

# Tekens van stilte: Dimensies van het (on)zegbare in Tony Morrisons *Beloved*

door

Petra VAN DER JEUGHT

*In the beginning there were no words. In the beginning was  
the sound, and they all knew what that sound sounded like.*

*Toni Morrison, Beloved*

De interessantste romans, zo beweert Salman Rushdie, zijn die waarin wordt getwijfeld, waarin het 'onzegbare' wordt verwoord en opnieuw verbeeld. Het zijn vaak moeilijk plaatsbare, meerduidige literaire teksten die bij uitstek geschreven zijn "uit de ervaring van ontworteling, onthechting en gedaanteverwisseling."<sup>1</sup> Deze teksten zijn een mengvorm: ze bevatten vele 'kleine' verhalen met elementen uit fictieve en historische werken, uit sprookjes, uit mythes. Verder ontlene ze hun ritme en structuur vaak aan muziek en poëzie. Tenslotte stellen de teksten vooral vragen, ze halen hun eigen argumenten en premissen onderuit en zo laten ze ruimte aan verschillende interpretaties. Rushdie verwijst naar deze boeken als 'mongrel fiction'.<sup>2</sup>

Opmerkelijk in deze verhalen is de positie en de aard van het subject - van de verteller en de belangrijkste personages: ze zijn multi- of zelfs transnationaal. Homi Bhabha noemt hun ervaringen "unhomely"<sup>3</sup>.

1. Salman Rushdie, *Vaderland in de verbeelding* (Amsterdam: Veen, 1991), p. 218.

2. Voor bepaalde critici is de term 'mongrel' synoniem voor 'postmodern' of 'postkoloniaal'. Ik vermijd deze laatste termen omdat ze discussies genereren die ver buiten het bestek van deze tekst liggen. De relatie tussen postmodernisme en postkolonialisme is voor anderen dan weer problematisch. Linda Hutcheon, "Circling the Downsprout of Empire: Post-Colonialism and Postmodernism" in *ARIEL*, 20, 4 (1989), p. 179, heeft het over "the problematic site of interaction" die volgens haar tegelijk "playground and battlefield" is. Helen Tiffin, "Post-colonialism, postmodernism and the rehabilitation of post-colonial history" in *Journal of Commonwealth Literature*, 23, 1 (1988), p. 170, argumenteert dat de term 'postmodern' niet kan worden gegeven aan niet-Europese culturen en teksten omdat de politieke oriëntatie en experimentele vormen van postkoloniale werken precies ontworpen zijn om de Europese "appropriation" - waarvan het postmodernisme een uitstekend voorbeeld is - tegen te gaan.

3. Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), p. 9.

Voor ontheemden is de cultuur waarin ze leven een geleende cultuur, de plaats waar ze wonen is niet hun oorspronkelijke 'thuis', de taal die ze er spreken is meestal niet hun moedertaal. Begrippen als 'familie' en 'vaderland' hebben voor hen een andere betekenis. Ze nemen vaak een positie in tussen twee culturen, want ze hebben geen van beide volledig geassimileerd.

Terugkijkend beseffen de ontheemden dat ze niet kunnen terugwinnen wat precies verloren ging. Ze zijn "gewonde schepsels, een gebarsten bril die alles in stukjes ziet. Partieel en dus partijdig." Betekenis is voor hen "een wankel bouwsel dat [ze] uit losse stukjes in elkaar hebben gezet: dogma's, kwetsuren uit [hun] jeugd, krantenartikelen, toevallige opmerkingen, oude films, kleine overwinningen, mensen aan wie [ze] een hekel had[den], mensen van wie [ze] hield[en]."<sup>4</sup>

Het ontheemde subject is beweeglijk en innerlijk verdeeld, een hybride. Verschillende culturen vormen zijn ervaringen en initiaties, de relaties die het aangaat zijn het resultaat van persoonlijke, maar evenzeer van politieke keuzes waarbij zijn achtergrond een grote invloed heeft. De grenzen tussen 'thuis' en de 'wereld', tussen het 'persoonlijke' en het 'publieke' zijn vervaagd. Het ontheemde subject probeert de culturele verschillen waardoor hij 'besmet' is te 'vertalen', maar beseft dat de overdracht van betekenis tussen verschillende talen en betekenissystemen nooit totaal is.

Hybridity is the perplexity of the living as it interrupts the representation of the fullness of life; it is an instance of iteration, in the minority discourse, of the time of arbitrary sign - 'the minus in origin' - through which all forms of cultural meaning are open to translation because the enunciation resists totalization.<sup>5</sup>

Wanneer de ontheemde zichzelf 'vertaalt' doet hij dat meestal vanuit de "Third Space."<sup>6</sup> Omdat hij gevangen zit tussen culturen, heeft de ontheemde geen vastgelegd centrum van waaruit hij zijn culturele kennis eenduidig en homogeen kan weergeven. Een heleboel ervaringen en emoties - pijn, vernedering en schuld - kan hij niet rechtstreeks en 'eenstemmig' communiceren, omdat hij ze niet verwerkt heeft, omdat hij de juiste woorden niet vindt.

4. S. Rushdie, *Vaderland*, p. 18.

5. H. Bhabha, "DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation" in *Nation and Narration* (London: Routledge, 1990), p. 314.

6. H. Bhabha, *The Location of Culture*, p. 37. Net als het concept "hybridity" is het concept "Third Space" vrij uitgebreid en ingewikkeld: de invulling ervan in deze tekst is dan ook beperkt.

De communicatie vanuit de "Third Space" is voor hem een uitweg, ze ligt nooit helemaal vast, ze is ambivalent. De ontheemde creëert een eigen betekenisstelsel waarbij hij de taal van de dominante cultuur parodieert en nabootst.<sup>7</sup> Hij imiteert niet zomaar, hij voegt ook eigen elementen toe. Het resultaat is een subversieve taal die ambivalentie blootlegt en rijk is aan stilte. De stilte voor de ontheemde is eerst een stilte-uit-negatie: ze verwijst naar momenten die hij zich niet meer wil herinneren. Later, wanneer hij zijn verleden confronteert, wanneer hij zijn verhaal naast andere verhalen zet, is stilte complementair aan taal en wordt ze een drager van betekenis en toekomstige verhalen.

Achtervolgd door een gevoel van verlies en door de behoefte om te herwinnen zoekt de 'ontheemde' strategieën om zijn persoonlijkheid uit te drukken en houdt hij een pleidooi voor "verandering-door-fusie, verandering-door-verbinding."<sup>8</sup> Hij weet dat de vermenging van culturen en wederzijdse erkenning van pijn niet leidt tot verzwakking en verval. Gedanteverandering komt voort uit nieuwe en onverwachte combinaties van mensen, ideeën en culturen.<sup>9</sup> Hij schaaft zich achter de oproep tot vermenging van Saleem Sinai. De verteller in Salman Rushdie's *Midnight's Children* beweert: "To understand just one life, you have to swallow the world."

De ontheemde kan zichzelf communiceren in een dans, een lied, een mond-aan-mond verhaal. Hij kan dat ook in een tekst, maar dan moet die tekst wel een mozaïek worden, een "palimpsest"<sup>10</sup>, een bundeling van vele verhalen. Dat verlangen om te (be)noemen en toe te eigenen is pijnlijk en dubbelzinnig, want eigenlijk wil de ontheemde zwijgen en vergeten. Het is belangrijk te weten dat de ontheemde met die stilte geen kennis of een of andere vorm van analyse afwijst. Hij verwerpt wel elke vorm van "epistemic violence". Inzicht in de wereld is niet universeel en essentialistisch.

7. H. Bhabha gebruikt de concepten "parody" en "mimicry". "Mimicry" voor Bhabha is "at once a mode of appropriation and resistance." Voor een uitgebreidere uiteenzetting verwijs ik naar Bhabha's "Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse" in *October*, 28 (1984), pp. 125-133.

8. S. Rushdie, *Vaderland in de verbeelding*, p. 218.

9. S. Rushdie, *Vaderland in de verbeelding*, p. 218, zegt daarover: "Door mengelmoes, allegaartje, een beetje van dit en een beetje van dat, komt het nieuwe in de wereld."

10. De term is een centraal begrip in het werk van Salman Rushdie. 'Mongrel' teksten zijn als palimpsesten: ze bevatten verschillende verhalen boven en door elkaar heen.

De ontheemde gelooft niet langer onvoorwaardelijk in vooruitgang en orde, want hij heeft ondervonden dat kennis niet altijd naar waarheid, vrijheid en vooruitgang leidt. De reactie tegen verlichting, modernisme heeft evenmin algemene emancipatie gebracht en ook het relativistische denken kan hij niet volledig onderschrijven. Subjectiviteit is voor de ontheemde een verhaal, een geschiedenis die geconstrueerd en verteld is en niet zomaar 'gevonden'. Identiteit is creatie die nooit compleet is, maar altijd in progressie.<sup>11</sup> De ontheemde geeft de beelden die zijn bewust-zijn vormen substantie in taal.

In *Beloved* schetst Toni Morrison de identiteit en de geschiedenis van een kleine Afro-Amerikaanse gemeenschap tijdens en net na de periode van de slavernij. Ze geeft uiting aan de pijn, woede en schuld waarmee de gemeenschap leeft, ze maakt het verleden - mythisch, monumentaal - tot een "time present" waardoor het een verhaal van alle tijden wordt. Voor ontheemden is geschiedenis heel lang synoniem geweest voor een afwezigheid, nu achten ze de tijd gekomen voor een inhaalbeweging, voor toe-eigening. Het proces van toe-eigening is langzaam en pijnlijk en kan alleen slagen als het gemeenschappelijk is. Ook andere schrijvers schetsen die inhaalbeweging. De Caraïbische auteur Edouard Glissant zegt daarover:

The time that was never ours we must now possess. We do not see it stretch into our past and calmly take us into tomorrow, but it explodes in us as a compact mass, pushing through a dimension of emptiness where we must with difficulty and pain put it all back together.<sup>12</sup>

Met haar getormenteerde personages creëert Morrison verschillende stemmen die uiteindelijk het onzegbare communiceren, die de onnoemelijke ellende benoemen. Aanvankelijk verdringen de personages hun verleden, maar door een "verandering-doorverbinding" vullen ze de stiltes aan met eigen verhalen. De 'blinde vlekken' die niet helemaal ingevuld worden, dragen toch betekenis. Het resultaat is een tekst die "beschuldigt en vergeeft".

Certain absences are so stressed that they arrest us with their intentionality and purpose, like neighbourhoods that are defined by the population held away from them. Where ... is the shadow of the presence from

11. Zie ook Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora" in J. Rutherford (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference* (London, 1990), pp. 222-237.

12. Benita Parry, "Resistance Theory: Theorising Resistance" in F. Baker, P. Hulme and M. Iversen (eds.), *Colonial Discourse, Postcolonial Theory* (Manchester: Manchester University Press, 1994), p. 174.

which the text has fled? Where does it heighten, where does it dislocate?<sup>13</sup>

*Beloved* is "an exercise in the poetics of absence".<sup>14</sup> Het is een verhaal over verlies en gemis dat botsingen beschrijft tussen verschillende gemeenschappen en leden van dezelfde gemeenschap. Morrison wil de "sixty million and more"<sup>15</sup> - een enorme leegte - inschrijven in een "wider landscape"<sup>16</sup> van kritische en creatieve teksten en ze zo opvullen. 'Afwezigheid' conditioneert de zichtbare tekst: zelfs als de personages zich voornemen om niets over hun lijden te vertellen, blijft hun stilte een modaliteit van taal. Zelfs de meest 'negatieve' taal communiceert - over woorden heen - een betekenis. De pijn die ze niet uitspreken, is even intens in gedachten. Daarom bouwen de personages een bescherming in tegen herinneringen die te pijnlijk zijn.

*Beloved* gaat over iets dat de personages zich niet willen herinneren, de zwarte gemeenschap niet, de blanke niet. "[I]t's national amnesia"<sup>17</sup> zegt Morrison er zelf over. Ze vertrekt van iets dat "unspoken" is en verwoordt vanuit twee belangrijke paradigma's van de Afro-Amerikaanse cultuur.

Het eerste belangrijke kenmerk is dat de Afro-Amerikaanse teksten "both print and oral literature"<sup>18</sup> zijn. Met haar boeken wil Morrison de traditionele helende functie van Afro-Amerikaanse folk muziek en orale verhalen verderzetten. De stemmen in haar werk zijn gemodelleerd naar de stem van de priester en de gelovigen, ze zijn een neerslag van een affectieve relatie tussen een spreker en zijn gehoor. Dat de personages hun verhaal niet in woorden omzetten, betekent niet dat zij hun verdriet en woede niet uiten: ze doen dat op een andere creatieve manier. Ze 'werken' hun verhaal, ze zingen of dansen het.

In *Beloved* zijn er talloze scènes waarin de personages zingen.<sup>19</sup> Het blanke meisje Amy zingt een liedje dat haar moeder haar

13. Toni Morrison in H. Bhabha, *The Location of Culture*, p. 198.

14. C. Rody, "Toni Morrison's *Beloved*: History, 'Rememory', and a 'Clamor for a Kiss'" in *American Literary History*, 7 (1995), p. 100.

15. *Beloved* is opgedragen aan "Sixty Million and more" en verwijst naar het aantal Afrikanen dat stierf in gevangenschap in Afrika of aan boord van de schepen die hen naar Amerika brachten.

16. Toni Morrison, *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge Ma.: Harvard University Press, 1992).

17. Toni Morrison in B. Angelo, "The Pain of Being Black" in *Time*, 22 mei 1989, p. 46.

18. Toni Morrison in M. Evans, *Black Women Writers. Arguments and Interviews* (London: Pluto, 1985), p. 341.

19. Morrison heeft ooit in een interview gezegd: "It is important that there is sound

geleerd heeft. Paul D en de anderen van de 'chain gang' in Georgia zingen hun geliefden en hun leven, "tricking the words so their syllables yielded up other meanings."<sup>20</sup> Sixo zingt zijn haat, wat Schoolmaster ervan overtuigt dat hij 'onbruikbaar' is. Wanneer Paul D niet de geschikte woorden vindt voor de vernedering die hij voelde, bekent hij: 'I never talked about it. Not to a soul. Sang it sometimes, but I never told a soul.' (B, 71) Zingen, net als dansen, laat hen toe hun hart te openen, lief te hebben en te veranderen.

Saying no more, [Baby Suggs] stood up then and danced with her twisted hip the rest of what her heart had to say while the others opened their mouths and gave her the music. Long notes held until the four-part harmony was perfect enough for their deeply loved flesh. (B, 89)

Met muziek en zang komen ook verdrongen herinnering en verhalen tot leven. Sethe herkent in de jonge vrouw die op een dag voor haar deur zit niet meteen haar dode dochter. Dat doet ze pas wanneer Beloved - die naam heeft ze gekregen - een wiegenliedje neuriet dat Sethe vroeger voor haar kinderen zong.

When the click came Sethe didn't know what it was. Afterward it was clear as daylight that the click came at the very beginning - a beat, almost, before it started; before she heard three notes; before the melody was even clear. Leaning forward a little, Beloved was humming softly. [...]

"I made that song up," said Sethe. "I made it up and sang it to my children. Nobody knows that song but me and my children."

Beloved turned to look at Sethe. "I know it," she said. (B, 177-178)

Behalve dans en muziek hebben de personages geen oorspronkelijke taal. Als ze dan toch praten, bouwen ze een verdediging in, want spreken in een geleende taal maakt hen kwetsbaar. Die verdediging, die weerstand tegen de dominante cultuur en taal uit zich enerzijds in creatieve parodie en nabootsing en anderzijds in stilte. Deze stilte is niet langer stilte die voortkomt uit puur, absoluut gemis. In hun zoektocht naar betekenis gebruiken ze de stilte op een actieve manier: ze creëren een taal die rijk is aan stiltes, die een eigen context heeft, waardoor hun identiteit veranderlijk en dus ongreepbaar blijft. Sethe, Denver en Beloved sluiten zich vrijwillig af van de rest van de gemeenschap. In nummer 124

in my books - that you can hear it, that I can hear it." In N. McKay, "An Interview with Toni Morrison" in *Contemporary Literature*, 24 (1983), p. 437.

20. Toni Morrison, *Beloved* (London: Picador, 1988), p. 108. Verder in de tekst verwijs ik naar citaten uit *Beloved* als B, gevolgd door het nummer van de pagina in het boek.

aan Bluestone Road zijn ze vrij om te zijn wie ze willen zijn en te zeggen wat er in hun hoofd opkomt. Ze gebruiken een taal die zij alleen begrijpen, met een code die niemand kan breken.<sup>21</sup>

Mixed in with the voices surrounding the house, recognizable but undecipherable to Stamp Paid, were the thoughts of the women of 124, unspeakable thoughts, unspoken. (*B*, 199)

Een tweede kenmerk van de zwarte cultuur is het gebruik van "discredited knowledge".<sup>22</sup> Voor de zwarte personages is de realiteit een mengsel van reële en bovennatuurlijke elementen, zonder dat er een hiërarchie is tussen beide. Sethes dode dochter manifesteert zich eerst als boze geest en komt dan terug als jonge vrouw. *Beloved* is in die gedaante niet alleen Sethes dochter, maar de dochter van een hele geschiedenis, een overlevende van de "middle passage".

Beide kenmerken, die pivotaal zijn in *Beloved* worden samengebracht in het concept "rememory" en in de figuur van *Beloved* zelf.

[It] is important [that my books haunt] because I think it is a corollary, or a parallel, or an outgrowth of what the oral tradition was.<sup>23</sup>

Het proces van "rememory" is tegelijk "un procès en ana-".<sup>24</sup> Dit proces beschrijft een overgang in hiërarchie van gedachten naar beelden of "speech-acts", talige handelingen die draaien rond het concept "agonistics". De spreker zoekt een alternatief voor consensus omdat consensus te veel berust op een eenduidig systeem van benoemen. Het alternatief is een systeem van gelijkheid dat niet gebaseerd is op consensus. Elke spreker toetst zijn verhaal aan andere verhalen en legt de gelijkenissen en de verschillen ertussen bloot. Dat geeft hem nieuwe inzichten die zijn verhaal bijsturen en aanvullen. Deze inzichten zijn niet alleen het resultaat van een individueel proces, ze zijn een combinatie van persoonlijke herinnering en algemene overlevering die uiteindelijk collectief wordt. Wat de spreker beschrijft is een "event"<sup>25</sup>, een

21. Er zijn nog voorbeelden van eigen codes in het boek. Er werd al verwezen naar de 'chain gang' waar Paul D deel van uit maakt. De mannen communiceren via de kettingen waarmee ze aan elkaar vastgemaakt zijn.

22. Morrison in M. Evans, p. 342.

23. Morrison in McKay, p. 421.

24. François Lyotard beschrijft dit "procès en ana-" in *The Postmodern Condition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 15 en volgende. Het Griekse prefix betekent hier zoveel als 'opnieuw'. Het concept "rememory" heeft alles te maken met personages die 'opnieuw' herinneren.

25. F. Lyotard, *ibid.*, p. 81.

bepaald moment of een reeks van momenten die pas verwoord kunnen worden nadat ze verwerkt zijn en die uit verschillende heterogene en tegenstrijdige verhalen bestaan. Slavernij is zo'n "event".

Sethe - "quiet, queenly" - is het stille centrum in een orkaan van pijn en verlangens. Ze zit gevangen in een spiraal van verdriet. Net als de anderen in haar gemeenschap heeft ze nooit de kans gekregen zichzelf te ontdekken en te ontplooien. Gemis bepaalt Sethes persoonlijkheid. Haar vader heeft ze nooit gekend, de herinneringen aan haar moeder zijn vaag. Haar man zag ze twintig jaar geleden voor het laatst. Baby Suggs, haar schoonmoeder en vriendin, is er niet meer. Van haar vier kinderen is er alleen nog haar jongste dochter Denver. Vrienden heeft ze amper gehad, na de gewelddadige dood van haar baby spuwt de gemeenschap haar uit. Sethe probeert dan ook te leven zonder verleden, zonder herinneringen: "she worked hard to remember as close to nothing as was safe."<sup>26</sup>

Toch borrelen af en toe - buiten Sethes wil om - gedachten over vroeger op. Deze gedachten worden bijna altijd door een lichamelijke sensatie opgeroepen: de zoete geur van warme melk, het geluid van water, het tintelend gevoel van kamillesap op haar huid. Dat precies het lichaam herinneringen oproept is niet erg verwonderlijk, want bijna elk zwart lichaam draagt sporen van het verleden. De rug van Sethe draagt een kersenboom, een litteken dat vertelt over haar mishandeling, maar ook over haar ontsnapping uit Sweet Home. De keel van Beloved draagt de sporen van de zaag die Sethe hanteerde, Paul D heeft een "tobacco tin" in zijn borst in de plaats van een kloppend hart. Baby Suggs leeft met een gebroken lichaam: "slave life had ... busted her legs, back, head, eyes, hands, kidneys, womb and tongue." (B, 6) Als vrije vrouw eist ze dan ook meteen haar handen op, haar hart, haar hele lichaam.

Het lichaam - en dan vooral het lichaam van de vrouw, de moeder - is een belangrijke metafoer in het werk van vrouwelijke schrijvers. Het lichaam draagt de cultuur uit die onlosmakelijk verbonden is met materiële dingen. Het combineert het fysieke en het spirituele en is een plaats van strijd en oppositie. Moederschap is vaak een metafoer voor creatie, maar voor de vrouwen die binnen het sociale systeem van de slavernij kinderen baren,

26. Morrison, *Beloved*, p. 6.



wordt deze metafoer omgedraaid. Vaak worden hun kinderen en de taken die bij het moederschap horen hen ontnomen.

Wanneer Schoolmaster haar kinderen komt opeisen, gaat Sethe in de tegenaanval. Door haar kinderen - het beste van zichzelf - te doden stelt Sethe een daad van 'zelfverminking'<sup>27</sup> en van bevrijding. Ze wil hen laten ontsnappen uit de hel van de slavernij.<sup>28</sup>

De lichamelijkheid culmineert in de figuur van Beloved. De dode baby manifesteert zich eerst als boze geest. Dagelijks voelt Sethe de woede en het verlangen van haar dochter over de grenzen van de dood heen, een tastbaarheid die ze koestert. Paul D verjaagt de geest, maar de dochter komt terug in de gedaante van een jonge vrouw. Beloved - de geest zowel als de jonge vrouw - is de belichaming van een "rememory", een ervaring en een emotie die tastbaar wordt.

I was talking about time. It's so hard for me to believe in it. Some things go. Pass on. Some things just stay. I used to think it was my rememory. You know. Some things you forget. Other things you never do. But it's not. Places, places are still there. If a house burns down, it's gone, but the place - the picture of it - stays, and not just in my rememory, but out there, in the world. What I remember is a picture floating around out there outside my head. (B, 35-36)

Een "rememory" voor Sethe is een individuele ervaring die je kan delen. Als je - letterlijk - tegen een eigen rememory aanloopt of tegen die van een andere persoon, raakt ze verweven met je eigen bewustzijn en maakt ze het complexer. Een "rememory" is de basis van een "verandering-door-fusie".

Verlangend naar liefde en wraak, maakt de dode dochter een reis doorheen de tijd. Ze eist verhalen en herinnering van haar moeder, want alleen op die manier kan Sethe haar een essentie en een bestaan geven. In haar 'interior monologue' zegt Beloved:

I am not dead I am not there is a house there is what she whispered to me I am where she told me I am not dead

27. Susan Willis, *Specifying. Black Women Writing, The American Experience* (London: Routledge, 1990), p. 103, noemt de moord op haar baby een daad van "self-mutilation". Cf. *Beloved*, p. 251 : "The best thing she was, was her children. Whites might dirty her all right, but not her best thing, her beautiful, magical best thing - the part of her that was clean."

28. Sethe is zeker niet de enige moeder die de hand slaat aan haar kinderen. Ella weigert de kinderen te zogen die "the lowest yet" bij haar verwekt hebben, Sethes moeder gooit de baby's van de blanke bemanning van het slavenschip in zee. Het is niet haar daad die Sethe buiten de gemeenschap plaatst, wel het feit dat ze elke vorm van hulp afslaat.

Sethe's is the face that left me Sethe sees me see her and I see the smile  
her smiling face is the place for me it is the face I lost she is my face smi-  
ling at me doing it at last a hot thing now we can join a hot thing (B,  
213)

Sethe begint dan toch te vertellen. Misschien komt het door de gretigheid van Beloved of haar afstand tegenover de gebeurtenissen, na een tijdje verlangt Sethe er zelf naar de verhalen te vertellen en vindt ze er ook - onverwacht - plezier in. Ook Denver weet dat ze de aandacht van Beloved alleen kan vasthouden met verhalen. Ze eigent zich de verhalen van haar moeder en grootmoeder toe - en met de verhalen ook de gevoelens. De monoloog wordt een duet, en de twee meisjes doen hun best om het verleden te reconstrueren - "something only Sethe knew because she alone had the mind for it and the time afterwards to shape it." (B, 78) Deze dialoog reflecteert de manier waarop de psyche worstelt met het verleden. Niet alleen de individuele psyche, maar die van hele generaties. Ze maakt een gevoel van schuld los, van desintegratie, van woede en verlossing. Uiteindelijk zetten de drie vrouwen hun verhaal naast elkaar: "BELOVED, she my daughter." (B, 200) "BELOVED is my sister." (B, 205) "I AM BELOVED and she is mine." (B, 210) De verhalen bevatten de stemmen van alle slachtoffers van de geschiedenis. Die stemmen communiceren - alweer - lichamelijkeheid.

The people of the broken necks, of the fire-cooked blood and black girls  
who had lost their ribbons.

What a roaring. (B, 181)

Toch is in dit verhaal niet Beloved, maar Denver de dochter van de hoop. Wanneer Beloved steeds veeleisender wordt en zich voedt aan de schuldgevoelens van Sethe, grijpt Denver in. Zij is het die de gemeenschap over Beloved vertelt: "Nobody was going to help her unless she told it - told all of it." (B, 253)

De helende functie van de stem wordt verder duidelijk wanneer Beloved door een koor van stemmen verjaagd wordt. De vrouwen van de gemeenschap komen samen voor Bluestone Road 124, maar vinden pas de kracht om Beloved aan te pakken en Sethe te redden wanneer ze een rememory over zichzelf hebben. Ze zien zichzelf, jong en gelukkig, in de tuin van 124 de dag voor de dood van Sethes baby. Daarop beginnen de vrouwen te zingen.

Some had their eyes closed; others looked at the hot, cloudless sky. Sethe  
opened the door and reached for Beloved's hand. Together they stood in

the doorway. For Sethe it was as though the Clearing had come to her with all its heat and simmering leaves, where the voices of women searched for the right combination, the key, the code, the sound that broke the back of words. Building voice upon voice until they found it, and when they did it was a wave of sound wide enough to sound deep water and knock the pods off chestnut trees. It broke over Sethe and she trembled like the baptized in its wash. (B, 261)

Met *Beloved* verdwijnt de verbittering, de scheiding en eenzaamheid die al die jaren heeft gewoekerd, maar die niemand durfde aan te pakken. Sethe laat zichzelf toe te herinneren, ze filtert delen uit het verleden en aanvaardt ze. Ze beseft dat "rememory" alleen helend is als ze de angst overwint 'met het hart' te begrijpen. Alleen dan kan amnesie anamnese worden.

[Paul D] wants to put his story next to hers.

"Sethe," he says, "me and you, we got more yesterday than anybody. We need some kind of tomorrow."

He leans over and takes her hand. With the other he touches her face.

"You your best thing, Sethe. You are." His holding fingers are holding hers.

"Me? Me?" (B, 273)

Na de uitdrijving van *Beloved* wordt de verhaallijn afgebroken, maar dat betekent niet dat de geschiedenis zelf een definitief einde krijgt. Op de laatste bladzijden staat drie keer de zin "it was not a story to pass on." Deze zin, meervoudig in betekenis zoals het hele boek, bevestigt dat het verhaal een beschrijving is uit negatie, maar dat het ook aanwezigheid en continuïteit heeft. Het verhaal is eerst en vooral een verhaal "om niet aan voorbij te gaan." Lezers, toehoorders moeten het doorgeven. Deze zin is ook een contrapunt tussen de orale en literaire structuren. Als het verhaal eenmaal doorgegeven is - door het te vertellen of neer te schrijven - start een proces van verwerking en van heling. Het verhaal hoeft dan niet meer "doorgegeven" te worden, het kan met rust worden gelaten. De stilte die hieruit voortvloeit is er een van inzicht.

*Beloved* is een "memorial"<sup>29</sup>, een plaats waar je naartoe kan gaan om te ontdekken, om antwoorden te krijgen, een plaats waar verdriet en verlangen vorm hebben gekregen. De gevoelens die gestalte krijgen in letterlijk gemaakte metaforen, behoren toe aan de personages, aan Morrison zelf, aan de lezer, aan personen uit het

29. C. Rody, "Toni Morrison's *Beloved*: History, 'Rememory', and a 'Clamor for a Kiss'", p. 100.

verleden en heden. *Beloved* is eenduidig noch statisch, woorden krijgen nieuwe betekenissen, tegenstrijdige verhalen worden verteld. De verteller betreft de lezer in de vervreemding door die uitgesponnen metaforen. De 'voorvader' is zo'n metafoor: hij geeft creatie en verhalen door over de grenzen van tijd heen. Net als het concept van de gemeenschap staat hij voor continuïteit, voor het samengaan van verleden en heden. Het moederschap is een metafoor waarmee Morrison de natuurmythe herschrijft. *Beloved* zelf is een metafoor voor "rememory". Ze overschrijdt de grenzen van het dode en het levende, het heden en het verleden, van het spirituele en het lichamelijke. De ervaring van ontworteling, onthechting en gedaanteverwisseling is een metafoor voor de mensheid zelf.

[Migratie] verschaft ons ook een van de rijkste metaforen van onze tijd. Door zijn wortels in het Griekse woord 'naar elders overbrengen', beschrijft het woord *metafoor* op zichzelf al een migratie: de migratie van gedachten naar beelden. Migranten - naar elders verplaatste mensen - zijn in hun diepste wezen metaforische schepsels; en migratie, in de zin van een metafoor, is overal. We overschrijden allemaal wel eens grenzen; in die zin zijn we allemaal migrant.<sup>30</sup>

Ontheemding veroorzaakt pijn en desoriëntatie, maar leidt uiteindelijk ook tot bevrijding. De ontheemden voeren een dialoog vanuit de "Third Space", waar vervreemding wordt omgezet in intimiteit. De dialoog tussen verleden en rememory wordt een verhaal van liefde, van omhelzing en verwijst rechtstreeks naar het opschrift aan het begin van het eerste hoofdstuk: "I will call them my people, /which were not my people;/ and her beloved, /which was not beloved."

Formeel zijn de teksten een weerspiegeling van een gefragmenteerde, veellagige samenleving. Het perspectief verandert naarmate het verhaal vordert. 124 is eerst "spiteful" (B, 3), later is het "loud" (B, 169), tenslotte is het "quiet" (B, 239), omdat de personages zich comfortabel voelen over wie ze zijn. In Morrisons werk is er altijd een "quality of hunger and a disturbance that never ends."<sup>31</sup> Het perspectief is dan ook dat van "the glare of an outside thing that embraces while it accuses." (B, 271) De laatste paragraaf is daar een voorbeeld van:

By and by all trace is gone, and what is forgotten is not only the footprints but the water too and what is down there. The rest is weather. Not

30. S. Rushdie, *Vaderland in de verbeelding*, p. 163.

31. Morrison in McKay, p. 429.

the breath of the disremembered and unaccounted for, but wind in the eaves, or spring ice thawing too quickly. Just weather. Certainly no clamor for a kiss.

Beloved

Door negatieven te gebruiken legt Morrison de nadruk op stilte, maar ook - dat zien we in het laatste woord - omhelzing.