

Het einde van de apartheid en de Zuidafrikaanse Engelstalige roman

door

Christelle MÉPLON

In één van de beroemdste Zuidafrikaanse romans, *Cry, the Beloved Country* (1948)¹, richt de auteur Alan Paton zich in een voorwoord tot de lezer:

No person in this book is intended to be an actual person, (...) Various persons are mentioned, not by name, but as the holders of this or that position. In no case is reference intended to any actual holder of any of these positions. Nor in any related event is reference intended to any actual event; except that the accounts of the boycott of the buses, the erection of Shanty Town, the finding of gold at Odendaalsrust, and the miners' strike, are a compound of truth and fiction. In these respects therefore the story is not true, but considered as a social record it is the plain and simple truth.

Wat op het eerste gezicht overkomt als een uitgesponnen versie van het soort verklaring waarmee een auteur zichzelf juridisch buiten schot stelt (geijkte formules als: „Elke gelijkenis met waargebeurde feiten of levende personen berust louter op toeval”), leidt hier naar een paradoxale, maar daarom niet minder overtuigende intentieverklaring. Ondanks de fictionele ingrediënten van zijn verhaal, is de bedoeling van Alan Paton onmiskenbaar: hij wil dat zijn roman als een sociaal document — een waarheidgetrouw verslag — gelezen wordt.

De vanzelfsprekendheid waarmee Paton over het complexe probleem van de vermenging fictie-werkelijkheid heen glijdt, komt ons vandaag de dag enigszins naïef over. Zijn standpunt lijkt ons moeilijk verenigbaar met de gesofistikeerde inzichten over fictie en werkelijkheid die het modernisme en postmodernisme ons hebben gebracht.

Toch houdt de naïef realistische visie op de roman zoals Paton die voorstond in Zuid-Afrika hardnekkig stand. Naar aanleiding van president De Klerks hervormingsplannen, die in februari 1990 het einde

1. Alan PATON, *Cry, the Beloved Country*, New York, 1948.

van de apartheidsstaat aankondigden, werd door veel Zuidafrikaanse auteurs de hoop uitgesproken dat er zich ook in de literatuur een nieuwe evolutie zou aftekenen.

In een artikel van 4 mei 1990 in de *Times Literary Supplement*² bijvoorbeeld, formuleerden Zuidafrikaanse auteurs hun verwachtingen in verband met de literaire toekomst van hun land. De meesten onder hen verheugden zich erover dat de literatuur zich definitief van het juk van de officiële censuur zou kunnen bevrijden, maar ze hoopen nog veel meer dat die literatuur zich ook zou bevrijden van haar ene dwangmatige onderwerp, de apartheid. Jarenlang stond de Zuidafrikaanse literatuur in de schaduw van de vrijheidsstrijd. Vooral op zwarte auteurs was de morele druk groot. Ze kregen richtlijnen van organisaties als het A.N.C. Er werd hen te verstaan gegeven dat het politieke verzet prioritair was en dat literatuur die strijd moest dienen. Een Zuidafrikaanse variant van het sociaal realisme dus.

Gelukkig zijn de standpunten intussen wat genuanceerder geworden. In een geruchtmakend essay over de rol van de kunst als wapen in de strijd, verklaarde A.N.C.-lid en schrijver Albie Sachs dat een nieuwe tijd voor de auteur aangebroken was: politieke verantwoordelijkheid moest plaats ruimen voor creatieve verantwoordelijkheden; de schrijver moest zich meer concentreren op het ontdekken van nieuwe onderwerpen en stijlmiddelen.

Zoiets zal echter niet van een leien dakje lopen. Vandaag, twee jaar later, is er van de euforie van het eerste uur bitter weinig overgebleven. Het ziet er naar uit dat zowel de Zuidafrikaanse maatschappij als haar literatuur nog een lange weg af te leggen hebben vooraleer we zonder voorbehoud van een post-apartheidstijdperk zullen kunnen spreken. De dag waarnaar Stephen Watson in 1990 uitkeek toen hij verklaarde: „I look forward to the day when more people regard our literature as interesting because it is literature, not because it is from the notorious land of apartheid”³ lijkt nog veraf. De behoefte aan protest is nog altijd veel groter dan de behoefte aan esthetische vernieuwing.

Ik wil hier onderzoeken hoe Zuidafrikaanse auteurs in hun laatste romans op de nieuwe ontwikkelingen reageren. Daarbij heb ik me hoofdzakelijk door twee vragen laten leiden. Ten eerste: hoe verhoudt de roman zich inhoudelijk tot de actualiteit? Ten tweede: welke literatuuropvattingen kunnen we eruit afleiden? Ik heb bewust meer aandacht besteed aan de romans zelf dan aan eventuele conclu-

2. „After apartheid. Six writers consider the future for literature in their native South Africa”, *Times Literary Supplement*, 4-10 mei 1990.

3. *Ibid.*

sies. Het zou immers voorbarig en onvoorzichtig zijn om te veralgemenen op basis van het hier besproken materiaal. Bovendien wil ik niet suggereren dat de auteurs die ik behandel representatief zijn voor de Zuidafrikaanse roman in het algemeen. De afwezigheid van niet-blanken vormt met name een belangrijke lacune in mijn beperkte inventarisatie. Dat tekort, dat alleen met praktische omstandigheden te maken heeft, zal hopelijk niet de indruk wekken dat ik de Zuidafrikaanse literatuur tot een blanke literatuur wil herleiden. De schrijvers die ik behandel, behoren bovendien allemaal tot de blanke progressieve strekking. Ze hebben een gevestigde internationale reputatie: Nobelprijswinnares Nadine Gordimer, de vertegenwoordigster bij uitstek van het liberaal humanisme; J.M. Coetzee, de fijnbesnaarde schepper van metafysische parabels, en André Brink, de radicaal geëngageerde Afrikaner⁴.

NADINE GORDIMER

Een goed voorbeeld van de speciale betekenis die het sociaal-politieke engagement van de romanschrijver in Zuid-Afrika heeft, vinden we in het oeuvre van Nobelprijswinnares Nadine Gordimer. In al haar romans staat de relatie tussen het individu en de gemeenschap centraal. Het onvermijdelijke conflict tussen privé-belangen en bredere maatschappelijke verantwoordelijkheden wordt in Gordimers fictie verscherpt door de uitzonderingstoestand waarin haar personages zich bevinden. Bewust van de gruwelen van de apartheid, stelt ze de opoffering van de persoonlijke gevoels- en ervaringswereld van haar personages aan de vrijheidsstrijd minder voor als een keuze dan als een plicht.

Een gelijkaardige dwang of beperking van de normale mogelijkheden manifesteert zich volgens Gordimer ook op het niveau van het schrijverschap⁵. De wisselwerking tussen de esthetische en de morele verplichtingen van de kunstenaar / schrijver wordt dermate door externe omstandigheden bepaald, dat het voor haar — gezien de

4. Oorspronkelijk was ook nog een bespreking van Rian Malans journalistieke, autobiografische roman uit 1990 *My Traitor's Heart* (die thematische goed vergelijkbaar is met Brinks laatste roman, hoewel er formeel grote verschillen zijn die in Malans voordeel pleiten) en Elleke Boehmers debuutroman uit 1990 *Screens Against the Sky* (die op een zeer eigen manier de effecten van de Zuidafrikaanse omgeving op fictie illustreert) voorzien. De behandeling ervan bleek helaas niet meer mogelijk binnen het tijdsbestek van de lezing.

5. In haar essaybundel, *The Essential Gesture*, uitgegeven door Stephen CLINGMAN, Claremont, 1988, maakt Nadine GORDIMER haar opvattingen over de verantwoordelijkheid van de Zuidafrikaanse auteur zeer duidelijk.

context waarin ze leeft — onmogelijk lijkt om kunst, goede smaak en esthetica te scheiden van politiek engagement.

Er zijn raakpunten tussen Gordimers literatuuropvatting en die van Alan Paton. Ook zij verwacht impliciet dat haar lezers het fictionele kader waarin de personages handelen niet zozeer zullen opvatten als een fictieve ruimte, maar als een betrouwbare weergave van de Zuidafrikaanse werkelijkheid. Het verst gaat ze daarin in *Burger's Daughter*, haar roman uit 1979 gebaseerd op het leven van de blanke Zuidafrikaanse communist Bram Fischer. De meningen over dat werk zijn uiteenlopend. Voor sommigen is de politieke moed die Gordimer in *Burger's Daughter* aan de dag legt een reden om het haar meesterwerk te noemen⁶, terwijl anderen het betreuren dat de roman op een aantal plaatsen een onverholven politiek traktaat wordt. Dezelfde verdeeldheid in opinie geldt eigenlijk voor al haar romans uit de jaren zeventig, de periode waarin haar bekommernis om geschiedenis, politiek en maatschappelijke aangelegenheden het sterkst in haar werk tot uiting komt. In latere romans lijkt het documentaire aspect weer wat op de achtergrond te treden. Dat is vooral het geval in *A Sport of Nature* (1987), dat minder de kenmerken vertoont van een kroniek dan van een profetische fantazie. De karaktertekening van de heldin Hillela beantwoordt er door de afwezigheid van introspectie niet helemaal aan de vereisten van het psychologisch realisme (Hillela is een soort mutante⁷; haar intuïtie is zo scherp ontwikkeld dat ze altijd impulsief of instinctief juist handelt) en het einde van de roman zou utopisch genoemd kunnen worden: Gordimer beschrijft namelijk hoe de oprichting gevierd wordt van een nieuwe Zuidafrikaanse één-partij-staat met aan het hoofd een zwarte president.

Welke evolutie kunnen we nu vaststellen in Gordimers recentste roman, *My Son's Story*⁸ (1990)? Het verhaal laat zich gemakkelijk samenvatten: Will, een vijftienjarige scholier, is aan het spijbelen en botst op Sonny, zijn vader, in het gezelschap van diens blanke minnares. De ironie van de ontmoeting: ze zochten allebei anonimiteit in een blanke bioscoop waar mensen van hun soort ('kleurlingen' in

6. Zie bijvoorbeeld Herman SERVOTTE in *De Simulators: De Engelse roman 1700-1980. Essay*, Kapellen, 1981, pp. 107-110.

7. Het motto van het boek geeft aan dat we de betekenis van de titel zo moeten opvatten: „Lusus naturae - Sport of nature. A plant, animal, etc., which exhibits abnormal variation or a departure from the parent stock or type (...) a spontaneous mutation; a new variety produced in this way. - Oxford English Dictionary”. (Nadine GORDIMER, *A Sport of Nature*, Claremont, 1987).

8. Intussen is nog een bundel kortverhalen van Gordimer verschenen onder de titel *Jump and Other Stories*. Aangezien de verhalen geen noemenswaardige inhoudelijke of stilistische vernieuwingen vertonen, zie ik geen reden om er hier speciaal op in te gaan.

de apartheidscatalogisering) nooit komen en trouwens nog maar heel kort worden toegelaten. Precies omdat ze een identieke vluchtstrategie hebben bedacht, betrapten ze elkaar. De medeplichtigheid die op die manier tussen de twee ontstaat, weegt zwaar op de zoon. De vader is een held in de bevrijdingsbeweging en zijn moed en vastberadenheid dwingen bewondering af. Dat hij een overspelige relatie met een blondine heeft, tast zijn vroegere integriteit in de ogen van zijn zoon sterk aan. Vanuit het perspectief van twee vertellers maken we kennis met de voorgeschiedenis van een ooit idyllisch modelgezin. Intussen valt dezelfde familiale kern onherroepelijk uit elkaar. In de passages die zoon Will in de ik-persoon vertelt, valt hij zijn vader scherp aan, maar tegelijk is zijn verslag ook gekleurd met nostalgie naar de pastorale eenvoud van vroeger en de veiligheid van de kinderjaren.

Pas in het laatste korte hoofdstuk komt, tot grote verrassing van de lezer, aan het licht dat er niet twee vertellers zijn maar dat Will, door zijn vader zo genoemd naar William Shakespeare, het hele verhaal heeft geschreven. De besluiten die Will daarbij als fictionele auteur over het schrijverschap trekt, zijn typerend voor een bepaalde literatuuropvatting. Ten eerste: het universeel representatieve van het strict individuele (in dit geval, het autobiografische) vormt de kern van de literatuur.

It's an old story-ours. My father's and mine. Love, love / hate are the most common and universal of experiences. But not two are alike, each is a fingerprint of life. That's the miracle that makes literature and links it with creation itself in the biological sense⁹.

Ten tweede, wat je niet zelf als schrijver ervaren hebt, moet je je verbeelden of zo goed mogelijk reconstrueren:

In our story, like all stories, I've made up what I wasn't there to experience myself. Sometimes-I can see-I've told something in terms I wouldn't have been capable of, aware of, at the period when it was happening: the licence of hindsight. Sometimes I can hear my voice break through, my judgments, my opinions elbowing in on what are supposed to be other people's. I'll have to watch out for that next time¹⁰.

Het achteruitkijken biedt bepaalde vrijheden, maar Will verontschuldigt er zich voor dat hij de objectiviteit heeft geschaad door te veel zijn eigen stem te laten doorklinken.

Ten derde: ook schrijven is een politieke bezigheid. De schrijver lijkt niet onmiddellijk bij de strijd betrokken, maar zijn afstandelijk-

9. Nadine GORDIMER, *My Son's Story*, p. 275.

10. *Ibidem*.

heid heeft een bijzonder nut: hij kan beter waarnemen; hij is het best geplaatst om het leven te beschrijven:

I was excluded from (politics), it didn't suit them for me to have any function within it, but I'm going to be the one to record, someday, what he and my mother / Aila and Baby and the others did, what it really was like to live a life determined by the struggle to be free, (...) ¹¹.

Het is natuurlijk altijd hachelijk om de fictionele auteur met de figuur van de schrijver te vereenzelvigen, maar Will geeft in *My Son's Story* toch min of meer een samenvatting van hoe Gordimer zelf het schrijverschap ziet. De kunstenaar observeert de mensheid vanop afstand en krijgt daardoor een speciaal inzicht in het universeel menselijke. Het is zijn/haar taak om de menselijke ervaring waarheidsgetrouw af te beelden. Zo wordt de romanauteur een kroniekschrijver van het gevoelsleven. Bij Gordimer impliceert de fictionele registratie van het innerlijke leven altijd lof voor morele integriteit en sociaal-politiek engagement.

JOHN M. COETZEE

J.M. Coetzee neemt een aparte plaats in onder Zuidafrikaanse romanciers. Hij is wellicht de enige die er tot nu toe echt in geslaagd is om de taalfilosofische en literatuurhistorische inzichten van de laatste twintig jaar te combineren met een heel persoonlijke reflectie op de rol van de kunstenaar in Zuid-Afrika. Op die manier vond hij aansluiting bij de internationale ontwikkelingen op het gebied van de roman. In een land waar literaire experimenten nogal gemakkelijk als vormen van elitair en onverantwoordelijk escapisme worden bestempeld, durft Coetzee het aan om te goochelen met postmoderne technieken. Stuk voor stuk illustreren zijn romans hoezeer hij begaan is met de inherente mogelijkheden en gevaren van de taal. Het is op het elementaire niveau van de taal zelf dat Coetzee zijn persoonlijke revolutie voert. Hij ziet zijn rol als schrijver minder in het openbaren en aanklagen van concrete Zuidafrikaanse wantoestanden dan in een creatief onderzoek naar de abstracte mechanismen die aan de basis liggen van macht en machtsmisbruik. Omdat de taal een belangrijk machtsinstrument is, gebruikt Coetzee haar met de grootste omzichtigheid. Zijn teksten vertonen een hoge graad van zelfbewustzijn; ze verraden opzettelijk hun talig en fictieel karakter, ze ondermijnen hun eigen premissen, ze deconstrueren zichzelf.

11. *Ibidem*, p. 276.

Hoewel Coetzees romans inhoudelijk niet uitgesproken politiek zijn, hebben de linguïstische, metafysische en ethische vragen die hij doet rijzen onrechtsreeks toch ernstige politieke implicaties. Coetzee suggereert inderdaad geen oplossingen voor actuele Zuidafrikaanse problemen; hij roept ook niet op tot politieke actie. Hij tornt echter aan de onbewuste zekerheden en vooroordelen van zijn lezer. Door elke tekst te ontleden en te herleiden tot wat hij 'maar' is, een tekst, verwerpt hij de mogelijkheid van een samenhangend, consequent en absoluut geldig vertoog. Ieder politiek vertoog dat aanspraak maakt op autoriteit, en a fortiori dat specifieke Zuidafrikaanse vertoog dat zijn rechtvaardiging zoekt bij 'God', 'Ras' en 'Rede', verliest in die optiek bij voorbaat zijn vanzelfsprekendheid. Maar er is ook nog een tweede, concretere politieke dimensie aan zijn romans. De personages en handelingen worden in zijn fictie zo voorgesteld dat ze zeer goed in figuurlijke en allegorische zin geïnterpreteerd kunnen worden. Aangezien de historische en geografische context van de fictionele handeling nooit helemaal herkenbaar is, zijn velen geneigd om Coetzees verhalen te lezen als politieke allegorieën van de apartheid. De lezer die zich beperkt tot een strict politiek en geografisch gebonden interpretatie van Coetzees werk ziet eigenlijk het bewust vaag gehouden, onbepaalde en meerduidige karakter ervan over het hoofd. Anderzijds bewijst hij/zij echter ook de relevantie van Coetzees thema's in een Zuidafrikaanse context, (al is het goed om hier onmiddellijk aan toe te voegen dat de context van de apartheid zeker niet de enige context is waarin Coetzees romans betekenisvol zijn). Hoe dan ook, er is reden genoeg om Coetzee niet, zoals wel eens vaker gebeurt, als een politiek ongeïnteresseerde en al te wereldvreemde estheet of stilist van de hand te wijzen.

Na een lectuur van zijn nieuwe roman, *Age of Iron*, die in het najaar van 1990 verscheen, zal hopelijk iedereen ervan overtuigd zijn dat Coetzee er niet voor terugdeinst om de zogenaamde naakte realiteit onder ogen te zien. In tegenstelling tot zijn vroeger werk, maakt *Age of Iron* het op het eerste gezicht wel mogelijk om objectief te bepalen waar en wanneer het verhaal zich afspeelt. De fictie is rechtstreeks gekoppeld aan een welbepaald politiek en historisch moment in Zuid-Afrika. Dat bewijzen de expliciete, vernietigende commentaren op de Zuidafrikaanse machthebbers, het gebruik van bestaande plaatsnamen en de vermelding van het tijdsbestek waarbinnen de gebeurtenissen plaatsvinden, namelijk van 1986 tot 1989. Hoe opvallend en hoe nieuw dergelijke verwijzingen naar een niet-fictioneel domein in Coetzees werk ook mogen zijn, ze betekenen daarom nog niet dat hij de verhouding tussen tekst en realiteit minder problematisch voorstelt dan in zijn vorige romans. Zij romantiek staat nog altijd even ver af van de meer traditionele, naïef-

realistische stijl die de meeste van zijn schrijvende landgenoten hanteren.

Age of Iron is een roman over de naderende dood. Het verhaal wordt voorgesteld als een lange afscheidsbrief die de bejaarde mevr. Curren richt aan haar enige dochter. Twee gebeurtenissen zorgen voor een ommekeer in het leven van mevr. Curren: in één en hetzelfde uur brengt haar dokter haar op de hoogte van haar terminale kanker en ontdekt ze dat een haveloze dronkaard op het verlaten tuinpad naast haar garage een geïmproviseerde woonst heeft opgetrokken. Door de gelijktijdigheid van die twee voorvallen, verbindt mevr. Curren ze met elkaar. Mijnheer Vercueil, de zwerver, wordt in haar ogen een engel des doods, de boodschapper die (net als haar ziekte) het einde aankondigt. Ze beslist dan ook om hem letterlijk als een boodschapper tussen haar en haar dochter te gebruiken. Opdat ze het leven van haar dochter, die uit afkeer voor de apartheid naar de V.S. uitgeweken is, niet zou verstoren door een confrontatie met haar langzaam aftakelingsproces, wil de moeder dat het intieme verslag van haar laatste levensjaren de dochter pas na haar overlijden bereikt. Ze draagt Vercueil op om daarvoor te zorgen. Het vertrouwen dat mevr. Curren op die manier in hem stelt, ligt niet voor de hand. De man is immers verslaafd aan alcohol, onberekenbaar, onverschillig, steelt, wast zich nooit en weigert te werken. Toch is hij de enige op wie de oude dame een beroep wil doen, de enige met wie ze graag praat; ook al is het helemaal niet zeker of hij naar haar luistert, laat staan dat hij de ingewikkelde monologen waaruit de klassieke geschooldheid en belezenheid van de spreekster blijkt, begrijpt. De doorgaans nochtans zwijgzame Vercueil, probeert er haar zelfs een paar keer toe aan te zetten om zelfmoord te plegen, hoewel hij haar op andere ogenblikken dan weer onverwacht uit benarde situaties komt redden. Hoe vlugger haar gezondheid achteruit gaat, hoe meer mevr. Curren zich overlevert aan de zorgen van mijnheer Vercueil. Tenslotte neemt hij haar helemaal onder zijn hoede. Het einde van de brief/roman beschrijft hoe de twee personages elkaar omhelzen.

„Is it time?” I said.

I got back into bed, into the tunnel between the cold sheets. The curtains parted; he came in beside me. For the first time I smelled nothing. He took me in his arms and held me with mighty force, so that the breath went out of me in a rush. From that embrace there was no warmth to be had.

1986-89¹²

12. J.M. COETZEE, *Age of Iron*, New York, 1990, p. 198.

Hoewel het logischerwijze niet kan, vinden we in deze slotpassage voldoende aanwijzingen om aan te nemen dat mevr. Curren haar eigen dood beschrijft (tenzij we ervan uitgaan dat Vercueil de taak van haar heeft overgenomen en haar brief heeft voltooid zonder het vertellersstandpunt formeel te wijzigen, wat de dingen er niet eenvoudiger op maakt). Mevr. Curren vraagt of haar tijd gekomen is; Vercueil komt bij haar en haar zintuigen verliezen hun functies (geen geur meer, geen warmte); ze blaast haar laatste adem uit; de dood omhelst haar. Het duidelijke doorbreken van realistische conventies in een beschrijving van de eigen dood verhoogt de twijfels die tijdens het lezen van de roman geleidelijk gegroeid zijn rond de identiteit van de figuren. Ondanks een eerste indruk van conformiteit aan de regels van de klassieke realistische stijl wordt het al snel onduidelijk in welke wereld de romanpersonages uit *Age of Iron* thuishoren. De vraag of ze nu mensen verbeelden van vlees en bloed of eerder abstracte ideeën belichamen, blijft open. Tot voor de slotscène kon de lezer de vreemde sfeer en de vreemde associaties misschien nog toeschrijven aan Mevr. Currens voorstellingswijze; zij was immers de enige vertelinstantie. Strikt genomen is het tot op het einde nog altijd mogelijk dat zij haar dood fantaseert, zoals de mythische rollen die ze Vercueil toebedenkt het product kunnen zijn van haar verbeelding of van haar hallucinaties onder invloed van sterke pijnstillers, maar zelfs die uitleg biedt weinig houvast voor een interpretatie. Coetzee's tekst vormt een kluwen dat de lezer nooit helemaal kan ontwarren. Figuurlijke en allegorische niveaus overlappen de letterlijke betekenissen van het verhaal. Soms bevestigen en ondersteunen de verschillende niveaus elkaar, maar op andere plaatsen spreken ze elkaar ook tegen. Vercueil wordt in het daarnet geciteerde fragment gelijkgesteld met de dood, maar eerder verscheen hij ook als een engel, als een boodschapper en als de veerman op de Styx (zijn onafscheidelijke hond is dan Cerberus die de toegang tot de onderwereld bewaakt). Soms is hij niets anders dan één van de vele verschoppelingen die Zuid-Afrika rijk is en dan weer is hij (of zijn hond) een symbool voor de algemene staat waarin dat land verkeert. Op een bepaald moment bijvoorbeeld weerspiegelt het samenleven van mevr. Curren en de stinkende zwerver, de 'shadow husband' zoals ze hem noemt, de gedwongen onaangename relatie tussen de Zuidafrikaanse inwoners en hun land:

In silence we waited in the car, Vercueil and I, like a couple married too long, talked out, grumpy. I am getting used to the smell, I thought. Is this how I feel towards South Africa: not loving it but habituated to its bad smell? Marriage is fate. What we marry we become. We who marry South Africa become South Africans: ugly, sullen, torpid, the only sign of life in us a quick flash of fangs when we are crossed. South Africa: a bad-tempered old

hound snoozing in the doorway, taking its time to die. And what an uninspired name for a country! Let us hope they change it when they make their fresh start¹³.

Het verziekte Zuid-Afrika wacht, net als mevr. Curren, op de dood, of anders uitgedrukt, het land is een machteloze oude vrouw die van binnenin langzaam wordt uitgehold door een ongeneeslijke kanker. „It lives inside me and I live inside it”¹⁴, fluistert Mevr. Curren tegen de zwarte man die haar rondleidt in de brandende zwarte sloppenwijken op zoek naar de zoon van haar huishoudster. De brandstichting, het geweld, de lelijkheid, het verval, alle elementen van vernietiging leiden een tweevoudig bestaan in de roman. De betekenissen verspringen; het lichaam van de oude vrouw wordt fysiek opgeroepen en dan plots ziet de lezer zich, onaangekondigd en zonder overgang, geconfronteerd met het portret van een samenleving in haar laatste, heftige stuiptrekkingen. Het globale beeld dat hier van Zuid-Afrika wordt opgehangen is scherp, grimmig en wanhopig. De moeilijkheid om de verwarrende metaforen in *Age of Iron* te duiden, is suggestief voor de verlammeende en beangstigende onvatbaarheid van de situatie in het land zelf. Coetzee ontnemt zijn lezer de kans om al te gemakkelijke oplossingen te bedenken. De niet te beschrijven complexiteit van de Zuidafrikaanse realiteit vindt haar equivalent in het chaotische van zijn tekst. Het is een tekst die geen toegevingen wil doen aan de vereisten van ‘helderheid’ en ‘consequentie’.

Coetzee's romantiaal staat dus mijlenver af van de sloganeske simplificaties die in het agressieve politieke debat tussen blank en zwart worden gebruikt. Mevr. Curren betreurt het dat men het woord *Janee* (letterlijk ja en nee tegelijk) nooit in een woordenboek heeft opgenomen. Voor de zwarte kinderen van Zuid-Afrika, zij die zonder angst de dood tegemoetgaan¹⁵, bestaat er alleen de keuze tussen resoluut ja óf nee. Impliciet worden Zuid-Afrika's kinderen, waar de ouders zo trots op zijn omdat het een generatie is die ‘onbuigzaam is als ijzer’, vergeleken met de ‘kinderen’ die binnenin mevr. Currens lichaam groeien:

My eggs, grown within me. (...) My daughters death, sisters to you, my daughter life. How terrible when motherhood reaches a point of parodying itself! (...) I have lived too long. Death by fire the only decent death left. To

13. J.M. COETZEE, *Age of Iron*, p. 70.

14. *Ibidem*, p. 130.

15. Vanaf 1986 begon het fenomeen van de onderwijsboycotts zich uit te breiden. Een voorhoederol in de vrijheidsstrijd werd gespeeld door schoolkinderen die soms niet ouder waren dan tien, elf jaar.

walk into the fire, to blaze like tow, to feel these secret sharers cringe and cry out too, at the last instant, in their harsh unused little voices; to burn and be gone, to be rid of, to leave the world clean? Monstrous growths, misbirths: a sign that one is beyond one's term. This country too: time for fire, time for an end, time for what grows out of ash to grow¹⁶.

Het tijdperk dat *Age of Iron* in zijn titel aankondigt is er een waar de wetten van natuurlijke opvolging grondig verstoord zijn; de traditionele rolverdeling tussen ouders en kinderen wordt opgeheven; de generatie van de toekomst springt al te onoplettend met het leven om. In de rauwe commentaren van mevr. Curren wordt de onvruchtbaarheid benadrukt. Niet de idee van overdracht, maar die van de totale vernietiging wordt door haar apocalyptische taal geïnspireerd. Het werkwoord 'groeien' is dan ook hoogst merkwaardig in de laatste zin van het citaat. Het is alleen de feniks die uit haar eigen as herrijst; al de rest heeft een vruchtbare bodem, een vruchtbare schoot, nodig om te groeien. Misschien bevat het beeld van de feniks een sprankeltje hoop? Misschien houdt de evocatie van het vagevuur de belofte van loutering in? Misschien ligt het zwaartepunt van de roman minder in de dood dan in de overgang? Hoe weinig optimistisch de vooruitzichten in *Age of Iron* ook zijn, het is toch niet helemaal uitgesloten dat de ziel van mevr. Curren de diepverlangde overtocht maakt.

Volgens Susan Van Zanten Gallagher verwijzen mevr. Currens inspanningen om haar ziel te redden naar het morele conflict waarin de blanke, Zuidafrikaanse progressieven zich bevinden¹⁷. Die interpretatie behoort zeker tot de mogelijkheden.

You know I am sick. Do you know what is wrong with me? I have cancer.
I have cancer from the accumulation of shame I have endured in my life.
That is how cancer comes about: from self-loathing the body turns malignant
and begins to eat away at itself¹⁸.
I have cancer of the heart¹⁹.

De evocatie van het belast geweten, de schaamte en schuld is op veel manieren te interpreteren. We kunnen hier inderdaad concreet een variatie zien op het veel voorkomende thema van de morele last waaronder de Zuidafrikaanse blanke gebukt gaat.

16. *Ibidem*, pp. 64-65.

17. Susan VAN ZANTEN GALLAGHER, *A Story of South Africa. J.M. Coetzee's Fiction in Context*. Cambridge en Londen, 1991, p. 198: „In that struggle, *Age of Iron* traces the efforts of liberal white South Africans to find an ethical position in the paradoxes and contradictions of their history”.

18. J.M. COETZEE, *Age of Iron*, p. 145.

19. *Ibidem*, p. 155.

Maar uit de geciteerde passage kunnen we ook afleiden dat de fascinatie voor het beeld omwille van het beeld, minstens even belangrijk is als de concrete invulling ervan. De taak van het waarheidsgetrouw reconstrueren ligt hier niet, zoals bij Gordimer, in de handen van de auteur, maar ze is afhankelijk van de lezer.

ANDRE BRINK

André Brinks engagement in de beweging van de *sestigers* maakte hem, samen met onder andere Breyten Breytenbach, tot een boegbeeld van de progressieve literatuur in het Afrikaans. De identiteitscrisis van het Afrikanervolk vormt ook nu nog een belangrijk gegeven in zijn werk. Hoewel Brink dus niet voor honderd procent in een overzicht van Engelstalige romans thuishoort, staat hij er ook niet helemaal buiten. Ter illustratie wil ik vermelden dat hij zijn romans naar hij zelf zegt deels in het Afrikaans, deels in het Engels ontwerpt, om daarna de originele tweetalige versie zelf volledig in beide talen te herschrijven²⁰ en dat hij zijn op één na recentste roman, *States of Emergency*²¹, uitsluitend in het Engels en buiten Zuid-Afrika liet publiceren. (Al blijkt achteraf dat hij dat alleen deed om te vermijden dat de nogal intieme, autobiografische informatie voor problemen met zijn ex-vrouw zou zorgen; een strategie die in Zuid-Afrika de nodige ophef heeft gemaakt). Daarenboven spreekt het voor zich dat de onderverdeling in taalgroepen van een literatuur waarin zo'n sterke inhoudelijke verwantschap bestaat altijd een beetje artificieel blijft.

In *States of Emergency* (1988) beschreef Brink het onvermogen van een Zuidafrikaanse auteur om een fictionele wereld te scheppen. De auteur-verteller in het boek probeerde een liefdesverhaal te verzinnen, maar de realiteit kreeg voortdurend de overhand op het vuur van zijn personages. De zwarte voorsteden rondom hen waren immers letterlijk in vlammen aan het opgaan. Midden in de noodtoestand, midden in het politieke geweld, konden hartsperikelen niet volstaan voor een verhaal. De verteller raakte ervan overtuigd dat geen enkel verhaal tegen de gewelddadige werkelijkheid van Zuid-Afrika opgewassen was. *States of Emergency* nam dan ook de vorm aan van een verzameling essayistische fragmenten. De 'afgewerkte' roman bleef uit.

20. Zie interview door Peter VAN MUYSENBURG in de *Provinciale Zeeuwse Courant*, „Kroniekschrijver van het Afrikanerdom”, 21 juni 1991.

21. André BRINK, *States of Emergency*, Londen, 1988.

Brink heeft intussen een nieuwe, wel afgewerkte roman van meer dan achthonderd bladzijden geschreven: *An Act of Terror* (Afrikaanse titel: *Die kreef raak gewoon daar aan*)²². Geweld en liefde zijn ook hier weer de belangrijkste thema's, maar de toon is grondig veranderd. Ethische beschouwingen over de relevantie van fictie in een land waar de alledaagse werkelijkheid elke verbeelding te buiten gaat, worden deze keer achterwege gelaten. De literaire zelfreflectie die in *States of Emergency* zo'n belangrijke plaats innam, is nu ook totaal afwezig. De hoofdpersonages-geliefden in *An Act of Terror* buigen zich niet meer over poststructuralistische vraagstukken, maar nemen actief deel aan de gewapende strijd.

Het verhaal: Een verliefd jong stel wandelt hand in hand door de straten van Kaapstad. Hij is fotograaf, zij heeft rechten gestudeerd, beiden zijn blank en stammen uit gerespecteerde Afrikanerfamilies. Niets laat vermoeden dat Thomas Landman en Nina Jordaan de volgende dag een aanslag op het leven van de staatspresident zullen plegen. Nochtans is hun wandeling het eindpunt van een zes maanden durende voorbereiding. Samen met vier andere leden van de Organisatie (met hoofdletter) hebben ze hun aanslag tot in de puntjes uitgekiend. Er kan niets misgaan. En toch. Op het beslissende ogenblik stuurt een onvoorziene gebeurtenis het gehele scenario in de war. De bom ontploft te vroeg en er vallen zes doden. De daders weten te ontsnappen. Zo begint een lange achtervolgingstocht die de lezer niet alleen meevoert doorheen het Zuidafrikaanse landschap maar ook doorheen de blanke geschiedenis van Zuid-Afrika.

De opzet van Brinks lijvige opus is het schrijven van een allesomvattende kroniek van het Afrikanerdom. Op de laatste dag vóór hun aanslag lopen Nina en Thomas door het museum en bekijken er een overzicht van de Afrikaanse fauna en flora. De reconstructie van een San²³ familie tijdens haar primitieve dagelijkse activiteiten, die in een van de glazen kasten geëxposeerd wordt, ontlokt aan Nina Jordaan de volgende commentaar:

"Perhaps, one day, they'll make room for a stuffed Afrikaner too", said Nina in his ear. „Our wretched species is already an anachronism. But who do you think will be chosen to represent us? Who is „typical” enough?”²⁴

Dit is waarschijnlijk de belangrijkste vraag waarop het boek een antwoord wil geven: Wie of wat is de Afrikaner? *An Act of Terror* zou omschreven kunnen worden als een typologie van de Afrikaner, gekruid met fictionele ingrediënten. De tweehonderd bladzijden tel-

22. André BRINK, *An Act of Terror*, Londen, 1991.

23. San: de moderne benaming voor de vroegere „Bosjesman”.

24. *An Act of Terror*, p. 17.

lende familiekroniek, „The Chronicle of the Landman Family. As Reconstructed by Thomas Landman” die volledig met stamboom aan het eigenlijke verhaal van de roman wordt toegevoegd, breidt de document-roman uit van het heden (de hoofdhandeling is gesitueerd in 1989), tot dertien opeenvolgende generaties (ongeveer vanaf het midden van de zeventiende eeuw). Aangezien Brink er nog net in geslaagd is om naar de politieke omwenteling onder president De Klerk te verwijzen, zou zijn geromantiseerde geschiedenis, waaraan hij in de vroege jaren tachtig begon, een perfect omljnd historisch hoofdstuk kunnen bestrijken. Helaas echter is het maar al te duidelijk dat Brink nooit verwacht had dat de gebeurtenissen plots zo'n vaart zouden nemen en wordt zijn fictie nogal abrupt door de feiten ingehaald, wat ik straks zal proberen aan te tonen. Brinks *Act of Terror* illustreert dan ook welke gevaren er in een snel wisselende en onzekere politieke context aan een bepaald soort 'realisme' verbonden zijn.

Een tweede gevaar waaraan Brink zich heeft blootgesteld, is dat van de oversimplificatie. Een relaas van achthonderd bladzijden mag de waarheid dan minder geweld aandoen dan een museumkast, types blijven types. Firdaus Kanga stelt in een artikel in de T.L.S. in verband met de Zuidafrikaanse roman de retorische vraag²⁵: „What if there is oversimplification, the division of characters into the grotesque and the saintly? Isn't that a reverse of the vicious banality of apartheid that sees the world in black and white?” Dat is meteen ook het scherpste argument dat men tegen Brinks roman kan inbrengen.

De montage-techniek die Brink in *An Act of Terror* gebruikt, biedt een aantal voordelen. Het voortdurend onderbreken van de handeling door flash-backs en innerlijke monologen draagt bij tot de suspens rond het gebeuren. Door het verspringende vertelstandpunt wordt de lezer in staat gesteld om rechtstreeks in de gedachtenwereld van alle betrokkenen binnen te treden. Dat laatste betekent dat de lezer op intieme voet komt te staan met verschillende Afrikaner types. Het centrale type (en hierin ligt de speciale boodschap van de roman; Brink wil duidelijk tegen het cliché-matige beeld van de Afrikaner in de rol van bullebak, racist en verdrukker ingaan) is een blanke terrorist. Nu kan de denkwereld van een terrorist ongetwijfeld zeer interessante stof opleveren voor een roman, maar die stof is letterlijk en figuurlijk explosief; de techniek die een auteur gebruikt om

25. Firdaus KANGA, „A question of black and white. Nadine Gordimer's political novels and stories”, *Times Literary Supplement*, 11 oktober 1991.

de logica en de filosofie van een terrorist weer te geven is bijgevolg van cruciaal belang.

In *An Act of Terror* loopt er iets mis met de manier waarop de identificatie tussen lezer en terrorist wordt bewerkstelligd. Het heeft er veel van weg dat die identificatie de bedoeling heeft om Thomas Landman, de sympathieke en diepmenselijke terrorist, niet alleen als het type van dé Afrikaner voor te stellen, maar zelfs als het goede voorbeeld. Brink had nochtans het spel met wisselende vertelinstanties als een objectiverende factor kunnen gebruiken. Als er een evenwicht geweest was tussen voor- en tegenstanders van politiek geweld, dan zou het voor de lezer vanzelf duidelijk geworden zijn dat hij of zij werd uitgenodigd kritisch en analytisch over dat geweld na te denken. Nu is dat niet het geval en er blijft voor de lezer geen alternatief dan *An Act of Terror* te lezen als een apologie van de terrorist Thomas Landman. De voorstanders van geweld leggen uitvoerig uit waarom de Organisatie waarvoor ze werken de gewapende strijd voorstaat. Het is zinloos, zo redeneren ze, om de sociale onrechtvaardigheid van de apartheid met „morele superioriteit” te bestrijden. Geweldloos verzet is alleen doeltreffend als de onderdrukten op enig moreel bewustzijn van de machthebbers kunnen rekenen, maar in Zuid-Afrika heeft het apartheidsregime alle morele waarden overboord gegooid — getuige daarvan het bloedige neerslaan van vreedzame manifestaties — zodat er geen andere uitdrukingsmogelijkheid overblijft dan geweld: „Perhaps, in our circumstances, violence and the courage to risk it, is the only way in which one can still affirm one’s humanity”²⁶ zegt Siphon, een van de charismatische, zwarte kopstukken in de Organisatie. Zijn uitspraak wordt op een andere plaats bevestigd door Nina Jordaan: „Killing: so that the killing might stop”²⁷. En tenslotte zijn er de woorden van Thomas Landman: „Because we recognised that there are situations where doing nothing may be worse than exploding a bomb and killing people. In order to prevent even more violence”²⁸.

Men kan zich natuurlijk afvragen of de mogelijkheden om „iets” te doen even beperkt zijn voor de blanke intellectueel als voor de opgejaagde, zwarte township-bewoner, maar die vraag wordt nergens overtuigend geformuleerd. Integendeel, zelfs personages die vroeger geen mening hadden over apartheid voelen zich als het ware wakker geschud door Thomas’ daad. Ze willen ook „iets” doen omdat ze plots begrijpen dat passiviteit een vorm van medeplichtigheid is. Een lifter die toevallig door Thomas werd opgepikt, verklaart later: „It

26. André BRINK, *An Act of Terror*, p. 438.

27. *Ibidem*, p. 89.

28. *Ibidem*, p. 402.

is this young man, this Thomas, this one who gave me the lift, who made me see it. If he can do a thing like this, who am I to say I want to stay out of it?"²⁹ Zo wordt onrechtstreeks aangetoond dat Thomas in zijn opzet geslaagd is. De enigen bij wie Thomas' moed en zelfopoffering geen bijval kennen, zijn diegenen die hardnekkig het apartheidssysteem in stand willen houden: kolonel Bester, de perverse en gevaarlijke intelligente S.B.-man³⁰, die met de opsporing van de terroristen gelast is; rechter Jordaan (Nina's vader), die blindelings verklaringen ondertekent over de gezondheidstoestand van gedetineerden omdat hij door Bester gehanteerd wordt en tenslotte Frans Landman (Thomas' oudere broer), de lafaard die Thomas aan Bester verraadt. Deze zwart-wit tekening van de personages is een aanfluiting van de problematiek die naar voren geschoven wordt. Ze hoort zeker niet thuis in een roman die een complexe realiteit genuanceerd wil weergeven.

Het eigenlijke verhaal van de aanslag eindigt met een soort evaluerende nabeschouwing van Thomas Landman anderhalf jaar na de feiten (1990-1991, dus). Thomas is een rapport van de gebeurtenissen aan het schrijven en zal daarna de geschiedenis van zijn stam (het supplement) uitwerken. Als we in de roman geen andere vertellers aan het woord hadden gehoord, dan zou hier de indruk worden gewekt dat dat 'rapport' de roman zelf was. In ieder geval klinkt Thomas' argumentatie en de verantwoording van zijn daden als een oratio pro domo van de auteur zelf. In het licht van de nieuwe tijden die aanbreken (Mandela bevrijd, de geleidelijke ontmanteling van de apartheid, het afzweren van de gewapende strijd door het A.N.C.) maant Thomas aan om niet te vergeten. Hoe eerlijk is het, vraagt hij zich af, om achteraf naar de zin van het vergoten bloed te vragen? Hoe kunnen we ooit zeker weten of de veranderingen er ook zonder terreurdaden waren gekomen?

To judge today, with all the advantages of hindsight, whether what we did then was 'right', was 'necessary', was 'inevitable': would that not falsify, for the sake of the insights we have today, what was true before?

It is so easy to forget! Perhaps the whole reason for the chronicle I have been driven for so long to write and which I am now ready, at last, to embark on, is this very need to record, to thwart forgetfulness; to grasp at that truth which is not so much the opposite of lie as of forgetting. *A-letheia*³¹.

Net als in Nadine Gordimers's *My Son's Story* wordt er aan het einde van het verhaal een verteller-auteur opgevoerd die zijn verlan-

29. *Ibidem*, p. 186.

30. S.B. = Special Branch: de Zuidafrikaanse veiligheidspolitie.

31. *Ibidem*, p. 625.

gen kenbaar maakt om de herinnering aan hoe het was levend te houden. Het is hem, in het geval van Thomas Landman, niet om de Waarheid zelf te doen, maar om wat de waarheid geweest is. Zoals de etymologische ontleding van het Griekse woord voor waarheid, *aletheia*, suggereert, vormt het woord waarheid niet in de eerste plaats een binaire oppositie met leugen, maar is waarheid vooral het tegendeel van het vergeten. Het is niet Thomas' bedoeling om ons een oordeel te doen vellen, het is alleen de bedoeling dat we ons de dingen in hun juiste context herinneren.

Thomas is erg begaan met het verleden. Hij deelt die interesse met zijn vader en grootvader, die veel van hun vrije tijd aan de reconstructie van hun voorvaderlijke geschiedenis hebben besteed. Thomas' versie van de familiegeschiedenis wijkt echter op veel punten af van die van zijn voorgangers. Het sleutelwoord is opnieuw *aletheia*. Hij benadrukt bijvoorbeeld dat hij meer zwart genetisch materiaal in zich heeft dan zijn „blanke” bloedverwanten lief is. Bovendien laat hij hele episodes aan zijn eigen fantasie ontspringen om het geheel wat levendiger en aanschouwelijker te maken. Het belangrijkste is echter dat hij eraan wil herinneren dat de geschiedenis van zijn blanke stam niet beantwoordt aan de officiële versie van rechtshapenheid en raszuiverheid. Hij ziet de Afrikanergeschiedenis als een aaneenschakeling van „*Not conforming, not fitting in, not arriving anywhere, not making sense*”³². Op die manier kent hij zichzelf een plaats toe in de rij van zijn voorvaders. Het buitensporige van zijn heldhaftige daad is als het ware atavistisch, het waarmerk van zijn Afrikanerdom.

An Act of Terror stemt een beetje onbehaaglijk. Niet zozeer omdat de roman de motieven achter door idealisme gedreven terreurdaden uitlegt, maar omdat hij bovendien zo geconstrueerd is dat het geweld wordt goedgepraat. Toevallig gebruikt André Brink in zijn roman, net als Coetzee, medische terminologie. „The terror I perpetrate on the diseased organs becomes an act of healing”³³, beweert een chirurg in het verhaal en suggereert daarmee dat een verziekte maatschappij door gewelddadige ingrepen genezen kan worden. De gezondheidstoestand van de samenleving kan, als we Brinks beeldspraak volgen, afhangen van bekwame dokters. Coetzee's beeldspraak suggereert daarentegen dat Zuid-Afrika een ongeneeslijk lichaam is: Mevr. Curren is door de dokters ten dode opgeschreven. Het is onmogelijk om te zeggen wie van de twee het gezondste inzicht heeft

32. *Ibidem*, p. 700.

33. *Ibidem*, p. 536.

in de pathologie van Zuid-Afrika. De ziekte is, zoals Susan Sontag zo schitterend heeft aangetoond, een zeer onnauwkeurige metafoor.

Het zou daarom onterecht zijn om mijn uiteenzetting te beëindigen met een verwijzing naar de figuurlijke ziekte of gezonde staat van een literatuur. De Zuidafrikaanse literatuur wordt, zoals hier geïllustreerd werd, heel sterk door buiten-literaire factoren bepaald. Zelfs bij de meest kosmopolitische auteurs blijft de apartheid zwaar op de literaire opdracht wegen. Die omstandigheden hebben de Zuidafrikaanse literatuur maar al te dikwijls de reputatie bezorgd van in de beste gevallen goede journalistiek, maar slechte kunst te zijn. Er zijn inderdaad Zuidafrikanen die hun internationale doorbraak als schrijver minder te danken hebben aan hun literair talent dan aan hun politieke moed, maar het ene hoeft daarom nog niet automatisch het andere uit te sluiten. De moeilijkheid om de kwaliteit van literatuur alleen aan het onderwerp of aan de morele bedoelingen van de auteur te relateren, komt zeer goed tot uiting als men de individuele werken grondig bekijkt.