleugelde sandalen.¹⁸¹ Deze wezens worden gezien door de Moreaanse mannen, die zich ‘vol walging’ zitten ‘te verlekken aan de duizelingwekkende en diafane schouwspelen’.¹⁸² Deze beelden zijn zowel een verlustiging als een gevaar voor de mannen. Opvallend is dat de fantasiedieren aan Paravion verbonden worden. Eerder zou te verwachten zijn dat Morea als exotisch land de bakermat van dergelijke wezens zou zijn. Dit beeld wordt finaal omgekeerd doordat juist het hart van Paravion de plek wordt waar deze bijzondere mengwezens voorkomen. Het haar van het meisje in de Abqarvallei dient slechts als raam voor Baba Baloeck om een kijkje te nemen in het ‘paradijs’ dat Paravion biedt. Als een soort Mozes heeft hij een vooruitblik op het Kanaän dat wacht, maar waar hij zelf niet zal komen.

De mengwezens werden in vroeger tijden gezien als tegenstanders van de mensen en als gevaar voor de menselijkheid. In *Paravion* wordt de tegenstelling tussen mens en dier gedeconstrueerd met de inzet van de mengwezens. Mensen zijn hier niet helemaal mens, maar bezitten ook iets dierlijks. Deze mengwezens leven in volstrekte harmonie met de andere mensen, bij wie het dierlijke minder duidelijk zichtbaar is. Maar ook de andere personages zijn sterk verbonden met het dierlijke. Ze krassen, kwetteren en tetteren; hun haren zijn ravenzwart, hun hart een zwaluwnest, hun ziel een uil. Bij Bouazza’s personages in *Paravion* lijkt er eerder sprake te zijn van een innerlijke vogel dan een ‘innerlijke kakkerlak’.

2.2.3 De voeten van Abdullah

Bouazza debuteerde in 1996 met *De voeten van Abdullah* (VA) waarin hij korte verhalen bundelt. In deze verhalen is de doorgaande lijn die van de voeten van ene Abdullah die als enige overblijfsel van hem overgebleven zijn na de heilige oorlog en zich op een dag aandienen op de drempel van zijn ouderlijk huis. Maar deze voeten zijn niet het enige bevreedende element in deze bundel.

¹⁷⁹ PA, 174.

¹⁸⁰ PA, 102.

¹⁸¹ PA, 173-174.

¹⁸² PA, 175.

Verwarrend zijn ook diverse personages, die naast menselijke eigenschappen ook dierlijke of plantaardige bezitten. Een van hen is zelfs een boom en verandert slechts nu en dan in een mens. Daarnaast spelen vliegen een belangrijke rol in *De voeten van Abdullah*. Ik begin met het personage Khadroen, dat half mens en half boom is. Hoewel mijn onderzoek allereerst ingaat op mens-dierconstructies, is dit personage daarbij te betrekken omdat de constructie mens-boom op dezelfde manier functioneert als die tussen mens en dier. Bovendien zal blijken dat in de representatie van Khadroen verwezen wordt naar vogels. Het tweede fragment dat ik bespreek is evenmin een mens-dierconstructie, maar de transformatie van man naar vrouw. Ook deze metamorfose is echter te vergelijken met de veranderingen van mens naar dier.

2.2.3.1 Khadroen

De olijfboom begon te ruiselen, schudde de takken en daar
nam Khadroen vorm aan: maanbeschenen gezicht,
lange ongewassen krullokken.¹⁸³

De personages in *De voeten van Abdullah* heten bijna allemaal Abdullah. Er is de Abdullah van de voeten, die een zoon is van Abdullah en Fatima en broer van eveneens Abdullahs en Fatima's. Er lijken slechts twee namen voor handen: Abdullah en Fatima. De hoofdpersoon van deze bundel heet echter geen Abdullah, maar Hafid. Op zichzelf is dit een interessant gegeven dat recensenten en critici doet lonken naar een autobiografische lezing. Dit zal ik verder buiten beschouwing laten, omdat het voor mijn onderzoek niet relevant is.

Deze Hafid haalt met zijn vrienden Moehand en Khadroen allerhande vuiligheden uit, passend bij hun puberale leeftijd en fysieke gesteldheid. Hoewel Moehand een ware *speaking name* heeft (hij is bedreven in de 'eenhandige verlichting') is het vooral Khadroen die in de bundel opvalt. Enerzijds wordt deze beschreven als een normale jongen, anderzijds is het slechts 'een ruiselende aanwezigheid' en bovendien 'een vermomde olijfboom'.¹⁸⁴ De vraag rijst op wie precies wie vermomt. Biedt de olijfboom een vermomming voor Khadroens menselijkheid of is de olijfboom gemaskerd als een mens? In ieder geval doet deze Khadroen, boom of niet, volop mee aan de grillen van de drie vrienden. En die aanwezigheid gaat verder: 'ik heb het gevoel dat tussen mijn regels hij steeds aanwezig is – Khadroen; dat 'wij' klinkt mij drievoudig in de oren.'¹⁸⁵ Khadroen lijkt niet alleen qua fysieke verschijningsvorm een hybride personage, maar ook qua doorwerking in de tekst. Zijn stem is in de tekst nog aanwezig, terwijl hij in de bundel alleen als jongen of als olijfboom gerepresenteerd wordt.

¹⁸³ Bouazza, Hafid. *De voeten van Abdullah*. (Amsterdam: Arena 1996), 96.

¹⁸⁴ VA, 39.

¹⁸⁵ VA, 48.

Hij is zelfs in het verhaal ‘Apollien’, dat zich geheel afspeelt in Amsterdam, nog aanwezig in de gedachten van de ik-figuur: ‘Khadroen ruist nog in mijn geheugen’.¹⁸⁶

Khadroen wordt vaak sprekend ingevoerd. Soms horen de jongens eerst zijn stem en zien ze hem pas daarna opdoemen: ‘Khadroen nam tussen de bladeren vorm aan: maanbeschenen gezicht’. Deze Khadroen schijnt in zijn transformatie naar jongen bijna volledig te zijn veranderd: hij is in staat de jongens terug naar het dorp te leiden en vervolgens een ezel mee te tronen die gebruikt wordt voor de vleselijke ontspanning. Khadroen is degene die beweert dat ‘de tijd van geiten voorbij was’ en het blijkbaar tijd is voor ezels.¹⁸⁷ Hij is de eerste die de ezel neemt en met hem versmelt in ‘de geboorte van een centaur’.¹⁸⁸ Tijdens deze scène heeft Khadroen alles wat lijkt op een boom, verloren. Hij schijnt totaal mens te zijn geworden na de vorm van een maanbeschenen gezicht aangenomen te hebben tussen de bladeren.

Afgezien van dit fragment is Khadroen de ruisende aanwezigheid tussen de olijfbomen, waarvan onbestemd is of hij zelf ook een olijfboom is of zich daar slechts als een schim ophoudt. Het ruisen van de boom is daarnaast te lezen als een hint naar de aanwezigheid van vogels die zich schuilhouden in de bladeren en takken. Op de top van de heuvel waar deze Khadroen gewoonlijk staat, zijn meer schimmen te vinden. ‘Khadroen, Moehand en ik hadden nog steeds de gewoonte om elke avond een bezoek te brengen aan onze schimmen op de kruin van de heuvel’.¹⁸⁹ Dit wekt de suggestie dat niet alleen Khadroen maar ook Moehand en de ik-figuur corresponderende bomen hebben die ’s avonds als schimmen te zien zijn. Khadroen is echter de enige die daadwerkelijk in een olijfboom verandert. Toch lijken bomen die veranderen in mensen en andersom in de wereld die beschreven wordt, niet vreemd te zijn, getuige een vluchtpoging van een schim die aan Khadroen doet denken en die ‘omkeek, alsof hij verbaasd was dat de boom niet meeliep’.¹⁹⁰ Ook op een andere plek wordt een schim genoemd, die van boom naar boom glipt. Er staat nadrukkelijk ‘de’ schim, in plaats van ‘een’. Dit suggereert dat de ik-figuur deze schim al kent, en biedt mogelijkheden hem te interpreteren als Khadroen of als de eerder vluchtende schim.¹⁹¹

Het maakt wel uit of Khadroen verschijnt in zijn menselijke of in zijn boomgestalte: wanneer hij een boom is kan de ik-figuur niet erg met hem uit de voeten. Hij lijkt dan meteen niet meer van belang te zijn: ‘met een zucht van routineus echtgenootschap kondigde Moehand aan dat het avondeten gereed was en hij liep huiswaarts. Ik bleef alleen achter met – nee, Khadroen werd weer een olijfboom.’¹⁹² Khadroen is geen bestaand gezelschap meer wanneer hij een boom is. De ik-figuur is dan toch alleen, hoewel hij een moment daarvoor nog met een leeftijdgenoot was. Om betekenis te

¹⁸⁶ VA, 115.

¹⁸⁷ VA, 49.

¹⁸⁸ VA, 50.

¹⁸⁹ VA, 84.

¹⁹⁰ VA, 85.

¹⁹¹ VA, 88.

¹⁹² VA, 94.

hebben, is het voor Khadroen noodzakelijk letterlijk vorm aan te nemen en zijn ‘maanbeschenen gezicht’ en ‘lange ongewassen krullokken’ te tonen.¹⁹³

Zijn taak overstijgt die van andere jongens. Hij weet namelijk dingen die de anderen nog niet weten. Zo waarschuwt hij de ik-figuur voor het onheil dat gekomen met de dood van een van de Fatima’s. Vervolgens staat er ironisch ‘Hij zou wel zorg dragen voor de flessen’ (met drank).¹⁹⁴ Ook helpt hij de ik-figuur als deze de enige overgebleven voet van zijn broer Abdullah in veiligheid probeert te brengen en de vliegen het op hem gemunt hebben. Soms schijnt de olijfbom dan toch een mens te zijn: ‘Geef mij de voet!’ roept Khadroen en hij ‘reikte een hand uit tussen het getakte’. Alsof iemand zich heeft verstoppt tussen de bladeren en takken. Hij blijkt een goede remedie tegen de vliegen: ze blijven nog even verdwaasd rondvliegen maar druipen dan af, waarna ‘de olijfbom een knokige hand’ uitstrekt en hem de voet teruggeeft.¹⁹⁵ Khadroen en de vliegen horen bij elkaar. Hij trekt ze aan en stoot ze tegelijkertijd af. De vliegen nemen in de tweede helft van de bundel min of meer de macht over in het kleine dorpje. Dit zorgt voor grote problemen en leidt uiteindelijk tot de evacuatie van de dorpingen en het in brand steken van het dorp. Tijdens hun tocht naar betere oorden wordt Khadroen meegenomen in een teil met aarde.¹⁹⁶ Het lijkt of Khadroen er zelf geen macht over heeft wanneer hij geheel jongen wordt of boom blijft. Zijn transformaties gebeuren spontaan en zijn moeilijk te reguleren. Maar blijkbaar is hij toch ook een volwaardige dorping en wordt hij dus meegenomen tijdens de reddingspoging. Dit is opvallend, omdat er verder nergens dwarsverbanden worden gelegd tussen de andere dorpbewoners en Khadroen.

2.2.3.2 De visser die een vrouw werd

De voeten van Abdullah eindigt met een intrigerend kort verhaal over een visser die op een ochtend in het water springt en er als vrouw weer uit tevoorschijn komt. De setting doet denken aan het Bijbelverhaal van de discipelen van Jezus die een hele nacht gevist hebben maar niets hebben gevangen. Net als die mannen heeft deze visser die twee keer dat hij zijn net uitwierp, slechts bot gevangen. Nu hij de derde keer zijn net uitgooit, zit het echter vol met vissen en dat maakt dat hij een duik moet maken om te kijken of het net niet ergens achter is blijven haken. Wanneer hij weer uit de zee opkomt, blijkt hij een vrouw geworden te zijn. De lezer bekijkt dit schouwspel door de ogen van twee godsdienstige sjeiks: “Zie’, zei de eerste sjeik en wees met een beverige vinger, ‘daar gaat een goddeloze vrouw die God niet vrezend haar schaamte aan de wereld tentoonstelt’”.¹⁹⁷ Vanaf dat moment gaat het van kwaad tot erger voor de arme visser: hij wordt belaagd door drie andere vissers en moet vluchten voor zijn eer. In zijn eigen huis wordt hij weggehoond als zoveelste vrouw van de visser en buiten valt hij alsnog ten prooi aan de drie wellustige vissers. Bovendien bemoeit een imam

¹⁹³ VA, 96.

¹⁹⁴ VA, 97.

¹⁹⁵ VA, 99-100.

¹⁹⁶ VA, 111.

¹⁹⁷ VA, 147.

zich ermee en kan het feest wat hem betreft in de moskee verdergaan, want ‘de deur kan van binnen op de grendel’.

Het is niet verwonderlijk dat de getransformeerde visser het volgende meent: ‘God, dacht de visser, heeft mij niet lief: hij heeft mij in een vrouw veranderd’.¹⁹⁸ Het lijkt inderdaad het ergste wat God kan doen met een man: hem veranderen in een vrouw. Het enige dat de visser nog overkomt, zijn gruwelijke dingen die geen vrouw –of man- hem zou willen navertellen. Deze verandering van man naar vrouw is naast de hybride figuur van Khadroen de meest opvallende transformatie in *De voeten van Abdullah*. Het bijzondere is dat de visser wel het verstand en de geest van een man blijft bezitten. Hij is zich dus terdege bewust van zijn vreemde lichamelijke vormen en denkt nog wel zoals mannen geacht worden te denken. Hij betreurt het ten zeerste dat zijn vrouwen hun bedplichten tegenover hem niet meer hoeven te vervullen, omdat hij immers ‘een last lichter’ is bij zijn liezen.¹⁹⁹ De buitenwereld ziet hem aan voor een volwaardige vrouw, maar zelf is hij nog steeds de man die zich geen raad weet met zijn ‘zwaaiende borsten’.²⁰⁰

Dit laatste verhaal lijkt met name een aanklacht tegen de grove manier waarop mannen de vrouw behandelen. Hun kromme redeneringen worden scherp aangezet: ‘Zij [de vissers] lieten hun netten achter en begonnen haar richting op te lopen, menende haar te leren wat zij met vrouwen deden die hen in verzoeking brachten’.²⁰¹ En hoewel de imam eerst met een ontzagwekkende stem roept “Wat heeft dit te betekenen?” meesmuilt hij na een korte verklaring van de drie vissers: “Breng haar snel de moskee in. De deur kan van binnen op de grendel. Het betaamt mij als imam mij over dit wonder Gods te buigen. Breng haar vlug naar binnen”.²⁰² En de vrouwen in het verhaal komen er niet veel beter vanaf: schelden ze eerst op hun eigen man die er nog een vrouw bij heeft genomen, vervolgens wil de oudste van het stel de nieuwe aanwinst graag te lijf gaan met haar ‘uitgestoken klauwen’.²⁰³ De contrasten zijn scherp en ongenueanceerd: de visser was als man ‘goed’, als vrouw is hij verderfelijker en brengt hij de mannen in verleiding. Die kunnen er op hun beurt niks aan doen dat ze achter haar aan gaan. Sterker nog, het is hun plicht: “Zie,’ zei de eerste sjeik, ‘daar gaan drie goede godvrezende mannen die niet toestaan dat een vrouw hen ervan weerhoudt hun kroost te voeden.”²⁰⁴

En zo wordt dit verhaal teruggebracht naar het grote thema van een cultuur waarin de man de vrouw onderdrukt – een thema dat Bouazza ook in *Paravion* al pijnlijk onder de aandacht bracht, zoals Minnaard in haar proefschrift heeft laten zien.²⁰⁵

¹⁹⁸ VA, 147.

¹⁹⁹ VA, 149.

²⁰⁰ VA, 148.

²⁰¹ VA, 148.

²⁰² VA, 150.

²⁰³ VA, 149.

²⁰⁴ VA, 148.

²⁰⁵ Minnaard, 141.

2.2.4 Spotvogel

Zes jaar na het verschijnen van *Paravion* verscheen *Spotvogel* (SV), de roman waarin Bouazza de liefde tussen ene Noral en Marfisa beschrijft. Het verhaal is een raamvertelling: de verteller vertelt zijn eigen verhaal en daarin het verhaal van de tragische geliefden. De titel ‘Spotvogel’ geeft bij voorbaat al aan dat voor de vogel binnen deze roman een belangrijke rol is weggelegd. Ik zal deze vogel dan ook als uitgangspunt nemen bij mijn analyse van *Spotvogel*.

2.2.4.1 De spotvogel

In *Spotvogel* personifieert de ik-figuur zijn geest meteen in de openingsregels met een vogel. Deze vogel is in de rui en gebruikt afvallende veren om zijn levensverhaal op te schrijven, want ‘(...) met dode veren brengt men woorden tot leven’.²⁰⁶ De ik-figuur is bekend met de vertelling van Hippolais, ‘die handelt over de vorst of demon wiens ziel in een vogel huisde’.²⁰⁷ Het verbinden van de menselijke ziel aan een vogel was ook in *Paravion* te vinden. De interpretatie die de ik-figuur geeft aan deze vertelling, is vrij negatief:

Mijn ziel moet toen aan raven toevertrouwd zijn, die van lijken eten en afscheid krassen en verlatenheid en nimmermeer roepen als zij eenmaal een vrouwtje gedekt hebben – terwijl zij zwart werden vanwege hun ontrouw. (...) zij zijn dan ook dan ook grafvogels, de zwarte monniken’.²⁰⁸

Toch is zijn geest niet geheel vogel. Hij schrijft even later namelijk dat het is of ‘de god Pan mijn lichaam heeft verbonden met de menselijke ziel die in mij stroomt’.²⁰⁹ Deze dubbelhartigheid blijft bestaan gedurende de roman. De ik-figuur bevindt zich op het moment van schrijven in het huis van Makhometo en Andala. Beiden zijn grote vogelliefhebbers en hebben een bijzondere band met deze dieren. Andala is ‘ondanks haar leeftijd’ een immense schoonheid en heeft ogen die de vogels aantrekken. Het zijn deze ogen die het hart van de ik-figuur ‘in een leegte zogen, de tijd deden stilstaan’.²¹⁰ Net als de vogels wordt ook de ik-figuur onmiskenbaar aangetrokken door deze ogen. Er zijn meer opvallende punten. Makhometo en Andala spreken veel tegen de ik-figuur, maar deze spreekt weinig terug. Toch communiceren zij met elkaar. Het lijkt of ze de gedachten kunnen lezen en dat ondersteunt representatie van de ik-figuur als een vogel. Bouazza sluit hier aan bij de Griekse mythologie, waarin de vogel een grote rol speelde als de verbeelding van de dichter.²¹¹

Makhometo lijkt te kunnen praten met duiven (“De duiven vertellen mij dat je hier op bezoek bent om een vrouw te vinden”²¹²) en de band van Andala met vogels is duidelijk. Bovendien zegt de

²⁰⁶ Bouazza, Hafid. *Spotvogel*. (Amsterdam: Prometheus 2009), 5.

²⁰⁷ SV, 18.

²⁰⁸ SV, 18-19.

²⁰⁹ SV, 6.

²¹⁰ SV, 61.

²¹¹ Lutwack, 1.

²¹² SV, 63.

ik-figuur aan het begin van dit hoofdstuk ‘Warids moeder had dus gelijk toen ze tegen mij zei dat ik spoedig zou vinden niet wat ik zocht, maar wat ik nodig had’.²¹³ De suggestie wordt gewekt dat de ik-figuur Andala nodig heeft. Als vogelfluisteraar weet zij precies wat hij nodig heeft. Ze verstaat hem zelfs zonder woorden.

“Makhometo toch,” zei zij, ‘hij is hier niet voor een vrouw. Hij is een gegijzelde van zichzelf. Hafid zoekt verlossing.’ Een vrouw en verlossing gaan blijkbaar niet samen. ‘Dat ligt eraan wat je onder verlossing verstaat.’ Ik schrok. Ze had mijn gedachten gelezen.’²¹⁴

Andala is ook nog eens waarzegster; een functie die nauw verbonden was met het bestuderen van vogelgedrag.²¹⁵

De spotvogel van de titel verwijst naar de zogenaamde Orpheusspotvogel. Hieraan wordt gerefereerd in de vertelling over Noral en Marfisa. Haar vader mishandelt haar vanwege het contact met Noral en verbrijzelt haar voeten onder een zware steen. ‘Haar gekrijs had zelfs de spotvogels van Orpheus verdwaasd – en zij zwegen verward.’²¹⁶ Dit biedt een opening het verhaal te lezen als een poging de geliefde Marfisa weer uit het dodenrijk op te halen, zoals Orpheus dat wilde doen met Eurydice. De spotvogel wordt vaak ook in verband gebracht met rouw en het verlies van geliefden.²¹⁷ Daarnaast is de Orpheusspotvogel een belangrijke imitator van andere vogels. Als de verteller gezien kan worden als de spotvogel, dan is hij dus uitermate goed in staat andere vogels te imiteren en een verhaal te vertellen dat niet van hem is. Eigenlijk doet hij dat ook in de ingebedde vertelling over Noral en Marfisa. Bij alles wat deze ik-figuur zegt, rijst de vraag of wat hij zegt waar is.

Binnen het verhaal over Noral en Marfisa vervullen fantasiedieren een bescheiden rol. De avond laat ‘als een bonte griffioen’ de manen neerhangen en Marfisa ziet in haar verliefdheid ‘dartelende saters’ en ‘wenkende faunen’.²¹⁸ Saters en faunen worden geassocieerd met losbandigheid en seksualiteit: twee dingen waar Marfisa als strikt moslimmeisje van blozen zal. Eenmaal wordt er verwezen naar het concept van metamorfose: de blik in Norals ogen wordt vergeleken met het silhouet van een heremietibis, ‘die de vleugels strekt, maar in plaats van op te vliegen, rekt hij zich uit en verandert in een nimf van onmogelijk slanke lendenen en spitse vingers’.²¹⁹ Alsof het nog niet duidelijk genoeg was dat hier sprake is van een metamorfose, voegt de verteller eraan toe: ‘dit is het oord waar alles van vorm verandert, het oord van Proteus’.²²⁰ Proteus was de zoon van Poseidon en kon de toekomst voorspellen. Belangrijker is dat hij in staat was voortdurend van vorm te wisselen,

²¹³ SV, 62.

²¹⁴ SV, 65.

²¹⁵ Lutwack, 116-117.

²¹⁶ SV, 115.

²¹⁷ Lutwack, 69.

²¹⁸ SV, 93, 97.

²¹⁹ SV, 90.

²²⁰ SV, 90.

naar gelang hem dat uitkwam in de situatie waarin hij zich bevond. Deze eigenschap is overigens niet uniek voor Proteus: ook Zeus en diverse andere Griekse goden hadden de macht zichzelf en ook anderen van gedaante te laten wisselen.

Niet alleen met een spotvogel, ook met een feniks kan de ik-figuur vergeleken worden. Het personage Warid zegt tegen hem: ‘En denk niet dat je opstanding ver weg is. Je dood heb je al achter je en je wederopstanding heb je nog voor je’.²²¹ Dit lijkt verband te houden met de vogel feniks, die herrijst uit zijn eigen as en dan een tweede leven kan beginnen. Zijn moeder refereert op haar plaats aan de zwaan en meent dat haar zoon na zo vele zomers sterft ‘met slechts een zwanenzang’.²²²

De vogel wordt duidelijk verbonden met het goddelijke: in de eerder genoemde voorbeelden met Proteus en Pan was dat al te zien. Een god heeft blijkbaar een vogel nodig om zich te kunnen profileren:

Helaas voor deze schaduw die eens dacht een man te zijn, zo glorieus was hij in zijn schoonheid en in je voorkeur; die jij uitverkoos totdat hij in zijn hart niets minder dan een vogel gods dacht te zijn. Hij kon niet weten dat de ene god twee vogels verlangde en de andere een: beide dezelfde vogels: twee verschillende goden. Twee raven voor een eenogige en één raaf voor een lichtgevende.²²³

Het denken een ‘vogel gods’ te zijn wordt blijkbaar als hoogmoed gezien. Deze vogel gods kan ook nog verwijzen naar de christelijke Heilige Geest, die in de Bijbel wordt aangeduid als een vogel en tegelijk God is. De gedachten van de ik-figuur worden door zijn moeder aangezien voor koortsachtig ijlen: “Ga toch slapen, jongen,” zei moeder.²²⁴

Spotvogel is op één plek heel duidelijk te verbinden aan Derrida’s *The Animal That Therefore I Am*. In de scène waarin de ik-figuur op de open binnenplaats van zijn nieuwe verblijf een fontein ontdekt en ‘in een ogenblik van onbespiedheid’ al zijn kleren uittrekt en zich door het water laat overspoelen, is hij nadrukkelijk niet alleen.²²⁵ Hij mag zich dan onbespied wanen, op de dakrand zitten drie duiven die snel wegvliegen als hij zijn geïmproviseerde douche neemt. Net als in Derrida’s ervaring met zijn kat, kan hier de vraag gesteld worden wat de duiven zien als ze naar hem kijken. Hier wordt een echte confrontatie uit de weg gegaan, omdat de duiven wegvliegen. Maar de ik-figuur is zich bewust van hun aanwezigheid en lijkt ze zelfs na hun vertrek nog te zien: ‘in het water tussen mijn wimpers leken ze weerspiegeld te worden of onder water te zwemmen’.²²⁶

In deze drie bestudeerde werken van Bouazza is te zien hoe dieren en in meerdere mate vogels dienen als representanten van mensen of als uitbeeldingen van het dichterschap. Daarnaast komen er talloze

²²¹ SV, 36.

²²² SV, 12.

²²³ SV, 13.

²²⁴ SV, 13.

²²⁵ SV, 25.

²²⁶ SV, 25.

transformaties voor: van mens naar dier, maar ook van man naar vrouw. Hoe de inzet van deze dieren en deze metamorfosen een rol speelt in de (de)constructie van het menselijk subject zal ik behandelen in mijn derde hoofdstuk, waarin ik de bevindingen uit hoofdstuk een en hoofdstuk twee aan elkaar verbind.

Drie. De (de)constructie van het menselijk subject

Worden, minderheid-woorden en het dier als deconstructivistisch subject

Door dieren in te zetten in zijn werken, creëert Bouazza een politieke ruimte waarin de lezer niet alleen de personages maar ook zichzelf gaat herdenken. Deze ruimte komt tot stand door de deconstructie van diverse mens-dierconstructies. In dit hoofdstuk zal ik de dieren uit Bouazza's drie bestudeerde werken in verband brengen met Braidotti's minderheid- en insect-woorden en de deconstructivistische theorie van Lynn Turner. De term 'dieren' is het overkoepelende begrip: net als in Hoofdstuk 2 zal ik daaronder vogels, fantasiewezens en transformaties naar vogel, boom of vrouw scharen. Voor het overzicht heb ik de voorkomende dieren gecategoriseerd aan de hand van de (politieke) functie die zij vervullen in de romans en de verhalenbundel. De verschillende categorieën die ik hanteer zijn: 1. Zowel het ene als het andere zijn; 2. Volledige transformaties; 3. Mensen met een sterke relatie tot dieren; 4. Vergelijkingen van mensen met dieren.

3.1 Zowel het ene als het andere zijn

De metamorfose van mens naar een ander wezen hoeft niet volledig te zijn. Sommige van Bouazza's personages blijven ergens halverwege hangen en zijn dan zowel het ene als het andere. Dit is te zien bij de falfosaboom in *Paravion*, het personage Khadroen uit *De voeten van Abdullah* en de spotvogel uit de gelijknamige roman. Deze figuren zijn hybride: zowel het een als het ander. Hun politieke boodschap kan het best begrepen worden door ze in verband te brengen met Braidotti's 'worden'.

3.1.1 Worden

Bij het proces van transformatie gaat het in de meeste gevallen om het doel. Senoenoe is pas 'af' wanneer hij volledig veranderd is in een zwaluw, de man in *De voeten van Abdullah* verandert volledig in een vrouw en heeft behalve zijn ziel niks meer dat aan een man herinnert. Heel anders is het bij de hybride wezens. Het belangrijkste bij hen is dat ze altijd ergens tussenin zitten. Ze zijn aan het worden.

Braidotti heeft uiteengezet dat het subject door metamorfosen tot stand komt en dus steeds aan verandering onderhevig is.²²⁷ Lichamelijkheid is belangrijk in haar werk. Het worden is namelijk geworteld in het lichaam. Het gaat om het 'worden wie je bent', dat gebeurt in relatie tot anderen.²²⁸ Dit worden is een noodzaak; op deze manier kan een subject zich voortdurend herdenken en zich opnieuw construeren.

²²⁷ Braidotti, 102.

²²⁸ Braidotti, 108.

3.1.1.1 Subjectconstructie

De constructie van een subject is te zien bij Khadroen. Hij wordt beschreven als een vermomde olijfboom is vaak in ruiselingen aanwezig. Hij is echter ook in staat om een mens te zijn: dat blijkt uit de scène dat hij en zijn twee vrienden de ezel verkrachten. Het worden is belangrijk bij Khadroen: hij is er nooit meteen, maar neemt ‘tussen de bladeren vorm aan’.²²⁹ Dit worden gebeurt steeds in relatie tot anderen. Khadroen verandert ten opzichte van de andere personages in ofwel een boom of blijft (de schim van) een jongen. Hij is een bijna mythisch wezen door zijn mogelijkheid zich als een boom te vermommen, maar tegelijkertijd wordt hij door de dorpsbewoners behandeld als elk ander personage. In het vorm aannemen van Khadroen is sprake van nieuwe constructie van zijn subject. Khadroen is anders dan de andere jongens. Hij is als boom niet in staat zich te verplaatsen maar kan wel buitengewone kracht inzetten om zijn menselijkere vrienden te helpen. Als tussenpersoon hoort hij echter nergens echt bij. Het is voor hem cruciaal om vorm aan te nemen omdat hij daardoor betekenis kan krijgen.

De hybriditeit van Khadroen werkt ook op een hoger niveau door, zoals ik al opmerkte in Hoofdstuk 2. Bij de hoofdfiguur heeft hij de rol van een soort muze: ‘Khadroen ruist nog in mijn geheugen’ zegt deze wanneer hij een verhaal schrijft dat jaren later in Amsterdam speelt.²³⁰ De fysieke aanwezigheid van Khadroen is niet nodig voor zijn rol binnen het verhaal. Ook op een abstracter niveau bevindt Khadroen zich dus ergens tussenin. Hij functioneert in *De voeten van Abdullah* als een bij uitstek nomadisch personage. Hij wordt ingezet als personage dat niet is, maar *wordt*. Door zijn verschillende verschijningsvormen vervagen de grenzen tussen mens en –in dit geval- boom. Er is slechts een moment waarop Khadroen volledig mens lijkt te zijn, maar ook dan zoekt hij al snel de nogal letterlijke verbinding met de ezel. Op dat moment is hij getransformeerd naar weer een andere vorm: een centaur. Maar het blijft ‘de geboorte van een centaur’.²³¹ Hij wordt geboren maar is er dus nog niet: het proces is waar het om gaat. De centaur vertoont op zijn beurt weer overeenkomsten met de cyborg uit Donna Haraways *Cyborg Manifesto*. Ook Khadroen vormt op dat moment een hybride wezen van mens en ezel. Deze hybriditeit werkt extra door, omdat Khadroen eigenlijk zelfs geen mens is, maar een boom. Hij is een geheel nieuw wezen en daardoor net als de cyborg vrij van ideële en theoretische bagage.²³² Op die manier is het volgens Haraway mogelijk bevrijd te worden van dualistisch denken over mens en dier.

3.1.1.2 Nomadisch subject

Door de representatie van Khadroen wordt het subject als een nomadisch wezen geconstrueerd. Deze constructie is volgens Braidotti echter geen eindstation: de nieuwe subjectpositie dient gedeconstrueerd te worden. Ook dit gebeurt bij Khadroen op een vrij ironische manier. Hij mag zich

²²⁹ VA, 49.

²³⁰ VA, 115.

²³¹ VA, 50.

²³² Haraway, 150-151.

voortdurend tussen twee posities in bewegen; in het vertelde verhaal is hij totaal niet in staat zich te verplaatsen. Hij moet worden meegenomen in een teil. Zijn nomadische subject heeft de keerzijde dat hij nergens echt thuis is en daarbij overgeleverd blijft aan de gunsten van de dorpelingen.

Net als Khadroen zit ook de zogenaamde falfosaboom uit *Paravion* tussen twee plaatsen in. Deze boom heeft geen bladeren maar veertjes en een stam die zo gerimpeld is dat hij meer op vlees dan op hout lijkt.²³³ Hoewel het als een boom beschreven wordt, komt de associatie met een menselijk wezen naar boven. Deze boom is een nieuweling bij de rivier in Morea. Anders dan bij Khadroen wordt er verder geen vermelding meer gemaakt van deze boom, behalve dat de veren verwijzen naar de uilen waarover ik nog kom te spreken in het gedeelte over volledige transformaties. De falfosa is in mindere mate een nomadisch subject dan Khadroen, omdat deze zich op geen enkele manier verplaatst maar vast lijkt te zitten in zijn tussenpositie. Ook binnen het verhaal zelf vervult deze boom geen bijzondere rol. Hij draagt vooral bij aan de compositie van Morea als exotisch land.

Bij het worden als proces van subjectconstructie is het belangrijk dat een subject zich beweegt tussen twee polen. In de drie bestudeerde werken van Bouazza is dat het duidelijkst te zien bij de spotvogel uit de gelijknamige roman. De ik-figuur is tegelijkertijd een man die een reis maakt om weer op krachten te komen als een spotvogel die het verhaal van twee geliefden wil navertellen. Dit verhaal heeft hij via brieven ontdekt en als ware spotvogel wil hij het liefdeslied nazingen. Zijn hybride karakter komt naar voren in de beschrijving die hij van zichzelf geeft: zijn lichaam heeft zich verbonden met de ‘menselijke ziel’ die in hem stroomt.²³⁴ Het is voor de lezer voortdurend onduidelijk of we te maken hebben met een mens die zich identificeert met een vogel, of met een vogel die zich voordoet als mens. Het personage beweegt zich tussen deze polen in en geeft af en toe aanwijzingen voor een interpretatie. Dit gebeurt bijvoorbeeld in de communicatie tussen Makhometo en Andala en de hoofdpersoon. Hij spreekt nauwelijks terug, maar Andala begrijpt hem toch want zij kan spreken met vogels. Op andere plaatsen wordt juist weer de nadruk gelegd op de menselijke kant van de ik-figuur.

Door zijn voortdurend heen en weer bewegen tussen de menselijke en de vogelkant, komt de constructie van de ik-figuur tot stand. Het worden is ook bij hem belangrijker dan het zijn. Als verteller van het verhaal is hij uiterst flexibel en op die manier in staat met zowel mensen als dieren te communiceren. Dit sluit aan bij de rol van spotvogel: overal wat van mee te pikken en dat vervolgens na te apen in een verhaal dat niet van hem is. De spotvogel in het verhaal ondergaat voortdurende transformaties, al gebeuren die eerder in de geest dan in het lichaam. Dit staat enigszins in contrast met Braidotti’s idee van radicale immanentie, die per definitie een belichaamd subject nodig heeft. Transformatie kan ook in de geest plaatsvinden maar in Braidotti’s theorie bevindt die geest zich wel binnen een lichaam.

²³³ PA, 198.

²³⁴ SV, 6.

De spotvogel transformeert niet los van zijn omgeving. Deze omgeving is soms de aanstichter van de beweging naar een van de twee polen. Dat is te zien bij het eerder aangehaalde fragment met Andala en daarnaast in de stukken vertellertekst die aan het begin en halverwege de roman staan opgetekend. Er is echter ook een scène waarin de spotvogel als een menselijk subject wordt geconstrueerd. Dat is het geval bij het baden in de fontein op de binnenplaats, waarbij hij bespied wordt door drie duiven. Het feit dat de duiven verschrikt wegvliegen, is een aanwijzing voor de menselijkheid van de ik-figuur. Het baden in een onbeheerde fontein ergens buiten is juist weer een hint naar het vogel-zijn van de ik-figuur. Het subject komt ook hier in relatie tot anderen (in dit geval de duiven) tot stand. Bovendien is het hier onmisbaar dat een ander hem ziet: anders was er geen informatie geweest over het mens- of dier-zijn van het subject. De ik-figuur wordt gezien door de ogen van de drie duiven en wordt ten opzichte van hen geconstrueerd.

De scene met de drie duiven is daarnaast een intertekst naar een Turks volksverhaal. Een *padisha* (keizer) laat na zijn dood drie zonen achter, waarvan de jongste zijn erfenis verspeelt en aan de grond komt te zitten. Hij ontmoet op een gegeven moment drie duiven, die in een vijver onder gaan en weer boven komen als meisjes. De jongen en zijn twee broers trouwen vervolgens met deze meisjes.²³⁵ Het transformeren op zichzelf wordt hier als intertekst ingezet. Dit wordt extra ondersteund omdat de duiven lijken ‘weerspiegeld te worden of onder water te zwemmen’.²³⁶ De suggestie is inderdaad dat ze mens geworden zijn. In het volksverhaal worden de meisjes als bruid aan de drie jongens gegeven. In *Spotvogel* wordt gesuggereerd (Makhometo zegt ‘de duiven vertellen mij’) dat de ik-figuur op zoek is naar een vrouw.²³⁷ Daarnaast vertoont deze passage overeenkomsten met de transformatie van de visser in een vrouw, het laatste verhaal uit *De voeten van Abdullah*. Deze transformatie komt immers ook door middel van water tot stand. Een nog diepere laag in interteksten kan gevonden worden in het ritueel van de doop, waarbij het gebruikelijk is dat iemand ofwel door onderdompeling of door besprenkeling opgenomen wordt in een verbond. Water is daarin een onmisbaar onderdeel: iemand wordt door water een ander mens.

De constructie van het subject gebeurt in deze passage op een gelijksoortige manier als bij de elephenomenelephant in het autopsievoorbeeld uit Turners *The Animal Question in Deconstruction*.²³⁸ De status van de mens als soeverein wezen boven het dier werd daar gedeconstrueerd. Dit gebeurt in mindere mate in het voorbeeld met de duiven. De deconstructie die hier optreedt, betreft die van het subject als vogel. Het blijft echter steeds de vraag of de ik-figuur een vogel is of toch een mens. Het is juist deze vraag die ervoor zorgt dat het subject zich telkens opnieuw kan herdenken en daardoor steeds opnieuw geconstrueerd wordt.

235 Idema, W.L. *Betoverd : verhalen over mensen die in dieren veranderen (en omgekeerd) uit de Chinese, Joodse, Nederlandse, Indiase, Turkse, Surinaamse, Marokkaanse en Indonesische verteltraditie*. (Rotterdam: Lemniscaat 1991), 120-122.

²³⁶ SV, 25.

²³⁷ SV, 62-63.

²³⁸ Turner, 93.

3.2 Volledige transformaties

Binnen het proces van worden is het belangrijk dat een subject zich ergens tussenin bevindt. Bij het minderheid-woorden gaat het om dat wat een subject uiteindelijk wordt en wat daarvan de politieke functie is. Dit minderheid-woorden is in verband te brengen met de gevallen van volledige transformatie die in Bouazza's werk te vinden zijn.

3.2.1 Minderheid-woorden

Het volledig veranderen in een ander wezen is voorbehouden aan Senoenoe, de uilen van *Paravion* en aan de in een vrouw veranderde visser. Bij alle drie deze gevallen is het van belang dat zij uiteindelijk iets totaal anders zijn dan ze daarvoor waren. Senoenoe verandert in *Paravion* van een jongen die snel kan rennen steeds meer in een zwaluw en ook de uilen zijn het eindpunt van een metamorfose: zij zijn de zielen van gestorven mensen. De visser verandert in een vrouw en is daarmee precies het tegenovergestelde van wat hij was.

Deze drie personages (de uil behandel ik als één personage) zijn te begrijpen als minderheid. Het proces waarin zij transformeren naar hun uiteindelijke vorm zou ik dan ook willen duiden met Braidotti's minderheid-woorden. Dit geldt in de grootste mate voor de visser die verandert in een vrouw. Van de heersende meerderheid (man) transformeert hij naar een minderheid (vrouw). Bij het minderheid-woorden gaat het om het proces waarbij een tot de meerderheid behorend subject zich gaat doordenken als zijnde een minderheid en ervoor kiest zich te verplaatsen in een ander subject. Een manier waarop dat denkproces zou kunnen gaan, wordt in kaart gebracht in het verhaal over de visser. Alles is opeens anders wanneer hij vrouw geworden is: zijn omgeving reageert totaal anders, zijn lichaam is anders en ook zijn vrijheid is veranderd. Opvallend in dit verhaal is dat de man lichamelijk vrouw wordt, maar in zijn hoofd nog steeds man is. Het minderheid-woorden wordt hier heel treffend geïllustreerd, juist omdat de man lichamelijk vrouw is maar nog 'mannelijk' denkt. Hij wordt dus gedwongen zichzelf als vrouw te herdenken en dat is precies wat minderheid-woorden inhoudt.

De functie van dit korte verhaal kan gezocht worden in de politieke boodschap die hiermee overgebracht wordt. Zoals ik al aanhaalde in Hoofdstuk 2 heeft Bouazza in *Paravion* het thema van een cultuur waarin de man de vrouw onderdrukt, ook al naar voren gebracht. Ook de vertelling over de in een vrouw transformerende man is te plaatsen in het kader van deze onderdrukkende cultuur. Het vergaat de man in alle opzichten slechter als hij veranderd is in een vrouw. Dit letterlijke minderheid-woorden heeft dus niet de productieve betekenis die Braidotti ermee wil bereiken. In plaats van zichzelf te herdenken als een ander en daarmee opnieuw het subject te construeren, is het minderheid-woorden in dit geval een kwestie van degradatie. Het minderheid-woorden is dan ook geen keuze in dit verhaal, maar een door de verteller opgelegde verandering.

Het minderheid-woorden van deze visser stelt echter wel de lezer in staat het mannelijk subject en het vrouwelijk subject opnieuw de doordenken. Dit gebeurt ten opzichte van de eerder aangehaalde onderdrukkende cultuur. Door de transformatie worden zowel de rol van de man als die van de vrouw ter discussie gesteld. Het is onmogelijk om geen positie te kiezen binnen dit verhaal: je bent of een man of een vrouw of je bent een wezen met een mannelijke geest en een vrouwenlichaam. Wat je bent heeft gevolgen voor hoe anderen je behandelen.

3.2.2 *Insect-woorden*

Het minderheid-woorden bij Senoenoe en de uilen is van een andere orde. Het betreft hier iets wat wellicht nog beter te vatten is met Braidotti's insect-woorden, aangezien beide personages van een mens in een dier veranderen. In het geval van Senoenoe is het ook niet negatief. Zijn transformatie betekent eerder een verrijking van zijn bestaan, omdat hij als vogel in staat is te vliegen en een bijzondere taak heeft in het doorvertellen van belangrijke gebeurtenissen aan Mamoerra.²³⁹ Senoenoe is wel een buitenstaander: hij mag zich nergens echt mee bemoeien. In dat opzicht is hij ook te begrijpen binnen het proces van worden, omdat hij een figuur blijft dat nergens bij hoort. Hij is de grootste vogel in omvang maar de kleinste van vleugel.²⁴⁰ Ook is hij de enige persoon die de onzindelijke jongen helpt bij het uitwassen van zijn broek. Senoenoe kijkt toe als de dorpsjongens Baba Balook jr. afranselen, maar doet niks om ze tegen te houden. Hij is degene die nergens bij hoort en overal buiten staat. Wanneer hij volledig in een vogel veranderd is, zijn er geen mogelijkheden nog terug te keren naar zijn menselijke gestalte. De transformatie is volledig. Senoenoe heeft dan ook geen stem meer in het verhaal. Alleen zijn gepiep is nog te verstaan – maar alleen door Mamoerra, die geen levend persoon meer vertegenwoordigt.

De transformatie van mens naar uil is ook volledig. De uilen zijn in *Paravion* de zielen van de overleden mensen uit Morea en Paravion. Als dragers van deze zielen duiken ze op allerlei plaatsen op. Ook hier geldt dat het subject een totaal andere wordt: van mens verandert hij in een uil. Het opvallende aan deze uilen is dat ze een collectief vertegenwoordigen. Alle dode mannen worden witte uilen. Het maakt niet uit wie deze man was en of hij in Morea of Paravion gestorven is. De vrouwen veranderen niet in uilen. Dit wordt nergens op deze manier gesteld, maar er zijn in de roman geen voorbeelden van uilen die de ziel van een overleden vrouw vertegenwoordigen. Bovendien verandert Mamoerra aan het einde van de roman in een boek en niet in een uil.

Het minderheid-woorden van de uil is zeer politiek geladen. Een sleutelpassage daarvoor is het slot van *Paravion*, waarbij een personage de toegang tot de stad wordt geweigerd omdat hij een uil geworden is. Zoals in Hoofdstuk 2 al kort aangestipt, wordt in dit fragment een opening geboden naar een interpretatie binnen het migrantenkader. De uilen staan symbool voor de zielen van Moreaanse mannen en die wordt massaal de toegang tot het beloofde land Paravion ontzegd. Het maakt dan niet

²³⁹ PA, 218.

²⁴⁰ PA, 97.

zoveel uit dat de poortwachters van Paravion slapen; de uilen kunnen er toch niet in. Zij vormen in dit gedeelte de migrant als minderheid die door de overheersende meerderheid kan worden tegengehouden. Het moeten vragen om toegang heeft hier mee te maken. Het is voor de uilen niet vanzelfsprekend dat ze Paravion mogen binnengaan, ze moeten dat eerst vragen. De macht ligt hier bij de poortwachters die zelfs als ze slapen nog kunnen voorkomen dat de uilen binnen vliegen.

Het minderheid- worden heeft hier ook een deconstructivistische functie. Dit is een vrij ingewikkeld proces. De uilen staan symbool voor de zielen van overleden Moreaanse mannen en hebben een ondergeschikte positie ten opzichte van de poortwachters. Die zijn immers in staat de poorten voor hen te sluiten. Tegelijk wordt door de inzet van uilen het migratiekader gedeconstrueerd: de uilen hebben de toestemming van de poortwachters helemaal niet nodig omdat ze zelf vliegen kunnen. Dit deconstrueert de gesuggereerde macht van de poortwachters. In een nog diepere laag wordt dit echter ook weer gedeconstrueerd, aangezien de uilen zich de toegang *laten* ontzeggen. Zowel de mogelijkheid tot toegang als de eigen wil toegang te krijgen worden gedeconstrueerd. Dit heeft een uitermate politieke betekenis wanneer de uilen worden gezien als symbool voor migranten. Het maakt niet uit of ze al dan niet worden tegengehouden door Paravionese (lees: Nederlandse) grenzen: ze zien niet eens dat ze daar overheen kunnen. En toch komen ze er, maar alleen als levende personen. Dat is het grote verschil: de levende Moreaanse mannen en vrouwen krijgen zonder pardon toegang tot de stad en lijken zelfs niks te maken te hebben met de poortwachters, maar de uilen zijn geen van allen welkom. Wanneer de uil symbool staat voor de ziel van de Moreanen, zou dat betekenen dat de migranten alleen ontzield welkom zijn. Voor hun Moreaanse inborst is er in Paravion geen ruimte. Zij verliezen dus een deel van hun identiteit, een proces dat benoemt wordt in de liefdesgeschiedenis van de onderwijzer en een zeker Mamette. ‘Hij kon geen deel uitmaken van haar wereld, noch zij van de zijne (...)’.²⁴¹ Hun wezen en de herinneringen aan het leven in Morea laten de Moreanen buiten wanneer zij Paravion betreden.

3.3 Mensen met een sterke relatie tot dieren

Het is voor het herdenken van het menselijk subject niet noodzakelijk dat er een daadwerkelijke vermenging met het dier plaatsvindt, zoals dit het geval is bij de volledige transformaties en de hybride gevallen die zowel het ene als het andere zijn. Ook het in verbinding staan met het dier op een afstandelijker niveau kan het menselijk subject deconstrueren en opnieuw construeren. Iets dergelijks gebeurde in Derrida's *The Animal That Therefore I Am*, waar hij zichzelf kon bekijken door de ogen van zijn kat. Gelijksortige procedés komen voor in de romans *Spotvogel* en *Paravion*. De relevante scènes zal ik verbinden aan de deconstructivistische theorie van Lynn Turner en het daarvoor als inspiratiebron dienende werk van Derrida.

²⁴¹ PA, 164.

3.3.1 Deconstructivistisch subject

Derrida stelde zichzelf de vraag wat het dier zag wanneer het naar hem keek.²⁴² Hij kwam tot de conclusie dat de mens in het dier een spiegel heeft waarin hij zichzelf opnieuw moet construeren. Het dier krijgt de functie van een deconstructivistisch subject. Daarbij zijn twee zaken belangrijk: wat het dier ziet als het naar de mens kijkt en hoe het menselijk subject ten opzichte van dieren geconstrueerd wordt.

3.3.1.1 De mens in de ogen van het dier

In de beide bestudeerde romans *Spotvogel* en *Paravion* heeft de vogel de functie van een spiegel voor het subject. In *Spotvogel* is dit zeer duidelijk op het moment dat de ik-figuur zich wast in een bad op een binnenplaats en hij daar drieduiven ziet. Tot een echte ontmoeting komt het niet, want de duiven vliegen al snel verschrikt weg. Toch ziet hij ze nog in het water als hij zich baadt. Door de manier waarop de duiven ingezet worden (als ongewilde voyeurs) wordt de ik-figuur van een andere kant bekeken. Opeens ligt er sterk de nadruk op dat deze naakt is.

De ik-figuur wordt ook op een andere manier bekeken, een veel directere manier: door zichzelf. Hij is immers de spotvogel die alles om zich heen bestudeert en er een verhaal van maakt. Zo bestudeert hij ook het deel van zichzelf dat als mens door het leven gaat. Het is alleen mogelijk om met de ogen van de spotvogel naar de ik-figuur te kijken. Zijn subject komt alleen tot stand door de ogen van deze vogel. Dit betekent ook dat de lezer afhankelijk is van de spotvogel in alles wat hij van de ik-figuur te weten komt. Een extra probleem wordt gevormd door het feit dat dit een spotvogel betreft en het dier dus per definitie informatie verspreidt die niet waar is. Het is dus maar zeer de vraag of het door de spotvogel geconstrueerde subject van de ik-figuur op waarheid berust.

Het gezien worden door de ogen van een vogel speelt ook in *Paravion* een belangrijke rol, zij het op de achtergrond. Zoals ik in Hoofdstuk 2 heb betoogd, zijn de vogels aanwezig maar onzichtbaar. De onzichtbaarheid van de vogels impliceert echter niet dat zij zelf ook niet in staat zijn anderen te zien. Het is eerder andersom: doordat ze onzichtbaar zijn, kunnen ze ongezien de mensen bestuderen en informatie over hen doorgeven. Dit gebeurt daadwerkelijk door Senoenoe, die Mamoerra van informatie voorziet.²⁴³ Zijn leven bestaat uit het observeren van wat er beneden allemaal gebeurt. Op deze manier plaatst hij zich buiten het verhaal en functioneert hij als een onafhankelijke instantie door wiens ogen de andere personages gezien kunnen worden.

3.3.1.2 Mensen die dicht bij dieren staan

De in het verleden als vogelverschrikker werkzame karrenman uit *Paravion* en Andala uit *Spotvogel* hebben één ding gemeen: ze staan zo dicht bij dieren dat ze er bijna zelf een van worden. De karrenman was niet erg succesvol in zijn beroep van vogelverschrikker omdat de kraaien allesbehalve

²⁴² Derrida, 4.

²⁴³ PA, 218.

bang voor hem waren. Ze zien hem als een van hen en maken deel uit van de rouwstoet wanneer de karrenman begraven wordt. Hier is de kraai een middel om de mens te deconstrueren: de macht die mensen denken te bezitten als het gaat om de bescherming van hun eigendommen, wordt genuanceerd. Daarnaast wordt ook het idee dat mensen weten hoe dieren denken, gedeconstrueerd. De kraaien vinden de vogelverschrikker immers helemaal niet eng. Kraaien worden vaker verbonden aan vogelverschrikkers: in diverse (Spaanse) volksverhalen en ook in de in 2005 uitgekomen kortfilm *La Leyenda del Espantapájaros*.

Een sterke relatie van mens tot dier is te zien bij het personage van Andala uit Bouazza's roman *Spotvogel*. Samen met haar man Makhometo is zij in staat verbindingen met de vogel aan te gaan. Ze is onder meer in staat met hen te praten en kan daarnaast boodschappen van hen ontvangen. Opvallend is dat de aantrekkingskracht niet van vogel naar mens werkt, maar eerder andersom: haar ogen trekken de vogels aan.²⁴⁴ Het zijn dus eerder de ogen van Andala waardoor de vogels gezien worden dan de ogen van de vogels waarin de personages gezien worden. Echter, de spotvogel is ook hier het alter ego van de ik-figuur. In zekere zin wordt elk personage dus door de ogen van een vogel gezien.

De verhouding van Andala tot vogels is zonder meer positief te noemen. Haar menselijkheid wordt ter discussie gesteld doordat ze in staat is met de vogels te praten. Hetzelfde geldt voor Makhometo. Het zijn hier niet zozeer de vogels die het menselijk subject deconstrueren, maar meer de gehele setting die de rol van de mens en van het dier opnieuw ter discussie stelt en voorstelt hoe het zou zijn als mens en dier met elkaar konden communiceren. Deconstructie is niet altijd het effect van de ingezette dieren in de behandelde werken. Hier is het effect vernieuwde constructie van menselijk en dierlijk subject.

3.4 Vergelijkingen van mensen met dieren

In de drie werken van Bouazza worden vergelijkingen met dieren ingezet om daarmee extra betekenis te geven aan eigenschappen van mensen. Zo spreken de mensen in *Paravion* niet, maar 'kwetteren' en 'tetteren'.²⁴⁵ De vergelijkingen kunnen betrekking hebben op het uiterlijk van personages (zoals het meisjes uit de Abqarvallei uit *Paravion* 'ravenzwarte lokken' heeft²⁴⁶) of om bepaalde talenten van personages (het mooi kunnen zingen van Mamoerra). Deze vergelijkingen ondersteunen eveneens de functie van het dier als deconstructivistisch subject.

3.4.1 Deconstructivistisch subject

²⁴⁴ SV, 61.

²⁴⁵ PA, 144.

²⁴⁶ PA, 90.

De vergelijkingen functioneren binnen het deconstructivistisch kader van de eveneens aanwezige metamorfosen. De vrouwen in Morea hebben een ‘fladderend hart’²⁴⁷ en de karrenman ‘krast’ als hij praat.²⁴⁸ Door de mensen of eigenschappen van mensen te vergelijken met dieren, vervaagt de grens tussen het menselijk en dierlijke. Er komt dan ook ruimte voor tussenwezens: half mens en half dier. De in *Paravion* opgevoerde dieren vertonen op hun beurt weer trekjes van mensen, wat bovenal te zien is in de luthof in het centrum van de stad. Dit levert een scène op die we beestachtig zouden kunnen noemen: het banaal-dierlijke van (met name) seksuele vermenging met wie dan ook en op welke manier dan ook. Het is een wereld die in contrast staat met wat mensen als beschaafd zien. Maar juist in deze onbeschaafde wereld wordt de mens ingevoerd door hem te laten versmelten met het dier. Deze vergelijkingen laten zien dat mensen te vergelijken zijn met dieren. Het dier is niet langer de totaal andere, maar iets waarmee de mens in contact kan treden en op wie hij zelfs in zekere mate lijkt. Dit deconstrueert een statisch menselijk subject dat totaal los van het dier zou staan.

Ook de inzet van fantasiedieren draagt hieraan bij. Deze als mengwezens bekend staande figuren zijn te vinden in het park in het centrum van Paravion. Dit park is de plek waar mens en dier zich schaamteloos vermengen en waar ook half getransformeerde wezens als centaurs, faunen en nimfen aanwezig zijn. Deze mengwezens hebben binnen het verhaal de functie van de verleiding waaraan de Moreaanse mannen worden blootgesteld. Voor deze Moreaanse mannen zijn de Paravionese vrouwen en de wezens in het park de ander. Deze ander fascineert, maar schrikt ook af. Dat verklaart waarom ze zich zo vaak ‘vol walging’ zitten ‘te verlekken aan de duizelingwekkende en diafane schouwspelen’.²⁴⁹

De fantasiedieren deconstrueren eveneens het idee van een statische menselijke identiteit. Deze identiteit ligt blijkbaar niet vast, maar wordt steeds opnieuw geconstrueerd. De mengwezens die nog half uit mens en half uit dier bestaan, bevinden zich ergens in het proces van constructie en identiteitsvinding. Bovendien wordt de vraag opgeworpen wie de mens is ten opzichte van een mengwezen. In het park gaat iedereen immers gebroederlijk met elkaar om en is er nauwelijks verschil te zien tussen de mensen en de fantasiedieren. Ze vloeien haast letterlijk in elkaar over. Het mengwezen kan op deze manier fungeren als een spiegel waarin het menselijk subject opnieuw geconstrueerd wordt en waarin blijkt dat er niet zoveel verschil is tussen mens en dier als wellicht gedacht. Daarnaast verbindt Bouazza zich door het inzetten van dergelijke mengwezens in een mythologische traditie die in de Oudheid begint.

²⁴⁷ PA, 50.

²⁴⁸ PA, 118.

²⁴⁹ PA, 175.

Vier. Conclusie

Recapitulatie en beantwoording van de hoofdvraag

Dieren werden en worden binnen literatuur ingezet om diverse redenen: als beeld van het hogere, als drager van de ziel en als deconstructivistisch subject. In een interpretatie van dergelijke ‘dierlijke’ literatuur is het aan de lezer om betekenis aan het dier te geven. De functies die ik in mijn interpretatie aan de dieren en transformaties in Bouazza’s werk heb beschreven, lopen behoorlijk uiteen. Kon de vogel in de Oudheid bijvoorbeeld geïnterpreteerd worden als de verbinding met het goddelijke, in de 21^e eeuw leidt interpretatie van een door de auteur ingezette vogel voor de lezer in diverse gevallen tot de mogelijkheid het menselijk subject te deconstrueren.

In de drie voorgaande hoofdstukken heb ik een drietal wegen bewandeld om betekenis en functie toe te kennen aan de dieren in de teksten van Hafid Bouazza: een verdieping in de (deconstructivistische) theorie rondom het dier, een overzicht van alle voorkomende dieren en transformaties in de drie werken van Bouazza en een analyse van deze werken op basis van de in hoofdstuk één verwoorde theorie. Deze aanpak is een succesvolle manier gebleken om meer inzicht te krijgen in de geschiedenis van het dier binnen literatuur, om van daaruit de meer recentere theorieën over het dier als deconstructivistisch subject te begrijpen. Door eerst alle dieren en transformaties in de drie werken van Bouazza in beeld te brengen, kon ik in het derde analytische deel op een systematische manier een functie toekennen aan die dieren en transformaties die mijns inziens van betekenis waren. De deconstructivistische aanpak die ik op eenzelfde manier hanteerde als Odile Heynders in *Draden in het donker*, leverde verscheidene functies en betekenissen op die te verbinden waren aan een aantal van Bouazza’s grotere thema’s: migratie en gender.

Mijn aanpak in drie stappen leidt nu tot een beantwoording van de hoofdvraag, die luidde: ‘hoe wordt in *De voeten van Abdullah*, *Paravion* en *Spotvogel* hybriditeit tussen mens en dier ingezet om het menselijk subject te (de)construeren?’ Ik beantwoord de vraag aan de hand van de volgende drie punten: de politieke functie, de noodzaak van beweging en de manier waarop het menselijk subject ge(de)construeerd wordt.

4.1 Politieke functie

Door zowel Liesbeth Minnaard als Henriëtte Louwerse is de politieke betekenis van Bouazza’s werk belicht. Volgens hen laat Bouazza zich met name in *Paravion* uit over heikele kwesties zoals de migratieproblematiek en culturele (gender)verschillen. In mijn analyse van *De voeten van Abdullah* en *Spotvogel* komt de politieke functie eveneens naar voren. Daarbij zijn twee aspecten van belang gebleken: migratie en gender. In aansluiting op de conclusies die Minnaard en Louwerse op deze punten maken, heb ik aangetoond dat deze aspecten samenhangen met de rol die het dier in deze twee werken krijgt.

4.1.1 Migratie

Het dier wordt ingezet om het menselijk subject te deconstrueren. In *Paravion* gebeurt dit nadrukkelijk in een migratiekader. De in uilen veranderde zielen van gestorven Moreaanse mannen verzoeken in Paravion te mogen komen, maar worden steeds geweigerd. Door deze zielen als uilen te verbeelden, treedt een dubbele deconstructie op: zowel de mogelijkheid tot binnen komen als de wil om binnen te komen, werd gedeconstrueerd.

Aan de (de)constructie van het menselijk subject in de drie werken van Bouazza kan een politieke functie toegekend worden. Hij brengt door het subject op uiteenlopende wijzen en telkens opnieuw te deconstrueren –zoals ik in mijn tweede en vooral derde hoofdstuk heb laten zien- een boodschap over die betrekking heeft op misstanden die hij zelf signaleert. Hybriditeit tussen mens en dier is een van de manieren waarop zijn politieke boodschap vorm krijgt.

4.1.2 Gender

Ook aan de manier waarop Bouazza in zijn drie bestudeerde werken gender inzet, kan een politieke functie toegekend worden. Dit kwam in de analyse naar voren uit het verhaal van de visser die een vrouw werd. De tegenstellingen in dit korte verhaal zijn erg zwart-wit: de visser was als man goed en als vrouw verdorven. Het trieste van het verhaal is dat de visser-vrouw na de transformatie alleen maar ongeluk overkomt. Dit ongeluk komt in bijna alle gevallen van mannen. Er wordt door de inbedding in dit genderkader kritiek geleverd op culturen waarin de man de vrouw onderdrukt.

Iets dergelijks, maar dan subtieler, gebeurt in *Paravion*. Minnaard heeft aannemelijk gemaakt dat deze roman eerder over gender dan over cultuur gaat, en ik sluit me daar deels bij aan. De belangrijkste ontwikkeling in *Paravion* is dat er eigenlijk geen ontwikkeling is. Baba Baloeck jr. bewandelt uiteindelijk hetzelfde pad als zijn vader, opa en diens voorvaders. De vrouwen blijven de ondergeschikte partij. Het duidelijkst wordt dit geïllustreerd door de roof van de Moreaanse maagden door hun geëmigreerde vaders. In *Paravion* is er een verholde aanwijzing naar de onderscheiden rol van de man en de vrouw op het gebied van transformaties: alleen de mannen veranderen in uilen na hun dood; de vrouwen veranderen wellicht in een boek. Dat laatste is te zien bij Mamoerra, Baba Baloecks moeder en in *Paravion* fungerend als een soort al-vrouw.

4.1.3 Minderheid-woorden

Deze twee politieke kaders zijn productief omdat ze gestuwd worden door het proces van minderheid- worden. In beide kaders is er sprake van (de)constructie van identiteit. Deze komt tot stand doordat een heersende meerderheid (poortwachters van Paravion, de man) zich moet gaan denken als minderheid (migrant of uil, de vrouw). Het is weliswaar geen keuze van het personage als zodanig, maar stelt de lezer wel in staat zich in de minderheid te verplaatsen, minderheid te worden. Voor dit productieve proces van worden is beweging noodzakelijk.

4.2 Beweging

Bij zowel Braidotti's 'minderheid-woorden' als haar 'woorden' is het cruciaal dat een subject zich tussen twee polen beweegt. Dit bewegen kan een actief proces zijn, maar ook opgelegd worden door de verteller. De personages Khadroen en de spotvogel laten beide zien dat er pas nieuwe identiteit kan worden opgebouwd als het personage in beweging is.

4.2.1 Noodzakelijkheid en productiviteit van worden

Het worden van een subject kan niet zonder te bewegen tussen de twee polen. Dit zijn in Khadroens geval fysieke polen: enerzijds een boom, anderzijds een mens. Een zelfde procedé geldt voor de spotvogel, die aan de ene kant een vogel is en aan de andere kant een mens. De constructie van hun subject is afhankelijk van een beweging ten opzichte van de polen. Khadroen bevindt zich zelden op een van de polen, maar is voortdurend tussenin aan het bewegen en heeft dus geen vaste identiteit. De spotvogel noemt zichzelf dan wel een vogel, maar geeft als verteller talloze verwijzingen naar zijn mens-zijn.

Juist in het hybride gebied van zowel het een als het ander zijn, komt betekenis tot stand. Een sterk voorbeeld daarvan was de passage van de badende spotvogel, die gezien wordt door drie duiven. Op dat moment is de identiteit hybride: hij kan zowel vogel als mens zijn. Door zich te verhouden tot de duiven komt de identiteit van het subject tot stand. Deze identiteit wordt ook geconstrueerd ten opzichte van de lezer, die de beweging maakt van een duiding als mens naar een duiding als vogel – en ook weer terug. Deze beweging zorgt voor een voortdurende constructie van het subject. Zijn identiteit ligt niet vast, maar kan alleen tot stand komen ten opzichte van een ander: de duiven en de lezer.

Beweging is niet alleen op het verhaalniveau noodzakelijk, maar ook op een abstracter niveau. Door hybriditeit in te zetten worden binaire opposities gedeconstrueerd en treedt bij de lezer een beweging op: vaststaande identiteiten worden gedeconstrueerd en vervolgens opnieuw gevormd. Juist door personages half mens en half dier te laten zijn, wordt een statische identiteit betwijfeld en in de meeste gevallen zelfs gedeconstrueerd. De ruimte die vervolgens ontstaat, kan gevuld worden met nieuwe, beweegbare subjectconstructen.

In *Paravion* wordt dit geëxpliciteerd wanneer Mamoerra zegt: 'Alles is in beweging, alles verandert en transformeert'.²⁵⁰ Dit wordt direct geëxpliciteerd door de toevoeging 'behalve mijn toestand' waarmee Mamoerra zichzelf (en de vrouwen die zij representeert) buiten de beweging plaatst. En tegelijkertijd is ook deze passage uiterst hybride: Mamoerra zegt dit terwijl ze van mysterieus meisje langzaam verandert in een brief. Juist zij ondergaat dus een transformatie. Hier ligt nog een interessant aanknopingspunt voor een (vervolg)studie naar gender binnen *Paravion*.

²⁵⁰ PA, 217.

4.3 Constructie menselijk subject

De verbinding aan politieke kaders en de ontdekte noodzaak van beweging dragen beide bij aan de (de)constructie van het menselijk subject. Naast deze twee strategieën is er nog een derde: het door het dier gezien worden. Hybriditeit tussen mens en dier vormt dan een spiegel voor het menselijk subject.

4.3.1 Hybriditeit als spiegel

Het dier als spiegel kan op diverse manieren functioneren. Het kan zijn dat het dier daadwerkelijk naar de mens kijkt en in de ogen van het dier een nieuwe constructie wordt opgebouwd. Dit is het geval bij de duiven in het eerder aangehaalde voorbeeld en bij sommige uilen in *Paravion*. Wanneer het dier kijkt, is de belangrijkste vraag wat het ziet wanneer het naar de mens kijkt. De oorsprong van deze vraag moet gezocht worden in Derrida's eerste hoofdstuk van *The Animal That Therefore I Am*. Net zoals de kat in dat werk zijn baas naakt ziet, zien de drie duiven in *Spotvogel* ofwel een naakte man ofwel een andere vogel. Het gaat om actief kijken en niet een toevallig zien. Betekenis van het subject komt ook hier dus tot stand ten opzichte van de ander. Op die manier wordt de identiteit van het subject geconstrueerd of juist gedeconstrueerd.

Een tweede manier waarop het dier als spiegel kan functioneren, is door een hybride combinatie met een mens te vormen. Hiervan waren talloze voorbeelden te vinden in Bouazza's drie werken: de geboorte van de centaur in *De voeten van Abdullah*, de uilen en Senoenoe in *Paravion* en de ik-figuur in *Spotvogel*. Al deze personages bestaan voor een deel uit een mens en voor een ander deel uit een dier. Dit deconstrueert een statisch menselijk subject en biedt een ruime opening naar een nieuwe constructie van een menselijk subject, dat zich beweegt tussen een menselijke en dierlijke pool. Maar ook de nieuwe constructie ligt nooit vast: steeds opnieuw vindt door deconstructie constructie plaats.

4.3.2 Verbinding aan het banaal-dierlijke

In de tot nu toe genoemde concluderende uitspraken wordt het 'zijn' van een hybride vorm tussen mens en dier steeds min of meer positief geduid. Toch is er ook een andere kant: de banaal-dierlijke. Wanneer mens en dier zich werkelijk gaan vermengen, ontstaat beestachtigheid en banaliteit. De plek waarop deze dierlijkheid het duidelijkst wordt getoond, is het stadspark van Paravion. De beestachtigheid betekent meteen ook de afwezigheid van het menselijk-beschaafde - of wat wij als menselijk en beschaafd zien.

Deze verbinding aan het dierlijk-banale leidt tot een sterke deconstructie van het menselijk subject. Dit kan zich waardig voordoen en zich op die manier van het dierlijke proberen te onderscheiden, in gedrag blijkt dat de scheidslijn erg dun is – of zelfs helemaal niet bestaat. Het opvallende aan het schouwspel in het park van Paravion is dat dit bekeken wordt door de Moreaanse

mannen, die het als een grote verleiding beschouwen. Deze scène is de enige waarbij toegang alleen verkregen wordt door de ogen van mannelijke personages.

4.4 Conclusie

In *De voeten van Abdullah*, *Paravion* en *Spotvogel* wordt het menselijk subject gedeconstrueerd om diverse redenen: om nieuwe identiteit te kunnen construeren en om een politieke boodschap over te brengen. Hybriditeit zet in veel gevallen het proces van deconstructie in gang. Het antwoord op mijn hoofdvraag is hoe dan ook meerledig. Ik kan concluderen dat de hybriditeit in deze drie werken een grote beweging oproept. Binnen het verhaal bij de personages zelf, maar op een abstracter niveau bij de lezer. Deze bevindt zich tussen de polen ‘othering’ en ‘nabijheid’ en is door een steeds voortgaande beweging dan weer dicht bij de ene en dan weer dicht bij de andere pool.

Deze bevindingen zijn een waardevolle toevoeging aan wat zowel Minnaard als Louwerse al hebben belicht: Bouazza brengt in zijn werk vaak thema’s als gender en migratie aan de orde. Mijn onderzoek laat zien dat dieren en transformaties binnen deze thema’s als deconstructivistische subjecten worden ingezet en dat zij zich uitermate lenen voor de deconstructie van het menselijk subject. In de kaders van gender en migratie draait het immers eerder om het (menselijk) subject dan om grote maatschappelijke ontwikkelingen. Ook de inzet van het dier en transformaties draagt in de drie besproken romans bij aan de politieke boodschap die Bouazza over wil brengen.

Hybriditeit werd in deze drie werken op verscheidene manieren ingezet, maar het doel wordt alleen bereikt wanneer personage en lezer bereid zijn de beweging te maken die leidt tot deconstructie en hernieuwde constructie van het menselijk subject. Of daarin nu een vogel huist of een kakkerlak, een zwaluw of een uil: dat maakt niet uit. Door ‘worden’ ontstaan steeds nieuwe vormen van ‘zijn’ en die kunnen almaar blijven ontstaan door de beweging die literatuur heet.

Literatuur

- Badke, David, *The Mediaval Bestiary*. 4 april 2016, <http://bestiary.ca/intro.htm>.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 2012.
- Bouazza, Hafid. *De voeten van Abdullah*. Amsterdam: Prometheus, 1996.
- Bouazza, Hafid. *Een beer in bontjas*. Amsterdam: Prometheus, 2001.
- Bouazza, Hafid. *Paravion*. Amsterdam: Prometheus, 2003.
- Bouazza, Hafid. *Spotvogel*. Amsterdam: Prometheus, 2009.
- Braidotti, Rosi. *Op doorreis. Nomadisch denken in de 21ste eeuw*. Amsterdam: Boom, 2004.
- Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. Fortham: University Press, 2008.
- Dijk, Yra van, De Pourcq, Maarten en De Strycker, Carl [red.]. *Draden in het donker: intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Dubino, J., Rashidian, Z. en Smyth, A. (eds.). *Representing the Modern Animal in Culture*. Palgrave: Macmillan, 2014.
- Haraway, D. 'A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century'. In: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, 94-168.
- Hond, Jan de. *Monsters en fabeldieren: 2500 jaar geschiedenis van randgevallen*. Amsterdam: Ludion, 2003.
- Idema, W. L. *Betoverd: verhalen over mensen die in dieren veranderen (en omgekeerd) uit de Chinese, Joodse, Nederlandse, Indiase, Turkse, Surinaamse, Marokkaanse en Indonesische verteltraditie*. Rotterdam: Lemniscaat, 1990.
- Kieskamp, Wilma., 'Eenmaal in Amsterdam, begon mijn leven pas'. *Trouw*, 21 januari 1997.
- Louwerse, Henriëtte. 'Alle zintuigen open. 'Paravion' van Hafid Bouazza'. In: *Ons Erfdeel* 47 (2004), 461-462.
- Louwerse, Henriëtte. 'Paravion'. In: *Homeless Entertainment. On Hafid Bouazza's Literary Writing*. Bern: European Academic Publishers, 2007, 177-208.
- Lutwack, Leonard. *Birds in Literature*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
- Meijer, Maaïke. *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: University Press, 2005.
- Minnaard, Liesbeth. 'IV. Hafid Bouazza. 'Long Live Uprooting! Long Live the Imagination!'' In: *New Germans, New Dutch*. Amsterdam: University Press, 2008, 107-142.
- Payne, M. *The Animal Part: human and other animals in the poetic imagination*. Chicago: University Press, 2010.
- Slings, Hubert en Stipriaan, René van [red.], lemma 'Der naturen bloeme'. 19 april 2016, <http://www.literatuurgeschiedenis.nl/lg/middeleeuwen/tekst/lgme017.html>.
- Turner, Lynn. *The Animal Question in Deconstruction*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013.

Wackers, Paul. 'Beestjes, beestjes, allemaal beestjes. Een rondgang door de middeleeuwse bestiariustraditie'. In: *Tiecelijn* (vol. 19 no. 1, 2006).