



2015 | jaargang 131

Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde

Journal of Dutch Linguistics and Literature

TNTL

EWA DYNAROWICZ

Gosro, Saadi en soefisme als cultuurtekst

Een intertekstuele lectuur van *Portretten en een oude droom* van Kader Abdolah*

Abstract – This article presents an intertextual reading of Kader Abdolah's novel *Portretten en een oude droom* [Portraits and an old dream]. Using the model of intertextual analysis proposed by the Dutch academic, Maaïke Meijer (1996), I will focus here on three levels of intertextuality: firstly, intertextual links with traceable literary texts; secondly, the influence of the genre-specific conventions on which the new text is modelled; and finally, the entanglement of the text with cultural scenario's – common meanings, prevailing conventions of representation, culturally rooted ways of thinking – the source of which cannot be traced back. I will try to answer the question what functions the various intertexts serve in Abdolah's novel and which new interpretative possibilities they carry along.

1 Inleiding

Net als de rest van zijn literaire en journalistieke werk is Kader Abdolahs roman *Portretten en een oude droom* verweven met talrijke expliciete en impliciete verwijzingen naar andere teksten. Naast de Nederlandse en Perzische interteksten die men gewoonlijk in Abdolahs oeuvre vindt, wordt er in deze roman, die zich in Zuid-Afrika afspeelt, ook naar Zuid-Afrikaanse poëzie verwezen. Alleen al de titel zou opgevat kunnen worden als suggestie dat de roman intertekstueel gelezen moet worden. 'Portretten en een oude droom' is namelijk een citaat afkomstig uit het gedicht 'Afscheid' van de Zuid-Afrikaanse dichteres Ingrid Jonker.¹ Het leesproces wordt bovendien begeleid door de intertekstueel georiënteerde openingsfragmenten van afzonderlijke hoofdstukken die hier de vorm van 'epigrammen' aannemen. De vraag die zich vanzelfsprekend opdringt, is naar de rol van deze veelvoudige intertekstualiteit bij de betekenisproductie van de tekst.

Hoewel Abdolah stevast als schrijver tussen culturen wordt gepresenteerd die elementen van de Perzische cultuur naar de Nederlandse cultuur probeert over te brengen (wat hij trouwens zelf ook openlijk verklaart), krijgen deze intertekstuele elementen in *Portretten* weinig kritische aandacht. Vermoedelijk gebeurt dit omdat ze historisch, geografisch en cultureel ver afstaan van het Nederlandse lezerspubliek en ook voor een erudiete lezer moeilijk toegankelijk zijn. Bovendien blijkt hun functie ook bij nadere bestudering ondoorzichtig. Op het niveau van het narratief lijken ze namelijk weinig toe te voegen aan de betekenis van de roman. Als gevolg daarvan lijken ze vooral een exotisme-effect te hebben dat voor de lezers

* Met dank aan Siegfried Huigen voor commentaar op een eerdere versie van dit artikel.

1 Het gedicht 'Afscheid' wordt hier door Abdolah uit de bloemlezing *Ik herhaal je* (Podium, 2000) in de vertaling van Gerrit Komrij aangehaald.

van Abdolah verder geen vragen oproept. Dit artikel probeert deze interpretatieve stilte rond Abdolahs roman te verbreken door te laten zien hoe de interteksten van *Portretten en een oude droom* nieuwe interpretatiemogelijkheden openen.

2 Intertekstuele analyse

In mijn analyse maak ik gebruik van het methodologisch kader dat door Maaïke Meijer wordt voorgesteld in haar boek *In tekst gevat* (1996). Meijer noemt hier drie niveaus van intertekstualiteit: het niveau van traceerbare verwijzingen naar andere teksten, het niveau van de modellerende invloed van verschillende genrevoorschriften en ten slotte relaties van de tekst met cultuurteksten (discoursen) waarvan de bron niet precies te achterhalen is (Meijer 1996: 38). Met de term ‘cultuurtekst’ doelt ze op de context waarin de tekst ontstaan is. Bewust en onbewust maakt een auteur gebruik van de in de cultuur aanwezige scenario’s, herkenbare conventies van representatie, cultureel ingeburgerde wijzen van zien en denken, die zo vanzelfsprekend zijn geworden dat ze vaak onzichtbaar zijn. Intertekstuele analyse, zoals voorgesteld door Meijer, heeft onder andere ten doel om dergelijke culturele scenario’s die zich in teksten opdringen, zelfs tegen de bewuste intenties van de auteur in, bloot te leggen (Meijer 2013: 272).

In haar benadering van intertekstualiteit sluit Meijer aan bij de brede opvatting van intertekstualiteit van Bakhtin, Kristeva en Barthes.² Intertekstuele verbanden ontstaan volgens deze theoretici niet alleen tussen traceerbare literaire werken maar ook in relatie tot het geheel van het reeds-geschrevene, het gehele netwerk van literaire, culturele en maatschappelijke conventies (cf. Meijer 1996: 19). De critici van deze opvatting van intertekstualiteit wijzen erop dat een dergelijke benadering geen perken stelt aan de intertekstuele lectuur van een literair werk, waardoor er potentieel geen einde is aan intertekstuele verbanden. Een dergelijke onbegrensd ‘intertekstueel universum’ zou de tekst onhanteerbaar maken. Meijer maakt echter aannemelijk dat de tekst zelf grenzen aan de interpretatiemogelijkheden stelt door de lezer een impliciet interpretatiekader te bieden. Op basis van zijn of haar culturele competentie weet de lezer intuïtief in welke richting de interpretatie kan gaan (Meijer 1996: 23, 34). Daarnaast stelt Meijer de eis dat een intertekstuele lezing tot een nieuwe interpretatie van een literair werk moet leiden.

Meijers brede benadering van intertekstualiteit kan bijzonder productief worden toegepast in een multiculturele context. De focus op de ‘cultuurtekst’ maakt de criticus attent op het feit dat schrijvers die uit meerdere culturen putten (de zogenaamde ‘schrijvers tussen de culturen’) ook aan tradities kunnen refereren die voor het Nederlandse lezerspubliek vreemd zijn. Dat voorkomt dat de Perzische intertekstuele verbanden in Abdolahs roman bij de interpretatie over het hoofd worden gezien, zoals tot nu toe het geval is geweest.

In mijn onderzoek naar intertekstualiteit in Abdolahs roman neem ik de drie

² Meer over de brede opvatting van intertekstualiteit vindt men in *Draden in het donker: Intertekstualiteit in theorie en praktijk* (2013), met name in de opstellen van De Pourcq & De Strycker (p. 15-59), Heynders (p. 63-79), Pint (p. 81-99) en Van Dijk (p. 171-192). Ook biedt het boek van Graham Allen, *Intertextuality* (2000), een goede introductie tot de opvattingen van Bakhtin, Kristeva en Barthes.

niveaus die Meijer onderscheidt tot uitgangspunt. Ik zal me allereerst op expliciete intertekstuele verbanden met concrete literaire werken concentreren. Het gaat hier vooral om voor de Nederlandse lezer relatief onbekende werken uit de Perzische literatuur: *Safarnamé* van Naser Gosro en fragmenten uit *De rozentuïn* van Saadi.³ Daarnaast nemen ook gedichten van Zuid-Afrikaanse en Nederlandstalige dichters een prominente plaats in de roman in. Ik zal proberen na te gaan welke rol deze intertekstuele elementen kunnen spelen bij de interpretatie van de roman op het niveau van het narratief. Op de tweede plaats zal ik de aandacht vestigen op de generische codes die in *Portretten* doorwerken. Ten slotte zal ik de ‘cultuurtekst’ onderzoeken (culturele scenario’s, discoursen, conventies van representatie) die Abdolah bewust of onbewust in zijn Zuid-Afrikaanse roman overnam.

3 Gosro’s *Safarnamé*

De belangrijkste gemarkeerde intertekstuele verwijzing naar een concreet literair werk in *Portretten en een oude droom* is ongetwijfeld *Safarnamé*⁴ van Naser Gosro (1004-1077) waarvan fragmenten aan het begin van elk hoofdstuk worden aangehaald. Gosro oftewel Abu Mu’in Hamid ad-Din Nasir ibn Khusraw ibn Harith al-Qubadiyani al Marvazie of Nāsir Khusraw (ook als Nasir Khusrow of Naser Khosrow gespeld) was een Perzische dichter en isma’ili-geleerde die gezien wordt als één van de grootste Perzische schrijvers. Op veertigjarige leeftijd (1046) vertrok hij op een reis naar Mekka. De reis die als gebruikelijke *hadj* (pelgrimstocht) begon, duurde zeven jaar (1046-1052) en leidde Gosro naar Egypte, waar hij drie jaar heeft doorgebracht aan het hof van Egyptische Fatimiden-dynastie. Hier bestudeerde hij de isma’ili-doctrine waar de Fatimiden aanhangers en verspreiders van waren. Hij keerde naar zijn vaderland terug als *hujjat*, leider van de isma’ili-zendingenorganisatie.

Safarnamé is een relaas van Gosro’s zeven jaar durende reis ‘van zijn vaderland Khurusan naar Egypte en terug’ (Hunsberger 2000: 11). Het boek bevat nauwkeurige beschrijvingen van de door Gosro bezochte streken en steden en is nog steeds een belangrijke bron van informatie over de historische, politieke, maatschappelijke en culturele realiteit van de moslimwereld in Gosro’s tijd. *Safarnamé* is geschreven in een eenvoudige, toegankelijke taal en een persoonlijke stijl, maar het accent valt vooral op de dingen die hij beschrijft. Tegelijkertijd bevat de tekst ook fragmenten waarin Gosro zijn eigen zwakheid en beperkingen bekend (Hunsberger 2000: 11).

Ook *Portretten en een oude droom* is de beschrijving van een reis. Dawoed, een Nederlandse journalist van Iraanse afkomst, gaat naar Zuid-Afrika in het kader van een literair festival. Onderweg wordt hij op een magische wijze vergezeld door zijn Iraanse vrienden, van wie sommigen dood zijn. Dawoed wordt als verteller afgewisseld door Attar, een van de vrienden en een *alter ego* van Dawoed van vóór zijn vertrek naar Nederland. Tijdens de reis worden Dawoed en zijn

3 Alle namen van Perzische schrijvers worden hier vermeld in de door Abdolah gehanteerde spelling.

4 Ook als Safar-nama, Safarnameh of Safar-nameh gespeld; Engelse vertaling: *The Book of Travels*.

vrienden overweldigd door de pracht van de Zuid-Afrikaanse natuur die ze aan hun vaderland doet denken. Op die manier wordt Dawoed met zijn verleden geconfronteerd en wordt hij gedwongen om zijn culturele achtergrond opnieuw te ontdekken. Wat verdrongen was, komt in Zuid-Afrika bij hem naar boven. Ook schuldgevoelens jegens zijn vrienden die in het vaderland achtergebleven waren en door het regime van ayatollah Khomeini vervolgd en gedood werden, moeten verwerkt worden. Net als Gosro maken de twee vertellers portretten van de bezochte steden en de mensen die ze tegenkomen. Net als in *Safarnamé* is hier ook ruimte voor de persoonlijke, belijdende stem van de verteller die zijn menselijke tekortkomingen en zwakheden bekendt.

In *Portretten en een oude droom* worden fragmenten uit Gosro's meesterwerk aan het begin van elk hoofdstuk aangehaald, wat als een signaal kan worden opgevat dat de lezer Abdolahs tekst in het licht daarvan zou moeten lezen. Tegelijkertijd waarschuwt Abdolah de lezer in de 'Verantwoording' dat het hier niet om letterlijke citaten uit *Safarnamé* gaat maar om een bewerking van de oorspronkelijke tekst:

De 'citaten' die als alinea's boven de hoofdstukken zijn gebruikt, zijn vaak gebaseerd op geïnspireerd op een passage, een enkel zinnetje of een kleine opmerking uit de Perzische klassieken, onder andere uit *Safarnamé*, een reisboek van Naser Gosro. In de meeste gevallen heb ik ze veranderd en in een andere context gezet, zodat elke alinea een beknopte vertelling zou worden (Abdolah 2003: 183).

Op het effect van deze herschrijving kom ik later terug. Door hun vorm krijgen de fragmenten de functie van epigrammen of motto's. Ze worden typografisch van de rest van de tekst gescheiden. Ze zijn in cursief gedrukt en elk fragment begint met een letter die groter is dan de rest van de tekst. De fragmenten worden met een witte regel van de hoofdtekst gescheiden. Naast cursief, spaties en een grote letter wordt het woord 'alinea', waarmee elk hoofdstuk opent, versierd met een typografisch ornamentje. Deze typografie complementeert het narratief en is op zich al intertekstueel van aard. Abdolah speelt hier met een conventie uit de Perzische/middeleeuwse literatuur. Er wordt hier intertekstueel naar de kalligrafie van middeleeuwse oosterse manuscripten verwezen en dus ook naar het origineel van *Safarnamé*. Hun status als oude, klassieke werken waar men weinig betrouwbare informatie over bezit en die dus als mysterieus overkomen, wordt op deze manier benadrukt, waarbij tegelijk het mysterieuze karakter van de roman zelf wordt aangekondigd: de openingsfragmenten worden pas in 'Alinea 4' (p. 41 van de roman) als intertekstuele verwijzingen gemarkeerd. Het feit dat de gealludeerde tekst de westerse lezer historisch, geografisch en cultureel vreemd is, heeft een exotiserend effect. De allusie-theoreticus Udo Hebel benadrukt namelijk dat verwijzingen die historisch en cultureel verder verwijderd zijn van de geïmpliceerde lezer, aan het effect van vreemdheid en fictionaliteit bijdragen: '[...] temporally and geographically remote allusions do not only complicate the text's presuppositional structure but also render its fictional world less authentic and less immediate' (Hebel 1991: 158).

Het door de typografie en de keuze van de intertekst aangekondigde magische karakter van het boek wordt verder ook op het niveau van het narratief bevestigd door middel van dezelfde intertekstuele verwijzing. *Safarnamé* speelt in Abdolahs verhaal een rol van sleutel tot het verleden. Het is juist dit boek dat de dode vrien-

den van de verteller ‘terugbrengt’. In zijn droom wordt het boek door Hadj Aga aan de verteller Dawoed overhandigd met als gevolg dat zijn vrienden verschijnen en hem op zijn reis vergezellen:

Het was het oudste Perzische reisboek van Naser Gosro, dat ik vroeger altijd las. Hoe vaak had hij het boek gelezen? Misschien wel driehonderd keer! Hij legde het boek op de rand van mijn bed en verdween. En toen verschenen jullie. Eerst Froeg. Daarna Attar en Malek. Iets later Roemi. En uiteindelijk Sorájja. Ik nam jullie met me mee (Abdolah 2003: 41).

Normaal gesproken zijn epigrammen en motto's parateksten die door de auteur in de tekst worden geïntroduceerd: '[...] the majority of paratextual allusions, and especially intertextual titles, epigraphs, and chapter headings, are usually not part of the meditative process of narrating and often border on authorial commentary' (Hebel 1991: 146). Ook omdat de fragmenten van *Safarnamé* met behulp van typografie van de plot van de roman worden gescheiden, is de lezer geneigd om deze als parateksten te beschouwen waarin de stem van de (geïmpliceerde) auteur weerklinkt. In *Portretten en een oude droom* zijn de fragmenten echter geen paratekstuele elementen maar deel van de vertelde wereld. Ze komen niet rechtstreeks van de auteur maar worden aangehaald door Attar, een van de vertellers:

In mijn graf heb ik me ontzettend verveeld. Gelukkig had ik een paar klassieke Perzische reisboeken bij me. Ik heb ze misschien wel driehonderd keer gelezen. Zo ging ik met de reizigers mee naar verre oorden. [...] Aan het begin van elk hoofdstuk zal ik een alinea van mijn grafreizen citeren. [...] Ik neem jullie op die manier tegelijkertijd mee naar Zuid-Afrika en naar de Middeleeuwen (Abdolah 2003: 5-6).

In het verlengde van deze overschrijding van de grens tussen paratekst en narratief vervaagt ook het onderscheid tussen auteur en verteller en tussen het autobiografische en het fictieve in de roman. Omdat de paratekstuele elementen gewoonlijk als vorm van auctorieel commentaar gezien worden, heeft het doordringen van de paratekst in het narratief het gevolg dat men de verteller als auteur begint te zien (cf. Hebel 1991: 146). Dit effect wordt verder versterkt doordat de naam van Gosro in de 'Verantwoording' door de auteur wordt genoemd, waar hij het gebruik van *Safarnamé* verantwoordt: 'Met de alinea's heb ik geprobeerd een deel van de geest van die meesters [Perzische klassieken] in mijn boek te krijgen. Daarom heb ik hier en daar een zin of een opmerking van hen geleend en als basissteen gebruikt' (Abdolah 2003: 183). Bovendien wordt Gosro ook door Dawoed, de tweede verteller in de roman, genoemd. Hij ontvangt *Safarnamé* in zijn droom, waarbij hij dezelfde woorden uitsprekt als Attar aan het begin van de roman. Ook hij heeft het boek 'misschien wel driehonderd keer gelezen' (Abdolah 2003: 41). De twee vertellers en de (geïmpliceerde) auteur schuiven door middel van de intertekstuele verwijzing over elkaar heen. Op grond van de intertekstuele analyse op het paratekstueel en intratekstueel niveau kunnen we vaststellen dat Attar en Dawoed facetten van de geïmpliceerde auteur zijn.

3.1 *Het Perzische genre*

Ook de generische laag van de intertekst voegt een extra dimensie aan de interpretatie van de roman toe. In *Safarnamé* vindt men namelijk een aantal archetypische motieven die kenmerkend zijn voor Perzische bekeringsliteratuur. De belangrijkste traditionele metafoor is hier die van het ontwaken uit slaap en dronkenschap, wat een spirituele metamorfose symboliseert. Zoals eerder opgemerkt is het boek een beschrijving van een zeven jaar durende reis door de islamitische wereld, die Gosro als een pelgrimstocht naar Mekka begon. In zijn boek vertelt hij over een leven van plezier dat hij geleid heeft totdat hij in zijn slaap een visioen kreeg dat hem aanspoorde een pelgrimstocht naar Mekka te ondernemen. Onder de indruk van het visioen vertrok Gosro op een reis door islamitische landen om op deze manier ware kennis te verkrijgen. Volgens de populaire overlevering gebaseerd op Gosro's zogenaamde 'pseudoautobiografie' (cf. Browne 1956: 218-221) leidde de in *Safarnamé* beschreven reis Gosro naar spirituele transformatie – de bekering tot het heterodoxe isma'ili-geloof (Corbin 1975: 533).⁶

Corbin wijst erop dat Gosro's droom, die vaak letterlijk en als biografisch feit wordt geïnterpreteerd, in feite een element is van een literaire bekeringsconventie. Dronkenschap en slaap symboliseren hier onwetendheid en/of nalatigheid op het gebied van het geloof (Corbin 1975: 534). Ook het droomvisioen dat aan deze metamorfose voorafgaat, is karakteristiek voor een bekering en is een vaak gebruikt motief in biografieën (cf. Rypka e.a. 1968: 186). Daarom moeten de passages over dromen eerder metaforisch dan biografisch gelezen worden. Het visioen en de ontwaking moeten begrepen worden als een metafoor voor een bekering die niet noodzakelijk van de ene op de andere dag plaatsvond.

Deze motieven kunnen een rol spelen bij de intertekstuele interpretatie van *Portretten en een oude droom*. Ook in Abdolahs roman spelen droomvisioenen namelijk een belangrijke rol. De verteller begint te dromen zodra hij op het vliegtuig stapt om zijn reis te beginnen. Het door de reis gesymboliseerde spirituele proces begint hier ook met een droom en wordt door opeenvolgende dromen gemarkeerd. Net als in *Safarnamé* stimuleren ze een spirituele transformatie van de

5 Veel mythes over Gosro's leven hebben hun bron in de zogenaamde 'Pseudoautobiografie', gepubliceerd in de Tabriz-editie van zijn *Divan* (verzameling van gedichten; Browne 1956: 218). Deze biografie bevat allerlei onwaarheden (vaak gebaseerd op het leven van andere prominente dichters) en vertellingen over magische gebeurtenissen in Gosro's leven. In feite vond zijn bekering hoogstwaarschijnlijk niet in een vlaag van emoties (onder de invloed van een droom) plaats maar als gevolg van een lang spiritueel proces (cf. Rypka e.a. 1968: 186; Corbin 1975: 533-535).

6 Het isma'ilisme is een vertakking van het sjisme en hanteert een esoterische en allegorische interpretatie van de Koran (Landolt e.a. 2008: 1). Het onderscheid tussen de esoterische en exoterische aspecten van de heilige geschriften en religieuze voorschriften staat in deze doctrine centraal. Zo hebben de Koran en de sharia volgens de isma'ili's naast hun letterlijke exoterische betekenis ook een verborgen esoterische betekenis die alleen voor uitverkorenen toegankelijk is. De letterlijke betekenis in de vorm de religieuze voorschriften is onderhevig aan periodiek veranderende interpretaties, terwijl de innerlijke spirituele waarheid onveranderlijk is. Deze innerlijke, eeuwige waarheid is bovendien gemeenschappelijk voor alle religies van de Abrahamische traditie (judaïsme, christendom en islam) maar is verborgen achter verschillende externe voorschriften die afhankelijk zijn van veranderende historische omstandigheden (Landolt e.a. 2008: 2). De sacrale geschiedenis wordt als circulair beschouwd. Daarom worden verschillende religies als opeenvolgende interpretaties van de intrinsieke betekenis van het geloof gezien.

personages. Dawoed wordt geconfronteerd met zijn moeilijke verleden, zijn geweten en zijn culturele wortels. Het religieuze aspect van dit proces lijkt in de roman geen rol te spelen. Zowel in het geval van de twee vertellers als in het geval van andere personages betekent de transformatie in de eerste plaats het herwinnen van de innerlijke harmonie. Toch is de interpretatie waarbij het proces als spirituele wedergeboorte of zelfs als streven naar mystieke ervaring gezien wordt ook aannemelijk.

3.2 *Safarnamé en de cultuurtekst*

Een intertekstuele lezing van Abdolahs roman ontbloot ook een ‘cultureel scenario’ (Meijer 1996) dat de auteur (bewust of onbewust) in zijn werk verwerkt heeft, namelijk Gosro’s isma’ilisme en zijn status als ‘vluchteling’. Aanhangers van de isma’ili-doctrine, een mystieke vorm van sjiisme, werden beschouwd als ketters. Omdat de Seltsjoeken soennieten waren, heeft Gosro’s zendingswerk zijn leven in gevaar gebracht. Hij vond toevlucht aan het hof van een isma’ili-prins Ali b. al-Asad in Yumgan – in het huidige Afghanistan – waar hij de rest van zijn leven doorgebracht heeft. Omdat hij niet uit Yumgan weg kon, begon hij zijn toevluchtsoord steeds meer als een gevangenis te beschouwen (Hunsberger 2000: 8-9). In die tijd schreef hij gedichten waarin hij uitdrukking gaf aan heimwee naar zijn vaderland en aan de pijn die de afzondering hem deed. In dezelfde tijd ontstond *Safarnamé* – de beschrijving van zijn reis door de islamitische wereld die hem een plek in de klassieke canon bezorgd heeft.

Gosro’s biografie, die hier kort geschetst is, geeft een extra dimensie aan de interpretatie van Abdolahs tekst. Net als *Portretten* is *Safarnamé* geschreven door een schrijver in ballingschap. Evenals Gosro schrijft Abdolah zijn roman vanuit de positie van een vluchteling van middelbare leeftijd (beide auteurs waren boven de veertig op het moment dat ze hun boek schreven) die zijn land moest ontvluchten en die uit angst voor vervolging niet kon terugkeren. Naast de reisbeschrijving maken beide auteurs in hun werk ruimte voor persoonlijke uitspraken. Beide boeken stralen verlangen naar het vaderland uit.

Het isma’ilisme steunt op het neoplatonische beginsel dat de fysische wereld een weerspiegeling is van de ideële, spirituele wereld. Daarin heeft het isma’ilisme overeenkomsten met de islamitische mystiek, het soefisme. Juist vanwege talrijke overeenkomsten tussen de twee doctrines heeft het isma’ilisme vervolgingen kunnen doorstaan onder het mom van soefisme. De isma’ili-praktijk van het verbergen of zelfs verwerpen van het geloof wanneer de gelovige vervolgd wordt, de *taqiyya*, is een belangrijk onderdeel van de isma’ili-cultuur geworden. De *taqiyya*-periodes duurden soms zo lang dat er sprake was van verwatering van religieuze en culturele identiteit onder de isma’ilis. Elementen van de aangenomen culturen (soefisme, soennisme, hindoeïsme) zijn in de loop van de tijd deel geworden van de isma’ili-cultuur.⁷ Isma’ilisme kan als symbool voor vervolging gezien

7 De doctrinaire overeenkomsten tussen isma’ilisme en soefisme waren zo groot dat er in de loop van de vijftiende eeuw sprake kon zijn van samensmelten van de twee doctrines (Daftary 2008: 25). Onder druk van vervolging en de daaropvolgende verspreiding hebben isma’ilis de soefi-levensstijl overgenomen. Ook op het gebied van literatuur zijn de twee religieuze stromingen met elkaar verbonden. Isma’ili-dichters gebruikten de soefi-stijl en soefidichters zoals Sana’i, Attar of Rumi

worden terwijl de *taqiyya*-praktijk als symbool voor een acculturatie als overlevingsstrategie in een moeilijke situatie kan functioneren. In het licht daarvan kan Dawoeds migratie dus geïnterpreteerd worden als vorm van *taqiyya* die zo lang duurde dat zijn eigen culturele achtergrond in de nieuwe cultuur werd opgelost en deels vergeten. Dit wekt bij de verteller schuldgevoelens die tijdens de reis worden verwerkt. In contact met de Zuid-Afrikaanse cultuur komt de door de migratie verdrongen cultuur weer naar boven en wordt weer omarmd:

Twaalf jaar lang heb ik er gewoond en ik dacht dat ik me er thuis voelde, maar zodra de hete zon op mijn gezicht viel, wist ik dat ik er twaalf jaar lang als vreemdeling had gewoond. Nederland is niet mijn thuis, dacht ik met enig schuldgevoel (Abdolah 2003: 11).

Als ik vroeger zo'n wijngaard tegenkwam, knielde ik voor een grote rode tros en at als een bergbok. [...] Ik knielde, duwde mijn hoofd onder de takken, klaar om naar de druivendrupsen te happen. Ik dacht aan de waarschuwingspapieren en de prikken die ik voor de reis gekregen had. Ik kwam overeind. Als ik de druiventros ongemoeid liet zou ik daar spijt van krijgen. [...] Opgelucht lag ik even later dronken op mijn rug op de grond in de zon (Abdolah 2003: 15-16).

Ook het feit dat Abdolah niet rechtstreeks citeert maar nogal vrij omgaat met zijn bronnen (bijvoorbeeld verschillende fragmenten met elkaar combineert) illustreert goed de werking van de cultuurtekst. Fragmenten van teksten, scenario's, motieven en conventies 'leven' in het (onder)bewuste van de auteur en worden gecombineerd om de sfeer van de Perzische cultuur op te roepen.

4 *De rozentuin van Saadi*

Naast de 'epigrammatische' fragmenten van *Safarnamé* worden ook andere Perzische verhalen in de fictieve wereld van Abdolahs roman verwerkt, iets dat door de auteur in de 'Verantwoording' expliciet vermeld wordt. Verhalen over de man die in de woestijn een harde kreet slaakt en over de tarwekorrels en juwelen zijn gebaseerd op Saadi's *De rozentuin* (cf. Abdolah 2003: 184, 186). Ook het verhaal van Sjeeg Mosleh is op Saadi gebaseerd, al wordt dit niet in de 'Verantwoording' vermeld (cf. Sa'di 1964). Sommige van deze aangehaalde verhalen vertonen een illustratief, exemplarisch karakter en zorgen voor het effect van 'het verhaal binnen het verhaal'. Een van de personages verandert tijdelijk in de verteller door een Perzisch verhaal aan te halen en daardoor commentaar te geven op de gebeurtenissen in het narratief. De verhalen bevatten een waarheid, een moraal waardoor de lezer geneigd is om daarin inzichten te zoeken die de interpretatie van parallelle situaties in de roman zouden moeten sturen. Deze techniek is ook intertekstueel van aard en verwijst de lezer impliciet naar de vertellingen van *Duizend-en-één-nacht*.⁸

De verhalen worden hier niet letterlijk geciteerd maar ze dragen trekken van

werden door de isma'ilis als mede-gelovigen gezien (Daftary 2008: 21, 25).

⁸ Ook de hele vertelstructuur van de roman verwijst naar *Duizend-en-één-nacht*. Een van de vertellers, Attar, is de Sheherezade van *Portretten en een oude droom*. Hij is de hoofdverteller die voor de raamvertelling voor andere verhalen zorgt.

wat Kristeva (1984: 59) ‘transpositie’ noemt: ze worden aan de nieuwe context aangepast waarbij ze een andere betekenis krijgen. In de opvatting van Kristeva houdt intertekstualiteit een overgang van één betekenisstelsel naar een ander in, waarbij zich een verschuiving van betekenis voordoet: ‘an altering of the thematic *position* – the destruction of the old position and the formation of a new one’ (Kristeva 1984: 59). Teksten worden met andere woorden niet alleen door andere teksten gebruikt maar daardoor ook veranderd, in een nieuwe positie geplaatst, om een nieuwe betekenis te produceren en daarmee een ander doel te bereiken.

Het oorspronkelijke Sjeeg Mosleh-verhaal gaat over een ‘padshah’ [een koning] en zijn Perzische slaaf die nooit eerder op zee gereisd heeft en in paniek raakt. Niemand weet hem rustig te maken. Een arts belooft uiteindelijk om de jongen te kalmeren. Onverwachts gooit hij hem in het water en nadat de jongen water geslikt heeft, trekt hij hem weer aan boord. Na deze ervaring blijft de jongen stil op de boot zitten. Het verhaal leert dat hij het gevaar van verdrinking moest leren kennen om de veiligheid van de boot te kunnen waarderen. De les die de arts de medereizigers wil leren is dat men de waarde van geluk niet waardeert totdat men door ongeluk wordt getroffen (Sa’di 1964: 82-83).⁹

In Abdolahs weergave krijgt de ‘padshah’ de naam Sjeeg Mosleh. Hij reist nu per boot naar Afrika. Onderweg wordt er over ‘nieuwe wetenschap, over poëzie, over sterren, over getallen, en over boeken’ gesproken. Sjeeg Mosleh raakt diep in gesprek met een dichter die het over ‘een soort nieuwe poëzie’ heeft (Abdolah 2003: 16). Het gesprek wordt onderbroken door commotie rondom de slaaf die bang is voor water. Dan gooit Sjeeg (en niet de arts) de jongen in het water. De jongen moet op die manier de bron van zijn angst leren kennen waardoor hij deze kan overwinnen: ‘Toen hij de zee had leren kennen, trok Sjeeg de jongen weer de boot in. Stil ging hij op zijn plek zitten en hij bleef zwijgen tot het einde van de reis. Dat is Afrika, zei Sjeeg’ (Abdolah 2003: 17). De les die Sjeeg de jongen (en de lezer) leert, wijkt dus af van de oorspronkelijke boodschap van Saadi’s verhaal. Men moet het onbekende aandurven, men moet het leren kennen om angsten te kunnen overwinnen.

Ook de laatste opmerking van Sjeeg Mosleh komt vreemd over. De jongen is bang voor water en daarom moet hij de zee leren kennen. Sjeeg heeft het in Abdolahs roman echter niet over de zee, maar over Afrika. De jonge slaaf valt hier dus samen met de verteller die aan het begin van zijn reis door Zuid-Afrika bang is om zich aan de natuur en zijn hedonistische drang over te geven. De bron van zijn angst ligt paradoxaal genoeg in zijn ‘*taqiyya*’ – zijn assimilatie aan de westerse cultuur: ‘Nederland had mijn manier van kijken veranderd. Vroeger stak ik wilde rivieren naar de bergen over zonder dat er een druppeltje water op mijn bergschoenen kwam. [...] Vroeger ging ik in mijn eentje de kou in, door sneeuw, storm, woeste bergen, maar nu, bij heldere zon, durfde ik zelfs die kleine berg niet te beklimmen’ (Abdolah 2003: 13-14). De nieuwe identiteit domineert in zo’n mate dat de verteller zijn oude zelf niet meer terugvindt. Wat vroeger natuurlijk leek, wekt nu angst. Afrika brengt zijn oude, verdrongen manier van leven naar boven.

9 ‘Zolang hij [de slaaf] het gevaar van verdrinken niet had geproefd, kende hij de veiligheid van het schip niet. Precies zo leert pas hij die door een ramp wordt getroffen het welzijn waarderen waarin hij tot dan toe verkeerde’ (Saadi z.j.: 25).

Identiteit wordt hier voorgesteld als een manier van leven die onlosmakelijk verbonden is met de omgeving. De migratie-ervaring heeft de verschuiving of splitsing van de identiteit van de verteller teweeggebracht. De Perzische identiteit van de verteller, begrepen als een Perzische manier van doen, is met het landschap verbonden dat in het Zuid-Afrikaanse landschap een weerspiegeling vindt. De verteller ervaart de verbintenis tussen de twee landen in de overeenkomsten tussen de Zuid-Afrikaanse en Iraanse natuur. Zelfs de Indische oceaan wordt hier gezien als iets wat de twee landen verbindt. Het feit dat Dawoed aan een nieuw Europees, stedelijk soort leven aangepast is en het contact met de natuur verloren heeft, maakt van hem een ander mens. Afrika staat hier symbool voor de oude omgeving en de oude manier van leven, de verdrongen aspecten van identiteit:

De eerste nacht vertelde Dawoed over zijn droom in het vliegtuig: 'Doe de deur open. Ik ben ziek!' We vonden het merkwaardig dat hij in zijn droom meteen naar huis ging. Waarom ziek? En waarom naar huis? De hele nacht hebben we erover gepraat. Dawoed was naar het einde van Afrika gevlogen, naar de Indische Oceaan. Vreemd dat hij de rand van de Indische Oceaan als thuis gezien had (Abdolah 2003: 11).

De confrontatie met zijn afkomst en met zijn verleden is een pijnlijk, angstwekkend proces. De reis brengt een confrontatie met dat oude zelf teweeg. Saadi's aangepaste verhaal kondigt dit proces aan. Door aan het verhaal terug te denken beseft de verteller dat hij zijn angsten moet overwinnen om zijn oude zelf terug te kunnen vinden.

Een ander verhaal van Saadi dat Abdolah in zijn roman betreft, gaat over een man die 's nachts plotseling in een vlaag van vervoering naar de woestijn rent, waar hij in een extatisch geschreeuw losbarst. Gevraagd naar de reden van zijn vreemde gedrag antwoordt hij: 'Ik hoorde het geluid van de nachtegalen in de bomen, van de fazanten in de bergen, van de kikkers in het water en van het gedierte in het struikgewas. Ik kan toch niet zomaar gaan slapen, terwijl zij God prijzen?' (Saadi z.j.: 73). Anders dan het verhaal van de jongen die bang was op zee, wordt dit verhaal niet apart in het narratief aangehaald maar in het narratief opgenomen. De verteller zelf is de man die de wilde kreet slaakt. Anders dan bij het eerste verhaal werkt de transpositie hier niet op het semantische maar op het discursieve niveau. Saadi vertegenwoordigt namelijk de traditie waar Abdolah (impliciet) ook geregeld naar verwijst, de Perzische soefitraditie.¹⁰

Soefisme, islamitische mystiek die zijn wortels heeft in de Middeleeuwen, is gebaseerd op het neoplatonische beginsel dat de fysische wereld een weerspiegeling is van de ideële spirituele wereld. De hele wereld, de natuur en de mens zijn de spiegel waarin men God kan waarnemen. De pracht die men in de wereld ziet, weerspiegelt en getuigt van het goddelijke. Omdat de aardse schoonheid het metafysische belichaamt, impliceert de bewondering voor de natuur bewondering voor God (Lewisohn 2010: 43). De in de soefipoëzie bezongen wereldse schoonheid – zowel van de natuur als van de Geliefde – is de 'goddelijke manifestatie', de 'icoon van schoonheid' (Lewisohn 2010: 43), de getuige van de aanwezigheid van

10 Abdolah alludeert op de soefitraditie door naar dichters te verwijzen die deze traditie vertegenwoordigen (Saadi, Hafez, Khayyām) en door de soefisymboliek op te roepen. De soefidichters komen ook vaak terug in zijn columns voor de *Volkskrant*.

het goddelijke. Door de kreet te slaken prijst de man in Saadi's verhaal God. De pracht van de natuur die hem laat schreeuwen is hier de uiting van Gods grootheid. Ook in Abdolahs roman wordt de extatische kreet veroorzaakt door de pracht van de natuur, maar God wordt hier op het semantische niveau weggelaten:

Opeens toonde de nacht zichzelf. [...] In het donker hoorde ik geluiden van kikkers, sprinkhanen, muizen, katten, honden, bladeren van bomen, kraanwater dat ergens drupte, een vrouwenstem in de verte die haar huilende kind troostte, een kraai die onverwachts overvloog en een vlucht wilde eenden die je niet zag, maar wel hoorde.

Uitzonderlijke schoonheid, iets ongekends hing in het donker en alle beesten voelden dat. Ze uitten hun bewondering. Ik begreep niet waarom die nacht zo mooi was. Voor wie die nacht zo mooi was.

Ik kon niet stil blijven, wilde reageren op die schoonheid, wilde meedoen met alle beesten die de nacht bewonderden. Ik was betoverd, ik kon me niet meer beheersen. Opeens sloeg ik een harde kreet uit: 'Shaaaaaaaaaaaaaaab!'

Toen was het stil. De kikkers, de vogels, de sprinkhanen, de wilde eenden, de vrouw, de baby, de bladeren en de kraan hielden hun mond en keken naar mij, naar de man die de schoonheid van de nacht niet kon verdragen (Abdolah 2003: 104-105).

In het licht van de intertekst kan het fragment als beschrijving van een mystieke ervaring gelezen worden. In *Portretten en een oude droom* is de verteller voortdurend onder diepe indruk van de schoonheid van de wereld om hem heen. Ze wordt beschreven als betoverend (cf. Abdolah 2003: 127). Hij bewondert de vrouwen die hij ziet en ontmoet, hij bewondert de natuur, hij is dronken van het leven. Op het eerste gezicht is dit gedrag in tegenspraak met de normen en waarden van de islam, maar in het licht van de soefitraditie mogen we misschien aannemen dat hij in de omringende schoonheid de weerspiegeling van het goddelijke ziet. De Zuid-Afrikaanse natuur is vol van 'iconen van het goddelijke', maar door God niet expliciet te noemen creëert de auteur ruimte voor een seculiere interpretatie van het verhaal, al sluit hij de 'mystieke' interpretatie niet uit. Men kan zich afvragen in hoeverre de auteur zich bewust is van de doorwerking van de mystieke traditie in zijn roman. Volgens Meijer (2013: 271) hoeft dat niet het geval te zijn. Een dergelijk doorsijpelen van culturele motieven en conventies van representatie bewijst hoe sterk men doordrongen is door culturele scenario's. Een intertekstuele lezing van *Portretten* illustreert mogelijk een (onbewust) verlangen naar spiritualiteit als deel van de cultuur waarin men opgegroeid is.

Het laatste verhaal van Saadi dat in Abdolahs roman wordt opgenomen is het verhaal van de Arabier die in de woestijn van honger vergaat. In Saadi's verhaal lezen we: 'I had once lost my road in the desert and consumed all my provisions. I considered that I must perish when I suddenly caught sight of a bag full of pearls and I shall never forget the joy and ecstasy I felt on thinking they might be parched grain nor the bitterness and despair when I discovered them to be pearls' (Sa'di 1964: 157).¹¹ Dit verhaal wordt in het openingsfragment van 'Alinea 16' opgenomen (p. 127) en blijft onveranderd en onuitgewerkt. Het is moeilijk om parallellen te vinden tussen het aangehaalde fragment en Abdolahs tekst. Net als in

11 In De Bruijns vertaling (Saadi z.j.) is het fragment verkort en daarom citeer ik hier uit de Engelse vertaling waar het verhaal overeenkomt met het door Abdolah geciteerde verhaal.

het geval van sommige fragmenten uit *Safarnamé* blijft het intertekstuele verband hier op het semantische niveau zo impliciet dat men zich moet afvragen of het überhaupt een rol vervult. Dit gebeurt trouwens vaker in de roman. Men zou kunnen zeggen dat dit soort citaten alleen voor het effect van exotisme zorgen en verder niet tot de betekenisvorming bijdragen. Wanneer men ze echter als deel van de cultuurtekst ziet, krijgen ze een nieuwe betekenis. Als deel van een cultureel scenario (de soefitraditie), kunnen ze gezien worden als sleutel tot een bredere intertekstuele lezing van de roman. Ze leggen intertekstuele verbanden op het niveau van de cultuurtekst door de roman in de soefitraditie te verankeren.

5 Perzische poëzie

Andere literaire teksten die bij *Portretten en een oude droom* worden betrokken zijn hoofdzakelijk gedichten. Maar enkele worden expliciet (d.w.z. met de vermelding van de naam van de auteur) in het narratief geciteerd. De meeste blijven impliciet en worden pas in de 'Verantwoording' geëxpliciteerd. Het gaat om gedichten van Zuid-Afrikaanse en Nederlandstalige dichters die hier in fragmenten of volledig worden aangehaald. Sommige Zuid-Afrikaanse, Afrikaanstalige gedichten worden in de Nederlandse vertaling geciteerd, andere in het origineel. De auteur vermeldt dat hij ook hier vrij met de teksten is omgegaan en dat ze door hem in een aangepaste vorm worden weergegeven: 'De dichtregels zijn op diverse plaatsen in het boek naar eigen inzicht afwijkend gecombineerd' (Abdolah 2003: 185). De Afrikaanse gedichten komen uit bundels van Christine Barkhuizen le Roux (1959-) (*Dimensie* 2000), Wilma Stockenström (1933-) (*Vir die bysiende leser* 2000), en Ingrid Jonker (1933-1965) (*Ik herhaal je* 2000). Gedichten in het Nederlands zijn van Miriam Van hee (1952-) en Lut de Block (1952-).

De citaten worden aan het einde van de roman door de auteur verantwoord. In de tekst functioneren ze echter als deel van het narratief. Ze worden toegeschreven aan de personages in de roman, dichters die de verteller tijdens zijn reis in Zuid-Afrika ontmoet. De aangehaalde gedichten van Miriam Van hee worden toegeschreven aan haar alter-ego, één van de dichters die met de verteller meereist. De gedichten van Christine Barkhuizen le Roux worden toegeschreven aan het personage Sophia, de Zuid-Afrikaanse dichteres op wie de verteller verliefd raakt. Door analogie zou men kunnen vermoeden dat het personage van Sophia op Barkhuizen le Roux gebaseerd is, vooral omdat men hier ook andere parallellen tussen de twee vrouwen vindt. Net als Barkhuizen le Roux is Sophia getrouwd en woont met haar man op een grote wijn- en fruitboerderij wat men op de kaft van de door Abdolah geciteerde uitgave van Barkhuizen le Roux's poëziebundel *Dimensie* kan lezen.

Het is opvallend dat de namen van sommige geciteerde auteurs veranderd en verhuuld worden terwijl andere onveranderd in de tekst worden opgenomen. De Zuid-Afrikaanse dichteres Ingrid Jonker wier beroemde (door Mandela tijdens zijn inauguratie als president geciteerde) gedicht 'Die kind is nie dood nie' in de tekst wordt aangehaald, komt hier als Ingrid Fanus voor. Andere schrijvers worden pas in de 'Verantwoording' vermeld. Tegelijkertijd wordt de naam van academicus en dichter Wium van Zyl wel in het narratief genoemd. Deze inconsi-

stentie kan te maken hebben met de mate van bekendheid en canonisering van de genoemde auteurs in Nederland. Gedichten van Jonker zijn in Nederland uitgegeven in de vertaling van Gerrit Komrij (Amsterdam, Uitgeverij Podium, 2000). Daarnaast heeft de televisiedocumentaire over het leven van Ingrid Jonker, *Korreltje niks is my dood* (2001), gemaakt door Saskia van Schaik naar een scenario van Henk van Woerden, ongetwijfeld bijgedragen aan de bekendheid van de Zuid-Afrikaanse dichteres in Nederland. De onomastische allusies op personen die de auteur tijdens zijn verblijf in Zuid-Afrika ontmoet heeft, kunnen ook gezien worden als aansporing om de tekst autobiografisch te lezen.

Men kan de hier aangehaalde dichters in twee groepen verdelen. Met uitzondering van een kort gedicht van Wium van Zyl zijn alle andere aangehaalde auteurs moderne vrouwelijke schrijvers. Aan de andere kant hebben we de tweede groep poëzie-citaten die afkomstig zijn uit de Perzische klassieken – Saadi, Hafez, Omar Khayyám. Anders dan de moderne Zuid-Afrikaanse en Vlaamse schrijfsters worden de namen van de Perzische middeleeuwse schrijvers wel rechtstreeks in het narratief genoemd. Men kan daaruit afleiden hoe de auteur de geïmpliceerde lezer construeert. Omdat de Perzische interteksten de lezer zowel cultureel als historisch vreemder zijn dan de geciteerde Nederlandstalige gedichten, worden ze wel expliciet in de tekst opgeroepen. Perzische dichters moeten bij de Nederlandse lezer geïntroduceerd worden. In het geval van de Nederlandstalige en Zuid-Afrikaanse poëzie beroept Abdolah zich op de intertekstuele competentie van de Nederlandse lezer die gedichten van Miriam Van hee mogelijk gemakkelijker kan herkennen dan die van Saadi of Hafez. De Vlaamse dichters zijn bovendien ook vanwege het biografische gehalte van de roman identificeerbaar.¹²

Een andere verklaring voor het feit dat de auteur de moderne poëzie fictionaliseert en de biografische verwijzingen bij de Nederlandse en Zuid-Afrikaanse gedichten weglaat terwijl hij bij de Perzische klassieken wel de bronnen vermeldt, kan zijn dat Abdolah in het tweede geval een bredere evocatieve werking van de onomastische allusies beoogt dan in het geval van de moderne citaten. Naam-allusies werken op een ander niveau van intertekstualiteit. Ze roepen namelijk niet alleen de inhoud van de geciteerde tekst maar het hele oeuvre van de auteur op of zelfs de hele traditie waar hij/zij toe behoort (Pfister 1985: 28-29; Hebel 1991: 145). Terwijl de achtergrond van de Nederlandse en Zuid-Afrikaanse schrijfsters verder irrelevant is voor de plot van de roman, moeten de Perzische klassieken een hele cultuurhistorische context oproepen.

De traditie die Abdolah in zijn roman door middel van intertekstuele verwijzingen oproept (zowel op onomastisch niveau als door de gebruikte symbolen en motieven) is, zoals gezegd, de Perzische soefitraditie. Dankzij de vele vertalingen van de poëzie van zulke meesters als Omar Khayyám, Hafez en Saadi is het soefisme ook nu nog een van de belangrijkste en meest herkenbare elementen van de Perzische cultuur. De indruk die hier wordt gewekt is dat deze traditie zo prominent is dat andere culturen (vooral de poëzie, waaronder de Nederlandse en de Zuid-Afrikaanse) daardoor werden beïnvloed.

De soefipoëzie staat bekend om haar bacchantische en erotische beeldspraak.

¹² In 2001 reisden Miriam Van hee en Lut de Block samen met Abdolah door Zuid-Afrika in het kader van een literair festival.

De mysticus die naar de vereniging met God streeft, is dronken van de goddelijke aanwezigheid. Daarnaast is de relatie tussen de Geliefde en de Minnaar hier één van de belangrijkste motieven. Liefde is namelijk het symbool bij uitstek van de relatie tussen de mysticus en God (cf. De Bruijn 1997: 51; Fideler 2012: xviii-xix, 202). De kenners van de soefipoëzie waarschuwen daarom dat men zich niet moet laten misleiden door de aardse kwaliteit van de *topoi* van de soefimystiek, vooral wijn(drinken) en (erotische) liefde. Men moet juist leren om het metaforische karakter van de verzen te doorzien. De sleutel tot de gedichten is de kennis van de symboliek die sinds de veertiende eeuw relatief onveranderd is gebleven (De Bruijn 1997: 71). De relatie tussen de Minnaar en de Geliefde beschrijft de gevoelens van de gelovige jegens God. De soefimysticus streeft naar een toestand van extase, een sublieme ervaring van communicatie en vereniging met de Geliefde (God) (cf. Rypka e.a. 1968: 230). Het verlangen naar de Geliefde in de gedaante van een vrouw/man¹³ geeft het verlangen naar vereniging met God weer. Ook het beeld van de dichter die samen met zijn vrienden in een kroeg van de wijn geniet, moet daarom als een literair topos gelezen worden (cf. De Bruijn 1997).

Zoals *Safarnamé* op het niveau van het genre naar de Perzische traditie van reisverhalen verwijst, benadrukken de talrijke verwijzingen naar de poëzie op het intertekstuele meta-niveau het belang van het genre van de liefdeslyriek in de roman. De vertellers (en de geïmpliceerde auteur) zijn door de poëzie geconditioneerd om liefde op een bepaalde manier te ervaren. Liefde en poëzie zijn in de roman onlosmakelijk met elkaar verbonden. Ook de intertekstuele titel van de roman die naar een gedicht van Ingrid Jonker verwijst, kondigt het belang van het genre in de roman aan. De talrijke citaten uit verschillende gedichten verwijzen voornamelijk naar het genre liefdespoëzie en de daarmee gepaard gaande *topoi*. Het gaat hier dus niet zozeer om individuele schrijvers en specifieke gedichten maar om het hele genre. Ook wordt de suggestie gewekt dat zelfs de hele traditie van (westerse) liefdespoëzie zijn wortels heeft in de Perzische poëzie. De invloed daarvan zou zo sterk zijn dat poëzie van andere landen (waaronder de Nederlandse en de Zuid-Afrikaanse) daardoor werd beïnvloed:

Waar ik ook naartoe ga, hoor ik de kwatrijnen van Omar Khayyám. Ik kende ze allemaal uit het hoofd. Maar het vreemde is dat ik telkens weer een nieuw gedicht van hem hoor waarvan ik zeker weet dat het niet van hem is. Volgens mij maakt men nieuwe kwatrijnen op zijn manier en zet men de naam van de meester eronder (Abdolah 2003: 175).

Dit verklaart mogelijk waarom de aangehaalde gedichten door de auteur worden gemodificeerd. Van gedichten die meerdere interpretaties toelaten, wordt hier door middel van knippen en plakken eenduidige liefdespoëzie gemaakt. Het gedicht 'Afrikaliefde' van Wilma Stockenström (1970: 35) wordt dusdanig aangepast dat het op Perzische soefi-lyriek lijkt. Het origineel kan op twee niveaus gelezen worden. Zoals de titel en geografische beeldspraak suggereren, gaat het hier om de liefde voor het Afrikaanse continent die als een erotische relatie wordt beschreven. Het origineel luidt als volgt:

13 Het Perzisch kent geen grammaticale onderscheid tussen de mannelijke en vrouwelijke derde persoonsvorm (Rypka e.a. 1968: 82; De Hond 2008: 353) en vandaar is het geslacht van de in gedichten beschreven geliefde vaak onbepaald.

AFRIKALIEFDE

Soos Inhaca kyk na die kus, is ek gekeer
 na jou, met my sagte mond, my borste.
 Soos sy nestel ek in 'n baai van vriendelikheid,
 groei ek, koraalsgewys maar seker
 nader aan jou, my vasteland. Wat
 skeel my die koopvaardy agter op die beukende
 see? My druipende wortelbome staan
 in soel waters slu treetjie vir treetjie nader.
 Hoe lank nog eer ek my met jou breë
 kasjoeneutbosse verenig, eer ons inmeakaarpas,
 jou rietbegroeide arm om my,
 jou bruin liggaam my liggaam?

In de door Abdolah gemodificeerde intertekst worden een paar regels weggelaten zodat deze liefdesverklaring aan het Afrikaanse continent ontbreekt. Het aangehaalde fragment gaat niet meer over Afrika, het is een liefdesgedicht geworden:

Soos Inhaca kyk na die kus, is ek gekeer
 na jou, met my sagte mond, my borste.
 Hoe lank nog eer ek my met jou breë
 kasjoeneutbosse verenig, eer ons inmeakaarpas,
 jou bruin liggaam my liggaam?

Dit en andere in de roman geciteerde gedichten zouden dus in principe ook bijna van Khayyám kunnen zijn (op enkele plaatsen haalt Abdolah fragmenten van gedichten aan in de vorm van kwatrijnen, Khayyám's handelsmerk). Ook het gedicht van Miriam Van hee op bladzij 45 zou door de soefipoëzie geïnspireerd kunnen zijn. Vooral de regels over dronken makende liefde ('Dat het dus liefde was / Die ons dronken maakte') roepen de wijn-beeldspraak op die kenmerkend is voor de soefitraditie. Ook hier zien we de conditionerende werking van de Perzische cultuurtekst.

6 Conclusies

Het doel van dit artikel was om een op intertekstuele analyse gebaseerde lezing van Kader Abdolahs roman *Portretten en een oude droom* te presenteren en om de door de intertekstuele verwijzingen opgeroepen Perzische cultuurtekst toe te lichten. Ik stelde me ten doel om een breed intertekstueel paradigma van de roman te doorgronden, met behulp van het door Maaike Meijer (1996) voorgestelde schema, dat niet alleen gericht is op intertekstualiteit tussen traceerbare literaire werken maar dat ook generische en discursieve intertekstualiteit in kaart probeert te brengen. De belangrijkste elementen van de Perzische cultuurtekst die ik kon identificeren zijn het isma'ilisme als symbool van vervolging en het soefisme, als literaire traditie en als een vorm van moslim-mystiek. Deze interteksten functioneren in de roman als literaire conventies (symboliek, een manier van representatie) en als deel van een Perzische cultuurtekst die de manier van denken van de auteur bepaalt.

De intertekstuele lezing van de roman in het licht van Gosro's isma'ili-achtergrond vormt een parallel voor de situatie van de verteller en illustreert zijn vervreemding van zijn culturele achtergrond. Het soefisme (zowel op het niveau van het genre als op het niveau van de cultuurtekst en het daarmee gepaard gaande discursieve gedachtengoed) laat de in de roman beschreven reis als metafoor lezen voor een spirituele zoektocht naar verloren innerlijke harmonie. Onderweg omarmt de verteller verschillende verdrongen aspecten van zijn identiteit die door het traumatische verleden en de migratie-ervaring onder druk stonden. In het licht van zowel Gosro's *Safarnamé* als Saadi's verhalen zou men bovendien tot de conclusie kunnen komen dat het hier om een mystieke ervaring gaat van het goddelijke die haar emanatie in de natuur, in de liefde en in de poëzie vindt. Deze religieuze dimensie van de reis blijft weliswaar impliciet, maar kan niet uitgesloten worden: Attar, het gelovige aspect van de verteller, krijgt in Abdolahs roman namelijk uiteindelijk de opperhand. Hij is degene die achterblijft en voor het raam van de vertelling zorgt. Hij wordt met de geliefde verenigd – het ultieme soefisymbool van eenwording met God.

Deze interpretatie is voor de gemiddelde westerse lezer niet voor de hand liggend. De geloofspositie van de verteller (en van de geïmpliceerde auteur) blijft impliciet alsof de auteur zichzelf een zekere levensbeschouwelijke bewegingsruimte wilde laten of alsof hij zich er niet van bewust was dat de in de roman gebruikte symboliek de culturele context van het soefisme oproept. Als we aannemen dat de auteur niet met opzet de soefitraditie in zijn roman liet doorwerken, kunnen we de roman zien als een illustratie van de kracht van de Perzische cultuurtekst die in Abdolahs roman doorklinkt. Onbewust laat de Perzische schrijver zich leiden door manieren van representatie uit de door hem bewonderde soefipoëzie. De roman kan op die manier gelezen worden als een uitdrukking van een verlangen naar Perzische spiritualiteit en een illustratie van de prominente plaats die de mystiek in de Perzische cultuur inneemt. Een dergelijke lezing van *Portretten* laat bovendien zien dat de roman een heel ander pakket van culturele associaties inhoudt voor iemand die de achtergrond van de auteur deelt dan voor een westerse lezer.

Bibliografie

- Abdolah 2003 – K. Abdolah, *Portretten en een oude droom*. Breda, 2003.
 Allen 2000 – G. Allen, *Intertextuality*. London & New York, 2000.
 Browne 1956 – E.G. Browne, *A Literary History of Persia: From Firdawsi to Sa'di*. Vol. II. Cambridge, 1956.
 Bruijn 1997 – J.T.P. de Bruijn, *Persian Sufi Poetry: An Introduction to the Mystical Use of Classical Poems*. Surrey, 1997.
 Corbin 1975 – H. Corbin, *The Man of Light in Iranian Sufism*. Nancy Pearson (trans.). Boulder and London, 1975.
 Daftary 2008 – F. Daftary, 'Ismaili History and Literary Traditions'. In: Landolt e.a. (eds), *An Anthology of Ismaili Literature: A Shi'i Vision of Islam*. London, 2008, p. 1-29.
 Van Dijk e.a. 2013 – Y. van Dijk e.a. (red.), *Draden in het donker: Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen, 2013.
 Fideler 2012 – D. & S. Fideler, *Alchemia Miłości: Wybór Myśli Sufickich*. Warszawa, 2012.
 Hond 2008 – J. de Hond, *Verlangen naar het Oosten: Oriëntalisme in de Nederlandse cultuur ca. 1800-1920*. Leiden, 2008.
 Hunsberger 2000 – A.C. Hunsberger, *Nasir Khusraw: The Ruby of Badakhshan. A Portrait of the*

- Persian Poet, Traveller and Philosopher*. London, 2000.
- Kristeva 1984 – J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. Margaret Waller (trans.). New York, 1984.
- Landolt e.a. 2008 – H. Landolt e.a. (eds), *An Anthology of Ismaili Literature: A Shi'i Vision of Islam*. London, 2008.
- Lewisohn 2010 – L. Lewisohn (ed.), *Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry*. London and New York, 2010.
- Meijer 2013 – M. Meijer, 'Intertekstualiteit en culturele studies: een pleidooi'. In: Y. van Dijk, M. de Pourcq & C. de Strycker (red.), *Draden in het donker: Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen, 2013. p. 267-286.
- Meijer 1996 – M. Meijer, *In tekst gevat: Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam, 1996.
- Pfister 1985 – M. Pfister, 'Konzepte der Intertextualität'. In: Ulrich Broich, & Manfred Pfister (eds), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, 1985, p. 1-30.
- Rypka e.a. 1968 – J. Rypka e.a., *History of Iranian Literature*. Dordrecht, 1968.
- Saadi z.j. – Saadi, *De rozentuin*. J.T.P. de Bruijn (vert.). Amsterdam, z.j.
- Sa'di 1964 – Sa'di, *The Gulistan or Rose Garden of Sa'di*. Edward Rehatsek (trans.), W.G. Archer (ed.). London, 1964.
- Starkovsky 2005 – N. Starkovsky, *The Koran: An Annotated Translation*. New York, 2005.
- Stockenström 1970 – W. Stockenström, 'Afrikaliefde'. In: *Vir die bysiende leser*. Kaapstad, 1970, p. 35.

Adres van de auteur

Universiteit van Wrocław
 Universiteit van die Vrystaat (research fellow)
 ewa_dynarowicz@yahoo.com

De taal van de Gentenaar Josse Bade in het boek *In lingua latina* beantwoordt aan de Vlaamse taalkenmerken van het *Narrenschip*. Met de zin *ic meynic van brabant zij gheboren* [...] wordt allerminst iets gezegd over de herkomst van de auteur, maar alles over het personage dat zijn tong stevig roert en niet echt zegt dat hij een Brabander is, maar zich met zelfspot schaaft onder het slag volk dat, zoals het spreekwoord aan Brabanders toedicht, hoe ouder hoe zotter wordt.