

<auteur>Désirée Schyns<auteur>

<titel>Tastend voortgaan in een donkere tunnel<titel>

<ondertitel>Het autobiografische schrijven van Assia Djébar<ondertitel>

Armada, tijdschrift voor wereldliteratuur. Zestiende jaargang, nummer 61, december 2010, p. 83-95.

Themanummer: Autofictie. Een spel met de werkelijkheid.

*Januari '34. Deze eerlijkheid op het papier valt mij niet mee, nu ik alles herlezen heb; ik ben niet ontkomen aan de mysterieuze wet die, zodra men verhalen schrijft, van elke 'ik' toch een personage maakt.*

E. Du Perron, *Het land van herkomst*

DE FRANSTALIGE ALGERIJNSE Assia Djébar (pseudoniem van Fatima-Zohra Imalayène, Cherchell, 1936), historica, schrijfster en cineaste, heeft twaalf romans, een stuk of acht essay- en verhalenbundels, een dichtbundel, twee films, een toneelstuk en een opera<sup>1</sup> op haar naam staan. Ze is de eerste Afrikaanse vrouw die werd toegelaten op een Franse *grande école* (Ecole normale supérieure de Sèvres in 1955), de eerste Algerijnse die films maakte in haar vaderland en de eerste vrouw van het Afrikaanse continent die, in 2005, tot lid werd verkozen van de Académie Française.

Ze debuteerde in 1957 op eenentwintigjarige leeftijd met het lichtvoetige *De dorst*,<sup>2</sup> naar eigen zeggen om uit te proberen of ze kon schrijven, en die vingeroefening leverde haar de bijnaam van 'de Algerijnse Françoise Sagan' op. Het jaar daarop volgde *Les impatients*, dat thematisch in veel opzichten al de kern in zich draagt van het werk dat in de decennia daarna het licht zag: het isolement van moslimvrouwen, hun minderwaardige positie ten opzichte van mannen in een patriarchale samenleving, de vrouw als schatbewaarder van eeuwenoude tradities en het zintuiglijke als leidraad bij zelfkennis en de ontdekking van de wereld.

In 1962 en 1967 publiceert Djébar twee boeken die een breuk vormen met haar voorafgaande teksten, omdat de actuele politieke situatie in haar vaderland voor het eerst een rol in haar fictieve werk krijgt. In 1962, het jaar van de Algerijnse onafhankelijkheid, verschijnt *Les enfants du nouveau monde*, over de inwoners van de stad Blida die lijden onder

de terreur van de dekolonisatieoorlog, 'la guerre d'Algérie' (1954-'62, vanuit Algerijns perspectief 'Guerre de libération nationale' genoemd), en in 1967 *Les alouettes naïves* waarin een mannelijke verteller via flashbacks bericht over de onafhankelijkheidsstrijd van een zelfbewuste en strijdvaardige jonge generatie en in gesprekken met Algerijnse vrouwelijke medeverzetsleden nadenkt over de weg die het vrije Algerije zal inslaan. Djebbar is bij mijn weten een van de eersten en ook enigen die het waagden al in zo'n vroeg stadium in fictie twijfels te uiten over de mogelijkheid van politieke en sociale gelijkheid van mannen en vrouwen in het onafhankelijke Algerije van na 1962.

Djebbar publiceert vervolgens langer dan tien jaar niet; ze maakt in deze tijd twee films, *La nouba des femmes du Mont Chenoua* (1977, bekroond met de prijs van de internationale kritiek op het filmfestival van Venetië) en *La zerda ou les chants de l'oubli* (1979). In 1980 pakt ze de draad weer op met *Femmes d'Alger dans leur appartement*, een bundel korte verhalen geschreven tussen 1958 en 1978. De titel verwijst naar de drie gelijknamige schilderijen van Delacroix uit 1834 en naar de reeks daarop geïnspireerde doeken van Picasso die tussen 1955 en 1958 zijn interpretatie van de Algerse harem vrouwen maakte.<sup>3</sup> In deze bundel staan verzetsstrijdsters uit de dekolonisatieoorlog centraal, en vooral het noodlottige feit dat hun in het bevrijde Algerije opnieuw het zwijgen wordt opgelegd. Zij werden door de Fransen gemarteld en verkracht, en hoewel zij net als de mannen hun leven hebben gewaagd om de kolonisator te verjagen, is er voor hen in het onafhankelijke Algerije geen plaats. Djebbar deelt deze overtuiging overigens met andere Franstalige schrijvers uit Algerije zoals Mohammed Dib, Rachid Mimouni, Tahar Djaout en Rachid Boudjedra, die na de onafhankelijkheid in hun werk hun ontgoocheling over het nieuwe Algerije op schrijnende wijze hebben verbeeld.<sup>4</sup>

In *Femmes d'Alger dans leur appartement* begint zich de stijl van Djebbar af te tekenen, die bij mij het beeld oproept van een mens die in een donkere tunnel met een kostbaar voorwerp in zijn handen tastend voortgaat, tot hij bij de uitgang is. Een stijl die getuigt van een zoektocht in de taal zelf van deze meertalige auteur (Arabisch-Frans en Berbers via haar grootouders) en die bij intense lezing meerdere (tegenstrijdige) verhalen blootlegt. Djebbars stijl wordt vaak geschraagd door oxymoronen. Als zij het over zichzelf heeft, dan vooral over schrijven als middel om zichzelf zichtbaar te maken. Deze stijl openbaart zich ten volle in *L'amour, la fantasia* uit 1985, een atypische autobiografie die ik wil spiegelen aan haar recentste boek, *Nergens thuis in het huis van mijn vader* uit 2007.

Assia Djébar heeft nog op geen enkele van haar teksten het etiket autobiografie geplakt. Bij haar vinden we geen titels als *Histoire de ma vie* (George Sand) of *Enfance* (Nathalie Sarraute). Vanaf *L'amour, la fantasia* duiken echter voor het eerst expliciet autobiografische elementen op naast historische gebeurtenissen, en zij gaat op deze weg voort in *Oneindig is de gevangenis*.<sup>5</sup> De verwevenheid van collectieve herinneringen van het Algerijnse volk en een individueel geheugen van een meisje dat in een koloniale samenleving opgroeide met een moderne vader die Frans onderwees en een traditioneel levende moeder die zich sluisde, is een van de terugkerende thema's in haar werk. Pas in haar persoonlijkste boek tot nog toe, *Nergens thuis in het huis van mijn vader*, treedt Djébars jeugd veel meer op de voorgrond en vormen de collectieve geschiedenis en het koloniale verleden veeleer een achtergrond. Toch noemt zij ook dit boek een roman, een genreaanduiding die overigens in de Nederlandse vertaling werd weggelaten.<sup>6</sup>

Door de toevoeging van 'roman' bij *L'amour, la fantasia* kunnen we volgens Philippe Lejeune in *Le pacte autobiographique*<sup>7</sup> niet meer spreken van een autobiografie in de strikte zin van het woord, het is een 'attestation de fictivité'. Omdat Djébar echter een meisje ten tonele voert dat – zo blijkt uit interviews die ze heeft gegeven en uit de vele boeken en artikelen die aan haar gewijd zijn<sup>8</sup> – verwijst naar het kind dat zijzelf is geweest, vallen de autobiografische aspecten niet te ontkennen en kunnen we in navolging van Lejeune spreken van een 'espace autobiographique', een autobiografische ruimte. Die ruimte bestrijkt in het universum van Djébar eigenlijk haar hele werk; door een 'vérité intime' uit haar leven te tonen krijgen alle andere romans ook meer reliëf, omdat zij thema's zoals de koloniale samenleving, de oorlog en het taboe op het zich ontbloten in de Arabische traditie steeds opnieuw met variaties en vanuit andere perspectieven oppakt.

De techniek van de schrijfster is dat de verteller de lezers een stuk verleden toevertrouwt dat vervolgens weer gerelativeerd wordt omdat deze persoonlijke geschiedenis wordt ingeschreven in de collectieve herinnering van Algerije, waar Djébar overigens sinds de jaren zeventig niet meer woont omdat zij als gevolg van de verplichte arabisering van het lager en hoger onderwijs haar vak geschiedenis aan de universiteit van Algiers niet meer naar behoren kon doceren.<sup>9</sup> Zo depersonaliseert het 'ik' als het ware, een beweging die ook in gang wordt gezet door het veelvuldig gebruik van 'zij' als de vertelster het over zichzelf heeft, waardoor het 'ik' een personage in een fictieve ruimte wordt. In *Ces voix qui m'assiègent* (essays uit 1999) schrijft Djébar dat ze paradoxaal genoeg bij het schrijven van *L'amour, la fantasia* haar persoonlijke wereld (het autobiografische deel) wilde beschermen met ramen die uitzicht boden op de geschiedenis, met hoofdstukken die de gevechten op leven en dood

tussen de Algerijnen en de Fransen in scène zetten. Ze geeft zich weliswaar bloot, maar heeft in deze tekst ook nog buffers en muren van collectieve herinnering nodig. Juist deze ‘mix’ maakt haar werk zo boeiend.

Djebar presenteert dus in *L'amour, la fantasia* zeker geen totaliserende autobiografie, verre van dat, maar als we de tekstfragmenten over haar jeugd in het koloniale Algerije lezen, weten we als lezer dat we hier met een authentiek verslag te maken hebben dat veranderingen ondergaat doordat ze erover schrijft en dat ook steeds terugkeert in haar andere fictieve werken. Andere indicaties voor autobiografische elementen zijn precieze data en geografische plaatsen die vooral voorkomen in *Nergens thuis in het huis van mijn vader*. Bij een strikte autobiografie is er volgens Lejeune een identiteitsrelatie tussen de auteur, de verteller en het personage dat ‘ik’ of ‘zij’ wordt genoemd, maar in het geval van Djebar wordt deze relatie geproblematiseerd omdat ze in haar jeugd haar vaders naam droeg en het pseudoniem Assia Djebar koos om hem te beschermen. Het is opvallend dat haar familienaam nooit in haar autobiografische ruimte voorkomt. Maar Djebar schrijft met opzet geen rechtlijnig levensverhaal, grote delen uit haar biografie komen zelfs nooit aan de orde. In haar visie zorgt de alchemie van het schrijfproces ervoor dat het aan het papier toevertrouwde een eigen leven gaat leiden waardoor ook het ‘ik’ een personage wordt in een eigen universum met eigen wetten waarop de auteur op een gegeven moment geen vat meer heeft. Zo verandert Djebar al schrijvend haar levensloop.

#### SCHRIJVEN MET DE QALAM

Geen kindertijd in de titel, maar liefde en een fantasia. Dit woord verwijst in de muziek naar een fantasie, en in de Arabische wereld is het de aanduiding voor een ruitersfeest waarbij de ruiters hun kunsten te paard vertonen en tegelijk ook met kanonpoeder (in het dialectaal Arabisch *baroud*) schieten. Door het woord fantasia in de polyseme titel plaatst Djebar het collectieve en persoonlijke geheugen in de context van ‘typisch Arabische folklore’ en van verdichting en vrije improvisatie. De liefde uit de titel verwijst naar verschillende vormen van liefde: ‘mots d’amour’, woorden van liefde voor het dialectale Arabisch van Algerije, voor haar moedertaal die geen schrijftaal is, ‘mijn orale en in haveloze lommen gehulde moedertaal’ uit het vertaalde fragment dat hierna is opgenomen. Verder verwijst het woord liefde naar de onstuimige liefde van een Arabische ruiter die in zijn verliefdheid zo driest te paard langs zijn geliefde stuift dat ze als gevolg van een dodelijke hoeftrap ter plekke sterft. Daarnaast vertelt Djebar in het eerste hoofdstuk dat ze op zeventienjarige leeftijd kennismaakte met de (verboden) liefde via een in het Frans geschreven liefdesbrief van een

Arabische jongen. Uitzinnig van woede verscheurt haar vader de brief voor haar ogen. Liefde is bij haar niet alleen verbonden met een tragische afloop, zoals bij de ruiter en zijn geliefde, maar ook met liefde voor het schrijven en met haat-liefde voor haar schrijftaal, de taal van de voormalige kolonisator. Ik kom hier nog op terug.

*L'amour, la fantasia* is zoals alle latere teksten van Djébar volgens een uitgekende architectuur opgebouwd. Afwisselend lezen we over de verovering van Algerije door de Fransen in 1830, een historische 'Conquête' die door Djébar steevast 'Défaite' wordt genoemd, dus gezien vanuit het perspectief van de inheemse bevolking, over de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog, vanuit het perspectief van Berbervrouwen, een stuk *oral history*, en over haar jeugd, vooral haar lagereschooltijd en de zomervakanties die ze bij haar nichtjes doorbracht. De jeugdherinneringen gaan vooral over de 'harem', bij Djébar ook vaak 'gynécée'<sup>10</sup> genoemd, de plek die voor haar als Arabisch meisje voorbestemd was als haar vader haar daarvoor niet had behoed en haar naar de Franstalige lagere school had gestuurd, waar haar lotsbestemming een andere wending kreeg en ze zich ontwikkelde tot een briljante leerlinge. Een ander woord dat ze vaak gebruikt voor de kleine bewegingsvrijheid van vrouwen is dat zij 'cloîtrées' zijn, van *cloître*, klooster, waarin meeklinkt dat de vrouwen uit haar jeugd als kloosterzusters afgezonderd van de wereld leefden.

Djébar geeft de bespiegelingen over haar jeugd een plaats in de verhalen over twee oorlogen, die van de koloniale verovering (die tweeëntwintig jaar duurde) en die van de onafhankelijkheid (een strijd van acht jaar). Ze verbindt haar eigen bestaan met het lot van haar voorouders van drie generaties vóór haar, die de koloniale onderwerping aan den lijve ondervonden omdat legeropperbevelhebber de Saint Arnaud de *zaouia*<sup>11</sup> vernietigde van de Beni Ménacer-stam, de stam van haar overgrootouders. De vertelster zegt dat ze in 1842, op de dag dat alle bezittingen van haar voorouders werden verwoest en in brand gestoken, werd geboren in figuurlijke zin, omdat het licht van het vuur van de vernietiging haar de kracht geeft om te spreken en zich buiten de voor haar verboden terreinen te bewegen. In andere teksten herneemt Djébar dit idee van inspirerend contact met oudere, heldhaftige generaties, zo staat er in *Nergens thuis in het huis van mijn vader* dat vorige generaties bezit van haar hebben genomen met 'hun onstuimigheid, hun snelle paarden, hun hartstocht om te willen sterven'.

*L'amour, la fantasia* maakt samen met *De schaduwkoningin*<sup>12</sup> en *Oneindig is de gevangenis*<sup>13</sup> deel uit van het 'Algerijnse kwartet'. Volgens Mireille Calle-Gruber<sup>14</sup> zou het vierde deel van de serie 'het boek over de vader' moeten worden, maar ik heb nog nergens expliciet een aanwijzing gevonden of dit deel bestaat, waarschijnlijk is het Djébars recentste

boek, *Nergens thuis in het huis van mijn vader*, waarin ze heel openhartig over haar inmiddels overleden vader schrijft. In dit laatste boek keert een aantal thema's terug en herneemt Djébar soms letterlijk titels uit *L'amour, la fantasia*, zoals 'Air de Nay', die in *Nergens thuis* als variatie op een thema terugkeert als 'Air de Ney'.<sup>15</sup>

*L'amour, la fantasia* begint met een klein meisje dat aan de hand van haar vader naar school gaat, terwijl de schrijfster vijftientwintig jaar later, in het boek over haar vader, opent met een klein meisje van drie en later vier en vijf jaar dat haar van top tot teen met wit satijn gesluierte moeder door de straten van Césarée leidt. Haar uit een aristocratische familie stammende moeder droeg de traditioneel Algerijnse witte en stedelijke *haïk* en over haar neus een driehoek van organza die haar ogen vrijliet. Pas eind jaren vijftig besloot de moeder zich van haar sluier te ontdoen, vertelt Djébar. In dit licht is het nog verbazingwekkender dat de schrijfster zelf (door haar vader) zo Europees is opgevoed.

Het laatste woord van een klein hoofdstukje van soms maar drie pagina's, steeds aangeduid met een titel of met Romeinse cijfers, in *L'amour, la fantasia* vormt in het eerste deel 'La prise de la ville ou L'amour s'écrit' het begin van het volgende hoofdstukje. Zo is het laatste woord 'aube', dageraad, van het openingshoofdstuk over een Arabisch meisje dat aan de hand van haar vader naar de lagere school gaat, het eerste woord van het tweede hoofdstuk over de imposante Franse vloot die in de dageraad van 13 juni 1830 de baai van Algiers binnenvaart. Steeds worden persoonlijke herinneringen afgewisseld met een blik op de geschiedenis, vaak met behulp van getuigenissen van de kolonisator. De geschiedenis wordt door de overwinnaars geschreven, maar Assia Djébar deconstrueert dit pijnlijke gegeven voor de gekoloniseerden met verve en poëtische verbeeldingskracht. Zo vertelt ze vanuit een volstrekt nieuw gezichtspunt het verhaal van de inname van Algiers in 1830 op basis van het verslag van een kapitein die met zijn schip deel uitmaakte van de Franse armada. Djébar concentreert zich op de inwoners van de ontwakende stad die nog een paar uur gegund is voordat het geweld begint en voor wie de kapitein en zijn mannen volstrekt geen oog hadden. Door Djébars verbeeldingskracht komen ze voor het eerst in beeld. Ook gebruikt ze brieven van schilders-schrijvers (zoals Eugène Fromentin, een fragment uit diens roman *Une année dans le Sahel* uit 1858 vormt het motto van *L'amour, la fantasia*) en van Franse officieren. Deze getuigenissen worden in Djébars universum instrumenten van weerstand tegen de barbaarsheid van de 'Conquête'.

Aan het einde van het boek wordt verteld hoe Fromentin beschrijft dat hij in 1853 in Laghouat de verwoestingen overziet die het koloniale leger heeft aangericht tijdens een beleg. Fromentin, die zelfs een half jaar later nog getroffen wordt door de stank van lijken, raapt een

afgehakte hand van een anonieme Algerijnse vrouw op. Daarna, schrijft Djébar, vervolgt hij zijn weg en gooit hij die hand weer weg. En de verteller grijpt actief in: 'Later grijp ik deze levende hand, hand van verminking en herinnering en ik probeer die hand met de *qalam* te laten schrijven.'<sup>16</sup> Mireille Rosello merkt op dat het hier niet meer gaat om een 'archeologisch schrijven' waarbij de bedolven geschiedenis vanuit het perspectief van de gekoloniseerde naar boven wordt gehaald, maar om het werkelijk luisteren naar schimmen uit het verleden die door de koloniale vernietiging geen graf hebben gekregen. Het gaat hier om een betekenisvolle ontmoeting met de geesten uit het verleden, een 'encontre spectrale'.<sup>17</sup> Assia Djébar maakt zich meester van de afgehakte hand van een Algerijns vrouwenlichaam en veroverd op die manier al schrijvend met een Arabische pen een plek van waaruit zij de geschiedenis vanuit haar perspectief en met haar verbeeldingskracht vertelt.

#### EEN PERSONAGE OP DE VLUCHT

In het hierna volgende vertaalde fragment uit *L'amour, la fantasia* komen een paar thema's samen die kenmerkend zijn voor het hele boek en die zoals gezegd ook met variaties terugkeren in andere teksten. In de eerste plaats thematiseert Djébar het feit dat ze als gevolg van haar vaders keuze ging 'samenwonen' met de Franse taal, haar 'stiefmoedertaal'. In het fragment is die taal een vergiftigd geschenk, een 'tunique de Nessus', een Nessuskleed.<sup>18</sup> De haat-liefdeverhouding tot de schrijftaal wordt hier op een zeer dramatische en conflictueuze manier in scène gezet die past in een tekst over oorlogen en geweld. Vanuit vertaalperspectief is het Frans van Djébar een taal die de Franse grammatica en syntaxis ondermijnt en die wordt gebruikt als oorlogsbuit.<sup>19</sup> Daarnaast heeft ze een voorliefde voor ongebruikelijke en vaak archaïserende woorden. Ten slotte zijn haar woorden ook vaak polyseem, waardoor de interpretatie bemoeilijkt wordt. Djébars woordkeuze in het gekozen fragment roept de culturele herinnering aan het kolonialisme en aan de krachtmeting tussen kolonisator en gekoloniseerde op. Ze schept als het ware een tussengebied in de tekst, een gebied waar de kolonisator en de gekoloniseerde elkaar bevechten en waar ze elkaar ook soms tijdenlang met rust laten, ze kiest namelijk het van oorsprong Spaanse woord 'presidio' (préside) en de gevechtstactiek van 'rebato' ('la tactique du rebato'). Het Arabische dialect wordt vergeleken met de inheemse bevolking die zich verdedigt tegen de in dit geval Spaanse overheersers, die in de negentiende eeuw, nog voor de inval van de Fransen in 1830, presidio's, forten, bouwde langs de Marokkaanse en Algerijnse kust, die ook dienden als strafkolonie. Het Frans wordt door Djébar vergeleken met een 'orgueilleux préside', een hooghartig presidio.<sup>20</sup>

Een ander terugkerend thema is het problematiseren van zich ‘ontsluieren’ via het schrijven. Het woord ‘dévoiler’ is in het universum van Djébar vanzelfsprekend geen onschuldig woord omdat het in eerste instantie is verbonden met de hoofddoek en de sluier die haar bespaard bleven en die ze in dit fragment ‘voile-suaire’, sluier-lijkswade noemt. Dit blootleggen is een illusie, de vertelster heeft de indruk dat ze zich niet blootgeeft, maar juist meer bedekt. Het schrijven van een autobiografie in de taal van de kolonisator betekent verhullen, verdichten en afstand nemen (‘schrijven in het Frans betekent dat je je elleboog ver van je af houdt alsof je je achter een verhoging verschanst en in die ommekeer spoelt het schrijven als in de branding aan.’). Zowel in *L’amour, la fantasia* als in *Nergens thuis in het huis van mijn vader* verbindt Djébar de zoektocht naar zichzelf met woorden van andere auteurs die autobiografieën hebben geschreven, zoals de kerkvader Augustinus die uit Algerije kwam en die in het Latijn schreef, de Arabische staatsgeleerde, historicus en socioloog Ibn Khaldûn die Berber zou zijn geweest en die in het Arabisch schreef, en de Franstalige Belgische schrijver Henri Michaux.

In haar recentste boek gaat Djébar nog een stap verder in het ontrafelen van de schrijfact. In het nawoord ‘Silence sur soie ou l’écriture en fuite’, waar ze een woordspeling maakt met het woord ‘soi’, zelf, en ‘soie’, zijde, verklaart ze dat het autobiografische schrijven helaas geen zijdezachte maar een martelende bezigheid is die lijkt op het dragen van een boetkleed dat ruw over de huid schuurt. Het is opvallend hoeveel de uit een Arabische traditie komende schrijfster verwijst naar christelijke gebruiken van boetedoening en een zoektocht naar God. In het derde deel, met de titel ‘Celle qui court à la mer’, heeft de vertelster namelijk iets onzegbaars over zichzelf blootgegeven dat ze nog nooit eerder had verteld. Op een manier die ik eerder omschreef als het dragen van een kostbaar voorwerp door een donkere tunnel, beschrijft ze traag en uitgesponnen hoe ze op een dag in oktober 1953 in Algiers tijdens een pijnlijke ontmoeting met haar verloofde wegrende met alleen de zee en de horizon daarachter voor ogen, en zich onder een rijdende tram wierp die haar vlucht belemmerde. Ze bekent daarbij ook dat ze had gewild dat de trambestuurder was doorgereden zodat haar verlangen naar de dood werd ingelost. Voorwaar een stuk ‘echte’ autobiografie! Zoals ze in *L’amour, la fantasia* schreef dat ze werd geboren in het licht van de vlammen die de *zaouïa* van haar voorouders verteerden, schrijft ze in *Nergens thuis in het huis van mijn vader* dat ze die dag op weg naar de horizon, de dag van haar vlucht vooruit en haar zelfmoordpoging, als schrijfster werd geboren. Haar schrijven is een ‘écriture en fuite’, een schrijven op de vlucht, naar analogie met de jonge vrouw die zich vlak voor het uitbreken van de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog blindelings in zee wilde werpen, maar werd



tegegehouden door een tram. Terwijl Djébar in het hier vertaalde fragment uit *L'amour, la fantasia* nog sceptisch is ten aanzien van de mogelijkheden van introspectie, geeft de schrijfster zich in haar boek uit 2007 veel meer bloot. Toch stelt ze in de voorlaatste alinea net als Du Perron uit het motto van dit essay dat bij het schrijven over een deel van je leven elk 'ik' je ontglipt en een personage wordt dat tussen je vingers wegglipt:

*Elke schrijver van verhalen (of anders van gedichten) weet goed dat het wonderbaarlijke moment daar is wanneer dankzij een detail, op een heel onverwacht moment, het personage of degene die de verhaallijn stuwt, het persona, tussen je vingers wegglipt, niet meer mechanisch is; ineens ben jij zelf geen schepper meer, maar een volgeling, een schatplichtige, een knecht, degene die bemint in de slagschaduw van de ander, die rookwolk, die vertrouwde en vijandelijke hersenschim, die praat en een stem heeft, die jij bent en die meer is dan jij alleen ... (mijn vertaling, D.S.)*

De auteur Djébar ontdekt tijdens het beschrijven van een pijnlijke herinnering uit haar jeugd die tegelijkertijd de basis voor haar schrijverschap heeft gevormd, dat zij als schepper afstand moet doen en op een totaal onverwacht moment het nakijken heeft omdat het 'ik' een personage is geworden en in dit geval letterlijk op de loop is gegaan. Door het schrijven en de verdichting die daarmee (tegen wil en dank) gepaard gaat, is de jonge vrouw meer geworden dan alleen het alter ego van de schrijfster, maar een romanpersonage in een fictieve ruimte met wie lezers zich kunnen identificeren. Geen personage dat zich laat vastpinnen, maar een figuur die het kader van de romanruimte wil ontvluchten en naar de horizon rent. Ik kan en wil wel van alles onthullen, lijkt de schrijfster te zeggen, maar uiteindelijk heeft het personage het laatste woord en kan ik niet dichterbij komen.

---

<sup>1</sup> De opvoering van haar opera *Aïjsa en de vrouwen van Medina* door het Onafhankelijk Toneel in de regie van Gerrit Timmers in het kader van Rotterdam Culturele Hoofdstad 2001 moest na protest van 'niet met name genoemde islamitische organisaties' worden afgelast. Zie Paul Steenhuis, 'Wat islamitisch Rotterdam verbiedt, mag in Rome wel', in *NRC Handelsblad*, 1 december 2000.

<sup>2</sup> Haar in het Nederlands vertaalde romans, alle uitgegeven door De Geus te Breda, worden met hun Nederlandse titels aangeduid. Oorspronkelijke titel *La soif*, vertaling Margot Bakker. Bruna, Amsterdam 1958.

<sup>3</sup> Zie Rachid Boudjedra, 'Lofzang op de vrouwen van Algerije', vertaling Désirée Schyns, in *Armada. Tijdschrift voor wereldliteratuur*, jg. 3, nr. 9, december 1997. Boudjedra leest deze vijftien schilderijen van Picasso als een solidariteitsverklaring met de strijd voor Algerijnse onafhankelijkheid en een lofzang op het revolutionaire elan van de vrouwen die in het voetspoor van Berberkoning Kahena in opstand kwamen.

<sup>4</sup> Zie Désirée Schyns, *Une écharde dans la gorge. L'Évolution de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie (1954-1962) dans la fiction algérienne francophone (1958-2003)*. Proefschrift Universiteit van Amsterdam, 2007. Te lezen via <http://dare.uva.nl/record/229857>. In 2011 verschijnt bij uitgeverij L'Harmattan een handelseditie.

<sup>5</sup> Oorspronkelijk *Vaste est la prison*. Albin Michel, Paris 1995. Vertaling Jan Versteeg, 1996.

- 
- <sup>6</sup> *Nulle part dans la maison de mon père*. Fayard, Paris 2007. Vertaling Jan Versteeg, 2010.
- <sup>7</sup> Editions Du Seuil, Paris 1975. Ik verwijs vooral naar 'Le pacte autobiographique', p. 13-49, en naar 'Gide et l'espace autobiographique', p. 165-197.
- <sup>8</sup> Zie hiervoor bijvoorbeeld de site van Littératures du Maghreb: [www.limag.refer.org](http://www.limag.refer.org). Voor een recent interview: <http://www.canalacademie.com/ida885-Assia-Djebar-de-l-Academie.html>
- <sup>9</sup> Zie het in de vorige noot vermelde interview.
- <sup>10</sup> Gynécée is het vrouwenvertrek in Griekse en Romeinse huizen en een synoniem van harem. Djebar speelt net als Edward Saïd met Europese vooronderstellingen en Oriëntalistische fantasieën als ze het over 'harem' heeft.
- <sup>11</sup> Een *zaoui* is een godsdienstig gebouw rond het graf van een vereerde persoon uit de traditie van de islam met bidvertrekken en scholen, en biedt onderdak aan pelgrims die meerdere jaren ter plekke verblijven.
- <sup>12</sup> Het tweede in het Nederlands vertaalde boek, *Ombre sultane*. Latès, Paris 1987. Vertaling Jan Versteeg, 1991.
- <sup>13</sup> *Vaste est la prison*. Albin Michel, Paris 1995. Vertaling Jan Versteeg, 1997.
- <sup>14</sup> Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar, ou la résistance de l'écriture*. Maisonneuve et Larose, Paris 2001, p. 14-15.
- <sup>15</sup> Een *nay* (ook wel geschreven als *ney*) is het Arabische woord voor rietfluit.
- <sup>16</sup> Een *qalam* is een potlood of vulpen. Er is ook een soera die 'Al-Qalam' heet.
- <sup>17</sup> Mireille Rosello, *Encontres Méditerranéennes. Littératures et cultures France-Maghreb*. L'Harmattan, Paris 2006, p. 207.
- <sup>18</sup> De centaur Nessus wordt door Hercules gedood omdat hij diens vrouw Deianira wilde schaken. Stervende raadt Nessus haar aan het bloed dat aan de pijl kleeft te bewaren als tovermiddel van liefde. Later, als ze bang is dat Hercules haar wil verstoten, stuurt zij hem een met dat bloed bestreken kleed, en zodra Hercules het aantrekt wordt zijn lichaam verteerd door het gif.
- <sup>19</sup> Dit beeld is van de Franstalige Algerijnse auteur Kateb Yacine, de Algerijnse Rimbaud, die het Frans beschouwde als een buit die de Fransen in 1962 achterlieten.
- <sup>20</sup> Zie Désirée Schyns, 'Le butin de guerre et la tunique de Nessus: traduire le rapport au français chez Malika Mokeddem et Assia Djebar', in *Cadenos de tradução* no XXIV, 2009/2, p. 31-47, <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/1311>