

Ground Zero: Die Suid-Afrikaanse literêre landskap ná Apartheid

ANDRÉ BRINK

*Emeritus Professor,
University of Cape Town, South Africa*

University of Cape Town
Department of English Language and Literature
Private Bag X3
7701 Rondebosch, South Africa

brinkap@mweb.co.za

Ground Zero: The South African Literary Landscape after Apartheid¹

Abstract. This article examines the nature of recent prose written in English and Afrikaans, referring to the end of apartheid as a Ground Zero in South African literature. In a synoptic review, the country's Truth and Reconciliation Commission's hearings are being identified as inspiration for a wealth of narratives that bare the soul and give voice to ordinary people's stories, often projecting excessive violence as characteristic of society. This involves the re-telling of histories of the initial Dutch settlement at the Cape and the confronting of South African slavery. At the same time the international phenomena of the detective novel and of magic realism are also reflected locally against a changing contemporary landscape. In this respect the existence of stories as language constructs is conspicuous. The voices and perspectives of women remain central features in the prose of the last two decades. Some of the authors specifically referred to include J.M. Coetzee, Marlene van Niekerk, Damon Galgut, Nadine Gordimer, Sindiwe Magona, Ivan Vladislavić, Susan Mann, Zakes Mda, Dan Sleigh and particularly a 2010 debutant, Alastair Bruce, with his novel, *Wall of Days*.

Key words: post-Apartheid literature; slavery; Truth and Reconciliation Commission; violence

¹ The Jan Rabie/Marjorie Wallace Lecture, University of the Western Cape, 17 September 2010.

Dit is vir my 'n buitengewone vreugde om vandag hierdie Jan Rabie/Marjorie Wallace-lesing aan te bied: om akademiese en professionele redes, maar bowenal om dankie te sê aan twee mense wat vyftig jaar lank 'n besondere deel van my lewe was. Elkeen van hulle het op 'n eie en unieke manier tot die Suid-Afrikaanse wêreld bygedra en my lewe deurslaggewend beïnvloed, Marjorie deur haar skilderkuns, Jan met sy skryfwerk: Marjorie met haar lewensblyheid, haar darteling op kleurrike oppervlakke waaronder mens altyd die groter, swaarder dinge van verganklikheid en dood kan aanvoel terwyl jy aan die viering van die kortstondige lewe deelneem; Jan deur sy verlegging van aanvaarde maniere van skryf en dink en lewe, sy deurgronding van surrealisme en eksistensialisme en geskiedenis op 'n tydstop dat ek as jong student nog maar net intuïtief daarvan bewus was.

Ek onthou soos gister die dag in 1956 toe my vriend Naas my uitasem kom sê het: "Daar is 'n boek wat jy dadelik moet lees, 'n klein geel boekie met die naam van 21. Jy moenie wag tot môre of oormôre nie: Jy moet dit *vandag* nog lees, dit gaan jou lewe verander." Ek is gewoonlik skepties oor boeke wat, soos Dorris Lessing gesê het, jou hele lewe totaal en radikaal kan verander – vir ten minste twee weke. Maar 21 was inderdaad een van die boeke wat die loop van jou lewe vir goed verlê. Ek het daardie dag op my fiets geklim en van Naas af dorp toe gery en die plat geel boekie gaan koop en dit op pad van die dorp af in die ry begin lees, en byna van my fiets afgedonder en teruggekom by die koshuis en nooit weer die lewe op dieselfde manier gesien nie. Drie jaar later het ek na Parys vertrek as gevolg van wat Jan my van daardie stad van wondere laat sien het en nooit weer teruggekyk nie. En vandag is dit aan Jan en Marjorie te danke dat ek hier voor u kan staan en praat – oor die konsep van vernuwing wat 21 die eerste keer aan my tuisgebring het. Want ek wil praat – vlugtig en voorlopig – oor 'n nuwe wêreld wat daar in die Suid-Afrikaanse literatuur ontstaan het uit die Ground Zero wat apartheid agtergelaat het. Daar was en is onvermydelik spore en tekens van die ou wêreld wat ons soos die vervelsel van 'n slang van ons begin afskil het die dag toe Nelson Mandela uit die Victor Verster-gevangenis gestap het en vir ons 'n nuwe hemel en 'n nuwe aarde binnegelei het. Maar die nuwe daarvan was so drasties soos die nuwe wat 21 my vir die eerste keer laat sien het. Daarom, by voorbaat al: Dankie, Jan. Dankie, Marjorie.

Gegewe dat die politieke oorgang in Suid-Afrika in die kunste 'n paar jaar vroeër as by die stembus begin het, kan 'n mens met veiligheid sê dat ons ons vandag omtrent twintig jaar in die nuwe bedeling in bevind – weliswaar skaars 'n hanetreetjie in die geskiedenis van 'n land, maar darem ver genoeg om versigtig 'n voorlopige bestek te probeer opneem van waar ons vandag staan. In vele opsigte is daar al merkwaardig veel in dié tyd verrig: bloot kwantitatief is daar al verbysterend baie geproduseer, sodat by enige bestekopname die blote

omvang en verskeidenheid van ons literatuur vandag al 'n belangrike kenmerk daarvan uitmaak. Sóveel, en só 'n verskeidenheid, het ons waarskynlik nog nie in enige ander vergelykbare tydvak in Afrikaans of Engels teëgekome nie. (Ek moet by voorbaat ernstig verskoning vra dat dit nie moontlik gaan wees om in dié oorsig by die nege ander landstale uit te kom nie: nie net omdat dit te veel hooi op die vurk sou wees nie, maar omdat dit gewoon nie binne my taalvermoë lê nie). Daarby moet ek my, ook ter wille van tyd en ruimte, hoofsaaklik tot die prosa beperk (met so 'n snuifie in die rigting van die drama), anders gaan ons ons vasloop. Bowendien is my indrukke van die jongste poësie al min of meer in *Groot verseboek* (2009) saamgevat.

Die spore van die oue te midde van die nuwe Suid-Afrikaanse literatuur kry mens veral in die voortdurende herbesoek van die landskappe van apartheid – maar telkens op nuwe maniere. Een van die gewildste motiewe is dié van die uitgeweke Suid-Afrikaner wat na baie jare terugkom en weer probeer inpas in 'n wêreld van weleer, in sy of haar pogings om te verstaan. Iemand soos Karel Schoeman het dit al jare vóór die politieke en sosiale ommekeer deurgrond in *Na die geliefde land* (1972). Nadine Gordimer het dit byna visioenêr anders gesien in *July's People* (1981). J.M. Coetzee het dit gesien kom in *Life and Times of Michael K.* (1983), Elsa Joubert in *Die laaste Sondag* (1983), John Conyngham in *The Arrowing of the Cane* (1986). Openbarend: vir blanke skrywers wat oor die apokalips geskryf het, het dit telkens gelyk na die einde van 'n era, 'n ondergang; wanneer swart skrywers daarvoor geskryf het, was die apokalips die aankondiging van 'n nuwe tydvak: daarmee is die dubbele betekenis van die konsep 'apokalips' presies op rassegronde onderskei.

Maar die apokaliptiese was nie altyd 'n noodsaaklike bestanddeel nie: met die koms van post-apartheid word die oorgang minder skokkend en metafisies: die gewilde tema verskuif na 'n duideliker herkenbare sosiale oorgang en aanpassing, maar daar is nie noodwendig meer 'n ondergang op die spel nie. In John Kani se oorwoë drama met die veelseggende titel *Nothing but the Truth* (2002) – wat volg op stukke soos *Sizwe Bansi is Dead* (1972) en *The Island* (1973) wat in samewerking met Athol Fugard en Winston Ntshona geskryf en opgevoer is – kom die uitgeweke broer terug en moet nie net van voor af sy ruimte leer ken nie, maar moet bowenal hede en verlede (en verlede in die hede) probeer versoen. Hier gaan dit in die eerste plek om 'n herwaardering, en selfs 'n herontdekking, van die verlede deur herinnering as 'n sleutel tot identiteit. Op 'n manier word die hele gegewe saamgevat in Thando se vraag teen die einde: “Daddy, I don't know what to say, what to do” – gevolg deur Siphos antwoord: “That's the trouble with freedom.”

Nog 'n manier waarop post-apartheid terugkyk na apartheid, is om dit vanuit die oogpunt van die kind te betrag. En in die vroeë jare van ons oorgangstyd is dié gegewe eintlik, in Hennie Aucamp se mooi kontreivoord, snuifgetrap. In Engels was daar onder veel meer: Diane Awerbuck se *Gardening at Night* (2003), Mary Watson se meesterlike donker kortverhale in *Moss* (2004), Rachel Zadok se verbeeldingryke *Gem Squash Tokoloshe* (2005), en in Afrikaans natuurlik die verruklike *Ons is nie almal so nie* van Jeanne Goosen (1990).

Selfs 'n vlugtige kyk na die Ground Zero van ons literatuur ná apartheid, sal mens waarskynlik by dieselfde waarneming bring wat enige besoeker aan die land binne enkele dae sou kon maak: dat Suid-Afrika 'n land van geweld is. Dit is so te sê onmoontlik om by enige gesprek in Suid-Afrika betrokke te raak sonder om 'n draai by geweld te maak, en sonder dat omtrent elke persoon wat aan die gesprek deelneem, haar of sy eie ondervinding van geweld te berde kan bring. 'n Mens kom dit ook agter as jy jou selfs net ligtelik in die Suid-Afrikaanse geskiedenis verdiep: eeu na eeu, dekade na dekade, in laag op laag, is geweld die één verskynsel wat álles aanraak en selfs definieer. In dié land is ons almal in geweld ontvang en gebore. En van ons vroegste geskrifte, vanaf Schreiner en Sol Plaatje en Leipoldt en Langenhoven, loop daar 'n bloedspoor deur die Suid-Afrikaanse letterkunde – in baie kontekste: geskiedenis, volksvertelling, oorlogsherinnering, anekdote, jagstorie, tot by moord- en speurverhaal. Dit geld natuurlik die hele wêreldletterkunde, wat ondenkbaar sou wees sonder Gilgamesj, of die Ou Testament, of die *Ilias*, of Oedipus, of die Skandinawiese sages, of die verhale oor Karel die Grote, of die Don Quijote, of die Duisend-en-een-nagte, tot by John le Carré en Maigret en Frederick Forsyth en John Grisham en, in ons midde, Sarah Lotz en Margie Orford en Deon Meyer en Karin Brynard. Die spoor loop deur 'hoë literatuur' én 'populêre leesstof' tot by daardie boeiende tussenwêreld waar Le Carré en Meyer mekaar ontmoet en oorvleuel, en bondgenote en kollegas word van Pamuk en Jelinek, van Hemingway en J.M. Coetzee. Die 'bose skoonheid van geweld' herken ons by Opperman én Karel Schoeman, by die Fransman Robbe-Grillet én by die Duitser Günter Grass.

Dit help dus nie om maar net te sê die speurverhaal of spanningsverhaal het die afgelope 20 jaar in Suid-Afrika 'n hoogbloei belewe nie: die verskynsel loop wêreldwyd, en is vir en van alle tye. En tog het daar in die Suid-Afrikaanse geweldsverhaal die afgelope paar dekades iets nuuts gebeur wat tegelyk ontstellend en openbarend is.

As mens in ons geskiedskrywing terugkyk na, verál, die 18^{de} eeu, kom jy agter dat iets onrusbarends kenmerkend van ons sosiopolitieke en morele konteks geword het. Nie maar net geweld tussen groep en groep of binne elke

groep nie, maar 'n surplus van geweld: 'n geweld wat elke keer verder gegaan en gruweliker geword het as wat selfs 'n brute koloniale orde in enige situasie moontlik of nodig gemaak het. Miskien kom dit van die besondere posisie wat Afrikaners in die land se hiërargie beklee het – met bo-aan 'n vreemde oorheersers, eers Nederlands, daarna Brits; gevolg deur 'n middelmoet van Afrikaners; met daarónder die gemeenskappe van bruin en swart. Die Afrikaner het tot in die 20^{ste} eeu nog altyd iemand gehad om voor Baas te sê – maar ook, nog altyd, iemand wat hóm Baas moes noem. As sy lewe en dood by wyse van spreke in die hande van iemand ánders berus het, het hy self weer oor die lewe en dood van ander beskik. En wanneer hy nie sy eie slawe kon bekostig nie, het hy in die binneland vir hom gaan vroue en kinders vang om dit moontlik te maak. Dit was wat die 18^{de} eeu, meer as enige ander, aan ons 'volksiel' en aan ons 'lewens-en-wêreldbeskouing' gedoen het. Vir ons eie oorlewing het dit as 't ware onvermydelik geword om aan ander te doen presies soos daar aan ons gedoen is. En erger. Want so iets moet elke keer verder en dieper in geweld in dwaal om sy eie regverdiging te vind. Ten dele is dit gedramatiseer deur die instelling van slawerny, 'n faktor van die Suid-Afrikaanse bestel wat vir die eerste keer in ons eie tyd eers na waarde geskat is (vantevore het ons altyd gemeen dat dit hier 'ligter' of 'mensliker' toegegaan het as elders in die wêreld). Om net één soort gebeurtenis uit te sonder: dié van die moeder wat haar eie kind vermoor om hom of haar van slaaf-wees te red, soos in Toni Morrison se *Beloved* (1987): nou weet ons, onder andere deur Yvette Christiaans se *Unconfessed* (2006), dat dit ook hier aan die orde was: dat moord soms verkieslik kan wees bo slawerny. En in my eie navorsing oor die afgelope paar jaar gefokus op slawerny aan die Kaap, is dit keer op keer skokkend bevestig.

Toe my dogter 'n paar jaar gelede in Somerset-Wes saam met ander mense in 'n restaurant aangeval is en gedwing is om al hul horlosies, juwele en selfone aan die aanvallers af te gee, en gedwing is om op die grond voor die geweldenaars te kruip; toe my susterskind kort daarna een nag in Pretoria wakker gemaak en op kort afstand deur 'n groep booswigte doodgeskiet is, en sy vrou en jong dogtertjie gedwing is om daarna te kom kyk, was dit ook nie maar 'n kwessie van geweld nie, maar van daardie surplus van geweld waarvan ek gepraat het. (En dit was ook nie maklik verklaarbare sosiale geweld nie: die skurke wat my dogter aangerand het, het dit nie gedoen omdat hulle uit armoede en sosiale onreg daartoe gedryf is nie: hulle het almal na duur naskeermiddel geruik).

In die literatuur gaan dit veel verder. Een van die beginsels waarop dié soort verhaal deur die eeue berus het, vanaf *Beowulf* en Sherlock Holmes tot *Raka* en Karel Kielblock, was die byna Bybelse onderskeid tussen goed en kwaad, onreg en geregtigheid. Dit het berus op die oortuiging dat hóé verkeerd en ontstellend

ons wêreld ook al mag wees, daar uiteindelik reg geskied (al moes daardie 'reg' in die proses self opnuut gedefinieer word). Maar uit die wêreldliteratuur weet ons nou al lankal dat dit nié meer altyd, noodwendig, die geval is nie. En in die Suid-Afrikaanse literatuur het dit duideliker as ooit tevore gebeur dat die onderskeid nie meer altyd so duidelik getref kan word nie. By Deon Meyer is daar nog iets van 'n gerustelling: in die meesleurende *13 Uur* (2009) gáán die skurke aan die pen ry en Bennie Griessel gáán 'sy man kry.' Maar op stuk van sake is die menslike verhouding tussen die blanke Griessel en sy swart kollega Vusi, en die spanning tussen hulle twee enersyds en die hoofsaaklik swart topstruktuur van die nuwe polisiemag andersyds tematies belangriker as die spel van goed en kwaad, reg en verkeerd. Goed en kwaad, reg en verkeerd word nou bepaal deur die sosiale struktuur waarin hulle fungeer – en kán fungeer. (Ongetwyfeld is briljante sosiale, morele en filosofiese voorbereiding hier al gedoen deur Etienne Leroux!).

Baie opvallend blyk dit ook uit Sarah Lotz se skitterende *Exhibit A* (2009), gebou rondom die verkragting van 'n jong vrou in die polisie deur die polisie. Natuurlik is die 'sosiale kommentaar' ter sake, en hoeveel soortgelyke sake verskyn nie in elke dag se koerante nie? Maar dit gaan hier, soos in Margie Orford se ontstellende *Daddy's Girl* (2009) oor die ontvoering van 'n dogtertjie, een van 'n hele reeks, wat gevaar loop om verkrag en vermoor te word, om 'n verhaal wat nie nê – of nie noodwendig eers in die éérste plek – draai om die uitwys van sosiale ongeregtheid of die in duie stort van 'n stelsel van reg en geregtigheid nie, maar die metafoor skep van 'n wêreld waarin daar nie meer plek vir die 'goeie' ingeruim word nie. Omdat niks meer sonder meer 'goed' of 'kwaad' is nie. Oneindig veel meer is op die spel as 'n polisiemag wat voos geraak het en nie meer wet-en-orde kan handhaaf of waarborg nie: dit gaan om 'n filosofiese bestel, 'n denkrumte, waarin iets vir goed skeefgeloop het. (Maar waarteen – en dít bly belangrik – enkele individue absurd tog nog probeer om, mét al hulle gebreke, soos Ingrid Jonker se madeliefies in Namakwaland, tóg nog aan iets te bly glo, en hoop, en weet. En dálk, sê Van Wyk Louw, gaan niks verlore nie – maar die hoop kwyn. Die hoop beskaam selfs).

Ook Karin Brynard se *Plaasmoord* (2010) betrek, soos die titel dit uitspel, 'n belangrike vorm van eietydse misdaad in Suid-Afrika. En as 'relevansie' 'n toets vir die literatuur word, dan is hierdie byna ademloos geskrewe verhaal so in die kol as kan kom. Maar ook hier gaan dit uiteindelik om soveel meer: die vraag of hierdie land en hierdie tyd nog plek het vir 'goed-en-kwaad,' en of ons nie ander antwoorde, ander maniere van dink moet soek om ons menslike problematiek mee aan te durf nie. Dit gaan om 'n 'skipbreuk van sekerheid.' Dit gaan nie selfs net om kwessies van voortbestaan nie, maar van bestaan.

‘Populêre’ leesstof? Maar ook dié soort onderskeiding het eintlik al oorbodig geraak. Soos in ‘goeie’ literatuur deur die eeue gaan dit hier om die syn en die synde. En hiermee het ons dan tog al êrens ‘uitgekom’ – al is juis die feit dat hier geen ‘uitkom-êrens’ is nie, ter sake: net ’n onophoudelike vóórtgaan in ’n ruimte wat al verwarde en verwickelder en verwilderender word: Jan Rabie se blote, en sinlose, maar ook sinvolle “aanhou beweeg en geraas maak.” (Hoe vind ’n mens nie oor en oor opnuut uit watter onmisbare plek Jan Rabie in ons literatuur en lewe inneem nie!)

Om te kyk na die geweldsituasie, is egter net ’n beginpunt. Want die voorstelling van geweld behels meer as net ’n voortsetting van die horingou misdaad- of speurgegewe in die literatuur. Op die Ground Zero wat ons sedert omtrent 1990 betree het, is nie net die gegewe as sodanig belangrik nie, maar die vernuwing waarmee dit gepaard gaan in die vertelwyse self, dus in die aanbod van daardie gegewe. In dié verband raak ’n mens dadelik bewus van ’n beweging na binne: wat deel van die proses vorm. Dus ’n proses weg van die bloot sosiale toneel na die menslike en individuele aard van dit wat vertel word. Natuurlik was daar reeds in die later jare van apartheid ’n bewussyn van die ewewig tussen die sosiale en die private. Maar in die hedendaagse vertelling is daar ’n nog meer drastiese verskuiwing van die politieke, die sosiale, die openbare ruimte van die gegewe na die heel intieme en private en persoonlike, na die etiese en die subjektiewe. Dit word ’n uitbreiding van die verskynsel wat reeds deur die feminisme belig is, naamlik dat juis die mees persoonlike ook die hart van die politieke word – maar ook die omgekeerde is waar, namate die politieke al meer belewe word in terme van die private. Die een word ’n metafoer en paradigma van die ander.

In J.M. Coetzee se werk was dit van meet af aan al duidelik, vanaf *In the Heart of the Country* (1977) en *Waiting for the Barbarians* (1980) tot by *Disgrace* (1999), en vanselfsprekend in *Boyhood* (1997), *Youth* (2002) en *Summertime* (2009). By Gordimer het die verskuiwing waarskynlik heel eerste geblyk uit *My Son's Story* (1990) tot by die ontroerende verinnerliking van *None to Accompany Me* (1994) en *The House Gun* (1998). Dit is onteenseglik die vernaamste narratiewe strategie van Sindiwe Magona se *Mother to Mother* (1998) waarin ’n eksplisiet politieke gebeurtenis, die moord van die Amerikaanse uitruilstudent Amy Biehl deur jong Azapo-aktiviste, herdink word as ’n interaksie tussen twee moeders, een swart, een wit. Dié soort herverbeelding bepaal ook die struktuur van sulke uiteenlopende romans as Achmat Dangor se *Bitter Fruit* (2001) en Damon Galgut se skitterende *The Good Doctor* (2003) of sy trilogie van ‘reisverhale’ in die roman *In a Strange Room* (2010) waarin topografie en geografie maar metafore word van innerlike landskappe.

Dit lyk waarskynlik dat die dryfkrag agter so 'n verskuiwing gevind kan word in die werkinge van die Waarheid- en Versoeningskommissie, ten spyte van sy opvallende tekortkominge 'n waterskeiding in die mees onlangse Suid-Afrikaanse geskiedenis. Die getuienis van derduisende slagoffers (en ook 'n aantal van die daders, aandadiges en medepligtiges) wat in die openbaar kom getuig het oor hul private hel, het 'n kollektiewe proses van storievertelling geword waarin hulle vir die eerste keer in hul lewens – en in die Suid-Afrikaanse geskiedenis – openlik kon vertel – nie in 'n algemene of amptelike verslag van aanvaarde of aanvaarbare geskiedenis nie, maar as die persoonlike ondervinding van 'gewone' mense wat tevore geïgnoreer is deur die gekodifiseerde vorme van geskiedskrywing: met ander woorde in vorme gekodifiseer deur geskiedskrywers wat byna sonder uitsondering blank en manlik was.

Dit beteken nie dat die skrywer nou probeer om haar- of homself in die bloot-persoonlike te verskans nie. Dit is baie beslis nie 'n terugkeer na individualisme (hetsy 19^{de} eeus-romanties of 20^{ste} eeus-eksistensialisties) nie. Dit is eerder 'n veel meer verwikkelde uitdrukking van die aansluiting wat die ek by die ander vind, soos dit gebeur het tydens die apartheidsjare toe ons almal, bedreig deur dieselfde vyand – die misbruik en manipulasie van mag, uitgedruk in vorme van apartheid – krag en troos gesoek het in 'n solidariteit waaruit ons krag, inspirasie en 'n bietjie sekuriteit kon put. En nadat ons eenmaal daardie nabyheid, daardie saamwees, daardie diep menslikheid van ons gedeelde lot belewe het, kon nie een van ons ooit weer maar 'net' 'n individu wees nie. Voortaan sou ons elkeen vir goed bewus bly van wat ons deel – as Suid-Afrikaners, as mense.

Die wins van hierdie verbrede begrip blyk aangrypend uit die werk van Damon Galgut, heel besonderlik uit *The Impostor* (2009), waar die gepuinde emosionele landskappe van Ground Zero sowel in die uiterlike verhaal as in die innerlike neerslag daarvan in strak en deursigtige taal betrag word. Terselfdertyd slaag Galgut uitmuntend daarin om 'by te hou' by die verloop van die eietydse geskiedenis sedert apartheid, telkens in 'n soort post-apokaliptiese ruimte. Hier word pynlike helderheid in begrippe soos pyn en skuld ingeoor.

(Ek moet bysê dat ek steeds 'n broertjie dood het aan skrywers soos Rian Malan en in effens mindere mate Mark Behr wat hulle opportunisties verkneuter in 'n perverse lekkerkry oor kamma-gedeelde 'skuld'... wat terloops ook ryklik beloon word by die kasregister. Ek verwerp die konsep van persoonlike of gemeenskaplike skuld as 'n verlamende mag wat ewe gerieflik by historiese verantwoordbaarheid probeer verbystee. Daar moet tog sekerlik ook 'n ander betragting van 'die Afrikaner' se historiese rol bestaan – een wat nie net in medepligtigheid bly vassteek nie maar ook erkenning gee aan 'n gemeenskaplike verantwoordelikheid van waaruit 'n mens deur die puin van Ground Zero kan beweeg in die rigting van kreatiewe nuwe beginne).

Vroulikheid of vrou-wees verteenwoordig 'n wesensbelangrike dimensie van ervaring in onlangse Suid-Afrikaanse fiksie. Dit kom al tot uiting in die oorheersende belangrikheid van vroueskrywers op die literêre toneel – sowel onder swart as wit skrywers (Sindiwe Magona en Lindiwe Mabusa en die weergalose storieverteller Gcina Mhlope en Eleanor Sisulu en Zoë Wicomb se ontmaskerde menslikheid en Yvette Christiaansë se beklemmende inboor in die hart van slawerny deur dit juis vanuit 'n vroueperspektief te benader). En Mary Watson se visentering van donkerte en soveel ander náás die virtuose prosa en die herverbeelding van die geskiedenis en die verbysterende veelkantigheid van Antjie Krog en die diepe, stille historiese waters van Elsa Joubert en die serebrale skerpte van Wilma Stockenström en die magtige verbeeldingswerk van *Agaat* (2004) in Marlene van Niekerk, wat die konsepte van paternalisme en kolonialisme bevraagteken – met nuwe aksente, humor en verbysterende taalspel. Hierby kom ook te pas die lusiditeit en gedempte ironieë van Ingrid Winterbach en die genadeloosheid én erbarming van Nadine Gordimer, die sosiale gewete van Pamela Jooste, onder meer in die oopboor van 'n kind se perspektief; en die sin vir historiese ruimte en die deureenloop van hede en verlede in Anne Landsman, wat in *The Rowing Lesson* (2007) die spanning tussen hede en verlede aktiveer tussen 'n dogter en haar vader wanneer sy terugkom na sy sterfbed, of die delikate sintuiglikheid in Susan Mann se verkenning van vrouwees, manwees en veral kindwees.

En nie net die skrywers nie, maar ook en bowenal die tekste fokus al dwingend op die vrouheid van ervaring, soos in Njabulo Ndebele se briljante *The Cry of Winnie Mandela* (2003) waarin die hele koloniale geskiedenis saamgevat word in die beeld van die penelopeiaanse, wagtende, lydende en uiteindelik triomfantelike titelvrou. Hierby hoort ook nog J.M. Coetzee se verkenning van die vrouefiguur vanaf Magda in *In the Heart of the Country* (1977), of die enigmatiese jong vrou in *Waiting for the Barbarians* (1980), of die onmisbare 'tolk'-figuur van Susan Barton in *Foe* (1986), of die heldersiene Elizabeth Curren met haar melancholiese verbeterheid in *Age of Iron* (1990), tot by die gedugte Elizabeth Costello in heelwat van sy meer resente meesterwerk. Daar gebruik hy die vrou om 'gangbare menings' te relativeer – en om terselfdertyd háár menings te ondervra en die konteks daarvan te verskuif.

Die herskryf van geskiedenis word 'n belangrike stroom in die hedendaagse letterkunde. Deur al die woelige eeue van kolonialisme in Suid-Afrika het 'n spesifieke – en alte bekende – patroon van geskiedskrywing begin domineer, 'n sogenaamde 'master narrative' in elke sin van die woord, gepatenteer deur blanke, manlike historici. Toegegee, die patroon was nie altyd so eenvoudig as in

baie ander koloniale situasies nie, onder meer omdat sulke geskifte in Afrikaans 'n boeiende ambivalente kyk op sake weergee. Die Afrikaanse taal, sedert die middel van die 17^{de} eeu gevorm in die monde van Indonesiese, Maleisiese en ander slawe (met, natuurlik, bykomstige invloede uit Wes-Afrika en Europa), het fassinerende prosesse van kreolisering tot gevolg gehad. Dit het die medium geword waardeur, in Rushdie se oorgebruikte term, die empire kon 'terugskrif.' Maar terselfdertyd het Afrikaans die taal van die burgers geword totdat dit teen die end van die 19^{de} eeu opgeëis is deur 'n toenemend nasionalistiese groep in verzet teen sowel Nederlands as Engels, waardeur dit 'n nuwe magsbasis in die koloniale situasie verwerf het. Op dié manier het dit mettertyd 'die taal van apartheid' geword en is Afrikaans vir die geskiedskrywing volledig ingespan as die werktuig van die regerende blanke élite. Maar terselfdertyd het daardie 'ander' Afrikaans, die taal van die verdruktes en minder bevoorregtes, spesifiek van die bruin bevolking, steeds bly skemer agter die nuwe Frankenstein.

Dit was eers tydens die proses van die aftakeling van apartheid dat die konsep van 'n Suid-Afrikaanse geskiedenis verbreed en gediversifiseer is tot 'n hele spektrum van geskiedenis. Dit het saamgeval met die wêreldwye hersiening van die konsep 'geskiedenis' na die voorbeeld van Le Roi Ladurie se *Montaillou* (1975), waardeur die idee van geskiedenis as die relaas van die doen en late van keisers en konings, prinse en generaals, verplaas is deur wat Njabulo Ndebele (1991) die "rediscovery of the ordinary" genoem het, dit wil sê die lewens van gewone mense sonder wie, volgens Brecht se verruklike gedig "Vrae van 'n lesende arbeider" (1933), die grotes en vernames nooit bo kon uitgekóm het nie. So het daar dan in die Suid-Afrikaanse literatuur 'n hele legkaart van geskiedenis ontstaan - byvoorbeeld die Griekwageskiedenis in Zoë Wicomb se *David's Story* (2001), asook die verhaal van die Xhosa-beesslagting in Zakes Mda se *The Heart of Redness* (2000) (verder gevoer, in magies-realistiese trant, in 'n nog ongepubliseerde roman deur 'n jong Xhosa-skrywer Siviwe Mdoda), die herdefiniëring van die Afrikaanse geskiedskrywing oor die Anglo-Boereoorlog in Christoffel Coetzee se *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (1998), en die vrouegeskiedenis in Elsa Joubert se *Die reise van Isobelle* (1995). Dit gebeur ook in die skitterende oorsig van die beginjare van Nederlandse koloniserings, soos beleef deur Khoikhoi en Nederlandse koloniste aan die Kaap, die Hollandse heersers oorsee en die vroeë setlaars in Batavië en Mauritius in Dan Sleigh se meesterstuk *Eilande* (2004) ('n kragtoer wat hy voortsit in sy onlangse hervertelling van Xenophon se *Anabasis* in *Afstande* [2010]). Baie van dié herskrywings keer terug na 'n prekoloniale Afrika, 'n wêreld van mites en magië wat op fassinerende maniere aansluit by die vroegste vermenging van geskiedskrywing en verbeeldingsvlugte van Herodotus.

In 'n buitengewone, onlangse herbesoek aan die filosofiese konsep van 'geskiedenis,' wat sowel in verteltrant as in kwaliteit aan J.M. Coetzee en José Saramago herinner, moet ek verwys na 'n roman wat so pas verskyn het: *Wall of Days* (2010), debuutwerk van 'n jong Suid-Afrikaans-gebore skrywer, Alastair Bruce. 'n Man, Bran, woon alleen op sy klein eilandjie nadat hy uitgewerp is deur sy mense; tien jaar later word sy Crusoe-bestaan versteur deur die aankoms van 'n logge, wit vreemdeling wat verseg om te praat. Bran gebruik dit as 'n voorwendsel om te probeer terugkeer na sy mense, maar hy ontdek daar 'n samelewing wat hom nie meer wil eien nie: hulle probeer om hul geskiedenis te ontken en probeer alle herinnering daaraan uitwis. Vir Bran raak die situasie akuit as hy weer die vrou ontmoet wat destyds sy minnares was en wat (sonder dat hy daarvan bewus was) sy dogter in die wêreld gebring het. Die vertelsituasie word gekompliseer deur die feit dat die verteller 'n onaangename, soms aanstootlike karakter is wat vermoedelik nie deur die leser vertrou of geglo kan word nie. Algaande begin mens vermoed dat selfs die vreemdeling wat op die eiland opgedaag het, dalk glad nie bestaan nie en dat al Bran se herinneringe versinsels mag wees. Al wat moontlik geloofwaardig is, is die skuld wat Bran dra – maar die mense in die stad weier om hom die reg te gee om skuldig te voel, omdat dit hul eie besef van onskuld ongedaan sal maak. Maar dié onskuld lê aan die wortels van die ganse korrupte samelewing wat daarop gekonstrueer is! Dit word 'n soektog na al die konsepte waarop die Suid-Afrikaanse samelewing gebou is – en na die basiese konsep van 'geskiedenis' sélf. En al hierdie tartende filosofiese vraagstukke word nêrens veryl tot abstraksie nie, maar is ingebed in 'n boeiende, ontstellende storie wat die leser eenvoudig nie met rus kan laat nie. Op stuk van sake: een van die heel verstommendste romans uit die Suid-Afrikaanse literatuur van die afgelope twintig jaar. En ek het min twyfel dat Bruce nie net die grense van die historiese roman verlê nie, maar dat hy een van die beduidendste skrywers op die wêreldverhoog kan word.

Dit is hier waar die 'geskiedskrywing' van Suid-Afrikaanse vertellers deureenloop met een van die mees opvallende strominge in die letterkunde van post-apartheid, naamlik dit wat (onbevredigend en selfs irriterend soos dit mag wees) bekend geraak het as 'magiese realisme.' Dit is natuurlik 'n term wat veral verbind word met die 20^{ste} eeuse ontploffing in die Latyns-Amerikaanse literatuur, in die werk van skrywers soos Marquez, Donoso, Llosa, Fuentes, Amado en ander. Maar dit is ter sake om te onthou dat Afrika al lankal sy eie vorme van 'magiese realisme' voortgebring het, aanvanklik in die eeue-oue tradisie van orale vertelling, naderhand in die werk van skrywers wat strek vanaf Amos Tutuola tot Ben Okri. Wat in hierdie tradisie oorheers, is die klem op die rol van voorouers wat as

spoke of wandelende gedaantes bly ingryp in die bewussyn en ervaring van die lewendes, met 'n maklike, glydende beweging tussen die wêreld van die dooies en dié van die lewendes – iets wat ook kenmerkend is van die rotstekeninge en gravures van die San.

Dit is 'n verskynsel wat met grasia en gemak gehanteer word deur Mda, in *Ways of Dying* (1997), en later in *The Madonna of Excelsior* (2004) waar beskrywings van skilderye deur Frans Claerhout telkens oorgaan in karakters en gebeurtenisse uit 'n dramatiese en ongure reeks episodes van ontug uit die apartheidsera ('n tegniek wat Alain Robbe-Grillet ook in die Nuwe Roman in Frans gebruik het).

Op talle ander maniere blyk die bekoring van die magiese realisme, byvoorbeeld in Anne Landsman se *Devil's Chimney* (1999) waarin die volstruisjare van die Klein-Karoo terugspeel in 'n boeiende jukstaposisie van hede en verlede. En van dié landstreek gepraat: die virtuose vertelkuns van Abraham de Vries kom gereeld tot 'n hoogtepunt in sy gereelde onthulling van groteske of skrikwekkende momente, dinge of ervarings, iets onverklaarbaars, in die hart van die alledaagse, byvoorbeeld in *Uit die kontreie vandaan* (2000) en tot in heel resente werk, soos *Verbeel jou dis somer* (2009).

In Ivan Vladislavić se fantastiese *The Folly* (1993) word 'n multidimensionele 'pleasure dome' met tou en spykers op 'n leë erf opgerig en dan 'omgedink' in verstommende werklikheid – voordat dit in 'n handomkeer onthul word as 'n taalkonstruksie. Vladislavić word al meer geopenbaar as een van die kragtige narratiewe kunstenaars in ons jonger literatuur, deur die wyse waarop hy die leser telkens op nuwe maniere en met nuwe insigte terugneem na die altyd verrassende mirakel van taal: want dit is tog uitsluitlik in en deur die taal dat alle moontlikhede van 'die werklikheid' vir die skrywer tot lewe en sin gewek word. Niks is immers so reël as die moontlike nie. 'n Roos is 'n roos is 'n mistieke roos.

Inderdaad kan die meeste vorme van vernuwing in die Suid-Afrikaanse literatuur oor die afgelope paar dekades op die een of ander manier herlei word tot 'n verskerpte bewussyn van taal: taal nie maar net as medium waarin 'n verhaal vertel word nie, maar as 'n proses waardeur 'n verskuiwing vanaf die reportage van die apartheidsjare in die rigting van die ontdekking en openbaring van betekenis en van die waarheid bewerkstellig word. Dit verbaas mens dus nie dat in die resente vertelkuns daar al meer klem val op die prosesse van verbeelding en ontdekking gesetel in taal nie.

Dan Sleight se ondersoek van die vroeë jare van die VOC aan die Kaap verkry 'n besondere intensiteit en digtheid deurdat die hele vertelling gestalte kry in en deur die prosedures waarmee die Kompanjiesekretaris Grevenbroeck

sy herinneringe (en ook sy verbeelding en vermoedens?) boekstaaf. Dit is die skryfhandeling waardeur Sindiwe Magona se vertelling in *Mother to Mother* betekenis verwerf, net soos dit gebeur in die stories van *To my Children's Children* (1990) of *Forced to Grow* (1992). In Mda se *The Madonna of Excelsior* is dit die skryfproses waardeur skilderkuns getransformeer word tot vertelling. Die grootste gedeelte van die buitengewoon verwickelde teks van Marlene van Niekerk se *Agaat* kry beslag in dagboeke, briewe, gedigte, herinneringe of die transkripsie van onuitgesproke gedagtes. In Coetzee se werk lê heelwat van die subtiliteit van *Waiting for the Barbarians* in die manier waarop die Magistraat voorgestel word as die agent wat sy eie verhaal ontwerp en vertel – nie maar net ná afloop van die gebeure nie, maar as deel van die ontvouende gebeure self. En natuurlik bied *Foe* 'n merkwaardige interaksie van die verskillende vertellers as taalinstansies met hul verskillende maniere van verbalisering. In *Elizabeth Costello* is dit weer die lesings van die hoofkarakter wat telkens die dinamiek van die narratiewe proses bepaal, asook die ontwikkeling van daardie dinamiek deur die vraag-en-antwoordsessies tussen spreker en toehoorders na afloop van die lesing, en met die lesers 'buite' of 'anderkant' die teks nadat die lesingprosesse voltooi is. In die meesterlike *Wall of Days* is dit presies die manjifieke 'deursigtigheid' van die taal wat die raaisels en misterie van die storie dramatiseer.

Die verbasende verskeidenheid van nuwe neigings in die Suid-Afrikaanse literatuur wat die afgelope paar dekades na vore gekom het (en wat ek in hierdie lesing probeer aanbied het, dit was niks meer as 'n baie vlugtige en voorlopige aanduiding van enkele moontlikhede nie) gee 'n mens die indruk dat ons ons op die rand van 'n behoorlike Vesuviaanse ontploffing van kreatiwiteit bevind. Dit blyk al uit die werk van talle reeds gevestigde skrywers, maar bowenal uit die indrukwekkende spektrum van nuwe stemme – en in die byna frenetiese tempo waarmee 'skole' van kreatiewe skryfkuns aan verskeie van ons universiteite bydra tot die terrein van publikasie.

Sels in strak of donker vertellings ontdek mens telkens iets van die 'sin vir die wonder' wat beslag kry in soveel van die werk van 'n nuwe generasie – telkens geïnspireer deur die werksaamhede van iets soos die Waarheids- en Versoeningskommissie of verskeie ander prikkels in ons ontplooiende sosiopolitieke situasie. Dit is gewoon nie meer onvermydelik om, soos in die donker jare van apartheid, voortdurend en teen wil en dank stroef of somber te wees in die ontginning van neerdrukkende gegewens uit die sosiopolitieke werklikheid nie: dit is asof skrywers agtergekom het dat dit óók denkbaar is om te jubel of te lag of te spot of te bevestig wat daar om ons aan die gebeur is. Terselfdertyd is dit ook nie meer noodwendig dat 'n skrywer beoordeel hoef

te word volgens dit waartéén sy of hy gekant is nie. Wat vandag relevant is, is immers nie meer die kwaliteit van die saak waardeur die skrywer geïnspireer word of waarteen sy of hy te velde trek nie: al wat nou ter sake is, is die kwaliteit van die skryfwerk as sodanig.

Dit alles kom dan daarop neer dat die Suid-Afrikaanse letterkunde ná apartheid 'n tydperk van byna ongelooflike bloei binnegegaan het en dat die lewenskrag wat reeds in daardie donker tyd altyd onder die oppervlak gesluimer het, nou besig is om uit alle nate te bars. Hoe gepas dat ons dit vandag kan vier met pertinente verwysing na Jan Rabie, wat 'n halfeeu gelede die herout was van die vorige groot vernuwing in die Afrikaanse prosa. Wat ons vandag voor ons het, is 'n herontdekking van die literatuur – nie net as verslaggewing of betragting nie, maar as avontuur en bevestiging van die onuitroeibare energie van die menslike gees. Inderdaad: “Bliss is it in this dawn to be alive.”