

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

NIZOZEMSKÝ JAZYK A LITERATURA

Bakalářská práce

Michaela Andrová

INTERTEXTUALITA V ROMÁNU KLÍNOPIS OD KADERA ABDOLAHA

*INTERTEKSTUALITEIT IN DE ROMAN SPIJKERSCHRIFT VAN KADER
ABDOLAH*

*INTERTEXTUALITY IN THE ROMAN MY FATHER'S NOTEBOOK BY
KADER ABDOLAH*

Praha 2014

Vedoucí práce: Mgr. Lucie Sedláčková, Ph.D.

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala vedoucí této bakalářské práce Mgr. Lucii Sedláčkové Ph.D. za odborné konzultace a podnětné rady a připomínky při tvorbě této práce.

Dankbetuiging

Graag wil ik aan mijn begeleider Mgr. Lucie Sedláčková, Ph.D. mijn hartelijke dank geven voor vakkundige adviezen en begeleiding van deze bachelorscriptie.

Prohlášení

Tímto prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6. srpna 2014

Michaela Andrová

Anotace

V této bakalářské práci se řešitelka bude zabývat intertextualitou v románu *Klínopis* (2000) Kadera Abdolaha. V teoretické části práce bude vymezen pojem intertextualita a jeho složky. V analytické části řešitelka podrobí text románu zevrubnému rozboru podle nastíněných kritérií a osvětlí důvod použití nalezených intertextů.

Anotation

In this bachelor thesis, the student is going to deal with the intertextuality of the novel *My Father's Notebook* (2000) by Kader Abdolah. In the theoretical part, the notion of intertextuality and its components will be defined. In the analytical part, the student will thoroughly examine the text of the novel according to the suggested criteria and she will elucidate the reasons for the usage of the found intertexts.

Anotatie

In deze eindschripte gaat de researchmaster met intertekstualiteit in de roman *Spijkerschrift* (2000) van Kader Abdolah zich bezighouden. In de theoretische deel wordt het begrip intertekstualiteit en zijn onderdelen gedefinieerd. In het analytische deel wordt de tekst van de roman onderworpen onder de geschetste criteriums en de redenen van het gebruik van gevondene intertekstualiteit worden toegelicht.

Kíčová slova

intertextualita, Kader Abdolah, Spijkerschrift, analýza, nizozemská literatura 21. století

Sleutenwoorden

Intertextualiteit, Kader Abdolah, Spijkerschrift, analyse, Nederlandse literatuur van de 21ste eeuw

Key-words

Intertextuality, Kader Abdolah, Spijkerschrift, analysis, Dutch literature 21st century

Inhoud

1 INLEIDING.....	6
2 THEORETISCH DEEL	9
2.1 INTERTEKSTUALITEIT.....	9
2.1.1 Kernbegrip intertekstualiteit	9
2.1.2 Intertekstualiteit in de loop der tijd.....	11
2.1.3 Soorten van intertekstualiteit	12
2.1.3 Intertekstuele relaties	15
2.2 DE AUTEUR KADER ABDOLAH	16
2.3 ANALYSE VAN HET BOEK: SPIJKERSCHRIFT	17
3 PRAKTISCH DEEL.....	25
3.1 VRAAGSTELLING.....	26
3.2 METHODOLOGIE	29
3.3 ANALYSE VAN INTERTEKSTEN IN HET BOEK SPIJKERSCHRIFT	29
3.3.1 Teksttypen.....	30
3.3.2 Culturele afkomst.....	35
3.3.3 Soorten en varianten van interteksten.....	38
3.3.4 Rol en functie van interteksten	39
3.3.5 Intertekstualiteit als postmodern kenmerk.....	44
3.4 RESULTATEN EN INTERPRETATIE	45
4 CONCLUSIE.....	48
BIBLIOGRAFIE	49
BIJLAGE.....	50

1 INLEIDING

Everything has been said before, but since nobody listens we have to keep going back and beginning all over again.

André Gide¹

Zoals deze Franse Nobelprijswinaar heeft gezegd waren alle ideeën al één keer besproken. De mensen begonnen aan de vorige discoursen aan te sluiten. In de literatuur komt dit tendens voor als een intertekstualiteit. En net deze literaire verschijnsel heb ik gekozen als een hoofdthema van mijn scriptie.

In de literatuur van de twintigste en één-en-twintigste eeuw komt de intertekstualiteit regelmatig voor. Het is niet gemakkelijk om intertekstualiteit aan te grijpen, omdat bij een tekst altijd meer interpretaties mogelijk zijn. De lezer kan nooit zeker zijn welke interpretatie van de intertekst heeft de auteur gekozen. Daardoor ligt de interpretatie op de lezer zelf. Dat is de reden waarom de interteksten zo ongrijpbaar zijn en waarom de mens zich nog ermee altijd bemoeit.

In de loop van de tweede helft van de twintigste eeuw heeft de intertekstualiteit zijn plaats vast genomen in de literatuur. Dat was gevolg vooral van de komst van het postmodernisme wanneer het idee overheerste dat er nooit meer iets puurs origineels kan worden bedacht. Niet alleen in de literatuur, maar in de kunst in het algemeen, begonnen de kunstenaars naar vroegere kunstwerken te verwijzen.

¹ <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/andregide105039.html>

Motivatie

Ik gebruik intertekstualiteit als een interpretatief instrument en ik houd me vooral bezig met de relatie tussen teksten. Op het idee dit te onderzoeken bracht me het lezen van een roman van de schrijver Kader Abdolah, omdat zijn werk vol van verwijzingen naar andere literaire werken is. Ik ben van mening dat we zijn boeken niet kunnen analyseren en goed begrijpen zonder de kennis van theorie over intertekstualiteit. Het eerste idee was om zijn hele werk te analyseren, maar ten opzichte van een echt complex thema kies ik maar één roman om in de thematiek beter inzicht te krijgen en het grondig te onderzoeken.

Corpus

De corpus waarin ik mijn onderzoek naar de intertekstualiteit uitvoert, bestaat uit één boek, namelijk de roman *Spijkerschrift* die in 2000 is gepubliceerd. De uitgeverij De Geus heeft op de voorpagina van de elfde uitgave van de roman een recensie uit de Trouw geciteerd waarin vermeld is dat *Spijkerschrift* ‘*het meest overtuigende boek van een schrijver die zich een unieke plaats in de Nederlandstalige literatuur heeft verworven*’ is.

Al in de jaren negentig schreef Abdolah meerdere werken waarin de autobiografische elementen te vinden zijn. Deze trend bereikte zijn hoogtepunt net in de roman *Spijkerschrift* waarin we veel gelijkenissen kunnen vinden tussen de hoofdpersoon en de auteur zelf.

Bovendien is deze roman kenmerkend door een vaak voorkomende interteksten uit de twee culturen die de auteur meest hebben beïnvloed. En net voor deze reden maakt de roman *Spijkerschrift* een geschikte boek voor de analyse van een literaire verschijnsel *intertekstualiteit*.

Vraagstelling

Het doel van mijn scriptie is een onderzoek uit te voeren naar de vraag hoe een tekst daadwerkelijk beïnvloed wordt door andere teksten. Dus om de intertekstualiteit te onderzoeken stel ik me de vraag op welke wijze en in hoeverre de roman *Spijkerschrift* beïnvloed is door andere teksten?

Structuur van de scriptie

Mijn scriptie bestaat uit twee delen: het theoretische en het praktische deel. Ten eerste bespreek ik in de eerste paragraaf van het theoretische deel de term *intertekstualiteit* als zodanig. Ik geef een uitleg van het begrip *intertekstualiteit* en definieer ook zijn componenten. In de tweede hoofdstuk ga ik de auteur zelf dieper bekijken. Ik stel de schrijver voor. Wie is Kader Abdolah als een auteur en hoe kan zijn werk geplaatst zijn in de context van de Nederlandse letterkunde. Vervolgens doe ik een literaire analyse van het boek *Spijkerschrift*.

Ten tweede richt ik me tot de praktische analyse van de intertekstualiteit in de roman *Spijkerschrift*. Eerst stel ik de vraagstelling vast voor en presenteer ik de mogelijke hypothesen die uit de vraagstelling gaan. Dan doe ik de eigen analyse van uitgekozen interteksten en vervolgens samengevat ik de resultaten. Tot slot geef ik de interpretatie van mijn onderzoek aan.

2 THEORETISCH DEEL

2.1 INTERTEKSTUALITEIT

2.1.1 Kernbegrip intertekstualiteit

Omdat *intertekstualiteit* een zo complex verschijnsel is, acht ik het noodzakelijk vanaf de grond te beginnen. In deze paragraaf begin ik uit een etymologisch-semiotisch oogpunt de term *intertekstualiteit* te definieëren. Vervolgens geef ik de aanduiding van het begrip *intertekstualiteit* dat door verschillende deskundigen in de loop der tijd is aangegeven.

De kern van het woord ‘*intertekstualiteit*’ is woord ‘*tekst*’. Zoals we zullen zien, is *intertekstualiteit* eigenlijk gebaseerd op de essentie van het woord ‘*tekst*’. In het boek *Het leven van teksten* geeft Ann Rigney (2006) aan dat het woord ‘*tekst*’ van het Latijnse *texere* (weven) afgeleid is. Het is dus verwant aan het begrip ‘textiel’:

Waar een stuk weefsel bestaat uit draden die aan elkaar hangen, daar bestaat een tekst uit woorden die bij elkaar gebracht zijn en die op één of andere manier ook aan elkaar hangen. (Wurth&Rigney; 2006; p.80)

De verbinding en continuïteit is dus inherent aan het woord ‘tekst’. Alleen door *de conventies* kunnen wij de betekenis van de tekst genereren. De *conventionaliteit* onderzoekt de taal filosofie die ten grondslag aan de theorie van *intertekstualiteit* ligt. Het fundamentele werk in dit gebied komt uit de taalkundige Ferdinand de Saussure. Saussures nadruk op de systematische kenmerken van de taal bepaalt de relationele aard van betekenis en dus van de teksten. Zijn theorie gaat over de ‘*arbitraire karakter van het taalteken*’. Dat wil zeggen dat er geen natuurlijk verband is tussen een taalteken (bijvoorbeeld een woord) en de betekenis. Alleen op grond van een conventie (een traditionele afspraak tussen mensen) betekent het klankbeeld een bepaald ding. (Wurth&Rigney; 2006; p.89-91) Deze theorie heeft nog Michel Foucault doorgewerkt. Hij heeft een term ‘discours’ ontwikkeld.

‘Discours’ betekent ‘taal’ in de afgeleide zin van een vocabulaire waarmee wij de wereld ordenen, interpreteren ... (discours in deze betekenis is sterk verwant aan de begrippen ‘cultuur’ en ‘ideologie’). ... Het gaat er bij zo’n discours om dat een individu bepaalde zienswijzen van anderen heeft overgenomen een eerdere teksten als het ware ‘napraat’. (Wurth&Rigney; 2006; p.93)

De bovenstaande theorieën brengen ons tot een beschouwing over de literatuur. De literatuur is wel gebonden aan deze regels en als een schrijver wel leesbaar wil zijn, is dan zijn taak om deze regels te volgen.

Van de gedachte dat een tekst te vergelijken is met een zin, die op onderliggende regels van het taalsysteem werkt om de betekenis te krijgen, hebben de wetenschappers naar het ‘*systeem van regels*’, dat achter het literaire teksten zou moeten liggen, gezocht. (Wurth&Rigney; 2006; p.95-100)

Aan de andere kant moeten er ook raakvlakken zijn met andere teksten of kunstvormen, omdat een tekst anders helemaal niet te plaatsen is (en waarschijnlijk ongelezen zal blijven). Kortom: nieuwe teksten krijgen pas een eigen profiel tegen de achtergrond van eerdere teksten. (p.100)

Volgens Carl de Strycker, die de uitleg van de theorie van Riffaterre aangeeft in het boek *Celan auseinandergeschrieben: Paul Celan in de Nederlandstalige poëzie* (2012) is intertekstualiteit zelfs onontkombaar. (p.52)

Samengevat, elke nieuwe tekst is gedeeltelijk ook uit al eerder bestaande teksten samengesteld. Er bestaan dus verschillende manieren waarop teksten met andere teksten verbonden zijn. Eenvoudig gezegd, de intertekstualiteit duidt de relaties tussen de teksten aan.

In het boek *Discourse analysis* bespreekt een Amerikaanse deskundige Barbara Johnstone ook een verschijnsel *intertekstualiteit*. Zij gaat van de theorieën van verschillende deskundigen uit zoals Bakhtin of Kristeva. Op grond ervan geeft Johnstone (2008) een wel duidelijke aanduiding van dit verschijnsel:

One common used term for the relationship between texts and prior texts is “intertextuality”. Intertextuality refers to the ways in which all discourse draws on familiar formats and texts, previously used styles and ways of acting, and familiar plots. (p.191)

En net voor haar verhelderende aanpak van discourse in het algemeen, beslist ik om Johnstone te gebruiken als een primaire bron voor de analyse van intertekstualiteit in mijn scriptie.

2.1.2 Intertekstualiteit in de loop der tijd

Intertekstualiteit speelt een grote rol in alle perioden van de literatuurgeschiedenis. De auteurs hadden altijd tendenties om aan hun voorlopers te reageren en van al bestaande teksten vooruitgaan. In verband daarmee beweert Johnstone (2008) dat:

“Intertextual” relations between texts and other texts enable people to interpret new instances of discourse with reference to familiar activities and familiar categories of style and form. The uses of discourse are as varied as human cultures is. (p.16)

Een van de meest opmerkelijke tijdperken waarin de intertekstualiteit een bloei kende, is de Renaissance. Deze periode kan bovendien in verband worden gebracht met de literaire tendensen tijdens de twintigste eeuw, omdat de ideeën van die tijd kunnen worden gerelateerd aan de neigingen van de twintigste-eeuws auteurs. Aldus Van Luxemburg (1999) is ‘de nadruk op de navolging (*imitatio*) en verbetering (*aemulatio*) van voorgangers in antieke en latere poëtica’s [...] echter meer dan de discussie rond intertekstualiteit normatief en is meer op de schrijver dan op de lezer gericht.’ (p. 54)

De theorie omtrent intertekstualiteit wordt ontwikkeld pas in de loop van de twintigste eeuw. De eerste die een wezenlijke bijdrage tot de studie van de intertekstualiteit opleverde, waren Russische formalisten. De grootste invloed op de volgende ontwikkeling had de Russische deskundige Mikhail Bakhtin, die werkzaam was vooral in de periode tussen de jaren 1920 en 1940. Omdat er niet een goede communicatie was tussen de Sovjet geleerden en de rest van de wereld, werd zijn werk in de westerse wereld niet bekend tot de jaren zestig. (Johnstone; 2008; p.164) Daardoor was in het westen de term *intertekstualiteit* pas in 1966 geïntroduceerd door de Franse literatuurwetenschapster Julia Kristeva (1941) (Van Luxemburg, Bal; Weststeijn; 1999; p. 50).

2.1.3 Soorten van intertekstualiteit

In deze paragraaf geef ik een uitleg van soorten *intertekstualiteit*. Ik gebruik een opvatting van Johnston (2008), die twee soorten van intertekstualiteit onderscheidt, namelijk *horizontaal* en *verticaal*. Haar verdeling is gebaseerd op het idee van Julia Kristeva, die gebruik maakt van deze twee begrippen. Kristeva gebruikt de term *horizontaal en verticaal* om een *status van het woord* aan te duiden. Haar theorie over de *status van het woord* is gebaseerd op grond van de ideeën van Mikhail Bakhtin. In *Slovo, dialog a román* (1999)² schrijft Kristeva erover:

Status slova se tedy definuje (a) *horizontálně*: slovo v textu náleží zároveň subjektu psaní a adresátovi, a (b) *vertikálně*: slovo v textu je orientováno k předcházejícímu nebo synchronnímu souboru literárních textů. (p. 8-9)

De woordstatus wordt aldus gedefinieerd als (a) horizontaal; het woord verwijst tegelijkertijd naar het onderwerp van het schrijven en de geadresseerde en (b) verticaal; het woord is georiënteerd op voorafgaande (of op een synchrone verzameling van) literaire teksten (p. 8-9).

De terminologie van Johnstone is dus een reflectie van de opvattingen van andere deskundigen. Ook een Tsjechische deskundige Jiří Homoláč, die in zijn boek *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (1996) schrijft over een basis tweedeling van vroegere theorieën over intertekstualiteit.

... lze vymezit dvě základní pojetí mezitextových vztahů - užší, kterému vposledku vždy jde o vztahy konkrétního textu k jiným konkrétním textům, resp. souborům textů, a širší, které sice intertextovost vykládá také na konkrétních textech, ale těmito analýzami chce doložit, že každý text je vždy ve vztahu k jiným textům.(p.39)

... kan men twee basisbegrippen van intertekstuele relaties vaststellen; een nauwer verband, waarbij het uiteindelijk altijd gaat om relaties tussen de concrete tekst en andere concrete teksten, respectievelijk een verzameling van teksten, en een breder verband, dat intertekstualiteit dan ook wel verklaart in concrete teksten, maar met deze analyses verder wil aantonen, dat iedere tekst altijd in verhouding staat tot andere teksten (p. 39).

Jiří Homoláč schrijft over een brede en een smalle concept van intertekstualiteit. In de breedste zin van het woord behelst intertekstualiteit alle mogelijke relaties tussen een tekst en een eerder taalgebruik. De overeenstemmend visie op twee verschillende concepten presenteert ook Ann Rigney in het boek *Het leven van teksten* (2012):

² De origineel werk noemt *Sémétikè. Recherches pour une sémanalyse*. (1968), ik heb de vertaalde versie in het Tsjechisch van Josef Fulka gebruikt.

In zulke gevallen is de intertekstuele relatie zichtbaar in de keuze van thema's, het gebruik van bepaalde technieken, en zelfs in het plot. (p.101)

Men kan dus zien dat de ruime intertekstualiteit van Jiří Homoláč en Ann Rigney gelijke kenmerken heft als de verticale intertekstualiteit van Johnstone.

De horizontale intertekstualiteit begrepen we als een intertekstualiteit in specifiekere betekenis, die gericht op een literair procédé is. Dat wil zeggen, als in een nieuwe tekst een al vroeger geschreven tekst wordt geciteerd op een of andere manier. Deze al bestaande, geciteerde tekst wordt *een pretekst* genoemd. De pretekst treedt op als een 'tweede stem' in de nieuwe tekst en klinkt in hem door. (Rigney, p.101) Om het verschil tussen deze begrippen beter te zien, geef ik een uitleg aan de onderstaande voorbeelden.

Horizontal versus Vertical

Ter illustratie van een horizontale intertekstualiteit dient een passage uit een novelle *De kraai* van Kader Abdolah. Hij schreef deze novelle ter gelegenheid van een Boekweek 2011 die als hoofdthema *Curriculum Vitae – Geschreven portretten* heeft gehad. Hij gebruikte een passage uit de beroemde roman *Max Havelaar* van de Nederlandse schrijver Multatuli. Net aan het begin van het boek schrijft hij (p. 5):

Ik ben makelaar in koffie, en woon op de Lauriergracht, no. 37.

Deze intertekst kan als horizontaal worden gezien, omdat er in de novelle een van de beroemdste romans in de Nederlandse literatuurgeschiedenis wordt geciteerd en Abdolah is nadrukkelijk gericht op deze oudere culturele bron die hier als een pretekst werkt, dus ieder lezer weet onmiddellijks waarover het gaat. Deze intertekst is nog belangrijker omdat beide romans met dezelfde zin beginnen. Abdolah verwijst ermee rechtstreeks naar een van de werken van Nederlandse canon.

... “horizontal” intertextuality has to do with how texts build on texts with which they are related sequentially (...), in other words, the texts (or utterances) which they follow and precede. (Johnstone, p.164)

Volgens het horizontaal perspectief is intertekstualiteit maar één soort van de relaties tussen de teksten. Het is een bouw principe van een specifieke tekst.

“Vertical” intertextuality refers to how texts build on texts that are paradigmatically related to them in various ways, members, that is, of the same or similar categories. (Johnstone, p.164)

Aan de andere kant wat de verticale intertekstualiteit door Johnstone wordt aangeduid, zien we bij Van Boven & Dorleijn (2010) gedefinieerd als een *foregrounding*. In verband met deze foregrounding geven ze aan dat ‘er poëtische vervormingen, deviaties of equivalenties [zijn], die als het ware normaal zijn: je verwacht dat ze in een type tekst voorkomen’ (p. 72). Een voorbeeld van een verticale intertekstualiteit of *foregrounding* is te zien aan een beroemde gedicht *Sonnet* van de Nederlandse dichter Lucebert, een vertegenwoordiger van de Vijftigers:

Ik

Mij

Ik

Mij

Mij

Ik

Mij

Ik

Ik

Ik

Mijn

Mijn

Mijn

Ik

Dit gedicht is een mooi voorbeeld van een verticale intertekstualiteit. Lucebert neemt alleen de vorm over en hij wijkt niet af van de vaste structuur van een traditionele Petrarca-sonnet. Dat is kenmerkend door een vaste opbouw die uit twee kwatrijnen en twee terzetten bestaat. Echter kan er geen sprake zijn van een traditionele vijfvoetige jambe. Maar toch komt er een *chute* ofwel *wending* voor, namelijk tussen de overgang van de kwatrijnen en terzetten. De chute is hier niet inhoudelijk, maar blijft formeel – in een rijmschema.

In zijn *Sonnet* maakt Lucebert gebruik van de verticale intertekstualiteit om de breuk met de traditionele literaire normen te benadrukken. Als gevolg van de Tweede Wereldoorlog en de grote sociale veranderingen verlangde de Vijftigers naar een nieuwe richting in de poëzie. Van Boven & Dorleijn (2010) spreken ook in het verband met de *foregrounding* over de poëzie van de Vijftigers.

De foregrounding ten opzichte van conventioneel-bepaalde verwachtingen...treedt bijvoorbeeld op bij literaire revoluties, wanneer oude regels door nieuwe woorden worden vervangen. In een tijd waarin het metrische en rijmende vers de toon bepaalt verschijnt opeens het vrije vers. Dit valt op omdat het van de norm afwijkt. (p.73)

2.1.3 Intertekstuele relaties

In de laatste paragraaf van dit hoofdstuk zal ik aandacht geven aan de verschillende varianten van de interteksten, wat een andere aanpak tot de analyse van de intertekstualiteit is.

Volgens Johnstone (2006) kan een tekst de sporen van andere teksten op vele manieren dragen, variërend van de meest directe herhaling om de meest indirecte allusie. Een tekst kan een andere tekst citeren, of vertegenwoordigen door een parafraze. Een tekst kan worden geformuleerd op een zodanige wijze dat het een eerdere tekst veronderstelt. (p.164) Bijgevolg noem ik de verschillende varianten van intertekstualiteit volgens de graad van nauwkeurigheid van een eerdere tekst, anders genoemd 'pretekst' in een nieuwe tekst. Ik noem enkele varianten volgens Rigney, die ze in het boek *Het leven van teksten* gebruikte.

Allusie

Een tekst neemt verwijzingen op naar een eerdere tekst als onderdeel van de uitwerking van de eigen thematiek. In dit geval wordt tussendoor rijkelijk uit de pretekst geciteert, in veel andere gevallen is de allusie minder direct.(p.101)

Creatieve navertelling

Een tekst vertelt een bekend verhaal na, maar past het aan. (p.101)

Pastiche

Een schrijver volgt een eerdere tekst op zo'n manier na dat het eigene van de taal van de pretekst wordt geprofileerd.(p.101)

Parodie

Een schrijver doet een pretekst na, maar dan wel op een komische manier. (p.101)

2.2 DE AUTEUR KADER ABDOLAH

Kader Abdolah is een Perzisch-Nederlandse schrijver. Kader Abdolah is een van oorsprong Perzische schrijver die als politieke vluchteling naar Nederland is gekomen. Hij debuteerde in de vroege jaren negentig en werd een van de meest succesvolle en beroemdste migrantenschrijvers in Nederland.

Zijn echte naam is Hossein Sadjadi Ghaemmaghami Farahani. Het pseudoniem Kader Abdolah komt als een herdenking aan zijn Perzische vrienden die geëxecuteerd werden door de overheid, door de sjah Mohammed Reza Pahlavi en het regime van Ayatollah Khomeini. Kader Abdolah is dus een samenvoeging van hun voornamen.

Kader Abdolah werd op 12 november 1954 in Perzië geboren. Hij studeerde natuurkunde aan de Universiteit van Teheran. Als een vluchteling voor het regime kwam hij naar Nederland via Turkije. Hij vestigde zich in Nederland in 1988. Eerst onderrichtte hij zich met het studeren van de Nederlandse taal. Hij debuteerde in 1993 met de verhalenbundel *De Adelaars*, die bekroond werd met Het Gouden Ezelsnoor, de prijs voor het best verkochte debuut van het jaar. Twee jaar later verschenen zijn verhalen in *De meisjes en de partizanen*, waarvoor hij het Charlotte Köhler Stipendium kreeg. In 2001 ontving hij de E. Du Perronprijs voor zijn gehele oeuvre, nadat zijn eerste twee romans verschenen. Hij schreef ook columns in *de Volkskrant*, die vervolgens in drie bundels werden samengesteld: *Mirza*, *Een tuin in de zee* en *Karavaan*. Hij bewerkte een klassiek meesterwerk uit het oude Perzië en hij bewerkte ook de *Koran*. Zijn romans zijn vertaald naar meer dan twintig verschillende talen.³

³ http://nl.wikipedia.org/wiki/Kader_Abdolah
http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0004.php

2.3 ANALYSE VAN HET BOEK: SPIJKERSCHRIFT

2.3.1 Corpus

Ik nam voor mijn onderzoek de elfde druk van het boek Spijkerschrift dat in het jaar 2004 verscheen en dat 315 pagina's telt. Het boek is in drie delen gestructureerd. 'Boek I: Spelonk', 'Boek II: Nieuwe grond' en 'Boek III: Spelonk'. Elk deel is in een aantal getitelde hoofdstukken opgesplitst. Elk hoofdstuk heeft nog een korte intro, waar is samengevat wat er in het hoofdstuk gaat gebeuren. Het boek begint met een proloog met daarin een citaat uit het heilige boek en introductie van een verteller die eindigt in een epiloog met hetzelfde citaat. Helemaal aan het eind van het boek zijn twee pagina's met aantekeningen, een soort woordenlijst voor de vreemde woorden uit het Perzisch en nog een verantwoording met Nederlandse citaties.

2.3.1.1 Inhoud

Het boek gaat over het leven van Aga Akbar en zijn gezin. Aga Akbar is een doofstomme, buitenechtelijke zoon van een edelman, van wie hij de achternaam krijgt. Voor de opvoeding van Aga Akbar is zijn oom, Kazen Gan, zeer belangrijk. Hij laat Aga Akbar een beroemd spijkerreliëf in een grot zien en raad hem aan ook zo'n dagboek te schrijven om zijn gedachten te uiten en te herinneren. Aga Akbar creëert dus zijn eigen schrijftaal, maar voor andere mensen is het onleesbaar. Later probeert zijn zoon Ismaiel het spijkerschrift van Aga te ontcijferen. Hoewel Aga doofstom is, kan hij een beetje met andere mensen in eenvoudige gebarentaal spreken.

Dankzij de oom Kazen Gan begint Aga als een tapijtrepertoireur te werken en in de loop van de tijd wordt hij een gewaardeerd en gewilde man in de gemeenschap van de Saffraanberg, waar hij woont. De familie van Aga Akbar zoekt voor hem een sterke vrouw die hem een zoon kan geven. De eerste vrouw van Aga Akbar is ziek en overlijdt kort na de bruiloft. Zijn tweede vrouw Tine is een gouden keuze voor hem. Ze geeft hem vier kinderen. Een zoon en drie dochters.

Wanneer de zoon, Isamiel, zeven jaar oud is, verhuist de familie naar de stad Senedjah. In de stad begint Aga als een tapijtknoper te werken, maar met het gezin gaat het niet goed. Tine is waanzinnig en Aga is verliefd op een andere vrouw. Wanneer de tante van Ismaiel dit te weten komt, moet het hele gezin naar een andere stad verhuizen. In Senedjan heeft Aga zeer zwaar werk aan de lopende band in een textielfabriek. Door het 'burnout syndroom', laat hij

zijn gezin in de steek en vlucht de bergen in. Na zijn terugkomst zorgt Ismaiel voor zijn eigen winkel.

Ismaiel als een eerstgeboren zoon wordt het hoofd van het gezin. Zijn hele leven is hij een grote steun voor zijn doofstomme vader. Later studeert hij natuurkunde aan de Universiteit in Teheran, waar hij actief wordt in de politiek en zich aansluit bij een verzetspartij tegen het regime van de Sjah. Hij helpt een beroemde verzetsstrijdster, Djamila, met onderduiken. Hij biedt haar een schuilplaats in de winkel van zijn vader. Omdat ze ziek was, blijft ze langer bij de familie dan verwacht. Ze heeft een grote invloed op de jongste zuster van Ismaiel, Goudklokje, die dankzij deze ervaring ook politiek actief wordt. Maar ze wordt gearresteerd door de geestelijken en zit lang in de gevangenis. Hoe het met haar eigenlijk afgelopen is, wordt niet verteld. Er is een mogelijkheid dat ze een van de gevluchte gevangenen is. Aga Akbar is van mening dat ze in de bergen is gevlucht en gaat haar zoeken om hulp te bieden. We zijn niet zeker of hij haar vindt of niet, maar het kost hem zijn leven en hij overlijdt in de bergen. Ismaiel moet het land verlaten. Hij vlucht door de Sovjet Unie naar Berlijn en na de val van de Muur verhuist hij naar Nederland, waar hij het spiijkerschrift na de dood van zijn vader begint te ontcijferen.

2.3.1.2 Verteller

We zijn met z'n tweeën. Ismaiel en ik. Ik ben de alwetende verteller. Ismaiel is de zoon van Aga Akbar die doofstom was. Hoewel ik alwetend ben, kan ik Aga Akbar notities helaas niet lezen. Ik vertel alleen het gedeelte van het verhaal totdat Ismaiel geboren wordt. De rest laat ik hem zelf vertellen. Maar aan het einde kom ik terug, want Ismaiel kan het laatste deel van zijn vaders notities niet ontcijferen. (Abdolah; 2004; p.12)

Met deze woorden zijn aan het begin van het verhaal de vertellers geïntroduceerd. Kenmerkend voor de vertelwijze in dit boek is dat Abdolah een sterke band houdt met de lezer. De communicatie tussen de lezer en de schrijver kunnen zien we op de vaak voorkomende vertellerscommentaren, wanneer de verteller zich tot de lezer richt. Hij stelt vragen aan de lezer en hij maakt een grap over zichzelf:

Hoewel ik alwetende verteller ben, kan ik Aga Akbars notities helaas niet lezen. (Abdolah; 2004; p.12)

De roman wemelt van lezers aansprekingen en de 'alwetende' verteller bespreekt ook zijn eigen positie in het verhaal. Hij is vaak aanwezig in een korte inleiding, die voor elk hoofdstuk staan. In de inleidingen wordt kort gezegd wat er gaat gebeuren. De verteller gebruikt hier 'wij'. De vertellerscommentaren zijn soms persoonlijk of sarcastisch:

Aga Akbar wil ineens verhuizen. Waarom? Dat weet nog niemand.(Abdolah; 2004; p.128)

In het boek is een meervoudige vertelsituatie. Zoals Abdolah ons voorgesteld heeft in het eerste en in het derde deel van het boek is een auctoriale alwetende verteller aanwezig. En de focalisator is daar Aga Akbar. In de tweede deel is aan het woord Ismaïel als de vertellende-ik, omdat hij de afloop van de geschiedenis beseft. Er lopen twee verhaallijnen door elkaar, de herinneringen van Ismaïel van het leven in voormalig Perzië en herinneringen aan het leven in Nederland. Deze twee verhaallijnen wisselen vaak. De focalisator in het middelste deel is Ismaïel.

Bovendien introduceert de alwetende verteller de lezer Perzische geschiedenis, cultuur en religie:

Over een belangrijke periode uit de vaderlandse geschiedenis heeft Aga Akbar niets geschreven. Die informatie ga ik bij iemand anders halen. (Abdolha; 2004; p.131)

Dit is de inleiding voor het hoofdstuk *Mossadeq* uit het tweede boek *Nieuwe grond* en weeral kunnen wij zien dat de alwetende verteller ironische zelfaanwijzing geeft, omdat hij de informatie bij iemand anders haalt en 'alwetend' is relatief.

Samengevat is de vertelwijze in het boek *Spijkerschrift* heel ingewikkeld en in het verhaal speelt het een belangrijke rol. Ten opzichte van vertelwijze kunnen we zien hoe de auteur speelt met de lezers. Deze speciale opvatting van vertellen is ook een van de redenen waarom ik dit werk bij postmoderne boeken indeel. Bart Vervaeck ziet de postmoderne roman als enkel en alleen een spel. (Vervaeck; 2007; p. 106) Postmoderne vertellers zijn meestal nadrukkelijk, bijna lijfelijk aanwezig in hun verhaal (Vervaeck; 2007; p. 117) net zoals de alwetende verteller in het boek *Spijkerschrift*.

2.3.1.3 Tijd

Het verhaal wordt niet-chronologisch verteld, het bestaat uit veel flash-backs en herinneringen. De verteltijd is 301 pagina's en de vertelde tijd duurt heel wat jaren. De vertelde tijd gaat nog voor de geboorte van Aga Akbar en eindigt kort na zijn dood, wanneer wij met Ismaïel hem herinneren. De vertelde tijd is iets langer dan het hele leven van Aga Akbars, maar het draait om hem heen. Er is een sprake van Raffung en er zitten veel tijdiversnellingen. Wanneer Ismaïel aan het woord is, wisselt het vertellen over het verleden, het leven in Perzië met de tegenwoordigheid van Ismaïel in Nederland.

Dankzij een paar historische gebeurtenissen die in het boek worden genoemd, veronderstel ik dat het verhaal een periode van ongeveer honderd jaar beslaat, van 1900 tot 2000. Ten eerste is Perzië onder de dictatuur van de Pahlavi-dynastie. Na de leiding van de Sjah Reza Khan uit Pahlavi-dynastie komt Iraanse Revolutie in 1978 en aan de macht is Ayatollah Khomeini. Tenslotte leiden geestelijken het land in het boek.

Vervolgens wordt er gesproken over de westerse invloed en moderniseren van het oosten zoals het opbouwen van een treinnetwerk. Andere tijdsaanduiding is de millenniumwisseling, wanneer Ismaïel al in Nederland bevindt.

2.3.1.4 Ruimte

Ruimte speelt in het boek een grote rol en er komen werkelijke plaatsen voor. Meerendeel speelt het zich in voormalige Perzië, waaruit de hoofdpersonen afkomstig zijn. Deze wereld wordt vanuit Nederlands perspectief beschreven, maar door de ogen van patrioot, die de wereld goed kent.

Vanuit Amsterdam doe je er wel vijf uur over voordat je met een vliegtuig in Teheran bent.(Abdolah; 2004; p.13)

Het geeft me een beeld van de magische wereld waarin de westerse moderne techniek heel langzaam een invloed begint te krijgen. Het begint in een klein dorpje Djerja op de Saffraanberg, waar Aga Akbar geboren is. Deze plaats is een betoverende wereld, waar magische vliegende tapijten nog steeds bestaan en heilige legenden ontstaan. De sprookjesachtige omgeving van bijna vergeten kleine dorpen in de bergen zijn in contrast met de steden Ispahan, Senedjan en Teheran. Nog groter contrast met het exotische Perzië geeft de omschrijving van Nederland, het tweede land die in het verhaal voorkomt. Nederland als land

van aankomst, waar Ismaiel als vluchteling komt. Moderne wereld van Nederland is in tegenstelling met de ouderwetse Perzische wereld gezet.

Zand kende ik wel en heuvels ook, maar hoe de Nederlandse duinen eruit zouden zien, wist ik niet. En hoe men op een heuvel van fijn zand zou kunnen wandelen, begreep ik ook niet. (Abdolah; 2004; p.188)

Nederland is in het boek afgebeeld met zijn typerende polders en duinen. Wanneer Ismaiel de notities van zijn vader probeert te ontcijferen woont hij in Flevoland.

2.3.1.5 Personages

Aga Akbar is de jongste zoon van Hadjar en een aristocraat en geleerde edelman Aga Hadi Mahmoede Gazanwieje Gorasani, die vervolgens door een Russische soldaat wordt neergeschoten. Hadjar werkt als een dienstmeisje in het kasteel van de vorst en wordt zijn sige-vrouw, wat betekent dat ze de tweede vrouw van de vorst is en ze kan geen aanspraak maken op het erfrecht. Naast Aga Akbar had ze nog 6 kinderen, omdat Aga Akbar doofstom was geboren, mag hij tenminste de achternaam van de vorst dragen. Hij leeft in zijn eigen wereld buiten tijd en ruimte en met zijn notities. De inhoud van zijn notities en de omstandigheden van het schrijven en vervolgens het ontcijferen daarvan vormt de plot van het boek. Hoewel hij de historische gebeurtenissen van zijn tijd niet begrijpt (hij kan de wereld om hem heen niet beseffen), zijn leven weerspiegelt een aantal belangrijke momenten en reflecteert een groot deel van de moderne geschiedenis van Iran. Aga bewonderd zijn zoon Ismaiel om zijn lectuur en heeft respect voor zijn geleerdheid. Ze ondersteunen elkaar veel.

Ismaiel is het oudste kind van Aga Akbar en zijn enige zoon. Hij is één van de vertellers en hoofdpersonages. In het vertellen wisselt dus de eerste en derde persoon van hem. Hij was opgevoed om Aga te ondersteunen en vanaf zijn kindertijd moet hij het hoofd van de familie spelen. Nadat hij het huis verlaat, zien we dat het eigenlijk Aga is, die moet leren op zijn eigen voeten te staan. Wanneer Ismaiel terugkeert naar huis, weet Aga niet hoe hij zich moet gedragen en gaat verloren in ontzag van gemengde bewondering voor de eruditie (in de loop van het verhaal Ismaiel wordt benadrukt als een fervent lezer) en de volwassenheid. Na de religieuze revolutie is de politieke partij van Ismaiel verspreid. De beste oplossing blijkt hiervoor emigratie. In het tweede verhaal lijn probeert hij de notities van Aga te ontcijferen. Dankzij dat steekt hij de gebeurtenissen in context en vindt veel parallellen met zijn huidige situatie.

Kazen Gan is een oudste broer van Hadjar, hij is een dichter, die te paard door de bergen rijdt (Kazen Gan scheidt op dat niemand hem te voet zag). Hij drinkt thee en is verslaafd aan het roken van opium. Niemand weet meer over hem, maar hij heeft het vertrouwen van de dorpingen, en wanneer hij nodig is, is hij altijd bij de hand. Hij voedt Aga Akbar op vanaf Aga's 10e jaar. Hij geeft Hadjar raad om Aga niet te verbergen en laat hem met anderen integreren.

Mahboebé alias Goudklokje is de jongste en liefste dochter van Aga Akbar. Ze heeft nog twee zusters maar ze zijn voor het verhaal niet belangrijk en in het boek komen ze niet vaak voor. Bijnaam, Goudklokje, komt van de tijd direct na haar geboorte. Ze reageert op het geluid van de bel, en haar vader was blij dat ze niet doof was, zoals hij gevreesd had. Samen met Ismaïel heeft ze een dichte relatie met haar vader. Voor haar politieke betrokkenheid wordt ze gevangen en op het einde van het boek ontsnapt ze. Haar lot is onzeker.

Tine is een dochter van de hunter, de wolf zit in haar. Huwelijk met Aga verdraagt ze soms moeilijk, maar ze geeft hem een zekere stabiliteit in zijn leven. Ze raakt niet in paniek en komt met de oplossing, wanneer het nodig is om voor Djamilia, een politieke strijdster, te zorgen. Na de bomaanslag in Irak is ze in shock, maar tijdens het verblijf op de Saffraanberg komt ze terug tot haar verstand. Wanneer Ismaïel emigreert en Goudklokje in de gevangenis zit, draagt ze dapper bij in hun moeilijke positie.

Samengevat twee personages staan hier centraal, Aga Akbar en Ismaïel. Behalve Aga en Ismaïel zijn andere personages zeer vlak beschreven, elke andere persoon in het verhaal belichaamt eigenlijk alleen enkele karakteristieke archetype. Ismaïel en zijn vader zijn degenen die wat duidelijkere ontwikkelingen doorgaan. Opmerkelijk ook is dat het verhaal alleen maar rond de personages uit Perzië speelt. Nederlandse personen bespiegelen de Perzische, zoals de oude man, die Ismaïel in de trein ontmoet, die op Aga Akbar lijkt.

2.3.1.6 Thema en motieven

Het boek *Spijkerschrift* is vol van verwijzingen en symbolen, min of meer elke motief en symbool wijst naar het thema van het boek. Ik zie hier eigenlijk twee belangrijke thema's die met elkaar samenhangen. Het eerste thema is de bijzondere relatie tussen de zoon en zijn vader en het tweede thema is migratie.

De relatie tussen de zoon en vader speelt in het hele boek en hoe het verhaal zich afspeelt gaat de relatie een grote ontwikkeling door. Het lot van Ismaiel was om zijn doofstomme vader te ondersteunen. In de Perzische cultuur is gebruikelijk dat het kind de ouders verzorgt. Abdolah gebruikt dit motief ook bij de Nederlandse personages zoals Ismaiel voor zijn vader zorgt, past het Nederlandse meisje Louis op haar vader, met wie Ismaiel in Nederland kennis heeft gemaakt en die hem doet denken aan Aga. Ismaiel en Aga groeien steeds meer naar elkaar toe, maar uiteindelijk moeten ze uit elkaar gaan en iedereen moet op zijn eigen voeten leren staan. De verantwoordelijkheid tot de eigen familie veroorzaakt andere abstracte motieven die in het verhaal zich afspelen, zoals de schuld en de angst. Aga Akbar leeft zijn hele leven in angst dat zijn kinderen doof geboren worden, gearresteerd worden of dood gaan. Ismaiel voelt zich schuldig, dat hij de familie in de steek laat, wanneer hij naar Nederland vlucht.

Het concrete motief zijn de vogels, ze komen vaak in het werk van Kader Abdolah voor⁴:

Op een winterse dag verschenen er ineens honderden vreemde vogels van achter de top van de Saffraanberg, uit de voormalige Sovjet Unie. (Abdolah; 2004; p.35)

De vogels symboliseren altijd de vluchtelingen. Het symbool voor het verlangen naar huis, speelt hier een papegaai. Wanneer Aga ziek is van het werken in fabriek, Ismaiel geeft hem een raad met het verhaal over de papegai, die zijn eigen dood veinst om naar huis te mogen vliegen.

Daarmee kunnen we vloeiend overstappen naar de tweede thema van het boek, migratie. Kader Abdolah maakt een contrast tussen twee landen. Het land van herkomst, Perzië, is door de bergen gesymboliseerd. Integendeel staat het land van aankomst, platte Nederland met duinen en polders, wat ik als een concrete motieven beschouw. Na de vlucht

⁴ Het eerste werk van Kader Abdolah is *De Adelaars* genoemd. Het is een bundel van verhalen die een politieke vluchteling als een ikfiguur hebben. De vogels komen al in het eerste verhaal, die *De onbekende trekvogel* getiteld is. Ook in de gelegenheid van Boekenweek verschijnt de novelle *De kraai*, waar ook het thema de vlucht bevindt.

van Ismaïel naar een ander land, zoek hij zijn eigen identiteit binnen de twee zeer verschillende werelden. De verzoening met zijn lot is volgens mij gesymboliseerd door de komst van zijn vrouw Safa naar Amsterdam.

Een KLM-vliegtuig landde en ik ontving haar met een bos rode, gele en oranje Nederlandse tulpen. (Abdolah; 2004; p. 236)

De tulpen en de oranje kleur zijn typisch voor Nederland en gele en rode bloemen bloeien op de Saffraanberg. Andere motief van uitvinding van eigen identiteit in vreemde cultuur is een opname van de tradities:

‘Kijk, Ismaïel heeft een kerstboom gekocht.’ Was het toeval? Misschien was het omdat ik de laatste hand aan de notities legde en dat dit een grote opluchting voor mij was. Nu Aga Akbars boek bijna vorm had gekregen in de Nederlandse taal, wilde ik er een kerstboom in hebben. (Abdolah; 2004; p.261,262)

Dankzij de vertaling van de notities van Aga naar het Nederlands vereffent Ismail met de geschiedenis en met zichzelf. De oude wereld en de nieuwe wereld aan elkaar proberen te knopen.

3 PRAKTISCH DEEL

In dit deel van mijn scriptie ga ik het verschijnsel *intertekstualiteit* behandelen vanuit een praktisch standpunt. De opvattingen over intertekstualiteit van de verschillende deskundigen, die ik in het theoretische deel heb gedefinieerd, pas ik nu toe op het door mij aangegeven corpus. De interteksten die ik hier analyseer, heb ik overgenomen uit de roman *Spijkerschrijft* van Kader Abdolah, die ik al eerder nader heb besproken. (zie § 2.3)

De analyse van de interteksten, die ik in dit deel presenteer, gaat uit van de theorie, die ik in het bovenstaande theoretische deel van mijn scriptie heb vermeld (zie § 2.1). Met name bespreek ik de soorten van intertekstualiteit en de intertekstuele relaties. De theorie erover zal ik toepassen op de door Abdolah gebruikte interteksten in *Spijkerschrijft*. Anders gezegd; ik ga hier nu niet iedere intertekst dieper analyseren, maar mijn aanpak voor de analyse baseer ik op de al aangeduide mogelijkheden hoe een intertekst in een brontekst kan voorkomen. Kortom, voor iedere soort van intertekstualiteit zoek ik nu een concreet voorbeeld uit mijn corpus.

Ik zal mijn analyse presenteren in een viertal paragrafen. Ten eerste stel ik de vraagstelling van mijn praktische deel vast en presenteer ik mijn veronderstellingen, hoe de analyse vergeleken kan worden met mijn vraagstelling. Ten tweede behandel ik de eigenlijke analyse van de gebruikte interteksten. Vervolgens presenteer ik de resultaten van het onderzoek en tot slot geef ik mijn eigen interpretatie van de resultaten aan.

3.1 VRAAGSTELLING

Om de interteksten in de roman *Spijkerschrift* te analyseren, maak ik allereerst duidelijk, waarop ik me met mijn onderzoek zal richten. Alhoewel een intertekst als een kenmerk van postmodern proza kan worden gezien, gebruikt ieder auteur intertekstualiteit om verschillende redenen. Mijn doel is te bekijken, hoe en waarom Abdolah in deze roman gebruik maakt van dit verschijnsel. Daaraan is de vraagstelling van het praktische deel van mijne scriptie gewijd.

De hoofdvraag van mijn onderzoek luidt als volgt:

Op welke wijze maakt Kader Abdolah gebruik van het literaire verschijnsel intertekstualiteit en in hoeverre beïnvloeden de interteksten inhoudelijke en formele aspecten van de roman Spijkerschrift?

Om mijn hoofdvraag te beantwoorden stel ik me een aantal subvragen. Bij elke subvraag geef ik bovendien aan wat mijn veronderstellingen zijn voor de uitkomsten van mijn onderzoek naar de intertekstualiteit in de desbetreffende roman.

Eerst bekijk ik, hoe hij de interteksten van verschillende culturen gebruikt en wat voor functie die hebben. De subvragen luiden als volgt:

Subvraag 1: *Welke typen van teksten komen er in Spijkerschrift voor als het literaire verschijnsel intertekstualiteit? Is er een trend te zien dat de auteur preferenties heeft voor een teksttype en wat is de reden hiervoor?*

In dit opzicht veronderstel ik dat:

Hypothese 1: *Kader Abdolah maakt gebruik van zowel prozaïsche als poëtische teksten, maar tegelijkertijd maakt hij meer gebruik van de poëzie, zodat hij bij de literaire traditie van de Perzische klassieken aansluit.*

Vervolgens bekijk ik de rol van de verschillende culturen en hun invloed op de auteur en zijn roman. Ik vraag me dus af:

Subvraag 2: *Uit welke cultuur of culturen gebruikt Abdolah de interteksten in de roman Spijkerschrift?*

In deze subvraag kijk ik naar specifieke redenen voor de keuze van de auteurs die Abdolah citeert. Hoe kan de keuze van interteksten van de auteurs worden geïnterpreteerd?

Hypothese 2: *Abdolah gebruikt opzettelijk alleen de interteksten uit de cultuur van zijn land van aankomst en herkomst.*

Dat wil zeggen, Abdolah gaat alleen van de Nederlandse en Perzische cultuur uit en daardoor komen er geen interteksten voor uit andere Europese of Aziatische culturen. Verder onderzoek ik de soorten van de intertekstualiteit en de intertekstuele relaties die ik in mijn theoretische gedeelte heb gepresenteerd. De subvraag met betrekking ertoe luidt als volgt:

Subvraag 3: *Welke soorten en varianten van intertekstualiteit zijn er te vinden in het corpus?*

Omdat het werk van Abdolah beroemd staat om een groot gebruik van de intertekstualiteit, veronderstel ik dat er beide soorten en een groot aantal varianten in Spijkerschrift voorkomen. Mijn veronderstelling formuleer ik op volgende wijze:

Hypothese 3a: *In Spijkerschrift vind ik zowel horizontale als verticale intertekstualiteit.*

Hypothese 3b: *Uit de intertekstuele relaties komen in Spijkerschrift voornamelijk de allusies voor.*

Vervolgens bekijk ik wat de rol en de functie is van deze interteksten in mijn corpus. Om dit te analyseren formuleer ik twee subvragen:

Subvraag 4: *Wat is de rol en de functie van de interteksten?*

Subvraag 5: *Zijn er verschillen in de functie van de brontekst en die van intertekst en wat voor gevolgen heeft dit voor de desbetreffende roman?*

Om te onderzoeken waarom Kader Abdolah bepaalde interteksten gebruikt, kijk in de subvraag 5 dieper naar de functie van de brontekst en analyseer of zijn intertekst dezelfde functie heeft of er integendeel een verschuiving te zien is in Abdolah's gebruik van een tekst in vergelijking met de brontekst?

Ik veronderstel dat:

Hypothese 4: *De interteksten een grote rol spelen in de roman vanuit zowel het inhoudelijke als formele perspectief.*

Hypothese 5: *Er is duidelijk een verschuiving te zien in de functie van de interteksten opzichte van de aanvankelijke functie van de brontekst.*

Tot slot bekijk ik hoe de interteksten in Spijkerschrijft aanpast kunnen zijn aan het literaire genre waartoe deze roman behoort. Daaruit volgt mijn laatste subvraag:

Subvraag 6: *Verschijnt de intertekstualiteit in de roman alleen maar als een kenmerk van het postmoderne proza of overschrijdt Abdolah er de grenzen van dit genre mee?*

Alhoewel de roman als postmoderne proza kan worden beschouwd, is niet alleen het gebruik van de intertekstualiteit een kenmerk ervan. Abdolah gebruikt het om bij de literaire tradities van beide culturen, zowel de Nederlandse als de Perzische, aan te sluiten. Mijn hypothese luidt:

Hypothese 6: *Intertekstualiteit komt in de roman niet vooral voor als een kenmerk van het postmodernisme, maar meer als een aansluiting bij de culturele traditie.*

Aan de hand van de zes boven gestelde subvragen en veronderstellingen ga ik de analyse van de intertekstualiteit uitvoeren om de hoofdvraag van mijn praktische deel te beantwoorden.

3.2 METHODOLOGIE

Mijn analyse van de interteksten in het boek *Spijkerschrift* baseer ik op een methodologie, die ik boven in het theoretische deel nader heb belicht. De teksttypen van de interteksten leid ik af uit een definitie van teksttypen in het *Algemeen letterkundig lexicon* (2012) van G.J. van Born en red., die toegankelijk is op het internet op de website van de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren. De soorten van de interteksten analyseer ik op basis van de theorie van Johnstone (2008), die zich daarmee bezighoudt in het boek *Discourse Analysis*. Dat wil zeggen, dat ik zoek naar voorbeelden van horizontale en verticale intertekst. De intertekstuele relaties heb ik overgenomen uit het boek *Het leven van teksten* van K.B. Wurth & A.Rigney(2012). Anders gezegd onderzoek ik of er in *Spijkerschrift* de varianten van intertekstualiteit voorkomen, die ik boven heb beschrijven, namelijk allusie, parafrase, creatieve navertelling en parodie.

3.3 ANALYSE VAN INTERTEKSTEN IN HET BOEK SPIJKERSCHRIFT

In dit hoofdstuk doe ik een analyse van interteksten, die in het boek *Spijkerschrift* worden gebruikt. Dit onderzoek is uitgevoerd aan de hand van de aangeduide vraagstellingen. De structuur van mijn analyse is afgeleid van mijn vraagstelling, dat wil zeggen, dat ik in elke paragraaf één of meer subvragen bespreek, die op logische wijze met elkaar verband houden.

Bij elk gebruik van intertekstualiteit geeft Abdolah een soort inleiding. In een paar zinnen zegt de auteur iets over de bron of over de auteur van de brontekst. Ter illustratie leest men bijvoorbeeld:

'Lezer! Deze pagina's heb ik uit Max Havelaar overgenomen.' (p.105)

Dit voorbeeld is een commentaar van de auteur met betrekking tot zijn gebruik van de intertekst in de roman *Max Havelaar* van de Nederlandse schrijver Multatuli.

Door middel van zulke inleidingen vestigt de auteur de aandacht van de lezer en signaleert de interteksten. Het doel van een dergelijke inleiding is dat deze interteksten niet onopgemerkt blijven. Hierom richt ik mijn onderzoek op de interteksten, die in het boek direct aan lezer voorgesteld worden. Zoals ik al heb aangegeven, is de intertekstualiteit een breed verschijnsel en de analyse van een boek kan een bijna eindeloos werk betekenen. De

mogelijkheid, dat een tekst verwijst naar andere teksten of beter gezegd, dat een relatie tot andere tekst deel uitmaakt van de betekenisconstructie van een desbetreffend werk, hoeft niet altijd noodzakelijk te betekenen, dat de auteur de verwijzing bewust heeft gemaakt, omdat het een essentiële eigenschap van tekst is, dat elke tekst uit andere teksten bestaat. Een tekst kan altijd opzettelijk naar andere teksten verwijzen (zie § 2.1.1). Daarom kunnen wij niet beweren, dat de kunstenaar met opzet alle intertekstuele relaties creëert, die wij in de tekst ontdekken. Er is een mogelijkheid, dat de lezer zelf de intertekstuele relatie creëert. Dit kan gebeuren, zonder dat de auteur zich hiervan bewust is.

Samengevat maak ik in mijn scriptie een analyse van de direct aangeduide interteksten en houd ik rekening met de intentie van Kader Abdolah.

3.3.1 Teksttypen

In deze paragraaf onderzoek ik welke teksttypen er in de desbetreffende roman interteksten voorkomen. Onder het begrip *teksttype* versta ik *'een groep teksten [...] die bepaalde specifieke kenmerken gemeen hebben'*, zoals wordt aangegeven in het *Algemeen letterkundig lexicon*. Dit teksttype kan zowel literair als niet-literair zijn en *'op basis van een aantal indelingscriteria maakt men een classificatie, die de differentiërende tekstenmerken van elk type in kaart wil brengen'*.⁵

In het algemeen onderscheid ik twee vormen van interteksten. Ten eerste teksten die als geheel overgenomen worden en ten tweede gedeeltes van tekst, waarbij alleen maar een stukje uit de originele brontekst gebruikt wordt. Vervolgens deel ik de interteksten onder in prozaïsche en poëtische teksten. Ten slotte verdeel ik de interteksten in twee groepen; Nederlandse en Perzische interteksten. Op de laatste verdeling van Nederlandse en Perzische interteksten kom ik later nog terug.

Als eerste behandel ik de Nederlandse interteksten en geef ik voorbeelden aan van zowel de gehele als gedeeltelijke overneming bij het prozaïsche en poëtische subgenre. De verdeling wordt getoond in de onderstaande tabel (1).

⁵ Algemeen letterkundig lexicon op de dbnl:
http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03204.php

Tabel 1: Teksttypen: Nederlandse interteksten

		Gehele overneming	Gedeeltelijk overneming
	aantal in totaal	0	2
Proza	voorbeeld	-	het fragment uit <i>De kleine Johannes</i> van Frederik van Eeden (p.190-191) <i>O! Kon ik hier uit weg vliegen, ver weg, naar de duinen, naar de zee! [...]</i>
	aantal in totaal	2	4
Poëzie	voorbeeld	P.N. van Eyck, <i>De tuinman en de dood</i> (p. 75) <i>Een Perzisch Edelman: Van morgen ijlt mijn tuinman, wit van schrik, Mijn woning in: 'Heer, Heer, één ogenblik! [...]</i>	uit de bundel <i>Flevoland</i> van Annemarie (p.106): <i>Boven dit landschap Ademt de wind als een vader Aait de golven soms en Schraagt de stemmen van het land [...]</i>

Wat de verdeling volgens de prozaïsche en poëtische teksten betreft, blijkt dat de poëtische Nederlandse teksten overheersen. In het hele boek heb ik slechts twee gevallen van prozaïsche intertekst gevonden. Beide voorbeelden van prozaïsche intertekst zijn gedeeltelijk overgenomen. In het boek heb ik geen prozaïsche tekst gevonden, die geheel werd overgenomen. De gebruikte prozaïsche intertekst is namelijk het citaat aan het begin van het eerste boek *Nieuwe grond*. Het is een passage uit het eerste hoofdstuk uit Multatuli's *Max Havelaar*:

Ik ben makelaar in koffi, en woon op de Lauriergracht No. 37. Het is myn gewoonte niet, romans te schryven, of zulke dingen, en het heeft dan ook lang geduurd, voor ik er toe overging een paar riem papier extra te bestellen, en het werk aan te vangen, dat gy, lieve lezer, zoo even in de hand hebt genomen, en dat ge lezen moet als ge makelaar in koffi zyt, of als ge wat anders zyt. Niet alleen dat ik nooit iets schreed wat naar een roman geleek, maar ik houd zelfs niet van, iets dergelyks te lezen, omdat ik een man van zaken ben. [...] (Abdolah, Kader; 2004; p. 103-105)

De tweede prozaïsche intertekst in het boek *Spijkerschrift* is het boven in de tabel genoemde citaat uit *De kleine Johannes* van Frederik van Eeden.

Zoals ik al heb gezegd komen er meer poëtische dan prozaïsche interteksten voor. In totaal heb ik zes gevallen van poëtische intertekst gevonden. De voorbeelden, die ik in de bovenstaande tabel toon, zijn volgens mij voor deze onderverdeling voldoende. Ik zal de Nederlandse interteksten vooral bespreken in de paragraaf over rol en functie van interteksten.

Vervolgens deel ik de Nederlandse interteksten in volgens de mate van het gebruik van de brontekst. Wij kunnen zien dat de gedeeltelijke overneming vaker voorkomt. Dit komt volgens mij door het doel van interteksten, omdat interteksten alleen maar verwijzen naar de brontekst en het niet noodzakelijk is de gehele tekst te herhalen. Maar toch heeft Kader Abdolah twee poëtische interteksten in hun gehele vorm uit een brontekst overgenomen. Het eerste geval staat in de tabel. Het is het gedicht van P.N. van Eyck *De tuinman en de dood*. Het tweede geval van geheel gebruikte intertekst is het gedicht *In memoriam* van J.C. Bloem uit het bundel *Het verlangen*:

In memoriam

De bladeren vallen in de gele grachten;

Weer keert het najaar en het najaarsweer

Op de aarde, waar de donkre harten smachten

Der levenden. Hij ziet het nimmermeer. [...] (Abdolah; 2004; p. 153)

Uit andere poëtische interteksten wordt alleen maar een deel gebruikt. In het boek vinden wij verder nog drie gedichten uit de bundel *Flevoland* en het gedicht van Jan Slauerhoff.

Als tweede bekijk ik op dezelfde manier de Perzische interteksten. Die zijn gepresenteerd in de volgende tabel (2).

Tabel 2: Teksttypen: Perzische interteksten

	Gehele overneming	Gedeeltelijk overneming
aantal in totaal	1	8
Proza		
voorbeeld	het verhaal over de put van Mahdi ebne Hassane Askari (p.65): <i>De nacht waarin de Arabieren de heilige Mahdi wilden vermoorden, [...]</i>	fragment uit soera (p.18): <i>Aan kahto wa zawagto [...]</i>
aantal in totaal	0	10
Poëzie		
voorbeeld	-	het gedicht van Ghaemmaghame Farahani (p.14): <i>Godaja rast goejand fetne az tost, Wali az tars natwanan tjagiedan. Labo dandane torkane Gota ra Be in goebie na bajad afariedan [...]</i>

Kader Abdolah maakt in het algemeen meer gebruik van Perzische dan van Nederlandse interteksten. Bij prozaïsche teksten heb ik de interteksten toegevoegd, die uit het heilige boek de Koran overgenomen zijn. In totaal heb ik negen voorbeelden van prozaïsche tekst gevonden. Dat zijn de voorbeelden uit verschillende soera's. Sommigen zijn ook vertaald in het Nederlands of geparafraseerd zoals de soera van Marjam (Maria):

Waa zekre fi kotob Marjam eza antabaz menahla makana sharga (...)

Toen Maria zich van haar volk terugtrok in een op het Oosten uitziende plaats en zich aan hun blikken onttrok, stuurde Allah zijn Geest in de gestalte van een volmaakte man naar haar toe, Ze zeide: ‘‘Ik neem mijn toevlucht tot Allah, laat me met rust. Ik ben slechts een boodschapper van God opdat ik je een zoon moge schenken’’. (Abdolah; 2004; p. 98)

Als de enige gehele prozaïsche tekst in het boek beschouw ik het traditionele oorspronkelijke verhaal uit Saffraanberg, die Kader Abdolah heeft gebruikt. Het voorbeeld daarvan staat in de bovenstaande tabel (2) aangegeven.

Wat ik opmerkelijk vind, is dat in het boek geen geheel gedicht uit de Perzische cultuur voorkomt. Alle Perzische interteksten zijn in het Nederlands vertaald of geparafraseerd. Van alle Perzische interteksten heb ik er tien als poëtische gedefinieerd. Sommige daarvan zijn gedichten en sommige bijvoorbeeld liedjes:

Jawash, jawach, jawash, jawash
Amadam dare goenatoen.
Jek shage gool dar dastam
Sare rahat benshastam. [...] (Abdolah; 2004; p. 35)

Onder het poëtische subgenre reken ik ook de verwijzing naar de azan, een traditionele oproep tot gebed:

Alloho Akbar. Alloho Akbar.
Ash hado an la illa ha illa allah.
Haje allal salat [...] (Abdolah; 2004; p. 206)

Samengevat; in deze paragraaf heb ik de teksttypes van de intertekstualiteit geanalyseerd. Eerst onderscheid ik de teksttypes of ze door Abdolah geheel of gedeeltelijk werden overgenomen. En vervolgens heb ik gedefinieerd, welke subgenres er in *Spijkerschrift* voorkomen. In een paar gevallen van intertekst heb ik de tekst niet onder het subgenre prozaïsch of poëtisch kunnen indelen. Daarom maak ik nog een andere verdeling van alle interteksten, die ik in het boek *Spijkerschrift* gevonden heb. In de volgende paragraaf ga ik al de onderverdeelde interteksten samen met een paar overblijvende interteksten, die niet bij de genoemde genres passen, onderzoeken volgens deze andere aanpak.

3.3.2 Culturele afkomst

Zoals ik al in de voorafgaande paragraaf heb gezegd, moet ik nog een ander onderscheid in de interteksten maken, omdat er interteksten voorkomen, die ik niet als een poëtische of prozaïsche intertekst kan classificeren. In deze paragraaf onderzoek ik de interteksten volgens de afkomst van de brontekst. Wat de culturele afkomst van de gebruikte teksten betreft, heb ik alleen maar interteksten uit de Perzische en Nederlandse letterkunde gevonden, die direct gesignaleerd zijn. (Zie de inleiding in § 3.3, waar heb ik de criteria voor de selectie van de onderzochte interteksten heb vastgesteld.)

De enige uitzondering in het hele boek is een citaat van Winston Churchill:

'He was mad... a dangerous man.' (Kader; 2004; p.135).

Deze intertekst signaleert de invloed van de westerse cultuur in die van Perzië in een passage waarin de auteur de historische ontwikkeling van zijn land van herkomst beschrijft.

In het algemeen komen er in de roman interteksten uit drie verschillende culturen voor. In de onderstaande tabel (3) toon ik de onderscheiding tussen deze drie:

Tabel 3: De culturele afkomst van de interteksten

Cultuur	Aantal	Percentage (%)
Nederlands	10	31,43
Perzisch	24	68,57
Engels	1	2,86
Totaal	35	100

Uit de tabel blijkt, dat de meerderheid van de interteksten (68,57 %) uit de Perzische cultuur komt. Slechts 31,43 % van het totale aantal gebruikte interteksten (35) komt uit de Nederlandse cultuur. De enige intertekst uit de Engelse cultuur is niet van groot belang voor de culturele analyse van de interteksten in *Spijkerschrift*.

In de onderstaande tabel presenteer ik, hoe de interteksten ten opzichte van hun culturele afkomst zijn verdeeld in de drie delen van de roman:

Tabel 4: Culturele afkomst

Culturele afkomst	Boek I <i>Spelonk</i>	Boek II <i>Nieuwe grond</i>	Boek III <i>Spelonk</i>
Nederlands	2	9	0
Perzisch	10	12	1
Engels	0	1	0

De waarden, die ik in de bovenstaande tabel (4) heb vermeld, bespreek ik nader in de volgende subparagraaf over de Nederlandse interteksten en vervolgens in de subparagraaf over Perzische interteksten.

Ten eerste; Kader Abdolah citeert Nederlandse dichters zoals Multatuli, Rutger Kopland, J.C. Bloem, J. Slauerhofft, P.N. van Eyck en Frederik van Eedens. Kenmerkend voor deze selectie is dat alle auteurs in de negentiende of twintigste eeuw publiceerden. Dat rekent hen dus tot de moderne Nederlandse letterkunde.

In het eerste boek *Spelonk* komen slechts twee Nederlandse interteksten voor, terwijl de rest van de interteksten van deze afkomst verschijnen in het tweede boek. In het laatste deel is er geen een te vinden. Kortom, de interteksten uit de Nederlandse cultuur overheersen in de passages waarin de lezer de lotgevallen van Ismaïel na zijn vlucht ervaart. (zie tabel 4.)

In het eerste deel van het boek verschijnen twee Nederlandse interteksten; het gedicht ‘*De tuinman en de dood*’ van P.N. van Eyck (p.75), die heb ik al boven genoemd en de intertekst en een verwijzing naar de oudste bekende Nederlandse zin uit het elfde eeuw, die heb ik nog niet genoemd, omdat het niet past bij de bovenstaande verdeling van de interteksten volgens de literaire genres. Ik reken het tot de interteksten, die naar Nederlandse cultuur verwijzen. Aan het begin van het hoofdstuk ‘*Vrouw*’ staat:

‘Alle vogels waren al met hun nesten begonnen, behalve Aga Akbar. Voor hem was er geen geliefde. Geen vrouw.’ (Kader; 2004; p.54)

Een ander voorbeeld van Nederlandse intertekst in het tweede boek, dat ik niet onder het poëtische of prozaïsche subgenre kan indelen, is een fragment uit de rede van de koningin op Prinsjesdag:

Leden van de Staten Generaal, aan het einde van deze eeuw kan een balans worden opgemaakt. In Nederland is veel goeds tot stand gebracht. Velen hebben daaraan bijgedragen. In het besef van onze kracht en met open oog voor onze zwaktes geeft dat vertrouwen voor de toekomst. Ook in de nieuwe eeuw zal het nodig zijn gezamenlijk te investeren in de kwaliteit van onze samenleving en in internationale samenwerking. [...] (Kader; 2004; p.176)

Ter illustratie van de Nederlandse intertekst dient bovendien de definitie van het woord *duin* uit het *Groot woordenboek van de Nederlandse taal Van Dale*:

duin, v. (m.) of o. (-en), (o. Als verzameln.), 1. Heuvel van fijn zand, door de wind samengestoven, m.n. zoals zijn in rijen langs de zee liggen: *de duinen zijn hier zeer hoog en breed; op de top van een hoog duin*; - 2. (verzameln.): het geheel der duinen; uit duinen bestaande strek: *in het duin wandelen; bosrijk duin*; - 3. (gew.) helmplant (*Ammophila arenaria*); *duin snijden*. (Kader; 2004; p.188)

Ten tweede, Abdolah maakt gebruik van interteksten van verschillende Perzische auteurs zoals Hafez, Ghaemmaghame Farahani, Omar Khayyám en Mohammade Mogtari. Met uitzondering van Mohammade Mogtari publiceerden alle Perzische auteurs in de periode van de Middeleeuwen. Boven de Perzische poëzie citeert Kader Abdolah uit de volkscultuur, waarbij de auteurs onbekend zijn. Daarmee sluit Abdolah aan bij de geschiedenis van Perzië.

In het eerste deel verschijnen 10 Perzische interteksten, in het tweede deel 12 Perzische interteksten en in het laatste deel slechts één. Daaruit volgt dat de verdeling van Perzische interteksten min of meer gelijk is tussen de eerste twee delen, terwijl in het laatste deel de lezer opmerkelijke vermindering opmerkt van de invloed van de Perzische letterkunde (zie tabel 4).

Samengevat, zoals ik heb aangetoond zijn de Perzische interteksten meestal uit de oudere/middeleeuwse letterkunde en komen vooral in het eerste boek voor, waarin de lotgevalen van de hoofdpersonages in Perzië worden besproken. Integendeel komen de Nederlandse interteksten uit de moderne Nederlandse letterkunde en verschijnen bijna uitsluitend in het tweede boek voor na de vlucht van Ismaïel naar Nederland.

3.3.3 Soorten en varianten van interteksten

In de volgende paragraaf geef ik voorbeelden van verschillende soorten van intertekstualiteit, die ik in het boek *Spijkerschrift* heb gevonden. Wij kunnen zien, dat beide soorten in het boek vertegenwoordigd zijn. Als eerste geef ik een voorbeeld van verticale intertekstualiteit en als tweede een van horizontale intertekstualiteit.

Ik heb de volgende voorbeelden uitgekozen, omdat ze naar één boek verwijzen. Beide verwijzen naar het boek *Max Havelaar* van Multatuli. Ik ben van mening, dat het de belangrijkste interteksten in *Spijkerschrift* zijn, omdat alleen in dit geval Kader Abdolah de bron zowel voor horizontale als verticale intertekstualiteit gebruikt.

Als een toevallig voorval van verticale intertekstualiteit beschouw ik de structuur van het boek. Aan het begin van elke hoofdstuk komt een korte inleiding voor. In sommigen is ook de verteller aanwezig. Dezelfde structuurvorm heeft *Max Havelaar* ook.

Ernest Stern vertelt een verhaal over de geliefden Saidjah en Adinda. Is het zomaar een romantische vertelling? Nee. 'Een verzonnen verhaal, met al z'n bijzonderheden, kan een waarheid vertellen die algemeen geldig is.' (Multatuli; 2010; p.245)

Over een belangrijke periode uit de vaderlandse geschiedenis heeft Aga Akbar niets geschreven. Die informatie ga ik bij iemand anders halen. (Abdolah; Kader; 2004, p. 131)

De verticale intertekstualiteit en verwijzing naar *Max Havelaar* verschijnt ook in dezelfde vertellerstrant.

Het voorbeeld van horizontale intertekstualiteit vond ik in een citatie uit *Max Havelaar*, waarmee het boek *Nieuwe grond* in *Spijkerschrift* begint. Deze passage is uit het eerste hoofdstuk uit Multatuli's *Max Havelaar* overgenomen:

Ik ben makelaar in koffi, en woon op de Lauriergracht No. 37. Het is myn gewoonte niet, romans te schryven, of zulke dingen, en het heeft dan ook lang geduurd, voor ik er toe overging een paar riem papier extra te bestellen,... (Abdolah, Kader, *Spijkerschrift*, 2004, p. 103-105)

Samengevat, in de bovenstaande subparagraaf heb ik voorbeelden gegeven van beide soorten van intertekstualiteit. En bovendien heb ik ook interteksten aangegeven, die zowel als horizontale als verticale intertekstualiteit kunnen dienen.

Ten tweede onderzoek in de intertekstuele relaties in het corpus. Zoals ik al in het theoretische deel heb gezegd, maak ik de onderscheiding van vier verschillende relaties, namelijk: allusie, creatieve navertelling, parafrase en parodie. In *Spijkerschrift* heb ik geen voorval van parodie of patische gevonden. Integendeel heb ik veel allusies gevonden. De meeste van de allusies zijn op directe wijze gebruikt. Daarmee bedoel ik, dat de pretekst geciteert is. Veel voorbeelden van dergelijke allusies heb ik al boven genoemd.

Boven de direct geciteerde interteksten heb ik nog andere voorbeeld van allusie gevonden. Tine, de vrouw van Aga Akbar, heeft dezelfde naam als de vrouw van Max Havelaar. Ze heeft ook dezelfde karakteristieken en ze is een grote steun voor haar echtgenoot. Ze steunt hem in de strijd tegen de corruptie. Tine heeft in het boek *Spijkerschrift* ook grote invloed op het leven van Aga Akbar en brengt orde in zijn leven.

3.3.4 Rol en functie van interteksten

Ik heb al aangeduid, dat de interteksten in het Spijkerschrift expliciet gebruikt zijn. Het is niet moeilijk voor de lezer de intertekst op te merken. De meeste interteksten zijn citaten, worden letterlijk gebruikt en kunnen in de tekst aangewezen worden. Ze manifesteren zich in de tekst en zijn honderd procent bewijsbaar. Bovendien gebruikt Kader Abdolah vaak een introductie in de vorm van een inleidende zin of geeft er nog een soort uitleg bij:

...Ik heb dit gedicht in mijn boek opgenomen vanwege het niet-geschreven verlangen van mijn vader, want Marijane vertelde dat J.C.Bloem de dichter van het verlangen was... (Abdolah; 2004; p. 154)

Bij de meeste interteksten zit dus ook een uitleg, waarom Kader Abdolah speciaal dit citaat heeft gebruikt.

Volgens mij voeren de Perzische teksten een functie uit om de Perzische cultuur dichter tot de Nederlandse lezer te brengen en de lotgevallen van de hoofdpersonages goed begrijpbaar te maken. De tweede functie van de Perzische interteksten is om bij de Perzische cultuur aan te sluiten. Eenvoudig gezegd, de interteksten hebben als doel de Perzische cultuur te verbeelden.

Daarom worden er fragmenten uit de Koran gebruikt in situaties, waarbij de hoofdpersonages zich in een moeilijkheden bevinden. De Koran geeft hem raad:

Wal zoha, wal zoha.
Wal leil eza zoha. [...]
Ik zweer, ik zweer bij de nacht,
Op het moment dat de nacht de ster omhelst,
De verre eenzame ster die geleidelijk opkomt.
Ik zweer, ik zweer bij de dag, de dageraad,
Op het moment dat de verloren zon terugkomt.
Ik zweer, ik zweer dat ik je niet verlaat,
Dat ik je hand vasthoud. (Kader; 2004; p. 118)

Deze intertekst wordt gebruikt, wanneer in Tine de wolf zit. Ismaïel staat machteloos en daarom keert hij zich tot het heilige boek, zoals zijn oom Kazen Gan het hem heeft geleerd. In de Saffraanberg leeft een orthodox-islamistisch familie en de religie figureert in het boek als een belangrijke beschouwing van de Perzische cultuur.

De lezer hoeft er volgens mij niet noodzakelijk een diepgaande analyse van Perzische interteksten te maken. Om dergelijke functies volledig te vervullen, kan Abdolah gemakkelijk zonder grotere betekenis en achtergrondinformatie de interteksten van onbekende auteurs gebruiken. Zoals:

O á wind, o á wind, ach het zand in mijn ogen.
O mijn hart, o mijn hart, tot de helft gevuld met zand.
Ach, daar zit een korrel zand op haar lip.
Zand in mijn ogen, en God, daar, daar haar rode lippen [...]
(Kader; 2004; p. 13)

Deze verwijzing functioneert symbolisch als uitlating, hoe de hoofdpersonages maar ook de auteur als een ballingschrijver met het land van herkomst verbonden zijn. De Perzische interteksten vormen een deel van hun identiteit, waarnaar zij op zoek zijn. Deze intertekst kan ook gezien worden als een motivering voor de toekomstige bestemming van Ismaïel, om zijn huis te verlaten en de overgang tot ballingschap te maken. Hij zegt hier symbolisch, hoe hij zich verbonden voelt met Perzië.

Kader Abdolah sluit bij de Perzische traditie aan door het gebruik van traditionele gewoontes, die met behulp van bijvoorbeeld de volgende intertekst voorgesteld worden. Na de geboorte van Ismaïel fluisterde Kazen Gan de verzen, die uit het gedicht van de beroemde Perzische dichter Hafez komen, in het oor van het kind om hem te zegenen:

Bolbolie barge gollie dar mengar dasht
Wan dar an aho nawa gosh nale haje zar dasht.
Gof tamash dar ene wasl in nale wa farjad tjist.
Goft djlweje mashoeg ma ra bar in kar dasht. (Kader; 2004; p. 99)

Bij alle Perzische interteksten schrijft Abdolah eerst de aanvankelijke Perzische tekst en daarna geeft hij ook nog de vertaling in het Nederlands. Dat is ook het geval bij de volgende intertekst van de middeleeuwse Perzische dichter Hafez:

Gartje sad roed ast az tjesh mam raan.
Jade roede zende karan jadbada...
Van heimwee stromen er tranen uit mijn ogen.
Lang leve de rivier die langs jouw huis stroomt... (Kader; 2004; p. 108)

Abdolah maakt gebruik van de Perzische tekst, die echter in zijn eigen tekst een heel andere betekenis en functie heeft dan in de originele brontekst. Bijvoorbeeld in de eerste regel van de bovenstaande intertekst verwijst hij naar zijn land van herkomst, Perzië, terwijl ik de tweede regel kan interpreteren als een verwijzing naar het land van aankomst. De eerste woorden van de tweede regel 'Lang leve de rivier' kunnen worden gezien als een verwijzing naar de traditionele uitroep op Prinsjesdag, die met de woorden 'Lang leven de koning(in)' begint. De volgende woorden 'de rivier' kunnen worden gezien als een symbool van Nederland in het algemeen, waarvoor het water als een kenmerkend element staat. Conclusie; alhoewel dit een geval is van een Perzische intertekst, is de werkelijke functie om ook naar de Nederlandse cultuur te verwijzen.

Integendeel hebben de Nederlandse interteksten een andere functie en volgens mij hebben ze een grotere functie voor wat betreft de oorspronkelijke symboliek.

Volgens mij dienen ze voor Abdolah als een middel om zijn eigen identiteit aan te duiden. De auteur zelf vermeldt in de roman, dat het gebruik van de voorafgaande teksten van de Nederlandse dichters en schrijvers noodzakelijk zijn voor de allochtone schrijvers. Hij noemt dat 'de wet van de vlucht':

Ik schrijf mijn verhaal in de taal van de Nederlanders, dus in de taal van de volgende dichters, schrijvers die er niet meer zijn; de anonieme schrijfster van het mirakelspel – Mariken van Nieuweghen en Carel van Mander, Alfred Hegenscheidt, Willem van Hildegaersberch, Agatam Marius Courier, Dubekart, Anthonie van der Wordt, Caspar van Baerle ofwel Barlaeus, Dirck Raphaëlsz Camphuysen en in de taal van Louis Couperus en Eduard Douwes Dekker. Ik doe dat, omdat het de wet van de vlucht is. [...] (Kader; 2004; p. 107)

Daarmee probeert hij zichzelf en zijn werk te plaatsen en definiëren in de context van de Nederlandse literatuurgeschiedenis. In het bovenstaande fragment is Ismaïel aan het woord, maar Ismaïel kunnen wij met Kader Abdolah vergelijken. Er zijn veel kenmerken, waardoor de roman als een autobiografisch werk kan worden gezien. Net zoals Ismaïel is Kader Abdolah een vluchteling – beiden hebben een doofstomme vader etc.

Door middel van de interteksten ziet Kader Abdolah alias Ismaïel zichzelf als een navolger van deze Nederlandse ‘klassieken’. Hij wil gezien worden als een Nederlandse schrijver, niet als een allochtone schrijver.

De geleidelijke ontwikkeling van het zoeken van de eigen identiteit en het zich plaatsen tussen twee verschillende werelden kunnen wij geleidelijk zien gedurende de ontwikkeling van het verhaal in het boek. Goed gezien is het bij frequentie van het gebruik van de verschillende interteksten en de nadruk op hen is in het elke deel van het boek anders. De meeste Perzische interteksten komen in belangrijke mate voor in het boek I *Spelonk*, de meeste Nederlandse interteksten komen in belangrijke mate voor in boek II *Nieuwe grond* en in boek III *Spelonk* komt bijna geen intertekst voor.

Bovendien begint elke deel met een veelzeggend intertekst. Deze interteksten verwijzen naar de fundamentele werken, die de culturen van Perzië en Nederland definiëren. Het eerste deel wordt met de intertekst uit de Koran ingeleid en het tweede deel begint met de intertekst uit *Max Havelaar*. Het belang van de intertekst is inhoudelijk verbonden met het verhaal. De interteksten bepalen de aard van het betreffende deel en signaliseren, waarmee de auteur zich zal bezig houden. De interteksten verbeelden de gedeeltelijke verschuiving van Kader Abdolah als een schrijver en Ismaïel als een personage naar de Nederlandse cultuur.

Niet voor niets wordt dit deel ingeleid door het fragment uit de *Koran*, dat de belangrijkste bron voor de Perzische cultuur is:

En zo ging het tot ze, de mannen uit Kahaf, uitendelijk hun toevlucht in de spelonk zochten. Ze zeiden: ‘Verleen ons uw genade.’ [...] (Kader+ 2004; p.11,12)

Het verhaal gaat over een groep mannen uit Kahaf, die hun toevlucht in een spelonk van de Saffraanberg zoeken. Daar vallen ze in een diepe slaap. Als ze weer wakker worden en de spelonk verlaten, komen ze te weten dat ze – in plaats van een paar uur, wat ze aanvankelijk dachten – driehonderd jaar in de grot hebben geslapen.

Dit verhaal komt aan het eind van de roman in de epiloog terug. Door dit verhaal opnieuw te vermelden aan het eind van de roman, krijgt dit een cyclisch karakter. Het verhaal is

verbonden aan de lotgevallen van Goudklokje, de zuster van Ismaïel. Zij werd gearresteerd in de tijd van de represailles van geestelijken, die aan de macht waren gekomen na de sjah. Zij slaagt er echter in om uit de gevangenis te ontsnappen en vlucht naar de bergen. Maar niemand weet, wat er met haar gebeurd is. In de epiloog wordt vermeld, dat er een mogelijkheid bestaat, dat ze zich ook in de grot in de Saffraanberg bevindt en na driehonderd jaar in een betere tijd wakker zal worden.

Het tweede boek *Nieuwe grond* begint met het citaat uit *Max Havelaar*. Dit citaat heb ik al in de paragraaf over soorten van intertekstualiteit aangehaald en daarom ga ik het nu niet herhalen. Maar dat dit boek van Eduard Douwes Dekker een groot invloed op *Spijkerschrift* heeft is zonder twijfel. Het tweede deel gaat over Ismaïel. Hij is daar de focalisator en hij beschrijft zijn eigen leven in Nederland, maar haalt ook herinneringen op uit zijn verleden in Iran. Een van de manieren, hoe Ismaïel de nieuwe cultuur tot zich heeft genomen, leren we juist door het citaat uit *Max Havelaar*, omdat dit boek tot de hoofdmomenten uit de Nederlandse literatuur behoort.

De eerste twee delen beginnen met lange citaties, terwijl het laatste deel begint met een korte intertekst van een Perzische dichter, waar met betrekking tot Nederland wordt gezegd:

Verlies is een ervaring naar een nieuwe weg. Een nieuwe gelegenheid om op een andere manier te denken.

Verliezen is niet het einde van alles, maar het einde van een bepaalde manier van denken. Wie ergens valt, staat ergens anders weer op. Dat is de wet van het leven (Kader; 2004; p.277).

Al ene keer heeft Abdollah de zin met de woorden 'dat is de wet van' begonnen. De eerste keer was het doel de interteksten en de taal van Nederlanders in zijn werk uit te leggen. Nu is het functie om te laten zien, dat hij de Nederlandse cultuur heeft overgenomen, maar hij zal nooit het verleden vergeten. Volgens mij verklaart mijn veronderstelling de intertekstuele verwijzing naar een bericht uit de Nederlandse pers, dat onder het citaat wordt genoemd:

Volgens 'de Volkskrant' hebben agenten van de geheime dienst hem gewurgd (Kader; 2004; p.277).

3.3.5 Intertekstualiteit als postmodern kenmerk

Intertekstualiteit heb ik als een kenmerk van de stroming postmodernisme geïdentificeerd. Bart Vervaeck zegt in het boek *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (2007), dat de intertekstualiteit een sluitsteen van het postmoderne universum is (p.172).

Ook de postmoderne metafiction is intertekstueel: de metatekst praat over de zogenaamde basistekst, niet als een monoloog of een hiërarchisch vertoog, maar als een onophoudelijke wisselzang die de grenzen tussen de teksten uitwist. En de tijd als chroniek impliceert dat de geschiedenis gezien wordt als een verzameling teksten, waarbij elke terugblik, ervaring of vooruitblik functioneert als een tekst die eindeloos naar andere teksten verwijst. (Vervaeck; 2007; p.173)

Bovendien denk ik, dat de interteksten in de roman *Spijkerschrift* als een postmodernistisch kenmerk verschijnen. De interteksten functioneren hier als een chroniek van de geschiedenis van beide landen. De Perzische interteksten verwijzen naar de periode van de Middeleeuwen, terwijl de Nederlandse verwijzen naar de 19^e en de 20^e eeuw. De interteksten spelen in de roman ook nog andere rol, die volgens mij zelfs belangrijker is. De intertekstuele verwijzingen gebruikt Kader Abolah vooral om zijn plaats te definiëren binnen de twee culturen, die voor hem als auteur het meest bepalen.

3.4 RESULTATEN EN INTERPRETATIE

In deze paragraaf geef ik antwoorden en interpretatie's omtrent mijn vraagstelling (zie § 2.3). Eerst beantwoord ik al de gestelde subvragen en tot slot concludeer ik daaruit een algemeen antwoord op mijn hoofdvraag.

Ten eerste heb ik onderzoek gedaan, waarin ik heb de interteksten uit het boek *Spikerschrift* onderverdeeld volgens de tekststypen. Uit mijn onderzoek blijkt dat:

Aantwoord 1: Kader Abdolah maakt in de roman Spikerschrift werkelijk gebruik van zowel poëtische als prozaïsche teksten. Maar er is een trend te zien, dat de auteur preferenties heeft voor het poëtische teksttype. Een grote aantal van de in totaal 35 interteksten valt onder het poëtische teksttype, wat kan worden geïnterpreteerd als zijn aansluiting bij de literaire traditie van de Perzische klassieken.

Vervolgens heb ik een onderscheiding van de aanwezige interteksten gemaakt volgens de culturele afkomst van de bronteksten:

Aantwoord 2: Kader Abdolah gebruikt opzettelijk interteksten uit de Perzische en Nederlandse cultuur om zich als een migrant te bepalen binnen de culturele traditie van zijn landen van herkomst en aankomst. Behalve de Nederlandse en Perzische interteksten heb ik alleen maar één intertekst uit een ander cultuurgebied gevonden en dat is een citaat met een Engelse achtergrond.

Verder heb ik de soorten onderzocht van de intertekstualiteit en de intertekstuele relaties, die in het corpus aanwezig zijn:

Aantwoord 3: Kader Abdolah heeft groot gebruik gemaakt van de intertekstualiteit. Aan de ene kant heb ik beide soorten van intertekstualiteit gevonden; zowel horizontale als verticale intertekstualiteit. Opmerkelijk is dat beide soorten van intertekstualiteit bij één brontekst zijn betrokken, namelijk het boek Max Havelaar van de Nederlandse schrijver Multatuli. Kader Abdolah heeft voor dezelfde aanpak gekozen, als die in Max Havelaar wordt gebruikt. En de fictionaliteit en de relativiteit van het verhaal kunnen wij ook vergelijken met het verhaal in Max Havelaar.

Aan de andere kant komt er slechts één variant van de intertekstuele relatie voor. De enige voorkomende intertekstuele relatie was een allusie. Kader Abdolah heeft veel teksten direct geciteerd.

Vervolgens heb ik de rol en de functie van de interteksten in mijn corpus bekeken:

Aantwoord 4: De Perzische interteksten blijven vaak onuitgewerkt en kunnen, volgens mij, vooral twee functies vervullen. Ten eerste is er de functie om de Perzische cultuur voor te stellen, de exotische kant van het verhaal te verbeelden. Ten tweede sluit hij daar bij de traditie aan van het land van herkomst. Kader Abdolah wil een algemene indruk wekken, dat hij bij de Perzische cultuur aansluit, dat hij verbonden is met het verleden. Door het gebruik van de Nederlandse interteksten profileert Kader Abdolah zich bovendien als een Nederlandse schrijver. Hij neemt een plaats in de context van de Nederlandse literatuurgeschiedenis.

Bovendien bepalen de interteksten de aard van de delen, waarin het boek Spijkerschrift gestructureerd is, en signaliseren waarmee de auteur zich zal bezig houden.

Ik heb de vraag over verschillen tussen de gebruikte interteksten behandeld:

Antwoord 5: Ik heb onderzocht, of er verschillen bestaan tussen de functie van de brontekst en die van de intertekst. Er is een verschuiving te zien in Abdolah's gebruik van een tekst in vergelijking met de brontekst. Aan de ene kant maakt Kader Abdolah dankzij sommige Perzische interteksten een bruggetje naar de Nederlandse cultuur door verandering van de functie van de aanvankelijke tekst. Aan de andere kant gebruikt hij bijvoorbeeld de oudste overlevende zin in het Nederlands en voegt daar Perzische personen aan toe.

Ten slotte heb ik me afgevraagd, of Kader Abdolah de intertekstualiteit gebruikt als een kenmerk van de postmoderne stroom, waartoe de roman *Spijkerschrift* behoort, of dat hij de intertekstualiteit gebruikt voor andere redenen:

Antwoord 6: De roman wordt beschouwd als postmodern proza en heeft typische postmodernistische kenmerken, waartoe ook het verschijnsel intertekstualiteit gerekend kan worden. Maar Kader Abdolah heeft ook zijn eigen reden om interteksten te gebruiken. Omdat hij opmerkelijk genoeg alleen maar Perzische en Nederlandse interteksten gebruikt, sluit hij met behulp van interteksten aan bij de culturele traditie, die hem zijn leven het meest heeft beïnvloedbetreft.

Ten slotte trek ik de conclusie, die antwoord geeft op mijn hoofdvraag, die luidde:

Op welke wijze maakt Kader Abdolah gebruik van de literaire verschijnsel intertekstualiteit en in hoeverre beïnvloeden de interteksten inhoudelijke en formele aspecten van de roman Spijkerschijft?

Kader Abdolah gebruikt het literaire verschijnsel *intertekstualiteit* in hoge mate. Hij gebruikt Perzische en Nederlandse interteksten. De Perzische interteksten zijn in groter aantal vertegenwoordigd, maar de Nederlandse interteksten hebben meer gewicht met betrekking tot de betekenis, zodat de Nederlandse interteksten een grotere status hebben. Volgens mij is de reden daarvoor ook zijn gerichtheid op de Nederlandse lezer, alhoewel in het hele verhaal de Perzische personages een grote rol spelen. De interteksten beïnvloeden in grote mate het werk in inhoudelijk en formeel aspect.

Ik ben van mening, dat Kader zoveel interteksten heeft gebruikt, omdat het ook heel symbolisch is. Zijn hoofdpersoon is doofstom. Hij kan alleen maar op zijn eigen manier begrijpen. Zonder connecties kan hij de wereld niet in zijn geheel begrijpen. Voor hem is er geen discursiviteit. Maar discursiviteit is een basisonderstelling voor intertekstualiteit. Bovendien verwijst zelfs de naam van het boek naar intertekstualiteit. Het verwijst naar de notities van Aga Akbar en naar het spijkerschrift, het oeroude vaderlandse culturele erfgoed.

4 CONCLUSIE

Mijn scriptie heb ik in twee delen uitgewerkt; een theoretisch en een praktisch deel. Ten eerste heb ik in het eerste hoofdstuk van het theoretische deel de term *intertekstualiteit* als zodanig besproken. Ik heb een uitleg voor het begrip *intertekstualiteit* gegeven en ik heb op de intertekstuele relaties gewezen. In het tweede hoofdstuk heb ik de auteur Kader Abdolah zelf nader bekeken en in het derde hoofdstuk van het theoretische deel heb ik een literaire analyse van het boek *Spijkerschrift* uitgewerkt.

Vervolgens heb ik me op de praktische analyse van de intertekstualiteit in de roman *Spijkerschrift* gericht. Eerst heb ik de vraagstelling en de mogelijke hypothesen overwogen. Vervolgens heb ik de eigenlijke analyse van de uitgekozen interteksten uitgewerkt en ten slotte heb ik de resultaten van mijn onderzoek geïnterpreteerd.

In mijn onderzoek heb ik aangetoond, dat de interteksten een grote rol spelen in de roman *Spijkerschrift* en de roman sterk hebben beïnvloed. Door de gebruikte interteksten blijft Kader Abdolah in contact met zijn lezers. De interteksten komen uit zowel het Perzische als het Nederlandse cultuurgebied. In de roman behandelt Kader Abdolah vooral de problematiek van eigen identiteit die nauw verbonden is met zijn eigen persoonlijke situatie als politieke vluchteling in Nederland en daarom komen er in de roman vooral de Perzische en Nederlandse interteksten voor. De roman *Spijkerschrift* is een getuigenis van een schrijver die een politieke vluchteling is, wat juist het verschijnsel intertekstualiteit weerspiegelt. De Perzische interteksten bracht hij uit het verleden, terwijl de Nederlandse komen uit de moderne Nederlandse letterkunde, dat bewijst hoe heeft Kader Abdolah geprobeerd op de basis van het Perzische geschiedenis en letterkunde profileert hij zichzelf en de Nederlandse cultuur ziet hij als een tegelijkertijd en een toekomst.

BIBLIOGRAFIE

Abdolah, Kader (2004). *Spijkerschrift. Notities van Aga Akbar*. Breda: Uitgeverij De Geus

Abdolah, Kader (1992). *De adelaars*. Breda: Uitgeverij De Geus

Abdolah, Kader (2011). *De kraai*. Stichting CPNB

Boven, Erica van; Dorleijn, Gillis (2010). *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Uitgeverij Coutinho

Brems, Hugo (2006). *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker

Buikema, Rosemarie; Meijer, Maaïke (red.) (2004). *Kunsten in beweging 1980-2000*. Den Haag: Sdu Uitgevers

De Strycker, Carl (2012). *Celan auseinandergeschrieben: Paul Celan in de Nederlandstalige poëzie*. Antwerpen-Apeldoorn

Johnstone, Barbara (2008). *Discourse analysis*. Oxford: Blackwell publishing

Korsten, F.W (2002). *Lessen in literatuur*. Nijmegen: Vantilt

Multatuli (2010). *Max Havelaar*. Amersfoort: NRC Boeken

Van Luxemburg, Jan; Bal, Mieke; Weststeijn, Willem G (1999). *Over Literatuur*. Amsterdam: Coutinho

Van Zoonen, Liesbeth (2004). *Media, cultuur & burgerschap: een inleiding*. Apeldoorn/Atwerpen: Het spinhuis

Vervaeck, Bart (2007). *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen: Vantilt

Wurth, Kiene Brillenburg; Rigney, Ann (2006). *Het leven van teksten*. Amsterdam: University Press

Elektronische bronnen:

- Van Bork, G.J.; Delabastita, D.; Van Gorp, H.; Verkrujssse, P.J.; Vis, G.J. (red)(2012) *Algemeen letterkundig lexicon*
<http://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=dela012alge01>
- Van Bork, G.J(2004) *Schrijvers en dischters*
http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0004.php
- http://nl.wikipedia.org/wiki/Kader_Abdolah
- <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/andregide105039.html>

BIJLAGE

LEEST VAN DE INTERTEKSTEN IN HET BOEK SPIJKERSCHRIFT

Alle Nederlandse interteksten zijn in één alinea onder de naam *VERANTWOORDING* in het achter van het boek genoemd. In de bovenstaande lijst heb ik alle interteksten, die ik voor mijn analyse heb gebruiken, samengevat, zowel Nederlandse als Perzische interteksten.

- bld. 11,12- het fragment uit Koran- Spelonk
- bld. 13 - het gedicht van onbekende Perzisch auteur
- bld. 14 - het gedicht van Ghaemmaghame Farahani
- bld. 18 - het fragment uit soera
- bld. 26 - het fragment uit het gedicht van Ghaemmaghame Farahani (hetzelfde als op bld.14)
- bld. 35 - eerste liedje die op het radio in Perzië heeft gespeeld
- bld. 49 -de verwijzing naar de oudste overgeleverde zin in het Nederlands
- bld. 64 - het fragment uit Koran
- bld. 65 -het verhaal over de put van Mahdi ebne Hassan Askari uit Saffraanberg
- bld. 75 - het gedicht 'De tuinman en de dood' van P.N. van Eyck
- bld.98 - de soera van Marjam
- bld.99 - het gedicht van Shams-od-Din Hâfez
- bld.103-105- het citaat uit Multatuli's *Max Havelaar*, 17de druk, Wereldbibliotheek, 1941
- bld.106- de drie gedichten uit *Flevoland, poëtische provincie*, samengesteld door Jan-Paul Rosenberg (Stichting Achterland, Zeist, 1996)
- bld.108 - het gedicht van Shams-od-Din Hâfez
- bld.111 -de citaat uit Koran
- bld.118 - het fragment uit soera
- bld.123 - het onbekende perzische liedje
- bld.128 - twee strofa uit het gedicht van onbekende perzische auteur
- bld.135 - de citaat van Churhill
- bld.153 - het gedicht *In memoriam* van J.C. Bloem uit het bundel *Het verlangen* (1921)
- bld.155 - het gedicht van J.J. Slauerhoff
- bld.176 - het fragment uit de troonrede
- bld.188 - de definitie van het woord duin uit het *Groot woordenboek van de Nederlandse taal Van Dale*
- bld.190 - het gedicht van Omar Khayyám

- bld.190 - het citaat uit Frederik van Eedens *De kleine Johannes*, 2de druk, Mouton & Co., 1919
- bld.191 -de verwijzing naar *De rozentuïn* van Saadi
- bld.206 -het fragment uit de azan, oproep tot het gebed
- bld.243 - het liedje van de onbekende auteur
- bld.248 - het derde gedicht van Rutger Kopland uit de reeks gedicht *Stel*
- bld.277 - de woorden van de Perzische dichter Mohammade Mogtari
- bld.311 - het fragment uit Koran- Spelonk