



Zinnelijke lichamen

Een lichamelijke benadering van Hafid
Bouazza's *Momo* en *Spotvogel*

Timothy Pareit

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
master in de westerse literatuur

Promotor prof. dr. Bart Vervaeck

Academiejaar 2016-2017

144 747 tekens



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren voor geloofwaardig auteurschap.



Dankwoord

Dank gaat aan het begin van deze paper in de eerste plaats uit naar mijn begeleider, professor dr. Bart Vervaeck, voor de nooit aflatende feedback en kritische kanttekeningen. Daarnaast zijn er nog enkele mensen die mij hielpen dit project vorm te geven. Professor dr. Anke Gilleir bedank ik voor haar leessuggesties omtrent migratieliteratuur en lichamelijkeheid en de professoren Geert Claassens en Marc Van Vaeck voor hun hulp een duivel te zoeken die ons tot op heden spijtig genoeg nog steeds ontsnapt is. Ria Van Osta ben ik zeer erkentelijk voor het naleeswerk van de finale versie.

En natuurlijk bedank ik Amélie, Anthe, Eva, Ineke, Jelske, Keily, Laurence, Louise en Wanne, zonder wie dit hele masterjaar sowieso ondenkbaar was geweest.



Inhoudsopgave

| | |
|---|----|
| Dankwoord | 3 |
| 0. Inleiding | 5 |
| 1. Theoretisch framework | 8 |
| 1.1 Ik, jij, wij allemaal migrant: naar een concept van <i>migratieliteratuur</i> | 8 |
| 1.2 Lichamelijkeheid | 13 |
| 2. Analyses | 16 |
| 2.1 <i>Momo</i> , de geboorte van een auteur | 16 |
| 2.1.1 Herfsthoven, abnormaal normaal | 16 |
| 2.1.2 <i>Momo</i> , een uitzondering | 21 |
| 2.1.3 Het lichaam overstegen? | 25 |
| 2.2 Spotvogel, de wederopstanding van een auteur | 32 |
| 2.2.1 Ontstaanscontext | 32 |
| 2.2.2 Op zoek naar gevoel | 33 |
| 2.2.3 Een auteur herbront | 37 |
| 2.2.4 Beschreven lichamen | 40 |
| 2.2.5 Het lied van de spotvogel | 43 |
| 3. Conclusie | 45 |
| Geciteerde werken | 49 |
| Abstract | 60 |



0. Inleiding

Wie de wereld anno 2017 wil begrijpen heeft één woord broodnodig: migratie. Veel van de gebeurtenissen die het laatste jaar hebben plaatsgegrepen kan men op de een of andere manier wel linken aan de vluchtelingenstroom die vanuit het Midden-Oosten richting Europa (of in ruimere zin het Westen) op gang is gekomen.¹ Zo waren de daders van de aanslagen in Parijs op 13 november 2015 via deze stroom langs de Balkanroute Europa binnengedrongen (Anoniem 2016b). Daarnaast heerst al jaren de perceptie dat nieuwkomers een aanslag op de sociale zekerheid zijn. Migratie beheerst dan ook het politieke toneel. Figuren als Geert Wilders in Nederland, Frauke Petry in Duitsland of Marine Le Pen in Frankrijk zijn met hun xenofobe programma's aan een opmars bezig. In 2016 gebeurde zelfs tweemaal het ondenkbare. Een eerste keer toen Nigel Farage – mede door het migratieonderwerp – een Brits volksreferendum won dat de scheiding tussen het Verenigd Koninkrijk en de Europese Unie inluide; een tweede keer toen Donald J. Trump de nieuwe Amerikaanse president werd, onder andere met de belofte een muur te bouwen om de Mexicaanse migratie tegen te gaan. Hoewel in geen enkele van die casussen migratie alleen de doorslag gaf, is het wel duidelijk dat de genoemde politici er een erg nadrukkelijke zwart-witbenadering op nahouden. Het ideaal van de multiculturele samenleving wordt in hun uitspraken weer ingeruild voor de wij-zij-dichotomie. Trump zet in zijn speeches bijvoorbeeld regelmatig 'our country' af tegen (Mexicaanse) migranten. 'De vastgoedtycoon bestempelde in zijn campagne Mexicanen als criminelen en verkrachters, riep op tot een immigratieverbod voor moslims, beledigde de joodse gemeenschap en stigmatiseerde zwarte Amerikanen.' (Anoniem 2016a) Ook Le Pen schuwt dergelijke uitspraken niet. Het huidige politieke discours is er kortom één dat de autochtone, nationale bevolking weer onder één vlag tracht te verzamelen tegen de migrant, de Andere.

Tegenover die polarisering zou literatuur van oudsher een oord van vrijheid vormen, een plek waar afkomst en huidskleur er niet toe doen. Auteurs zouden door middel van de kunst hun context overstijgen en iets creëren waarbij enkel nog de schoonheid centraal staat. De waarheid lijkt echter anders. Onderzoek toont aan dat binnen de literaire receptie labels als 'migrantenliteratuur' nog steeds gebruikt worden – al neemt de frequentie sinds 2002 wel af door een vorm van gewenning aan het fenomeen (zie Berkers e.a. 2014). Veel besprekingen van literatuur door 'migranten' focussen daarnaast nog altijd op de biografie van de desbetreffende auteurs. Geheel terecht schrijft Gilleir dat

[i]n the case of minority and/or postcolonial literature considerations of the 'bodilessness' of literature seem to fade under a desire to root the work of literature in the author's body, implicitly suggesting that 'facts' such as biography and ethnicity, or even the recurrence of certain themes, clear the space for a comparison of literature under a common denominator. (2008, 200)

Een klassiek voorbeeld daarvan is de Nederlandse auteur met Marokkaanse roots Hafid Bouazza. Niet alleen lijkt de man soms meer interviews te geven over de integratiekwesitie en de uitdagingen van de islam dan over literatuur (bv. Roox 2016), maar daarnaast krijgen zijn werken ook vaak een exotiserende lezing. Dikwijls is de

¹ Al is dat vooral een westerse perceptie. Het merendeel van de vluchtelingen vindt nog steeds onderdak in één van de directe buurlanden.



context – hier de afkomst van de schrijver – voldoende om in elk detail een verborgen verwijzing naar Marokko te ontwaren. Daarom wil ik mij graag aansluiten bij Gilleir, die dergelijke reducerende benaderingen afwijst:

Al ontstaan literaire teksten in een aanwijsbare sociaal-culturele marginale context en thematiseren zij aspecten van het ‘minderhedenbestaan’, dan nog fungeert literatuur niet als eenduidige representatie van deze context (en valt er al helemaal niet mee samen). (2006, 115)

Dat sluit ook aan bij het pleidooi dat Bouazza in *Een beer in bontjas* zelf houdt voor de vrijheid van de verbeelding. In een soort poëtica die hij nogal ironisch het onderschrift ‘Autobiografische schetsen’ meegaf, verzet de auteur zich tegen labels als ‘migrantenauteur’ of ‘Marokkaans-Nederlandse schrijver’. ‘Wat is er mis met de aanduiding “auteur” of “schrijver”, zonder de last van een topografische bochel?’ (Bouazza 2004, 15) Deze categorieën werken volgens hem immers beklemmend. Ze dwingen auteurs in een keurslijf waar ze helemaal niet in willen; alles wat ze schrijven noemt het publiek ‘exotisch’, zelfs wanneer daar geen grond voor bestaat. De migrantenauteur wordt haast gedwongen de thema’s van migratie en multiculturaliteit tot in het oneindige te herwerken (2004, 16-17). Dat is een houding waar Bouazza geen vrede mee kan nemen:

Zoeken naar antropologische kenmerken in kunstwerken is voorbijgaan aan het transcendentale karakter van kunst. Ik geloof heilig in de individuele expressie van de individuele kunstenaar. Ik geloof heilig in het persoonlijk universum dat een kunstenaar scheidt. (2004, 62)

In plaats daarvan opteert hij voor “bloederige vrijheid” (2004, 13). Hij houdt ‘[...] een pleidooi [...] voor de verbeelding.’ (2004, 16) ‘[...] ik blij volharden in een individualiteit losgekoppeld van etniciteit en dat tegen de keer in. [...] Een verhaal niet van heimwee, maar van *heimvree*. Mijn immigratie ligt ver achter mij.’ (Bouazza 2004, 21-22)

Daartegenover staat echter het feit dat veel van Bouazza’s werk expliciet met migratie begaan blijft. In mijn analyse van *Paravion* noemde ik het onderwerp van die roman bijvoorbeeld al voldoende reden om het werk toch vanuit een postkoloniale invalshoek te bestuderen (Pareit 2016, 5). Om aan deze dubbele vraag – enerzijds het vermijden van vereenvoudigend biografisme, anderzijds de mogelijkheid migratie als thema niet helemaal buiten spel te zetten – tegemoet te komen wil ik mij in deze bespreking van twee van Bouazza’s nouvelles beroepen op een terminologische herdefiniëring van het genre ‘migrantenliteratuur’ zoals voorgesteld door Søren Frank. Zijn concept van ‘migration literature’ (2008, 2) – dat ik hier vertaal als ‘migratieliteratuur’ – stelt mij in staat de aandacht weg te trekken van het lichaam van de auteur en in plaats daarvan de lichamen van de personages (en van de tekst zelf) centraal te stellen. Bovendien kan dat zonder alle verwante concepten over hybriditeit en fragmentatie, die typerend zouden zijn voor ‘migrantenliteratuur’, naar de prullenbak te verwijzen en zonder de banden met de postkoloniale en postmoderne literatuur volledig door te knippen. ‘Migration literature’ stelt mij in staat een verschillende benadering te kiezen voor twee nouvelles van eenzelfde auteur, enkel en alleen op basis van het onderwerp. *Momo*, dat geen intratekstuele verwijzingen naar migratie of Marokko bevat, zal daardoor niet als migratieliteratuur bestudeerd worden, terwijl de latere novelle *Spotvogel*, die handelt over een teruggekeerde allochtoon, dat wel wordt.

Voor de analyse van de twee nouvelles maak ik daarnaast ook gebruik van theorieën over lichamelijkeheid. Voor werken die onder de noemer ‘migratieliteratuur’ vallen is dat framework interessant omdat het lichaam



voor de migrant vaak een duidelijk punt van verschil vormt met de nieuwe omgeving. Maar ook wanneer er geen migratie in het spel is, blijft het lichaam een 'interface' tussen het subject en de buitenwereld (vgl. Latour 2004, 206). Het is '[...] een vertrekpunt om allerhande maatschappelijke, politieke, economische of culturele abstracties kritisch tegen het licht te houden.' (Demeyer 2015, 84) Daarnaast functioneert het lichaam in de literatuur ook vaak als vertolker van de poëtische opvattingen en het mens- en wereldbeeld van een auteur (Vervaeck 1999, 77-78). Dat stelt ons in staat meer inzicht te verkrijgen in het universum dat Bouazza creëert. Het lichaam krijgt in zijn werk immers veel aandacht en vormt samen met de verbeelding één van de kernpunten van zijn oeuvre. De relatie tussen lichaam (realiteit) en verbeelding (het transcendente) zal dan ook een cruciaal aandachtspunt vormen van deze bespreking. Concreet maak ik voor de analyse van lichamen binnen de verhalende teksten in grote lijnen gebruik van het model zoals dat door Daniel Punday naar voren wordt geschoven in zijn artikel 'A Corporeal Narratology?'. Dat model wordt verder aangevuld met algemene theorieën over het lichaam, zowel uit postkoloniale en postmoderne invalshoek als uit bijvoorbeeld het werk van Bourdieu. Op die manier hoop ik een kader af te bakenen dat zowel voor migratieromans als niet-migratieromans bruikbaar is.

De onderhavige paper heeft dus een tweeledig doel. Ten eerste wil hij het nut van Franks theorieën aantonen door twee werken van dezelfde auteur vanuit een andere invalshoek te bestuderen. Ten tweede wil hij meer inzicht verwerven in het werk van Hafid Bouazza, nog steeds een prominente figuur op de literaire en intellectuele site van Nederland.



1. Theoretisch framework

Als ik de meeste critici mag geloven, ben ik een Marokkaanse schrijver. Maar ik geloof de meeste critici niet. Volgens andere, welwillende mensen ben ik een Marokkaans-Nederlandse schrijver. Deze aanduiding klinkt echter ongemakkelijk. Zij loopt tegelijkertijd op muil en klomp – en dat loopt verdomd moeilijk. Dan heb je nog de voorzichtige mensen met een hang naar volledigheid (die zijn in de minderheid), voor wie ik de titel N.S.M.A.N.N. [Nederlandse Schrijver van Marokkaanse Afkomst met Nederlandse Nationaliteit] heb verzonnen. [...] Je komt er de kroeg niet mee in. (Bouazza 2004, 14-15)

1.1 Ik, jij, wij allemaal migrant: naar een concept van migratieliteratuur

De positie van Hafid Bouazza binnen de Nederlandse literatuur is altijd al een heikel punt geweest. Bij de publicatie van *De voeten van Abdullah* leken heel wat recensenten verveeld met de vraag hoe ze deze nieuwe auteur moesten situeren. Enkelen onder hen deelden Bouazza in bij de andere auteurs van ‘allochtone afkomst’ die onlangs hun debuut hadden gemaakt, zoals Kader Abdollah of Naïma El Bezaz, en bejubelden Bouazza als een soort keerpunt in deze nieuwe literaire golf: hij was een man met de nodige capaciteiten om in het Nederlandse taalgebied dezelfde omwenteling teweeg te brengen als Salman Rushdie, Ben Okri en Adam Zameenzad in de Angelsaksische wereld (Hakkert 1996; Bakker 1996). Anderen vonden dan weer dat Bouazza te ‘Nederlands’ was om zomaar met Abdollah of El Bezaz vereenzelvigd te worden (Meijsing 1996, Goedegebuure 1996, Vullings 1996). De receptie van *Momo* en *Spotvogel* volgen een soortgelijk stramien. De recensiedatabank LiteRom bevat twaalf unieke resultaten voor *Momo*. In het onderstaande kader tracht ik samen te vatten hoe zij omgaan met de allochtone afkomst van de auteur:

| Geen vermelding | Gewoon vermeld | Vermeld, maar gecontesteerd | Vermeld en geaccepteerd | Vermeld en aangemoedigd |
|-------------------|--|--|-------------------------------|------------------------------|
| Goedegebuure 1998 | Vogel 1998 Van Kempen 1998 Somers 1998 | Vullings 1998 Goedkoop 1998 Blom 1998 Jacobs 1998 | Serdijn 1998 Truijens 1998 | Bresser 1998 De Boer 1998 |

Slechts één criticus vindt het onnodig de afkomst of de ‘bijzondere status’ van Bouazza binnen de Nederlandse letteren te vermelden. Van de elf resterende recensenten houden drie het op een eenvoudige vermelding – Vogel geeft simpelweg Bouazza’s geboorteplaats tussen haakjes mee – maar de meesten vinden een uitgebreidere bespreking toch nog steeds op haar plaats. Truijens en Serdijn beschouwen het bijvoorbeeld als vanzelfsprekend dat Bouazza’s werk vanwege zijn herkomst ‘Arabische invloeden’ vertoont. Bresser en De Boer gaan zelfs nog een stap verder en verheerlijken openlijk het ‘nieuw[e] geluid’ dat de auteur in de Nederlandse literatuur introduceert als een gevolg van zijn ‘Noord-Afrikaanse verbeelding’ (Bresser). Lijnrecht tegenover hen, ten slotte, staan Vullings, Goedkoop, Blom en Jacobs, die het label te beperkend vinden voor de artistieke



prestatie die Bouazza met *Momo* levert. De publicatie van *Momo* vertoont met andere woorden nog een ruime aandacht voor het fenomeen van ‘schrijvende migranten’, maar kent zowel voor- als tegenstanders.

Wanneer we er de receptie van *Spotvogel* op naslaan, krijgen we schijnbaar een heel ander verhaal. De vijftien recensies die op LiteRom staan worden in de onderstaande tabel geclassificeerd.²

| Geen vermelding | Gewoon vermeld | Vermeld, maar gecontesteerd | Vermeld en geaccepteerd | Vermeld en aangemoedigd |
|--|--|--|-------------------------|-------------------------|
| 't Hart 2009 Speet 2009 Serdijn 2009 Cloostermans 2009 Leyman 2009 Schut 2009 Bettens 2009 | Tilkin 2009 Kieft 2009 Jacobs 2009 | Goedegebuure 2009 Start 2009 Storm 2009 Vullings 2009 | Pam 2009 | |

De balans lijkt overgeslagen. Vond in 1998 slechts één op twaalf auteurs het onnodig expliciet de aandacht naar Bouazza’s afkomst te trekken, dan is dat in 2009 bijna de helft. Daarbij is er nog maar één recensent die probleemloos aanvaardt dat Bouazza’s werk fundamenteel anders zou zijn vanwege zijn Marokkaanse wortels (Pam 2009). Dat strookt met de bevindingen van Berkers e.a. (2014), die vaststellen dat ‘[...] whereas these specific labels make up 31 per cent of all ethnic minority background labels in Dutch reviews in the period 1995–2002, this percentage actually declines to 4 per cent after 2002 [...]’ (2014, 35). Waarschijnlijk is tegen die tijd de hype rond de ‘migrantenauteurs’ die omstreeks 1995 haast allemaal samen debuteerden wat gaan liggen (2014, 36). Maar het is ook mogelijk dat veel recensenten er gewoon vanuit gaan dat hun lezers ondertussen wel bekend zijn met de figuur Bouazza, die zich ook regelmatig in het vreemdelingendebat mengt. Misschien is het net daarom dat heel wat critici de kwestie in hun artikels blijven problematiseren: men vermoedt dat heel wat lezers voor een biografische lezing zullen blijven opteren. Nederlandse critici houden hoe dan ook sterker vast aan het label ‘migrantenliteratuur’ dan bijvoorbeeld hun Amerikaanse collega’s (Berkers e.a. 2014, 37).

Toch kreeg het etiket zowel binnen de Nederlandstalige als binnen de internationale literatuurstudie al veel kritiek te verduren. Vooral de toebedeling is problematisch. Doorgaans wordt het label immers gebruikt voor ‘[...] Nederlandstalige literatuur die door auteurs werd geschreven die zelf, of van wie ten minste één van de ouders, niet in het Nederlandse of Belgische staatsgebied zijn geboren [...]’ (Van Uffelen 2004, 691). De labeling van deze auteurs gebeurt met andere woorden a priori, op basis van hun afkomst, zonder aandacht voor de stilistische verscheidenheid van de desbetreffende schrijvers (Louwerse 2010, 260; 1997, 71-72). Ze dienen eerder als multiculturele ‘informanten’ met een sociale functie dan als volwaardige auteurs met echte literaire kwaliteiten (Gunew 2010, 73). Werken van ‘migrantenauteurs’ horen volgens de conventies niet zozeer over esthetische waarde te beschikken, als wel een bijdrage te leveren aan de multiculturele samenleving: ze moeten het autochtone publiek iets leren over de allochtone bevolking. Deze opvatting wordt echter hachelijk wanneer blijkt dat de belangrijkste invloeden van deze ‘uitheemse’ auteurs niet de sprookjes van *Duizend-en-een-nacht*

² Een interview van Elsbeth Etty met de auteur heb ik bewust buiten beschouwing gelaten omdat het niet zozeer de eigen appreciatie van de recensent verwoordt, alswel Bouazza aan het woord laat.



zijn, maar ‘autochtone’ Nederlandse auteurs (Goedkoop 1998).³ Daarnaast gebeurt het regelmatig dat de auteurs zelf afstand nemen van deze positie als culturele bemiddelaars (zoals Bouazza nadrukkelijk doet in zijn essay *Een beer in bontjas*; zie ook Louwerse 2009b, 266). Helemaal gecompliceerd wordt het wanneer de ‘migrantenauteur’ beslist niet over migratie of exotische locaties te schrijven, zoals Bouazza bijvoorbeeld doet in *Momo*. ‘Wanneer de decorstukken van het emigrantenleven ontbreken, valt uiteraard de basis weg voor het etiket “Marokkaans-Nederlands”.’ (Anbeek 2002, 300)

Het is dus maar zeer de vraag of het label ‘migrantenliteratuur’ eigenlijk wel zinvol is. De literatuur van ‘migranten’ laat de marges van het systeem immers ook steeds meer achter zich om een plaats in de literaire mainstream op te eisen. In verschillende andere literaturen – zoals de Engelse of de Franse – is dat proces reeds in vergevorderde staat (Gebauer & Schwarz Lausten 2010, 2). Daar behandelt men ‘migrantenauteurs’ minder als een aparte groep. Maar ook in het Nederlandse taalgebied uiten steeds meer mensen hun twijfels. Yves T’Sjoen vraagt zich bijvoorbeeld af wat de term ‘allochtoon’ nog betekent, wanneer ‘[...] “autochtoon” al lang geen dominante cultuur meer is[.]’ (2004, III) ‘Autochtone’ literatuur begint immers ook eigenschappen van ‘allochtone’ literatuur op te pikken (Frank 2008, 3). Het lijkt er veeleer op dat het Nederlandse literaire landschap aan een grondige hertekening toe is, om zich rekenschap te geven van de toegenomen diversiteit. ‘Het begrip “Nederlandse literatuur” moet geografisch, cultureel én ook taalkundig verruimd worden.’ (Vermeulen 2009, 307) Zoals Louwerse observeert:

De multiculturele samenleving als literair onderwerp is dus niet langer meer het exclusieve domein van de multiculturele auteur. Daarmee is echter geen einde gekomen aan de speciale positie van de migrantenauteur. [...] Een veelgehoorde veronderstelling is daarbij dat de auteur die toegang heeft tot meerdere culturele codes een soort tussenpositie inneemt, tussen de wereld van de (voor)ouders en de wereld van de nieuwe omgeving. (2009b, 268)

Hoewel er voldoende grond is om het label van de hand te doen, blijft het dus een hardnekkig kwaad.

Dat het label ondanks alles in zwang blijft, toont dat er misschien toch iets voor de benaming te zeggen valt. Naast de literaire kritiek lijkt immers ook de academische wereld Bouazza dikwijls geen andere thuishaven dan de ‘migrantenliteratuur’ te kunnen bieden. Van inleidende literatuurgeschiedenissen voor de middelbare school (De Geest e.a. 2006, 60-61) tot de dikkere overzichtswerken (bv. Van Boven & Kemperink 2006, 301-303; Brems 2009, 668; Musschoot 2009, 655; Vaessens 2013, 426): bijna iedereen plaatst Bouazza tegen de multiculturele opgang die de jaren rond de millenniumwissel kleurt. In sommige gevallen is dat gemakkelijk te begrijpen. Een boek als *Paravion* – dat handelt over migranten uit het fictieve Morea – volledig buiten het migrantenframework behandelen, zou volgens mij niet enkel weinig zinvol zijn, maar zou er zelfs toe leiden dat een cruciale dimensie van het werk verwaarloosd wordt. Ik doel hierbij uiteraard geenszins op de migratie van de auteur, maar op die van de personages in de roman. Een roman als *Momo* – die geen enkele schijnbare migratie vertoont – mag daarentegen niet vanwege de voorgeschiedenis van de auteur met migratie worden verbonden. De afkomst van de auteur volstaat niet langer als criterium om zijn werken te kunnen analyseren. Het concept ‘migrantenliteratuur’ is duidelijk aan herziening toe.

³ Bouazza noemt onder andere Herman Gorter, Geerten Gossaert en Karel van de Woestijne als zijn inspiratiebronnen (Appel 2003, 118).



Henriëtte Louwerse stelt in haar monografie over Bouazza twee oplossingen voor (2007, 16). De eerste is een terugkeer naar het New Criticism met haar 'biographical fallacy'. Dat creëert echter het risico op een methodologisch vacuüm waarin geen enkele plaats meer bestaat voor context. De tweede is een verhandeling over één specifieke auteur – de optie die zij verkiest; het risico hier is mijn inziens dat de biografie van de auteur dan al snel weer om de hoek komt loeren. Er bestaat daarentegen nog een derde mogelijkheid om uit deze impasse te geraken. Leijnse & Van Kempen deden in hun boek *Tussenfiguren* al een eerste poging om de auteur-als-tussenfiguur te definiëren op basis van een 'grond van de tekst'. Hoewel hun bespreking uiteindelijk vastloopt in de constatering dat '[...] een biografisch-historische situering van de schrijverspersoon waarschijnlijk noodzakelijk is' (1998, 320), vormt hun werk toch een aanzet om uit de impasse van de 'migrantenliteratuur' te komen. Tien jaar later formuleert Søren Frank in *Migration and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad* een meer gefundeerd voorstel. Frank suggereert een terminologische verschuiving, weg van het concept 'migrant literature' naar 'migration literature' (Frank 2008, 3), twee begrippen die ik respectievelijk als 'migrantenliteratuur' en 'migratieliteratuur' zou willen vertalen. Op die manier komt de klemtoon niet meer te liggen op extratekstuele kenmerken zoals de origine van de auteur, maar eerder op intratekstuele eigenschappen zoals personages. Migratieliteratuur hoeft dus niet noodzakelijk geschreven te worden door migranten (zie Adelson 2005, 23): 'Migrant themes continue to play a significant role in the current social debate in the Netherlands and the *Zeitgeist* is often reflected in literature.' (Nijborg 2011, 187) Aandacht gaat in plaats daarvan naar '[...] the lives of the fictional characters and to the overall thematic framework and the discursive strategies of the novels.' (Frank 2008, 15)

Deze herconceptualisering heeft belangrijke consequenties voor de interpretatie van Bouazza's oeuvre. Dat kan niet langer simpelweg als 'migrantenliteratuur' bestempeld worden, omdat de auteur Marokkaanse roots heeft. Elk werk moet volgens deze nieuwe definitie tegen het licht worden gehouden met als kernvraag of het intratekstuele verwijzingen naar migratie bevat. Als het antwoord positief is, dan kunnen we het als migratieliteratuur beschouwen, anders niet. Natuurlijk is het begrip 'migratie' ook niet helemaal eenduidig. In veel besprekingen wordt het in een veel ruimere betekenis gebruikt dan simpelweg verplaatsingen in de ruimte. Zo beschouwen sommigen migratie '[...] not as an act, but as a *condition* of human life.' (Smith 2004, 257; zie ook King e.a. 2003, xv) Het is een gevoel van 'unhomeliness' (Bhabha 1994, 9). Dat levert uiteraard een zeer ruime definitie op, die ervoor zorgt dat zowat elk willekeurig verhaalelement als een teken van migratie geïnterpreteerd kan worden. Op die manier belandt men al snel weer in de situatie waarbij de auteursnaam gaat bepalen of een verhaalelement vanuit het kader van migratie gelezen wordt. In de bespreking van *Momo* en *Spotvogel* heb ik er dan ook voor gekozen enkel over migratie te spreken wanneer het een concrete fysieke verplaatsing betreft. *Momo* – een novelle over een jongetje dat geboren wordt uit stereotiep Nederlandse ouders in een stereotiep Nederlands dorpje – reken ik niet tot de migratieliteratuur, terwijl *Spotvogel* – een verhaal over een man met Marokkaanse roots die terugkeert naar zijn 'land van herkomst' – wel onder die noemer zal vallen.

Migratieliteratuur kan in deze nieuwe betekenis nog steeds gezien worden als een soort spin-off van de 'postkoloniale' literatuur (Moslund 2010, 8-11; King e.a. 2003, xii). Hybriditeit en anders-zijn blijven sleutelbegrippen voor de ervaringen van personages. Het belangrijkste verschil tussen beide situeert zich in de relatie tot het nieuwe vaderland: waar postkolonialen meestal een geschiedenis van verdrukking door het gastland met zich meesleuren, is er tussen het land van de emigratie en dat van de immigratie vaak geen historische band (Louwerse 2009b, 266; Brems 2009, 669; Dunphy 2001, 1). Toch worden beide samen afgezet tegen de 'literatuur van "eigen bodem"' (Louwerse 2009b, 266). Postkoloniale letteren en de



minderhedenliteratuur delen daarnaast ook het '[...] uitgangspunt [...] dat identiteiten in grote mate geconstrueerd worden en dus als product van de verbeelding gelden.' (Gilleir 2006, 120) Migratieliteratuur deconstrueert dan ook eerder identiteiten en zoekt naar hybride vormen (Hoving 2010, 115-116). Die belangstelling voor identiteiten vormt echter niet alleen een brandpunt van de postkoloniale theorie, maar ook van de postmoderne (vgl. Hoving 2010, 114).⁴ Met het (post)modernisme deelt de migratieliteratuur eveneens een interesse voor '[f]ragmentation, dislocation and alienation': '[...] migration is generally about dislocation and the potential alienation of the individual from both old norms and new contexts.' (White 1995, 5-6) Ook de band met het postmodernisme gaat bij een herdefiniëring dus niet verloren.⁵ Beide frameworks kunnen een interessante aanvulling vormen op de mechanismen binnen migratieromans.

Toch heeft migratieliteratuur ook heel eigen kenmerken. Zo onderscheidt Chambers migratieliteratuur van het reisverhaal, doordat de plaats van herkomst en die van aankomst niet onveranderlijk zijn. In plaats daarvan '[migration] calls for a dwelling in language, in histories, in identities that are constantly subject to mutation.' (Chambers 2001) Voor Mardorossian is de vervaging tussen de begrippen 'hier' en 'daar' zelfs een noodzakelijke voorwaarde om over migratieliteratuur te kunnen spreken (2002, 30). 'Verandering' is kortom een essentieel begrip: migratie zet een hele keten identiteitsverschuivingen in gang (White 1995, 2). Simpele dichotomieën blijven niet langer houdbaar. Op die manier functioneert migratie vaak als een metafoor voor de dood of net voor de wedergeboorte (White 1995, 6-7). Desalniettemin blijft het idee van een terugkeer een bijzondere plaats innemen: een onmogelijke terugkeer naar de plaats van herkomst in zowel ruimtelijke als temporele termen (White 1995, 14). Voor Mardorossian is het net deze onmogelijkheid die de migratieliteratuur afzet tegen de 'discourse of exile', verhalen over verbanning (2002, 17). Daarom zijn 'rites of passage' ook zo belangrijk: de migrant moet een nieuwe 'thuis' vinden in het gastland (Van Coller 2010, §5). De personages worden met andere woorden geconfronteerd met een soort identiteitsverlies: geprangd tussen een eigen identiteit die ze moeten verliezen en een nieuwe identiteit die ze zich moeten toe-eigenen, zijn ze in constante verandering. Aangezien het lichaam als bemiddelaar optreedt tussen de migrant en het nieuwe veld, worden in de volgende paragraaf de krijtlijnen voor een lichamelijke analyse uiteen gezet.

⁴ Het is interessant op te merken dat het postmodernisme, naast migratie, het enige framework is waaraan Bouazza regelmatig gelinkt wordt (bv. Vervaeck 1999; Sereni 2006; Mol 2013).

⁵ Zoals Thompson elders al aangaf is '[p]ostmodernism [...] notoriously hard to define [...]' (2011, 126). De benadering die ik in mijn analyse hanteer, baseert zich dan ook voornamelijk op de constructie die Bart Vervaeck (1999) maakte voor de Nederlandse en Vlaamse roman.



1.2 Lichamelijkheid⁶

In haar artikel over Tahar Ben Jelloun en Feridun Zaimoglu merkt Gilleir op dat '[i]n the case of minority and/or postcolonial literature considerations of the "bodilessness" of literature seem to fade under a desire to root the work of literature in the author's body [...]' (2008, 200). De voorafgaande paragraaf heeft echter al duidelijk gemaakt dat een dergelijke benadering mijns inziens weinig vruchtbaar is. De aandacht verschuift in deze verhandeling dan ook van het lichaam van de auteur naar de lichamen van de romanpersonages. Om die te kunnen analyseren baseer ik me in grote lijnen op de methodologie uit Daniel Punday's artikel 'A Corporeal Narratology?' (2000).

Een eerste stap die volgens Punday's methode moet worden ondernomen is een onderscheid maken tussen wat wel of niet als een lichaam geldt binnen een bepaald verhaal. Bij realistische of 'klassieke' personages zal dat proces doorgaans onzichtbaar gebeuren, maar experimentele literatuur durft al eens met de categorieën te spelen en ter discussie stellen wat een lichaam eigenlijk is (Punday 2000, 229). Een mogelijk criterium om lichamen en niet-lichamen te onderscheiden is de graad van animatie of het niveau van bewustzijn (2000, 230). Dat sluit aan bij Bruno Latour's visie op affect. Hij definieert het tegengestelde van het lichaam als 'dood', 'a corpse' (2004, 205). Om een lichaam te hebben, moet men '[...] *learn to be affected* [...]', kunnen voelen dus. Bij de interactie tussen verschillende lichamen zal ik terugkomen op deze theorie. Belangrijk hier is dat lichamen zich voornamelijk van niet-lichamen lijken te onderscheiden op basis van affect of sensaties.

Zodra bepaald is welke de lichamen binnen een verhaal zijn, kunnen ze gegroepeerd worden (2000, 231). 'It is at this point that character bodies primarily enter into semantic relations, since by sorting bodies into types a narrative defines the contrasts that underlie thematic, symbolic, and psychological patterns.' (Punday 2003, 61) De 'biologische' eigenschappen van een personage krijgen slechts 'culturele' betekenis doordat ze verschillen van of lijken op andere personages (zie De Beauvoir 1976, 16-17). Een klassiek voorbeeld is gender, dat vaak met betekenisopposities wordt beladen (Punday 2003, 63), maar evengoed kan het gaan over huidskleur of lichamelijke deviaties (Punday 2000, 231-232). Uiterlijk functioneert dan als een vorm van indirecte karakterisering: uiterlijke en innerlijke karakteristieken worden aan elkaar gekoppeld (vgl. Herman & Vervaeck 2009, 72). Personages kunnen op die manier met elkaar versmelten, omdat hun lichaam niet enkel een uiting is van hun eigen individualiteit, maar ook van de groep en de omgeving waartoe ze behoren (Vervaeck 1999, 78-81; zie ook hieronder). Het is eigen aan postkoloniale literatuur dat ze in zekere mate aan deze categorieën vasthoudt, maar ze tegelijkertijd ook problematiseert (Young in Smith 2004, 250).

Binnen het verhaal treden de verschillende lichamen in contact met elkaar en met hun omgeving (2000, 232). Om deze interacties te bestuderen maak ik respectievelijk gebruik van de affecttheorie en de veldtheorie van Bourdieu. Laten we met de laatste beginnen. Punday merkt reeds op dat '[...] social space is modeled on the human body [...]' (2000, 232). Dat is ook het oordeel dat we bij Bourdieu terugvinden:

Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de *dispositions* durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et

⁶ Ik wil hier graag Hans Demeyer bedanken, omdat hij zijn proefschrift *Tussen drang en belemmering: Het lichaam in de Nederlandstalige prozavernieuwing van de jaren zestig* (2015) ter beschikking stelde. Zijn studie is van onschatbare waarde gebleken bij het zoeken naar bronnenmateriaal voor mijn eigen framework.

organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but [...] (1984, 88)

De habitus is voor Bourdieu de geïncorporeerde en van daaruit genaturaliseerde versie van de individuele en collectieve geschiedenis (1984, 94). Daardoor wordt het een '[...] manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de sentir et de penser.' (1984, 117) Het lichaam socialiseert zich door zich een '[...] complexes de gestes, de postures corporelles et de mots [...]' eigen te maken. Dat 'complex' is een soort theaterrol die men zich moet aanmeten: het is '*l'ordre social fait corps*' (1985, 552-553). Het lichaam wordt dus '[...] niet gezien als een in zichzelf besloten ruimte, maar als een belichaming die binnen en buiten, toen en nu op elkaar betreft.' (Vervaeck 1999, 78) Bij het analyseren van de teksten kan het daarom nuttig zijn oog te hebben voor '[...] het gecodeerde lichaam: de gebruikte beschrijvingen, beelden en bewegingen (focus op werkwoorden) om het lichaam aan te duiden.' (Demeyer 2010, 23)

Deze habitus wordt meestal reeds op jonge leeftijd gecreëerd (1984, 113). Dat gebeurt door het imiteren van anderen (1984, 124). Besef van gender ontstaat bijvoorbeeld doordat kinderen de verschillen tussen mama en papa interioriseren: de onderliggende verschillen worden zo eigen gemaakt (1984, 127). Al deze elementen sturen de latere beslissingen in het leven, waarom iemand '[...] dit-en-niet-dat selecteert [...]' (Laermans 2015, 30). Dat heeft gevolgen voor de sociale kringen waarin men zich later kan bewegen (Probyn 2005, 48): andere kringen kennen immers andere gebruiken, die het lichaam zich niet heeft toegeëigend (Lowe 1995, 2). Er is sprake van '[...] a schism between the habitus and the field', wanneer '[...] a body knows it does not belong within a certain space [...]' (Probyn 2005, 49-50). Het is dus de – vaak op jonge leeftijd – geïnterioriseerde habitus die bepaalt of een lichaam al dan niet succesvol kan functioneren binnen een bepaald veld.

Voor de relatie tussen de verschillende lichamen zelf, verlaat ik mij op de affecttheorie. Affect verschilt van emotie, doordat het eraan vooraf gaat.

Emoties verwijzen er naar (her)kenbare en vertrouwde conceptuele registers van bewuste gevoelsstaten. Het zijn kwalitatieve structuren die codeerbaar zijn en narratief kunnen worden vastgelegd. Hiertegenover wordt affect negatief gedefinieerd als een preconceptuele, niet-gedifferentieerde sensatie op psychocorporeel niveau, los van de bewuste en persoonlijke ervaring, maar intens doorleefd. (Masschelein e.a. 2015, 121)

Bij de bespreking van Pundays eerste stap merkte ik al op dat een lichaam zich voor hem vooral definieert door de mogelijkheid zich te laten affecteren, '[...] meaning "effectuated", moved, put into motion by other entities, humans or non-humans. If you are not engaged in this learning you become insensitive, dumb, you drop dead.' (2004, 205) Dat is ook de invulling die Masschelein e.a. aan het begrip geven: 'Affectiviteit is het potentieel om te roeren en bewogen te worden [...]. Werkelijkheden in de vorm van "lichamen" worden beïnvloed door de ontmoeting met andere, uitheemse realiteiten.' (2015, 121) Een 'articulate subject' is dan ook

[...] someone who learns to be affected by others – *not by itself*. [...] a subject only becomes interesting, deep, profound, worthwhile when it resonates with others, is effected, moved, put into motion by new entities whose differences are registered in new and unexpected ways. Articulation [...] mean[s] [...] being affected by differences. (2004, 210)



Personages kunnen zo geordend worden volgens de mate waarin ze de impact van anderen toelaten, '[...] going from less articulate to more articulate propositions [...]]' (2004, 220).

Een laatste stap betreft de gradaties van belichaming. Sommige groepen personages – doorgaans vrouwen en etnische minderheden – worden meer met hun lichaam geassocieerd dan andere – de 'standaard' blanke man (Punday 2000, 233). Dat is een aanvulling op het sorteren van de verschillende lichamen in de tweede stap: '[...] that character bodies must not only be sorted into semantic patterns, but must be defined in terms of how deeply individuated they are.' (Punday 2003, 66) Wanneer bepaalde personages in mindere mate met hun lichaam – maar bijvoorbeeld meer met hun geest – geassocieerd worden, kan dat gevolgen hebben voor de interpretatie van een personage. Mede daarom moet er aandacht gaan naar '[...] de manier waarop de lichamelijke beeldspraak de inhoudelijke en vormelijke lichamelijke verbindt [...]]' (2010, 23).

2. Analyses

2.1 *Momo*, de geboorte van een auteur

2.1.1 Herfsthoven, abnormaal normaal

In tegenstelling tot Bouazza's eerste werk, *De voeten van Abdullah*, speelt *Momo* zich in een volledig Nederlands decor af. Plaats van handeling is het kleine dorpje Herfsthoven, gelegen

[...] tussen twee dijken, tussen moer en molen, onder de waterspiegel, haha. [...] Onopvallend, onschadelijk, van eenvoudige komaf, niets om je druk over te maken. (14)

De verwijzing naar 'moer en molen' en de suggestie dat het dorpje gemakkelijk door overstroming bedreigd kan worden, maken van de plek een 'textbook Dutch village' (Louwerse 2000, 31). Een meer herkenbare of 'normale' voorstelling van een Nederlands dorp valt moeilijk in te denken. Toch gaat al vanaf het begin een zeker mysterie van Herfsthoven uit. Het is dan wel

[e]en rustig dorpje, dit, ons Herfsthoven, waar de bezigheid van de mensen vooral lijkt te bestaan uit het betreden van huizen [...] maar op een vreemde manier ziet [moeder] ze nooit naar *buiten* gaan. (11)

Het plaatsje heeft dus ook iets bevreemdends. Achter de gesloten deuren van de nette huizen lijkt meer aan de hand dan de toevallige bezoeker zomaar zou vermoeden. Louwerse merkt op dat '[t]he cosy homeliness, *de gezelligheid* which is often vaunted as the essence of Dutch culture, [becomes] as suspicious as the harmless appearance of the village.' (2000, 33) Ze gebruikt dan ook Freuds concept van '*Unheimlichkeit*' om Herfsthoven te karakteriseren: '[...] zum Hause gehörig, nicht fremd, vertraut, zahm, traut und traulich, anheimelnd etc.', maar tegelijkertijd 'versteckt, verborgen gehalten, so daß man Andre nicht davon oder darum wissen lassen, es ihnen verbergen will [...]' (1963, 48-50). Herfsthovens uitermate 'normale' karakter krijgt zo van meet af aan een mysterieus, abnormaal kantje. Het is op deze plek dat het titelpersonage, Momo, ter wereld komt, als de '[...] wonderlijke spruit van honderd-en-drie-jaar oude ouders.' (17)

Momo's moeder past helemaal binnen het stereotiep Nederlandse Herfsthoven. Meteen na de geboorte van haar zoontje ontpopt ze zich tot het cliché van de overbezorgde moeder: haar kleerkast is samengesteld uit '[...] een reeks kastvullende, min of meer identieke jurken, rokken en hemden, verschillend in kleur, maar niet in gebloemd patroon' (19), ze houdt er een belachelijk 'wuiifgedrag' op na (44) en ze wijdt zich onvoorwaardelijk aan haar nieuwe ouderrol. De zorg die ze daarbij aan de dag legt wordt haast letterlijk verstikkend: wanneer ze Momo uit wandelen neemt, kleedt ze hem zo warm aan, '[...] ongeacht de weersomstandigheden, dat hij bloosde van wollige warmte [...]' (28). Bovendien is moeder erg onwillig de zorg voor haar zoontje uit handen te geven: de kraamverzorgster die in de eerste weken moeders taken wat moet verlichten, wordt al snel de laan uitgestuurd (21) en zelfs vader moet Momo tijdens een zeldzaam vader-zoonmoment afgeven '[...] voor een of ander vermaakje, de fles, luierswissel, of een klappisinjehandjes, alles niet besteed aan het jongetje.' (27) Angstvallig probeert moeder op alle vlakken het laken naar zich toe te trekken en overal controle op uit te oefenen. Dat wordt ook in haar taal weerspiegeld. Constant spreekt ze



[...] in verkleinvorm, een vrouw die haar wereld tot een intieme aangelegenheid dacht te maken door alles te verkleinen en zo overzichtelijk te maken: haar keukentje, haar tasje, haar uitje, haar watnietje. (52)

Haar overdreven gedrag heeft alles te maken met het 'verlaat moederschap' (26) dat haar te beurt valt. Dat brengt een hernieuwd 'gevoel van vrouwelijkheid' met zich mee, '[...] een vrouwelijkheid los van leeftijd [...] dat zij voor haar doen uitbundig wenste te vieren [...]' (19-20). Deze beschrijving verwijst opnieuw naar een *unheimlich* kantje van het verhaal: door haar vrouwelijkheid expliciet leeftijdsloos te noemen, benadrukt de verteller nogmaals dat moeder eigenlijk te oud is om nog een kind te krijgen. Het 'normale' stereotype waaraan het nieuwe huishouden in eerste instantie lijkt te voldoen wordt zo geabnormaliseerd door de hoge leeftijd van de ouders.

Eenzijds kan moeder als een zeer aanwezige, dominante vrouw worden omschreven, maar anderzijds kenmerkt ze zich ook door haar broosheid. Daarmee sluit ze in zekere zin aan bij een lange traditie van frêle huisvrouwen die (vooral) in de negentiende-eeuwse literatuur optreden (zie hiervoor o.a. Gilbert & Gubar 1979, 55). Na de bevalling kan moeder bijvoorbeeld niet meteen de ouderlijke zorg op zich nemen, omdat de dokter haar verplicht te rusten (18), maar ook wanneer Momo ouder is, zijn er dagen waarop ze

[I]loom lag [...] onderuitgezakt, een toonbeeld van menstruele verveling, afgewezen door haar hervonden, hervoloren vrouwelijkheid en het leek haar alsof zij in de grauwe massa een kielzog van afgestroopte levensjaren zag wegwarrelen [...] (43-44)

Bovendien is ze zeer zedig en ze schuwt nagenoeg alles wat lichamelijk of seksueel is. Haar zwangerschap mag de vrouw in haar dan wel opnieuw hebben laten ontwaken, toch is het '[...] een vrouwelijkheid [...] los van vormen en rondingen (die zij ontbeerde) [...]' (20). Dat valt ook op in haar relatie met vader, die gespeend is van elke sensualiteit. Wanneer zij na de bevalling te zwak is om zich alleen om te kleden, mag hij haar wel helpen, maar zodra haar beha aan de beurt komt, verzoekt ze hem toch zedig de kamer te verlaten (20). Blijkbaar behoort zij nog tot de generatie die werd groot gebracht met

[...] de belerende vinger van pastoor of vader, [die] alle connotaties heeft van een verre tijd van didactische versjes en een welvoeglijkheid die zelfs de verwekkende daad aan manieren onderwierp [...] (8-9)

Bijgevolg is ook in de opvoeding van Momo

[e]lke toespeling op een natuurlijke groei van de jongen, de behoefte aan afzondering en ontdekking, het gewriemel en gewemel onder het dekbed, de geleidehand van blinde nieuwsgierigheid bij het ontwaken [...] (7)



uit den boze. Geheel terecht besluit Sarah Verhasselt dat moeders ‘[...] vrouwelijkheid los staat van lichamelijke. De moeder van Momo is ‘[...] een *femme fragile*, die haar geestelijke “roeping” vindt in het moederschap en lichamelijke schuwt.’ (2010, 19)

Daarin ligt meteen ook haar grootste zwakte besloten. Moeder is te allen tijde enkel moeder. Buiten haar functie als zorgdrager voor Momo lijkt ze geen eigen bestaan te leiden. Al haar handelingen staan geheel in het teken van de opvoeding van haar zoon en haar leven bestaat dan ook louter uit huishoudelijke taken en gesprekken met het schoolhoofd of de dokter (beiden belast met zijn opvoeding),

[...] gesprekken waarvan het eerste moeilijk is vast te stellen. Want alles wat zij deed was een herhaling van wat ooit een begin moest hebben gehad maar nu onontwaaarbaar was in de grijzende tijd van haar leven. Een leven dat draaide en draaide, zonder werkelijke nieuwigheden totdat het plotseling zou en moest eindigen in de holle— (58)

Haar regelzucht en haar behoefte de wereld tot een overzichtelijk geheel te reduceren, zorgen er als het ware voor dat ze vanbinnen uitgehold wordt. Haar geordende wereld laat geen enkele spontaniteit meer toe: ‘[...] een o-grutjes!-blik in haar ogen [is] de grootste hartstocht waartoe zij in staat was[.]’ (85) In dat opzicht is het beeld van de oude vrouw die de vogels voedert interessant (54-55). Zoals ik verderop nog zal bespreken is deze dame, net als alle andere vrouwelijke personages in de novelle, metonymisch aan moeder gelinkt, waardoor het mogelijk is de passage over haar ‘eerste dood’ (55) ook op moeder te betrekken.

Nadat Momo voor het eerst toenadering tot de buurman heeft gezocht, en hij daarmee impliciet de mogelijkheden verkent om zich aan moeders gezag te onttrekken, kijkt een oude vrouw die net de mussen te eten heeft gegeven uit het raam. Ze ziet Momo rennen, achternagekeken door de buurman. Vervolgens

[...] ging [zij] zitten en stierf haar eerste dood.

Sterft niet werkelijk. Zij verkruijmt, beetje bij beetje, en beet bij beet, morsel na morsel dragen de mussen haar met tsjilpzang naar onze grimmige genade. (55)

Op die manier kunnen we concluderen dat ook moeder, vanwege de versmelting van personages (zie lager), beetje bij beetje ‘verkruijmt’. Ze is vanbinnen dermate hol geworden dat er enkel een leeg omhulsel overblijft, dat langzaam vergruist. Dat stemt overeen met Latours theorie dat ‘[...] to have a body is to learn to be affected, meaning “effectuated”, moved, put into motion by other entities, humans or non-humans. If you are not engaged in this learning you become insensitive, dumb, you drop dead.’ (2004, 205) Moeder vertoont een dermate schrijnend gebrek aan empathie dat ze al tijdens haar leven aan het ontbinden is. Per slot van rekening betekent ‘articulation’ in Latours theorie niet ‘[...] ability to talk with authority [...] but being affected by differences.’ (2004, 210)

Van een geheel andere orde is Momo’s vader. Waar moeder eerder negatief becommentarieerd wordt (48), beoordelen zowel de vertelinstantie (48) als de jongen zelf (die in vader ‘[...] een gelijkgestemde genoot [...]’ ziet, 72) hem positief. Net als moeder is hij een eerder huiselijk type (zij ‘pantoffel[t]’ en hij ‘slof[t]’, 25) maar ‘[...] met de geboorte van Momo had [vader] zijn hijgende lust tot uitgaan hervonden [...]’ (72). Die ‘hijgende lust’ trekt wederom de aandacht naar de hoge leeftijd van de ouders: hoewel de geboorte van zijn zoon hem weer wat



jeugdiger maakt ('lust'), blijft vader uiteindelijk toch een oude man ('hijgende'). Het beeld dat dan ook het meest met hem geassocieerd wordt, is dat van een ietwat logge hond, onder andere door zijn 'Sint-Bernardwangen' (25, mijn aanduiding). Bovendien '[...] kwispelde [hij], maar was altijd gereed ineen te krimpen als boze moeder een berispende vinger schudde, een ellenlange schaduw werpend.' (72) Ook hij ontsnapt geenszins aan haar tirannie. Misschien is dat deels te verklaren doordat moeder in hem een potentiële concurrent herkent. Bij de geboorte van zijn zoon, toen vader het kind, dat nog aan de navelstreng hing, bijna met de moederkoek erbij uit zijn vrouw trok, gaf ze hem immers al een klap in zijn gezicht (16). Die klap, op '[...] het enige moment in zijn leven dat zijn hartenklop een ander gold dan moeder [...]' (49), kon echter niet vermijden dat hij degene was die de navelstreng (de meest intieme band tussen moeder en kind) doorknipte. Moeder mag niet alle liefde van haar zoon opeisen. Omwille daarvan zou hij zich jaren later nog af en toe tegen haar verzetten ten gunste van zijn zoon. Dat verzet bestaat echter voornamelijk uit kleine gebaren, zoals een 'samenzweerderig' glimlachen '[...] niet zozeer met mond als wel met neusvleugels [...]' (27). Pas aan het einde van het verhaal durft vader echt van moeder weg te stappen (85-86).

Vader en moeder zijn de twee belangrijkste personages in Momo's wereld en alle andere personages van de roman lijken naar hen gemodelleerd. Eerder noemde ik al de oude vrouw die de mussen voedert. Zij heeft net dezelfde 'platte boezem' als moeder (54). Daarnaast merkt de verteller op dat haar gezicht 'een ware kerfstok van toegeeflijke herbergiers' is, '[z]ij had er altijd ouder uitgezien dan zij was; tijd leek haastwerk van haar te maken.' (54) Dat herinnert aan de kraamverzorgster aan het begin van het verhaal, die '[...] er ouder uitzag dan ze was.' (18) De kraamverzorgster leek daarenboven ook al verdacht veel op moeder:

[...] een magere vrouw, met *het haar altijd naar achteren gekamd en in een knot gerold*, grijze ogen en een dunne verbeten mond, **niet geheel ongelijk moeder**. (18, mijn aanduidingen)

Dan is er ook nog 'de onderwijzeres (mager, gebloemd)' (33). Net als moeder klapt zij in haar handen wanneer ze iets wil verkondigen (73-74) en kort nadat Momo bij zijn moeder 'een verzameling luchtjes' bemerkte

[...] die haar dagelijkse bezigheden weergaf en, kreen als ze was, in de juiste volgorde: eau de cologne, afgestreken lucifers, etensdampen, waspoeder (78)

merkt hij bij de onderwijzeres '[...] haar ochtendgeur vol zeep, koffie en pepermunt.' (85) Alle vrouwen in het verhaal lijken dus wel afspiegelingen van moeder.

De mannen ontsnappen evenmin aan dat procedé. De dokter heeft bijvoorbeeld '[...] veel weg van vaders postuur en voorkomen [...]' (28) en het schoolhoofd heeft net als vader een 'ruime buik' (8). Bovendien krijgt de directeur naar het einde van het verhaal toe

[...] last van vermoeidheidsverschijnselen [...] Zijn vriendelijke lichaam, hoewel log, was hem ontrouw, hij had moeite het te dragen: onder al dat beschermd vlees en vet leek het alsof zijn geraamte aan het piepen en klagen was en slechts met moeite kon hij zich van school naar huis dragen [...] (75-76)



Dat doet denken aan wat moeder iets verderop tegen vader zegt: ‘[...] je mag wat meer bewegen, ik hoor je botten de laatste tijd kraken als je opstaat.’ (80) Ook hij krijgt dus last van zijn lichaam. Daarmee is de ketting echter nog niet ten einde, want de buurman krijgt op hetzelfde moment eveneens last van ‘krakende botten’ (76). Het is trouwens niet voor het eerst dat er op de gelijkenissen tussen vader en de buurman wordt gezinspeeld: reeds op de eerste bladzijde houdt moeder ‘de schim achter het glas van de voordeur’ even voor vader, terwijl het in werkelijkheid de buurman betreft. Elders wandelen ‘[...] vader en buurman [in prettige gelijktijdigheid] weer naar de slaapkamer.’ (70). Die parallellen bereiken een hoogtepunt aan het einde van de novelle, wanneer moeder vader – die net van haar is weggelopen – bij de buurman op het balkon ziet staan (87). Daarnaast versmelt de buurman ook nog met de dokter en het schoolhoofd door hun gezamenlijke neiging tot puffen (40 e.a.) en doordat hij net als zij gebukt gaat onder moeders dominantie (75-76 e.a.). Kortom, in de beste traditie van de postmoderne roman gaan alle personages op elkaar lijken op basis van enkele overeenkomstige lichamelijke kenmerken (vgl. Vervaeck 1999, 81).

Interessant in dat opzicht zijn de jongere personages die het verhaal bevolken, met name de dokterszoon, de roodharige jongen en het korenmeisje. Net als de andere personages, tonen ook die laatste twee veel overeenkomsten met moeder en vader. Zo draagt het korenmeisje naar analogie van moeder een ‘gebloem[d], gegleuf[d] badpakje’ (61) of ‘knielange gebloemde jurkjes’ (47). Daarnaast heeft ze net dezelfde vlechten (45) als moeder had in haar kinderjaren (32). De roodharige jongen heeft dan weer ‘[...] rood haar, rode sproeten [en] prominente boventanden [...]’ (33), wat erg doet denken aan een aantal kenmerken van vader. Die heeft eveneens ‘rode lokken’ (25) en als kind ‘[...] blekte [hij] zijn boventandjes [...]’ naar moeder (32). Het korenmeisje en de roodharige jongen verbeelden dus een jongere versie van moeder en vader. Dat komt al impliciet naar voren wanneer vlak voor de schoolreis ‘[v]ader en de roodharige jongen [...] blikken [schraken] [en] [m]oeder en de blonde niese [...] naar elkaar [wimperlachen]’ (85), maar het wordt nog duidelijker tijdens de busreis zelf. Daar ‘[...] zag [de roodharige jongen] zijn kans schoon om aan de vlechten van het meisje te trekken [...]’ (93). Dat vormt een echo van moeders opmerking eerder in het verhaal: ‘Wat was [vader] toen een pestkop! Hij kon haar geen moment met rust laten, trok aan haar vlechtjes en jurkjes [...]’ (32). De geschiedenis lijkt zich in deze kinderen te herhalen: de nieuwe generatie doet precies hetzelfde als wat de vorige deed. De kinderen zijn slechts reproducties van hun ouders en maken dezelfde keuzes.

Hier komen de sociologische theorieën van Bourdieu van pas. Hij spreekt immers over ‘[l]es conditionnements associés à une classe particulière de conditions d’existence [qui] produisent des *habitus*, systèmes de *dispositions* durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c’est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but [...]’ (1984, 88). Het gaat daarbij dus over een manier om zichzelf in de wereld in te schrijven, die vooraf gaat aan het subject zelf, maar die het subject zichzelf toe-eigent. Dat is het meest volkomen ‘[...] dans le cas de l’appartenance natale [...]’ (1984, 113), wanneer ‘[...] one’s habitus [...] developed early in childhood, limits the ability to move across different social circles.’ (Probyn 2005, 48) De kinderen nemen met andere woorden dezelfde patronen en rollen op als hun ouders deden, omdat die nu eenmaal deel uitmaken van hun cultuur. Ze aanschouwen het ‘veld’ en interioriseren dat tot een eigen ‘habitus’ aan de hand waarvan ze de wereld beschouwen. Deze habitus voelt zo natuurlijk dat je ‘[...] schijnbaar spontaan of intuïtief [...] dit-en-niet-dat selecteert [...]’ (Laermans 2015, 30). Dat maakt het aannemelijk dat ook het korenmeisje en de roodharige jongen hier aan het begin van een verdere relatie staan: zij zal immers ‘een



volmaakt evenbeeld van [...] moeder' worden (48) en van daaruit zal ze naar alle waarschijnlijkheid dezelfde keuzes maken als alle andere vrouwen uit Herfsthoven maakten.

De dokterszoon biedt nog een ander voorbeeld van het feit dat de kinderen de plaats van hun ouders innemen. In hoofdstuk veertien gaat moeder nogmaals bij de huisarts op bezoek 'om wat bij te praten' (64), maar daar verneemt ze dat de man met vakantie is – naar alle waarschijnlijkheid bezweken onder de tirannie van moeder (zie bladzijde 29). Hij wordt tijdelijk vervangen door zijn zoon. Zodra die in de hal de stem van zijn volgende patiënte hoort, gaat hij klaarstaan om haar te ontvangen:

De zoon stond, zijn vader onbewust imiterend, de handen op zijn rug, bij de glazen deuren van de spreekkamer [...] Een goede houding leek hem dat om die vrouw die hij in de hal hoorde praten te ontvangen. (65)

Ook hier geldt dus dat het jongere personage zich inschrijft in een '[...] complexes de gestes, de postures corporelles et de mots – simples interjections ou lieux communs particulièrement usés – , dans lesquels il suffit d'entrer, comme dans un personnage de théâtre [...]' (Bourdieu 1985, 552-553). Op die manier worden alle personages gehomogeniseerd, aangezien '[I]a sociologie traite comme identiques tous les individus biologiques qui, étant le produit des mêmes conditions objectives, sont dotés des mêmes habitus [...]' (1984, 100). In mijn analyse van *Paravion* merkte ik reeds iets soortgelijks op. Toen suggereerde ik een doorstroomschema waarbij personages werden geclassificeerd naargelang hun geslacht en leeftijd en waarbij personages uit de onderste categorieën konden doorstromen naar de bovenliggende groepen (zie Pareit 2016, 9). Naar analogie van dat schema zou ik voor *Momo* het volgende model willen voorstellen:

| | Man | Vrouw |
|------|-----------|-----------------------|
| Oud | Dik | Geen boezem, gebloemd |
| Jong | Rood haar | Blond |

De personages die Herfsthoven bevolken passen dus volledig binnen hun omgeving: ze blijken allemaal even stereotiep en onpersoonlijk.

2.1.2 Momo, een uitzondering

De enige die hierop een uitzondering vormt, is het titelpersonage, Momo. Hoewel zijn ouders perfect aan de stereotypes van Herfsthoven beantwoorden, past hijzelf geenszins in het plaatje. Momo valt volledig uit de toon tegenover de 'Hollandse' uiterlijkheden die de andere inwoners typeren.

Laat het gezegd worden: van alle kinderen is onze Momo het mooist: zijn huid melk en zijde, githaar met een blauwige glans, ogen van een bijna zotte **dromerigheid** waarin een kleine melkweg glinstert en die lichtelijk **loensen**. Een vreemde schoonheid, **ongrijpbaar**. (89, mijn aanduidingen)



Dat is een heel andere beschrijving dan die van de overige kinderen, die '[n]aast de gangbare vormen van lelijkheid onder kinderen [...]' ook nog eens '[...] een bepaalde vormonvastigheid [...]' vertonen, '[...] alsof de concipiërende natuur nalatig is geweest bij hun vorming [...]' (89). Niet enkel Momo's uiterlijk is echter afwijkend, ook zijn karakter is vrij abnormaal voor iemand uit Herfsthoven.

Geboeide Momo was verlegen, een schuwheid die hij volop compenseerde in onze kring en dromen. De gretigheid van zijn **imaginaire verkenningen** verried een angst voor onbenutte mogelijkheden, voor tijdverlies. (48, mijn aanduiding)

Momo's loensende ogen (89) staren blijkbaar naar een andere wereld die de Herfsthoveners ontgaat. Bovendien blijkt het jongentje ook nog eens over allerlei vreemde krachten te beschikken: hij is in staat dwars door muren te kijken (36) en kan zichzelf wonderlijk in tweeën splitsen (43). Daardoor komt het idee van *das Unheimliche* weer naar voren, '[...] jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.' (Freud 1963, 46) Momo maakt deel uit van Herfsthoven – zijn ouders passen volledig in het plaatje – maar toch lijkt hij er zelf niet thuis te horen (vgl. Louwerse 2000, 33; 2008b, 53). Er treedt een breuk op tussen zijn habitus en het veld van Herfsthoven (vgl. Probyn 2005, 49-50).

Louwerse verklaart deze *unheimliche* breuk door *Momo* te interpreteren als een verschuiving (een 'migratie') van de oppositie autochtoon-allochtoon naar de 'native' opposities ouder-kind en kind-leeftijdsgenootjes. Van allochtonen vindt men het immers evident dat die verschillen van de autochtone bevolking, maar wanneer het gaat over ouders en hun kinderen of kinderen uit dezelfde streek wordt toch enige uiterlijke en innerlijke continuïteit verwacht. Die lijkt in dit geval echter onbestaande. 'Thus the comfortable projection of the "other" on an obvious outsider is foreclosed, the other is the strangeness within the familiar, within the native culture.' (2000, 33) Hoewel *Momo* niet expliciet over migranten handelt, zijn er volgens Louwerse wel heel wat verhaalelementen die de lezer in die richting sturen. Zo is er bijvoorbeeld het afwijkende uiterlijk van de kleine jongen – dat naast alle blonde en rosse kopjes die het verhaal bevolken best *exotisch* genoemd kan worden – en er is zijn vreemde naam: '[...] Momo is een bijnaam van Mohammed.' (2008b, 53) Volgens haar speelt Bouazza op die manier een spel met de lezer, door enerzijds te alluderen op een klassiek migrantenverhaal, maar een dergelijk eenvoudige lezing anderzijds toch niet simpelweg toe te staan (2000, 31; 2007, 136; 2008b, 53). Louwerse signaleert echter zelf al dat haar analyse er noodgedwongen van uitgaat dat de lezer zijn verwachtingspatroon afstemt op de naam 'Bouazza' (2000, 31); de paratekst is van cruciaal belang voor haar interpretatie. De duidelijk 'on-Nederlandse' auteursnaam creëert bepaalde verwachtingen die samenhangen met het fenomeen 'migrantenauteur' of 'migrantenroman' en daarmee gaat de tekst vervolgens opzettelijk spelen. Hoewel de meeste critici *Momo* net opvallend noemden omdat het gespeend leek van verwijzingen naar de migrantensituatie, stoelt Louwerses lezing – zoals ze zelf ruitelijk toegeeft – op een '[...] refusal to take Bouazza's avoidance of migrant markers in *Momo* at face value - a refusal uncomfortably complicit with the imaginary reader's knee-jerk response to the alien name of the author and which can only escape charges of wilful [sic] imposition if the remarks it generates manage to reveal textual complexities that would otherwise remain either unread or, at best, merely registered.' (2000, 31)

Haar analyse is in zekere zin een dubbeltje op zijn kant. Louwerse lijkt inderdaad verder te gaan dan de 'oppervlakkige' lezing waarin de meeste critici blijven steken, maar het zou evengoed kunnen dat haar doorgedreven lezing enkel resulteert in projectie, waarbij ze alleen vindt wat ze a priori verwachtte vanwege de



exotische auteursnaam. Heel eenvoudig gesteld zou men zich kunnen afvragen of Louwerse tot dezelfde conclusie was gekomen als niet 'Bouazza', maar 'De Vries' op de cover had geprikt (vgl. Louwerse 2000, 31; zie ook Anbeek 1999, 341). In feite bevestigt ze met haar interpretatie Bouazza's vrees dat

[e]en migrant-schrijver [...] zich in een benarde situatie [bevindt]. Vanwege zijn specifieke sociale plaats binnen een dominante cultuur lijkt hij voorbeschikt – of gedoemd – om zijn positie, 'het migrantenthema', tot de drijvende kracht achter zijn schrijverschap te maken. (2001, 11)

Elk ander onderwerp dat de migrant-schrijver kiest, zal door de lezer gezien worden als een moedwillige afwijking van de opgedrongen thematiek, namelijk de situatie van de immigrant, of een slinkse versluiering van het thema. (2004, 17)

Ook vanuit mijn eigen terminologische verschuiving weg van het concept 'migrantenliteratuur' naar een concept van 'migratieliteratuur' lijkt Louwerses analyse weinig vruchtbaar. Omdat de roman verscheen in een migratietijdperk (zie Brettell & Hollifield 2009, 1-2) is *Momo* dan wel een potentiële migratieroman, maar de novelle handelt niet *expliciet* over migratie. Hier wil ik dan ook Anbeek volgen, die meent dat '[w]anneer de decorstukken van het emigrantenleven ontbreken, [...] de basis [...] voor het etiket "Marokkaans-Nederlands" [uiteeraard wegvult].' (1999, 342) Ook Moenander ziet geen heil in een benadering die halsstarrig naar 'Marokkaanse elementen' in *Momo* blijft zoeken (2007, 366). Daarmee wil ik Louwerses argumentatie niet zomaar van tafel vegen – haar eigen criterium, dat de lezing verborgen complexiteiten naar de oppervlakte brengt, lijkt mij ruimschoots vervuld – maar de weg vrijmaken voor een alternatieve interpretatie (vgl. Sereni 2006, 17).

In haar bespreking van de novelle merkt Magalie Lagae op dat 'Momo [...] geen personage [is] dat door migratie tussen twee culturen schommelt [...]', maar '[...] wel tussen twee andere polen: de echte wereld en zijn fantasiewereld.' (2011, 56-57) Daarmee beklemtoont zij een ander aspect van de novelle dat een centrale positie inneemt: de verbeelding. Tijdens een van haar frequente bezoeken aan het schoolhoofd uit moeder haar bezorgdheid over de 'vreemde gedachten' (57) van haar zontje.

Het schoolhoofd antwoordde haar, tot onze grote hilariteit, dat Momo een levendige verbeelding had, meer niet.

Meer niet! Een *levende* verbeelding, schreeuwden wij, maar wij roepen tegen dovemansoren. (58)

De vertelstem die moeder en het schoolhoofd toeroept, is één van de novelles opvallendste eigenschappen. De ongebruikelijke 'wij'-verteller verklaart dat 'die eerste schreeuw [van moeder tijdens de bevalling], die vagitus, ons van alle plaatsen daar [in Herfsthoven] wekte [...]' (14).

Het kind was druk bezig zijn gang naar buiten te murwen. In de rechterslaapbeenkwab, zo overontwikkeld bij dit kind, schrokken wij op en vluchtten in de susurrus van de arbor vitae die



hevig schudde. Daar klampten wij ons vast. Daar herontwaakten wij, onwillig als iedere gewekte slaper, in een ruimer oord. (14)

De ruimtes waarin de verteller zich beweegt (rechtterslaapbeenkwab, arbor vitae), maken deel uit van de hersenen. Vooral de rechtterslaapbeenkwab is interessant, omdat die in de wetenschappelijke literatuur gelinkt wordt aan het talige vermogen (McGregor 2015, 214) en regelmatig in verband wordt gebracht met het godsbesef of de verbeelding en creativiteit in het algemeen (Noelle 1998, 56). Bouazza doet dat ook zelf in één van zijn essays:

Dit is niet om te zeggen dat er een dichter in elk van ons schuilt, wel een kiem van verbeelding – de menselijke triomf over mens en ruimte – en allen hebben wij een rechtterslaapbeenkwab, die wonderbuidel van visioenen en hallucinaties in onze hersenen – een doos van zachtmoedige Pandora, een ware grabbelton aan muzenzonen. (2011, 208)

Dat maakt het aannemelijk dat, eerder dan '[...] Momo's senses, his brain, little spirits, birds or elves that revolve around the little boy's head [...]' de verteller '[...] the manifestation of Momo's vivid imagination' is (Louwerse 2007, 131). Nachtergaele heeft mijn inziens dan ook gelijk wanneer ze meent dat de '[...] verbeelding [...]' de sleutel vormt tot de interpretatie van [Bouazza's] literair werk.' (2004, 29)

De bijzondere vertelsituatie kan ons helpen de figuur van Momo te herinterpreteren. Momo is inderdaad een jongentje met een ontzettend grote verbeeldingskracht. In een interview zegt Bouazza zelf dat

[...] wat in de fantasie van Momo vorm krijgt, [...] voor hem ook echt [leeft]. Ik heb geprobeerd dat in taal te vatten, vooral ook in de woorden en de klanken, net zoals in kinderversjes en nonsensrijmpjes [...] (in Appel 2003, 118)

Dat kan enkele vreemde episodes verklaren, onder andere die van Momo en het korenmeisje aan zee. Daarin lijken de twee aanvankelijk seks te hebben, maar in de volgende alinea blijkt dat het meisje hem een klap in het gezicht gaf en vervolgens wegvlochtte: 'Zij was weggerend, maar te laat, te laat! Hij had haar al meegenomen achter het rood van zijn gesloten ogen.' (63) Momo verbeeldt zich de seks enkel. Zijn werkelijkheid is er een die zich grotendeels achter 'gesloten ogen' afspeelt: zijn verbeelding tracht een eigen realiteit te scheppen.

Dat geeft Bouazza vorm in zijn veelbesproken, weelderige schrijfstijl. Louwerse zag in zijn taalgebruik wederom een *unheimliche* dimensie. Volgens haar trekt Bouazza alle taalregisters open om met ongebruikelijke woorden een 'othering effect' te creëren, maar het bevreedende zit hem er net in dat het geen uitheemse woorden betreft maar volbloed Nederlandse (2007, 143-144): het zijn de onbekende woorden van de eigen taal. Die interpretatie is billijk wanneer men Momo als representant van de migrant beschouwt, maar minder binnen een benadering die de rol van de verbeelding centraal stelt.⁷ Daarvoor is het interessanter de stijl met een ander intratekstueel element te verbinden; ook Momo heeft immers een grote belangstelling voor taal. Op een dag vraagt hij zijn moeder '[...] hoe je het geluid noemt dat je maakt als je in een peer bijt [...]' (82). Pas op het einde

⁷ Ik wil hiermee geenszins Louwerse van een dergelijke simplificatie betichten – haar analyse blinkt net uit in de delicate evenwichtsoefening tussen de klassieke migranteninterpretatie en een verwerping van dat model – maar dat neemt niet weg dat de migrantenlezing wel een noodzakelijke voorwaarde blijft voor haar benadering.



van de novelle, vlak vooraleer hij zal verdwijnen, vindt hij het: '[...] *gratsjpende* – hebbes! Ons woord! – hap.' (90) Wanneer Benzakour (2004, 313) dat neologisme afdoet als 'slap' en een vergezochte onomatopoeë waarmee Bouazza elke vorm van suggestie de nek omwringt, mist hij volgens mij de vitale functie van het woord: het gaat niet om het woord *an sich*, maar om Momo's zoektocht naar het woord. De auteur kenmerkt het jongetje zo als bijzonder taalgevoelig. Bovendien hecht ook Momo's verbeelding veel belang aan taal: '[Z]e verwringen woorden om het nauwelijks definieerbare te definiëren.' (23-24) De protagonist en de verteller zoeken kortom allebei actief naar een manier om de wereld in taal te vatten.

Net als Louwerse wens ik daarom de stijl te interpreteren in samenhang met de inhoud. Bouazza geeft zelf al aan dat '[h]et onderscheid tussen enerzijds inhoud of verhaal en anderzijds vorm of stijl [...] niet zinvol [is], want die vallen samen. Er is geen inhoud zonder een bepaalde vorm.' (in Appel 2003, 118) Daarom lijkt het mij zinvol Momo te interpreteren als een representatie van de auteur als auteur in plaats van de auteur als migrant. Hij is 'de schrijver in de dop' (Vullings 1998). Wie parallellen wenst te ontwaren tussen Momo en de jonge Bouazza – en de auteur speelt daar in zijn 'Autobiografische schetsen' *Een beer in bontjas* lustig op in (53-54; zie ook De Preter 2001) – kan die toch beter toespitsen op hun gedeelde fantasie dan op hun gemeenschappelijke 'exotische' uiterlijk. Nederland fascineert Bouazza niet omdat hij 'een buitenstaander' zou zijn, maar simpelweg omdat zijn temperament gekenmerkt wordt door nieuwsgierigheid (Bouazza 2004, 21).

De gave tot nieuwsgierigheid (en nieuwsgierigheid is non-conformisme in zijn pure en onschadelijke vorm) lijkt mij essentieel voor literatuur als creatie en recreatie. Ik roep op tot anarchie van hart en geest. Laten wij behalve de orde van het woord, de grammatica, de ordening van de zinnen (woordzinnen welteverstaan, niet de andere zinnen), geen andere orde accepteren. (2004, 19)

De weelderige vorm van de novelle gaat dan hand in hand met het ontwakende auteurschap van Momo. Immers, de sensitieve stijl van de Tachtigers, waaraan Bouazza schatplichtig is, had ook tot doel de zintuiglijke wereld zo goed mogelijk te vatten (Louwerse 2008a, 6; zie ook Sivirsky 1963, 13). Het is net dat wat Bouazza's taal bevreemdend maakt: het is een constant verkennen van elk woord op zoek naar de juiste beschrijving, een experimentele exploratie van de mogelijkheden van de taal. Zijn stijl tracht 'zintuiglijke [sic] indrukken, met uitschakeling van het analyserend verstand, louter door middel van een verhevigd gevoel te vertalen in woorden (klanken).' (zie Van Bork 2002, 880) Daarmee geeft hij de ontwakende wereld van Momo en zijn verbeelding zo correct mogelijk vorm.

2.1.3 Het lichaam overstegen?

Voor een studie die inzoomt op de functie van lichamelijke in een literair werk is een prominente rol voor de verbeelding op het eerste gezicht geen dankbaar gegeven. Verbeelding lijkt zich immers a priori aan het lichaam te onttrekken. In *Momo* is de relatie tot het lichaam dubbel. Hierboven toonde ik al dat de verbeelding zich tijdens Momo's geboorte nadrukkelijk met bepaalde hersenzones associeert en verderop gebeurt dat nogmaals ('[...] er was alchimie in het dons van de minuscule kuil onder zijn occiput en onder de schedel een doolhof van geklauter en gejoel [...]', 38). Even wordt die associatie zelfs heel expliciet, wanneer de dokter vreest dat '[...] de hersenen van het kind buiten zijn hoofd groeiden [...]' (12), maar uiteindelijk blijkt dat



[d]e dokter [...] misleid [was] door de grote afmeting van de schedel. Wat hij voor hersenen had gehouden was slechts de harige kruin. Buiten het hoofd gegroeid! Ha! Hoe halen ze het in hun hoofd! (14-15)

Toch heeft de passage een symbolische waarde, want later geeft zijn verbeelding aan dat ook zij '[...] tot wasdom [zijn] gekomen, onze eigen meesters nu. Buiten zijn hoofd gegroeid.' (31) De verbeelding die eerst in Momo's hoofd zat lijkt er nu op groteske wijze uit te komen. Er bestaat dus een zekere associatie tussen de verbeelding en het lichaam (in het bijzonder de hersenen). Ze is onderdeel van Momo's lichaam, maar verzet zich zelf tegen een al te lichamelijke vorm:

Weinig vlelend heeft Momo ons weergegeven in zijn ruwe tekeningen. Als min of meer mensvormige wezens [...]

Waar is die prismatische ongrijpbaarheid, die uitstralende irisatie, de elegantie, de verleidelijkheid, waar zijn de vloeiende vormen, de satijnen plooibaarheid, de chroomgerenlecteerde vervormingen?

En waarom al die wangestalten en zoveel? Wij zijn al-een, alom en deelbaar, als de zee, en het hele spectrum van de zintuiglijke wereld behoort ons toe. (67-68)

Momo's verbeelding zet zich hier nadrukkelijk af tegen de antropomorfe weergave die ze krijgt toebedeeld. Ze is niet zo gemakkelijk te vatten, ze is veel grootser en weidser (wat wordt beklemtoond door de ongebruikelijke wijvorm; niet één geheel, maar een veelheid) en wil zich dan ook onttrekken aan het louter lichamelijke. 'Het metafysische staat dus niet helemaal los van het materialistische[...]' maar zoals Verhasselt terecht samenvat, is '[h]et metafysische wereldbeeld [...] in *Momo* nadrukkelijker aanwezig dan het materialistische.' (2010, 65)

De grootsheid en weidsheid van zijn verbeelding staat diametraal tegenover het overzichtelijke, kleinburgerlijke wereldje van Herfsthoven, dat moeder zo lief is. De verteller steunt Momo dan ook in een zekere subversiviteit ten opzichte van het dorp:

[...] hij [vond] in ons dociele maatjes, ondermaatjes misschien, in een hiërarchie anders dan die van zijn dagelijkse leven, overheerst door moeder, school en vader – en in die volgorde. (38)

Momo's verbeelding verlangt intens naar '[...] wijdere werelden.' (15) Het beeld dat ze het jongetje constant voorspiegelt is de ruime eindeloosheid van de zee (59-60). Ze verfoeit dan ook hartsgrondig moeders constante drang alles te verkleinen:

O! Onze wereld voor een vergrootglas! Konden wij zonder moeite buigen naar de schattige afmetingen van de wereld van deze vrouw, de fijngevingerdheid, de kieskeurigheid, vooral de overzichtelijkheid, het overzicht, dan zou ons glanzend, glariënd bestaan niet geheel zinloos zijn. (81)



Dat kan ze echter niet en daarop ontstaat een constant getouwtrek met moeder, die van haar zoon een ‘normaal kindje’ wil maken (82). Zij doet er alles aan om zijn verlangen naar afzondering – waarin hij volledig onder invloed van zijn verbeelding komt – te doorbreken. Zo had Momo haar ‘[...] gezegd liever in zijn eigen kamer te willen spelen, beschaamd om onze blaaggeesterij, maar zij vond zijn aanwezigheid in de huiskamer [...] “gezelliger”.’ (38) Moeder gruwet ervan dat Momo ‘[...] zo stil, zo schuw, zo verlegen, zo [...] teruggetrokken [...] *zo op zichzelf*’ is (80). Uit alle macht probeert ze haar zoon te socialiseren met de andere kinderen van Herfsthoven en hem met beide benen op de grond te houden, hoewel zijn verbeelding hem voortdurend verleidt door tijdens zijn wandelingen met moeder in het lommer te spelen.

Wat een wereld van azuur en witgoud wacht boven de bomen als Momo maar zou begrijpen en in een boom klauteren. Als, in betere omstandigheden, moeder zou sterven en vader zijn billen schragen. (41)

Een dergelijke transgressie is voorlopig echter nog onmogelijk, want meteen roept moeder: ‘Momo! Kijk niet steeds omhoog straks struikel je nog!’ Momo mikt dan wel op het hogere, maar wordt daarin gedwarsboomd door zijn moeder.

Toch probeert Momo via zijn verbeelding herhaaldelijk fysieke beperkingen te overstijgen. Meermaals overtreedt hij de grenzen van wat menselijk mogelijk is, bijvoorbeeld wanneer hij doorheen de schoolmuren kijkt (36) of wanneer hij zich op magische wijze in tweeën splitst (43-46). Het meest opvallende is niettemin dat Momo al vanaf het prille begin de neiging heeft opeens te verdwijnen om vervolgens op de meest onverwachte plaatsen weer op te duiken. Die eigenschap ontwikkelt zich steeds verder in het verhaal. Hoewel moeder hem tijdens hun wandelingen aanmaant niet te veel omhoog te kijken, kan Momo slechts moeilijk weerstaan aan de verlokkingen van zijn verbeelding. Hij holt hen achterna, ‘[...] zijn ferme stappen raken nauwelijks de grond [...] nader stijgt Momo [...]’ en even verdwijnt hij dan uit het zicht van zijn ouders.

Waar is Momo? [...] zoek hem, zoek hem, vind hem [...] Daar! Nauwelijks zichtbaar in een brede straal die de boom in leidt staat hij, de zon is bezig hem te ontrafelen, de bretels kunnen hem nauwelijks bij elkaar houden, hij smelt, hij smelt, maar daar omvatten vaders vaste handen zijn zijden en dragen hem op diens schouders naar een opgeluchte moeder in wapperende jas [...] (42)

Op het nippertje beletten ze Momo het ‘[...] ultieme vluchten.’ Iets soortgelijks gebeurt wanneer hij met zijn ouders aan zee is:

De regen stopte en een zon [...] begon door te breken en weg glipte Momo naar buiten, over de harige duinen naar beneden, waar de baren wachtten. Een helle straal verblindde hem plotseling, maakte hem even onzichtbaar voor vader en moeder, die door de wind als op ons bevel naar een andere kant werden getrokken. Momo, weer in menselijke substantie veranderd [...] (60-61)

Meermaals overstijgt Momo de grenzen van het lichaam en lijkt er even buiten te treden (vgl. Punday 2000, 233-235). Het is een poging te ontkomen aan zijn dominante moeder, maar zolang zij in zijn buurt blijft, is het onmogelijk volledig van zijn lichaam los te komen.



Het loskomen van zijn lichaam is ook interessant, omdat de Herfsthoveners gedetermineerd worden door hun plaats in het eerder beschreven schema. Elke generatie lijkt op de vorige en allemaal schijnen ze hetzelfde lot tegemoet te gaan. Een beeld dat hierop inpikt, is de spiegel. Al vrij vroeg in de novelle valt het woord volgens Louwerse op, omdat Bouazza het gebruikt binnen de samenstelling ‘waterspiegel’ in plaats van binnen het meer courante ‘zeespiegel’ (14; Louwerse 2000, 32-33). Die klemtoon op het woord ‘spiegel’ verwijst naar het narcistische trekje van Herfsthoven. Het is een dorpje dat enkel op zichzelf gericht is. In het licht van mijn eigen bevindingen zou ik zelfs durven te zeggen dat het dorpje een bijna incestueus kantje vertoont, waarbij de kinderen het beeld van hun ouders reproduceren. Volgens mij moet de afkeer van Momo’s verbeelding voor spiegels dan ook zo begrepen worden.

Of [Momo] vroeg of spiegels vloeibaar waren, omdat zij alles vertekenden.

Hieraan hebben wij geen schuld, hoe vloeibaar en reflecterend en doorzichtig onze wereld ook is. Met spiegels hebben wij niets van doen. (57)

Binnen de psychoanalyse van Lacan vormt het spiegelstadium in de ontwikkeling van een kind ‘[...] de eerste representatie van het eigen lichaam als een totaliteit.’ (Mooij 1977, 79) In een ruimer opzicht gaat het over elke vorm van identificatie tussen een Subject en een beeld of een Ander (1977, 81). Herfsthoven is op die manier inderdaad één grote spiegel. De kinderen nemen hun ouders als voorbeeld en imiteren haast klakkeloos hun gedrag. Volgens mij heeft Sereni dan ook gelijk wanneer ze suggereert dat Momo’s verbeelding niets met spiegels te maken wil hebben, omdat die geassocieerd worden met ‘het idee van (een stabiele) identiteit’ (2006, 23). Momo verzet zich hiertegen. Aangedreven door zijn verbeelding gaat hij op zoek naar een vorm van uniciteit binnen de rigide structuren van Herfsthoven.

Momo benut zijn fantasie evenwel niet alleen om van zijn lichaam en het determinisme dat daarmee samenhangt los te komen: hij wendt zijn verbeeldingskracht ook aan om zich over anderen meester te maken. Hierboven besprak ik reeds het voorbeeld van het korenmeisje dat door Momo wordt ‘[...] meegenomen achter het rood van zijn gesloten ogen’, ondanks dat ze hem een ziedende klap op de wang gaf en vervolgens vluchtte (63). Een ander voorbeeld is de buurman. Die vormt een wat vreemde figuur binnen Momo’s wereld. Een eerste lezing van hun relatie insinueert pedofilie, zeker wanneer de man het jongentje met snoepgoed zijn appartement tracht binnen te lokken (53-54). Wat een dergelijke lezing echter ondermijnt, is een opmerking kort nadat de lezer voor het eerst kennis heeft gemaakt met de buurman. Wanneer hij Momo en zijn ouders in de hal ontmoet, wordt hij overvallen door ‘[...] een licht ongenoegen alsof zij zich opeens aan hem hadden opgedrongen, hem, een teruggetrokken man die van zijn rust en drank hield.’ (41) Ook de verteller zelf verklaart:

Zijn deur openend knipoogde [de buurman] naar Momo die hem met grote ogen volgde en hij had beter kunnen wachten totdat wij weg waren voordat hij zijn huis opende, maar het was al te laat, zo vreesde Momo die hem over zijn schouder naar binnen zag waggelen. (40)

De mogelijkheid bestaat dus dat het niet de buurman is die Momo probeert te verleiden, maar omgekeerd. Althans, in zijn verbeelding. Wanneer Momo de buurman op zijn balkon ziet komen, is dat immers in ‘[i]n een vloeiende **droomsequentie**, met tijdsprongen [...]’ (40, mijn aanduiding) en wanneer moeder Momo aanmaant om niet naar de halfnaakte man te kijken, merkt de verteller op dat het jongentje net ‘[...] veel te zien [heeft] bij



de buurman, bezorgd als hij is om onze bokkensprongen op zijn balkon terwijl de zon zijn buik polijst.’ (52) Het is dus zijn eigen verbeelding die zijn aandacht naar de buurman trekt.

Momo is vooral gefascineerd door het omvangrijke lichaam van de buurman. De verteller besteedt veel aandacht aan een uitgebreide lijfelijke beschrijving:

Zweet verdwaalt tussen een karavaan haartjes die vanonder zijn navel omhoogsjokt en kamp opslaat op zijn borst. Hij is een perfect rozerood, als de voorafschaduw van de zonsondergang die op zich laat wachten deze warme zomerdagen. (52)

De buurman vormt op die manier de antipode van de kuis moeder. Zij walgt van het weelderige lichaam dat hij tentoonspreidt: ‘Zijn natte hemd toonde een grote driehoek rood vlees onder de beharing van zijn borst die moeder deed bibberen van walging [...]’ (40). Het behaagt haar dan ook geenszins dat Momo zich steeds meer voor de man gaat interesseren. ‘Liever had zij Momo aan háár kant van de kloof gezien, waar dingen, dingetjes, overzichtelijk, ordelijk, hygiënisch verliepen.’ (56) Ze kan echter niet vermijden dat haar zoontje steeds meer een bondgenoot vindt in dat ‘varken’ (40). Dat markeert een belangrijk onderscheid tussen moeder en kind. Aan de hand van Latours definitie toonde ik eerder al dat moeder een soort levende dode is, die onmogelijk door anderen geraakt kan worden. De buurman roept in haar dan ook enkel walging op, het enige affect waartoe ze echt in staat lijkt. Daarmee is ze het minst gearticuleerde personage (vgl. Latour 2004, 220). Momo daarentegen wordt wel ‘[...] “effectuated”, moved, put into motion by other entities [...]’ (Latour 2004, 205). Blijkbaar beschikt de buurman over een vorm van lichamelijke die Momo meer aanspreekt dan moeders kuis, fragiele benadering van het lijfelijke. Zij symboliseert voornamelijk de negentiende-eeuwse kuisheid, terwijl de buurman eerder aansluit bij wat Vervaeck ‘de postmoderne voorkeur voor het lichaam’ noemt, die men kan ‘[...] verbinden met de voorkeur voor het opene, het grenzeloze, het onvatbare en het onuitspreekbare.’ (1999, 78)

Datzelfde opene, grenzeloze, onvatbare en onuitspreekbare vinden we eveneens in de taal van de novelle. Immers, die ‘[...] zoekt woorden voor zintuiglijke sensaties, voor die kleinigheden die bij al hun vanzelfsprekendheid toch nooit goed zijn te vangen.’ (Goedkoop 1998) Dat leidt tot een proza dat even weelderig is als het lichaam van de buurman, met ‘[...] ingewikkelde lange zinnen vol trillende beelden, [dat woorden] stapelt [...] tot ze op toverformules lijken of op citaten uit ouderwetse poëzie à la Gezelle of Gorter.’ (Jacobs 1998) Een aantal commentatoren zag hierin een reactie tegen ‘[...] het dorre en kille taalgebruik’ dat volgens Van Kempen (1998) ‘het Hollands realisme zozeer beheerst’. Dat wordt volgens mij verbeeld in de magere figuur van moeder, met haar infantiele (27, 38) ‘[g]emekker’ (51) dat alle sensualiteit tracht te bannen (7-9). Bouazza’s bijzondere stijl keert zich af van zo’n ‘allegaagse, clichématige taal’ (Sereni 2006, 26) en zoekt net heel nadrukkelijk de zintuiglijke en erotische sensaties op. Dat ondersteunt nogmaals het thema van de ontwakende kunstenaar. Veeleer dan een migrantenroman is *Momo* voor mij dan ook een kunstenaarsroman, het ontwaken van een schrijver. Dat sluit aan bij het oordeel van Truijens (1998) en Nachtergaele (2004, 29), die het respectievelijk hebben over ‘een lofzang op de verbeelding’ en de ‘triomf van de verbeelding.’ Maar ook dat moet nog genuanceerd worden; ik ben het eens met Liesbeth Minnaard, die in navolging van Louwerse meent dat ook de verbeelding ten prooi valt aan wat zij ‘Bouazza’s principe van paradoxaliteit’ noemt: ‘[...] ogenschijnlijke tegenspraak vormt het steeds terugkerende, structurerende principe binnen Bouazza’s werk.’ (2009, 285)

Het einde van de novelle beschrijft de schoolreis waarop Momo tegen zijn wil mee moet. Reeds dagen vooraf krijgt kleine Momo onheilsdromen:



De koelkast rammelde, startte, ronkte en remde onophoudelijk, als de geest van een bus die Momo kwam plagen, hem herinnerde aan de onafwendbaarheid van de schoolreis. Hij wist hierin het spook van een verongelukte bus en vreesde met alle angst waartoe zijn kleine ziel in staat was wat er gebeuren zou als hij meeing. (77)

Op de laatste bladzijde verdwijnt Momo ten slotte van het toneel – helemaal opgeslorpt in zijn eigen fantasiewereldje. De lerares heeft er geen erg in dat ze slechts achtentwintig in plaats van negentwintig neusjes telt (96) en onder luid gejuich van de kinderen rijdt de schoolbus weer huiswaarts. Louwerse schrijft dat '[t]he children cheer as they ride towards their certain death. At least that is the feeling the reader is left with because at this point the book ends.' (2000, 35) Daarmee beweert zij impliciet dat Momo nog enige invloed zou hebben op de verdere gebeurtenissen, zijn afwezigheid ten spijt; zijn verbeelding bewijst dan haar almacht. Volgens mij is echter niets minder waar. Meteen nadat Momo zijn felbegeerde woord voor het geluid van een peerhap gevonden heeft – een belangrijke stap in zijn ontwakende schrijverschap – wordt de stemming namelijk opeens grimmig.

Het zonlicht achter het kolkend wolkendak, waarin wij ons vermeien, vindt een uitgang en glijdt suizend en verblindend over het natte wegdek, sissend alsof het de snellende bus en de wereld in hete frituurvet doopt en vloedt de bus in, duizelingwekkend, oogpijnigend. Het stroomt over de kinderen, licht blonde haren op, rood haar vat vlam, zet de gezichten in gouden brand en de kinderen knijpen de ogen toe. Momo, angstig en opgewonden – dit is het! – voelt een opwelling onder zijn hart alsof het licht door zijn aderen wordt gepompt, hem gewichtloos maakt voordat hij geheel oplost in het rood achter zijn gesloten ogen.

Maar al spoedig nemen de schaduwen ordelijk hun plaatsen weer in en de kinderen beginnen te praten, in Momo's hoofd duizelt het, **maar tot zijn grote verbazing zit hij er nog steeds [...]** (91, mijn aanduiding)

Heel even lijkt Momo's dramatische fantasie over het schoolreisje werkelijkheid te worden, maar uiteindelijk gebeurt dat niet. Blijkbaar is zijn verbeelding dan toch niet zo oppermachtig dat ze de werkelijkheid zou kunnen wijzigen. De enige op wie zijn demonen echt vat hebben, is Momo zelf. Op het einde van het verhaal zondert Momo zich helemaal af van de buitenwereld, die hij toch niet zomaar naar zijn hand kan zetten en hij gaat volledig op in zijn eigen verbeelding. Met andere woorden, hij bereikt de laagste graad van belichaming (vgl. Punday 2000, 233-235).

Heel wat recensenten stoorden zich eraan dat het verhaal van *Momo* 'graatmager' is (Goedegebuure 1998; zie ook De Boer 1998). Wim Vogel merkte echter terecht op dat vorm en inhoud in deze novelle één zijn en dat de suggestie dus minstens even belangrijk is als wat eigenlijk geschreven staat (Vogel 1998); *Momo* '[...] overtuig[t] door suggestiviteit [...]' (Vervaeck 2002, 444). In wezen handelt het verhaal over een hypersensitief jongentje dat in het weinig geïnspireerde plaatsje Herfsthoven het levenslicht ziet. De bewoners vallen allemaal netjes in een schemaatje in te passen (zie hierboven): ze zijn allen eender en de jonge generaties zijn voorbestemd net als hun ouders te worden. Het hoogste goed voor Momo's moeder is dan ook 'normaal' te zijn. Dat is echter buiten haar zoontje gerekend, dat erg zintuiglijk is ingesteld en in tegenstelling tot zijn moeder



'affected by differences.' (Latour 2004, 210) Hij ontsnapt aan alle rigide classificaties van Herfsthoven, niet zozeer omdat hij er fysiek anders uitziet – dat lijkt me eerder een symptoom van zijn 'anders-zijn' dan de echte oorzaak – maar omdat hij behoort tot een rijkere verbeeldingswereld.

Momo representeert de ontwakende auteur die hypergevoelig is voor de zintuiglijke wereld rondom hem en deze in woorden tracht te vatten. Dat vertaalt zich ook naar de stijl van het boek die, in tegenstelling tot wat De Boer (1998) beweert, helemaal niet 'Allochtoons' is, maar net teruggrijpt naar de stijl van de Tachtigers, die een soortgelijk project ambieerden. Momo wordt zich meer en meer bewust van het gevaarlijke potentieel van zijn verbeeldingskracht, maar op het einde komt hij toch tot de ontdekking dat ook die gelimiteerd is. Hij gaat helemaal op in zijn eigen fantasiewereldje en lijkt zo van de aarde te verdwijnen. 'Uiteindelijk is Bouazza's [sic] novelle zowel een waarschuwing tegen, als een pleidooi voor de verbeelding.' (Blom 1998) De verbeelding creëert nieuwe mogelijkheden en kan ons zo van het alledaagse juk bevrijden, de taal kan ons helpen de wereld als nieuw te ontdekken, maar dat wil niet zeggen dat men zomaar de realiteit achter zich kan laten. In Bouazza's eigen woorden:

[Momo] kan in de echte wereld geen rust vinden, hij is alle banden met de werkelijkheid kwijt, maar ook zijn fantasie geeft hem steeds minder ruimte. [...] verbeelding is iets prachtigs, maar het overontwikkelen ervan heeft iets kwaadaardigs - het kan destructief zijn [...] Geen fantasie, hoe bizar ook, kan de beperkingen van de werkelijkheid ontstijgen. Via de fantasie ben je je pas goed bewust van je beperkingen, want niemand kan zich iets verbeelden dat niet aan de werkelijkheid is ontleend. Zo legt de werkelijkheid een systeem onder de verbeelding. (in Somers 1998)

Als *Momo* een lofzang op de verbeelding is, dan is het een verbeelding in al haar facetten: zowel de feeëriek als de demonische (De Preter 2001). Ze kan een middel zijn '[...] tegen de overzichtelijke classificaties die de waarheid van het menselijke bestaan op geen enkele manier weergeven[,]'

(Louwerse 2008a, 8) maar wordt daarom niet verheerlijkt. Momo moet de onmacht van de auteur erkennen.



2.2 Spotvogel, de wederopstanding van een auteur

2.2.1 Ontstaanscontext

In het voorjaar van 2009, zo'n elf jaar na de publicatie van *Momo*, rolde Bouazza's nieuwste novelle van de persen: *Spotvogel*. In de periode tussen de twee boeken had de auteur een hele ontwikkeling doorgemaakt. Na de gemengde reacties op *Momo* en de ronduit vernietigende respons op zijn eerste 'echte' roman *Salomon* (zie Louwerse 2008a, 7) – twee werken die zeer weinig tot niets met migratie te maken hadden – was Bouazza als het ware 'teruggekeerd' met *Paravion*, een sprookjesachtige vertelling over migratie, integratie en de verdrukking van de islam. Waar de critici hun pen de voorbije vijf jaar bijna in vitriool doopten zodra ze zijn naam zagen verschijnen, haalden ze nu de loftrumpet boven: *Paravion* werd bedolven onder de lovende kritieken, gelauwerd met een nominatie voor de AKO Literatuurprijs en bekroond met onder andere de Gouden Uil (zie Vitse 2009). De uitstekende respons was vooral te danken aan het onderwerp van de roman: Vissers (2003) maakt bijvoorbeeld komaf met Bouazza's 'exuberante woordvloed', maar besteedt toch het merendeel van zijn recensie aan de sociale kritiek die uit het werk spreekt. Bouazza is als 'migrantenauteur' helemaal terug, maar weinig critici lijken de wrange nasmaak die dat met zich meebrengt op te merken. In zijn Boekenweekessay, *Een beer in bontjas* (2001), had Bouazza zich immers reeds beklagd over het noodlot waartoe elke 'migrantenauteur' veroemd leek en een jaar na het verschijnen van *Paravion* herhaalde hij die klacht in een gelijknamige uitbreiding van het essay (2004).

Na zijn herwerking van *Een beer in bontjas* wijdde Bouazza zich een tijdje aan andere literaire activiteiten. Hij maakte een vertaling van Shakespeare – *Het temmen van een feeks* – en onder zijn redactie verscheen een meerdelige collectie van Arabische erotische poëzie. Ook deze werken werden zowel in de populaire als de wetenschappelijke pers meestal gelinkt aan de achtergrond van de auteur of toch ten minste aan de ruimere sociale context waarin ze verschenen (zie Louwerse 2003; bv. Helmers 2005, 292). Daarnaast schreef Bouazza ook opiniestukken in kranten en tijdschriften, waarin hij vaak kritiek uitte op de islam en onaangepaste migranten, maar minstens evenveel – en toch minder vaak opgemerkt – schreef hij over literatuur (later verzameld in *Heidense vreugde: gepeins en gezang*). Leken *Momo* en *Salomon* een afwijzing van het migrantenlabel dat hij kreeg opgeplakt, dan lijkt Bouazza zich nu meer te schikken in de rol van 'tussenfiguur'. Dat vormt meteen het grootste verschil tussen beide novelles: terwijl *Momo* geen (openlijke) verwijzingen naar migratie of allochtonen bevat, triggert *Spotvogel* wel heel duidelijk het migrantenframework. De protagonist is van Marokkaanse origine en zijn terugkeer wordt een zoektocht naar 'een thuis' (18). Een van zijn vrienden noemt de verteller zelfs expliciet een immigrant (70). De tekst draagt hier dus – in tegenstelling tot *Momo* – zelf voldoende elementen aan om op basis van Franks definitie (2008, 15) over een migratieroman te kunnen spreken.

Spotvogel kent een lange ontstaansgeschiedenis. In augustus 2002 verscheen in *De Gids* het kort verhaal 'Marfisa' (2002, 635-648), over de verboden liefde tussen Marfisa en Noral. Terwijl de moskeeën in het stadje Gorthoem als paddenstoelen uit de grond schieten, verbiedt Marfisa's vader hun relatie. Wanneer de twee er toch mee doorgaan, breekt hij de botten in Marfisa's benen, zodat ze er 's nachts niet meer heimelijk op uit kan trekken. Marfisa overlijdt aan haar verwondingen en Noral verdwijnt kapot van verdriet uit Gorthoem. De grote plottwist komt op het einde, wanneer de verteller onthult dat de gebeurtenissen zich helemaal niet in Marokko, maar net in Nederland afspeelden. Hetzelfde verhaal werd – licht bewerkt – in 2008 als radioboek gelanceerd,



maar deze keer onder de titel *Spotvogel*.⁸ In 2009 verscheen dan de novelle, waarin de liefdesrelatie tussen Marfisa en Noral ingebouwd werd in een raamvertelling over een op de dool geraakte schrijver die in zijn ‘thuisland’ Marokko op zoek gaat naar genezing. De vertelstem uit ‘Marfisa’ en het radioboek wordt verder uitgewerkt tot het relaas van een man die de verschrikkelijke gebeurtenissen een plaats moet leren geven. Deze ingewikkelde ontstaansgeschiedenis van de novelle en de verschillen tussen de drie versies, kunnen ons misschien ook een en ander leren over de eigenlijke betekenis van het werk (Cloostermans 2009).

2.2.2 Op zoek naar gevoel

De eerste stap in een lichamelijke analyse van *Spotvogel* is de verhouding tussen lichaam en geest te bepalen. Net als in *Momo* blijkt daartussen namelijk een nauwe band te bestaan. Al op de tweede bladzijde getuigt de verteller: ‘Het is alsof de god Pan mijn lichaam heeft verbonden met de menselijke ziel die in mij stroomt [...]’ (6). Dat is een nieuwe ervaring voor hem, want nog niet zolang geleden moest ‘[z]ijn ziel [...] aan raven toevertrouwd zijn, die van lijken eten [...]’ (18-19). De verteller bevond zich een toestand van ‘apathie’ en slikte antidepressiva (10). ‘Een therapeut [...] dacht [...] dat [hij] een trauma had opgelopen [...]’, maar de verteller heeft zelf een andere verklaring voor zijn gesteldheid. Volgens hem, leed hij aan een ‘gebrek aan zin’ (11). Zijn zinnelijke apparaat leek inderdaad grondig verstoord. Zowel interne als externe gewaarwordingen kon hij nog slechts moeilijk verwerken.

Ik was niet ongelukkig met mijn manier van leven; ik was niet gelukkig. Ik was. [...] ik leefde. Ik heb zelfs een nacht op de bank [...] overleefd in de winter. [...] De volgende dag werd ik wakker, zoals een [...] vlinder, de jaspanden bedekt door winters kleed, slechts één optie heeft, namelijk leven, en halfdood ligt totdat de vrolijke lente [...] en de zon met hun verkwikkende oog een vonk van het levende vuur doen opvlammen, die de bevroren botervlieg opwarmt [...]

De sneeuw was aan het ontdooien en het duurde even voordat ik, door de zonneshijn, voelde hoe koud ik het had. (15-16)

Zelfs ijzelijke kou kon hem niet deren. De verteller lijkt in deze passages bijna compleet gevoelloos; hij heeft elke mogelijkheid tot affect verloren. Hij *bestaat* nog, maar *leeft* niet meer echt. Hij is nog slechts een lappenpop, ‘[...] lap over lap, dezelfde lap – een eentonige lappenpop [...] een *ding* [...], dat niet de aanrakingen van verleden jaren zou voelen.’ (24)

Die geestelijke teloorgang werd ook naar het lichaam vertaald. “‘Mijn zoon vergaat, mijn zoon vergaat en valt uiteen,’ zong en jammerde moeder.’ (11) Het had er inderdaad alle schijn van dat haar kind bezig was zijn eigen graf te delven. Zijn lichaam was ernstig in verval en moeder vreesde dan ook dat hij binnenkort net als zijn vader zou sterven en ‘ondergronds’ rusten – de meest conventionele betekenis van het woord ‘dood’ – maar dat weerlegt de verteller zelf door te zeggen dat

[...] het [...] **onsterfelijkheid** alleen [was] die mij verteerde; ik verwelkte langzaam in je armen, hier in de stille zomen van de wereld; een geest die niet eens kan rondwaren als in een droom in de

⁸ Nog steeds te beluisteren via <http://www.radioboeken.eu/radioboek.php?id=51&lang=NL> [laatst geraadpleegd 16 maart 2017].



luidruchtige ruimten van het Morgenland, in de opgehangen misten van een verschoonde wereld en in de sparkende hallen van de duisternis. (12, mijn aanduiding)

Deze beschrijving sluit meer aan bij Latours (2004, 205) definitie van de dood en bij de beschrijving die we in *Momo* reeds van moeder kregen. Ook zij was immers bij leven al dood, omdat ze bijna immuun leek voor elke vorm van affect. Hier dreigt de verteller eveneens tot ontbinding over te gaan. Daarom verteert onsterfelijkheid hem: zinnelijk is de verteller dood, zelfs niet langer geaffecteerd door het verschil tussen warm en koud, maar zijn hart weigert het toch te begeven. Hij is '[...] little more than an empty shell, a walking dead, a zombie.' (Louwerse 2013, 258)

Toch heeft de verteller zich niet altijd in deze toestand bevonden en hij is ook niet van plan er voor eeuwig in te blijven zwelgen. Eens was 'deze schaduw' immers '[...] een man [...] zo glorieus was hij in zijn schoonheid en in je voorkeur [...]' (13). Zoveel ambitie lijkt hij dan wel niet meer te koesteren – '[...] het enige wat ik wilde was mijn hart weer in mijn boezem voelen. En een ziel in mijn lichaam.' (18) – maar toch wil de protagonist opnieuw voelen dat hij lééft, dat hij nog in staat is om te voelen, en dan doet het er ook niet zo zeer toe of die gevoelens al dan niet pijnlijk zijn.

Ik was zo apathisch dat ik mij naar de hel had laten voeren, om mijn huid keer op keer te voelen verbranden en dan weer genezen voor de volgende verbranding: dan voelde ik in elk geval iets.
 (19)

De verteller heeft weer behoefte aan zintuiglijke ervaringen en het verhaal van zijn genezing zal zich dan ook daar rond ontwikkelen.

Aan het begin van de novelle zijn er twee plaatsen waar de verteller soelaas zoekt. De eerste is in de schoot van zijn moeder, '[...] omhelsd door [haar] stem en gekleed door haar warmte en gevoed door haar geur [...]' (9). Zij laat hem tot bij haar komen en geeft hem goed te eten met haar 'matrimoniale keuken', maar ze biedt hem vooral 'veel zorg en gestreel.' (11) Vooraleer hij naar het ouderlijke huis terugkeerde, had hij echter ook al bescherming gezocht bij een andere moederlijke figuur: de stad. Het is frappant hoe lichamelijk deze beschreven wordt. De goot waarin hij slaapt '[...] is een soort schoot of baarmoeder [...]' (15) en '[...] de banken in het park groette [hij] als goede oude vrienden, als vriendinnen met wie hij had geslapen.' (14) Zijn zoektocht richt zich dus op een soort vrouwelijk lichaam en vaak specifiek op een moederlijk lichaam waarbij hij weer volledig tot rust kan komen.

Ik leefde in een bonte duisternis en ben, denk ik, twee jaren van een leven, een *bewust* leven, kwijtgeraakt. Ik denk dat zelfs een **embryo** meer leven bevat en zelfs meer gedachten kent dan ik toen had. (11, mijn aanduiding)

De verteller reduceert zichzelf tot nog minder dan een embryo. De enige plaats waar hij dan ook weer kan beginnen te functioneren is in de moederschoot: '[...] het kon zijn dat ik weer tot groei moest komen.' (11) Het groeiproces moet overgedaan worden, iets wat Vervaeck mooi samenvat als 'het regressieve verlangen van de hoofdfiguur' (2009, 872).



Op aanraden van de moeder keert de verteller terug naar zijn geboorteland. Daar begint hij zijn helingsproces, dat een volledige reiniging van lichaam en geest behelst. Dat beeld mag best letterlijk worden genomen. Zijn moeder heeft er immers voor gezorgd dat haar zoon zijn lichaam beter zou gaan verzorgen.

Aan alles was te merken dat het niet ik was geweest die had ingepakt. Aan mijn lange tijd verwaarloosde hygiëne was ook gedacht in de vorm van tandenborstel, tandpasta, shampoo en al wat het lichaam dient in te zepen, in te schuimen en te doen geuren. Ik hoef niet te zeggen wie hiervoor verantwoordelijk was [...] (23)

Haar poging blijkt succesvol, want het eerste wat hij de morgen na aankomst in Oujda doet, is zijn gezicht wassen ‘[...] en in een ogenblik van onbespiedheid trok ik al mijn kleren uit en liet het water over mij heen gutschen.’ (25) Daarop volgt meteen deurgelap van zijn overbuurman, opgetrommeld door de vertellers moeder, die hem spontaan helpt af te drogen (26). De zorg voor zijn lichaam wordt in de loop van het verhaal een bijna collectieve aangelegenheid, want wanneer de verteller later in het verhaal verhuist, helpen ook Andala en Makhometo hem bij het wassen (60-62). Dat sluit aan bij het vele lichamelijke contact dat zij bieden. Om de haverklap wordt de verteller door iedereen omhelsd (26, 44, 59) of krijgt hij een massage aangeboden (67). Alle Marokkaanse personages trachten als het ware zijn lichaam weer te activeren.

Zij proberen dat echter niet alleen door de verteller fysiek contact en reiniging aan te bieden, maar ook door hem goed te voeden. Net zoals zijn moeder hem met haar kookkunsten er weer bovenop trachtte te helpen, zo bekoren de Marokkaanse gastkoppels hem met de plaatselijke gastronomie. Tijdens zijn zwerversbestaan in Amsterdam was de verteller het belang van een goede maaltijd immers helemaal vergeten (17): ‘Ik was vergeten dat het beste ontbijt een zoet ontbijt is – ik was het ontbijt al met al lang geleden al vergeten.’ (29) Dat compenseert hij nu ruimschoots. Ontelbare keren schuift hij in Marokko mee aan tafel of krijgt hij iets mee naar huis om zelf klaar te maken. Daarmee trekt zich een belangrijke evolutie op gang:

In het begin voelde ik mij ongemakkelijk [...] maar toen we eenmaal de honing als gesmolten amber over het vette brood dropen en er rijkelijk grote beten van namen, waarna een slok thee, voelde ik mij opgeruimder worden. (29)

Voeding krijgt hier nadrukkelijk een reinigende rol voor het lichaam toebedeeld. Het is echter niet enkel lekker eten dat de verteller weer op de been helpt. Ook andere genotsmiddelen spelen een rol. Zo geniet de verteller van een goed glas wijn (88), krijgt hij bij zijn zoete thee wat alsem – die hem ‘behaaglijk, kwiek, euforisch’ maakt (71) – en probeert hij zelfs een pijp met cannabis (75). Door al deze middelen samen sterkt de verteller zowel fysiek als mentaal weer aan (zie Stoicescu 2013, 116).

Voedsel is daarnaast ook belangrijk vanwege alle connotaties die ermee samenhangen. Vooreerst is er natuurlijk de moeder, die al aan het begin met helende voeding geassocieerd wordt. Daardoor wordt eten ook meteen gelinkt aan het ‘moederland’:

[...] ik had het eten gemist, al was het niet zo verfijnd als moeders keuken, het had... hoe zal ik het zeggen... hetzelfde klimaat... vanwege de ingrediënten en vooral kruiden... en als iets mij verbond



met dit land, waarin mijn hoofd niet is gevallen, zoals de Arabieren zeggen over een geboorteplaats, dan was het de gastronomie. (52)

Samenhangend hiermee wordt voedsel eveneens met de andere vrouwelijke personages in verband gebracht. Zij zijn het namelijk die alle lekkernijen bereiden. Op die manier versmelten zij deels met de moederfiguur aangezien ze dezelfde lichamelijke zorg voor hem opnemen – hem voeden, wassen en zijn koffer inpakken (87; zie ook Vervaeck 2016, 6). Zo

[...] kon [de verteller zich Andala's] dunne, bottakkige vingers goed voorstellen terwijl ze het deeg niet kneedde, maar *streeelde* tot het resultaat dat knapperig voor [hem] lag. (68)

Het woord *streeelde* is interessant, omdat het terugverwijst naar de moeder, die zich over hem ontfermde met 'veel zorg en gestreel' (11), maar ook omdat het naar een erotischere lading van de vrouwenfiguren verwijst.

Vrouwen en erotiek zijn dan ook het laatste aspect in het herstel van de verteller. De vrouwelijke personages spelen reeds een belangrijke rol doordat ze betrokken zijn in alle voorgaande processen, maar voegen daar door hun eigen lichamelijke nog een extra aspect aan toe. Ze wekken lust op bij de verteller. Sephina – een oude jeugdvlam – is de eerste:

Ja, ik kon mij haar lichtelijk herinneren – vooral de... vooral de lust die zij bij mij opwekte in mijn vijftien- of zestienjarige lijf, mijnenveld van hormonen als ik toen was. Haar twaalf- of dertienjarige lijf was toen ook turbulent geweest. (31)

De herinnering die hij aan haar heeft is van lichamelijke aard. Hij herinnert haar niet zozeer om wie ze is of wat ze deed of zei, maar vanwege de gevoelens die ze bij hem losmaakte. Het gaat om een affect dat hij zich herinnert en dat nu terugkeert: 'De aanblik van Sephina had mij opgewonden.' (33) 'Ik voelde een lichte scheut van verdriet. En voor het eerst weer een tinteling van lust.' (35) Ook Andala kan echter op zijn belangstelling rekenen.

[Hij] zag dat zij, ondanks haar leeftijd, van een immense schoonheid was. [...] het waren haar ogen die [z]ijn hart in een leegte zogen, de tijd deden stilstaan. [Hij] stond daar voor haar, tussen ontzag en bijna-verliefdheid in. (60-61)

Uit een dergelijke passage besluiten dat de verteller verliefd wordt op deze twee vrouwen lijkt mij iets te kort door de bocht. De situatie is mijn inziens genuanceerder: het gaat niet om verliefdheid, maar om 'een schaduw van verliefdheid' (49) of 'bijna-verliefdheid', vermengd met 'ontzag'. De vrouwen symboliseren voornamelijk een moederlijke liefde: Sephina wordt heel nadrukkelijk als een moeder gerepresenteerd en binnen het gezin van Makhometo en Andala neemt de verteller de vrijgekomen plaats van de uitgevlogen kinderen in (66). Even wordt hij zelfs '[...] als het lachende kind van Sephina.' (71) De twee vrouwen zijn niet langer beschikbaar als liefdesobjecten, maar enkel als moederfiguren. Zij vormen een cruciale categorie lichamen binnen het verhaal.

Al deze belangrijke thema's (eten, moederfiguren en erotiek) worden nadrukkelijk met elkaar verstrengeld om een geneeskrachtig klimaat te creëren. Warid kondigt het al aan kort na zijn aankomst: '[...] denk niet dat je opstanding ver weg is. Je dood heb je al achter je en je wederopstanding heb je nog voor je.' (36)



Inderdaad markeert het verblijf in Marokko een heropstanding zoals die in termen van Latour gedefinieerd zou worden: een terugkeer van het affect. De verteller ontdekt de genoegens van een sigaret (37) en wordt weer hongerig (40) – een sensatie die hij elders zelfs aan God toeschrijft (58). Zijn waarnemingen worden bovendien uiterst zinnelijk: hij merkt Sephina's vochtige handpalmen op (40), ruikt meteen dat haar man in een cementfabriek werkt (44) en dompelt zich onder in '[e]en cacofonie van muziek en geluiden' op de markt, die hem '[...] omsloten [...] met zintuiglijke bedwelmingen [...]' (52). Met die terugkeer van het zinnelijke gaat ook een terugkeer van het erotische gepaard. Sephina laat de verteller dromen (41) en maakt zijn lichaam wakker:

Het is een vreselijke gewaarwording, wakker worden na een siësta, klam, huiverig. Droomflarden spelen nog na in een halfslaap, die meestal erotisch van aard is, zoals ik aan het pijnlijk opgepompte bloed in mijn centrum bemerkte. Het was lang geleden dat dit was gebeurd en een gevoel van eenzaamheid en treurnis weerhield mij ervan mij te verlossen. (42)

Het is het samenspel van al deze indrukken (eten, vrouwen, geuren...) dat hem weer tot leven wekt. De verteller besluit dan ook: 'Het is de maag die het centrum vormt van de mens, niet de geest. [...] Seks als een vorm van voeding. En eten als een vorm van amatie.' (52)

2.2.3 Een auteur herbront

Deze terugkeer van het affect stelt de verteller in staat weer aan het schrijven te gaan. Dat is meteen een van de andere grote thema's in het verhaal: het gaat niet enkel over een man die weer tot zichzelf moet komen, maar ook over iemand die de behoefte voelt te schrijven. De openingspassage maakt dat meteen duidelijk.

Het is tijd voor mijn geest om te ruïen. Er valt veel te zeggen voor het schrijven met een veerpen, hoe geaffecteerd ook: met dode veren brengt men woorden tot leven. Hopelijk zichzelf ook. Het is tijd voor mij om [...] te schrijven. (5)

Het hele raamverhaal is in zekere zin een aanloop naar de binnenvertelling die, in ongeveer drie vierde van het verhaal, door een bijna identieke passage wordt aangekondigd (74-77). Dat vestigt de aandacht op de roman als reflectie op de roman. Niet voor niets wijzen verschillende critici op de verwantschap tussen Bouazza en Nabokov (Storm 2009; Vullings 2009). Zo is het opvallend dat de twee belangrijkste mannelijk personages literatoren zijn. De verteller bezoekt '[...] zo veel boekhandels als er op [z]ijn weg kwamen' (51) en Noral, protagonist van de binnenvertelling, is een 'geïncarneerde boekenkast':

Hij was erudiet, had een fenomenaal geheugen en wist zijn woorden zo niet te verstrengelen met citaten, dan wel het ritme van zijn geliefde citaten te imiteren. En soms parafraseerde hij. Betrouwbaar kan men hem dus niet noemen. (80)

Het is echter maar zeer de vraag of niet hetzelfde geldt voor de verteller.

De roman staat bol van de narratieve onbetrouwbaarheid. Er is bijvoorbeeld de taxichauffeur die de verteller naar zijn logement brengt en hem daarbij de oren van het hoofd tatert. Op het einde van de rit zegt hij



blind te zijn en ‘De Zwijgzame’ te worden genoemd (22). Ook het verhaal dat hij in de taxi vertelt is belangwekkend, omdat het net als de binnenvertelling over een verhoogde bruidsschat gaat: alsof dat verhaal van hem geleend wordt verderop in de novelle of de verteller enkel hoort waar hij zelf aan denkt. De verteller geeft immers zelf aan dat zijn geheugen niet meer zo optimaal functioneert. De herinneringen die weer naar boven komen, kunnen evengoed ‘imaginaire beelden’ zijn en zijn geheugen en de kalender lijken elkaar al eens tegen te spreken (34). Niet alles blijkt dus altijd even helder.

Het geheugen is immers bereid versleten beelden met pittoreske schijn op te poetsen om de tristesse van gemiste kansen en treurige vita’s te verzachten – of om picaresk keutels voor goudstenen te verkopen. (79)

Verskillende inconsistenties dikken het vermoeden van narratieve onbetrouwbaarheid verder aan. Ondanks dat hij op bladzijde 51 zegt de bazaar en de lompenmarkt te mijden, treffen we de verteller er op de volgende bladzijde toch aan en af en toe bedenkt hij dat hij iets waarschijnlijk al eens gezegd heeft (94). Misschien zit ‘de pijp cannabis’ daar wel voor iets tussen (75). Al deze elementen suggereren dat de verteller niet volledig betrouwbaar is (zie ook Stoicescu 2013, 112). Het waarschuwingsbordje dat Bouazza langs de rijweg plaatst, moet in acht worden genomen:

Haastigheid komt van de duivel
 Voorzichtigheid komt van God. (57)

De vraag is waar deze narratieve onbetrouwbaarheid dan op wijst. Een interessant aanknopingspunt daarvoor lijkt mij de verteller zelf. In theorie is die een teruggekeerde uitwijking, maar een aandachtige lezing problematiseert die eenvoudige stelling toch wat. Hij is dan misschien wel van Marokkaanse origine, maar is er niet geboren (8; zie ook Bouazza in ETTY 2009) en het is minstens twintig jaar geleden sinds hij het land voor het laatst bezocht (29). Ter plaatse zijn er dan ook allerlei indicaties dat hij geen echte ‘Marokkaanse autochtoon’ is: verschillende mensen die hem herkennen, herkent hij niet of hij beheerst een Arabische uitdrukking niet volledig (48). Vaak lijkt hij zich in Oujda als een toerist te gedragen, die wandelingen maakt en terrasjes bezoekt (51). Dat valt ook te op te maken uit zijn attitude. De verteller houdt bijvoorbeeld van ‘de sfeer die de Franse kolonisatie [in Oujda] had achtergelaten’ en ‘het Frans dat vooral de studenten spraken, een intellectueel taaltje.’ (51) Dat lijkt meer het perspectief van een westerling in Noord-Afrika, dan van een echte autochtoon. Even verder wordt dat nog versterkt wanneer hij zegt:

Ik at er soms in restaurants, maar vooral *karaan* van straatventers: een ovenstruif van kekermeel en veel komijn en chilipoeder. **In het buitenland** heeft straatvoedsel altijd mijn voorkeur. De verkoper noemde het echter *kelliniti*, een verbastering van het Spaanse *caliente*. (51-52, mijn aanduiding)

Hier definieert de verteller Marokko als ‘het buitenland’. Bovendien heeft hij de neiging alles in westerse termen te beschrijven. ‘*Kelliniti*’ is dus ‘een verbastering van het Spaanse *caliente*’ (52) en de ‘gebladerde broodkoek’ van Warid is ‘[...] een soort Antwerpse struif (maar zonder de eieren) [...]’ (28). Zijn houding is duidelijk westers georiënteerd.



Ook zijn taalgebruik loopt over van de antieke beelden (Griekse goden als Cupido (83), Niobe (98) of Mercurius (109)) en archaisch Nederlandse woorden ('bliauten' (24), 'wepeldoorn' (28)). De verteller moet dan ook bekennen dat hij enkel in het Nederlands kan schrijven, omdat dat de taal van zijn gedachten is (87). Dat valt ook op in de verhalen die hem soms te binnen schieten of in enkele subtiele toespelingen op de Oudnederlandse literatuur. '[H]et verhaal [...] van een doffer die zijn vrouwtje van ontrouw beschuldigt' (25) heeft hij waarschijnlijk in de sotternie *Lippijn* gelezen en de duif die door een trucje in Makhometo's oor pikt (62-63) doet denken aan de satire die Jacob Van Maerlant in de *Spiegel historiael* op Mohammed creëerde (1994, 96; zie ook Claassens 1996, 222). Daarnaast wijst Vervaeck op een duidelijke aanwezigheid van de westerse canon, van Plinius over Ariosto tot Baudelaire (2016, 8), iets wat Bouazza zelf ook aangeeft in een interview met Ety (2009). Het Marokko dat hij schetst, is bovendien erg clichématig: taxichauffeurs zijn 'zo spraakzaam als een barbier' (20), het Marokkaanse klimaat bevordert 'het verveien van vlees in meisjes' (31) en alles gebeurt er 'als in een sprookje' (46). 'Alles wordt verteld op de toonhoogte en in de sfeer van een sprookje in Oosterse Kringen', meent ook 't Hart (2009), maar wat vooral opvalt, is dat het een sprookje is geschoeid op de westerse leest. De verteller is geen echte 'terugkeerder': 'Teruggekeerd, wilde ik zeggen, maar ik ben hier niet eerder geweest, in het huis dat mijn vader zaliger mij heeft nagelaten.' (8) In plaats daarvan is hij weldegelijk een 'immigrant' (70) in zijn 'eigen' land. Desondanks voelt hij zich sterk lichamenlijk verbonden met het land.

De aarde, die mij aan mijn vaders huid doet denken, ademt ergens onder en voor mij. [...] het stof dat mijn vader in mijn bloed of genen heeft achtergelaten. (7-8)

Zijn houding lijkt dan ook voornamelijk performatief: hij doet slechts *alsof* hij een sterke band met Marokko heeft. Biologisch mag hij via zijn ouders dan wel tot het land behoren, maar hij heeft de cultuur niet echt geïncorporeerd; af en toe treedt er een schisma op (vgl. Probyn 2005, 49-50). Zijn habitus is duidelijk door een Europees veld gevormd. Op die manier wordt het concept van afkomst of heimat op de helling gezet. In *Momo* treffen we personages aan die hun geboorteplaats deelden en identiek waren doordat ze die allemaal perfect incorporeerden. Het hoofdpersonage was de enige die een vorm van uniciteit zocht en (als uiting daarvan) een ander uiterlijk had. De verteller in *Spotvogel* deelt waarschijnlijk wel een 'Noord-Afrikaans' uiterlijk met de andere personages, maar heeft toch een schijnbaar andere habitus dan de plaatselijke bewoners. Cultuur is meer dan simpelweg een aantal gebruiken na-apen of bepaalde dingen eten.

Nu koester ik geen enkele illusie over Nederlanders en hun cultureel gevoel – ik bedoel hun eigen cultuur, niet dat hybride verschijnsel dat multiculturaliteit wordt genoemd en waarbij cultuur tot gastronomische en sartoriale gebruiken wordt gereduceerd: shoarma- en pizzawalmen, bestekloos eten, en schattige klederdracht. De karikatuur van interesse. De chimaera van tolerantie. (Bouazza 2011, 18)

Afkomst is blijkbaar geen louter biologische aangelegenheid, noch een oppervlakkige openheid. Bouazza sluit daarin nauw aan bij een stelling die Anthony Appiah in een andere context inneemt: 'How do you become an heir to this interconnected body of [western] texts? Not [...] by being of the European race but by studying just such texts and the cultures and histories that sustain them.' (1995, 54)



2.2.4 Beschreven lichamen

Laten we de binnenvertelling van wat naderbij bekijken. Die heeft op het eerste gezicht wel een heel oosters karakter. Ze speelt zich af in '[...] het stadje Gorthoem, een naam die "bergtop" betekent in het Arabisch [...]', waardoor de rivier Mírwadi stroomt, '[...] een samentrekking van Amir al-Wadi, "prins van de rivier" [...]' (78). De liefde die daar tussen Noral en Marfisa open bloeit, is er een die

[...] zoals alle jonge liefdes, gezegend was met kortzichtigheid en een honger naar onmiddellijke bevrediging van driften en verlangens, die niet zonder elkaar kunnen bestaan. Als liefde iets leert, dan wel het nut van driften en basale instincten. (84)

Hun relatie is niet gestoeld op 'sublimatie', maar net op ongeremde passie (84). Marfisa is dan ook '[...] een zoete morsel [...] bijzonder geschikt om te kussen en zoete zonde mee te bedrijven [...] (93). Ze '[...] klampten [...] zich als drenkelingen aan elkaar vast' (94). Hun lichamelijke liefde botvieren ze voornamelijk 's nachts in de moskee (94, 107), waar '[...] hij [...] haar lippen [zoende] alsof hij ze at: dit was hun eucharistie.' (94)

De twee gaan echter dermate in hun liefdesspel op, dat ze zich onbewust zijn van '[...] wat er overdag werd beroerd, wanneer er een strengere cultus dan die van Venus heerste.' (107) Telkens als Marfisa en Noral een nieuwe fase van hun liefde binnentreden, komt er een moskee bij: een tweede verrijst wanneer ze voor het eerst seks hebben (96) en een derde wanneer ze hun relatie beëindigen (111). Cultuur en sublimatie (eigen aan religie) zijn de tegenhangers van het basale verlangen dat Noral en Marfisa representeren. Nochtans werken ze die ook in de hand. Het ene kan slechts bestaan bij gratie van het andere.

[...] het heilzame Marokkaanse klimaat [is] bevorderlijk voor de fysieke weldaad, het seksuele bewustzijn en de erotische ontluiking van de jongelingen – in deze volgorde. Cultuur, of wat daarvoor doorgaat, en haar gouvernante, religie, zijn misschien ook belangrijke factoren. De sluier en de vroege scheiding der geslachten kweken het **beseef van sociale en seksuele positie**, voordat het hormonale oproer tot uittrekking oproept. (82-3, mijn aanduiding)

Zoals Lévi-Strauss al aangaf, kenmerkt '[l]e passage de l'état de Nature à l'état de Culture' zich '[...] par l'aptitude de la part de l'homme à penser les relations biologiques sous la forme de système d'oppositions [...]' (in De Beauvoir 1976, 16-17). Hier resulteert dat in een binaire genderoppositie tussen man en vrouw.

Die tegenstelling krijgt niet enkel een semantische lading, maar toont ook een interessant verschil in belichaming tussen Noral en Marfisa (vgl. Punday 2003, 66). Eerder gaf ik al aan dat Marfisa nogal nadrukkelijk gekarakteriseerd wordt op basis van haar lichaam; Noral daarentegen is in de eerste plaats een 'geïncarneerde boekenkast' (80). Omdat hij over een enorme 'verbale gave' beschikt, wordt het hem schijnbaar vergeven dat hij eigenlijk 'afstotend' is (80-81). Dat wekt de indruk dat vrouwen voornamelijk lichamelijke wezens zouden zijn, die vooral mooi moeten wezen, en mannen eerder geestelijke, die intellectueel beslagen horen te zijn. Toch ondermijnt de verteller al dadelijk deze al te eenvoudige dualiteit.

Wacht: ik schrijf *zijn* verbale gaven, maar ik bedoel *hun*. Marfisa was, te oordelen naar de brieven, ook welbespraakt. Een stupide verdenking van mij: alsof haar mond slechts gemaakt was voor kussen en klapzoeven. (81)



Op die manier neemt de verteller alvast wat afstand van de onderdrukking die Marfisa later in het verhaal te beurt zal vallen. Bij haar vader ligt de karwats immers al klaar om haar nachtelijke escapades te bestraffen. ‘Zij kreeg dagelijks een afranseling [...] die sporen achterliet die langer bleven nagloeien dan de aanraking van Noral.’ (108) Sowieso is *Spotvogel* een verhaal over lichamelijke sporen. Ook in het kaderverhaal zijn daar voorbeelden van: de taxichauffeur vertelt uitgebreid over de fysieke misvormingen van zijn broers (21) en het zware werk in de cementfabriek wreekt zich op het lichaam van Sephina’s echtgenoot (46). Zelfs hun liefde laat sporen na op de lichamen van Marfisa en Noral. Zo zijn ‘[...] zijn handlijnen als de naden van een opgelapt leven of de littekens gevormd door het gestreel van Marfisa’s rimpelloze huid [...]’ (110-111). Hun liefdesgeschiedenis wordt deel van hun lichaam (vgl. Vervaeck 1999, 80).

Bij Marfisa mag die beeldspraak echter wel heel letterlijk genomen worden. Haar lichaam is het strijdtoneel van de clash tussen passie en cultuur. Aanvankelijk ‘[...] ging Marfisa niet gesluierd [...]’ (89), maar wanneer haar vader lucht krijgt van haar verhouding, wordt haar lichaam toch voor de buitenwereld verborgen. Dat kan haar evenwel niet tegenhouden om Noral verder op te zoeken. De passie blijft het tegen de cultuur opnemen:

[h]et duurde even voordat het liefvallige meisje bemerkte dat ze nog steeds haar sluier droeg en deze woest maar behendig en lenig van zich af wierp [...] (113)

Wanneer haar vader ontdekt dat de sluier – en later zelfs letterlijke opsluiting – niet meer volstaat om zijn dochter in bedwang te houden, ziet hij zich tot drastischere maatregelen gedwongen. Als ze hem niet *wil* gehoorzamen, moet hij ervoor zorgen dat ze niet langer naar Noral *kan* gaan. Met een buis slaat hij haar benen en enkels kapot en hij verbrijzelt met een zware steen haar voeten (113). Die laatste – die door Noral zo geliefkoosd werden (92) – kunnen haar nu niet langer naar haar geliefde brengen. Als zij zich zijn regels niet eigen kan maken, moeten die desnoods met geweld geïncorporeerd worden. De wet van de vader wordt letterlijk op Marfisa’s lichaam geschreven.

Het sombere verhaal van Marfisa en Noral lijkt niet helemaal op zijn plaats binnen het kaderverhaal van *Spotvogel*. In mijn analyse van het kaderverhaal probeerde ik aan te tonen dat het verhaal over de terugkeer naar Marokko vooral een literair spel is, dat het concept van afkomst problematiseert. De binnenvertelling lijkt daarentegen rauw realistisch en viseert mistoestanden binnen de islam. Toch blijft ook hier een metafictionele laag aanwezig, die de lezer regelmatig terugtrekt naar de raamvertelling. Zo blijft de verteller duidelijk op de voorgrond om de aandacht op de daad van het schrijven te vestigen (85, 99) of om het verhaal onderuit te halen (‘[...] een Arcadië dat nooit in Marokko gelegen kan hebben, als men begrijpt wat ik bedoel.’ 86). Veel recensenten stoorden zich daarnaast aan het flinterdunne clichéverhaal dat Bouazza in de binnenvertelling lijkt af te rammelen. Verschillende onder hen vergeleken Noral en Marfisa met Romeo en Julia (Goedegebuure 2009; Start 2009) of bestempelden hun verhaal als ‘een mythische liefdesgeschiedenis’ (Kieft 2009). Van overdreven originaliteit kan men Bouazza in deze roman inderdaad moeilijk betichten. De meeste elementen binnen *Spotvogel* lijken in de lijn van het kaderverhaal wel ergens een antecedent te hebben. Noral heeft bijvoorbeeld wel iets van Florentino Ariza uit Gabriel García Márquez’ *Liefde in tijden van cholera*. Ook dat personage heeft zijn uiterlijk niet mee (García Márquez 2009, 81), maar hij verslindt eveneens elk boek dat in zijn bezit komt (2009, 218) en bezit de gave van het woord, waarmee hij de meest memorabele liefdesbrieven schrijft (2009, 249-252).



Zonder te suggereren dat dat werk als volwaardige intertekst dient, lijkt het er toch sterk op dat Bouazza ook dit verhaal als een allegaartje aan westerse invloeden heeft ingericht.

De originaliteit van *Spotvogel* zit hem dan ook niet in de stof an sich, maar wel in de manier waarop deze wordt ingericht (Start 2009). Bouazza bedt al deze westerse verhalen in binnen een novelle die zich voornamelijk in een Marokkaanse landschap afspeelt. Het migratieframework en de dichotomie tussen oost en west worden zelfs heel expliciet opgeroepen. Toch ondergraaft Bouazza een al te rigide tegenstelling.

De culturele aspecten ben ik nu [...] geneigd uit te sluiten. Ik heb vrouwelijke toeristen gezien in mijn munttheegouden en rode Marokko die met hun blonde, koele charmes de lucht kwamen verzengen in een extase van mediterrane zon, en tussen de pezige, gewillige ledematen van variabele, gelijkgekleurde bedgenoten zoals ik ze dat in hun Noordelijke landen nimmer zag doen, al zwoegde de zon daar zo hard als hij kon. Het zout kristalliserend op hun gebruikte armen, oogpijnigend glanzende zandkorrels op hun gewoonlijk onzichtbare haartjes als het pluis van paardenbloemen. Waren dit de harige Noorderlingen over wie Plinius schreef dat ze niet spraken, maar blaften als honden? Harig leken ze mij niet, maar de taal kwam op de uitheemsen over als geblaf. En verveld keerden ze terug naar het Noorden, hun huid geroofd en hun harten beroofd... (83)

De verteller maakt hier schijnbaar nog steeds een onderscheid tussen koele, blonde vrouwen uit het Noorden en passionele, donkere vrouwen uit het Zuiden. Deze tegenstelling ondergraaft hij echter door het onderscheid tussen beiden aan het klimaat te wijten, eerder dan aan een essentieel verschil tussen twee bevolkingsgroepen. Noordelijke vrouwen zijn volgens hem niet per se minder passioneel dan hun Zuidelijke seksegenoten, zoals doorgaans gedacht wordt. De klassieke stereotiepen blijven niet overeind.

Het slot haalt de comfortabele hier-daar-dichotomie helemaal onderuit. In een rede die wat herinnert aan Multatuli's *Max Havelaar* ontvlamt het einde in een pleidooi dat het hele Marokkaanse decor van tafel veegt:

[...] dit gebeurde in het land waar ik geboren werd en waar ik het liefst vertoefde, en dat land, mijn enige en lieve lezeres, is niet Marokko, maar een land in het Noorden, waar, zoals Plinius zei, de bomen onder de rivieren groeien – een Moerasland, een Houtland, een Neder Land. (118)

De decorstukken van het verhaal waren slechts 'geleende kleuren' (118). Met een plotse coup de théâtre frustreert Bouazza elke eenvoudige lezing van het verhaal. Wat men eerst voor Marokko hield, blijkt Nederland te zijn. 'Daar' is opeens 'hier' geworden. Dat heeft een dubbele functie. Enerzijds kan die wending begrepen worden vanuit een zeker sociaal engagement. *Spotvogel* is dan een aanklacht tegen de repressie in de islam, die in extremistische vormen vrouwen onderdrukt en elke vorm van erotiek tegengaat. Het punt dat het slot dan probeert te maken is dat die wantoestanden niet ergens ver weg zijn, maar in Nederland zelf (vgl. Louwerse 2013, 254/259-260). Anderzijds past deze omwenteling ook binnen het kaderverhaal: dat was eigenlijk al niet veel meer dan een verzameling westerse clichés overgoten met een oosters sausje. Dat sluit eveneens aan bij de kritiek die Bouazza in *Een beer in bontjas* uitte op de behoefte aan exotisme in het werk van 'migrantenschrijvers' (Bouazza 2004, 16-17).



[Bouazza] knows he is read as a migrant author, only capable of writing stories set in Morocco. In *Spotvogel*, he has helped the reader do this by already changing Gorkum into Gorthoem before the reader has done so, thus mocking essentialist reading strategies. (Van Amelsvoort 2013, 5)

Het lijkt alsof hij in het slot dan ook de draak steekt met Anbeeks vraag wat er overblijft van de migrantenliteratuur wanneer de decorstukken verdwijnen (2002, 300).

Deze analyse behoeft wel een kanttekening. Bij mijn theoretische herconceptualisering van het begrip ‘migrantenliteratuur’ naar een idee van ‘migratieliteratuur’, liet ik de (herkomst van de) auteur achter me om in plaats daarvan op het onderwerp van de roman te focussen. Op die gronden verwierp ik bij de analyse van *Momo* Louwerses benadering, die Momo deels als migrant karakteriseerde, vanwege de (extratekstuele) auteursnaam. De analyse die Van Amelsvoort naar voren schuift voor *Spotvogel* verlaat zich echter ook op de auteursnaam. Toch zijn er voor mij twee cruciale verschillen. Een eerste is uiteraard dat het migrantenframework expliciet getriggerd wordt in *Spotvogel*, terwijl dat niet het geval was in *Momo*. Een tweede is dat de tekst van *Spotvogel* meer intratekstuele gegevens aandraagt die naar de auteur verwijzen. Bouazza lijkt immers een spelletje te spelen met zijn eigen biografie. Niet alleen is de plaats van terugkeer ook de effectieve geboorteplek van de schrijver, maar hij zinspeelt ook op de titel van zijn romandebuut (48) en hij suggereert dat de verteller net als hij ‘Hafid’ heet, wanneer Andala zegt ‘[...] Hafid zoekt verlossing.’ (65) Al wordt dat laatste weer onderuit gehaald, wanneer achteraf blijkt dat ‘Hafid zoekt verlossing’ een uitdrukking is (118). In een algemene verhandeling over Bouazza’s werk, leent Louwerse van Max Saunders het begrip ‘autobiografictie’ om een aantal aspecten van zijn werk te kunnen duiden (2015, 86-89). Dat concept – dat duidt op een moedwillige vermenging van autobiografie en fictie – lijkt mij interessant, omdat de auteur hier, in tegenstelling tot *Momo*, opzettelijk gebruik maakt van zijn eigen biografie om de lezer te sturen. Deze intratekstuele elementen rechtvaardigen voor mij de lezing van Van Amelsvoort.

2.2.5 Het lied van de spotvogel

Een laatste punt dat aandacht verdient, is de relatie tussen het kaderverhaal en de binnenvertelling. Aangezien Bouazza dat eerste speciaal creëerde om zijn verhaal uit *De Gids* te verpakken moet het naar alle waarschijnlijkheid een extra dimensie toevoegen. Voor de hand liggend is de interpretatie dat Noral en de verteller een en dezelfde persoon zouden zijn. In een onbewaakt moment noemt hij zijn oude liefde Sephina immers Marfisa (49), alsof zij dezelfde gevoelens bij hem zou opwekken. Echte zekerheid bestaat er echter niet en eigenlijk is de vraag ook slechts van secundair belang. Wat wel belangrijk is, is de impact die het voorval op de verteller heeft. De gebeurtenissen hebben hem zo diep geraakt dat hij niet langer kan functioneren. Om het trauma volledig te kunnen verwerken, heeft hij woorden nodig ‘[...] waaronder gedachten schuilen en niet enkel de wind die [z]ijn geest zo lang heeft doorblazen.’ (5) Hij is dus inderdaad niet op zoek naar een andere liefde, maar naar taal (Speet 2009), die door haar zinnelijkheid moet helpen het affect weer te doen oplaaien. Belangrijk is echter dat Bouazza twee verhalen vertelt – de terugkeer naar Marokko en Marfisa – telkens ingeleid door een bijna identieke passage. De kleine verschillen tussen beide zijn belangrijk. Waar de verteller vlak voor het verhaal over zijn terugkeer op zoek is naar ‘[...] een toevlucht voor [z]ijn eens verwarde geest’ om ‘te ruïen’ (5-6), is ‘[...] er geen schuilplaats meer [...] voor [z]ijn geest’ in de aanloop naar de binnenvertelling (75). Op dat moment is hij klaar om de feiten onder ogen te zien. Bovendien moet op dat ogenblik nog slechts ‘een deel’ van zijn geest ruïen.



Zijn verblijf heeft hem al wat opgeknapt: hij *voelt* zich weer vrij (76). Het kaderverhaal was slechts een toevluchtsoord, een plek waar hij zich kon voorbereiden om zijn uiteindelijke verhaal te vertellen, een ‘gezing’ dat de vogels zal ‘temmen’ (75).

Het schrijven heeft in *Spotvogel* een helende functie, maar toch is het verhaal niet zo naïef te geloven dat het al schrijvende kan ingrijpen in de werkelijkheid: ‘[...] dit alles biedt geen troost; er is een helder en pijnlijk besef dat zich niet begoochelen laat door de maskeraden van de verbeelding.’ (118) ‘Bouazza’s hallmark celebration of the imagination – the inner world as a limitless boundary-free world that offers a real alternative away from the restrictions of reality including the expectation of his readers – does not survive in the face of the suppression and cruelty Marfisa suffers.’ (Louwerse 2013, 255) Het verhaal stapt haast Multatuliaans over van roman naar aanklacht. Het sprookjesachtige Marokko wordt doorgeprikt voor de wrede waarheid. Misschien was het feeëriek landschap sowieso slechts een wensdroom. In één van zijn essays in *Heidense vreugde* schrijft Bouazza dat

[d]e overgang van een oord van magie en erotiek en wonderen naar een oord van fanatisme, terrorisme en onderdrukking [...] een overgang [is] die te betreuren valt. Als ik een Arabier was dan wist ik het wel. (2011, 282)

Het sprookje is iets waar verteller en lezer zich in kunnen wentelen, maar het is niet langer houdbaar. Niet alleen heeft de realiteit de illusie ingehaald, de realiteit heeft zich ook uitgebreid naar de Nederlandse contreien. Dat is de meerwaarde die het kaderverhaal biedt: literatuur kan helpen de ogen te openen, maar op een echte sociale impact rekent Bouazza niet.

Dat Bouazza voor de novelleversie van zijn verhaal niet teruggreep naar de oorspronkelijke titel uit *De Gids*, maar in plaats daarvan voor *Spotvogel* opteerde, lijkt aan de hand van de bovenstaande analyse niet meer dan een logische keuze. ‘Een spotvogel is een vogel die de klanken van andere vogels nabootst.’ (Verscheure 2009, 337) *Spotvogel* incorporeert inderdaad een weelde aan andere klanken, meerbepaald westerse bronnen en thema’s, en zelfs in die mate dat het boek heel clichématig wordt. De spitsvondigheid zit hem in de ironische wijze waarop het materiaal gepresenteerd wordt en de manier waarop die ‘exotische’ presentatie uiteindelijk wordt onderuitgehaald. Net zoals het exotisme van de protagonist, blijkt het uitheemse van de novelle slechts performatief. Wat oosters leek, blijkt westers. Volgens de definitie van Mardorossian (2002, 30) is *Spotvogel* dan ook de ideale ‘migrantenroman’, omdat de oppositie tussen ‘hier’ en ‘daar’ van tafel wordt geveegd. Bouazza slaagt er dankzij deze vernieuwde strategie in zowel sociale kritiek te uiten met het verhaal van Noral en Marfisa, als de stereotiepe verwachtingen omtrent ‘migrantenliteratuur’ – een framework dat hij expliciet triggert – met het kaderverhaal op de korrel te nemen. Op Nabokoviaanse wijze zet hij in de laatste bladzijden alle zekerheden op hun kop om aan te tonen dat identiteit weinig te maken heeft met biologische afkomst, maar net steunt op de eigen (geïncorporeerde) binnenwereld.

3. Conclusie

In de inleiding van deze verhandeling stelde ik twee doelen voorop. Het eerste was de terminologische herdefiniëring van het begrip ‘migrantenliteratuur’ zoals voorgesteld door Søren Frank in de praktijk te brengen door twee werken van dezelfde auteur vanuit een andere invalshoek te benaderen. De kritische beschouwingen die Bouazza tot nog toe immers onder de loep namen, plaatsten hem – op enkele postmoderne benaderingen door Vervaeck (1999) of Sereni (2006) na – steeds maar weer tegen de achtergrond van de multiculturele samenleving. Niet enkel algemene overzichtswerken met weinig ruimte voor een uitgebreide problematisering drumden Bouazza in die hoek, maar ook specifiekere analyses zoals die van Louwerse (2000) of Nachtergaele (2004) trokken vaak voluit deze kaart. In de literaire kritiek leidde dat bijvoorbeeld tot recensies die Bouazza’s uiterst Nederlandse taal – die schatplichtig is aan de Tachtigers – tot ‘Allochtoons’ reduceerden (De Boer 1998). De multiculturele afkomst van de auteur overschaduwde kortom alle andere aspecten van zijn werk.

Bouazza heeft zich in *Een beer in bontjas* zelf gekant tegen een dergelijke simplificering. Voor hem moet kunst autonoom zijn: het is niet omdat de auteur een ‘migrant’ is dat hij ook tot de thematiek van migratie gedoemd moet zijn. Franks theorie bood de mogelijkheid *Momo* om thematische redenen niet als een voorbeeld van ‘migration literature’ te bestempelen, maar *Spotvogel* wel. De analyses moesten dus oog hebben voor de tekstuele eigenheid van de werken en hun conclusies op intratekstuele kenmerken baseren. Als nieuw ijkpunt voor vergelijking koos ik lichamelikheden en de verhouding daarvan tot de verbeelding. Enerzijds is voor deze benadering gekozen omdat lichamelikheden en verbeelding twee wekerende motieven binnen Bouazza’s oeuvre vormen, maar anderzijds ook omdat de postmoderne literatuur – waartoe Bouazza mede gerekend wordt – vaak het mens- en wereldbeeld of de poëtica van de auteur vertolkt via het lichaam (Vervaeck 1999, 78). De uitdieping hiervan was het tweede doel van mijn analyse. Migratie diende enkel ter ondersteuning bij de bespreking van *Spotvogel*, omdat de thematiek er expliciet getriggerd wordt. Lichamelikheden en verbeelding – die bij Bouazza onderling gelinkt zijn – vormen dan ook de echte kern van mijn afsluitende vergelijking.

Beide novelles hebben als hoofdpersonage een schrijversfiguur en behandelen de thematiek van het schrijfproces. *Momo* gaat over het ontwaken van een schrijver, over hoe een auteur auteur wordt. De kleine jongen is veel verbeeldingskrachtiger dan de mensen rondom hem en is duidelijk gevoeliger voor zintuiglijke indrukken. Hij wil de wonderlijke wereld ontdekken en leren vormgeven. Het is een *Portrait of the Author as a Young Boy*. Daartegenover staat de verteller uit *Spotvogel*, die eigenlijk de volwassen versie van het jongentje genoemd kan worden. ‘Hij moet erkennen dat de wereld van de volwassenen onttoverd is, grijs en deprimerend.’ (Vervaeck 2009, 873) Waar *Momo* de taal nog moest ontdekken, heeft de verteller van *Spotvogel* die alweer verloren. De gruwel van Marfisa’s dood heeft hem dermate aangegrepen dat hij geen woord meer op papier kan zetten. Wat we hier aantreffen is dan ook niet zozeer de geboorte als wel de wederopstanding van een auteur. In beide novelles staat in elk geval de taal centraal als een vorm van verlossing. *Momo* heeft taal en woorden nodig om de wereld te kunnen vatten en vorm te geven; de verteller van *Spotvogel* benut de zoektocht naar woorden als een therapie om zijn trauma onder woorden te brengen. Beide boeken zijn dus in essentie ‘auteursromans’.

Om die taal te ontdekken, hebben beiden daarnaast behoefte aan affect, een input van zinnelijke indrukken die ze onder woorden kunnen brengen. De figuur van *Momo* wordt op dat vlak duidelijk afgezet tegen het magere, haast affectloze lichaam van moeder en sluit in plaats daarvan aan bij het weelderige lichaam van de



buurman, dat ongegeneerd lichamelijk en exuberant is. De buurman verbeeldt de weelderige woordenvloed die de novelle typeert. Ook de verteller van *Spotvogel* heeft affect nodig om weer naar behoren te kunnen functioneren. Zijn lichaam en geest moeten opnieuw met elkaar verbonden worden. Hij kan enkel geestelijk weer op krachten komen als hij ook zijn lichaam met shampoos en baden verzorgt. Zijn reis naar Marokko moet al zijn zintuigen weer openen, zodat hij die daarna naar het papier kan vertalen. Dat geeft het belang dat Bouazza aan het lichaam hecht aan: het is een doorgeefluik tussen het individu en de wereld. Enkel via het zintuiglijke kunnen we de omgeving in ons opnemen. Wie niet geaffecteerd wordt door verschil of sensualiteit verkrumelt reeds bij leven. Zolang het lichaam niet naar behoren functioneert of verzorgd wordt, kan er ook geen ziel in huizen. Voor Bouazza is er geen ziel die boven het lichaam zou staan.

De wereld en het woord zijn in essentie hormonaal en begroeid met zenuwuiteinden. De zintuigen zijn het centrum van dit universum – wat *anders* kan het centrum van het universum zijn? En als ik zintuigen schrijf, sluit ik natuurlijk de cerebrale geneugten niet uit. Wat men de ‘geest’ of ‘spiritualiteit’ noemt is niets anders dan het gebeuren en dampen van al deze indrukken: parfum heeft een fles nodig. De mens als open fiool. (Bouazza 2012, 6)

Voor Bouazza is de mens op de eerste plaats een zintuiglijk wezen. Hij is niets anders dan ‘[...] de functies van het lichaam. [Hij] beschouw[t] de extase van de geest in lyriek niet in metafysische termen, maar in neurologische: als synaptische pyrosis.’ (2012, 6) Affect is een essentiële eigenschap.

De twee auteurs (in spe) zijn daarnaast afwijkende figuren. Hoewel ze biologisch gezien in het correcte veld belanden, hebben ze toch een andere habitus dan de mensen in hun omgeving. Die omgeving wordt immers bepaald door onderliggende culturele schema’s, die generatie op generatie worden doorgegeven. Zoals *Momo* aangeeft, imiteren de jongeren onbewust de ouderen en ze worden op die manier exact hetzelfde. De conclusie die ik uit mijn analyse van *Paravion* trok kan ook op deze twee novelles worden toegepast: “‘Worden’ is hier heel duidelijk een vorm van imitatie of van versmelting met een bepaalde groep.’ (Pareit 2016, 22) Dat conformisme is iets waar Bouazza zich radicaal van afzet:

En daarbij – laten we dat vooral niet vergeten – is er een hang naar huiselijkheid: de verering van de normale mens (als zoiets al zou bestaan) en diens beslommingen en besluimeringen. De triomf van het Elckerlyckgevoel. Doe normaal, dan... [...] (2011, 19)

In *Momo* bekritiseert Bouazza dat ‘Elckerlyckgevoel’ door het ‘normale’ dorpje Herfsthoven een *unheimliche* dimensie mee te geven. Het gebrek aan individualiteit krijgt er iets ziekelijks. De kinderen negeren hun potentiële eigenheid om hun ouders klakkeloos te imiteren. Het hoofdpersonage vormt echter de uitzondering. Kleine Momo beleeft de wereld veel intenser dan de anderen en beschikt over bijzondere gaven. Dat wordt weerspiegeld in zijn uiterlijk, dat compleet afwijkt van de Herfsthovense stereotiepen. Door zijn roeping als woordkunstenaar wijkt hij af van de andere inwoners.

De situatie in *Spotvogel* heeft een veel ironischere dimensie. In tegenstelling tot Momo, heeft de verteller van de tweede novelle waarschijnlijk een uiterlijk dat niet (sterk) afwijkt van de mensen rondom hem. Zijn ouders waren immers van de streek waar hij heen trekt en hij beschouwt zichzelf ook nadrukkelijk als deel van de omgeving. Dat laatste is echter toch voornamelijk performatief. In mijn lezing heb ik proberen aan te tonen dat –



hoewel de verteller inderdaad lichamelijk binnen het veld past – hij toch een andere habitus heeft. Dat kan best aan migratie gelinkt worden – een frame dat in deze novelle expliciet getriggerd wordt: hij heeft een ander veld geïnterioriseerd. De attitude van de verteller is heel erg westers georiënteerd. Eigenlijk is hij een toerist in zijn ‘thuisland’. Toch negeert hij zijn eigenheid en hij probeert zich net als de kinderen van Herfsthoven in het culturele schema in te passen. Hoewel hij zijn anders-zijn ontkent, haalt Bouazza deze performativiteit op het einde onderuit: ‘daar’ is opeens ‘hier’ geworden. De twee novelles kunnen dan ook het best gelezen worden als een oproep voor uniciteit en sensualiteit.

Die sensualiteit en het affect waarnaar in de novelles gezocht wordt, geeft de auteur ook vormelijk weer. De verteller van *Spotvogel* opent zijn verhaal met een passage over zijn zoektocht naar woorden om hetgeen hij heeft meegemaakt te kunnen vertellen. Ook Momo hecht belang aan taal, zoals kan worden afgeleid uit zijn zoektocht naar het woord ‘*gratsjpende*’. Hij bedankt voor moeders infantiele getater en opteert voor creatievere alternatieven die veel impressionistischer weergeven wat hij waarneemt. Dat neologisme is ook meteen een mooi voorbeeld van de stijl die Bouazza in de novelle hanteert om de zintuiglijke wereld van zijn hoofdpersonage vorm te geven. Hij stoft het sensitivisme van de Tachtigers af om de zinnelijke waarnemingen van Momo talig weer te geven. Iets dergelijks gebeurt ook in *Spotvogel*, waar het trauma van de verteller door middel van herhalingen vorm krijgt. De zoektocht naar de verbeelding krijgt dus ook stilistisch vorm.

Dat betekent echter niet dat de verbeelding (en bij uitbreiding de literatuur) als een zaligmakende oplossing voor elk probleem wordt gezien. Zowel Momo als de verteller moeten erkennen dat ze met hun verbeeldingskracht en verbale gaven toch niet in de wereld kunnen ingrijpen. In tegenstelling tot Nachtergaele (2004, 29), die over de ‘triomf van de verbeelding’ spreekt, geloof ik niet dat Bouazza de verbeelding als een uitweg beschouwt. Uiteindelijk kan Momo met zijn verbeelding niet werkelijk iets uitrichten in de wereld. De busramp waarover zijn fantasie op hol slaat, komt er niet en in plaats daarvan sluit hij zich helemaal op in zijn eigen wereldje. Ook de verteller van *Spotvogel* moet de grenzen van de verbeelding erkennen. Het schrijven van zijn verhaal heeft dan misschien wel een therapeutische werking, maar de novelle koestert geen illusie dat het ook maar enigszins iets zou kunnen veranderen aan de wantoestanden die ze beschrijft. Iets dergelijks merkt ook Minnaard al op in haar bespreking van ‘De oversteek’, een kort verhaal dat Bouazza in 2002 toevoegde aan *De voeten van Abdullah* (oorspronkelijk verschenen in 1996): ‘The narrator has to acknowledge the limits of his imaginative power. [...] the dramatic finale of the passage testifies to the limits of his imagination in respect to the harsh reality of illegally passing the Gibraltar gate to Europe.’ (Minnaard 2010, 359) Hetzelfde kan gezegd worden over *Spotvogel*: ook daar kan de verbeelding niets wezenlijks betekenen voor de werkelijkheid (zie Louwerse 2009a, 285-286).

Volgens Louwerse zou *Spotvogel* (en ook reeds *Paravion*) een steeds luidere aanklacht zijn tegen sociale wantoestanden, terwijl ze *Momo* nog meer als een vrijblijvend spel met de literaire conventies zag (2013, 252-253). In mijn interpretatie is *Momo* echter een even geëngageerde roman als *Spotvogel*, ook al is de sociale context – in elf woelige jaren – inderdaad veranderd. Bouazza’s kritiek treft immers niet enkel de islam, maar evengoed het Westen of Nederland zelf (Minnaard 2009, 286). De twee boeken zijn een aanklacht tegen een gebrek aan openheid en sensualiteit. *Momo* richtte zijn pijlen nog vooral op de Nederlandse maatschappij zelf, *Spotvogel* waarschuwt daarentegen voor de gevolgen van culturele oppressie uit islamitische hoek. Bouazza’s beide novelles bevatten dus een sociaal bewustzijn, maar koesteren niet de illusie buitensporige krachten te hebben. Dat ligt ook in lijn met de conclusie die ik uit *Paravion* trok (vgl. Pareit 2016, 23). Zowel *Momo* als *Spotvogel* is ‘[...] a warning against taking easy refuge in this inner world.’ (Louwerse 2013, 252) In plaats van



toevlucht te zoeken in de eigen geest, zijn Bouazza's boeken net geworteld in het menselijke lichaam, de plaats waar alle sensaties van de wereld zich bundelen. De geest is voor hem niets anders dan zintuiglijke impulsen. Bouazza pleit dan ook voor de zinnelijke mens, die alle zintuigen open stelt en zich laat raken door verschil.



Geciteerde werken

ADELSON 2005

Leslie A. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature*. New York, Palgrave Macmillan, 2005.

VAN AMELSVOORT 2013

Jesse van Amelsvoort, *Undoing While Doing. The Performance of the Migrant Author in Hafid Bouazza*. Conferentiepapier, Essex, University of Essex, 2013, geraadpleegd 28 februari 2017 op <https://rug.academia.edu/JessevanAmelsvoort>

ANBEEK 1999

Ton Anbeek, 'Fataal succes: Over Marokkaans-Nederlandse auteurs en hun critici', in: *Literatuur* 16, 6, 1999, 335-342. Tevens beschikbaar op de DBNL: http://www.dbnl.org/tekst/lit003199901_01/lit003199901_01_0055.php

ANBEEK 2002

Ton Anbeek, 'Doodknuffelen: Over Marokkaans-Nederlandse auteurs en hun critici', in: Theo D'haen (ed.), *Europa buitengaats: Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*. Amsterdam, Bert Bakker, 2002, 289-302. Tevens beschikbaar op de DBNL: http://www.dbnl.org/tekst/dhae007euro01_01/

ANONIEM 2016A

Anoniem, 'Politieke outsider veroverd opstandig Amerika', in: *Het Financieele Dagblad* 10-11-2016, 1, geraadpleegd 3 mei 2017 op *GoPress Academic*.

ANONIEM 2016B

Anoniem, 'Hoe de aanslagen in Parijs werden beraamd', in: *Het Nieuwsblad* 12-11-2016, 16, geraadpleegd 3 mei 2017 op *GoPress Academic*.

APPEL 2003

René Appel, "'Nederlands is als water en wind": Schrijver Hafid Bouazza over taal en literatuur', in: *Onze taal* 72, 5, 2003, 118-120.

APPIAH 1995

K. Anthony Appiah, 'Geist Stories', in: Charles Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore e.a., The Johns Hopkins University Press, 1995, 51-58.

BAKKER 1996

Jan-Hendrik Bakker, 'De Nederlandse Salman Rushdie', in: *Haagsche Courant* 14-06-1996, geraadpleegd 26 maart 2017 op <http://literom.nbdbibliion.nl/literom/resultaten/29275> [Geen paginanummers beschikbaar].

DE BEAUVOIR 1976

Simonne de Beauvoir, *Le deuxième sexe I*. Parijs, Gallimard, 1976 [1949].

BENZAKOUR 2004

Mohammed Benzakour, 'Een grotesk woordkunstenaar in domineesland', in: Rosemarie Buikema & Maaike Meijer (ed.), *Kunsten in beweging 1980-2000*. Den Haag, Sdu Uitgevers, 2004, 305-322.

BERKERS E.A. 2014

Pauwke Berkers, Susanne Janssen & Marc Verboord, 'Assimilation into the Literary Mainstream? The Classification of Ethnic Minority Authors in Newspaper Reviews in the United States, the Netherlands and Germany', in: *Cultural Sociology* 8, 1, 2014, 25-44.

BETTENS 2009

Jan Bettens, 'Spotvogel', in: *De Leeswolf* 01-10-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/179939> [Geen paginanummers beschikbaar].

BHABHA 1994

Homi K. Bhabha, *The Location of Literature*. Londen e.a., Routledge, 1994.

BLOM 1998

Onno Blom, 'Bouazza geniet van de taal als een fijnproever van wijn', in: *Trouw* 08-05-1998, geraadpleegd 14 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/20340> [Geen paginanummers beschikbaar].

DE BOER 1998

Nico de Boer, 'Tweede boek Hafid Bouazza is een teleurstelling', in: *Noordhollands Dagblad* 15-05-1998, geraadpleegd 14 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/43522> [Geen paginanummers beschikbaar].

VAN BORK 2002

G.J. van Bork, 'Sensitivisme', in: G.J. van Bork, H. Struik e.a. (ed.), in: *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*, 2002, 880-881, geraadpleegd 18 december 2016 op www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01.pdf.

BOUAZZA 1998

Hafid Bouazza, *Momo*. Amsterdam, Prometheus, 1998.

BOUAZZA 2001

Hafid Bouazza, *Een beer in bontjas*. Amsterdam, Prometheus, 2001.

BOUAZZA 2002

Hafid Bouazza, 'Marfisa', in: *De Gids* 165, 8, 2002, 635-648.

BOUAZZA 2004

Hafid Bouazza, *Een beer in bontjas*. Amsterdam, Prometheus, 2004.⁹

BOUAZZA 2009

Hafid Bouazza, *Spotvogel*. Amsterdam, Prometheus, 2009.

BOUAZZA 2011

Hafid Bouazza, *Heidense vreugde: gepeins en gezang*. Amsterdam, Prometheus, 2011.

BOUAZZA 2012

Hafid Bouazza, 'Woord vooraf: plukken aan een fiooltje', in: Hafid Bouazza (ed.), *Niets dan zonde: liefde lyriek & liederlijkheid*. Amsterdam, Prometheus, 2012, 5-8.

BOURDIEU 1984

Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*. Parijs, Les éditions de minuit, 1984 [1980].

BOURDIEU 1985

Pierre Bourdieu, *La distinction*. Parijs, Les éditions de minuit, 1985 [1979].

⁹ Dit boek is een bewerking van het gelijknamige Boekenweekessay uit 2001.

VAN BOVEN & KEMPERINK 2006

Erica Van Boven & Mary Kemperink, *Literatuur van de Moderne Tijd: Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19^e en 20^e eeuw*. Bussum, Uitgeverij Coutinho, 2006.

BREMS 2009

Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bakker, 2009 [2006].

BRESSER 1998

Jan Paul Bresser, 'Levende verbeelding', in: *Elsevier* 16-06-1998, geraadpleegd 14 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/45286> [Geen paginanummers beschikbaar].

BRETTELL & HOLLIFIELD 2009

Caroline B. Brettell & James F. Hollifield, 'Introduction.', in: Caroline B. Brettell & James F. Hollifield (ed.), *Migration Theory: Talking across Disciplines*. New York, Routledge, 2009, 1-30.

CHAMBERS 2001

Iain Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*. Londen, Routledge, 2001 [1994], geraadpleegd 2 april 2017 via *Google Books*. [Geen paginanummers beschikbaar].

CLAASSENS 1996

Geert H.M. Claassens, 'Jacob van Maerlant on Muhammad and Islam', in: J.V. Tolan (ed.), *Medieval Christian Perceptions of Islam. A book of essays*. Garland, Hamden, 1996, 211-242.

CLOOSTERMANS 2009

Mark Cloostermans, 'Draag mij op je ogen', in: *De Standaard* 19-03-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/102816> [Geen paginanummers beschikbaar].

VAN COLLER 2010

Hennie van Coller, 'The Role of Orality in Hafid Bouazza's Paravion', in: *Journal des africanistes* 80, 1/2, 2010, 141-149, geraadpleegd 22 oktober 2015 op <http://africanistes.revues.org/2451?lang=fr> [Geen paginanummers beschikbaar]

DEMEYER 2010

Hans Demeyer, *Litteraire vernieuwing en lichamelijkheid: het Vlaamse experimentele proza 1960-1975*, MA-scriptie, Leuven e.a., KU Leuven e.a., 2010.

DEMEYER 2015

Hans Demeyer, *Tussen drang en belemmering: Het lichaam in de Nederlandstalige prozavernieuwing van de jaren zestig*, doctoraatsverhandeling, Gent, UGent, 2015.

DUNPHY 2001

Graeme Dunphy, 'Migrant, Emigrant, Immigrant. Recent Developments in Turkish-Dutch Literature', in: *Neophilologus* 85, 1, 2001, 1-23.

ETTY 2009

Elsbeth Ety, 'Het moest al vogelgezing zijn', in: *NRC Handelsblad* 03-04-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/101749> [Geen paginanummers beschikbaar].

FRANK 2008

Søren Frank, *Migration and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. New York, Palgrave Macmillan, 2008.

FREUD 1963

Sigmund Freud, *Das Unheimliche*. Frankfurt am Main, Fischer, 1963 [1941].

GARCÍA MÁRQUEZ 2009

Gabriel García Márquez (vert. Mariolein Sabarte Belacortu), *Liefde in tijden van cholera*. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 2009 [1986].

GEBAUER & SCHWARZ LAUSTEN 2010

Mirjam Gebauer & Pia Schwarz Lausten, 'Migration Literature: Europe in Transition', in: Mirjam Gebauer & Pia Schwarz Lausten (ed.), *Migration and Literature in Contemporary Europe*. München, Meidenbauer, 2010, 1-8.

DE GEEST 2006

Dirk De Geest, An Faems, Koen Rymenants & Tom Sintobin, *Nederlandse literatuur: van de middeleeuwen tot vandaag*. Averbode, Altiora, 2006.

GILBERT & GUBAR 1979

Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven e.a., Yale University Press, 1979.

GILLEIR 2006

Anke Gilleir, 'Minderhedenliteratuur in Europa', in: Bart Raymaekers & Gerd Van Riel (ed.), *Weten in woorden en daden. Lessen voor de eenentwintigste eeuw*. Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2006, 115-141.

GILLEIR 2008

Anke Gilleir, 'Habeas Corpus: On the Meaning of the "Ethnic" Body in the Writing of Tahar Ben Jelloun and Feridun Zaimoglu', in: Tuomas Huttunen, Kaisa Ilmonen e.a. (ed.), *Seeking the Self – Encountering the Other: Diasporic Narrative and the Ethics of Representation*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008, 198-211.

GOEDEGEBUURE 1996

Jaap Goedegebuure, 'De exotica van het gezochte woord', in: *HP/De Tijd* 16-08-1996, geraadpleegd 26 maart 2017 op <http://literom.nbdbibliion.nl/literom/resultaten/45941> [Geen paginanummers beschikbaar].

GOEDEGEBUURE 1998

Jaap Goedegebuure, 'Morsen met woorden', in: *HP/De Tijd* 01-05-1998, geraadpleegd 14 februari 2017 op <http://literom.nbdbibliion.nl/literom/resultaten/14212> [Geen paginanummers beschikbaar].

GOEDEGEBUURE 2009

Jaap Goedegebuure, 'Allemaal allochtonen, ja gezellig', in: *Trouw* 28-03-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbibliion.nl/literom/resultaten/101371> [Geen paginanummers beschikbaar].

GOEDKOOP 1998

Hans Goedkoop, 'Een taal graaft haar eigen graf', in: *NRC Handelsblad* 08-05-1998, geraadpleegd 14 februari 2017 op <http://literom.nbdbibliion.nl/literom/resultaten/314264> [Geen paginanummers beschikbaar].

GUNEW 2010

Sneja Gunew, *Haunted Nations: The colonial dimensions of multiculturalism*. Londen e.a., Routledge, 2010 [2004].



HAKKERT 1996

Theo Hakkert, 'Hafid Bouazza verbrandt alle schepen achter zich', in: *Dagblad Tubantia* 14-05-1996, geraadpleegd 26 maart 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/30484> [Geen paginanummers beschikbaar].

'T HART 2009

Kees 't Hart, 'Zo moe hingen haar armen', in: *De Groene Amsterdammer* 27-03-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/101475> [Geen paginanummers beschikbaar].

HELMERS 2005

Helmer Helmers, "'Prins van loos bedrog": *The taming of the shrew* en de Engelse revolutie op het zeventiende-eeuwse Nederlandse toneel', in: *De zeventiende eeuw* 21, 2, 2005, 292-312. Tevens beschikbaar op de DBNL: http://www.dbnl.org/tekst/zev001200501_01/zev001200501_01_0023.php

HERMAN & VERVAECK 2009

Luc Herman & Bart Vervaeck, *Vertelduivels: Handboek verhaalanalyse*. Brussel e.a., Vantilt, 2009 [2001].

HOVING 2010

Isabel Hoving, 'Review: The Postcolonial Turn in Dutch Literary Criticism', in: *Journal of Dutch Literature* 1, 1, 2010, 113-121.

JACOBS 1998

Peter Jacobs, 'Een levende verbeelding', in: *De Standaard* 07-05-1998, geraadpleegd 14 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/18912> [Geen paginanummers beschikbaar].

JACOBS 2009

Herman Jacobs, 'Vernale mamellen', in: *Knack* 01-04-2009, geraadpleegd 1 maart 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/101348> [Geen paginanummers beschikbaar].

VAN KEMPEN 1998

Yves van Kempen, 'Geschuifel en geguichel', in: *De Groene Amsterdammer* 03-06-1998, geraadpleegd 14 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/107435> [Geen paginanummers beschikbaar].

KIEFT 2009

Ewoud Kieft, 'Een schaduw die dacht man te zijn', in: *NRC Handelsblad* 06-03-2009, geraadpleegd 1 maart 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/101045> [Geen paginanummers beschikbaar].

KING E.A. 2003

Russell King, John Connell & Paul White (ed.), *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. Londen e.a., Routledge, 2003.

LAERMANS 2015

Rudi Laermans, 'Het culturele lichaam', in: Mark Kinet, Katrien Vuylsteke Vanfleteren & Sjef Houppermans (ed.), *Als het lichaam spreekt*. Antwerpen e.a., Garant, 2015, 21-35, geraadpleegd op 5 oktober 2016 op *Google Books*.

LAGAE 2011

Magalie Lagae, 'Vreemde vogels die nesten beginnen: Een onderzoek naar interculturaliteit in de Nederlandstalige literatuur', MA-scriptie, Gent, Universiteit Gent, 2011, geraadpleegd 7 november 2016 op http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/747/RUG01-001786747_2012_0001_AC.pdf

LATOOUR 2004

Bruno Latour, 'How to Talk About the Body? The Normative Dimension of Science Studies', in: *Body & Society* 10, 2-3, 2004, 205-229.

LEIJNSE & VAN KEMPEN 1998

Elisabeth Leijnse & Michiel van Kempen (ed.), *Tussenfiguren: schrijvers tussen de culturen*. Amsterdam, Het Spinhuis, 1998.

LEYMAN 2009

Dirk Leyman, 'Loom en wellustig proza van Hafid Bouazza', in: *De Morgen* 15-04-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbibliion.nl/literom/resultaten/101707> [Geen paginanummers beschikbaar].

LOUWERSE 1997

Henriëtte Louwerse, 'The Way to the North: The Emergence of Turkish and Moroccan Migrant Writers in the Dutch Literary Landscape', in: *Dutch Crossing* 21, 1, 1997, 69-87.

LOUWERSE 2000

Henriëtte Louwerse, 'Dutch Distorted: Hafid Bouazza's *Momo*', in: *Dutch Crossing* 24, 1, 2000, 29-38.

LOUWERSE 2003

Henriëtte Louwerse, 'Wie zijn neus schendt... Bouazza en Benali neuzen in Shakespeare', in: *Neerlandistiek de grenzen voorbij. Handelingen Vijftiende Colloquium Neerlandicum*, 2003, 237-249. Tevens beschikbaar op de DBNL: http://www.dbnl.org/tekst/han001200301_01/han001200301_01_0016.php#136

LOUWERSE 2007

Henriëtte Louwerse, *Homeless Entertainment*. Oxford, Lang, 2007.

LOUWERSE 2008A

Henriëtte Louwerse, 'Hafid Bouazza', in: *Kritisch literatuur lexicon*, aanvulling 108, 2008, 1-10.

LOUWERSE 2008B

Henriëtte Louwerse, "'Spel van misleiding": Over de kunst van Hafid Bouazza', in: *Werkwinkel. Journal of Low Countries and South African Studies* 3, 1, 2008, 45-60.

LOUWERSE 2009A

Henriëtte Louwerse, "'Ik ben een pathologische individualist". Verplaatsing, vrijheid en verbeelding in het werk van Hafid Bouazza', in: *Kunsttijdschrift Vlaanderen* 58, 328, 2009, 280-285.

LOUWERSE 2009B

Henriëtte Louwerse, '25 jaar sinds *Gekke Mustafa*', in: *Kunsttijdschrift Vlaanderen* 58, 328, 2009, 266-270.

LOUWERSE 2010

Henriëtte Louwerse, "'Fed With the Same Food": Dutch Authors Hafid Bouazza and Abdelkader Benali act on Shakespeare', in: Mirjam Gebauer & Pia Schwarz Lausten (ed.), *Migration and Literature in Contemporary Europe*. München, Meidenbauer, 2010, 259-271.

LOUWERSE 2013

Henriëtte Louwerse, "'We are not bodies only, but winged spirits". Metamorphosis in the work of Hafid Bouazza', in: Wolfgang Behschnitt, Sarah De Mul & Liesbeth Minnaard (ed.), *Literature, Language and the Low Countries*. Amsterdam e.a., Rodopi, 2013, 243-263.

LOUWERSE 2015

Henriëtte Louwerse, 'Persoonlijk universum. Hafid Bouzza onttrekt zich aan de code', in: Johan Goud (ed.), *Ontworteld. De schrijver als nomade*. Zoetermeer, Klement, 2015, 77-94.

LOWE 1995

Donald M. Lowe, *The Body in Late-Capitalist USA*. Durham e.a., Duke University Press, 1995, geraadpleegd op 27 september 2016 op *Google Books*.

VAN MAERLANT 1994

Jacob van Maerlant, *Spiegel historiael*. Editie Frits van Oostrom. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1994 (Alfa. Literaire teksten uit de Nederlanden).

MARDOROSSIAN 2002

Carine M. Mardorossian, 'From Literature of Exile to Migrant Literature', in: *Modern Language Studies* 32, 2, 2002, 15-33.

MASSCHELEIN E.A. 2015

Anneleen Masschelein, Kristine Steenbergh & Arne Vanraes, 'Een bewogen veld: The "affective turn" in de eenentwintigste literatuurtheorie en historische letterkunde', in: *Cahier voor Literatuurwetenschap* 7, 2015, 117-139, geraadpleegd 6 januari 2017 op <https://biblio.ugent.be/publication/7016701/file/7016710.pdf>

McGREGOR 2015

William B. McGregor, *Linguistics: An Introduction*. Londen e.a., Bloomsbury, 2015 [1988].

MEIJSING 1996

Doeschka Meijzing, 'Het ledigen der lendenen: vreemde verhalen van Hafid Bouazza', in: *Elsevier* 22-06-1996, geraadpleegd 26 maart 2017 op <http://literom.nbdbibliion.nl/literom/resultaten/33603> [Geen paginanummers beschikbaar].

MINNAARD 2009

Liesbeth Minnaard, 'Bouazza's principe van paradoxaliteit', in: *Spiegel der Letteren* 51, 2, 2009, 285-287.

MINAARD 2010

Liesbeth Minnaard, 'Moving Moroccan Memories: Hafid Bouazza's Critical Re-Vision of *De voeten van Abduallah*', in: Mirjam Gebauer & Pia Schwarz Lausten (ed.), *Migration and Literature in Contemporary Europe*. München, Meidenbauer, 2010, 349-363.

MOENANDER 2007

Sjoerd-Jeroen Moenander, "'Genoeg materiaal voor een geboorte?'" Identiteit en verhaal in Abdelkader Benali's *De langverwachte*', in: Elke Brems, Hugo Brems e.a. (ed.), *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*. Leuven, Peeters, 2007, 363-383.

MOL 2013

Alexandra Mol, *Van metamorfose tot mirage: grensoverschrijding en representaties als postmodernistische kenmerken in Bouazza's Paravion*, BA-scriptie, Utrecht, Universiteit Utrecht, 2013, geraadpleegd 3 november 2015 op <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/280545>

MOOIJ 1977

Antoine Mooij, *Taal en verlangen: Lacans theorie van de psychoanalyse*. Meppel, Boom, 1977 [1975].

MOSLUND 2010

Sten Pultz Moslund, *Migration Literature and Hybridity*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

MUSSCHOOT 2009

Anne Marie Musschoot, 'The Ego Looks Back, 1980-' , in: Theo Hermans (ed.), *A Literary History of the Low Countries*. New York, Camden House, 2009, 645-657.

NACHTERGAELE 2004

Charlotte Nachtergaele, "'Hoe speel ik de exotische joker?'" Hafid Bouazza, een Nederlands schrijver', in: Yves T'Sjoen (ed.), *De zwaartekracht overwonnen. Dossier over 'allochtone' literatuur*. Gent, Academia Press, 2004, 1-29.

NIJBORG 2011

Marjan Nijborg, 'A Significant Paratextual Shift: Analyzing Book Covers of Dutch-Moroccan Literature, 1994-2008', in: Margriet Bruijn Lacy & Christine P. Sellin (ed.), *Crossing Boundaries and Transforming Identities: New Perspectives in Netherlandic Studies*. Münster, Nodus Publikationen, 2011, 175-189.

NOELLE 1998

David Noelle, 'Searching for God in the machine', in: *Free Inquiry* 18, 3, 1998, 54-56.

PAM 2009

Max Pam, 'Treurwilglommer', in: *HP/De Tijd* 20-03-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/100804> [Geen paginanummers beschikbaar].

PAREIT 2016

Timothy Pareit, '*Essentie zonder lichaam*': *Lichamelijkheid en seksualiteit in Hafid Bouazza's Paravion*, BA-scriptie, Leuven, KU Leuven, 2016.

DE PRETER 2001

Jeroen de Preter, 'Het Boekenweekessay van Hafid Bouazza', in: *De Morgen* 14-03-2001, geraadpleegd 18 december 2016 op *Gopress* [Geen paginanummers beschikbaar].

PROBYN 2005

Elsbeth Probyn, *Blush: Faces of Shame*. Londen, University of Minnesota Press, 2005, geraadpleegd op 4 oktober 2016 op *Google Books*.

PUNDAY 2000

Daniel Punday, 'A Corporeal Narratology?', in: *Style* 34, 2, 2000, 227-242.

PUNDAY 2003

Daniel Punday, *Narrative Bodies: Towards a Corporeal Narratology*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.

ROOX 2016

Ine Roox, "'We zijn zo tolerant dat het kruiperig wordt'", in: *De Standaard* 09-01-2016, 36, geraadpleegd 2 april 2017 op *GoPress*.

SCHUT 2009

Lies Schut, 'Zinnelijke liefde', in: *De Telegraaf* 06-03-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/101174> [Geen paginanummers beschikbaar].

SERDIJN 1998

Danielle Serdijn, 'Hees gelispel en geruis', in: *Het Parool* 22-05-1998, geraadpleegd 14 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/31470> [Geen paginanummers beschikbaar].

SERDIJN 2009

Daniëlle Serdijn, 'De flinterdunne renaissance van Bouazza', in: *De Volkskrant* 20-03-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/101410> [Geen paginanummers beschikbaar].

SERENI 2006

Sabrina Sereni, "'We verwringen woorden om het nauwelijks definieerbare te definiëren". Postmoderne kenmerken in Hafid Bouazza's *Momo*', in: *Freespace nieuwzuid: driemaandelijks discursieve machine voor cultuurkritiek en amusement* 5, 20, 2006, 16-31.

SIVIRSKY 1963

Antal Sivirsky, *Het beeld der Nederlandse literatuur 2*. Groningen, J.B. Wolters, 1963.

SMITH 2004

Andrew Smith, 'Migrancy, hybridity, and postcolonial literary studies', in: Neil Lazarus (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 241-262.

SOMERS 1998

Maartje Somers, 'Mooie woorden', in: *Het Parool* 01-05-1998, geraadpleegd 14 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/14203> [Geen paginanummers beschikbaar].

SPEET 2009

Fleur Speet, 'Tintelend van sferen en sentimenten', in: *Het Financieele Dagblad* 21-03-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/101401> [Geen paginanummers beschikbaar].

START 2009

Irene Start, 'Barokke Bouazza', in: *Elsevier* 15-03-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/101051> [Geen paginanummers beschikbaar].

STOICESCU 2013

Alexa Stoicescu, 'Het nest van de spotvogel. "Heimat" in *Spotvogel* van Hafid Bouazza.', in: *Neerlandica Wratislaviensia* 23, 3558, 2013, 105-118.

STORM 2009

Arie Storm, 'Bouazza liegt, en toch is het allemaal waar', in: *Het Parool* 07-03-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/100997> [Geen paginanummers beschikbaar].

THOMPSON 2011

Carl Thompson, *Travel Writing*. Londen e.a., Routledge, 2011.

TILKIN 2009

Kristoff Tilkin, 'Hafid Bouazza Spotvogel', in: *Humo* 10-03-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/100842> [Geen paginanummers beschikbaar].

T'SJOEN 2004

Yves T'Sjoen, 'Woord vooraf', in: Yves T'Sjoen (ed.), *De zwaartekracht overwonnen. Dossier over 'allochtone' literatuur*. Gent, Academia Press, 2004, 129.

TRUIJENS 1998

Aleid Truijens, 'Ja, zo smaakt kattenkwaad', in: *De Volkskrant* 15-05-1998, geraadpleegd 14 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/66588> [Geen paginanummers beschikbaar].

VAN UFFELEN 2004

Herbert van Uffelen, 'Geboren worden is een vorm van herinneren. Over de Nederlandstalige literatuur van allochtonen.', in: Stefan Kiedron & Agata Kowalska-Szubert (ed.), *Thesaurus polyglottus et flores quadrilingues: festschrift für Stanisław Predota zum 60*. Wrocław, ATUT, 2004, 691-709.

VAESSENS 2013

Thomas Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen, Vantilt, 2013.

VERHASSELT 2010

Sarah Verhasselt, *Het beeld van het negentiende-eeuwse fin de siècle in vijf hedendaagse romans*, MA-scriptie, Gent, Universiteit Gent, 2010, geraadpleegd 30 augustus 2016 op http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/957/RUG01-001457957_2011_0001_AC.pdf

VERMEULEN 2009

Julien Vermeulen, 'Culturele diversiteit in de Nederlandse literatuur. Aanzet tot bibliografie', in: *Kunsttijdschrift Vlaanderen* 58, 328, 2009, 321-324.

VERSCHEURE 2009

Nicolas Verscheure, 'Hafid Bouazza – Spotvogel', in: *Vlaanderen* 58, 328, 2009, 337.

VERVAECK 1999

Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel, VUBpress e.a., 1999.

VERVAECK 2002

Bart Vervaeck, 'Zeepbel of huis van glas?', in: *Ons Erfdeel* 45, 3, 2002, 442-444.

VERVAECK 2009

Bart Vervaeck, 'Een bonte duisternis. Spotvogel van Hafid Bouazza.', in: *DW B*, 5, 2009, 871-877.

VERVAECK 2016

Bart Vervaeck, 'Spotvogel', in: *Lexicon van literaire werken*, aanvulling 106, september 2016, 3-12.

VISSERS 2003

Erik Vissers, 'Het dorp is geen paradijs', in: *De Standaard* 30-10-2003, geraadpleegd 26 maart 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/58481> [Geen paginanummers beschikbaar].

VITSE 2009

Sven Vitse, 'Paravion', in: *Lexicon van literaire werken*, aanvulling 82, mei 2009, 1-12.

VOGEL 1998

Wim Vogel, 'Bouazza vernieuwt het impressionisme', in: *Haarlems Dagblad* 28-05-1998, geraadpleegd 14 februari 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/40934> [Geen paginanummers beschikbaar].

VULLINGS 1996

Jeroen Vullings, 'De ziel huist in de ingewanden', in: *Vrij Nederland* 07-09-1996, geraadpleegd 26 maart 2017 op <http://literom.nbdbiblion.nl/literom/resultaten/20296> [Geen paginanummers beschikbaar].

VULLINGS 1998

Jeroen Vullings, 'De zintuiglijke wereld hoort ons toe', in: *Vrij Nederland* 09-05-1998, geraadpleegd 14 februari 2017 op <http://literom.nbdbibliion.nl/literom/resultaten/23560> [Geen paginanummers beschikbaar].

VULLINGS 2009

Jeroen Vullings, 'Hafid zoekt verlossing: BOUAZZA HERRIJST', in: *Vrij Nederland* 07-03-2009, geraadpleegd 28 februari 2017 op <http://literom.nbdbibliion.nl/literom/resultaten/100880> [Geen paginanummers beschikbaar].

WHITE 1995

Paul White, 'Geography, Literature and Migration', in: Russell King, John Connell & Paul White (ed.), *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. Londen e.a., Routledge, 1995, 1-20.

Abstract

The label of ‘migrant literature’ (i.e. literature *written by* migrants) has received severe blows over the last couple of years. On the international scene, an increasing group of commentators challenges the idea that the literature written by migrants is (still) fundamentally different from that by ‘mainstream’ authors. In the Netherlands, though, the label largely remains in place. This paper wants to make a case for Søren Frank’s (2008) concept of ‘migration literature’ (i.e. literature *about* migration) by juxtaposing two novellas by the Dutch ‘migrant’ author Hafid Bouazza on thematic grounds. Instead of migration – which will only be taken into account when explicitly triggered by the fictional text – this paper will investigate the importance of the body as a common denominator in the two works. The body is an interesting research object as postmodern authors frequently utilize it to express their views on man and the world as well as their own poetics (Vervaeck 1999, 78). Starting from Daniel Punday’s corporeal narratology combined with the theories of amongst others Pierre Bourdieu, my paper therefore explores the tensions between the body and the imagination, another hall mark of Bouazza’s writing. It argues that Bouazza’s works should not be so much considered in the light of migration and multiculturalism, but should rather be interpreted as a plea for sensuality and open-mindedness.