

2

2020 | jaargang 136

Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde

Journal of Dutch Linguistics and Literature

TNTL

SARAH BADWY & YRA VAN DIJK

Het gruwelijke gezicht van de geschiedenis

De politieke betekenis van de allegorie bij Boeli van Leeuwen

Abstract – The memory of colonialism and slavery is finally becoming more widespread in the Netherlands. However, the field of literary studies still falls behind compared to the central place of the Dutch-Caribbean slavery past in recent societal debates. One of the reasons could be that the representation of trans-Atlantic slavery in literature is often oblique and allegorical. This article proposes a reading of such allegories in *The Sign of Jonah* (Van Leeuwen 1995) by the Dutch-Antillean writer Boeli van Leeuwen. The novel's intertextual references to both the Biblical story of Jonah and numerous other intertextual references, connect European, South-American and religious texts with the violent colonial history of the Caribbean. Using European (Walter Benjamin) and Caribbean (Eduard Glissant, Antonio Benítez-Rojo) theory, we argue that it is precisely this hybrid and postmodern practice of meaning-making that shapes the depiction of slavery and colonial memory in Van Leeuwen's novels. Binary oppositions between Europe and South-America, masters and slaves, humans and nature, are deconstructed and readers are encouraged to understand man as fundamentally entangled with his other, be it animal, botanical and mineral. The postmodern use of the allegory turns out to produce cultural memory, and also to announce a future of 'eco-becomings'.

1 Inleiding

Hoewel de Nederlands-Caribische slavernijgeschiedenis eindelijk op de maatschappelijke agenda staat en onderwerp is van debatten, tentoonstellingen, herdenkingen en historisch onderzoek, blijft de letterkunde nog wat achter. Er is daarbinnen geen hausse aan postkoloniaal onderzoek, terwijl juist literaire teksten van cruciaal belang zijn voor het begrijpen van onze culturele en politieke geschiedenis en de verwerking daarvan.

Om de rol en betekenis van literatuur in culturele herinnering te begrijpen is letterkundige analyse nodig: de betekenis ligt niet altijd aan de oppervlakte. Ook Caribische literatuur verbeeldt het geweld van de trans-Atlantische slavenhandel vaak indirect, intertekstueel en allegorisch.¹ Tegelijkertijd stellen auteurs daarin ook de vraag hoe literatuur de geschiedenis kan verbeelden zonder koloniale binaire opposities of hiërarchieën te produceren. Het zijn meta-ficties die het vertellen zelf vertellen: *Omeros* van Derek Walcott bijvoorbeeld, of *Texaco* van Patrick Chamoiseau uit Martinique.

1 Recent is er meer onderzoek op gang aan het komen naar min of meer verborgen verwijzingen naar het slavernijverleden. Marringje Paijmans (2018) onderzoekt bijvoorbeeld slavernij-discoursen in de zeventiende eeuw en Michiel van Kempen bespreekt vier Surinaamse teksten over de slavernij (2002). Zie verder ook Judith Gera (2016) over *Camera Obscura*, Isabel Hoving over Astrid Roemer (2017) en Yra van Dijk over *Mijn zuster de negerin* (2016).

Voor het Nederlandse taalgebied onderzocht de Curaçaose auteur Boeli van Leeuwen in zijn literaire teksten het verband tussen taal, koloniale geschiedenis, ethiek en politiek. Hoe zijn representatie van het verleden eruitziet en hoe we die kunnen interpreteren, tonen we hier aan de hand van *Het teken van Jona* (1988). Dat verhaal, over een Antilliaanse hoofdpersoon die wordt ingescheept en over de Caribische wateren vervoerd door een Europese vrouw en een Zuid-Amerikaanse man, is een allegorische heropvoering van ‘The Middle Passage’, zoals de mensenhandelsroute wordt genoemd.² De titel én het gegeven dat het schip De Walvis heet, verbinden de roman met het Bijbelverhaal van Jona in de walvis. De overvloedige intertekstuele verwijzingen leggen verbanden tussen Europese, Zuid-Amerikaanse en religieuze teksten en de gewelddadige koloniale geschiedenis van het Caribische gebied. Verschillende geschiedenissen van geweld kruisen elkaar in een tijdloze ruimte, waar niet vergeten kan worden, maar steeds opnieuw – en op andere manieren – herinnerd.

Door de intertekstuele overvloed is de postkoloniale, kritische betekenis van de romans van Van Leeuwen niet altijd gezien. De postmoderne vorm maskeert dan de beschrijvingen van identiteit en geschiedenis en verhult de politieke betekenis (Penier 2012: 29). Om die aan te kunnen tonen zetten we zowel Europese als Caribische theorie in. Met hulp van het denken van Walter Benjamin over de allegorie en van Antonio Benítez-Rojo over postmoderne postkolonialiteit, zullen we laten zien wat de politieke, postkoloniale en specifiek Caribische betekenis is van deze tekst en hoe de herinnering aan de slavernij erin is verwerkt. Hiermee positioneren we eveneens Van Leeuwens politieke gebruik van de allegorie binnen de postkoloniale allegorische traditie van de Caribische literatuur. In een dergelijk breder theoretisch Caribisch verband komt de tekst van Van Leeuwen meer tot zijn recht dan in een louter historische en dialogische relatie met Nederlandse teksten. Deze ‘overzeese literatuur’ valt namelijk door haar schatplichtigheid aan de Caribische context – denk aan de culturele en talige vermenging – niet te vangen binnen de literaire ontwikkelingen van het moederland alleen.

In een voor hem typische meerduidigheid verweeft Van Leeuwen in *Het teken van Jona* meerdere allegorische teksten. De vraag is wat het effect is van die postmoderne vorm in de representatie van koloniaal- en slavernijgeweld. Hier bespreken we achtereenvolgens de effecten van de verwijzingen naar het scheppingsverhaal, Sodom en Gomorra en Jonas te Ninevé. De allegorie, zo zal blijken, is niet alleen een vorm van culturele herinnering en contemporaine kritiek, maar ook een vorm van metafiction: het gaat steeds ook over de vraag hoe men kan schrijven in en over de Caribische situatie. Ter inleiding daarop gebruiken we Van Leeuwens Caribische tijdgenoot: de Cubaanse essayist Benítez-Rojo.

2 De postmoderne Caribische tekst

De Cariben vormen net zo min als Europa, Afrika of Oost-Azië een coherent cultureel geheel. Hun context is gefragmenteerd door de verschillende geschiede-

² Ook Van Leeuwens eerdere roman *Schilden van leem* lokte overigens een allegorische lezing van een bootreis uit die te interpreteren is als een verwijzing naar de slavernij-geschiedenis, of liever gezegd: een re-enactment.

nissen, talen en politieke realiteiten die in de regio naast elkaar bestaan (Murray-Román 2015: 23). Bovendien heeft de lange geschiedenis van overheersing door verschillende naties in het gebied een literatuur voortgebracht die talig divers is. Er zijn orale of geschreven teksten in Europese talen – Spaans, Engels, Frans of Nederlands – of in inheems ontstane creooltalen zoals Sranan, Sarnami of Papiamentu (Rutgers 2007: 3). Hiernaast heeft dit verleden voor een eigen tekstcultuur gezorgd, waarin processen, dynamieken en ritmes een centrale plaats innemen (Benítez-Rojo 1992: 3).

Benítez-Rojo wijst op de fragmentarische en barokke aard van de narratieven uit de regio.³ Zoals veel poststructuralistische Caribische denkers, beschouwt Benítez-Rojo het gebied per definitie als een plek waar ‘chaos’ heerst (Benítez-Rojo 1992: 2). In het wereldbeeld dat spreekt uit *chaos theory* kunnen orde en wanorde naast elkaar bestaan. Deze Caribische chaos vergt geen leeshouding die gericht is op eenduidig interpreteren, maar op iets anders.

De Caribische tekst is er een waarin de verhouding tussen centrum en marge gedeconstrueerd wordt en waarin louter *close reading* juist minder zicht oplevert. De lezer moet niet resultaatgericht lezen, maar gespist zijn op de marge, de heterogeniteit van de regio en de processen die het gebrek aan samenhang voortbrengen. Chaos gaat over datgene wat zich herhaalt, wat reproduceert, groeit, vergaat, zich ontvouwt, vloeit, draait, trilt en bruist (Benítez-Rojo 1992: 3). De werking van de Cariben als brug tussen Noord- en Zuid-Amerika maakt de plek tot een archipel met ‘unstable condensations, turbulences, whirlpools, clumps of bubbles, frayed seaweed, sunken galleons, crashing breakers [...] and seagull squawks.’ Oftewel, het is een gebied van – talige – chaos (Benítez-Rojo 1992: 2).⁴

Deze chaos is heilzaam, omdat hij een tegenwicht biedt aan de opgelegde uniforme systemen van imperialistische ideologieën (Dash 1995: 177). Inmiddels is er kritiek geleverd op dit beeld van de Cariben als een ‘chaos’ die niet in kaart te brengen is. Het bezwaar tegen zowel deze anti-essentialistische theorie, als tegen de pleidooien voor terugkeer naar een culturele Caribische ‘eigenheid’, is dat geen van beide standpunten antwoord geeft op het politieke, hedendaagse en neoliberale vraagstuk van de Cariben (Penier 2012: 28–30).

De vraag is hoe Van Leeuwens romans zich verhouden tot deze filosofische en politieke context en tot de anti-essentialistische theorie. In zijn teksten is een postkoloniale houding sterk verbonden aan een postmoderne poëtica: een verzet tegen historisch bepaalde hiërarchische discoursen. Ook dichotomieën, zoals die tussen hoge en lage cultuur, worden opgeheven. We zullen in de analyse laten zien dat het postmoderne ‘einde van de grote verhalen’ in dit oeuvre betekent dat de literaire conventies, zoals een verhaal met een kop en een staart, worden verlaten.

De tekst van Van Leeuwen vertrekt vanuit een vergelijkbaar gedachtegoed als Benítez-Rojo. Ook daar gaat het om een ontrafeling van de verhouding tussen

3 ‘at times almost annulled, by heteroclitic, fractal, baroque, or arboreal forms, which propose themselves as vehicles to drive the reader and the text to the marginal and ritually initiating territory of the absence of violence (Benítez-Rojo 1992: 25).

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

centrum en marge, bron en navolging. De postmoderne roman ondermijnt de legitimerende machtsuitoefening van de traditie, juist door canonieke interteksten in te zetten, vooral het eerste en laatste Bijbelboek – Genesis en de Openbaring van Johannes: ‘schepping en destructie zijn immers onafscheidelijk in het postmoderne wereldbeeld’, zoals Bart Vervaeck stelt (Vervaeck 2015: 178). Voor Van Leeuwen zijn schepping en vernietiging als een Siamese tweeling: ‘Iedere act of creation kan [...] niets anders zijn dan een ontkenning van de dood’ (Van Leeuwen 2007: 30).⁵ Hij demonstreert hun verwantschap door intertekstuele verwijzingen te gebruiken. Zo verwijst *Het teken van Jona* op allegorische wijze naar de Apocalyps en naar het paard van Johannes dat het Einde der Tijden aan zou kondigen. Uit de analyse van die allegorie zal blijken dat de roman actueler en subversiever is dan de literaire theorie.

3 Allegorie

Een allegorie is een verhaal met een dubbele betekenis: naast de letterlijke is er een conceptuele. Een tekst ‘verdubbelt’ dus een andere tekst: de ene tekst wordt *door* de andere gelezen. De allegorie werkt net als een droom: het is een vertaling van een verdrongen of vergeten verhaal, meestal in de vorm van fragmenten of vervormingen. In de psychoanalyse wordt die vorm bijvoorbeeld ingezet wanneer het echte verhaal erachter onbekend is of zich niet laat verwoorden.

In maatschappelijke situaties kan de allegorie een manier zijn om indirect commentaar te leveren op het culturele of politieke klimaat. Dat liet Walter Benjamin zien in zijn werk over het barokke *Trauerspiel* – later in het Engels vertaald als *The Origin of German Tragic Drama* (1928). De vaak dogmatische en gewelddadige werken van Duitse dramaturgen uit de zestiende en zeventiende eeuw reflecteerden allegorisch op de actualiteit. In het tweede deel van zijn boek onderzoekt hij de vorm filosofisch. De allegorische zienswijze, stelt Benjamin, confronteert de mens met zijn historische bepaaldheid en met ‘the *facies hippocratica* of history’ (Owens 1980: 70-71), omdat ze een tweetijdigheid teweegbrengt. Zij kan immers in een nieuwe tekst het verleden oproepen door terug te verwijzen naar een oud verhaal (Owens 1980: 68). Wanneer de personages van een werk bepaalde abstracte begrippen ‘vertolken’ – lijden en schuld, bijvoorbeeld – en als hun handelingen op ‘een dieper plan’ begrepen moeten worden, is er sprake van een allegorie in de ruimere betekenis (Van Bork e.a. 2012). Het Oude Testament wordt bijvoorbeeld allegorisch als we het lezen als een voorafschaduw van het Nieuwe Testament (Owens 1980: 68).

De verdubbeling die de allegorie teweegbrengt, is echter eerder ambivalent dan eenduidig. Zij herstelt geen oorspronkelijke betekenis, noch vervangt zij die. Om de werking van de allegorie te verbeelden gebruikt Craig Owens, in een inzichtelijk artikel over Benjamin, de figuur van de palimpsest: een gebruikt stuk perkament waar de reeds aanwezige tekst afgeschraapt wordt om plaats te maken voor

⁵ Hoofdpersoon Boeli reflecteert in de betreffende passage op de drang als mens om iets tastbaars achter te laten na de dood. Cynisch zegt hij: ‘het maakt allemaal geen moer uit, ik ben op weg naar het einde en alle bibliotheken puilen uit van de boeken’ (30).

een nieuwe tekst. Het oude schrijfsel is echter niet helemaal verdwenen en schijnt door de nieuwe tekst heen, waardoor een gemengde tekst ontstaat zonder ‘origineel’ (Owens 1980: 69). Zo ontstaat een gecontamineerde betekenis.

Niet alleen creëert de kunstenaar die de allegorie aanwendt nieuwe beelden, door de soms eindeloze herhaling ervan ontdoet hij de ‘oorspronkelijke’ verhalen van hun zeggingskracht en autoriteit (Owens 1980: 69). De interpretatie en betekenis raken ontregeld en het hermeneutische ideaal van een uiteindelijke juiste betekenis blijkt onhaalbaar (Owens 1980: 69). ‘In the field of allegorical intuition the image is a fragment, a rune [...] the false appearance of totality is extinguished’, schrijft Benjamin (Benjamin 1998: 176). Het effect daarvan, zo gaat hij door, is een meervoudige betekenis.

Benjamin's allegorische theorie omvat daarmee drie aspecten: subjectiviteit, historiciteit en hybriditeit.⁶ Subjectiviteit gaat over de willekeurige relatie tussen betekenaar en betekende: elke persoon, elk object en elke relatie kan vele betekenissen hebben (Fischer-Lichte 1986: 156). Ironie versterkt dit principe. De (ironische) allegorie twijfelt aan ‘kennis’ als universeel gegeven, doordat zij een sluitende betekenis frustreert en uitstelt. Zij fungeert als een ‘counter-narrative’: ze vertraagt en bemoeilijkt een horizontale, eenduidige lezing.⁷ Stephen Slemon betoogt dat postkoloniale teksten precies dit discursieve potentieel van de (ironische) allegorie gebruiken om het door de kolonisator opgedrongen paradigma te ontmaskeren en te herdefiniëren (Slemon 1987: 10).

De historische kant van de allegorie huist in haar vermogen om heden en verleden met elkaar te verbinden. Herdenken en herinneren is zowel een doel als een effect van de allegorie (Fischer-Lichte 1986: 159; Benjamin 2003: 223). Zij funktioneert als een zogenaamde *lieu de mémoire*, die het vergetene opnieuw onder de aandacht brengt. Omdat de allegorie twee teksten aan elkaar verbindt, kan zij het verleden ‘bewaren’ en steeds opnieuw relevant maken.

Tot slot is de allegorie in haar samengestelde vorm en meerduidige betekenis hybride. Zij is altijd een hervertelling die vaak ook nog samengevoegd is: teksten, beelden en tradities zijn erin vermengd en zo bemoeilijkt ze het streven naar en vinden van een zuivere betekenis (Van Alphen 2016: 3-4).⁸ Deze ‘onzuiverheid’ van de allegorie maakt haar een typisch postmoderne én postkoloniale vorm, omdat de hybriditeit van de postkoloniale cultuur een dominant verhaal ondermijnt. In deze teksten staat de verhouding tussen ‘origineel’ en ‘kopie’ dus altijd onder druk.⁹

Door aandacht te schenken aan de allegorische vorm willen wij onderzoeken hoe en met welk effect verschillende verhalen over elkaar heen gelegd worden in *Het teken van Jona*. Het gaat ons in het bijzonder om de manier waarop de roman de allegorie inzet om een gewelddadige geschiedenis te verbeelden. Dat wil niet

6 Zie Fischer-Lichte 1986.

7 ‘words can be used to signify their opposites is in itself a fundamentally allegorical perception’ (Van Alphen 2016: 10).

8 Ernst van Alphen omschrijft de allegorie als een geperverteerde vorm van betekenisvervanging.

9 Vgl. Van Kempen die wijst op postkoloniale intertekstualiteit en op de afwezigheid van ‘bronnen’ in de oraliteit (2013: 304). Zie ook bijvoorbeeld het klassieke *The Empire Writes Back* over het probleem van ‘essential cultural purity’ en over het feit dat ‘the concept of authenticity itself was endorsed by a centre [...]’ (Ashcroft 1989: 41).

zeggen dat duidelijk wordt wat Van Leeuwens tekst ‘eigenlijk’ betekent: daar is deze allegorie te postmodern voor. Eerder onderzoekt *Het teken van Jona* welke vormen van betekenis er mogelijk zijn in de postkoloniale context.

4 *Het teken van Jona*

Van Leeuwens magisch-realistisch getinte verhalen doen in veel opzichten denken aan die van Gabriel García Márquez.¹⁰ *Het teken van Jona* is echter nog een stuk lastiger te volgen dan het werk van de epische en populaire Zuid-Amerikaanse verteller. De overvloedige taal en inhoud van de roman laat zich niet eenvoudig verwerken. Wellicht is dat de reden dat Van Leeuwens oeuvre grotendeels onderbelicht is in de Nederlandse literatuurgeschiedenis en geen deel uitmaakt van academische curricula.¹¹

Het teken van Jona kent twee hoofdpersonen: de ik-figuur, een schrijver die woont en werkt op Curaçao, en Juan Carlos de Altamarino, een grootgrondbezitter in het fictieve Zuid-Amerikaanse land Balboa. In het eerste deel van de roman is de schrijver aan het woord, die veel overeenkomsten vertoont met auteur Boeli van Leeuwen. Voor de duidelijkheid en door de gelijkenissen zal die ik-figuur in het vervolg worden aangeduid als ‘Boeli’ en de auteur als ‘Van Leeuwen’.

Boeli leidt een zwervend bestaan op Curaçao, waar mensen hem spottend ‘professor’ noemen, ‘een gek onder de gekken’ (Van Leeuwen 2007: 94). Beelden en visioenen van het paard van Johannes brengen hem tot wanhoop, terwijl hij reikhalzend uitkijkt naar een teken (Van Leeuwen 2007: 17).¹² Pas aan het einde van de roman schenkt de profeet Jona dat hem. In de tussentijd neemt Boeli, een ziener tegen wil en dank, de lezer mee van hallucinatie naar hallucinatie. Op een avond treft hij een neergestoken man aan op straat, die er ernstig aan toe is. Door adequaat optreden redt hij het leven van Juan Carlos de Altamarino – J.C. Als die hersteld is van zijn verwondingen, wil hij zijn redder als beloning zijn land Balboa schenken.

Samen met Juan Carlos en diens maîtresse Laila vaart Boeli naar de plek van bestemming met hun boot, de Cachalote, oftewel: de Walvis. Wanneer Boeli Laila ontmoet – een vrouw over wie Juan Carlos zich tijdens een van zijn handelsreizen naar Noorwegen heeft ontfermd – maakt zich een ‘oude paradijsvrees’ van hem meester (Van Leeuwen 2007: 99); een angst die terecht blijkt. Als hij samen met Juan Carlos in een bordeel is, probeert Laila hem als een slang te verleiden. Net op tijd verbreekt Juan Carlos de betovering en redt hij op zijn beurt Boeli’s hachje. Hierna besluit Boeli terug te keren naar Curaçao om zijn herwonnen leven en de publicatie van zijn nieuwe boek te vieren. Het laatste deel van het boek, ‘Curaçao festival’, gaat over dit royale feest. De ochtend na het bacchanaal knielt Boeli naast zijn bed. In het Engels bidt hij het Onze Vader: ‘in de taal die mijn hemelse Vader

¹⁰ Vgl. Rutgers 2007: 197.

¹¹ Hugo Brems (2009: 184) bijvoorbeeld noemt in zijn deel van de *Taalunie Literatuurgeschiedenis Van Leeuwen* slechts een keer, en bovendien in de verkeerde generatie, namelijk samen met Cola De-brot. Bart Vervaeck (2015) verwijst evenmin naar de postmoderne teksten van Van Leeuwen.

¹² Boeli beschrijft hoe hij in het holst van de nacht gewekt wordt door nachtmerries, terwijl hij smeekt om een teken van betekenis dat zin zal geven aan alle beelden die hem teisteren.

het liefst aanhoort, gelijk mij dit als kind door mijn aardse vader was geleerd: *Our Father which art in heaven [...]* (Van Leeuwen 2007: 215-216). Dit einde is wel als een loutering gelezen.¹³ Door de allegorieën in de roman niet alleen religieuze, maar ook postkoloniale betekenis te geven, willen we onderzoeken of dat klopt. Daarnaast onderzoeken we hoe *Het teken van Jona* zich verhoudt tot de bredere kritische Caribische allegorie.¹⁴

5 Allegorie: Jona, zijn walvis en een zondig Ninevé

5.1 *Jona, een profeet*

In het Bijbelverhaal over de profeet Jona gaat het om de vraag wat juist en rechtvaardig is (Goedegebuure 2005: 78). Jona is door God uitgekozen om de mensen van Ninevé te waarschuwen, maar negeert Zijn gebod en vlucht met de boot naar Tarsis. Een hevige storm onderweg is Gods straf, zodat de bemanning op Jona's eigen aandringen besluit hem van boord te zetten. Jona wordt opgeslokt door een walvis en bidt tot God – drie dagen en nachten zit hij in het beest gevangen. Uiteindelijk gaat hij toch naar Ninevé om aan te kondigen dat het einde nabij is. Wonderbaarlijk genoeg luisteren de Ninevieten naar hem en komen zij tot inkeer. God spaart de stad en berispt Jona, die teleurgesteld is door de plotselinge verandering van de inwoners (NBV 2013: 1265; 'Inleiding op Jona').

Boeli is eveneens een profeet tegen wil en dank – hem worden zaken geopenbaard waar anderen geen weet van hebben. Herhaaldelijk spreekt hij over de ondergang van alle mensen, een verwijzing naar het laatste Bijbelboek Openbaring, een profetie van de eindtijd. Zijn waarschuwingen vinden echter geen weerklink en de voormalig alcoholist Boeli wordt op het eiland als een excentriekeling beschouwd. Van Leeuwen speelt voortdurend met de geloofwaardigheid van zijn verteller. Enerzijds bevatten diens apocalyptische visioenen verschrikkelijke en bij vlagen zeer realistisch aandoende toekomstbeelden.¹⁵ Boeli associeert erop los in onnavolgbare gevolgtrekkingen over gevaarlijke allianties, vage tekenen en symbolen die alleen hij waar lijkt te kunnen nemen.

Anderzijds relateert hij zijn eigen apocalyptische waarschuwingen en het leed dat die hem aandoen:

¹³ Volgens Wim Rutgers ligt in deze context de redding besloten, in 'het onvolmaakte en zondige van de gewone mens, en profetische boete- en noodlotsprediken', die vervangen worden door 'geluk en solidariteit mét het volk.' Het dionysisch aandoende feest interpreteert hij als een gesecculariseerd Heilig Avondmaal, dat Boeli nuttigt met de armen en misdeelden van het eiland bij wie hij zich thuisvoelt (Rutgers 2007: 192).

¹⁴ Stephen Slemon beargumenteert dat de postkoloniale allegorie een reactie is op de westerse manier van betekenen, omdat zij het discursieve aspect van de koloniale onderneming blootlegt – en daarmee de onderliggende culturele strijd (1987: 10). De allegorie is een instrument om door middel van een eigen stem (*counter discourse*) de koloniale toe-eigening te betwisten en ondermijnen (1987: 10).

¹⁵ Boeli verwijst naar het 'holocaustum van de joden', Armeniërs, Ethiopiërs en Russen om een nog veel grotere ondergang te voorspellen (Van Leeuwen 2007: 28). Bovendien heeft hij het over de internationale grootmachten, Amerika en Israël, die samenwerken en de constante dreiging van vernietiging veroorzaken.

Het verzet tegen het einde kost wel enige moeite, want soms is de verleiding groot om de pantoffeltjes vast aan te trekken en je wezenloos, met open mond, te onderwerpen aan elektronische sedatieven als *Dallas*, *Falcon Crest* en *Studio Sport*. (Van Leeuwen 2007: 33)

Van Leeuwen stelt met zijn ironische opmerking over Boeli's pantoffeltjes het denken in termen van redding en ondergang ter discussie. Ironisch is bovendien dat Boeli zijn eigen voorspellingen ontkracht. Hij is zowel een getergde ziener als een gewone man die zich verzet tegen het onvermijdelijke verval dat ouderdom heet. Het is, zoals Wim Rutgers stelt, Boeli's ouder wordende lichaam dat als teken van verval en de ondergang van de gehele wereld wordt gezien (Rutgers 2007: 193). Daarnaast moeten zijn waarschuwingen over de gevaren van massavernietiging geplaatst worden binnen de context van de jaren '80, toen de spanningen van de Koude Oorlog de wereld in zijn greep hielden. Boeli krijgt zijn influisteringen van boven, maar net zo goed van beneden, van de televisie (Van Leeuwen 2007: 26). Zijn waanvoorstellingen verweven verleden, heden en toekomst: Boeli verwijst naar genocides uit het verleden, schetst de gevaren van het heden (zoals de alliantie tussen Amerika en Israël) en blikst vooruit naar een potentieel donkere toekomst.¹⁶ De roman presenteert dus een heel andere Jona dan de profeet uit het Bijbelverhaal en becommentarieert daarmee zijn belangrijkste intertekst.

De lezer heeft geen andere keus dan mee te gaan in de visionaire maalstroom die de logische grenzen van tijd, ruimte en plaats overstijgt. De versmeltende werelden en samengevoegde geschiedenissen zorgen er immers voor dat alle traditionele narratieve structuren die de lezer houvast geven, hier wegvallen.¹⁷ Anders dan de allegorie die twee kanten op werkt, verbeeldt Boeli's personage de rizomatisch aandoende allegorie die *Het teken van Jona* vormt.¹⁸ Met zijn mengdromen die als intertekstuele draden alle kanten op gaan, benadrukt Boeli de hybride manier waarop de Caribische roman als allegorie werkt. Van Leeuwen plaatst *Het teken van Jona* niet enkel in een dialectisch verband met Jona's Bijbelverhaal, maar ook met de Tweede Wereldoorlog, het koloniale verleden van Zuid-Amerika, het toerisme in de Cariben, de literatuur (Márquez) en schilderkunst (Gaudí, Dalí).

5.2 Politieke hervertellingen: Caribbean Genesis

De interteksten van *Het teken van Jona* hebben nooit een eenduidige betekenis. In het Bijbelverhaal symboliseert het uitspuwen van Jona een wedergeboorte: hij is een ander mens geworden en besluit te doen wat God van hem vraagt (Goedegebuure 2005: 77). In de roman gebeurt het omgekeerde: de walvis dringt door in Boeli, die dit als een ontmoeting met Jezus ziet:

¹⁶ Van Leeuwen 2007: 28, onder andere.

¹⁷ Jos de Roo noemt Van Leeuwens *Een vreemdeling op aarde*, dat in 1963 verscheen, 'een vuurwerk van vormen'; de schrijver combineert namelijk korte verhaalfragmenten, streams of consciousness, reisbeschrijvingen, dialogen, filosofische beschouwingen en montage-technieken (Rutgers 2007: 95).

¹⁸ Glissant gebruikt het rizoom, een horizontaal vertakkende wortelstok, als tegenhanger voor de verticale wortel (*root*) om zo een netwerk zonder duidelijk begin of eind te schetsen. Een rizomatische vorm van betekenen houdt in dat er geen hiërarchie is tussen interpretaties (2010: 11). Juist het naast elkaar kunnen bestaan van verschillende betekenissen is een postkoloniaal gebaar, omdat de macht van het 'origineel' tenietgedaan wordt. Zie ook Van Dijk & Badwy 2020.

En ik was dankbaar voor het behoud van mijn ziel. En Zijn geest was alom aanwezig in de wateren, waar mijn beschermers lagen te dromen, With strange whale eyes wide open in the waters of the beginning and the end. (Van Leeuwen 2007: 171)

De roman vertolkt het christelijke idee van bekering: dat men pas in God gaat geloven na een gewaarwording van de Heilige Geest. Boeli raakt doordrongen van de macht van de walvis die hem heeft gered. Het beest dat God verbeeldt, is bovendien een omkering van Genesis. In plaats van Adam die de natuur benoemt, codificeert en uiteindelijk overheerst, raakt Boeli hier onder de invloed van de walvis. Het is een specifieke herschrijving van het scheppingsverhaal die kenmerkend is voor intertekstualiteit in Caribische teksten: ze tonen hoe mensen samenleven met de natuur, die vaak hen overheerst in plaats van andersom (Braziel 2005: 124).¹⁹

In de Bijbel staat de walvis symbool voor de tijdelijke dood, vóórdat je gered wordt, maar Van Leeuwen geeft hem een sleutelpositie; hij is Schepper, redder en leermeester ineen. De cachalote, een walvis en de naam van Juan Carlos' boot, is een centrale figuur in *Het teken van Jona* én meer dan een boot. Juan Carlos zegt alleen de 'God der oceanen' te kennen zoals 'Hij belichaamd is in de Cachalote' (Van Leeuwen 2007: 150). Boeli noemt de walvis een 'ark Gods' in 'een corrupte wereld: de enige drager van wat groot is en rein' (Van Leeuwen 2007: 58). De cachalote die als boot deel is van het water, én land en zee met elkaar verbindt, demonstreert hoe in de roman de grenzen tussen mens en natuur vervagen. De zee is op die manier in de woorden van Jana Evans Braziel een 'rhizomic or interrelated space for eco-becomings' (Braziel 2005: 115). Dat wil zeggen: het water biedt als onbewoonbare plek weerstand tegen overheersing. Waar de walvis eerder een middel was om een hoger doel te bereiken, is hij in de roman het hogere doel zelf.

Daarmee oppert Van Leeuwen niet alleen een andere interpretatie van het Bijbelverhaal, maar becommentarieert hij ook indirect de hiërarchische literaire conventies. Hij heft de almacht van de brontekst op, evenals die van de westerse kolonisator en diens god. Jona verwijst hier namelijk niet alleen naar de originele Bijbeltekst, maar ook naar een gemarginaliseerd Caribisch verhaal: dat van andere mensen die in de 'buiken' van schepen belandden tijdens de slavenhandel. Édouard Glissant vergelijkt het slavenschap met een baarmoeder die 'zwanger van de dood' was door alle opeengepakte slaven die stierven tijdens de overtocht van de *Middle Passage* (Glissant 2010: 6). Van Leeuwen voert deze gebeurtenis opnieuw op, zij het dit keer met een heel andere uitkomst: de inwendige reis is geen doodstrijd, maar een loutering: 'Maar op de vierde dag [...] werd ik wakker, doordrenkt van zweet, maar niet meer misselijk. [...] Ik liep nog een beetje na te trillen en ontdekte dat de wereld opnieuw was geschapen: und alle Deine Werke sind herrlich, wie am ersten Tag' (Van Leeuwen 2007: 108-109). Ook gaat Boeli later, vastgebonden op het schip, de 'formidabele Sea-Scape van Turner' in. De verwijzing naar de schilder is naast een visuele ook een politieke: hij was een abolitionist en maakte ook anti-slavernij werk.

Mensenhandel wordt ook gethematiseerd in de rol die het bordeel speelt in de roman. De Nederlands-Caribische herschrijving van Genesis vindt plaats in de Farolito, waar Laila als de slang uit het Paradijs Boeli verleidt:

¹⁹ Ook Rutgers dicht de vis een belangrijke rol toe: volgens hem verbeeldt hij de tegenstelling tussen het technocratische Balboa en het natuurlijke van de zee (Rutgers 2007: 193).

Ze [Laila] kroop als een slang over de grond. [...] Haar hoofd verscheen aan mijn zijde en een spitse tong streelde de palm van mijn hand; daarna fladderde haar tong als een giftige vlinder langs mijn pols. [...] Ik was plotseling bezeten van een schier onhoudbaar verlangen de schelp van haar schoot binnen te dringen om voor altijd in het binnenste van haar lichaam te wonen. Toen zei ze zacht en hees: ‘Wat heeft het leven je ooit geboden dan pijn, verdriet en onbegrepen lijden. Heb je ooit een goede daad beloond gezien? Welke vruchten heb je kunnen plukken? Stof is alles in je hand geworden en as de woorden in je mond. Waarom worstel je met een onbegrijpelijke God, waar zijn de bloemen die je hebt gezaaid, wat betekent het werk van je geest en handen? Breek met je voos bestaan en alle macht zal je gegeven worden om deel te nemen aan de werkelijke wereld van overheersing en genot. Er is geen rechtvaardiging voor jouw God, want heb je ooit iets anders gezien in dit leven dan armen in de rijke kerk, stervende kinderen in de woestijn, slachtvelden dampend van bloed van jonge soldaten, kampen waarin mensen zijn doodgemarteld en vergast? Neem mij en laat ons samen treden in het rijk, waarin macht wordt gegeven aan diegenen die er recht op hebben.’ (Van Leeuwen 2007: 168)

Braziel gebruikt de term ‘Caribbean Genesis’ voor zulke herschrijvingen van de ontstaansmythes die de basis vormen van de Westerse geschiedenis, kennis en mensbeeld (Braziel 2015). Ze benadrukt de ontwrichtende werking van zulke tekstuele herschrijvingen en hervertellingen van belangrijke ontstaansmythes (Braziel 2015: 122). De originele Genesis geniet een aura van zuiverheid en onfeilbaarheid, waar de Genesis in *Het teken van Jona* wortelt in het kwaad, namelijk het bordeel. Het is niet toevallig dat Laila’s naam lijkt op *Lilith*, Eva’s voorgangster uit de Mesopotamische oudheid (Coomans-Eustatia e.a. 1991: 22). Zoals Satan Eva met de verboden vrucht Adam liet verleiden (NBV 2013: 8; Genesis 3:6), paait Laila Boeli om gelijk te worden aan God. Ze wijst hem op al het onrecht dat zijn ‘voos bestaan’ kenmerkt en de ellende die hij om zich heen ziet. Als hij met haar meegaat, zal hem rechtvaardigheid ten deel vallen, prevelt Laila.

Een voorbeeld van een typische ‘Caribbean Genesis’ is de omkering van een onveranderlijk Eden. De natuur is in zulke teksten eerder een dynamisch proces dat constant in wording is, vol nieuwe beginpunten (Braziel 2015: 112). Er is geen Schepper die aan het begin staat en alles creëert; de natuur bepaalt het scheppingsproces en voert het op, als een performance (Braziel 2015: 112). De genocide op de oorspronkelijke inwoners van het Caribisch gebied dwingt om een nieuwe verhouding te formuleren tussen mens en natuur (Braziel 2015: 117). Inderdaad draait ook *Het teken van Jona* een significant detail om: er is geen apart wezen dat Eva de opdracht geeft Adam te verleiden, Eva is de slang. Naast de bestialiteiten in de Farolito is deze metonymische vervanging een ander voorbeeld van de steeds vager wordende grens tussen het menselijke en het dierlijke.²⁰ Daarmee morrelt de roman aan de kunstmatige dichotomie van de mens versus natuur.

Daarnaast zijn deze herschreven scheppingsverhalen een vorm van postmoderne kritiek op westerse epistemologie. Door deze mythen om te keren, te bevragen en onderzoeken, ontwrichten de nieuwe verhalen de oude, dat wil zeggen: de verhalen waarin Adam en Eva aan de basis staan (Braziel 2015: 122). Zo onthullen de

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

werken het hiërarchische denken dat aan de representaties in de vertellingen ten grondslag ligt: de tegenstellingen tussen mens en dier, natuur en cultuur, zelf en ander, wit en zwart en tussen beschaafde en wilde (Braziel 2015: 122-123).

Van Leeuwen spoort de lezer aan om na te denken over andere manieren waarop het menselijke zich tot het natuurlijke kan verhouden (Braziel 2015: 112). Dit is geen antithese, maar een synthese waarin allerlei mogelijke waarheden weliswaar niet op logische gronden met elkaar worden verzoend, maar die desondanks op organische, Caribische, symbiotische wijze alle bestaansrecht hebben.²¹ Braziel ziet het bevragen van dit onderscheid – het verschil tussen het menselijke en het goddelijke in dit geval – als een vorm van zogenaamde ‘eco-critical resistance’: het opnieuw formuleren van de verhouding tussen de mens en zijn dierlijke, botanische en minerale ‘anderen’ door deze relaties als symbiotisch en rizomatisch voor te stellen (Braziel 2015: 111).

Het riskante van zulke eco-kritische allegorische lezingen van Caribische literatuur is dat we de verhalen daarmee hun historische en lokale betekenis ontnemen. In plaats van getuigenissen van geweld kunnen het dan optimistische globaliseringsverhalen worden, omdat tekenen van economische vooruitgang ten onrechte worden aangezien voor de emancipatie van de voorheen onderdrukte bevolkingsgroepen. Een analyse van de betekenis van het land Balboa laat zien dat *Het teken van Jona* ook getuigt van een specifieke Zuid-Amerikaanse, gewelddadige, koloniale geschiedenis.

5.3 *Juan Carlos en het lijdzame Balboa*

Het teken van Jona vervangt de stad Ninevé uit de Bijbel door het Zuid-Amerikaanse Balboa met de bloederige geschiedenis van overheersers die er huis hebben gehouden. Juan Carlos vertelt dat de plek in een postkoloniaal tijdperk nog niet los heeft kunnen komen van zijn koloniale verleden, dat hij vergelijkt met de Holocaust:

Buchenwald en Treblinka zullen ongetwijfeld systematischer van opzet zijn geweest, maar geen moordpartij overtreft in wreedheid en bestialiteit die op de Indianen van Zuid-Amerika. Ze zijn opgehangen, doodgeslagen, levend begraven, verbrand, vergiftigd, verzopen, door honden uit elkaar gescheurd, gevierendeeld, en steeds op goede gronden: goud, zilver, rubber en Het Ware Geloof. In deze vuilnisbelt van de natuur leven de overgebleven Indianen als schuwe dieren in Gods natuurreservaat. (Van Leeuwen 2007: 124)

De ‘vuilnisbelt van de natuur’ met een handvol overgebleven angstige Indianen getuigt volgens Juan Carlos van een nog grotere gruwel dan de twee concentratiekampen uit de Tweede Wereldoorlog. Deze plek doet denken aan een geperverteerde Hof van Eden; de Indianen zijn weliswaar niet zozeer van hun grond verdreven, als wel tot een zeer afgekloven versie van hun vaderland veroordeeld.

²¹ Een voorbeeld van deze synthetische verhouding is de zee, die verschillende realiteiten omvat en daarmee ingaat tegen de totalitaire geschiedenis van het westen, die de werkelijkheid voorstelt als een statisch en hiërarchisch discours (Glissant 1989: xxix). In *Het teken van Jona* symboliseert de zee een alternatieve geschiedenis die ingaat tegen de normatieve veronderstellingen van causaliteit, systematische opvolging en een hiërarchisch systeem (Glissant 1989: xxxiii).

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

De geschiedenis van Zuid-Amerika is niets anders dan biografieën van dergelijke monsters [oorlogsmisdadigers uit de Tweede Wereldoorlog]. Het verschil is dat ze bij ons worden ondergaan als krachten van de natuur, als werktuigen van onbegrijpelijke machten. De geschiedenis van de Indianen sinds de verovering is de geschiedenis van een systematische moordpartij. (Van Leeuwen 2007: 123-124)

Hoe kan het dat we de monsters van Zuid-Amerika scharen onder natuurverschijnselen, terwijl we collectief de oorlogsmisdadigers uit de Tweede Wereldoorlog veroordelen, vraagt Juan Carlos zich af. Deze schijnheiligheid kent volgens Braziel haar oorsprong in het koloniale discours dat natuur en cultuur als opposities voorstelt. Niet alle mensen genoten de geprivilegieerde positie van 'mens'; sommigen werden weggezet als behorend tot de wilde natuur.²² Zo ging de kolonisatie van land en mensen hand in hand en diende de diskwalificatie van de gekoloniseerden als rechtvaardiging voor de overheersing (Braziel 2015: 111).

Hoe Juan Carlos in zijn vergelijking de nazistische Endlösung vervangt door de volkerenmoord op de Indianen is een vorm van herinneren (Fischer-Lichte 1986: 159).²³ Op dit punt kunnen we *Het teken van Jona* als een aanklacht zien. Juan Carlos bepleit dat het Westen nog steeds in zijn herinnering de binaire oppositie tussen mens en natuur in stand houdt door misstanden in de Cariben af te doen als onvermijdelijk en dus minder vreselijk dan genocides met menselijke schuldigen (Braziel 2015: 11).

Door de verwijzingen naar het Bijbelverhaal en de gelijkenissen tussen het Zuid-Amerikaanse Balboa en Ninevé²⁴ lokt de stad een allegorische lezing uit waarin geschiedenis, politiek, geloof en macht samenkomen. De geschiedenis herhaalt zich door dictators die elkaar in een ononderbroken estafette opvolgen.²⁵ Balboa is een tijdloze ruimte; de klokken staan er al sinds 1830 stil – een verwijzing naar de Europese geschiedenis wellicht (Van Leeuwen 2007: 59). Het land fungeert in de roman als een dubbelzinnige allegorie op zowel Ninevé als Sodom en Gomorra. Enerzijds is het een vunzige, arme en meelijwekkende plek.²⁶ Anderzijds omschrijft Boeli hoe er een nieuwe realiteit aan hem wordt geopenbaard, waar hij

22 Dit voorbeeld laat bovendien zien dat de taal van de kolonisator, het koloniale discours, een matrix van betekenis is. Zoals De Man uitlegt, verandert de allegorie 'free-floating objects into positively identified and "known" units of knowledge' (Slemon 1987: 7). Het concept mens kreeg doelbewust een andere invulling.

23 Fischer-Lichte legt uit hoe de allegorie de ene betekenis door de andere vervangt en waarom deze substitutie een vorm van herinneren is.

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

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

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

eerder geen weet van had (Van Leeuwen 2007: 116). In *Het teken van Jona* is er echter geen God of protagonist die het continent uit zijn lijden kan verlossen. Het perpetuum mobile van kerk en staat bereikt geen perfecte balans, maar vervalt in een voortdurend zinloos schommelen (Van Leeuwen 2007: 78).

5.4 *Juan Carlos' mensentuin*

De mensentuin van Juan Carlos is een ruimte in de roman die het allegorische karakter van Van Leeuwens schrijven benadrukt en tevens verduidelijkt hoe daarin de drie aspecten van de allegorie van Walter Benjamin een rol spelen: subjectiviteit, historiciteit en hybriditeit. Juan Carlos heeft zijn collectie opgebouwd uit museumstukken, die tezamen een mausoleum van levende doden vormen. Deze mensen – die ‘in de voorsteden van Londen of Parijs opzien zouden baren’ – leven op een plek zonder referentiekader (Van Leeuwen 2007: 117). Onder hen zijn een oude nazi-generaal die niet bij naam genoemd wordt, de oude missionaris Moeder Agnes en de guerrilleroleider Juan Bocaranda:²⁷

Hier hadden ze de vrijheid, omdat er een ruimte geschapen was voor hun gedrag. Ieder mens kon in de mensentuin van Juan Carlos zijn eigen universum als een kleed om zich heen slaan en desnoods daarin ten onder gaan. Hier werden uitsluitend de handelingen gestraft die de eigen realiteit doorkruisten. (Van Leeuwen 2007: 142)

Ieder heeft een historische betekenis en tegelijk zijn ze allegorische figuren. Moeder Agnes is een hardnekkig restant van Het Ware Geloof dat zij jaren geleden kwam verkondigen op een missie die uiteindelijk mislukte.²⁸ Juan Bocaranda, de meedogenloze leider met wie Juan Carlos een deal heeft gesloten om hem bescherming te bieden, getuigt van een corrupt Zuid-Amerikaans verleden. De nazi-generaal vertegenwoordigt de Tweede Wereldoorlog die nog niet voorbij is, getuige zijn vasthoudendheid aan nazistische rituelen. Juan Carlos heeft een omgekeerde Hof van Eden geschapen: een ‘bedorven paradijs’ waarin goed en kwaad evenals schuld en onschuld niet langer binaire opposities, maar innig verstrengeld zijn: een voorbeeld van een postkoloniale allegorische ruimte, die plaats biedt aan een tegengeluid.²⁹ Het is een ongemakkelijke gedachte: er is geen paradijs voorbehouden aan de puurste mensen of een hel gereserveerd voor de verdorvenen. De auteur brengt een schepping voort waarin een oorlogsmisdadiger als Mengele en moeder Theresa naast elkaar zouden kunnen bestaan. In feite heeft Juan Carlos geprobeerd op zijn haciënda de Goddelijke schepping met eigen handen beter over te doen, met perverse resultaten (Rutgers 2007: 192).

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

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

29 Slemmon ziet de allegorie als een postkoloniale vorm van het literaire verzet tegen het dominante discursieve systeem van het kolonialisme (1987: 13). Door een alternatief geluid te vertolken in een eigen *ruimte* creëert de allegorie een plek waar ‘the false clarities of received tradition can be transformed into the uncertain ground of cognitive resistance and dialectical reiteration’ (1987: 13).

Op die manier loopt het beeld van de mensenhandel via de ‘buik’ van het schip de Cachalote, de re-enactment van de slavernijsschepen in de Jona-allegorie, uit op het beeld van een gedegenereerde koloniale samenleving. Dat die kritiek op de slavernij en op de plantagemaatschappij wordt verbonden aan de nazistische geschiedenis van Europa, is een voorbeeld van Boeli van Leeuwens ‘multi-directional memory’: verschillende geschiedenissen van geweld kruisen elkaar in die ruimte (Van Ooijen & Raaijmakers 2012: 465).

Binnen de bescherming van Juan Carlos’ creatie worden de drie aspecten van de allegorie zichtbaar. De historiciteit: Boeli beschrijft Moeder Agnes als ‘een standbeeld uit vorige eeuwen, om te getuigen van wat daar in het oerwoud is gebeurd’ (Van Leeuwen 2007: 130). Net zoals de allegorie de geschiedenis in monumentale vorm vastlegt – zij blijft in vorm behouden en is gevrijwaard van verval (Fischer-Lichte 1986: 157) – heeft Juan Carlos zijn eigen museale ruïne gecreëerd. Bovendien laat de compositie van deze plek zien hoe de allegorie de subjectiviteit van het betekenis geven centraal stelt.³⁰ Waar het Paradijs in de Bijbel het voorbeeld is van een duidelijk afgebakend verschil tussen goed en kwaad, krijgt het in de roman een heel andere invulling en liggen de betekenissen niet meer vast: de hybriditeit van de allegorie.

6 Balboa: een zondig Ninevé

Van Leeuwens roman geeft ook contemporaine politieke kritiek. Het zondige Ninevé is vervangen door Balboa, de koloniale heilstaat van Juan Carlos die Boeli bezoekt. Die eerste is een ironische bewerking van Jezus Christus – niet voor niets zijn Juan Carlos’ initialen J.C., die van ‘de Zoon’ – met een extravagante levensstijl en hard regime voor zijn volk.³¹ Alleen door armoede is luxe mogelijk, is zijn redenering. Vermogenden zoals hijzelf leven van het zweet der armen (Van Leeuwen 2007: 78). De rijke playboy spant zich niet in om het onrecht te veranderen en vertegenwoordigt het systeem dat hij veracht: het corrupte Zuid-Amerika, waarin lijden door het westen gebagatelliseerd kan worden en waar de armen leven in een cyclus van zich herhalende nooddrift: een beeld voor de koloniale slavernij.

Van Leeuwen vermengt Juan Carlos’ verhaal met dat van Sodom en Gomorra uit Genesis, waardoor de twee allegorische verhalen elkaars betekenis beïnvloeden. Juan Carlos’ rijk Balboa wordt in de roman afgebeeld als een Zuid-Amerikaanse versie van het verdorven Sodom en Gomorra uit de Bijbel (NBV 2013: 22; Genesis 18:20). Dit waren de steden waarin alles plaatsvond wat God verboden had. Zij lagen aan de oever van de zee en vormden zo een grensgebied, net als Balboa. Daar is de ellende volgens Juan Carlos zo groot dat God geschrokken terug zou deïnen als Hij het zag (Van Leeuwen 2007: 150). Afgesloten van de wereld

³⁰ De allegorie benadrukt het arbitraire verband tussen betekenaar en betekende door te tonen hoe een concept, woord of teken (betekenaar) naar iets anders (het betekende) kan verwijzen in de historische, niet-allegorische wereld (Fischer-Lichte 1986: 156). Dat wil zeggen: de allegorie laat zien dat het (vaste) verband tussen woord en ‘ding’ het resultaat is van een keus en dus subjectief is.

³¹ Zijn achternaam is al even betekenisvol: ‘Altamarino’ (Spaans voor ‘hoge of volle zee’) begint met een a en eindigt met een o. Net zoals de Alfa en de Omega met wie het verhaal begon en die ook het einde in zal luiden (Openbaringen 22:13).

koesteren de inwoners een eigen kosmos, waarin waanzin de enige logica is (Van Leeuwen 2007: 62). Deze situatie lijkt op de dionysische chaos van het feest aan het einde van de roman, waar Boeli uitlegt dat de ‘zuiplappen, onderstandtrekkers, dieven, hoeren en gestoorde koekenbakkers’ door de duivel niet verleid zullen worden (Van Leeuwen 2007: 186-188).³² In de Farolito, het bordeel van Balboa, vinden bovendien bestialiteiten plaats die niet zouden misstaan in Sodom en Gomorra:

Een dwerg met een enorme penis liet een chihuahua in een mandje aan zijn purperen eikel hangen. Een vrouw werd door een herdershond bestegen. Twee vrouwen voeren een lesbische scène op, vreemd genoeg met bloemen in de hand en onder het slaken van schalkse kreetjes. Een vrouw maakte onbeholpen dansspasjes, in haar rechterhand een kronkelende paling, die ze daarna in haar vagina stak. Dit alles op de spinet begeleid door de pianist, die in een verregerende staat van ontbinding verkeerde. (Van Leeuwen 2007: 163)

Boeli beschrijft de groteske gebeurtenissen in zijn verhaal als vaststaande scripts; ‘alles is al bepaald, het toneelstuk is bekend’ (Van Leeuwen 2007: 165). Benítez-Rojo stelt eveneens de Caribische *performance* voor als het steeds opnieuw opvoeren van een ritueel (Benítez-Rojo 1992: 11). De vertoning reflecteert niet alleen op de artiest, maar ook op het publiek dat op zoek is naar een ‘carnavaleske catharsis’ die gewelddadige excessen overstijgt om te tonen hoe deze loutering er in feite al was (Benítez-Rojo 1992: 22).³³ De vreemde wereld van de Farolito is een onderwereld, waar perversiteiten plaatsvinden, omhuld met een zweem van romantiek (Van Leeuwen 2007: 164). Dat de naam van het bordeel verwijst naar de zwarte plek waar de hoofdpersoon uit Lowry’s roman *Under the Vulcano* zijn ondergang vindt, toont opnieuw aan hoe in Van Leeuwens tekst religieuze en Caribische interteksten samen nieuwe betekenissen aangaan.

Waar Sodom en Gomorra in de Bijbel bij uitstek geschikt zijn om de tegenstelling tussen goed en kwaad en reinheid en verderf te onderwijzen, laat de allegorische ruimte van Balboa zo’n simplificatie niet toe. Er zijn meerdere elementen die het fictieve land juist tot een dubbelzinnige en conflictueuze middenweg tussen de Bijbelse tegenstellingen maken.

Juan Carlos is een hypocriete en tirannieke alleenheerser die de armoede van zijn land veroordeelt én in stand houdt; instituties als de kerk en het leger beschermen zichzelf, maar niet de burgers die hen nodig hebben (Van Leeuwen 2007: 59); Juan Carlos presenteert Balboa als een ontwikkelingsland én als een land waar geheimen geopenbaard worden die zich nergens anders ontvouwen (Van Leeuwen 2007: 180). Kortom: Balboa is bij uitstek een staat dat een samengaan is van goed en kwaad en puurheid en verderf. Bovendien beschrijft Juan Carlos Balboa enerzijds als een land dat door God in de steek gelaten is, hoewel hij anderzijds stelt dat dit de enige plek is waar men direct in contact staat met Jezus (Van Leeuwen 2007: 180). Balboa heeft daarbij een allegorisch karakter door de tijdloosheid die er heerst en die een sterke nadruk op het verleden aangeeft. Net zoals de allegorie

³² De duivel heeft ‘geen belangstelling voor mensen zonder glans’, omdat er niks te halen valt. Boeli’s stelling vormt een sterk contrast met het verhaal van Jona en God die juist de zondigen van de ondergang wil redden.

³³ Hij doelt hiermee op *performance* en de mystieke of zelfs magische aspecten ervan, die als ‘leem van de beschavingen’ bij hebben gedragen aan het formeren van een Caribische cultuur (1992: 11).

verbeeldt Balboa de antagonistische relatie tussen de natuur als bron van onvermijdelijk verval en de geschiedschrijving als bron van constructie (Wilkins 2006: 290). Balboa's natuur getuigt van een gewelddadig verleden. Daarnaast benadrukt Juan Carlos dat de omgeving van Balboa niet voor iedereen geschikt is. Moeder Agnes bijvoorbeeld, de heilige die leeft in zijn 'mensentuin', is door de natuur een levend standbeeld geworden dat de kracht van zowel de natuur als de tijd verbeeldt.

Bovendien zetten de vele realiteiten die er naast elkaar bestaan (Van Leeuwen 2007: 64),³⁴ begrippen als waarheid, fictie, schuld en onschuld op losse schroeven om deze een veel gelaagder – en vaak tegenstrijdiger – betekenis aan de politieke situatie in Zuid-Amerikaanse landen toe te kennen. Het hybride Balboa – dat het midden houdt tussen een paradijs en een onderwereld – demonstreert het associatieve en paradoxale karakter waarop de roman politieke betekenissen produceert.³⁵ De Bijbelse allegorie leidt dan tot metafiction en een vermenging van genres.³⁶ Daarnaast belichaamt de carnavaleske ruimte van het bordeel of van het land Balboa het subversieve karakter van de Caribische literatuur. In dit feest komen muziek, zang, dans, mythe, taal, eten, kledij en lichaam samen in een grote viering die lijkt op de spontane vorm van de Caribische tekst (Benítez-Rojo 1992: 29). Van Leeuwens romans weerspiegelen eenzelfde combinatie van genres, domeinen, talen, symbolen en verwijzingen die in hun overvloedigheid barok en chaotisch aandoen.

7 Besluit

Het teken van Jona vertoont een dubbele blik. De ruimte en de historische context maken het verhaal Caribisch, net als de specifieke houding ten opzichte van het westen.

Niet alleen bekritiseert de roman de het westers imperialisme en het corrupte kapitalistische heden, hij frustreert eveneens de in het westen ontstane hermeneutiek. Dit geeft Van Leeuwens werk een politieke dimensie. Zijn Caribische herschrijvingen van Bijbelse scènes, die als vormen van *Caribbean Genesis* gezien kunnen worden, tornen aan de fundamenteën van Europese geschiedschrijving. Tegelijk zijn deze herschrijvingen een aansporing om na te denken over nieuwe, geweldloze en duurzame manieren waarop de mens zich tot de natuur kan verhouden. De auteur speelt met idyllische stereotypen over de Cariben, door de armoede, corruptie en viezigheid van het gebied een prominente plek te geven in zijn werk. Evenwel presenteert hij een onaangetast land, een gemeenschap in exil, waar 'het mysterie van Zuid-Amerika nog ongeschonden' bewaard is gebleven (Van Leeuwen 2007: 58).

34 De zee, die zo belangrijk is voor Balboa, omvat vele realiteiten.

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

36 Dit is een voorbeeld van postkoloniaal *counter discourse* dat op een minder zichtbare wijze de 'universalist codes of recognition' van de koloniale verbeelding bekritiseert (Slemon 1987: 13).

Het teken van Jona bevat veel beelden die een Caribische *presence* geven en die het proces van interpreteren altijd laten voortduren. Het overvolle netwerk van interteksten,³⁷ het wisselen van talen (*code switching*) en stemmen, en de fluiditeit van tijd en ruimte die een ontworteldheid weerspiegelt; het zijn voorbeelden van het Caribische karakter van de tekst die bijdragen aan het constant voortbrengen van betekenis. De allegorie bleek postmodern in de romans van Van Leeuwen, omdat er geen hiërarchie is tussen het ‘eigenlijke’, letterlijke verhaal aan de oppervlakte van de roman of de diepere betekenis: een vorm die illustreert dat er geen eenduidige betekenis te geven is aan het verleden.

We kunnen concluderen dat Van Leeuwen de allegorie kritisch inzet. Die scherpe ondervraging onthult niet alleen de allegorische taal van de kolonisator, maar is ook een vorm van cultureel verzet tegen het koloniale discours (Slemon 1987: 10). De roman is een meta-allegorie, die in vorm naar het rizomatische neigt, met een veelvoud aan betekenissen in een netwerk dat zich steeds opnieuw vertakt. Anders dan in een klassieke allegorie als de *Elkerlyc*, is er een spanning tussen de letterlijke betekenis en de metaforische. Er is geen eindpunt waarin ‘de’ betekenis tot stand komt, maar alleen re-enactment van een gewelddadige en traumatiserende geschiedenis. *Het teken van Jona* is een allegorie die de vorm zelf bevrucht, evenals het valse onderscheid tussen geparodieerde tekst en de geënte allegorische. De roman verzet zich tegen het idee van authentieke, gefixeerde kennis, door haar voor te stellen als een Eldorado, het mythische goudland dat de veroveraars maar niet konden vinden.

Dat de roman eindigt met een carnavaleske uitpatting, een bacchanaal waarin alle grenzen overschreden worden, kunnen we daarnaast politiek en actueel interpreteren. Na zijn reis in een schip naar de onderwereld van Balboa, een re-enactment van de gewelddadige schepping van zijn Caribische vaderland, is er nu een aankomst en een blik op de toekomst. De ochtend na het drinkgelag heft Boeli ontuchtend het Onze Vader aan, in het Engels nota bene. Dit gegeven lijkt een onheilspellende vooruitwijzing naar een weliswaar postkoloniale, maar vooral geglobaliseerde toekomst, met alle onzekerheden van dien.

Bibliografie

- Van Alphen 2016 – E. van Alphen, ‘Frans Kellendonk’s Allegorical Impulse’. In: *Journal of Dutch Literature* 7 (2016) 1, p. 1-19.
- Ashcroft 1989 – B. Ashcroft, G. Griffiths & H. Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge & Kegan Paul, 1989.
- Benítez-Rojo 1992 – A. Benítez-Rojo, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Translated by James Maraniss. Durham/Londen: Duke University Press, 1992.
- Bongie 1994 – C. Bongie, ‘The (Un)Exploded Volcano: Creolization and Intertextuality in the Novels of Daniel Maximin’. In: *Callaloo* 17 (1994) 2, p. 627-642.
- Van Bork e.a. 2002 – G.J. van Bork e.a., ‘Allegorie’. In: *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*, 2002; https://www.dbnl.org/tekst/borkoo1etto1_01/borkoo1etto1_01_0002.php
- Braziel 2005 – J.E. Braziel, ‘Caribbean Genesis: Language, Gardens, Worlds (Jamaica Kincaid, Derek Walcott, Édouard Glissant)’. In: E. DeLoughrey, R.K. Glosson & G.B. Handley (red.), *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005, p. 110-126.

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

- Brems 2009 – H. Brems, *Altijd weer die vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2009.
- Coomans-Eustatia e.a. 1991 – M. Coomans-Eustatia, H. Coomans & W. Rutgers (red.), *Drie Curaçaose schrijvers in veelvoud*. Zutphen: Walburg Pers, 1991.
- Dash 1995 – M.J. Dash, Édouard Glissant. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Van Dijk 2016 – Y. van Dijk, 'Een kruiwagen vol benzine. Media-technologie in Cola Debrots *Mijn zuster de negerin*'. In: *Spiegel der letteren* 58 (2016) 4, p. 459-486.
- Van Dijk & Badwy 2020 – Y. van Dijk & S. Badwy, 'Niemand is een eiland. Het relationele schrijven van Boeli van Leeuwen'. In: *Spiegel der letteren* (2020). Artikel in voorbereiding.
- Fischer-Lichte 1986 – E. Fischer-Lichte, 'Walter Benjamin's "Allegory"'. In: *American Journal of Semiotics* 4 (1986) 1-2, p. 151-168.
- Gera 2016 – J. Gera, *Structures of subjugation in Dutch literature*. Cambridge: Legenda, 2016.
- Goedegebuure 2005 – J. Goedegebuure, *De schrift herschreven. De bijbel in de moderne literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- Glissant 1989 – É. Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Translated and with an introduction by J. Michael Dash. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.
- Glissant 2010 – É. Glissant, *Poetics of Relation*. Michigan: The University of Michigan Press, 2010.
- Van Kempen 2013 – M. van Kempen, 'Intertekstualiteit en de postkoloniale literatuurinterpretatie. Dislocatie in "Mijn aap schreit" van Albert Helman'. In: Y. van Dijk, M. de Pourcq & C. de Stryker (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2013, p. 287-305.
- Van Leeuwen 1985 – B. van Leeuwen, *Schilden van leem*. Haarlem: In de Knipscheer, 1985.
- Van Leeuwen 1995 – B. van Leeuwen, *The Sign of Jonah*. Translated by Andre Lefevere. Permanent Press, 1995.
- Van Leeuwen 2007 – B. van Leeuwen, *Het teken van Jona*. Derde druk. Haarlem: In de Knipscheer, 2007.
- Murray-Román 2015 – J. Murray-Román, 'Rereading the Diminutive: Caribbean Chaos Theory in Antonio Benítez-Rojo, Édouard Glissant, and Wilson Harris'. In: *Small Axe* 19-1 (2015) 46, p. 20-36.
- NBV 2013 – Nederlands Bijbelgenootschap, *De Nieuwe Bijbelvertaling*. Heerenveen: Uitgeverij Jongbloed, 2013.
- Van Ooijen & Raaijmakers 2012 – I. van Ooijen & I. Raaijmakers, 'Competitive of multidirectional memory? The interaction between postwar and postcolonial memory in the Netherlands'. In: *Journal of Genocide Research* 14 (2012) 3, 4, p. 463-483.
- Owens 1980 – C. Owens, 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism'. In: *October* 12 (1980), p. 67-86.
- Penier 2012 – I. Penier, 'Modernity, (post)modernism, and new horizons of postcolonial studies. The role and direction of Caribbean writing and criticism in the twenty-first century'. In: *International Studies. Interdisciplinary Political and Cultural Journal* 14 (2012) 1, p. 23-38
- Rutgers 2007 – W. Rutgers, *De brug van Paramaribo naar Willemstad. Nederlands-Caribische en Caribisch-Nederlandse literatuur 1945-2005*. Curaçao: Fundashon pa Planifikashon di Idioma/Universiteit van de Nederlandse Antillen, 2007.
- Slemon 1987 – S. Slemon, 'Monuments of Empire: Allegory/Counter-Discourse/Post-Colonial Writing'. In: *Kunapipi* 9 (1987) 3.
- Vervaeck 2015 – B. Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen: Vantilt, 2015.
- Wilkins 2006 – M. Wilkins, 'Toward a Benjaminian Theory of Dialectical Allegory'. In: *New Literary History* 37 (2006) 2, p. 285-298.

Adressen van de auteurs

De la Reyweg 585
2571 EP Den Haag
sarahbadwy@live.nl

P.N. van Eyckhof 1
2311 BV Leiden
y.van.dijk@hum.leidenuniv.nl

In Netherlandic Dutch, the *te* infinitive is much more frequent than in Belgian Dutch. In Belgian Dutch, the frequencies for the *om te* infinitive and *te* infinitive are comparable, whereas in Netherlandic Dutch, the frequency of the *om te* infinitive lies around 20%, versus 80% for the *te* infinitive.

Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde

Journal of Dutch Linguistics and Literature

Uitgeverij Verloren
Hilversum

