

Dolend in het schaduwlicht van Curaçao

Een zelfreflexieve ontrafeling van Boeli van Leeuwens *Schilden van leem* en *Het teken van Jona*



Student: Sarah Badwy
Studentnummer: 1585290
E-mailadres: sarahbadwy@live.nl
Begeleider: prof. dr. Y. van Dijk
Tweede lezer: dr. B.K. Ieven
Opleiding: Research Master Literary Studies, Universiteit Leiden
Inleverdatum: 29 januari 2019
Aantal ECTS: 25
Masterscriptie

Inhoud

1. Inleiding	p. 4
1.1 Vraagstelling en methode	p. 6
1.2 Hypothese	p. 7
2. Theoretisch kader	p. 9
2.1 Postmodernisme: ontologische grenzen en representatie	p. 9
2.1.1 Metafictie	p. 10
2.1.2 Intertekstualiteit	p. 11
2.2 ‘The Horrible Face of History’: de allegorie	p. 13
2.2.1 Subjectiviteit: de willekeurige relatie tussen betekenaar en betekende	p. 14
2.2.2 Historiciteit: een vervreemdende ruïne	p. 15
2.2.3 Hybriditeit: de gemengde tekst	p. 16
2.2.4 Ironie: dit is de bedoeling	p. 16
2.3 De Caribische tekst	p. 17
2.3.1 Chaos	p. 19
2.3.2 <i>Relation</i>	p. 20
2.4 Conclusie	p. 21
3. <i>Schilden van leem: Jobs goedkope truc en de beloning van berusting</i>	p. 23
3.1 Intertekstualiteit: de beloning van Job vs. de berusting van Jean-Claude	p. 24
3.2 Allegorie: de ferry als palimpsest op een zee van geschiedenis	p. 26
3.3 Ironie: een flamingo, die in een zoutpan staat te suffen	p. 29
3.4 <i>Relation</i> : het wrakhout waaraan Jean-Claude zich vastklampt	p. 30
3.5 Metafictie: toneelspelen in een verdorven paradijs	p. 33
3.6 De Caribische tekst: een chaotisch labyrint	p. 35
3.7 Conclusie	p. 38
4. <i>Het teken van Jona: volgens de ‘profeet’ is het einde (bijna) daar</i>	p. 40
4.1 Intertekstualiteit	p. 41
4.1.1 Jona: een profeet	p. 42
4.1.2 Balboa: een zondig Ninevé	p. 43
4.1.3 Politieke hervertellingen: <i>Caribbean Genesis</i>	p. 45
4.2 Allegorie	p. 47

4.2.1	Profeet Boeli en het Einde der Tijden	p. 48
4.2.2	Juan Carlos en het tijdloos lijdende Balboa	p. 49
4.2.3	De mensentuin: de Hof van Eden herschapen	p. 51
4.2.4	De machtige walvis	p. 52
4.3	Ironie	p. 53
4.3.1	Wie de schoen past, trekke hem aan	p. 53
4.4	<i>Relation</i>	p. 54
4.4.1	De mens en zijn andere(n)	p. 55
4.4.2	Teksten en legitimatie	p. 55
4.5	Metafictie: de zeggingskracht van versmelting	p. 56
4.6	De Caribische tekst: een dubbelzinnige tweeledige blik	p. 58
4.7	Conclusie	p. 60
5.	Besluit	
	<i>Schilden van leem en Het teken van Jona als zaklampen in het duister</i>	p. 62
6.	Bibliografie	p. 66

1. Inleiding

Een boek is dan pas groot wanneer er een wereld voor ons opengaat waarin de schrijver zelf ten onder gaat aan het geschapene en in zekere zin machteloos staat ten aanzien van zijn creatie.¹

Boeli van Leeuwen

Boeli van Leeuwen beschrijft in dit citaat een vorm van vadermoord: de verwekker wordt verpletterd door het wezen dat hij zelf heeft voortgebracht. De Schepper moet lamgeslagen toezien hoe het door hem Geschapene op eigen benen is gaan staan en zich van hem heeft losgemaakt. Het is een prikkelende stelling; het werk verplettert niet zozeer zijn maker, als wel laat het hem toekijken, terwijl het bezit van hem en de door hem geschapen wereld neemt. Van Leeuwen kenschetst hier een variant op het archetype waarin God Jezus verraadt – een veelvoorkomend motief in zijn werk.² Het werk van deze Nederlands-Antilliaanse auteur, door Sheila Sitalsing ‘de Gabriel García Márquez van het Nederlands taalgebied’ genoemd,³ is binnen de Nederlandse (literatuur)wetenschap mijns inziens onderbelicht. Dat geldt helaas, op enkele waardevolle uitzonderingen na, nog steeds voor een groot deel van de overzeese literatuur.

Lange tijd heeft de Nederlandse literatuurgeschiedenis geen oog gehad voor de letterkunde die ontstond op vreemde bodem – in Nederlands-Indië, op de Antillen, in Suriname en in Zuid-Afrika.⁴ Olf Praamstra merkt op hoe de Nederlands-Indische letterkunde uiteindelijk pas in 1972 de plaats kreeg ‘die haar toekwam,’ toen Rob Nieuwenhuys zijn *Oost-Indische Spiegel* publiceerde.⁵ Dezelfde ontwikkeling, zij het twintig jaar later, kenmerkt de aandacht voor de West-Indische letteren. Wim Rutgers schrijft in 1996 de geschiedenis van de Antilliaanse literatuur in *Beneden en boven de wind* en Michiel van Kempen publiceert in 2003 een omvangrijk handboek over de geschiedenis van de Surinaamse literatuur.⁶ Praamstra benadrukt dat deze groeiende belangstelling niet noodzakelijk ervoor heeft gezorgd dat deze literatuur daadwerkelijk een prominentere rol toebedeeld werd binnen de Nederlandse literatuurgeschiedenis. De uitblijvende erkenning steekt de vertegenwoordigers van deze literatuur weliswaar, maar dat wijt Praamstra aan de aparte ontwikkeling van deze werken en specifieke thema’s die erin centraal staan.⁷

We gaan nog even terug naar de zogenaamde *belatedness* die de studie naar de Nederlands-Caribische literatuur binnen de Nederlandse (literatuur)wetenschap kenschetst, oftewel: de achtergestelde positie van Nederlands onderzoek – vergeleken met andere landen naar en beschrijvingen van de eigen geschiedenis en het erfgoed. Rutgers roept in 2002 al op

¹ Van Kempen, 2007.

² Coomans-Eustatia, et al., 1991: p. 138.

³ Dit schrijft Sitalsing in reactie op Van Leeuwens roman *Een vreemdeling op aarde* in *De Volkskrant* op 21 juli 2012.

⁴ Praamstra, 2008: p. 7.

⁵ Praamstra, 2008: p. 7.

⁶ Praamstra, 2008: p. 8.

⁷ Praamstra, 2008: p. 8.

tot een grootschalige vergelijkende taal- en cultuurstudie over Suriname en de zes Antilliaanse eilanden én de rol van Nederland als kolonisator.⁸ In het in 2007 verschenen boek *De brug van Paramaribo naar Willemstad. Nederlands-Caribische en Caribisch-Nederlandse literatuur 1945-2005* schetst Rutgers het leven van schrijvers als Cola Debrot, Albert Helman, Rudie van Lier, Tip Marugg, Frank Martinus Arion en Astrid Roemer. Hij analyseert hun werk, vergelijkt het met elkaar en plaatst het binnen de grotere Nederlands-Caribische en Caribisch-Nederlandse context van migratie en de zoektocht naar wortels (*roots*), taalpolitiek, geschiedenis, onderdrukking, nationalisme en autonomie.

Boeli van Leeuwen is één van de schrijvers die de literatuurgeschiedschrijver en criticus aan bod laat komen. Rutgers noemt hem ‘één van de belangrijkste Nederlands-Caribische auteurs.’⁹ Hoewel Van Leeuwen een gelauwerde schrijver is – in 1983 ontving hij de Cola Debrot-prijs voor zijn oeuvre en in 2007 de oeuvreprijs van het Nederlands Fonds voor de Letteren – is zijn werk tot op heden, afgezien van enkele artikelen en hoofdstukken¹⁰ onvoldoende diepgaand onderzocht.

Van Leeuwen, geboren als Willem Cornelis Jacobus van Leeuwen in 1922 op Curaçao en overleden in 2007 aldaar, heeft altijd in twee werelden geleefd: ‘volledig opgenomen in Nederland was hij tegelijk in de ban van een hevig verlangen naar Curaçao.’¹¹ Hij studeert en promoveert in Leiden en Amsterdam, maar werkt grotendeels op Curaçao in verschillende bestuurlijke functies. Zo is hij onder andere Secretaris van het Eilandgebied.¹² Na zijn pensionering werkt hij, net als de hoofdpersoon uit *Schilden van leem* Jean-Claude Devereau, als pro-Deadvocaat in de armenwijken op het eiland.¹³

Zijn debuut is de poëziebundel *Tempels en woestijnen*, die in 1947 verschijnt. In datzelfde jaar schrijft hij ook zijn eerste roman, *De mensenzoon*. Mijn onderzoek is gericht op twee van de later verschenen romans uit Van Leeuwens ‘tweede creatieve periode’¹⁴: *Schilden van leem* (1985) en *Het teken van Jona* (1988). Deze twee werken zouden een omslag laten zien richting een on-Nederlandse manier van kijken, vertellen en doorgronden in vergelijking met zijn eerdere werk, dat nog sterk gericht was op Europa en nauwelijks Caribisch aandeel. Zo schrijft *NRC Handelsblad* over *Schilden van leem*:

Het is een prachtig boek, nergens zoetsappig of melodramatisch, maar geschreven in een betoverende veelheid van stijlen: soms hallucinerend, soms komisch, soms zachtaardig en melancholisch, dan weer snel en avontuurlijk. Het lijkt nauwelijks op de literatuur die langs de Noordzee wordt geschreven, eerder op het vertaalde werk van Zuid-Amerikanen zoals García Márquez.¹⁵

⁸ T’Sjoen & Mijts, 2017.

⁹ Rutgers, 2007: p. 92.

¹⁰ Zie o.a. Rutgers, 2007; Coomans-Eustatia et al., 1991; Kuyper, 2005; Muisewinkel, 1988.

¹¹ Coomans-Eustatia et al., 1991: p. 28.

¹² Rutgers, 2007: p. 23.

¹³ Coomans-Eustatia, et al., 1991: p. 178.

¹⁴ Rutgers, 2007: 193.

¹⁵ Deze recensie van *NRC Handelsblad*, waarbij de naam van de recensent helaas ontbreekt, is achterin *Het teken van Jona* opgenomen (p. 220).

De vergelijking tussen Van Leeuwen en de Colombiaanse winnaar van de Nobelprijs voor de Literatuur, Gabriel García Márquez, die Sitalsing ook maakt, geeft aan dat Van Leeuwens schrijven iets buitengewoons doet: ‘een samensmelting tussen de Nederlandse-Literaire tradities en opvattingen en de Latijns-Amerikaanse evocatieve en hartstochtelijke literatuur, waarin de verbeelding van de auteur door alle grenzen van werkelijkheid en ordening heen moet breken.’¹⁶ De auteur die met zijn verbeelding de grenzen van de realiteit openbreekt, is een betrokken en postmoderne schrijver. Schrijver Albert Helman heeft het in dit verband over ‘universeel engagement.’¹⁷ In *Het teken van Jona* zou Van Leeuwen bijvoorbeeld iets proberen te vertellen wat nuchtere feiten niet kunnen, aldus recensent Wim Vogel.¹⁸ Deze constatering onderstreept het functionele engagement dat Vogel in Van Leeuwens schrijven herkent. Als we Vogel mogen geloven, wil Van Leeuwen opdissen wat zónder het universeel engagement niet te verkopen zou zijn. De vraag die opgeld doet: welke waarheid probeert Van Leeuwen te openbaren die anderszins niet door zal dringen? Waarom zijn ‘nuchtere feiten’ ontoereikend? Hoe proberen de romans dan, op andere wijze, betekenis te geven? En hoe ziet die betekenis er dan vormelijk en inhoudelijk uit?

1.1 Vraagstelling en methode

Aan het begin van de inleiding begon ik met een citaat ontleend aan Boeli van Leeuwen zelf, die het schrijven voorstelt als een scheppingsdaad: de auteur formeert een wereld waarin hij zelf niet slechts verdwijnt, maar verdrongen wordt door zijn eigen voortbrengsel. Schrijven lijkt zo scheppen én doden tegelijk; een postmodern gegeven bij uitstek.¹⁹ Zoals Rutgers op basis van Van Leeuwens werk stelt: de waarheid van het leven betekent dat het de dood in zich draagt.²⁰ De machteloosheid waarmee de schrijver zijn eigen schepping moet bezien, betekent daarnaast dat hij niet langer degene is die het betekenispotentieel van zijn werk reguleert. Sterker nog, het geschrift gaat *autonoom* betekenis produceren. De vraag is om welke betekenis het dan gaat: wat betekent de volheid van de romans, de overvloed aan beelden, symbolen en tekens? Waarom is het uitblijven van een interpretatief eindpunt betekenisvol? Mijn hoofdvraag – Op welke manier brengen *Schilden van leem* en *Het teken van Jona* betekenis voort? – kan enkel beantwoord worden door eerst de romans zelf te analyseren.

Bovendien is het postmoderne karakter van de romans belangrijk; de romans zijn zodanig geconstrueerd dat zij een postmoderne lezing rechtvaardigen. Sterker nog: zij maken Van Leeuwen één van de vaandel dragers van het postmodernisme in het Nederlands taalgebied. Desondanks laat Bart Vervaeck Van Leeuwen volledig buiten beschouwing in zijn monografie over het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman. Een gemiste kans.²¹

¹⁶ Deze recensie van Jan Verstappen over de roman *Geniale anarchie* is achterin *Het teken van Jona* opgenomen (p. 222).

¹⁷ Coomans-Eustatia et al., 1991: p. 124.

¹⁸ De recensie van Wim Vogel voor *Vrij Nederland* is achter in *Het teken van Jona* opgenomen (p. 221).

¹⁹ Vervaeck, 2015: p. 178.

²⁰ Rutgers, 2007: p. 28.

²¹ Zie Vervaeck, 2015.

Voordat ik de romans analyseer om mijn hoofdvraag te beantwoorden, schenk ik aandacht aan mijn theoretisch kader. Daarin staat ten eerste de allegorie centraal, die van belang is om te bepalen of er inderdaad, zoals Vogel stelt, een fundamentele betekenis is die de romans uiteenzetten. Belangrijker nog is dat Van Leeuwen de Bijbelverhalen van Job en Jona een centrale plek geeft in de werken, zij het in zeer bewerkte vorm. Voor mijn analyse gebruik ik zes begrippen, leeswijzen om preciezer te zijn: intertekstualiteit, metafiction, de allegorie, ironie, *relation* en de Caribische tekst. Het doel is om voor elk van deze kaders te bepalen welke rol het speelt in de wijze waarop *Schilden van leem* en *Het teken van Jona* de lezer aldoor laten verdwalen, tevergeefs laten zoeken naar de uitgang der interpretatie en verwarren met ogenschijnlijk significante details. In het hierop volgende hoofdstuk behandel ik de relevante terminologie voor deze manieren van lezen, geef ik aan hoe ik deze in zal zetten en vertel ik kort wat de betreffende invalshoek voor gevolgen heeft voor de interpretatie van de romans. Met deze leeshoudingen kan een begin worden gemaakt om een betekenis te destilleren uit de overvolle en raadselachtige werken. Daarnaast geven deze leeswijzen de interpreter voldoende houvast om de dynamiek van de interpretatie zelf betekenis te geven en om het constante verdwalen en dolen te thematiseren.

1.2 Hypothese

In Van Leeuwens romans zorgt *close reading* voor meer afstand, omdat de lezer minder ziet, naarmate hij meer gaat zien. De taal meandert in meerduidigheid, hoewel het verhaal de illusie van één betekenis hardnekkig in stand houdt. Bovendien wordt er gul gestrooid met futiliteiten, waarvoor de schrijver een centrale rol lijkt te hebben weggelegd. *Schilden van leem* en *Het teken van Jona* veronderstellen een vasthoudende lezer, die zich niet zomaar af laat schepen. Hij moet meedoen met het spel van Curaçao, waar Jean-Claudes moeder Amanda niet in slaagde: ‘En zo behendig is men op dit eiland in het ontwijken, dat ze verward raakte in een doolhof.’²²

Door de vorm van de romans centraal te stellen en te onderzoeken hoe deze zich verhoudt tot de stof van de werken, wordt duidelijk dat zo’n ‘gruwelijk goed geschreven boek’²³ in zijn totale verschijningsvorm gezien moet worden. Dan vallen andere dingen op, zoals Van Leeuwens voorkeur voor het abjecte dat ingaat tegen de geordende systemen door zich niet te houden aan grenzen en regels.²⁴ Of de afwisselend serieuze, dan weer spottende manier waarop de werken zich verhouden tot andere teksten. De meerduidigheid van *Schilden van leem* en *Het teken van Jona* moet niet verward worden met de zogenaamd postmodernistische stelling dat alles relatief is. Het perverse paradijs van hoofdpersoon Juan Carlos uit *Het teken van Jona* – waarin goed en kwaad onschuldige concepten lijken te zijn geworden – slaat niet door tot een apolitiek *anything goes*. Vooral de *foregrounding* van de romans’ postmoderne kenmerken helpt om een begin te maken de aparte clusters uit Van Leeuwens parallelle universum te duiden. Zo zijn fictie en werkelijkheid in de romans af en toe zo innig met elkaar verbonden dat de grens tussen beide poreus wordt. Feitelijk kunnen de

²² Van Leeuwen, 1985: p. 30.

²³ Jos de Roo over *Een vreemdeling op aarde*. De recensie is achterin *Het teken van Jona* opgenomen (Van Leeuwen, 2007: p. 218).

²⁴ Lawson, et al., 1994: p. 50.

twee inderdaad niet volkomen losgekoppeld worden; de werkelijkheid vormt immers de blauwdruk voor verbeelding.²⁵ Jean-Claude uit *Schilden van leem* ontmaskert God als een grote dichter zonder oog voor de behoeftigen. Van Leeuwens waarheid schuilt in een heeal dat echt is, veelal omdat zijn fictionele kanten onverbloemd blijven. *Schilden van leem* en *Het teken van Jona* symboliseren daarnaast de herschrijvingen en herscheppingen van Bijbelverhalen die tevens menselijke vertellingen zijn. Van Leeuwens verhaalwerelden zijn autonome creaties gevangen in een voortdurend recreëren, wat ingaat tegen de hermeneutiek waarin op Bijbelse wijze de wisselwerking tussen het geheel en de delen tot een definitieve interpretatie moet leiden.²⁶ Het is precies dit idee van een definitieve interpretatie dat onhaalbaar en onhoudbaar zal blijken. Op deze plek is interpretatie voortdurend: het is onuitvoerbaar om een eindstaat te bereiken. Het is de bureaucratie van de Boelicratie, omdat hij gewillige lezers van het kastje naar de muur stuurt.

Ik voorspel dat de zes leeswijzen en concepten elkaar beïnvloeden en om die reden zowel afzonderlijk als tezamen bezien moeten worden. Elk speelt een rol in het interpretatieproces dat de romans afdwingen. Door te onderzoeken wat deze rol precies behelst, hoop ik te kunnen laten zien dat Van Leeuwen een Eldorado heeft geschapen – het mystieke goudland dat de veroveraars maar niet konden vinden – dat ingaat tegen het idee van authentieke, gefixeerde kennis. De lezer blijft zoekende tot uiteindelijk blijkt dat de jacht (zonder goed gevolg) zelf veelbetekenend is en elke poging tot de vangst een losse flodder blijkt.

²⁵ Louwerse, 2007: p. 50.

²⁶ Van Bork, et al., 2012.

2. Theoretisch kader

Inleiding

In dit hoofdstuk behandel ik de zes leeshoudingen, die het raamwerk vormen van mijn analyse van *Schilden van leem* en *Het teken van Jona*. Deze houdingen zijn tevens iconisch door de nauwe verbondenheid tussen vorm en inhoud in de romans. Een scheiding tussen de twee kan daarom nooit strikt zijn, aangezien een formele karakteristiek als metafictioneel onmogelijk losgekoppeld kan worden van de intertekstuele (vertel)techniek. Het meest duidelijke voorbeeld van het samenspel tussen vorm en inhoud is het moment dat Jean-Claude in het gesticht opgenomen wordt en niet langer kan onderscheiden wat echt is en wat niet. De lezer wordt meegevoerd in een stroom van beelden en associaties verteld in de vrije indirecte rede²⁷ tot hij alle houvast verliest, net als de protagonist. Dit alles gebeurt in een pagina's lange gedachtestroom die hem van Freud naar Gabriël en van Marsman naar Jacob Cleveringa voert.

Omdat vorm en inhoud zo nauw met elkaar verweven zijn, is dat tevens het uitgangspunt van mijn analyseapparaat. Enerzijds gebruik ik intertekstualiteit, metafictioneel, de allegorie en ironie om de meer vormelijke karakteristieken van de romans te analyseren. Anderzijds pas ik Édouard Glissant's *relation* en Antonio Benítez-Rojo's schets van de (postmoderne) Caribische tekst toe om de werken inhoudelijk te bestuderen. Praamstra benadrukt dat de overzeese literatuur zich lastig laat vangen door een verhaal dat uitgaat van de literaire ontwikkelingen in het moederland.²⁸ Dat betekent dat een benadering van deze literatuur rekening moet houden met de contextueel gebonden ontwikkeling van deze werken en hun thema's. Daarom besteed ik eveneens aandacht aan de eigen tekstualiteit (*textuality*) van de romans en de dubbele blik die zij volgens Benítez-Rojo bevatten.²⁹

Mijn ogenschijnlijke scheiding van vorm en inhoud is echter een onhoudbare systematiek. Vorm en inhoud beïnvloeden elkaar constant in Van Leeuwens romans. Bovendien zouden eveneens *relation* en de Caribische tekst als vormen gezien kunnen worden. Voor *Schilden van leem* en *Het teken van Jona* zijn al deze begrippen apart bruikbaar, maar is het hun gezamenlijke dynamiek die het interessantst is.

2.1 Postmodernisme: ontologische grenzen en representatie

Postmodernisme is de verbindende factor tussen de allegorie, intertekstualiteit, ironie, *relation* en de Caribische tekst. Van Leeuwens romans gaan namelijk over betekenisgeving en lokken

²⁷ Een citaat om de waanzin die zowel in vorm als inhoudt bewerkstelligt wordt te demonstreren: 'Waarom heb je je altaar niet meegebracht, Jacob, zodat we samen kunnen bidden tot je heiligen, die naakte fakir, die lag te naaien toen zijn vader stervende was, wat een shock, Jacob, dat trauma heeft een imperium ten val gebracht. Die geile goeroe hulde zich later in lakens en dronk geitenmelk, maar hij was van nature geil, Jacob. Zal ik je koude lichaam warmen, Bapu? Ja mijn kind, vlei je volle borsten maar in mijn dorre rug en duw de tarwehoop van je schoot tegen mijn verschroepelde billen, de grote erectie van Bapu is een revolutionaire beweging, mijn kind, maar ik vraag je, Jacob, wat zou papa Freud, die cocaïnesnuiver, die al z'n Victoriaanse lusten en angsten zo behendig op ons heeft geprojecteerd, daar wel van zeggen, dat Bapu daar naakt en dor spirituele warmte ligt af te tappen uit de volle borsten en vochtige schoot?' (Van Leeuwen, 1985: p. 155).

²⁸ Praamstra, 2008: p. 8.

²⁹ Benítez-Rojo, 1992: p. 23.

een postmoderne lezing uit door onder andere de brede intertekstualiteitsopvatting, het overschrijden van ontologische grenzen en de zelf-reflexieve opmerkingen en verwijzingen. In navolging van Bart Vervaeck versta ik onder een postmoderne roman een werk dat verschillende kenmerken bevat die een postmoderne lezing uitlokken. Hij onderscheidt onder andere de postmoderne intertekstualiteitsopvatting en de postmoderne blik op metafiction.³⁰ ‘Postmodern’ heeft voor mij weinig te maken met de kwaliteit van een werk, wat Vervaeck eveneens benadrukt. Toch blijkt dat hij impliciet wel degelijk de ‘postmodernheid’ van een roman gebruikt om een kwalitatief oordeel te vellen.³¹

De twee belangrijkste eigenschappen van het literair tekstuele postmodernisme waar ik op let, zijn de twijfel aan ontologische grenzen en het belang van representatie. Een postmoderne roman onderzoekt de validiteit van afscheidingen door deze te overschrijden³² om vervolgens te onderzoeken in hoeverre zij fictief zijn. Daarbij komt dat postmoderne personages zich vaak in een dubbelzinnige ruimte begeven, juist door de poreus geworden grenzen. In dat geval leeft het karakter in een ruimte die meerdere ruimtes tegelijk is: een heterotoop.³³

Daarnaast gaat de postmoderne roman over de verhouding tussen werkelijkheid en representatie. Zo doorziet een postmoderne roman dat de geschiedenis, in al haar complexiteit, enkel toegankelijk is door middel van representaties.³⁴ Het doel is niet om het verleden als fictief te bestempelen, wel om te benadrukken dat het verleden slechts in representaties tot ons komt en wij het daarom nooit direct kunnen benaderen, slechts in deze gemedieerde vorm.³⁵

2.1.1 Metafiction

Metafiction – het impliciet of expliciet spreken over fictie – speelt een belangrijke rol in de postmoderne roman. Dat is niet verwonderlijk als de wereld voorgesteld wordt als de opvoering van een fictief scenario, de mens als de verpersoonlijking van dat scenario, de taal als een bassin van ficties en het vertellen als een proces waardoor dat bassin aan het woord komt.³⁶ Het is een misvatting om aan te nemen dat een postmoderne roman enkel over zichzelf praat; de uitspraken over fictie zijn altijd uitspraken die gaan over de verhouding met de realiteit.³⁷ De roman becommentarieert de traditionele omschrijvingen van werkelijkheid en fictie door te ontmaskeren dat hij daaruit is opgebouwd.³⁸ Ik behandel niet alle voorbeelden van postmoderne metafiction die Vervaeck uiteenzet, maar beperk mij tot de

³⁰ Zie Vervaeck, 2015.

³¹ Vervaeck stelt dat de romans in zijn corpus een hoge mate van Adorniaanse ‘negativiteit’ gemeen hebben, dat wil zeggen: zij geven een stem aan alles wat in de markteconomie stemloos blijft, door op een onconventionele manier te praten en vertellen. Zij voldoen niet aan het principe van gelijkvormigheid, communiceren niet op een eenduidige en directe manier en volgen geenszins de instrumentele logica (Vervaeck, 2015: p. 15).

³² Korsten, 2009: p. 253.

³³ Korsten, 2009: p. 256.

³⁴ Korsten, 2009: p. 254.

³⁵ Korsten, 2009: p. 254.

³⁶ Vervaeck, 2015: p. 135.

³⁷ Vervaeck, 2015: p. 136. Deze complexiteit gaat veel verder dan de relativistische bewering dat alles fictie zou zijn.

³⁸ Vervaeck, 2015: p. 19.

relatie tussen fictie en werkelijkheid die erin onderzocht wordt, aangezien dit spanningsveld relevant is voor Van Leeuwens postkoloniale schrijven.³⁹

De stijl van een postmoderne roman is metafictioneel, omdat het werk geen afgewerkt product aflevert. In plaats daarvan toont de roman dat hij zichzelf bijstuurt en vormt. Het werk moffelt de aanzetten en de overgangen niet weg, maar presenteert een bouwsel waarin deze nooit een eindpunt bereiken.⁴⁰ Voor de lezer kan deze zoekende stijl verwarrend zijn, daar hij geenszins verheldering brengt. Ten eerste laat de roman zien dat hij een proces van fictionalisering is en ten tweede eerder een zoektocht, dan een eindbestemming.⁴¹ De stijl misleidt de lezer – onder andere door uitspraken die elkaar tegenspreken – en wijst hem tegelijk in de juiste richting, namelijk van de *clair obscur*: het denken dat tegenpolen naast elkaar laat bestaan.⁴²

In de analysehoofdstukken zal blijken dat Van Leeuwen op verschillende manieren het onderscheid tussen realiteit en fictie onderzoekt. Toch is de verregaande frustratie van de betekenisgeving en de manier waarop de romans dit bewerkstelligen⁴³ misschien wel het moment dat het metafictionele potentieel van de twee romans het tastbaarst is.

2.1.2 Intertekstualiteit

De term ‘intertekstualiteit’ geef ik een zeer ruime betekenis. Net als de allegorie is zij een houding, techniek, gewaarwording én procedure.⁴⁴ In navolging van Vervaeck beschouw ik een tekst als een gecodeerd systeem, waaronder alle fictionele vormen vallen, zoals schilderijen, muziek en beeldhouwwerken.⁴⁵ Het is belangrijk om te benadrukken dat intertekstualiteit op zich niets nieuws is, zoals ook Vervaeck terecht opmerkt – zij is inherent aan literatuur.⁴⁶

Postmoderne romans spelen met de legitimiteit van de basistekst waarop een andere tekst aanspraak maakt, een spel dat gekoppeld kan worden aan het Caribische; daar staat de spanning tussen centrum en marge symbool voor de greep waarin de overheerser de onderdrukte houdt. Intertekstualiteit is door haar onlosmakelijke verbondenheid met traditie het middel bij uitstek om deze dynamiek van legitimatie evenwel te bevragen, bewerken en recreëren. Door nadrukkelijk een beroep te doen op de literaire traditie en tegelijkertijd de literaire tekst buitengewoon ruim te interpreteren, ondermijnt de postmoderne intertekstualiteitsopvatting de zelfbeslotenheid van deze tekst én ‘de legitimerende macht van die traditie.’⁴⁷

³⁹ Voor een uitgebreidere uiteenzetting over de postmoderne metafictionie, zie ‘Metafictionie in de postmoderne roman’ (Vervaeck, 2015: pp. 135-150).

⁴⁰ Vervaeck, 2015: p. 149.

⁴¹ Vervaeck, 2015: p. 150.

⁴² Vervaeck, 2015: p. 150.

⁴³ Een voorproefje: door te spelen met de verhouding tussen centrum en marge, door het gebruik van ironie en door de wijze waarop tegenstellingen naast elkaar bestaan.

⁴⁴ Owens, 1980: p. 68.

⁴⁵ Vervaeck, 2015: p. 172.

⁴⁶ Vervaeck, 2015: p. 173.

⁴⁷ Vervaeck, 2015: p. 174. De postmoderne roman stelt de werkelijkheid voor als een literaire tekst en heft met deze beschrijving de autonomie van de tekst op.

Een andere manier waarop de postmoderne roman de vanzelfsprekendheid van traditie bevraagt, is door het onderscheid tussen superieure en inferieure literatuur te laten vervagen. Dat doet het werk bijvoorbeeld door met regelmaat gebruik te maken van niet-gecanoniseerde (literaire) genres en stijlen.⁴⁸ Hier komen we de postmoderne voorkeur voor het marginale tegen: in het gebruik van genres die niet tot de centrale literaire traditie gerekend worden.⁴⁹ Ofschoon het hier om een postmoderne voorliefde gaat, is zij terug te vinden in de Caribische teksten die het marginale centreren als verzetsdaad. Deze voorkeur mag, zo benadrukt Vervaeck, niet los worden gezien van zijn tegenhanger. Ook zogenaamd superieure, gecanoniseerde werken en genres komen aan bod in de postmoderne roman. De Bijbel is hier een goed voorbeeld van. Opvallend, maar niet verbazingwekkend, is de voorkeur voor het eerste en laatste Bijbelboek – Genesis en de Openbaring van Johannes: ‘schepping en destructie zijn immers onafscheidelijk in het postmoderne wereldbeeld.’⁵⁰ In *Schilden van leem* en *Het teken van Jona* is dit eveneens het geval. De laatste roman bevat veel verwijzingen naar de Apocalyps en het paard van Johannes dat het Einde der Tijden aan zou kondigen. De combinatie van traditie en afwijking⁵¹ speelt hoogstwaarschijnlijk tevens mee in de vele verwijzingen van postmoderne auteurs naar hun eigen werk. Van Leeuwens romans bevatten tevens onderlinge referenties, die ervoor zorgen dat de werken in wederzijds verband staan.⁵²

De verbondenheid tussen creatie en destructie hangt samen met de marginale rol van de schrijver binnen de postmoderne intertekstualiteitsopvatting. Dat is niet verwonderlijk, aangezien de bron, het punt of het object waaruit alles voortkomt, uit zijn status van oorspronkelijkheid getild wordt.⁵³ Het zijn teksten die andere teksten voortbrengen. Bovendien breng ik graag Van Leeuwens zeer postmoderne uitspraak onder de aandacht: ‘Iedere act of creation kan [...] niets anders zijn dan een ontkenning van de dood.’⁵⁴ Voor Van Leeuwen zelf zijn scheppen en vernietigen innig met elkaar verbonden. De postmoderne roman vernietigt of verwerpt echter niet de teksten waarop hij verder bouwt. Hij ontleent zijn rechtvaardiging niet aan een vooraf vaststaande traditie die gevolgd en herhaald moet worden; hij componeert zijn legitimering door grensoverschrijding.⁵⁵

In de volgende hoofdstukken zal ik laten zien hoe de postmoderne manier van omgaan met intertekstualiteit en metafiction de interpretatie van de romans beïnvloedt. Van Leeuwens

⁴⁸ Vervaeck, 2015: p. 174.

⁴⁹ Vervaeck, 2015: p. 175.

⁵⁰ Vervaeck, 2015: p. 178.

⁵¹ De postmoderne roman gebruikt een paradoxale vorm van rechtvaardiging. Enerzijds legitimeert de tekst zijn eigen tekst die volgens alle klassieke principes marginaal genoemd zou moeten worden, doordat hij de grenzen tussen het marginale en het legitieme opheft. Anderzijds ondermijnt hij de traditie ‘door deze op te laten gaan in het marginale en door aandacht te vragen voor alles wat traditioneel onopgemerkt blijft.’ Gelijkijdig is intertekstualiteit niet enkel een traditioneel en gecanoniseerd literair principe, maar ook het middel bij uitstek om een traditie te creëren (Vervaeck, 2015: p. 187).

⁵² Zo bevat *Schilden van leem* al verwijzingen naar personages in *Het teken van Jona* (Juan Bocaranda en Teresita) en gebruiken beide romans Dalí's schilderij ‘Atmospheric Skull Sodomising a Grand Piano’ als tekstuele *mise en abyme*.

⁵³ Vervaeck, 2015: p. 180.

⁵⁴ Van Leeuwen, 2007: p. 30. Boeli reflecteert in de betreffende passage op de drang als mens om iets tastbaars achter te laten na de dood. Cynisch zegt hij: ‘het maakt allemaal geen moer uit, ik ben op weg naar het einde en alle bibliotheken puilen uit van de boeken’ (p. 30).

⁵⁵ Vervaeck, 2015: p. 188.

postmodern aandoende romanwereld heeft eveneens zijn weerslag op de allegorie. Zo maakt de brede intertekstualiteitsopvatting dat er meer dan twee teksten met elkaar in dialoog gaan.

2.2 'The Horrible Face of History:' de allegorie

Walter Benjamin voerde met zijn werk over het barokke *Trauerspiel* – later in het Engels vertaald als *The Origin of German Tragic Drama* (1928) – een lang gekoesterde wens uit een werk te schrijven over de allegorie. Daarin beweert hij dat de vaak dogmatische, ruwe en gewelddadige werken van minder bekende Duitse dramaturgen uit de zestiende en zeventiende eeuw reflecteren op het toenmalige culturele en historische klimaat.⁵⁶ In het tweede deel van zijn boek onderzoekt hij op filosofische wijze de allegorie. Bijna tweehonderd jaar lang zat de allegorie in het verdomhoekje en werd zij afgedaan als een 'esthetische aberratie,' de antithese van kunst.⁵⁷

Hoewel Benjamin aan de spreekwoordelijke wieg stond van de op handen zijnde heropleving van de allegorie is zijn studie ondertussen alweer bijna een eeuw oud. Deze gedateerdheid in combinatie met zijn filosofische denk- en schrijfwijze, maakt zijn werk tamelijk hermetisch en abstract. Desalniettemin is het mogelijk om met meer recente bronnen de allegorie te definiëren in een modernere en herkenbaardere vorm.

De allegorische zienswijze confronteert de mens met zijn historische bepaaldheid en met 'the *facies hippocratica* of history,'⁵⁸ omdat zij een tweetijdigheid teweegbrengt. Zij kan door terug te verwijzen naar een nieuwe tekst het reeds gepasseerde, het verleden, oproepen.⁵⁹ Een voorbeeld hiervan is de nagedachtenis aan Tula – de leider van de Curaçaose slavenopstand in 1795 – die in *Schilden van leem* verbonden wordt met de volgens Jean-Claude nog steeds even hypocriete Eilandraad en hun voorgangers die het vonnis uitvoerden.⁶⁰

Tijdens het schetsen van de allegorie is het belangrijk oog te hebben voor haar veelzijdigheid: zij is een houding, techniek, gewaarwording én procedure.⁶¹ In het *Algemeen letterkundig lexicon* wordt de allegorie omschreven als een uitgewerkte metafoor, die een complete roman kan beslaan.⁶² Wanneer de personages van een werk lijken te staan voor bepaalde abstracte of algemene begrippen – lijden en schuld, bijvoorbeeld – en als hun handelingen op 'een dieper niveau' begrepen moeten worden, gebruikt men de term 'allegorie' in een ruimere betekenis.⁶³ De verhouding tussen het Oude en het Nieuwe Testament is zeer bruikbaar om deze allegorische verhouding te verduidelijken: het Oude Testament wordt allegorisch wanneer het gelezen wordt als een voorafschaduw van het Nieuwe Testament.⁶⁴

⁵⁶ Stanford Encyclopedia of Philosophy.

⁵⁷ Owens, 1980: p. 67.

⁵⁸ Owens, 1980: p. 70-71.

⁵⁹ Owens, 1980: p. 68.

⁶⁰ Van Leeuwen, 1985: p. 124.

⁶¹ Owens, 1980: p. 68.

⁶² Van Bork, et al., 2012.

⁶³ Van Bork, et al., 2012.

⁶⁴ Owens, 1980: p. 68.

Craig Owens gebruikt aanvullend de figuur van de palimpsest, waarin een oude, weggeschraapte en vervaagde tekst door de nieuwe inscriptie heen schemert.⁶⁵ Uit de gecontamineerde betekenis die ontstaat, kan geen originele betekenis meer ontcijferd worden. De verdubbeling die de allegorie teweegbrengt is dus eerder ambivalent dan eenduidig. Zij herstelt namelijk geen oorspronkelijke betekenis, noch vervangt zij die enkel. De allegorie is dan ook niet hermeneutisch.⁶⁶ Integendeel, zij voegt louter een betekenis toe aan een beeld teneinde die inhoud te vervangen; de additionele betekenis vervangt de voorgaande interpretatie en fungeert zo als een supplement.⁶⁷ Bovendien is de kunstenaar die de allegorie aanwendt een manipulator, want hij eigent zich reeds bestaande beelden toe en reproduceert deze. Niet alleen creëert hij nieuwe beelden, door de soms eindeloze herhaling ontdoet hij hen van hun zeggingskracht en autoriteit;⁶⁸ de interpretatie en betekenis raken ontregeld en het hermeneutische ideaal van een uiteindelijke juiste betekenis blijkt onhoudbaar.

In Benjamins schets van de allegorie vallen drie elementen op: subjectiviteit, historiciteit en hybriditeit. Het subjectieve aspect van de allegorie – de gewaarwording dat elk object, elke tekst en elk symbool iets anders kan betekenen⁶⁹ – heeft betrekking op de betekenisvraag die de allegorie poneert: wat is betekenis en hoe komt zij tot stand? De historiciteit van de allegorie raakt aan de tweetijdigheid, die ik al kort heb geschetst: de overbrugging van heden en verleden met als doel te herinneren.⁷⁰ Hybriditeit gaat niet alleen over de vorm van de allegorie, maar ook over haar uitwerking: zij is een mengtekst, die een even hybride betekenis voortbrengt. Vooral de subjectieve en de historische kant van de allegorie zijn nauw met elkaar verbonden, zoals later zal blijken.

2.2.1 Subjectiviteit: de willekeurige relatie tussen betekenaar en betekende

De allegorie plaatst het principe van subjectiviteit op de voorgrond, dat wil zeggen: het idee dat een betekenaar (het woord ‘boom’) altijd naar een vaste betekende in de werkelijkheid verwijst (het concept ‘boom’). Wat de allegorie doet, is tonen dat de relatie tussen de betekenaar (*signifiant*) en het betekende (*signifié*) arbitrair is en berust op menselijke overeenstemming, op afspraken.⁷¹ Een vergelijking tussen talen onthult dat er inderdaad verschillende tekens zijn die naar hetzelfde concept in de werkelijkheid verwijzen.⁷² Omdat de allegorie meerdere interpretaties toelaat, bekritiseert zij met haar vorm én uitwerking de gedachte dat een tekst slechts één betekenis zou kunnen hebben. Het vervangen van de ene betekenis door de andere vormt een probleem voor de hermeneutische interpretatie, aangezien ‘elk persoon, elk object en elke relatie iets totaal anders kan betekenen.’⁷³

Haar belichaming van de tweeledigheid van het taalteken maakt de allegorie zelf-reflexief: zij interfereert tijdens de interpretatie tussen lezer en tekst én verbeeldt de

⁶⁵ Owens, 1980: p. 69.

⁶⁶ Owens, 1980: p. 69.

⁶⁷ Owens, 1980: p. 69.

⁶⁸ Owens, 1980: p. 69.

⁶⁹ Met andere woorden: een oneindig betekenispotentieel heeft.

⁷⁰ Benjamin, 2003: p. 223.

⁷¹ Fischer-Lichte, 1986: p. 156.

⁷² Fischer-Lichte, 1986: p. 156.

⁷³ Fischer-Lichte, 1986: p. 156.

subjectiviteit ervan. Als dit nog wat abstract klinkt, kunnen de romans wellicht meer helderheid verschaffen. Zowel *Schilden van leem* als *Het teken van Jona* kan gezien worden als allegorie op het Bijbelverhaal van respectievelijk Job en Jona. Er is sprake van betekenisvervanging door de invulling die de Bijbelverhalen krijgen in de romans. Tegenover de overeenkomsten staan nog veel meer verschillen, maar die worden nooit zo groot dat de comparatieve spanning tussen de verhalen wegvalt. Jean-Claude stelt allerlei vragen aan God in de hoop een antwoord te krijgen over wat het nut is van het menselijk lijden. Hij vertrouwt niet zomaar op de goedheid van God, want hij wil weten hoe ver Diens liefde rijkt en waarom Zijn gratie alleen voorbehouden lijkt te zijn aan uitverkorenen. Deze roman lokt een allegorische lezing van het Bijbelverhaal uit waarin de motieven lijden, schuld en verantwoordelijkheid van belang zijn. Het lijden is namelijk niet betekenisvol, er is geen eenduidige schuldige en niet alleen God kan verantwoordelijk gehouden worden. Ook op een hoger niveau dan dat van de tekst zijn de romans allegorisch, omdat ze gaan over betekenisgeving. Een definitieve betekenis wordt continu uitgesteld en het interpretatieproces is circulair. Als de lezer denkt een bepaald patroon te herkennen of houvast te hebben gevonden – als hij denkt te weten hoe het zit – leest hij iets of gebeurt er iets wat de betekenis in wording ontregelt en op losse schroeven zet.

2.2.2 *Historiciteit: een vervreemdende ruïne*

Naast de verbeelding van de allegorie als palimpsest, bestaat nog een andere vergelijking, die de historiciteit van de allegorie weergeeft. Matthew Wilkins stelt de allegorie voor als een ruïne:⁷⁴ een object dat dusdanig beschadigd is door de tijd dat het schijnbaar toebehoort aan het verleden, terwijl het door een bepaalde onverwoestbaarheid nog zeggingskracht heeft in het heden.⁷⁵ Daarom belichaamt de allegorie, aldus Wilkins, de antagonistische relatie tussen de natuur als bron van onvermijdelijk verval en geschiedenis als bron van constructie.⁷⁶ Dit is wat abstract, maar we kunnen ons voorstellen dat het beeld waar Wilkins op doelt uiterst vervreemdend is: deels herkenbaar in zijn originele vorm en gedeeltelijk veranderd op een manier die de makers van de ruïne niet voor ogen hadden.⁷⁷ Oftewel: in de vergankelijkheid van de natuur en de tijd treden onvoorziene en onbeheersbare omvormingen op.

Zowel een doel als een uitwerking van de allegorie is het herdenken en herinneren.⁷⁸ Zij functioneert als een zogenaamde *lieu de mémoire*. Door in te gaan tegen de menselijke neiging om weg te kijken van de geschiedenis dwingt zij de lezer om te blijven kijken. Zij brengt namelijk dat wat vergeten is opnieuw onder de aandacht. Daar zij teksten aan elkaar koppelt, kan zij het verleden conserveren en steeds weer relevant maken.

⁷⁴ Wilkins, 2006: p. 290.

⁷⁵ Wilkins, 2006: p. 290.

⁷⁶ Wilkins, 2006: p. 290.

⁷⁷ Wilkins, 2006: p. 290.

⁷⁸ Fischer-Lichte, 1986: p.159; Benjamin, 2003: p. 223.

2.2.3 Hybriditeit: de gemengde tekst

Misschien wel het belangrijkste aspect van de allegorie in het proces van betekenisgeving is haar hybriditeit, die wederom zowel in vorm als inhoud aanwezig is. De allegorie fabriceert een betekenis die zelf hybride is en zij verhindert als mechanisme het streven naar en vinden van een zuivere betekenis. Haar product is hybride én haar vorm is ambigu. De allegorie als palimpsest omvat die dubbelzinnigheid.⁷⁹ In de kunst weerklinkt deze dubbelzinnigheid van vorm en uitwerking in de combinatie van mediums die niet eerder samengevoegd werden:

The allegorical work is synthetic; it crosses aesthetic boundaries. This confusion of genre, anticipated by Duchamp, reappears today in hybridization, in eclectic works which ostentatiously combine previous distinct art mediums.⁸⁰

Dit samenbrengen van verschillende kunstvormen maakt dat een kunstwerk niet langer zonder meer tot één genre gerekend kan worden; de oude categorisering werkt eerder beperkend, dan verhelderend.

Hoewel het subjectieve aspect van de allegorie en haar hybriditeit nauw met elkaar verbonden zijn – de arbitraire relatie tussen betekenaar en betekende is een gevolg van de allegorische mengvorm – zijn zij niet geheel identiek. De allegorie mag dan in haar betekenisgeving subjectief én hybride zijn, het is vooral haar vorm waarin de hybriditeit het sterkst tot uiting komt. Dat kunnen we zien aan de palimpsest, waarin een nieuwe tekst zich mengt met de resterende oude boodschap, waardoor een gekruiste tekst ontstaat. In deze hybride tekst worden voorheen losstaande tradities samengevoegd.⁸¹ De allegorie combineert met haar vorm verschillende inhouden; zij verdubbelt, omdat deze koppeling niet enkel de interpretatie van de losse verhalen beïnvloedt, maar ook de betekenis van het samengevoegde erbij betreft. Net als het kunstwerk dat Owens beschrijft, legt de allegorie nieuwe verbindingen aan, waardoor een symbiotisch en hybride product ontstaat.

De verdubbeldende werking van de allegorie vertoont veel overeenkomsten met ironie, het stijlfiguur dat het tegenovergestelde aanduidt van wat er gezegd wordt. Het wordt nog complexer als een schrijver de allegorie en ironie combineert. Dan treedt er een zogenaamde dubbele verdubbeling op. Het ligt voor de hand dat het gebruik van ironie de interpretatie van een roman dermate stuurt dat de grens tussen wat waar is en wat niet nog verder vervaagt.

2.2.4 Ironie: dit is de bedoeling

Taalgebruik dat het één lijkt te zeggen, maar ondertussen eigenlijk iets anders betekent, valt onder ironie. Ironie kan niet los gezien worden van de allegorie, al zijn zij niet inwisselbaar.

⁷⁹ Ik kies ervoor om de godsdienstige connotatie die herhaaldelijk terugkomt in de theorie over de allegorie (zie bijvoorbeeld Fletcher, 1982 en Fischer-Lichte, 1986) buiten beschouwing te laten, omdat ik deze minder relevant acht voor dit onderzoek naar betekenis in Van Leeuwens romans.

⁸⁰ Owens, 1980: p. 75.

⁸¹ Zo plaatsen *Schilden van leem* en *Het teken van Jona* de Bijbelverhalen van Job en Jona in een postkoloniale context, waardoor nieuwe vragen opkomen en oude opnieuw gesteld worden of herzien kunnen worden.

Ernst van Alphen noemt ironie een variant van de allegorie; beide ziet hij als tropen. Het is namelijk zo dat het concept van ironie – ‘woorden die het tegenovergestelde betekenen’ – op zich een sterk allegorische opvatting is.⁸² Bovendien worden de ironie en de allegorie vaak in combinatie gebruikt in de vorm van een ironische allegorie.

Behalve dat de allegorie zelf het toekennen van betekenis compliceert door haar hybride vorm, bemoeilijkt de ironische ‘laag’ de interpretatie van een tekst nog meer. Die complexiteit heeft niet tot doel de lezer te sarren of onnodig te laten dwalen – het gaat hier om een politieke functie. De ironische allegorie becommentarieert het begrip kennis, doordat zij het vinden van een sluitende betekenis frustreert en uitstelt. Zij fungeert als een ‘counter-narrative,’ dat een lineaire, teleologische, realistische lezing vertraagt en bemoeilijkt.⁸³

De dubbele blik van de ironie krijgt een politiekere bestemming en een serieuzere ondertoon, wanneer de Caribische context van de werken eveneens meedoet. Dan kan ironie een middel zijn om de doorverwijzing van deze dubbele teksten pregnanter te maken, vanwege de grenserving tussen ernst en spot.

2.3 De Caribische tekst

Naast de allegorische vorm van de teksten is het belangrijk de specifiek Caribische eigenschappen niet uit het oog te verliezen. Het Zuid-Amerikaanse karakter van de romans speelt namelijk een grote rol in de interpretatie. Tegelijkertijd is het problematisch om te spreken van een Caribische tekst: de vaak gewelddadige ontstaansgeschiedenis van deze werken heeft de formatie van een uniforme verzameling teksten onmogelijk gemaakt. Desalniettemin kan wel degelijk een eigen, Caribische structuur onderscheiden worden. Volgens schrijver Antonio Benítez-Rojo is de karakteristiek van de Caribische tekst vooral een gevolg van de ligging van het Caribisch gebied en

[I]ts fragmentation; its instability; its reciprocal isolation; its uprootedness; its cultural heterogeneity; its lack of historiography and historical continuity; its contingency and impermanence; its syncretism, etc.⁸⁴

Vergelijkbaar met het gebied dat hij beschrijft, zijn Benítez-Rojo’s argumenten eerder suggestief dan dogmatisch.⁸⁵ Net als Édouard Glissant bekritiseert hij de totalitaire ideologie van het identiteitsdenken.⁸⁶ Alle Caribische mensen, zo stelt Benítez-Rojo, ‘try to act the roles that our skin reads out on us. This is a regularity.’⁸⁷ Regelmatigheden, zoals Benítez-Rojo deze beziet, verklaren de herhalingen die hij in de Cariben waarneemt. Hij wil deze steeds terugkerende fenomenen, bewegingen en vormen niet aanduiden als een culturele identiteit of een symbool en spreekt daarom van ‘regularities’ en ‘the repetition of similarities.’ Deze

⁸² Van Alphen, 2016: p. 1.

⁸³ Van Alphen, 2016: p. 10.

⁸⁴ Benítez-Rojo, 1992: p. 1.

⁸⁵ Arnold, 1995: p. 106.

⁸⁶ Arnold, 1995: p. 106.

⁸⁷ Arnold, 1995: p. 106.

herhalingen zijn echter paradoxaal van aard, omdat zij altijd een verschil impliceren. Volgens Benítez-Rojo nemen zij mythische vormen aan die vertakkingen en tegenstrijdigheden produceren.⁸⁸ Elke herhaling is tegelijkertijd verschillend ten opzichte van deze voorgaande herhaling. Dat maakt de teksten postmodern – de hiërarchie tussen origineel en de afgeleide vervaagt – en verklaart het vertakkende netwerk van betekenissen dat zij voortbrengen.

De Cariben met hun gewelddadige geschiedenis van genocide en overheersing, en de daaruit voortvloeiende talige diversiteit, hebben een literatuur voortgebracht die meerduidig, hermetisch en ontwrichtend is. Zowel Glissant als Benítez-Rojo heeft een theoretisch perspectief gevonden waarbinnen de noodzaak tot het bedenken en verbeelden van een nieuwe vorm van identiteit, cultuur en taal geduid kan worden.

Dat theoretische perspectief is nodig in een gebied dat even heterogeen van aard is als Europa, Afrika of Oost-Azië.⁸⁹ In de Cariben – grofweg het gebied rond de Caribische zee, de oceaan rond de Bahama's en alle tussenliggende eilanden – bestaan gelijktijdig verschillende geschiedenissen, talen en politieke realiteiten.⁹⁰ Met deze wetenschap is het niet verbazingwekkend dat de Caribische literatuur zo veelzijdig is. Romans worden geschreven in Europese talen – Spaans, Engels, Frans of Nederlands – of in inheems ontstane creolentalen zoals Sranan, Sarnami of Papiamentu.⁹¹ Dit levert een uniek politiek potentieel op, volgens de Guyaanse schrijver Wilson Harris:

The true capacity of marginal and disadvantaged cultures resides in their genius to tilt the field of civilization so that one may visualize boundaries of persuasion in new and unsuspected lights to release a different apprehension of reality, the language of reality, a different *reading* of texts of reality.⁹²

Harris heeft hoge verwachtingen van de literatuur die ontstaat in het Caribisch gebied. Door zijn beginpositie in een gemarginaliseerde en achtergestelde cultuur, kan de tekst een andere blik bieden op de dominante verbeelding van beschaving en werkelijkheid. Bovendien zou het lezen van deze tekst⁹³ niet gericht moeten zijn op het uiteindelijke resultaat, zo betoogt Benítez-Rojo, maar juist op de processen, dynamieken en ritmes, die zich voordoen in het marginale, incoherente en heterogene dat tevens in de echte wereld bestaat.⁹⁴

Het is geen eenvoudige opgave om als lezer de Caribische tekst te ontsluiten of überhaupt alle tekenen van 'Caribischheid' te herkennen en interpreteren. De meest representatieve Caribische romans bevatten een narratief dat constant onderbroken wordt tot een bijna-vernietiging aan toe. Zijn afwijkende, gefragmenteerde, barokke en vertakkende vormen misleiden de lezer. Eerder dan deze te helpen, neemt de vorm van de tekst hem mee

⁸⁸ Arnold, 1995: p. 106-107.

⁸⁹ Korsten, 2009: p. 294.

⁹⁰ Murray-Román, 2015: p. 23.

⁹¹ Rutgers, 2007: p. 3.

⁹² Murray-Román, 2015: p. 24.

⁹³ Het kan lijken alsof ik veronderstel dat er zoiets bestaat als dé Caribische tekst – dat is niet het geval. Uiteraard zijn er criteria die bepalen of een tekst als zodanig gekwalificeerd kan worden, maar het is geenszins mijn intentie te impliceren dat elke Caribische tekst hetzelfde is.

⁹⁴ Benítez-Rojo, 1992: p. 3.

naar de marges in een eeuwig zoeken naar een geweldloze plek.⁹⁵ De lezer wordt gedwongen het verlangen los te laten en sluitende en eenzijdige betekenis te kunnen vinden, net als bij de allegorie. Een mogelijke nieuwe weg in het labirint dient zich aan wanneer hij zich toelegt op het chaotische van de tekst: dat wat beweegt en vergaat.⁹⁶

De dichtheid, overvloedigheid en asymmetrie van de Caribische tekst is doelmatig, betoogt Glissant. Deze nieuwe vorm van verbeelden die de tekst voorstelt, is een vorm van verzet; een protest tegen de historisch opgelegde dominante representaties, talen en codes.

Naast deze meer algemene schets van de Caribische tekst wil ik aandacht besteden aan een essentieel kenmerk – chaos – en een eigenschap van deze teksten – *relation*. Niet alleen vallen deze twee begrippen vormelijk op, zij maken deel uit van het politiek potentieel dat de teksten bezitten.

2.3.1 Chaos

Glissant noch Benítez-Rojo had de intentie een nieuwe theorie op de Cariben te plakken: ‘rather, the writers identify a powerful coincidence between chaos theory and ideas that previously arose organically from their observations and studies of Caribbean cultures and spaces.’⁹⁷ Het waren de overeenkomsten tussen het wetenschappelijke discours van *chaos theory* en hun eigen opvattingen over de vorming van de Caribische cultuur en identiteit die hen greep.⁹⁸ *Chaos theory* gaat uit van het idee dat de ogenschijnlijke willekeurigheid van de natuur gekenmerkt wordt door een andere orde, die van de constante dynamiek van steeds verschillende herhalingen.⁹⁹ Glissant en Benítez-Rojo stellen dat de dogma’s van Chaos theory – variabele veranderingen en het naast elkaar bestaan van orde en wanorde – het beste de vorming van Caribische ruimten en culturen helpen verklaren en van een theoretisch fundament voorzien.¹⁰⁰ De onbepaaldheid en toevalligheden die een dergelijk wereldbeeld met zich meebrengt, zien zij als extreem heilzaam. De chaos biedt een tegenwicht aan de normaliserende en uniforme systemen, die voortgebracht worden door imperialistische ideologieën.¹⁰¹

Jeannine Murray-Román betoogt dat beiden met hun besprekingen van Chaos theory en de Cariben een herwaardering van het kleine, het marginale en lokale, voor ogen hebben, aangezien zij voornamelijk kleine objecten en stromingen analyseren in hun werken.¹⁰² Dat is waar de schrijvers elkaar vinden, in Glissants roep om een mentaliteitsverandering – een nieuwe manier van kijken naar de wereld en naar interculturele relaties – die tot een minder imperialistisch geheel zou moeten leiden. Dat wil zeggen: ‘the possibility that, in a similar move, the violent domination of empires might give way to another configuration of global relations, one in which smallness emerges as a core strength.’¹⁰³

⁹⁵ Benítez-Rojo, 1992: p. 25.

⁹⁶ Benítez-Rojo, 1992: p.3.

⁹⁷ Murray-Román, 2015: p. 21.

⁹⁸ Murray-Román, 2015: p. 20.

⁹⁹ Murray-Román, 2015: p. 21.

¹⁰⁰ Murray-Román, 2015: p. 21.

¹⁰¹ Dash, 1995: p. 177.

¹⁰² Murray-Román, 2015: p. 21.

¹⁰³ Murray-Román, 2015: p. 22.

Net als in het postmodernisme hebben in deze wetenschappelijke discipline overwegend kleine verhalen een grote zeggingskracht. In tegenstelling tot de grote verhalen roepen deze onderstromen een andere geschiedenis in herinnering en morrelen zij daarmee aan geijkte manieren van identificatie.¹⁰⁴ Voor de Caribische tekst betekent dit dat onder het tapijt geschoven verhalen over onderdrukking opduiken, die de kijk op het verleden én de blik op de toekomst veranderen. De mens is niet langer overheerser, of overheerste, maar moet op andere manieren het Zelf vormgeven.

2.3.2 Relation

Al het werk van Glissant draait om het ontdekken van de mogelijkheden van een taal die volledig Antilliaans zou zijn.¹⁰⁵ Zo'n taal zou in staat moeten zijn om de Antillen de geschiedenis 'in te schrijven.' 'generating a conception of time, finding a past and founding a future.'¹⁰⁶ Hij had tenslotte zelf meegemaakt dat de creoolse talen en culturen onderdrukt werden ten gunste van de taal en cultuur van de overheerser.¹⁰⁷ Het vinden van een eigen taal, het hervinden van de eigen geschiedenis en het stichten van de toekomst is een protest tegen de opgelegde imperialistische cultuur van de Fransen in dit geval, die hun eigen cultuur tot het toonbeeld van verlichting en de universele vorm van beschaving maakten.¹⁰⁸

Deze nieuwe Antilliaanse taal zou de handvatten moeten bieden aan de Antilianen om zich gelijkwaardig aan andere culturen te kunnen verhouden tot de wereld – 'as one among equivalent entities.'¹⁰⁹ Verbeelding speelt een sleutelrol in dit emancipatieproces: 'Glissant sees imagination as the force that can change mentalities; relation as the process of this change; and poetics as a transformative mode of history.'¹¹⁰

Glissant ondergraaft in *Poetics of Relation* het idee dat logica en kennis enkel gevat kunnen worden in termen van lineaire opvolging of vooruitgang:

For a country whose history is composed of ruptures, to accept this linearity would imply a continued blindness to its own crazed history, its *temps éperdu*, and acceptance of the Western European epistemological principles that claim this history as its destiny. The structure of *Poetics of Relation* is based more on associative principles than on any steady progress toward irrefutable proof; it is an enactment of its own poetics.¹¹¹

¹⁰⁴ Korsten, 2009: p. 262.

¹⁰⁵ Glissant, 2010: p. xi.

¹⁰⁶ Glissant, 2010: p. xi.

¹⁰⁷ Dash, 1995: p. 7.

¹⁰⁸ Dash, 1995: p. 8. Het selecte groepje Fransen dat op Martinique zich de Franse taal eigen had gemaakt werd aangeduid als 'evolués,' ontwikkelden. Het contrast met de onverlichte, inheemse bevolking en hun traditionele (volkse) achtergrond was evident.

¹⁰⁹ Glissant, 2010: p. xii.

¹¹⁰ Glissant, 2010: p. xii.

¹¹¹ Glissant, 2010: p. xii.

Ook in Glissant's eigen werk zijn vorm en inhoud één: het werk weerspiegelt de associatieve principes van de poëtica van *relation*, die nieuwe betekenissen en nieuwe verbanden formuleert, die aan de basis kunnen liggen van de participatie tussen andere wereldculturen.¹¹²

Verder benadrukt Glissant de ecologische noodzakelijkheid van een relationele poëtica, die de verbondenheid en wederzijdse afhankelijkheid van alle landen expliciteert.¹¹³ De genocide op de oorspronkelijke inwoners van het Caribisch gebied heeft ervoor gezorgd dat het idee van een absolute geworteldheid en de continuïteit van deze geworteldheid onhoudbaar is geworden: '[f]or this reason, a new relationship between people and place must be theorized.'¹¹⁴ 'Caribbean Genesis' is een manier waarop deze nieuwe relatie tussen mens en land onderzocht en verbeeld kan worden. Hoe dit in zijn werk gaat, zal ik in mijn analyses van de romans laten zien.

Relation heeft dus betrekking op nieuwe vormen van het verbeelden van relaties en verbondenheid in de breedste zin van het woord met als doel te ontsnappen aan gefixeerde en opgelegde uitingen van taal en vorm. Het doel is om een mentaliteitsverandering teweeg te brengen, waarin nieuwe verbindingen tussen mens, dier, natuur en geschiedenis worden onderzocht.

Tot slot is *relation* een postmoderne notie, aangezien het gaat om een alternatieve vorm van verbeelden die ingaat tegen de gewelddadig opgelegde vormen van het (geïnternaliseerde) koloniale discours. Net zoals intertekstualiteit een manier is om traditie te bevragen en ontmaskeren, werkt *relation* als een vorm van *counter-imagination*.

2.4 Conclusie

De begrippen die ik in dit hoofdstuk behandeld heb, zorgen los en tezamen voor het ontoegankelijke, hybride en multi-interpretabele karakter van *Schilden van leem* en *Het teken van Jona*. Hoewel sommige van deze zienswijzen – want dat zijn het ook, manieren van kijken – minder met elkaar te maken lijken te hebben, is dat niet het geval. Van Leeuwen combineert ze hoe dan ook allemaal met elkaar en laat hen interfereren. De overvloed aan betekenissen die de romans genereren houdt gelijktijdig de afwezigheid van een sluitende betekenis in, een diepere betekenis, zo u wilt. Dit tegenstrijdig en zelfs paradoxaal samengaan van volheid en leegte – als het ontbreken van één uiteindelijke betekenis zo samengevat zou mogen worden – benadrukt de verdubbeling die steeds terugkeert. Zowel intertekstualiteit als metafiction, de allegorie en de Caribische tekst hebben een vergelijkbare dubbele blik. Met het postmodernisme als sleutelterm en het wantrouwen van representaties en verholde ficties komen we bovendien dicht bij een mogelijke betekenis van het onophoudelijke interpretatieproces. Een onbereikbare sluitende betekenis krijgt een politieke bijmaak met het oog op de ontstaanscontext van de romans en de tweeledige blik van de Caribische tekst, die zowel gericht is op de Metropool als op zichzelf en de Caribische context.

Het postmoderne gegeven van een ontbrekende sluitende betekenis, zijn egalitaire (allegorische) vorm, paradoxale intertekstualiteitsopvatting en problematische onderscheid tussen werkelijkheid en representatie wordt nog betekenisvoller door de Caribische eigenheid

¹¹² Glissant, 2010: p. xii.

¹¹³ Braziel, 2005: p. 117.

¹¹⁴ Braziel, 2005: p. 117.

en dynamiek van de werken. Zo heeft mijn benadering eveneens tot doel om te demonstreren dat er zelfs engagement en activisme te ontwaren valt in Van Leeuwens werken, waarin het begrip ‘werkelijkheid’ zelf gecompliceerd ligt.

Het is niet eenvoudig gebleken om voor deze overvolle romans een systematische benadering te kiezen, die enerzijds recht doet aan hun rijkheid en anderzijds niet tot stilstand komt door alle zijwegen, verwijzingen en symbolen. Met de zes leeswijzen die ik onderscheid, wil ik eens te meer het weelderige dwaalspoor thematiseren, waarop de boeken hun lezers zetten. In de analysehoofdstukken die volgen, zal ik onderzoeken hoe elk van de zes houdingen bijdraagt aan de interpretatie van de roman. Met al het bovenstaande tracht ik aan te tonen welke lezing gekoppeld kan worden aan de volheid en het labyrintische waartoe de lezer veroordeeld lijkt.

3. *Schilden van leem*: Jobs goedkope truc en de beloning van berusting

Inleiding

De protagonist in *Schilden van leem* is Jean-Claude Devereau, door zijn vrouw Marjolein ‘Dianklo’ genoemd. Hij woont en werkt in Willemstad, de hoofdstad van Curaçao. Zijn werk bestaat uit het ondersteunen – juridisch en door onderdak te bieden – van de armen en alle andere mensen voor wie binnen de samenleving geen goede plek is. Zelf benadrukt hij zijn eigen verholten positie in het geheel:

En ik moet leven in de nacht, want mijn ogen zijn dichtgeslagen door het licht; overdag bespied ik het leven door spleten. Mijn huid is gelooind door de zon en ik vermijd de verachting in de ogen van jonge meisjes die in hun glanzende huid wonen als panters in het paradijs.¹¹⁵

De tegenstelling tussen dag en nacht waartussen Jean-Claude laveert, hangt samen met zijn twee verblijven. Het familiehuis van de Devereaus is doordeesemd met geschiedenis en verbonden met de nacht, het duister. Op de zolder waart de geest van zijn vader rond (de zumbi) die tussen de schilderijen en gravures van Napoleon en andere ‘zwaarmoedige veldheren’ zijn laatste levensjaren heeft gesleten.¹¹⁶ Daartegenover staat Jean-Claudes ‘woning van het licht’ waar hij ‘pelgrims’, ‘profeten’, ‘verslaafden en gestoorden’¹¹⁷ opvangt, de verstotenen die nergens anders terecht kunnen. Deze twee plekken vormen volgens Jean-Claude twee verschillende realiteiten die ver van elkaar afstaan, maar wel degelijk allebei bestaansrecht hebben. Zij worden van elkaar gescheiden ‘door de wenteling der aarde om de eigen as’ alsmede door ‘het breken van de dag en het vallen van de nacht.’¹¹⁸

Jean-Claude is getrouwd met Marjolein, die na hun huwelijk met hem mee is verhuisd van Nederland naar Curaçao. Hun huwelijk is echter grotendeels op liefde gebaseerd die slechts schijn lijkt. Jean-Claude huwde haar uit medelijden, dit meisje dat tijdens haar jeugd ten tijde van de Tweede Wereldoorlog zwanger was geworden van een Heinz, een Duitse officier. De wetenschap dat Jean-Claude ‘niet de eerste was’ heeft het lot van hun relatie en dat van Marjolein bezegeld; elke keer verstoot hij haar opnieuw.¹¹⁹ En zij voelt compassie voor de man wiens leven beheerst wordt door ficties, resulterend in het spel dat op Curaçao gespeeld wordt.¹²⁰

Nadat het eiland Santa Maria door een aardbeving is getroffen, besluit de Eilandraad van Curaçao om Jean-Claude af te vaardigen, zodat hij de hulpgoederen van het Rode Kruis af kan leveren. Met de bemanning van de boot en drie van zijn ‘vrienden’ uit zijn opvang – ‘de neger met de ijsmuts’, de Canadese piloot en de prostituee Teresita – vertrekt hij. Als hun

¹¹⁵ Van Leeuwen, 1985: p. 15.

¹¹⁶ Van Leeuwen, 1985: p. 11.

¹¹⁷ Van Leeuwen, 1985: p. 39-40.

¹¹⁸ Van Leeuwen, 1985: p. 15.

¹¹⁹ Van Leeuwen, 1985: p. 95-96.

¹²⁰ Van Leeuwen, 1985: p. 90.

schip op een mijn vaart, is Jean-Claude een van de weinige overlevenden. Alle drie zijn vrienden sterven door zijn toedoen: ‘ze zijn door mij vermoord en daarom zal ik vervloekt zijn tot het einde mijner dagen.’¹²¹

3.1 Intertekstualiteit: de beloning van Job vs. de berusting van Jean-Claude

Het is verleidelijk om in de roman alle interteksten te willen vinden en hun onderlinge verhouding niet slechts in kaart te brengen, maar tevens te relateren aan de inhoud. Dit is een onuitvoerbaar opdracht, die bovendien niet oplevert wat de interpreter zo graag wil: een sluitende betekenis, een noemer waaronder alle verwijzingen samengebracht kunnen worden. Het semantische veld van Van Leeuwen wordt een semantisch mijnenveld. Daarom besteed ik aandacht aan de meest aanwezige intertekst in *Schilden van leem*: die van het Bijbelverhaal Job. Overigens moet gezegd worden dat aan het Bijbelverhaal zelf ook geen sluitende betekenis toegekend kan worden.

Van Leeuwen gebruikt Job als belangrijkste intertekstuele verwijzing in *Schilden van leem* en laat het eerste hoofdstuk beginnen met Jobs vraag: ‘Waar is de weg naar de woning van het licht en de duisternis, waar is haar verblijf?’¹²² Tegen het einde van de roman wendt Jean-Claude zich tot degene die het antwoord zou moeten weten: Jacob Cleveringa (ook een J.C.), ‘een langbenige Fries, die de leerstellingen van Boeddha aanhangt en getrouwd is met een zweverige vrouw in een dakshiki (een kleurrijk West-Afrikaans kledingstuk).’¹²³

Schilden van leem refereert aan de beproevingen van Job, wiens verhaal draait om de zin van het menselijk lijden en Gods rol daarin.¹²⁴ In het Oude Testament wordt in een kort tijdsbestek extreem veel rampspoed over hem uitgestort: eerst raakt hij zijn zeventien stuks kleinvee kwijt, drieduizend kamelen, vijfhonderd runderen, vijfhonderd ezellen en al zijn personeel. Bovendien sterven aansluitend zijn zeven zonen en drie dochters.¹²⁵ Zijn vrienden vragen zich af welk nut dit leed heeft. Job is onbewust betrokken geraakt in een weddenschap die God en Satan met elkaar aangingen om te onderzoeken hoe godsvruchtig en vasthoudend hij nu werkelijk is.¹²⁶ Wanneer duidelijk wordt dat Jobs vertrouwen in de ondoorgroondelijke wegen Gods niet aan het wankelen gebracht kan worden, wint God de weddenschap. Job krijgt alles terug wat hem ontnomen is. Een goedkope truc is deze ‘happy ending,’ aldus Jean-Claude, want

Terechte en dringende vragen worden nu eenmaal in dit leven niet afgekocht met aardse goederen. De enige beloning voor berusting ligt in de berusting zelf.¹²⁷

Job ondergaat het lijden, omdat zijn geloof in God gebaseerd is op de gedachte dat God voor iedereen een plan heeft; alles gebeurt met een reden en de nietige mens moet niet aan deze

¹²¹ Van Leeuwen, 1985: p. 171.

¹²² Van Leeuwen, 1985: p. 10.

¹²³ Van Leeuwen, 1985: p. 41.

¹²⁴ Nederlands Bijbelgenootschap, 2013: p. 640.

¹²⁵ Goedegebuure, 2005: p. 61.

¹²⁶ Goedegebuure, 2005: p. 61-62.

¹²⁷ Van Leeuwen, 1985: p. 20.

Almacht twijfelen. Dat is niet Jean-Claudes opvatting. De Bijbelse beloftes bieden geen enkele garantie op betere tijden, daar de enige verlossing ligt in de gedachte dat er geen redding zal komen. God luistert niet naar de mensen die Hem echt nodig hebben, aldus Jean-Claude.¹²⁸ Zo zal hij zelf moeten berusten in de wetenschap dat hij het gruwelijke einde van zijn vrienden heeft veroorzaakt, door hen op te sluiten in de container van de ferry. *Schilden van leem* eindigt met de aanblik van dit wrede tafereel:

Daar op de kade lagen ze, onder een meedogenloze zon, en zwermen vliegen begonnen in de hete lucht te gonzen en vormden dansende aureolen om hun hoofden. Ze zijn door mij vermoord en daarom zal ik vervloekt zijn tot het einde mijner dagen.¹²⁹

Het gezicht van de Canadese piloot was groen opgeblazen en ‘kwaadaardig als van de Hindoe-god (sic) der vernietiging, de lippen weggetrokken van bloedig tandvlees, de handen gekromd tot klauwen van gramschap.’¹³⁰ Jean-Claude – wiens bijnaam ‘Dianklo’ veel lijkt op Diablo (een duivelfiguur) – lijkt de weddenschap tussen God en Satan uit het Bijbelverhaal te belichamen: hij is deels goed en deels slecht. Rutgers beargumenteert dat Van Leeuwen de mens toont die goed wil doen, maar uiteindelijk daaraan ten onder gaat.¹³¹ Dat klopt slechts gedeeltelijk. Jean-Claude wil met zijn werk als armenadvocaat goeddoen én is zich bewust van het feit dat hij deze mensen nodig heeft. Hij kan niet zonder hen. Volgens Marjolein is de herinnering aan zijn moeder Amanda de reden voor dit gevoel van medeplichtigheid dat hij voelt. Het moge duidelijk zijn dat Jean-Claude in ieder geval geen kopie is van de godsvruchtige, ijverige en lijdzame Job.

In de plaats van een vragende en zoekende Job brengt Van Leeuwen een handelende Jean-Claude te berde die Gods afwezigheid zelf opvult. In zijn woning van het licht vangt hij de mensen op voor wie in de Curaçaose samenleving geen plek is. Het is echter een krakkemikkig huis, tot poeder vermalen in de kaken van miljoenen insecten dat enige vorm van onderdak moet bieden.¹³² Daarnaast wordt het verblijf gesloopt en gepenetreerd door de zee.¹³³

De auteur herschrijft het Bijbelverhaal met een vragende en actieve protagonist in de hoofdrol, die het heft in handen neemt: de woning van het licht en het verblijf van de duisternis zijn gevonden, maar blijken karig verlichtende realiteiten te zijn. Bovendien keert

¹²⁸ Jean-Claude verwijst naar Tula – leider van de Curaçaose slavenopstand in 1795 – om zijn stelling kracht bij te zetten. Om aandacht te vragen voor de slechte arbeidsomstandigheden en een betere behandeling af te dwingen, riep hij andere slaven op om het werk neer te leggen. Het zorgde voor veel opschudding en het Eilandbestuur zag hem als de aanstichter. Jean-Claude citeert Tula die de christelijke Eilandraad smeekt om hem niet te veroordelen: ‘Heer Pater, komen alle mannen niet voort uit een vader Adam en een moeder Eva? Heb ik kwalijk gedaan dat ik tweeëntwintig van mijn medebroeders verlost hebbe uit de boeijens, waarin zij onrechtvaardig geworpen waren? [...] Is het dan Uwen wil dat wij zo mishandelt (sic) worden?’ (Van Leeuwen, 1985: p. 16). Het mag niet baten: het christelijke bestuur acht hem schuldig en executeert hem op een kruis, als Jezus Christus, de persoon wiens medemenselijkheid niet wordt nageleefd door het bestuur. Voor Jean-Claude valt deze daad niet te rijmen met een God van liefde (Van Leeuwen, 1985: p. 68).

¹²⁹ Van Leeuwen, 1985: p. 172.

¹³⁰ Van Leeuwen, 1985: p. 171.

¹³¹ Rutgers, 1987: p. 425.

¹³² Van Leeuwen, 1985: p. 41.

¹³³ Van Leeuwen, 1985: p. 38.

Van Leeuwen een belangrijk Bijbels gegeven om. Er is namelijk geen loutering aan het einde van het lijden, zoals Job ervaart. Jean-Claude eindigt na de dood van zijn metgezellen in het gekkenhuis, waar Marjolein hem af en toe op komt zoeken. God kan met zijn dichterlijke esthetiek weinig betekenen voor de mensen die Hem nodig hebben.¹³⁴ Anders dan Job is Jean-Claude geen onbaatzuchtig persoon: hij helpt de armen als een vorm van boetedoening en had zijn ‘diabolische redenen’ om zijn drie vrienden mee te nemen op de ferry naar Santa Maria.¹³⁵

Wat voor rol speelt dit alternatieve Job-verhaal – deze bewerking van de intertekst – in het interpretatieproces van de roman? Als Van Leeuwen de intertekst slechts gekopieerd zou hebben, was de rol van Jean-Claude als Job een stuk eenduidiger geweest. De dubbelzinnige vergelijking tussen Job en Jean-Claude kan het best gezien worden vanuit de verbinding met andere interteksten in de roman.¹³⁶ Een eerste factor is de hoeveelheid interteksten die als een vloedgolf op de lezer afkomt. Deze overweldigende overmacht aan teksten en beelden maakt dat de lezer niet alleen heen en weer beweegt tussen het verhaal van Job en Jean-Claude. Van Leeuwen verbindt deze twee verhalen aan het slavernijverleden van Curaçao, Freud, Jeroen Bosch, de Dolle Mina’s, Rembrandt en Gandhi. Wat ontstaat is niet een dialoog, maar een ‘polyloog’ van geschriften, schilderijen, liederen, gravures en karakters. Steeds is er een andere stem die de boventoon voert of die in verband wordt gebracht met Jean-Claudes eigen verhaal. De lezer moet sterk in zijn schoenen staan om in de creoliserende¹³⁷ – in dit geval de vermenging tussen het Bijbelse narratief van Job en het Caribische verhaal van Jean-Claude – kakofonie orde aan te kunnen brengen of deze überhaupt helder te kunnen verstaan, wat op zich een betekenisvol gegeven is. Intertekstualiteit en de specifieke manier waarop de roman die inzet, zorgt ervoor dat de lezer binnengebracht wordt in een netwerk van teksten in de breedste zin van het woord, waarin steeds opnieuw weer andere stukken en lezingen om voorrang vechten. De vermenging van het Bijbelverhaal met een allerhande verzameling van andere teksten is tevens een postmoderne en postkoloniale geste die de almacht van de brontekst bevraagt.

3.2 Allegorie: de ferry als palimpsest op een zee van geschiedenis

De vraag die in deze paragraaf centraal staat, is: wat is de werking van de allegorie in het proces van betekenisgeving dat de roman initieert? In plaats van de hele roman allegorisch te lezen, kies ik ervoor om één beeld uit *Schilden van leem* uitvoerig te analyseren op werking – aan de hand van de drie allegorische aspecten subjectiviteit, historiciteit en hybriditeit – voor de motieven van de roman: lijden, schuld en verantwoordelijkheid. Ik heb deze motieven gekozen vanwege hun centrale positie in het verhaal van Job en van Jean-Claude. Met deze

¹³⁴ Jean-Claude beschrijft de realiteit van de armen als hard en acuut: ‘Ze zijn poëtisch onbenaderbaar; hun verhaal moet dan ook in een harde en onverbiddelijke taal worden verteld’ (Van Leeuwen, 1985: p. 57).

¹³⁵ Van Leeuwen, 1985: p. 147.

¹³⁶ Ik gebruik ‘intertekst’ in brede zin zoals Julia Kristeva dat deed met het begrip ‘meerstemmige tekst’ (Van Bork, et al., 2012).

¹³⁷ Er vindt creolisering plaats op het moment dat op sociaal, etnisch en cultureel gebied wederzijdse beïnvloeding en doordringing optreedt vanaf het eerste moment van kolonisatie (Van Kempen, 2002: p. 58). Deze term is zeer bruikbaar om te beschrijven wat er in *Schilden van leem* gebeurt met het Bijbelverhaal van Job, namelijk dat het zich vermengt met de vertelling van Jean-Claude.

aanpak neem ik voor lief dat het onhaalbaar is de gehele roman allegorisch te duiden, zeker daar hij veel minder in het oog springende elementen bevat die eveneens allegorisch geduid zouden kunnen worden.¹³⁸

Schilden van leem lokt een allegorische lezing uit door de centrale Bijbelse intertekst, de vele verwijzingen en beelden met een grote zeggingskracht. Die verleiden de lezer om op zoek te gaan naar de schijnbaar diepere laag van betekenis die niet aan de oppervlakte te vinden is. Een mooi voorbeeld is de boot waarmee Jean-Claude en zijn drie vrienden naar Santa Maria varen, die alle drie de allegorische aspecten belichaamt. Het schip zelf is een mengtekst – een palimpsest – waarin oude uiterlijkheden door nieuwe bewerkingen heen schijnen:

De ferry is zo vaak geverfd, zonder vooraf behoorlijk te zijn gebikt en geschuurd, dat het schip bezaaid is met builen en bulten in alle kleuren van de regenboog. Waar de verf is afgebladderd, worden dikke lagen roest zichtbaar.¹³⁹

Zijn historische gelaagdheid maakt de ferry tot het toonbeeld van een monumentale geschiedenis, aangezien de verschillende lagen verf over elkaar heen rusten en zo de eerdere en latere voorkomens van het schip vastleggen. Zo belichaamt de boot het beeld van de allegorie als een ruïne: het oude voorkomen van het schip is deels vergaan en vervangen door een nieuwe laag, maar tegelijkertijd is het eerdere uiterlijk nog zichtbaar.¹⁴⁰ Bovendien is de boot zelf hybride, door de verf en de roestlagen die door elkaar heenlopen en tezamen een nieuw beeld creëren. Toch belichaamt het uiterlijk van de ferry niet alleen de historische en hybride eigenschappen van de allegorie. Het schip belichaamt de ambivalentie van lijden, schuld en verantwoordelijkheid. Om dit te verduidelijken is het belangrijk de rol van het schip in het verhaal nader te analyseren.

Wanneer de ferry op de mijn vaart en een grote explosie het vaartuig geheel verwoest, begint Jean-Claude te raaskallen:

‘Mienas, mienas!’ Ik weet niet waarom, maar ik dacht: Dolle Mina’s, krankzinnig geworden Mina’s, baas in eigen buik, moord in verborgen ruimten.¹⁴¹

De verwijzing naar de feministische beweging maakt dat in *Schilden van leem* het schip geassocieerd wordt met moord, abortus en de baarmoeder. Deze gedachtesprong is even groot als legitiem. Na haar ongewenste zwangerschap van Heinz ondergaat Marjolein namelijk een abortus. Bovendien gaat zowel Marjoleins zwangerschapsafbreking als de ferry over een vorm van onschuldige schuld. Marjolein werd niet doelbewust zwanger en Jean-Claude doodde zijn vrienden niet met opzet.

¹³⁸ Zo kan Jean-Claude gelezen worden als een allegorische Job (mede door zijn initialen J.C.) en Marjolein als een schuld (daterend uit de Tweede Wereldoorlog) die niet ongedaan gemaakt kan worden.

¹³⁹ Van Leeuwen, 1985: p. 144.

¹⁴⁰ Wilkins, 2006: p. 290.

¹⁴¹ Van Leeuwen, 1985: p. 170.

Daarnaast is er een andere lezing die nog duidelijker blootlegt wat de Dolle Mina's, het schip en de romanmotieven aan elkaar verbindt: Glissant's *relation*. Glissant vergelijkt het slavenschip namelijk met een baarmoeder; de 'womb abyss.'¹⁴² De boot met slaven, zwanger van de dood, ontbindt, zo stelt hij, degenen die zij opneemt. Het gros van de mensen aan boord sterft. Zij worden vermoord in een verbogen vertrek. In combinatie met het einde van de roman is wat Jean-Claude zegt betekenisvol. Hij lijkt zelf het slavernijverleden in verband te brengen met zijn eigen missie. De honderden slaven waarmee een slavenschip volgestouwd was, vonden vaak de dood in de onderste regionen van het schip. Hetzelfde gebeurt met de neger met de ijsmuts, de Canadese piloot en Teresita: zij sterven, gevangen in de container in de buik van het schip.¹⁴³ Op die manier is de boot verbonden met een deel van de geschiedenis én wederom bevraagt *Schilden van leem* de betekenis van het lijden door de ferry het toneel te maken van dood en onschuld, als ook van geschiedenis en toekomst.

Zowel Jean-Claude's als Gods verantwoordelijkheid staat in de roman ter discussie. Die eerste verwijt God de dood van Tula;¹⁴⁴ de Suijverste Geest luisterde niet naar zijn smeken. Hij schildert God af als een 'methodische en koude beul, langzaam draaiend aan zijn folterrad.'¹⁴⁵ Desalniettemin rekent hij niet voorgoed af met de Vader, want als de nood hoog is, bidt hij tot Hem.¹⁴⁶ De allegorie verbeeldt deze dualiteiten van verwensen en vereren, schuld en onschuld en leven en dood, alleen heft zij die niet op: Jean-Claude doodt zijn vrienden, maar het laatste beeld dat de lezer te zien krijgt, is de aureolen van vliegen die om hun hoofden cirkelen.¹⁴⁷

De complexiteit van Van Leeuwens allegorieën is hun haast rizomatische manier van betekenen. Waar in een oorspronkelijke allegorie twee teksten met elkaar in dialoog treden, is in *Schilden van leem* sprake van een vergadering, waarin de rol van de voorzitter en de onderdanen zoek is. In die multi-interpretabele veelzijdigheid gaan betekenissen schuiven en is geen eindpunt te vinden – zelfs het feitelijke eindpunt (de laatste zinnen van het boek) biedt geen afgerond geheel, slechts aanleidingen tot verdere interpretaties. Dit zorgt ervoor dat de allegorie verandert, opblaast tot iets veel groters dan alleen de vervanging van het ene verhaal voor het andere. Haar subjectiviteit, dat wil zeggen: de willekeurige relatie tussen betekenaar en betekende,¹⁴⁸ wordt aanzienlijk complexer. Er zijn immers niet twee verschillende woorden die naar hetzelfde object in de werkelijkheid verwijzen. *Schilden van leem* toont hoe een veelheid aan woorden en uitdrukkingen naar een veelheid aan realistische objecten kan verwijzen. Dat wil niet zeggen dat betekenis relatief wordt, wel wordt zij verspreid, rizomatisch. En het is vooral de hybriditeit van de auteurs' allegorie – in vorm (verschillende teksten) en in inhoud (verschillende talen, registers en stemmen) – die dit zich steeds vertakkende netwerk tot wasdom laat komen.

Dit netwerk van betekenissen valt tevens te begrijpen als een visie op metafiction, aangezien de ultieme betekenisgeving wordt gefrustreerd. Van Leeuwen creëert wat lijkt op

¹⁴² Glissant, 2010: p. 6.

¹⁴³ Bovendien verwijst Jean-Claude meerdere keren naar de dood van Tula, wiens lichaam na de folteringen in zee werd gegooid.

¹⁴⁴ De leider van de Curaçaose slavenopstand in 1795.

¹⁴⁵ Van Leeuwen, 1985: p. 26.

¹⁴⁶ Van Leeuwen, 1985: p. 170-171.

¹⁴⁷ Van Leeuwen, 1985: p. 172.

¹⁴⁸ Fischer-Lichte, 1986: p. 156.

een meta-allegorie: een metafoor die niet enkel verbeeldt – in beelden vat – maar autonoom meer beelden verbeeldt en herdefinieert.

3.3 Ironie: een flamingo, die in een zoutpan staat te suffen

De allegorie kan nauwelijks losgezien worden van ironie, zoals Van Alphen stelt. Ironie is dan ook eerder een variant van de allegorie. Bovendien kunnen de twee heel goed in combinatie gebruikt worden.

In deze paragraaf onderzoek ik hoe delen van *Schilden van leem* ironisch gelezen kunnen worden en wat het gevolg is van deze dubbelzinnigheid voor de interpretatie van de roman. Dat laat zich raden: net als de allegorie is ironie een ‘counter-narrative’ dat een horizontale, realistische lezing bemoeilijkt.¹⁴⁹ Dat wil overigens niet zeggen dat het gebruik van de ironie een en al spot zonder serieuze ondertoon is. Hoofdstuk zes, dat de vergadering van de Curaçaose Eilandraad beslaat, laat dat zien. Alex Reinders noemt het een ‘onverbloemde vorm van satire’ waarin ‘persiflage, pastiche, burleske, overdrijving, ernst en luim’ aan bod komt; ‘het hele spectrum stijlmiddelen, afwisselend kietelend en dan de ballen afsnijvend[.]’¹⁵⁰ Van Leeuwen spot met de bestuurlijke macht door hem allerlei uitdrukkingen verkeerd te laten gebruiken,¹⁵¹ de volksvertegenwoordigers constant te laten uitweiden over irrelevante zaken en te slijmen bij de Voorzitter om toch nog iets langer aan het woord te mogen blijven. Reinders betoogt dat dit soort beschrijvingen een middel zijn om als schrijver de politici te kunnen ‘kastijden met zijn sarcasme, ironie, exuberante grappen en hyperbolische grollen.’ De schrijver is namelijk, als satiricus, deel van hetzelfde systeem. Wil hij dat systeem veranderen, dan zal hij dat moeten doen met ‘een andere moraal, een andere ethiek [en] een andere politiek.’¹⁵² De schrijver zou een dergelijke andere moraal, die ingaat tegen de status quo (de bestaande situatie), kunnen afdwingen juist omdat hij zowel in het systeem gevangen zit als erbuiten staat. Hij kan het ontregelen en de politiek verleiden zich ernaar te schikken, wil zij niet verstrikt raken.¹⁵³

Van Leeuwens ironische schrijven met een serieuze ondertoon¹⁵⁴ komt niet enkel naar voren in het hoofdstuk waarin de Eilandraad vergadert. Wanneer Jean-Claude over religie en God praat, bezigt hij een vergelijkbare scherts. Zo noemt hij Ayatollah Khomeini een ‘zachtaardig en verlicht despoot’ in vergelijking met sommige verhalen uit het Oude Testament,¹⁵⁵ ziet hij God als oorzaak achter de moord en doodslag die de wereld in zijn greep houdt – ‘Maar de Heer heeft altijd een zwak gehad voor vrouwen die in de woestijn hun

¹⁴⁹ Van Alphen, 2016: p. 10. Hoewel Van Alphen hier Owens citeert, die het over de werking van de allegorie heeft, wil ik tonen dat het gebruik van ironie eenzelfde effect heeft.

¹⁵⁰ Coomans-Eustatia, et al., 1991: p. 46.

¹⁵¹ ‘De hulpverlening aan Santa Maria slaat als *een tang op een slang*,’ ‘Ik zit hier geen *schroeven op laag water te zoeken*,’ ‘Natuurlijk slaat hij *soms het hout mis*,’ ‘...maar ik zou niet graag *in uw sokken staan*’ (Van Leeuwen, 1985: p. 109-116).

¹⁵² Coomans-Eustatia, et al., 1991: p. 46.

¹⁵³ Coomans-Eustatia, et al., 1991: p. 46.

¹⁵⁴ Daarmee lijkt de hoofdpersoon net als bijvoorbeeld schrijver Arnon Grunberg, zoals Yra van Dijk stelt, het pad te bewandelen tussen onhoudbare en ouderwetse ethiek en de evenmin soelaas biedende postmoderne onverschilligheid (Van Dijk, 2008).

¹⁵⁵ Van Leeuwen, 1985: p. 21.

stem verheffen en wenen. Soit.¹⁵⁶ – en noemt hij Hem ondanks Zijn onbegrijpelijkheid, wreedheid en grilligheid, een groot dichter.¹⁵⁷ Deze onversneden kritiek gecombineerd met een sarcastische ondertoon kan leiden tot een misschien voor de hand liggende conclusie: God en alles wat uit Hem voortvloeit is slecht. De roman laat deze lezing alleen niet toe en oppert een andere: religieus opportunisme en zijn uitwassen zijn kwaadaardig. Jean-Claude hekelt onder andere de manier waarop men Bijbelverhalen zomaar tevoorschijn tovert om zelf niet na te hoeven denken. Zoals de dokter, dominee en notaris die Job van de vuilnisbelt halen, afstoffen en met cachet presenteren, om vervolgens de blik preuts naar de grond te wenden als zij hem advies willen geven.¹⁵⁸ Het gebruik van ironie heeft een bloedserieus effect: het dient om opportunisme, bewuste onwetendheid en slaafse volgzaamheid te ontmaskeren.

Daarnaast blijft Jean-Claude zelf geenszins gevrijwaard van spot, zo blijkt als hij reageert op de typering van zijn persoon door de leden van de Eilandraad:

Zeer verrast was ik door de rake typering van de kant van het raadslid Caprisol. ‘Hij lijkt op een flamingo, die in een zoutpan staat te suffen.’ Er is een poëet neergedaald in de kwabbige borst van deze malicieuze Boeddha.¹⁵⁹

Een vreemde flamingo, die een zoutpan staat te suffen, zo ziet raadslid Caprisol Jean-Claude, die op zijn beurt deze ambtenaren wantrouwt door hun staat van dienst.¹⁶⁰ Hij staat de spot toe, omdat hij de bestuurders überhaupt niet serieus neemt. Niet alleen Jean-Claude zelf en de Eilandraad worden met een sarcastische bril bekeken, want de ironische dubbelzinnigheid van taal doorspekt de gehele roman. Dat heeft tot gevolg dat het moeite kost om te onderscheiden wat serieus is en wat met een korreltje zout genomen moet worden, te meer daar de ironie een serieuze bijklank heeft door de schrijvende beelden van uitbuiting en achterstand op Curaçao. Jean-Claude veroordeelt de huichelachtigheid van het bestuurlijk apparaat, het opportunisme van mensen die het geloof als excuus of rechtvaardiging gebruiken en de hardheid van een Oudtestamentische God. Van Leeuwen dwingt zijn lezer tot iets wat de mensen die hij beschrijft lang niet altijd kunnen: zelf nadenken en zelf op zoek gaan naar betekenis, in plaats van die te zoeken in heilig verklaarde geschriften en vastgelopen instituten. Zijn ironie is ondraaglijk licht en zwaar tegelijk én bovendien processueel.

3.4 Relation: het wrakhout waaraan Jean-Claude zich vastklampt

Bij *Schilden van leem* analyseer ik aan de hand van een voorbeeld hoe in de roman het continue associatieve verbeelden leidt tot nieuwe manieren van kijken. Jean-Claudes relatie

¹⁵⁶ Van Leeuwen, 1985: p. 153.

¹⁵⁷ Van Leeuwen, 1985: p. 48. Dit is overigens geen compliment. Jean-Claude doelt op Zijn afgezonderde positie van de werkelijkheid en op Zijn onmacht om echt verlichting te bieden aan de mensen die onder armoede, ziekte en eenzaamheid gebukt gaan.

¹⁵⁸ Van Leeuwen, 1985: p. 19.

¹⁵⁹ Van Leeuwen, 1985: p. 124.

¹⁶⁰ ‘Ik ben inderdaad vlijmscherp ontleed door onze bestuurders die, niet zo lang geleden, de rebellige neger Tula zonder forme van proces van onder op levendig hebben geradbraakt, in het gezicht hebben geblakert en den kop hebben afgehouden, al zullen onze vroede vaders in deze met kracht de zo gretig gehanteerde continuïteit in het bestuur van zich afschuiven’ (Van Leeuwen, 1985: p. 124).

met de armen verbeeldt dit treffend. Zijn relationele, haast moederlijke, houding die hij aanneemt tot de behoeftigen die hij opvangt is een voorbeeld van *relation* gericht op het doordenken van nieuwe manieren van onderlinge verbondenheid. Van Leeuwen frustreert de gedachte dat een mens zuiver en compleet is;¹⁶¹ hij benadrukt herhaaldelijk zijn schaduwkanten.

Eerder onthulde ik al dat Jean-Claude de armen niet slechts bijstaat uit de goedheid van zijn hart. Zijn zorg voor hen is tevens een vorm van boetedoening. Bovendien komt hun toestand hem goed uit als hij ze meeneemt op de ferry naar Santa Maria. Toch laat *Schilden van leem* de medeplichtigheid van *relation* zien, door Jean-Claudes dubbelzinnige houding. Aan de ene kant walgt hij van de armen¹⁶² en bekritiseert hij hen.¹⁶³ Daar staat tegenover dat hij in deze mensen iets ziet wat hij nergens anders waar lijkt te kunnen nemen: oprechtheid. Zo beziet hij de aanwezigheid van zijn drie metgezellen op de boot:

Ach, Jacob, wat hield ik van deze mensen. Hoezeer vertederde mij hun grote menselijkheid. Ik was in de nabijheid van vrienden, onttrokken aan het spel van een absurd bestaan. Diep en waarachtig leek mij hun vriendschap en zinvol mijn leven.¹⁶⁴

Deze mensen vormen een welkom en noodzakelijk tegenwicht voor alle namaak en façade op Curaçao. Jean-Claude beschermt datgene wat hij waardevol vindt, omdat er niemand anders lijkt te zijn die dat voor hem doet. God beschermt de armen met schilden van leem en daarom 'is het helaas niet anders' dan dat hij ze met raad en daad moet ondersteunen.¹⁶⁵ Ze zijn kwetsbaar en 'dobberen als wrakhout op het water.'¹⁶⁶

In de tekst zelf is het de speciale band tussen Jean-Claude en de mensen uit zijn opvang die *relation* verbeeldt. Er is geen hiërarchie die hun verbondenheid vormt, slechts een verhouding van onderlinge gelijkwaardigheid en een wederzijdse afhankelijkheid.

Met het begrip *relation* morreelt Glissant aan het denken in termen van geworteldheid. Hij heeft dan ook geen keus: het Caribisch gebied is met zijn lange geschiedenis van koloniale overheersing tot een plek geworden waar territoriaal denken gericht op bezit niet langer mogelijk is.¹⁶⁷ De verticaal groeiende wortel (*root*) vervangt hij door het rizoom: de wortelstok van een plant, die ondergronds en horizontaal vertakkend door de grond beweegt en zo een netwerk vormt zonder duidelijk begin of eind. Daarnaast is *relation* verbonden met kennis, omdat het gaat om een nieuwe vorm van verbeelden. In die zin beschouwt Glissant

¹⁶¹ Zoals het concept van de *root identity* identiteit gericht is op het toe-eigenen van land, mensen en goederen. Bovendien bedient de *root* zich van discursief taalgebruik, dat de daad van het veroveren moet vergoelijken en beschermen (Glissant, 2010: p. 143-144). Jean-Claude is zelf als hybride figuur een mooi voorbeeld van de ongeldigheid van de wortel. Of zoals Glissant stelt: 'the whole quest for origins, for legitimacy, is doomed to failure' in de nieuwe wereld (Glissant, 1989: p. xxxiii)

¹⁶² Marjolein vertelt: 'Hij vindt de armoede iets afschuwelijks en de armen wekken weerzin in hem op. Maar hij staat ze bij, grimmig en met opeengeklemden kaken' (Van Leeuwen, 1985: p. 102).

¹⁶³ Van Leeuwen, 1985: p. 59-60.

¹⁶⁴ Van Leeuwen, 1985: p. 165-166.

¹⁶⁵ Van Leeuwen, 1985: p. 68.

¹⁶⁶ Van Leeuwen, 1985: 68.

¹⁶⁷ Glissant, 2010: p. 146.

poëzie als de hoogste vorm van kennis,¹⁶⁸ omdat zij een verbeeldingskracht heeft die in potentie denkwijzen kan veranderen en generalisaties tegen kan werken.¹⁶⁹

No imagination helps avert destitution in reality, none can oppose oppressions or sustain those who “withstand” in body or spirit. But imagination changes mentalities, however slowly it may go about this.¹⁷⁰

Poëzie kan een cruciale rol spelen in deze langzame mentaliteitsverandering, omdat zij een dubbele kracht bezit. Enerzijds zoekt zij naar het besluiten van iets, maar anderzijds behoudt haar aanwezigheid precies die afsluiting.¹⁷¹ Glissant is hier wat vaag over, vandaar dat ik hem aanvul. Volgens mij doelt hij op de dubbelzinnigheid van verbeelding en de capaciteit om steeds opnieuw te verbeelden, en daarmee te ontsnappen aan de starheid van absolute kennis, door de tonen dat ook kennis op subjectieve verbeelding berust.

Uiteraard gaat Glissants begrip om veel meer dan de verbondenheid tussen mensen afkomstig uit verschillende culturen. Hij stelt een andere manier van kijken voor, die ruimte laat voor de kracht van verbeelding, die weg lijkt te zijn gemoffeld in discoursen gericht op overheersing en toe-eigening. Het imaginaire is zo belangrijk, aangezien het de vrije loop laat voor het wanordelijke, beweeglijke, afwijkende en onbegrensde, dat in de discursieve taal van geworteldheid, wettigheid en verovering verborgen wordt. Net als Glissant speelt Van Leeuwen met het verbeelden en het opnieuw uitbeelden van het reeds bestaande. Niet toevallig zegt Jean-Claude pas helder te zien op het moment dat hij in het gesticht terecht is gekomen en injecties krijgt om zijn kwellingen te neutraliseren.¹⁷² Pas nu, aangekomen tussen de gekwelden, waanzinnigen en dierlijken,¹⁷³ heeft hij zich kunnen onttrekken aan het toneelspel dat alles overdekte met een laag vernis.

Relation speelt op twee manieren een rol in de interpretatie van de roman. Enerzijds gaat zij over verbeelden op een wijze die de lezer na laat denken over de band tussen mensen onderling, mens en natuur en mens en God. Daarnaast gaat *relation* over kennis en betekenis, omdat zij de basis daarvan, namelijk verbeelding, inzet om nieuwe verbindingen voor te stellen. Voor de interpretatie van de roman betekent dat het afnemen van eenduidigheid en een vermenging van voorheen gescheiden gebieden.¹⁷⁴

¹⁶⁸ Glissant, 2010: p. 140.

¹⁶⁹ Glissant, 2010: p. xii.

¹⁷⁰ Glissant, 2010: p. 183.

¹⁷¹ Glissant, 2010: p. 183.

¹⁷² Coomans-Eustatia, et al., 1991: p. 171 en Van Leeuwen, 1985: p. 154.

¹⁷³ Jean-Claude stelt de instelling voor als een ‘vreemde dierentuin, waar ‘s nachts mensen als wolven huilen en waar plotseling gezichten voor mijn raam verschijnen als visioenen uit een schilderij van Jeroen Bosch’ (Van Leeuwen, 1985: 153).

¹⁷⁴ Zo bevraagt Van Leeuwen het onderscheid tussen mens en natuur, maar ook tussen mens en dier. Dit doet hij onder andere door de natuur herhaaldelijk binnen te laten dringen in het domein van de mens (Jean-Claude’s opvang is hier een voorbeeld van).

3.5 Metafictie: toneelspelen in een verdorven paradijs

Schilden van leem confronteert de lezer met een postmoderne vorm van metafictie, waarin de technieken van de fictie op de voorgrond treden. Ik zal beginnen de belangrijkste metafictionele kenmerken van de roman uit te lichten om vervolgens hun werking te analyseren. Afsluitend laat ik mijn licht schijnen over de gevolgen van de metafictionele elementen die ik heb uitgelicht voor het interpretatieproces van de roman.

Lange tijd lijdt Jean-Claude onder de onbekendheid van zijn echte moeder – een vraagstuk dat heel de familie krampachtig in stand houdt door te verzwijgen wat zij al weten: de huismeid Amanda die aan de familie Devereau cadeau is gedaan, heeft hem op de wereld gezet. Op Curaçao wordt een spel gespeeld, aldus Jean-Claude, dat tot het einde toe volgehouden wordt.¹⁷⁵ Het is een onontkoombare realiteit: eenieder op het eiland wordt erin meegetrokken. Dit toneelspel is voor een buitenstaander in zo ontelbaar veel realiteiten verankerd, ‘dat een toneelstuk van Pirandello op de avonturen van Dik Trom lijkt,’ volgens Marjolein.¹⁷⁶ Wat de Curaçaose werkelijkheid nog complexer maakt, is haar verspreidheid. Alle verschillende realiteiten die er te vinden zijn, bestaan gelijktijdig, aldus Marjolein, ‘en wanneer je denkt er iets van te begrijpen, dan zit je geheid op het verkeerde spoor.’¹⁷⁷ De lezer van *Schilden van leem* zou heel goed een vergelijkbare ervaring kunnen hebben bij het interpreteren van de roman. Ook Van Leeuwen schept een universum Curaçao gelijkend waar het licht ‘met een genadeloze scherpte mensen en dingen volledig blootlegt.’¹⁷⁸ Het felle licht brengt paradoxaal genoeg niet meer helderheid, integendeel: het zorgt voor nog meer schaduwen waarin het onkenbare zich ophoudt.

De romanwereld in *Schilden van leem* doet denken aan de postmoderne werkelijkheid zoals Vervaeck deze schetst. Hij omschrijft het wereldbeeld in een postmoderne roman als een werkelijkheid opgebouwd uit boeken, begoochelingen en ontgoochelingen die expliciet maken dat deze werkelijkheid eigenlijk fictief is. Deze karakterisering lijkt dan weer erg op het toneelspel dat de Curaçaose werkelijkheid vormt. De ficties sijnepelen in kleine details door. Jean-Claude beschrijft bijvoorbeeld de schilderijen die de muren van zijn opvang sieren:

Hier geen Napoleons aan de muur en geen zumbi op zolder, maar op prentbriefkaarten geïnspireerde schilderijen, die alle hetzelfde kenmerk vertonen: al het water van de Caribische Zee is ijs geworden, terwijl de heuvels en dalen, lentegroen en lieflijk, uit Tirol zijn geïmporteerd. Maar in plaats van jodelende deerntjes en

¹⁷⁵ Van Leeuwen, 1985: p. 90.

¹⁷⁶ Van Leeuwen, 1985: p. 100. Luigi Pirandello (1867-1936) was een Italiaanse schrijver die in zijn werk de relativiteit van waarheid centraal stelde. Volgens hem kon de mens het best gezien worden als een acteur die tijdens zijn leven verschillende rollen speelt. Tegelijkertijd is deze steeds bezig met de manier waarop anderen hem waarnemen en hoe hij het beeld dat hij van zichzelf heeft aan kan passen (Gorman, 2008: p. 3261). Het fictieve spel dat men speelt op Curaçao zorgt voor een denkbeeldige werkelijkheid waarin, zoals tevens het geval is bij Pirandello, verschillende waarheden naast elkaar kunnen bestaan.

¹⁷⁷ Van Leeuwen, 1985: p. 96.

¹⁷⁸ Van Leeuwen, 1985: p. 97.

struise boerenzoons in leren broeken, staan houten negers met ingehouden adem in dit bizarre paradijs.¹⁷⁹

Uit Jean-Claudes beschrijving komen vervreemdende schilderijen naar voren, die een Oostenrijks landschap tonen van, zo lijkt het, grasgroene Tiroolse weiden en bergen, met daarnaast ‘houten negers’ die veel weghebben van levende poppen. De doeltreffendheid van de beschrijving van deze ‘valsgekleurde kitschplaatjes’ wordt veroorzaakt door het feit dat deze kaarten niks met het echte leven te maken hebben, aldus Marjo Nederlof. Zij redeneert: ‘De zee is hier niet ijzig, maar warm, de heuvels zijn niet sappig groen, maar doornig en grijs, de negers zijn niet houterig, bewegen soepel. En dus hoef je je niet druk te maken om dergelijke vrolijke plaatjes. De Dianklo uit het boek, kan zich hier onbelaagd door zijn schuldgevoel weten.’¹⁸⁰ Ik ben het niet eens met haar conclusie dat de schilderijen losstaan van het leven op Curaçao. Sterker nog: het uitgesproken fictieve tafereel lijkt me juist betekenisvol in Van Leeuwens geschapen werkelijkheid waar een ononderbroken opvoering aan de gang is. Deze werkelijkheid mag dan misschien waarachtiger voorkomen dan Jean-Claudes verblijf van de duisternis,¹⁸¹ ze is wel degelijk doorspekt met nep. Met ‘ruimte’ doel ik niet op een geografische plaats, maar op de gefocaliseerde plaats: ruimte geeft aan hoe die plaats door een bepaald subject ervaren wordt.¹⁸² De schilderijen hier zijn niet authentiek, maar geïnspireerd op toeristische prentenbriefkaarten met grasgroene Oostenrijkse weiden en bergen. Op de splinterige kabel van de telefoondienst staat een barokke vaas, gevuld met zand, ‘waarin zes *plastic rozen bloeien*.’¹⁸³ De schilderijen lijken de werkelijkheid van Curaçao verder te fictionaliseren. Net als de toeristische afbeeldingen van het opgedirkte Tirol, schetst Jean-Claude een eiland dat mede als doel heeft vakantiegangers naar zich toe te trekken. Tegelijkertijd is Van Leeuwens Curaçao verre van een toeristisch paradijs.

Naast de *foregrounding* van de façades, namaak en vervalsing bevat *Schilden van leem* nog meer metafictionele opvallendheden. Evenals de romans die Vervaeck behandelt, druist *Schilden van leem* in tegen traditionele manieren van praten en vertellen: de tijd in de roman houdt zich niet aan de geldende conventies,¹⁸⁴ de personages zijn ofwel gedeeltelijk ofwel geheel onbetrouwbaar¹⁸⁵ en de chronologie wordt herhaaldelijk onderbroken.¹⁸⁶

¹⁷⁹ Van Leeuwen, 1985: p. 37.

¹⁸⁰ Coomans-Eustatia, et al., 1991: p. 217.

¹⁸¹ Daar kruipen leguanen als prehistorische monsters over het plafond en zit de zumbi (geest) op zijn leren troon, die door de ruimte zweeft tussen alle spinnenwebben (Van Leeuwen, 1985: p. 11-13).

¹⁸² Korsten, 2009: p. 296.

¹⁸³ Van Leeuwen, 1985: p. 38 (mijn cursivering).

¹⁸⁴ Jean-Claude vertelt over de verandering in zijn huwelijk met Marjolein, nadenkend over de oorzaak van hun nu steeds vaker ‘abrupt onderbroken samenzijn’: ‘ik weet het niet meer; *intussen zijn eeuwen verstreken*’ (Van Leeuwen, 1985: p. 29).

¹⁸⁵ De Devereaus zijn hybride figuren waarvan geen mens echt weet hoe ze aan hun ogenschijnlijke fortuin komen (Van Leeuwen, 1985: p. 87); Marjolein is verworden tot een pop opgepoetst met een laag glazuur (Van Leeuwen, 1985: p. 71). Bovendien onderstreept Jean-Claude, opgenomen in het gesticht en verwickeld in een visioen, zijn eigen fictionaliteit: ‘En nou hoef jij [Jacob] niet zo superieur te lachen, want ik besta ook niet. We zijn allebei geschapen met een afgekloven potlood. Merk Caran d’ache’ (Van Leeuwen, 1985: p. 159).

¹⁸⁶ Jean-Claude beschrijft een taxirit met een chauffeur uit de Bronx, die een duidelijke mening heeft over de inmenging van God in het dagelijks leven: [I] don’t think God Almighty gives a holy shit about this fucking mess’ (Van Leeuwen, 1985: p. 22). Dan is de lezer plots weer terug in Jean-Claudes verblijf van de duisternis: ‘Aan de muur worden alle Napoleons triester in hun mollige onschuld’ (idem). De lezer moet moeite doen te bepalen waar in het verhaal, op welke plek en in welke tijd hij zich bevindt.

De metafictionele kenmerken uit de roman geven aan dat zijn eventuele kritiek onder de laag van geheimen, simulaties en pretenties gezocht moet worden. Zodoende laat de romanwereld uit *Schilden van leem* zien dat de illusie een fictie is. Vervaeck stelt dat dit ‘doorprikken van de fictionele illusie’ een commentaar is op de traditionele omschrijvingen van de realiteit.¹⁸⁷ Jean-Claudes schetsen van de harde Curaçaose samenleving en de uitzichtloosheid van de armen – hij heeft het over het ‘uitkeringscarnaval’¹⁸⁸ – worden daarmee niet tot fabels of verzinsels gereduceerd. De auteur laat op zijn beurt zien dat deze realiteiten niet los kunnen staan van de vormen waarin de mens hen vat, namelijk conventionele vormen: narratieve ficties.¹⁸⁹ Van Leeuwen gaat net zo te werk als een postmoderne roman die de ‘echtheid’ van de fictie ontluistert en de fictionaliteit van de ‘echte’ werkelijkheid toont.¹⁹⁰ Het toneelspel krenkt Jean-Claude, omdat niemand de waarheid onder ogen durft te zien. Zijn twee verblijven weerspiegelen niet enkel het dualisme tussen licht en donker, maar ook tussen werkelijkheid en fictie. Het verblijf van de duisternis herbergt de geschiedenis van de Devereaus, terwijl de geest van Jean-Claudes vader rondwaart. De woning van het licht biedt een plek aan de armen, die in een geheel afgesloten realiteit zijn gedwongen, maar is gelijktijdig een schijnvertoning.

Van Leeuwens ontmaskering van een ogenschijnlijk paradijselijk Caribisch landschap dat in feite zijn glans dankt aan schijn symboliseert de verschillende realiteiten die in de roman naast elkaar bestaan. Opvallend genoeg worden in deze romanwerkelijkheid ficties nooit volledig ontmaskerd: Marjolein is zich bewust van de verschillende werkelijkheden, maar weet het Curaçaose toneelstuk niet uit te spelen; het bizarre paradijs wordt geen totale hel;¹⁹¹ het onderscheid tussen fabel en sujet wordt niet opgeheven.¹⁹²

Het vervagende onderscheid tussen werkelijkheid en fictie heeft uiteraard gevolgen voor de interpretatie, aangezien de lezer moeite heeft de twee werelden van elkaar te onderscheiden in deze ontologisch versmeltende wereld. Bovendien frustreert *Schilden van leem* de hermeneutisch geschoolde lezer die door middel van de relatie tussen geheel en deel tot een interpretatie wil komen. Dat onderscheid is immers nauwelijks te maken en als het al te maken is, werkt het vaak contraproductief.

3.6 De Caribische tekst: een chaotisch labyrint

In deze paragraaf onderzoek ik hoe de Caribische kant van *Schilden van leem* zich onder andere uit in de nadruk die Van Leeuwen legt op datgene wat beweegt, het abjecte en het vergankelijke. Net als *relation* gaat de Caribische tekst over politieke alternatieve vormen van verbeelden, die geplaatst moeten worden binnen de context van taalpolitiek, onderdrukking en

¹⁸⁷ Vervaeck, 2015: p. 18-19.

¹⁸⁸ Van Leeuwen, 1985: p. 58.

¹⁸⁹ Vervaeck, 2015: p. 19.

¹⁹⁰ Vervaeck, 2015: p. 19.

¹⁹¹ Jean-Claude beschrijft de ‘overheidsprostitutie’ en de kloof tussen rijk en arm. Tegelijkertijd houdt hij de armlastige zelf verantwoordelijk, aangezien hij roekeloos met zijn geld omgaat (Van Leeuwen, 1985: p. 59-60).

¹⁹² Vervaeck, 2015: p. 138. De fabel is de chronologische opeenvolging van de gebeurtenissen, een zuivere vorm van geschiedenis. Het sujet is de benaming voor de manier waarop die geschiedenis in de roman geordend wordt (idem). Hoewel het lastig is een samenvatting te geven van *Schilden van leem*, is het gedeeltelijk toch mogelijk om een echte, chronologische geschiedenis te construeren. Van Leeuwen tornt aan het onderscheid zonder de spanning weg te nemen.

genocide. De Caribischheid van de tekst is van belang, omdat zij de van betekenis uitpuilende romans van een noodzaak voorziet die dieper gaat dan slechts het postmoderne ontmaskeren van grenzen. Zo kan Van Leeuwens voorkeur voor het vergankelijke niet los worden gezien van de tekst als organisme en het nut van dat wat traditioneel onopgemerkt blijft.

De Caribische tekst zoals Benítez-Rojo deze schetst heeft een geheel eigen vorm, die enkel ontsloten kan worden door een lezing die daaraan ruimte biedt. Dat betekent dat het interpreteren van de tekst een andere aanpak vergt. In plaats te zoeken naar coherentie, orde en eenduidigheid, moet de lezer zich toespitsen op het Chaotische (*Chaos*), aldus Benítez-Rojo: ‘dynamic states or regularities that repeat themselves globally.’¹⁹³ Chaos gaat over datgene wat zich herhaalt, wat reproduceert, groeit, vergaat, zich ontvouwt, vloeit, draait, trilt en bruist.¹⁹⁴ De werking van de Cariben als brug tussen Noord- en Zuid-Amerika maakt de plek tot een archipel met ‘unstable condensations, turbulences, whirlpools, clumps of bubbles, frayed seaweed, sunken galleons, crashing breakers [...] and seagull squawks.’ Oftewel: het is een gebied van linguïstische chaos.¹⁹⁵ De taal van chaos is haast altijd indirect, omdat hij anders niet bij machte is de ‘diagrammic connections’ van de tekst te vatten. Hoe lastig zulke taal voor de lezer ook is, als hij zijn manier van lezen afstemt op het chaotische van de tekst, dan zal deze ineens op onverwachte plekken doorgangen bieden die leiden naar andere punten in het labyrint.¹⁹⁶

De voorkeur voor het abjecte, het vuile en viezige, heb ik eerder bij de paragraaf over *relation* uitgelegd als een vorm van grensoverschrijding, die het formuleren van nieuwe verbondenheden tussen mensen onderling en mens en natuur als voornemen kan hebben. Daarnaast is dit verlangen nauw verbonden met verval en met datgene waarover men het liever niet heeft. Opvallend is dat Jean-Claude vooral het lichaam van Marjolein als een abject fenomeen beschrijft, zoals de keer dat hij per ongeluk de badkamer inloopt terwijl Marjolein zich klaarmaakt voor de nacht:

[I]k ontmoette plotseling een vreemde: het *bloedeloze* gezicht zonder wenkbrauwen, de bevende kin, waarboven bleke lippen in een krans van rimpels lagen; het haar, stroef en *dood* als vezels van een oude mat, was in plukken geplant op de schedel, die kale plekken toonde. *Borsten als wijnzakken* hingen op *de vetrol* van haar buik, de tepels *groot en geil* als van *een oude teef*.¹⁹⁷

Niet enkel Jean-Claude ontmoet een vreemde, ook de lezer maakt kennis met een onbekende. Zo heeft hij Marjolein nog nooit gezien. De glazuren pop heeft plaatsgemaakt voor een persoon van vlees en bloed – half vergaan en bijna beestachtig, dierlijk. Ooit werd Jean-Claude verleid door Marjoleins ‘doorzichtige porseleinen huid, waarop de aderen teer en

¹⁹³ Benítez-Rojo, 1992: p. 2.

¹⁹⁴ Benítez-Rojo, 1992: p. 3.

¹⁹⁵ Benítez-Rojo, 1992: p.2. De Caribische ruimte is gevuld met boodschappen (Lyotard zou volgens Benítez-Rojo spreken van ‘language games’), die in vijf Europese talen (Spaans, Engels, Frans, Nederlands en Portugees) overgebracht worden. In deze meertaligheid zijn de talen van de Aboriginals en de lokale dialecten nog niet meegerekend.

¹⁹⁶ Benítez-Rojo, 1992: p. 3.

¹⁹⁷ Van Leeuwen, 1985: p. 32 (mijn cursivering).

lichtblauw lagen als nerven in een blad.’ Zelfs toen associeerde Jean-Claude haar lichaam met verval: ‘Onverzadigbaar en gulzig heb ik ooit haar schoot met mijn tong doorwoeld, de lippen zachtroze tussen het fijne, bedauwde haar ontluikend als een bloem van vlees, en haar sappen gedronken in de *bedwelvende geur van stervende bloemen*.’¹⁹⁸ De geur van haar lichaam die Jean-Claude omschrijft, verbeeldt eveneens de nauwe verbondenheid tussen leven en dood die in de romans vaker opduikt.

Wanneer Jean-Claudes schoonfamilie voor de eerste keer op bezoek komt, blijft de zee de wc-pot teisteren door alle ‘geheimen’ omhoog te stuwen en zo drek en drollen uit te spuwen.¹⁹⁹ Julia Kristeva legt uit dat het abjecte, alle manifestaties ervan, in feite een herkenning zijn van het verlangen waarop elk wezen, elke betekenis, elke taal en elk verlangen is gebaseerd.²⁰⁰ Veel meer dan het onteren van het schone, kan Van Leeuwens nadruk op het afwijkende en vieze gezien worden als een ontmaskering van datzelfde verlangen dat over het algemeen niet aan de oppervlakte wordt gebracht. Bovendien wordt het abjecte in veel gevallen gebruikt om een ontmoeting aan te duiden die niet volledig duidelijk of zuiver kan worden begrepen.²⁰¹ Jean-Claude beschrijft Marjolein als de Ander en zet zich tegen haar af. Wellicht doet hij dat uit angst, daar haar vergankelijkheid hem met de onontkoombare gewaarwording van zijn eigen sterfelijkheid en aftakelende lichaam confronteert. Tegelijkertijd laten de vele momenten die het onhygiënische benadrukken zich lezen als tegenwicht voor het geordende, statische en het gereguleerde waar Benítez-Rojo’s toepassing van het begrip ‘Chaos’ tevens een alternatief voor is. Marjoleins lichaam leeft, het vergaat, het verandert – soms zelfs van dag tot dag of meerdere keren op één dag – en het draagt de sporen van haar en Jean-Claudes leven; hij ziet dit alles immers op haar lichaam. Op die manier fungeert de aanblik van haar lijf eveneens als een spiegel waarin zijn eigen angsten en begeertes zich aandienen.

Afgezien van de nadrukkelijke aanwezigheid van het vergankelijke trekt de kracht van het dynamische in de roman de aandacht. In het discours van chaos is een lezing met name gericht op de plekken waarin de tekst of elementen daarvan bewegingen en processen weergeeft die gestoeld zijn op het verstrijken van de tijd. Zo benadrukt Jean-Claude herhaaldelijk de ouderdom die zich van zijn en Marjoleins lijf meester maakt.²⁰² De processen van de verstrijkende tijd zijn overal in *Schilden van leem* voorhanden: de zolder van de Devereaus waar onder spinrag de tijd stilgezet lijkt,²⁰³ het vergeelde bed van Jean-Claude en Marjolein dat de lichamelijke sporen en resten toont van toen ze nog echt intiem met elkaar

¹⁹⁸ Van Leeuwen, 1985: p. 28 (mijn cursivering).

¹⁹⁹ Van Leeuwen, 1985: p. 84.

²⁰⁰ Tiffin & Lawson, 1994: p. 50.

²⁰¹ Tiffin & Lawson, 1994: p. 50.

²⁰² Van Leeuwen, 1985: p. 49. Jean-Claude heeft het over een ‘groot onheil,’ maar het is voor de lezer niet duidelijk wat hij daaronder moet verstaan. Doelt hij op zijn verouderende lichaam en geest? Heeft hij het over de explosie van de ferry en de daarop volgende dood van zijn vrienden? Of verwijst hij naar de angst krankzinnig te worden?

²⁰³ Van Leeuwen, 1985: p. 12.

waren,²⁰⁴ Jean-Claude die zijn eigen geschiedenis wil vernietigen²⁰⁵ en de figuren die aan een palimpsest doen denken door hun tweetijdigheid.²⁰⁶

Van Leeuwens fascinatie voor het vergankelijke, het vieze en het tersluiks opwindende – neigend naar een lichte vorm van perversie – zorgt ervoor dat *Schilden van leem* qua interpretatie een vergelijkbare chaos teweegbrengt. Het chaotische van een natuur die bloeit, verwelkt, schimmelt en zich herhaalt, heeft de auteur inhoudelijk laten verschijnen. Meer dan dat deze ogenschijnlijke wanorde²⁰⁷ enkel dient om de lezer te verwarren, dwingt het hem om oog te hebben voor datgene waar traditiegetrouw al dan niet opzettelijk overheen gelezen wordt. De chaos ontspoord niet en verwordt geenszins tot een ondefinieerbare brij. Van Leeuwen stuurt zijn lezers niet met een kluitje in het riet, maar laat hen binnentreden in een labrynt, waar elke ontcijfering leidt tot een nieuwe doorgang en waar het dwalen op zich betekenisvol is.

3.7 Conclusie

De meerduidige interpretatie die *Schilden van leem* uitlokt en die bovendien oneindig voort kan bestaan, valt te begrijpen aan de hand van de zes leeswijzen die ik in dit hoofdstuk aangereikt heb. Uit de overvloed aan interteksten heb ik verschillende vormen van verwijzingen laten zien. Van Leeuwen herschrijft het verhaal van Job en laat zijn protagonist diens beloning van het (goddelijk) lijden bevragen. Hier op Curaçao is Jobs genoegdoening een goedkope truc; de vrienden van Jean-Claude sterven door zijn toedoen en hij gaat gebukt onder een schuld waaraan hij zich niet kan onttrekken. Deze Caribische herschrijving van Job laat de lezer niet enkel tussen twee verhalen bewegen, maar verbindt deze met een nog veel groter bassin van teksten, kunstenaars en karakters. Steeds opnieuw vechten andere stukken en lezingen om voorrang.

Deze veelheid aan interteksten en in het algemeen de volheid van de roman, maakt dat de allegorie in het geheel verandert. Er zijn niet slechts twee teksten met elkaar in dialoog getreden – er is sprake van een veelvoud aan conversaties. De allegorie blaast op en wordt in haar vorm complexer. *Schilden van leem* laat namelijk zien hoe een overstroming van woorden en uitdrukkingen alle kunnen staan voor iets anders in de werkelijkheid. Van Leeuwen presenteert een meta-allegorie die qua vorm naar het rizomatische neigt, met een veelvoud aan betekenissen in een netwerk dat zich steeds opnieuw vertakt.

Jean-Claude wordt door de Eilandraad spottend gezien als een gek, die slechts door een enkeling serieus wordt genomen. Van Leeuwen beschimpt op zijn beurt deze bestuurders door ze om te vormen tot karikaturen. Voor de lezer, die zich toch al een weg moet banen in het spinsel van interteksten, betekenissen en associaties, zorgt de allegorie voor nog meer

²⁰⁴ Van Leeuwen, 1985: p. 30-31.

²⁰⁵ Hij slaat de beelden van Napoleons stuk en wil zijn eigen verleden wissen (Van Leeuwen, 1985: p. 156).

²⁰⁶ De ferry is zo'n figuur, maar ook de muren in Jean-Claude's woning van het licht zijn mengteksten van verschillende tijden: 'De muren, oorspronkelijk met een chocoladelaag van Cadbury overgoten, vertonen nu leproze plekken, waarin fantastische abstracties opdoemen' (Van Leeuwen, 1985: p. 38).

²⁰⁷ Benítez-Rojo betoogt dat *Chaos* dynamische situaties en regelmatigheden beschrijft die zichzelf wereldwijd herhalen. Daarmee is *Chaos* dus niet een beweging die enkel in de Cariben waargenomen kan worden. Wel is het volgens hem zo dat de Cariben een plek zijn die deze onregelmatige regelmatigheden extra zichtbaar maakt (Benítez-Rojo, 1992).

gelaagdheid. Toch heeft de ironische manier van vertellen en kijken een serieuze bijmaak. De lezer moet namelijk zelf nadenken, afwegen en interpreteren en wordt zo tevens gedwongen zijn eigen subjectiviteit te erkennen.

Daarnaast speelt *relation* een rol in het proces van betekenisgeving dat *Schilden van leem* afdwingt. *Relation* veronderstelt een nieuwe manier van kijken naar datgene wat er al was. Van Leeuwen is niet onbekend met het spel der verbeelding, wat blijkt uit zijn exuberantie aan schetsen, metaforen en vergelijkingen. Zijn uitermate hybride hoofdpersoon laat hij een gelijkwaardige en wederwaardige relatie aangaan met de mensen die door de maatschappij uitgekotst worden. Zij zijn echt, in tegenstelling tot alle mensen op Curaçao die toneelspelen, lijkt de roman te willen zeggen.

De echtheid van de verstotenen, de mensen die zich ophouden in de marge, vormt een mooie brug met het volgende element dat een duidelijke weerslag heeft op de interpretatie: metafiction. Hoewel Curaçao gezien kan worden als een fictieve werkelijkheid waarmee het eiland al zijn burgers besmet, haalt *Schilden van leem* de façade niet geheel weg. Van Leeuwen laat de verschillende realiteiten naast elkaar bestaan zonder dat ze elkaar opheffen. Bovendien wordt de ene werkelijkheid niet als waarachtiger voorgesteld dan de andere. Deze postmoderne realiteit symboliseert de rol van betekenis in de roman: er is niet één bedoeling. *Schilden van leem* faciliteert het gelijktijdig bestaan van verschillende betekenissen.

Het chaotische van de Caribische tekst dat gericht is op het dynamische en het vergankelijke wordt weerspiegelt in de roman: de zee die de woning van het licht penetreert, het vergankelijke lichaam van Marjolein en de zolder van de Devereaus, die door spinrag overwoekerd is. Van Leeuwen laat zijn lezer dwalen op zoek naar een doorbraak, een uitweg uit de cirkel van interpretatie waarin hij soms vooruitgang lijkt te boeken om vervolgens tot de conclusie te komen dat hij in feite twee stappen terug heeft moeten zetten. De ultieme betekenisgeving wordt zodanig gefrustreerd, dat deze frustratie op zich als een vorm van metafiction kan worden gezien. Er is geen oorspronkelijke betekenis – al wordt die suggestie af en toe wel degelijk gewekt – slechts enkele losse betekenissen die enerzijds begrepen en onthuld worden, maar anderzijds nieuwe betekenissen doen ontluiken.

4. *Het teken van Jona: volgens de ‘profeet’ is het einde (bijna) daar*

Inleiding

In *Het teken van Jona* zijn er twee hoofdpersonen: de ik-figuur, een schrijver die woont en werkt op Curaçao en Juan Carlos de Altamarino, een grootgrondbezitter in het fictieve Zuid-Amerikaanse land Balboa. In het eerste deel van de roman is de schrijver aan het woord, die veel overeenkomsten vertoont met de auteur Boeli van Leeuwen. Voor de duidelijkheid en door de gelijkenissen zal ik de ik-figuur in het vervolg aanduiden als ‘Boeli.’ Als het me om de auteur zelf te doen is, zal ik de benaming ‘Van Leeuwen’ gebruiken. Boeli leidt én lijdt een zwervend bestaan op Curaçao, waar anderen hem spottend ‘professor’ noemen en ‘een gek onder de gekken.’²⁰⁸ Beelden en visioenen van het paard van Johannes kwellen hem tot wanhoop aan toe, terwijl hij reikhalzend uitziend naar een teken.²⁰⁹ Pas aan het einde van de roman schenkt de profeet Jona dat hem. In de tussentijd neemt Boeli, deze ziener tegen wil en dank, de lezer mee van hallucinatie naar hallucinatie.

Op een avond treft hij een neergestoken man aan op straat, die er ernstig aan toe is. Door adequaat optreden redt hij het leven van Juan Carlos de Altamarino – naast Jean-Claude en Jacob Cleveringa de andere J.C. – die hier optreedt als soort een Barmhartige Samaritaan, wanneer hij zich over hem ontfermt.²¹⁰ Als hij hersteld is van zijn verwondingen wil hij zijn redder als beloning zijn land Balboa schenken.

Samen met Juan Carlos en Laila vaart Boeli naar de plek van bestemming met de cachalote, de boot van Juan Carlos. Wanneer Boeli Laila ontmoet – een vrouw over wie Juan Carlos zich tijdens een van zijn handelsreizen naar Noorwegen heeft ontfermd – maakt zich een ‘oude paradijsvrees’ van hem meester,²¹¹ een angst die terecht blijkt. Als hij samen met Juan Carlos in het bordeel de Farolito is, probeert Laila hem als een slang te verleiden. Net op tijd redt Juan Carlos hem uit deze hachelijke verzoeking. Hierna besluit Boeli terug te keren naar Curaçao, om zijn herwonnen leven en de publicatie van zijn nieuwste boek te vieren. Het laatste deel van het boek, ‘Curaçao festival,’ gaat over dit copieuze feest. De alcohol vloeit rijkelijk en het festijn ontardt in een spektakel waarbij kippenpoten door de lucht vliegen. Dit feest, dat dionysische kenmerken vertoont, lijkt symbool te staan voor het schrijven van Van Leeuwen, zoals later duidelijk zal worden.

De gasten beginnen naarmate het feest vordert voor steeds meer overlast te zorgen. De politie komt en arresteert de initiatiefnemer, Boeli. Hij moet een nacht in de cel doorbrengen en zal de volgende ochtend voorgeleid worden aan de rechter. De agent die belast is met de zaak acht hem hier echter niet toe in staat: Boeli blijft maar raaskallen over visioenen die geen rechterlijke macht serieus zal nemen. In de ochtend wordt hij vrijgelaten en naar huis gestuurd, waar hij zijn vrouw na decennia van nuchterheid nu met een kater onder ogen moet komen. Na haar uitbrander loopt hij naar zijn slaapkamer en knielt naast zijn bed. In het Engels bidt hij het Onze Vader:

²⁰⁸ Van Leeuwen, 2007: p. 94.

²⁰⁹ Van Leeuwen, 2007: p. 17. Boeli beschrijft hoe hij in het holst van de nacht gewekt wordt door nachtmerries, terwijl hij smeekt om een teken van betekenis dat zin zal geven aan alle beelden die hem teisteren.

²¹⁰ Van Leeuwen, 2007: p. 83.

²¹¹ Van Leeuwen, 2007: p. 99.

Toen knielde ik naast mijn bed, vouwde mijn handen en bad in de taal die mijn hemelse Vader het liefst aanhoort, gelijk mij dit als kind door mijn aardse vader was geleerd: *Our Father which art in heaven / Hallowed be thy name / Thy kingdom come / Thy will be done / In earth as it is in heaven...*²¹²

Dit einde is multi-interpretabel, en is zowel politiek als religieus. Is het de hernieuwde devotie van een oude man die tot inkeer is gekomen? Zijn redding van Laila en het erop volgende feest ondersteunen deze interpretatie. Toch is het bidden niet zo eenduidig en dat komt door wat Boeli zegt over de taal. Een Curaçaose man die aangeeft dat God Engels het liefst aanhoort en dat vanuit zijn opvoeding aangeleerd heeft gekregen, begeeft zich op politiek terrein. De onderdrukking van de creoolse talen ten gunste van het Engels, Frans en Spaans was immers een belangrijk onderdeel van het koloniale bewind.²¹³

4.1 Intertekstualiteit

Net als *Schilden van leem* kan *Het teken van Jona* gezien worden als een web van interteksten, waarin alles belangrijk lijkt. Dit is een andere interpretatie van Boeli's woorden: 'Mijn ziel is als een spinnenweb, dat met duizenden ragfijne draden verbonden is aan duizenden andere levens.'²¹⁴ De roman bevat ongelooflijk veel verwijzingen die allemaal toegang geven tot een scala aan verhalen, geschiedenissen en mythes. In het midden hangt Van Leeuwen die het web gespannen heeft. Deze overvloed toont hoe de verhaalwereld die de roman oproept in uitwerking hybride is, omdat de lezer bij het zoeken van betekenis steeds doorverwezen wordt.

De intertekstualiteit van de roman kan op twee met elkaar samenhangende manieren geanalyseerd worden: inhoudelijk en vormelijk. Het is bij het lezen van *Het teken van Jona* verleidelijk om in het web verstrikt te raken en elke verwijzing te willen noemen, analyseren en interpreteren. Voor een lezer afkomstig uit de hermeneutische context resulteert dat in een zinloze jacht op een walvis die nooit gevangen kan worden. Dit gegeven is op zich al betekenisvol, omdat het aangeeft dat Van Leeuwen de lezer op een dwaalspoor zet die het vinden van dé interpretatie onmogelijk maakt. Dit betekent dat ik enkel aandacht zal besteden aan de verwijzing naar het Bijbelverhaal van de profeet Jona. De reden hiervoor is dat deze intertekst de jacht zelf lijkt te verbeelden en zodoende aansluit bij de zoektocht van de lezer naar een sluitende betekenis. Desalniettemin vrees ik dat het mij niet volledig gelukt is de verleiding te weerstaan zijpaden te bewandelen in Van Leeuwens labyrint. Zodoende is dit hoofdstuk tevens een getuigenis van de hermeneutische en in het algemeen interpretatieve uitdaging die *Het teken van Jona* behelst.

²¹² Van Leeuwen, 2007: p. 215-216.

²¹³ Dash, 1995: p. 7-8.

²¹⁴ Van Leeuwen, 2007: p. 29.

4.1.1 Jona: een profeet

In het Bijbelverhaal over de profeet Jona gaat het om de vraag wat juist en rechtvaardig is.²¹⁵ Jona is door God uitgekozen om de mensen van Ninevé te waarschuwen, maar hij negeert Zijn gebod en vlucht met de boot naar Tarsis. Om de hevige storm onderweg beter het hoofd te kunnen bieden, besluit de bemanning op Jona's aandringen hem van boord te zetten. De zaken lopen anders, want Jona wordt opgeslokt door een walvis en bidt tot God – drie dagen en nachten zit hij in het beest gevangen. Uiteindelijk gaat hij toch naar Ninevé om aan te kondigen dat het einde nabij is. Wonderbaarlijk genoeg luisteren de Ninevieten naar hem en komen zij tot inkeer. God spaart de stad en berispt Jona, die teleurgesteld is door de plotselinge verandering van de inwoners.²¹⁶

De auteur heeft het zondige Ninevé vervangen door Balboa, de heilstaat van Juan Carlos. Volgens Rutgers ligt in deze context de redding besloten in 'het onvolmaakte en zondige van de gewone mens, en profetische boete- en noodlotsprediken tégen', die vervangen worden door 'geluk en solidariteit mét het volk.'²¹⁷ Gedurende zijn driedaagse verblijf op Balboa ziet Boeli in dat 'noch absolute macht, noch absolute schoonheid, maar solidariteit met de armen het waren (sic) levensdoel is, zo stelt Rutgers.²¹⁸ Het dionysisch aandoende feest interpreteert hij als een gesecculariseerd Heilig Avondmaal, dat Boeli nuttigt met de armen en misdeelden van het eiland bij wie hij zich thuis voelt.²¹⁹

Er zijn genoeg verschillen te vinden tussen het verhaal van Jona en de roman, waardoor de lezer kan twijfelen aan het belang van de Bijbelse intertekst voor de betekenis van de roman.²²⁰ Ik denk echter dat de comparatieve relatie tussen de verhalen niet enkel tot stand komt door overeenkomsten, maar misschien nog wel betekenisvoller wordt door de verschillen. Het zijn juist ook de verschillen die de lezer laten reflecteren op de aard van de relatie tussen Boeli's verhaal en het verhaal van Jona. Ik kies ervoor om slechts één punt te behandelen waarop de roman en het Bijbelverhaal van elkaar verschillen. Het gaat hierbij om de omkering van een belangrijk gegeven uit het verhaal: de uitspuwing van Jona door de walvis. Deze kentering speelt een sleutelrol als het gaat om de manier waarop *Het teken van Jona* de verwijzingen naar Jona bewerkt. In het Bijbelverhaal werkt het uitspuwen van Jona als een wedergeboorte: hij is een ander mens geworden en besluit te doen wat God van hem vraagt.²²¹ In de roman gebeurt het omgekeerde: de walvis dringt door *in* Boeli, die dit als een ontmoeting met Jezus ziet:

²¹⁵ Goedegebuure, 2005: p. 78.

²¹⁶ Nederlands Bijbelgenootschap, 2013: p. 1265.

²¹⁷ Rutgers, 2007: p. 192.

²¹⁸ Rutgers, 2007: p. 192.

²¹⁹ Rutgers, 2007: p. 192.

²²⁰ Waar het Bijbelverhaal draait om de genadigheid van God, zelfs voor zondige volkeren als de Ninevieten, wordt het lijden van Zuid-Amerika in de roman voorgesteld als Bijbels en onontkoombaar door Juan Carlos (Van Leeuwen, 2007: p. 160). De eenduidigheid uit de Bijbel heeft Van Leeuwen vervangen voor een veel complexere voorstelling van lijden, schuld en verantwoordelijkheid. Bovendien is de rol van God compleet anders. Volgens Juan Carlos zou Hij zich snel terugtrekken bij het aanschouwen van de ellende op Balboa (Van Leeuwen, 2007: p. 151).

²²¹ Goedegebuure, 2005: p. 77.

En ik was dankbaar voor het behoud van mijn ziel. En Zijn geest was alom aanwezig in de wateren, waar mijn beschermers lagen te dromen, with strange whale eyes wide open in the waters of the beginning and the end.²²²

De roman herhaalt zo een christelijk cliché: het idee dat men pas in God gaat geloven na een gewaarwording van de Heilige Geest. De walvis heeft Boeli gered van de dood en hij raakt op zijn beurt in de ban van Zijn macht. Het beest dat God verbeeldt, is bovendien een inversie van Genesis. In plaats van Adam die de natuur benoemt, codificeert en uiteindelijk overheerst,²²³ raakt Boeli hier onder de invloed van de walvis. Een specifieke herschrijving van het scheppingsverhaal als deze toont hoe mensen op een symbiotische manier samenleven met de natuur, die vaak hen overheerst in plaats van andersom.²²⁴ Zo plaatst deze herschrijving het scheppingsverhaal in de Caribische context.

Deze naar binnen gerichte herschrijving is niet eenvoudig te interpreteren. In het Bijbelverhaal is de walvis slechts een figurant, maar Van Leeuwen geeft hem een sleutelpositie; hij is Schepper, redder en leermeester ineen. Dat hij zich als de Heilige Geest in Boeli nestelt, reflecteert op de verhouding tussen de mens en de natuur die hem omringt. Tegelijkertijd kan Van Leeuwens verwisseling metafictieel bezien worden als een commentaar op het lezen en interpreteren van verhalen. Door de walvis zo vol van betekenis te maken – het zoogdier redt het leven van Boeli door hem zijn stem terug te geven – geeft Van Leeuwen letterlijk een andere stem aan het verhaal van Jona. Waar de walvis eerder een middel was om een hoger doel te bereiken, is hij in de roman het hogere doel zelf. Daarmee oppert Van Leeuwen niet enkel een andere interpretatie van het Bijbelverhaal, maar becommentarieert hij indirect de hiërarchische literaire conventies door deze naar zijn hand te zetten.²²⁵

4.1.2 Balboa: een zondig Ninevé

Juan Carlos' rijk Balboa wordt in de roman afgebeeld als een Zuid-Amerikaanse versie van Sodom en Gomorra – de steden die in de Bijbel verdorvenheid weerspiegelen.²²⁶ Deze betekenis wordt toegankelijk gemaakt door Boeli, die van Juan Carlos het moordwapen krijgt waarmee die zijn aanvaller heeft omgebracht. Associatief doet het Boeli denken aan een schilderij van Salvador Dalí.²²⁷ 'Atmospheric skull sodomising a grand piano.'²²⁸ Het schilderij fungeert als een intertekstuele *mise en abyme*: één beeld – dat van het schilderij –

²²² Van Leeuwen, 2007: p. 171.

²²³ Braziel, 2005: p. 124.

²²⁴ Braziel, 2005: p. 124.

²²⁵ Musschoot, 1994: p. 210. Anne Marie Musschoot schetst hoe het bewust en nadrukkelijk breken met de vertelconventies of het opeisen van de vrijheid om de conventies naar de eigen hand te zetten gemeengoed is geworden in de Nederlandse literatuur van de jaren '60. Van Leeuwens herschrijving van de walvis van bijrol tot agent kan als een voorbeeld hiervan worden gezien.

²²⁶ Nederlands Bijbelgenootschap, 2013 (Genesis 18:20).

²²⁷ Dit specifieke schilderij komt ook terug in *Schilden van leem*.

²²⁸ Van Leeuwen, 2007: p. 105.

wordt ingebed in de roman en geeft diens betekenis weer.²²⁹ De implicatie van deze mise en abyme is niet eenduidig.

Sodom en Gomorra waren de steden waarin alles plaatsvond wat ‘God verboden had.’ Zij lagen aan de oever van de zee en vormden zo een grensgebied, net als Balboa. Daar is de ellende volgens Juan Carlos zo groot dat God geschrokken terug zou deinzen.²³⁰ Afgesloten van de wereld koesteren de inwoners een eigen kosmos, waarin waanzin de enige logica is.²³¹ Deze tegenstelling lijkt op de dionysische chaos van het feest, waar Boeli uitlegt dat de ‘zuiplappen, onderstandtrekkers, dieven, hoeren en gestoorde koekenbakkers’ door de duivel niet verleid zullen worden.²³²

In de Farolito, het bordeel van het eiland, vinden bestialiteiten plaats die niet zouden misstaan in Sodom en Gomorra:

Een dwerg met een enorme penis liet een chihuahua in een mandje aan zijn purperen eikel hangen. Een vrouw werd door een herdershond bestegen. Twee vrouwen voerden een lesbische scène op, vreemd genoeg met bloemen in de hand en onder het slaken van schalkse kreetjes. Een vrouw maakte onbeholpen danspasjes, in haar rechterhand een kronkelende paling, die ze daarna in haar vagina stak. Dit alles op de spinet begeleid door de pianist, die in een verregaande staat van ontbinding verkeerde.²³³

Boeli beschrijft de opvoeringen als executies van rituelen: ‘alles is al bepaald, het toneelstuk is bekend.’²³⁴ Benítez-Rojo stelt de Caribische *performance* voor als het steeds opnieuw opvoeren van een ritueel.²³⁵ De vertoning reflecteert niet alleen op de artiest, maar ook op het publiek dat op zoek is naar een ‘carnavalesque catharsis’ die gewelddadige excessen overstijgt om te tonen hoe deze loutering er in feite al was.²³⁶ Hij doelt hiermee op *performance* en de mystieke of zelfs magische aspecten ervan, die als ‘leem van de beschavingen’ bij hebben gedragen aan het formeren van een Caribische cultuur.²³⁷ Deze vreemde wereld van de Farolito is een onderwereld, waar perversiteiten plaatsvinden omhuld met een zweem van romantiek.²³⁸ Daarnaast kunnen deze bestialiteiten gezien worden als een perverse problematisering van een antropocentrisch wereldbeeld waarin de mens centraal staat. Van Leeuwen becommentarieert de menselijke almacht door zijn hoofdpersoon met walging en opwinding de eenwording tussen mens en dier waar te laten nemen.

²²⁹ Dictionary of Media and Communications.

²³⁰ Van Leeuwen, 2007: p. 150.

²³¹ Van Leeuwen, 2007: p. 62.

²³² Van Leeuwen, 2007: p. 186-188. De duivel heeft ‘geen belangstelling voor mensen zonder glans’, omdat er niks te halen valt. Boeli’s stelling vormt een sterk contrast met het verhaal van Jona en God die juist de zondigen van de ondergang wil redden.

²³³ Van Leeuwen, 2007: p. 163.

²³⁴ Van Leeuwen, 2007: p. 165.

²³⁵ Benítez-Rojo, 1992: p. 11.

²³⁶ Benítez-Rojo, 1992: p. 22.

²³⁷ Benítez-Rojo, 1992: p. 11.

²³⁸ Van Leeuwen, 2007: p. 164.

Waar Sodom en Gomorra in de Bijbel bij uitstek geschikt zijn om de tegenstelling tussen goed en kwaad en reinheid en verderf te onderwijzen, laat Balboa een dergelijke simplificatie niet toe. Er zijn meerdere elementen die het fictieve land juist tot een dubbelzinnige en conflictueuze middenweg tussen de Bijbelse tegenstellingen maken.²³⁹ Bovendien zetten de vele realiteiten die er volgens Juan Carlos naast elkaar bestaan²⁴⁰ begrippen als waarheid, fictie, schuld en onschuld op losse schroeven, om deze een veel gelaagdere – en vaak tegenstrijdigere – betekenis toe te kennen.

Van Leeuwen orkestreert de vermenging van Jona's verhaal met Sodom en Gomorra uit Genesis, waardoor de interteksten elkaars betekenis beïnvloeden. De profeet Jona richt zijn waarschuwing niet enkel tot de Ninevieten, maar ook tot de bewoners van de twee zondige steden. Het versmeltende schilderwerk van Dalí keert terug in de interteksten die vermengen, evenals met de verhaallijnen van Juan Carlos en Boeli. Het hybride Balboa – dat het midden houdt tussen een paradijs en een onderwereld – demonstreert het associatieve, indirecte en autonome karakter waarop de roman interpretatie afdwingt.²⁴¹

4.1.3 Politieke hervertellingen: *Caribbean Genesis*

Caribische hervertellingen van Genesis zijn politiek, aldus Jana Evans Braziel. Zij gebruikt de term *Caribbean Genesis* om specifieke Caribische intertekstuele ondernemingen te begrijpen als herschrijvingen van ontstaansmythes die de basis vormen van westerse vormen van de geschiedenis, kennis en het mensbeeld.²⁴² Bovendien zijn deze Caribische herschrijvingen postmodern, omdat zij benadrukken dat mensen enkel toegang hebben tot de geschiedenis en tot de werkelijkheid door datgene wat ernaar verwijst: de representatie.²⁴³ Een voorbeeld van *Caribbean Genesis* is de omkering van een statisch Eden met in plaats daarvan de natuur als een dynamisch proces dat constant in wording is, vol nieuwe beginpunten.²⁴⁴ Er is geen Schepper die aan het begin staat en alles creëert; de natuur bepaalt het scheppingsproces en voert het op, als een performance.²⁴⁵ Met behulp van Glissant legt Braziel uit dat deze Caribische omkeringen noodzakelijk zijn.²⁴⁶ De genocide op de oorspronkelijke inwoners van het Caribisch gebied maakt het nodig om een nieuwe verhouding te formuleren tussen mens

²³⁹ Juan Carlos is een hypocriete en tirannieke alleenheerser die de armoede van zijn land veroordeelt én in stand houdt; instituties als de kerk en het leger beschermen zichzelf, maar niet de burgers die hen nodig hebben (Van Leeuwen, 2007: p. 59); Juan Carlos presenteert Balboa als een ontwikkelingsland én als een land waar geheimen geopenbaard worden die nergens anders zich ontploegen (zie bijvoorbeeld Van Leeuwen, 2007: p. 180). Kortom: Balboa is bij uitstek een eiland dat een samengaan is van goed en kwaad en puurheid en verderf. Bovendien beschrijft Juan Carlos Balboa enerzijds als een land dat door God in de steek gelaten is, terwijl hij aan de andere kant stelt dat dit de enige plek is waar men direct in contact staat met Jezus (Van Leeuwen, 2007: p. 180).

²⁴⁰ Van Leeuwen, 2007: p. 64. De zee, die zo belangrijk is voor Balboa, omvat vele realiteiten.

²⁴¹ Het betekenisgeven is associatief, omdat de interteksten de lezer (gelijk Boeli en Juan Carlos) steeds doorverwijzen van verhaal naar verhaal zonder een vooraf vastgelegde volgorde of starre structuur. Daarnaast stelt de roman een indirecte interpretatie voor juist door de onophoudelijke betekenisstroom waarin de direct beschikbare betekenis vaak oppervlakkig is en een diepere laag onder het oppervlak herbergt. Tot slot verworden de interteksten tot autonoom producerende reservoirs van betekenis, waaruit ogenschijnlijk eeuwig geput kan worden.

²⁴² Braziel, 2015.

²⁴³ Korsten, 2009: p. 254.

²⁴⁴ Braziel, 2005: p. 112.

²⁴⁵ Braziel, 2005: p. 112.

²⁴⁶ Braziel, 2005: p. 117.

en natuur. Daarnaast zijn deze herschreven scheppingsverhalen kritiek op westerse manieren van kijken naar en omgaan met kennis. Door deze mythen om te keren, te bevragen en onderzoeken, ontwrichten de nieuwe verhalen de oude, dat wil zeggen: de verhalen waarin Adam en Eva aan de basis staan.²⁴⁷ Zo onthullen de werken het hiërarchische denken dat aan de vertellingen ten grondslag ligt: de tegenstellingen tussen mens en dier, natuur en cultuur, zelf en ander, wit en zwart en tussen beschaafde en wilde.²⁴⁸

In *Het teken van Jona* reikt Van Leeuwen een eigen Caribische herschrijving aan, wanneer hij Laila in de Farolito opvoert als de slang uit het paradijs terwijl zij Boeli verleidt:

Ze [Laila] kroop als een slang over de grond. [...] Haar hoofd verscheen aan mijn zijde en een spitse tong streelde de palm van mijn hand; daarna fladderde haar tong als een giftige vlinder langs mijn pols. [...] Ik was plotseling bezeten van een schier onhoudbaar verlangen de schelp van haar schoot binnen te dringen om voor altijd in het binnenste van haar lichaam te wonen. Toen zei ze zacht en hees: ‘Wat heeft het leven je ooit geboden dan pijn, verdriet en onbegrepen lijden. Heb je ooit een goede daad beloond gezien? Welke vruchten heb je kunnen plukken? Stof is alles in je hand geworden en as de woorden in je mond. Waarom worstel je met een onbegrijpelijke God, waar zijn de bloemen die je hebt gezaaid, wat betekent het werk van je geest en handen? Breek met je voos bestaan en alle macht zal je gegeven worden om deel te nemen aan de werkelijke wereld van overheersing en genot. Er is geen rechtvaardiging voor jouw God, want heb je ooit iets anders gezien in dit leven dan armen in de rijke kerk, stervende kinderen in de woestijn, slachtvelden dampend van bloed van jonge soldaten, kampen waarin mensen zijn doodgemarteld en vergast? Neem mij en laat ons samen treden in het rijk, waarin macht wordt gegeven aan diegenen die er recht op hebben.’²⁴⁹

Zoals Satan Eva met de verboden vrucht Adam liet verleiden,²⁵⁰ probeert Laila Boeli over te halen. Zij paait hem als slang uit de Hof van Eden om gelijk te worden aan God. Ze wijst hem op al het onrecht dat zijn ‘voos bestaan’ kenmerkt en de ellende die hij om zich heen ziet. Als hij met haar meegaat, zal hem rechtvaardigheid ten deel vallen, betoogt Laila. Braziel benadrukt de ontwrichtende werking van deze tekstuele herschrijvingen en hervertellingen van belangrijke ontstaansmythes.²⁵¹ De originele Genesis geniet een aura van zuiverheid en onfeilbaarheid, terwijl in de roman de Genesis wortelt in het kwaad, namelijk, het bordeel.

²⁴⁷ Braziel, 2005: p. 122.

²⁴⁸ Braziel, 2005: p. 122-123.

²⁴⁹ Van Leeuwen, 2007: p. 168.

²⁵⁰ Nederlands Bijbelgenootschap, 2013 (Genesis 3:6).

²⁵¹ Braziel, 2005: p. 122.

Het is niet toevallig dat Laila's naam sterk lijkt op *Lilith*, Eva's duivelse voorgangster uit de Mesopotamische oudheid.²⁵²

Opvallend is dat Van Leeuwen een significant detail omdraait: er is geen apart wezen dat Eva de opdracht geeft Adam te verleiden, *Eva is één geworden* met de slang. Naast de bestialiteiten in de Farolito is deze metonymische vervanging een ander voorbeeld van de steeds vager wordende grens tussen het menselijke en het dierlijke.²⁵³ Daarmee raakt de roman aan de hiërarchie tussen schepping en natuur, door te tonen dat er geen dualisme bestaat waarmee de natuur ondergeschikt kan worden gemaakt aan de mens.²⁵⁴

Van Leeuwens intertekstuele web of versmeltende droom presenteert een andere manier waarop we ons kunnen verhouden tot de aarde en natuur, de mensen en de geschiedenis. Dit is geen antithese, maar een synthese waarin allerlei mogelijke waarheden weliswaar niet op logische gronden met elkaar worden verzoend, maar die desondanks op organische, Caribische, symbiotische wijze alle bestaansrecht hebben.²⁵⁵

4.2 Allegorie

Van Leeuwens roman is opgebouwd uit verschillende paradoxen, waaronder: goed en kwaad, mens en dier en leven en dood. Een paradoxale invulling van de allegorie is typerend voor veel Afrikaanse, Afrikaans-Amerikaanse en Caribische schrijvers, die tonen hoe tegenstellingen elkaar uit kunnen sluiten *en* kunnen ondersteunen tegelijk.²⁵⁶ In deze paragraaf gaat het om de manier waarop *Het teken van Jona* de allegorie inzet om betekenis te geven. De allegorie omschrijft Van Alphen als een geperverteerde vorm van betekenisvervanging. Zij voegt tijdens haar substitutie namelijk ook een betekenis toe, waardoor de originele betekenis van een beeld of tekst niet meer zuiver is.²⁵⁷ *Het teken van Jona* is een voorbeeld van een nog complexere allegorische vorm. De roman vervangt betekenissen, drijft ze op de spits, bevraagt ze, becommentarieert en ridiculiseert ze. Desondanks heft hij de spanning niet op en blijft de verdubbeling tussen de beide narratieven bestaan.

Ik zal enkele beelden uit de roman aanhalen die de drie aspecten van de allegorie – subjectiviteit, historiciteit en hybriditeit – verbeelden en daarmee onontbeerlijk zijn in het

²⁵² Coomans-Eustatia e.a., 1991: p. 22.

²⁵³ De onvoltooide Zondeval laat Van Leeuwen plaatsvinden in een verdorven plek, waar slang en mens verbonden zijn zoals de vrouw die de paling in haar schede inbrengt (Van Leeuwen, 2007: p. 163). Andere voorbeelden van de hybride grens tussen mens en dier zijn de overige acts in de Farolito, verbeelding van God als walvis en de mensentuin van Juan Carlos.

²⁵⁴ Braziel beargumenteert dat de hiërarchische tegenstelling tussen mens en dier en mens en natuur een belangrijk onderdeel vormt van eurocentrische denkbeelden bedoeld om een antropocentrische heerschappij (over andere volkeren) af te dwingen (Braziel, 2005: p. 122-123). Van Leeuwens spel met dit onderscheid kan daarom gezien worden als een ontmaskering: de mens is onlosmakelijk verbonden met zijn dierlijke Ander.

²⁵⁵ Een voorbeeld van deze synthetische verhouding is de zee, die verschillende realiteiten omvat en daarmee ingaat tegen Glissants idee van *History*: de totalitaire geschiedenis van het westen, die de werkelijkheid voorstelt als een statisch en hiërarchisch discours (Glissant, 1989: p. xxix). In *Het teken van Jona* symboliseert de zee een alternatieve geschiedenis die ingaat tegen de normatieve veronderstellingen van causaliteit, systematische opvolging en een hiërarchisch systeem (Glissant, 1989: p. xxxiii).

²⁵⁶ Dieke, 2010: p. 2.

²⁵⁷ Van Alphen, 2016: p. 3-4.

duizelingwekkende betekenispotentieel dat de roman biedt, terwijl hij de lezer van de ene naar de andere betekenis jontast.

4.2.1 *Profeet Boeli en het Einde der Tijden*

Protagonist Boeli is een profeet tegen wil en dank – hem worden zaken geopenbaard waar anderen geen weet van hebben – en hij is een voormalig alcoholist. Herhaaldelijk heeft hij het over de ondergang van alle mensen, een verwijzing naar het laatste Bijbelboek Openbaring, een profetie van de eindtijd.²⁵⁸ Zijn waarschuwingen vinden echter geen weerklank. Boeli is een potentieel onbetrouwbare verteller en een excentriekeling op het eiland. Van Leeuwen speelt voortdurend met zijn geloofwaardigheid.²⁵⁹ Enerzijds bevatten zijn apocalyptische visioenen verschrikkelijke en bij vlagen zeer realistisch aandoende toekomstbeelden.²⁶⁰ Anderzijds doet zijn rol ironisch aan, omdat Boeli zijn eigen voorspellingen ontkracht. Hij associeert erop los in onnavolgbare gevolgtrekkingen over gevaarlijke allianties, vage tekenen en symbolen die alleen hij waar lijkt te kunnen nemen. Van Leeuwen stelt zo het denken in termen van redding en ondergang ter discussie. Het is, zoals Rutgers stelt, Boeli's ouder wordende lichaam dat als teken van verval en de ondergang van de gehele wereld wordt gezien.²⁶¹

Van Leeuwen presenteert een heel andere Jona dan de profeet uit het Bijbelverhaal en becommentarieert daarmee zijn belangrijkste intertekst. Boeli's rol kan allegorisch begrepen worden, omdat zijn twijfelachtigheid begrepen als redding en ondergang aan vragen onderwerpt. Waar Jean-Claude duidelijker als een allegorische Job gelezen kan worden, is dat voor Boeli een stuk lastiger. Toch is de nadruk die gelegd wordt op het visionaire de duidelijkste allegorie op het Bijbelverhaal van Jona, die niet Gods waarschuwing wilde verkondigen. Zo noemt Klaas de Groot de roman de meest visionaire uit Van Leeuwens oeuvre.²⁶² Daarnaast kan het werk model staan voor een geschiedenis waarin herhaaldelijk profeten opstonden en teloorgingen, en verlegt hij de focus op dat wat voor het gros van de mensen verborgen is.²⁶³ Zijn hybride voorspellingen verstrengelen verleden, heden en toekomst.²⁶⁴

Boeli is als allegorisch personage belangrijk voor de manier waarop de roman betekenisgeving voortbrengt en dat heeft te maken met zijn visioenen. Net zoals de dynamiek van zijn waanbeelden neemt Van Leeuwen de lezer mee in wat Wim Vogel een 'groteske en

²⁵⁸ Nederlands Bijbelgenootschap, 2013 (Openbaring 1-22).

²⁵⁹ Dit doet de auteur onder andere door de hallucinaties die zijn protagonist op lijken te slokken.

²⁶⁰ Boeli verwijst naar het 'holocaustum van de joden', Armeniërs, Ethiopieërs en Russen om een nog veel grotere ondergang te voorspellen (Van Leeuwen, 2007: p. 28). Bovendien heeft hij het over de internationale grootmachten, Amerika en Israël, die samenwerken en de constante dreiging van vernietiging veroorzaken.

²⁶¹ Rutgers, 2007: p. 193. Daarnaast moeten zijn waarschuwingen over de gevaren van massavernietiging geplaatst worden binnen de context van de jaren '80, toen de spanningen van de Koude Oorlog de wereld in zijn greep hielden.

²⁶² Coomans-Eustatia, et al., 1991: p. 172.

²⁶³ Boeli benadrukt herhaaldelijk hoe aan hem verborgenheden worden geopenbaard door zijn televisiescherm, maar ook door God (Van Leeuwen, 2007: p. 26). Omdat hij als verteller ten minste gedeeltelijk onbetrouwbaar is, zou Boeli symbool kunnen staan voor een wereld in de greep van de Apocalyps en redding.

²⁶⁴ Boeli verwijst naar genocides uit het verleden, schetst de gevaren van het heden (zoals de alliantie tussen Amerika en Israël) en blikkt vooruit naar een potentieel donkere toekomst (Van Leeuwen, 2007: p. 28, onder andere).

bizarre droom' noemt.²⁶⁵ In die droom versmelten werelden met elkaar en worden geschiedenissen zo ingenieus aan elkaar verbonden dat de lezer bijna alle houvast kwijtraakt. Hij heeft geen andere keus dan mee te gaan in de visionaire maalstroom die de logische grenzen van tijd, ruimte en plaats overstijgt. Anders dan de allegorie die twee kanten op werkt, verbeeldt Boeli als personage de rizomatisch aandoende allegorie die *Het teken van Jona* vormt.²⁶⁶

4.2.2 Juan Carlos en het tijdloos lijdende Balboa

In *Het teken van Jona* is de stad Ninevé uit de Bijbel vervangen door het continent Zuid-Amerika en de bloederige geschiedenis van overheersers die er huis hebben gehouden. Om deze reden zou deze schets ook onder intertekstualiteit geschaard kunnen worden. Ik heb ervoor gekozen om Juan Carlos en Balboa bij de allegorie te bespreken, omdat beide meer nog dan dat zij verwijzen naar de Bijbel, symbool lijken te staan voor het koloniale verleden van Zuid-Amerika en de schizofrenie, die Boeli ook op Curaçao waarneemt. Hun mogelijke betekenissen komen, vermoed ik, beter tot hun recht in dit onderdeel. Juan Carlos vertelt dat de plek in een postkoloniaal tijdperk nog lang niet los heeft kunnen komen van zijn koloniale verleden:

Buchenwald en Treblinka zullen ongetwijfeld systematischer van opzet zijn geweest, maar geen moordpartij overtreft in wreedheid en bestialiteit die op de Indianen van Zuid-Amerika. Ze zijn opgehangen, doodgeslagen, levend begraven, verbrand, vergiftigd, verzopen, door honden uit elkaar gescheurd, gevierendeeld, en steeds op goede gronden: goud, zilver, rubber en Het Ware Geloof. In deze vuilnisbelt van de natuur leven de overgebleven Indianen als schuwe dieren in Gods natuurreservaat.²⁶⁷

De 'vuilnisbelt van de natuur' met overgebleven angstige Indianen getuigt volgens Juan Carlos van een nog grotere gruwel dan de twee concentratiekampen uit de Tweede Wereldoorlog. De duistere ironie in zijn redenering is lastig te negeren; er waren geen redenen gegrond genoeg om deze moordpartij te rechtvaardigen.

Daarnaast is Juan Carlos' vergelijking politiek. Door de genocide met de massavernietiging in de Tweede Wereldoorlog te vergelijken, wil hij de hypocrisie ontmaskeren die ten grondslag ligt aan het rangschikken van leed en geweld:

De geschiedenis van Zuid-Amerika is niets anders dan biografieën van dergelijke monsters [oorlogsmisdadigers uit de Tweede

²⁶⁵ Recensie van Wim Vogel achterin de roman (Van Leeuwen, 2007: p. 221).

²⁶⁶ Met zijn mengdromen die als intertekstuele draden alle kanten op gaan, verbeeldt Boeli de manier waarop de roman als allegorie werkt. *Het teken van Jona* staat niet enkel in een dialectisch verband met het Bijbelverhaal van Jona, maar wordt door Van Leeuwen ook gelinkt aan de Tweede Wereldoorlog, het koloniale verleden van Zuid-Amerika, de toeristenindustrie van de Cariben, literatuur (Márquez) en kunst (Gaudi, Dalí).

²⁶⁷ Van Leeuwen, 2007: p. 124.

Wereldoorlog]. Het verschil is dat ze bij ons worden ondergaan als krachten van de natuur, als werktuigen van onbegrijpelijke machten. De geschiedenis van de Indianen sinds de verovering is de geschiedenis van een systematische moordpartij.²⁶⁸

‘Hoe kan het dat we de monsters van Zuid-Amerika scharen onder natuurverschijnselen, terwijl we collectief de oorlogsmisdadigers uit de Tweede Wereldoorlog veroordelen?’, vraagt hij zich af. Deze schijnheiligheid kent volgens Braziel haar oorsprong in het koloniale discours dat natuur en cultuur als tegengesteld voorstelde. Niet alle mensen genoten de geprivilegieerde positie van ‘mens’: sommigen werden weggezet als behorend tot de natuur. Zo ging de kolonisatie van land en mensen hand in hand, en diende de diskwalificatie van de gekoloniseerden als rechtvaardiging voor de overheersing.²⁶⁹ De Europeanen eigenden zich de natuur van de Zuid-Amerikaanse bevolking toe, pasten haar aan hun westerse behoeften aan en bedreigden zo de omgeving van de Indianen, en daarmee hun levensstandaard.

De manier waarop Juan Carlos met zijn vergelijking de eerste betekenis – de concentratiekampen die massavernietiging onder Hitler symboliseren – door de tweede – de genocide op de Indianen – vervangt is een vorm van herinneren.²⁷⁰ Hoewel hij zelf niet onschuldig is, kunnen we *Het teken van Jona* op dit punt als een aanklacht zien. Hij bepleit dat het Westen nog steeds in zijn herinnering de binaire oppositie tussen mens en natuur in stand houdt, door rampen in de Cariben af te doen als onvermijdelijk en dus minder vreselijk dan genocides met menselijke schuldigen.²⁷¹

Door de verwijzingen naar het Bijbelverhaal en de gelijkenissen tussen het Zuid-Amerikaanse Balboa en Ninevé²⁷² lokt de stad een allegorische lezing uit, omdat geschiedenis, politiek, geloof en macht er samenkomen. De combinatie van de heersende tijdloosheid en de nadruk op het verleden is een ander gegeven dat een allegorische lezing uitlokt. Net als de allegorie verbeeldt Balboa de antagonistische relatie tussen de natuur als bron van onvermijdelijk verval en de geschiedenis als bron van constructie.²⁷³ Hier herhaalt de geschiedenis zich door dictators die elkaar in een ononderbroken estafette opvolgen.²⁷⁴ Balboa is een tijdloze ruimte; de klokken staan er al sinds 1830 stil.²⁷⁵ Het land fungeert in de roman als een dubbelzinnige allegorie op zowel Ninevé als Sodom en Gomorra. Enerzijds is

²⁶⁸ Van Leeuwen, 2007: p. 123-124.

²⁶⁹ Braziel, 2005: p. 111.

²⁷⁰ Fischer-Lichte, 1986: p. 159. Fischer-Lichte legt uit hoe de allegorie de ene betekenis door de andere vervangt en waarom deze substitutie een vorm van herinneren is.

²⁷¹ Braziel, 2005: p. 11.

²⁷² Zoals Rutgers stelt: ‘zoals Jona zijn Ninevé vond, zo vindt de ik-persoon zijn Balboa’ (Rutgers, 2007: p. 193). Dat wil zeggen: een speciale plek waar tot hem doordringt wat er echt belangrijk is in het leven.

²⁷³ Wilkins, 2006: p. 290. Balboa’s natuur is een getuigenis van het gewelddadige verleden: de genocide op de oorspronkelijke inwoners. Een aantal van hen is over en leeft als een schuw dier in de van origine aan hen toebehorende natuur. Daarnaast benadrukt Juan Carlos dat de omgeving van Balboa niet voor iedereen geschikt is. Moeder Agnes bijvoorbeeld, de missionaris die leeft in zijn mensentuin, is door de natuur een levend standbeeld geworden dat de kracht van zowel de natuur als de tijd verbeeldt.

²⁷⁴ Juan Carlos gebruikt hiervoor het beeld van het perpetuum mobile om het machtsmonopolie tussen kerk, leger en grootgrondbezitters te beschrijven, waar hij er één van is (Van Leeuwen, 2007: p. 78). Dit beeld gaat ook op voor de geschiedenis van Balboa, die volgens Juan Carlos een aaneenschakeling van alleenheersers en monsters is.

²⁷⁵ Van Leeuwen, 2007: p. 59.

het een vunzige, arme en meelijwekkende plek.²⁷⁶ Anderzijds omschrijft Boeli hoe er op het eiland een nieuwe realiteit aan hem wordt geopenbaard, waar hij eerder geen weet van had.²⁷⁷ In *Het teken van Jona* is er echter geen God of protagonist die het continent uit zijn lijden kan verlossen. Het perpetuum mobile van kerk en staat bereikt geen perfecte balans, maar vervalt in een voortdurend zinloos schommelen.

4.2.3 De mensentuin: de Hof van Eden herschapen

De mensentuin van Juan Carlos is een ruimte in de roman die het allegorische karakter van Van Leeuwens schrijven benadrukt en tevens verduidelijkt hoe daarin de drie aspecten van de allegorie centraal staan: subjectiviteit, historiciteit en hybriditeit. Juan Carlos heeft zijn collectie opgebouwd uit museumstukken, die tezamen een mausoleum van levende doden vormen. Deze mensen – die ‘in de voorsteden van Londen of Parijs opzien zouden baren’ – leven op een plek zonder referentiekader om vast te stellen wat men normaal zou kunnen noemen.²⁷⁸ Onder hen zijn een oude nazi-generaal die niet bij naam genoemd wordt, de oude missionaris Moeder Agnes en de guerrillero leider Juan Bocaranda.²⁷⁹

Hier hadden ze de vrijheid, omdat er een ruimte geschapen was voor hun gedrag. Ieder mens kon in de mensentuin van Juan Carlos zijn eigen universum als een kleed om zich heen slaan en desnoods daarin ten onder gaan. Hier werden uitsluitend de handelingen gestraft die de eigen realiteit doorkruisten.²⁸⁰

Zij allen zijn allegorische figuren. Moeder Agnes is een hardnekkig restant van Het Ware Geloof dat zij jaren geleden kwam verkondigen op een missie die uiteindelijk mislukte.²⁸¹ Juan Bocaranda, de meedogenloze leider met wie Juan Carlos een deal heeft gesloten om hem bescherming te bieden, getuigt van een corrupt Zuid-Amerikaans verleden. De nazi-generaal symboliseert de Tweede Wereldoorlog die nog vers in het geheugen ligt door zijn vasthoudendheid aan nazistische rituelen. Juan Carlos heeft een omgekeerde Hof van Eden geschapen: een ‘bedorven paradijs’ waarin goed en kwaad evenals schuld en onschuld geen binaire opposities of vaststaande begrippen meer zijn, maar innig verstrengeld. Dit beeld schotelt de lezer een ongemakkelijke gedachte voor: er is geen paradijs voorbehouden aan de puurste mensen of een hel voorbestemd voor de verdorvenen. De auteur brengt een schepping voort waarin een oorlogsmisdadiger als Mengele en moeder Theresa naast elkaar zouden

²⁷⁶ Juan Carlos beschrijft de armoede daar als Bijbels en door de mensen in berusting gedragen (Van Leeuwen, 2007: p. 160).

²⁷⁷ Van Leeuwen, 2007: p. 116.

²⁷⁸ Van Leeuwen, 2007: p. 117.

²⁷⁹ In *Schilden van leem* neemt Jean-Claude diens portret mee op zijn reis naar Santa Maria om problemen met de autoriteiten te voorkomen (Van Leeuwen, 1985: p. 148).

²⁸⁰ Van Leeuwen, 2007: p. 142.

²⁸¹ Dit wordt onder andere duidelijk door het volgende citaat: ‘Maar de gemeente kon de destructieve krachten van mens en natuur niet weerstaan. In de eeuwig vochtige atmosfeer tierde de schimmel welig en roest sloeg uit op chirurgische instrumenten. De beker van het geloof werd groen, de voet van het doopvont werd door witte mieren opgegeten, malaria en gele koorts teisterden de gelovigen en de Indianen waren niet in beweging te krijgen’ (Van Leeuwen, 2007: p. 129).

kunnen bestaan. In feite heeft Juan Carlos geprobeerd op zijn hacienda de Goddelijke schepping eigenhandig over te doen.²⁸²

Binnen de bescherming van Juan Carlos' creatie worden de drie aspecten van de allegorie zichtbaar. Moeder Agnes beschrijft Boeli als 'een standbeeld uit vorige eeuwen, om te getuigen van wat daar in het oerwoud is gebeurd.'²⁸³ Tegelijkertijd lijkt deze beschrijving verdacht veel op Boeli zelf. Net zoals de allegorie de geschiedenis in monumentale vorm vastlegt – zij blijft in vorm behouden en is gevrijwaard van verval²⁸⁴ – heeft Juan Carlos zijn eigen museale ruïne gecreëerd. Bovendien laat de compositie van deze plek zien hoe de allegorie de subjectiviteit van het betekenisgeven centraal stelt.²⁸⁵ Waar het paradijs in de Bijbel het voorbeeld is van een duidelijk afgebakend verschil tussen goed en kwaad, krijgt het in de roman een heel andere invulling. De betekenis van deze begrippen wordt hybride en tegenstrijdig, want wie is degene die deze begrippen vaststelt?

4.2.3 De machtige walvis

De cachalote, een walvis en de naam van Juan Carlos' boot, is een opvallend personage in *Het teken van Jona* – als deze bewoording de lading al dekt. Het beest lijkt namelijk veel meer te zijn dan dat. Juan Carlos zegt alleen de 'God der oceanen' te kennen zoals 'Hij belichaamd is in de Cachalote.'²⁸⁶ Boeli noemt de walvis een 'ark Gods' in 'een corrupte wereld: de enige drager van wat groot is en rein.'²⁸⁷ Ook Rutgers dicht de vis een belangrijke rol toe: volgens hem verbeeldt hij de tegenstelling tussen het technocratische Balboa en het natuurlijke van de zee.²⁸⁸

De cachalote die als boot deel is van het water, én land en zee met elkaar verbindt, demonstreert hoe in de roman de grenzen tussen land en zee enerzijds en mens en dier anderzijds vervagen. De zee is op die manier in Braziels woorden een 'rhizomic or interrelated space for eco-becomings.'²⁸⁹ Dat wil zeggen: het water biedt als onbewoonbare plek weerstand tegen overheersing. Van Leeuwen spoort op die manier de lezer aan om na te denken over nieuwe manieren waarop het menselijke zich tot het natuurlijke kan verhouden, evenals het land tot de zee.²⁹⁰ Braziel ziet het bevragen van dit onderscheid – het verschil tussen het menselijke en het goddelijke in dit geval – als een vorm van zogenaamde 'eco-critical resistance:' het opnieuw formuleren van de verhouding tussen de mens en zijn dierlijke, botanische en minerale 'anderen' door deze relaties als symbiotisch en rizomatisch voor te stellen.²⁹¹ Een tegendraadse lezing van deze verbeelding onthult het allegorische

²⁸² Rutgers, 2007: p. 192.

²⁸³ Van Leeuwen, 2007: p. 130.

²⁸⁴ Fischer-Lichte, 1986: p. 157.

²⁸⁵ De allegorie benadrukt het arbitraire verband tussen betekenaar en betekende door te tonen hoe een concept, woord of teken (betekenaar) naar iets anders (het betekende) kan verwijzen in de historische, niet-allegorische wereld (Fischer-Lichte, 1986: p. 156). Dat wil zeggen: de allegorie laat zien dat het (vaste) verband tussen woord en 'ding' het resultaat is van een keus en dus subjectief is.

²⁸⁶ Van Leeuwen, 2007: p. 150.

²⁸⁷ Van Leeuwen, 2007: p. 58.

²⁸⁸ Rutgers, 2007: p. 193.

²⁸⁹ Braziel, 2005: p. 115.

²⁹⁰ Braziel, 2005: p. 112.

²⁹¹ Braziel, 2005: p. 111.

karakter ervan. De walvis die in het verhaal van Jona een ondersteunende rol speelt, wordt in *Het teken van Jona* tot het enige oprechte wezen benoemd in een romanwereld die bestaat uit ficties, corruptie en armoede. Dat leidt tot de vraag wat waarachtigheid precies voor betekenis heeft in een roman die zichzelf constant ondervraagt. Het gegeven dat een bij uitstek mystiek element, zoals deze walvis die God voorstelt, als het meest waarachtig wordt voorgesteld, is markant. Deze opmerkelijke verbeelding werkt, dat wil zeggen: overtuigt, zoals een postmoderne roman waarin de technieken van de fictie expliciet aanwezig zijn.²⁹² Van Leeuwens schepping zou vanuit dit oogpunt gezien kunnen worden als commentaar op het goddelijke en het dierlijke, omdat hij deze voorheen gescheiden entiteiten combineert, sterker nog: als een twee kanten van dezelfde medaille beschouwt.

4.3 Ironie

In de voorgaande paragraaf werd duidelijk dat Van Leeuwen een aantal beelden gebruikt die niet enkel de drie aspecten van de allegorie belichamen, maar tegelijkertijd het fundament vormen onder zijn bouwwerk. Om de specifieke manier van betekenisgeving door het werk te onderzoeken, mag het gebruik van ironie in *Het teken van Jona* niet ontbreken; dat heeft immers alles te maken met het toekennen van betekenis, zoals Van Alphen aangeeft.

In deze paragraaf, die nauw verbonden is met de voorgaande en met de paragraaf over metafiction, schets ik hoe Van Leeuwen ironie inzet in *Het teken van Jona*. Bovendien onderzoek ik welke rol zijn ironische vertellingen spelen in de hermeneutische raadselachtigheid die het boek teweegbrengt.

4.3.1 *Wie de schoen past, trekke hem aan*

De vele momenten waarop de roman zichzelf ondermijnt, worden veelal veroorzaakt door de ironische ondertoon. Zowel Boeli als Juan Carlos is een ironisch personage. Boeli is aan de ene kant een getergde ziener en aan de andere kant een man die zich verzet tegen het onvermijdelijke verval dat zich meester maakt van zijn lichaam. Hij relateert bovendien zijn eigen apocalyptische waarschuwingen en het leed dat door die waanideeën wordt veroorzaakt:

Het verzet tegen het einde kost wel enige moeite, want soms is de verleiding groot om de pantoffeltjes vast aan te trekken en je wezenloos, met open mond, te onderwerpen aan elektronische sedatieven als *Dallas*, *Falcon Crest* en *Studio Sport*.²⁹³

Juan Carlos is op zijn beurt een ironische bewerking van Jezus Christus – niet voor niets vormen zijn initialen J.C. en is zijn achternaam betekenisvol²⁹⁴ – met zijn extravagante levensstijl en harde regime. Alleen door armoede is luxe mogelijk, zo redeneert hij. De

²⁹² Vervaeck, 2015: p. 17.

²⁹³ Van Leeuwen, 2007: p. 33.

²⁹⁴ Juan Carlos' achternaam, Altamarino' (Spaans voor 'hoge of volle zee') begint met een a en eindigt met een o. Net zoals de Alfa en de Omega met wie het verhaal begon en die ook het einde in zal luiden (Openbaringen 22:13).

vermogenen, onder wie hij valt, leven van het zweet der armen.²⁹⁵ Hij, een rijke playboy die geniet van het uitbundige leven, spant zich niet in het onrecht van deze verdeling te veranderen. Zodoende vertegenwoordigt Juan Carlos het systeem dat hij veracht: het Zuid-Amerika waarin lijden door het westen gebagatelliseerd kan worden en waar de armen leven in een cyclus van zich herhalende nooddrift.

De werking van ironie is ‘negational,’ zo verduidelijkt Maria Boletsi.²⁹⁶ Het geeft de taal smaak en voegt een gelaagdheid toe die zorgt voor meerduidigheid.²⁹⁷ In die meerduidigheid staat ironie niet recht tegenover geloof, als een onoverbrugbare tegenpool. Sterker nog, net als in het werk van J.M. Coetzee scheidt de ironische manier van vertellen geen wereld waarin het geloof of het dogmatische ontbonden wordt. Integendeel: het geloof bestaat gelijktijdig met strijd.²⁹⁸ Volgens Boletsi is het resultaat een ethische vorm van ironie, die een zelfkritische positie inneemt zonder alle gronden onder zich te vernietigen. Deze ethisch ironische manier van vertellen kenmerkt *Het teken van Jona* dat de lezer laat laveren tussen hoop en vrees, goed en kwaad, waarheid en fictie en geloof en ongeloof, *zonder* een uitweg te bieden.

4.4 Relation

Relation is het begrip dat Glissant gebruikt om onder andere een nieuwe relatie tussen mens en natuur te formuleren. De genocide op de inheemse Caribische bevolking heeft bijvoorbeeld van de Antillen een ‘rhizomed land’ gemaakt, in tegenstelling tot een ‘territorial land.’²⁹⁹ Na de genocide op de oorspronkelijke, rechtmatige, bewoners is het denken in termen van het bezitten van land vruchteloos geworden. Er is geen land meer dat aan hen teruggegeven kan worden. De relatie tussen mens en land is niet langer op basis van bezit; men moet zich op een andere manier gaan verhouden tot de natuur. Zowel Jean-Claude als Boeli verbeeldt de ongeldigheid van de wortel als het gaat om de identiteit van een persoon.³⁰⁰ *Het teken van Jona* bevat verschillende voorbeelden van Caribbean Genesis – herschrijvingen van Westerse ontstaansmythen, aldus Braziel: God als walvis, de bestialiteiten in de Farolito, de verhouding tussen mens en God en de zee. De aard van deze beschrijvingen maakt ze relationeel: zij gaan over de band tussen mens en dier, mens en God en mens en natuur. Als eerste onderzoek ik hoe deze voorbeelden relationaliteit laten zien, om vervolgens te wijzen op het belang van deze nieuwe relaties voor de vorm van de roman, de interpretatie van zijn bomvolle netwerk van interteksten én de politieke betekenis van het boek.

²⁹⁵ Van Leeuwen, 2007: p. 78.

²⁹⁶ Boletsi, 2018: p. 136.

²⁹⁷ Boletsi, 2018: p. 139.

²⁹⁸ Boletsi, 2018: p. 150.

²⁹⁹ Glissant, 2010: p. 146.

³⁰⁰ Juan Carlos is hybride, omdat hij zowel het koloniale antropocentrische gedachtegoed vertegenwoordigt waarin de mens anderen zijn wil oplegt als de Caribische omkering van deze rangorde (door de natuur en het dierlijke als machtig voor te stellen). Jean-Claude is het product van de brute verkrachting van de huismeid Amanda, die aan de rijke Devereau-familie cadeau is gedaan.

4.4.1 De mens en zijn andere(n)

Om het land tegen territoriale driften te beschermen, is het belangrijk het idee te doen indalen dat een land geen grenzen heeft, aldus Glissant.³⁰¹ Dat wil zeggen: het afbakenen van een land als territorium is een koloniale handeling, waar enkel weerstand aan geboden kan worden door de grenzeloosheid van de natuur te benadrukken. Bovendien betekent deze grenzeloosheid die opgeld doet na het kolonialisme: het land als sacraal fenomeen kan niet langer bezeten worden. In plaats daarvan stelt Glissant ‘the complicity’ van *relation* voor: de mens is medeplichtig aan de verhouding tussen hem en de natuur.³⁰² Deze medeplichtigheid is zowel thematisch als vormelijk in de roman zichtbaar. Het is belangrijk *relation* op beide niveaus te bekijken, omdat zo zichtbaar wordt hoe in *Het teken van Jona* vorm en inhoud met elkaar verbonden zijn en elkaars betekenis beïnvloeden.

Van Leeuwens roman toont de verbondenheid tussen mensen, soms tegen wil en dank, zoals bij Jean-Claude het geval is in *Schilden van leem*.³⁰³ Maar de thematische relationaliteit van de roman gaat niet alleen over mensen, want ook de verhouding tussen de mens en God en tussen de mens en zijn geschiedenis wordt op de voorgrond geplaatst.³⁰⁴ De auteur beeldt de mens af als Adam die in de postkoloniale wereld zich opnieuw moet verhouden tot het koloniale verleden dat nog steeds aanwezig is in ruïnes, gebruiken, voorwerpen en herinneringen.

4.4.2 Teksten en legitimatie

Voordat ik uiteenzet hoe *relation* vormelijk het interpretatieproces van de roman mede vormgeeft, dient benadrukt te worden dat de term geen vreedzaam overeenstemmen inhoudt. *Relation* gaat namelijk net zoveel over afzonderlijke delen als over het geheel waaruit de relationaliteit is opgebouwd. *Relation* is

The repercussions of cultures, whether in symbiosis or in conflict - [...] – in domination or in liberation, opening before us an unknown forever both near and deferred, their lines of force occasionally divined, only to vanish instantly. Leaving us to imagine their interaction and shape it at the same time: to dream or to act.³⁰⁵

³⁰¹ Glissant, 2010: p. 151.

³⁰² Glissant, 2010: p. 147.

³⁰³ In *Schilden van leem* zegt Jean-Claude over zijn drie medepassagiers: ‘Ach, Jacob, wat hield ik van deze mensen. Hoezeer vertederde mij hun grote menselijkheid. Ik was in de nabijheid van vrienden, onttrokken aan het spel van een absurd bestaan (Van Leeuwen, 1985: p. 165-166). Ook in *Het teken van Jona* is de verbondenheid tussen mensen belangrijk: Juan Carlos is verbonden met Boeli, die zijn leven redde; Laila is aan Juan Carlos verbonden als leermeester in het lijden (Van Leeuwen, 2007: p. 68); Boeli is verbonden met de zijn vrienden op Curaçao (Pedro Liña, de dokter, Pinto en Kelly. Van Leeuwen, 2007: p. 182-183).

³⁰⁴ Niet enkel Boeli, maar ook Juan Carlos rept veel over zijn verhouding tot een onbegrijpelijke God (Van Leeuwen, 2007: p. 68). Boeli benadrukt de afstand tussen God en het verdriet van de gewone mensen op Curaçao (Van Leeuwen, 2007: p. 185). In Zuid-Amerika is het verband tussen de mens en zijn geschiedenis het best waarneembaar, omdat de resten van het koloniale tijdperk deel zijn van de dagelijkse realiteit (die Juan Carlos de ‘vuilnisbelt van de natuur’ noemt, Van Leeuwen, 2007: p. 124).

³⁰⁵ Glissant, 2010: p. 131.

Relation is dus eveneens bruikbaar om de fricties en tegenstrijdigheden in het contact tussen culturen te onderzoeken.³⁰⁶ De overvloedige intertekstualiteit in *Het teken van Jona* is zodoende een vorm van cultureel contact waarin tradities met elkaar verbonden worden. Naast dat zij met elkaar in verband worden gebracht, bevragen zij datzelfde verband. Van Leeuwen vat het begrip ‘tekst’ namelijk zo ruim op dat de legitimiteit van de brontekst niet langer vaststaat. Net als *relation* dwingt Van Leeuwens intertekstuele netwerk een cirkelbeweging af waarin steeds opnieuw legitimiteit gezocht, uitgesteld en bevraagd moet worden.

4.5 Metafictie: de zeggingskracht van versmelting

In feite is elke tekst metatekstueel te noemen, omdat hij teruggaat op of handelt over een andere tekst – de zogenaamde prototekst.³⁰⁷ Dit maakt dat intertekstualiteit inherent is aan literatuur.

Het teken van Jona benadrukt voornamelijk de relativiteit van waarheid. Juan Carlos redeneert dat in de Cariben vele waarheden naast elkaar bestaan: het water is nooit hetzelfde water.³⁰⁸ Deze tegenstrijdige werkelijkheid vertoont veel overeenkomsten met de Curaçaose realiteit uit *Schilden van leem*. De moleculaire gelaagdheid van het water is een gedenkwaardig beeld in een verhaal waarin de absolute opvatting van ‘feit en fictie’ ter discussie staan. Dat in *Het teken van Jona* de werkelijkheid herhaaldelijk als fictief wordt voorgesteld, en dus als fictie ontmaskerd wordt, betekent niet dat het boek losstaat van de werkelijkheid. Integendeel, juist in het ontsluiten van de werkelijkheid zegt het werk iets over onze wereld.³⁰⁹ Vervaeck onderstreept dat we hier niet met een postmodern spel te maken hebben, maar met commentaren op de conventies van feit en fictie waar onze werkelijkheid uit is opgebouwd.³¹⁰ Nu zijn we een stuk dichterbij het beantwoorden van de vraag naar de betekenis van deze vorm van ondermijning:

Zijn weergave en interpretatie van de Latijns-Amerikaanse werkelijkheid is tegelijk realistisch en visionair. *Net als bij Salvador Dalí versmelt een naturalistische wereld tot een groteske en bizarre droom die op een psychoanalytische manier meer duidelijk maakt dan nuchtere feiten vermogen.*³¹¹

³⁰⁶ Glissant onderscheidt een *Root Identity* en een *Relation Identity*. Die laatste legt hij uit als niet-verbonden met de schepping van de wereld, maar met de bewuste en tegenstrijdige ervaringen van cultureel contact. In tegenstelling tot de *Root* komt *relation* voort uit een chaotisch netwerk in plaats van uit ‘the hidden violence’ van verwantschap. De absolute wortel heeft geen macht meer en dus geen plek meer in het denken in termen van verbondenheid. Bovendien impliceert deze andere manier van kijken naar cultureel contact en relaties tussen mensen een verschillende manier van de mens die zich verhoudt tot de aarde. Vanuit *Relation Identity* is het land geen territorium (bezit), maar plaats geven en doorgeven (Glissant, 2010: p. 144).

³⁰⁷ Van Bork, et al., 2012.

³⁰⁸ Van Leeuwen, 2007: p. 63.

³⁰⁹ Vervaeck, 2015: p. 21.

³¹⁰ Vervaeck, 2015: p. 19.

³¹¹ Deze recensie van Wim Vogel in *Vrij Nederland* is achter in de roman opgenomen (Van Leeuwen, 2007: p. 221. Mijn cursivering).

De recensie is zelf opgetekend in de roman, wat betekent dat Van Leeuwen dus persoonlijk eveneens reflecteert op een reflectie op zijn werk. Hierin treedt andermaal de metafictionaliteit in werking. Wim Vogel vat treffend samen hoe Van Leeuwens romanwereld begrepen kan worden: als een bizarre droom die werkt met menselijke driften om een waarheid over te brengen die nuchtere feiten niet kunnen vertellen. Dalí's schilderij, 'Atmospheric Skull Sodomising a Grand Piano', dat ik als *mise en abyme* heb uitgelegd, omvat inderdaad de wereld die Vogel beschrijft. De alternatieve geschiedenis die *Het teken van Jona* schetst, kan niet zonder verbeelding. Vogels typering legt een Glissantesque vorm van voorstellen bloot: een verhaal dat alleen door een fantastische tegengeschiedenis over kan worden gebracht.³¹² Hoewel het hier slechts om een korte recensie gaat, denk ik dat Vogel het belang van de vorm van de roman onbewust onderschat. Die is functioneel. Er zijn meerdere elementen die de nadruk leggen op de fictieve aard van de romanwereld en onderstrepen wat impliciet al aanwezig is: *the medium is the message*.³¹³ Daarin schuilt een mogelijk antwoord op de vraag wat alle waarheden in de roman te betekenen hebben: de roman reflecteert op zichzelf en op wat het betekent om een sluitende betekenis uit te sluiten.

Aan het einde van de roman maant Boeli zijn vrouw – en de lezer – om alle verschrikkingen³¹⁴ met een korreltje zout te nemen:

Gelijk het gras is ons kortstondig leven, vraag het maar aan de dominee, maar voordat je mij die hark in de kop boort, wil ik je in overweging geven om alles cum grano salis te nemen, want per slot van rekening gebeurt al dit verschrikkelijks slechts in een boek.³¹⁵

Boeli's relativering is een indirecte sneer naar de Bijbel: alleen omdat iets geschreven staat, wil dat nog niet de waarheid belichamen. Daarnaast is zijn standpunt postmodern, omdat het gaat over de aard van fictie, van literatuur. Zijn woorden kunnen niet losgekoppeld worden van de werkelijkheid buiten de roman.³¹⁶ Sterker nog, deze metafictionele uitspraken gaan over de verhouding tussen fictie en realiteit.³¹⁷ Zijn stelling is zowel waar als onwaar. Ja, alle verschrikkingen waarover we als lezers te horen krijgen, zijn letters op papier en in het hier en nu geen tastbare situaties. Aan de andere kant hebben de gruwelen waarover Van Leeuwen schrijft wel degelijk echt plaatsgevonden. Tot slot ontregelt Boeli's waarschuwing interpretaties, omdat zij gaat over Van Leeuwens schrijven zelf, waarin mystieke elementen,

³¹² Glissant, 1989: p. xxxiii.

³¹³ Dit zegt Boeli als hij de profeten uit de oudheid beziet als de televisieapparaten van hun tijd (Van Leeuwen, 2007: p. 28). Het medium is de boodschap; de cachalote als God, Boeli als profeet, het dionysisch aandoende Laatste Avondmaal, het Dalí-schilderij, het zijn tekenen en symbolen waarvan de zeggingskracht besloten ligt in hun medialiteit en in hun vorm.

³¹⁴ Voorbeelden van die verschrikkelijkheden zijn de vele verwijzingen naar de Bijbel en een onbegrijpelijke God, het huidige leed in Zuid-Amerika en de bloedige geschiedenis van de genocide op de Indianen.

³¹⁵ Van Leeuwen, 2007: p. 214.

³¹⁶ Al zouden de meeste postmodernisten dit een problematische uitleg vinden, omdat zij beweren dat de werkelijkheid in een roman niet noodzakelijk minder waar is dan de realiteit buiten het boek (zie Vervaeck 2015).

³¹⁷ Vervaeck, 2015: p. 136.

visioenen en hallucinaties gecombineerd worden en waarin elementen uit de marge zowel belangrijk als triviaal zouden kunnen zijn.³¹⁸

Van Leeuwen voegt in zijn roman, die volgens Boeli met een korrel zout genomen dient te worden, bewijzen van typisch christelijke dogma's – de menselijke schuld, goed en kwaad en het lijden – samen met een gedeeltelijke, nooit volledige, ontmaskering ervan. Zij, bewijs en ontkrachting, bestaan tegelijkertijd en daarin schuilt misschien wel de omvangrijkste en effectiefste vorm van kritiek: de werkelijkheid is nooit en gelijktijdig voortdurend opgebouwd uit binaire opposities. De criticus dient zich bovendien te allen tijde bewust te zijn van zijn eigen historiciteit, individuele en subjectieve bepaaldheid. Het onderscheid tussen waarheid en fictie wordt hybride in de roman, door onbetrouwbare en hypocriete vertellers en door mystieke elementen die juist in hun expliciete onbetrouwbaarheid benadrukken dat traditionele alwetendheid een conventie, en dus een fictie, is.³¹⁹

4.6 De Caribische tekst: een dubbelzinnige tweeledige blik

Benítez-Rojo benadrukt de tweeledigheid van de Caribische tekst: 'it opens its doors to two great orders of reading: one of a secondary type, epistemological, profane, diurnal, and linked to the West – the world outside [...] and another the principal order, teleological, ritual, nocturnal, and referring to the Caribbean itself, where the text unfolds its bisexual sphinxlike monstrosity toward the void of its impossible origin, and dreams that it incorporates this, or is incorporated by it.'³²⁰ De dubbelheid van de Caribische tekst schuilt in zijn ontstaansgeschiedenis. Hij kan niet los van het kolonialisme en de invloed van het Westen worden gezien. Tegelijkertijd verwijst de tekst naar zichzelf, zoekend naar een 'onmogelijke oorsprong.' De onmogelijkheid van het denken in termen van geworteldheid is dus eveneens op het niveau van de tekstuele vorm een strijd. We zouden kunnen zeggen dat de Caribische tekst altijd een koloniale en een postkoloniale lezing uitlokt.

Het teken van Jona vertoont een vergelijkbare dubbele blik. Enerzijds is de roman onder meer door zijn context Caribisch.³²¹ Anderzijds laat het verhaal van Boeli en Juan Carlos ook

³¹⁸ Van Leeuwens overvolle roman bevat allerlei op het oog betekenisvolle elementen waarvan het lastig is in te schatten hoe belangrijk ze zijn. Die complexiteit als het gaat om het construeren van een steekhoudende interpretatie waarin niks belangrijks over het hoofd gezien wordt, is een belangrijk kenmerk van de manier waarop zowel *Schilden van leem* als *Het teken van Jona* betekenis geeft. In de laatste illustreert de rol van de duif dit. In het christendom symboliseert de vogel de Heilige Geest, het teken van reinheid en vrede. In de roman echter, wordt Balboa een stad van de duiven genoemd (Van Leeuwen, 2007: p. 160-161) – alleen is het vooral hun viezigheid die benadrukt wordt. De beelden van kolonisators in Balboa zijn ondergescheten door de beesten en getransformeerd tot bizarre, versierde symbolen. Van Leeuwen speelt met de symboliek die aan de duif kleef door hem te ironiseren: de Heilige Geest daalt neer op een pseudoprofeet (Boeli, zie Van Leeuwen, 2007: p. 81) en is heilig verklaard in een stad waar onderdrukking, corruptie en armoede aan de orde van de dag zijn. Zo is de duif als teken van onschuld binnengebracht in een vieze wereld, waar het Ware Geloof geen voet aan de grond krijgt. Sterker nog: het dier dat de Heilige Geest symboliseert, schijnt letterlijk op de symbolen van de gelauwerde kolonisator.

³¹⁹ Vervaeck, 2015: p. 123.

³²⁰ Benítez-Rojo, 1922: p. 23.

³²¹ Het verhaal speelt zich af op Curaçao en in Zuid-Amerika en Van Leeuwen zelf is een Nederlands-Antilliaanse schrijver. Bovendien vertoont *Het teken van Jona* veel gelijkenissen met Benítez-Rojo's karakterisering: Van Leeuwens roman is niet enkel hermetisch, als wel overvol en excessief. Bovendien is hij geheimzinnig in thematisch en vormelijk opzicht: Boeli benadrukt dat hij geheimzinnigheden waarneemt en Juan Carlos spreekt van grote geheimen die in Balboa worden geopenbaard (Van Leeuwen, 2007: p. 103). Qua vorm

– zowel direct als indirect – een specifieke houding ten opzichte van het Westen zien. Niet alleen bekritiseert de roman de westerse koloniale geschiedenis, hij frustreert eveneens de in het westen ontsprongen hermeneutiek door het vinden van een sluitende betekenis onmogelijk te maken én zelfs te thematiseren. Jos de Roo noemt Van Leeuwens *Een vreemdeling op aarde*, dat in 1963 verscheen, ‘een vuurwerk van vormen.’ De schrijver combineert namelijk korte verhaalfragmenten, streams of consciousness, reisbeschrijvingen, dialogen, filosofische beschouwingen en montage-technieken.³²²

Van Leeuwens werk heeft een politieke dimensie. Zijn Caribische herschrijvingen van Bijbelse scènes, die als vormen van Caribbean Genesis gezien kunnen worden, tornen aan fundamenteën onder eurocentrische manieren van kijken naar onder andere geschiedenis. Daarnaast speelt Van Leeuwen met stereotypische verbeeldingen van de Cariben, door de armoede, corruptie en viezigheid van het gebied een prominente plek te geven in zijn werk. Hij presenteert een onaangetast land, een gemeenschap in exil, waar ‘het mysterie van Zuid-Amerika nog ongeschonden’ bewaard is gebleven.³²³ Het lijkt erop dat Van Leeuwen ons afscheept met een dode mus: de Cariben worden als paradijselijk afgebeeld door de rijke immigranten, maar hoe meer rijkdom voor nieuwkomers, des te meer behoeftigheid en armoede voor de oorspronkelijke bewoners.

Het teken van Jona bevat veel beelden die de tekst een Caribische *presence* geven en die de interpretatieve uitwerking van de vorm ondersteunen: een tekst die een eindeloos proces van betekenisgeving in gang zet. Een voorbeeld van een dergelijke Caribische aanwezigheid is het feest ter ere van Boeli’s boek dat af is, waarover ik in de inleiding van dit hoofdstuk al opmerkte dat het Van Leeuwens schrijven lijkt te verbeelden. Om deze bewering te ondersteunen is Glissant’s uitleg van het begrip ‘carnival’ nodig. Hij stelt dat het carnaval met zijn barokke oneerbiedigheid en creatieve buitensporigheid het antoniem van de Hof van Eden is, die een strikt gereguleerde ruimte vormt.³²⁴ De Caribische tekst in zijn spontane vorm lijkt op het feest waarbij muziek, zang, dans, mythe, taal, eten, kledij en lichaam samenkomen in een grote viering.³²⁵ Van Leeuwens romans weerspiegelen eenzelfde combinatie van genres, domeinen, talen, symbolen en verwijzingen die in hun overvloedigheid barok aandoen.

is de roman mysterieus, omdat hij het interpreteren richting een heldere verklaring hindert. Om dit toe te lichten, is de volgende passage bruikbaar. Boeli is bezig met wat lijkt op een *monologue intérieur*: ‘Nee, beminde gelovigen, de duivel waart onder mensen rond. De duivel is een pornograaf van wereldformaat, een lasteraar, die Jozef Goebbels kan doen blozen. Maar zonder seksualiteit is hij Rudolph Valentino in een streepjespak. Niet meer. Lang leve de seksuele revolutie, zo riepen wij, geen God en geen duivel. Naaien maar. Nu zitten we met de pestilentie van de Aids. Wij wilden iedereen naaien! Nu zijn we bang om onze eigen vrouwen te naaien. So weit kommt es noch!’ (Van Leeuwen, 2007: p. 188-189). In een zeer korte passage gebeurt ontzettend veel en dit is niet de enige volgepakte gedeelte in de roman. Het gebruik van de vrije indirecte rede maakt dat de lezer nauwelijks kan bepalen wie of wat hier spreekt. Gaat het om een algemeen aanvaarde stelling? Of spreekt hier Boeli als personage? De woorden verwijzen naar de duivel, naar Goebbels en de Tweede Wereldoorlog, naar de Italiaanse acteur Rudolph Valentino, de seksuele revolutie van de jaren zestig en de Aidsepidemie uit de tachtiger jaren.

³²² Rutgers, 2007: p. 95.

³²³ Van Leeuwen, 2007: p. 58.

³²⁴ Glissant, 1989: p. xli-xlii.

³²⁵ Benítez-Rojo, 1992: p. 29.

Het overvolle netwerk van interteksten,³²⁶ het wisselen van talen (*code switching*) dat de aanwezigheid van meerdere stemmen benadrukt,³²⁷ de fluiditeit van tijd en ruimte die een ontworteldheid afdwingt.³²⁸ Dit zijn alle voorbeelden van het Caribische karakter van *Het teken van Jona* die bijdragen aan het uitstel van interpretatie.

4.7 Conclusie

De dringende woorden van Boeli over een Einde der Tijden en Juan Carlos over het lijden van Zuid-Amerika kunnen niet verhullen waar *Het teken van Jona* echt over lijkt te gaan – over de betekenis van waarheid, kennis, schepping en schrijven:

Er zijn geen nieuwe horizonten (sic) meer, geen frontiers of mind, de cultuur is tenslotte doodgelopen in de met kurk omlinjnde kamer van Proust. Geen nieuwe oceanen, continenten of openbaringen, maar een speurtocht naar de verloren tijd.³²⁹

Deze passage, ogenschijnlijk begrijpelijk, maar in feite zeer complex, verbeeldt treffend wat Van Leeuwen herhaaldelijk doet in *Het teken van Jona*: het poneren van waarheden, het denken in tegenstellingen, het combineren van tradities en het afdwingen van een rondgang op zoek naar betekenis. Hij verwijst naar de Franse filosoof Marcel Proust en zijn bekende werk *À la recherche du temps perdu* (1908-1922) – *Op zoek naar een verloren tijd*, waarin het eigenlijke onderwerp het schrijven zelf is. Dit in tegenstelling tot het idee dat de lijvige roman gaat over de herinneringen van de protagonist. Eenzelfde tweeslachtigheid kenmerkt *Het teken van Jona*. Als de lezer zich een weg weet te banen door het labyrint van tekens, symbolen, visioenen en waarheden, komt hij tot de conclusie dat het labyrint zelf het onderwerp was en dat de verlossing niet noodzakelijkerwijs in het midden te vinden is.

Van Leeuwen brengt zijn lezer binnen in een bomvol netwerk van interteksten die zich semiotisch tot elkaar verhouden op een manier die veel complexer is dan een dialectisch heen en weer schrijven. Zijn allegorie van de profeet Jona is niet slechts een verdubbeling, maar het zich exponentieel vergrotende schijnsel van een zaklamp die meer beschijnt én verduistert dan het Bijbelverhaal. Daarbovenop komt het ironische gebruik van de allegorie, wat de meerduidigheid van de roman vergroot. Van Leeuwens schrijfsel dwingt de lezer om te dolen in een wereld waar een geworteld centrum ontbreekt.³³⁰ Tevens bevindt de lezer zich in een postmoderne wereld waarin vele werkelijkheden naast elkaar bestaan zonder elkaar uit te

³²⁶ Die als een parodie werken: de ene tekst bestaat naast de ander, die alleen aanwezig is in een fundamentele afwezigheid (Bongie, 1994: p. 637).

³²⁷ Zie Van Kempen, 2013: p. 294.

³²⁸ Balboa verbeeldt treffend hoe in de roman tijd en ruimte geen strak omlinjnde concepten zijn, die doen denken aan de aquatische Caribische cultuur die Benitez-Rojo beschrijft (1992: p. 11). Niet voor niets is de zee belangrijk in de roman: zij verbindt het vasteland met het eiland en weerspiegelt de vele realiteiten die naast elkaar bestaan.

³²⁹ Van Leeuwen, 2007: p. 13.

³³⁰ Zie Glissant, 2010 en het hoofdstuk 'Errantry, Exile' (pp. 11-22). Errantry gaat voorbij het najagen en het zegeviëren van geworteldheid (p. 16) en is *relational*: 'errantry gives-on-and-with the negation of every pole and every metropolis, whether connected or not to a conqueror's voyaging act (p. 19). Het ronddolen is in de eerste plaats relationeel, want het is 'the thought of that which relates' (p. 20).

sluiten. De Caribische eigenschappen van *Het teken van Jona*, waarvan ik enkele voorbeelden heb gegeven, maken het boek tot een *repeating novel* waarbij elke herhaling toch een verschil impliceert. Boeli van Leeuwen componeert naar het verleden gerichte toekomstmuziek, waar geen eind aan komt, zonder verlossing.

5. Besluit: *Schilden van leem* en *Het teken van Jona* als zaklampen in het duister

Een groot boek, een goede roman, moet de lezer binnen treden in een wereld waarin de auteur machteloos is geworden, aldus Van Leeuwen.³³¹ Niet langer is de schrijver de marionettenspeler van het verhaal, hij moet zich overgeven en wordt net als de lezer een marionet van het geschrevene. Los van de auteur begint het werk betekenis en andere teksten voort te brengen, zonder dat de schrijver enige vorm van invloed uit kan oefenen. Van Leeuwens verbeelding van wat een goede roman behelst, lijkt op de postmoderne taalopvatting die voorschrijft dat hij als het ware bezit neemt van zijn gebruiker. De taal dringt zijn structuren en wetten op aan het subject.³³²

Wat veroorzaakt precies deze cyclische, oneindige vorm van interpretatie? Welke betekenis kan toegekend worden aan het overvolle, duizelingwekkende weefsel opgebouwd uit tekens, symbolen, verwijzingen en associaties?

Op de vragen uit mijn inleiding is geheel volgens de verwachting geen eenduidig antwoord te formuleren. De vraag naar volheid van de romans, de betekenis van het verdwalen, op wat voor manier de romans betekenis genereren is lastig op een geordende en afgebakende manier te beantwoorden. Bovendien moet de lezer gelijktijdig het gevoel onderdrukken de totaliteit van de romans te moeten vatten. Dat Van Leeuwens weelderige universum niet te grijpen is, is op zich betekenisvol. Het feit dat de lezer nauwelijks een chronologische samenvatting met duidelijk onderscheiden hoofd- en bijzaken kan geven, bewijst eens te meer dat het streven naar volledigheid een hopeloze onderneming is. Bovendien zou zo'n onderneming voorbijgaan aan de frustratie zelf. Waarom laten de romans zich amper vatten? Ik heb gekeken naar zes verschillende, doch met elkaar verband houdende begrippen en leeshoudingen, die een grote rol spelen in het interpretatieproces: intertekstualiteit, allegorie, ironie, *relation*, metafiction en het Caribische – oftewel, de Caribische context waarbinnen zij eveneens begrepen moeten worden.

Intertekstualiteit krijgt in *Schilden van leem* en *Het teken van Jona* een zeer brede invulling. De romans bevatten een overweldigende hoeveelheid verwijzingen naar andere romans, wetenschappelijke werken, wetenschappers en filosofen, componisten, schrijvers, politici, kunstwerken en muziek(stukken). Hoewel dit een relatief uitgebreide opsomming was, acht ik het zeer aannemelijk dat ik nog evenveel verwijzingen over het hoofd heb gezien en dat ik die dus niet mee heb kunnen nemen in mijn analyse.

De Bijbelverhalen van Job en Jona vormen de meest voor de hand liggende verwijzingen om te bestuderen. Van Leeuwen volgt absoluut niet trouw de klassieke invulling van deze verhalen. Hij schetst een Job die zeer dubbelzinnig staat tegenover God, constant Diens macht en rechtvaardigheid in twijfel trekt en die niet tegen beter weten in godsvruchtig is. Bovendien is Jean-Claude Devereau niet onbaatzuchtig, maar bij vlagen egoïstisch, veroordelend en doortrapt. De andere J.C., Juan Carlos de Altamarino, is evenmin het toonbeeld van christelijke deugd. Deze afstammeling van de Spaanse conquistadores regeert met harde hand zijn alleen-rijk Balboa. Zo herschrijft Van Leeuwen de Bijbelverhalen: hij draait details om, gebruikt en vervangt elementen en brengt zijn bewerkingen in een nieuwe

³³¹ Dit is een parafrase van het citaat waarmee ik mijn inleiding begon.

³³² Vervaeck, 2015: p. 99.

context. Hoewel het hier om zijn twee belangrijkste interteksten lijkt te gaan, speelt Van Leeuwen met de verwachtingen van de lezer door de Bijbelverhalen slechts voor een kleine zijweg te gebruiken in plaats van een volledige allegorie te fabriceren. Omdat in de romans het begrip ‘tekst’ zo ruim geïnterpreteerd wordt, staan er niet langer slechts twee teksten tegenover elkaar. De auteur plaatst de verhalen van Job en Jona in een web van andere ‘teksten,’ waardoor het hiërarchische onderscheid tussen het origineel en de bewerking vervaagt – een typisch postkoloniale geste. Tevens beïnvloedt deze veelheid aan tekstuele relaties de interpretatie van zowel de romans als hun inspiratiebronnen.

Zowel *Schilden van leem* als *Het teken van Jona* kan gezien worden als allegorie op het betreffende Bijbelverhaal. Jean-Claude be vraagt de zin van het menselijk lijden en concludeert dat Jobs uiteindelijke beloning een goedkope truc is. Boeli is een gekwelde profeet, die een Einde der Tijden probeert te voorspellen waar niemand de noodzaak van in lijkt te zien. Toch is het vooral interessant gebleken om in het werk zelf te onderzoeken welke beelden de allegorie en haar drie aspecten symboliseren: subjectiviteit, historiciteit en hybriditeit. Juan Carlos’ mensentuin is een sprekend voorbeeld van zo’n allegorische ruimte. Zijn opvang voor zowel oorlogsmisdadigers als vrome missionarissen is een dubbelzinnig verblijf waarin de vraag opkomt wat de precieze betekenis is van ‘goed’ en ‘kwaad.’ Dat hij als personage evengoed verwerpelijke dingen heeft gedaan, maakt de zaken er niet makkelijker op. In Van Leeuwens romans wordt de allegorie veel complexer voorgesteld dan haar originele vorm, waarin twee teksten elkaar spiegelen – waarbij de ene tekst door de andere gelezen wordt. Zo lijkt de auteur het principe van spiegelen en een spiegeltekst zelf te onderzoeken en bevragen.

De romans verbinden de allegorie met meerdere teksten en met meerdere geschiedenissen. Het subjectieve aspect van de allegorie – oftewel: de willekeurige relatie tussen de betekenaar en betekende – wordt tot in het extreme doorgevoerd, omdat alles wel naar alles lijkt te kunnen verwijzen. De cyclische geschiedenis problematiseert bovendien het idee dat een allegorie het verleden aanwezig kan maken in het heden. Er is immers niet zo gemakkelijk een scheiding aan te brengen tussen deze tijden. Tot slot maken de allegorieën de hybriditeit van vorm en betekenis veelomvattender, daar er veel meer dan twee teksten zich vermengen. Het resultaat is een meta-allegorie, die in haar onbegrensde, subjectieve en hybride betekenispotentieel reflecteert op de allegorie zelf en op het problematische onderscheid tussen de werkelijkheid van de geparodieerde tekst en de geënte allegorische.

De meerduidigheid van de romans wordt dus onder andere veroorzaakt door de postmoderne intertekstualiteitsopvatting en de betekenisvervanging, -vermenging en -aanvulling door Van Leeuwens meta-allegorie. Een andere factor die deze polyinterpretabiliteit nog eens versterkt, is Van Leeuwens ironische ondertoon. Jean-Claude, Boeli en Juan Carlos zijn allen onderwerp van spot, maar bovendien gebruiken zij zelf sarcasme. Jean-Claude noemt God onbegrijpelijk en wreed, maar wel een groot dichter, die ‘alle moderne poëzie tot bloedarmoede heeft gedoemd.’³³³ Doorgaans heeft de ironie wel een serieuze inhoud en dient zij om bijvoorbeeld traditionele instituten als de politiek en kerk te bevragen, door hun geloofwaardigheid in twijfel te trekken.

³³³ Van Leeuwen, 1985: p. 48.

De fictionaliteit die de romans op de voorgrond plaatsen – onder andere door deels ongelooftwaardige en onbetrouwbare personages en de nadruk op het nagemaakte en de ficties die de werkelijkheid bevolken – maakt ze uitermate metafictioneel. Op het niveau van de tekst valt op dat hij zichzelf constant ondergraaft. Beide romans ontmaskeren doorlopend hun eigen waarheden, waarvan zij benadrukken dat er meerdere visies tegelijkertijd kunnen bestaan. Dat wil zeggen: de romans reflecteren op zichzelf. Dat zij de lezer laten dwalen en tevergeefs laten zoeken naar een uiteindelijke betekenis, is metafictioneel. Er is geen oorspronkelijke betekenis die gevonden kan worden. De lezer kan louter losse betekenissen begrijpen en onthullen, die op hun beurt nieuwe betekenissen genereren.

De vraag naar wat precies de betekenis kan zijn van het overvolle moet evenwel gezocht worden in de ontstaanscontext van de werken. Net zomin als het Caribisch gebied een uniforme eenheid vormt, is de Caribische tekst eenduidig. Édouard Glissant en Antonio Benítez-Rojo beschouwen het gebied als een plek waar chaos heerst: dynamische wetmatigheden die zichzelf op wereldlijk niveau herhalen.³³⁴ In het wereldbeeld dat spreekt uit *Chaos theory* kunnen orde en wanorde naast elkaar bestaan, net als de verschillende realiteiten op Curaçao, die Marjolein beschrijft. Deze chaos is heilzaam, omdat hij een tegenwicht biedt aan de opgelegde uniforme systemen van imperialistische ideologieën.³³⁵ Het vergt een andere leeshouding, deze Caribische chaos. Benítez-Rojo maant de lezer te letten op alles wat beweegt, zich voortplant, groeit en vergaat. Dit is een andere houding dan de klassieke leeshouding, die het overschot van de lezers zich vermoedelijk eigen heeft gemaakt. Hij wordt geconfronteerd met een tekst waarin de verhouding tussen centrum en marge gefrustreerd wordt en waarin *close reading* juist minder zicht oplevert.³³⁶

Omdat de Caribische tekst verbonden is met een gewelddadig verleden van kolonisatie, taalonderdrukking en taaldiversiteit, kan hij, volgens schrijver Wilson Harris, een andere blik bieden op beschaving en werkelijkheid. In de werkelijkheid van het postkoloniale Caribisch gebied is de geldigheid van de wortel (*root*) weggeslagen en is geworteldheid een concept dat onbruikbaar is geworden. Het is daarom noodzakelijk geworden om op nieuwe manieren na te denken over de verbondenheid tussen mensen onderling en tussen de mens en zijn natuur. De nieuwe manieren van kijken naar de wereld die de mens omringt, komen terug in Van Leeuwens schrijven. In zijn overvolle web is er geen eenduidige, sluitende betekenis die gevonden kan worden. In plaats daarvan verwijst hij de lezer steeds door, met nieuwe vormen van verbeelden en ogenschijnlijk willekeurige associaties.

De vele stemmen, talen en tradities die doorklinken in de romans verzetten zich tegen het monotone en ondubbelzinnige discours van een referentiële romanwerkelijkheid – zij verwijzen naar zichzelf. Juist door de werkelijkheid te fictionaliseren en verbeelding uit te drukken in visioenen, dromen en willekeurig ogende associaties, bekritisieren de romans de fictie die schuilgaat onder nuchtere feiten. *Schilden van leem* en *Het teken van Jona* voeren hun eigen poëtica op en tonen dat versmeltende Dalí-dromen inderdaad meer vermogen dan feitelijke beschrijvingen, namelijk: het scheppen van een werkelijkheid waarin goed en kwaad, schuld en onschuld, traditie en marge, tekst en intertekst en fictie en realiteit naast

³³⁴ Benítez-Rojo, 1992: p. 2.

³³⁵ Dash, 1995: p. 177.

³³⁶ Door te *close readen* kan de lezer het belang van de vorm van de romans uit het oog verliezen en zo een complete extra laag aan betekenis over het hoofd zien. Hij moet dus zowel *close* als *distant readen*.

elkaar kunnen bestaan, zonder elkaar uit te sluiten – net als in de echte wereld. Vooral in de marges zijn de werken visionair. Het is de pseudoprofeet Boeli die de verbondenheid tussen vorm en inhoud expliciteert. Jean-Claude ziet pas helder als hij in het gesticht is opgenomen. Van Leeuwens meest duidelijke metafictionele lading schuilt in zijn dubbelzinnigheid waar hij als schepper na de scheppingsdaad niet langer invloed op uit kan oefenen.

Het geschapene heeft zich van de auteur losgemaakt en recreëert autonoom werelden die geënt zijn op het origineel, maar die zich onderscheiden door hun steeds afwijkende herhaling. De lezer doolt door een labyrint dat hem met elke ontluikende gang dichterbij de een definitieve betekenis lijkt te brengen, maar dat hem eigenlijk enkel meer betekenissen aanreikt. Er bestaat niet zoiets als de ultieme betekenis. Het overvolle is een luchtspiegeling, een ontmaskering, van het beloofde goudland Eldorado, dat de veroveraars zich wilden toe-eigenen. Van Leeuwen dwingt zijn lezer te berusten in de wetenschap dat hij nooit direct toegang zal hebben tot de werkelijkheid, omdat zij slechts verrat kan worden in representaties – in ficties waarvan de interpretatie potentieel oneindig is. Nuchtere feiten impliceren een werkelijkheid die eenduidig gerepresenteerd kan worden zonder een betekenis toe te voegen, te veranderen of te vervangen. Eerder dan dat de romans inderdaad vertellen wat nuchtere feiten niet vermogen, foppen zij de lezer door hem precies deze illusie voor te houden. Dan blijkt dat hij overgeleverd is aan de creatie van de schrijver, die hem een zaklamp geeft waardoor enkel grotere onkenbare schaduwen ontstaan. Er is geen waarheid die enkel door versmeltende dromen en visionaire associaties overgebracht zou kunnen worden, want deze is gestoeld op het hiërarchische denken waar Van Leeuwen nou juist mee afrekent. De enige verlossing is te vinden in de berusting dat er geen hogere waarheid is of uiteindelijke, definitieve betekenis.

6. Bibliografie

- Alphen, E. van, 'Frans Kellendonk's Allegorical Impulse.' In: *Journal of Dutch Literature* 7-1 (2016), pp. 1-19.
- Arnold, A., 'Caribbean literary theory: modernist and postmodern.' In: *New West Indian Guide/Nieuw West-Indische Gids* 69 (1995), pp.103-109.
- Benítez-Rojo, Antonio, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Translated by James Maraniss. Durham/Londen: Duke University Press, 1992.
- Boletsi, M., 'Faith, Irony, Salt and Possible Impossibilities: J.M. Coetzee's *The Childhood of Jesus* in Conversation with Zbigniew Herbert's "From Mythology."' In: T. Mehigan & C. Moser (red.), *The Intellectual Landscape in the Works of J.M. Coetzee*. Rochester: Camden House, 2018, pp. 133-157.
- Bork, G.J. van, et al., 'Allegorie.' In: *Algemeen letterkundig lexicon*, 2012-heden (geraadpleegd via dbnl).
- Bork, G.J. van, et al., 'Hermeneutiek.' In: *Algemeen letterkundig lexicon*, 2012-heden (geraadpleegd via dbnl).
- Bork, G.J. van, et al., 'Intertekstualiteit.' In: *Algemeen letterkundig lexicon*, 2012-heden (geraadpleegd via dbnl).
- Bork, G.J. van, et al., 'Metatekst(ualiteit).' In: *Algemeen letterkundig lexicon*, 2012-heden (geraadpleegd via dbnl).
- Bongie, C., 'The (Un)Exploded Volcano: Creolization and Intertextuality in the Novels of Daniel Maximin.' In: *Callaloo* 17-2 (1994), pp. 627-642.
- Braziel, J.E., 'Caribbean Genesis: Language, Gardens, Worlds (Jamaica Kincaid, Derek Walcott, Édouard Glissant).' In: E. DeLoughrey, R.K. Glosson & G.B. Handley (red.), *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005, pp. 110-126.
- Coomans-Eustatia, Mariza, Coomans, Henry & Wim Rutgers (red.), *Drie Curaçaose schrijvers in veelvoud*. Zutphen: Walburg Pers, 1991.
- Dalí, Salvador, *Atmospheric Skull Sodomizing a Grand Piano*, 1934. The Dali Museum, St. Petersburg (Florida). <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/atmospheric-skull-sodomizing-a-grand-piano>.
- Dash, M.J., *Édouard Glissant*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Dieke, Ikenna, *Allegory and meaning: reading African, African-American and Caribbean literature*. Lanham: University Press of America, 2010.
- Dijk, Yra van, 'Vaarwel vrijblijvendheid.' In: *NRC Handelsblad* 29 augustus 2008.

- Fischer-Lichte, E., 'Walter Benjamin's "Allegory."' In: *American Journal of Semiotics* 4, 1-2 (1986), pp. 151-168.
- Glissant, Édouard, *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Translated and with an introduction by J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.
- Glissant, Édouard, *Poetics of Relation*. Michigan: The University of Michigan Press, 2010.
- Goedegebuure, Jaap, *De schrift herschreven. De Bijbel in de moderne literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- Gorman, Robert F. (red.), *Great Lives From History: The 20th Century*, lemma 'Luigi Pirandello.' Texas: Salem Press, 2008, pp. 3260-3263.
- Kempen, M. van, 'Boeli van Leeuwen (1922-2007) herdacht.' *Neder-L, Elektronisch tijdschrift voor de neerlandistiek* 2 december 2007.
- Kempen, Michiel van, *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*. Deel 1. Paramaribo: Uitgeverij Okopipi, 2002.
- Kempen, Michiel van, 'Intertekstualiteit en de postkoloniale literatuurinterpretatie. Dislocatie in "Mijn aap schreit" van Albert Helman.' In: Y. van Dijk, M. de Pourcq & C. de Stryker (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2013, pp. 287-305.
- Korsten, F.W., *Lessen in literatuur*. Nijmegen: Vantilt, 2009.
- Kuyper, M., "Na het paradijsverhaal is alles plagiaat.' Allusies in 'Het teken van Jona' van Boeli van Leeuwen.' In: M. van Kempen, P. Verkruijsse & A. Zuiderweg (red.), *Wandelaar onder de palmen: opstellen over koloniale en postkoloniale literatuur, opgedragen aan Bert Paasman*. Leiden: KITLV Uitgeverij, 2004, pp. 433-444.
- Leeuwen Boeli van, *Het teken van Jona*. Haarlem: (3^e dr.) In de Knipscheer, 2007.
- Leeuwen, Boeli van, *Schilden van leem*. Haarlem: In de Knipscheer, 1985.
- Louwerse, Henriëtte, *Homeless Entertainment: On Hafid Bouazza's Literary Writing* (Handelseditie van proefschrift University of Hull, deel van 'Cultural Identity Studies'). Oxford: Peter Lang, 2007.
- 'Mise en abyme,' *Dictionary of Media and Communications*. Londen: Routledge, 2008, p. 199.
- Muisewinkel, E. van, 'Jona in de wallevis: Boeli van Leeuwens verslaving aan citaten, symbolen, dwarsverbanden en tekens.' *Intermagazine Amsterdam* 9-6 (juni 1988), pp. 58-59.
- Murray-Román, J., 'Rereading the Diminutive: Caribbean Chaos Theory in Antonio Benítez-Rojo, Edouard Glissant, and Wilson Harris.' In: *Small Axe* 19-1 (2015, aflevering 46), pp. 20-36.

- Musschoot, A.M., 'Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde.' In: Anne Marie Musschoot, *Op voet van gelijkheid. Opstellen van Anne Marie Musschoot* (red. Y. T'Sjoen en H. Vandervoerde). Gent: Seminarie voor Duitse Taalkunde, 1994, pp. 203-213.
- Nederlands Bijbelgenootschap, *De Nieuwe Bijbelvertaling*. Heerenveen: Uitgeverij Jongbloed, 2013.
- Owens, C., 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism.' In: *October* 12 (1980), pp. 67-86.
- Praamstra, Olf, *De Nederlandse letterkunde als wereldliteratuur*. Oratie uitgesproken bij aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleraar in de Nederlandse Literatuur in Contact met Andere Culturen. 21 november 2008. <<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/19579/oratie%20Praamstra.pdf?sequence=2>>
- Tiffin, Chris & Alan Lawson (red.), *De-Scribing Empire: Post-Colonialism and Textuality*. Londen/New York: Routledge, 1994.
- T'Sjoen, Y. & E. Mijts, 'Nederlandse literatuur op de Caribische archipel.' *Neerlandistiek. Online tijdschrift voor taal- en letterkundig onderzoek*, 2017.
- Rutgers, Wim, *De brug van Paramaribo naar Willemstad. Nederlands-Caribische en Caribisch-Nederlandse literatuur 1945-2005*. Curaçao: Fundashon pa Planifikashon di Idioma/Universiteit van de Nederlandse Antillen, 2007.
- Rutgers, W., 'De goede mens van Curaçao.' In: *Ons Erfdeel* 30 (1987), pp. 423-425.
- Sitalsing, Sheila, 'Boeli van Leeuwen is voor mij de Gabriel García Márquez van het Nederlandse taalgebied.' *De Volkskrant* 21 juli 2012. <http://www.indeknipscheer.com/boeli-van-leeuwen-is-voor-mij-de-gabriel-garcia-marquez-van-het-nederlandse-taalgebied-sheila-sitalsing/>.
- Vervaeck, Bart, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen: Vantilt, 2015.
- Wilkins, M., 'Toward a Benjaminian Theory of Dialectical Allegory.' In: *New Literary History* 37-2 (2006), pp. 285-298.