

Kunst en vliegwerk

Coalities in de Cultuurwetenschappen¹

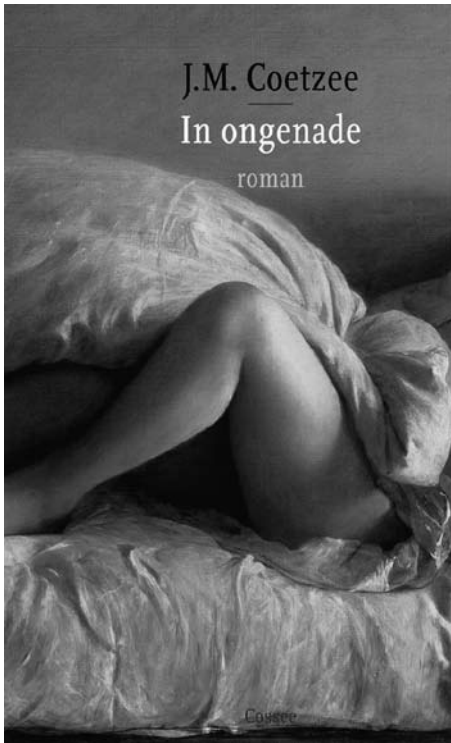
Rosemarie Buikema

In mijn positionering als cultuurwetenschapper zal ik mij vanmiddag laten leiden door twee Zuid-Afrikaanse romans, te weten *Disgrace* (1999) door J.M Coetzee en *Agaat* (2006) door Marlene van Niekerk. Om twee redenen heb ik juist deze romans als ijkpunten gekozen. In de eerste plaats getuigen beide romans van een onuitputtelijke verbeeldingskracht en dat is het kenmerk van alle grote kunst. Grote kunst, het is in allerlei bewoordingen reeds gesteld, opent werelden die tegen de tijd zijn bestand en die niet alleen iets zeggen over de tijd en de plaats waarin zij functioneren maar ook de potentie hebben om in hun singulariteit elke generatie opnieuw tot de verbeelding te spreken. In de tweede plaats laat ik mij in mijn visie op het vakgebied gidsen door Coetzee en Van Niekerk omdat beider werk nationaal en internationaal onderwerp is geworden van heftige debatten met betrekking tot de precieze relatie tussen literatuur en natievorming, of breder gesteld de relatie tussen literatuur en identiteit. De aard van die debatten is exemplarisch voor een interpretatiepraktijk binnen de cultuurwetenschappen van de 21e eeuw waar ik mij de komende jaren toe wil verhouden. Deze twee romans en de discussie die zij hebben opgeroepen, fungeren vanmiddag dus als de ijkpunten om mijn visie op het vakgebied nader te formuleren en coalities tussen

verschillende vormen van cultuurwetenschap voor te stellen. Ik hoop u daarmee enig zicht te geven op wat kunst, cultuur en diversiteit naar mijn idee met elkaar te maken hebben.

De gebeurtenissen in *Disgrace* draaien om de witte Zuid-Afrikaanse literatuurwetenschapper David Lurie die de fout begaat een affaire met een gekleurde studente te beginnen. Hij wordt ontslagen, zoekt rust op de boerderij van zijn dochter Lucy en valt daar samen met haar ten prooi aan zwart geweld. Als de roman in 1999 verschijnt, is dat precies een jaar na de publicatie van het vijf delen dikke *Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report*. In *Disgrace* kunnen we door middel van het verslag van de neergang van professor David Lurie dan ook heel goed de ontreddering van een land in transitie ondergaan. De verbeelding van die ontreddering heeft, zoals gezegd, nationaal en internationaal grote aandacht getrokken en veroorzaakte een nog steeds niet verstild debat over de troosteloze visie die Coetzee volgens zijn lezers formuleerde met betrekking tot de nabije toekomst van Zuid-Afrika.

Opvallend in die verhitte discussies was dat er duidelijk sprake bleek te zijn van zwarte, witte en genderspecifieke tekstinterpretaties van de roman. De indringende verbeelding van zwart geweld werd door zwarte lezers en critici als onproductief en



stereotyperend gekenschetst, terwijl de wijze waarop de witte Lucy haar historische koloniale schuld op zich neemt door witte lezers een veel te fatalistisch scenario voor de witte Zuid-Afrikaan werd genoemd (Banville, 2000; Gorra, 1999). Feministische lezingen stonden zich daarenboven aan de affirmatieve koppeling van passiviteit en vrouwelijkheid (Zie ook Krog, 2005). Zo vraagt de in Zuid-Afrika opgegroeide literatuurwetenschapper Elleke Boehmer zich bijvoorbeeld af of verzoening in de context van een geschiedenis van geweld wel mogelijk is als vrouwen, in dit geval de witte Lucy of de vrouw van de zwarte Petrus, nog steeds worden geacht genderspecifieke ongelijkheid te verdragen en in stilte te lijden (Boehmer, 2002).

Vijf jaar later, in 2004, verschijnt de roman *Agaat* geschreven door die andere gigant in de Zuid-Afrikaanse literatuur: Marlene van Niekerk. In *Agaat* wordt de lezer deelgenoot van de complexe interactie tussen de

stervende witte boerin Milla en haar zwarte verzorgster Agaat. Milla is verlamd, kan niet meer praten en probeert het hele boek door via het maken van oogbewegingen te communiceren met Agaat. De twee vrouwen die in het verhaal heden als patiënt en verzorgster tot elkaar zijn veroordeeld blijken een hartverscheurend complex verleden te delen dat stukje bij beetje wordt ontrafeld in de dagboekfragmenten van Milla die Agaat haar op haar sterfbed voorleest.

Ook deze roman valt ten prooi aan een debat met betrekking tot wat van Niekerk probeert te zeggen over de toekomst van Zuid-Afrika. Aangezien van Niekerk een Afrikaans sprekende en schrijvende auteur is wordt in de Zuid-Afrikaanse receptie van haar roman vooral gezocht naar de plaats die zij de bedreigde Afrikaner minderheidscultuur in post-apartheid Zuid-Afrika toebedeelt. Met name van politiek conservatieve kant worden haar ernstige verwijten gemaakt het Afrikaner erfgoed te verkwanselen. Cultuurfilosoof Johann Rossouw beschuldigt van Niekerk er bijvoorbeeld van een pleidooi te houden voor wat hij noemt 'de selfopheffing' van de Afrikaner cultuur ten gunste van een opportunistische aansluiting bij de globaliserende Engelstalige Zuid-Afrikaanse culturele elite (Rossouw, 2005). Rossouw krijgt een verweer van Afrikanist en Neerlandicus Andries Visagie in een essay dat, vrij vertaald, is getiteld: '*Agaat* als cultureel archief voor de toekomst' (Visagie, 2005). Visagie betwist niet het standpunt dat *Agaat* een commentaar geeft op de positie van de Afrikaner cultuur maar is wel wat gevoeliger voor de complexiteit van de roman. Hij stelt dat het hem een raadsel is hoe Rossouw kan beweren dat Van Niekerk in *Agaat* de Afrikaner cultuur als verloren beschouwt. De lezer wordt immers uitputtend geïnformeerd over de rijkdom aan Afrikaner volksliedjes, zegswijzen, kinderrijmpjes, huisvlijt, landbouwmethodes, goede boerenraden en

andere tradities die nog steeds ter beschikking staan van de Afrikaanssprekende Zuid-Afrikaan. Dit is geen 'selfopheffing', maar een erkenning van een subculturele canon. Wat in *Agaat* echter wel wordt ondermijnd, zo claimt Visagie, is de vanzelfsprekende legitimiteit en de vanzelfsprekende status die de beschreven cultuurgoederen in de Afrikaner ideologie genieten. Die status moet worden geherformuleerd en om die reden kan de roman functioneren als het archief van de toekomst.

In Nederland is de academische receptie van de zojuist vertaalde roman nog niet gedocumenteerd, maar in de journalistieke receptie wordt de allegorie expliciet als de diepste betekenis van het vuistdikke boek beschouwd. In de Volkskrant van 12 mei 2006 schrijft Fred de Vries bijvoorbeeld in een overigens zeer bewonderende recensie: 'De sterke psychologische plot maakt *Agaat* geschikt voor lezers die weinig van Zuid-Afrika afweten. Maar het verhaal gaat veel dieper. *Agaat* is een allegorie voor de Afrikaner geschiedenis van de afgelopen vijftig jaar.' Vervolgens brengt hij zorgvuldig alle jaartallen uit het familieverhaal in verband met historische feiten als de institutionalisering van de apartheid in 1948 of de opstand bij Sharpeville in 1960. Het verfijnde symbiotische machtsspel tussen de witte Milla en de zwarte *Agaat* brengt De Vries terug tot een metafoor voor de raciale en politieke verhoudingen in Zuid-Afrika. De progressieve spierziekte van Milla is symbolisch voor de uitputting van de landbouwgrond en de aftakeling van de Afrikaner hegemonie. En zo verder.

Kunst en gemeenschapstichting

Alle hierboven ten tonele gevoerde cultuur- en literatuurcritici spreken vanuit het besef dat in de betreffende romans kunst en politiek-historische werkelijkheid een dwingende relatie met elkaar zijn aangegaan. Nu heeft kunst die

ontstaat in een periode van politieke transitie bij voorbaat een urgentie en een belang waar niet alle kunst als vanzelfsprekend aanspraak op kan maken. Maar al zal die thematiek van politieke transitie in mijn onderzoek een grote rol gaan spelen, om dat aspect is het mij hier vanmiddag niet in de eerste plaats te doen. Ook onder minder prangende politieke omstandigheden creëren culturele artefacten identificatiemogelijkheden, zijn in die zin gemeenschapstichtend, en sluiten daarbij zowel groepen in als uit. Die identiteitsconstituerende effecten van kunst en de daarmee gepaard gaande in- en uitsluitingsmechanismen hebben de laatste decennia de toenemende aandacht gehad van diverse vormen van cultuurwetenschap. Kunst en cultuur worden daarbij algemeen beschouwd als belangrijke producenten van cultureel geheugen in welke context dan ook (Zie bijvoorbeeld Bal, Crewe & Spitzer, 1999). Het theoretisch uitgangspunt daarbij is dat culturele artefacten ontstaan in een krachtenveld van globale en lokale ontwikkelingen waarbij het kunstwerk als tekensysteem, als tekst, een openheid en een mobiliteit heeft die door Bakhtin en Kristeva is beschreven onder de noemer intertekstualiteit (Bakhtin, 1982; Kristeva, 1974). Intertekstualiteit beperkt zich bij Bakhtin en Kristeva niet tot het verwijzen naar literaire voorbeelden alleen. Ieder tekensysteem neemt gewild of ongewild andere tekensystemen in zich op. De befaamde uitspraak van Bakhtin dat het woord niet vergeet waar het is geweest illustreert dit proces altijd het best. Dit impliceert dat iedere tekst bestaat uit de echo's van en dialogen met andere teksten waardoor het toekennen van betekenis een nooit helemaal te voltooien project is. Een lezer voert een tekst uit zoals een musicus een partituur uitvoert (Zie ook Van Heusden, 2001). In die uitvoering ontstaat de betekenistoekenning, worden de accenten gelegd,

worden sommige lijnen geaccentueerd en andere veronachtzaamd.

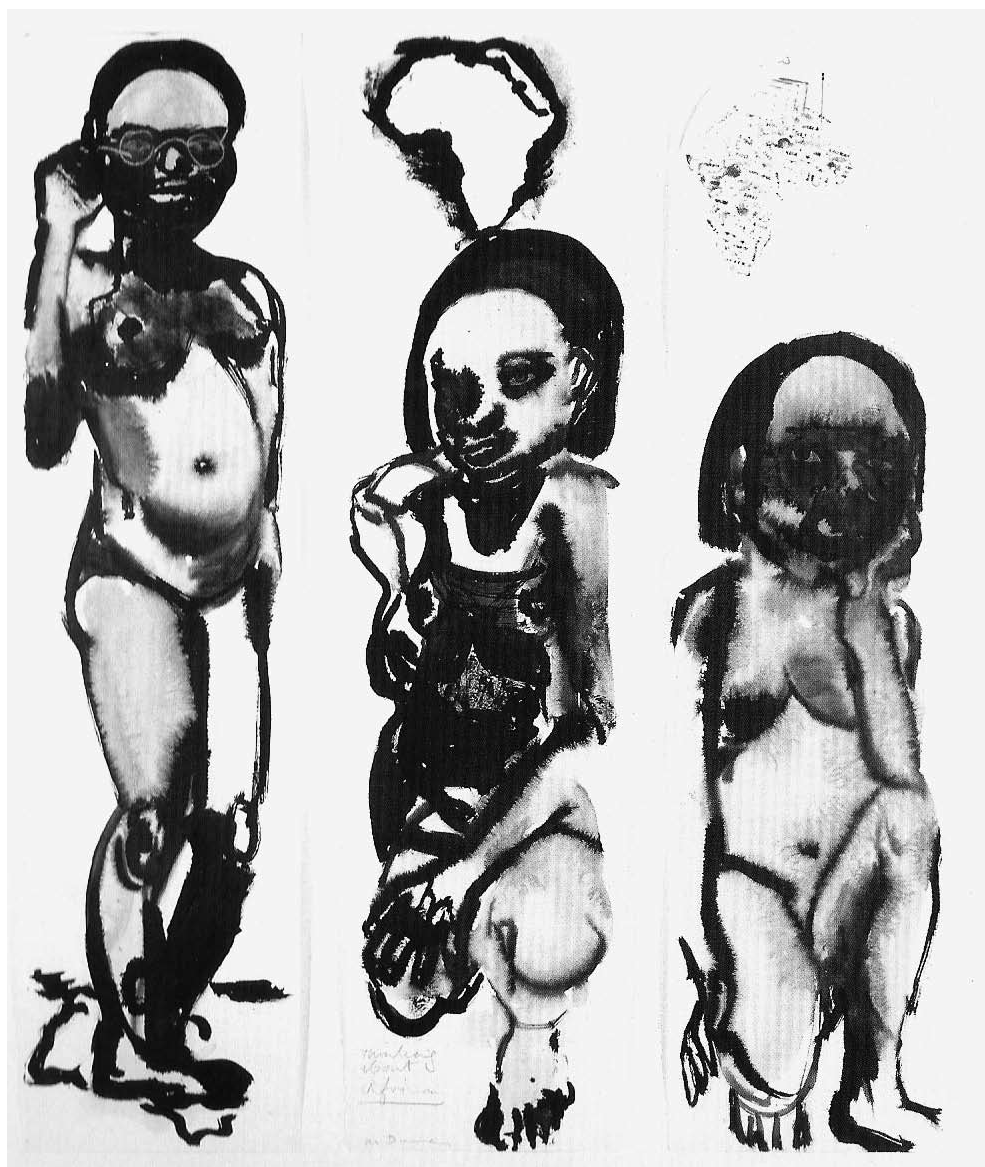
Om recht te doen aan het intertekstuele karakter van het werk kunnen teksten als onderzoeksobject dan ook alleen vanuit een interdisciplinair perspectief adequaat worden bestudeerd. Interdisciplinariteit is daarbij in de aard der zaak niet zozeer een frivole wijze van wetenschap beoefenen, zoals critici van Culturele Studies zo vaak betogen, als wel een door het onderzoeksobject afgedwongen en noodzakelijke manier om een cultureel fenomeen in al zijn complexiteit te kunnen benaderen. Ik wil niet zeggen dat alle kunstdisciplines door deze ontwikkelingen binnen de cultuurwetenschappen zijn geraakt, maar met name in de literatuur- en de filmwetenschap is de bestudering van teksten en beelden vanuit een intertekstuele en interdisciplinaire benadering de dominante aanpak geworden. Ook binnen de muziekwetenschap en de kunstgeschiedenis verliest de autonome kunstbenadering terrein. Dat is een belangwekkende wending in de cultuurwetenschap in het algemeen. De esthetische ervaring wordt niet meer uitsluitend gerelateerd aan tekstimmanente factoren maar ook gebonden aan politiek-historische omstandigheden.

Het onderzoek verricht vanuit die invalshoek heeft veel waardevolle resultaten opgeleverd en menig klassiek literair werk voor altijd van betekenis veranderd. Wie zal het nog kunnen ontgaan dat de constructie van vrijheid en menselijkheid in Mark Twains grote Amerikaanse en veelvuldig verfilmde roman *Huckleberry Finn* onlosmakelijk is verbonden met de slavernij van nigger Jim na de colleges die Toni Morrison gaf aan Harvard University en die zij publiceerde in de bundel *Playing in the Dark* (1992)? En wie zal Jane Eyre nog onproblematisch als feministische heldin durven opvoeren sinds Gayatri Spivak ons heeft laten zien dat haar door de tweede feministische golf zo geroemde streven naar

economische onafhankelijkheid mogelijk werd gemaakt door het ongebreidelde imperialisme en de slavernij van negentiende-eeuws Groot-Brittannië (Spivak, 1985)?

Het onderwijs en het onderzoek van de feministische cultuurkritiek in het algemeen en het onderzoek van de leerstoelgroep Genderstudies Utrecht in het bijzonder is de afgelopen decennia sterk verankerd geweest binnen deze traditie van kritische cultuurbeschuwing. De intertekstuele benadering is daarbij even vruchtbaar gebleken voor het onderzoek naar populaire cultuur als voor het kunstonderzoek. In het enthousiasme van geëngageerde cultuurwetenschappers is echter sluispenderwijs een specifieke toepassingspraktijk ontstaan waarin het begrip intertekstualiteit vooral is ingezet als ideologiekritiek. In menig geëngageerd cultuurwetenschappelijk onderzoek namelijk dreigen zowel uitingen van populaire cultuur als artistieke producten teruggebracht te worden tot een boodschap met betrekking tot de constructie van gender, etniciteit, nationaliteit en/of seksualiteit waarbij de specificiteit van het medium en het effect van de vorm nagenoeg onbelicht of in ieder geval onderbelicht blijven. De benadering van het domein van de kunst vanuit dikwijls vastomlijnde politieke agenda's riskeert dan dat datgene wat kunst tot kunst en met name literatuur tot literatuur maakt bij voorbaat over het hoofd wordt gezien. Jonathan Culler, een verdienstelijk pleitbezorger van de intertekstuele kunst- en cultuurbeschuwing, constateerde een paar jaar geleden dat hij als literatuurwetenschapper zo druk in de weer is geweest met de conceptualisering van gender, ras, identiteit en subjectiviteit dat in toonaangevende literatuurtheoretische introducties van zijn hand geen woord gewijd is aan literariteit (Culler, 2000; zie tevens Butler, 2000; Spivak, 2003).

In zekere mate zien we die praktijk terug in de aan het begin van dit verhaal geciteerde



Thinking about Africa - Marlene Dumas, 1991

witte, zwarte en gegenderde lezingen van Coetzee en in de bezorgdheid over de te loorgang van het Afrikaner cultuurgoed naar aanleiding van de laatste roman van Van Niekerk. Om te trachten deze dreigende scheefgroei recht te trekken wil ik als onderdeel van het onderzoeksprogramma Diversiteit in Kunst en Cultuur een synthese voorstellen tussen de afgelopen decennia zo terecht bekritiseerde werkimmanente en de zo terecht

binnengehaalde contextuele kunst- en cultuurbenadering. Ik wil met andere woorden de vruchtbaarheid van de werkgecentreerde benadering met de daaraan gerelateerde methode van precieze tekstgerichte analyse herwaarderen en inzetten ter herijking en verrijking van de intertekstuele benadering en ter vermijding van de risico's die aan identiteitspolitieke kunstbeschouwing kleven. De vorm, de specificiteit die het kunstwerk tot

een kunstwerk maakt, betekent immers bij uitstek de singulariteit van het werk dat zich om die reden ook altijd aan een uitsluitend identiteitspolitieke toe-eigening onttrekt. Dat betekent geenszins dat er geen identiteitspolitieke kwesties door middel van het kunstwerk begrepen kunnen worden. Het fictieve en het imaginaire karakter van kunst brengen daarentegen wel met zich mee dat expliciete methodologische aandacht besteed moet worden aan de wijze waarop die politiek-historische thematiek wordt voorgesteld.

Literatuur als voorstelling van diversiteit en verschil

Laten we teruggaan naar de twee spraakmakende Zuid-Afrikaanse romans. Behalve dat beide boeken hebben geleid tot heftige discussies over nationale identiteit is de meest in het oog springende overeenkomst in de receptie van *Disgrace* en *Agaat* dat beide boeken de lezer onontkoombaar naar de keel grijpen. Ik heb geen academisch of journalistiek commentaar gelezen of gehoord dat zich onverschillig toonde ten opzichte van de beide romans. Dat op zich is natuurlijk een literair significant fenomeen. Literatuur- en cultuurbeschouwing zou daar dan ook eerst en vooral over moeten gaan: hoe kan het dat in een multimediale wereld die meer en meer wordt beheerst door al dan niet digitale beeldcultuur een geschreven tekst je naar de keel grijpt, je beroert, deel van je bewustzijn gaat uitmaken. Critici als Susan Sontag en Walter Benjamin zouden wellicht zeggen dat dit kan omdat een literaire roman een kunstwerk is. Ieder kunstwerk heeft een uniek aura dat leidt tot concentratie en contemplatie. (Benjamin, 1935; Sontag, 1964) Roland Barthes noemt een soortgelijk effect voor de fotografie het punctum, dat wat de kunstbeschouwer onmiddellijk raakt maar zich aan connotatieve betekening onttrekt (Barthes,

1980). De aandacht verschuift met het stellen van zo'n vraag van betekenis naar betekenaar, naar de materialiteit van het werk. In het geval van literatuur is die materialiteit de specifieke literariteit van het werk.

Maar wat is literariteit? Die vraag is in de literatuurwetenschap veel gesteld, vanuit verschillende invalshoeken bestudeerd, maar nooit helemaal bevredigend beantwoord. Literariteit, zo zou ik een poging tot een omschrijving willen wagen, manifesteert zich in het algemeen daar waar door middel van taal een ervaring of bewustzijn van 'het werkelijke' ontstaat. Die term, het werkelijke, komt uit de door de Franse psychoanalyse geïnspireerde linguïstiek en verwijst net als aura en punctum naar dat wat wel effect sorteert maar niet is ingevoegd in het symbolisch systeem. Het werkelijke verwijst in deze context met andere woorden zowel naar het tekortschieten van de taal als naar het exces, het surplus van het medium. Literariteit is vanuit die optiek taal die het eigen functioneren aan de orde stelt. Dat klinkt in eerste instantie misschien wat vaag, maar in de afgelopen decennia zijn cultuursemiotici erin geslaagd een verband te leggen tussen bewustzijn van het werkelijke en het proces van betekenisgeving (Culler, 1981; 1983). Bewustzijn van het werkelijke ontstaat door verschil en divergentie. Mensen ervaren het werkelijke op het moment dat de wereld zich niet aan hen voordoet zoals verwacht. Het literaire of het artistieke moment, zo zou ik willen stellen, is de imitatie van dat proces. Het is dus de mimesis van het onverwachte en niet de nabootsing van de bekende werkelijkheid die bewustzijn tot stand brengt. Dus, paradoxaal genoeg, maken afwijkende divergente taalvormen ons bewust van onze conventionele gecodeerde manieren om met de wereld om te gaan.

Deze specifieke manier van semiosis maakt dat literatuur iets anders is en doet dan andere sociale en culturele praktijken.

Die mimesis van het divergente is tevens verantwoordelijk voor het feit dat literatuur in het bijzonder, maar dit geldt voor kunst in het algemeen, over werkelijk alles kan gaan. Maar waar het ook over gaat, het belangrijkste effect is in de aard der zaak altijd de productie van bewustzijn. Een bewustzijn van verschil. Literatuur is een performance, een voorstelling, van het bewustzijn van alteriteit, van het andere, van dat wat nieuw is, van het verschil. Literariteit behelst zo de wereldonthullende dimensie van taal, de potentie om nieuwe werkelijkheden te scheppen. Niet door ons te geven wat we willen, maar door onze verwachtingen te ontleden, te deconstrueren. Literatuur geeft geen oplossingen voor identiteitspolitieke of andere vragen, maar stelt die vragen als zodanig aan de orde door middel van verhalen, door personages te situeren in diverse plaatsen en tijden.

Disgrace

Hoe ziet dat er dan uit in *Disgrace* en *Agaat*? Welke vragen stellen Coetzee en Van Niekerk door middel van de personages, de plaatsen en de tijden die zij ten tonele voeren? En hoe tilt de door mij gewenste cultuurwetenschappelijke analyse deze teksten uit boven een uitsluitend identiteitspolitieke en/of allegorische en dus reducerende lezing? Om te beginnen bij Coetzee: in *Disgrace* lijkt Coetzee wat mij betreft vooral de vraag naar de specifieke eigenschappen van taal op te werpen. Wat voor verschillende soorten taal staan ons ter beschikking? Wat kan taal wel en wat kan taal niet bewerkstelligen in de verhouding van het subject ten opzichte van zichzelf en in de regulatie van het menselijk verkeer? In het verhaal van David Lurie wordt eigenlijk iedere ontwikkeling in de plot door dit onderzoek naar de mogelijkheden en beperkingen van de taal gemotiveerd. Deze problematiek wordt het meest manifest in de episode waarin Lu-

rie een studente verleidt zonder daar nu voor zichzelf veel overwegingen bij te hebben. Hij wordt daarvoor ter verantwoording geroepen door een onderzoekscommissie die bestaat uit naaste collega's. Als hij bereid zou zijn om met een simpel zinnetje aan de commissie te melden dat hij inziet dat zijn daad een vergissing was, een overschrijding van de universitaire conventies, dan zou de zaak met een sisser kunnen aflopen en de orde worden hersteld. Jij vertelt ons je verhaal en wij schenken je vergeving. Dat is de functie van taal als uitwisseling, als ruil. Doordat Lurie zich bewust is van de reducerende effecten van die communicatieve functie van taal wordt de vanzelfsprekendheid ervan in deze specifieke context op losse schroeven gezet.

Een uitwisseling of ruil veronderstelt een abstracte gelijkheid. In een ruil is er geen plaats voor verschil. De taal als communicatiemiddel en dus als ruil, zo lijkt Lurie naar voren te brengen, stelt mij in staat schuld te bekennen en de consequenties van mijn daden op mij te nemen, maar niet om mijn diepste motieven op ondubbelzinnige wijze te onthullen, en ook niet om spijt te betuigen. Hij aanvaardt zijn ontslag.

Uiteraard is het verleidelijk in deze thematisering van de reikwijdte van de taal in kwesties van dader- en slachtofferschap een commentaar te lezen op het proces van verzoening en waarheidsvinding dat vlak voor de verschijning van *Disgrace* werd afgerond. En er is ook geen reden om dat niet te doen. In de verslaglegging van het waarheids- en verzoeningsproces ging de aandacht immers niet alleen naar de verhalen van slachtoffers van het apartheidsregime maar vooral ook naar die van de daders. Daders konden hun verhaal doen voor een speciaal daartoe ingestelde commissie en amnestie verkrijgen (Zie bijvoorbeeld Coetzee & Nuttall, 1998). Dat heeft veel kritiek losgemaakt vooral met betrekking tot het relatieve gemak waarmee

daders via een fraai verhaal hun geweten konden zuiveren (Mamdami, 2001; Minow, 1998; James & Van de Vijver, 2001). Luries weigering om te biechten teneinde vergeving deelachtig te worden kan gelezen worden als een kritiek op die politiek-historische realiteit.

Er is echter wel een reden om het niet bij een dergelijke brede contextualisering te laten en Coetzee's roman ook te plaatsen in de context van zijn oeuvre. Dan blijkt de occupatie met de performatieve werking van taal een thema dat reeds vanaf Coetzee's debuut *Dusklands* in 1974, dus twintig jaar voor de waarheidscommissie aan het werk was in Zuid-Afrika, een dominante rol te hebben gespeeld in zijn romans en essays (Zie ook Attridge, 2005). Dit resulteerde in 1985 in Coetzee's indrukwekkende essay 'Confession and double thoughts' (In Coetzee, 1992). In dit stuk probeert Coetzee zijn kritiek te formuleren op ieder streven naar waarheid door middel van een geschreven of gesproken bekentenis en/of zelfonderzoek. Hij komt in dit essay tot de overtuiging dat iedere bekentenis gepaard gaat met 'double thoughts', bijgedachten. Het proces van bekennen kan nooit een onduidelijk streven naar waarheid en zelfinzicht impliceren, zo analyseert hij, want iedere onthulling van een verborgen waarheid dient tegelijkertijd een ander doel dan die waarheid alleen. Anders gesteld: het genre van de bekentenis leidt tot de paradoxale situatie dat de waarheid niet wordt onthuld, maar eerder verhuld. Alleen wanneer de bekentenis niet is gericht op zelfbehoud, op het afdwingen van sympathie en respect van de luisteraar of de lezer, kan waarheid aan het licht gebracht worden. En als dat al gebeurt, is dat een kwestie van genade.

Het hanteren van de taal als eenduidige ruil, jij vertelt je verhaal en ik bezegel je lot, stelt in de context van het speuren naar de waarheid en de waarachtigheid van spijbtuigende daders de vraag aan de orde hoe recht

gedaan moet worden, hoe rechtvaardigheid eruit moet zien. Die vraag werpt Coetzee nog dwingend op in de tweede helft van zijn roman. Lurie verlaat Kaapstad en logeert een poosje bij zijn dochter Lucy die samen met gekleurde werknemers een boerderij beheert in de Oostkaap. De apotheose in dit tweede deel is het tegen vader en dochter gerichte geweld dat wordt gepleegd door bekenden van Lucy's zwarte werknemer Petrus. Lurie wil het onrecht dat zijn dochter is aangedaan op dezelfde wijze oplossen als hij zijn eigen misstap heeft opgelost; via de wet. Niet door middel van het afdwingen van spijt of het begripen van motieven maar via de economie van het recht. Wie de wet overtreedt, wordt gestraft. Met ontslag, met een geldboete of met vrijheidsberoving. Maar ook deze ruil van schuld en boete sluit de mogelijkheid uit om te erkennen dat de geschiedenissen en de motieven van alle betrokkenen wezenlijk van elkaar verschillen en niet tot vergelijkbare zwaarte reduceerbaar zijn. Ondanks haar vader die aandringt op een aangifte en een rechtszaak, accepteert de witte Lucy wat haar is overkomen zoals de TRC de zwarte bevolking vraagt te geven en te vergeven. Geen gelijkwaardige ruil, geen recht, maar een gift.

Juist die plotwending is Coetzee op ernstige kritiek van witte en feministische lezers komen te staan. Als Lucy haar vader meedeelt dat ze alle gevolgen van de situatie op zich neemt en geen aanspraak op vergelding maakt, concludeert Lurie dat ze zich opstelt als een hond. Dat is waar, beaamt Lucy, als een hond. Dit hond-zijn biedt Lucy echter geen lijdzame berusting zoals de Zuid-Afrikaanse Elleke Boehmer vreest, en ook geen programmatische oplossing van een probleem, een eindpunt, zoals witte critici menen te lezen, maar een mogelijkheid om open te blijven staan voor de ervaring van het heden en een gerichtheid te houden op de toekomst. Die interpretatie wordt aannemelijk

als we de werkimmanente benadering inzetten en gevoelig worden gemaakt voor de wijze waarop het vocabulaire van bekennen en bewustzijn niet alleen in de thematiek maar ook in de taal van de roman binnendringt. Nadat Lurie heeft moeten constateren dat zijn nadruk op de logica van het recht hem alleen maar verder van zijn dochter en haar werknemers verwijderd, komt hij via zijn toewijding aan afgeschreven honden en in zijn denken over muziek tot een menselijkheid die hem tot dan toe ontbrak. Tegen het einde van de roman verblijft Lurie voornamelijk tussen de honden in het hondenhok en denkt aan muziek.

'Hij zucht. Het zou aardig zijn geweest indien hij triomfantelijk naar de maatschappij was teruggekeerd als de auteur van een buitenissige kameropera. Maar dat zit er niet in. Zijn verwachtingen moeten bescheidener zijn: dat er ergens uit de warboel van geluid een enkele authentieke noot van onsterfelijk verlangen als een vogel zal opstijgen. Het is aan de toekomstige wetenschappers om die noot eruit te halen, als er tegen die tijd nog wetenschappers zijn. Want zelf zal hij de noot, wanneer die komt, niet horen – hij weet te veel van kunst en de wegen die de kunst bewandelt om daarop te rekenen.' (Coetzee, 1999, p. 214)

In staccatozinnen betreft Lurie het tussengebied tussen taal en niet-taal, tussen mens en dier, wit en zwart, man en vrouw. Dat bewustzijn alleen mens te kunnen worden in de toewijding aan het andere, de muziek, het dier, het verschil, is een politiek effect van *Disgrace*'s literariteit, van Coetzee's spaarzame taalgebruik, van de ruimte die hij de lezer te denken geeft. Gelezen in de context van post-apartheid Zuid-Afrika blokkeert dit complexe standpunt niet per se de weg naar verzoening. Wel worden de vooralsnog onoverbrugbare verschillen tussen politiek histo-

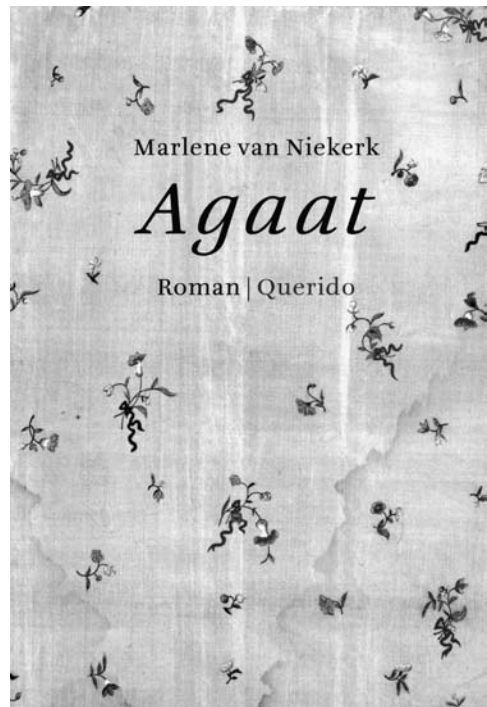
rische geschiedenissen voor het voetlicht gebracht en wordt het perspectief geopend op een niet vanzelfsprekend maar wel 'werkelijk' menselijk verkeren. Dat is wat kunst, cultuur en diversiteit met elkaar te maken hebben. Het afwijkende divergente verhaal maakt ons bewust van onze conventioneel gecodeerde manieren om met de wereld om te gaan.

Agaat

De opdracht die ik vandaag aanvaard is om in het onderwijs en onderzoeksprogramma van de leerstoelgroep Genderstudies de relatie tussen kunst, cultuur en diversiteit centraal te stellen. Zoals ik met mijn betoog tot zover heb willen demonstreren, wil ik daarbij een specifieke invulling geven aan het begrip diversiteit. In mijn onderzoek en in dat van de masterstudenten en promovendi die ik begeleid is diversiteit niet zozeer een politiek correct concept waarmee lippendienst bewezen kan worden aan de ervaringen van vrouwen, migranten, zwarten en andere politiek, sociaal en cultureel gemarginaliseerden, als wel de consequentie van de principiële singulariteit van visuele en discursieve kunstwerken (Zie ook Attridge, 2004; Braidotti, 2006). Die singulariteit bestaat niet in de onaantastbare betekenis verborgen in de dieptestructuur van het werk, zoals een werkimmanente benadering zou veronderstellen: singulariteit ontstaat in het complex van intertekstuele en contextuele machinaties. Dus in het geval van het literaire werk ontstaat het singuliere effect in een samenspel van taal, genre en literaire traditie, alsmede van de culturele en geopolitieke context waarin het werk functioneert. Ik begon mijn verhaal met een korte schets van de culturele en geopolitieke context waarin zowel *Disgrace* als *Agaat* onderdeel werden van een soortgelijk cultuurpolitiek debat en heb vervolgens laten zien hoe *Disgrace* als literaire gebeurtenis meer doet dan participe-

ren in een politiek debat alleen. Ik wil nu tot besluit een korte schets geven van de manier waarop *Agaat* als literaire gebeurtenis verschilt van *Disgrace* en om die reden naast de actualiteit van een land in transitie ook een geheel andere wereld voor het voetlicht haalt. Even groots en zwaar van thematiek, evenzeer in dialoog met opvattingen over de taal, over rechtvaardigheid en de wet, de voorstelling van het niet incorporeerbare andere en het verschil, is *Agaat* juist verbijsterend suggestief in stijl en woordgebruik. Daar waar Coetzee zuinig is met taal, Coetzees zinnen zijn geserreerd, hoekig, ontlichaamd, mathematisch haast – wat overigens niets zegt over het soms lyrische effect daarvan in de tekst – daar is Van Niekerks roman *Agaat* een vuistdikke orgie van taal, een gloeiende vulkaan van woorden, een excessieve mix van stijlen en genres.

Om die reden is een weergave van de plot van de roman op geen enkele manier representatief voor wat deze roman als literair evenement zoal teweeg kan brengen. Ik doe niettemin een poging. Ruim veertig jaar geleden heeft de witte Milla de boerennederzetting Grootmoedersdrift geërfd. Zij heeft grote plannen met het land en het erf en bekwaamt zich in traditionele landbouwmethoden. Om haar liefdeloze en kinderloze huwelijk met Jak te verduren haalt Milla de gekleurde Agaat als pleegkind naar de boerderij. Ze behandelt het verwaarloosde kind net zoals zij de Zuid-Afrikaanse grond behandelt: met traditionele methoden. Afwisselend beschouwt ze het kind als een diertje dat door disciplineren en straf tot mens moet transformeren, als een raadsel dat ontcijferd moet worden, en als een potentiële bron van liefde, dankbaarheid en bewondering die gekoesterd moet. Als Milla tegen alle verwachtingen in na een jaar of twaalf toch zelf zwanger blijkt te kunnen worden, wordt Agaat van aangenomen dochter gedemoveerd tot bediende. Agaats wraak op Milla



is ingenieus en uiterst complex in zijn effect. Zij zet het clichégedrag van de zwarte min en de *black mama* in en steelt met haar liefde de zoon van Milla. Het kind Jakkie ontwikkelt een symbiotische relatie met zijn zelfbenoemde moeder en de biologische ouders Milla en Jak hebben vanaf de prilste jeugd van hun zoon het nakijken.

Wat betreft de setting en de thematiek lijkt *Agaat* in de context van de traditie van Zuid-Afrikaanstalige literatuur nog het meest op een zogenaamde *plaasroman*, een in essentie conservatief nationalistisch negentiende en twintigste-eeuws koloniaal genre, waarin de verbondenheid met de aarde, de ruimte van het platteland, het motief van de verloren zoon, de omgang met vorige generaties en vooral ook de begrenzing tussen een wit wij en een zwart zij als prominente thema's figureren (Coetzee, 1988; Jansen, 2005; Postel, 2006). De boerennederzetting is bij Van Niekerk echter allesbehalve een idyllische plaats.

De plaats Grootmoedersdrift is een broeinest van onvervuld verlangen, mislukte investeringen, op niets uitlopende projecten, liefdeloosheid, geweld, wraak en machtswellust. In die zin blaast Van Niekerk het traditionele genre vanuit een post-apartheidperspectief nieuw leven in op de wijze die Angela Carter in de jaren tachtig propageerde voor het postmodern feministisch en postkoloniale spel met conventionele thema's en genres: 'I am all for putting new wine in old bottles especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode.' (Sage, 1994). Dat zou erop wijzen dat Rossouws kritiek terecht is, van Niekerk ondermijnt klassieke Afrikaner waarden en sentimenten. Maar dat is slechts een deel van het verhaal. In *Agaat* is de verbondenheid met de aarde en de ruimte van het platteland meer dan in enige andere plaasroman voelbaar zowel in de thematiek, de compositie als in de materialiteit van de taal, het tot in het extreme geëxploreerde taalteken. Van Niekerk onderzoekt de mogelijkheden van de taal tot in de verste uithoeken en, inderdaad, daar worden de grenzen van de traditionele plaasroman getart en daarmee de patriarchale, nationalistische waarden die daarin worden gehuldigd.

Van Niekerk doet wat Helene Cixous in dit verband zou aanduiden met het werkwoord *voler* in de bekende Franse dubbele betekenis van het woord (Cixous, 1975). Het vernieuwen van de literaire traditie is als *voler*, een proces van stelen en vliegen. De gestolen vorm, de taal als betekenaar, transformeert bij Van Niekerk in de vlucht net als bij Cixous tot een welhaast tastbaar ding waarin de geuren en kleuren van het Afrikaanse land gevierd en opnieuw toegeëigend worden. Het lezen over Milla's gevecht tegen de agrarische monocultuur bijvoorbeeld, wordt daarbij niet zozeer een mentale als welhaast een lichamelijke ervaring. In de compositie van de roman werkt het stervende lichaam van Milla daarbij

als een tekst, een interactieve bron die een geschiedenis met zich meedraagt, die een geheugen heeft, die gecodeerd en geconditioneerd is maar niet in de tijd gefixeerd. Onderwijl wordt de lezer onontkoombaar ingesponnen in het web van liefde en wraak, onschuld en schuld, recht en onrecht, macht en onmacht.

Ook die schaamteloze verbeelding, die welhaast tastbare belichaming van gefrustreerd en gecorrumpeerd verlangen, is Van Niekerk komen te staan op kritiek als die van Rossouw, namelijk dat zij in de minuscule beschrijving van het tot zwijgen gedoemde en aan de zwarte Agaat overgeleverde stervende lichaam van Milla, het cultureel erfgoed van Afrikaans sprekend Zuid-Afrika zou verkwan-selen.

Dergelijke kritiek is zeker in het geval van een werk als *Agaat* een welhaast kunstvijandige benadering van kunst, een antiliteraire lezing van literatuur en een veronachtzaming van de paradoxale dynamiek in de onderlinge machtsverhoudingen van de personages. Om een voorbeeld te geven van een van vele de-regulerende literaire registers die Van Niekerk te midden van de draaikolk aan rampspoed en geweld hanteert, namelijk de aaneenschakeling van ragfijne miniatuurtjes in pasteltinten en bloemengeuren, citeer ik een willekeurige passage waarin Milla op haar sterfbed aan Agaat ligt te denken. Zoals gezegd, Milla is verlamd, kan niet meer praten en is overgeleverd aan de zorg van Agaat:

'Ach, kon ik nu maar spreken! Ik zou haar willen vragen of ze het zich herinnert. De vlinders die we uit het poeltje hebben gehaald. Na de regenbuien die in het eerste jaar nadat ik haar had gevonden buiten het seizoen zo overdagig waren gevallen. Te zwaar om te vliegen, overvallen door de regen. We hebben ze uit de modder gevist, op de aan elkaar gekleefde vleugelranden geblazen tot we een plekje za-

gen om vast te pakken, voorzichtig, voorzichtig als natte velletjes vloeipapier hebben we de vleugels van elkaar getrokken zodat de ene niet aan de andere bleef kleven.' (Van Niekerk, 2006, p. 540)

Daar waar *Disgrace* wordt gedragen door het vocabulaire van het onderwerpen aan en het schenden van de wet, van bekennen, schuld en bewustwording, is de kracht van *Agaat* gelegen in de ongekende overdaad aan poëtisch taalgebruik, woordassociaties en stijlexperimenten, in de inzet van nieuwe woorden, beelden en *streams of consciousness*. Ieder miniatuurtje zoals de zojuist geciteerde passage, maakt duidelijk dat deze roman zich niet leent voor een eenduidige identiteitsconstituerende toe-eigening. Tegelijkertijd demonstreert de experimentele stijl en de poëtische taal in een context van raciaal en patriarchaal geweld dat literariteit en politiek geen gescheiden domeinen zijn. Zonder *Agaat* nu te willen reduceren tot een cultuurwetenschappelijk programma zal de roman in zijn exemplarische uniciteit mij de komende jaren gidsen in het verder uitwerken van de interactie tussen literariteit en politiek. Tussen kunst, cultuur en diversiteit.

Noot

1. Oratie uitgesproken op 10 november 2006 in Utrecht, bij de aanvaarding van de leerstoel Kunst, Cultuur en Diversiteit. Een uitgebreide versie verscheen in de oratiereeks van de Faculteit der Geesteswetenschappen Universiteit Utrecht, 2006 en is tevens te downloaden van www.genderstudies.nl

Literatuur

- Attridge, D. (2004). *The singularity of literature*. London & New York: Routledge.
- Attridge, D. (2005). *J.M. Coetzee and the ethics of reading*. Scottsville: University of Kwazulu Natal Press.
- Bakhtin, M. (1982). *The dialogic imagination. Four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bal, M., Crewe, J. & Spitzer, L. (Eds.) (1999). *Acts of memory. Cultural recall in the present*. Hannover: University Press of New England.
- Banville, J. (2000). Review of J. M. Coetzee, *Disgrace*. *The New York Review of Books*, 20 January 2000, 23-25.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, W. (1935). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. *Gesammelte Schriften. Unter mitwirkung von Theodor Adorno und Gerschom Scholem*. Band 1, 2: 471-508. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- Boehmer, E. (2002). Not saying sorry, not speaking pain: Gender implications in *Disgrace*. *Interventions*, 4, 342-351.
- Braidotti, R. (2006). *Transpositions*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, J., J. Guillory, en K. Tomas (Eds.) (2000). *What's left of theory. New work on the politics of literary theory*. New York & London: Routledge.
- Cixous, H. (1975). Le rire de la Meduse. *L'Arc*, 61, 39-54.
- Coetzee, C. & Nuttall, S. (Eds.), (1998). *Negotiating the past: The making of memory in South Africa*. Oxford: Oxford University Press.
- Coetzee, J.M. (1985). Confession and double thoughts. In J.M. Coetzee, *Doubling the point: Essays and interviews* (pp. 251-295). Cambridge & London: Harvard University Press, 1992.
- Coetzee, J.M. (1988). *White writing. On the culture of letters in South Africa*. New Haven & London: Yale University Press.
- Coetzee, J.M. (1999). *Disgrace*. London: Secker & Warburg.
- Culler, J. (1981). *The pursuit of signs*. London: Routledge.
- Culler, J. (1983). *On deconstruction. Theory and criticism after Structuralism*. London: Routledge.
- Culler, J. (2000). The literary in theory. In J. Butler, J. Guillory en K. Tomas, *What's left of theory. New work on the politics of literary theory*. (273-292) New York & London: Routledge.
- Gorra, M. (1999, 28 november). "After the fall." *Review of Disgrace*, by J. M. Coetzee. New York Times on the Web. [www-document]
- Heusden, B. van (2001). *Litteraire cultuur*. Nijmegen: SUN.
- Jansen, E. (2005). Ek het maar net saam met die meises gebly. Die representasie van vrouebediendes

- in die Suid-Afrikaanse letterkunde. *STILET*, maart, 102-133.
- James, W. & Vijver, L. van de (Eds.), (2001). *After the TRC: Reflections on truth and reconciliation in South Africa*. Claremont & Athens: David Philip/Ohio University Press.
- Kristeva, J. (1974). *La revolution du langage poetique. L'avantgarde à la fin du 19e siecle*. Paris: Editions du Seuil.
- Krog, A. (2005). *Reading with the skin. Liberalism, race and power in Age of Iron and Disgrace by J. M. Coetzee*. (Unpublished manuscript)
- Mamdani, M. (2001). A diminished truth. In W. James & L. van de Vijver (Eds.), *After the TRC: Reflections on truth and reconciliation in South Africa*. (pp. 58-61). Claremont & Athens: David Philip/Ohio University Press.
- Minow, M. (1998). *Between vengeance and forgiveness: facing history after genocide and mass violence*. Boston: Beacon.
- Morrison, T. (1992). *Playing in the dark. Whiteness and the literary imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Niekerk, M. van (2006). *Agaat*. Amsterdam: Querido.
- Postel, G. (2006). *Unheimlich moederland. (Anti-)pastorale letteren in Zuid-Afrika*. Leiden: Leiden University Press.
- Rossouw, J. (2005). *O moenie huil nie, o moenie treur nie, die jollie bobbejaan kom weer*. [www-document]. URL: <http://www.vrijeafrikaan.zo.za/lees.php?id105>. 2005.
- Sage, L. (1994). *Flesh and the mirror. Essays on the art of Angela Carter*. London: Virago.
- Sontag, S. (1964). *Against interpretation*. New York: Dell Publishing.
- Spivak, G.C. (1985). Three women's texts and a critique of imperialism. *Critical Inquiry*, 243-62.
- Spivak, G.C. (2003). *Death of a discipline*. New York: Columbia University Press.
- Visagie, A. (2005). *Agaat as kultuurdokumentasie vir die toekoms*. [www-document]. URL: http://www.litnet.co.za/seminaar/agaat_visagie.asp.
- Vries, Fred de (2006), 'Ik zie een inhalige nieuwe patersklasse'. Interview met Marlene van Niekerk, *de Volkskrant*, 12 mei.

Bron afbeelding boeken

J.M. Coetzee: Uitgeverij Cossee

Marlene van Niekerk: Uitgeverij Querido