



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Hannah Kruithof

**"Ek wou jou so graag aan ons plek van herkoms bind met woorde":
Over genre, politiek en identiteit in Dominique Botha's *Valsrivier***

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van
Master in de taal- en letterkunde:
Nederlands-Engels

2014-2015

Promotor: Prof. dr. Yves T'Sjoen

INHOUDSTAFEL

VOORWOORD.....	II
1 ALGEMENE INLEIDING	1
2 DE ZUID-AFRIKAANSE <i>TRUTH-CLAIM</i>	2
2.1 De culturele dialoog en het ontstaan van het Zuid-Afrikaanse “realiteitsimperatief”: overzicht van de koloniale Zuid-Afrikaanse autobiografie.....	3
2.2 De Zuid-Afrikaanse <i>truth-claim</i> na 1994.....	9
2.2.1 Van autobiografie naar autofictie.....	10
2.2.2 De literatuur als herinnering: <i>cause-writing</i> , <i>confessional-writing</i> en <i>redemptive-writing</i>	13
2.2.3 De <i>rhetoric of urgency</i> en de verplichte herdefiniëring van de literatuur.....	18
2.2.4 Opkomst van de sociale geschiedenis.....	23
2.2.5 De nood aan <i>cross-reading</i>	26
2.2.6 Taal en literatuur in Zuid-Afrika.....	28
3 GENRE EN POLITIEK IN <i>VALSRIVIER</i>	30
3.1 Korte inhoud van de roman.....	31
3.2 <i>Valsrivier</i> als fictionele <i>memoir</i> : Dominique Botha’s poëtica.....	32
3.2.1 Genrebespreking in de paratekst.....	32
3.2.2 Metacommentaar in <i>Valsrivier</i>	39
3.3 Een politieke lezing van Botha’s retrospectieve vertelling.....	49
3.3.1 <i>Valsrivier</i> als <i>cause-</i> , <i>confessional-</i> en <i>redemptive-writing</i>	49
3.3.2 Taal in <i>Valsrivier</i>	55
4 DE COMPLEXE IDENTITEIT IN <i>VALSRIVIER</i>	59
4.1 Het meervoudige ik.....	59
4.2 De creatie van een relationele identiteit.....	67
4.3 De broer als <i>pre-text</i>	72
5 CONCLUSIE.....	77
BIBLIOGRAFIE.....	80

Aantal woorden: 25.616 (zonder voetnoten)

VOORWOORD

Het schrijven van deze masterproef heeft mijn leven op meer dan één vlak verrijkt. Na een eerste enthousiaste kennismaking met de Zuid-Afrikaanse literatuur in het opleidingsonderdeel Afrikaans: Taal- en Letterkunde, gaf professor T'Sjoen mij de kans om een half jaar onderzoek te doen aan Stellenbosch University. Zijn hulp begon al bij de helse administratieve rompslomp voor deze uitwisseling. Eenmaal aangekomen in Zuid-Afrika bleef hij steeds een klankbord voor mijn vragen en twijfels. Professor T'Sjoen begrijpt de kunst van het enthousiast, aanmoedigend en toch ook kritisch begeleiden. Zijn feedback was steeds uitgebreid en uiterst nuttig. Ik zou hem dan ook met de grootste nadruk willen bedanken, niet alleen voor de begeleiding van deze masterproef, maar ook voor zijn gepassioneerde manier van lesgeven, die mijn interesse in de Nederlandstalige en Afrikaanse letterkunde aanwakkerde.

De zoektocht naar een onderwerp in Zuid-Afrika begon aarzelend. Mijn kennis van de Zuid-Afrikaanse literatuur (en maatschappij) was uiterst beperkt en ik moest veel algemene bronnen doornemen vooraleer ik nog maar een vaag beeld kon krijgen van wat ik wou bestuderen. De professoren Foster, Schaffer en Viljoen van Stellenbosch University waren van essentieel belang voor de uiteindelijke afbakening van mijn onderzoeksvraag en ik zou hen dan ook willen danken voor hun verwelkoming en hulp. Daarnaast wil ik ook de professoren Slabbert en Musila van Stellenbosch University vermelden; hun interessante lessen over het geheugen en de identiteit in de Zuid-Afrikaanse context en het schrijven over geweld waren inspirerend. Ook de hartelijke gesprekken met Louise Swanepoel in Protea Boekhuis boden een grote steun. Zij was het die mij verplichtte om *Valsrivier* te lezen, en die al op voorhand wist dat dit de tekst was waarover ik zou schrijven. Woorden schieten tekort om uit te drukken hoe deze intense verkenning van de Zuid-Afrikaanse maatschappij, cultuur en literatuur mijn blikveld heeft verruimd.

Gent, 7 augustus 2015

1 ALGEMENE INLEIDING

Dominique Botha beschrijft in haar debuut de gedeelde jeugd met haar broer in de Vrijstaat. De roman creëert via deze vertelling niet alleen een ode aan de overleden Paul Botha, maar schetst zo ook een duidelijk tijdsbeeld van het door apartheid geteisterde Zuid-Afrika van de jaren zeventig en tachtig. Botha's terugblik bevat naast deze referentiële pool echter ook duidelijke fictionaliteitssignalen. Uit fragmentarische herinneringen wordt één narratief geconstrueerd in een uiterst poëtische taal.

Het doel van deze studie is dit hybride genre – met fictie en non-fictie, verbeelding en waarheid, poëzie en politiek, verleden en heden – te situeren binnen het literaire en maatschappelijke discours van het Zuid-Afrika van na de apartheid. Hierbij komen drie grote thema's aan bod: genre, politiek en identiteit.

In hoofdstuk twee geef ik een theoretisch kader – een schets van het Zuid-Afrikaanse literaire discours – voor de analyse van genre en politiek in *Valsrivier*. Hierin bespreek ik de centrale plaats van de waarheid in de Zuid-Afrikaanse letteren, en de discussie van het geheugen, de politiek, de geschiedenis en de taal in de Zuid-Afrikaanse literaire discussie na 1994.

Vervolgens bespreek ik in hoofdstuk drie hoe deze verschillende begrippen en genres in Botha's fictionele memoir worden geproblematiseerd, zowel in de eigenlijke tekst als in de peritekst. Nadien wordt de complexe vermenging van de functies van het politieke schrijven in Zuid-Afrika – cause-, confessional- en redemptive-writing – in *Valsrivier* aangeduid aan de hand van citaten uit de roman, en bespreek ik kort de taal in Botha's debuut als politiek signaal.

Ten slotte analyseer ik in hoofdstuk vier de constructie van identiteit in *Valsrivier*. Hierbij worden “het ik” – dat kan verwijzen naar het personage, de verteller of de auteur – de relationele identiteit en de vervlochten schrijverswordingen van Dominique en Paul Botha voorgesteld.

2 DE ZUID-AFRIKAANSE TRUTH-CLAIM

“In South Africa there is now too much truth for art to hold, truth by the bucketful, truth that overwhelms and swamps every act of the imagination”, stelt J.M. Coetzee (1992, 99). Deze overdaad aan “waarheid” en “feiten” kenmerkt het Zuid-Afrika van na de apartheid. Wat Twidle beschrijft als de “reality imperative”,¹ kan worden aangeduid in alle facetten van de maatschappij, zowel in de politiek, de geschiedenis als in de kunsten. Een eindeloos pogen *de* waarheid te ontmaskeren, karakteriseert ook de Zuid-Afrikaanse letterkunde. Dit zorgt ervoor dat de lijn tussen feit en fictie niet altijd even duidelijk te onderscheiden is. “Fiction and non-fiction from South Africa have for a long time been in an unusually intense, intimate and one might even say constitutive dialogue with each other”, schrijft Twidle (2012, 7). Ook Dominique Botha creëert in *Valsrivier* geen louter fictionele werkelijkheid. In dit hoofdstuk zal ik een kader aanbieden van de Afrikaanse culturele en maatschappelijke context waarbinnen Botha’s spel met feit en fictie vervolgens in het derde hoofdstuk zal worden geplaatst.

Botha beschrijft haar debuutroman als een “fictionele memoir”. Deze term kan onder de noemer van de “autofictie” worden geplaatst. In dit hoofdstuk probeer ik de aard van de autofictie in Zuid-Afrika te portretteren. Beginnend met een kort overzicht van de autobiografie in de koloniale tijd schets ik de (politieke) oorsprong van de focus op de “waarheid” – het ontstaan van de “truth-claim” – in de literatuur. Vervolgens wijd ik het grootste deel van dit hoofdstuk aan een karakterisering van de “truth-claim” *na* de grote omwenteling in 1994. Hierbij wordt eerst ingegaan op de overgang van autobiografie naar autofictie als meest aanvaarde literaire vorm. Daarna bespreek ik de veel voorkomende retrospectie in kunst en maatschappij, de focus op het verleden en het geheugen, alsook de politieke lading die hiermee gepaard gaat. Hierbij worden drie belangrijke functies in de literatuur onderscheiden: *cause-*, *redemption-* en *confessional-writing*.

Nadien komt de “rhetoric of urgency” aan bod, de druk op schrijvers om hun visie op politiek en maatschappij in literaire teksten te expliciteren en het feit dat zij worden verwacht individueel het concept van de “literatuur” opnieuw te definiëren. In 2.2.4 wordt vervolgens

¹ “A pervasive attempt to weld signifier to signified, to bypass the fraudulent contingencies of the sign and seek a place where things mean what they say (...) to fuse, or “splice”, word and world, can only but speak to the impossibility of the join”, schrijft Twidle (2012, 19). Hij bespreekt uitvoerig de “crisis of representation” in de Zuid-Afrikaanse literaire cultuur (Twidle 2012, 19).

de opkomst van de sociale geschiedenis en de banden van deze wetenschapsdiscipline met de simultane literaire verschuivingen beschreven. Ten slotte bespreek ik kort de politieke waarde van taal in de Zuid-Afrikaanse context en beschrijf ik de noodzakelijke methode van *cross-reading* in de Zuid-Afrikaanse literaire kritiek.

2.1 De culturele dialoog en het ontstaan van het Zuid-Afrikaanse

“realiteitsimperatief”: overzicht van de koloniale Zuid-Afrikaanse autobiografie

In Zuid-Afrika, een land van diep gewortelde culturele verschillen,² hebben verscheidene mensen doorheen de tijd geprobeerd opinie te verkopen als feit, in de hoop zo een eindeloze discussie tussen uiteenlopende perspectieven te ontwijken (De Kock 2003, 88). Steeds opnieuw wordt door politici, historici en ook schrijvers getracht de schijnbaar onoplosbare en als problematisch ervaren culturele differentiatie tegen te gaan door het definiëren van één grondgedachte, één eenduidig kader, één waarheid. Volgens De Kock is er in het Zuid-Afrikaanse culturele landschap sprake van een diep gevestigde methodologische infectie (De Kock 2003, 88). In de terugkerende constructie van een consensus – een gedeelde waarheid – wordt gebruik gemaakt van een “trope of truth”;³ onderzoekers van verschillende disciplines kiezen er collectief voor geen onderscheid te maken tussen het “realisme” als (literaire) constructie en de “realiteit” van Zuid-Afrika, tussen het narratief en “de werkelijkheid” (De Kock 2003, 84).

Louise Bethlehem beschrijft deze tendens als een “regime van betekenisgeving”, waarin wordt gezocht naar een manier om het woord en de wereld aan elkaar gelijk te stellen en zo de beweringen in de tekst als *de* werkelijkheid en als de waarheid te karakteriseren. Ze verwijst naar “a stenographic bent”, een sterke neiging tot “representatief literalisme” waarbij het doel is de betekenaar en de referent te laten versmelten (Bethlehem 2001, 368). De Kock benadrukt de teloorgang van interessante informatie die Zuid-Afrika te danken heeft aan het veelvuldige gebruik van deze methodologie. Schrijvers beweren in hun tekst “de waarheid” neer te schrijven, terwijl belangrijke eigenschappen van verschillende situaties en culturen bewust worden weggelaten: “The unwanted supplement, the cloth that did not fit the colonial, and then the apartheid, coat” (De Kock 2003, 88).

² Coullie beschrijft de Zuid-Afrikaanse context als “a battleground of identities, identities that [are] changing, forced upon, demanded, created, invented, dictated, used and abused” (2006, 411).

Zoals uit het citaat blijkt, duidt De Kock deze tendens ook al aan in de Zuid-Afrikaanse koloniale tijd in de negentiende eeuw, het begin van Zuid-Afrika als interculturele ruimte. Bij gebrek aan dialoog met de gekoloniseerde riep de kolonisator de autoriteit van “het echte” op om de greep op de macht te legitimeren. De Kock verwijst naar deze verschuiving in de literaire en culturele praktijken van de koloniale ruimte als “the documentary turn” (De Kock 2003, 85). Met het oog op het bevestigen van de koloniale macht ontstaat een drang om het “waargebeurde” verhaal, het wetenschappelijk bewezen feit, te beschrijven en zo mogelijke tegenspraak tegen te gaan. Een empirisch verlangen het vreemde land en volk te beschrijven, blijkt uit autobiografische teksten van deze tijd (Huigen 2006, 12-13).

Volgens De Kock zetten de Britse protestantse missionarissen – wiens taak het was om, als boodschappers van de “goddelijke waarheid”, de culturele gewoonten van het vreemde land terug te voeren tot de eigen westerse culturele orde – de eerste stappen in de creatie van “the great South African drama of representation” (De Kock 2003, 85). Zuid-Afrika heeft haar “methodologische infectie” volgens De Kock dus te wijten aan een eeuwenlange spanning tussen ongelijken, een ruimte waarin macht verkozen wordt boven een evenwichtige interculturele dialoog.

De Kock duidt op een diep geworteld “realiteitsimperatief” in de Zuid-Afrikaanse culturele conversatie. In verschillende delen van het culturele landschap wordt op gevarieerde wijze aanspraak gemaakt op de werkelijkheid. De “truth-claim” is uitgegroeid tot één van de fundamenteën van de Zuid-Afrikaanse literair-culturele conversatie. Deze tendens vertaalt zich onder meer in een opmerkelijk rijke traditie van autobiografische teksten in de Zuid-Afrikaanse literatuur (2003, 93).

Al vanaf het begin van de koloniale tijd is er in Zuid-Afrika een opvallende veelheid aan autobiografisch proza waarin de voorgestelde werkelijkheid geen zuiver fictionele is. Tijdens de periode van de Nederlandse kolonialisatie, beginnend in de zeventiende eeuw, neemt het aantal dagboeken en reinsnarratieven exponentieel toe. Bekende voorbeelden hiervan zijn de Nederlandstalige dagboekfragmenten van Jan van Riebeeck en het reisverslag van Pierre van Meerhof (*Naar het land van de Namaqua's*) (Daymond & Visagie 2012, 718). Deze reisverhalen – waarin de exotische en “vreemde” aard van de “primitieve volkeren” centraal staat – pretenderen “feitelijke” narratieven te zijn. De teksten krijgen een soort aura dat De Kock beschrijft als een sfeer van “truth stranger than fiction”, waarheid die de verbeelding ontstijgt (2003, 93). Deze “non-fictionele” teksten ontstonden onder meer door de vraag van

het Westen naar getuigenissen van het exotische land.³ Daarnaast kan ook hier, zoals steeds in Zuid-Afrika, een politieke drijfveer worden aangeduid: de beschrijving van “het vreemde” wordt op subtiële wijze gefixeerd als “de waarheid” om zo de gevestigde westerse dominantie buiten schot te houden (De Kock 2003, 93). In deze verhalen overheerst de strijd voor Europese overleving op het vreemde continent; een klank van zelfmedelijden ontstaat. Daarnaast worden autobiografische teksten van ontdekkingsreizigers, jagers en handelaars gekenmerkt door een heroïsche stemming van avontuur en verovering (Daymond & Visagie 2012, 718).

De georganiseerde Britse nederzetting in het begin van de negentiende eeuw bracht meer prozaïsche getuigenissen van het leven aan de grens en op de *plaas* met zich mee (Chapman, 1996, 90-91). In deze teksten kregen de zorgen en angsten die gepaard gingen met de “problematische toe-eigening” van het land, een prominente plaats. De thematiek van het verlies van land en gemeenschap en de daarop volgende zoektocht naar een gevoel van behoren zou zich ontwikkelen tot één van de typerende kenmerken van de Zuid-Afrikaanse fictie en autobiografie. De heroïsche toon wordt steeds meer afgewisseld met een meelijwekkende klank in de literatuur. Ook de christelijke, confessionele toon die door “Voortrekkers” als Louis Trichardt en clericus Erasmus Smit in de Zuid-Afrikaans letteren werd geïntroduceerd, zou uitgroeien tot een kenschetsende eigenschap (Daymond & Visagie 2012, 718).

De ontdekking van diamanten en goud in de late negentiende eeuw bracht de vraag naar arbeidsmigratie met zich mee, wat zou leiden tot een overgang van hoofdzakelijk rurale en landelijke literatuur naar vooral autobiografische teksten met een stedelijke setting (Daymond & Visagie 2012, 720). De centrale rol in de literatuur van de relatie van het individu tot het eindeloze land verschuift naar een nieuwe focus op “the private, inner and agonized space” (Van Wyk Smith 1990, 37). Naast de thematiek van het vreemde en angstaanjagende land, gebruikt het gekwelde individu nu ook de autobiografische tekst om zijn/haar persoonlijke “struggle” te uiten.

³ Twidle beschrijft deze tendens als “a (global) appetite for modes of witness and testimony”. Hij beschouwt de noden van het Westen als een oorzaak voor de grote hoeveelheid Zuid-Afrikaans autobiografisch schrijven doorheen de eeuwen. Twidle haalt voorbeelden uit verschillende periodes aan om zijn standpunt te staven: de vroege reisverhalen van Kolbe en Sparrman waarin de wanpraktijken van de VOC aan het licht werden gebracht, Hobhouses beschrijvingen van de Anglo-boerenoorlogen en de recente verslagen van de Waarheids- en Verzoeningscommissie (Twidle 2012, 19).

De Zuid-Afrikaanse literatuur aan het eind van de negentiende eeuw kent niet alleen een introspectieve wending. Ook wordt voor het eerst afstand genomen van de kenmerkende koloniale blik die tot dan in autobiografische teksten domineerde. Een voorbeeld hiervan is de bekende roman van Olive Schreiner, *The Story of an African Farm* (1883). In het naschrift van deze roman stelt de auteur:

But, should one sit down to paint the scenes among which he has grown, he will find that the facts creep in upon him. Those brilliant phases and shapes which the imagination sees in far-off lands are not for him to portray. Sadly he must squeeze the colour from his brush, and dip it into the gray pigments around him. He must paint what lies before him (Schreiner 1883, 28).

Schreiner richt zich tegen de traditie van het eurocentrisch autobiografisch schrijven over Zuid-Afrika, waarin de focus op het “vreemde” van het continent wordt gelegd. Haar roman luidt het begin in van autobiografie die niet *over* Zuid-Afrika ging, maar *uit* Zuid-Afrika kwam. De epigraaf wordt door critici beschreven als een soort manifest voor het realisme, een sociaal realisme dat afstand neemt van de discursieve methodes die eigen zijn aan de Zuid-Afrikaanse – vaak beredeneerde – autobiografie (De Kock 2003, 91). Schreiner benadrukt de representatieve handeling van het schrijven, het onderscheid makend tussen betekenaars (“paint”) en referenten (“what lies before him”). Door deze laatste ruimtelijke bepaling wordt de niet te overbruggen afstand tussen beide onderstreept (De Kock 2003, 91). Schreiner problematiseert enerzijds het genre van de klassieke autobiografie, maar spoort anderzijds aan tot het schrijven van “realistische” literatuur. In een land als Zuid-Afrika is er volgens Schreiner nood aan imagatieve literatuur die gebaseerd is op een feitelijke grond, niet enkel op de verbeelding (“brilliant shapes”). Schreiner lijkt een voorloper te zijn van de Zuid-Afrikaanse theoretici van ruim een eeuw later: in haar epigraaf neemt ze het concept van het “waargebeurde verhaal” onder vuur en lijkt de autofictie als “correct” genre aan te duiden.

In haar pogen afstand te nemen van de westerse koloniale “truth-claim”, schetst Schreiner ook zelf opnieuw een eigen “waarheid”. Ze plaatst haar eigen visie op de werkelijkheid boven de internationaal aanvaarde blik op Zuid-Afrika (De Kock 2003, 94). Interessant voor dit overzicht van de autobiografische teksten in Zuid-Afrika is ook het feit dat Schreiner deze feitelijke grond (“factual base”) beschrijft als “grijstinten” (“gray pigments”). Haar epigraaf duidt op het willen uitstijgen boven het traditioneel gebruik van de autobiografische literatuur om het “vreemde land” te beschrijven, een literatuur waarin een optimistische en heroïsche

toon overheerst. Schreiner wil in haar autofictionele teksten de donkere zijde van Zuid-Afrika en de Zuid-Afrikaan beschrijven. Haar roman wijst op enkele tendensen in het Zuid-Afrikaans *life writing* van de late negentiende eeuw: het willen loskomen van de koloniale doelmatigheid, het streven naar een nieuwe existentiële en individuele diepgang en het blootgeven van de kleurloosheid van de Zuid-Afrikaanse onderdrukkende samenleving in autobiografische – in haar geval dus eerder autofictionele – teksten.

Aan het begin van de twintigste eeuw zal het opkomend Afrikaner nationalisme echter een steeds groter tegengewicht vormen voor deze literaire tendens. De prille nieuwe expressie van het gekwelde ik en de beweging in de richting van een meer genuanceerd autobiografisch schrijven verdwijnen in de marge, en het individu zal zich opnieuw in eerste instantie portretteren als deel uitmakend van een gemeenschap. De oorspronkelijke groep kolonialisten groeit uit tot een gemeenschap die haar eigen – Zuid-Afrikaanse – identiteit wil afdwingen, ook in de literatuur. Tijdens de Grote Trek en de Zuid-Afrikaanse oorlog gebruikten de Boeren brieven en dagboeken als instrumenten voor de constructie van een eigen Afrikaner identiteit.⁴ In deze context wordt opnieuw bewust een slachtofferrol ingezet als legitimering van de verworven culturele rechten. Als tegenpool hiervan ontstaat in de tweede helft van de twintigste eeuw een stroom van zwart⁵ autobiografisch schrijven in het Engels, een gevolg van de polarisatie van de exploitatie van zwarte arbeid. Deze teksten reageerden hevig op de ontkenning van de “zwarte” identiteit (Daymond & Visagie 2012, 720).

Deze eerste stroom van zwart autobiografisch schrijven (1940-1945) zou echter verstarren in de leegte van de ballingschap die het apartheidsbewind oplegde. Het was pas de generatie zwarte schrijvers daarna die zich collectief zou verweren tegen de autoriteit en die zich in deze strijd meer en meer zou toeleggen op de autobiografie. Terwijl de Afrikaners het autobiografische genre gebruiken om onderdrukkende mechanismen te legitimeren, grijpen zwarte schrijvers naar hetzelfde genre in de hoop zo de bevrijding te bewerkstelligen. In de zwarte letterkunde tijdens en ook na de apartheid heerst wat Bethlehem beschrijft als een “rhetoric of urgency”: de drang om zo snel mogelijk de gruwelen van de onderdrukking via de letterkunde aan het licht te brengen (Bethlehem 2001, 373, 378). Peter Abrahams speelt

⁴ De bekendste voorbeelden hiervan zijn de vele getuigenissen vanuit de Britse concentratiekampen tijdens de Anglo-Boerenoorlogen (Daymond & Visagie 2012, 720).

⁵ “Zwart”, “blank” en “gekleurd” zijn erg problematische termen in de Zuid-Afrikaanse context. Het is echter moeilijk om een beeld te schetsen van de politieke geschiedenis zonder naar deze terminologie te verwijzen.

een pioniersrol met zijn bekende *memoir Tell Freedom* (1954). Hieruit groeit een lange traditie van autobiografisch schrijven waarin de gruwelen van de apartheid aan het licht worden gebracht (De Kock 2003, 94).⁶

Vooraf na de apartheid nemen de publicaties van autobiografische teksten van zwarte schrijvers in het Engels en gekleurde⁷ schrijvers in het Afrikaans toe. Ook in deze literatuur komt een duidelijk gemeenschapsdenken naar boven; de voorrang wordt gegeven aan de groep, waarin en waardoor slechts in tweede instantie de eigenheid van het individu is ontstaan (Daymond & Visagie 2012, 720). Net zoals bij het eerder aangehaalde Afrikaner nationalisme zal de herstelde waarde van de gemeenschap essentieel zijn voor het ontstaan van een herwonnen identiteitsgevoel in de “zwarte” en “gekleurde” gemeenschap.

Het is geen toeval dat protestliteratuur en autobiografie hand in hand gaan in het Zuid-Afrikaanse literaire landschap. Deze literaire genres ontstaan wereldwijd vaak in elkaars verlengde. Wanneer literatuur ontstaat met een bepaald maatschappelijk doel in gedachte, is het vanzelfsprekend dat elementen uit die “echte” werkelijkheid ook aan bod komen. Dit fenomeen kan aangeduid worden in het koloniale Zuid-Afrika alsook tijdens de apartheid en in de huidige “regenboognatie”.⁸ Nuttall wijst op deze interferentie tussen de autobiografie en *cause-writing* – schrijven met een groter politiek doel in gedachte – in de Zuid-Afrikaanse letteren. Niet alleen bij protestliteratuur – in de Zuid-Afrikaanse context beschreven als *struggle*-literatuur – maar ook bij traumateksten geldt hetzelfde fenomeen. Moyana beschrijft deze nood aan het “werkelijke” in de literatuur en het failliet van de metafoor in de Zuid-Afrikaanse letteren dat hiermee gepaard gaat: “An additional difficulty to the creative artists in South Africa, especially the black writer, is that life itself is too fantastic to be outstripped by the creative imagination [...] the theme of the absurd is a theme of daily living in South Africa” (geciteerd in Ndebele 2005, 21).

⁶ Ellen Kuzwayo was de eerste om het leven van een zwarte vrouw te beschrijven in haar invloedrijke *Call me Woman* (1985) (Daymond & Visagie 2012, 720).

⁷ Zie *supra* voetnoot 5.

⁸ Het was aartsbisschop Desmond Tutu die deze term voor het eerst in de mond nam, en president Nelson Mandela hanteerde de term in het begin van zijn ambtstermijn. Tegenwoordig wordt echter steeds meer het failliet van dit ideaalbeeld verklaard: het idee van een regenboognatie waarin alle verschillende culturen vredig samenleven, wordt als een onbereikbare utopie beschouwd. Voor meer informatie, zie www.jong.zuidafrikahuis.nl.

2.2 De Zuid-Afrikaanse *truth-claim* na 1994

De politieke omslag in 1994 was van enorm belang voor de literaire ontwikkelingen in Zuid-Afrika. De onderdrukte bevolking tracht nu in elke context de voorheen door de apartheid opgelegde stilte in te vullen. De “waarheden” die decennia lang werden onderdrukt, komen op allerlei manieren vrij. Nadine Gordimer beschrijft deze tendens als “a liberation of openness” (geciteerd in Nuttall 2005, 81). Het centrum van deze stroom van getuigenissen en verhalen is de Waarheids- en Verzoeningscommissie,⁹ een politieke ruimte waarin legitimiteit en autoriteit wordt gegeven aan de stemmen die eerder het zwijgen waren opgelegd. Het doel van deze instelling was het samenstellen van één narratief van het gruwelijke verleden, het herschrijven van de Zuid-Afrikaanse geschiedenis op basis van een massa aan gevalideerde ervaringen (Ndebele 2005, 20).

Er wordt gepoogd om het verhaal van de onderdrukker en de onderdrukte samen te smelten tot één geheel. Ndebele beschrijft dit maatschappelijke fenomeen als de beweging van repressie naar expressie (2005, 20). De TRC moet dienen als instrument om de bevolking via het uiten van “de waarheid” tot een algemene “verzoening” te leiden (Nuttall & Coetzee 2005, 2). De “waarheid” krijgt in deze context dus opnieuw een centrale rol: de eerder beschreven typisch Zuid-Afrikaanse “truth-claims” in de literatuur kennen in deze periode een nieuwe piek. Nadat de multiraciale democratie wordt ingevoerd, ontstaat in de samenleving een algemene focus op “het echte”, niet alleen in de politiek, maar ook in de geschiedkunde, de kunsten en het literaire discours.

Belangrijke concepten in deze context zijn “de waarheid”, de retrospectie (het verleden) en het narratief.¹⁰ Uit onderstaand overzicht zal blijken dat deze drie polen steeds opnieuw geproblematiseerd worden binnen de verschillende politieke en culturele discourses in post-apartheid Zuid-Afrika.

⁹ Hiernaar wordt verwezen als de TRC, *the Truth and Reconciliation Commission*.

¹⁰ Algemeen kan worden opgemerkt dat post-apartheid (dus na 1994) in alle maatschappelijke debatten – binnen de politiek, de geschiedenis en ook de kunsten – de “narrativiteit” een centraal discussiepunt vormt. Men probeert op grote schaal verborgen verhalen van het verleden te vertellen. Tegelijkertijd heerst echter een algemeen verspreide angst voor het narratief. Op paradoxale wijze wordt getracht een nieuw verhaal voor de *hele* democratische Zuid-Afrikaanse natie te componeren, rekening houdend met de intrinsiek totaliserende aard van “het verhaal”. “The test [...] of any new ‘total’ South African story is whether it can hold off as long as possible the almost inevitable tendency to become totalizing”, schrijft Green (1999, 128). De angst voor de creatie van een nieuwe *master narrative* is in het post-apartheid intellectuele denken duidelijk aanwezig. Er wordt gezocht naar een nieuwe waarheid, terwijl men zich ervan bewust is dat “één vaste waarheid” onbestaand is in een hybride land als Zuid-Afrika.

2.2.1 Van autobiografie naar autofictie

Aan het einde van de twintigste eeuw wordt het genre van de autobiografie voor het eerst nadrukkelijk geïnterpreteerd in het literaire discours van Zuid-Afrika.¹¹ Deze discussie kan worden geplaatst binnen het naar aanleiding van de *TRC* gevoerde ruimere debat over de aard van “de waarheid” in het multiculturele Zuid-Afrika. Njabulo Ndebele beschrijft een algemene nood aan de “productie” van nieuwe waarheden om de door het apartheidsbewind geproduceerde leugens te ontcrachten (geciteerd in Nuttall & Coetzee 2005, 3). Hiermee wijst de schrijver op een behoefte die verder reikt dan het “zuiver feitelijke”, verder dan de afgelijnde ruimte van de *TRC*. Ndebele geeft met zijn “productie van waarheden” blijk van de gedachte dat het creëren van één stabiele waarheid onmogelijk is, dat feitelijk materiaal enkel benaderd kan worden via een persoonlijke betekenisgeving, een subjectieve inkleuring. Hij was de eerste om het concept *storytelling*¹² te introduceren als vervanger van het “eenvoudige” onderscheid van fictie en non-fictie in de Zuid-Afrikaanse context (Clingman 2012, 55).

Ook André Brink duidt op deze overtuiging wanneer hij de *TRC* als voorbeeld aanhaalt voor de helende werking van het *narratief* (Nuttall & Coetzee 2005, 3). De verwijzing naar de getuigenissen als narratieven wijst op een erkenning van de onbereikbare “zuivere” representatie van de gruwelen van de apartheid. Niet alleen deze Zuid-Afrikaanse schrijvers benadrukten de narratieve en deels imaginatieve aard van deze getuigenissen. Het was aartsbisschop Tutu die aan het eind van de historische eerste hoorzitting van de *TRC* in East London voor het eerst verwees naar de gehoorde getuigenissen als “verhalen”: “The country has taken the right course in the process of healing to hear these *stories*” (Ndebele 2005, 19). Ook hij wijst dus letterlijk op de helende kracht van *het verhaal*, het *narratief*, en beschouwt de positieve werking van de *TRC* ook ruimer dan enkel het verzamelen van feitenmateriaal.

¹¹ Schrijvers als Schreiner hadden echter al eerder blijk gegeven van de problematische verhouding van “woord” en “ding”.

¹² William Ray biedt een uitgebreide analyse van het complexe begrip van het “verhaal”, een medium dat volgens hem binnen de Zuid-Afrikaanse context van groot belang is. Hij duidt drie eigenschappen van het verhaal die hier relevant zijn: het verhaal als een uitkomst van een proces van personalisering, het verhaal als een constructie van een versie van de wereld en het verhaal als een belichaming van de verbeelding. In tegenstelling tot het begrip van de “autobiografie” duidt “verhaal” op een internalisering van wat als “feitelijk materiaal” beschouwd wordt – het begrip duidt op een werkelijkheid die niet als “zuiver reëel” gezien kan worden (Brink 2005, 38). “Story involves an awareness and an implicit or explicit acknowledgement of its own processes of narrativation [...] [It] may encompass history, but the focus is personal [...] Story does not presume to bring to light ‘the’ truth, but at most a version of it” schrijft Brink (1988, 38).

Via het narratief moet een culturele transfer ontstaan tussen verschillende culturen – “kingdoms of consciousness” – waarin de stiltes van het verleden verkend worden, schrijft Malan (Twidle 2012, 16).

Zowel Ndebele (2005) als Brink (2005) bepleiten een omarming van de intrinsiek fictieve aard van de feitelijke representatie – de getuigenissen – en betogen vervolgens de waarde van de fictie voor de verwerking en vooral de betekenisgeving van die “feiten”. Beide schrijvers wijzen op een noodzakelijk uitdiepen van het gedachtegoed van de *TRC* in de kunsten. Brink beschrijft specifiek de meerwaarde van literatuur in deze context:

One might even say that unless the enquiries of the TRC are extended, complicated, and intensified in the imaginings of literature, society cannot sufficiently come to terms with its past to face the future (Brink 2005, 30).

Ndebele (2005, 24) geeft voorbeelden van romans die bijdragen tot deze “informele Waarheids- en Verzoeningscommissie”: Mark Behrs *De geur van appels* (1995) en Jeanne Goosens bekende *Ons is nie almal so nie* (1990). Terwijl de *TRC* tracht de algemene verzoening te bereiken door één volledige waarheid te bepalen over de schending van de mensenrechten tijdens de apartheid, reikt de fictie volgens beide Zuid-Afrikaanse schrijvers verder dan louter een verzameling met “feitelijk” materiaal. Brink beschrijft het onderscheid tussen de *TRC* en de fictie als het *representeren* versus het *verbeelden* van “het echte” (2005, 30). Zowel Ndebele als Brink wijzen op het belang van de verbeelding voor het geven van een betekenis aan het verleden. Fictie wordt gezien als een medium om het verleden niet alleen te beschrijven maar vooral te verkennen en te verwerken. Hoewel “het narratief van de Apartheid” losstaat van de “echte” werkelijkheid, komt volgens hen net in deze imaginatieve combinatie van het feitelijke materiaal een essentiële betekenisgeving van het verleden tot stand (Ndebele 2005, 20).

Steeds meer komt het concept van de autobiografie en de louter feitelijke representatie onder vuur te staan. De autobiografie wordt geleidelijk aan ingeruild voor de *autofictie* – de intrinsiek fictionele aard van de tekst wordt door meer en meer schrijvers aanvaard en omhelsd. “Nobody can write fast enough to write a true story”, schrijft Malan (geciteerd in Twidle 2012, 14). En ook Nuttall merkt op dat “all language will slight the trauma of the people in this country” (Nuttall 2005, 86).

Deze wending in de Zuid-Afrikaanse literatuur moet echter niet beschouwd worden als een exceptionele verschuiving binnen de internationale letteren. Ook in de Europese literaire traditie wordt in de tweede helft van de twintigste eeuw steeds meer aandacht besteed aan de autonome en geconstrueerde aard van taal en literatuur. Het is Derrida – de Franse grondlegger van de deconstructietheorie – die de dood van “the outside-text” verklaart: “there is no outside-text, the fact that ‘textuality’ cannot be offset in any way against ‘experience’ or anything else deemed non-textual” (Brink 2005, 41).¹³ De tekst ontstaat *in* de taal en niet *uit* de werkelijkheid. Ook het Amerikaanse “New Journalism” dat in de jaren zestig floreert, problematiseert de eenvoudige oppositie van feit en fictie. Betekenis ontstaat volgens Duncan Brown “at the unstable fault line of the literary and the journalistic, the imaginative and the reportorial” (2011).

De internationale literatuurbeschouwing van de twintigste eeuw onderstreept de fictionele, narratieve en intertekstuele aard van taal en tekst. Het idee van de dood van de auteur verschuift van de marge naar het centrum van het literaire veld. Steeds meer wordt getwijfeld aan “het subject als een stabiele en afgeronde eenheid [en] de mogelijkheden van de taal als expressiemiddel” (Missinne 2013, 18). Naast deze focus op de geconstrueerde aard van de taal groeit paradoxaal genoeg ook de “reality hunger” wereldwijd in de kunsten en media. “De literatuur wordt meegezogen in de massamediale hang naar het openbaren van de intiemste ervaringen van mensen”, schrijft Franke (geciteerd in Missinne 2013, 14). Twidle haalt aan dat boven op deze internationale tendensen “the ideas of limit, caution, cultural untranslatability and perhaps even unintelligibility” zegeviereren in “the linguistically diverse, absolutely nonbookish and tragically delayed post colony that is contemporary South Africa” (Twidle 2012, 7 en 11).

¹³ Uit deze vaststelling ontstaat de volgende vraag: hoe kunnen we betekenisvolle teksten scheppen als er geen “outside-text” is? Deze problematische vraag krijgt ook in het Zuid-Afrikaanse literaire discours een centrale plaats (cf. infra). In Coetzee’s essay “Confession and Double Thoughts: Tolstoj, Rousseau and Dostoevsky” (1985), wordt dit probleem centraal gesteld: Als de zelfbewuste “confessor” geen hogere autoriteit kan oproepen dan de geconstrueerde tekst zelf, hoe kan de tekst dan ooit betekenis verkrijgen, laat staan een heling/verlossing veroorzaken? (Daymond & Visagie 2012, 722). Brink stelt het als volgt: “If everything in a narrative is ‘pure invention’, then what weight, moral or otherwise, is to be attached to it?” (2005, 39).

2.2.2 De literatuur als herinnering: *cause-writing*, *confessional-writing* en *redemptive-writing*

De *TRC* initieert een brede discussie over de werking van zowel het narratief als het geheugen, de twee fundamenteen waarop de getuigenissen steunen (Nuttall & Coetzee 2005, 2). Beide concepten worden vaak in elkaars verlengde besproken. Ndebele toetst zijn benadering van het narratief aan de geheugenstudie:

Time seems to have rescued the imagination. Time has given the recall of memory the power of recollection associated with narrative. Isn't it that there is something inherently reflective about memory, as there is about narrative? (2005, 20).

Hij benadrukt hier de belangrijke rol van het geheugen voor de getuigenissen in post-apartheid Zuid-Afrika. In de *TRC* wordt op grote schaal teruggekeken naar het verleden en hiervoor wordt gebruik gemaakt van het individuele en collectieve geheugen van de Zuid-Afrikaanse bevolking.¹⁴ De narratieven die in deze context ontstaan, zijn niet gebaseerd op een zuiver imaginatieve ruimte maar op een werkelijkheid die de verteller zelf heeft bijgewoond. Ndebele wijst hier op de geconstrueerde aard van het geheugen, een parallel trekkend met zijn analyse van het narratief.

Brink beschrijft de specifieke aard van het geheugen in de Zuid-Afrikaanse context als een ruimte waarin het individu de kans krijgt niet alleen zichzelf opnieuw uit te vinden via de herwerking van zijn/haar geheugen, maar zo ook het collectieve geheugen – en bijgevolg de geschiedenis – vorm te geven (2005, 31). De auteur beschrijft de *TRC* als een “patchwork” en wijst zo op de per definitie fragmentarische aard van het geheugen, dat onderhevig is aan niet alleen processen van herstel maar ook van onderdrukking (2005, 36). Bovendien is het geheugen niet zuiver tekstueel, waardoor een schriftelijke representatie per definitie reduceert of verrijkt. Keegan gaat verder en stelt dat het menselijke geheugen “is given to error, misconception, elision, distortion, elaboration and downright fabrication” (geciteerd in Minkley en Rassool 2005, 91). Net zoals het woord nooit volledig kan worden gelijkgesteld

¹⁴ Green onderzoekt de correlatie tussen natievorming in Zuid-Afrika en de opkomst van de retrospectieve blik (onder ander in de fictie met de ontwikkeling van de “historical novel” of “historical fiction”). Hij vergelijkt dit proces met het verschijnen van historische romans in Europa ten tijde van de florerende romantische natie. Green beschrijft de eerste Engelstalige Zuid-Afrikaanse romans als “a serious attempt at projecting in fictional form its national ideal through history” (Green 1999, 124). Vanuit dit oogpunt is het dus niet verbazend dat op het moment dat Zuid-Afrika poogt een volwaardige democratische staat te vormen, de bevolking collectief en in verschillende domeinen de blik op het verleden richt.

aan het ding, bereikt de herinnering ook nooit helemaal het verleden. Brink gebruikt de analyse van de fragmentarische aard van het geheugen om de autofictie aan te prijzen. Aangezien het collectieve geheugen nooit één volledig relaas van het verleden kan creëren, moet de voorkeur gegeven worden aan het imaginerende herschrijven van de geschiedenis (Brink 2005, 37). Alleen zo kan Zuid-Afrika komen tot het gewilde collectieve geheugen, verrijkt door de verschillende betekenissen van het individuele en het collectieve (Nuttall 2005, 88). Ook moet volgens hem meer aandacht worden geschonken aan de rol van de verbeelding in de dialoog tussen het individu en de gemeenschap, tussen het heden en het verleden (Brink 2005, 37).

“Memory is always as much about the present as it is about the past”, schrijft Nuttall (2005, 76).¹⁵ Ze beschrijft de integratie van het verleden in het heden als een concrete stap in het proces van helen van een gebroken individu of getraumatiseerde samenleving (2005, 85).¹⁶ Het verleden wordt hier benaderd als een dynamische ruimte, een concept dat Lukacs als volgt verwoordt: “past events are not [...] specific histories but [...] continuous and connected process” (Green 1999, 124). Nuttall wijst bovendien op de specifieke (politieke) aard van de retrospectie in de context van post-apartheid Zuid-Afrika.¹⁷ Het verleden wordt bewerkt met het oog op een politieke verzoening in het heden. Er is dus sprake van een *publieke uitvoering van het geheugen* – bij de getuigenissen van de TRC, maar ook in de autobiografie en autofictie (2005, 75). Minkley en Rassool beschrijven dit fenomeen als een “politics of memory” in Zuid-Afrika. “The main roads into the past (in South Africa) remain those

¹⁵ Sarah Nuttall is één van de invloedrijkste Zuid-Afrikaanse literatuurtheoretici. In haar onderzoek staat vooral de Zuid-Afrikaanse non-fictie centraal. Ze fungeert dan ook meermaals als *editor* van invloedrijke bloemlezingen van non-fictionele teksten (Twidle 2012, 10). Nuttall neemt als één van de eersten die nadrukkelijk afstand van het standaardnarratief van de apartheid. Ze stelt in haar onderzoek “the entanglement” van alle delen van de Zuid-Afrikaanse maatschappij centraal, “the entwined nature of South African lives”, in tegenstelling tot veel van de postkoloniale kritiek die zich beperkt tot de klassieke tegenstellingen van onderdrukker versus onderdrukte. Ze verweert zich tegen de klassieke teleologische lezing van het verleden als directe aanleiding voor de segregatie, en het heden als direct gevolg van de onderdrukking (Hyslop 2012, 66-67).

¹⁶ Brink beschrijft dit proces als volgt: “The past cannot be corrected by bringing to it the procedures and mechanics and mind-sets that originally produced our very perception of that past. After all, it is not the past as such that has produced the present or posed conditions for future (...) but the way we think about it. Or, even more pertinently, the way in which we deal with it in language” (2005, 33).

¹⁷ Green biedt een uitgebreide bespiegeling van de problematische verhouding tussen heden en verleden in de Zuid-Afrikaanse politieke en ook culturele context. Hij citeert vooral Jameson en diens zoektocht naar een manier om het heden en verleden als twee verschillende tijdsentiteiten te behouden, rekening houdend met de vaste plaats van het verleden en de herinnering in het heden. Het afgelijnde, statische etiket *history* wordt achterwege gelaten en in de plaats daarvan bepleit Green Jamesons dynamische concept van “historicization” – een proces dat ook in fictie tot stand kan komen (Green 1999, 130).

tramped by classes, communities, and organizations engaged in resistance in the form of a journey [...] a procession with an origin, a course, and a destination”, schrijven zij, zo wijzend op de mogelijke teleologische aard van de herinnering in de Zuid-Afrikaanse context (2005, 93). Nuttall heeft het over de complexe, vaak chaotische, aard van het proces van “getuigen”:

It is a messy activity, which has as much to do with struggle of grief, to fill in the silence, or to offer something symbolically to the dead, as it does with the choreographing of a political and social script. It is a complex composite, neither entirely ineffable and individual nor entirely socially determined (2005, 75).

Minkley en Rassool wijzen op het feit dat de persoonlijke herinnering in het huidige Zuid-Afrika vaak de individuele ervaring ontstijgt en voor een collectieve sociale, politieke en zelfs economische ervaring staat (2005, 91). Het persoonlijke relaas krijgt een betekenis – een “*cause*” – binnen de ruimere sociale en politieke context en binnen het collectieve geheugen. Structurerende metaforen worden gebruikt om zowel de persoonlijke als de collectieve herinnering vorm te geven binnen een specifiek socio-politiek kader (Nuttall & Coetzee 2005, 6). Het is moeilijk in Zuid-Afrika een duidelijke lijn te trekken tussen “the freeing of memory” en “an intervention of an autobiographical form that will free others”, schrijft Nuttall (2005, 80). In de context van post-apartheid Zuid-Afrika wordt het genre van de autobiografie vaak gebruikt om troost te bieden aan het onderdrukte volk en het “model”-leven in de chaotische samenleving te schetsen. Het persoonlijke relaas heeft in deze context als primair doel de bevrijding van het volk (Nuttall 2005, 80).¹⁸

Met dit doel in gedachten gaat de voorkeur bij schrijvers naar de beschrijving van *the struggle*, de individuele herinnering/getuigenis of “memory of resistance” (Minkley en Rassool 2005, 91). Nu de censuur is opgeheven, worden schrijvers aangemoedigd hun prille strijd tegen het apartheidsbewind te beschrijven. Verschillende politieke drijfveren zijn steeds van belang voor het tot stand komen van autobiografische/autofictionele literatuur. Het is belangrijk dit palet van complexe factoren steeds in gedachte te houden bij de analyse van Zuid-Afrikaanse getuigenissen. Welke plaats neemt de tekst in in de publieke versus de persoonlijke ruimte (het rouw- en heelproces)? Hou verhoudt het “ik-personage” zich tot het

¹⁸ Een voorbeeld van deze prototypische hedendaagse Zuid-Afrikaanse autobiografie is Nelson Mandela’s *A Long Walk To Freedom* (1995).

publieke “wij”? Hoe verhoudt de tekst zich tot de politiek van het geheugen van de TRC? Welke metaforen en tekstuele elementen geven vorm aan de getuigenissen, en van welke onderliggende boodschap getuigen ze?

De eerste tekst die specifiek inging op de problematische verhouding tussen de individuele getuigenis en het historische geheugen, was Charles van Onselen's *The Seed is Mine: The Life of Kas Maine, a South African Sharecropper, 1894-1985* (1996). Dit episch-historische werk verscheen – niet toevallig – net na de oprichting van de TRC. Van Onselen beschrijft aan de hand van verschillende lagen van mondelinge getuigenissen het leven van een *share-cropper* in het Hoogveld. De culturele en sociale betekenissen van het geheugen in Zuid-Afrika vormen hier de centrale thematiek, en de roman kan zo beschouwd worden als aanvulling van de TRC, waarin het “zuiver politieke” geheugen centraal staat (Minkley and Rassool 2005, 89). In *The Seed is Mine* wordt met het portret van het leven van een zwarte man op het platteland getracht een menselijk tegengewicht te bieden voor de officiële documentatie van de apartheid in Zuid-Afrika. Van Onselen schrijft zelf: “Kas Maine’s odyssey was but a moment in a tiny corner of a wider world that thousands of black South African sharecropping families came to know on a journey to nowhere” (1996, 8-10). De persoonlijke herinnering van Maine is met andere woorden bewust door de historicus op zo’n manier geordend en bewerkt dat de tekst een collectief van ervaringen representeert. Op een vergelijkbare manier verzamelde de TRC zo veel mogelijk individuele getuigenissen om zo tot één groot *counter*-relaas te komen (Minkley and Rassool 2005, 90). In beide gevallen worden persoonlijke herinneringen van “de kleine onderdrukte man” gebruikt om op grote schaal het officiële relaas van de apartheid tegen te spreken.

Naast *cause-writing* ontstaat vaak bij blanke schrijvers een stroom van autobiografisch schrijven met een “confessionele toon”. Zoals eerder vermeld, krijgt de christelijke, confessionele toon al vanaf de koloniale tijd een centrale plaats in de letteren (Daymond & Visagie 2012, 718). Post-apartheid gebruikt het vertellende ik de confessie in deze teksten om nadrukkelijk afstand te nemen van een vroegere, minder politiek verlichte zelf (Nuttall & Coetzee 2005, 6). Vooral in het post-apartheid werk van blanke schrijvers is deze toon alomtegenwoordig. Vele Afrikaanstalige autofictionele teksten kunnen onder de noemers van

de apologie en de auto-etnografie worden geplaatst – teksten waarin het ik zichzelf spiegelt ten opzichte van cultuur en socio-politieke context (Daymond en Visagie 2012, 717).¹⁹

Naast *cause-* en *confessional-writing* duidt Nuttall op een derde pool in de Zuid-Afrikaanse autobiografische literatuur van na de apartheid: *redemptive-writing*.²⁰ De druk om een bijtend politiek en revelerend verhaal te schrijven, wordt steeds meer aangevuld door de nood aan een helend verhaal (Nuttall & Coetzee 2005, 6). Na de grote stroom van “waarheid”, komt een tweede golf van “verzoening” en vergiffenis in de letteren. *Life stories*²¹ worden geschreven met het doel zich los te rukken van de banden met het duistere verleden. Terwijl eerder de dood en de ontheemding centraal leken te staan in autobiografische teksten,²² wordt nu de blik naar voren gericht in de richting van een verlossing van het kwaad in de toekomst. Deze nieuwe toon van schrijven is echter – in tegenstelling tot *cause-* en *confessional-writing* – nog niet dominant. Apologie en auto-etnografie domineren in het literaire landschap, maar in de marge distantiëren steeds meer grote schrijvers zich van de zelfbeoordeling en de definitie van de persoonlijke waarheid/identiteit, zoekend naar een nieuwe, inclusieve en uitgebreide Zuid-Afrikaanse identiteit (Daymond en Visagie 2012, 733). Breytenbach beschrijft het nieuwe doel als volgt: “That we may break away, both in our perception and conduct, to a broader South African identity” (Breytenbach 1980, 179).²³

Anderzijds richten enkele schrijvers zich in autofictionele teksten tegen wat Daymond en Visagie beschrijven als “the healing ethos of the TRC” (2012, 724). Het idee van het narratief als middel om het donkere verleden uit te wissen, wordt hier geïnterrogateerd. Deze *counter-tendens* kan beschreven worden als *truth without conciliation*.²⁴

¹⁹ Daymond en Visagie halen Karel Schoemans Die laatste Afrikaanse boek (2002) aan als voorbeeld van een autobiografisch werk waarin confessie, apologie en auto-etnografie – drie belangrijke polen van het Zuid-Afrikaans life-writing – tot uiting komen (2012, 725). De schrijver beklemt in dit werk zijn beperkte tegenstand tijdens de bloei van de Nasionale Party (Daymond en Visagie 2012, 725).

²⁰ Zowel in de politieke – de TRC – als de literaire context wordt vaak gebruik gemaakt van een sacraal model – na de zonde wordt via de biecht gestreefd naar een religieuze vergiffenis (Nuttall 2005, 83).

²¹ *Life writing* is een algemene term voor alle varianten van de egoliteratuur: “It embraces memoirs, diaries, journals and travel writing, as well as autobiography” (Daymond & Visagie 2012, 718).

²² Een sfeer heerst dat Modisane – schrijver van *Blame Me on History* (1986) – in zijn autobiografie benoemt als “desillusioned beyond reconciliation” (Nuttall 2005, 84).

²³ Daymond en Visagie halen naast Breytenbach ook Schoeman en Krog aan als schrijvers die deze nieuwe toon in de Zuid-Afrikaanse letteren bepleiten (Daymond en Visagie 2012, 733).

²⁴ Het werk van Coetzee – en vooral zijn bekende roman *Disgrace* (1999) – kan als voorbeeld van deze autofictie zonder een helend ethos beschouwd worden.

Het is interessant bij teksten in de Zuid-Afrikaanse letteren steeds te onderzoeken in welke mate deze verschillende functies – *cause*, *redemption* en *confession* – in het schrijven aanwezig zijn.

2.2.3 De *rhetoric of urgency* en de verplichte herdefiniëring van de literatuur

In de literaire context van post-apartheid Zuid-Afrika worden zwarte en ook blanke schrijvers aangemoedigd hun visie op het verleden neer te pennen. Schrijvers in dit tijdperk van chaotische politiek worden niet alleen verwacht afstand te nemen van de zuiver esthetische kunst – *art for art's sake* – maar ook aangespoord hun kijk op de interraciale problematiek in autofictionele teksten kenbaar te maken. De strijd tegen de apartheid – het narratief van de oppositie – wordt gezien als de meest vruchtbare lens om het verleden te bekijken (Nuttall & Coetzee 2005, 10). Ook bij blanke schrijvers heerst met andere woorden een “*rhetoric of urgency*” (De Kock 2003, 84) – schrijvers krijgen een nieuwe verantwoordelijkheid, ze worden verwacht om als een seismograaf te reageren op de trillingen van de maatschappij.

Laatstgenoemde tendens lijkt voortgekomen te zijn uit de invloedrijke teksten van blanke schrijvers van net vóór en ook na de afschaffing van de apartheid, waarin op een “niet-fictionele” toon de blanke racistische overheersing aan de kaak werd gesteld. Blanke schrijvers verwijderden zich bewust van de door het apartheidsbewind opgelegde thematiek. Ze zetten zich zo lijnrecht tegenover de zogezegde superioriteit, en doen dit in hun literaire – autobiografische maar ook in (auto-)fictionele – en essayistische teksten. De onderdrukking van de apartheid legde bepaalde prioriteiten op voor schrijvers – ze kozen collectief voor het engagement.²⁵ De eerder beschreven “*memory of resistance*” komt ook in de teksten van grote blanke intellectuelen naar voren. Vanaf de jaren '80 wordt literatuur die niet voldoende in dialoog gaat met de politieke/sociale omstandigheden in Zuid-Afrika als onethisch beschouwd. Tot vandaag is deze tendens duidelijk voelbaar in de Zuid-Afrikaanse literatuur. Het is daarnaast belangrijk in gedachte te houden dat schrijven in de complexe samenleving van Zuid-Afrika per definitie een politieke handeling is. In de sterk gesegregeerde samenleving die haar oorsprong vindt in het langdurige apartheidstijdperk, wordt het persoonlijke steeds gelijk gesteld aan het politieke/publieke (Brink 2005, 30). Waarover men

²⁵ Niet alleen actoren die als “politieke schrijvers” worden beschreven – Gordimer, Ndebele en Serote – maar ook “literaire” schrijvers als Schoeman en Coetzee kiezen ethiek boven esthetiek (Brink 2005, 29).

schrijft, in welke taal, voor welke uitgeverij,... dit zijn facetten die een bepaald profiel meegeven dat onmogelijk los te koppelen is van de sociaal-politieke identiteit.

De Zuid-Afrikaanse literaire traditie bepaalt dat de grote actoren verwacht worden zich uit te spreken over de politieke situatie waarin ze schrijven – en daarbij gebruik te maken van het publieke en wijd verspreide discours van het verleden. Schrijvers worden aangemoedigd autobiografische/autofictionele – deels non-fictionele – teksten te publiceren waarin ze hun visie op het verleden en heden van de complexe Zuid-Afrikaanse maatschappij schetsen. Volgens Twidle kan een interessante verschuiving worden aangeduid: terwijl tijdens de apartheid vooral de literaire fictie gebruikt wordt om de gruwelen van het systeem te verkennen, overheerst post-1994 duidelijk de non-fictie – in tegenstelling tot de literaire experimenten, de grenzeloze fictie die men misschien zou verwachten in deze “vrije” context (2012, 8). Op het moment dat de onderdrukking van de apartheid wegvalt, heerst meer dan ooit een nood aan verifieerbaarheid en authenticiteit in de literatuur. Nuttall en Coetzee beschouwen deze wending als een paradoxaal gevolg van de “decompression, relaxation, and cacaphony of the post-apartheid moment” (2005, 298).

Bekende – en invloedrijke – voorbeelden van werken die binnen deze tendens van blank autofictioneel politiek schrijven geplaatst kunnen worden, zijn Rian Malans lamento *My Traitor's Heart* (1990), Johny Steinbergs *Three-Letter Plague* (2008), Breyten Breytenbachs *True Confessions of an Albino Terrorist* (1984), André P. Brinks *A Fork in the Road* (2009), Antjie Krog's trilogie – *Country of my Skull* (1998), *A Change of Tongue* (2003) en *Begging to be Black* (2010). Hoewel in deze verschillende werken de “werkelijkheid” van heden en verleden in Zuid-Afrika steeds een cruciale rol speelt, wordt dit subjectieve materiaal steeds op een eigen manier bewerkt. Terwijl Brink in zijn autobiografie op een eerder verslaggevende toon zijn strijd tegen de culturele orthodoxie beschrijft,²⁶ komt de echte confessionele toon van belijdenis – van persoonlijke kwellingen – naar boven in zijn “zuiver” fictionele teksten (Daymond & Visagie 2012, 728). Krog gebruikt in haar trilogie dan weer een zeer eigen hybride genre waarin fictie en non-fictie, verslag en belijdenis elkaar probleemloos afwisselen. Met deze techniek – het duidelijke verweven van fictie en non-fictie – legt de schrijfster de nadruk op de natuurlijke interferentie tussen beide domeinen (Coullie 2011). Schrijvers als Coetzee, Breytenbach en ook Krog stellen bewust het onderscheid tussen

²⁶ Hij beschrijft de literaire impulsen die de rebelse groep van “de Sestigters” doet ontstaan (Daymond & Visagie 2012, 728)

feit en fictie in hun werk ter discussie, en gaan soms zelfs zo ver een poging te doen dit onderscheid uit te wissen (Daymond & Visagie 2012, 722).

Elke Zuid-Afrikaanse schrijver lijkt op zijn/haar eigen manier met de actuele spanning tussen heden en verleden, fictie en non-fictie om te gaan waardoor een amalgaam van *hybride genres* ontstaat. Sommige auteurs worden door critici en uitgevers geklasseerd als “non-fictionele schrijvers”, terwijl ze duidelijk ook gebruik maken van literaire strategieën – Krog is hier een goed voorbeeld van. Anderen, wiens werk duidelijk in dialoog gaat met de Zuid-Afrikaanse politieke historiografie en het verzamelde documentaire materiaal, worden algemeen erkend als “fictionele schrijvers” – Coetzee, Schoeman, Sleight en Johnson vallen onder deze categorie (Twidle 2012, 7).²⁷ Algemeen kan gesteld worden dat de laatste twintig jaar een “creatieve non-fictie” domineert bij hoog gewaardeerde Zuid-Afrikaanse actoren (Twidle 2012, 6).²⁸

Naast de non-fictionele en socio-politieke aard van de literatuur is ook de rol van auteurs in het Zuid-Afrikaanse literaire discours opmerkelijk. Post-apartheid moeten niet alleen de politieke fundamenteën, maar ook de poëtische grond opnieuw gedefinieerd worden. In een land onderhevig aan een enorme paradigmawissel wordt van elke auteur verwacht het concept “literatuur” opnieuw te definiëren in essays alvorens “literair” te schrijven. Elke auteur moet zijn/haar tekst met andere woorden verantwoorden binnen het holle systeem van een nieuwe literatuur zonder vast bepaalde begrippen, structuren en waardeschalen. Wanneer elke houvast – bewust – uitgewist is, moet de schrijver zijn/haar schrijfwijze legitimeren. In deze discussie staan – net zoals in de politiek, sociologie, geheugenstudie, etc. – dezelfde problematische tegenstellingen centraal: het esthetische versus de authentieke ervaring, de verbeelding versus de empirische traditie. De beschouwingen over fictie en non-fictie van Brink en Ndebele (*cf. supra* in 2.2.1) – twee van Zuid-Afrika’s grootste fictieschrijvers – vormen een mooi voorbeeld hiervan. De uiteenzettingen van beide auteurs kunnen ook gelezen worden als een

²⁷ Verschillende factoren kunnen aan de basis liggen voor deze categorisering. De strategie van schrijver of uitgeverij kan hierbij van groot belang zijn.

²⁸ Twidle gebruikt als argument hiervoor een vergelijking van de lijsten van de winnaars van de Alan Paton Award for Non-Fiction en The Sunday Times Fiction Prize van het afgelopen decennium “in terms of risk, ambition and sheer writerly work”. Hij leidt hieruit af dat de meest invloedrijke en prestigieuze auteurs in de lijst van winnaars van de non-fictie prijs opduiken (Twidle 2012, 9). Volgens hem is Marlene van Niekerk *Agaat* het enige fictionele werk van de laatste jaren dat op vlak van ambitie, structuur en tekstuele waarde nog maar in de buurt komt van werken als Van Onselen *The Seed is Mine*. Net zoals andere literaire critici beschrijft hij *Agaat* als een “limit text”, “an extended wake at the deathbed of the (farm)novel (...) (an) encyclopedic recapitulation of the genre” (Twidle 2012, 10).

reflectie over hun eigen creatieve schrijven (Nuttall & Coetzee 2005, 3). Terwijl Ndebele's²⁹ werk gekenmerkt wordt door een realistisch-fictionele stijl, is in de teksten van Brink vaak een duidelijke narrativisering van het verleden aan te duiden – de gaten van archieven worden door de schrijver opgevuld met magisch realisme, metafoor en fantasie (Nuttall & Coetzee 2005, 3). In zijn bespreking van de plaats van het historische in de fictie schrijft Brink het volgende:

Even if it would be foolish to be too categorical about the nature of the link between any given historical situation and the literature produced within it, it cannot come as a surprise to anyone that, ever since the first signs of the drastic socio-political shift in South Africa, there should have been expectations of new aesthetic responses to the changing circumstances (2005, 29).

De poëtische formuleringen van schrijvers zijn volgens Brink een logisch gevolg van de drastische omwenteling in de Zuid-Afrikaanse samenleving.

Interessant is ook hoe literaire schrijvers hun poëtische beschouwingen vaak op metaniveau bespreken *in* fictionele teksten. Een mooi voorbeeld hiervan vinden we in het tweede werk uit de trilogie van Antjie Krog: *A Change of Tongue*. Krog bespreekt in haar teksten niet alleen linguïstische en vertaalwetenschappelijke problematiek – ze schrijft zowel in het Engels als in het Afrikaans – maar ook de culturele en literaire vraagstukken van het huidige Zuid-Afrika komen aan bod. Uit een gesprek van de schrijfster met een Duitse filosoof in *A Change of Tongue* blijkt haar affiniteit met het genre van de non-fictie. Terwijl de filosoof de fictie beschrijft als de vruchtbaarste vorm om het innerlijke psyche van het getraumatiseerde individu te verkennen, stelt Krog het volgende: “I want to suggest that at this stage imagination for me is overrated” (geciteerd in Twidle 2012, 5). Volgens het persona in Krogs werk is de non-fictie het beste medium om de complexe huidige situatie in Zuid-Afrika te onderzoeken, en het is net deze overwinning van het feitelijke op het imaginerende dat haar fascineert (Twidle 2012, 5).³⁰ Daarnaast is het schrijfproces – “the prospect of writing” – zelf vaak een centraal thema in autofictionele teksten. De drie autobiografische volumes van J.M.

²⁹ In *Rediscovery of the Ordinary* (1991), een verzameling van essays, bepleit Ndebele uitgebreid dit hybride genre (Nuttall & Coetzee 2005, 3).

³⁰ Het oeuvre van Krog is opmerkelijk: autofictionele boeken – die algemeen als “non-fictie” geklassificeerd worden – en poëziebundels wisselen elkaar af.

Coetzee – *Boyhood* (1997), *Youth* (2002) en *Summertime* (2009) – zijn hier goede voorbeelden van (Daymond en Visagie 2012, 723).

J.M. Coetzee, één van de meest internationaal gelauwerde Zuid-Afrikaanse schrijvers, staat bekend voor zijn poëtische, haast polemische uitspraken binnen het literaire discours. Net zoals Schreiner – maar dan een eeuw later – schetst de schrijver een eigen beeld van wat kwalitatieve literatuur volgens hem precies moest zijn in de context van post-trauma Zuid-Afrika. Steeds opnieuw worden binnen de Zuid-Afrikaanse letteren de verbeelding en het feitenmateriaal – de literatuur en de geschiedkunde – tegenover elkaar geplaatst. Vooral rond de eeuwwisseling kent deze discussie opnieuw een piek. Aan het einde van een tumultueus decennium in de Zuid-Afrikaanse geschiedenis ontstaat de nood aan samenvattende stellingen binnen de literaire kritiek.

Op het moment dat velen zich vastklampen aan “de feiten”, voert Coetzee een eigen *struggle* voor de conventies en codes van de verbeelding (Clingman 2012, 54). De invloedrijke schrijver kan beschouwd worden als een beschermer van de onafhankelijkheid van de fictie. Hij gaat in tegen de “marginalisatie van de imaginatieve schrijver”, de onderdrukking van de verbeelding door geschiedenis en politiek. In zijn bekende essay “The Novel Today” gaat de schrijver uitgebreid in op deze problematiek.³¹ Volgens hem wordt de fictie in post-apartheid Zuid-Afrika gereduceerd tot een supplement van de geschiedkunde. In 1987 stelt hij dat “inevitably, in our culture, history will, with varying degrees of forcefulness, try to claim primacy, claim to be a master-form of discourse”. De fictieschrijver wordt gekoloniseerd door “het waargebeurde” en het grote narratief van de strijd voor de bevrijding (Barnard 2012, 1).

Coetzee streeft echter niet naar een “a-historiciteit” van de kunsten (Green 1999, 125). Zijn fictieve romans gaan op een creatieve manier in op historische kwesties – vergelijkbaar met eerder besproken schrijvers als Krog en Breytenbach. Coetzees stellingen doen denken aan de eerder besproken kritiek van Ndebele en Brink. “History may remain an enigma [...] but it is only through story that the nature and context of each specific enigma can be approached [...] the best we can do is fabricate metaphors – that is, tell stories – in which, not history, but

³¹ Dit essay is vandaag quasi onvindbaar. Coetzee liet nooit een herdruk toe. Twidle duidt als mogelijke reden hiervoor op de problematische versterking van de binaire oppositie van geschiedkunde en literatuur in de tekst – de belemmerende tegenstelling die de auteur net probeerde uit te wissen. Deze antagonistische oppositie leidt de aandacht af van de belangrijke gedachte in dit relaas: wanneer de geschiedenis ontmaskerd wordt als tekst/constructie, ontstaat een heel nieuw spectrum van genres die voor legitimiteit strijden (Twidle 2012, 13).

imaginings of history are invented”, schrijft Brink (2005, 41-42). Ook Coetzee speelt een essentiële rol in het doorbreken van de macht van de geschiedkunde en van het zuiver reële in de Zuid-Afrikaanse literatuur. Zijn romans worden vaak vergeleken met het werk van de Amerikaanse *non-fiction novelists*, die trachten “valse” teksten te componeren die *meer* waarheid en authenticiteit bevatten dan het werk van politici, psychologen, journalisten en historici (Dovey 1988, 67). Ook hij vecht tegen de typisch Zuid-Afrikaanse “truth-claims” en benadrukt de fictieve aard van de werkelijkheid. “The categories of history [...] do not reside in reality; they are a certain construction put upon reality”, stelt hij (1988, 4). In Coetzee's bekendste roman, *Disgrace* (1999), beschrijft de verteller het einde van het holle politieke optimisme en hij benadrukt de grenzen van het nationale model van één waarheid en verzoening (Twidle 2012, 9).

De spanning tussen fictie en non-fictie is in alle delen van het literaire veld voelbaar. Terwijl sommigen – zoals het eerder besproken personage in Krogs *A Change of Tongue* – zweren bij de non-fictie, hijsen anderen – zoals Brink, Ndebele en Coetzee – resoluut de vlag van de verbeelding. Eén grote nihilistische vraag zindert doorheen alle delen van het culturele landschap: werd de fictie vermoord door de gruwelen van de apartheid (Barnard 2012, 4)? Kunnen we nu nog het “esthetische” nastreven? Zelfs de Afrikaanstalige creatieve schrijfster Marlene van Niekerk stelt in een recensie van *Fruit of a Poisoned Tree* (2012): “It almost convinces one that fiction has become redundant in this country” (Twidle 2012, 5). De titel van een paneldiscussie over fictie versus non-fictie in de Zuid-Afrikaanse context in 2010 luidt: “In a Country where You Couldn't Make this Shit up” (Twidle 2012, 5). De vraag welke taal of literaire vorm gepast is na het nationale trauma, wordt steeds opnieuw gesteld. Tegenstrijdigheden zegevieren: schrijvers wijzen op de geconstrueerde aard van taal en tekst, maar blijven toch de “waarheid” in het “echte” – het non-fictionele – opzoeken. Anderen bepleiten de “zuivere” non-fictie, maar maken toch duidelijk gebruik van literaire technieken in hun teksten. Het is interessant teksten steeds te toetsen aan metaliteraire uitspraken van de actoren. Hierbij kan rekening gehouden worden met interviews en theoretische essays van auteurs, alsook het kader waarbinnen zij hun tekst presenteren – ik denk bijvoorbeeld aan de paratekst.

2.2.4 Opkomst van de sociale geschiedenis

Coetzee rekent in “The Novel Today” niet alleen af met de superioriteit van de geschiedkunde, maar ook met de specifieke aard van deze wetenschapsdiscipline in Zuid-

Afrika. Post-apartheid komt een stroming op die beschreven wordt als “sociale geschiedenis” of “history from below”. Deze tendens ontstaat vanuit de nood de geschiedenis tot bij het grote publiek te brengen en wordt dan ook vaak beschreven als “people’s history”. De eerder beschreven fixatie op de waarheid heeft vanzelfsprekend ook op de geschiedenis een enorme invloed. Na 1994 kent de empirische studie een hoogtepunt: gedetailleerde *case-studies* en mondelinge getuigenissen domineren binnen het historische onderzoek (De Kock 2003, 92).

Historici gebruiken getuigenissen – waarnaar verwezen wordt als “lived experience” – in de hoop zo tegen de stiltes van het geschreven verslag in te gaan en bijgevolg een “authentieke stem” te creëren (Minkley en Rassool 2005, 91). De voorkeur wordt gegeven aan bronnen “onder” – *below* – het conventionele bronnenmateriaal van de geschiedkunde tijdens de apartheid. Er treedt met andere woorden een democratisering op van het historische discours; de “kleine, gemarginaliseerde, ongeletterde man” – hij/zij die voordien niet paste binnen het dominante politieke narratief van de apartheid – krijgt een stem (Minkley en Rassool 2005, 90). Politieke en populariserende drijfveren zijn dus ook in het historische discours te onderscheiden.³² Coetzee wijst op de problematische totalisering binnen deze socio-historische stroming. Sociale historici ontkennen volgens hem consequent de narrativiteit van de geschiedenis:³³ de mondelinge getuigenis wordt gelijk gesteld aan het “waargebeurde” en de geconstrueerde aard van deze wetenschapstak wordt zo buiten beschouwing gelaten. Geschiedkundigen gebruiken de individuele herinnering vaak zonder nuance als bewijsmateriaal, zonder rekening te houden met de eerder besproken complexe aard van het menselijke geheugen (Minkley en Rassool 2005, 91). Daarnaast wordt ook in deze context de individuele stem veelvuldig herleid tot het collectief. Ook hier loert met andere woorden de typisch Zuid-Afrikaanse (problematische) *truth-claim* achter de hoek.

³² Zoals steeds in Zuid-Afrika kan deze verschuiving verklaard worden aan de hand van de politieke drijfveren op dat moment. In de jaren ’80 kwam het United Democratic Front – de frontorganisatie van het ANC – tot stand. Dit ging gepaard met een algemene verschuiving van het klassensysteem naar een “South Africa of the people”. De sociale geschiedenis – “people’s history” – werd in deze context gemobiliseerd om de uitbouw van deze nationale beweging te ondersteunen (Minkley en Rassool 2005, 92). “People’s history produces a politics of history as a weapon, tool and vehicle for empowerment [...] as part of a broad project to develop an education for post-apartheid South Africa”, stellen Minkley en Rassool (2005, 93).

³³ Interessant is de bedenking van Green: terwijl schrijvers van fictie veelvuldig gewezen worden op hun gebrekkig gebruik van historische methodes en procedures, worden historici veel minder gestuurd in de richting van wat hij beschrijft als “a professional attitude to narrative” – het bewust omgaan met de complexe implicaties van het narratief (1999, 127-128).

In hun pogen het *master narrative* van de apartheid tegen te spreken, creëren sociale historici een eigen reductionistische schets, gedestilleerd uit een verzameling individuele mondelinge getuigenissen. De individuele getuigenis wordt in deze context een instrument om de collectieve ervaring van onderdrukking – één *narrative of resistance* – mee te schetsen, vergelijkbaar met de techniek van Van Onselen in zijn magnum opus. Coetzee was niet de enige om deze werkwijze te verachten. “Revisionist social historians [have the] tendency to treat the ‘realism’ of their approach as a guarantee of the ‘reality’ of their findings”, schrijft Michael Green (1996, 230). In 2012 gaat hij verder en stelt het volgende:

South African social historians imposed themselves and their “radical” methods on “ordinary people”, inscribed them into an authenticated historical narrative, and made them “mere representative allegories of correct political (and historical) practice” (2012, 127).

Ook hier is dus sprake van wat De Kock beschrijft als “the South African sense of incandescence, the terror and the ineradicable insistence of “the real”” (2003, 95). Terwijl in de internationale context de geconstrueerde en narratieve aard van de geschiedkunde – het feit dat een “geschiedenis” *an sich* onbereikbaar is, dat taal een eigen werkelijkheid creëert – algemeen aanvaard wordt, blijft men in de context van het gefragmenteerde Zuid-Afrika zoeken naar één vaste waarheid, één correct verhaal. Dezelfde problematiek van het geheugen, het narratief, feit versus fictie,... die ook binnen het politieke en literaire landschap bediscussieerd worden, komen in het geschiedkundige discours aan bod. Minkley en Rassool vatten de complexe gelaagde aard van de sociale geschiedenis samen:

Oral history was the connection between the past and the political struggle, between historians and the voice of community, between social and political history, between the individual and the collective, between knowledge and power, and between memory and history (2005, 93).

Vanaf de late jaren negentig zal de stroming van sociale geschiedenis in invloed afnemen. Vooral de gelijkschakeling van geschiedenis en politieke *struggle* krijgt veel kritiek. In het verlengde hiervan worden de radicale denkwijze en methode van de sociale geschiedenis steeds meer in vraag gesteld. Deze kritiek past – zoals steeds – binnen een ruimer socio-politiek kader. Met het internationale failliet van het communisme – de sociale geschiedenis wordt vaak binnen de marxistische geschiedenis geplaatst – en Zuid-Afrika’s verschuiving naar een non-revolutionaire democratie, neemt de nood aan *master narratives* sterk af. “The

grand narratives advanced by radical history had shattered into smaller narratives that non-fiction writers took up with gusto”, schrijft Hyslop (2012, 61). Zowel Hyslop als Twidle beschouwen de huidige prominentie van de non-fictionele narratieven als een uitloper van de “history from below”-beweging (Twidle 2012, 20; Hyslop 2012, 60).

De wederzijdse beïnvloeding van historici en schrijvers was al sterk aanwezig in de jaren tachtig. Vele auteurs vonden inspiratie voor thematiek en methode bij het vernieuwde onderzoek van de sociale historici. Charles Van Onselen is een goed voorbeeld hiervan. Hij maakt in zijn werk expliciet gebruik van het onderzoek van sociale historici (Hyslop 2012, 65). Vanuit contacten als deze ontstaat een wisselwerking die vandaag nog steeds voelbaar is. Verschillende aspecten van de hedendaagse literaire productie kunnen als restanten van de sociale geschiedenis beschouwd worden. Voorbeelden hiervan zijn de prominentie van gemarginaliseerde subculturen en etniciteiten in literaire narratieven³⁴ en de jargon-vrije, toegankelijke stijl die vandaag in non-fictie en non-fictionele fictie domineert (Hyslop 2012, 61-64). Hyslop wijst als belangrijkste conceptuele invloed van de sociale geschiedenis op de literatuur van vandaag het volgende aan: “To challenge the way in which the artificial reality – total racial separation – that apartheid sought to impose has become a template for reading both South African present and South African past” (2012, 65). De sociale historici waren de eersten om te benadrukken dat de apartheid een sociale constructie was die een veel complexere realiteit onderdrukte (Hyslop 2012, 66).³⁵

2.2.5 De nood aan *cross-reading*

Niets in Zuid-Afrika is eenduidig. De term “hybride” kan haast elk aspect in de Zuid-Afrikaanse context beschrijven: bevolking, identiteit, taal en ook genre. De

³⁴ Twidle beschouwt de vele poëtische bewerkingen van het “inheemse” gesproken woord in de literatuur als een restant van de invloeden van sociale historici. In deze context beschrijft hij Zuid-Afrikaanse schrijvers als “ammanuensis of the spoken word” – een concept van Gray. Hij duidt deze tendens aan in vele van de grote non-fictionele teksten van de laatste decennia: Peires’ *The Dead Will Arise* (1989), Hofmeyrs *We Spend Our Lives as a Tale that is Told* (1994), Van Onselen’s *The Seed Is Mine* (1996), Krogs trilogie (1998, 2003 en 2010) en Steinbergs *The Number* (2004). Elk van deze werken vereiste een immens proces van luisteren, transcriberen en organiseren van oraal materiaal. Twidle beschrijft deze teksten als “highly readable but [...] largely informational prose (with) large amounts of contextual data” (Twidle 2012, 21).

³⁵ Sociale historici en schrijvers gaan niet alleen in tegen het nationale apartheidsmodel maar ook tegen wat Derrida beschrijft als “global apartheid” – het vaste kader van onrecht en racisme waarmee het Westen Zuid-Afrika benadert (Twidle 2012, 19). Twidle stelt het als volgt: “South Africa has for centuries functioned in the global imaginary as a kind of locus classicus for the writing of human rights abuses” (Twidle 2012, 19). Post-apartheid trachten Zuid-Afrikaanse actoren dit vaste patroon van betekenissen te af te breken.

vertegenwoordiging van deze heterogeniteit in alle delen van de maatschappij – het versmelten van “mutually annihilating truths” (2009, x opzoeken) (Twidle 2012, 15) – zonder de differentiatie te herleiden tot eenvoudige oppositie, vormt steeds opnieuw een uitdaging.

Schrijvers als Ndebele verachten de absolute indeling in “juist” en “fout”, “feit” en “leugen” in post-apartheid Zuid-Afrika (De Kock 2003, 94). Ze wijzen op de dynamische aard van deze abstracte polen in ons denken en trachten deze absolute tegenstellingen op te lossen en de pluraliteit eigen aan hun geboorteland te aanvaarden. Ook Green is voor een benadering van de pluraliteit in Zuid-Afrika als “a productive area of ongoing struggle” (Green 1999, 122).

Binnen de kunsten is een mogelijke oplossing voor de moeilijke absolute definitie van genres – geschiedenis versus literatuur, fictie versus non-fictie, het esthetische versus het ethische – het accepteren van de hybride aard van de literatuur. Een vaste categorisering per genre blijkt simpelweg niet vruchtbaar te zijn in de Zuid-Afrikaanse context. “Fiction or non-fiction, it’s the story that has to be written [...] Let us not be concerned about the categories [...] Let us be concerned about the writing”, stelt Clingman (2012, 57). Hij bepleit het loslaten van beklemmende categorieën – wat hij beschrijft als “the category error” – in het Zuid-Afrikaanse literaire discours. In plaats van zich blind te staren op definities, zouden critici zich beter richten op de volgende vragen: “Wat doet literatuur?”, “Hoe werkt het verhaal?”, etc.

Barnard is voorstander van “cross-reading” - een academische methode waarbij verschillende genres en vertelwijzen binnen één tekst onderzocht worden (2012, 2). Ook Twidle beargumenteert de aanvaarding van de verwevenheid van literaire, historische en politieke structuren die zo eigen is aan de Zuid-Afrikaans ruimte (2012, 19). “The kind of rivalry that novelists, New Journalists and historians have often been keen to assert is better set aside in favor of a whole spectrum of texts: each modifying others, each competing for authority and influence in an oversubscribed literary marketplace”, schrijft hij (Twidle 2012, 25).

Ook de kruisbestuiving tussen narratief, geheugen en taal dient steeds onderzocht te worden. Zoals eerder al uitgebreid besproken, vallen deze verschillende domeinen niet altijd gemakkelijk van elkaar te onderscheiden. Brink stelt het als volgt: “The ‘origins’ of history, as recovered through memory, are encoded in language, and each of these three moments become a condition for the others” (2005, 32). Schrijvers en critici onderstrepen de

dynamische aard van de grens tussen verschillende disciplines en concepten in het hybride Zuid-Afrika.

Cross-reading impliceert echter geen uitwissing van het onderscheid tussen verschillende genres en wetenschapsdisciplines in het Zuid-Afrikaanse culturele landschap.³⁶ Wel wordt getracht de grens – Clingmans concept van “the boundary”³⁷ – positief te benaderen:

[The boundary is] an ambiguous space of fear, danger, encounter, navigation and creation. It emerges deeply from the syntax of South African life, and it is par excellence the physical- psychic landmark of our existence. [...]. The boundary connects as it divides, divides as it connects, and mapping its complications has been one of the underlying thematic encounters of South African literature. [...]. It is a place of challenge, but also of possibility [...]. We should see the boundary not as a wall, but as a space of contiguity, navigation, crossing. South Africa has been subject to binaristic overload, it is important to resist it (Clingman 2012, 52).

2.2.6 Taal en literatuur in Zuid-Afrika

Zoals uit bovenstaand overzicht blijkt, krijgt haast elke literaire keuze in Zuid-Afrika een politieke lading. Ook de taal waarin de auteur schrijft, creëert een zeker socio-politiek kader waarbinnen een tekst een plaats krijgt. In een hybride land als Zuid-Afrika wordt taal meteen gekoppeld aan een bepaalde identiteit en geschiedenis.

Geleidelijk aan vóór 1994 en vooral na de opheffing van de apartheid, verkiezen steeds meer blanke schrijvers het Engels als valabel medium om kritiek te formuleren. Ze nemen met andere woorden afstand van het Afrikaans als ‘Aparitaans’ – de taal van de onderdrukking. Het meeste confessionele en doelmatige – politieke – schrijven verschijnt in het Engels.

³⁶ In zijn benadering van discussie van de geschiedenis versus de literatuur beschrijft Green de complexe situatie als volgt: “The practice of the two disciplines [history and fiction] usually suggests a clear demarcation between them as forms of discourse, but the line between them is in fact a shifting one. This does not mean that the distinctions involved are not important, only that they can and should be regularly reassessed. Such reassessment seems especially necessary in South Africa at a time when much historical revisionism is practiced outside of formal historical institutions, often taking a ‘literary’ form” (Green 1999, 122).

³⁷ Deze beschrijving van de literaire ruimte aan de hand van het concept van “the boundary” is kenmerkend binnen het Zuid-Afrikaanse culturele discours. Steeds opnieuw trachten critici de Zuid-Afrikaanse literatuur in één metafoer te vatten. Voorbeelden hiervan zijn Twidles “limiet”, De Kocks “seam”, Clingmans “space of the boundary” en Nuttalls “entanglement”.

Schrijvers als Breytenbach³⁸ – in *True Confessions* (1984) – en Krog – in haar trilogie – ruilen hun moedertaal in voor de taal van de bevrijding (Daymond en Visagie 2012, 721).

Anderzijds is na 1994 ook een toename van het gebruik van het Afrikaans aan te duiden in het Zuid-Afrikaanse *life-writing*. Henriette Roos schrijft deze wending toe aan de nieuwe politieke “marginalisatie” van de Afrikaners en het Afrikaans (2006, 65). Hennie Aucamp ziet het als een elegie voor de kersverse dynamische cultuur (Daymond & Visagie 2012, 721). Schrijvers als Steyn uiten hun gehechtheid aan de Afrikanercultuur in het gebruik van Afrikaans (Daymond en Visagie 2012, 278). Naast deze Afrikaner-nationalistische drijfveren kan schrijven in het Afrikaans ook andere motieven hebben. Vele Afrikaanstalige schrijvers koesteren hun moedertaal maar daarom niet per se de vaste Afrikaneridentiteit die daarmee geassocieerd wordt. Vele teksten geven blijk van een soort van haat-liefderelatie van de auteur met het Afrikaans.

Bepaalde thematische voorkeuren in Afrikaanstalige teksten lijken uit deze problematische status van het Afrikaans voort te komen. De confessionele toon wordt eerder vermeden – in tegenstelling tot Engelstalige teksten – terwijl de auto-etnografische modus overheerst. Dit laatste genre staat de schrijver namelijk toe zijn/haar culturele en politieke voorkeuren nadrukkelijk te verklaren, en zich zo te behoeden voor mogelijke politieke beschuldigingen (Daymond & Visagie 2012, 721).

Net zoals het onderscheid tussen fictie en non-fictie krijgt ook de problematische taalkeuze een centrale plaats in het literair-theoretische discours. Deze discussie wordt vaak in het verlengde van het politieke debat over de toekenning van een officiële status aan talen gevoerd. Steyn – die voorstander is van een moderne vorm van het Afrikanernationalisme – bepleit de Afrikaanse taal in kunst en cultuur. Daarmee plaatst hij zich recht tegenover André Brink, die betoogt dat het Afrikaans zijn officiële statuut moet opgeven in de hoop zo zijn traumatische bagage te verlichten. Brink publiceert dan ook een groot deel van zijn literaire werk in het Engels. Voor de plaatsing van een literair werk in de Zuid-Afrikaanse literaire, maar ook socio-politieke context, is een analyse van de taalkeuze van de auteur veelzeggend

³⁸ Breytenbach weigert op elke mogelijke manier de “Afrikanernatie” te aanvaarden als een *fait accompli*. De schrijver staat bekend voor zijn tumultueuze relatie met het Afrikaner *establishment* en zijn permanente weerstaan aan de opgelegde culturele configuratie. Ook in zijn gebruik van taal rebelleert hij tegen de autoriteiten. Zijn autobiografische teksten in het Engels kunnen gelezen worden als een deel van zijn pogen alle banden met de Afrikaneridentiteit te verbranden (Daymond & Visagie 2012, 728)

3 GENRE EN POLITIEK IN VALSRIVIER

Zoals ik in het eerste hoofdstuk aanhaalde, wordt de traditionele Zuid-Afrikaanse literatuur geteisterd door een methodologische infectie: vele schrijvers hanteren een “trope of truth”, ze brengen een “truth-claim” naar voren en laten de geconstrueerde aard van de tekst – bewust of onbewust – buiten beschouwing. Een eindeloos pogen woord en ding te laten versmelten en zo *de* waarheid te portretteren, karakteriseert volgens verschillende critici de Zuid-Afrikaanse letteren. Na de val van de apartheid kent deze tendens een nieuwe piek – in de context van de Waarheids- en Verzoeningscommissie krijgt het waargebeurde verhaal, de “literature of witness”, een centrale plaats. In deze context floreren echter ook twee andere literaire tendensen: het politiek gekleurde relaas en de retrospectieve tekst. Nieuw is ook het feit dat de “reality hunger” gepaard gaat met een kritische blik in het literaire discours: vooraleer een nieuw paradigma groeit uit de chaotische versnipperingen van een gebroken systeem, moeten de verschillende abstracte begrippen binnen het politieke en ook het culturele discours worden onderzocht. Wat is “de waarheid”? Hoe werkt het menselijke geheugen? Hoe geven we onze herinneringen vorm in het narratief? In het eerste deel van dit hoofdstuk bespreek ik hoe Dominique Botha deze verschillende vragen op complexe wijze beantwoordt in de peritekst – in *statements* over haar roman, in de paratekst van *Valsrivier* én in het narratief zelf.

In *Valsrivier* componeert Botha niet alleen een eerbetoon voor haar overleden broer, maar ook een schets van het verleden, *haar* verleden. De auteurs schets van een werkelijkheid die niet zuiver op de verbeelding berust – haar terugblik op de jeugd die ze met haar broer deelde – zou bij een eerste aanblik beschouwd kunnen worden als de prototypische Zuid-Afrikaanse politiek getinte terugblik. De “rhetoric of urgency” kan ook in *Valsrivier* worden aangeduid. De verschillende functies die binnen het politieke schrijven in post-apartheid Zuid-Afrika werden aangeduid – *cause-*, *confessional-* en *redemptive-writing* – komen alle tot uiting in de debuutroman. Interessant is echter niet *dat* Botha deze verschillende modi in haar roman verwerkt, maar wel *hoe* ze dit doet. Wat haar schrijven zo bijzonder maakt, is het feit dat het voldoet aan een ander kenmerk eigen aan de Zuid-Afrikaanse letteren: het hybride genre. Botha verweeft op innoverende wijze de verschillende problematische concepten binnen de Zuid-Afrikaanse samenleving, binnen het menselijke bestaan: de persoonlijke waarheid, de herinnering, verlies, verbeelding, betekenisgeving – het persoonlijke en het collectieve verhaal, het toen en het nu. Niets is eenduidig in Zuid-Afrika, zo toont ook *Valsrivier* aan. In het tweede deel van dit hoofdstuk zal ik de verschillende politieke functies van de Zuid-Afrikaanse retrospectie uit het eerste hoofdstuk toetsen aan Botha’s veelzijdige roman. Ten

slotte bespreek ik kort de taal in *Valrivier* als politiek en literair instrument. Vóór dit alles stel ik kort de inhoud van de roman voor.

3.1 Korte inhoud van de roman

Botha beschrijft in *Valsrivier* de levensloop van haar overleden broer Paul Botha, een verhaal dat begint in de jaren zeventig en eindigt rond de eeuwwisseling. Het is moeilijk de inhoud van deze debuutroman te parafaseren. De auteur schetst haar portret vooral aan de hand van indrukken en dialogen. Het plot is daarentegen erg beperkt.

Paul en Dominique zijn de twee oudste kinderen van een kroostrijk gezin. Ze hebben nog twee jongere broers en één jongere zus: Christiaan, Nadia en André. Hun ouders heten Andries en Sandra Botha. Het gezin woont op een *plaas*³⁹, Wolwefontein, in de Vrijstaat. Paul lijkt in de wieg gelegd als ambitieuze denker en herrieschopper. Dominique leidt daarentegen een gehoorzaam leven, in stille bewondering van haar broers verstand en lef. Zijn revolutionaire gedachten ontaarden doorheen de roman echter steeds meer in zelfdestructie.

Reeds in de lagere school wordt Paul gewezen op zijn problematische houding tegenover gezag. Hij wordt weggestuurd van de Engelstalige middelbare school in Johannesburg en moet op een nieuw internaat in Natal schoollopen. Hij vervolgt zijn loopbaan aan de universiteit van Kaapstad, maar neemt zijn examens niet af en faalt grandioos. Paul is vervolgens verplicht zijn legerdienst te volbrengen. Hij besluit echter te deserteren. Nadat zijn vader hem teruggebracht heeft naar de militaire school, probeert Paul een eerste keer zelfmoord te plegen. Hij wordt hierdoor handelingsonbekwaam verklaart – zijn toekomst lijkt voorgoed voorbij – en trekt naar Johannesburg, waar hij de troost van drugs ontdekt. Hij probeert tenslotte te ontsnappen uit deze neerwaartse spiraal en verhuist naar Engeland. Kort daarop verneemt het gezin Botha dat Paul – ditmaal mét succes – uit het leven is gestapt.

In de marge van dit verhaal over Paul, komt de lezer zaken over Dominiques leven te weten. Ze gaat naar dezelfde lagere school als haar broer. Hun wegen scheiden echter bij de middelbare school: Dominique gaat naar een Engelstalig internaat voor meisjes in Natal, vlakbij Pauls school. Broer en zus houden echter veel contact – Dominique probeert Paul

³⁹ *Plaas* is de traditionele term voor de “Afrikanerboerderij” – de landelijke woning van de blanke Zuid-Afrikaner.

steeds te beskermem voor zichzelf. Aan het einde van de middelbare school is Dominique een tyd lang niet in staat naar Natal te gaan deur haar acute lijden aan een eetstoornis. Ze helpt een periode mee op de *plaas*: ze geeft Engelse les in de nabije *township* en begint een klein zaak van thuis uit in handwerk. Ten slotte begint ze haar studie aan de universiteit van Johannesburg.

Scherzinger biedt een erg duidelijke synopsis van de roman aan: “The structuring principle of this pastoral novel is based upon a young girl’s perception of her brother’s chaotic, passionate and frequently destructive life journey, closely paralleled by the development of her own dawning self-awareness, the halting progression of their parent’s marriage, the dramatic pulsing life cycles of a farm and its caretakers, the uneven, incongruous and often contradictory existence of liberal farmers in the Free State in the seventies and eighties, and the broader context of South Africa’s own perilously teetering history, in the twenty-odd years leading up to 1994.” (2014).

3.2 *Valsrivier* als fiktionele *memoir*: Dominique Botha’s poëtica

3.2.1 Genrebepreking in de paratekst

“Valsrivier, ’n roman” lezen we op de kaft van Botha’s roman. Al blijkt uit de korte inhoud meteen dat het label “fiktie” niet volstaat voor dit debuut. Dominique Botha is niet alleen de naam van de auteur van *Valsrivier*, maar ook van een sentraal personage dat tevens de vertellende stem levert aan het narratief. “Dominique Botha se roerende debuutroman is ’n elegie vir die lewe van *haar* kleintyd en *haar* verlore broer. Die boek is op *ware gebeure gebaseer*” luidt het in de inleidende tekst (Botha 2013a, 1) (mijn cursivering). Daarna lezen we: “Hierdie boek is vir Andries en Sandra Botha & Christiaan, Nadia, André & Adi” (Botha 2013a, 5). De personages in de roman worden aangeduid als “werklike” persone. Ook het motto – een grafschrift en tevens een versregel Paul Botha – legt de nadruk op de feitelijke grond van de tekst.⁴⁰ Uit deze elemente van de peritekst⁴¹ blijkt dat Umuzi⁴² geen

⁴⁰ Het grafschrift is een bespiegeling over grafschriften: “Soos bome die onthougebeente is van vlees wat vergaan is, laat die gees sy eie grafskrif – Paul Botha (1970-1997)” (Botha 2013, 6).

⁴¹ De term peritekst – een konsep van Gérard Genette – duidt op de vorme van de paratekst (cf. infra) die zich in de nabijheid van de tekst bevinden: het motto, de kaft, de flaptekst,... (T’Sjoen 2011).

⁴² Zowel de Engelstalige als de Afrikaanstalige editie van *Valsrivier* werden in 2013 deur uitgeverij Umuzi in *soft cover* uitgegeven.

representatie van een louter imaginaire ruimte naar voren brengt, maar wel een verhaal dat op “waargebeurde verhalen” berust.

Er is bij *Valsrivier* sprake van een peritekstuele aanwijzing dat “werkelijkheid en verbeelding op gespannen voet staan” (Missinne 2013, 120). Op de kaft vindt de lezer niet alleen de auteur en de titel van het werk en het label “’n roman” terug, ook valt meteen de vergeelde foto van twee jonge kinderen op – Dominique en Paul. Het beeld wijst op het nostalgische verlangen naar een verloren jeugd, de kindertijd van Dominique en Paul Botha die centraal staat in *Valsrivier*. Terwijl dit beeld de nadruk lijkt te leggen op de “feitelijkheid” van de roman – al is de foto wel “verkleurd” doorheen de jaren – wijzen de geselecteerde fragmenten uit recensies op de achterflap net op de “fictionaliteit” van “hierdie bildungsroman”.⁴³ “Dominique Botha betree met hierdie ontplooiing van haar vakmanskap haar volwaardige plek in die geleedere van daardie lewendes en oorledenes wat ons fatsoeneer deur die storievertelkuns” (Breytenbach 2013).⁴⁴ Zowel de term “vakmanschap” als de verwijzing naar “storievertelkuns” – denk aan Ndebele’s *storytelling* – leggen de nadruk op de geconstrueerde en fictieve aard van de tekst. *Valsrivier* is volgens *Business Day* “’n skerp, kragtige nuwe Suid-Afrikaanse roman”, en wordt door *Rapport* en *Beeld* beschreven als “skreiend lirie en poëties” en “beeldskoon” (Flaptekst Botha 2013a) (mijn cusivering). Het debuut wordt geanalyseerd als esthetisch object, de “feitelike grond” blijft onvermeld (Flaptekst Botha 2013a).

Niet alleen de peritekst, maar ook de ruimere paratekst – de interviews en toespraken over *Valsrivier* - biedt interessant materiaal voor de situering van het hybride genre in de roman. In een interview voor *SABC News* expliciteert Botha de “problematische” verhouding van feit en fictie in de peritekst: “It is called a novel written by Dominique Botha in which Dominique Botha is a character. So I think in a way I make it uncomfortable for the reader from the outset”. De peritekst wijst expliciet op het complexe genre in Botha’s roman. “Botha *blurs the line* between biography and fiction *with refreshing honesty*, rather than claiming total recall of

⁴³ Het zou interessant zijn *Valsrivier* in een volgende studie te toetsen aan de kenmerken van de traditionele Bildungsroman.

⁴⁴ Interessant is ook de andere lens die Brink in dit verband aanreikt, het onderzoeken van het vertellen *an sich*, niet het vertelsel zelf: “The question is not primarily what ‘sense’, metaphorical, political or otherwise, the stories may have, [...] but what sense, if any, the telling of these stories by this person at this juncture could possibly make? [...] What is important is not all ‘what really happened’, but the fact that (one) was driven to stories and inventions as a result of it” (2005, 40).

long-gone thoughts and conversations”, merkt Browne op (2014) (mijn cursivering). De op het eerste gezicht paradoxaal lijkende voorstelling van het genre blijkt een bewuste constructie. “Door een autobiografisch gekleurde tekst de ondertitel ‘roman’, ‘fictie’ of ‘autofictie’ te geven, wil een auteur [...] aantonen dat hij/[zij] niet gelooft in de onproblematische referentialiteit van de taal”, schrijft Missinne (2013, 54).⁴⁵ De lezer van *Valsrivier* wordt aangemoedigd stil te staan bij de complexe spanning tussen verleden en herinnering, tussen “het echte” en de verbeelding. Botha verwijst naar de roman als “*a novelistic evocation about my relationship with my older brother Paul*” (SABC News 2013) (mijn cursivering). In recensies wordt het boek afwisselend beschreven als “fictionele memoir” en “non-fictional novel”. Sloman beschrijft deze tegenstrijdige etikettering als “testament to what this book is and the complexity of it which [...] defies narrow boxes and narrow categories which makes life easy for us” (Visser 2013).

Bij een analyse van interviews en receptieteksten valt de focus op het hybride genre – en vooral de “feitelijkheid” – meteen op. Visser beschrijft de problematische genreclassificatie als een motief in de discussie omtrent *Valsrivier* (2013). Zowel Botha zelf als de interviewers en recensenten voelen duidelijk de nood om de verhouding tussen feit en fictie – de generieke status van de tekst – te expliciteren. Opmerkelijk hier is dat de *truth-claim* grotendeels door critici wordt geponeerd. Critici vertonen een duidelijke “reality hunger” in hun analyse van de tekst. Het personage Dominique wordt vaak blindelings gelijk gesteld met de auteur van de roman:

The book is about *your* very close relationship with your brother Paul and his death, was the writing of the book cathartic in terms of dealing with grief of his death? (Creamer Media TV)

False River presents itself as a novel – the classification is printed on the book’s jacket – but the path to adulthood it describes is clearly *Botha’s own* (Davis 2013).

Woord en ding – tekst en referent – versmelten vaak zonder enige nuance in de ogen van critici. De nadruk wordt op de anekdotiek gelegd en zelden kijkt men met een kritische blik

⁴⁵ Daarnaast is het ook belangrijk rekening te houden met het feit dat de term “roman” – en ruimer “fictie” – ook in zekere zin een waardebeoordeling is. De term “literair” wordt over het algemeen gegeven aan teksten die beweren uit de verbeelding voortgekomen te zijn (Missinne 2013 47, 133).

naar de particuliere aard van het narratief.⁴⁶ De methodologische infectie bevindt zich in dit geval dus bij de lezer, niet bij de auteur – al moet wel opgemerkt worden dat Botha soms ingaat op de anekdotisch-biografische analyse van haar tekst. Nadat Rosenthal in een interview verwijst naar een scène in de roman waarin Andries Botha Terror Lekota leert zwemmen, reageert Botha als volgt:

You were the one person who picked up on that scene. I think it contains all the pathos and bathos of our country – and *I did not invent that anecdote* (Rosenthal 2013).

Verwijzingen naar de anekdotische laag van de roman door de auteur zelf zijn echter schaars. Zoals vermeld, buigen niet alleen recensenten zich over de het genre in Botha's debuut. Als Zuid-Afrikaanse actor voelt ook Botha zich duidelijk genoodzaakt haar poëtische opvattingen te expliciteren – de term “literatuur” opnieuw te definiëren. Een aanzienlijk deel van Botha's *statements* over *Valsrivier* kan gelezen worden als een legitimering van haar schrijfwijze. Een kenmerkend voorbeeld is de toespraak die Botha geeft bij het in ontvangst nemen van de University of Johannesburg Debut Prize. Hierin verwijst ze naar het genre als een heikel onderwerp:

Therein lies the ethical rub [...] how to garnish and serve up the offering, as memoir and thus as truth, or as a novel and therefore not the truth. A genre is after all an agreement, a pact of sorts between the writer and the reader (Botha 2014).

In haar eigen poëtische taal wijst Botha op haar kennis van Lejeunes theorie van de autobiografie – het pact tussen de lezer en de schrijver (Lejeune 1989, 3).⁴⁷ Botha ervaart dit pact – van fictie *of* autobiografie – als beklemmend: “It delineates what kind of beast you are dealing with [...] These discrete entities are fare more of a continuum”, stelt ze in een interview (Visser 2013). Botha lijkt in haar peritekst dan ook een nieuw pact van “ongedefinieerdheid” – van de vervlochten verbeelding en werkelijkheid – af te sluiten met de

⁴⁶ Deze vaststelling staft Lejeunes stelling dat “boeken die zowel de genreaanduiding ‘roman’ dragen als waarin de naam van de auteur voor de lezer herkenbaar is [...] autobiografisch gelezen [worden]” (Missinne 2013, 157).

⁴⁷ Lejeune's “pacte autobiographique” wijst op de overeenkomst tussen lezer en auteur dat wanneer er een “dubbele identiteit” bestaat – de auteur, verteller en het personage zijn gelijk – de tekst als “zuiver” autobiografisch gelezen moet worden (Missinne 2013, 31).

lezer.⁴⁸ Aan het hybride genre van *Valsrivier* is duidelijk een complexe poëtische overpeinzing vooraf gegaan.

Botha gebruikt zowel *mentions* als eigen poëtische formuleringen om haar schrijven te definiëren – al lijkt het een definitie van ongedefinieerdheid te zijn – en tevens te plaatsen binnen het Zuid-Afrikaanse literaire discours van vandaag:

Like truth and imagination, fact and fiction offer a slippery handrail onto an often spurious divide. Someone like *John Coetzee* leaves it up to his readers to assess the opaque overlap of genre in his writing. To flirt with literary categories is to hopscotch around the ethical challenges that a writer faced. A genre choice is often just a way of throwing a blanket over the intimate embrace of imagination and memory (Botha 2014).

De schrijfster plaatst zichzelf hier nadrukkelijk naast de grote verdedigers van *de autofictie* in de Zuid-Afrikaanse literatuur na de apartheid. Net zoals Coetzee, Breytenbach, Brink en Ndebele problematiseert Botha het “realiteitsimperatief”. Ze benadrukt de verwevenheid van feit en fictie, van verbeelding en herinnering. Zoals Brink het had over de “productie van waarheden”, schrijft Botha: “Like a language is a dialect with an army and a navy, so *the truth* is often just *the narrative* that crossed the finishing line first” (Botha 2014).⁴⁹ De auteur bestudeert niet alleen de aard van “waarheid”⁵⁰ in Zuid-Afrika, maar ook – denk aan André Brink – de werking van *het narratief*: “A degree of conflation is inevitable, leading to a melding of characters and places and events” (Botha 2014). Ook Botha problematiseert het epistemologische fundament van *life-writing* – de mogelijkheid van de “zuivere” referentialiteit via taal. Ze verwijst instemmend naar de bedenkingen van Breytenbach over de aard van de vertelling:

Breytenbach tells us that it is inherent in the art of telling to reconfigure that which is told – as a result of the techniques we use to fix consciousness: structure,

⁴⁸ Botha sluit namelijk tegelijkertijd een *pacte autobiographique* (door de naamgelijkheid van personage, verteller en auteur) én een *pacte romanesque* (door het etiket “’n roman”) af – twee termen van Lejeune die Missinne verklaart (Missinne 2013, 46).

⁴⁹ Het complexe spel met genreconventies in *Valsrivier* is duidelijk een gevolg van de poëtische opvatting van Botha, alsook haar visie op “de waarheid”, het geheugen, politiek, etc. “My oorgang van memoir na roman was ook deels (’n) gevolg van ’n groeiende besef dat die volkome waarheid nie haalbaar is nie” stelt ze in een interview met Joan Hambidge (2013a).

⁵⁰ Botha heeft het in haar toespraak over “the fragility of truth” in de Zuid-Afrikaanse context (Botha 2014).

namely selection and rejection, and texture (the sounds, metaphors, and rhythms used to convey feelings and thoughts) and these get a life of their own (Botha 2014).

Dominique Botha definieert haar narratief als één persoonlijk verhaal, gebaseerd op een *eigen* werkelijkheid, die niet “gerepresenteerd” maar “verbeeld” wordt in *Valsrivier*.⁵¹ Zo plaatst ze het debuut in de bredere context van verhalen in post-apartheid Zuid-Afrika: “One could stretch the metaphor of injury to the notion that our national consciousness remains wounded in the firing line of clashing histories, and continues to serve as a muse for the production of clashing histories, at times mumbling and at times tormented” (Botha 2014). De Zuid-Afrikaanse auteur is zich ervan bewust dat haar verhaal slechts één *truth* is in de grote verzameling van “mutually annihilating truths” in het complexe Zuid-Afrika.⁵² Bovendien wijst ze op de rol van verbeelding in elke persoonlijke waarheid. In een interview met Heyns formuleert ze een veelzeggende retorische vraag: “Do the facts necessarily constitute the truth?” (Visser 2013). In een interview met *Die Burger* citeert ze Picasso: “Kuns is die leuën wat die waarheid ontbloot” (Botha 2013c). Botha omarmt de intrinsiek fictieve aard van de talige constructie.⁵³ Toch wijst ook zij, in de lijn van Brink en Ndebele, op het belang van het narratief voor betekenisgeving en heling van het individuele en collectieve trauma: “Grief needs a bandage. Like scar tissue prose and poetry grow over festering memories”, aldus Botha (2014).⁵⁴

Uit het eerste hoofdstuk blijkt dat in het Zuid-Afrikaanse culturele en politieke discours drie begrippen telkens weer geproblematiseerd worden: “de waarheid”, het narratief en de

⁵¹ Brink maakt dit onderscheid van representeren en verbeelden van het “echte” in zijn vergelijking van de TRC en fictie (cf. hoofdstuk I).

⁵² Net zoals Van Onselen *The Seed is Mine* kan *Valsrivier* in zekere zin beschouwd worden als een humane tegenpool van de TRC – een persoonlijke getuigenis van het verleden. Al dient wel vermeld te worden dat de twee werken veel verschillen vertonen, het meest prominente zijnde dat Van Onselen zelf geen centrale rol krijgt in zijn roman.

⁵³ “The blessing of living here is that every day presents you with material whose richness beggars the imagination of those who live in saner places. The curse is that you never, ever get it quite right” schrijft Malan (2009, 10). Botha lijkt de onverzoenbaarheid van het feitelijke en het talige echter niet als een *curse*, maar ook als een zegen te beschouwen. De verbeelding en poëzie brengen namelijk een extra dimensie en betekenis aan de tekstuele weergave van “de” werkelijkheid.

⁵⁴ Hier dient te worden opgemerkt dat Botha de referentialiteit van de taal niet volledig afwijst. “Zonder zou er geen communicatie mogelijk zijn”, stelt Missinne terecht (2013, 19). De auteur verwerpt wel de “naïeve en illusoire aanname dat wij een onmiddellijke, onbemiddelde toegang zouden hebben tot niet-talige referenten” (Missinne 2013, 19).

retrospectie/het geheugen. *Valsrivier* speelt een complex spel met deze drie begrippen. Botha wordt dan ook steeds opnieuw aangemoedigd dit spel te legitimeren aan de hand van theoretische beschouwingen over elk afzonderlijke begrip. In bovenstaand overzicht komen haar bespiegelingen over “het echte” en de vertelling aan bod. De auteur bespreekt ook uitvoerig de aard van de terugblik op het verleden en de herinnering die hieruit voortkomt. “To retrieve a memory is to commit a first act of fiction. To remember – to re-member – is to give hands and feet to crippled emotions and allow them to dance into metaphor” (Botha 2014). In de lijn van haar kijk op “de waarheid” en het narratief beschouwt Botha ook het herinneren als een fictionele onderneming en de herinnering als een constructie.⁵⁵ Net zoals Brink gebruikt Botha de analyse van het geheugen om de autofictie in de literatuur aan te prijzen.⁵⁶ Fictionalisering stelt de auteur in staat een coherent narratief te vormen uit fragmentarische herinneringen. Herhaaldelijk benadrukt Botha de feilbare aard van het geheugen en stuurt aan op een nieuwe leeshouding waarbij het geconstrueerde en reële als vervlochten worden beschouwd – de “scheppende drang” van het onderbewuste omarmd:

Ek dink die onbewuste is ’n onveilige stoorplek met sy eie skeppende drange. Ons onthou op maniere wat ons wil onthou, merendeels in diens van die ego as noodwendig in diens van die waarheid (Hambidge 2013a).

Botha erkent bovendien nadrukkelijk de plaats van het heden in de retrospectie. Dit doet denken aan Nuttalls citaat dat in het eerste hoofdstuk besproken wordt: “Memory is always as much about the present as it is about the past” (2005, 76). Voor het herinneren zijn het ervaren verleden en het reflectieve ik in het heden van even groot belang:

With this kind of book you excavate the past and you excavate the pain to re-experience it. [...] My older writing-self provided me with an opportunity to do *remedial work* on my memories. The act of completing this project, rendering it as an *object outside of memory*, was cathartic (Visser 2013).

Uit dit alles blijkt dat Botha op een uiterst bewuste en eerlijke manier het hybride genre van haar tekst aan het publiek onder de aandacht brengt met behulp van de paratekst. In *Valsrivier*

⁵⁵ Missinne beschrijft de kritiek op het geheugen van de auteur als “klassiek topos [die] een breed scala [bestrijkt] dat gaat van aandacht voor de lacunes in ons geheugen tot het besef dat elke herinnering een constructie is” (2013, 189).

⁵⁶ Botha’s fictionalisering is met andere woorden epistemologisch gelegitimeerd. Het per definitie gebrekkige geheugen motiveert de plaats van de verbeelding in *life-writing*.

lopen feit en fictie én heden en verleden probleemloos in elkaar over, maar Botha zelf beweert ook niets anders. Meer zelfs, de aanvaarding van feit als fictie en fictie als feit lijkt net het fundament van haar poëtica zijn.⁵⁷ Net zoals Krog, Coetzee en Breytenbach stelt Botha niet alleen in theoretische beschouwingen het onderscheid tussen feit en fictie ter discussie, maar ook *in* haar debuutroman zelf. In het volgende deel zal ik bespreken hoe de aandachtige lezer in *Valsrivier* op metaniveau bespiegelingen over het genre – de waarheid, het narratief en het geheugen – aantreft.

3.2.2 Metacommentaar in *Valsrivier*

Ook in *Valsrivier* zelf zijn de complexe vraagstukken omtrent het schrijven in en over Zuid-Afrika een subtiel thema. Bepaalde uitingen in de roman kunnen als “metacommentaar” worden gelezen. Van Gorp definieert deze term als “de reflectie van een tekst op zijn hoedanigheid van fictionele of realistische voorstelling” (Missinne 2013, 208). Uit deze analyse zal blijken dat er in Botha’s roman sprake is van een reflectie op de vervlechting van fictie en realiteit. Expliciet en impliciet wijst de auteur de lezer er meermaals op dat hij/zij zich in een grensgebied van feit en fictie bevindt. Ik zal in deze bespreking gebruik maken van Missinnes indeling van fictionaliteits- en echtheidssignalen: tekstenmerken die de lezer wijzen op de getrouwheid of geconstrueerdheid van de tekst (Missinne 2013, 142, 147). “Zinvoller dan zich af te vragen hoe autobiografie en roman nauwkeurig te onderscheiden zijn, is het kijken hoe bepaalde manieren van schrijven werken, hoe het komt dat de ene schrijfwijze fictionaliteit en de andere echtheid suggereert”, schrijft Missinne (2013, 44). In dit deel zal ik precies dit onderzoeken voor Botha’s debuutroman.

Een eerste interessante punt is het feit dat in *Valsrivier* de meeste beschouwingen over “waarheid”, de herinnering, het narratief en het schrijverschap niet door het personage Dominique Botha worden geformuleerd, maar wel door Paul.

“Om ’n liminale bestaan te voer is so waardevol, veral hier waar daar soveel duidelik onderskeibare historiese en linguistiese fantasieë in dieselfde fisieke ruimte ingebed is. Dit is die pyn en die voorreg van die perspektief van die

⁵⁷ “Wie overtuigend over zijn verleden wil schrijven, moet [...] laten zien dat hij zich van de complexiteit van deze onderneming bewust is”, schrijft Missinne (2013, 119). Botha voldoet duidelijk aan deze vereiste.

buitestander. 'n Mens sien hoe hierdie wêrelde teen mekaar bots en swoeg en stoei om die opperheerskappy” (Botha 2013a, 182).⁵⁸

Paul benadrukt hier de nood aan een open perspectief in Zuid-Afrika, een land van verschillende stemmen, “wêrelde” en waarheden. Het citaat doet denken aan Botha’s eigen *statements* na het verschijnen van de debuutroman. “Our national consciousness remains wounded in the firing line of clashing histories”, stelt zij in haar toespraak (Botha 2014). Zowel het personage Paul Botha als de auteur Dominique Botha gaan in tegen het typisch Zuid-Afrikaanse realiteitsimperatief. Ze strijden voor de verdraagzame interculturele ruimte waarin tegenstrijdige verhalen en waarheden naast elkaar bestaan. Een interessante overlapping van de auteur Dominique Botha en het karakter Paul in haar roman – de beloftevolle schrijver van het gezin – treedt op.

“Jou herkoms brandmerk jou vir ewig. Skryf is ’n oorblyfsel van waar jy jouself bevind. Van hoe die seisoene verloop”, vertelt Paul aan zijn zus (Botha 2013a, 150). “Wat jy al daardie familiegoed noem, is belangryk vir my” (Botha 2013a, 150). Het personage Dominique trekt vervolgens haar wenkbrouwen op. In beide passages – op pagina 182 noemt Paul zijn zus een “dom doos” – wordt de nadruk gelegd op Dominiques onwetendheid, die in schrill contrast staat met de overweldigende belezenheid van Paul.⁵⁹ In een interview op *Creamer Media TV* zijn Botha’s woorden echter bijna een echo van bovenstaand citaat:

I think that the environment that you grow up in is a shell that shapes your consciousness. The languages that you hear, the smells, the music, the people, the food. So I think it makes an indellable mark on you. And whether you remain in it or you move away from it, you always take that with you.

⁵⁸ Dit citaat wordt gevolgd door “Paul se oë is bloedbelope van die dagga” (Botha 2013a, 182). “Dagga” is de Afrikaanse benaming voor marihuana. Meermaals wordt in de roman bij een belangrijke uitspraak van Paul de nadruk gelegd op zijn geïntoxiceerde toestand. “Paul se oë is bloedbelope. ‘Ons moet hierdie absurde vereenvoudiging van mekaar stopsit. Dis vervelig””, lezen we (Botha 2013a, 176). Ondanks zijn troebel zicht weet Paul de complexe politieke problematiek van Zuid-Afrika erg scherp te analyseren. Botha lijkt te willen wijzen op de mogelijkheid om met een subjectief zicht toch *een* waarheid te kunnen scheppen, *een* wereld met betekenis. Ook met een fictieve pen kan een auteur een tekst van maatschappelijke en humane waarde componeren.

⁵⁹ Hoewel het personage Dominique zich nog niet bewust lijkt van de kracht van haar herkomst op haar denken, blijkt uit bepaalde citaten dat deze setting wel al op haar onderbewuste is ingewerkt. “Die pad is [...] in my brein ingegraveer”, vertelt ze aan Paul over de weg die naar de rivier leidt op de *plaas* (Botha 2013a, 149).

“Herkoms, my liewe Dominique, [...] is bestemming”, zegt Paul (Botha 2013a, 151). Zelfs zonder rekening te houden met Botha’s uitspraken in interviews, blijkt ook uit de tekst zelf dat de auteur Dominique Botha het eens is met de woorden van haar broer. Haar heden en verleden – het rouwend ik en de jeugd in de Vrijstaat – lopen onopgemerkt in elkaar over. Wolwefontein – de *plaas* waar Paul en Dominique samen opgroeien – is een centraal thema, zelfs bijna een personage, in de roman.⁶⁰ De schrijfster grijpt steeds terug naar de beeldtaal van haar herkomst – een taal waarin de geuren en de kleuren van de natuur overheersen – om haar gedachten over verleden en heden vorm te geven.⁶¹

Eenzijds verkrijgen Pauls woorden extra literaire waarde doordat ze werden opgenomen in Dominique Botha’s roman. Zij geeft zowel zijn poëtische overtuigingen als een paar van zijn literaire creaties een forum in *Valsrivier*.⁶² Anderzijds lijkt door de echo tussen beide stemmen ook Paul in zekere zin Dominiques tekst te bepalen. Waar de auteur Dominique (het heden), het personage Dominique (het verleden), de verteller Dominique (een combinatie van heden en verleden),⁶³ haar overleden broer Paul en het centrale personage Paul precies

⁶⁰ De *plaas* treedt op als locus van rust doorheen de roman.”Greg het vir my vertel dat Paul nog altyd Wolwefontein toe wou gaan wanneer alles vir hom te veel raak” (Botha 2013a, 193). Alles daarbuiten wordt daarentegen afgebeeld as de “onrust”. De stad, het internaat: “Dit is die mooiste plek wat ek nog gesien het, en ek verpes dit onmiddellik” – “verpes” kan as “haat” worden vertaald (Botha 2013a, 69, 181). Wanneer Paul en Dominique zichzelf of elkaar gerust willen stellen, praten ze over Wolwefontein (Botha 2013a, 123, 138). “In some sense [Paul] is planted in Rietpan – it is the only solid ground he knows”, schryft Browne (2014). Deze diepe waardering voor hun thuis staat in schril contrast tot Sandra Botha’s volgende uitspraak: “Ek sit al vyf-en-dertig jaar op hierdie plaas vasgekeer. Gaan Kaap toe, daar’s niks vir jou hier nie” (Botha 2013a, 187). In een recensie van Du Plessis wordt verwezen naar Wolwefontein as een “ageless custodian of the Botha family”, een ruimte van kracht en emotie (2014).

⁶¹ Er zou een uitgebreide studie gevoerd kunnen worden naar de precieze rol van de natuur in *Valsrivier*. Opmerkelijk is het feit dat niet alleen natuurmetaforiek gebruik word om gedachten te beskryf, maar dat de natuur self de gevoelens en bewegings van die personages lyk te volg. In sommige gevallen word die gekleurde perceptie van die natuur benadruk: “I could make out a tiled floor below the morning glory’s pulpy flowers and weak stems. All show and no substance to the plant. [...] Ma did not tolerate it in her garden” (Botha 2013b, 155). Het ik *ziet* die plant as een personifikasie van haar broer. In die Afrikaanstalige versie is het Ouma Koeks die die plant verstoot, wat die gelijkenis tussen het verhaal en die natuur minder opvallend maak (Botha 2013a, 158). Het zijn namelijk Pauls ouders die hem niet meer willen ondersteun deur zijn losbandig verkwistend gedrag.

Bovendien lyk die natuur sich doorheen die narratief meermaals letterlik die gebeurtenissen te volg. “Paul was Januarie laas op die plaas. [...] Vreemde dinge is aan die gebeur. Weerlig het die reuse- biddende hande van hul voetstuk langs die Apostoliese kerk geslaan en die vergruisde betonvingers lê die kerkjaart vol” (Botha 2013a, 104). “Weerlig” verwys naer onweer. Die natuur op die *plaas* lyk te reageren op Pauls afwezigheid. Bij die berichgevind van zijn dood.

⁶² In *Valsrivier* word verskillende gedichten, korte teksten en briewe van die auteur Paul Botha – die niet gelijk gesteld mag word aan die personage Paul – opgenomen (Botha 2013a, 6, 66-67, 101, 106, 122, 162, 192).

⁶³ Het komplekse aard van “het ik” zal later word besproken in 4.1.

beginnen en eindigen – waar ze van elkaar verschillen en gelijklopen – is niet geheel duidelijk. Ook dit lijkt een bewuste keuze van Botha te zijn. Wie weet in hoeverre het beeld van een overleden naaste gevormd is door het rouwende ik? In welke mate krijgt de stem van Dominique vorm door inspiratie – en eventueel ook nabootsing – van haar verstandige broer? Botha geeft vorm aan deze onoplosbare vragen in haar complex portret van verweven stemmen.⁶⁴

Ook treden via Pauls stem beschouwingen over het abstracte begrip van “de waarheid” het verhaal binnen. Eén van zijn Engelstalige vrienden, Lew, beschrijft Pauls visie op de kapitalistische maatschappij als volgt: “Paul wants people to live their subjective truth. [...] He almost wants to force people to live in a true way” (Botha 2013a, 116) (mijn cusivering). Dominique Botha’s beschrijvingen in interviews van “de waarheid als fictie” lopen in grote mate gelijk met het personage Paul Botha’s gedachtengoed in *Valsrivier*. Daarnaast wijst ook de verteller Dominique zelf op subtiële wijze op de imaginaire aard van “de eigen waarheid” en de herinnering in de debuutroman. Ze reflecteert meermaals over het wezen van het geheugen, alsook over de problematische transcriptie van de persoonlijke herinnering – een gekleurd beeld – op papier. Voor deze beschouwing op metaniveau maakt ze vaak gebruik van de beeldtaal van het traditionele leven op de *plaas*, wat zoals eerder vermeld op zichzelf een verwijzing is naar de vervlechting van heden en verleden, van herkomst en toekomst.

“Ek stap oor die golwende klawer die koel lug in, ’n aanvoelbare herinnering aan die verdwene water”, vertelt Dominique, net nadat fragmenten uit brieven van het gezin aan Paul – die zijn legerdienst voltooit – aan de lezer worden gepresenteerd (Botha 2013a, 126). Dominique wijst op het ruimtelijke facet van het geheugen, het feit dat Wolwefontein en haar herinneringen aan Paul onlosmakelijk verbonden zijn.⁶⁵ Tijdens het naaien waarschuwt Martha – een huishoudhulp van de Botha’s – dat “die vrouens om nie die ‘memory thread’ te mors nie” (Botha 2013a, 169). Op metaniveau wordt hier de oorsprong van de roman zelf besproken. De angst voor het verlies van de herinneringen – losstaand van hun eventuele fictionaliteit – is duidelijk de grondslag van *Valsrivier*. “My boek is ’n protes teen die

⁶⁴ In 4.3 wordt uitgebreider ingegaan op de verwoven literaire stemmen in *Valsrivier*.

⁶⁵ In dit citaat wordt de nadruk gelegd op het feit dat een herinnering niet alleen bestaat uit dialogen, maar ook uit beelden, geuren en smaken. Aangezien het geheugen niet enkel “talig” is, is de schriftelijke representatie per definitie een reductie van de “werkelijkheid”.

vergetelheid”, stelt Botha in een interview met Hambidge (2013a). Ze wil met haar roman een “aanvoelbare herinnering” creëren van haar overleden broer, hem vastpinnen aan het centrum van hun gedeelde jeugd in Wolwefontein.⁶⁶

In het rouwgedicht van Dominique aan Paul dat de roman afsluit, lezen we:

<i>ek</i>	<i>wou</i>	<i>jou</i>	<i>so</i>	<i>graag</i>
<i>aan</i>	<i>ons</i>	<i>plek</i>	<i>van</i>	<i>herkoms</i>
<i>bind</i>		<i>met</i>		<i>woorde</i>
om		weer	te	begin
met	'n	skilwag	teen	toeval
met		'n		ompad
met	'n	lang		potloodstreep
wat	vervaag	oor	blou	heuwels

in my *vergeelde tekenboek* (Botha 2013a, 105-106) (mijn cursivering).

Botha legt de nadruk op de talige en dus geconstrueerde aard van haar werk. “Hier [is] ’n selfbewuste poging [...] om deur middel van taal ’n greep op die lewe te kry”, schrijft Burger (2013). *Valsrivier* is geen pogen de feiten van het verleden op te sommen, maar wel om een respectvolle herinnering aan Paul – een deel van haar Wolwefontein – te creëren. Ook deze fictionele pool van het schrijfproces wordt in het narratief zelf subtiel belicht. “Nou luister ek hoe Paul se krabbelende potloodpunt my onvoldoende herinneringe na papier herlei”, lezen we wanneer Dominique Paul samenvattingen van romans via de telefoon doorgeeft voor een ondervraging op de middelbare school (Botha 2013a, 89). Botha reflecteert via het personage van Paul op haar eigen schrijfproces – het neerpennen van “onvolledige herinneringen”.⁶⁷ Later in de roman leest het personage Dominique een liefdesgedicht van Paul: “Ek draai sy woorde om en om. Sy sinne bly stol en skif” (Botha 2013a, 107). Dit is precies wat de auteur

⁶⁶ Botha blijft aan het eind van haar creatie alleen achter met de neerslag van een gedeelde herinnering. De zin “onthou jy nog?” keert als een mantra in het slotgedicht terug (Botha 2014, 201-202).

⁶⁷ Ook wordt op subtiële wijze de “onvolledige” aard van herinneringen onderstreept: “Nog ’n nag waarin onthou verdwyn het sonder om enige merk te laat”, vertelt Dominique over een nacht die ze bij Paul doorbrengt (Botha 2013a, 196). “Die vlamme wind suiker jou woorde weg”, een regel uit het slotgedicht (Botha 2013a, 205).

in *Valsrivier* doet: Botha gooit Pauls handelingen, uitspraken en creaties om tot ze een geloofwaardig én esthetisch narratief worden.⁶⁸

Ook “de tijd” als terugkerend thema in Botha’s roman dient hier vermeld te worden. Doorheen het narratief keren reflecties over de complexe aard van dit abstracte begrip terug. Personages leggen de nadruk op het onderscheid tussen de objectieve en subjectieve tijd, het verschil tussen de werkelijke en de ervaren tijd. “Tyd spruit soos gras op en sterf weg. Ons reis deur die skyn van tyd. Tyd ontwyk ons”, lezen we net na de berichtgeving van Pauls zelfmoord (Botha 2013a, 198). “Ma sê tyd vlieg, maar dit staan ook stil”, vertelt Dominique eerder (Botha 2013a, 56). De tijd wordt in *Valsrivier* gedefinieerd als proces dat niet zuiver lineair en haast ongrijpbaar is – heden en verleden, de feitelijke en imaginaire ervaringen vloeien in elkaar over. “Alles eindig waar dit begin”, stelt Dominiques grootmoeder (Botha 2013a, 41). De laatste regels van het slotgedicht luiden:

tyd rol en sloer
soos ’n muntstukkie gegooi
op die kim van die naderende dag
jy het my altijd vooruit geloop (Botha 2013a, 205).⁶⁹

Missinne merkt op dat “de herinnering fundamenteel verbonden [is] met een preoccupatie met de tijd” (2013, 204). Het verzet tegen de normale tijdsindeling in *Valsrivier* benadrukt het ongrijpbare verleden en de talige aard van de retrospectie.

Niet alleen bepaalde expliciete stellingen, maar ook impliciete tekstkenmerken kunnen als metacommentaar gelezen worden. Opvallend in Botha’s roman is de fragmentarische manier waarop informatie aan de lezer wordt voorgesteld. “Ma sit met haar bene in lang sykouse onder die tafel en vou eers haar linkerbeen oor die regterbeen en dan andersom. Ma kan elke maand geld trek by die bank” (Botha 2013a, 46). Constructies als deze treden vaak op in de

⁶⁸ “‘Lew het ’n brein soos ’n televisiekamera,’ sê Paul. ‘Hy onthou alles [...] Asseblief, *spaar ons verdere herinneringe*’” (Botha 2013a, 116) (mijn cursivering). Botha brengt op subtiële wijze de ethische problematiek die met het schrijven van een memoir gepaard gaat aan het licht. Niet alleen is haar eigen waardering van het narratief en die van critici van belang, ook de beoordelingen van haar familieleden – die de namen van de personages in dit boek dragen – en vooral het centrale personage Paul Botha zijn een struikelblok in het schrijfproces.

⁶⁹ Botha’s slotgedicht bestrijkt de laatste zes pagina’s van *Valsrivier*. Helaas biedt deze studie geen ruimte voor een uitgebreide analyse van het rouwvers. Wel wil ik kort aanhalen dat het gedicht als een synthese van de roman gelezen kan worden. Dezelfde thema’s komen aan bod: de onvolledige herinnering, de natuur – de *plaas* – en de diepe rouw (Botha 2013a, 201-206).

roman. De herhaling van dezelfde grammaticale constructie en de opeenvolging van twee haast willekeurige mededelingen evoceert eerst en vooral het kinderlijke oog. Deze stijl kan echter ook wijzen op de discontinue, versnipperde aard van herinneringsactiviteit. De associatieve verbanden wijzen impliciet op de onvolledige aard van het menselijke geheugen. De fragmentarische stijl kan met andere woorden als een fictionaliteitssignaal in de roman worden gelezen.⁷⁰

Daarnaast lijkt Botha door bepaalde “snippers” van informatie net de “feitelijkheid” van bepaalde herinneringen te willen onderstrepen. Na de opname van een brief van Dominiques ouders aan Paul, lezen we: “Ek vou die brief weer toe en sit dit terug in die koevert. Die seël het ’n prentjie van ’n belkorhaan in ’n vleilandskap, wat deur ’n kunstenaar met die naam Dennis Murphy met waterverf geskilder is” (Botha 2013a, 178). De beschrijving van dit detail lijkt als enige functie in het narratief te hebben de validering van de de brief, en kan dus als echtheidssignaal worden geïnterpreteerd. Deze referentiële illusie door de beschrijving “kleine elementen van echtheid”, wordt door Barthes “l’effet de réel” genoemd (Missinne 2013, 138). Terwijl de fragmentarische stijl de fictionaliteit benadrukt, onderstreept het oog voor detail net de referentiële pool van de tekst.⁷¹

Eerder werd de naamgelijkheid van personages en werkelijke personen al als indicator voor de referentialiteit van de tekst aangewezen. Dit tekstkenmerk kan als het meest nadrukkelijke echtheidssignaal in *Valsrivier* aangeduid worden. “Niet alleen de naam, maar natuurlijk alle realia, alle verwijzingen naar herkenbare ruimtes en gebouwen, feitelijke gebeurtenissen, bestaande hoofdpersonages, of zelfs bestaande taal kunnen echtheidssignalen zijn”, merkt Missinne op (2013, 150-151). De verwijzingen naar werkelijke plaatsen en personen in Botha’s roman zijn talrijk. Niet alleen personen van Dominiques nabije ervaringswereld behouden hun “oorspronkelijke” naam, ook bekende figuren worden aangehaald, figuren die de lezer zal herkennen: Antjie Krog, Oliver Tambo en P.W. Botha. Deze realia creëren een duidelijk effect van mimesis.

⁷⁰ “Door woordkeuze, stijlfiguren, beeldspraak, zinsbouw, compositie kan stijl ons iets vertellen over de aard, de functie en de bedoeling van een tekst”, schrijft Missinne (2013, 206).

⁷¹ Missinne definieert de autofictionele tekst als volgt: “Een tekst waarin de identiteit van auteur en personage voor de lezer duidelijk is, maar waarbij de auteur bewust contradictoer werkende fictionaliseringstechnieken gebruikt” (Missinne 2013, 55).

Binnen een bespreking van *Valsrivier* verdient de poëtische taal een plaats. Botha's tekst is doorspekt van het esthetische: de vertelling gebruikt een ontzettend ruim vocabularium en bevat een overvloed aan rijke beeldspraak. Een mooi voorbeeld vinden we op pagina 44: "Wanneer Paul opgewonde raak, praat sy hande saam. Ma sê hy dirigeer sy sinne tot stilstand" (Botha 2013a). Dit taalgebruik kan ook als fictionaliteitssignaal gelezen worden: Botha verwijderd zich van de historische waarheid en stelt een poëtisch, subjectief relaas van haar eigen waarheid voor. "Het mankement van de herinneringsactiviteit creëert mogelijkheden tot creativiteit", schrijft Missinne (2013, 196).

Daarnaast kan ook de algemene structuur – de rangschikking van de informatie – van de roman als fictionaliteitssignaal gelezen worden. Botha's verhaal bevat eerst en vooral een nadrukkelijke teleologische aard. "Paul is brilliant, handsome and rebellious, and from the outset his light shines with such manic brightness that one suspects it may burn out", schrijft Davis (2013). Vanaf het begin wijzen bepaalde uitspraken op het tragische einde. In de eerste scène van de roman spelen Dominique en Paul op het kerkhof dichtbij de *plaas*, dezelfde plaats waar de roman eindigt vlak voor de begrafenis van Paul (Botha 2013, 7; 200). "Sou dit nie wonderlik wees as ons kinders wêreldburgers kan wees nie?", vraagt Sandra Botha (Botha 2013a, 64).⁷² Het is echter in Engeland dat Paul zal sterven. De aandachtige lezer merkt op dat verschillende stellingen een ironische ondertoon hebben, wijzend op het naderende eind: "Hy sê hy gaan daar begin met sy *loopbaan as mens*", vertelt Dominique over haar broers plannen om naar Kaapstad te verhuizen (Botha 2013a, 102) (mijn cursivering). Zijn verhuis markeert echter het begin van de acute aftakeling. De ironische uitspraken nemen toe doorheen het verhaalverloop: "Ek vrees Paul se siel ken geen perke nie", stelt Andries Botha net na Pauls eerste zelfmoordpoging (Botha 2013a, 139).⁷³ Ook Pauls eigen uitspraken kunnen in dit licht geplaatst worden: "Die saadjies maak jou steriel. Ek wil nie die genepoel van my uitmuntende bydrae ontnem nie" (Botha 2013a, 176).⁷⁴ Paul zal nooit kinderen krijgen. Deze teleologische uitspraken doorheen het verhaal leggen de nadruk op de geconstrueerde aard van het narratief en suggereren bijgevolg een fictioneel vertelkader.

⁷² "Die lewe lê soos 'n heerlike verwagting voor julle kinders", zegt Andries vooraleer hij Pauls opstel aan het gezin voorleest (Botha 2013a, 65-66).

⁷³ In het verhaal treedt ook een letterlijke voorspelling van het tragische einde op. Eunice – een huishulp op de *plaas* – beweert de toekomst te kunnen voorspellen: "Sy sê sy het 'n voorgevoel oor Paul. [...] 'Ek droom goed.' [...] 'Ek gaan vir Paul bid'" (Botha 2013a, 113-114).

⁷⁴ "Die nuwe Suid-Afrika lyk soos 'n goeie plek vir 'n persoonlike herontdekking", stelt een vriend van Paul uit Engeland (Botha 2013a, 183). Pauls verhaal bewijst echter het tegengestelde.

Botha reflekteer ook over de aard van “het herinneren” in *Valsrivier*. Hiervoor verwijs ik naer de eerste twee regels uit de roman:

“Jy is te naby aan die water,” fluister Paul. “Babers slaap in die modder. Hulle sal wakker word as jy op hulle trap.” (Botha 2013a, 7).

De verteller lijkt hier te willen wijzen op de wederkerige beïnvloeding van herinneren en schrijven. De herinnering bepaalt de tekst, maar het schrijfproses heeft op zijn beurt ook een invloed op het beeld van het verleden. Het vastleggen verkleurt niet alleen de herinnering, maar vult deze ook aan. Ook Andries Botha waarschuwt zijn kinderen in die roman voor die “gevaren” van het betreden van die water: “Het julle enige idee hoe gevaarlik dit is? Weet julle nie waarom dit die Valsrivier genoem word nie? My lieue God” (Botha 2013a, 153). Die creatie van een geïntensifiseerde beeld van die verleden vereis moed. “Moed word nie normaalweg gereken as ’n literêre kenmerk nie. Hierdie bildungsroman is egter ’n veelseggende lofbetuiging aan dapperheid”, skryf Breytenbach over *Valsrivier* (Botha 2013a).

In Andries Botha’s uitspraak kom die titel van die roman letterlik aan bod – die auteur stuur duidelik aan op een metafisionele lezing van die tekst én die titel. *Valsrivier* is in eerste instantie een topografiese aanduiding van die rivier die doorheen Wolwefontein loopt. Aan die titel kan een rijk palet van “betekenisse” gekoppeld word, die steeds gelezen kunnen word as metacommentaar op die hybride genre. Belangrik voor mijn duiding van die titel is een analise van die natuurmetaforiek – en spesifiek “die water” – doorheen die roman. Zoals uit die eerste regel van die roman blyk, kan die water – die rivier – soms als simbool voor die troebele en vloeibare verleden gelezen word.⁷⁵ Daarnaast word Paul doorheen die roman steeds opnuut gekoppeld aan die water op die *plaas*.⁷⁶ Die titel lyk te wijzen op die “valse” aard van die rekonstrukie van Botha’s verleden. “Vals” omdat een talige

⁷⁵ “Soos die siklusse van water wat kom en gaan, so maak die geheue binne die kontoere van die onbewuste. Niks is standhoudend nie. Digtters en skrywers is die watersoekers wat verborge strome moet opdiep”, stelt Botha in een gesprek met Hambidge (2013a).

⁷⁶ Ik wees eerder al op die komplekse aard van die natuur in *Valsrivier*. Binne die roman valt vooral die band tussen Paul en die water op. “Die dag nadat Paul se polse gesny het, word die droogte gebreek” (Botha 2013a, 136). Die regen waarop lang gewacht is, kom, maar in een veel te hevige vorm. “Die Valsrivier doen sy naam gestand en breek oor sy walle” (Botha 2013a, 136). Net zoals Paul, een vitale stroom die sy grense nie kent. Nadat Paul thuisgebragt is, lezen we: “Dit reën weer, maar nou sagter. Dis die reën wat ons nodig het” (Botha 2013a, 140). Die natuur reageert op Pauls veilige thuishoof. “Sonder weerlik. Sonder reën”, skryf Botha na die berigting van Pauls dood (Botha 2013a, 198). Sy onstuimige leue is tot stilstand gekomen. “I lay buried by rain”, een regel uit één van Paul Botha’s gedichten (Botha 2013a, 192).

werkelijkheid altijd fictief is, “vals” omdat het verleden met Paul nooit zal terugkeren.⁷⁷ De roman doorbreekt de droogte van vervaagde herinneringen, maar Pauls leven – water wordt universeel als teken van leven erkend – zal nooit terugkeren.⁷⁸ “Life blushed in sporadic clefts of remembered river”, deelt de verteller Dominique mee (Botha 2013b, 185).⁷⁹ Ondanks de helende werking van het narratief zal het leven van het personage Dominique – en ook van de auteur Dominique Botha? – nooit volledig openbloeien door het tragische verlies van een geliefde broer.⁸⁰

Uit deze analyse van de metacommentaar blijkt dat Botha, met behulp van fictionaliteits- en echtheidssignalen, aanstuurt op een dubbele lectuur. Er kan een tegenstrijdig “signaalrepertoire” worden aangeduid in *Valsrivier*. “De elementen staan tot elkaar in een veranderlijke en dialectische verhouding, zodat realiteit en niet-realiteit vaak niet van elkaar kunnen worden onderscheiden” (Missinne 2013, 137). Botha stuurt aan op een simultane fictionele én autobiografische lezing.⁸¹ “Hier is nie diskrete entiteite nie, dis ’n continuum”, stelt Botha in een interview (Botha 2013c). Belangrijk hier is dat de aangeduide expliciete en impliciete metacommentaar de tekst nooit vast kan pinnen aan één bepaald (hybride) genre. De fictionaliserende of autobiografische werking van bepaalde stellingen of literaire procedés

⁷⁷ Daarnaast kan de titel ook gelezen worden als een verwijzing naar de politieke context waarbinnen het verhaal zich afspeelt: een “valse” samenleving.

⁷⁸ “Daaronder het die irisse eens in lewenswater gebloom”, lezen we net na de dood van Paul (Botha 2013a, 199).

⁷⁹ De Afrikaanse vertaling is in dit geval minder sprekend: “Lewe bloei in sporadiese ravyne se sypelende vog” (Botha 2013a, 188).

⁸⁰ Ook een andere passage in de roman dient hier vermeld te worden. Wanneer Paul één van de laatste keren terugkeert naar de *plaas*, gaat hij samen met Dominique naar de Valsrivier. Paul moedigt Dominique aan om samen met hem te zwemmen, net zoals toen ze kinderen waren. Beiden worden echter meegesleurd door een krachtige stroom. Wanneer ze de overkant bereiken, juicht Paul: “Ter viering van die overlewing” (Botha 2013a, 151). Dominique weigert eerst terug te zwemmen naar de overkant: “Ek wil nie weer terugswem nie. Ek kan nie. Daar’s nie ’n manier nie” (Botha 2013a, 151). Door Pauls aansporingen bereikt ze uiteindelijk toch de overkant. Deze passage kan als metacommentaar op veel verschillende facetten van de roman gelezen worden. Enerzijds wordt hier opnieuw gewezen op de moed die de geïntensifieerde terugblik vereist, daarnaast benadrukt Botha hier de moeilijke ethische factor van het schrijfproces. Deze passage kan als de goedkeuring van Paul gelezen worden die Dominique Botha in de werkelijkheid niet krijgt – hij stimuleert het personage Dominique om de kindertijd te herleven, de andere kant van het water te bereiken. Ook deze scène wijst op de complexe “betekenis” van de titel van de roman.

⁸¹ Ze stimuleert de lezer om zowel autobiografisch als fictioneel te lezen, en bepleit zo indirect het *cross-reading* tussen beide genres (cf. hoofdstuk 1).

blijft lezersafhankelijk (Missinne 2013, 146). Botha kan sturen, maar niet bepalen hoe de lezer leest en interpreteert.⁸²

3.3 Een politieke lezing van Botha's retrospectieve vertelling

3.3.1 *Valsrivier* als *cause-*, *confessional-* en *redemptive-writing*

Het verhaal in *Valsrivier* begint in de jaren zeventig wanneer het apartheidsbewind in Zuid-Afrika nog volle hoogtij viert. De gedeelde jeugd die Dominique Botha schetst, speelt zich niet af in een imaginair vacuüm, maar wel in het Zuid-Afrika van de voorbije veertig jaar. De auteur produceert niet alleen een gekleurd beeld van een gezin en een thuis, maar ook een persoonlijk voorstelling van een land. Een land waar mensen met een blanke en een zwarte huidskleur zo “apart” mogelijk leven – waar “zwarten” een verschillende deur moeten gebruiken om de supermarkt binnen te gaan. *Valsrivier* kan in zekere zin gelezen worden als een auto-etnografie: de personages worden gekarakteriseerd ten opzichte van bepaalde culturele en socio-politieke omstandigheden. Botha creëert in haar roman een duidelijk tijdsbeeld – ze schetst de kleuren van een door racisme bestuurde natie. Haar narratief is echter geen volledig accurate foto, maar wel een persoonlijke *impressie* van een ervaren tijd. “[In] *False River* [...] the lens, the frame, the background and the lighting is all artificial. And the photographer myopic”, stelt Botha zelf in een toespraak (2014). Dit neemt echter niet weg dat Botha's fictieve terugblik op genuanceerde wijze blijkt geeft van de politieke spanningen in het Zuid-Afrika van toen en nu.

Het geheugen als “politieke ruimte” in Zuid-Afrika wordt uitvoerig besproken in het eerste hoofdstuk. In een land waar “waarheid” en “verzoening” centraal staan, worden actoren vurig aangemoedigd in teksten een getuigenis af te leggen en de lezer zo een blik te gunnen op het persoonlijke verleden. Hierbij krijgt de “memory of resistance” – het narratief van de persoonlijke strijd tegen “het systeem” – de voorkeur. De retrospectie is in het Zuid-Afrika van na de apartheid onlosmakelijk verbonden met de maatschappelijke discussie en het politieke discours. Wat Bethlehem definieert als de “rhetoric of urgency”, kan ook in *Valsrivier* worden aangeduid (Bethlehem 2001, 373, 378). Zoals Schreiner het in haar

⁸² Rycroft beschrijft Botha als volgt: “She is a solitary Greek chorus, observing and recalling with poetic ease, though always allowing the reader to draw her own conclusions. There is no didactic flourish to her presentation of her memories. Her distilled prose, like water from the river, both displays and magnifies what it carries” (2014).

naschrift bepleit, schrijft Botha *vanuit* Zuid-Afrika en maakt niet enkel gebruik van de felle kleuren van de louter imaginaire werkelijkheid, maar ook van de grijze tinten eigen aan het Zuid-Afrikaanse bestaan (Schreiner 1883, 28). Ze kijkt terug op haar verleden en voelt daarbij de drang zowel het waargenomen onrecht als de persoonlijke *struggle* te beschrijven. Dominique Botha distantieert zichzelf en haar gezin nadrukkelijk van de “grote krokodil” waarmee ze hun naam moeten delen.⁸³

Valsrivier kan in zekere zin als echo van Jeanne Goossens *Ons is nie almal so nie* (1990) gelezen worden. De auteur karakteriseert het gezin Botha als erg progressief en “tegen de richting in”. Vooral Dominique Botha’s ouders en haar broer Paul worden als rechtvaardig en erg “politiek correct” – volgens de huidige betekenis van het woord – getypeerd.⁸⁴ Ze doorzien het gruwelijk onderdrukkende systeem: “die woorde ‘ritueel’ en ‘tradisies’ is eufemismes vir verdrukking”, stelt Dominiques moeder (Botha 2013a, 170). Botha’s ouders nemen het actief op voor de “underdog” – ze ondersteunen de nabij gelegen *township*⁸⁵ en worden door de gemeenschap verstoten als “kaffir lovers”, “communisten” en “ANC boeren” (Botha 2013b, 18, 62, 174).⁸⁶ De Bothas geven zelfs onderdak aan de grote ANC-leider Oliver Tambo⁸⁷ op hun *plaas* (Botha 2013a, 178). Dominique Botha herdefinieert in haar roman de traditionele Afrikaneridentiteit. Ze gaat in tegen de klassieke binaire oppositie tussen blank en zwart, slecht en goed in de Zuid-Afrikaanse context. *Valsrivier* is geen uiting van Afrikanernationalisme, maar wel een persoonlijk portret van *een* Afrikaneridentiteit. Net zoals de sociale historici wil Botha onderstrepen dat onder de politieke constructie van de apartheid een veel complexere realiteit schuilging.

⁸³ P.W. Botha, de Zuid-Afrikaanse president van 1984 tot 1989, was een internationaal befaamd verdediger van de apartheid. “Hierdie fokken Botha maak ons hele familie se naam gat”, stelt Andries Botha na P.W. Botha’s bekende “Rubicon speech” (Botha 2013a, 64).

⁸⁴ Door de beperkte omvang van deze studie kan ik niet uitgebreid ingaan op de talrijke politieke uitspraken in *Valsrivier*. Een diepgaande politieke lezing van de roman lijkt mij echter wel een interessante nieuwe invalshoek voor een volgend onderzoek.

⁸⁵ “Ma, Ishmael en vader Balink, die Rooms-Katolieke priester, het met oorsese geld ’n voedingskema op die been gebring. Duisende verslae mense staan drie keer ’n week in lang toue op die skoolgrond om kos te kry” (Botha 2013a, 127). Ze steunen de onderdrukten niet alleen indirect, maar bouwen ook krachtige vriendschappen op met hun “zwarte” burens en personeel.

⁸⁶ Beide ouders bekleden officiële functies in de strijd tegen de apartheid. Andries Botha is het hoofd van “die Vredeskomitee” en zijn echtgenote zetelt in de “Nationale Vrouekoalisie” (Botha 2013a, 170).

⁸⁷ ANC staat voor The African National Congress, de grote Zuid-Afrikaanse sociaal-democratische partij die opgericht werd als “national liberation movement” om de belangen van de “zwarte” bevolking te verdediging. Oliver Tambo speelde een centrale rol in deze partij. Voor meer informatie over het ANC, zie de officiële website van het ANC op www.anc.org.za.

Bij een eerste beschouwing kan *Valsrivier* als de prototypische politiek gekleurde terugblik gelezen worden. Wie dieper delft, merkt echter op dat verschillende elementen deze voor de hand liggende lezing compliceren. Botha benadrukt eerst en vooral zowel in *Valsrivier* als in uitspraken over de roman, dat haar tekst niet in eerste instantie een maatschappelijk doel heeft. “I wrote *False River* with the intention of remembering my brother Paul. [...] My intention was not to recreate history, but rather to pay a personal *tribute of love*” stelt ze (Botha 2014) (mijn cursivering). Het belangrijkste uitgangspunt van Botha’s schrijfproces is de creatie van een oprechte ode voor een overleden naaste, het binden van Paul aan hun “plek van herkoms” (Botha 2013a, 205). Belangrijker dan haar intentie is echter het bewijs voor deze stelling dat kan worden gevonden in *Valsrivier* zelf. Ook in deze context zijn de besproken fictionaliteitssignalen van belang. De bewuste ondermijning van de feitelijkheid bemoeilijkt rechtstreeks de lezing van *Valsrivier* als “cause-literature”. Botha legt de nadruk op de persoonlijke, individuele, fictieve aard van haar vertelling, en werkt zo de lezing van haar tekst als “meervoudig bewijsmateriaal” – als collectieve getuigenis – tegen.

Anderzijds lijken bepaalde literaire elementen de “echtheid” van haar tijdschets net te willen benadrukken. De problematische politieke karakterisering van “het ik” dient hier vermeld te worden. De discrepantie tussen Dominique en haar familieleden valt bij de lezing van *Valsrivier* meteen op. Botha portretteert de jonge Dominique als minder “politiek correct” dan haar broer – een geboren rebel – en haar uiterst rechtvaardige ouders. “Ek wens Ma en Pa wil vir die Nasionale Party stem en na die NG kerk toe gaan. Ek wil graag hê dat ons nes al die ander mense kan wees. Ek weet Paul dink nie so nie”, vertelt Dominique (Botha 2013a, 43).⁸⁸ Deze politieke schets van het ik vergroot de “geloofwaardigheid”, de “authenticiteit”⁸⁹ van de personages en het verhaal. Wanneer de lezer auteur en personage aan elkaar gelijk stelt, kan bovenstaand citaat als een “blootgeving van het ik” beschouwd worden. Tekstkenmerken als deze blazen de tekst “eerlijkheid” in – een term die vaak terugkeert in receptieteksten over de

⁸⁸ Opvallend hier is dat er geen afstand wordt gecreëerd tussen de gedachten van het belevend en het vertellend ik. Er treedt geen retrospectieve blik op die het beschreven gedachtegoed afkeurt. Er is met andere woorden geen sprake van wat Missinne beschrijft als een existentiële of morele afstand tussen het ik-nu en het ik-toen (2013, 184). Voor een uitgebreide bespreking van de complexe vertelsinstantie in *Valsrivier*, zie 4.1.

⁸⁹ “Authentiek” is een erg problematisch begrip. Enerzijds verwijst de term naar een referentiële “echtheid”. Anderzijds – en dit is van toepassing voor *Valsrivier* – kan het woord verwijzen naar een vorm van “waarschijnlijkheid”. Het gaat in dit geval over de overtuigingskracht van een tekst – de authenticiteit als “retorisch effect” (Missinne 2013, 131). “Authenticiteit” duidt zo op “epistemologische potentialiteit”, stelt Missinne, en ligt dus niet in de correctheid van de referentiële verwijzingen, maar is een zuiver tekstueel gegeven (2013, 39)

roman.⁹⁰ Het confessionele zindert doorheen de tekst, al bemoeilijkt de prominente fictieve pool van het relaas de interpretatie van *Valsrivier* als eenduidige persoonlijke getuigenis – als zuiver *confessional-writing*.⁹¹

Een tweede opmerkelijk aspect van Botha's politieke schets is de indirecte karakterisering van de Zuid-Afrikaanse politieke context. De verteller beschrijft consistent personages aan de hand van hun eigen uitingen – ofwel in de directe rede, ofwel parafraserend. “Verwydering van oortolliges. Goeie God. Elke liewe een van daai bliksems wat stoele volsit in die parlement is verantwoordelik vir hierdie wette. Ek gaan eenvoudig al die pensionarisse weer in diens neem. Vir hulle 'n kontrak gee”, lezen we, een citaat in de directe rede van Andries Botha (Botha 2013a, 58). Citaten en parafrasingeren wisselen elkaar af, maar reflecties van de verteller *over* die stellingen blijven uit. “*Ma sê* ware eensaamheid is om alleen te voel tussen jou eie mense” (Botha 2013a, 62). De verteller lijkt op een haast neutrale manier verslag te geven over de tijdgeest en de plaats van het gezin Botha in deze Zuid-Afrikaanse context – ze laat de uitspraken voor zichzelf spreken.⁹² Af en toe treedt een “neutrale” beschrijvende alinea voor: “Partykeer het swart mense by Pa en Ma kom kla dat die polisie 'n sak oor hul kop trek en hulle daar in die donker sel met 'n pyp slaan as hulle nie hulle pasboeke by hulle het nie” (Botha 2013a, 39). Het kinderlijke naïeve oog van Dominique merkt op maar interpreteert nauwelijks: “Ek het nog nooit swart mense vir wit mense hoor meneer en mevrouw nie. Altyd net baas of miesies” (Botha 2013a, 62). De lezer wordt aangemoedigd zelf conclusies te trekken uit de collage van citaten en neutrale beschrijvingen.

De verteller beschrijft sporadisch de gedachten van het personage Dominique – een jong en onwetend meisje – maar directe interpretaties van de gegeven informatie van de oudere, gerijpte Dominique vinden we niet terug in het narratief.⁹³ De politieke mening van het

⁹⁰ “The family are liberals who find the apartheid repugnant, but *this is not a polemical or self-righteous work*. Dominique wishes her parents would vote for the Nats and go to the Dutch Reformed Church”, schrijft Davis in een recensie (2013) (mijn cusivering).

⁹¹ Het zou interessant zijn *Valsrivier* in een volgende studie te toetsen aan de beschouwingen van Sommer en Beverley over de “testimonio” – het getuigende narratief (Beverley 1992; Sommer 1988).

⁹² Ook tekenende uitspraken van haar klasgenoten worden in de directe rede vermeld. “Sumari byt die toffielagie van die appel af en sê, “'n Kaffer het homself aan een van die bome by die paradegrond opgehang. Is dit nie wonderlik nie? Nou's daar een minder van hulle”” (Botha 2013a, 34-35).

⁹³ De verteller in *Valsrivier* kent geen vaste hoedanigheid. De tijd waarvan verteld wordt, verschuift van de kindertijd naar het heden. De naratieve stem is met andere woorden soms een jonge Dominique die zich in het moment van de vertelling bevindt, en soms een ouder en terugkijkend ik. Op deze complexe vertelsinstantie kom ik later terug in 4.1.

terugkijkend ik blijkt slechts indirect uit de selectie van het citatenmateriaal zelf. De subjectieve aard van de maatschappelijke informatie wordt door deze literaire techniek verdoezeld. Het gebrek aan een duidelijk politiek *statement* van het ik lijkt op het eerste gezicht de “rhetoric of urgency” in de roman te verzwakken. Botha geeft haar eigen politieke standpunten geen duidelijke plaats in *Valsrivier*. Deze indirecte portrettering versterkt echter wel het gevoel van “echtheid” in de tekst, wat de maatschappelijke schets net meer overtuigingskracht geeft dan een uitgesproken subjectief relaas.

Hoewel Botha zelf in interviews en toespraken steeds de persoonlijke aard van de tekst benadrukt, blijkt uit receptieteksten dat de roman wel als “collectief narratief” wordt onthaald. “With her eye for context, history and human interaction and emotion, *she writes us too, as a nation*, holding up all of our wound and contradictions for everyone to see”, schrijft Browne over Botha (2014) (mijn cusivering). Amanda Coetzee gaat nog verder: “I loved this book because it told *the story of South Africa*” (Coetzee 2013) (mijn cusivering).⁹⁴ Niet alleen de “eerlijke” maatschappelijke schets, maar ook de levendige beschrijving van het leven in de Vrijstaat – de natuur en de huishoudelijke gewoonten op de *plaas* – draagt volgens Zuid-Afrikaanse lezers bij tot de “authentieke” klank van de tekst. Botha zelf geeft toe ingespeeld te hebben op de collectieve interpretatie van haar persoonlijke verhaal: “[Ek het gehoop] dat die leser dit sal oordeel as ’n metafoor met ’n breë weerklank, verby die persoonlike gegewens van die verhaal” (Hambidge 2013a). Belangrijk hier is dat Botha de veelzijdigheid van de metafoor nastreeft – de universele waarde van de literaire tekst – en niet de creatie van een “model-leven” in haar roman.⁹⁵ *Valsrivier* is een “freeing of memory”, geen “intervention of an autobiographical form [to] free others” – in de woorden van Nuttall (2005, 80). Het primaire doel van de tekst is de bevrijding van een persoonlijke herinnering, niet de ontvoogding van het volk via deze literaire neerslag.

In *Valsrivier* wordt het leven van Paul Botha geschetst, een verhaal dat moeilijk beschreven kan worden als “de ideale anti-apartheidsstrijd”. De beloftevolle intellectuele zoon verliest de minst eervolle tweekamp – het gevecht van het individu tegen de drugs. Zijn grootse revolutionaire plannen vertalen zich nooit in daden, maar verstarren tot een futiele

⁹⁴ Hier rijst de vraag wie of wat bepaalt of een verhaal individueel of collectief is: de auteur, de tekst of de lezer?

⁹⁵ Missinne wijst op de rol van de poëtische taal voor de collectieve lezing van een tekst: “De ervaringen en emoties [...] worden binnen de roman dusdanig gestileerd dat ze onwillekeurig hun particuliere karakter verliezen en exemplarische betekenis krijgen” (Missinne 2013, 97).

rebelsheid.⁹⁶ Botha gaat met haar portret in tegen de traditionele verwachtingen van de *cause-literature*. Paul is geen held, maar een anti-held, en *Valsrivier* is een ode, geen zuivere lofzang. De “rhetoric of urgency” dwingt Botha tot het vertellen van een politiek verhaal, maar de auteur kiest ervoor de “werkelijkheid” – het tragische leven van Paul – boven de “cause” te plaatsen. Ook uit andere facetten van de roman blijkt dat Botha geen “ideaal” anti-apartheidsverhaal componeert. Ze schrijft over het leven van Afrikanerboeren op de *plaas* – een ruimte die internationaal als het centrum van de apartheid wordt beschouwd. Het “blanke” ik kijkt bovendien met een nostalgische, liefdevolle blik terug op deze setting. Uit receptieteksten blijkt echter dat deze afwijkingen van het conventionele politieke narratief de receptie van *Valsrivier* als collectieve getuigenis net versterken. Ze benadrukken namelijk de “getrouwheid” – de non-fictionele pool – van het debuut en zorgen mee voor de lauwerende receptie van Botha’s roman als een onverbloemd verhaal over het “echte” Zuid-Afrika.⁹⁷

Tot nu toe is in dit hoofdstuk *Valsrivier* als *cause-* en *confessional-writing* besproken. Nu rest nog de vraag in welke mate de roman als *redemptive-writing* – als helend, verzoenend verhaal – beschouwd kan worden. Enerzijds wijst Botha zelf op het verhaal als weg naar de catharsis: “Having finished the book [...] was a real moment of cathartic closure”, stelt ze in een interview (Creamer Media TV). Al duidt de auteur wel op de complexe aard van deze loutering: “It is not a simple linear relationship. Grief plus writing yields catharsis” (Creamer Media TV). Daarnaast heeft een ode op zich een zekere zalvende werking voor de schrijver ervan. Het ik bezingt de overledene als troost. Een tweede aspect van de *redemptive-writing* is de focus op de toekomst in plaats van het verleden. De literatuur moet de verlossing van de banden met het duistere verleden bewerkstelligen. In *Valsrivier* lijkt de focus op het eerste gezicht volledig op het verleden te liggen. Het complexe schrijfproces – het feit dat Dominique Botha over zichzelf en haar overleden broer schrijft, zij het “feitelijk” of “fictioneel” – wijst echter op de belangrijke plaats van het narratief in het heden en de

⁹⁶ Een kenmerkende karakterisering van deze starre revolutie vinden we in een gesprek tussen Dominique en Pauls Engelstalige vriend Lew: “That is the amazing thing about [Paul]. He has the courage to relinquish the middle-class institutions that no one else is quite prepared to let go of. To abandon accredited validations, as it were”, stelt Lew. “You mean to drop out of university?”, antwoordt Dominique (Botha 2013a, 116).

⁹⁷ “[Botha’s] representation of Paul is bravely free of the pitfalls of nostalgia – idealisation, hyper-presence, and myth-making, for example – without forswearing the essential imaginative engagement that makes reading this novel such a rewarding experience”, schrijft Scherzinger (2014).

toekomst.⁹⁸ De verteller Dominique wil haar herinneringen vastleggen in één verhaal, één ode, om zo in vrede verder te kunnen leven. “Grond moet versak / Ons mag nie”, schrijft Botha in het slotgedicht (Botha 2013a, 202). Doorheen de versregels schemert naast een diepe weemoed een bereikte vrede van het ik met haar verlies. “Ek wag onder die peperboom / ek sal jou stem ken” (Botha 2013a, 205).

Concluderend kan gesteld worden dat de vermelde functies van het politieke schrijven in Zuid-Afrika stuk voor stuk in *Valsrivier* kunnen worden aangeduid. Een politieke lezing van Botha’s roman wijst op de vervaagde grenzen tussen deze verschillende modi. In haar fictionele *memoir* ontstaat een complexe kruisbestuiving tussen *cause* en *confessie*. Anders dan men zou verwachten, stimuleren de *confessie* – een directe ondermijning van de klassieke “memory of resistance” – en de indirecte portrettering de lezing van het narratief als collectief erfgoed, als geslaagde *cause-literature*. Uit bovenstaande analyse blijkt dat Dominique Botha niet alleen een veelzijdig spel speelt met de verschillende abstracte entiteiten binnen “de getuigenis” – de herinnering en de waarheid, de verbeelding en de feiten – maar ook met de politieke functies van de Zuid-Afrikaanse retrospectie: de *cause*-, *confessional*- en *redemptive*-writing. Ook hier is een vorm van *cross-reading* tussen deze verschillende modi noodzakelijk voor een volledig begrip van *Valsrivier*. Botha lijkt met deze hybride opeenstapeling van functies opnieuw de stelling te willen onderstrepen dat niets in Zuid-Afrika eenduidig is.

3.3.2 Taal in *Valsrivier*

Dominique Botha schrijft *False River*, de Engelstalige voorganger van *Valsrivier*, wanneer ze aan Wits University in Johannesburg studeert. Pas later vertaalt ze de roman samen met François Smith naar het Afrikaans, onder invloed van haar uitgever Umuzi.⁹⁹ Het is opmerkelijk dat Botha een Afrikaanstalige jeugd op de *plaas* – een traditionele “Afrikanersetting” – eerst in het Engels vastlegt. De auteur beschrijft het schrijfproces zelf als volgt: “from experience to memory to English, and then back into Afrikaans” (Visser 2013).

⁹⁸ Doorheen het narratief kan het water, zoals reeds aangehaald, als symbool voor de herinnering en voor het personage Paul gelezen worden. Ook vormen de regen en de rivier in de roman een teken van de verlossing – de overspoeling van het schrale land (bijvoorbeeld Botha 2013a, 83). De titel *Valsrivier* kan dus ook gelezen worden als duiding van de “helende werking” van het narratief.

⁹⁹ *Valsrivier* en *False River* kregen tegelijkertijd de Johannesburg Debut Prize voor respectievelijk het Afrikaans en het Engels – een historisch unicum.

Eenzijds kan deze beslissing als een politiek *statement* geïnterpreteerd worden.¹⁰⁰ Botha verwerpt in eerste instantie het “Apartheits” en kiest net zoals Breytenbach en Krog voor de taal van de bevrijding. Interessant is de manier waarop Botha deze problematische keuze in de tekst zelf thematiseert. In *False River* komt de haat-liefde verhouding van de verteller met haar moedertaal op subtiel wijze aan het licht. Eerst en vooral duiken Afrikaanse woorden en soms zelfs volzinnen op in de Engelstalige tekst. Deze talige onregelmatigheden hebben verschillende functies. Sommige Afrikaanse uitingen dragen bij tot het tijdsbeeld, andere versterken de portrettering van personages/de *plaats* of worden simpelweg behouden omwille van hun poëtische waarde en de liefde van de verteller voor haar moedertaal. Een voorbeeld van laatstgenoemde tendens vinden we in deze zin: “I felt sick from too much *spookasem* and I closed my eyes” (Botha 2013b, 34) (mijn cusivering). In plaats van het Engelse “cotton candy” lezen we “spookasem”, de poëtische Afrikaanse benaming voor “suikerspin”.¹⁰¹

In de roman wordt de Sesotho huishulp meermaals in het Afrikaans geciteerd. “Miesies, die kind soek jou” roept Selina naar Dominique’s moeder (Botha 2013a, 14). Magdaleen troost Dominique met de woorden “Mamoosa, jy moenie huil” (Botha 2013b, 55). Botha benadrukt het feit dat zelfs de “zwarte” huishulp Afrikaans – “Apartheits” – spreekt op Wolwefontein. De taalkeuze draagt bij tot het tijdsbeeld in de roman. Ook op andere plaatsen versterkt een Afrikaanse uiting de schets van de Zuid-Afrikaanse context:

Pa invited him into the kitchen and Abel held out his CV in a worn plastic envelope and said, “*Dankie Baas.*” Pa looked up at Abel and said, “Don’t call me Baas, I am not the one paying your salary” (Botha 2013b, 36) (mijn cusivering).

Ook in de beschrijvingen van de *plaats* worden af en toe Afrikaanse termen gebruikt. “Ma built the chicken coop to Ma’s specifications and called it a *hoenderhemel*” (Botha 2013b, 14) (mijn cusivering). Deze beschrijving krijgt door “hoenderhemel” plots een heel kenmerkende Zuid-Afrikaanse kleur – hier wordt geen willekeurig landelijke setting beschreven, maar wel het plaasleven in de Vrijstaat. Vooral bij Dominique’s vader dragen bepaalde Afrikaanse uitspraken nadrukkelijk bij tot zijn portret. Andries Botha belichaamt de problematische haat-

¹⁰⁰ De keuze voor het Engels kan ook als deel van de “ode” beschouwd worden: Dominique Botha schrijft in dezelfde taal waarin Paul Botha’s literaire stem vorm kreeg. Zijn teksten opgenomen in de roman zijn steeds in het Engels, zowel in *False River* als in *Valsrivier*.

¹⁰¹ Ook in de volgende passage blijkt de waardering van het poëtische Afrikaans: “Pa loved to stand here when the wind blew and quote the only poem he remembered, “Die grassaad aan roere, soos winkende hande.’ Isn’t that beautiful? ‘Soos winkende hande’”, lezen we in *False River* (Botha 2013b, 123).

liefde relatie van de blanke Afrikaner met zijn moedertaal – dezelfde spanning die ten grondslag lijkt te liggen aan de auteur Dominique Botha's oorspronkelijke keuze voor het Engels in *False River*. Dominiques vader scheldt meermaals in het Afrikaans het politieke bestel uit: “Hierdie fokken Botha maak ons hele familie se naam gat”, lezen we in *False River* (Botha 2013b, 63). De combinatie van Andries' haat voor het onderdrukkende systeem en zijn tegenstrijdige liefde voor het Afrikaans wordt hier impliciet benadrukt.

Daarnaast wijzen ook bepaalde Engelse beschrijvingen van “Pa” op diens paradoxale visies op taal in Zuid-Afrika. Enerzijds stimuleert hij zijn kinderen het Engels in te oefenen – ze worden verplicht aan tafel steeds Engels te spreken (Botha 2013b, 40). Hij stuurt hen bovendien naar Engelstalige scholen in Natal. Anderzijds kan Andries weinig positiefs zeggen over de Engelstalige Zuid-Afrikanen. “According to Pa, the English founded these schools on the hills above Pietermaritzburg after they chased the Boers back over the Drakensberg and the Zulus beyond the Tugela. ‘Probably thought they’d find gold here, the avaricious bastards’” lezen we (Botha 2013b, 68). Ook moedigt Andries Botha zijn kinderen aan om Afrikaans te spreken tegen hun Engelstalige vrienden (Botha 2013a, 120). Deze tegenstrijdigheden zijn echter geen “fout” in Botha's portrettering, zoals sommige critici beweren (Rosenthal 2013). De auteur tracht met deze paradoxale informatie de veelzijdige impulsen van de “politiek correcte” Afrikaanstaligen te duiden – de liefde voor een “besmette” moedertaal.

Ook in *Valsrivier* krijgt het Engels een prominente plaats. “Mens moet egter nooit bang wees vir 'n fight nie,” sê Paul. “Ek het dit iewers gelees. There is nothing more life-affirming than having the shit kicked out of you in a bar” (Botha 2013a, 175). Personages doen in beide versies van de roman probleemloos aan de *code-switching* eigen aan het Zuid-Afrikaanse taalgebruik. Engels en Afrikaans gaan probleemloos in elkaar over. Botha's taal in haar debuutroman karakteriseert de complexe verwevenheid van verschillende talen in Zuid-Afrika – een land met elf officiële talen. De aanvaarding door de auteur van deze vermenging in het narratief, strookt met haar expliciete uitlatingen in interviews. Ook Botha voelt de drang haar mening over de Zuid-Afrikaanse taalsituatie te uiten: “[As South-Africans we have an] ability to misunderstand each other, but also to enrich each other. Monolingual England is all the poorer for not having eleven official languages” (Coetzee 2013). Anders dan Brink bepleit Botha niet de verwerping van het Afrikaans als taal van de onderdrukking, maar wel de aanvaarding van de Zuid-Afrikaanse meertaligheid als rijkdom.

Ook deze taalvermenging kan gelezen worden als een vorm van metacommentaar en heeft tegelijkertijd ook een duidelijke invloed op de politieke lezing van het narratief. Eerst en vooral legt de Engelstalige vertellende stem in *False River* de nadruk op het onderscheid tussen het volwassen, terugkijkende – Engelstalige – ik en de Afrikaanstalige jonge Dominique. In de beschrijving van Dominiques emotionele toestand onderweg naar een nieuwe Engelstalige school, lezen we: “I worried about my inadequate English” (Botha 2013b, 67). De eloquente Engelse zinnen van het narratief worden geplaatst tegenover de beperkte beheersing van het Engels door het personage Dominique. Botha onderscheidt zo nadrukkelijk personage en verteller – verleden en vertelling – en benadrukt bijgevolg de rol van de verteller als *schepper* van het verhaal. In *Valsrivier* vloeien de Afrikaanstalige vertelling en setting echter probleemloos in elkaar over, wat de problematische fictieve pool van het herinneren in mindere mate onderstreept.

Ten slotte is het opvallend dat de Afrikaanse woorden en zinnen in *False River* niet ondersteund worden door een Engelse vertaling. De lezer wordt met andere woorden haast verplicht het Afrikaans te beheersen. Enerzijds lijkt Botha door dit taalgebruik in zekere zin voor zichzelf te schrijven. Het Afrikaans en het Engels zijn de twee talen waarin zij kan denken. Ze wil haar overleden broer vastpinnen aan de plaats van hun jeugd in de gemengde taal die zij allebei beheersen. In deze interpretatie benadrukt Botha’s taalkeuze de lezing van de roman als uiterst persoonlijk en individueel relaas. Anderzijds kan de taalkeuze geïnterpreteerd worden als een aanspreking van de Zuid-Afrikaanse lezer, de lezer die niet struikelt over de *code-switching* en beide gebruikte talen begrijpt. Deze interpretatie stimuleert de lezing van de roman als collectief narratief, als meervoudige getuigenis. Het taalgebruik in *Valsrivier/False River* is met andere woorden ook voor de politieke lezing van de roman relevant.

4 DE COMPLEXE IDENTITEIT IN VALSRIVIER

“South African life-writing [is] a particularly rich case study when considering the construction of the narrative “I” schrijft Twidle (2012, 9). In dit laatste hoofdstuk zal ik dieper ingaan op het complexe “ik” in *Valsrivier*. Zoals eerder besproken, draagt niet alleen de auteur maar ook een centraal personage in haar roman de naam Dominique Botha. Daarnaast treedt er een intradiëgetische verteller op die in de onvoltooid verleden tijd vertelt over het “ik”. Deze verwijzing kent echter geen vaste referent: “ik” kan zowel naar het personage, naar de verteller als naar de auteur Dominique Botha verwijzen. In de eerste afdeling van dit hoofdstuk bespreek ik deze complexe identiteit aan de hand van een analyse van vertelling en focalisatie. Ik zal hierbij uitgaan van Missine’s theoretische beschouwingen in *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Vervolgens ga ik in de tweede afdeling in op de constructie van identiteit in *Valsrivier* als spel met tegenstellingen en gelijkenissen, verwijzend naar het concept van de relationele identiteit. Ten slotte bespreek ik kort de vervlochten schrijversprofielen in het narratief, en hanteer hierbij Brodzki’s concept van *the pre-text*.

4.1 Het meervoudige ik

In een recensie van Du Plessis lezen we: “[*False River*] is a novel filled to overflowing with the *growth* of narrator-writer Dominique” (2014). Hier wordt op een interessante eigenschap van de vertelinstantie in Botha’s roman gewezen: het groeiende ik. In de roman wordt een chronologisch verhaal verteld over Dominique en haar oudere broer Paul. Opmerkelijk is echter het feit dat de vertellende stem de groei van het personage volgt. Botha merkt in een interview op dat het haar doel was Dominiques jonge stem te “vangen” in haar narratief (5 *ABC News*). Niet alleen het personage kent een metamorfose doorheen de roman, ook het perspectief op dit personage – de vertelinstantie – wordt steeds rijper.

Deze groei van personage én verteller wordt door enkele critici aangestipt, maar een verdere analyse van dit interessante fenomeen ontbreekt steeds. Uit een analyse van Botha’s vertelinstantie blijkt echter dat “het ik” in *Valsrivier* naar een erg complexe entiteit verwijst. Terwijl sommige facetten van de vertelling wijzen op een versmelting van personage en verteller, duiden andere elementen op een afstand tussen beide hoedanigheden – meestal een onderscheid makend tussen een terugblikkend ik, het subject, en het vroegere jongere ik dat het object van zijn schrijven is (Missinne 2013, 101). De narratieve stem kent geen vaste

plaats in de tijd van de roman. Terwijl sommige facetten van de vertelling lijken te wijzen op een verteller van het verleden, duiden andere net op een retrospectief vertelperspectief in het heden. Hierbij dient te worden vermeld dat er meestal sprake is van een gelijktijdige focalisatie van het “ik-nu” en het “ik-toen” – de vertelinstantie is meerstemmig. Net zoals alle andere besproken elementen kan ook het ik in *Valsrivier* best als meerduidig worden beschreven. Ik zal in dit deel aan de hand van één exemplarisch fragment deze complexe vertelling in Botha’s debuutroman trachten te duiden.

De passage die ik zal bespreken, bevindt zich in het begin van de roman. De ik-verteller beschrijft een bezoek aan een Nederduitse Gereformeerde kerk¹⁰² met haar vriendin Elsabe:

Die laatste keer dat ek in die NG kerk was, nog saam met Elsabe, het die dominee ’n kleipot van die kansel gesmyt en gepreek met ’n stem wat soos ’n waaierband wat besig is om die gees te gee, al hoër en heser gly: “Na die verderflikhede van Baäl het God die nasies verstrooi; vir ewig geskei deur ons Here soos hierdie stukkende potskerwe. Wie is die mens om sy Heilige Woord te bevraagteken?” Hy het soos ’n waansinnige slagvark tot stilstand geproes. Daar was geen geluid in die kerk nie behalwe die broeis gekrap-krap van duiwes agter die bobeukvensterbanke. Elsabe moes aantekeninge in haar Sondagskoolboek maak oor afgodediens en Roomse verdorwenheid. Wanneer ek in my musiekjuffrou se tuin wag vir my klavierles, sien ek partykeer hoe die dominee met ’n geweer met ’n teleskoop op korrel na die duiwes op die kerkdak. Die juffrou woon oorkant die pastorie en speel Sondag die orrel. Ma sê duiwes is ’n simbool van vrede en die liefde en dit wys jou net (Botha 2013a, 23-24).

Eerst en vooral lezen we in de eerste regel: “Die laatste keer dat ek in die NG kerk was” (Botha 2013a, 23). De onvoltooid verleden tijd in deze zin stimuleert de gelijkschakeling van het “vertellend” en “belevend” ik.¹⁰³ De verteller lijkt zich door het gebruikte tempora in dezelfde tijd van het personage te bevinden – “de laatste keer” wijst op een recent verleden, en het gebruik van “ik was” in plaats van “ik was geweest” benadrukt de plaats van de

¹⁰² De Nederduitse Gereformeerde Kerk werd geassocieerd met de Nasionale Party en de apartheid.

¹⁰³ Missinne wijst op Benveniste’s indeling van twee vertelmodi. Enerzijds het *discours*, een subjectieve vertelwijze die gebruik maakt van het presens, de ik-vorm en uitgaat van een toehoorder. Anderzijds de *histoire* in het verleden, met een hij-vorm en zonder verwijzing naar een eventuele toehoorder. Missinne merkt op dat de vertelling in autobiografische teksten zich meestal tussen beide modi bevindt, gebruik makend van de ik-vorm én de verleden tijd (2013, 181).

narratieve stem in “het toen”. De temporele afstand tussen het moment van het vertellen en het moment van het beleven wordt door het gebruik van een bepaalde werkwoordsvorm verkleind. Deze vaststelling onderstreept Missinne’s volgende stelling:

Deze variabiliteit, [...] of een lezer de ‘ik’ meer of minder meent te mogen relateren aan de auteur, [...] wordt mede gestuurd door andere met de ‘ik’ gecombineerde teksteigenschappen, bijvoorbeeld het gebruik van de tijden (Missinne 2013, 96).

De onvoltooid verleden tijd ondermijnt hier wat Missinne beschrijft als de “suggestie van [een] diachrone dimensie”, de aanduiding van een duidelijke afstand tussen het vertellen en het vertelde (Missinne 2013, 90).

Er zijn nog enkele andere elementen in dit fragment aan te duiden die de afstand tussen de verteller en het personage Dominique trachten te verkleinen. Eerder werd al aangehaald dat de combinatie van de eenvoudige nevenschikkende structuur en de fragmentarische opeenvolging van zinnen lijkt te wijzen op het kinderlijke oog. Deze stilistische kenmerken wijzen op een focalisatie die beperkt is tot die van het kind, de jonge Dominique. Ook in dit fragment kunnen zulke betekenisgevende vormelijke eigenschappen worden aangeduid. Eenvoudige zinnen volgen elkaar in een haast willekeurige volgorde op. De verteller citeert de dominee en wisselt vervolgens af tussen vertelsels over Elsabe, haar eigen ervaringen en de visie van haar moeder. Ook de kinderlijke woordenschat is in deze context relevant – de dominee wordt beschreven als een “waaninnig slachtvarken” (Botha 2013a, 23).¹⁰⁴ De verteller lijkt niet alleen te zien wat de jonge Dominique ziet, maar ook te begrijpen wat zij begrijpt en bovendien dezelfde taalkennis te beheersen. De intradiëgetische narratieve stem lijkt hier een autodiëgetische verteller te zijn: personage en verteller vloeien in elkaar over.

Missinne wijst ook op het belang van het scenisch karakter van de vertelling voor de evocatie van het kinderlijke oogpunt. Ze onderstreept hierbij de positieve werking van het gebruik van de directe rede voor de uitspraken van optredende personages. In hoofdstuk drie werd al

¹⁰⁴ Botha maakt vaak gebruik van van kinderlijke woordenschat. Een goed voorbeeld treffen we aan in het Engelse *False River*: “When Ma said that, Pa got very *cross*. [...] There was also a special class for *retards*” (Botha 2013b, 31-32) (mijn cusivering). De Afrikaanse vertaling naar “woedend” en “dom kinders” is minder tekenend (Botha 2013a, 32). Opmerkelijk in de Engelse versie is het gebruik van kinderlijke woordenschat die de auteur Dominique nooit gekend kan hebben in haar Afrikaanstalige jeugd. Ook zo wordt de fictieve handeling van het schrijven benadrukt.

verwezen naar de prominentie van de directe rede en de letterlijke parafrase bij de beschrijving van de woorden van andere personages. Ook hier wordt het citaat van de dominee “letterlijk” – al is het daarom niet in de “werkelijkheid” door een dominee geuit – opgenomen en treedt vervolgens een directe parafrase op – “ma sê...” – voor de verwijzing naar Sandra Botha’s uitspraak.¹⁰⁵ De context van het jonge, naïeve kind dat allerlei indrukken opdoet maar ze nauwelijks begrijpt, wordt door middel van wat Missinne beschrijft als een bepaalde weergavemodus – de directe rede – opgeroepen (Missinne 2013, 96).¹⁰⁶ Ook de weergave van de uitspraken van andere personages kan dus als stilistische parameter voor het bepalen van de focalisatie – en bijgevolg de afstand tussen personage en verteller – worden beschouwd.

Bij een eerste beschouwing kan de keuze voor de gelijkschakeling van verteller en personage worden beschouwd als een nadruk op de “echtheidswaarde” van de jonge stem: de verteller kijkt mee door de jonge ogen van het personage en weet dus wat er “werkelijk” gebeurt. Deze literaire keuze dient echter ook als metacommentaar te worden gelezen. De overlapping van verteller en protagonist kan worden beschouwd als een verwijzing naar de fictieve aard van zowel de herinnering als “het ik van het verleden”. Aangezien de herinnering van “het ik” per definitie onvolledig en gekleurd is, omhelst de auteur deze fictionaliteit door de gelijkschakeling van verteller en personage, de creatie van een duidelijk fictief “ik”.

De afstand tussen verteller en personage blijft echter niet constant doorheen het narratief. Het gaat eerder om een dynamische spanningsverhouding. Dit blijkt ook uit bovenstaande scène. Het narratieve relaas van de ik-verteller die zich in het vertelmoment bevindt, wordt op subtiele wijze bijgestaan door een later, terugkijkend ik. Eerst en vooral wijzen bepaalde

¹⁰⁵ Uitspraken als deze – beginnend met “ma sê” of “pa sê” – zijn schering en inslag in *Valsrivier*. Botha verwerkt op subtiele wijze de uitingen van andere personages – uitspraken die “het ik” niet altijd begrijpt – voor de invulling van de onvolledige kinderlijke perceptie. Soms ontbreekt ook de “ma sê”/“pa sê” en is het voor de lezer toch duidelijk dat de jonge verteller een letterlijke uitspraak van één van beide ouders nabootst. “Pa betaal deur sy nek om die grond by haar te huur” lezen we (Botha 2013a, 35). “Betaal deur sy nek” – een formulering die een jong kind nooit uit zichzelf zou gebruiken – wijst duidelijk op een letterlijke uitspraak van het personage Andries Botha.

¹⁰⁶ Niet alleen door de willekeurig aanvoelende volgorde van zinnen, maar ook door bepaalde letterlijke uitingen van de verteller in de roman wordt deze jonge onwetendheid benadrukt: “Paul sê hy wed ek weet nie wat ironie beteken nie, maar ek weet tog. Dis iets wat uit yster gemaak word, soos daai prakseersels wat doodstrikke is” (Botha 2013a, 34). De tekst getuigt van een aandoenlijke, kinderlijke fantasie.

stilistiese keuses op die interferentie van een oudere, beskouende verteller.¹⁰⁷ *Valsrivier* is doorspekt van poëtisch taalgebruik; de beeldspraak zegeviert. In bovenstaande passage lezen we: “met ’n stem wat soos ’n waaiërband wat besig is om die gees te gee, al hoër en heser gly” (Botha 2013a, 23).¹⁰⁸ *Waaierband* kan vertaald worden als ventilator.¹⁰⁹ Deze genuanceerde als-vergelijking – een “*simile*” – komt duidelijk van een retrospectief. Er ontstaat een soort meerstemmigheid: een ouder ik kijkt terug op het verleden, en tegelijkertijd blijft de interne focalisatie van het kind intact (Missine 2013, 113).

Terwijl de uitspraak van de dominee in directe rede enerzijds de kinderlijke ervaring evoceert, duidt deze letterlijke citering tegelijkertijd op de aanwezigheid van een “ik-nu” in de vertelsinstantie. Deze complexe christelijke concepten zouden door het jonge “ik-toen” nooit zo letterlijk kunnen worden onthouden en gereproduceerd. Er wordt met andere woorden door het gebruik van concepten en terminologie die het belevend ik overstijgen, een afstand tussen een deel van de vertelsinstantie – zoals reeds aangehaald kan de verteller soms tegelijkertijd de hoedanigheid van het jonge én oudere ik aannemen – en het personage te weeg gebracht.¹¹⁰

Daarnaast moet ook worden vermeld dat deze korte passage een duidelijke plaats kent in het totale narratief. Botha creëert, zoals reeds besproken, aan de hand van citaten en reflecties als deze een persoonlijke tijdschets van het politiek geteisterde Zuid-Afrika van de jaren zeventig en tachtig. Hier blijkt uit het citaat van de dominee duidelijk de walgelijke justificatie van het extreme onrecht op basis van het geloof: “Na die verderflikhede van Baäl het God die nasies verstrooi; vir ewig geskei deur ons Here soos hierdie stukkende potskerwe” (Botha 2013a,

¹⁰⁷ Missine wijst op de belangrijke invloed van de stilistiese eigenschappen voor de interpretatie van de tekst (2013, 96-97).

¹⁰⁸ Opmerkelijk is het ontbreken van enige poëtische vergelijking in de Engelse versie van deze passage: “the dominee threw a clay pot from the pulpit and shouted, his voice growing louder and louder” (Botha 2013b, 23). De auteur Botha voegt op verschillende plaatsen in *Valsrivier* en *False River* poëtische reflecties toe aan het narratief, wijzend op de taalspecifieke aard van de lyrische taal.

¹⁰⁹ Hier dient echter wel opgemerkt dat het poëtische taalgebruik exponentieel toeneemt doorheen het narratief. In de beschrijvende passages van de erg jonge Dominique duikt de poëtische kleur vooral op in de uitspraken van de mensen die haar omringen. ““By gebrek aan berge, ’ sê Pa soms met ’n domineestem, ‘is die lug ons landskap.’” lezen we in het eerste hoofdstuk (Botha 2013a, 11). Steeds meer worden lyrische reflecties echter door de “groeïende” verteller zelf geformuleerd. De vooruitgang van het personage is met andere woorden merkbaar in de taal van het narratief. Deze groei van de talige creativiteit kan beschouwd worden als een deel van het portret van Dominique Botha’s schrijverswording, een aspect van *Valsrivier* dat in 4.3. verder zal worden toegelicht.

¹¹⁰ Deze strategie wordt echter niet door alle critici opgemerkt: “We are also shown the linguistic development and consciousness of the Botha children, in *the ability of eight-year-old Dominique to quote her Pa*” (Rosenthal 2013) (mijn cursivering).

23). *Nasies* wordt in het Engelse *False River* vertaald als *rases* (Botha 2013b, 23). God bepaalde dat de verschillende rassen gescheiden – “apart” – dienen te leven, en “wie is die mens om sy Heilige Woord te bevraagteken” (Botha 2013a, 23). Ook deze inbedding van deze passage in het ruimere kader van het narratief, wijst op de subtiële focalisatie van het oudere ik. Niet alleen de duidelijke politieke lading van bepaalde passages, maar ook de melancholische, nostalgische toon die uit veel beschrijvingen blijkt, duidt doorheen *Valsrivier* op de focalisatie van een retrospectief ik (Missinne 2013, 112).

Daarnaast wijst ook de prominente ironische toon in deze passage op een aanwezig “ik-nu” in de vertelsinstantie. Terwijl de dominee van de NG kerk inhumane stellingen preekt, moet Elsabe schrijven over de “verdorwenheid” van het Roomse – het katholieke – geloof. Dominique ziet hoe de dominee de duiven op het kerkdak neerschiet, waarna een ironisch-humoristische stelling van haar moeder volgt: “Ma sê duiwe is ’n simbool van vrede en die liefde en dit wys jou net” (Botha 2013a, 24).¹¹¹ Zowel de ironie als de genuanceerde humor in dit fragment onthullen wat Missinne beschrijft als het ervaringsweten van een “doorwinterd” verteller (Missinne 2013, 117).¹¹² Ook de eerder beschreven complexe metacommentaar in *Valsrivier* markeert een duidelijke focalisatie van een terugkijkend subject (Missinne 2013, 107).

Botha benadrukt de afstand tussen het “ik-nu” – een deel van de vertelsinstantie – en het personage niet alleen door stilistische en structurele elementen in *Valsrivier*. Soms wijst ook bepaalde informatie in de vertelling op dit onderscheid. Hiervoor verwijs ik kort naar een andere passage in de roman:

Ek haal my dagboek onder my matras uit.
Ons lewe in die hart van ’n groot en fatale sonde. ’n Verpletterde gebod. Dis ’n

¹¹¹ Constructies als deze treden meermaals op in de roman: de verteller doet verslag van de stellingen van anderen, zonder enig commentaar op deze uitspraken – wijzend op de focalisatie van het jonge ik – maar tegelijkertijd blijkt uit de humortistisch/ironische opbouw van de passages het beschouwende oog van een ouder, terugkijkend ik. “Mevrou Wilson sê Paul is ’n charmer. Pa sê meneer Wilson is ’n dronklap. Mevrouw Wilson het onlangs in trane op Groot Rietpan aangekom, want meneer Wilson het sy werk verloor en hulle gaan moet aanbeweeg. Pa het vir haar gesê: ‘A man cannot fit and turn on the bottle’” (Botha 2013a, 36). Ook hier zien we weer het *code-switching* tussen het Afrikaans en het Engels.

¹¹² In bepaalde passages van de roman wijst de volgorde van uitingen op een causaal verband dat het jonge ik nooit zelf zou kunnen leggen. Wanneer Paul commentaar geeft op Dominiques gewichtverlies, lezen we in *False River*: “At least the bleeding had dissapeared, I thought” (Botha 2013b, 72). Het verband tussen vermageren en het ophouden van de menstruatie overstijgt de kennis van het jonge ik. In de Afrikaanse vertaling verdwijnt echter deze “problematische” gevolgtrekking: “*Volgens die klinieksuster* is dit ook hoekom ek nie meer menstrueer nie” Botha 2013a, 74) (mijn cusivering).

verrotte sedeleer dié een wat gebaseer word op ons goed versorgde landerye, ons rompe wat tot onder die knie gedra word en ons onwrikbare geloof in 'n partydige God. Punt. Juffrou Cora is 'n dom teef. Punt (Botha 2013a, 131).

Ook op de volgende pagina lezen we: “Ek steek my dagboek onder my matras weg en gaan ondertoe” (Botha 2013a, 132). Botha creëert door de opname van een dagboekfragment van het personage Dominique en de mededeling over dit dagboek een afstand tussen het vertellend en het belevend ik. De reflecties van het ik net na de gebeurtenissen staan los van de narratieve stem in *Valsrivier*.¹¹³ Opmerkelijk hier is de “literaire” taal in de passage. Ook deze stijl kan als metacommentaar worden geïnterpreteerd. Door de discrepantie tussen de poëtische stijl van het dagboek – een uiterst autobiografisch document – en de eerder verslaggevende toon in de “roman” – cf. paratekst – *Valsrivier* benadrukt Botha opnieuw de problematische juxtapositie van fictie en non-fictie.

Ten slotte wil ik nog kort de plaats van het auteursniveau – het ik als de schrijver Dominique Botha – in de roman belichten. Ik haalde eerder al de groei van het personage én de jonge narratieve stem in *Valsrivier* aan. Kenmerkend voor deze groei is het eindpunt. Aan het einde van het narratief lijken het “ik-nu” en het “ik-toen” te versmelten tot één simultaan belevend én rapporterend ik.¹¹⁴ Het personage Dominique lijkt bij de dood van haar broer eindelijk haar eigen volwaardige stem te hebben gevonden. Ze eist dat zijn lichaam uit Engeland terug naar de *plaas* wordt gebracht: “Nee. Jy mag hom nie in die vuur instuur nie. Jy gaan hom huis toe bring”, een citaat in directe rede van het personage Dominique (Botha 2013a, 198). De roman wordt afgesloten door een rouwgedicht van de auteur Dominique Botha aan haar broer Paul Botha. Het einde van het narratief markeert een versmelting van personage, verteller én auteur.

Uit deze analyse van de vertelinstantie en focalisatie blijkt dat er in *Valsrivier* sprake is van een “dubbelzinnige afstand tussen het universum van het kind en dat van de volwassene, [...]

¹¹³ “It is a very personal book, as intimate as a *locked diary*”, schrijft Amanda Coetzee (2013) (mijn cursivering). Botha lijkt echter te willen benadrukken dat de roman net *niet* gelijk gesteld kan worden aan “een dagboek”. Het is een gefictionaliseerd relaas en is dus minder “referentieel” dan het traditionele egodocument. Daarnaast wordt *Valsrivier* – in tegenstelling tot een dagboek – gepubliceerd.

¹¹⁴ “In his essay on self-making and world-making Bruner says that a narrator, in the here and now, sets out to describe the progress of a protagonist who happens to share his name. The narrator must bring that protagonist from the past into the present in such a way that the protagonist and the narrator eventually fuse and become one person with a shared consciousness” (geciteerd in Krog 2005, 104).

[een] beweging van distantiëring en toenadering en alle tussenvormen” (Missinne 2013, 114). Het is niet altijd duidelijk of bepaalde reflecties voortkomen uit het “ik-toen” of het “ik-nu”. Bedenkingen van kort na de vertelde gebeurtenissen en inzichten van het volwassen, herinnerend ik wisselen elkaar onopgemerkt af en treden zelfs gelijktijdig op.¹¹⁵ “Soms moet de lezer zelf beslissen of de focalisatie bij de volwassen verteller dan wel bij het kindpersonage ligt”, stelt Missinne (Missinne 2013, 124), en dit lijkt ook voor *Valsrivier* te gelden.

Missinne beschrijft in heldere taal de complexe “ik” in de autobiografische en ook autofictionele tekst:

Het gebruik van het voornaamwoord ‘ik’ in een autobiografische tekst is een complexe aangelegenheid. ‘Ik’ heeft taallogisch bekeken een dubbele functie. Enerzijds is het een ik dat door dit ‘ik’ uit te spreken zichzelf markeert als de instantie die aan het woord is, ‘het sprekend ik’. Anderzijds luidt het ‘ik’ tegelijk een daarvan te onderscheiden instantie aan, namelijk het ik over wie in deze tekst gesproken wordt, ‘het beschreven ik’. Dit houdt in dat het autobiografisch ik een talig ik is, een ik dat door toedoen van de taal tot stand komt, en daarnaast ook een dubbelzinnig ik, want het is tegelijk het ik dat de uitspraken doet en dat waarover de uitspraken worden gedaan (Missinne 2013, 105).

Anders dan het vaste autobiografische pact van Lejeune – waarin auteur, verteller en personage één ik vormen – suggereert, is er in teksten als *Valsrivier* duidelijk sprake van een amalgaam van “ikken”. De ik-figuur in de roman is geen duidelijke entiteit, maar eerder een veelzijdige “plek van subjectieve ervaring” (Missinne 2013, 105). Dit hybride ik kan in Botha’s poëtische en maatschappelijke profiel worden geplaatst: aangezien er geen zuivere referentialiteit bestaat, krijgt ook het ik per definitie een nieuwe, fictionele vorm in de tekst. Niet alleen de herinnering, maar ook de persoonlijke identiteit is gefragmenteerd en bijgevolg vatbaar voor reconstructie en fictionalisering. Niets is volgens Botha statisch, noch het onderscheid tussen fictie en non-fictie, noch het “ik”.

¹¹⁵ Opvallend is het feit dat de leeftijd van Dominique doorheen het verhaalverloop nooit vermeld wordt. De lezer kan slechts raden aan de hand van de beschreven indrukken en handelingen hoe oud het gefocaliseerde jonge ik is. Deze lacune stimuleert het onduidelijke onderscheid tussen de verteller en het personage. Aangezien de lezer nooit zeker weet hoe jong de perceptie van het belevend ik precies is, kan hij/zij slechts intuïtief bepalen welke reflecties afkomstig moeten zijn van het retrospectieve ik.

4.2 De creatie van een relationele identiteit

In *Valsrivier* creëert de auteur Dominique Botha een portret van het personage Dominique Botha. Eerder werd al onderstreept dat het primaire doel van de tekst de creatie van een eerbiedige schets van het levensloop van Paul Botha is. In dit laatste deeltje zal ik kort het interessante dialoog tussen de karakterisering van beide hoofdpersonages – de spanning tussen de autobiografie en de biografie¹¹⁶ – aanduiden, een licht werpend op de “strategies of self-representation” in Botha’s debuutroman (Viljoen 2007, 187). Het feit dat Dominique en Paul in elkaars verlengde worden gekarakteriseerd, benadrukt de geconstrueerde aard van de tekst. Het portret van Dominique heeft een bepaalde functie in de ode voor haar broer. Ook dit tekstkenmerk kan als fictionaliteits signaal worden gezien.

Een eerste opvallende eigenschap van de karakterisering in *Valsrivier* is de voortdurende creatie van tegenstellingen. Voortdurend wordt Paul beschreven als tegengestelde van Dominique, en *vice versa*. Het jonge meisje wordt doorheen het narratief steeds geportretteerd als naïef, bijna dom, kwetsbaar en haast karakterloos. Haar oudere broer daarentegen wordt vanaf het begin voorgesteld als charismatisch, verstandig – de beloftevolle schrijver¹¹⁷ – rebels en vol lef.¹¹⁸ Het contrast wordt vooral beklemtoond door uitingen van hun ouders. “Ek het Ma en Pa hoor praat oor ek en Paul en ’n perd van ’n ander kleur”, lezen we aan het begin van de roman (Botha 2013a, 29). In de Engelse versie hebben ze het over “a different kettle of fish” (Botha 2013b, 29). De nadruk wordt gelegd op broer en zus als twee uitersten.

Dominique wordt door haar familieleden Nonsens, Kommerkous of Sliminique – met een ironische ondertoon – genoemd, terwijl ze Paul beschrijven als Zoontjie (Botha 2013a, 33, 42). Steeds opnieuw wordt de nadruk gelegd op de grootse verwachtingen van Sandra en Andries Botha en de andere familieleden voor de oudste van de nieuwe Botha-generatie. Op een verjaardagskaartje schrijft oma Celia: “Paultjie jy is ons mooiste en ons slimste” (Botha

¹¹⁶ Hambidge verwijst naar de verteller Dominique als de “fiksonale biograaf” (Hambidge 2013b).

¹¹⁷ “Paul sê hy gaan eendag ’n skrywer wees”, lezen we al aan het begin van het narratief (Botha 2013a, 44). Dominique, daarentegen, wil eerst een pianist en later een arts worden (Botha 2013a, 40, 76). Terwijl Pauls aspiraties vol lof worden onthaald, lezen we bij Dominique: “Ek wil graag ’n konsertpianis word, maar dis onmoontlik. Ma sê die ware musikante is Asjkenasim-Jode uit Rusland, waar talent soos ’n lont deur geslagte smeul om een keer elke eeu deur ware aanleg aan die brand gesteek te word” (Botha 2013a, 40).

¹¹⁸ Al van kinds af aan wordt Paul geportretteerd als een waaghals. “Sy skraap ’n gaar skaapkop met ’n lemmetjie om die laatste hare af te kry en hou dan ’n oog in die palm van haar hand uit [...]. Paul stap nader. Hy neem die glibberige bol uit haar hand en sluk dit heel in” (Botha 2013a, 51-52).

2013a, 9). Niet alleen de uitingen in de directe rede van andere personages benadrukken de tegenstelling tussen Dominique en Paul, ook de narratieve stem draagt bij tot de juxtapositie van beide personages. Bij de beschrijving van de wagen die Paul in zijn “houtwerkklass” gebouwd heeft, lezen we:

Een van die beoordelaars vertel vir Ma van ’n begaafde kind wat zo agter in sy skoolwerk is omdat hy so ver vooruit in sy denke is. Ek hou van die blommerangskikkings (Botha 2013a, 34).

Het “begaafde kind” waarnaar wordt verwezen, is Paul, Dominique daarentegen heeft enkel oog voor de bloemstukken. De verteller creëert hier een duidelijke tegenstelling door de opvolging van deze twee mededelingen.

Terwijl Paul vanaf het begin een duidelijk links politiek gedachtengoed koestert, wordt in het portret van de jonge Dominique steeds de nadruk gelegd op haar maatschappelijke gehoorzaamheid. “‘Ek glo in God,’ sê ik. ‘Natuurlik glo jy,’ sê Paul en glimlag” (Botha 2013a, 59). Een beetje later lezen we: “Ek is hoofmeisie van die Laerskool Salomon Senekal, ongeag Ma en Pa se politiek” (Botha 2013a, 64). Ook de volgende passage in *False River* is exemplarisch:

Paul went back to the sofa and picked up Black Beauty. He said to Ma, “I can’t believe they want to ban this.” Paul loved using words that only grownups understood. [...] Ma agreed with Paul that the proposed ban was breathtakingly preposterous. *I knew it was a story about a horse* (Botha 2013b, 45) (mijn cusivering).¹¹⁹

Nadat Paul een eerste keer de teugels volledig kwijt geraakt – hij danst bij klaarlichte dag naakt en dronken in de gedenkfontein van Dominiques kostschool – lezen we: “Such a good rugby player. I did not expect this of him”, een uitspraak van één van Dominiques leraressen (Botha 2013a, 89). De nadruk wordt gelegd op Pauls roekeloze vitaliteit.¹²⁰ In dezelfde passage lezen we echter: “Ek is doodmoeg, oorweldig deur ’n lusteloosheid wat my al weke lank aan die enkels beet het, alsof ek met elke tree deur dryfsand moet beur” (Botha 2013a,

¹¹⁹ Opmerkelijk is het feit dat deze laatste beschrijving over de kennis van “het ik” in *Valsrivier* ontbreekt (Botha 2013a, 46).

¹²⁰ “Jou broer stel in elke moontlike ondervinding belang. En elke moontlike ondervinding stel in hom belang”, vertelt een huisgenoot van Paul later (Botha 2013a, 160).

90). Tegenover de levendigheid van Paul wordt Dominiques lichamelijke kwetsbaarheid geplaats: ze lijdt in haar puberteit aan acute anorexia.

De verregaande naïviteit van Dominique wordt doorheen het narratief steeds benadrukt. Wanneer ze op haar eerste schooldag op de middelbare school in Natal met één van Pauls vrienden praat, lezen we:

“Moenie so oorweldig lyk nie,” sê hy vir my. “[...] Maar oppas vir die letties, hoor.” Hy lag en waai totsiens. Ek kyk hom blosend agterna. Ek weet daai woord het te make met pornografie, en dis nog erger om daaraan te dink as aan maandstonde (Botha 2013a, 69).

Het woord *letties* verwijst naar lesbiennes. Ook later in de roman, wanneer het personage – en het “ik-nu” in de vertelinstantie – al een stuk ouder is, blijft de onwetendheid van het personage prominent:

“Jou broer het ge-OD,” sê hy. [...] “Wat beteken OD?” (Botha 2013a, 185).

Dominique wordt volledig buiten de rebelse, geïntoxiceerde leefwereld van haar broer geplaats. Zelfs de bekende Engelse term voor overdosis is haar onbekend.

De intellectuele en creatieve capaciteiten van het ik komen nooit expliciet aan bod in *Valsrivier*, in teenstelling tot de overdaad aan referenties naar Pauls intellectuele geest. Dominique uit steeds haar bewondering voor de kwaliteite van anderen. De schoonheid van haar moeder, het verstand van haar vader, de politieke aspiratie van vriendje Adi (Botha 2013a, 15, 44, 180-181). Tot het bittere einde bewaart ze een diepe bewondering voor haar broer: “Ek dink nie dis lafhartig om selfmoord te pleeg nie. Ek dink Paul is baie dapper” (Botha 2013a, 146). Dominiques karakterloosheid blijkt dan weer uit scènes als deze:

“Ek wil jou baie graag soen,” sê hy. “Wil jy hê ek moet?” Ek wil nie hê hy moet nie, maar laat hom begaan, want ek wil nie alleen in die huis wees nie. [...] Ek voel hoe hy hard word teen my bobeen. “Kan jy my groot voël voel?” fluister hy. “Kan jy voel, dis so groot en hard vir jou.” Hy trek my rok op en druk homself in my in. Ek keer hom nie (Botha 2013a, 162).

Uit deze voortdurende vergelijking en oppositie van broer en zus blijkt de frustratie van het personage Dominique. Nadat Paul de *Natal Poetry Competition* wint¹²¹, lezen we: “Ma sê: ‘Ek het niks minder verwag nie.’” (Botha 2013a, 79). Net daarna, wanneer Pauls ouders vernemen dat hij heeft ingebroken in de *Old Boys’ Club* en samen met vrienden alle sterke dranken opgedronken heeft, vertellen zijn ouders hem: “Jy behoort jou suster se voorbeeld te volg” (Botha 2013a, 80). Dominique wordt enkel als voorbeeld aangehaald wanneer Paul rebelleert. Ook blijkt de frustratie van Paul over de “slaafsheid” van zijn brave zuster: “Kan jy miskien vir ’n oomblik ophou om so fokken vroom te wees en iets ’n bietjie probeer geniet?” (Botha 2013a, 95).¹²²

Doorheen het narratief verstart Pauls intellect en positieve revolutie steeds meer in zinloze anarchie en zelfdestructie. Hij wordt van de universiteit weggestuurd en deserteert vervolgens tijdens zijn verplichte legerdienst. Hij probeert een eerste keer zelfmoord te plegen. Zijn druggebruik neemt exponentieel toe. Pauls rationeel denkvermogen brokkelt daarentegen even snel af.¹²³ Deze wendingen in het verhaal hebben ook een invloed op de portrettering van Dominique. Haar gehoorzaamheid krijgt steeds meer een positieve connotatie: ze treedt op als een soort beschermer van haar oudere broer.¹²⁴ “The novel charts both Paul’s trajectory

¹²¹ Wanneer Paul de prijs in ontvangst neemt, lezen we “Hy soen haar aangebode wang, bal sy vuis in die swartmagsaluut en krimp ineen van die lag” (Botha 2013a, 79). Pauls gebruik van de “Black Power salute” – hij wordt steeds beschreven als “herrieschopper”.

¹²² Ondanks de sterke tegenstellingen tussen beide personages, blijkt tussen de regels door de sterke liefde en het respect tussen broer en zus. “‘Terloops, jy lyk baie mooi. [...] Het jy uiteindelik opgehou om verlief te wees op die idee om siek te wees’” vraagt Paul aan Dominique (Botha 2013a, 183). “‘Jy lyk soos ’n porseleinpop op ’n ashoop,’ sê hy en glimlag” – de aandoenlijke woorden van Paul wanneer Dominique hem bezoekt in zijn miezerige woonst (Botha 2013a, 157). Ze begripen elkaar vaak zonder woorden. Paul verwijst naar Dominiques liefdesverdriet, hoewel ze hier nooit eerder met hem over gepraat heeft: “‘Jy het ook ’n verandering nodig,’ sê hy. ‘Dit kan jou dalk help om oor daardie breinlose frat boy te kom waaroor jy besig is om weg te kwyn’” (Botha 2013a, 153).

¹²³ Paul verliest zijn kenmerkende heldere geest steeds meer bij het ouder worden. Zijn uitingen worden doorheen het narratief steeds irrationeler. “‘Miskien moet jy probeer deur Unisa te studier?’ ‘Waarvoor? Sodat hulle vir my kan vertel wat om te lees’”, lezen we in een dialoog tussen Dominique en Paul (Botha 2013a, 153). “‘Paul, ek dink nie jy leef die regte soort lewe nie.’ ‘Dom, met alle respek, wat dink jy weet jy van die lewe? Ek het al meer mans genaai as wat jy het’” (Botha 2013a, 182). “Paul se rou intelligensie [ontaard] kort-kort in snerpande sarkasme”, zegt zijn moeder (Botha 2013a, 177). Paul zelf blijft zijn irrationele gedrag echter legitimeren op basis van zijn “politieke *struggle*” (Botha 2013a, 145). Hij wordt steeds cynischer, en verliest in werkelijkheid contact met de productieve strijd tegen het apartheidsbewind: “‘Ma vaar goed by die Nasionale Vrouekoalisie,’ sê ek. [...] ‘Beter as Tupperware-partytjies,’ sê Paul” (Botha 2013a, 182).

¹²⁴ Dominique spoort Paul aan om zijn studie voort te zetten, om “die regte soort lewe” te leiden. Ze waarschuwt hem wanneer zijn ouders hebben ontdekt dat hij uit de universiteit is gegooid, en ook wanneer Andries Botha onderweg is Paul op te halen nadat hij van zijn legerdienst is gevluht (Botha 2013a, 110, 134). Ze probeert hem letterlijk – door het schoonmaken van zijn erbarmelijke woonst in Yeoville – en figuurlijk te reinigen (Botha 2013a, 163). Ook neemt ze het meermaals op voor Paul thuis, en liegt zelfs om hem (en ook haar

and Dominiques as she goes from being adoring little sister to anxious guardian to one of his mourners”, schryft Otter (2013). Paul blijft zich voordoen als de moedige strijder van het verzet, maar steeds meer komt zijn onderliggende breekbaarheid naar boven. Na zijn zelfmoordpoging keert hij terug naar de *plaas*. In een erg aandoenlijke passage helpen Andries, Sandra, Dominique en Christiaan samen Paul een bad te nemen. “Moet my dan nie kielie nie, Pa!’ Paul lag met trane wat oor sy wange loop” (Botha 2013a, 139).

Niet alleen Dominique, maar ook de andere personages in *Valsrivier* worden beschreven in relatie tot het centrale figuur Paul Botha. Er is in de roman sprake van relationele identiteit: personages worden niet los van elkaar, maar in verhouding tot elkaar geportretteerd (Missinne 2013, 163). Dominique kan worden beschouwd als anti-personage van Paul. Andries Botha wordt duidelijk beschreven als de oorsprong van Pauls notie van rechtvaardigheid. Hij is daarnaast echter ook een symbool voor standvastigheid, een eigenschap die zijn zoon helemaal niet heeft. In een dialoog tussen moeder en zoon aan het begin van de roman, lezen we: “Ek gaan wetenskaplik te werk, want ek weet nie van beter nie” (Botha 2013a, 42). Sandra Botha’s wetenschappelijkheid staat in schril contrast met de roekeloze intelligentie van Paul die zal volgen. Ook Christiaan wordt ten opzichte van zijn oudere broer gekarakteriseerd. In een gesprek met Dominique, zegt Paul:

“Sê asseblief vir Christiaan ek sê dankie. Ek kry die arme drommel jammer dat hy weer moet teruggaan skool toe. Tog snaaks hoe beheersd hy is. Spaar sy sakgeld, selfs vir Paaseiers. Moet ’n vreemde maar nuttige eienskap wees om te hê” (Botha 2013a, 145).

Het portret van Dominiques identiteit in *Valsrivier* is onlosmakelijk verbonden met de karakterisering van Paul, het vertellen van *zijn* verhaal. Kenmerkend voor het hele narratief is de definitie van de eigen identiteit in de volgende passage:

“Hou sou jy jousef dan beskryf indien nie as ’n pianiste nie?” Ek kan aan niks dink om te sê nie. In my gedagtes lê my jare opgestapel in ’n bedremmelde hopen konformiteit. “*Seker as Pauls se suster,*” sê ek uiteindelik (Botha 2013a, 115) (mijn cusivering).

ouders zelf) te beskerm: “Ek maak Paul se kamer skoon, pak sy klere weg en bel huis toe. Hy het ’n kamer. ’n Werk. Hy sorg vir homself. Die huis is skoon” (Botha 2013a, 192).

Het ik vermeldt in het narratief de grote mijlpalen in de groei van Dominique – de eerste maandstonden, de prille seksualiteit, het puberale liefdesverdriet (Botha 2013a, 54, 125) – maar deze punten kunnen worden beschreven als topoi (Missinne 2013, 221). De drempelsituaties of initiatiemomenten van het ik structureren de herinneringen, ze dienen als kapstok in de schets van het leven van Paul. Deze topoi kunnen echter ook als impliciete metacommentaar worden gelezen: Botha benadrukt de persoonlijke aard van de terugblik. Ze beschrijft *haar* herinneringen van Paul, die per definitie zijn gekleurd door de eigen prille ervaringswereld van de jonge Dominique. Ook de relationele identiteit in het algemeen kan als fictionaliteitssignaal worden beschouwd: de toetsing van verschillende personages aan elkaar duidt op de geconstrueerde aard van de vertelling.

4.3 De broer als *pre-text*

Een laatste interessant punt dat ik in deze analyse zou willen bespreken is de portrettering van de schrijverswordingen in *Valsrivier* – de complexe dialoog tussen de auteur Dominique Botha en de auteur Paul Botha. In het eerste hoofdstuk verwees ik naar “het schrijven” en het “schrijversschap” als terugkerend thema’s in de Zuid-Afrikaanse literatuur. Auteurs als Antjie Krog – in *A Change of Tongue* – beschrijven daarnaast “de schrijverswording” van het ik in hun teksten. Ook in *Valsrivier* krijgt de groei van de literaire stem een duidelijke plaats. Hier is het echter opmerkelijk dat het de auteur Paul Botha’s stem is die in het narratief wordt beschreven en dat er bovendien geen sprake is van een groei, maar eerder van een aftakeling. Dominique Botha’s schrijverswording blijkt daarentegen slechts indirect en op macroniveau.

Zoals reeds vermeld, wordt Paul van jongs af aan beschreven als de beloftevolle schrijver. Op internaat in Johannesburg, de eerste drie jaren van de middelbare school, verschijnt één van zijn gedichten in het jaarboek (Botha 2013a, 53). Ook een opstel van zijn hand wordt in het schooltijdschrift gepubliceerd en wordt ook in *Valsrivier* volledig opgenomen (Botha 2013a, 65, 66-67). Ook in zijn volgende school in Natal wint Paul een belangrijke poëzieprijs (Botha 2013a, 79). Op de begrafenis van één van de werkers van de *plaas* wordt één van zijn gedichten voorgedragen en opnieuw “letterlijk” – al weet de lezer niet of de tekst werkelijk afkomstig is van de auteur Paul Botha – geciteerd in *Valsrivier* (Botha 2013a, 101).

Opmerkelijk is de afname van de lengte van de teksten van Pauls hand in *Valsrivier*. Het eerste opstel neemt twee pagina's op van de roman. Het gedicht dat op de begrafenis wordt voorgedragen is iets korter dan een pagina. Nadien worden enkel nog een kort liefdesgedicht, enkele informatieve brieven aan het gezin tijdens zijn legerdienst en korte flarden van onafgewerkte teksten opgenomen in het narratief (Botha 2013a, 106, 123-124, 191-192). Een belangrijk breukmoment in de roman is het bezoek van het gezin aan "die bekende digter", Antjie Krog (Botha 2013a, 85). Sandra Botha legt de bekende Zuid-Afrikaanse actor Pauls poëzie voor:

"Daar is regtig iets hierin, Sandra," fluister sy vir Ma. Haar vingers krom om Paul se folio's. Ek sit doodstil, vol ontsag. [...] "Onthou, Paul," roep sy agterna terwyl ons wegry, "'n skrywer skryf" (Botha 2013a, 86) (mijn cursivering).¹²⁵

Paul volgt de raad van de grote dichter echter niet op. De belangrijke ontmoeting luidt het begin in van de aftakeling van zijn literaire productie. De aanvankelijke lauwering van zijn werk lijkt te zorgen voor een groei van zijn uitingen over het schrijven, maar een duidelijke afname van de kwaliteit en de kwantiteit van zijn teksten.¹²⁶ Pauls schrijverschap kan doorheen het verhaal steeds meer worden beschreven als "veel woorden en weinig daden". Zijn volgende twee uitspraken zijn exemplarisch:

"Ek voel vere vir die tronk. Al die skrywers wat hul sout werd is, was al agter tralies. Ek sal dit as deel van my literêre opvoeding beskou" (Botha 2013a, 90).¹²⁷

"Ek het 'n handves in my tas en 'n biblioteek in my kop. Ek lees en skryf soos Boetie eet, sonder enige vooroordeel" (Botha 2013a, 174).

In de lagere school sukkel Paul met het "schoonschrijven" (Botha 2013a, 53). Dit contrast – het grootse inhoudelijke vermogen versus de problematische vorm – lijkt een voorbode te zijn voor het tragische einde, het onvermogen de literaire aspiraties om te zetten in een eigenlijk oeuvre.

¹²⁵ Uit dit citaat blijkt duidelijk de grote bewondering van het ik voor deze grote dichter. Een breedvoerige analyse in het licht van haar voorganger Krog zou interessant kunnen zijn. Het hybride genre van beide auteurs – de complexe verweving van fictie en non-fictie – levert interessant materiaal voor een vergelijking.

¹²⁶ "Houtwerknaweke maak hy ook skryfwerk klaar wat hy stuur na die onderwyser wat vir hom op hoërskool Engels gegee het. Die reaksie is nie bemoedigend nie. Pretensieus en selfbewus en vol goedkoop ervarings. *You can do better*" (Botha 2013a, 194).

¹²⁷ *Tronk* is de Afrikaanse term voor de gevangenis.

Zoals reeds aangehaald, wordt door de verteller geen nadruk gelegd op de creatieve kracht van het ik. De volgende passage is veelzeggend:

Ek sit op die balkon en skryf 'n brief vir Adi klaar. [...] Balpuntpenkomete streep oor halwe waarhede.¹²⁸ *My pen loop mank op die papier. Dit is nie vir my maklik om te skryf nie, nie soos vir Paul nie, wie se woorde en gedagtes soos oorgretige hoere op hom toesak* (Botha 2013a, 193) (mijn cursivering).

De verteller plaatst haar eigen gebrekkige schrijven tegenover Pauls talent. De aandachtige lezer merkt echter op dat deze beschrijving zelf getuigt van een literaire begaafdheid van het ik. De passage bevat een *simile* – een stijlfiguur die doorheen het verhaalverloop steeds meer opduikt in de vertelling: “soos oorgretige hoere op hom toesak”. De groei van de literaire stem blijkt slechts indirect uit de stijgende literaire aard van de vertelling zelf. Daarnaast kan ook de roman zelf – de stem van Paul Botha die slechts door Dominique Botha’s publicatie zeggingskracht krijgt – als ultieme bewijs voor de literaire groei van het ik worden aangehaald. De schrijverswording krijgt met andere woorden vorm door iets wat buiten het narratief ligt: het bestaan van de roman.¹²⁹ Voor deze laatste conclusie moet echter de verteller Dominique gelijkgesteld worden aan de auteur Dominique, wat zoals uitgebreid besproken niet vanzelfsprekend is.

De oppositie tussen de auteurs Paul Botha en Dominique Botha – de schrijversaftakeling en schrijverswording¹³⁰ – is echter niet eenduidig. Botha wijst in haar narratief ook op de gelijkenissen tussen beide literaire stemmen, in tegenstelling tot het radicale contrast dat door de verteller in laatstgenoemd citaat wordt gesuggereerd. Eerder werd al gewezen op de gelijkenis tussen de poëtische uitingen van het personage Paul en de auteur Dominique Botha. Ook de schrijfstijl en thematiek van Paul Botha’s opgenomen teksten in *Valsrivier* en de literaire kenmerken van Dominique Botha’s roman vertonen opmerkelijke gelijkenissen. In *My Story* – de eerste tekst van Paul in de roman – wordt een autofictioneel verhaal verteld.

¹²⁸ Ook dit citaat kent een duidelijke metatagische ondertoon. Haar woorden worden beschreven als “halve waarhede” (Botha 2013a, 193).

¹²⁹ “But it is Dominique’s unflinching skill as both observer and recorder, that carries the tragic arc of their history forward. It is her voice that shifts centre-stage in its aftermath”, schrijft Rycroft (2014). Ook Hambidge benadrukt de “creatieve overwinning” van Dominique Botha van haar broer (Botha 2013b).

¹³⁰ De roman begint met een versregel uit een gedicht van Paul Botha (*cf. supra*) – het motto – en eindigt met een gedicht van Dominique Botha (Botha 2013, 6; 201-206).

Niet alleen het hybride genre, maar ook de thema's en motieven in het opstel doen denken aan de totale roman, de tekst van Dominique Botha's hand. De nostalgie naar een verloren jeugd, de tijd als subjectief gegeven, de *plaats* als eeuwige thuis en drager van gekleurde herinneringen: "Time passed as a hazy succession of seasons [...] Home became a station and the sounds and sights reluctant memories. He became a stranger to childhood hideouts and once familiar haunts" (Botha 2013a, 66-67).¹³¹

Viljoen schreef een interessant artikel over "the mother as pre-text" in Krogs *A Change of Tongue*. Ze gaat hiervoor uit van "Brodzki's statement that the mother is often 'the pretext for the daughter's autobiographical project'" (Viljoen 2007, 187). Viljoen bespreekt de plaats van Krogs moeder – de auteur Dot Serfontein – in *A Change of Tongue*. De tekst kan gelezen worden als complexe dialoog met de moederlijke subjectiviteit:

The texts [the mother] has written function as a pretext (in the sense of a reason or excuse) for the daughter to write her own texts and also as pre-texts (texts already written by the mother) which the daughter can "reject, reconstruct, and reclaim", in order to take in her own subject positions (Viljoen 2007, 194).

In zekere zin is er in *Valsrivier* sprake van "the brother as pre-text". Botha wijst op de broer als inspiratie, als reden voor het ontstaan van de literaire stem van het ik. Paul neemt de rol van het literaire "moederfiguur" aan in de roman. Daarnaast wordt door Botha een interessante dialoog gevoerd met teksten van haar broers hand. Ook Viljoen wijst op de overname van bepaalde elementen uit de literatuur van de moeder in *A Change of Tongue*. Wel blijkt uit haar analyse dat er bij Krog in veel grotere mate sprake is van een afzetting van de "moederlijke stem": "By turning her back on the mother she gains creative independence and responsibility for her own ideas" (Viljoen 2007, 203). Dominique keert haar broer echter nooit de rug toe. Van de jaloezie en rivaliteit die Viljoen in Krogs narratief aanwijst, is geen sprake in Botha's debuut. De nederigheid van het ik wordt op alle niveaus – die van het personage, de verteller en de auteur – benadrukt.

Valsrivier presenteert een veelzijdige schets van oppositie en gelijkenis tussen twee literaire stemmen. Dit portret wijst op vernuftige wijze op de inspirerende kracht van de auteur Paul Botha op zijn zuster, de auteur Dominique Botha. De schrijver van *Valsrivier* ontstijgt door

¹³¹ Een uitgebreider vergelijking van Pauls teksten en het totale narratief zou interessant. Een eerste opvallend verschil is het gebruik van het afstandelijke "hij" in plaats van het besproken "ik" in *Valsrivier*.

een spel tussen de tematiek op microniveau – in uitspraken en teksten van Paul – en macroniveau – de roman van Dominique Botha – de literaire, talige tekst. Ze wijst op de inspiratie en beïnvloeding van haar broer Paul Botha en zijn rol in het ontstaan van haar debuut. Deze constructie is in mijn ogen het meest overtuigende echtheidssignaal van de hele roman. Daarnaast kan de oppositie van het schrijversfailliet en de schrijversgroei gelezen worden als een verwijzing naar de problematische ethische factor van het schrijfproces, het feit dat Dominique Botha in zekere zin haar literaire roem puurt uit de tragedie van de verloren strijd van haar broer:

By nabetragting sou 'n mens kon sê dat die kortwiek van my broer se kreatiewe impuls uiteindelik vleuels gegee het aan my eie stem. Ek neem die vertelling oor. Baie versigtig in die begin, maar soos die verhaal ontplooi, so beweeg die susterstem geleidelik weg uit die skadu van die ouer broer se talent, asook uit die skadu van verlies. (Botha, interview Hambidge 2013a)

5 CONCLUSIE

In deze studie heb ik Dominique Botha's debuutroman gesitueerd binnen de Zuid-Afrikaanse context van na de apartheid. *Valsrivier* werd getoetst aan de tendensen van een maatschappij – en een literatuur – in wederopbouw. Uit het overzicht in het tweede hoofdstuk is gebleken dat “de waarheid” in het getraumatiseerde Zuid-Afrika een specifieke rol krijgt. In een samenleving waar waarheid in teken staat van verzoening, kan het feitelijke nauwelijks los van het politieke worden beschouwd. De algemene vraag naar referentialiteit gaat daarnaast ook gepaard met een specifieke blik op het verleden. Het maatschappelijke en culturele discours staat in teken van de onthulling van “het persoonlijke trauma”, in de hoop zo tot een “collectieve waarheid” te komen. Schrijvers worden in deze context verwacht zich expliciet te uiten over hun poëtica – het begrip literatuur te definiëren alvorens te schrijven – en bovendien ook in “literaire” teksten hun politieke visie én individuele herinneringen bloot te geven.

In het derde hoofdstuk plaatste ik *Valsrivier* binnen dit complex kader van genre en politiek in post-apartheid Zuid-Afrika. Niet alleen het hybride genre in de roman – de vermenging van feit en fictie, verleden en heden – maar ook de duidelijke politieke kleur van de tekst, bieden een helder aanknopingspunt met bovenstaand kader. *Valsrivier* is klaarblijkelijk een roman van zijn tijd, die inspeelt op de literaire en maatschappelijke problematiek van het huidige Zuid-Afrika. Botha speelt in haar roman een interessant spel met de grote begrippen van na de apartheid: de waarheid, het geheugen/het verleden en het narratief.

Zoals het de Zuid-Afrikaanse actor betaamt, spreekt Botha zich niet alleen in de paratekst maar ook in metacommentaar – expliciet in bepaalde uitingen van personages, impliciet in stijl en structuur – in haar roman uit over haar poëtische en maatschappelijke visies. Uit mijn analyse blijkt dat ze steeds de geconstrueerde, talige én meerduidige aard van zowel het narratief als de herinnering benadrukt. Zo plaatst ze zichzelf nadrukkelijk naast de grote verdedigers van de (auto)fictie in de Zuid-Afrikaanse literatuur: Breytenbach, Brink, Coetzee en Ndebele.

Deze Zuid-Afrikaanse schrijvers zijn ook bekend voor hun anti-apartheidsliteratuur. Ook in Botha's roman kan een duidelijke maatschappijkritiek worden aangeduid. Ze speelt een complex spel met de verschillende functies van het politieke schrijven van na de apartheid: het *cause-*, *confessional-* en *redemptive-writing*. Zowel uit de genrevermenging als de

vervlechting van de verschillende politieke *modi*, blijkt de nadruk die de auteur legt op de meerduidige aard van haast alles in de Zuid-Afrikaanse context: de waarheid, het geheugen, en ook de politiek. “Niks is standhoudend nie”, zegt Botha in een gesprek met Hambidge, en deze gedachte blijkt ook uit een analyse van de literaire en politieke signalen in haar roman (Hambidge 2013a).

Ook de identiteit mag in het veelzijdige Zuid-Afrika niet als een eenduidige entiteit worden beschouwd. In hoofdstuk drie besprak ik de manier waarop Dominique Botha vorm geeft aan haar “eigen” personage in *Valsrivier*. Hierbij werd de aard van “het ik” in de roman besproken, een term die problematisch wordt door de combinatie van fictie en non-fictie, het gelijktijdige optreden van een “ik-nu” en een “ik-toen” in de narratieve stem én de naamsovereenkomst van het personage, de verteller en de auteur Dominique. Ook ging ik in dit hoofdstuk in op de creatie van een relationele identiteit en de “botsing” tussen de schrijvers Dominique en Paul Botha. Ook in deze analyse benadrukte ik steeds de invloed die de vertelling/karakterisering heeft op de fictionaliteits- en echtheidswaarde van de roman, en ook hier wordt geconcludeerd dat Botha door het gebruik van tegenstrijdige elementen aanstuurt op de open blik van de lezer, de blik die de intrinsieke vervlechting van feit en fictie, heden en verleden, verbeelding en maatschappijkritiek aanvaardt.

Het interessante van Botha’s hybride genre is het feit dat het de lezer leidt naar de meest fundamentele vragen en problemen binnen de literatuurwetenschap. Kunnen we een volledig subjectief of objectief verhaal vertellen? Als de taal per definitie geconstrueerd is, hoe kan de schrijver dan ooit een tekst met “betekenis” creëren? Definiëren we de term literatuur op basis van de zuiver fictionele aard van de vertelling of aan de hand van de overtuigingskracht – als retorisch concept – van de taal? *Valsrivier* zet de lezer aan om na te denken over de grond van de literatuur én van het menselijke denken: de verhalende aard van ons denken, de geconstrueerdheid van onze herinneringen.

Ik zou ten slotte willen wijzen op enkele interessante mogelijke pistes voor verder onderzoek over Botha’s rijke debuutroman: een exhaustieve politieke lezing, een analyse van de roman binnen het kader van de Bildungsroman of de Trauma-theory, een ecologische lezing van Botha’s complexe natuurmetaforiek, een uitgebreide analyse van het slotgedicht, een plaatsing van de fictionele memoir binnen de vrouwelijke autobiografische traditie, en een grondige vergelijking van het hybride genre van Krog en Botha. Door de (voorlopige) onbekendheid van de auteur en het recente verschijnen van *Valsrivier*, werd voorlopig – ten

onrechte – nauwelijks onderzoek gedaan naar deze uiterst interessante en aandoenlijk mooie roman.

BIBLIOGRAFIE

- BARNARD, R. 2012, “Beyond Rivalry: Literature/History, Fiction/Non-Fiction”, *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, vol. 13, nr. 1-2, 1-4
- BETHLEHEM, L. 2001, “‘A Primary Need as Strong as Hunger’: The Rhetoric of Urgency in South African Literary Culture under Apartheid”, *Poetics Today*, vol. 22, nr. 2), 365-389
- BEVERLEY, J. 1992, “The Margin at the Center. On Testimonio (Testimonial Narrative)”, in: Smith, S. en J. Watson (reds.), *De/Colonizing the Subject. The politics of Gender in Women’s Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- BOTHA, D. 2013a, *Valsrivier*. Kaapstad: Umuzi
- BOTHA, D. 2013b, *False River*. Cape Town: Umuzi
- BOTHA, D. 2013c, “Dominique Botha oor Valsrivier”, Boeke24, Beeld – Volksblad – Die Burger, www.youtube.com/watch?v=uqK9o3hOr0o, 27 september 2013
- BOTHA, D. 2014, “Dominique Botha’s UJ Debut Prize Acceptance Speech”, 22 oktober 2014, www.bookslive.co.za (laatst geraadpleegd op 20 juli 2015)
- BRINK, A. 2005, “Stories of History: Reimagining the Past in Post-Apartheid Narrative”, in: S. NUTTALL & C. COETZEE (red.), *Negotiating the Past: The Making of Memory in South Africa*, Cape Town: Oxford University Press, 29-42
- BROWN, D. en A. KROG 2011, “Creative Non-Fiction: A Conversation”, 24 februari 2011, www.scribd.com/doc/49492461 (laatst geraadpleegd op 20 juli 2015)
- BROWNE R. 2014, “Review: False River”, Not Now, Darling... I’m Reading, 11 januari 2014, <http://notnowdarling.co.za> (laatst geraadpleegd op 20 juli 2015)
- BURGER, W. 2013, “Willie Burger kyk hierdie week na Dominique Botha se roman Valsrivier”, Vrouekeur, Kies ’n Boek, 25 oktober 2013, www.vrouekeur.co.za (laatst geraadpleegd 9 juli 2015)
- CHAPMAN, M. 1996, *Southern African Literatures*, London: Longman
- CLINGMAN, S. 2012, “Writing Spaces: Fiction and Non-Fiction in South Africa”, *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, vol. 13, nr. 1-2, 51-58

- COETZEE, A. 2013, "Lin Sampson Interviews Dominique Botha About False River", 12 december 2013, www.bookslive.co.za (laatst geraadpleegd op 20 juli 2015)
- COETZEE, J.M. & ATWELL, D. (red.) 1992, *Doubling the point: Essays and Interviews*, Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press
- COULLIE, J.L. 1991, "'Not quite fiction': The Challenges of Poststructuralism to the Reading of Contemporary South African Autobiography", *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, vol. 3, 1-23
- COULLIE, J.L., S. MEYER, T.H. NGWENYA en T. OLVER (red.) 2006, *Selves in Question: Interviews on Southern African Auto/Biography. Writing Post Colonialism*, Hawaii: University of Hawaii Press
- DAVIS, R. 2013, "An Idyll with a Tragic Undertow", www.timeslive.co.za, 3 december 2013 (geraadpleegd op 9 juli 2015)
- DAYMOND, M.J. en A. VISAGIE 2012, "Confession and autobiography", in: D. ATWELL en D. ATTRIDGE (red.), *The Cambridge History of South African Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 117-138
- DE KOCK, L. 2003, "Splice of Life: Manipulations of the 'Real' in South African English Literary Culture", *Journal of Literary Studies*, vol. 19, nr. 1, 82-103
- DOVEY, T. 1988, *The Novels of J.M. Coetzee: Lacanian Allegories*, Craighall: A.D. Donker
- DU PLESSIS, M. 2014, Review of False River by Dominique Botha, 18 juli 2014, <http://atlashouse.me> (geraadpleegd op 9 juli 2015)
- GREEN, M. 1996, "Resisting a National Literary History", in: J. SMIT, A. VAN WYK en J. WADE (red.), *Rethinking South African Literary History*, Durban: Y Press, 224-235
- GREEN, M. 1999, "Social History, Literary History, and Historical Fiction in South Africa", *Journal of African Cultural Studies*, vol. 12, nr. 2, 121-136
- HAMBIDGE J. 2013a, "Botha se 'Valsrivier' haar protest teen die vergetelheid", www.netwerk24.com, 23 augustus 2013 (laatst geraadpleegd op 9 juli 2015)
- HAMBIDGE J. 2013b, "Dominique Botha – Vlasrivier (2013)", Joan Hambidge Blogspot, 19 augustus 2013, <http://joanhambidge.blogspot.be> (laatst geraadpleegd op 10 juli 2015)

HUIGEN, S. 2006, “Nederlandstalige Suid-Afrikaanse Letterkunde, 1652 tot 1925”, in: H.P. VAN COLLER (red.), *Perspektief en Profiel*, Pretoria: Van Schaik Uitgewers, 3-42

HYSLOP, J. 2012, “South African Social History and the New Non-Fiction”, *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, vol. 13, nr. 1-2, 59-71

KROG, A. 2005, “‘I, me, me, mine!’: Autobiographical Fiction and the ‘I’”, *English Academy Review: Southern African Journal of English Studies*, vol. 22, nr. 1, 100-107

LEJEUNE, P. 1989, *On Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989

MINKLEY, G. & C. RASSOOL 2005, “Orality, Memory, and Social History in South Africa”, in: S. NUTTALL & C. COETZEE (red.), *Negotiating the Past: The Making of Memory in South Africa*, Cape Town: Oxford University Press, 89-99

MISSINNE, D. 2013, *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*, Gent en Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2013

NDEBELE, N. 2005, “Memory, Metaphore, and the Triumph of Narrative”, in: S. NUTTALL & C. COETZEE (red.), *Negotiating the Past: The Making of Memory in South Africa*, Cape Town: Oxford University Press, 19-28

NUTTALL, S. 2005, “Telling ‘Free’ Stories? Memory and Democracy in South African Autobiography since 1994”, in: S. NUTTALL & C. COETZEE (red.), *Negotiating the Past: The Making of Memory in South Africa*, Cape Town: Oxford University Press, 75-87

NUTTALL, S. & C. COETZEE 2005, “Introduction”, in: S. NUTTALL & C. COETZEE (red.), *Negotiating the Past: The Making of Memory in South Africa*, Cape Town: Oxford University Press, 1-15

Otter (2013)

ROOS, H. 2006, “Die Afrikaanse Prosa 1997 tot 2002”, in: H.P. VAN COLLER (red.), *Perspektief en Profiel*, Pretoria: Van Schaik Uitgewers, 43-104

ROSENTHAL, J. 2013, “Comfort is hard to find”, *Mail&Guardian Africa’s Best Read*, 22 november 2013, <http://mg.co.za> (laatst geraadpleegd op 20 juli 2015)

- RYCROFT, B. 2014, "The poetry of the past. Beverly Rycroft reviews False River, Dominique Botha's Haunting Debut Novel", 18 juni 2014, www.aerodrome.co.za (laatst geraadpleegd op 20 juli 2015)
- SABC News 2013, "Botha's Book Reveals Tragic Events in her Life", www.sabc.co.za (laatst geraadpleegd op 10 juli 2015)
- SCHERZINGER, K. 2014, "Read Dominique Botha's UJ Prize Acceptance Speech and Karen Scherzinger's Thoughtful Comments on False River", 22 oktober 2014, www.bookslive.co.za (laatst geraadpleegd op 20 juli 2015)
- SCHREINER, O. 1883, *The Story of an African Farm*, London : Penguin books, 1986
- SOMMER, D. 1988. "'Not Just a Personal Story': Women's *Testimonios* and the Plural Self", in: B. BRODZKI en C. SCHENCK, *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1988, 107-130
- T'SJOEN, Y. 2011, *Dingen zoeken in Taka-Tukaland. Periteksten in de moderne Nederlandstalige poëzie*, Gent: Academia Press
- TWIDLE, H. 2012, "'In a Country where You couldn't Make this Shit up'? Literary Non-Fiction in South Africa", *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, vol. 13, nr. 1-2, 15-28
- VAN WYK SMITH, M. 1990, *Grounds of Contest: A Survey of South African English Literature*, Cape Town: Jutalit, 1990
- VILJOEN, L. 2007, "The Mother as Pre-text: (Auto)biographical Writing in Antjie Krog's *A Change of Tongue*", *Current Writing*, vol. 9, nr. 2, 187-209
- VISSER, L.M. 2013, "An Intimate Relationship with Strangers", Notes from the Floor: Launch of Dominique Botha's False River/Valsrivier, The Book Lounge, Cape Town, 2 October 2013, <http://slipnet.co.za> (laatst geraadpleegd op 9 juli 2015)

