

Oktober 1994. Kader Abdolah ontvangt voor zijn verhalenbundel *De adelaars het Gouden Ezelsoor*.

16. Heimwee naar een land dat niet meer bestaat

Als je uit je land vlucht, snijd je je wortels af. Dan neemt de wind je mee, soms hier-, soms daarnaartoe, soms naar een opvangcentrum. Ik moest ergens slapen, eventjes rust hebben (Abdolah 1993, 19).

Dit schrijft Kader Abdolah (1954) in zijn verhalenbundel *De adelaars* uit 1993. Op het moment van publicatie is Kader Abdolah vijf jaar in Nederland. Hij vlucht in 1985 uit Iran vanwege zijn betrokkenheid bij de linkse studentenbeweging, eerst tegen de sjah, later tegen Khomeiny. Door toedoen van een VN-commissie belandt hij uiteindelijk in Nederland. Hier wil hij zijn werkzaamheden als schrijver weer oppakken. Aanvankelijk kiest hij ervoor dat in het Perzisch te doen, maar al snel begrijpt hij dat hij in zijn nieuwe land met de Nederlandse taal en cultuur aan de slag moet. Hij begint met het lezen van Harry Mulisch, maar leert de taal uiteindelijk het best aan de hand van Annie M.G. Schmidt. Tegenwoordig is Abdolah een pleitbezorger van de Nederlandse literatuur en staan in zijn boeken verwijzingen naar auteurs als Slauerhoff, Multatuli, Couperus, Bloem, Nescio en Judith Herzberg. Daarnaast introduceert hij bij de Nederlandse lezers schrijvers uit zijn eigen Perzische cultuur zoals Hafez, Khayyam, Taher en Farahini.

De komst van Kader Abdolah in de Nederlandse literatuur is een doorbraak te noemen. *De adelaars* ontvangt het Gouden Ezelsoor 1993 voor het best verkochte debuut. Zijn tweede boek, *De meisjes en de partizanen*, komt terecht op de longlist van de AKO-prijs en is aanleiding voor het toekennen van het Charlotte Köhler-stipendium, een aanmoedigingsbeurs van tienduizend gulden voor de meest veelbelovende auteur van het moment.

Met Kader Abdolah verschijnt een auteur op het toneel die in eenvoudige bewoordingen Nederland beschrijft vanuit het perspectief van de vluchteling. In *De adelaars* wordt de lezer een kloof tussen twee werelden gewaar, die nauwelijks te overbruggen lijkt. Zo krijgt de getraumatiseerde Iraanse vluchteling in het verhaal

[p. 290]

‘Zij moest haar verhaal nog vertellen’ na haar verblijf in het asielzoekerscentrum een flatje toegewezen. Ze kan de reis naar de buitenwereld echter niet aan en na een paar weken staat ze weer op de stoep van het opvangcentrum waar ze zich thuis had leren voelen. De nachtportier begrijpt de ernst van haar situatie niet. Hij kan zich de wanhoop van de vrouw in het geheel niet voorstellen en houdt zich staande met verwijzingen naar de bureaucratische regels. Ze mag niet terugkeren. Als ze weigert te gaan en uiteindelijk rust zoekt in wat haar eigen kamer was, komt de politie en wordt ze in een dwangbuis afgevoerd. In het verhaal ‘Een ochtend in het opvangcentrum’ beschuldigen enkele Vietnamese families een landgenoot van spionage. In eigen land was deze Vietnamees volgens hen politiek fout. Een groepje Vietnamese mannen neemt het recht in eigen hand en wil de vermeende verrader aanvallen. De tolk roept nog wanhopig dat de Nederlandse norm zo iets niet toestaat: ‘Jullie mogen hem niet slaan. Dat is hier strafbaar.’ Ook in dit geval moet de politie ingrijpen.

Het zijn beide verhalen waarin vluchtelingen nog erg bezig zijn met hun eigen wereld en daarvoor weinig begrip vinden bij de Nederlanders. Er is een

Over
TITELS
Cultuur

Over
AUTEU
Ries Ag
over Lu

onoverbrugbare kloof tussen beide werelden. Ondanks deze schijnbaar onoverbrugbare kloof, spiegelen de twee werelden elkaar in Abdolahs verhalen geregeld. In het verhaal 'De rode wijn' treurt een Nederlandse oude man in de kroeg om zijn dode geliefde. Het verhaal van de oude man wekt bij de verteller herinneringen op aan zijn eigen Iraanse opa die 'onrein' stierf omdat hij rode wijn dronk met een foto van een mooie vrouw in zijn handen. De geheimen van de oude man en van de hoofdpersoon fungeren als elkaars spiegelbeeld. In een ander verhaal ('De witte schepen') roept een langstreckende carnavalsstoet het beeld op van het Omar Koshan-feest, een feest tegen vreemdelingen, een feest van sjiieten tegen soennieten. Zo vermengen zich elementen van de huidige Nederlandse context met de cultuur uit het verleden van de verteller.

Verhalen als schuilplaats

Kader Abdolah is een vluchtelingauteur. Dat betekent dat zijn status als vluchteling voor een deel de ontwikkeling van zijn literatuur heeft bepaald. In het algemeen kan men stellen dat een persoon die zijn land moet ontvluchten en terecht komt in een vreemde cultuur, een traumatische ervaring ondergaat. Meestal doorloopt de vluchteling drie fases: de eerste fase kenmerkt zich door het breken met het oude huis met de vlucht als opluchting; in de tweede fase volgt op de opluchting het gevoel van leegte, de desoriëntatie, het gebrek aan houvast en het teruggeworpen zijn op jezelf; ten slotte gaat het in de derde fase om het hervinden van het zelfvertrouwen, zodat de leegte weer ruimte wordt (Hollands 1998, 110-112).

Deze fases zijn herkenbaar in de ballingenliteratuur. De romans kennen vaak een autobiografisch karakter. De vluchtelingenauteurs thematiseren in hun eerste werken meestal het land van herkomst en de reden van het vertrek. Daarna zal het

[p. 291]

accent verschuiven naar de vervreemding in het nieuwe vaderland en het vinden van een plaats in de nieuwe context. Typerend voor dit proces is de worsteling met de identiteit. De vluchteling moet in de eerste plaats zien te overleven in die andere, vaak onbegrepen en begriploze cultuur. Hij behoudt het contact met zijn wortels, maar zal tegelijkertijd open moeten staan voor nieuwe ervaringen, op weg naar een nieuwe identiteit. Dit maakt deel uit van de door Marlie Holland beschreven derde fase. Voor sommige vluchtelingenauteurs werkt het schrijven therapeutisch. Niet zelden gebruiken deze auteurs het schrijven om hun eigen ervaringen te verwerken. Zij trachten door middel van een zoektocht een nieuwe identiteit te vinden. Daardoor is deze literatuur veelal intrinsiek geëngageerd. 'Ze schrijven niet per se minder artistiek, maar niet alleen met artistieke pretenties', schrijft Bert Paasman (Paasman 1999, 332).

Wanneer een vluchtelingauteur openstaat voor nieuwe ervaringen, zal hij reflecteren op de samenleving waarin hij terecht is gekomen. Pas als dat gebeurt ontstaat een ontmoeting tussen verschillende culturen. Ben Okri spreekt daar van een kruisbestuiving, waardoor zekerheden verdwijnen en een minder omlijnde nieuwe vorm van cultuur kan ontstaan (Hollands 1998, 8). Salman Rushdie noemt de ballingschrijvers in deze zin het symbool voor het moderne schrijverschap, omdat schrijvers die tussen verschillende culturen in manoeuvreren vaak tot nieuwe beelden komen (Rushdie 1992, 21).

In het werk van Kader Abdolah vinden we veel kenmerken van vluchtelingenliteratuur terug. Thema's als ontheemding en heimwee domineren

zijn werk. De personages in zijn verhalen willen terug, maar weten tegelijkertijd dat zij zich in het land van herkomst nooit meer thuis zullen voelen. In *De adelaars* gaat het vaak om desoriëntatie, het verloren zijn in het nieuwe land, de verschillen in beleving en interpretatie van alledaagse gebeurtenissen. Het engagement is daarbij heel persoonlijk gemaakt, zoals in de verhalen over de getraumatiseerde Maria en de Vietnamezen in het opvangcentrum. In zijn latere werk is de auteur gericht op het aanwenden van nieuwe mogelijkheden. Hij heeft een identiteit ontwikkeld die op zowel de oude als de nieuwe cultuur is geïnspireerd. Dat proces culmineert voorlopig in de roman *Spijkerschrift*(2000).

Wonend in een Nederlandse nieuwbouwwijk ontcijfert de verteller het onleesbare spijkerschrift van zijn vader, de doofstomme tapijtenvlechter Aga Akbar. Daarmee beschrijft hij het kleurrijke leven van zijn ouders op het Iraanse platteland. Hij doet dat vanuit zijn thuis, Nederland. Zo schrijft hij niet meer 'in Nederland', maar 'bij ons'. Tevens koppelt Abdolah in deze roman de Nederlandse en Perzische cultuur aan elkaar. In het begin van het boek staat een verwijzing naar de oudste overgeleverde zin in het Nederlands en die verbindt hij met een Iraanse naam: 'Alle vogels waren al met hun nesten begonnen, behalve Aga Akbar' (Abdolah 2000, 54). Hij verwijst naar Perzische auteurs als Omar Khayyam en Ramin Farahani, maar ook naar Bloem en Multatuli. De politieke vluchteling hervindt zich in een stadje aan de IJssel, bewust van de tand des tijds, die niets onaangeroerd laat en ook het

[p. 292]

nieuwe eens oud zal maken: 'Alles verdwijnt op den duur, als je maar lang genoeg wacht' (Abdolah 2000, 269).

Voor Abdolah zijn de verhalen een schuilplaats, een dak boven het hoofd. 'Op mijn voorhoofd staat niet anders dan "vlucht" geschreven en "eeuwig heimwee"' (Abdolah 1995, 25). Tegelijkertijd biedt het schrijven de mogelijkheid om een eigen plek te veroveren in die nieuwe wereld. Hij creëert in zijn verhalen een eigen ruimte, een synthese tussen zijn twee werelden. Abdolah gebruikt daarbij bewust de Nederlandse taal als middel. Zijn meestal korte zinnen zijn haast mysterieus. Het zijn de koele observaties van de buitenstaander die een indringend beeld van de Nederlandse samenleving geven. De taal is eigen, mede omdat hij gebruik maakt van Perzische beeldspraak en mythes, en omdat hij sprookjes uit de Perzische cultuur in zijn Hollandse observaties weeft. Zelf zegt hij dat hij de Perzische beeldspraak proeft om daar de Nederlandse taal mee te verrijken. De worsteling met de adoptietaal zorgt, zoals Janet Luis in *NRC Handelsblad* signaleert, voor verrassende woordcombinaties, zoals 'beroerde glimlach' (Luis 1997). Langs de IJssel duiken in de verhalen slangen uit de rivier van zijn jeugd op of doemen plotseling Iraanse figuren als Zahib de Verstopper op.

De republiek der letteren

De literatuur van vluchtelingauteurs is een literatuur met duidelijk eigen inhoudelijke kenmerken, die vraagt om een eigen benadering. Veel ballingauteurs schrijven in het Nederlands, een taal die ze zich na hun vlucht eigen hebben gemaakt en die deel uitmaakt van hun nieuwe identiteit. Critici worstelen hier vaak mee. Moeten ze de auteur welwillend benaderen, omdat deze een hele prestatie levert door in een voor hem of haar vreemde taal te schrijven? Welke literaire normen kan men voor hun boeken hanteren? Tijdens de Boekenweek 2001 waarin het thema 'Land van herkomst' centraal stond, kwamen dergelijke vragen expliciet aan de orde. Zo verwijt Michaël Zeeman

uitgevers dat ze ook werk zonder literaire kwaliteit publiceren en critici dat ze het niet aandurven deze romans met de maat van literatuur te beoordelen (Zeeman 2001). Volgens hem balanceert de kritiek zelfs op de grens van angst en racisme. De auteurs beschrijft hij als gevangenen die zich de hen opgedrongen situatie mokkend laten welgevalen. Zeeman en in zijn kielzog Marcel Möring gaan daarbij uit van eenduidige maat om literatuur te beoordelen. Möring stelt bijvoorbeeld in *Vrij Nederland* dat de 'èchte' schrijvers maar uit één land komen: de republiek der letteren' (Möring 2001). Schrijvers ontlenen volgens hem daaraan hun identiteit. De taal die zij spreken is dan niet belangrijk, evenmin als de taal waarin zij schrijven. Dit veronderstelt een universele visie op wat goede literatuur is. Je zou dat, zoals Edward Said doet in zijn boek *Culture and imperialism*, een vorm van westers cultuurimperialisme kunnen noemen. 'De westerse auteur behoort automa-

[p. 293]
tisch tot het domein van de universaliteit. Het zijn de anderen die dat ook moeten zien te bereiken', citeert hij Chinua Achebe (Said 1993, 277).

Niettemin wordt in het geval van Kader Abdolah door critici direct het bijzondere van zijn schrijverschap erkend. In *Vrij Nederland* spreekt Marnel Breure over een kleine revolutie in de Nederlandse letteren (Breure 1994). Xandra Schutte schrijft in *De Groene Amsterdammer*. 'Kader Abdolah is een van de weinige ballingen die een aangrijpend beeld geven van vluchtelingen in een hen volkomen onbekende wereld' (Schutte 1995). Het is met name Abdolah's taalgebruik dat imponeert. Het feit dat de auteur zich in korte tijd in het Nederlands heeft leren uitdrukken, wekt bewondering. Dat neemt niet weg dat zijn verhalen met literaire criteria worden beoordeeld. De kale taal en zorgvuldig gekozen woorden zorgen volgens de critici voor een verrassend effect: het zijn bezweringen bijna, die de indruk wekken alsof ze met een steen in de keel zijn geschreven. Bij de eerste romans verhullen de recensenten hun eventuele kritiek met de mantel der liefde. Later komen de serieuze kritiekpunten aan de orde. Te vaak blijkt de auteur dan te verdrinken in 'sentimentele boodschapperigheid' (Peters 1995) en de Hollandse personages, zo klaagt men, worden nergens van vlees en bloed. Zoals Frank Kools het in *Trouw* verwoordt: 'Soms leggen ze teveel uit of zijn zelfs ronduit pathetisch ("de zielige asielzoeker")' (Kools 1997).

Niettemin wordt Abdolah in brede kring gezien als een aanwinst voor de Nederlandse literatuur. In praktisch alle recensies betreft de criticus de achtergrond van het vluchtelingschap bij de beoordeling. Na zijn vijfde roman, *Spijkerschrift* (2000), groeit Abdolah uit tot het symbool van de ideale asielzoeker, de intellectueel die volop participeert in het Nederlandse literaire circuit.

Kader Abdolah is de eerste vluchtelingauteur die zo opvallend succesvol is. Na hem komen er andere schrijvers die doorbreken. De romans *Abessijnse kronieken* van Moses Isegawa en *Het lelietheater* van Lulu Wang krijgen veel voorpubliciteit en zijn daardoor al voor de officiële verschijning een hype onder het Nederlandse lezerspubliek. Er wordt zelfs gesproken van een hype van de schrijver in ballingschap. Abdelkader Benali constateert in *Vrij Nederland*: 'De uitgevers baten het exotisme plat uit, waar het publiek massaal voor valt, en wat in de boeken als typisch wordt voorgesteld is eigenlijk een afgestoft cliché' (Benali 1999).

Toch is die aandacht pas iets van de laatste tien jaar. Daarvoor bestond

nauwelijks aandacht voor ballingenliteratuur met een vergelijkbare thematiek. Deze wending is veroorzaakt door een aantal factoren. De maatschappelijke ontwikkeling is er één van. In cultureel opzicht groeit het inzicht dat het bestaan van verschillende subculturen in één samenleving waardevol kan zijn. De groeiende aandacht kan niet los gezien worden van de grotere belangstelling voor migrantenliteratuur in het algemeen. Begin jaren negentig verschijnt veel literair werk van met name de tweedegeneratie Marokkanen, Turken en Surinamers. Er wordt dan nauwelijks meer een generiek onderscheid gemaakt tussen het werk van migranten of asielzoekers. In de decennia daarvoor stond de ballingenliteratuur echter als een moeilijk hanteerbaar genre in de literatuurgeschiedenis apart.

[p. 294]

De identiteitsworsteling van Oost-Europese ballingen

Zo hebben de Oost-Europese ballingauteurs in tegenstelling tot Abdolah indertijd in Nederland geen doorbraak weten te bewerkstelligen. Deze auteurs behoren tot de eerste groep vluchtelingen die na de Tweede Wereldoorlog naar Nederland kwam. Het grootste deel van deze ballingen was afkomstig uit Tsjecho-Slowakije en Hongarije, maar ook uit Roemenië, Polen, Litouwen en Rusland vestigden vluchtelingen zich in Nederland. Onder hen bevonden zich drie auteurs die wat meer literaire aandacht voor zich wisten op te eisen. Dat waren Jana Beranová (1932), Vera Illés (1945) en Jan Stavinoha (1945). In hun werk domineerde aanvankelijk sterk het thema van de ballingschap, net als bij Kader Abdolah.

Beranová en Illés beschrijven in een autobiografische roman hun komst naar Nederland en hun worsteling met het ontheemd zijn. In beide romans lukt het de vrouwen om een plaats in die andere maatschappij te veroveren, al verandert dat niets aan hun verscheurdheid. De literatuur is de zoektocht naar een identiteit die ergens tussen Nederland en het land van herkomst ligt, waarbij het land van herkomst steeds verder weg lijkt te raken. De Hongaarse Illés schrijft in haar *Kind van een andere tijd*:

Ik kan mijn leven niet terugdraaien. Evenmin heb ik de vrije keuze om te onderzoeken wat een leven in Hongarije mij nu zou bieden. Ik zou er een vreemde blijven, met andere herinneringen, gevormd door andere ervaringen dan mijn generatiegenoten. Het verschil waardoor ik mij van de Nederlander onderscheid is uiteindelijk toch kleiner en gemakkelijker te verbergen (Ill'es 1992, 170).

De worsteling met de ontheemding komt vooral tot uiting als Beranová en Illés hun ouders portretteren. Met name voor de oudere generatie blijkt het moeilijk om te wennen aan het nieuwe land. De oudere generatie komt niet uit de fase van de desoriëntatie. Over de dood van haar vader dicht de Tsjechische Jana Beranová in *Tussen de rivieren*: 'Wat weg is, is weg/ maar soms duurt het lang/ voor het echt weg is' (Beranová 1999, 16). Dezelfde zin komt voor in haar eerder gepubliceerde autobiografische romandebuut *Nu delen we een geheim* (1992). Dan heeft de zin betrekking op het jonge meisje dat afscheid neemt van haar land en dat al het vertrouwde nooit meer terug zal zien. Het jonge meisje weet vervolgens een plaats in de nieuwe maatschappij te veroveren. Haar ouders daarentegen kunnen maar moeilijk aarden in het nieuwe land. Eenzaamheid en vervreemding zorgen uiteindelijk voor de zelfgekozen dood van beiden. Het politieke wordt in dit boek heel persoonlijk:

Het verdriet zette zich bij hem vast in de keel. Niet als een mes, maar als een gezwel dat almaar verder zou woekeren. Kankerverdriet. En hoe sterker het hem de keel dichtkneep, hoe harder hij mijn hand drukte. Op de dag af dertig jaar na de communistische staatsgreep sloeg haar lot stuk op de Rotterdamse keien. En wie was

[p. 295]

schuldig? Het raderwerk van wereldsystemen. Niemand dus, want in wereldsystemen met afstandsbediening is niemand verantwoordelijk (Beranová 1992, 104).

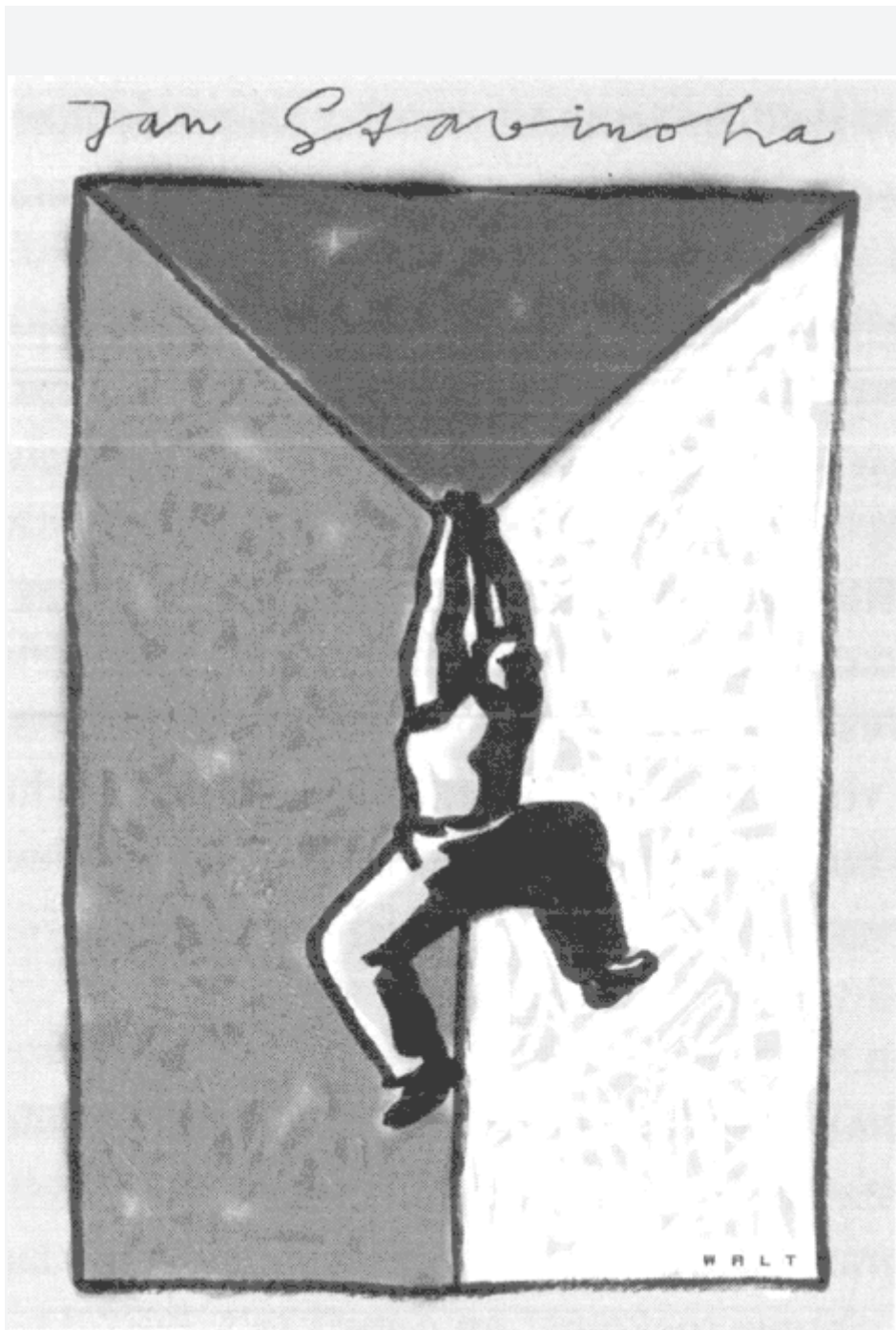
Critici betrekken de afkomst van de auteurs sterk bij de beoordeling. De weinige recensies die over Beranová's en Illés romans verschijnen, zijn gematigd tot redelijk positief. Christel Jansen vindt de roman van Beranová een bewijs van assimilatie, zij spreekt van de balling die voor de tweede maal geboren wordt (Jansen 1993). De recensente heeft moeite met het wollige taalgebruik, maar verzacht die kritiek omdat het zo knap is dat de schrijfster in een tweede en aangeleerde taal schrijft.

In de beoordeling van Illés' boek ligt het accent op het assimilatieproces van de balling. De aandacht voor de autobiografische aspecten in het verhaal overheerst, zodat een visie op de literariteit van de roman ontbreekt. 'Een fascinerende verantwoording van een leven', schrijft J.A. Dautzenberg in *de Volkskrant* (Dautzenberg 1992). Doeschka Meijssing schrijft in *Elsevier*. Het boeiende van het boek is dat met nuchterheid en zonder enige pathetiek een verbijsterende constatering wordt gedaan waaraan Europa steeds meer zal moeten wennen: een immigrante voelt zich nooit thuis, noch in het land van herkomst, noch in het land van de nieuwe toekomst en ontwikkelt, juist daardoor, een genadeloos intelligente blik op beide landen (Meijssing 1992).

Schrijven de twee vrouwen levensverhalen, de Tsjechische Jan Stavinoha profileert zich meer als een auteur van vrolijke, hilarische verhalen. Zijn debuut *Praagse dixieland* (1982) is een verhalenbundel over het alledaagse Praagse leven, in de geest van *De brave soldaat Svejk*. Toch speelt zijn achtergrond als vluchteling wel degelijk een rol. De mensen uit zijn verhalen houden zich op een ontroerende, geestige of vindingrijke manier staande in een gesloten samenleving zonder dat de verhalen expliciet maatschappijkritisch zijn. Zijn tweede roman *In goede handen* (1984) speelt zich af in Nederland en verhaalt over de tragikomische lotgevallen van een gedesoriënteerde Tsjechische immigrant. Stavinoha's stijl vertoont in de behandeling van deze thematiek parallellen met die van Kader Abdolah. Beiden tonen zich de beschouwer op afstand.

Evenals Abdolah schetst Stavinoha een ironisch beeld van de Nederlander die de vluchteling bijstaat. Zo zegt de vrouw van de vereniging Mensen In Nood op huisbezoek: 'Ik kom u vertellen dat u niet alleen in de wereld staat. Ons thuis is ook úw thuis. Hier heerst vrijheid en wij willen die vrijheid graag met anderen delen' (Stavinoha 1984, 20). Die vrijheid blijkt echter van korte duur als ze op het vuur eekhoorntjesbrood uit de vrije natuur ontdekt, waarvan de vluchteling naar oud Tsjechisch gebruik een saus heeft gemaakt. Wilde paddestoelen zijn volgens de vrouw gevaarlijk en daarom dwingt ze hem het spul uit te spugen. 'Je schijnt te vergeten dat je in een ander land bent. Je kunt hier niet alles eten wat je dáár deed!' (Stavinoha, 1984, 23).

[p. 296]



Afb. 16.1 'Jan Stavinoha', getekend door Walter van Lotringen in 2001 (foto: collectie van de kunstenaar)

Jan Stavinoha wordt van de drie auteurs het meest expliciet gewaardeerd om zijn literaire gaven. Hij heeft een oeuvre van acht boeken opgebouwd. Aanvankelijk gaan zijn boeken over het Praag dat hij verliet en over de desoriëntatie van de vluchteling. Meer nog dan Abdolah zoekt hij in zijn latere werk thema's die niets met zijn Tsjechische afkomst te maken hebben. Zijn vijfde boek, *Aroma*, is de eerste roman waarin zijn geboorteland niet wordt genoemd. Stavinoha doet zijn uiterste best om een schrijver uit de Nederlandse republiek der letteren te zijn. Hij zegt zelf dat zijn stijl meer past in de

Nederlandse traditie van Carmiggelt en Elsschot dan in de Tsjechische van Havel of Kundera (Zoon 1989). In *Vrij Nederland* schrijft hij: 'Mijn taalhandicap heb ik uiteindelijk in mijn voordeel veranderd, want doordat ik vaker en dieper moet ploeteren, is mijn gewas krachtiger geworden' (Stavinoha 2001).

Stavinoha ontkomt in de receptie echter niet aan zijn achtergrond. Zijn beste werk speelt zich af in het Tsjechië van voor 1968. En ook al zijn de boeken niet direct politiek, ze krijgen door de achtergrond van de auteur wel een politieke connotatie. Zijn roman *Aroma* gaat over Nederlanders. Maar de wijze waarop hij de hoogmoedige, op encyclopedische kennis steunende Nederlander beschrijft, wordt door de recensenten gezien als een portret van de Nederlander specifiek vanuit Tsjechisch perspectief.

Waar Abdolah een gevierd auteur wordt, blijven de romans van andere Oost-Europese schrijvers onderbelicht. Positieve kritieken leiden niet tot een grote

[p. 297]

belangstelling bij de lezers. De uitgevers zien er ook weinig brood in deze groep extra te stimuleren. Blijkbaar zat de Nederlander niet te wachten op vluchtverhalen uit het Oostblok en een beschrijving van de eigen samenleving door de ogen van een Tsjech of een Hongaar.

Latino's houden vast aan eigen groep

Een soortgelijk verhaal gaat op voor de Latijns-Amerikaanse ballingen in Nederland. In de jaren zeventig vluchten vele Chileenen, Argentijnen en Uruguayanen vanwege dictaturen naar ons land. De culturele en sociale betrokkenheid met deze ballingen is aanvankelijk groter dan die met de Oost-Europeanen. De val van Allende is een veelbesproken thema, de muziek van Victor Jara enorm populair en de vluchtelingen manifesteren zich met grote muurschilderingen. De *Canto General* van Pablo Neruda kent voor een dichtbundel enorme verkoopcijfers. Vluchtelingenauteurs als Ariel Dorfman (Chili) en Miguel Bonassa (Argentinië) krijgen een Nederlandse vertaling die gretig aftrek vindt.

In Nederland manifesteren zich evenwel niet veel auteurs uit deze groep vluchtelingen. De groep blijft zich relatief hechten aan de eigen gemeenschap en gebruikt het Spaans als voornaamste taal. Zij blijven in Nederland gedesoriënteerd en kunnen maar moeilijk een nieuwe identiteit hervinden. 'Er liggen kilometers/ tussen mijn beide oren', schrijft de Chileen Ricardo Cuadros (1955) in het gedicht *Een droom* (Cuadros 1993, 31).

Het geworteld zijn in de eigen cultuur en de eigen geschiedenis zijn ook de voornaamste thema's van twee schrijvers die hun werk weten te publiceren bij een redelijk grote uitgeverij. *De eerste fakkels* van de Argentijnse Ana Sebastián (1948) is een autobiografische terugblik op haar vlucht uit Argentinië. Samen met een televisieploeg van de VPRO gaat ze terug naar Buenos Aires en het verhaal beschrijft in lyrische flashbacks hoe ze ooit bij de guerrilla terecht is gekomen. Dominant is de heimwee naar de vrienden, het leven van toen en het land dat niet meer bestaat.

Ook *Een onmogelijke herinnering* van de Chileen Leo Serrano (1952) is een terugblik op de strijd in het vaderland vanuit het perspectief van de moeizame aanpassing in het nieuwe land. De hoofdpersoon beleeft het verleden telkens opnieuw, maar beseft tegelijkertijd dat zijn vrienden dood zijn en dat het huidige Chili hem niets te bieden heeft. De vreemde cultuur waarin hij is terechtgekomen, wijst hij echter ook af met als gevolg een sterk gevoel

van nutteloosheid en een cynische houding ten aanzien van politieke solidariteit.

Soms teneergeslagen, zei hij bij zichzelf, met gebruikmaking van de meest strikte logika, dat de doden dood waren en dat de enige verstandige houding was ze in hun graf te laten rusten en hun spoken niet op sleeptouw te nemen langs de Nederlandse kroegen (Serrano 1988, 114).

[p. 298]

Zowel bij Serrano als Sebastián is de afstand tot de Nederlandse samenleving voelbaar. Dat leidt, anders dan bij Abdolah, niet tot nieuwe, maar eerder tot clichématige beelden van het Nederland met zijn knorrige weer, het onbeholpen engagement, zijn stijve dansers, de slechte hygiëne en de onvermijdelijke belangstelling voor de walletjes. Deze kritiek komt ook tot uiting in de weinige recensies van beide boeken. Klaas Wellinga is in *De Groene Amsterdammer* welwillend over de *De eerste fakkels*, maar toont zich kritisch over het literaire gehalte. Hij noemt het een 'loszandig gestructureerd boek' en 'te gemaakt poëtisch' (Wellinga 1988). Daartegenover vindt hij het boek van Serrano 'een goed gekonstrueerde, soms spannende roman' die zelfs aan Vargas Llosa doet denken. Ook Maarten Steenmeijer noemt *Een onmogelijke herinnering* in *Vrij Nederland* een boek met allure, vol met knipogen naar García Márquez. De kritiek richt zich bij hem op het typische machismo. 'Wil Serrano het machismo in zijn hemd zetten of is bij hem de wens de vader van de gedachte', vraagt Steenmeijer zich af (Steenmeijer 1988).

De literatuur van Latijns-Amerikaanse vluchtelingen steunt sterk op de beleving van het verleden. Niet alleen schrijven de auteurs in het Spaans, ook inhoudelijk ligt het accent op de belevenissen van toen. De ontreding en ontworteling zijn relatief groot en dit maakt de acceptatie van Nederland als nieuwe thuisbasis moeizaam. Daarentegen zijn de boeken wel geschreven voor het Nederlandse publiek. 'Ik verkeer in een schizofrene situatie. Ik schrijf voor een publiek dat niet mijn eigen taal spreekt. Maar ik kan hun taal wel verstaan', zegt Sebastián in een interview met *NRC Handelsblad* (Mulder 1991).

Variëteit aan nationaliteiten

Op het moment dat Kader Abdolah zich manifesteert als schrijver, is het begrip vluchteling niet meer zo gekoppeld aan een bepaalde groep. Waren de ballingen uit Oost-Europa en Latijns-Amerika nog direct als groep herkenbaar, vanaf de jaren tachtig wordt de vluchtelingenstroom meer diffuus. Sommige vluchtelingen ontvangen van de Nederlandse staat een uitnodiging, andere doorlopen een ellenlange procedure, die moet bepalen of zij werkelijk voldoen aan de criteria voor politieke vluchtelingen of dat zij hierheen kwamen om economische redenen of om anderszins hun geluk te zoeken. De migranten en asielzoekers zijn afkomstig uit gebieden als Iran, Irak, Somalië, Soedan, Oeganda, Koerdistan, Vietnam, Afghanistan en het voormalig Joegoslavië.

De literatuur weerspiegelt deze variëteit aan nationaliteiten en culturen in de publicatie van verzamelbundels met gedichten en verhalen van asielzoekers. De bundels worden uitgegeven door Stichting Vluchteling of COS Gelderland, een centrum voor internationale samenwerking. Het doel is niet in de eerste plaats literair, maar gericht op integratie. 'De schrijvers dragen bij aan een genuanceerd beeld over henzelf, over wie ze zijn, wat hen beweegt en waarom ze hier zijn', aldus de minister

[p. 299]

voor Grote Steden- en Integratiebeleid, Roger van Boxtel, in het voorwoord van een van die bundels (Qader e.a. 2000).

Kader Abdolah figureert veelvuldig in de verhalenbundels en opent daarmee mogelijkheden voor de receptie van andere vluchtelingauteurs. Wie als geen ander van de toenemende belangstelling voor het werk van ballingen profiteert is de Chinese Lulu Wang (1960). Haar debuut *Het lelietheater* uit 1997 verschijnt in veertien landen en alleen in Nederland worden al meer dan een half miljoen exemplaren verkocht. Ook haar romans *Het tedere kind* (1999) en *Seringendroom* (2001) vinden veel aftrek. Wang komt in 1986 als docente Chinees naar Nederland. Formeel is ze geen vluchteling, maar haar roman *Het lelietheater* draagt wel sporen van ballingenliteratuur. Het is een autobiografische terugblik op een tijd van politieke onderdrukking in China tijdens de Culturele Revolutie en een zoektocht naar de eigen identiteit. Het boek beschrijft haar persoonlijke verwerking van het leven in een Chinees opvoedingskamp.

Met *Het lelietheater* was ik de spreekbuis van degenen die de culturele revolutie in China niet hebben overleefd, of slechts op het nippertje en nu te beschadigd, te verdrietig of te gek zijn om het zelf te vertellen,

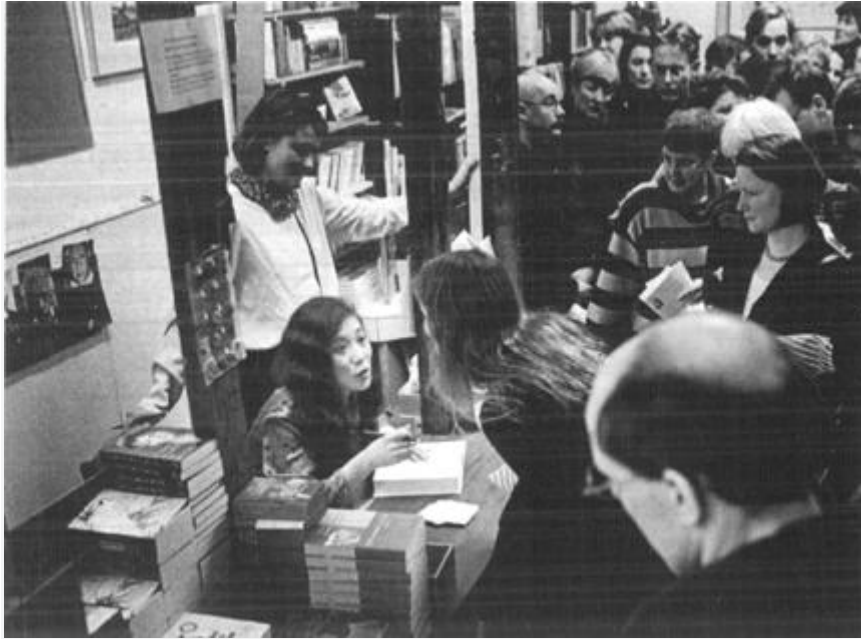
zegt ze in een interview in het *Haarlems Dagblad* (Hakkert 1999).

Net als Kader Abdolah zoekt ook de Chinese schrijfster Lulu Wang (1960) naar de combinatie van het sobere van de Nederlandse taal met het beeldende van de eigen taal. Ze noemt haar proza halfbloedjes. De halfbloedjes van Wang leiden tot een beeldspraak die zeker vernieuwend genoemd kan worden, maar vaak ook mank gaat of verwrongen overkomt. Het slapen gaan beschrijft ze bijvoorbeeld poëtisch als: 'De koolzwarte nachtgordijnen die over het landschap waren gedrapeerd, dempten de drukte en het kabaal tot een slaapverwekkend niveau' (Wang 1999, 93). Ergens anders schuiven mensen 'naar het verblufte puntje van hun stoel'. Waar de critici Abdolah's taalgebruik een aanwinst voor de Nederlandse literatuur noemen, vallen de recensenten over Wangs bloemrijke taalgebruik. 'De stijl is onverteerbaar slecht en smakeloos', vat Takken de kritiek van zijn collega's samen (Takken 1999).

Lulu Wang mag bijzonder populair zijn bij de lezers, bij de recensenten is ze dat zeker niet. Vooral de ontvangst van haar tweede boek is zonder meer dramatisch te noemen. Zelden is een boek zo systematischer afgekraakt. 'Wang valt van voetstuk', kopt het *Algemeen Dagblad* (Schenke 1999), *Volkscrant*-recensent Willem Kuipers klaagt dat het boek zijn weekend heeft verpest (Kuipers 1999) en *NRC*-columniste Elsbeth Etty is het meest uitgesproken door haar stuk te eindigen met de woorden: 'Koop het niet, tenzij u graag wilt worden opgelicht' (Etty 1999).

Deze negatieve tendens is opmerkelijk. Dat komt deels door de wijze waarop Lulu Wang in de media is gelanceerd. Haar uitgever Vassallucci brengt de mediagenieke schrijfster slim op de markt met veel exclusieve interviews op radio en tv. Haar onvermoeibare signeersessies en tournees langs bibliotheken maken haar

[p. 300]



Afb. 16.2 Lulu Wang signeert onder grote belangstelling haar debuut 'Het lelietheater; een jeugd in China', bij boekhandel de Tribune in Maastricht in 1997. (foto: Hollandse Hoogte/Chris Keulen).

daarnaast uitzinnig populair bij de (veelal vrouwelijke) lezers. De Nederlandse critici houden niet van zo'n overdadige exposure.

Toch speelt er meer. De auteur beweert met *Het Lelietheater* 'de pijn, het verdriet, de twijfel en de worsteling weer te geven van mensen die met kindermisbruik te maken hebben gehad' (Hakkert 1999). De plastische beschrijving van seksueel misbruik botst echter met de conventies hier te lande en doet de critici te veel denken aan pornografisch getinte verhalen. 'Verkrachting heeft in dit boek een verstrooiende functie', schrijft Annemiek Neefjes in *Vrij Nederland* (Neefjes 1999). Incest is in Nederland een gevoelig en zwaar thema dat een omzichtige benadering behoeft.

Kader Abdolah en Lulu Wang zijn de meest succesvolle vluchtelingenauteurs. De derde op die ranglijst is Moses Isegawa (1963). Het voornaamste verschil is dat hij zijn internationale bestseller *Abessijnse kronieken* (1998) in het Engels schrijft, ook al verschijnt het boek eerst in het Nederlands op de markt. Het is zelfs zo dat niet de oorspronkelijke tekst, maar de Nederlandse uitgave de basis vormt voor de officiële Engelse vertaling.

De kronieken kunnen worden gelezen als een verwerking van de traumatische herinneringen aan het opgroeien in de harde wereld van het dictatoriale Oeganda. Uiteindelijk mondt die periode uit in de vlucht naar Nederland. De kronieken zijn geconstrueerd als een soort schelmenroman in de Afrikaanse verteltraditie: je tuimelt van de ene anekdote in de andere. Het boek schuurt daarbij tegen de politieke

[p. 301]

realiteit aan. Alles draait om het verwerven en uitoefenen van macht. Dat geldt eveneens voor het laatste hoofdstuk, dat gaat over de komst naar Nederland en de ontreding van de vluchteling, met name van de illegaal in de Bijlmer, overigens consequent het getto genoemd. 'Het getto leek op Oeganda tijdens de guerrillaoorlog: overdag heersten het gezag en de orde, 's nachts de

misdadigers en hun handlangers en slachtoffers' (Isegawa 1998, 570). De opluchting van de vlucht gaat al snel over in de fase van desoriëntatie. Het beeld van Nederland is ontluisterend. De auteur spreekt over de kartels en de haaien van de ontwikkelingshulpindustrie, de slavenarbeid van de illegalen en het racisme van Nederlanders ten aanzien van Afrikanen.

Net als Lulu Wang is Moses Isegawa al een hype voor zijn boek goed en wel op de markt verschijnt. Zijn uitgever belooft op voorhand dat Isegawa de literaire sensatie van 1998 zal worden, hetgeen leidt tot veel media-aandacht. Het hypen van ballingschrijvers wordt een thema in de recensies. 'De zucht naar exotisme wint het maar al te vaak van het scherpe oog voor de literaire kwaliteit', schrijft Xandra Schutte (Schutte 1998). Bijna alle critici lezen Isegawa's boek als een autobiografisch verslag van de Afrikaanse vluchteling. Toch nemen enkele recensenten Isegawa literair de maat met de criteria zoals gehanteerd in de republiek der letteren. Ze noemen de roman compositorisch en stilistisch zwak. Het is teveel rechttoe rechtaan en een opeenstapeling van anekdoten. Minder dan bij Abdolah betrekken critici in de interpretatie en beoordeling de context en de achtergrond van Isegawa. En hoewel het boek daar wel aanleiding toe geeft, plaatst de criticus de roman zelden in de Afrikaanse verhaaltraditie.

Isegawa is ervan overtuigd dat de scepsis onder de critici werd gevoed door de vele publiciteit vooraf. In *NRC Handelsblad* zegt hij: Sommige mensen gaan zich tegen een boek afzetten omdat het een hype zou zijn. Zij vinden een boek kennelijk alleen goed als het slecht verkoopt. Het is een vreemde dorpsmentaliteit in een hyperkapitalistisch land (De Jong 1998).

Van Abessijnse kronieken zijn in Nederland meer dan zeventigduizend exemplaren verkocht en het boek is in elf talen vertaald.

De Somalische actrice en schrijfster Yasmine Allas (1967) is hier het laatste voorbeeld van een auteur die als vluchtelingauteur veel aandacht krijgt. Net als bij Abdolah beschrijft ze de effecten van het politieke op het persoonlijke leven van haar personages. Haar eerste roman, *Idil een meisje* (1998), gaat over het rebelse meisje Idil, dat opgroeit in een welgestelde Arabische familie onder de terreur van haar vader. Na een gruwelijke seksuele besnijdenis wordt ze uitgehuwelijkt aan een veel oudere man. Het enige dat ze wil, is vluchten. Het boek laat zich lezen als politieke aanklacht tegen de positie van de vrouw in de islam. De roman beschrijft de eerste fase van de breuk met het oude huis en de opluchting van de vlucht. Opvallend is dat het verhaal niet direct autobiografisch is, maar Allas projecteert haar eigen jeugd-
[p. 302]

ervaringen en haar negatieve herinneringen aan haar moederland wel op de hoofdpersoon (De Moor en Kuypers 1998).

Allas' tweede roman, *De generaal met de zes vingers* (2001), is meer een bespiegeling op het vluchten en beschrijft de fase van desoriëntatie, de vervreemding en het leven als balling in een ander land. De roman gaat over een rijke generaalsfamilie die de macht verliest en naar het westen vlucht. Het eerste deel beschrijft de teloorgang van de macht, het tweede deel het trieste gevolg: een leven als asielzoekers in Nederland. De generaal uit de titel van de roman lijdt aan een ongeneeslijke ziekte. 'Hij leefde in het verleden. Zijn geest en ziel werden gevuld door flarden herinneringen die hij met niemand kon delen, en dat maakte hem eenzaam' (Allas 2001, 137). Hij verliest de aansluiting met de politieke ontwikkelingen in zijn land en moet vluchten met zijn gezin. In de

ridiculisering van de opvang van de asielzoekers voegt Allas zich in de traditie van Jan Stavinoha's roman *In goede handen*. Als een maatschappelijk werkster langskomt om 'te helpen bij de integratie' adviseert zij: Gordijnen open, verwarming niet te hoog en niet hurken op de wc.

Critici zijn vooral positief over dit tweede boek van Allas. Ze zien het als het toonbeeld van de zoektocht van de balling in Nederland naar een eigen identiteit. Hoe moet de jonge Afrikaanse vrouw zich gedragen op haar werk waar men geen begrip toont voor de gewoonten die voor haar vanzelfsprekend zijn? 'Een boek over herinnering en eenzaamheid, over ontworteling, verdorring en ontheemding', schrijft *NRC*-recensente Margot Dijkgraaf (Dijkgraaf 2001). Allas roept volgens haar fantasievolle beelden op die in de Nederlandse cultuur ongebruikelijk zijn. Het groteske beeld bijvoorbeeld van een generaal die zielsveel houdt van zijn hondje, veel meer nog dan van zijn vrouw, is trefzeker en onvergetelijk. De gruwelijke dood van het beest in Somalië grijpt hem zo aan dat hij later in Nederland op zolder stiekem een altaar inricht met een foto van de hond.

Allas geeft sobere beschrijvingen van gruwelijke zaken. De personen in het boek hebben een absoluut on-Nederlands karakter. Dat vraagt om inspanning van de lezer. Als de hoofdpersoon aan haar chef op het juridische bureau vraagt waarom hij haar heeft uitgehoord, antwoordt hij: 'Omdat ik jouw wereld wilde zien door jouw ogen' (Allas 2001, 223). Volgens Paul Kerstens is het dat wat deze roman aan de orde stelt: 'Over hoe je dit boek leest, bijvoorbeeld, en op welke manier we deze "nieuwe" Nederlandse literatuur moeten benaderen' (Kerstens 2001).

De taal als monument van verlangen

Het moge duidelijk zijn dat deze nieuwe Nederlandse literatuur inderdaad om een eigen benadering vraagt waarbij een aantal constanten in dit hoofdstuk de revue zijn gepasseerd. In de meeste vluchtelingromans zijn de typische fases van de ballingenliteratuur te herkennen zoals de opluchting van de vlucht, de leegte en de desoriëntatie in het nieuwe land, gevolgd door de zoektocht naar de nieuwe identiteit.

[p. 303]

De romans van de Nederlandse vluchtelingauteurs behandelen ballingenthema's als ontheemding, eenzaamheid en die zoektocht naar een nieuwe identiteit. Het werk is politiek geïnvolveerd, al wordt het politieke in de verhalen steeds persoonlijk gemaakt. De onacceptabele politieke situatie leidt onvermijdelijk tot de ervaring dat het land van herkomst niet meer bestaat en het nieuwe land zelden een thuis is. De personages zijn verbannen naar een niemandsland. Vanuit dat perspectief geven de ballingauteurs een indruk van Nederland. Soms is het resultaat ontluisterend of hilarisch (zoals bij Stavinoha, Isegawa en Allas). Vaak ook verbeeldt het werk de onoverbrugbare kloof tussen verschillende werelden (zoals bij Abdolah en Illés). Opvallend is dat als de integratie moeizaam verloopt, de literaire verbeelding ook niet verder komt dan het tonen van de botsing der culturen. Dat levert meestal clichébeelden op (Serrano, Wang). Op het moment dat de auteur verzoend is met het verblijf in het andere land, kunnen nieuwe beelden, een nieuwe omgang met de taal en een nieuwe identiteit ontstaan (Abdolah, Stavinoha, Isegawa, Allas).

Alleen vluchteling zijn is uiteraard niet voldoende om een ballingschrijver te worden. Het gaat om de wijze waarop de auteur zijn ballingproblematiek weet te verwoorden. Om tot de kern daarvan door te dringen, is het worstelen met de

Nederlandse taal een ultieme voorwaarde, zoals Kader Abdolah illustreert in een interview in de *Haagsche Courant*:

Ik klim op de berg van de Nederlandse taal. Het gaat niet om zinnnetjes of woorden. Maar om iets op te bouwen, om iets achter te laten. Het bestaan van een banneling betekent voor mij om met die Hollandse woorden iets vorm te geven. Met die vreemde woorden een monument te maken van verlangen. Ik wil iets achter laten als vreemdeling, als banneling door het lot hier naar toe gevoerd (Van der Mark 1997).

Ries Agterberg