

De Grenzen van het Toelaatbare ~ De Hollywood Production Code en andere vormen van filmcensuur



Ills.: en.wikipedia.org

Sinds de uitvinding van de drukpers zijn wereldlijke en religieuze overheden altijd bezorgd geweest over de vermenigvuldiging van het geschreven woord. Zo plaatste het Vaticaan boeken die in strijd waren met het ware geloof op de Index, een lijst van voor Katholieken verboden boeken.

Het gesproken woord tijdens toneelvoorstellingen was onderwerp van nog meer zorg. Dit bereikte vele mensen tegelijkertijd, die gemakkelijk beïnvloed konden worden in hun politieke en zedelijke opvattingen. De overheid was vooral bang voor ordeverstoringen in de stad of het land als gevolg van toneelstukken met een ongewenste strekking.

In Nederland werd daartoe bij de Gemeentewet van 1851 de burgemeester belast met het waken 'tegen het doen van met de openbare orde of zedelijkheid strijdige vertoningen', **[i]** een taak die de burgemeester tot 1977 gehouden heeft. Nog in 1968 verbood burgemeester Cremers van Haarlem een opvoering van *De Smoeshaan* van Plautus door toneelgroep Centrum, vanwege 'het tonen van en manipuleren met een voorwerp, voorstellende het mannelijk geslachtsorgaan'. **[ii]**

Met de komst van de nieuwe massamedia film, radio en televisie werd de bezorgdheid van de overheid en de kerken alleen maar groter. Anders dan voor gedrukte media, werd in 1928 censuur op de radio-uitzendingen mogelijk

gemaakt, uitgeoefend door de Radio-omroep-controle-commissie. De latere oorlogspremier Gerbrandy verdedigde dat door het te vergelijken met het preventief toezicht op toneelvoorstellingen, omdat in beide gevallen sprake is van een auditorium:

De omroep ... is allerm minst aan de drukpers gelijk. De omroep is openbaarmaking aan allen, de uitzendingen kunnen miljoenen tegelijk bereiken; zij lenen zich tot massa-agitatie en verbergen uit dien hoofde voor elke regeering een beginsel van gevaar. Contrôle en afbrekingsbevoegdheid zijn onvermijdelijk, repressie alleen is niet voldoende... Wie zich rekenschap heeft gegeven van de wijze waarop de radio-omroep de huiskamer a.h.w. binnenvalt, zal toestemmen, dat hier veel intensiever, men zou kunnen zeggen geraffineerder, beslag op het leven wordt gelegd dan door de pers. [iii]

Gerbrandy ging het niet in de eerste plaats om een verderfelijke politieke boodschap. Hij zag vooral bij de uitzendingen van de VARA heel andere gevaren. Onder het mom van programma's over wetenschap en kunst zou immers de christelijke ethiek aangetast kunnen worden.

Voor al bij deze bevolkingsgroep vindt men er, die zich heel ver van de Christelijke grondslagen van ons volksleven verwijderen, die geneigdheid vertoonen het gezag te ridiculiseren, de straffende bevoegdheid der overheid in dwaas licht te plaatsen, normen die miljoenen onder ons volk heilig zijn, te hoonen. [iv]

In dit artikel zal vooral aandacht besteed worden aan de waarden en normen die bindend werden opgelegd aan de producenten, distributeurs en vertoners van films. Dat gebeurde door controle van films voorafgaand aan de voorstelling door de betrokken overheid, maar, onder druk van maatschappelijke groeperingen, ook door filmproducenten zelf tijdens het productieproces. Deze censuur vooraf betekende echter niet alleen een beperking van de creatieve vrijheid van de filmmakers, maar werkte ook als stimulans om creatieve oplossingen te bedenken ten einde de beperkingen te omzeilen.

Angst voor het bioscoopkwaad in Nederland

Al vroeg in de periode van de stomme film (1895-1927) gaf de plaatselijke overheid in Nederland blijk van grote angst voor imitatie van in de films vertoond gedrag, zoals blasfemie, zedeloosheid, overschrijdingen van de wet en geweld. In Leiden stelde de burgemeester in 1913 een plaatselijke 'lichtbeeldingcommissie'

in voor keuring van films voor kinderen tot 16 jaar. Deze 'commissie van de heeren', zoals hij in de volksmond heette, moest ieder bioscoopprogramma van tevoren keuren. Onacceptabel was alles wat met sex, overspel, dronkenschap en de dood te maken had, en daarnaast 'voorstellingen waardoor godsdienstige overtuigingen zouden kunnen worden gekwetst' en 'sensationele voorstellingen waardoor de zenuwen gespannen worden'. Speciaal ter voorkoming van kwalijke invloeden op de praktijken van de jeugd waren twee criteria opgenomen, die in 1924 nog leidden tot een verbod op Chaplin's *The Kid* (Het Jochie) voor jongeren onder de zestien jaar: 'beelden van gauw-dieverij die tot misdaad zou (sic) kunnen aansporen' en 'beelden van gelukke kwajongensstreken, waarbij het kwaad beloond wordt.'**[v]** Onder bioscoopkwaad verstond men trouwens niet alleen de tot imitatie aansporende beelden van het witte doek. Film was zo populair in die tijd dat kinderen geld gingen stelen om een kaartje te kunnen kopen.

In de vroege periode van de filmgeschiedenis werd de censuur op verschillende manieren omzeild. Zo konden de ontoelaatbare onderwerpen prostitutie, geslachtszieken, abortus, en homoseksualiteit wel vertoond worden onder het mom van voorlichtingsfilms die waar-schuwden tegen de gevaren van ongebreidelde seks. Niet onomstreden overigens, zoals wij lezen in een recensie van de film *Reinheid*: 'is dit voorlichting, of prikkelende beelden?' De bioscoopexploitanten reageerden via een advertentie voor de film met het bekende gedichtje van De Genestet: 'Hij die in alle dingen/Slechts zonde ziet en schuld/Van zondige gedachten/Is vaak zijn hart vervuld'.**[vi]**

Omzeilingen van de censuur via artistieke ingrepen die een meer of minder geslaagd eindproduct opleveren zijn te vinden in de Russische films van de jaren tien. In deze periode werden in het Tsaristische Rusland prachtige melodrama's gemaakt, die in vele gevallen eindigden in intrigerend vormgegeven zelfmoorden. Men zag de te gronde gerichte wanhopige held of heldin van de film zich in Long Shot langzaam verwijderen om zich als donkere stip in een witte sneeuwvlakte door het hoofd te schieten. Dit bleek niet een zuiver artistieke beslissing van de regisseur, maar het gevolg van de toenmalige Russische censurregel, dat het in beeld brengen van zelfmoorden verboden was, tenzij getoond in Long Shot.**[vii]**

De heer De Wolf en Pantserkruiser Potemkin

In de jaren twintig richtte de censuur in het zuiden van Nederland zich tegen de revolutionaire propagandafilms uit de Sovjet Unie. Aangespoord door de Katholieke Vereniging voor Eer en Deugd stelden een aantal gemeenten in

Brabant en Limburg een aparte functionaris aan voor keuring van in die gemeenten te vertonen films. De heer B. Th. de Wolf moest in hun opdracht alle films van tevoren zien en bepalen wat kon worden vertoond, wat moest worden afgekeurd, en wat kon worden toegelaten met coupures. Aangezien de keuringslijsten van de heer De Wolf in opdracht van de *Vereeniging van Noord-Brabantsche en Limburgsche Gemeenten* voor gemeenschappelijke filmkeuring bewaard zijn gebleven in het Streekarchief Eindhoven-Kemperland vormen deze een belangrijke bron voor inzicht in hoe de censuur werd toegepast en hoe deze werd omzeild. **[viii]**

Toen De Wolf geconfronteerd werd met Eisensteins film *Pantserkruiser Potemkin* (1925) stond hij voor een dilemma. Na tien jaar keuring had hij oog gekregen voor kwaliteit. Hij vond het een mooie film met een verwerpelijke boodschap, kortom een film die niet zonder drastische coupures aanvaardbaar zou zijn voor de burgemeesters in Brabant en Limburg. Het was ondenkbaar dat een film die in beeld bracht hoe de munterij op de Russische pantserkruiser Potemkin bij Odessa in 1905 naar het vasteland oversloeg, om zo propaganda te maken voor het latere communistische bewind in Rusland, in de katholieke provincies vertoond zou mogen worden. Overal in Europa was groot kabaal ontstaan over deze film. In Engeland werd hij verboden, in Duitsland mochten militairen hem niet zien, en in Nederland drong de Bond tegen de Revolutie aan op een verbod. Wat zou De Wolf doen?

Om te zorgen dat deze in zijn ogen prachtige film vertoond mocht worden, coupeerde hij niet alleen de meest controversiële beelden, maar voegde hij ook politiek correcte tussentitels toe na dubieuze beelden, die hij niet wilde couperen omdat hij ze te mooi vond. Zo voegde hij een aantal malen de tussentitel: 'In Rusland in die dagen mogelijk/In Nederland ondenkbaar' toe. In de beroemde trappensequentie waarin de soldaten de trap van Odessa afdalen met hun geweer in de aanslag om het opstandige volk dood te schieten, coupeerde De Wolf de beelden van het kind dat doodgeschoten werd en de dramatische pose van de moeder die dit ontdekte. Maar hij behield de beelden van een moeder die wordt neergeschoten, waarna haar kinderwagen met huilende baby in steeds grotere vaart de trappen afrijdt. Hier voegde hij de volgende tussentitel toe: 'De ellende der revolutie, de schuldigen vrijuit... de onschuldigen het slachtoffer/Wij kunnen God niet dankbaar genoeg zijn dat wij door een wijs beleid van onze Regeeringen van dergelijke bloedige tooneelen gespaard zijn gebleven'.

Nog potsierlijker (met opzet ?) corrigeert De Wolf de toch nog mogelijk verkeerd begrepen strekking in een tekst na het einde van de film:

Een roemloos einde voorwaar, maar toch een les, n.l. die der dankbaarheid: Bewaard voor den Oorlog, niet geteisterd door een revolutie, gezegend door een verstandige regeering onder H. M. Koningin Wilhelmina, zijn toestanden als in deze film weergegeven worden, ons Nederlanders vreemd. [ix]

De fraai bedoelde, wat naïeve zinnen van de Wolf werden meteen al na de vertoning in krantenrecensies enigszins belachelijk gevonden: 'We weten ons goed patriot en monarchist, maar hier wordt de anti-revolutionaire idee onbedoeld geridiculiseerd', schreef het Eindhovens Dagblad van 18 december 1926. Ook uit andere krantenverslagen bleek dat de bezoekers van de film sympathie hadden voor de opstandige matrozen en afkeer van de vileine officieren.

De vroege jaren van de filmcensuur in Amerika

In het eerste decennium van de twintigste eeuw maakte de film in Amerika een stormachtige ontwikkeling door. In 1907 brachten dagelijks circa tweehonderdduizend mensen alleen al in New York een bezoek aan de filmtheaters. In het hele land bezochten ruim 2 miljoen mensen dagelijks de filmtheaters, waarvan er in 1910 al tienduizend te vinden waren. Men kon hier non-stop allerlei soorten films zien tegen een zeer lage toegangsprijs en in en uit lopen wanneer men wilde. Om het bezoek te bevorderen werden de films steeds sensationeler. Films met titels als *De Corrupte Politici*, *Het Schandaal van de Blanke Slavenzwendel* en *De Exploitatie van Immigranten* vonden gretig aftrek. [x]

In dezelfde periode als de opkomst van de filmindustrie vierde de *Progressieve Reformatie* hoogtij in Amerika. Corruptie in de regering werd aan de kaak gesteld, evenals kinderarbeid, prostitutie en alcoholisme. De progressieven beijverden zich voor wetgeving om deze zaken tegen te gaan. Zij maakten zich ook zorgen over de modernisering die ontwrichtend zou werken op de morele waarden en normen van de natie. Zo zou het traditionele familieleven verwoest worden door danssalons, bordelen en filmtheaters met verachtelijke films, die een verkeerde invloed zouden hebben, zeker op kinderen. Al snel vonden zij gehoor bij geestelijken, sociaalwerkers, politici, vrouwenorganisaties en burgerrechtenorganisaties. Hun pijlen richtten zij vooral op de filmvertoningen.

Als 'morele bewakers' eisten zij van de regering dat deze nieuwe vorm van zedenbederfend entertainment gecensureerd zou worden. **[xi]**

Als eerste gebruikte de stad Chicago in 1907 zijn bevoegdheden om een verordening uit te vaardigen die het mogelijk maakte de filmvertoningen per film te reguleren. Voordat men een film mocht vertonen was een vergunning van het Hoofd van de Politie vereist. Een niet door de politie goedgekeurde film kon daarom niet vertoond worden. Dit was het begin van het systeem van censuur vooraf in Amerika. **[xii]** Al snel kwam de stad Chicago hierdoor in aanvaring met de filmindustrie. In 1909 daagde de filmindustrie deze stad voor de rechter wegens het verbieden van twee Westerns, *The James Boys* en *Night Riders*, die de outlaw zouden verheerlijken. **[xiii]**

De filmindustrie argumenteerde dat de betreffende verordening discriminatoir was, omdat deze alleen van toepassing was op films en niet op andere vormen van theatervermaak, zoals toneel. Ook bracht zij naar voren dat door de censuur vooraf de vertoner van de film zonder vorm van proces beroofd werd van zijn eigendom. De rechter oordeelde echter dat de staat het constitutionele recht had het publiek te beschermen tegen immorele en obscene producties. Bovendien was de wet niet in strijd met de *Constitution* omdat niemand het recht had te profiteren van immorele en obscene zaken. En hoewel de films gebaseerd waren op historische, waargebeurde feiten, was het niet de bedoeling dat ze de gewelddadige en misdadige levens van outlaws in beeld brachten. Dit zou een slechte invloed op jonge kijkers hebben. De stad Chicago was daarom gerechtigd te verhinderen dat immorele films - want beelden bevattend van immorele gebeurtenissen en immorele mensen - vertoond zouden worden. **[xiv]**

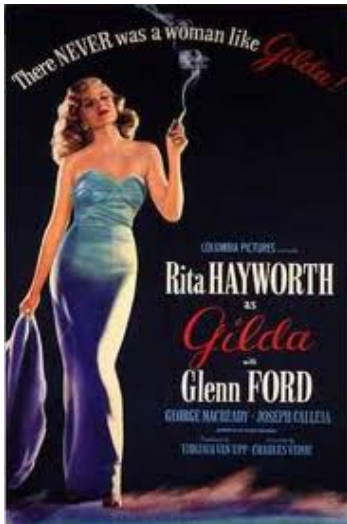
De filmindustrie had intussen begrepen dat ook van hun kant iets tegen de uitwassen in filmvertoningen gedaan moest worden, al was het maar om processen zoals in Chicago voortaan te voorkomen. Met inschakeling van tien burgerorganisaties werd in 1909 The National Board of Review ingesteld. Deze raad was tegen censuur door de staat omdat dit een schending van het First Amendment of Free Speech betekende. Men zou nu vanuit de raad kritisch naar de films kijken en coupures voorstellen in gevallen van obsceniteiten, godslastering, grove misdaadscènes, gedetailleerde misdaadscènes die het publiek op een idee konden brengen, en extreem immorele scènes. Er werden geen films meer verboden alleen vanwege het feit dat ze een misdaad bevatten, of eventueel schadelijk voor kinderen zouden kunnen zijn. **[xvi]**

Toch waren de zaken met de komst van *The National Review Board* allerm minst geregeld. In 1915 hadden tientallen gemeenten en staten hun eigen censuurcommissies ingesteld om de te vertonen films te toetsen aan lokale normen, die geen enkele uniformiteit kenden. **[xvi]**

Mutual Film Corporation versus de Staat Ohio

De aanleiding voor het tot stand komen van de *Production Code*, het uiteindelijk algemeen aanvaarde systeem van filmcensuur in Amerika, was de beslissing van de rechter in de zaak van *Mutual* tegen de staat Ohio in 1915. **[xvii]** *Mutual* argumenteerde voor het *Supreme Court* met name vanuit het grondrecht van vrijheid van meningsuiting, dat ook voor filmproducenten zou moeten gelden. Films waren, zo werd betoogd, een gedramatiseerde vorm van romans, beschrijvingen van onderwerpen van wetenschappelijk belang en herscheppingen van historische feiten, dezelfde feiten die dagelijks in de krant stonden. Films waren kortom niet anders dan de andere vormen van communicatie die wel door het beginsel van Free Speech werden beschermd. Films waren, volgens *Mutual*, onderdeel van de pers, en moesten beschouwd worden als filmische boeken. Filmtheaters moesten gezien worden als een soort bibliotheek. De staat had daarom geen recht restricties vooraf in te voeren ten aanzien van deze boeken en bibliotheken. **[xviii]**

Het *Supreme Court* verwierp echter unaniem alle argumenten van *Mutual*. De vergelijking van films met boeken ging niet op: de productie van moving pictures was 'pure and simple business for profit', en kon niet beschouwd worden als onderdeel van de pers of als orgaan van publieke meningsuiting. Daar kwam nog bij dat het filmmedium net als theater en circus inherent slecht was: 'We feel the argument is wrong or strained which extends the guarantees of free opinion and speech to theatre, the circus, or movies, because they may be used for evil'. **[xix]**



Ills.: en.wikipedia.org

De Hollywood Production Code

Als het *U.S. Supreme Court* in 1958 films wel onder het *First Amendment of Free Speech* had laten vallen, was de *Production Code* er nooit gekomen. Dan was censuur vooraf onconstitutioneel geweest en dus verboden. Nu konden de morele bewakers een campagne beginnen voor meer staatscensuur, zeker nadat in 1921 alle steun voor de slecht functionerende *National Board of Review* was verdwenen. In datzelfde jaar werden in de verschillende staten honderden censuurwetten ingediend. De zaak werd nog verergerd door een serie seksschandalen waarbij filmsterren betrokken waren. Met name dit gedrag overtuigde critici ervan dat Hollywood een poel des verderfs was. [xx]

In 1922 werd door de filmindustrie de *Motion Pictures Producers and Distributors of America* (MPPDA) opgericht, om het imago van de filmindustrie te verbeteren. Zij stelden de politicus Will Hays aan, een conservatieve en protestantse Republikein, die boven alle verdenking verheven was, om een lijst op te stellen van de eisen van rechtbanken en censurraden. Deze lijst, de *Don'ts and Be Careful's* moest de filmindustrie zelf toepassen, als een vorm van zelfcensuur. Hieronder vielen: 'open-mouthed kissing, lustful embraces, sex perversion, seduction, rape, abortion, prostitution and white slavery, nudity, obscenity, profanity'.

De studio's mochten echter deze *Don'ts and Be Careful's* naar eigen goeddunken invullen, zodat de anti-filmbeweging opnieuw in het geweer kwam. Protestantse en Katholieke bewegingen zoals de *Legion of Decency* beschouwden de eerste *Hays code* als een symbolisch gebaar, dat niet serieus genomen hoefde te worden. Met name de Katholieke Kerk zocht naar een middel om de filmindustrie afdoende onder controle te houden. Dat kon alleen als gedurende het productieproces

aanstootgevend materiaal verwijderd werd. Als dat niet gebeurde zou de film worden geboycot.

In 1930 beloofden de filmmaatschappijen uit Hollywood de regels van Hays tijdens de filmproductie toe te passen, aangevuld met Katholieke normen. Deze regels werden vastgelegd in de *Production Code*, die drie decennia lang de Hollywood film aan banden zou leggen. Tot 1966 werd er kuis gekust op het witte doek, sliepen echtparen in aparte bedden, en bestond er geen homoseksualiteit.

De algemene uitgangspunten van de Code waren fatsoen, orde en ontzag voor de wet. Misdaad mocht nooit zodanig gepresenteerd worden dat het zou inspireren tot imitatie. Vooral fatsoen werd gedetailleerd uitgewerkt in allerlei regels die met seks te maken hadden. Overspel, soms noodzakelijk voor de intrige, mocht nooit aantrekkelijk voorgesteld worden, hartstochtelijke scènes moesten, uit angst voor pornografische werking, decent in beeld gebracht worden, zodat 'these scenes do not stimulate the lower and baser element'. Verkrachtingen mochten niet in een komisch daglicht gesteld worden. Onder *sex perversion* en *obscenity* vielen alle niet heteroseksuele relaties tussen blanken: 'Obscenity in word, gesture, reference, song, joke, or by suggestion (even when likely to be understood only by part of the audience) is forbidden.' Maar ook 'miscegenation (sex relationships between the white and black races)' was verboden. Onder de andere *12 particular applications* vallen regels tegen het tonen van naakte mensen, dronkenschap en het zonder respect omgaan met godsdienst en de Amerikaanse vlag. [xxi]

Het omzeilen van de Production Code

De directeur van het *Production Code* kantoor, Joe Green, greep twee decennia lang met harde hand in wanneer woorden, personages, situaties of verhaallijnen strijdig waren met de regels van de *Code*. In op populaire romans gebaseerde scenario's veranderde hij bijvoorbeeld een seksueel gefrustreerde alcoholist in een geblokkeerde romanschrijver (*The lost weekend*, 1945), en een roman over potenrammen en moord werd een film over antisemitisme en moord (*Crossfire*, 1947).

Al spoedig gingen filmmakers er zelf toe over regels, die de artistieke of ideologische verbeelding van door hen gekozen thema's in de weg stonden, met creatieve oplossingen te omzeilen. Over de in de *Code* verboden homoseksualiteit bijvoorbeeld schreef Vita Russo, *The celluloid Closet*, waarnaar in 1996 onder dezelfde naam een documentaire gemaakt werd door Friedman en Epstein. Russo

had vele Hollywood films die gemaakt waren tijdens de *Production Code*, bekeken op het aspect van verborgen homoseksualiteit. In de periode 1940-1960 waren dat bijvoorbeeld films van Alfred Hitchcock (*Rebecca*, 1940; *Rope*, 1948), Nicholas Ray (*In a Lonely Place*, 1950; *Johnny Guitar*, 1954; *Rebel without a Cause*, 1955), William Wyler (*Ben Hur*, 1959) en Stanley Kubrick (*Spartacus*, 1960).

In *Rebel without a Cause* gaat het over adolescentie onzekerheden, gevoeligheden en behoefte aan intimiteit ook tussen jongens. De film was een geslaagde poging om de problemen van een jonge homo in een homofobe en homovijandige maatschappij aan de orde te stellen. Deze jongen, Plato, was de 'rebel with a cause'. De film was in dit opzicht een pleidooi om openlijk lief te mogen hebben, ook jongens onderling. Om dit snakken naar liefde en intimiteit van de eenzame Plato in beeld te brengen werd met succes de Code omzeild. Dat Plato homoseksueel is wordt gesuggereerd door een foto van een sportster in zijn schoolkastje. Zijn adoratie voor Jim, gespeeld door de legendarische filmster James Dean, komt tot uiting in de wijze waarop blikken gewisseld worden. Als Plato zegt dat hij het koud heeft, geeft Jim hem zijn trui. Met een liefkozende gebaar neemt Plato de trui als een baby in zijn armen en ruikt eraan. Overrompeld van vreugde vraagt hij: 'Can I keep it?'

In de film *The celluloid Closet* blikt scenarioschrijver Stewart Stern terug op deze film en vraagt zich af hoe hij hem 40 jaar later geschreven zou hebben:

I think if I were writing that script again today that I would be much more specific about Plato. I would let him be an outcast because the gang thought he was a faggot and let his isolation come from that opinion.

Het is nog maar de vraag of dit scenario een betere film had opgeleverd.

Soms werden in de oudheid spelende films spannender gemaakt door een acteur opdracht te geven in zijn speelstijl op subtiele , maar voor 'part of the audience' niet mis te verstane wijze, homo-erotische belangstelling voor zijn tegenspeler tot uitdrukking te brengen. Zo leidde dit idee in Wyler's *Ben Hur* tot mooie scènes tussen de Romein Masala en de Joodse Ben Hur. Om te zorgen dat de homo-erotiek niet zou ontaarden in te duidelijk en daardoor voor de censor onaanvaardbaar spel werd alleen Stephen Boyd, die Masala speelde, op de hoogte gebracht van dit aspect van zijn rol. Charlton Heston als Ben Hur wist van niets. Men liet hem erbuiten, omdat hij er waarschijnlijk niet mee akkoord was gegaan,

en indien dit wel het geval was geweest, zou hij de scènes te nadrukkelijk hebben ingevuld.

Scenarioschrijver Gore Vidal zorgde ervoor dat in de teksten nergens openlijk naar deze aantrekkingskracht werd verwezen. Alles werd ingevuld door Stephen Boyd met blikken, intonaties, en een wat langer durende aanraking. Toch was dit een gevaarlijk experiment omdat afgezien van de verboden homo-erotiek *Ben Hur* een 'Christenverhaal' was. En met religieuze onderwerpen viel nu eenmaal niet te spotten.

Film Noir

Het omzeilen van de *Production Code* droeg bij aan het ontstaan van een geheel nieuwe stroming in de Hollywood film van de jaren '40 en '50 van de vorige eeuw. De Franse filmcritici van *Cahiers du cinéma* bedachten in 1946 de term *film noir* voor de Amerikaanse misdaadfilms die tijdens de oorlog gemaakt waren. Zij merkten op dat deze films iets gemeenschappelijks hadden waardoor zij duidelijk verschilden van de gangsterfilms uit de jaren dertig. De films waren veelal gebaseerd op de Amerikaanse hard boiled detectives van Cain, Hammett, en Chandler, in Frankrijk uitgegeven als *Série Noire*.

Wat de *film noir* kenmerkte was een wrede, erotisch getinte, criminele sfeer rond een in een existentiële crisis verkerende man die uit balans is gebracht door een fatale vrouw, en die door een zwakte in zijn karakter geen weerstand kan bieden wanneer zij hem aanzet tot een misdaad. De gebeurtenissen, die na de ontmoeting met deze vamp in gang worden gezet leiden tot de ondergang van de man. In de film noir gaat het om een nieuw type crimineel, niet de stereotiepe *bad guy* uit de jaren dertig, maar een psychologisch complexe figuur. De motivatie voor zijn gedrag is het eigenlijke onderwerp van de film.

Door deze accentverschuiving had de *Production Code* niet veel vat op de *film noir*. In de *Production Code* ging het uitsluitend om concrete zaken: 'Brutal killings are not to be presented in detail' en 'Theft, robbery, safe-cracking and dynamiting of trains, mines, buildings etc. should not be detailed in method'.**[xxii]** In de nieuwe misdaadfilms ging het niet om het in detail tonen van de misdaad, maar om het waarom van het begaan ervan. Hoewel de censoren aanvoelden dat er groot gevaar was dat door deze films misdaad en misdadigers geromantiseerd werden, waren ze niet in staat daar iets tegen te doen op grond van de expliciete regels in de *Production Code*.

Aan de nieuwe filmische vormgeving droeg ook een andere beperking bij. De films

kwamen tot stand gedurende de Tweede Wereldoorlog toen elektriciteit, apparatuur en financiële middelen schaars waren. Deze beperkingen stimuleerden creatieve oplossingen waarmee de filmmakers van de nood een deugd maakten. Er werd om te bezuinigen 's nachts gefilmd in de op dat tijdstip minder dure studio's, en men bespaarde op stroom door de sets voor de helft of voor een kwart in *Low Key* te belichten. Hierdoor ontstond een mysterieuze sfeer van donker en licht met een hoog contrast. Steeds had men het gevoel dat buiten de lichtcirkel de volgende dreiging alweer op de loer lag.

Dit versterkte de sfeer van verhullingen, dubbelzinnigheid en onuitgesprokenheid, die op het niveau van de dialogen tot stand was gekomen om de Production Code inzake misdaad en erotiek te omzeilen. Het publiek kreeg geen oplossingen voorgeschoteld, maar werd geconfronteerd met morele vragen en onzekerheden: hoe schuldig is deze misdadiger eigenlijk? Hoe moet men moreel oordelen over de gebeurtenissen die hem overkomen, in hoeverre is hij zelf schuldig aan zijn ondergang? Met deze ondergang als straf voor zijn vergrijp, is de orde niet ondubbelzinnig hersteld.

De films werden voor een groot deel gemaakt door voor de Nazi's gevluchte regisseurs uit Duitsland en Oostenrijk, zoals Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak en Otto Preminger. Hun expressionistische stijl, die de gemoedstoestand van de verwarde hoofdfiguur uitdrukt, is op de niveaus van enscenering en cameravoering van belang geweest als derde bepalende invloed op de *film noir*, naast de omzeiling van de *Code* en oplossingen voor de technische schaarste. We zien de verwarde hoofdfiguur in lange regenjas met Borsolino hoed in de optrekkende mist op het glimmende asfalt van de grote stad opdoemen in het licht van autokoplampen.

De *femme fatale* heeft een erotische uitstraling, en loopt wiegend op hoge hakken in een nauw aansluitende glanzende japon door de kamer, terwijl zij zich verhuult in omhoog kringelende sigarettenrook. Hoe zij de man kan verleiden wordt getoond door subjectieve shots vanuit het perspectief van de man, met veel accent op de naakte delen van haar lichaam. In *point of view shots* zien wij hoe de man kijkt en wat hij ziet, en kunnen we raden wat voor effect dat op hem heeft. Door deze manier van kijken wordt de vrouw naakter dan wanneer dat expliciet te zien zou zijn geweest, wat overigens toch niet door de *Code* zou zijn toegestaan.

Gilda are you decent?

Er zijn talloze fascinerende voorbeelden van hoe het verbod op erotisch prikkelende beelden en naaktheid in de *film noir* wordt omzeild. Wanneer we het

belangrijke moment van de eerste confrontatie van de man met de fatale vrouw ('then he saw her') in verschillende films vergelijken, valt op dat haar benen het eerste zijn dat we door zijn ogen zien, waarbij zijn blik zich via een tilt (verticale lensbeweging) van de camera omhoog beweegt. In het volgende shot zien we hoe hij haar als het ware verder uitkleedt met zijn ogen, waarna de vrouw half gekleed totaal in beeld gebracht wordt. Dit gebeurt op precies dezelfde manier in *Double Indemnity* en *The Postman Always Rings Twice*, twee films waarin een vrouw een man haar echtgenoot om het leven laat brengen om er zelf beter van te worden. Voordat het eerste gesprek na deze beelden plaats vindt stift de vrouw haar lippen voor een spiegel. Op deze wijze voltooit de vrouw het volmaakte beeld van zichzelf voor de ogen van de man, maar roept de regisseur ook de gedachte aan een tongzoen op, daarmee het verbod op *open-mouthed kissing* omzeilend.

Andere films omzeilen niet alleen met succes de regels van de *Code* rond *seduction, decency, en nakedness*, maar maken deze ook op subtiële wijze belachelijk. Een voorbeeld hiervan is Charles Vidor's *Gilda* uit 1946. Johnny, een arme sloeber, wordt in dienst genomen door een rijke nachtclubeigenaar. Op zijn eerste avond stelt deze Johnny aan zijn veel jongere echtgenote voor. Er klinkt prospectieve muziek met het Gilda motief (Put the blame on mame, boy) en de spanning wordt verder opgebouwd door de twee mannen tergend langzaam de trap op te laten lopen op weg naar de eerste confrontatie van Johnny met Gilda. De scenarioschrijver steekt eerst de draak met de *Production Code* door de echtgenoot voor het betreden van de kamer aan Gilda te vragen: 'Gilda, are you decent?', in het Nederlands even dubbelzinnig luidend: 'Gilda ben je toonbaar'. Maar '*decent*' refereert nog iets duidelijker aan Code article VI, 3: 'Indecent or undue exposure is forbidden'. We zien hoe Johnny Gilda voor het eerst ziet, we zien wat hij ziet, een close up van blote schouders en décolleté. 'Sure I'm decent' eechoot Gilda en trekt een schouderbandje omhoog als tweede knipooog naar de *Production Code*.

De volgende dialoog vol dubbelzinnigheden is opnieuw kenmerkend voor de film noir. Wij weten dat Gilda en Johnny elkaar vroeger goed gekend hebben.

Gilda - *So this is Johnny Farrel. I've heard a lot about you Johnny Farrel.*

Johnny - *Really? Now I haven't heard a word about you.*

Gilda (Tegen haar man Ballin) - *Tut,Tut,Tut, why Ballin?*

Ballin - *I wanted to keep it as a surprise.*

Gilda - *Was it a surprise Mister Farrel?*

Ballin - *It certainly was. You should have seen his face.*

Gilda - *Did you tell him what I'm doing here, Ballin?*

Ballin - *No I wanted to save that as a surprise too.*

Gilda - *Hang on to your head Mister Farrel.*

Ballin - *Gilda is my wife, Johnny.*

Gilda - *Mrs Ballin Mundson, Mister Farrel. Is that alright?*

Johnny - *Congratulations.*

Balling vraagt Gilda zich te gaan kleden voor het diner. Ze moet zich mooi maken zodat al het personeel haar kan bewonderen. Ze vernedert de nieuwe employé van haar man, Johnny, door tegen hem te zeggen dat al het personeel haar mooi moet vinden.

Gilda - *Glad to have met you, Mister Farrel.*

Ballin - *His name is Johnny, Gilda.*

Gilda - *Oh I'm sorry. Johnny is such a hard name to remember and so easy to forget. Johnny. There. See you later Mister Farrel.*

Johnny - *That's right Mrs Mundson.*

De sequentie eindigt met een objectieve close up van Gilda; haar gezicht drukt ontredde en woede uit.

Ook in de rest van de film wordt de hartstochtelijke haat tussen Johnny en Gilda vorm gegeven door middel van dit soort dialogen en door een cameravoering die steeds net binnen de grenzen van de Production Code toont hoe Johnny Gilda als verderfelijke, maar seksueel zeer opwindende vrouw ziet. De subjectieve shots van Gilda vanuit zijn gezichtspunt nodigen de kijkers letterlijk uit zijn visie op Gilda te delen en met hem blij te zijn als hij haar eindelijk klein gekregen heeft. De kenners van de Production Code en de Amerikaanse filmgeschiedenis ontleen een extra genoegen aan de subtiele wijze waarop de makers van de film evenzeer de censuur hebben klein gekregen.

In de loop van de twintigste eeuw werden de grenzen van het toelaatbare steeds verder verlegd. In de westerse wereld hebben toneel en film tegenwoordig nauwelijks meer met overheidsensuur te maken. Na de plaatselijke filmkeuring werd in Nederland in 1926 de landelijke bioscoopwet van kracht. In 1977 werd deze wet vervangen door de Wet op de Filmvertoningen met als belangrijkste wijziging dat niet meer gekeurd werd voor volwassenen (16 jaar en ouder), maar

wel voor jongeren beneden 16 jaar, met een verscherpte keuring voor kinderen van 12 jaar en jonger. In 2001 werd de filmkeuring geheel afgeschaft en vervangen door een systeem van pictogrammen, die waarschuwen tegen mogelijke kwetsende, of voor kinderen tot 12 jaar schadelijke elementen in een film, video, of TV uitzending. Deze kijkwijzer symbolen attenderen op geweld, grof taalgebruik, discriminatie, angst oproepende scènes, of beelden met seks, drugs en alcohol.

De Hollywood *Production Code* werd in 1966 afgeschaft en vervangen door een kwalificatie systeem, waarin aangegeven werd of de film geschikt was om door kinderen alleen bekeken te worden of onder toezicht van ouderen. Ook hier werden de grenzen van het toelaatbare niet langer bepaald door vooraf opgelegde normen en waarden, maar door de leeftijd van het publiek.

Wel zien we nu en dan dat groeperingen uit de samenleving de productie of de vertoning van hun onwelgevallige theater- en filmvoorstellingen trachten te verhinderen. Zo werd de productie van de opera *Aisha en de Vrouwen van Medina* afgebroken onder druk van orthodoxe Islamieten in Rotterdam en slaagden lokale voetbalsupporters erin de vertoning van de film *Ajax, daar hoorden zij engelen zingen* in Utrecht te verhinderen.

De overheidsensuur op films heeft in vele gevallen tot betreurenswaardige verminkingen van films geleid. Daar staat tegenover dat de Hollywood zelfcensuur tijdens het productieproces stimuleerde tot spitsvondige omzeilingen van de beperkingen. Een van de vruchten hiervan was de stroming van de *film noir*. Daarin slaagden de makers erin om bij controversiële onderwerpen door middel van dubbelzinnige dialogen, suggestieve aankleding en geraffineerde cameravoering de censuur te omzeilen. Nog steeds worden deze films tot de esthetische hoogtepunten in de Hollywood filmgeschiedenis gerekend.

NOTEN

1 Gemeentewet 1851, Art. 188: 1 en 2

2 Wim Hazeu, *Wat niet mocht ...*, Amsterdam, De harmonie, 1972, p. 63

3 P.S. Gerbrandy, *Het Vraagstuk van den Radio-Omroep*, Kampen, J.H.Kok NV, 1934, 66-67

4 idem, 69-70

5 Cobi Bordewijk en Jaap Moes, *Van Bioscoopkwaad tot Cultuurgoed. Honderd Jaar Film in Leiden*, Utrecht, Matrijs, 1995, p 33

6 Leidsch Dagblad, 23 november 1918

- 7 Yuri Tsivian, 'Some Preparatory Remarks on Russian Cinema', in: Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Carlo Montanaro, David Robinson (eds), *Silent Witnesses Russian Films 1908-1919*, London, British Film Institute, 1989, pp 24-42
- 8 De gegevens in deze paragraaf zijn ontleend aan de doctoraal- scriptie *Over gemeentelijke filmkeuring in Nederland 1913-1928. Een onderzoek in Den Haag, Leiden en Eindhoven* van Govert Schipperheijn, Universiteit Leiden, Geschiedenis en Theater- en Filmwetenschap, 1995
- 9 Het keuringsrapport en de perikelen rond Pantserkruiser Potemkin zijn te vinden in het Streekarchief Eindhoven- Kemperland, inv. Nr. 10.9.A, doos 3
- 10 Robert C. Allen, 'Motion Picture Exhibition in Manhattan, 1906-1912', in: John Fell, *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp 162-163 en:
- Garth S. Jowett, 'The First Motion Picture Audiences', in: Fell, pp 196-200
- 11 Stephen Vaughn, 'Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code', in: *Journal of American History*, Vol. 77, no 1, 1990, pp 48-56
- 12 Francis G. Couvares, 'Hollywood, Main Street, and the Church: Trying to Censor the Movies Before the Production Code', in: *American Quarterly*, Vol. 44, no 4, 1992, 607
- 13 Arrest Block van Chicago, 1909
- 14 Paul G. Kauper, *Constitutional Law : Cases and Materials*, Boston, Little, Brown & Co.,1966, p. 1133
- 15 Couvares, p. 615
- 16 Gregory Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and Movies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p.15
- 17 Mutual Film Corporation v. Ohio Industrial Commission, 236 U.S. 230, U.S. Supreme Court (1915)
- 18 Harold L. Nelson, *Law of Mass Communications: Freedom and Control of Print and Broadcast Media*, New York, Foundation Press, 1989
- 19 Mutual v. Ohio, p. 242
- 20 L. Jacobs & R. Maltby, 'Rethinking the Production Code', *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 15, nr 4, p.2
- 21 Association of Motion Picture Producers, Inc. and The Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., Code to govern the making of talking, synchronized and silent motion pictures , Hays Office, 1930
- 22 Code, I, 1.b , 2.a

Voor de 'kinderen der aarde' ~ Leven en werk van Mas Marco Kartodikromo



Mas Marco

Kartodikromo

(1890 - 1932)

Ills.:

en.wikipedia.org

Het leek zo mooi in 1906 in Nederlands-Indië: de Gouverneur-Generaal ofwel de Grote Heer had een einde gemaakt aan de censuur. In de schaduw van ontwikkelingen in het moederland waren de autoriteiten in Batavia gaan beseffen dat de pers de ruimte moest hebben om te helpen een gemeenschap te vormen waarin gediscussieerd kon worden, informatie kon worden verspreid, kritiek kon worden geleverd. Waren kranten niet een belangrijke graadmeter voor de gedachten en geruchten die in het land van Java de ronde deden? Diende de pers niet gestimuleerd te worden om zelfs grove buitensporigheden te debiteren ten einde verbittering en onrust te neutraliseren? Kranten en tijdschriften moesten tegelijkertijd als uitlaatkleppen voor onlustgevoelens en als scheppers van meningen kunnen functioneren. Het Drukpersreglement dat in zich wijzigende vorm sinds 1856 de pers in zijn greep had gehouden onder de veelzeggende naam van 'het gedrocht der duisternis' werd fundamenteel herzien.

Van nu af aan mocht alles worden gepubliceerd - maar een zekere mate van controle bleef toch wenselijk. Uitgevers kregen de verplichting om binnen 24 uur na publicatie een exemplaar van hun nieuwe product af te leveren bij het hoofd van het plaatselijke bestuur. Het gezag hield zich het recht voor om in te grijpen als gedrukte hoon of smaad aanleiding bleek te geven tot maatschappelijke onrust - en achteraf kon een journalist, redacteur of uitgever alsnog worden vervolgd ofwel buiten spel worden gezet als hij bij nader inzien beledigende of opruiende taal had gebezigd. Vrijheid van drukpers kortom, maar dan wel met repressieve bepalingen die die vrijheid nogal bedriegelijk maakten. En bovendien ontwikkelden de gezagsdragers gedachten hoe ze de publieke opinie in een hun welgevallige richting konden sturen door de informatie-stroom te reguleren.

De Nederlandstalige pers breidde zich snel uit in het begin van de twintigste eeuw, en met name in de bladen die banden hadden met het grote geld van de cultures was de kritiek op het Gouvernement met zijn ethische bedoelingen niet mis; de neerbuigende of beledigende opmerkingen over 'inlanders' en 'Chinezen' waren dat trouwens evenmin. De bestuurders namen kennis van die Europese bot- en grofheden, lieten af en toe iets recht zetten, en probeerden verder het principe van persvrijheid indachtig te blijven; slechts een enkeling zag die Europese neerbuigendheid en minachting met de nodige bezorgdheid aan: vroeg of laat moest daar een reactie op komen. En die reactie kwam al snel: het aantal publicaties waarin 'kinderen der aarde' en 'Chinezen' hun schrijverskunsten toonden, breidde zich zo snel en wanordelijk uit dat ambtenaren in Midden- en Oost-Java het overzicht verloren en zich in Batavia begonnen te beklagen over opruiende artikelen in de 'inheemse' pers. Meer dan eens drongen ze erop aan dat er maatregelen zouden worden genomen tegen die vlerkerige schreeuwlelijken en hun ophitserij.

In 1912 leek de situatie nog redelijk onder controle, getuige het rapport dat de Adviseur voor Inlandse Zaken, Adolf Rinkes, samenstelde ten behoeve van de Gouverneur-Generaal. Zijn karakteristiek van de Maleistalige kranten is duidelijk; ze waren, zo schreef hij,

in den geest van de kleine Hollandsche provinciale kranten (-) van in het algemeen onbeduidenden, kinderachtigen inhoud, welke voor zoover daarin de Regeering of hare ambtenaren, dan wel Europeanen in het algemeen ter sprake komen, meermalen onjuiste en overdreven voorstellingen van zaken geeft, doch veelal ook zonder bepaald boosaardige opzet, en voor het grootste deel in

navolging van sommige Europeesche bladen en de Maleisch-Chineesche kustkranten (Wall 1967:80)

Over neerbuigendheid gesproken: de inheemse pers bestond uit niets dan onschuldige en kinderachtige lectuur. Toch konden die locale kranten en tijdschriften dienen als een soort graadmeter, zo redeneerde Rinkes; er bestond een zekere onvrede onder de inlanders, en daar moest misschien toch iets aan worden gedaan. Rinkes dacht daarbij niet zo zeer aan het monddood maken van onrustzaaiers alswel aan pogingen om hen voor het Nederlandse gezag te winnen. Mede op grond van zijn adviezen toonde Batavia zich bereid ook locale journalisten met enige welwillendheid tegemoet te treden, maar het miste de visie om maatregelen te nemen die de sociale eenheid van Indië hadden kunnen bevorderen. De scheiding der geesten was al zo ver voortgeschreden dat samenwerking tussen Europeanen, Chinezen en inlanders eigenlijk niet meer mogelijk was. En de pogingen om de kinderen der aarde voor zich te winnen, zoals door Rinkes bepleit, waren in de praktijk niet bijster succesvol.

Opvallend in de opkomst van de pers in Indië is het feit dat 'inlandse' en 'Chinese' journalisten slechts zelden in het Nederlands schreven. Nog opvallender wellicht is het dat zij bijna allen in het Maleis schreven, ongeacht hun talige of ethnische achtergrond. Het had zowel commerciële als ideële overwegingen, en die overwegingen zijn niet altijd uit elkaar te houden: met Maleis kon een groter lezerspubliek worden bereikt dan, bij voorbeeld, met Javaans of Sundanees, en met Maleis kon een nieuwe saamhorigheid, een nieuwe gemeenschap worden gecreëerd.

Maleis was de taal die werd gebruikt in de steden, de plaatsen waar mensen van verschillende komaf samenkwamen en in een taal converseerden die van geen van hen was en die dus flexibel was. Locale schrijvers konden er een zekere vrijmoedige vrolijkheid in betrachten. De grammatica regels waren hun niet altijd even duidelijk, de woordvolgorde evenmin. En het meest zichtbaar en hoorbaar wellicht: ze konden naar hartelust nieuwe termen invoeren om de ingewikkelde alledaagse werkelijkheid van het koloniale leven onder woorden te brengen. Maleis had altijd met grote energie vreemde woorden overgenomen en er een eigen betekenis aan gegeven, en ook de journalisten, een nieuw soort mensen in het begin van de twintigste eeuw, namen nu zonder veel problemen allerlei Nederlandse en Javaanse termen over die binnen hun taalgebruik voorlopig een zwevende positie innamen, de betekenis onduidelijk, de klanken zoet. Cursus.

Vergadering. Vakbond. Partij. Privilege. Station. Ras. Corruptie. Vereniging. Beweging. Het gaf schrijvers, sprekers en lezers een aanstekelijk gevoel van vrijheid: woorden moesten niet alleen iets betekenen, ze moesten ook mooi en interessant klinken. En dat gedrukte Maleis zag er ook al zo vreemd uit!

Maleis was de taal waarin de locale journalisten ook nog konden hopen Nederlanders te bereiken. Het was immers de taal die in het door de koloniale meesters met mondjesmaat opgezette onderwijs en in de uitdijende bureaucratie werd gebruikt? In Maleis, zo leek het, konden de conversaties op gang worden gehouden over de problemen van de wereld, en van Java in het bijzonder - en de Nederlandse meesters mochten meeluisteren en meelesen. Vertalen is een gevaarlijke onderneming die maar al te vaak tot misverstanden en onbegrip leidt: de Nederlanders die meenden inderdaad Maleis te kunnen lezen, waren snel en gemakkelijk geneigd die Europese woorden en zinsneden als Nederlands te interpreteren, en niet als woorden en zinnen met een Maleise lading, met een eigen welluidend betekenisveld waarvan de gebruikers zelf niet precies de grenzen en beperkingen kenden.

De eerste tien jaar na de opheffing van het 'gedrocht der duisternis' waren voor de Maleistalige pers bovenal een periode van talige opwindning en vrijmoedigheid. Er werd een nieuwe wereld opgeroepen die iedereen naar eigen vermogen en lenigheid probeerde in te vullen. Een organisatorische basis hadden de inlandse journalisten niet. Eigenlijk spraken en schreven ze alleen maar namens zichzelf. Het was de tijd van de 'Beweging', van de *Pergerakan*, een sleutelwoord in de vele nieuwsoortige publicaties. Een aantal eenlingen ontpopte zich in die beweging tot de spreekbuis van onlustgevoelens en vrolijkheid; hun welluidende woorden echoden over het land van Java, en flarden bleven hier en daar hangen in een gespitst inlands oor en werden doorgegeven aan een ander. Woorden van onvrede onder de inlanders verspreidden zich.

Maar wat waren inlanders eigenlijk? Of beter gezegd: wie waren de *boemipoetra*, de 'aardekinderen' ofwel de 'kinderen der aarde', de Maleise term die slechts weinig Europeanen verkozen boven hun eigen term 'inlanders'? In feite zouden alle mensen die in Indië geboren waren 'kinderen der aarde' genoemd moeten worden, ongeacht huidskleur, taal en gewoonten - maar juist die drie factoren speelden een prominente rol in de manier waarop het Gouvernement in de negentiende eeuw Nederlandsch-Indië had ingericht: er waren 'Europeanen', er waren 'Vreemde Oosterlingen', en er waren 'Inlanders'. Ingedeeld naar ras

kregen die drie groepen een verschillende behandeling, in de rechtspraak, in het economische leven, in het onderwijs, in het bestuur, in de publieke opinie. Er waren drie groepen voor wie, bij wijze van spreken, drie werelden werden geconstrueerd waarin een eigen vorm van waarheid bestond - en de Waarheid dachten de Europeanen in bezit te hebben.

Er verschenen steeds meer 'inlanders' en 'vreemde oosterlingen' die die vreemde meesters wilden volgen in hun zoektocht naar kennis, begrip en Waarheid. Ook zij wilden kunnen lezen en schrijven, maar zij deden dat bij voorkeur in de taal die de *Belanda* nog minder goed beheersten dan zichzelf: Maleis - daarin kon een vorm van gelijkwaardigheid en solidariteit worden nagestreefd die het Nederlands, het privilege van de leidende groepering, hun niet bood. De deur naar de *Belanda* met al hun kennis bleef echter op een kier. Waren alle bewoners van Indië niet veroordeeld tot elkaar? Moesten ze niet gezamenlijk proberen samen te leven in welvaart en geluk? Was een begrip als menselijkheid niet belangrijker dan ras, overeenkomstig de Waarheid van de Europeanen zelf? En waarom werd maar aan zo weinig kinderen der aarde de toegang tot de Waarheid vergund? Slechts een klein aantal Europeanen had enige belangstelling voor het soort vragen dat de inlanders zich stelden; de ethici werden ze genoemd, of de liberalen. Het was een relatief kleine groep, vooral actief in onderwijs en bestuur; de meeste blanken in de kolonie bekeken hen met wantrouwen en irritatie.

De Europeanen in Indië opereerden in het begin van de twintigste eeuw vanuit een raciaal getint denkraam waarin het blanke ras superieur was aan 'de anderen' - en die houding kon bij de drie partijen slecht tot de nodige ergernis leiden. Geen wonder dat in de Nederlandstalige literatuur inlanders doorgaans niet meer dan kleurig behang vormen. Geen wonder dat de helden in de Chinees-Maleise literatuur doorgaans Chinezen zijn die lange gesprekken houden over de betekenis van China en Chinezendom. Geen wonder ook dat er in het Maleis voortdurend verhalen werden gepubliceerd waarin Europeanen ofwel gewoon doodgaan ofwel worden vermoord. Het is een periode van verbittering waarin ook de geletterden steeds verder uit elkaar dreven. De Nederlanders of Europeanen trokken zich steeds meer op zichzelf terug, maar werden juist daardoor steeds beduchter voor de mogelijkheid dat hun positie zou worden ondergraven. De inlanders werden steeds luidruchtiger en bozer - en hun uitspraken over gelijkwaardigheid, rechtvaardigheid en menselijkheid werden al gauw als onbeschoft en onbehoorlijk opgevat, te meer omdat ze zich van Nederlandse

woorden (en gedachten) bedienden bij de creatie van een nieuwe wereld waarin voor de Europeanen steeds minder plaats was. Gemopper over verwaarlozing steeg op onder de Chinezen. Moedwil en misverstand alom. Maar alle nieuwe woorden en gedachten ten spijt, het was nog ondenkbaar dat Indië ooit los van Holland zou zijn, het was nog onvoorstelbaar dat er geen Europeanen meer in Indië zouden wonen.

Enkele tientallen zijn er geweest die zich opwierpen als woordvoerders van de plaatselijke bevolking, of in engere zin: van de groeiende groep geletterden die naar school waren geweest, een betrekking zochten in bestuur en bedrijfsleven, en maar al te vaak vernederend werden behandeld. De meesten van die tientallen zijn later vergeten en hun stemmen zijn uitgewist, zowel door de slecht luisterende Nederlanders als door de Indonesische nationalist die, in de schaduw van hun Europese meesters, hen later al te gemakkelijk aan de kant schoven als onbeduidende en verwarde voorlopers. Het waren stemmen die opriepen tot verzet, vergaderingen en beweging. Ze schreven verhalen over corruptie, uitbuiting en armoede. Maar hun woorden zijn grotendeels verklonken en verloren.

In de afgelopen twintig jaar is van die tientallen enkelingen een naam in het bijzonder naar voren geschoven: Tirta Adisoerjo, afkomstig uit een regentenfamilie in Oost Java, Europees opgeleid, met een goede kennis van het Nederlands. Hij was de eerste 'inlandse' journalist, de eerste 'inlandse' redacteur, de eerste samenballing van de onlustgevoelens die de 'kinderen der aarde' in het eerste decennium van de twintigste eeuw jegens de Europeanen voelden. Tirta Adisoerjo lijkt nog een zeker geloof te hebben gehad in een samenleving waarin voor iedereen rechtvaardigheid zou bestaan - en dat geloof gaf hem de moed, de woede en de arrogantie om misstanden in het land van Java aan te kaak te stellen. Hij bleek ook de energie en de ondernemingslust te hebben die nodig waren om zelf periodieken en verenigingen op te zetten, met hulp van inlands kapitaal. In zijn Maleis talige verhalen en artikelen had hij het uiteraard vooral gemunt op bestuursambtenaren, Europeanen zowel als inlandse. Met name in zijn blad *Medan Prijaji* ('Stem voor alle vorsten, nobel van afkomst en gedachten, edelen en kooplieden, kinderen der aarde en officieren, en andere geregeerde kooplieden die gelijkgesteld zijn met kinderen der aarde, in geheel Nederlandsch Indië') probeerde hij medestanders te vinden die evenzo gehoord wilden worden in de discussies over bestuur en samenleving. Een krant kon druk zetten, zo begreep Tirta. Het gedrukte woord kon lezers onrustig maken, aan het denken zetten. Een

krant, zelfs een met een kleine oplage - zijn *Medan Prijaji* had in zijn gloriëtijd een oplage van 2000 - kon de publieke opinie, in Nederlandsch-Indië beperkt van omvang, beïnvloeden. Een krant kon ondernemers slapeloze nachten bezorgen, gezagsdragers dwingen om beleidsveranderingen te overwegen in naam van rechtvaardigheid en gedeelde welvaart. En zijn eigen ervaring leerde hem dat een krant ook ongeletterden kon bereiken.

In Multatuli's tijd waren er nog niet zo veel kranten; de pers schrok nog een beetje terug voor haar taak als hoedster van de publieke opinie en durfde bovendien nog niet zo goed onrecht aan de kaak te stellen. Tegenwoordig echter is haar invloed sterk toegenomen. Iedereen is nu overtuigd van het nut van de krant en het is dan ook niet zo verwonderlijk dat de mensen vanaf het moment dat ik hier als banneling aankwam, onafgebroken met hun klachten bij mij zijn gekomen. (Pramoedya 1988a:226)

Tirto Adisoerjo schreef deze (Maleistalige) regels tijdens een periode van verbanning in Zuid Sumatra: natuurlijk was hij in botsing gekomen met het Gouvernement - en zijn rol was na een jaar of tien uitgespeeld toen het Gouvernement hem naar een klein eiland in Oost Indonesië verbande. Hij mag dan niet de enige of de eerste moderne schrijver in het Maleis zijn geweest, in terugblik was hij wel de belangrijkste uit die eerste periode van de 'inlandse' pers. Bij zijn krant in Bandung had hij twee leerling-journalisten in dienst die de fakkel zouden overnemen: Soewardi Soerjadiningrat (de latere Ki Hadjar Dewantoro) en Mas Marco Kartodikromo.

Soewardi kreeg vooral bekendheid door zijn artikel 'Als ik eens Nederlander was', geschreven in 1913 naar aanleiding van de feestelijke herdenking van de bevrijding van Nederland van het Franse juk, honderd jaar te voren. Hoe kon het Gouvernement zo'n herdenking bedenken? En hoe kon het verwachten dat de inlanders vrolijk aan de festiviteiten zouden meedoen? 'Neen, voorwaar, als ik Nederlander was, ik zou nimmer zulk jubileum vieren hier in een door ons overheerscht land. Eerst dat geknechte volk zijn vrijheid geven, dan pas onze eigen vrijheid herdenken', luidt de laatste zin van Soewardi's artikel, en dat is duidelijk genoeg. Het is een prachtig gecomponeerd stuk waarin er vooral voor gepleit wordt om de kinderen der aarde als gelijken van de Europeanen te beschouwen. Soewardi had het in het Nederlands geschreven zodat alle bestuurderen er kennis van konden nemen. Het joeg hen de stuipen op het lijf. Hoe waagde een inlander het te fantaseren dat hij een blanke Europeaan was?

Wat verbeeldde zo'n inlander zich wel? Het werd nog erger: het artikel werd in een Maleise vertaling als pamflet in een oplage van 1500 exemplaren verspreid. Toen hield zelfs de welwillendheid van de ethici op. Dit was opruiing. Dit was haat zaaien.

Soewardi was lid van de Indische Partij die, opgericht door E.F.E. Douwes Dekker, de onafhankelijkheid van Indië hoog in het vaandel had en de enige politieke beweging is gebleven waarin getracht werd Europeanen en kinderen der aarde bijeen te brengen. Samen met zijn medestanders Tjipto Mangoenkoesoemo en Douwes Dekker werd hij in 1913 naar Nederland verbannen. Daar volgde Soewardi niet alleen een onderwijzersopleiding op kosten van het Gouvernement maar liet hij zich ook nadrukkelijk horen op bijeenkomsten en vergaderingen waar de situatie en de toekomst van Indië besproken werden. Die discussies waren vaak emotioneel en fel: grote gebeurtenissen vonden er plaats in Indië, de economische situatie verslechterde met name als gevolg van het uitbreken van de oorlog - en nog altijd bestond er enige hoop dat het moederland maatregelen zou nemen die de raciale harmonie en de welvaart in de kolonie als geheel zouden bevorderen.

Van de welwillendheid van het Gouvernement bleef weinig meer over toen de bitterheid onder de Maleistalige schrijvers zich doorzette. Ze begonnen de confrontatie te zoeken. Hun werk werd provocerder van toon. Echo's van begrippen als 'vrijheid', 'gelijkheid' en 'broederschap' galmden steeds vaker op uit inlandse periodieken. Steeds weer nieuwe woorden werden uitgetoetst, en ze kregen een steeds verschuivende betekenis, een proces dat het Gouvernement met groeiende verwarring aanzag, daarbij de andere kant van de medaille, de schier eindeloze scheldkannonades in Europese periodieken, grotendeels negerend.

Niet lang na de verbanning van 'het driemanschap' (de Indische Partij werd meteen ook maar aan banden gelegd) liet Sneevliet in Nederlandsch Indië van zich horen. Hij was de ideologische leider van de Indische Sociaal-Democratische Vereeniging, de ISDV, een kleine groep van Europese socialisten die, net als Douwes Dekker voor hen, aansluiting zocht bij inlanders; hun ideeën waren duidelijker en explicieter, en met hun provocerende optreden slaagden zij er beter dan hun voorgangers in zich een rol toe te eigenen in publieke (en besloten) discussies die het Gouvernement, opgehitst door de Europese bevolkingsgroep, wanhopig probeerde onder controle te houden. Zij slaagden er ook beter in om

woorden van beweging in daadwerkelijke beweging om te zetten. Er bestond een groeiende onrust in het land van Java, zowel onder de boeren als onder de arbeiders, en de crisis in de economie kon die onrust slechts bevorderen. Batavia was niet ten onrechte bevreesd dat verbale onrust een meer concrete vorm zou krijgen door toedoen van Sneevliet en de zijnen. Acties. Protest-bijeenkomsten. Stakingen.

In 1914 werd door het Gouvernement een aantal regels ingevoerd die onder de naam 'haatzaai artikelen' bekend zijn geworden: iedereen kon worden aangepakt die 'door woorden of door teekens of vertooningen of op andere wijze gevoelens van vijandschap, haat of minachting' opwekt of bevordert 'jegens de Regeering van Nederland of van Nederlandsch-Indië', danwel 'tussen verschillende groepen van Nederlandsche onderdanen of van ingezetenen van Nederlandsch-Indië'. Maar hoe is te bewijzen dat iemand haat zaait? Het aan de kaak stellen van de wandaden van 'inlandse' en Hollandse overheidsdienaren diende er niet onder vallen, vond Batavia aanvankelijk, maar daar dacht de bestuurderen in de regio anders over. Kritiek door de inlanders kon hun gezag immers aantasten! Scheldkannonades mochten niet worden getolereerd. Beschuldigingen en kritiek evenmin. En beledigingen al helemaal niet, zo lijkt het. Formeel konden met de haatzaai artikelen alle schrijvers worden getroffen, in de praktijk werden ze vooral gebruikt om inlandse journalisten te intimideren terwijl de Europeanen bijna alle vrijheid hielden om de inlanders naar believen te beledigen.

Het was Tirto Adisoerjo te doen geweest om het Gouvernement onder druk te zetten. Hij ontdekte dat zijn journalistieke werk een aanzet vormde tot discussies over de samenleving, over politiek, over rechtvaardigheid, ook in kringen van Europeanen. Hij probeerde de kinderen der aarde te tonen dat er over misstanden geschreven kon worden en dat het Gouvernement in het nauw kon worden gebracht. Zo schreef hij al in 1910 in bewoordingen die model zouden hebben kunnen staan voor de haatzaai artikelen:

Honderden jaren lang hebben de kinderen der aarde eraan meegewerkt dat Holland zich nu een 'koloniale mogendheid' mag noemen. Daarom behoort het Gouvernement zich nu ook om de kinderen der aarde te bekommeren en aandacht te schenken aan hun jammerklachten, zonder daarbij de andere bevolkingsgroepen die ook tot Indië's ingezetenen behoren, te kort te doen.
(Pramoedya 1988a:210)

Maar het Gouvernement bekommerde zich nauwelijks om de inlanders. En de

kinderen der aarde werd duidelijk dat ze behoedzaam moesten optreden als ze onderling met elkaar discussieerden over aan Europa ontleende begrippen en ideeën. Geleidelijk aan werden er in Maleisitalige kranten steeds vaker vraagtekens gezet achter de aanwezigheid van al die Belanda in Indië die hun macht en gezag mede baseerden op hun vermogen nauw samen te werken met elementen uit de inheemse samenleving in naam van rust en orde.

Haat zaaien deden inlandse journalisten zoals Soewardi Soerjaningrat en Marco Kartodikromo eigenlijk niet. Het was veeleer een vorm van treiteren en provoceren. Hoe ver konden ze gaan in het belachelijk maken van het Gouvernement en zijn vertegenwoordigers? Hoe ver moesten ze gaan om zelf martelaar en held te worden? De grenzen waren onduidelijk, ze werden steeds weer verlegd - en de kracht van repressieve censuur en exorbitante rechten is nu eenmaal altijd gelegen in de omstandigheid dat schrijvers en journalisten nooit weten wanneer het Gouvernement besluit to ingrijpen. En nog altijd bestond er een lichte hoop dat het Gouvernement toch nog zou luisteren.

Mas Marco Kartodikromo, geboren in Oost Java rond 1890, was in 1911 naar Bandung gekomen om bij de *Medan Prijaji* van Tirta Adisoerjo als leerling-journalist werkzaam te zijn; toen diens onderneming verbrijzeld werd, trok hij naar Solo op Midden Java, een ander centrum van beweging. Daar werkte hij voor plaatselijke bladen, en richtte hij in 1914 de Inlandsche Journalisten Bond (IJB) op, die spoedig versterkt werd door andere prominente 'onruststokers' zoals Darnakoesoemo, Tjipto Mangoenkoesoemo en Sosrokoernio. Met financiële steun van plaatselijke batik-handelaren begon hij het tijdschrift *Doenia Bergerak* ('De wereld is in beweging').

Doenia Bergerak zou creatief gesproken het hoogtepunt van Marco's werk blijken te zijn: het leest als een aaneenschakeling van vergaderingen waarin voortdurend aanklachten en kritiek over het papier heen en weer vlogen. Als hoofdredacteur kon Marco het bovendien niet laten de schrijvers te onderbreken met losse op- en aanmerkingen en hen te prijzen in zijn eigen bijdragen. Voortdurend was hij zichtbaar in zijn blad, of beter nog: hoorbaar. Fragmentarisch, provocerend, woorden producerend die steeds weer kleine kiezeltjes in de Gouvernementsmachine gooiden. 'Een schreeuwer en een zwetser' noemde de Nederlandstalige pers hem. "Bekrompendenkend'. 'Wartaal schrijvend'. 'Van een brute onbeschaamdheid'. 'Een individu dat dom en in den blinde weg tegen het gezag ophitst'. Zijn grote volger in die dagen, Rinkes, de Adviseur voor Inlandse

Zaken, omschreef hem in 1915 als een 'slechts matig ontwikkelde jonge man (plm. 23 jaar), klaarblijkelijk echter met goede gemakkelijker van schrijven, welke nochtans grootendeels in vaardigheid van schelden en polemiseren is ontaard' (Wall 1967:298). Marco wilde gehoord worden, gedreven door een vreemde mengeling van arrogantie, woede en ijdelheid. Hij wilde een martelaar zijn. Hij wilde opvallen, shockeren. Liep in Westerse kleding als een dandy door Solo, op luide toon orerend tegen iedereen die wilde luisteren. Een treiteraar met vele maskers, en in de ogen van de Adviseur voor Inlandse Zaken een gevaarlijke haatzaaier. 'Zijn artikelen moeten een verderfelijke invloed op den geest der bevolking uitoefenen', schreef Rinkes (Wall 1967:379) die door Marco al in het eerste het beste nummer van *Doenia Bergerak* op snerende toon was neergezet: 'Zijne Excellentie Dr. Rinkes 1. begrijpt beter dan ieder ander wat goed en slechts is voor ons, kinderen der aarde, 2. houdt meer dan ieder ander van ons, kinderen der aarde, 3. heeft een betere kennis van alles dan wij, kinderen der aarde (-) maar heeft Zijne Excellentie Dr. Rinkes wel eens met eigen ogen een kleine man in geluk en vrede zien leven?'



Ills.: www.warungarsip.com

In diezelfde creatieve periode publiceerde Marco een van de meest bizarre romans ooit in het Maleis geschreven, *Mata Gelap* ('Duistere Ogen') getiteld. De roman was bestemd voor volwassenen, zo liet hij de lezers van *Doenia Bergerak* bij voorbaat in een advertentie weten, en dat mag geen wonder heten. *Mata Gelap* is een opwindend verhaal over de vrolijke avonturen van een dame, Retna Permata, die als njai haar leven op Java deelt met een Hollander; als haar toean naar Holland terugkeert, zoekt zij troost bij de Javaanse klerk Soebriga, met wie zij vervolgens door Java trekt en de liefde bedrijft. De reis wordt tot een

driekhoeksverhouding als Retna Permata's zuster een al even vurige relatie met Soebriga begint. Helaas zullen we nooit weten hoe het met de dames afloopt: de roman verscheen in afleveringen en de latere delen zijn niet bewaard gebleven, zoals zo veel werk uit die tijd spoorloos is verdwenen. *Mata Gelap* is een voor die tijd ongewoon vrijmoedige roman, waarmee Marco niet alleen met allerlei nieuwe woorden de Maleise traditie wilde openbreken maar ook liet zien dat kinderen der aarde in het land van Java hetzelfde kunnen doen als Europeanen. Ook de 'inlander' Soebriga leest de krant, kijkt op zijn horloge, is gekleed in een colbert; 's morgens drinkt hij, net als Europeanen, met zijn njai een kopje koffie, hij gaat naar het zwembad, bedrijft de liefde, stapt in trein en taxi, en geniet, net als Europeanen, van de zegeningen van de moderne tijd zoals die in de grote steden Semarang en Soerbaja in principe voor iedereen waren te vinden. *Mata Gelap* wasemt nog steeds een aanstekelijke verwarring uit, niet alleen omdat de gebeurtenissen elkaar in zo'n rap tempo opvolgen maar ook omdat Marco laat zien hoe speels Maleis kan zijn: Nederlands, Maleis en Javaans buitelen over en door elkaar. De vrijheid in optima forma - en Mas Marco lijkt er evenveel plezier aan te hebben beleefd als zijn lezers.

Marco Kartodikromo was hoorbaar en wild, maar kende zijn verantwoordelijkheden als redacteur en martelaar. Toen *Doenia Bergerak* een aantal artikelen publiceerde die voor het Gouvernement - of was het wellicht Zijne Excellentie Dr. Rinkes? - echt niet door beugel konden, weigerde hij de naam van de schrijvers te openbaren (misschien was hij het zelf wel: net als zijn kameraden gebruikte hij allerlei pseudoniemen) en hij werd tot negen maanden gevangenisstraf veroordeeld. Natuurlijk ging hij onder luid misbaar in hoger beroep tegen die straf en hij wist zich gesteund door Sneevliet die met zijn medestanders een protestvergadering belegde waar de veroordeling van Marco werd veroordeeld, de haatzaai artikelen werden gehegeld, en de armoede op Java werd bekritiseerd. Nog meer kiezels in de machine: de 'zaak-Marco' trok de aandacht van zowel Maleistalige als Nederlandstalige kranten. Met name dankzij de druk van Sneevliet en zijn kameraden werd het kind der aarde na drie maanden gevangenis vrijgelaten. Hij werd vervolgens in maart 1916 in de gelegenheid gesteld naar Nederland te vertrekken, formeel als correspondent van het blad *Pantjaran Warna*. In Den Haag zou hij zijn vriend Soewardi weer ontmoeten.

'De Wereld is in Beweging' was tot stilstand gekomen, maar de strijdbaarheid van

Marco was niet gebroken. Op 28 september 1916 zit hij op de tribune in de Tweede Kamer in Den Haag met instemming te luisteren naar een lange redevoering van het socialistische kamerlid Mendels die zich uitspreekt tegen het voorstel van de Regering om in Indië een Koloniale Raad in te stellen. 'Die Raad is niet een vertegenwoordiger van het volk', schrijft de banneling enige dagen later, in het Maleis, 'maar kan slechts de vertegenwoordiger van het Gouvernement zijn omdat het merendeel van de leden gouvernementsambtenaren zal zijn. Zolang wij, kinderen van Indië, geen onafhankelijke vertegenwoordigers krijgen, zal er slechts met ons gesold worden. *Oh, kasian bangsakoe!* Ach, mijn arme volk!'

Op 29 september worden de beraadslagingen voortgezet en opnieuw zit hij op de tribune, opnieuw samen met zijn vriend Soewardi Soerjaningrat die inmiddels Troelstra, de leider van de socialisten, heeft gesproken. Ook Troelstra spreekt zich uit tegen de instelling van de Koloniale Raad. Het voorstel wordt echter toch aangenomen. Die Koloniale Raad - ze zou de naam van Volksraad krijgen - was helemaal niets: 'Zolang die voor het merendeel uit niet-onafhankelijke leden (d.w.z. gouvernementsambtenaren) bestaat, ofwel uit mensen die in het geheel niet denken aan de ellende van het volk, zal de Volksraad niets dan een naam zijn; het lot van kang Kromo, de Gewone Man, van wie er miljoenen in ellende leven, wordt er niet door veranderd en wordt er niet prettiger of aangener door'.

Het moeten gedenkwaardige dagen voor Mas Marco Kartodikromo zijn geweest. Hij zag de Tweede Kamer in actie, en kwam buiten de vergaderzaal terecht in een demonstratie van 'vrouwen die met rode sjerpen en borden zijn getooid waarop geschreven staat: Vrouwenkiesrecht!' En bovendien kwam hij op beide dagen Rinkes tegen, de man die hem op Java namens het Gouvernement een aantal jaren zo nauwlettend had gevolgd. Ze zaten tijdens de beraadslagingen in de Kamer naast elkaar op de tribune, dr. Rinkes en Marco, en ze gebruikten met Soewardi de lunch in Cafe Riche. 'Het zal u niet verbazen, geachte lezers, dat onze gesprek moeizaam verliep, zonder enige eensgezindheid omdat wij tweeën aan de kant van het volk staan, en dr. Rinkes aan de kant van het Gouvernement.'

Mas Marco bracht rapport uit van zijn ervaringen in het Parlement in een vlugschrift, *Boekoe Sebaran jang pertama*; hij had aan zijn verslag een aantal korte artikelen toegevoegd waarin hij onrecht en willekeur in Indië aan de kaak stelde en suggereerde dat Japan misschien de inlanders te hulp zou snellen. 'Onthoud goed! Zolang wij kinderen van Indië geen gelijkheid krijgen zullen opstanden niet uitblijven, en misschien zullen die zelfs steeds groter worden

omdat wij kinderen van Indië niet tevreden zijn met onrechtvaardige zaken!' Rinkes moet opnieuw de wenkbrauwen hebben gefronst.

Het is bij dat eerste vlugschrift gebleven. Mas Marco, woonachtig op de Copernicusstraat 17 te Den Haag, gaf het uit bij zijn eigen uitgevershuis, de Javaansche Brochurenhandel Tri Moerti, dat ook een aantal verhalen van hem publiceerde. 'Een waardevol meisje' (*Seorang gadis jang berharga*), bij voorbeeld, en 'In gevangenis en oceaan' (*Didalam pendjara dan laoetan*). Zijn verlangen naar Java wordt hem al spoedig te machtig - en binnen zes maanden keert hij terug naar Batavia: de opwindende ontwikkelingen in Indië - arbeidsonrust, stakingen, agitatie, de discussies of Indië een eigen leger moest hebben - deden hem besluiten terug te keren. In zijn gedicht 'Uit Holland' (*Dari negri Belanda*) dichtte hij in het Maleis: 'Nee! Nee! Ik moest vertrekken, terug naar Java, onmiddellijk, en als het nodig is heb ik de moed en de vastbeslotenheid om die verraders aan te vallen!' (Mas Marco 1918:34)

Terug op Java ging Marco inderdaad onmiddellijk weer in de aanval. Hij publiceerde een aantal artikelen in *Pantjaran Warna* waarin hij gelijkstelling van de kinderen der aarde met de Europeanen eiste. 'Regering! Wij vragen gelijkstelling! Wij kinderen der aarde zijn ontstemd. Willig ons verzoek in en voorkom een algemeene opstand in Indië, ons vaderland'. En binnen de kortste keren werd hij opnieuw gearresteerd op beschuldiging van haatzaai en tot een jaar gevangenisstaf veroordeeld. Die moest hij ook daadwerkelijk uitzitten, dat wil zeggen tot februari 1918: 'Het Gouvernement kan het optreden van halfwasch mensen niet langer tolereren', werd er in de *Indische Gids* over hem geschreven; 'vlegelachtig optreden tegen het gezag in van oordeelloos Domela Nieuwenhuis en Multatuli napapagaaiende intellectuelen moet gestraft, juist om der rechtvaardigheid en der waarheid willen'.

Zijn in Den Haag gepubliceerde vlugschrift werd verboden, maar in een artikel dat hij later in zijn eigen blad *Sinar Djawa* publiceerde, suggereerde Marco achteraf dat hij om een dergelijk verbod eigenlijk alleen maar had kunnen lachen:

Het werd verboden door de Regering. Maar kunnen de mensen het dus niet meer lezen? Juist des te meer! Iedereen die dat boek ontvangt, zal immers niet nalaten een afschrift te maken en hij zal dat verspreiden zodat andere kameraden er ook kennis van kunnen nemen. Zo gaat het met boeken waarvan het Gouvernement de verspreiding wil verhinderen. Helaas zal een dergelijke taktiek van het

Gouvernement de harten van de kinderen van Indië slechts wakker schudden.

Zijn tijd in de gevangenis heeft Marco naar eigen zeggen vooral gebruikt om ascese te bedrijven. Hij schrijft artikelen en een roman, *Student Hidjo* ('Student Groen'), en hij leest allerlei boeken, van Marx tot Multatuli, van Verne tot Veth. Na zijn vrijlating vestigt hij zich in Semarang, bolwerk van radicalisme en activisme, waar hij samen met zijn kameraad Semaoen, leerling van Sneevliet, journalist, vakbondsman en activist tegelijk, een krant dirigeert, *Sinar Djawa*, later *Sinar Hindia*. Daarin ook verschijnt *Student Hidjo* als feuilleton alvorens het als boek in Semarang wordt gepubliceerd. Het is een mild verhaal waarin de schrijver nadrukkelijk de mogelijkheid openlaat dat Hollanders en de kinderen der aarde vredig samen zullen leven in het land van Java, zij het dat Javanen met Javanen huwen en Hollanders met Hollanders. En bovendien: een Javaan kan het best leuk hebben in Holland, net zo leuk als een Hollander in het land van Java.

Die mildheid is bedrieglijk, of wellicht zelfs ironisch. Student Groen, zoon van een rijke handelaar in Solo, verloofd met Dame Blauw, gaat voor studie naar Holland, begint in Den Haag een relatie met het Hollandse meisje Betje maar besluit, na een korte tijd van ascese in Amsterdam, terug te keren naar Java. Daar huwt hij met Dame Paars die door de Hollandse bestuursambtenaar Walter tevergeefs het hof is gemaakt terwijl Dame Blauw met de Javaan Wardojo en Walter met Betje trouwt - en in het laatste hoofdstuk wonen ze allen vredig tezamen in het land 'Hier ver vandaan'. Dat is romantiek van de bovenste plank. Die romantische avonturen zitten echter ingeklemd tussen allerlei scènes, gesprekken en vlugschriften waarin het ware leven in Indië en Holland wordt beschreven. Een vrolijke bijeenkomst in Solo van de Islamitische vereniging *Sarekat Islam*, bijvoorbeeld, waar Marco zelf moet hebben rondgelopen. De voorstelling van de opera Faust en de show van Lili Green, beide in Den Haag, waar Student Groen in stomme verbazing naar zit te kijken. Het Maleistalige pamflet over de toestand in Indië waarover de Nederlandse bestuursambtenaar Walter tijdens zijn terugreis naar Holland een twistgesprek heeft met de militair Djepris ('hoe sneller Hollanders en inlanders elkaar leren kennen en begrijpen, hoe beter het is voor Indië en Holland'). Kortom, er zit genoeg politiek in zijn roman om haar, net als in *Mata Gelap*, opvallend te doen zijn. Zijne Excellentie Dr. Rinkes moet ervan gegruwd hebben - en het zal hem gesterkt hebben in zijn plannen om een uitgevershuis op te zetten waar ten behoeve van de kinderen der aarde goede en passende literatuur zou worden uitgegeven.

Zijn artikelen voor *Sinar Hindia* tonen dat Marco's opinies waren verhard en dat hij zijn creativiteit niet verloren had. Hij lijkt in de gevangenis vooral Marx goed te hebben gelezen, en de lessen van zijn vriend Sneevliet goed te hebben doordacht.

Misschien is het niet zo slecht als wij journalisten onze broeders die gouvernements-ambtenaren zijn, waarschuwen dat zij bij de uitoefening van hun werk het principe van menselijkheid dienen te hanteren. En met menselijkheid bedoel ik: begrip voor de ellende van ons, kinderen der aarde, mensen die nu vertrapt en uitgeperst worden.

Onthoud goed! Het Gouvernement is een vereniging van kooplieden, dat wil zeggen van mensen die winst zoeken. - en die winst krijgen ze van ons, kinderen der aarde. Omdat ze ons, Indiërs, gebruiken om winst te maken, blijven wij mager en droog, omdat ons bloed wordt opgeslurpt en ons vlees wordt opgegeten door die woestelingen. Onthoud goed: als wij mager en droog zijn, kunnen onze kinderen en kleinkinderen niet vet worden. En wat is de reden? Niets anders dan het Kapitalisme! Basta!

De tijden veranderden in het land van Java. Niet langer de mannen van het woord brachten beweging te weeg maar veeleer de mannen van de actie en de daad. Marco had problemen om in die ontwikkeling mee te gaan, en in wezen was hij zijn prominentie aan het verliezen: hij was een spreker uit een andere tijd die moeite had zich aan te passen aan de nieuwe eisen die stakingen en demonstraties stelden. Hij was de man van de artikelen en de toespraken, van het woord en van de stem, en niet de man van de actie, niet van de daad en de organisatie. Zijn kameraden lijken dat ook te hebben beseft: hij wordt belast met de uitgave van een tijdschrift voor bosarbeiders, *Soero Tantomo*, schrijft artikelen voor allerlei andere bladen, houdt redevoeringen, zwerft rond op Midden Java, en schrijft gedichten en verhalen.

Als Marco in 1919 wordt benoemd tot commisaris voor journalistieke zaken van de radicale *Sarekat Islam* wordt hij lichtelijk onzichtbaar. Het is alsof hij de weg kwijt is en moedwillig zijn arrestatie zoekt door artikelen te schrijven die niet door de beugel kunnen. Begin 1920 staat hij opnieuw terecht, nu voor een gedicht (*Sjairnja Sentot*) en voor een artikel dat hij, nota bene, in 1914 over de corruptie van Javaanse regenten schreef. Als hij na zes maanden gevangenschap weer in het openbaar verschijnt, neemt hij stelling tegen de communisten die het Islamitische karakter van de *Sarekat Islam* willen vernietigen, en schrijft verder

aan zijn oeuvre. Aan Matahariah bijvoorbeeld, een als feuilleton in *Sinar Hindia* gepubliceerd verhaal over de spionne Matahari waarin hij zijn verbale acrobatiek nog

een keer ten volle ontplooit en Maleis, Javaans en Nederlands opnieuw over elkaar heen laat buitelen in de politiek geladen gesprekken die Matahari in Holland heeft met haar Javaanse minnaar, Soemoro.

Als de partijdiscipline binnen de *Sarekat Islam* wordt aangetrokken, besluit hij uit de beweging te treden en zich terug te trekken, als een echte wijze. Hij begint aan een boek over de geschiedenis van Java en concentreert zich op zijn werk voor het blad *Pemimpin*. Dat laatste bezorgt hem een nieuwe arrestatie - de autoriteiten blijven hem nauwlettend volgen - en in december 1921 wordt hij opnieuw veroordeeld, nu tot twee jaar gevangenisstraf. Het gist in het land van Java.

In 1924 wordt Marco, weer in vrijheid, officieel lid van de PKI, de Communistische Partij. Zijn verbittering en verwarring nemen toe - en hij begint een eigen blad *Hidoep* ('Leven'), een soort laatste stuiptrekking van de beweging die hij tien jaar eerder had helpen oproepen: 'waar leven is, is ook beweging, iedere beweging kan slechts tot opofferingen leiden en iedere opoffering brengt iets goeds (-) de reden dat ik deze krant 'Leven' heb genoemd is omdat zij die weten dat ze leven hun vastberadenheid om te bewegen kunnen concentreren en zo het ware leven, glorieus en heilig, een vervulling kunnen geven. Als mensen hebben wij bepaalde plichten te vervullen en wij moeten zonder te wanhopen trachten die plichten te vervullen en onze menselijkheid hoog houden'. Het klinkt filosofisch en beschouwend. Vilein en vrolijkheid zijn verdwenen.

De onrust op Java neemt toe, en Marco blijkt bereid als leider van de PKI op te willen treden in Solo, de plaats die hij als geen ander kent. Overeenkomstig de richtlijnen van de Partij belegt hij bijeenkomsten en demonstraties waar hij begeesterde toespraken houdt over onrecht, uitbuiting en kapitalisme. De gehoorzaamheid aan de PKI-leiding zal hem moeite hebben gekost. Er werd nu over *kemerdekaan* ('onafhankelijkheid'), *Indonesia* en *nationalisme* gepraat, termen die een jaar of tien tevoren nog onuitspreekbaar waren: het Maleis had zich ontwikkeld tot een taal met een duidelijke wereld. Het speelse gezag van individuele stemmen was nu het strakke gezag van partij-programma's geworden, en het Gouvernement tastte in het duister hoe het de onrust onder controle kon houden zonder zijn toevlucht te nemen tot arrestaties, huiszoekingen en

intimidaties. Marco liet zich niet intimideren; terwijl zijn naaste kameraden ondergronds gingen of in de gevangenis verdwenen, bleef hij schrijven en praten ten einde de idee van saamhorigheid te versterken en de communicatie met het snel desintegrerende PKI centrale leiderschap open te houden.

Dat ging dus mis. In november 1926 breken er op verschillende plaatsen op Java en in 1927 op Sumatra onlusten uit, niet goed gecoördineerd, slecht voorbereid, en gedoemd te mislukken. Alles tezamen worden er tijdens en na de onlusten 13.000 mensen gearresteerd; tegen de vijfduizend van hen krijgen langere of kortere gevangenisstraffen, ongeveer 7000 mensen worden na verhoor weer vrijgelaten, 1300 worden er naar Boven-Digoel verbannen. De gebeurtenissen in Solo waren minder ingrijpend dan elders: hier werden ruim 400 mensen gevangen gezet na een proces, en 83 werden er naar Digoel gestuurd. Mas Marco Kartodikromo was natuurlijk een van hen.

In Boven-Digoel blijft hij een van de onverzoenlijken; hij weigert zich in te laten met Nederlandse lijmpogingen, en sterft in 1932 aan de malaria. Hij had krachten helpen oproepen die hem vervolgens verslonden, hoe zeer hij ook probeerde ze te volgen, hoe zeer hij ook tegenspartelde. En terwijl Mas Marco Kartodikromo in een uithoek van de archipel aan de malaria ten gronde ging, ontwikkelden Soekarno en de zijnen in het land van Java een nationalisme waarin voor bewegers als Marco geen plaats meer was. Hij verdween uit de gesprekken, uit de rapporten, uit de geschiedenis.

De onlusten van 1926-1927 werden in de officiële lezing als een communistische opstand aangeduid, en dat lijkt zeer kort door de bocht om een aantal uitbarstingen van onvrede te benoemen. Hoe het ook zij, er is een zwarte bladzijde in de geschiedenis van Nederlandsch Indië van gemaakt, en zwarte bladzijden pleegt men snel over te slaan. De opkomst van de beweging, verwoord door journalisten als Tirto Adisoerjo, Douwes Dekker, en Mas Marco Kartodikromo, vorm gegeven door activisten als Sneevliet en Semaoen, en verder uitgebouwd door partijmensen als Darsono, Tjokroaminoto en Tan Malakka diende te worden vergeten - en daarin zijn de Nederlanders zeer goed geslaagd. Nog voordat ze zelf het slachtoffer werden van vergeetachtigheid en in het onafhankelijke Indonesia van Soekarno tot twee-dimensionale onderdrukkers werden gemaakt, was 'de beweging' als 'radicaal nationalistisch' of 'communistisch' in het vergeetboekje weggezet. Het journalistieke en literaire werk van Tirto en Marco, en van de mensen rondom hen, werd in de

geschiedenisboeken van Indonesië in de Suharto periode niet meer vermeld, hun werk was zelfs in bibliotheken zelden te vinden. Een collectief geheugenverlies, kortom.

Veertig jaar na de ondergang van Tirta Adisoerjo's *Medan Prijaji* en de verschijning van Marco's *Doenia Bergerak* raakte de Indonesische schrijver Pramoedya Ananta Toer juist door de wortels van het nationalisme geïntrigeerd. Pramoedya maakte zich zorgen over de verworvenheden van de Indonesische Revolutie. Het historisch bewustzijn, zo klaagde hij, was bij Indonesiërs uiterst gering, en het enthousiasme om de dromen van een rechtvaardige samenleving te verwezenlijken was verdampt. Verbitterd en verward vroeg Pramoedya zich af of een betere kennis van begin en oorsprong van het nationalisme niet een nieuwe stimulans kon vormen om de geest van de Revolutie op de rails te houden. Samen met geestverwanten zette hij een omvangrijk archiefonderzoek op, hij publiceerde artikelen over de beginperiode van de Maleisitalige pers en begon aan een grote roman. In de razernij die over Indonesia trok na de militaire machtsgreep van 1965 werd al het materiaal dat hij had verzameld vernietigd; Pramoedya zelf verzeilde in een gevangenkamp op het eiland Buru, dat op vele manieren naar Boven-Digoel lijkt te zijn gemodelleerd.

Op Buru heeft Pramoedya, steunend op een herinnering die hij het geheugen van de natie waande, alsnog getracht zijn droom 'om ooit in zijn leven een grote roman te schrijven' te realiseren. Tirta Adisoerjo was zijn held; met hem kon hij zich identificeren: afkeer van Java, provocerende opstandigheid, obsessie met schrijven en publiceren, gevangenschap deelden zij. Het werd uiteindelijk een vierdelige reeks waarin leven en werk van Tirta Adisoerjo (1880-1918) alias Minke zijn ingebed in een historische beschrijving van Java aan het begin van de twintigste eeuw. Bij wijze van wetenschappelijke bijlage stelde Pramoedya bovendien een 'echte' biografie over Tirta samen, getiteld *Sang Pemula* ('De pionier').

De eerste drie delen van Pramoedya's *magnum opus* zijn gecomponeerd als een autobiografie van Tirta; ze geven een gedetailleerd beeld van de opkomst van Minke alias Tirta als spraakmakende woordvoerder van de beweging. Het vierde deel heeft de vorm van een autobiografie van Pangemanann, een inlandse geheim agent die van het Gouvernement opdracht krijgt Minke uit te schakelen. Pangemanann kwijt zich naar behoren van zijn taak: Minke wordt geïsoleerd en vervolgens naar een klein eilandje afgevoerd; pas als hij vervolgens diens

autobiografische geschriften leest, begrijpt de agent de beweegredenen van de man die hij moest isoleren. 'De schrijver is niet zo zeer een personificatie van Minke', zo oordeelt Pangemanann, 'als wel een intellectuele getuige van de gebeurtenissen van zijn tijd'.

Uiteraard wordt in Pramoedya's beschrijving van de opkomst en ondergang van Minke ook Mas Marco Kartodikromo ten tonele gevoerd. Marco's leertijd bij de *Medan Prijaji* in Bandoeng komt in het derde deel uitvoerig aan de orde. 'In de paar maanden dat de eenvoudige dorpsjongen bij onze krant werkte, had hij het vertrouwen in het Gouvernement totaal verloren, zijn verbittering groeide (-). Marco zou succes hebben, dat was zeker'. Na de verbanning van Minke alias Tirta richt de aandacht van het Gouvernement zich onder anderen op Marco die nauwlettend in de gaten wordt gehouden. 'In Solo duikt hij overal op, gewapend met zijn beperkte ervaring gebaseerd op de samenwerking met jou, Minke, en de paar zinnen Nederlands die hij onderweg heeft opgepikt', noteert geheim agent Pangemanann in zijn dagboek. 'Hij praat overal in stad en dorp met iedereen, over alles. Zijn grote kracht is zijn instinct voor rechtvaardigheid. Hij heeft kracht omdat hij zijn hele wezen in dienst stelt van de overwinning van de rechtvaardigheid. (-) Juist omdat die Europese invloed zich in hem zo verwarrend ontwikkelt, inlandse en Europese extremen naast elkaar, kan hij gevaarlijk worden voor het Gouvernement. Het wrede en woeste van het Oosten zou zich kunnen verenigen met het rationele van Europa - hij kan tot een angstaanjagende duivel worden. Hij spoort de mensen aan tot een nieuwe houding: bestrijdt alle rijken en alle ambtenaren, onverschillig van welke huidskleur! Hij zaait anarchie in het leven van de kolonie. (-) Hij is druk in de weer om een eigen machtscentrum op te bouwen in Solo, Semarang en Jogja, en als er niet snel weerwerk wordt geboden, zal zijn invloed in de komende jaren ongetwijfeld overslaan naar andere steden. Is dit een strijd om de macht, zoals inlanders die voeren? Even rustig nu, Marco. Niet te snel want het kost me behoorlijk wat tijd je in de gaten te houden'.

Ook de verwarring waaraan Marco na zijn terugkeer uit Holland ten prooi valt, ontsnapt niet aan de aandacht van Pangemanann die, uit wanhoop over zijn onvermogen om te bevatten wat er werkelijk gaande is in het land van Java, uiteindelijk zijn koffers pakt en uit Indië vertrekt. Ook Marco begreep het vermoedelijk allemaal niet meer zo goed, maar hij, kind der aarde, was gedoemd te blijven. En toen in 1927 de beweging werd gesmoord en Marco verdween,

begon het grote vergeten.

Vooral dankzij de inspanningen van Pramoedya is Mas Marco Kartodikromo nu, net als zijn leermeester Tirta Adisoerjo, weer terug in de intellectuele belangstelling in Indonesië. Zijn belangrijkste roman, *Student Hidjo*, werd in 2000 in twee versies uitgegeven, en zelfs op het internet heeft hij zich met tientallen vindplaatsen een plek verworven. Zijn grilligheid en woede zijn nog altijd aanstekelijk - en die aanstekelijkheid is nog altijd moeilijk te definiëren. Het heeft te maken met zijn taalgebruik. Zijn martelaarschap. Zijn onverzoenlijkheid. Zijn geloof in de mens. En zijn roep om rechtvaardigheid. Zelfs stoplappen hebben nu eenmaal altijd een kern van Waarheid, ook als ze worden uitprobeerde in een vreemde taal.

Bibliografie

Glissenaar, Frans, D.D., *Het leven van E.F.E. Douwes Dekker*, Hilversum,Verloren, 1999.

Marco Kartodikromo, *Boekoe Sebaran Jang Pertama*, Den Haag,Trimoerti, 1917.

Student Hidjo, Semarang, Masman & Stroink, 1918.

Maters, Mirjam, - *Van Zachte Wenk tot Harde Hand - Persvrijheid in Nederlands-Indië, 1906-1942*, Hilversum, Verloren, 1998.

Pramoedya Ananta Toer, *Voetsporen* (vert. Henk Maier), Houten,Wereldvenster,1986.

Het Glazen Huis (vert. Henk Maier), Houten,Wereldvenster,1988.

De Pionier - Biografie van Tirta Adhisoerjo (vert. Marianne Termorshuizen), Amsterdam, Manus Amici/NOVIB,1988.

Shiraishi, Takashi, *An Age in Motion.Popular Radicalism in Java, 1912-1926*, London-Ithaca, Cornell University Press, 1990.

Wall, S.L. van der (ed.), *De Opkomst van de Nationalistische Beweging in Nederlands-Indië. Een Bronnenpublikatie*, Groningen, Wolters, 1967.

Kranten en Tijdschriften: *Doenia Bergerak, Pantjaran Warna, Sinar Djawa, Sinar Hindia*.

Zvi Kolitz: Theologische verhandeling, literaire fictie of politiek pamflet? ~ Josl Rakover wendt zich tot God



Zvi Kolitz
(1912-2002)

Ills.:

www.jewish-theatre.com

In een van de ruïnes in het getto van Warschau is tussen geblakerde stenen en menselijke botten, verstopt in een flesje, het volgende testament gevonden, dat in de laatste uren van het getto van Warschau geschreven werd door een jood met de naam Josl Rakover [i]

Warschau, 28 april 1943

Ik, Josl, de zoon van Dovid Rakover uit Tarnopol, aanhanger van de Gerer rebbe en afstammeling van de rechtvaardigen, beroemden en heiligen van de families Rakover en Mejzls, schrijf deze regels, terwijl de huizen van het getto van Warschau branden. Het huis waarin ik me bevind is een van de laatsten die nog niet branden. Al een paar uur liggen we onder zwaar artillerievuur en de muren om me heen zijn door het geconcentreerde vuur snel tot puin verpulverd. Het zal niet lang duren of ook het huis waarin ik me nu bevind zal, zoals bijna alle andere huizen in het getto, het graf van zijn beschermers en bewoners worden. Te zien aan de scherpe, gloeiend rode zonnestrallen die door het kleine, halfdichtgemetselde raampje van mijn kamer dringen, van waaruit we dag en

nacht de vijand hebben beschoten, begrijp ik dat het avond wordt, dat de zon ondergaat. De zon weet waarschijnlijk niet hoe weinig het me zal spijten dat ik haar nooit meer zal zien.'[...][ii]

In 1953 ontvangt Abraham Sutzkever, de bekende dichter en redacteur van het Jiddische kwartaalblad *Di Goldene Kejt*, post uit Argentinië. Het is een typoscript van een bladzijde of twintig, gesteld in het Jiddisch, zonder vermelding van afzender of auteur. *Josl Rakovers vendoen tsoe Got*, staat erboven[iii]. Volgt het indrukwekkende 'testament' van een joodse verzetsstrijder, neergeschreven in de laatste uren voor de val van het getto, waarvan de beginregels hierboven afgedrukt zijn. 'Het stuk greep ons zeer aan. Het leek zo authentiek dat we niet op het idee kwamen nadere informatie te vragen.', zegt Abraham Sutzkever jaren later (JR 73). Ook de Ringelblum-archieven waren immers in die naoorlogse jaren op de plaats van het getto van Warschau opgegraven, verborgen in melkflessen, en zoveel andere geschriften in de voormalige getto's van Oost Europa. Sutzkever redigeerde de tekst en plaatste deze in 1954 in zijn kwartaalblad.

Vanaf dat moment is de tekst overal, ook in West Europa, gaan circuleren. Duitse, Franse en Engelse vertalingen volgden. De tekst werd hogelijk geprezen door literatoren als Thomas Mann, filosofen als Emmanuel Levinas en door tal van christelijke theologen, ook in Nederland[iv]. Joden en niet-joden waren onder de indruk van het trotse jodendom dat uit deze tekst sprak. Een kritisch geloof dat na Auschwitz geenszins gebroken, maar veeleer versterkt was. In dit teken van hoop, hoe hartverscheurend ook, wilde men geloven, het werd een soort 'credo' van de moderne gelovige, vandaar ook dat niemand op het idee kwam om aan de authenticiteit ervan te twifelen. Alleen Emmanuel Levinas, die uit dezelfde wereld als de auteur stamde, had al in 1955, toen hij de tekst voor het eerst onder ogen kreeg, gezien dat het om een literaire fictie ging, niet om een document of getuigenis[v]. Maar op de een of andere manier bleef dit onopgemerkt, waarschijnlijk omdat er bij het lezerspubliek een onweerstaanbare behoefte aan authentieke documenten bestond met betrekking tot de Shoah.

Levinas' toch duidelijke taal werd door niemand verstaan. En nog minder was er een luisterend oor voor een zekere Zvi Kolitz, een Jiddische auteur en journalist, woonachtig in New York, die bij elke nieuwe vertaling die van het geschrift verscheen een rectificatie aan het betreffende tijdschrift zond. Niet Josl Rakover - die had nooit bestaan, hij was niet meer dan het centrale personage en de verteller - maar hij, Zvi Kolitz, had de tekst in 1946 geschreven en onder zijn

naam gepubliceerd in het Argentijnse dagblad *Die Jidisje Tsajtoeng*. En meer dan dat, hij publiceerde de tekst nadien tweemaal opnieuw. De eerste maal in 1947 in *The Tiger beneath the skin. Stories and parables from the years of death* [vi]. Het is, zoals de titel reeds aangeeft, een verzameling literaire novellen naar aanleiding van de Shoah, waarin dezelfde strijdbare toon overheerst als in *Josl Rakover*. Zvi Kolitz liet *Josl Rakover* twintig jaar later een tweede keer herdrukken in *Survival for what?* [vii], een bundeling opstellen over 'redenen om als jood te overleven na de Shoah'. Het gehele tweede deel van dit boek is gewijd aan Josl Rakover. De tekst wordt voorafgegaan door een korte inleiding van de uitgever, die het ontstane misverstand uit de doeken doet, en gevolgd door twee reacties van de Duitse auteurs Rudolf Kramer Badoni en Sebastian Muller, geschreven gedurende de korte 'documentary period' van Josl Rakover, dus in de tijd dat de tekst voor document doorging. De heruitgave was dus duidelijk bedoeld om de zaken weer recht te zetten. Maar het mocht niet baten. Deze twee boeken van Kolitz kregen geen enkele weerklank in de niet-joodse wereld en werden nooit herdrukt. De 'documentary period' van *Josl Rakover* bleek helemaal niet zo snel voorbij te zijn, want het duurde tot ver in de jaren negentig eer Kolitz definitief als de rechtmatige auteur werd erkend.

Herhaaldelijk is hij voor oplichter en bedrieger uitgemaakt. Hij zou een vervalsing hebben geschreven die zich uitgaf voor historisch document. Maar dat was een onjuiste weergave van zaken. In het origineel, dat de Duitse journalist Paul Badde in de jaren '90 dankzij doortastend speurwerk terugvond in een stoffige bibliotheek in Buenos Aires, had Kolitz zijn lezer door middel van allerlei signalen gewaarschuwd dat het om literaire fictie ging, geïnspireerd door historische documenten. Als er al sprake van een vervalsing was, dan was die niet door hem gepleegd, maar veeleer door de onbekende die de tekst, beroofd van deze signalen en van de naam van de auteur, de wereld had ingestuurd.

Het was dus een bewuste keuze van Kolitz geweest om zijn vertelling in de vorm van een historisch document te gieten, een keuze die, zeker in die naoorlogse jaren, van een ongekennde literaire durf getuigde. Wat beoogde de auteur met deze ongewone presentatie? Het is natuurlijk een literaire strategie waardoor het een grotere overtuigingskracht krijgt: de gebeurtenissen worden niet achteraf gereconstrueerd, zoals in een historische tekst, maar als actueel beschreven, zodat de lezer zich gemakkelijker ermee kan identificeren.

Ook aan de kant van de auteur speelt de sterke behoefte om zich te

vereenzelvigen met de slachtoffers, om als het ware in hun huid te kruipen, zeker een rol. Die drang komt voort uit Kolitz' achtergrond. Hij werd geboren in 1919 in Litouwen, dat voor de oorlog een van de hoogst ontwikkelde joodse gemeenschappen ter wereld kende. Ook Levinas stamde uit die joodse wereld, die tijdens de oorlog in rook zou opgaan. Al in 1937 ontvluchtte Kolitz Litouwen en ontkwam op die manier aan deportatie en vernietiging. Maar hoewel hij de gebeurtenissen niet van dichtbij had meegemaakt, werd hij zo tot een overlevende, die niet anders kon dan zich levenslang met dit leed te identificeren. Die vereenzelviging impliceerde ook de plicht om de nazi verschrikkingen onder ogen van het publiek te brengen, juist in de jaren vlak na de oorlog, toen nog weinigen er besef van hadden. Die bewustwording te bewerkstelligen is de eerste doelstelling van Josl Rakover; daarom ook kiest hij voor de formule van het document dat direct het woord geeft aan een van de ooggetuigen en slachtoffers.

De andere, meer verborgen doelstelling van *Josl Rakover* wordt duidelijk uit het vervolg van Kolitz' levensbeschrijving. Na zijn vlucht uit Litouwen kwam hij via Italië terecht in Palestina, waar hij vanaf 1940 meevocht, eerst tegen de Engelse overheersing, later tegen de nazi's, voor een te stichten joodse staat, die hij als de enige oplossing zag na de Shoah[viii]. Zo bevond hij zich in 1946 enkele dagen in Buenos Aires ten einde binnen de omvangrijke joodse gemeenschap aldaar medestanders en wellicht medestrijders te werven voor de zionistische zaak. Binnen die context werd *Josl Rakover* geschreven, een context die tot dusverre in de commentaren veelal vergeten wordt. Het is zeker niet alleen de verheven theologische en ethische verhandeling waar het lang voor gehouden is, maar ook een politiek pamflet. De literaire strategie om de tekst te presenteren als het testament van een overlevende staat mede in dienst van deze verborgen politieke betekenis.

Deze bijdrage gaat daarom, na een kort commentaar op de theologische dimensie van de tekst, vooral in op de literaire en politieke aspecten ervan, die nauw verweven zijn.

Een theologische verhandeling?

Wat verklaart de diepe indruk die *Josl Rakover* vanaf zijn eerste verschijnen maakte? De kracht van dit 'testament' is dat het niet, zoals te doen gebruikelijk, gericht is tot Josl Rakovers nabestaanden (die heeft hij niet) maar direct tot God. Een uiteenzetting van de spreker met zijn God in de laatste uren voor zijn dood, een gesprek op gelijke voet van het schepsel met zijn Schepper. Want God, en

niet de mensen, stelt *Josl Rakover* verantwoordelijk, en aansprakelijk, voor de verschrikkingen die het joodse volk worden aangedaan. 'God', zegt Josl Rakover, 'heeft Zijn gezicht voor de wereld verborgen en levert de mensen op die manier over aan hun wilde driften.' (JR 21) De gebeurtenissen worden weliswaar door de mensen aangericht, maar zij vormen 'een deel van een grote goddelijke afrekening.' (ibid.)

Het opmerkelijke is dat Josl Rakover c.q. Kolitz de verklaring voor de verschrikkingen niet in historische oorzaken zoekt, maar in de joodse traditie, in de bijbelse gedachte van de verborgen God. Volgens James Young en David Roskies is dit typerend voor de joodse historiografie. De rampen die het volk in de loop der eeuwen hebben getroffen probeert men niet zozeer objectief in kaart te brengen als wel te interpreteren aan de hand van grote, metahistorische mythen en ze op deze wijze terug te plaatsen in het continuüm van de joodse traditie[**ix**]

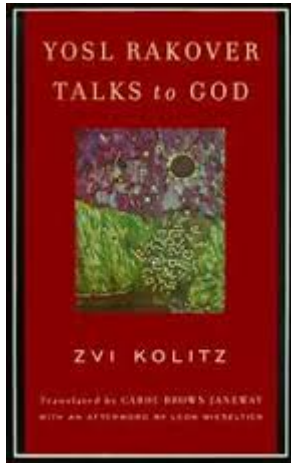
Wat betekent het dat Josl Rakover zijn tijd ziet als 'een tijd van 'hastores ponem', waarin God zijn gezicht verborgen houdt.' (JR 21)? Die bijbelse gedachte houdt geen twijfel in het bestaan van God in, integendeel, wellicht versterkt de afwezigheid van God eerder het Godsverlangen en de hoop, zoals blijkt uit een beroemd citaat uit Jesaja: 'En ik zal wachten op de Heer die zijn aangezicht verbergt voor het Huis van Jacob, ja, op Hem zal ik hopen.' (Jes. 8, 17) Het is dan ook niet verwonderlijk dat Josl Rakover vervolgens zijn onwrikbare geloof en vertrouwen in God uitspreekt: 'Ik geloof in de God van Israëel, ook al heeft Hij alles gedaan om mij niet in Hem te laten geloven.' (JR 33) Zijn blijvende geloof is een uitdaging aan het adres van het atheïsme dat God zelf hem lijkt op te dringen! Zoals deze formule al aangeeft, gaat het om een kritisch, zelfstandig geloof, dat mijlenver afligt van elke onderworpenheid aan God.

Dat geloof, en hier maakt Josl Rakover een scherp onderscheid, betreft dan ook Gods wetten en niet Zijn daden: 'Ik geloof in Zijn wetten, ook al kan ik Zijn daden niet rechtvaardigen.' Over die daden kan, ja moet geargumenteed worden met God, en dat is ook wat Josl Rakover doet, in een uiterst vrije, gedurfde dialoog, in de jivvorm. Hier worden Gods argumenten, de verklaringen voor zijn handelen, stuk voor stuk kritisch bekeken en weerlegd (zie JR 33-37). Deze discussie op voet van gelijkheid maakt dat de verhouding van de mens tot God 'niet meer die van een knecht tot zijn meester [is], maar die van een leerling tot zijn rebbe', of leermeester (JR 33-34). Deze gelijkheid heeft diepe indruk gemaakt juist op niet-joodse lezers. Echter, boven die daden, waarover discussie en ook vermaning

mogelijk en noodzakelijk zijn, staat de Wet die God de mens gegeven heeft, de Thora als de levenswijze die het joodse volk gegeven is: 'Ik heb Hem lief, maar Zijn Thora heb ik meer lief, en zelfs al zou ik teleurgesteld in Hem zijn, dan nog zou ik zijn Thora beschermen.' (JR 35)

Voor Levinas, die aan *Josl Rakover* een indringend essay wijdde, is dit 'de Thora meer liefhebben dan God' precies waar het in het jodendom om gaat. Omdat de verhouding met God er een puur geestelijke is, en niet een van incarnatie, kunnen alleen het gesprek (la parole) en het onderricht (l'enseignement), dat wil zeggen het onderricht in de Thora, dat plaatsheeft in de zojuist genoemde relatie tussen leermeester en leerling, die verhouding concretiseren. Religie - een centraal begrip bij Levinas, die het woord terugvoert naar de etymologische betekenis van religere als 'verbinden' - is precies deze verhouding van gesprek (in het gebed) tussen God en mens waarin de afstand tot God bewaard wordt, waarin deze letterlijk zijn ab-soluutheid, zijn gescheidenheid behoudt. Dat God zijn gelaat verbergt is voor Levinas dan ook geen uitzonderingssituatie, zoals voor Josl Rakover. Het is veeleer een beeld van de geestelijke, onbemiddelde wijze waarop God zich openbaart. De joodse God is een verre, verborgen God, die echter via de Thora, via het Verbond, 'mijn God wordt' **[x]**. Een zeer nabije God, met wie ik op gelijke voet kan spreken, die ik aansprakelijk kan stellen voor zijn daden, maar die op zijn beurt mij als mens integraal verantwoordelijk stelt voor mijn daden.

Gesprek, onderricht, religie: het zijn de kernbegrippen uit Levinas' hoofdwerk *Totalité et infini*, dat enige jaren na dit essay zou verschijnen **[xi]**. Met zijn overtuigende interpretatie heeft Levinas Josl Rakover ongewild tot een soort theologische verhandeling en getuigenis over het jodendom gemaakt, en in dat licht is het sindsdien gelezen. Toch is hij ook de eerste, en lange tijd de enige, geweest die doorzag dat de tekst geen document, maar een literaire fictie was, en die de kracht en waarachtigheid daarvan onderstreepte, in plaats van de tekst af te doen als een vervalsing: 'een tekst [die] schoon en waar [is], waar zoals alleen fictie dat kan zijn' **[xii]**.



Een literaire fictie?

Signalen van literaire fictie

Nu we met deze nieuwste Nederlandse uitgave ook over een facsimile van de oorspronkelijke Jiddische editie beschikken, is het duidelijk dat Kolitz nooit een mystificatie heeft willen produceren. Hij heeft zijn tekst nadrukkelijk als literaire fictie gepresenteerd. Echter, alleen aan de hand van de presentatie, dat wil zeggen het voorwerk - titelbladzijde en motto - valt dit literaire karakter onomstotelijk aan te tonen.

Juist dat voorwerk ontbreekt in de latere edities, waardoor de tekst voor een historisch document kon doorgaan. Op de titelbladzijde vallen twee zaken op. Ten eerste de ondertitel met de genre-aanduiding: *'Derzählung'*, vertelling. Die is in alle latere edities weggefallen. Ten tweede onder aan de titelbladzijde de zin: *'Spezial für die Jidisje Tsajtoeng von Zvi Kolitz'*. Vermeld is niet alleen de naam van de auteur, maar ook het feit dat het om een niet eerder gepubliceerde tekst gaat, speciaal geschreven voor deze - Jom Kippoer - editie van de krant. Daarmee krijgt ook de tekst dezelfde datering mee als deze aflevering van het dagblad *Die Jidisje Tsajtoeng*, namelijk 25 september 1946. *Josl Rakover* is dus in de dagen daarvoor geschreven, en niet op 28 april 1943, een datum die een essentieel bestanddeel vormt van de literaire fictie.

Na de titelbladzijde komt er in de oorspronkelijke editie een motto, dat in de latere edities ook is weggefallen. Dit motto luidt in Nederlandse vertaling: 'Ik geloof in de zon, ook als ze niet schijnt. Ik geloof in de liefde, ook als ik die niet voel. Ik geloof in God, ook als Hij zwijgt.' Op de muur gekalkte woorden in een kelder in Keulen aan de Rijn, waar zich gedurende de hele oorlog enkele joden verborgen hielden.' Dit motto is een krachtige intentieverklaring voor wat volgt. Inhoudelijk in de eerste plaats: de tekst wordt aangekondigd als een thematisering van het zwijgen van God en de paradoxale hoop die daarmee gepaard gaat. Maar het zegt vooral iets over de formele status van wat volgt. Het is een waarschuwing aan de lezer. Geplaatst op een strategisch punt, zegt het motto zoveel als: 'dit is een citaat uit een historisch document; op deze manier, als woorden op de muur gekalkt, of geschriften in flessen verborgen, zijn vele getuigenissen tot ons gekomen. Daarop ent ik, Kolitz, dan ook de presentatie van mijn vertelling'. Met andere woorden: 'mijn tekst, mijn personage behoren tot de literaire verbeelding, zij hebben niet werkelijk bestaan, al zijn zij wel waarachtig', 'waar zoals alleen fictie dat kan zijn', om de woorden van Levinas te

hernemen.

Het voorwerk van Josl Rakover maakte de lezers van *Die Jidisje Tsajtoeng* dus volstrekt duidelijk dat het om een literaire vertelling ging. Maar daar lag ook precies de zwakte van de constructie. Toen de tekst zonder deze omlijsting gepubliceerd werd, bleven er te weinig signalen van dit literaire karakter over en kon de tekst voor een document worden aangezien. De beginregels **[xiii]**, die gewag maken van een onbekende ontdekker van het manuscript, zijn tientallen jaren lang beschouwd als het bewijs van de historische authenticiteit van de tekst. Er waren in die jaren vlak na de oorlog immers zoveel teksten zo gevonden! Beroemde voorbeelden - die Kolitz hoogst waarschijnlijk bekend waren - zijn de melkflessen met daarin de Ringelblum-archieven, in 1946 opgegraven in datzelfde getto van Warschau, en de drie flessen waarin Jitzchak Katzenelsons *Lied van het vermoorde joodse volk* in de zomer van 1944 gevonden werden in het Franse kamp Vittel. Bij de meer literair geschoolde lezers had ook zonder kennis daarvan bij het zinnetje 'verstopt in een flesje' een rood lampje moeten gaan branden: een manuscript gevonden in een fles, hoeveel romans beginnen er niet op die manier? Dit ogenschijnlijke teken van echtheid is wel het meest zekere signaal van fictie! En het presenteren van een literaire tekst als gevonden document is een strategie zo oud als de literatuur zelf. Het is wat James Young noemt de 'rhetoric of fact'. Het presenteren van een verhaal als een reeks historische feiten is een literaire vertelstrategie, die de getuigenis zelf tot retorische figuur maakt **[xiv]** - en om een getuigenis gaat het hier. De tekst wordt in deze openingsregels immers een 'testament' genoemd. Gaat het hier puur om de laatste wil van een stervende? Het zijn inderdaad Josl Rakovers laatste woorden, zijn geestelijke nalatenschap. Maar het woord testament moet ook letterlijk opgevat worden, als (oog)getuigenis. In het Latijn hebben de woorden 'testamentum' en 'testimonium' dezelfde wortel: 'testis' (getuige), 'testor' (getuigen). In *Josl Rakover* pretendeert de auteur dus een ware ooggetuige aan het woord te laten.

De 'rhetoric of fact' is een oud en beproefd middel om het verhaal overtuigender te maken, zodat de lezer er emotioneel meer bij betrokken raakt. Men vindt het bij uitstek in de vroegste schoolvoorbeelden van de roman, bij Cervantes en Daniel Defoe, maar bij deze auteurs is er altijd sprake van een bewuste ambivalentie. Aan de ene kant willen zij de lezer bedriegen, aan de andere kant wordt het bedrog binnen de roman ontmaskerd, zodat de lezer zich realiseert dat 'werkelijkheid' er louter verbeelding is **[xv]**. Van een dergelijke ambivalentie is bij

Kolitz echter weinig te bespeuren. De tekst zelf, beschouwd zonder het voorwerk, bevat voor de niet ingevoerde lezer weinig signalen van zijn fictieve karakter.

Een van de signalen dat Josl Rakover nooit in 1943 in het getto geschreven kan zijn, is dat Kolitz' hoofdpersoon teveel weet. Welke strijder, die al ruim drie jaar opgesloten zat in een getto, kon de omvang van de ramp bevroeden? En toch spreekt Josl Rakover van 'miljoenen doden' (JR 37), hij weet dat er zich een vernietiging van ongekende omvang voltrekt. Daarnaast, en dat is een tweede, daarmee samenhangend signaal, waagt hij zich aan een omvattende interpretatie, aan een verklaring van de gebeurtenissen, terwijl een getuige veelal niet verder zal komen dan de nauwgezette, chronologische beschrijving van het kleine stukje dat hij overziet. Allemaal tekens dat hier niet een direct slachtoffer, maar een relatieve buitenstaander aan het woord is, die spreekt na de gebeurtenissen. Maar deze signalen zijn geen van alle 'harde' bewijzen. Alleen wanneer de tekst gelezen wordt tegen zijn - lang onbekend gebleven - politieke achtergrond wordt eensklaps duidelijk dat het hier niet om een document gaat, maar om een literaire tekst, die de vorm van het document, van de getuigenis aanwendt om zijn politieke boodschap over te brengen.

Voor ik op die politieke dimensie inga wil ik nog een andere vraag kort aan de orde stellen. Indien Josl Rakover een literaire tekst is, geënt op getuigenissen uit de getto's, hoe ligt dan de relatie tot die teksten? Moeten we Josl Rakover als een soort literaire imitatie zien, die voortbouwt op die documenten?

Josl Rakover in het spoor van de getuigenisliteratuur uit de getto's

Op het eerste gezicht heeft de term 'literaire imitatie', gebruikt met betrekking tot een zo indrukwekkende tekst als deze, een negatieve bijklank, die alle originaliteit zou wegnemen. *Josl Rakover* zou een imitatie, een nabootsing zijn van de vele getuigenissen uit de getto's, een op zich reeds bedenkelijke zaak. Is het moreel toelaatbaar, dergelijke teksten, beschouwd als het toppunt van authenticiteit, na te maken? Geen wonder dat Kolitz, toen duidelijk werd dat hij de auteur was, voor een vervalser werd uitgemaakt. Toch kan imitatie, als een voortbouwen op en je vereenzelvigen met een hogelijk gerespecteerde traditie, ook een heel andere waarde hebben, zoals al eeuwenlang in de Westeuropese literatuur het geval was, met name in de Renaissance. De Romantiek, met haar hang naar het oorspronkelijke, maakte daaraan een einde, maar in andere culturen, zoals de joodse, was daar nooit sprake van. Zowel de Jiddische als de Hebreeuwse literatuur uit het 20e eeuwse Israël wortelen sterk in de traditie, zij

zitten vol verwijzingen naar verhalen, schema's en beelden uit de joodse bijbel en uit de rabbijnse literatuur. Hier is het navolgen, imiteren, reproduceren van de traditie niets afkeurenswaardigs, het is veeleer een voortbouwen daarop, een vaak kritisch, soms zelfs satirisch getint eerbetoon daaraan.

In deze lijn moeten we ook *Josl Rakover* plaatsen. De tekst is een bewust eerbetoon aan de getuigenissen uit de getto's en de onderduik. De dramatische afbeelding van de vlucht naar Warschau, van de dood van vrouw en kinderen, doet bijvoorbeeld sterk denken aan het reeds genoemde, beroemde epos van de uit Lodz afkomstige dichter Jitzchak Katzenelson, *Lied van het vermoorde joodse volk***[xvi]**. Met deze poëtische getuigenis is de tekst van Kolitz het meest verwant. Er zijn vele thematische overeenkomsten. In beide teksten staan het getto van Warschau en de opstand centraal, en bij Katzenelson, die de opstand van nabij meemaakte, kan dezelfde strijdbare, opstandige toon worden aangetroffen. Hij wil naar zijn eigen zeggen 'het geluk smaken om zo nodig strijdend ten onder te gaan.'**[xvii]** Evenals die van Kolitz is de tekst van Katzenelson een omvattende visie achteraf (hoewel de dichter het niet overleefde), door een schrijver die zich bewust is dat er zich een volkerenmoord aan het voltrekken is, zoals de titel van zijn geschrift reeds aangeeft**[xviii]**.

Maar de voornaamste reden om *Josl Rakover* in verband te brengen met deze getuigenisliteratuur is dat Kolitz, evenals Katzenelson, zich bedient van beelden en metaforen die regelrecht stammen uit de joodse bijbel en traditie, met name uit Job en Klaagzangen. Hieruit put hij een instrumentarium van beelden en archetypen aan de hand waarvan hij de ongehoorde verschrikkingen toch binnen het vertrouwde joodse kader kan pogen te begrijpen**[xix]**. Zoals Katzenelson zich vergelijkt met Ezechiël en Jeremia, zo vergelijkt Josl Rakover zichzelf met de figuur van Job: 'Nu is mijn uur gekomen, en gelijk Job kan ik van mezelf zeggen - en ik ben niet de enige die het kan zeggen - 'Naakt keer ik terug naar de aarde, naakt als op de dag dat ik ben geboren.' (JR 17). Josl Rakover is gelijk Job omdat hij zonder aanwijsbare schuld van zijn kant alles heeft verloren (vrouw, kinderen, huis en goed), maar in zijn reactie daarop distantieert hij zich van Job: 'Ik zeg echter niet, zoals Job, dat God met Zijn vinger mijn zonden moet aanwijzen, opdat ik weet waaraan ik dit alles verdien.' (JR 19). Dit kritische gebruik van beelden uit de traditie, die door de dichter naar zijn hand worden gezet, is typerend voor getuigenisliteratuur uit de getto's. Immers, hoe kunnen de beleefde, ongehoorde verschrikkingen vergelijkbaar zijn met, en dus beschrijfbaar in de termen van

eerdere verschrikkingen? **[xx]** Uit de opstandige houding van Josl ten aanzien van God en van de hele joodse traditie, Job inclusief, vloeit een buitengewoon vrijmoedig gesprek voort, een gesprek op voet van gelijkheid dat weer het boek Job in herinnering brengt **[xxi]**. Hij anticipeert op Gods mogelijke beschuldigingen en bestrijdt ze stuk voor stuk met kritische argumenten.

Gezien dit typerende hergebruik van de joodse traditie verdient *Josl Rakover* een plaats als afstammeling van de getuigenisliteratuur; het vormt een zelfstandig eerbetoon daaraan.

Een politiek pamflet?

Josl Rakover is geschreven in september 1946 toen Kolitz in Buenos Aires verbleef om binnen de joodse gemeenschap aldaar fondsen en medestanders te werven voor de zionistische zaak. Deze context werpt een nieuw licht op de keuze van de auteur om een opstandeling in het getto van Warschau te ensceneren. De opstand van het getto is immers het grote symbool van joods verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog. Josl Rakover schetst een beeld van dreigende ondergang, maar tegen die achtergrond tekenen de heroïek en het martelaarschap zich des te sterker af. Men bedenke ook dat de opstand in Warschau reeds sterk zionistisch getint was: in de slag rond het Muranowskiplein werd de blauw-witte vlag met de Davidsster gehesen (JR 68). De martelaarsdood van deze opstandelingen schept verplichtingen voor de joden van nu. De door Kolitz toegepaste literaire kunstgreep bewijst zo al zijn kracht: een opstandeling die ten onder gaat aan de verschrikkingen van het getto van Warschau roept de joden van na de oorlog impliciet op om zijn strijd voort te zetten, om zijn dood en die van zijn medestrijders te wreken, zoals ook hij het leed zijn medejoden aangedaan heeft gewroken.

Wraak: binnen het bestek van twee pagina's komen twee gewelddadige acties aan de orde. Josl Rakover beweert 'tientallen [flessen benzine] over de hoofden van de moordenaars te hebben uitgegoten', waarbij hij 'onbedaarlijk [heeft] gelachen' (JR 23), en hij heeft een tank met 'brandende flessen benzine bekogeld', ook dit tot zijn 'diepe bevrediging' (JR 25). Net zoals alle fundamentalisten, joods of niet, beroept hij zich daarbij op zijn geloof: de bijbelse God is immers *El Nekamot Hasjem*, de God der wrake (JR 23). Om die gewelddadige en militante toon te verklaren moeten we de historische context waarin *Josl Rakover* geschreven werd scherper stellen. Volgens Paul Badde, die de gegevens verzamelde, was Zvi Kolitz niet zomaar een zionistisch journalist en auteur. Vanaf de eerste dag, in 1940, dat

hij voet zette in Palestina, sloot hij zich aan bij de Irgoen, de extremistische terreurbeweging van Menachem Begin, een minderheidsgroepering die vanwege zijn gewelddadigheid weinig steun kreeg van de veel gematigder Jewish Agency van Ben Goerion. De Irgoen was extremistisch in zijn doelen (het streven was naar een ongedeeld Palestina dat het territorium zou beslaan van het bijbelse Koninkrijk Israël) en in zijn middelen: terreur en bomaanslagen, zoals de beruchte aanslag op het King David Hotel in Jerusalem op 22 juli 1946, waarbij zo'n tachtig joodse, Arabische en Engelse slachtoffers vielen. Het embleem van de Irgoen was een geweer in een vuist met het opschrift 'alleen langs deze weg'.**[xxii]** Het lijkt erop dat dergelijke terreurdaden (waarvoor Kowitz onder het Engelse bewind meer dan eens in de gevangenis belandde) ten grondslag liggen aan de beschrijving van Josl Rakover's activiteiten als opstandeling in het getto van Warschau.

Het bezoek van Zvi Kowitz aan Buenos Aires, waar hij de tekst schreef, had slechts twee maanden na deze aanslag plaats. Hij was daar officieel om in de joodse gemeenschap fondsen en medestanders te werven voor de zionistische zaak, officieus om begrip te kweken voor de gewelddadige methodes van de Irgoen, en wellicht om daarvoor nieuwe medestrijders te werven. Maar dit blijft een verborgen agenda, en de politieke strekking van *Josl Rakover* overstijgt dit.

Om die strekking beter te begrijpen moeten we allereerst de vraag stellen: tot wie is deze tekst eigenlijk gericht? Omdat het een literaire tekst is, komt dit neer op de vraag naar de toehoorder. Tot wie spreekt Josl Rakover, de verteller, eigenlijk? Wie is zijn fictieve toehoorder (narrataire), de geadresseerde van dit testament? Hij wendt zich, zoals de titel reeds suggereert, tot God. God is de aangesprokene, in literaire termen de expliciete lezer (!). Hem roept hij ter verantwoording in een monoloog die beurtelings gebed, smeekbede en beschuldiging is. De eerste commentatoren, meest uit christelijk theologische hoek, die de tekst ongehinderd door achtergrondkennis lazen, hebben deze 'vendoeng tsoe Got' als vanzelfsprekend aangenomen.

Toch ontkomt men niet aan de indruk dat God hier zoiets is als de voorzitter van de Tweede Kamer: zij/hij is formeel de baas, de hoogste arbiter, en bepaalt wie er hoe lang het woord krijgt, de parlementsleden wenden zich formeel uitsluitend tot haar/hem, maar over haar/zijn hoofd heen spreken zij in werkelijkheid tot anderen. Als 'getuige', historisch of niet, wendt Josl Rakover zich toch in de eerste plaats, over zijn eigen dood heen, tot hen die later leven. Niet tot God, maar tot mensen: zij alleen kunnen werkelijk lezers zijn. Het testament gericht tot God is

een literaire kunstgreep om zijn boodschap aan de lezer kracht bij te zetten. In de tweede helft van de tekst richt hij zich dan ook heel specifiek tot bepaalde groepen: tot zijn medejoden, 'vromen' en geassimileerden, en ruimer tot 'hen die zwijgen' over de gebeurtenissen.

In dit licht beschouwd hebben de verschillende, opeenvolgende delen van *Josl Rakover* ieder een eigen, impliciete, politieke strekking. Zo is daar allereerst de beschrijving van de verschrikkingen die Josl Rakover heeft doorgemaakt: de moord op zijn vrouw en kinderen onder het Duitse spervuur en later in het getto van Warschau, de dood van zijn strijdmakkers. De feiten zelf, maar ook de apocalyptische sfeer, alles is bedoeld om de lezer te doordringen van de omvang van de ramp, die in 1946 niet bij iedereen voldoende bekend was, zeker niet buiten Europa, waar Kolitz zijn verhaal publiceerde. Bij de lezer wil Kolitz afschuw voor deze gruwelen opwekken, maar ook bewondering voor de dapperheid van de opstandelingen. De verschrikkingen gaan gepaard met een positief beeld van verzet. Door juist deze heldhaftige episode te ensceneren wil Kolitz zijn lezers ervan overtuigen dat de Europese joden zich zeker niet 'als lammeren naar de slachtbank' hebben laten leiden, zoals wel beweerd is. Op deze wijze wil hij zijn medejoden van na de oorlog een hernieuwd zelfbewustzijn bijbrengen. Na de uiterste vernederingen die ze als volk hebben doorgemaakt, wil hij hun waardigheidsgevoel als jood pogen te herstellen.

Dit kan niet zonder vast te houden aan het geloof in God, hoe kritisch en vrijmoedig ook. Daarom culmineert de tekst in de pagina's waar *Josl Rakover* een direct, argumenterend gesprek voert met zijn God. Maar juist hier, waar hij zijn herstelde geloof en vertrouwen in zijn God bevestigt, spreekt hij over diens hoofd heen vooral tot zijn medejoden. 'Ik ben trots op mijn jood zijn, omdat jood zijn een kunst is, omdat het moeilijk is een jood te zijn.', 'Ik geloof dat jood zijn betekent strijder zijn [...] De jood is een held, een martelaar, een heilige. [...], 'Ik geloof dat jood zijn een aangeboren kwaliteit is' (een zekere humor kan deze uitspraak niet ontzegd worden, aangezien men als jood geboren wordt)... Zijn al deze uitspraken, samengebald op twee bladzijden (JR 31 & 33), niet als een aanstekelijk soort zelfbevestiging bedoeld? Als een veredeld soort 'peptalk' om medejoden weer zelfrespect en waardigheid in te prenten? Het zijn letterlijk uitspraken van Josl over hemzelf, maar in feite zijn ze overdrachtelijk, prescriptief zelfs: 'ik ben trots op mijn jood zijn', met andere woorden, dat moeten jullie ook zijn! Voor zionisten als Kolitz was er maar één - hier ongenoemde - zaak die dit

respect voor de joden ook in de ogen van de wereld definitief kon herstellen: de stichting van de joodse staat.

Naast herstel van zelfvertrouwen is Kolitz er ook op uit om de verhoudingen binnen de joodse gemeenschap te verbeteren, en de spanningen te verminderen. Zo wendt hij zich in de tekst achter-eenvolgens tot verschillende groeperingen. Allereerst tot 'de vromen'. Als gelovige jood ziet Josl Rakover de gebeurtenissen weliswaar als 'een grote goddelijke afrekening' (JR 21), maar daarom mag die nog niet gerechtvaardigd worden, zoals 'de vromen' doen, die 'zeggen dat Gods oordeel terecht is' (ibidem), en zo zelf een goddelijk oordeel over de zondigheid van hun medemens uitspreken. De originaliteit van Josl Rakovers positie is dat hij de rechtmatigheid van Gods daden bestrijdt, terwijl hij toch diens grootheid blijft erkennen (JR 39). Bij God, maar indirect ook bij dezelfde 'vromen', pleit hij ook voor vergiffenis en erbarmen met wat in de Bijbel heet 'de goddelozen': 'degenen die je naam gelasterd hebben, die andere goden zijn gaan dienen, die onverschillig tegen je zijn geworden.' (ibidem). Hier wordt gedoeld op atheïsten of bekeerlingen, en op diegenen die 'zich in hun ongeluk van je hebben afgekeerd' (JR 37). Het is een pleidooi voor begrip en tolerantie tegenover allen die na de oorlog (en vaak al daarvoor) het pad van de assimilatie kozen. Een pleidooi dat trouwens indirect ook tot deze geassimileerde joden zelf gericht is. Door in hun naam vergiffenis te vragen aan God wil Josl Rakover c.q. Kolitz wellicht hun 'tesjoeva' **[xxiii]** vergemakkelijken.

Maar Josl Rakovers testament is niet alleen een preek voor eigen parochie. Hij richt het woord niet alleen tot zijn eigen volk, maar ook tot 'de volkeren', de wereld. God vraagt hij: 'vel een oordeel, dubbel zwaar, over degenen die de moord verzwijgen' (JR 39). Meer dan de moordenaars zelf - die 'al een oordeel over zichzelf hebben uitgesproken [waaraan] ze niet meer zullen ontkomen' - stelt hij de medeplichtigen aan de kaak, die 'de moord met hun mond veroordelen, maar zich er in hun hart over verheugen' (ibidem). Hier wordt de literaire vertelling tot politieke en morele aanklacht, en de auteur lijkt de plaats in te nemen van de verteller om het voetlicht op de schuldigen te vestigen. Wie zijn eigenlijk deze medeplichtigen? Vanuit het standpunt van de verteller, Josl Rakover, die tijdens de gebeurtenissen schrijft, zijn het de gewone mensen, die zich afwendden wanneer razzia's en deportaties onder hun ogen plaats hadden. Het is de Westerse wereld die zweeg tijdens de Shoah. Maar hier speelt een ander standpunt doorheen, dat van de auteur, die kort na de gebeurtenissen

schrijft, en het geheel overziet. Hij vraagt God namelijk tot slot om diegenen 'die hun medeleven met de verdrinkende uitspreken en weigeren hem te redden', om die het allerstrengst te straffen (JR 41). Is dit niet een meer dan directe toespeling op de Engelsen, die tijdens de oorlog en vooral daarna de poorten van Palestina hermetisch gesloten hielden voor de 'drenkelingen' uit de kampen?

Vooraf in deze tweede helft van de tekst zijn de 'doelgroepen' die aangesproken worden niet helemaal tekstintern meer te noemen, zij vallen samen met de feitelijke, buitentekstuele lezers waarop Kowitz het gemunt heeft. Dit gaat gepaard met een verschuiving van verteller naar auteur, waardoor dit gedeelte een directe, politieke aanklacht te noemen is. Voor een lezer die deze politieke achtergrond kende, zoals Levinas, was dat wellicht een signaal dat het niet om een historisch document, maar om een literaire fictie ging. Een ander teken is de afgerondheid van de tekst: het einde keert terug naar de literaire vorm van het testament of getuigenis. Geheel in de lijn van de joodse traditie eindigt Josl Rakover met een door zijn rebbe vertelde parabel, gevolgd door het 'Sjema Israël', de kortste en bekendste geloofsbelijdenis van het jodendom.

Josl Rakover is een voorbeeld van hoe kennis van de historische en politieke context van een tekst onze lezing daarvan immens kan verrijken. Zolang die context niet bekend was, werd het gelezen als een grandioze meteoriet, een volstrekt 'novum' voor Westerse lezers. Een hartverscheurende getuigenis en geloofsbelijdenis tegen de verdrukking in. Nu de achtergrond en de schrijver bekend zijn, wordt die theologische en ethische lading niet verzwakt, zij wordt eerder versterkt. We hebben nu namelijk oog gekregen voor het literaire kunnen van de schrijver, voor zijn ongehoorde durf. Vlak na de oorlog schept hij uit zijn verbeelding een literaire vertelling die in grootsheid niet onderdoet voor de getuigenisliteratuur uit de getto's, waaraan zij een eerbetoon is. Een vertelling die een literaire meteoriet blijft in West Europa, want zij stamt uit een geheel andere cultuur, uit de Hebreeuwse en Jiddische literatuur, die op haar beurt diep wortelt in de joodse traditie. We hebben nu ook gevoel gekregen voor de verborgen politieke strekking van deze vertelling. *Josl Rakover* bevat een impliciete, doch krachtige zionistische boodschap, maar ontstijgt die om te worden tot een indringende, ethische visie op de Shoah.

NOTEN

[i] Deze bijdrage is geschreven in het kader van een aanstelling als Akademie-onderzoeker bij de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.

[ii] *Josl Rakover wendt zich tot God*, Nederlandse vertaling en transcriptie van het Jiddisch in het Latijnse schrift door Dorien Velthuisen en commentaar van Paul Badde (Amsterdam, Ten Have, 1998). Voortaan in de hoofdtekst geciteerd als: JR.

[iii] Ik citeer het Jiddisch in de Latijnse transcriptie uit de Nederlandse uitgave.

[iv] In Nederland duikt de tekst, of liever gezegd een fragment ervan, voor zover ik weet het eerst op in H. Jonker, *Leve de kerk* (Nijkerk, Callenbach, 1969 p. 147). Anderen nemen het van hem over, onder andere Ad Peperzak in het aanhangsel bij zijn Levinas-bloemlezing *Het menselijk gelaat* (Baarn, Ambo, 1969) en H.J. Heering: *Wat heeft filosofie met God te maken?* (Zoetermeer, Meinema, 1998) p. 107.

[v] In zijn voordracht voor de uitzending *Ecoute Israël* van 29 april 1955, later gepubliceerd onder de titel 'Aimer la Thora plus que Dieu', in *Difficile liberté* (Parijs, Albin Michel, 1963).

[vi] New York, Creative Press.

[vii] New York, Philosophical Library, 1969.

[viii] Zie het essay van Paul Badde in JR.

[ix] James E. Young, *Writing and rewriting the Holocaust. Narrative and the consequences of interpretation*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, en David Roskies, *Against the Apocalypse. Responses to catastrophe in modern Jewish culture*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1984.

[x] *Difficile liberté*, op. cit. p. 191

[xi] Den Haag, Nijhoff, 1961. Nederlandse vertaling: *De totaliteit en het oneindige*, vert. Theo de Boer en Chris Bremmers, Baarn, Ambo, 1987.

[xii] 'Aimer la Thora plus que Dieu', in *Difficile liberté*, op. cit. p. 189.

[xiii] Zie het boven dit essay afgedrukte fragment.

[xiv] James Young, op.cit.

[xv] James Young, op. cit. p. 61.

[xvi] Jitzchak Katzenelson (1886-1944). Nederlandse vertaling door Willy Brill, met een inleiding door Jos Schneider, Naarden, Element Uitgevers, 1996. De tekst is voor het eerst gepubliceerd in Parijs in december 1945. Voor commentaren van dit gedicht en van andere werken van Katzenelson, zie David Roskies, op. cit., hoofdstuk 8 en Y. Szeintuch, *Yiddish and Hebrew Literature under the nazi rule*, Jerusalem, The Hebrew University of Jerusalem, 1978.

[xvii] *Lied van het vermoorde joodse volk*, op.cit., inleiding p. 15.

[xviii] De verschillen zijn overigens even groot als de overeenkomsten. Daarop kan ik hier niet ingaan. Ik wijs alleen op het contrast tussen Josl Rakovers

(Kolitz's) geloof in God, tegen de verdrukking in, en Katzenelsons totale desillusie: 'Er woont geen God in u!' [in de hemelen], op.cit. p. 109. Ook Katzenelson stelt de Bijbel boven God en zijn Verbond (zie David Roskies, op. cit., p. 209).

[xix] Voor deze zienswijze ben ik eens te meer debet aan James Young. De hoofdthese van zijn *Writing and rewriting the Holocaust* is inderdaad dat elk werk in de Holocaustliteratuur gelezen moet worden tegen de achtergrond van het culturele en religieuze referentiekader van de auteur, waaruit ook zijn hantering van de joodse traditie voortvloeit.

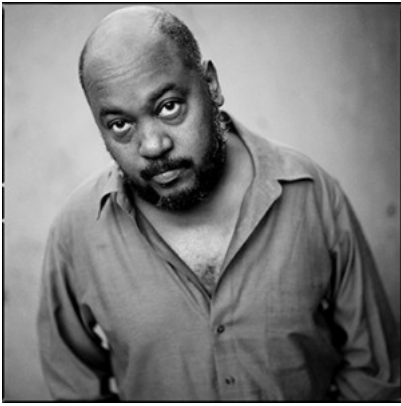
[xx] Zie James Young, op. cit p. 102.

[xxi] Het Boek Job heeft immers ook de structuur van vraag en antwoord, eerst tussen Job en zijn vrienden, later tussen Job en God (vanaf Job 38).

[xxii] Gegevens ontleend aan Dominique Lapierre & Larry Collins, *O Jérusalem* (Parijs, Laffont, 1971) p. 118.

[xxiii] 'Tesjoeva' betekent inkeer en in praktijk vaak een terugkeer tot het jodendom.

Haiti ~ De hedendaagse literatuur geconfronteerd met 'De grote Overledenen Doch-Eeuwig- Voortlevende dictator'



Lyonel Trouillot (1956-)

Ills.:

www.lehman.cuny.edu

Le grand dictateur Décédé Vivant-Eternellement: uitdrukking van Lyonel Trouillot in *Rue des Pas-Perdus* (Straat zonder eind).

Fragment uit *Rue des Pas-Perdus*:

Een van de drie vertellers, een jonge ambtenaar, heeft samen met zijn nieuwe vriendin onderdak gevonden bij zijn vriend en leermeester Gérard die de gebeurtenissen van de Nacht van de Verschrikking (*la Nuit de l'Abomination*) becommentarieert: *Er was iets onwerkelijks in de stroom berichten die Gérard overbracht. [...] Het enige echte was de verschrikking, zoals wij die alleen kenden uit de verhalen erover, maar die wel voortaan het referentiekader bij uitstek vormde voor ons leven. Welke ook onze plannen, onze verwachtingen of onze illusies waren geweest, de mijlpalen in ons leven waren in feite altijd dat soort gruwelen. Zo was je bijvoorbeeld geboren in het jaar waarin zeventwintig maagden levend waren begraven onder de Kruisweg van de Negen Wonderen van de grote Overleden Doch-Eeuwig-Voortlevende dictator of in het jaar waarin zo'n twintig officieren van de Hoge Militaire Staf werden geëxecuteerd. Zo kon je voor de eerste keer verliefd worden in het jaar waarin de scholen werden gesloten om de verspreiding van ondermijnende doctrines te bestrijden. Of sterven in het jaar van de zeventien mislukte invasies, elk gevolgd door golven van repressie. Van dictator tot dictator. Van profeet tot profeet. Wie had ooit de tijd gehad een individu te worden? De republiek volgt je overal, ze slaapt in je bed, verjaagt je dromen. Hoe kun je een 'ik' terugvinden in die troep?*

Il y avait quelque chose d'irréel dans le flux des nouvelles rapportées par Gérard [...] N'était réelle que cette horreur à laquelle nous n'avions participé que par ouï-dire, mais qui constituerait désormais la grande référence de nos vies. Au fait,

quels qu'aient pu être nos projets, nos espérances, nos illusions, les grands repères de nos vies avaient toujours été de semblables horreurs. Naître l'année du sacrifice des vingt-sept vierges enterrées vivantes sous le Calvaire des Neuf Miracles dictateur Décédé Vivant-Eternellement ou l'année de l'exécution d'une vingtaine d'officiers du Haut Etat-major. Tomber amoureux pour la première fois l'année de la fermeture des écoles pour combattre la prolifération des doctrines subversives. Mourir l'année des dix-sept invasions ratées, suivies chacune par des vagues de répression. De dictateur en dictateur. De prophète en prophète. Qui avait jamais eu le temps de devenir un individu! La république te suit partout, elle couche dans ton lit, chasse tes rêves. Dans ce merdier, quelle serait jamais la part du je? (75-76)

In een Staat die sinds het begin van zijn bestaan telkens door militaire en economische onderdrukking geteisterd werd, zal de literatuur, althans dat gedeelte ervan dat niet aan de macht gebonden is, vooral een protestliteratuur zijn. Voor Haïti is onderdrukking een bekend gegeven: sinds de onafhankelijkheid heeft het land voortdurend aan corruptie en militair geweld geleden en het land heeft duidelijk nog steeds moeite om van een autoritair regime naar een werkelijke democratie over te gaan. In deze omstandigheden kan de literatuur alleen vormen van engagement en verzet tonen die natuurlijk vaak ook een min of meer expliciet beeld geven van een ideale staat. Om de combinatie van deze ingrediënten te bekijken zal ik me beperken tot prozawerken en bovendien tot de literatuur van na 1960 (d.w.z. vanaf de dictatuur van de Duvaliers) die, hoewel de teksten heel uiteenlopend zijn, toch vaak bepaalde gemeenschappelijke kenmerken vertoont die er een pessimistische strekking aan geven dan men aantreft in de literatuur van vóór die tijd.

Door de eeuwen heen

Allereerst geef ik in het kort de belangrijkste mijlpalen in de geschiedenis van Haïti die fictiewerken geïnspireerd hebben.

Tot het begin van de 16e eeuw: het Pre-colombiaanse tijdperk

Haïti - dat is de originele naam van het eiland - werd oorspronkelijk door de Cariben bevolkt en voornamelijk door de stammen van de Arawaks en de Taïnos. Tot deze laatste stam behoort een van de meest bezongen verzetshelden van die tijd: koningin Anacaona.

Tot begin 19e eeuw: het koloniale tijdperk

Rond 1492 ontdekte Columbus o.a. Haïti dat hij Hispanola noemde. In 1503 werd Anacaona die tegen de troepen van Columbus was opgetrokken op de brandstapel ter dood gebracht. Haar marteldood is een schrijnend voorbeeld van de bijna totale uitroeiing van de Indianen en men kan begrijpen dan zij een exemplarische figuur zal worden in de bewustwording van de latere natie.

In 1640 werd het westelijke deel van Hispanola van de Spanjaarden afgepakt door Franse *'flibustiers'* (zeeschuimers), die weldra werden gevolgd door Franse kolonisten en dit gedeelte werd dus een Franse bezitting (en dat was zelfs gedurende korte tijd het geval voor het hele eiland). Het eiland was een van de meest productieve koloniën van de beide Amerika's, maar ook een kolonie waar de slaven, die sinds het begin van de 16e eeuw uit Afrika gedeporteerd werden, het slechtst behandeld werden.

Vanaf 1802: onafhankelijkheid

De strijd voor de onafhankelijkheid is ongetwijfeld een van de merkwaardigste perioden van de koloniale geschiedenis. Zoals men weet, is Haïti het eerste land uit het Caribische gebied dat onafhankelijk werd en de enige slavenkolonie die tot een natie wist te worden - als het ware op eigen kracht, de kracht van enkele gedreven slaven. De namen van deze bijzondere figuren en/of stichters van de natie zijn alom bekend: Mackandal, Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines, Henri Christophe. Terzijde moet toch vermeld worden dat direkt na de gevangenneming van Toussaint Louverture (1802) het land al gauw een keizerrijk onder Dessalines werd (1803, in 1844 nog eenmaal met Soulouque) en daarna een koninkrijk met Christophe aan het hoofd (1806) - waarbij het opvalt dat deze instabiliteit lijkt sterk op het Franse model van na 1789. Hoe dan ook, deze uitzonderlijke beginperiode van een natie en van zijn leidersfiguren inspireerde tal van dichters en auteurs in de loop van de 19e en ook van de 20e eeuw. Althans tot aan de hedendaagse auteurs. Wat die laatsten betreft: hun houding ten opzichte van het epos van de oorsprong moet geproblematiseerd worden; ik kom er straks op terug.

Vanaf 1820 tot nu toe: republiek maar met instabiele regeringen en militaire junta's

Het is waarschijnlijk onterecht om twee eeuwen geschiedenis over één kam te scheren, maar de algemene indruk die de waarnemer van nu krijgt van die geschiedenis is die van een voortdurend toenemende, onophoudelijke chaos. En het is jammer maar waar dat, zoals Hoffmann het constateert, de geschiedenis

van de 19e eeuw weinig sporen achtergelaten heeft in de literatuur: een keizer als Loufouque bijvoorbeeld had best de verbeelding van schrijvers kunnen prikkelen (*Notre Librairie*, no 132, p. 20). Wat we wel vinden zijn voornamelijk lyrische werken die de Europese en vooral Franse normen toepassen. Hoe dan ook, men moet wachten tot het begin van de 20e eeuw om, na de 'bezetting' van het land door de Amerikaanse marines, een oorspronkelijker soort literatuur te vinden.

1915-1934: 'Bezetting' door Amerikaanse marines

Om de rust in Haïti te herstellen centraliseerden de Amerikanen de politieke en economische macht in Port-au-Prince en versterkten het fiscaal en militair apparaat: de plaatselijke politie ('*chefs de sections*') werd als het ware het nieuwe leger dat tegen hun eigen landgenoten vocht. Centralisatie, een sterk georganiseerd leger en politie riepen duidelijk het schrikbeeld van een nieuwe indringer op - een bekende figuur in hun geschiedenis - waarop de vooral links georiënteerde intellectuelen reageerden.

Men zou kunnen zeggen dat deze periode en deze politieke ervaring min of meer met het begin van een originele Haïtiaanse literatuur met zich mee brengen. En deze impuls is niet meer tot stilstand gekomen tot vandaag de dag. Onder de meest vooraanstaande schijvers van de literatuur van toen komen de namen van Jacques Roumain en Jacques Alexis naar voren: ze waren allebei geëngageerde intellectuelen - allebei vechtend voor een Haïtiaanse communisme - en zeer begaan met het lot en de identiteit van hun vaderland ('*l'haïtianité*'); hun literaire werken waarin de werkende klasse wordt gepresenteerd als het werkelijke ferment van de natie (bijv. in *Les Gouverneurs de la rosée* van Roumain of in *Compère Général Soleil* van Alexis) zijn vanzelfsprekend ook een vorm van verzet. En wie het over verzet heeft, kan niet het geloof in een betere toekomst helemaal uitsluiten: deze literatuur geeft inderdaad blijk van optimisme, wat veel minder het geval zal zijn in de daarop volgende perioden. En zo zijn wij bij de kern van ons onderwerp aanbeland. Ik zal me in wat volgt tot enkele belangrijke historische mijlpalen beperken die in de hedendaagse literatuur weerspiegeld worden.

1957- 1986: deze periode wordt door de dictatuur van de Duvaliers en van hun beruchte 'Tontons Macoutes' bepaald; eerst heerste François Duvalier (1957-1971), 'Papa Doc' genoemd, die door zijn zoon Jean-Claude Duvalier (1971-1986), 'Baby Doc', werd opgevolgd; deze laatste moest uiteindelijk in ballingschap gaan. Voor vele intellectuelen betekent deze periode ook het vertrek

naar het buitenland: grote aantallen emigreerden voornamelijk naar Canada, de Verenigde Staten of Frankrijk.

Na 1986 werden meermalen pogingen gedaan om de democratie te herstellen of liever gezegd te introduceren. Maar terwijl de benoeming van Jean-Bertrand Aristide in 1990 werd toegejuicht als de belofte van een nieuwe geboorte, hebben de machtige militaire krachten, de elites in de stad en de invloeden vanuit het buitenland de pogingen tot sociaal en economisch herstel ondermijnd en de vlammen van het optimisme gedoofd. Aristide is verschillende malen herkozen - zijn laatste benoeming dateert van 2001 - , maar het politieke klimaat lijkt voortdurend hetzelfde schema te kopiëren. De politieke instabiliteit is weer op een neodictatuur uitgelopen. In een recent krantenartikel van de schrijver Syto Calvé wordt de hele politieke context in dezelfde dramatische toonzetting geschilderd: 'het is twee uur 's ochtends. Stille-land. Stille-huis. Een stilte die vol is met alle ellende van elke dag. Hier sterven mensen snel. Een soort routine heeft bezit genomen van de straat: de gewoonte om te doden.' (Le Nouvelliste, woensdag 25 april 2001). En nog recenter, na de vermeende staatsgreep van 17 december 2001 - de democratische bewegingen beweren dat die in scène gezet werd door Aristide en zijn politieke partij en ze vragen wanhopig om internationale protestacties - draait het schrikbewind op volle toeren.

De voortdurende terreur: dat is dus de achtergrond waartegen de literatuur van vandaag zich aftekent of het nu om schrijvers gaat die de situatie van binnenin kunnen beoordelen of om hen die ze van buitenaf bekijken. In beide gevallen treft men overigens niet alleen dezelfde visie aan maar vaak zelfs gelijke bewoordingen om de toestand te kenschetsen. In *Rue des Pas-Perdus* beschrijft Lyonnell Trouillot, een schrijver van de jonge generatie die naar zijn land is teruggekeerd, deze situatie op een uiterst geslaagde wijze: 'de grote Overleden Doch-Eeuwig-Voortlevende dictator' komt regelmatig terug in zijn roman als een obsessieel motief, een bezweringsformule (zie het fragment aa het begin van dit artikel). Ter vergelijking hoeft men maar te kijken naar het werk van Emile Ollivier bijvoorbeeld, die sinds de jaren 60 in Québec woont: zoals Jonassaint schrijft is zijn thematiek 'de tragische geschiedenis van een geblokkeerde toestand'; 'de hele geschiedenis van dat land kan worden samengevat als een lange serie moorden, gewelddaden en plunderingen (p. 89); en deze thematiek van eeuwige herhaling wordt op overtuigende en literair geslaagde wijze gereflecteerd in de vertelstructuur van zijn romans.

De nationale helden: tussen modellen en verloren of verborgen waarden

Het in eer houden van de nationale helden hoort vanzelfsprekend bij het saamhorigheidsgevoel als natie; dit is des te meer zo als de natie op zo'n uitzonderlijke manier ontstaan is. Zelfs in het sombere heden zou men kunnen verwachten dat het betreuren van de huidige situatie en het aan de kaak stellen ervan gepaard zou gaan met het verheerlijken van het epos en van de helden uit het roemrijke verleden. De Haïtianen zijn ook wel trots op hun verleden, maar hun houding ertegenover is gecompliceerd: officieel worden deze stichters wel herdacht - in toespraken, standbeelden, etc. - maar in de hedendaagse literatuur worden ze weinig geciteerd, laat staan bezongen. Voor de meeste intellectuelen is de vaderlandse geschiedenis een zeer glibberig terrein juist omdat de verheerlijking van nationale helden te vaak bij een fascistische strategie hoort, des te meer omdat een Dessalines of een Christophe o.a. duidelijk dictatoriale trekken vertoonden: ze waren absolute leiders en heersten terwijl ze het volk zwaar onderdrukten. Voor Dessalines bijvoorbeeld waren geweld en wreedheid de normale gang van zaken: 'coupé tets, brulé cases' (hoofden afhakken, huizen in brand steken) was zijn strijdleus. Het is dan ook niet verwonderlijk dat men daarbij het schrikbeeld van de Duvaliers voor ogen krijgt eerder dan dat gevoelens van vaderlandse trots zich manifesteren [i].

Er is echter één uitzondering, voor zover ik weet, op deze 'samenzwering van de stilte': de dichter, roman- en toneelschrijver Jean Metellus die zich in zijn werk herhaaldelijk met de grote figuren uit de beginperiode bezighoudt, voornamelijk met Dessalines en ook met de Indiaanse koningin Anacaona: *L'année Dessalines* (1986), *Le pont rouge* (1991), *Anacaona* (1986). Het is wel zo dat Metellus als het ware een visie op afstand heeft, aangezien hij al sinds vele jaren in Frankrijk woont (wat overigens niet alles verklaard als je hem vergelijkt met andere Haïtiaanse geëmigreerde auteurs die deze thematiek daarentegen niet aansnijden). Bij hem gaat het om de revolutionaire waarde van de controversiële natiestichter of van de perfecte martelares tegen de sociaal-politieke achtergrond van het moderne Haïti. Zo is Dessalines in zijn toneelstuk *Le pont rouge* vooral een reddende figuur. In de derde scene van het stuk hoort de slapende Dessalines de stem van zijn tante Toya die hem de weg aangeeft:

'Wij wachten op het verdwijnen van alle negerfactorijen; ook al betekent het je dood, slaak de grote kreet van de vrijheid, tegen de slavenhandel, tegen de kolonieën, tegen alle slavendom'.

*Nous attendons la disparition de tous les comptoirs négriers,
Même si tu dois mourir, pousse le grand cri de la liberté
Contre la traite
Contre les colonies, contre tous les esclavages* (p. 15).

En aan het eind van Anacaona, na de dood van de koningin, ontvouwt de Indiaanse verzetsstrijder Yaquimez zijn lijkrede in vergelijkbare termen:

*‘Laten wij vrij leven en sterven.. Onze lichamen roepen om wraak en vergelding ...
Het geluid van onze trommen laat de zang van de vrijheid weerklinken’.*

*Vivons et mourons libres... Nos corps réclament vengeance et représailles...
L'écho de nos tambours/Entonnera le chant de la liberté* (p. 157-158).

In dit verband is het misschien interessant de interpretatie van Metellus met die van niet Haïtiaanse auteurs uit de twintigste eeuw te vergelijken. En hierbij denk ik in het bijzonder aan auteurs van andere Franse Caribische eilanden zoals Martinique of Guadeloupe die zich wegens hun verleden als slavenkoloniën zeer verwant voelden met Haïti en de helden van hun buurtland als exemplarisch aanhalen (in tegenstelling tot Haïti zelf dat zich vrijwel uitsluitend voor eigen geschiedenis interesseert). Hoe dan ook, er zijn tenminste drie belangrijke werken die over deze helden geschreven werden in het midden van de twintigste eeuw; en wel van de hand van de Martiniquaanse schrijvers Aimé Césaire en Edouard Glissant: over Toussaint Louverture *Et les chiens se taisaient* (1944), *Toussaint-Louverture* (1962) van Césaire en *Monsieur Toussaint* (1961/1978, uitgebreide versie) van Glissant. Over Christophe *La tragédie du roi Christophe* (1963) van Césaire.

Ter vergelijking heb ik juist dit laatste toneelstuk van Césaire gekozen - een stuk dat herhaaldelijk en met succes in Franse theaters werd opgevoerd -, want de ontwikkeling van het personage en van de plot volgt min of meer dezelfde koers als die van Metellus in *Le pont rouge*. Christophe, een vroegere slaaf die onder Dessalines gevochten heeft (hij komt ook voor in het stuk van Metellus) neemt het initiatief een koninkrijk te stichten en zichzelf te laten kronen: dat koninkrijk moet een alternatief bieden voor de door hem als vals beschouwde republiek onder Pétion die alleen de Franse bevelen uitvoerde. Men kan de ontwikkeling van despoot tot verlicht despoot en uiteindelijk tot mythische figuur in de tekst volgen. Aan het eind van het stuk, wordt Christophe, die zijn volk heeft afgebeeld

terwijl hij het eigenlijk alleen uit zijn lethargie wilde wakker maken en een beroep wilde doen op zijn vitale krachten, na zijn zelfdoding als diviniteit van de Voodoo verheerlijkt en daardoor in de - door de Afro-Caribische bevolking vergeten - culturele orde opgenomen. Het is een 'page africain' die in een zeer poëtische en ook rituele taal de betekenis van de dood van Christophe aangeeft:

*'Vader wij geven je een plaats in Ifé op de heuvel met de drie palmbomen
Vader wij geven je een plaats in de zestien instrumenten ('bromhouten') van de
wind*

In het begin

Vuurbijl!'

Père, nous t'installons à Ifé sur la colline aux trois palmiers*

Père, nous t'installons dans les seize rhombes du vent*

A l'origine

Biface! (p. 152) [ii]*

Hoewel de politieke boodschap zowel in het geval van Metellus als in dat van Césaire positief is, bespeurt men toch een duidelijk verschil tussen beide historische interpretaties. De dichter Césaire, die ook politicus is - hij was lange tijd afgevaardigde van het departement Martinique en burgemeester van Fort-de-France -, maakt van zijn Christophe een machtige geest, geworteld in het zuivere Afrikaanse geloof (de voodoo verwijst niet alleen naar duistere krachten). Men moet niet vergeten dat Césaire een van de drijvende krachten achter de beweging van 'la Négritude' (het Neger zijn) geweest is, een beweging die voor de erkenning van de zwarten en hun cultuur vocht [iii]. In dit kader moet Christophe gezien worden als een stuwende kracht in het 'hier en nu', in het toen actuele proces van bewustwording, terwijl het aan de Haïtiaanse kant gaat om verborgen kracht en hoop op een betere toekomst. Maar er is nog meer aan de hand in de teksten van Metellus. Het oproepen van deze exemplarische figuren uit het verleden schept niet alleen verwachtingen voor de toekomst, waarbij ze ze als het ware geplaatst worden in een Hegeliaanse historisch proces, maar het laat ook een minder triomfantelijke toon klinken: 'want in het heden gaat het erom te overleven, maar de toekomst wacht op ons sinds 1789', verkondigt de 'récitant' aan het begin van *Le pont rouge* ['Car le présent est affaire de survie/ Mais l'avenir depuis 1789 nous attend']. Zou wat in het kader van het stuk gold voor deze nationale overgangperiode niet ook voor ons heden van toepassing kunnen zijn? Er is een leemte en er is een leegte die beide nog steeds voortduren, als

gemiste kansen, namelijk die van het uitgeroeide Indiaanse ras waarvan Anacaona ook getuigt. Verloren of verborgen waarden?: in de meditatie over de geschiedenis ligt deze vraagstelling besloten; en juist deze aarzeling is kenmerkend voor het moderne Haïtiaanse denken. Daarin sluit Metellus bij de andere schrijvers, die van de generatie van *'l'éternel recommencement'* (het voortdurend opnieuw beginnen) aan.

Overheersende thema's in de hedendaagse literatuur

Zoals gezegd, wordt de dictatuur als een tijdloos verschijnsel afgebeeld. Dat is een vrij algemeen kenmerk, hoewel niet altijd met zo veel woorden uitgedrukt. Er zijn echter sommige aspecten die in deze literatuur steeds terugkeren. Allereerst geldt dat voor het geweld dat zich uiteraard in allerlei vormen voordoet. Maar al is het altijd aanwezig, het geeft weinig aanleiding tot beschrijvingen in louter 'objectieve documentaire stijl' (voor zover zoiets bestaat); daarentegen is de keus van een specifieke invalshoek zeer bepalend. Men vindt in deze teksten bijvoorbeeld geen of weinig directe beelden van de dictator of van zijn naaste officieren en uitvoerders; dit in tegenstelling tot wat men ziet in de Zuid-Amerikaanse literatuur waarin de schrijvers gestalte en stem aan de figuur van de dictator wisten te geven: zo o.a. Miguel Angel Asturias of Alejo Carpentier. In feite wordt niet alles gezien uitgaand van het perspectief van de onderdrukten, maar de bewuste zijn vaak vrij vaag: het gaat vooral om toespelingen op geweld of om fragmenten van geweldsbeschrijvingen zonder dat een compleet overzicht van de situatie aangegeven wordt. Er zijn flarden van herinneringen, hallucinaties... Het onzegbare, het moeilijk te omvatten zoekt naar een weg om zich uit te drukken. Het is niet verwonderlijk dat zulke technieken eigen zijn aan de werken van schrijvers in ballingschap. Om er enkele te noemen: Emile Ollivier, Gérard Etienne, Danny Laferrière (Canada), Edwidge Danticat (United States), Jean-Claude Charles (Frankrijk); voor een gedeelte van zijn werk). Deze laatste is des te meer representatief voor dit verschijnsel omdat hij zich op eerste gezicht concentreert op het beschrijven van een min of meer geslaagde integratie van een balling in de westerse wereld; tegelijkertijd echter doorspekt hij zijn romans met hallucinerende beelden uit het verleden (zie bijvoorbeeld *Ferdinand je suis à Paris*)**[iv]**. In deze verzameling neemt de vrouwenliteratuur beslist geen geringe plaats in. In de tijd van de Duvalier-dictatuur kan men verschillende belangrijke romanschrijfsters aanwijzen - o.a. Marie Chauvet en Lilas Desquiron - en bij de huidige generatie zijn er velen die een plaats in de literaire pantheon kunnen opeisen - Edwidge Danticat, Jan J. Dominique, Yanick Lahens...

Er wordt vaak gezegd dat de privé-sfeer een overheersende positie inneemt in hun romans; dit moge zo zijn, maar dan wordt deze sfeer toch anderzijds gekenmerkt door allerlei gewelddadige spanningen: in *Les chemins de Loco-Miroir* (1970) van Lilas Desquiron wordt een rijke doch opstandige erfgename in de besloten kring van de salon door de vrouwelijke leden van de familie koelbloedig vermoord. Er is als het ware sprake van een projectie van het sociale geweld op de privé-sfeer en je zou je daarbij kunnen afvragen of de microcosmos niet een metafoor van de macrocosmos is. Of werkt het openbare geweld van buiten niet als aandrijfkracht voor het geweld binnenshuis? Van deze problematiek is de novelle 'Amour' van Marie Chauvet uit haar bundel *Amour, colère, folie* [Liefde, woede, waanzin] een mooi voorbeeld.

Terwijl commandant Calédu buitenshuis de terreur doet heersen, beleeft Claire binnen in het huis van de familie op uitzonderlijk gewelddadige wijze haar dwangbeelden, zowel in haar gevoelswereld alsook in haar sexuele beleving (hallucinaties, projecties, perversie, vernietigingsdrang: niets wordt ontzien).

Wanneer haar pogingen om haar schoonbroer Jean te verleiden mislukken, besluit ze uiteindelijk haar zus Félicia te doden, maar zij kan er niet toe komen dit ook uit te voeren en kiest er daarom voor zichzelf te doden; tenslotte doodt ze bij toeval commandant Calédu die achtervolgd wordt door een groep opstandelingen.

Hier volgen enige momenten uit dit proces van overdrachtelijk geweld waarbij het contact met de werkelijkheid verloren gaat (voor degenen die de Franse schrijver Genet kennen zal deze thematiek ongetwijfeld aan zijn toneelstuk *Les Bonnes* doen denken; misschien is het geen toeval dat de hoofdpersoon van Chauvet dezelfde naam heeft als een van de twee 'meiden' van Genet, Claire):

'Ik ben er klaar voor, Félicia is alleen in haar kamer. Ik zal er zo naar toe gaan. Intussen oefen ik erop haar in mijn gedachten te doden. Mijn tanden klappen op elkaar. Ik bijt in mijn pols. Een gevoel van misselijkheid komt over mij heen. Mijn hoofd is leeg. Nee, nee! Ik mag niet begrijpen dat ik nooit de moed zal hebben om Félicia te doden. Ik zal in haar plaats sterven. Het is tijd voor mij om op te houden met die hopeloze gevechten.

Ik druk mijn gewapende arm tegen mijn linkerborst wanneer de kreten van een opstandige menigte mij losrukken uit mijn ijdroom.

Ik haal de dolk uit mijn blouse en open zachtjes de deur. Hij (Calédu) bevindt zich onder de galerij. Ik zie hem aarzelen en zijn hoofd alle kanten uitdraaien. Nu is hij binnen mijn handbereik. Met buitengewone kracht stoot ik , één, twee, driemaal de dolk in zijn rug. Het bloed spuit eruit.'

Het laatste beeld van het verhaal laat zien dat de dromen verworpen worden (Claire heeft net Jean die haar bewondert weggestuurd en ze sluit zich in haar kamer op): 'Ik ga mijn kamer binnen en draai de sleutel tweemaal om. Daar zit ik dan op het bed en kijk naar het bloed op mijn handen, het bloed op mijn jurk, het bloed op de dolk.'

'Je suis prête, Félicia est seule dans sa chambre. Je vais m'y rendre. En attendant, je m'exerce à la tuer par la pensée.

Mes dents s'entrechoquent. Je me mords le poing. Une nausée me soulève le cœur. J'ai la tête vide. Non, non! Je ne dois pas comprendre que jamais je n'aurai le courage de tuer Félicia. Je vais mourir à sa place. Il est temps pour moi d'en finir avec ces luttes désespérantes. [...]

Je lève mon bras armé contre mon sein gauche quand les cris d'une foule en émeute m'arrachent à mon délire. [...]

Je sors le poignard de mon corsage et j'entrouve doucement la porte. Il [Calédou] est sous la galerie. Je le vois hésiter et tourner la tête dans tous les sens. Le voilà à portée de ma main. Avec une force extraordinaire je lui plonge le poignard dans le dos une fois, deux fois, trois fois. Le sang gicle. [...]

J'entre dans ma chambre où je m'enferme à double tour. Me voilà assise sur mon lit, contemplant ce sang sur mes mains, ce sang sur ma robe, ce sang sur le poignard (184-187).

Met deze slotscene kan men zich afvragen of de hoofdpersoon dan eindelijk haar plaats gevonden heeft in de werkelijkheid van het leven. Aan het eind bedekt/overdekt het echte bloed Claire als om haar te laten verdrinken en op haar beurt te doen verdwijnen. Zou uiteindelijk de verdwijning van de persoon de oplossing zijn voor de confrontatie met haar duistere gezicht, oftewel de spiegel die de kwaadaardige Calédu haar aanreikt? Van deze functie van spiegel en dubbelganger vinden we straks meer voorbeelden.

De verdwijning van het individu

De 'aesthetica van de verloedering' [*l'esthétique du délabrement*], zo omschrijft Lyonnel Trouillot de recente literatuur. Om precies te zijn, heeft hij hier de poëzie op het oog, maar deze benaming zou algemenere strekking kunnen krijgen en ieder geval gedeeltelijk op zijn eigen werk van toepassing kunnen zijn: hij noteert de totale verdwijning van het 'collectieve subject', van 'wij als groepsproces' en als gevolg daarvan die van het individu 'dat alleen kan bestaan samen met de ander of in strijd met die ander' (*Notre Librairie*, no 133, p. 23). In de romans van

Trouillot is het individu echter niet helemaal verdwenen, maar zijn bestaan en zijn integriteit zijn wel op allerlei manieren ruw behandeld. In het aan dit artikel voorafgaande fragment kan men een voorbeeld lezen van zijn benadering. Om een paar technieken te noemen: de onduidelijkheid betreffende tijd en ruimte - de gebeurtenissen zijn niet duidelijk gedateerd of gesitueerd en de duurzaamheid van de 'Overleden Doch-Eeuwig-Voortlevende dictator' kan niet gecompenseerd worden door de eeuwige profeten met hun valse hoop - en anderzijds het vervagen van het begrip 'werkelijkheid' - wat is echt, wat is het niet? Het spel tussen deze tegenstellingen is veelbetekenend bijvoorbeeld bij het uitwissen van persoonlijke criteria en waarden die niet zozeer vervangen worden door collectieve belevenissen, maar enkel door kale kalenderaanwijzingen ('het jaar waarin...'), een kader dat alle gevoelsuitingen uitsluit. De inzet is krachtig ondanks, of net dankzij, de fragmentarische stijl die voortdurend aarzelt tussen een epische stijl en kille afstandelijkheid.

Nu gaat de aanval op het individu gepaard met een aantal andere verschijnselen, namelijk die welke verbonden zijn met het optreden van tweelingen of met het uiteenvallen en zich versplinteren van het subject. Wat het eerste betreft, ben ik niet van plan de rijke symboliek van de tweeling uitgebreid te behandelen; enkele algemene indicaties kunnen volstaan: tweelingen vertolken, naargelang ze een harmonisch beeld vormen of als tegenstelling functioneren, respectievelijk de harmonie of de dualiteit van een persoon; ze zijn bovendien verbonden met de spiegelfunctie die in de psychologie, zoals men weet, het eerste stadium vertegenwoordigt van de bewustwording van het bestaan als individu, een bewustwording die altijd van angstgevoelens vergezeld gaat. In de werken die wij hier bekijken hebben we tenminste een keer zo'n thematiek ontmoet: in 'Amour' van Marie Chauvet ontdekt Claire, zoals eerder gezegd, haar duistere gezicht in Calédu; daarmee weerspiegelen zich de gruwelen van buitenshuis in de innerlijke sfeer die op haar beurt de hele vastgelopen maatschappij reflecteert. Dit spel van spiegels en tweelingen is dus een gevaarlijke onderneming en een hachelijke ontdekking die niet uitmondt in een bewustwordingsproces dat de basis kan leggen voor het subject, want het resultaat van die hele ontwikkeling is uiteindelijk (ondanks de geslaagde moord op Calédu) het verdwijnen van het subject, in zekere zin zijn terugkeer in een universum dat geen onderscheid kent.

Deze bewustwording die dus gevaarlijk is of zelfs onmogelijk; de verdwijning van het subject, gewild of van buiten opgelegd: het zijn elementen die men ook

aantreft bij Trouillot, al is het perspectief hier enigszins verschillend. In *Rue des Pas-Perdus* wordt de Nacht van de Verschrikking vanuit verschillende invalshoeken en door meerdere vertellers bekeken. In een van deze fragmenten komt ook 'tweelingverschijnsel' naar voren, maar het gaat deze keer niet om een psychologische dualiteit; het tweelingeffect, het 'marassa'-effect (in de voodoo is 'marassa' onze tweelinggeest) is hier eerder een beeld dat aan de 'objectieve' realiteit ontleend is, wortelend in de realiteit van de mensenslachting.

Een van de vertellers, een taxichauffeur die op de plaats van de gebeurtenissen was tijdens de Nacht van de Verschrikking, beschrijft deze immense slachtpartij in een barokke stijl vol knarsende tonen waarbij sommige beelden zonder meer aan Jeroen Bosch doen denken:

'Tussen de benen van de toeschouwers zag ik eerst een zwerm vliegen die aarzelden waar ze heen zouden gaan, aangetrokken door de afval en door een zwarte massa die recht daar tegenover midden op straat lag. Daarna zag ik blote benen, benen van een man. Neen, de helft van een man. Het lichaam had geen hals, geen hoofd en ook geen armen. Men had het bovenlijf net boven de navel afgehakt. Maar je kon niet zien waar het lichaam openlag, het magere stuk van de borstkas verdween in de buik van een vet varken dat men over zijn hele lengte had opengesneden. Man en varken vormden één geheel waaromheen een waas van rook hing [...] Eén enkele vleeskwab, een echt mensbeest, een marassakadaver.'

'Entre les jambes des spectateurs je vis d'abord un essaim de mouches au vol indécis, attiré par les immondices et une masse noire, symétrique, au milieu de la rue. Je vis ensuite des jambes nues, des jambes d'homme. Des jambes calcinées. Un corps d'homme. Non, une moitié. Le corps n'avait ni cou, ni tête, ni bras. On l'avait tranché juste au-dessus du nombril. Mais la coupure n'était pas visible, le bout de torse maigre se perdait dans le ventre d'un gros porc qu'on avait ouvert de toute sa largeur. L'homme et le porc ne faisaient qu'un, entourés d'une aura de fumée [...] Une seule et même chair, une vraie bête humaine, un cadavre marassa' (99-100).

Net als bij Chauvet, heeft het marassa-kadaver ook hier een boemerang-werking: in haar analyse van *Rue des Pas-Perdus* geeft Kathleen Gyssels een commentaar daarop dat ik met eigen woorden zal proberen weer te geven: in een daad van wraak of bestraffing worden de gruwelijkheden van de beul als het ware op het slachtoffer overgebracht (deze laatste weerspiegelt hem) en zo wordt het

slachtoffer op zijn beurt 'schuldig gemaakt' aan beestachtigheid - en aan 'bestialiteit' in de medische betekenis van het woord, kan men toevoegen (K. Gysels, noot 1). Deze interpretatie lijkt me pertinent, maar ik zou nog een beetje verder willen gaan: dit beeld is niet alleen verschrikkelijk als je het analyseert maar ook op zichzelf want het is een beeld gemaakt met versterkte elementen die niet meer van elkaar los te maken zijn. Een echte '*nature morte*'. Evenmin als bij Chauvet functionneert hier het motief van de '*géméllité*' als positief element; op een nog radicaler en zichtbaarder wijze wordt het als gevaarlijk bestempeld.

Er is een aanvullend motief dat vaak terugkeert in het werk van Trouillot maar ook in dat van anderen: nl. dat van het uiteenvallen of liever nog van de versplintering van het subject. Op het eerste gezicht lijkt het nog pessimistischer van aard, maar in tweede instantie zet het in tegendeel iets in werking dat dynamischer is dan men zou kunnen verwachten. In *Rue des Pas-Perdus* komt dit motief op een zeer realistische wijze te voorschijn: de beelden van de menselijke ledematen die over de grond verspreid liggen na de slachtpartij, evenals het verrotte been van de taxichauffeur zijn aanvankelijk niet om vrolijk van te worden. Maar hoe erg dit alles bij ons ook overkomt, we blijven tenminste nog in de menselijke sfeer en ook en vooral binnen de cyclus van leven en dood, begravenis en hergeboorte (hoewel daar niet met evenveel woorden over gesproken wordt). In andere werken van Trouillot neemt dit laatste motief een veel belangrijker dimensie aan. Zo is de hoofdfiguur in zijn boek met de veelbetekenende titel *Thérèse en mille morceaux* niet letterlijk verscheurd, maar zij wordt door de diverse invalshoeken en verhalen in 'stukken' gepresenteerd. Thérèse is dus het object en het product van het vertellen. Toch belanden we daarmee niet in de postmoderne theorieën, in zwang in de jaren 70, die spreken over de onmogelijkheid van een subject buiten het vluchtige subject van het schrijven. In verband met 'l'écriture' van de dichters van de jongere generatie gebruikt Trouillot de term 'disseminatie', een verschijnsel waardoor 'de geschiedenis, de subjectiviteit en de ideologie' zouden worden uitgewist. (N.L., 133, p. 25). Thérèse heeft wèl een geschiedenis en vooral een project - vluchten ver weg van de verstikkende sociale kring waarin ze leeft -, maar uit het strakke keurslijf van starre regels en verzwegen verlangens kun je je maar stukje bij beetje losmaken: de 'ik'-vertelster wedijvert met de 'zij', 'de andere Thérèse', of liever gezegd met al die andere Thérèse's, die in het heden en die uit de jeugd, gezien door de moeder, de zus, of zoals ze naar voren komt in de brieven, etc. Aan het einde zal de 'zij'-Thérèse mogelijk een vorm van hergeboorte ondergaan, als

de 'ik' het besluit neemt een dagboek te gaan schrijven, terwijl ze voor de rest van het maatschappij voorgoed verdwijnt en uitgewist is.

Het is interessant op te merken dat er in die romans telkens sprake is van een cyclus van verdwijning/wederverschijning, van leven en dood en vice versa. Men kan er een weerspiegeling in zien van de Haïtiaanse situatie waar het vuur doorsmeult onder het verwoeste oppervlak. Het motief van de 'versplintering' heeft natuurlijk een breder raakvlak dan alleen het werk van Trouillot. Om te eindigen wil ik op twee belangrijke schrijvers van een oudere generatie wijzen, schrijvers die nog steeds een grote invloed uitoefenen, namelijk Jean-Claude Figiolé en Franketienne - en het zijn niet de minsten die ik dan verder buiten beschouwing laat. Allebei hebben ze trouwens als een van de vertrekpunten van hun esthetica het openbreken van vormen, ritmes, figuren, etc. wat ze een tijdlang als 'spiralisme' gepresenteerd hebben. *Aube tranquille* (Rustige dageraad) van 1987 bijvoorbeeld is een fascinerende roman van Figiolé - Trouillot wordt soms met hem vergelekt - waarin de geschiedenis van een familie opengescheurd, verloren en ook weer teruggevonden wordt in een maalstroom van figuren, verhalen en tijdperken die steeds de zekerheid van het heden omverwerpen. Wat Franketienne betreft, hij is de onbetwistbare meester van de moderne Haïtiaanse letteren; als schrijver, schilder en musicus, neemt zijn 'spiralisme' allerlei vormen aan. Een kleine omweg via zijn boek *Oiseau schizophone* dat in 1998 in Frankrijk gepubliceerd werd, is zeker de moeite waard, al was het alleen maar vanwege de subversieve humor van het verhaal. Hier volgt een voorbeeld uit de tekst van de achterflap van de Franse editie:

'Omdat hij een volstrekt ongewoon boek heeft gepubliceerd dat tegen de esthetische regels ingaat en wezenlijk subversief is, wordt de schrijver Philémond Théophile, beter bekend onder zijn pseudoniem Predilhomme [die de mens aankondigt?], gekidnapt door geheime agenten die werken voor de spionagedienst van het zozobistisch regime. De schrijver wordt voorgeleid voor de Regeringscommissie ter onderdrukking van het verzet, welke commissie in de keizerlijke Kazernes zetelt, en vervolgens opgesloten in de Bruidskamer van de dood. Daarbij is hij veroordeeld om zijn boek op te eten, pagina na pagina.'

'Pour avoir publié une œuvre absolument insolite, esthétiquement dérangeante et profondément subversive, l'écrivain Philémond Théophile, plus connu sous le pseudonyme de Predilhomme, est kidnappé par des agents secrets attachés au service d'espionnage du régime zozobiste. Conduit par-devant la Commission

gouvernementale répressive, un redoutable tribunal inquisitoire qui siègeait aux Casernes impériales, l'écrivain est séquestré dans la Chambre nuptiale de la mort. Et condamné à manger son livre, feuille par feuille.'

Maar niet alleen vanwege het verhaal kan dit omvangrijke werk (van meer dan 800 pagina's) terecht een 'kunst van de overstijging' genoemd worden: het bestaat uit losse zinnen, woorden, tekeningen, collages die de pagina's in allerlei richtingen doorkruisen, zodat we niet ver van de totale chaos uitkomen. Zoals Philippe Bernard het benadrukt, 'het spiralisme is een geestelijke instelling, een soort rebellie tegen iedere vorm van opsluiting' - (N.L., no 133, p. 109). **[v]**

Een gevarieerde literaire productie dus voor een zeer klein land. En het lijkt erop dat de huidige Haïtiaanse literatuur erin slaagt zijn inspiratie en zijn zeggingskracht te behouden en te vernieuwen door goed te blijven luisteren naar wat zich in het land echt afspeelt. Natuurlijk zien sommige schrijvers daarin ook een beperking voor hun inspiratie en verzetten ze zich tegen een dergelijke opvatting. Maar wat er ook van zij, de subversieve krachten die aan het werk zijn in die confrontatie, in allerlei verschillende uitingen van verzet, getuigt van een grote vitaliteit.

Mijn dank aan Sjef Houppermans voor zijn correcties en vertalingen

Noten

[i] Zo nu en dan vindt men natuurlijk in de hedendaagse literatuur enkele toespelingen op de historische figuren. In *Thérèse en mille morceaux* van Trouillot (Thérèse in duizenden stukken) wordt herhaaldelijk naar de zogenaamde voorouder van de familie, 'de grote koning Christophe' verwezen. De ironische ondertoon spreekt hier vanzelf.

[ii] Ifé: in de Voodooaanse cultus is dit het gebied van de god Agoué; Ifé is de Voodooaanses homoloog van het Hemelse Jerusalem van Johannes.

Rhombes: soort primitief muziekinstrument aan het geluid waarvan een magische functie werd toegekend.

Biface: toespelling op het prehistorische gereedschap uit de stenen tijdperk (de tijd van de 'homo erectus') van wie sommige antropologen menen dat het van Afrikaanse afkomst is.

(cf. Régis Antoine, *La tragédie du roi Christophe*, Lectoguides francophonie, Paris, pp. 96-104).

[iii] In Haïti heeft een aantal intellectuelen zich daarentegen al gauw tegen de

ideeën van 'La Négritude' gekant. Zie o.a. René Despestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980.

[iv] Er zijn echter ook schrijvers in ballingschap die de zonnige kant van het vaderland, het verloren paradijs bezongen: men denke aan René Despestre, die sinds 1978 leeft en schrijft in Frankrijk, in bijvoorbeeld *Hadriana dans tous mes rêves*, (Hadriana in al mijn dromen), Parijs, Gallimard, 1988.

[v] 'Le spirralisme' is een literaire beweging die in de jaren 60 werd opgericht door Frankétienne, Jean-Claude Figolé en René Philoctète, maar die moeilijk is te omschrijven. Voor de stichters is het vooral 'een geestelijke instelling, een soort rebellie': op de eerste plaats een uiting van rebellie tegen de Duvalierdictatuur en verder tegen allerlei vormen van terreur en opsluiting. De literaire vertolking ervan bevat natuurlijk veel postmoderne technieken, zoals de twee aangeduide werken laten zien: versplintering van tijd en ruimte, evenals van het subject dat in verschillende elkaar weerspiegelende figuren terug te vinden is; versplintering ook van de taal (continuum van teksten zonder interpunctie, verdwijnen van de zin waarvoor in de plaats losse woorden verschijnen, spel met de 'signifiant'... om een paar technieken te noemen. Maar het beoogde doel is niet alleen het nastreven van chaos (als een beeld van hun uiterlijke en innerlijke situatie) maar, en dat vooral, van de dynamiek van een eindeloze beweging die het gevoel van vrijheid uiteindelijk moet vertolken. De 'spiraal' is een mooi beeld ervan.

BIBLIOGRAFIE

(alleen de werken waaraan citaten ontleend werden zijn hier opgenomen)

Aimé Césaire, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963.

Marie Chauvet, *Amour, colère, folie*, Paris, Gallimard, 1968.

Kathleen Gyssels, 'Cadavres-marassas dans Rue des Pas-Perdus de Lyonel Trouillot', <http://w.w.w.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/trouillot.html>.

Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir/ Des romanciers haïtiens de l'exil*, Paris, Arcantère/ Montréal, Presses Universitaires, 1986.

Léon-François Hoffmann, 'Histoire et Littérature', Notre Librairie, no 132.

Frankétienne, *L'oiseau schizophone*, Paris, Jean-Michel Place, 1998

Jean Metellus, *Anacaona*, Paris, Hatier, 1986.

Jean Metellus, *Le pont rouge*, Paris, Editions Nouvelles du Sud, 1991.

Philippe Bernard, 'Le spirralisme', Notre Librairie, no 133.

Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus*, Port-au-Prince/Haïti, Editions Mémoire, 1996.

Lyonel Trouillot, *Thérèse en mille morceaux*, Paris, Actes Sud, 2000. Lyonel Trouillot, 'Haïti 90: l'esthétique du délabrement', Notre Librairie, no 133.

Voor een goed overzicht van de Haïtiaanse literatuur, kan men (de uitgebreide studies van Hoffmann en Jonassaint of Laroche daargelaten) twee nummers van het volgende tijdschrift raadplegen:

Notre Librairie, Paris, no 132, 1997, 'Littérature haïtienne des origines à 1960'.

Notre Librairie, Paris, no 133, 1998, 'Littérature haïtienne de 1960 à nos jours'.

Eigen stemmen ~ De Franstalige Algerijnse literatuur in haar politieke context



Mouloud Feraoun
(1913-1962)

Ills.: en.wikipedia.org

De 'rai' is de bekendste moderne muziek uit Algerije, ook in Frankrijk en elders populair geworden door zangers als Khaled en Charef Zerouki. Afkomstig uit Oran en omgeving, geeft de rai met zijn opzweepende ritme een stem aan vooral jongeren die hun eigen taal willen spreken. Het woord 'rai' betekent ook: 'laat je eigen stem horen' en deze muziek, die traditionele elementen en de invloed van popmuziek op originele wijze combineert, is terecht kenmerkend voor de rol die

kunstenaars willen spelen in een land dat politiek en economisch gezien zo'n rampzalige ontwikkeling doormaakt.

Het is wellicht het meest levende deel van de hedendaagse literatuur in het Arabisch en vormt zo in zekere zin de tegenhanger en het complement van het literaire werk van de Franstalige Algerijnse auteurs, waarop wij in het volgende de aandacht richten. Velen van hen hebben ook in het Arabisch gepubliceerd, maar kozen of kiezen vaak voor het Frans omdat dit vanuit hun opvoeding en vanwege de feitelijke taalsituatie in Algerije als literaire taal de meeste mogelijkheden biedt - terwijl ook de ruimere publicatiemogelijkheden in Frankrijk voor hen van belang zijn. Die keuze leidt niet zelden tot een innerlijke verscheurdheid, maar juist die kan literair uitgebuit worden, als dynamisch krachtenveld of bijvoorbeeld door in het schrijven de 'andere' taal naar zijn eigen hand te zetten. Het spreekt voor zich dat deze Algerijnse literatuur een wezenlijke verrijking inhoudt van de Franstalige literatuur in het algemeen. Hierbij valt aan te tekenen dat gedurende de laatste decennia de opvatting terrein heeft gewonnen dat de francofone literatuur niet bestaat uit een centrum (de 'metropool' Parijs) met daaromheen in steeds verder uitdijende kringen een reeks afgeleide en/of perifere verschijnselen. Veeleer lijkt er sprake te zijn van een conglomeraat of van een veelzijdig krachtenveld, ook al komt dat in de praktijk nog niet zo duidelijk tot zijn recht als in de Engelstalige wereld.

Onze aandacht zal zich met name richten op de relatie tussen deze Franstalige Algerijnse literatuur en de politiek, en het zal evident zijn dat die relatie buitengewoon sterk is. Enerzijds is dat het gevolg van de specifieke gebeurtenissen die de koloniale en postkoloniale situatie van het land gekenmerkt hebben, meer in het bijzonder de losmaking van Frankrijk en de naweeën daarvan (en daar is ook de taalproblematiek waar wij het zonet over hadden nauw mee verbonden). Anderzijds heeft deze relatie een nieuwe inhoud gekregen door de massale gewelddadigheden tussen fundamentalisten en overheid in de laatste 10 à 15 jaar, een periode van strijd op leven en dood die velen van een burgeroorlog doet spreken. Wij zullen deze twee periodes afzonderlijk behandelen en telkens eerst de politieke context aangeven alvorens nader in te gaan op de positie die literair werk daarin heeft ingenomen.

Om de ontwikkelingen na 1945 goed te begrijpen is het nuttig om in het kort de geschiedenis in de voorafgaande eeuwen te schetsen. Na de verdrijving van de Moren uit Spanje aan het eind van de vijftiende eeuw, kregen de Spanjaarden ook

veel macht in Algerije. Turkse zeeschuimers (onder wie de fameuze Barbarossa), gesteund door de Ottomaanse sultan, verdreven later de Spanjaarden, sloegen de aanvallen van Karel V af en zetten de dynastie van de Abdalwaliden aan de kant (1554). Algerije werd een regentschap, direct afhankelijk van het Ottomaanse Rijk. De vrijbuiters brachten de stad Algiers welvaart in de 17e eeuw, maar in de loop van de 18e zakte deze weer in. In beginsel werd het land bestuurd door een dey; het was verdeeld in drie provincies, ieder met een bey aan het hoofd; op plaatselijk niveau oefenden caïds de macht uit. Beys en caïds hadden een grote mate van autonomie. Rond 1830 controleerde de dey slechts een klein gebied; met name in de Napoleontische tijd hadden de Fransen zich grote economische belangen in Algerije verworven. Tijdens Karel X leidden problemen over betalingen tot groeiende spanningen; een 'onvergeeflijke belediging' van de Franse afgevaardigde door dey Hussein die hem een aantal tikken met zijn vliegenmepper gaf was voor Frankrijk aanleiding om tot inlijving van het gebied over te gaan. Op 5 juli 1830 viel Algiers in handen van Bourmont die hiervoor de maarschalksstaf ontving. Het zou echter nog tot 1857 duren voordat alle haarden van verzet waren geneutraliseerd en het hele gebied daadwerkelijk onder Franse controle stond. De grootste tegenstander van de Fransen was de beroemde Abdel-Kader, die de grote held van vele historische romans zou worden. Overigens vestigde deze zich na zijn nederlaag in Damascus waar hij zich tot zijn dood in 1883 zou bezighouden met meditatie en het schrijven van mystieke teksten.

Steeds meer Fransen zouden zich in Algerije vestigen, en daarvoor zijn meerdere oorzaken aan te wijzen. Allereerst was er in de 19e eeuw sprake van een grote bevolkingsgroei in Frankrijk zelf en het overzeese gebied vormde een welkome uitbreiding van het beschikbare arsenaal aan landbouwgrond waar immigranten zich konden vestigen. In 1848 werd Algerije volledig door Frankrijk ingelijfd; het werd in drie departementen onderverdeeld. Anders dan de overige Franse bezittingen in Afrika, werd Algerije een integraal onderdeel van het 'moederland', hetgeen natuurlijk tot de nodige trauma's leidde toen de afscheiding zich begon af te tekenen. Deze 'bloedband' werd nog geïntensiveerd door een aantal andere ontwikkelingen: zo vestigden vele Elzassers die niet de Duitse heerschappij wensten te aanvaarden zich na 1870 in 'hun eigen' Algerije en zocht een deel van de door de phyloxera (de massale ziekte van de wijnstokken) geruïneerde wijnboeren in 1900 hun toevlucht in Algerije om daar een nieuw leven op te bouwen. In 1872 woonden in Algerije zo'n 250.000 mensen van Europese afkomst tegen twee miljoen autochtonen; in 1954 was de verhouding 1 miljoen tegen 8,5

miljoen. De ongelijkheid in inkomen tussen die twee groepen was enorm en bovendien hadden de Fransen meer dan een kwart van het landbouwareaal in handen (en dan meestal ook nog de beste gronden) dat steeds meer als 'latifundium' werd beheerd.

Pogingen in de twintigste eeuw om de verschillende bevolkingsgroepen te assimileren waren weinig succesvol; de politieke en administratieve constellatie was zo nauw verbonden met de koloniale exploitatie dat een groeiend verzet niet kon uitblijven onder een bevolking die zich vooral na 1930 bewust werd van haar machteloosheid. De gedachte aan zelfstandigheid kreeg een krachtige impuls tijdens de Tweede Wereldoorlog toen Algerije voor Frankrijk zelf bevrijd werd en een eigen koers kon varen. De groeiende spanningen tussen de bevolkingsgroepen leidden in mei 1945 tot hevige onlusten met name in de stad Sétif. De Fransen reageerden met een disproportionele heftigheid en duizenden moslims vonden de dood. Hoewel in de jaren daarna door verschillende partijen werd gezocht naar een meer democratische inrichting van de samenleving waren de verhoudingen volledig verstoord en heerste er een zo grote krampachtigheid dat er steeds minder hoop op een vreedzame oplossing bestond. Op 1 november 1954 werd door de verzetsbewegingen tot een totale opstand opgeroepen die zes jaar later tot een onafhankelijk Algerije zou leiden. Het verzet werd al spoedig gebundeld in de FLN die haar hoofdkwartier in Caïro had. Aanvankelijk leek er nog goede kans dat men tot onderhandelingen zou komen, maar deze mogelijkheid werd eigenlijk onmiddellijk ondergraven door de rivaliteit tussen diverse groeperingen binnen het Algerijnse verzet enerzijds en de steeds groter wordende politieke instabiliteit van Frankrijk in de naoorlogse periode (de Vierde republiek) anderzijds. Het vertrouwen van de Algerijnse Fransen in 'Parijs' werd steeds kleiner, de verhoudingen verhardden zich, en de strijd tegen het verzet werd met alle mogelijke middelen gevoerd waarbij ook (naar vaak pas veel later gebleken is) op grote schaal gefolterd werd.

In 1958 kwam in Parijs de Gaulle aan de macht; diens constitutionele hervormingen leidden tot een veel daadkrachtiger gezag. In eerste instantie sprak de Generaal zich uit voor een Algérie française, maar reeds in 1959 werd het hem duidelijk dat hier, ondanks de militaire overmacht van het Franse leger, sprake was van een onomkeerbaar proces en hij sprak zich uit voor *autodétermination*. Verbitterd en verblind door woede en haat ging de OAS, de extremistische organisatie van Fransen die Algerije tot elke prijs wilden behouden, over tot

steeds meer aanslagen en terreurdaden. Toen de officiële onderhandelingen in 1962 tot de akkoorden van Evian leidden en de onafhankelijkheid een feit was, vond er een massale uittocht plaats van meer dan een miljoen Franse Algerijnen en van hun Islamitische bondgenoten de zogenaamde Harkis. Deze *pieds noirs* zetten de Franse binnenlandse verhoudingen onder druk; de relatie tussen de twee staten zou moeizaam blijven.

Het is moeilijk te zeggen waar de Algerijnse Franstalige literatuur begint. Waren Jean Amrouche, Albert Camus en Emmanuel Roblès al auteurs in deze categorie of dienen deze toch als puur Franse schrijvers beschouwd te worden en ligt het begin bij het werk van Franstalige autochtone auteurs? In dat laatste geval wordt meestal *Le Fils du pauvre* van Mouloud Feraoun uit 1950 als beginpunt genoemd. Over het algemeen wordt er een rechtstreekse band gelegd tussen het ontstaan van deze literatuur en de nationalistische beweging die een politiek bewustzijn met zich meebracht. Algerijns Franstalige auteurs wijzen op de gevolgen die de Franse overheersing had voor de leefomstandigheden van hun volk en benadrukken de ongelijkheden, de discriminatie en het gebrek aan tolerantie; op die manier zetten zij zich af tegen de Franse auteurs uit Algerije – ook uit eerdere periodes – die zo vaak op idealiserende en verdoezelende wijze over het land verhalen. Paradoxaal genoeg kunnen zij hun stem alleen laten klinken in het Frans als enig mogelijk instrument van bevrijding. De generatie van de jaren vijftig (Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Kateb Yacine) klaagt in zijn realistische romans het koloniale imperialisme aan; tevens kritiek uitend op de passieve en traditionalistische houding van de Islamitische bevolking, roepen zij op tot het veroveren of heroveren van een collectieve Algerijnse identiteit.

Mouloud Feraoun, een boerenzoon die een onderwijzersopleiding volgde en in 1960 werd benoemd tot inspecteur van de sociale centra, werd op 15 maart 1962 door een OAS-commando vermoord. In *Le Fils du pauvre* brengt hij de problemen van armoede, ongelijkheid en onverdraagzaamheid naar voren zonder er een aanklacht van te maken. De autobiografische hoofdpersoon, Fouroulou, vertelt vanuit een 'onbevangen' standpunt over zijn ontdekkingsreis in de maatschappij waarin hij geleidelijk de tegenstellingen leert begrijpen. Als hij een beurs krijgt voor de middelbare school is dat een ongehoorde gebeurtenis in zijn dorp:

Toen uiteindelijk de brief met het goede nieuws kwam, ging hij vol vreugde terug naar Tizi-Ouzoun, vastbesloten te werken tot hij erbij neerviel. Hij wilde slagen. Zijn moeder praatte erover een offer te brengen aan de kouba, maar hij wist heel

goed dat zo'n offer geen in-vloed kon hebben op zijn lot. Hij wist dat hij alleen stond in wat hem als een strijd op leven en dood voorkwam. Op de leeftijd waarop zijn vrienden verliefd werden op Elvire, leerde hij Le Lac van buiten om een goed cijfer te krijgen. Maar omdat hij zijn tekst op norske toon opdreunde en niet op de melancholische en zachte toon van een gevoelige en verfijnde inborst, zoals dat hoorde, veegde de leraar hem toch de mantel uit en ging Fouroulou vol rancune weer zitten.

Fouroulou wist niet goed hoe hij door hard werken de armoede achter zich zou kunnen laten voor hem en de zijnen.

Maar toch twijfelde hij er niet aan dat zijn inspanningen de moeite waard waren. Doorzetten verdiende beloond te worden en die beloning zou hij ook krijgen. Toen hij eindexamen deed, begrepen zijn ouders en ook de andere mensen in het dorp eindelijk dat hij zijn tijd niet helemaal verspild had. Zo'n diploma geeft echter niet veel kans op werk. Daarvoor moet je aan vergelijkende examens meedoen. Fouroulou bleef ervan dromen naar de lerarenopleiding te gaan.

De andere grote auteur uit deze beginjaren van de Franstalige Algerijnse literatuur is Mohammed Dib. Ook hij was een onderwijzer; toen hij vanwege zijn (links-radicalen) ideeën in 1959 het land werd uitgezet, leefde hij enige tijd in Oost-Europa alvorens zich in Parijs te vestigen. Zijn latere werk heeft vaak een sterk allegorisch of symbolisch karakter maar in zijn begintijd schreef hij ook vooral realistische verhalen. In *La Grande Maison* (1952) bijvoorbeeld wordt het alledaagse leven in een burgerlijk islamitisch milieu geschilderd. Ook hier is de hoofdpersoon, Omar, een naïeve jongen die zich verwondert over het zinnetje 'Frankrijk is onze moeder en ons vaderland' dat alle leerlingen in de klas braaf opdreunen. Voor Omar is Frankrijk:

Een tekening in meerdere kleuren. Hoe kan Frankrijk nou moeder zijn? Moeder is thuis en heet Aïni, daar zijn er geen twee van. Aïni is Frankrijk toch niet! Niets met elkaar gemeen. Omar was een leugen op het spoor gekomen. Vaderland of niet, Frankrijk was niet zijn moeder. Ik leerde de leugens uit mijn hoofd om maar niet met het beruchte stokje van olijfhout in aanraking te hoeven komen. Dat was dus 'studeren'! Zo ook een opstel schrijven over een avond aan de haard bijvoorbeeld of over vakantie op het platteland, de arbeid van de landman die zingend achter zijn ploeg loopt begeleid door het jubelen van de leeuwerik, de keuken met zijn blinkende potten en pannen, het Kerstfeest.

Ook uit 1952 dateert *La Colline oubliée* van Mouloud Mammeri waarin

beschreven wordt hoe de eigen, vooral orale cultuur in Kabylië verdwijnt. Daarmee roert deze roman ook nog een ander aspect van de complexe demografische situatie in Algerije aan. Kabylië is immers het gebied waar vooral Berbers wonen, de nakomelingen van de oorspronkelijke bevolking, die, 28 % van de 28 miljoen Algerijnen, door de overheid systematisch gearabiseerd wordt en geregeld een stem van protest laat horen tegen de machtspolitiek uit Algiers.

Charles Bonn, de bekende Franse specialist op het gebied van de Algerijnse literatuur, onderscheidt in *Le Roman algérien francophone* uit 1985 verschillende vormen van 'discours' in de romans die in de jaren 50 werden gepubliceerd: etnografisch, militair, koloniaal, mythologisch, ideologisch etc. en hij laat zien hoe deze vormen functioneren, parallel aan of dwars op de 'verwachtingshorizon'. Zo is bijvoorbeeld het werk van Feraoun weliswaar kritisch van inhoud, maar maakt het toch gebruik van een narratieve vorm die volledig beantwoordt aan het verwachtingspatroon van de traditionele Franse roman. Toen de Onafhankelijkheidsoorlog uitbrak, kreeg deze realistische, kritische literatuur met het werk van Kateb Yacine een nieuwe dimensie. *Nedjma* is het voorbeeld van een revolutionair vorm gegeven tekst die op alle manieren verrast en vernieuwt, niet zozeer door een verder verfijnd realisme, als wel door een aantal lagen die historisch, geografisch én literair een polyfone compositie opleveren. Op die manier, zo suggereert Bonn, kopieert de tekst de geschiedenis niet, maar produceert ze geschiedenis.

Kateb Yacine werd in 1929 geboren in Constantine in het oostelijk deel van Algerije (waar ook zijn belangrijkste boeken spelen). Hij overleed in 1989. Met *Le Polygone étoilé* schreef hij een soort vervolg op *Nedjma* dat sterk het karakter heeft van 'een werk in uitvoering' en verder een aantal toneelstukken (voor een gedeelte in het Arabisch) waarmee hij vooral het grote publiek wilde bereiken. Kateb (wat 'de schrijver' betekent) had een gelukkige jeugd totdat hij in 1945 tijdens de gebeurtenissen in Sétif op keiharde wijze kennis maakte met de koloniale werkelijkheid. De opstand vormt het vertrekpunt van al zijn geschriften. Frans was ook voor hem een onontkoombare noodzaak, maar hij slaagde erin daarbinnen een eigen taalvorm te scheppen. In *Nedjma*, gepubliceerd in 1956, vormen een aantal complex aaneengeschakelde verhalen de inbedding waarin de omzwervingen van de hoofdpersonen (in zekere zin evenzoveel projecties/afsplittingsen van de auteur) worden verweven met beschrijvingen van familiebanden die vooral gebruikt worden om de Algerijnse verscheurdheid ten

opzichte van zowel de Fransen, als het eigen verleden te laten zien. In het verhaal wordt als het ware een plaats gezocht voor het Algerijnse volk, levend vanuit zijn traditie maar open naar de moderne tijd. De parodie speelt een belangrijke rol bij het kritisch beschouwen van het koloniale verleden en bij het herijken van de mythes die de samenleving koestert. Nedjma probeert als het ware een nieuwe mythologische basis te scheppen voor de Algerijnse samenleving. Een zeer politieke roman kortom.

Vier stemmen vertellen afwisselend hun versie van een reeks gebeurtenissen tussen 1945 en 1954 met analepsen naar het koloniale en voorkoloniale verleden. De dynamiek van het verhaal wordt vergroot door het gebruik van gevarieerde vertelvormen (roman, gedicht, epos, dagboek etc.). Zes delen van telkens 12 sequenties, waarbij de delen 3 en 4 deze nog een keer verdubbelen, maken de roman tot een complexe eenheid die uiteindelijk een cyclisch karakter lijkt te hebben, te lezen als een terugkeer naar huis, naar de moeder. De hechte structuur geeft een geheel eigen harmonie aan het bonte geheel van modernistische fragmenten. In grote lijnen kan het boek als volgt worden samengevat:

I - Vier vrienden, Rachid, Lakhdar, Mourad en Mustapha hebben werk gevonden in de bouw, in een dorpje in het oosten van Algerije. Mourad wordt gearresteerd na de moord op een Fransman en de drie vrienden vluchten weg uit het dorp. Hun wegen scheiden zich.

II - Terug in de beginsituatie raakt Lakhdar in gevecht met zijn werkgever. Hij wordt gearresteerd en herinnert zich zijn eerste arrestatie tijdens de gebeurtenissen van 8 mei 1945 in Sétif. Daarna is hij naar Bône vertrokken waar Mourad, Mustapha en Rachid zich destijds bevonden. Hij zocht er zijn toevlucht bij zijn nicht Nedjma, die ook de nicht van Mourad blijkt te zijn.

III - In de gevangenis probeert Mourad zich te herinneren wat Rachid hem destijds had verteld toen hij naar Bône kwam om Nedjma te vinden, de dochter van een Française die vele minnaars had onder wie de vader van Rachid en de onverbeterlijke verleider Si Mokhtar. Nedjma was in een grot verwekt waar dit tweetal de Française naar toe had gebracht. Aan het eind van de nacht wordt daar het lijk van de vader van Rachid ontdekt. Rachid neemt het verhaal over en vertelt over zijn eerste ontmoeting met Nedjma in Constantine. Hij zet ook uiteen hoe hij met Si Mokhtar op pelgrimstocht naar Mekka vertrok zonder daar ooit aan te komen. Tenslotte herhaalt hij de woorden van zijn mentor over de oorsprong

van hun stam, de Klebouti.

IV - Tijdens een droom ontvangt Rachid in zijn cel bezoek van de stamvader van de Klebouti. Hij vertelt hoe hij samen met Si Mokhtar Nedjma heeft ontvoerd naar Nadhor, het oorspronkelijke gebied van de Klebouti en hoe Si Mokhtar gedood is door de kleurling die er als bewaker dienst deed. Nedjma was er vastgehouden maar hijzelf werd weggejaagd. Rachid verlaat de gevangenis, gaat terug naar Constantine, neemt zijn intrek in de foudouk van Abdallah en vindt werk als gerant van de rookzaal. Er worden verhalen verteld die teruggaan naar het oude Numidië, naar de tijden van Jughurtha, van Cirta en Hippone, zoals Constantine en Bône lang geleden heetten.

V - Terug in de tijd: Lakhdar en Mustapha groeien op in de omgeving van Sétif en gaan vervolgens in die stad naar de middelbare school. Mustapha heeft in een opstel kritiek geuit over de kolonisatie en is daarom voor een week geschorst.

VI - Mustapha en Lakhdar zijn actief betrokken bij de gebeurtenissen van 8 mei 1945 in Sétif. Mustapha wordt gearresteerd. De vier vrienden komen allen naar Bône waar ze ontdekken dat ze allemaal verliefd zijn op Nedjma. Een verwarrende nacht volgt. Lakhdar ziet een foto van een soldaat in de handtas van Nedjma en, jaloers geworden, sluit hij haar op in de salon, in gezelschap van Mustapha die hij voor Mourad aanziet. De vier vrienden vertrekken om werk te zoeken. Lakhdar wordt gearresteerd. Zijn drie vrienden gaan uiteen.

Het historisch kader en de manier waarop de verschillende tijdlagen dooreen gevlochten zijn, zijn van centraal belang in *Nedjma*. De legende vertelt over de trotse stam die zijn zonen zag vertrekken maar door de tijd heen zijn oorspronkelijke geesteskracht bewaard heeft. De koloniale periode wordt vooral op satirische wijze beschreven wanneer verhaald wordt hoe uitgekookte kolonialisten de fiere krijgers uitkopen en naar de ondergang voeren:

De vaders die als ruiters van Abd-el-Kader waren gesneuveld hadden geen inventaris opgemaakt bij de verovering - een noodzakelijk kwaad, een pijnlijke transplantatie die de belofte van vooruitgang met zich meebracht voor de boom van de natie waar de bijl in was gezet; net als de Turken, de Romeinen en de Arabieren konden de Fransen niets anders doen dan wortel schieten, als gijzelaars van het vaderland-in-wording dat zij het hof maakten - en de zonen van de overwonnen leiders waren nu rijk aan geld en juwelen maar ze waren ook gefrustreerd; zij voelden zich diep beledigd en verlangden naar het gevecht dat hen ontzegd was; ze moesten echter de kelk tot op de bodem leegdrinken, het

geld uitgeven en hun plaats innemen aan het banket. Toen ontbrandde het vuur van de orgie. De erfgenamen van de dapperen namen wraak in de armen van demi-mondaines.

Met deze twee verhaallijnen is de geschiedenis van de revolutie verweven, de poging om een eigen identiteit op te roepen. Spil van alle gebeurtenissen is Nedjma. Haar naam betekent 'de ster', symbool voor de Arabische wereld en van de komende natie in Algerije. Maar Nedjma komt uit twee werelden tegelijk en geeft op die manier de verscheurde identiteit van Algerije aan: ze is Algerijnse maar heeft een Frans-Joodse moeder en wordt dan ook wel de 'Andalusische' genoemd. Zij is een bron van erotiek, ontwapenend en pervers tegelijk, mysterieus en verborgen, angstwekkend en verleidelijk, telkens verdwijnend en weer opdoemend, plaatsvervangster ook van de moeder die ontbreekt. Zij valt uiteen in vele gestalten en wordt door het verhaal weer tot eenheid gebracht. Nedjma is als 'de pit in een vrucht met een smaak van citroen; zij is de schichtige, speelse en zo zeldzame vriendin'.

De veelheid van stemmen binnen de verschillende verhalen verwijst naar het belang van de broederschap als drijvende kracht achter de maatschappelijke ontwikkelingen, als afspiegeling ook van een groter collectief, op het niveau van de natie bijvoorbeeld. De aaneenschakeling van persoonlijke en historische wederwaardigheden maken van Nedjma een picareske roman, een dimensie die wordt versterkt door de avontuurlijke instelling van de hoofdpersonages en hun bereidheid de toekomst onder ogen te zien; de onverwachte overgangen dienen als evenzoveel vraagtekens bij de oorzakelijkheid en de noodzakelijkheid van de geschiedenis. Het voortspringende verhaal wordt echter voortdurend doorkruist door fragmenten die betrekking hebben op het mythische verleden, door legendes en lyrische passages die de gebeurtenissen als het ware de diepte van het collectief onbewuste intrekken. Voorwaarts en naar beneden: de twee bewegingen geven de roman een dynamiek die al vele lezers heeft geboeid. Door zijn stratificatie, zijn complexe montage en zijn elliptische structuur verbeeldt de roman in zijn eigen vormgeving de visie van Kateb op de Algerijnse samenleving.

Naast de personages spelen hierbij ook een aantal objecten en plaatsen een symbolische en betekenis genererende rol. Zo is het mes teken van broederschap en van geweld, 'wemelen' de sterren als teken van overweldigende menigvoud, is de gevangenis een plek van frustratie maar ook van bezinning, terwijl het huis van Nedjma tegelijkertijd intimiteit en vervreemding uitstraalt. In de beschrijving

van sommige plaatsen spiegelt het boek zijn eigen complexe constructie zoals in de beschrijving van de haven van Bône of ook van Constantine als de trein de stad nadert:

Geleidelijk opgaand in het steile voorgebergte dat vervolgens overgaat in de met bossen bedekte hoogvlakte, met zijn bodem en zijn ondergrond in beweging sinds de verkenningsstochten van de Romeinen en de konvooien onder leiding van de kooplui uit Genua, die graan brachten dat nu onbetaald in de silo's van het Directoire bleef rusten: dat was Constantine in zijn monumentale omgeving waar het zich dan toch uit losmaakte om met zijn steeds zwakker wordende lichtjes, die, gelijk wespen op het punt uit te vliegen, tegen de nissen in de rots zaten samengepakt zonder op het bevel van de zon te wachten die hun vlucht van op afstand regelt, een vlucht die al snel weer afdwaalt - onvermoed voorgebergte in zijn begroeide setting, krioelend wespennest in de woestijn, gevat in de structuur van het gebied, met zijn dakpannen, zijn catacomben, zijn aquaduct, zijn loges en zijn zitplaatsen, met de schaduw van een amfitheater dat van alle kanten tegelijkertijd openligt en door barricades wordt omsloten- de rots, de enorme rots die drie maal wordt uitgehold door de onvermoeibare bergstroom die zich met luide slagen een weg baant en koppig de drievoudige hel van zijn verloren kracht uitdiept, buiten zijn altijd opengebroken bedding, zonder voldoende levenskracht om bij zijn graf van chaotische steenblokken aan te belanden: wanordelijk kerkhof waar de rivier nooit zijn laatste adem was komen uitblazen, hogerop oplevend in steeds doorstromende watervallen, die daarna in een trechter verdwenen en alleen te zien zijn vanaf de bruggen over de Koudia, aan de kant van het ravijn waar de rivier nog slechts het geluid van vallend water weerkaatst tussen de opeenvolgende spelonken, wild water dat geen ketel of bekken vasthoudt, eindeloos zacht stromen, zonder vertrekpunt. Boven het voortgaand brommen van de locomotief uit, die nu minder snel ging, door het groen heen en tussen weiden door waar het vee nog niet op mocht, glanzend onder een dun laagje ijs, tussen kale en wanstaltige vijgenbomen door, tussen johannesbroodbomen, verwaarloosde wijnstokken, rechte sinaasappelplantages, groepjes granaatbomen, acacia's, notenbomen, slochten met mispelbomen en eiken tot bij de mistige en massieve chaos - de grote rots, zijn verlatenheid waar struikgewas oprukt, de enorme rots en het einde van de winter in zijn ruige en ontstoken plooiingen .. Sidi Mabrouk.

Door zijn inbedding in tijd en ruimte die zowel historisch als sensitief en materieel

wordt opengelegd en uitgediept, krijgen de personages in deze roman een nieuwe dimensie: ze kunnen hun plaats innemen in een toekomstgerichte geschiedenis die overigens niet als utopisch wordt gepresenteerd maar in termen van een moeizame bevalling.

Op dit laatste punt zouden de gebeurtenissen in het Algerije van na de Onafhankelijkheidsstrijd de relevantie van deze visie slechts onderstrepen. Na het uitroepen van de Algerijnse Republiek stuurde Ben Bella, de leider van de FLN, de grootste partij binnen de alliantie van het Verzet al snel aan op een communistisch georiënteerd beleid waarbij alle macht in zijn partij en zijn persoon werd geconcentreerd. De economie stortte ineen, en van de grote verwarring waar dat mee gepaard ging profiteerde in juni 1965 Boumedienne die eerst extreem links uitschakelde, en vervolgens de staatseconomie verder doorzette. Met zijn door het leger gesteunde dictatoriale bewind had Boumedienne in zekere zin de wind mee: de nieuw opgezette aardolie-industrie leverde de staat de nodige inkomsten op die echter grotendeels verdwenen in prestigeobjecten en in de zakken van een geprivilegieerde groep. De explosief groeiende bevolking stroomde massaal naar de grote steden, waar in nieuw ontstane wijken een groeiende werkeloosheid ontstond. Onder Chadli Bendjedid, die in 1978 Boumedienne opvolgde en diens lijn op gematigde wijze voortzette, werden de problemen snel groter en namen de protesten toe, zowel van de Berbers als van de fundamentalisten of integristen. Corruptie, wanorde en verspilling lokten geweld en terreurdaden uit die tot bloedige reacties leidden. De weifelende Chadli probeerde de gemoederen te bedaren door nieuwe partijen toe te staan; dat leidde tot een verharding van de posities van enerzijds de oude FLN die geen macht wilde afstaan en anderzijds de FIS, de partij van de fundamentalisten die streefde naar een streng islamitische samenleving. Bij gemeenteverkiezingen in juni 1990 behaalde de FIS 54 % van alle stemmen en won in alle grote steden. In de aanloop tot de nationale verkiezingen werden de integristen op alle mogelijke manieren tegengewerkt, maar toch haalden ze in december 1991 bij de eerste ronde 48 % van de stemmen; voordat ze echter in de tweede ronde een overwinning konden behalen greep het leger in : Chadli werd vervangen door Boudiaf, de FIS ontbonden.

De terreur die de GIA, de gewapende arm van de FIS, vervolgens ontplooidde leidde tot even meedogenloze reacties van de autoriteiten. Tijdens het bewind van Boudiaf en (vanaf 1994) van Zérroual vonden ongeveer 100.000 mensen een gewelddadige dood. Onder de weerloze plattelandsbevolking werden ware

slachtingen aangericht; ook vele leden van de intelligentsia, journalisten, professoren, zangers en kunstenaars die zich niet wilden laten knevelen door de barbus werden het slachtoffer van aanslagen. Van de andere kant sloeg de paramilitaire politie genadeloos terug waardoor de verhoudingen steeds verder verhardden. Zéroual werd in 1998 door de militairen tot aftreden gedwongen; hij werd vervangen door Bouteflika, die, weer in genade aangenomen, getracht heeft het geweld te beteugelen, onder andere door amnestie af te kondigen voor Islamisten die geen terreurdaden op hun geweten hebben. Terwijl de FIS bereid lijkt tot onderhandelingen over samenwerking, zetten meer radicale groepen hun terreurdaden voort die jaarlijks tijdens de ramadan een triest hoogtepunt bereiken. Ook economisch probeert Bouteflika de situatie te saneren.

Over de periode voorafgaand aan de 'Nieuwe Algerijnse oorlog' verschenen vooral in de jaren tachtig een aantal romans die aan de dictatoriale staatsideologie die geen tegenspraak of nuancering gedoogde een tegenstem trachten te geven. *Straf voor het leven* uit 1991 van Rachid Mimouni, een hoogleraar economie die op een onderduikadres in 1995 overleed aan leukemie, leest als een fascinerende allegorie over opkomst en ondergang van een dictator; zoals in alle romans van zijn hand staat ook hier de verhouding tussen onderdrukker en onderdrukte, tussen macht en vrijheid centraal. Het volgende fragment is een goede illustratie van de cynische ironie die hij hanteerde:

Ik zat nog maar net in de fauteuil van de Generalissimus toen zonder kloppen een man die zichtbaar veel aan zijn hoofd had het kantoor binnen stormde, een papier in zijn hand... [...] - Hoe moeten wij uw machtsovername betitelen? - Wat bedoelt U? - Wij kunnen toch niet van een staatsgreep spreken. Wij hebben een formule nodig die de zaak rechtvaardigt en blijft hangen bij het volk. - Daar heb ik nooit over nagedacht. - Ik wel. - En wanneer dan wel als ik u vragen mag? U gaat mij toch niet vertellen dat u op de hoogte was van mijn plannen? - Neen, natuurlijk niet, maar toen ik al die drukte om me heen zag, had ik dank zij mijn lange ervaring, al heel snel in de gaten wat er aan de hand was. En terwijl U nog druk bezig was de boel schoon te vegen, ben ik dus meteen in mijn kantoor aan de slag gegaan. In zulke situaties is er immers geen tijd te verliezen. - Maar wie bent u dan? - Uw secretaris-generaal, meneer de president. - Maar ik ben geen president, en ik heb helemaal geen secretaris-generaal aangesteld. - Ik zit al twintig jaar en dertien generalissimi lang op deze post, legde hij uit. Er moet toch een zekere continuïteit blijven in het functioneren van de Staat. - Ik dacht dat

mijn mannen iedereen in het paleis hadden omgebracht. – De man haalde zijn schouders op: – Wat vindt u van ‘Revolutionair Herstel’? stelde hij voor – Wat houdt dat in? – Dat u, zonder het erfgoed van uw voorganger te verloochenen, toch alles gaat veranderen. – Oké. Tevreden liep de man naar de deur.



Assia Djébar (1936-)

Ills.: memoires-algeriennes.com

Behalve door Mimouni wordt de stem van de Algerijnse literatuur in de jaren 80 vooral bepaald door Assia Djébar, die in haar collageachtige romans heden en verleden met elkaar confronteert en daarbij heel in het bijzonder een stem wil geven aan de Algerijnse vrouw. *L'Amour la Fantasia* (de 'fantasia' is een krijgshaftig ruiterspel) uit 1985, bijvoorbeeld, combineert jeugdherinneringen aan een gesloten oasemaatschappij met evocaties van een ver verleden -de verovering van het land door de Fransen in 1830- en een meer recent verleden -de onafhankelijkheidsoorlog. In deze collages komt de verborgen waarheid van de Algerijnse vrouw naar voren: ze wordt weggestopt - 'het ruisen van de stemmen van de vrouwen achter in de vertrekken'- maar neemt ook deel aan de maquis. Volgens Djébar hoort ook deze vrouwelijke stem bij Algerije; ze brengt naar voren wat aan historici, analisten, politici, kortom aan alle mannen ontgaat. De taak van de schrijfster formuleert zij als volgt:

Op mijn beurt spreken. Doorgeven wat is gezegd en daarna geschreven. Woorden van meer dan een eeuw geleden, even goed als wat we nu tegen elkaar zeggen als vrouwen van dezelfde stam. [...] Schrijven doodt de stem niet, maar maakt haar wakker, vooral om al die verdwenen zusters weer tot leven te wekken.[...] Wat mij betreft: bij het opschrijven van de meest banale zin eist de oorlog die twee volkeren vroeger tegen elkaar voerden onmiddellijk zijn plaats op, met zijn tekens, tussen wat ik schrijf. [...]

Een vreemde conclusie dringt zich op: ik ben geboren in 1842, als overste Saint-Arnaud de zaouia verwoest van de Béni Ménacer, de stam waaruit ik voortkom, en hij is vol enthousiasme over de boomgaarden en de verdwenen olijfbomen, 'de mooiste van Afrika' preciseert hij in een brief aan zijn broer. Het is bij het licht van die brand dat ik er een eeuw later in slaag de harem te verlaten; omdat die me nog verlicht, heb ik de kracht om te praten. Alvorens mijn eigen stem te horen, vang ik het gekreun en het gezucht op van de mensen binnen de muren van Dahra, van de gevangenen van Sainte-Marguerite; zij vormen de noodzakelijke orkestratie. [...] Ik ben het land uitgezet om voor mijn zusters de sporen van de vrijheid te horen en ze mee terug te brengen [...] Mijn fictie is deze autobiografie, belast met de erfenis die ik met me mee draag. Zal ik eronder bezwijken? Maar de legende van mijn stam zigzagt over de open plekken, en in de stilte van de woorden van liefde die nooit werden uitgesproken, van de moedertaal die niet geschreven is, meegevoerd als de praatjes van een onbekende en woeste mimespeelster; in die nacht hurkt de verbeelding neer als een bedelares op straat.

Het is een klaagzang die roept om erkenning en genoegdoening, en ze eindigt kenmerkend genoeg, met een woord dat als een lugubere echo functioneert van de *Amour* uit de titel: *la mort*. De vrouw is allereerst en steeds weer het slachtoffer van de 'fantasia' der mannen, maar Djebbar blijft over de vrouw schrijven, schreeuwen en lamenteren, in een beeldrijke taal die de deuren van haat en onderdrukking probeert open te breken.

De derde grote auteur van het moderne Algerije is Rachid Boudjedra. Ook bij hem is er sprake van een intense verstrengeling van persoonlijke ervaringen en de politieke geschiedenis van het land. Het bloed speelt daarin een centrale rol. Het bloed is tegelijk verboden en heilig, het is het bloed van de menstruatie en het bloed dat vergoten werd in de oorlog toen ook Boudjedra gewond raakte, het bloed van rituele slachtingen en het bloed van de besnijdenis. In zijn polemische tekst *Fis de la haine* legt Boudjedra uit: 'De Algerijnse maatschappij heeft een soort sociale psychoanalyse nodig die tot op het been gaat, die de normen tegen het licht houdt, het bedrog aan de kaak stelt, die het mogelijk maakt te redeneren, kortom uit de geestelijke chaos op te staan ten einde de eigen wereld en die van de ander te kunnen beheeren'. Het schrijven kan een hulpmiddel zijn bij het zoeken in het kluwen van bewuste en onbewuste factoren die de sociale drijfveren van de Algerijnen bepalen. In een geheel eigen stijl probeert Boudjedra

in romans als *La Répudiation* en *L'Escargot entêté* bressen te slaan in de ideologie van de verstarring om de ander een plaats te geven. In de jaren 90 legt de Algerijnse literatuur vooral getuigenis af van de verbijsterende gebeurtenissen die het land treffen, maar daarnaast zijn er pogingen op esthetisch niveau een opening naar de vrijheid aan te reiken, waarbij vaak het voorbeeld van Kateb Yacine op de achtergrond meespeelt. Er wordt geëxperimenteerd met verschillende genres.

De detectiveroman bijvoorbeeld wordt gebruikt door Yasmina Khadra, een pseudoniem waarachter een (voormalig) hoge militair schuilgaat die de situatie van het land 'van binnen uit' kon observeren. Het is niet verwonderlijk dat hij in zijn romans gebruik maakt van de *hardboiled* detectiveroman in de VS ontwikkeld door Chandler en Hammett (en overgenomen door Franse schrijvers zoals de anarchistisch georiënteerde Jean-Pierre Manchette en in de om zijn politieke thrillers bekend geworden Didier Daeninckx - bijvoorbeeld *Meurtres pour mémoire* naar aanleiding van de bloedige onderdrukking van het Algerijnse protest in Parijs in 1961). Na Moraturi en (het in het Nederlands vertaalde) *Lammeren Gods* publiceerde Yasmina Khadra in 1998 *A quoi rêvent les loups* (Waarvan de wolven dromen) met als hoofdpersoon de jonge werkloze Nafa Walid die eind jaren 80 ervan droomt een groot acteur te worden. Als Nafa, afkomstig uit een bescheiden milieu met sterke familiebanden er niet in slaagt een baan te vinden als acteur, komt hij als chauffeur in dienst van een van de machtigste families uit Algiers. Deze mensen staan boven de wet en gedragen zich ook daarnaar. De uitpattingen van de zoon des huizes zijn er het duidelijkste voorbeeld van; Nafa geeft hij opdracht het lijk van een jong meisje dat in zijn bed aan een overdosis sterft op te ruimen. Weigert hij, dan krijgt hij zelf die misdaad in zijn schoenen geschoven. Uit walging en afkeer sluit hij zich aan bij een fundamentalistische groep. Hij komt in een raderwerk terecht waaruit geen ontsnappen mogelijk is. Zo belandt hij van de ene nachtmerrie in de andere en zal uiteindelijk zelfs een baby vermoorden. Hoe kan het zoveer met hem komen? Khadra formuleert zijn visie als volgt:

Omdat totaal verdorven mensen hem vernederden en hem alle zelfrespect ontnamen. Omdat de islamisten die hun aanhang zochten in die enorme voorraad kwetsbare jongeren hem het gevoel gaven dat zijn leven een zin zou kunnen hebben. Omdat de fanatieke moslims die de totale oorlog predikten tegen het gezag de snaren van zijn ideaal van mannelijkheid bespeelden en hem

overhaalden de weg van het geweld te kiezen. Omdat de geestelijke verwarring waarin hij verkeerde ertoe leidde dat hij in conflict raakte met zijn ouders, zijn familie en zijn vrienden en al zijn vaste punten verloor. Omdat de burgeroorlog die het Algerijnse leger en de gewapende islamitische bendes tegenover elkaar plaatste, gepaard ging met onvoorstelbare gewelddadigheid en beestachtigheid. Daarom is het meest gruwelijke voorstelbaar geworden en heeft hij dat begaan.

Het verhaal eindigt met een vuurgevecht tussen de politie en de groep extremisten onder wie Nafa, die zich in een huis hebben verschanst. Het gevecht leidt tot een totale vernietiging en dan zal de lezer zich plotsklaps realiseren dat het boek met een deel van deze scène begon, een fatalistische visie ten opzichte van de cyclus van geweld. Het model van de detectiveroman wordt door Yasmina Khadra overigens vrij rechttoe rechtaan gebruikt; de combinatie van realisme en horror geven het verhaal een vrij grote eenduidigheid, waardoor er in dit geval toch eerder sprake is van getuigenisliteratuur dan van een open dialogistisch model. Het afgelasten van de verkiezingen in 1991 is duidelijk de spil waarom de hele intrige draait. Vanaf dat moment dringt het zwart/wit beeld zich steeds duidelijker op: met name de moorden op Sidi Alile, de dichter en op Zaweck, de eeuwige grappenmaker zijn duidelijke mijlpalen op dit fatale pad.

Boualem Samsal werkt als een hoge functionaris in de industrie in Algiers en publiceerde daarnaast in 1999 een eerste roman *Le Serment des barbares*, in 2000 gevolgd door *L'Enfant fou de l'arbre creux*. Wat betreft *Le Serment des barbares* (de eed der barbaren) dat in Frankrijk de prijs voor het beste debuut kreeg, kan men ook spreken van een getuigenisroman maar hier wordt de reeks van logische gebeurtenissen à la Khadra (en toen... en toen....) verrijkt met een historische dimensie die personen en plaatsen een meergelaagdheid geeft. Het is een politieke politieroman, die het model van Daeninckx omsmeedt voor de Algerijnse context; het verhaal maakt duidelijk dat er in de gecompliceerde situatie waarin Algerije verkeert slechts licht kan ontstaan door het verleden en de complexiteit van de actuele samenleving erbij te betrekken.

Op het hoogtepunt van de integristische strijd in maart 1993 is Larbi een oudere inspecteur van politie die min of meer op een zijspoor is gezet. Hij zag zijn idealen uit de tijd van de onafhankelijkheidsstrijd verloren gaan en treurt ook over het verdwijnen van zijn vrouw. Juist omdat van hem niets meer hoeft, kan hij hier functioneren als een onbevangen ontvanger. Hij legt voor zichzelf een band tussen de moord op een land-arbeider die na een lang verblijf in Frankrijk in

Algerije is teruggekeerd en de gewelddadige dood van een kopstuk uit de halffofficiële, halfmaffiose wereld van economische activiteit in Rouiba, een voorstad van Algiers.

De eerste zaak mag hij behandelen, de tweede wordt al snel door zijn chef geklasseerd als een afrekening door integristen wegens het niet betalen van een afperssom.

Stapje voor stapje slaagt Larbi erin het netwerk achter deze moorden te ontrafelen. Uitgaande van het feit dat de teruggekeerde arbeider veel zorg besteedde aan het graf van zijn vroegere werkgever op het christelijke kerkhof ontdekt hij dat de kerkhoven het middelpunt vormen van een uitgebreide organisatie die de wensen van pieds-noirsgroepen in Frankrijk (de doden en de graven vormen het aanknopingspunt voor nostalgische dromen) uitvoert. Het kerkhof dat de arbeider steeds weer bezoekt, dient anderzijds als uitvalsbasis voor op macht en geld beluste lieden die indertijd door de FLN aan de kant zijn geschoven maar in de verwarde tijden van nu hopen weer aan bod te komen. Ze verbergen er wapens en handelswaar die de arbeider ontdekt. De man wordt vermoord en als Larbi tracht concreet bewijsmateriaal te verzamelen wordt hij ook doodgeschoten.

Wij volgen weliswaar als rode lijn de waarnemingen van Larbi tot aan zijn laatste blik, als hij de vriend tegenover zich ziet wegduiken voor de kogels die vervolgens zijn eigen hoofd doorzeven -een kunstgreep met betrekking tot het vertelperspectief die onderstreept dat het verhaal ondergeschikt is aan een breder perspectief. Zijn observaties gaan echter telkens over in lange beschrijvende monologen die verschillende aspecten van de Algerijnse maatschappij presenteren volgens een dubbel patroon: enerzijds een barokke stijl die een goed beeld geeft van de veelheid aan elementen en hun ingewikkelde verwevenheid alsmede van de talrijke vluchtlijnen en open eindes; anderzijds een lange aanklacht door een ideologisch georiënteerde verteller die de verloedering aan de kaak stelt, de politieke en sociale verwarring, de sexuele armoede, de gecultiveerde achterlijkheid. Vooral komt naar voren hoe de verschillende groepen - de hogere kringen ('de dictator en zijn neefjes'), de reguliere politie, de 'ninja's' (de terreurpolitie), de 'tango's' (de integristen), de maffiosi of de revanchisten - elkaar de macht betwisten en een steeds duisterder en grotere verwarring scheppend rookgordijn optrekken. De roman is als een modernistische collage waarin overigens ook verschillende typografische patronen gebruikt

worden om ingevoegde verhalen en beschouwingen een eigen (spiegelende) plaats te geven. De tekst begint als volgt:

Het kerkhof kent niet meer de sereniteit die respect met zich meebracht, het verdriet verzachtte en tot een beter leven aanspoorde. Het is een open wonde, een onherstelbaar zootje; de aarde wordt omgeploegd met een shovel, aan één stuk door worden graven gevuld, in een onafzienbare aaneenklontering van doden. De mensen sterven als vliegen, de aarde slokt ze op, niets heeft zin. Op die dag net als op de voorgaande dagen, worden nieuwe slachtoffers van het terrorisme begraven. Dat heerst op grote schaal. Het is in feite een vorm van vijandigheid zonder naam. Een oorlog als men wil; een tegelijkertijd nabije en verre razernij; een absurde en verdorven ketterij die meer en meer zijn ideeën en zijn doelstellingen uitvindt; een monsterachtige constructie met een spectaculaire gulzigheid die zich te goed doet aan onschuldigen en het tuig ontziet. Wie doet eraan mee? Bijna iedereen en tegelijkertijd niemand van wie je kunt zeggen: dat is hem, die kerel daar. Iedereen lijdt eronder, klaagt erover en veroordeelt het, maar van de andere kant beweert ook iedereen dat het doel nog lang niet bereikt is, dat het vuur nog wat moet worden opgestookt en men profiteert van de hevige verzuchtingen om op te roepen tot een laatste krachtsinspanning. Wij zouden dat genocide noemen als de deelnemers die benaming niet zouden weigeren. [...] Zo gaat dat in Rouiba. De dood is volop aan de slag en doet haar best om de stad snel af te werken. Schrale troost is dat het kwaad niet alleen haar treft: de verschrikking en de verwoesting heersen overal in het land.

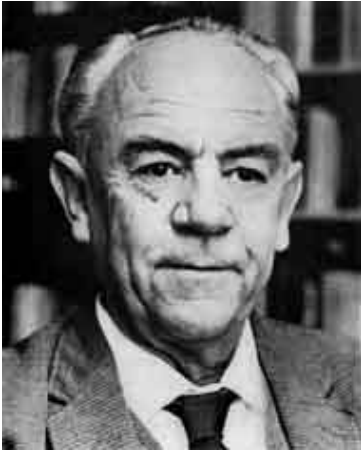
Volgt een lange beschrijving waarin het ooit lieflijke Rouiba vergeleken wordt met de verloederde voorstad van nu. Als Larbi naar het ziekenhuis gaat voor inlichtingen, krijgen wij daarna een lang relaas voorgeschoteld over de bouw en het beheer van die instelling waarbij alle mogelijke vormen van misbruik en wanbeheer de revue passeren, in een niet te ontwarren verknoping. 'Hoe kun je aanvaarden dat wat niet verkocht kan worden voorwerp van gemarchandeerd wordt?' De afwezigheid van paix civile leidt tot anarchie waarin maffiose praktijken steeds meer het maatschappelijk patroon bepalen. Ook in de taal weerspiegelt zich dit krachtenspel van actie en reactie. De taal herbergt de ideologie die het maatschappelijk patroon beïnvloedt en de gebeurtenissen hebben hun weerslag op de taal. De literaire tekst wil trachten op dit niveau vicieuze cirkels te doorbreken en niet zozeer een contra-ideologie naar voren brengen als wel het heersende stramien open te breken en de taal opnieuw te

verrijken. 'De taal is een wereld op zich, vreemd en fascinerend als een slangenkluwen.' (p.296)

De kasbah van Algiers wordt evenzo beschreven als een ondoordringbaar labrynt, een tentakelvormig rizoom waar duizenden paden in elkaar verstrengeld zijn. De kasbah is een mysterie dat de tijd uitdaagt, de ruimte samenperst, de wetten losweekt uit hun oorspronkelijke keurslijf; ze prikkelt het verstand en speelt met de zintuigen, is zonder perspectief en toch altijd vluchtend; Moorse Atlanta: haar ondeugd is haar goud en haar liefdesbed is een tuin vol meidoorns of anders een drama van de natuur; zij geeft zich aan allen maar er is niemand die haar bezitten kan.

Algerije, de kasbah en de taal: een complexe en anarchistische werkelijkheid, en Samsal doet een beroep op de lezers om zelf een weg te vinden in deze raadselachtige totaliteit; zij moeten daarbij Larbi volgen die verbeten aan zijn eigen speurtocht begon zonder er zich bewust rekenschap van te geven als hij een van die chique heren ziet spugen op het graf van het 'onbetekenende' slachtoffer. 'Het moet afgelopen zijn met die smerige beesten, die barbaren uit duistere tijden, die boden van de nacht; de eed vol trots en hoogmoed die zij ons ontfutselden na die lange oorlogsjaren moet vergeten worden. Het licht hoort niet bij hen en alleen voor vrije mensen kan er een nieuwe tijd aanbreken.' Hier weerklinkt ook de titel van het boek verwijzend naar het pact dat de onmensen sloten en aan het volk oplegden. Larbi haalt de eindstreep niet. Zullen anderen zijn speurtocht in de wirwar overnemen? Zijn vriend de historicus besluit het verhaal met de volgende overweging: 'De geschiedenis is geen geschiedenis als misdadigers haar inkt fabriceren en elkaar de pen doorgeven. Dan is het de kroniek van hun alibi's. En zij die dat lezen zonder hun hart eraan te branden zijn valse getuigen'. De literatuur vormt het alternatief. Ze vormt de echo van de rai. Beide geven stem aan het protest van hen die naar vrijheid snakken en naar een beëindiging van het steeds maar voortwoekerende geweld. Tegelijk willen zowel de literaire auteurs als de Rai-zangers de funeste polarisatie tussen partijen en groeperingen doorbreken in een nieuwe, gevarieerde, bewegende samensmelting van elementen uit het eigen (nationale) verleden en (modernistische, postmoderne, multiculturele) aspecten van de wereldcultuur.

‘Van Homes en Empires sing hy niet ~ Maar van sy vaderland’



N.P. Van Wyk Louw
(1906-1970)

Ills.: afr.wikipedia.org

In Zuid-Afrika heeft de Afrikaanstalige literatuur eigenlijk vanaf eind negentiende eeuw tot de jaren zeventig in dienst gestaan van de nationalistische politiek. Alleen gebeurde dat niet altijd op dezelfde manier. Het begon als wapen in de strijd van taalemancipatie en eindigde met het stilzwijgend accepteren van de politieke status quo. Midden in die periode, dat wil zeggen in de jaren dertig, bereikte het Afrikaner nationalisme zijn hoogtepunt en waren taal, literatuur en politiek nauw verweven. N.P. van Wyk Louw hield zich in deze tijd bezig met de formulering van een nationale letterkunde. Hij heeft altijd te boek gestaan als de belangrijkste vernieuwer van de Afrikaanstalige literatuur - omdat hij als eerste in Zuid-Afrika het (Europese) standpunt verdedigde dat literatuur autonoom en universeel moest zijn. Op het eerste gezicht lijkt de literatuur zich onder zijn invloed dus los te hebben gemaakt van de politiek. Toch zijn ook de opvattingen van Van Wyk Louw verweven geweest met het politieke streven van die dertiger jaren.

Deze situatie was het gevolg van een tamelijk recente ontwikkeling. Niet eens

zoveel eerder was het Afrikaans nog een onofficiële pidgintaal, politiek vooral een militaire aangelegenheid en noemde niemand zich Afrikaner. Om te begrijpen hoe literatuur en politiek zich in de jaren dertig verhielden, is het noodzakelijk iets te weten van wat zich in de eeuwen daarvoor had afgespeeld. In 1652 stichtte Jan van Riebeeck in opdracht van de VOC op Kaap de Goede Hoop een kleine handelspost om schepen op weg naar de Oost van vers voedsel te kunnen voorzien. Aanvankelijk bestond de Hollandse aanwezigheid uit niet meer dan een fort en een groentetuin, maar omdat de handel met de inheemse bevolking niet goed van de grond kwam, werden er immigranten uit Nederland en later ook Duitsland en Frankrijk aangetrokken die vee aan de Compagnie zouden moeten leveren. Velen van hen waren protestantse vluchtelingen, een kenmerk dat, zoals zal blijken, later nogal aangedikt zou worden.

Al snel hielden deze kolonisten zich echter niet meer aan de wetten van de VOC. Op zoek naar meer land begaven ze zich buiten het territorium dat hen was toegewezen. Daar voerden ze oorlog met de nomadische Khoi en San, stalen hun vee, maakten hen tot slaaf en leerden van hen hoe te overleven in de woestijnachtige Karoo. Steeds verder oostwaarts trokken de veehouders, tot aan Visrivier. Daar stopte de gebiedsuitbreiding: de Nguni, die aan de overkant van de rivier woonden, waren talrijk en sterk georganiseerd en riepen de boeren een halt toe.

Intussen was in de Kaap het bewind in handen gekomen van een Engelse koloniale macht. In tegenstelling tot de VOC had deze de ambitie om van de zuidelijke punt van Afrika een grote, beschaafde kolonie te maken. De eigengereide boeren met hun praktijken van slavernij en hun schermutselingen met de Nguni pasten niet in dat beeld. Van hun kant vonden de boeren dat de Engelsen geen weet hadden van de omstandigheden waarin zij moesten leven. De zwarte burens en knechten die zij dagelijks in het gareel moesten zien te houden, werden in hun ogen door de Engelse machthebbers bevoorrecht ten koste van henzelf. Uit die tijd stamt een later legendarisch geworden verhaal: uit protest tegen een nieuwe Engelse wet die de arbeidsomstandigheden van de Khoi zou moeten verbeteren, brak in 1815 in Slagtersnek een opstand uit onder de kolonisten. De opstand werd met harde hand neergeslagen; vijf rebelse boeren werden ophangen, maar bleven als martelaar doorleven. Hun namen zijn zelfs nu nog op internet te vinden.

De Grote Trek was het gevolg van onvrede en, wederom, behoefte aan land. Vanaf

1836 ontvluchtten zo'n tienduizend kolonisten de weerbarstige Nguni en de Britse overheersers: de Voortrekkers. Met hun ossekarren trokken ze in trage colonnes naar het Noorden. Enkele decennia en vele veldslagen (waaronder de roemruchte slag bij Bloedrivier) later werden in het relatief dunbevolkte hoogland twee onafhankelijke Boerenrepublieken gevestigd: Transvaal en Oranje-Vrijstaat. Tegen het eind van de negentiende eeuw werd hier echter zowel goud als diamant gevonden, zodat de Britse Kroon de republieken onmogelijk met rust kon laten. Van de twee 'Vrijheidsoorlogen' die volgden werd de eerste gewonnen door de boeren en de tweede (bij ons bekend als De Boerenoorlog) verloren. Het was een militaire overwinning voor de Britten, maar geen morele. Dat ze in deze oorlog gebruik gemaakt hadden van concentratiekampen waar duizenden vrouwen en kinderen waren omgekomen, leidde tot ver buiten Zuid-Afrika tot grote verontwaardiging.

Melancholie en verslagenheid

Na hun overwinning, kort na 1900, wilden de Britten dan ook het liefst zo snel mogelijk het geleden oorlogsleed doen vergeten en streefden ze vooral naar verzoening met hun slachtoffers. In 1910 werd de Unie van Zuid-Afrika opgericht, een Brits-Afrikaanse federatie waarbinnen de Kaap, Transvaal, Oranje Vrijstaat en Natal een gelijke mate van zelfbestuur genoten. In de vroegere republieken heerste onder de bevolking echter allerminst tevredenheid: ondanks de vele concessies die de Engelsen deden aan de Afrikaners, veelal ten koste van de zwarte bevolking, voelde men zich verraden door de samenwerking van hun bestuurders met de voormalige aartsvijanden. In liedjes en gedichten werd lucht gegeven aan de gevoelens van onvrede. Het volgende fragment is afkomstig van een lang, episch gedicht uit 1915 van de dichter Totius. Het beschrijft de festiviteiten rond de oprichting van de Unie.

Trekkerswee (fragment)

*Oom Gert sien die soldate
In kakie langs die strate
Hij sien die oorlogslans
Se lintjies vrolik dans,
die sabels en gewere,
kanonne en helmet-vere,
op die paradebaan.
En agteraan...?*

*Hij sien die oorlogs-wees
Wat deelneem aan die fees -
'n kinder-keurkommande
met skewe hoede-rande;
'n ganse skaar kadette
met roer en bajonette -
al agteraan
op die paradebaan
(...)*

*Oom Gert gaan vroeg die aand na huis,
Want één ding staan by hom nou vas:
Dat hy nie in die wêreld pas.
Hy het 'n beter dag geken
En is te oud om nog te wen
aan al die vreemdigheid
Van nuwe koers en tyd.*

*Hy slaap laat in met diep gesug
En in sy droom kom weer terug
Die wese op die paradebaan,
Die kinders wat hosanna sing,
Die mense wat mekaar verdring
Om rond die vreugdevuur te staan*

*Ook kom hom deur sy droomnag speel
'n enkele krygs- en kamptoneel:
'n moeder by haar kind aan 't waak
'n stryder sterwend vir sy saak.*

[roer = geweer]

Uit dit gedicht, en veel andere uit die tijd, spreekt de verslagenheid die de oorlog had nagelaten. Nog meer verslagenheid volgde toen een zware crisis in de landbouw zorgde voor enorme armoede onder Afrikaners. Veel boeren konden het niet bolwerken en trokken naar de steden, met name Johannesburg, waar ze, als ze geluk hadden, een arbeidersbaantje konden krijgen bij een van de Engelse industriëlen en mijnmagnaten. Bovendien moesten ze daar - en dat was minstens

zo erg - concurreren met de vele zwarte arbeiders. Het verleden en het boerenbestaan werden geïdealiseerd. Toekomstperspectieven zag men niet, er was alleen maar een hevig verlangen om terug te keren naar hoe het vroeger was. In 1919 verwoordt Toon van den Heever deze gevoelens als volgt:

In die Hoëveld

In die Hoëveld, waar dit oop is en die hemel wyd daarbo

Waar kuddes waaigras huppel oor die veld.

Waar 'n mens nog vry kan asemhaal en aan 'n God kan glo,

Staan my huissie wat ek moes verlaat vir geld.

En as ek in die gange van die myn hier sit en droom

Van die winde van die Hoëveld, ruim en vry

Dan hoor ek die geklinkel van my spore, saal en toom

Sawens as ek bees of skaap toe ry

Op die Hoëveld, waar dit oop is, waar jy baie ver kan sien,

(Die ylblou bring 'n knop dan in jou keel)

Staan my huissie nog en wag vir my, wag al 'n jaar of tien,

Waar die bokkies op die leigrafstene speel.

Maar als die tering kwaai word en ek hoor die laatste fluit,

Dan sweef ek na die Hoëveld op die wind

En soek dan in die maanlig al die mooiste plekkies uit

Waar ek klei-osse maak het as 'n kind.

[*waaigras* = de grote aren van het waaigras breken af als ze rijp zijn enw orden door de wind verspreid. *saal* = zadel. *ry* = als ik 's avonds naar de koeien of de schapen rij]

Toverstaf

Behalve verslagenheid en weemoed riep al die ellende ook strijdbaarheid op - aanvankelijk vooral buiten Transvaal en Oranje-Vrijstaat. Al in de negentiende eeuw werd in de Kaapprovincie door een kleine culturele elite gestreden voor behoud en emancipatie van de Afrikaanse taal. De officiële voertalen waren hier Nederlands en Engels en het Afrikaans (ruwweg een mengeling van Nederlands idioom en inheemse grammatica) genoot als informele 'kombuistaal' (keukentaal) van de ongeschoolde onderklasse aanvankelijk weinig aanzien. Dichters als

Hoogenhout poogden hier wat aan te veranderen. Daarbij werd over de zwarte wortels van de taal, evenals over het zwarte bloed dat bij velen van hen door de aderen stroomde, natuurlijk gezwegen.

My volk en taal

*Wat 'k altyd prys in 'n Engelsman:
Hy roem op sy land, net wat hij kan.
En nooit is hy skaam
Vir sy volk en naam
Sy taal sal hy praat
In huis en op straat
Waarheen hy ook gaat.*

*Maar ons, Afrikaners, ach, hoe naar!
O, hoe dikwels moet ons dit gewaar:
Hul steek dit so weg
En durf niet te seg:
Ons 't self ook 'n taal,
Waarmee ons kan praal
Waar geen spraak by haal*

(..)

*Stam ons dan nie af van Eedle bloed?
Was ons voorgeslag nie vroom en goed?
Was die watergeus
Geen held en 'n reus?
En die Hugenoot
Getrouw tot die dood?
Wie dit sing of lees
Laat ons onbevrees
Afrikaners wees!*

Was het aanvankelijk vooral om emancipatie van taal en cultuur te doen, na de Boerenoorlog staken er ook andere ambities de kop op. Door het ontstaan van de Unie waren Afrikaanssprekenden uit Noord en Zuid, met hun heel verschillende achtergronden en belangen, in een vergelijkbare situatie terecht gekomen. De vooroorlogse nationalistische politiek van de nu zwaar geslagen

boerenrepublieken werd opgepikt door Kaapse Afrikaners en gekoppeld aan de taalstrijd. Het Afrikaans werd de geuzentaal die Afrikaners uit het hele land met elkaar verbond, en het vers was een middel bij uitstek om de politieke boodschap door het land te verspreiden, zoals te zien is in het hier volgende gedicht van J. Lion Cachet. Hier is overigens ook goed zichtbaar dat over de spelling van het Afrikaans nog geen overeenstemming bestond.

Di Afrikaanse taal

*Ek is 'n arme boerenôi
By fele min geag
Mar tog is ek van edel bloed
En fan 'n hoog geslag.
Uit Holland het my pa gekom
Na sonnig Afrika,
Uit Frankrijk waar die druiftros swel,
My liwe, mooie ma.
(...)*

*As ek maar eers myn fryer het,
'n Digter fol fan moed;
Eén wat my om myself bemin
En ni mar om my goed;
Wanneer die fryer tot my kom,
Fat ek hom by di hand
En maak ek hom, hoe swak ek skyn,
Nog koning in di land*

*Want ek het onder in my kis
'n ware towerstaf,
Wat ek nog van my ouma het,
En niemand weet daar af.
Hef ek di staf op, 'moedertaal'
Dan volg di land my na:
En ek is net nou koningin
Fan heel Suid-Afrika*

[boerenôi = boerenmeisje]

Het beloofde land

Ook de politici uit Transvaal en Oranje-Vrijstaat herstelden zich langzaam van de geleden nederlaag. De uit Oranje-Vrijstaat afkomstige minister J.B.M. Hertzog zag binnen de Unieregering onvoldoende mogelijkheden om de belangen van zijn achterban veilig te stellen en uitte in een toespraak de wens Zuid-Afrika bestuurd te zien door uitsluitend Afrikaners. Hij werd prompt uit de regering ontslagen, waarna hij de Nationale Partij oprichtte.

De taalstrijd werd nu steeds breder en serieuzer. Een doelbewuste en succesvolle campagne zorgde ervoor dat het Afrikaans zich tot in de hoogste literaire en maatschappelijke kringen tot een geliefd medium ontwikkelde. *Die Genootskap van Regte Afrikaners* stelde regels op voor spelling en grammatica van het Afrikaans en zorgde tevens voor bijbelvertalingen. Op scholen werd in het Nederlands én het Afrikaans gedoceerd. Een brede infrastructuur van uitgeverijen, educatiecommissies, culturele organisaties, vrouwenfederaties en taalbewegingen legde de basis voor een nationalistische literatuur. Die literatuur diende een dubbel doel. Ten eerste moest zij het lezen zelf promoten en daarmee het effect van het medium vergroten; herkenbaarheid en een kleine afstand tussen schrijver en lezer waren daarom belangrijk. Ten tweede wilde men door middel van de teksten een nationale identiteit creëren waarbij de Afrikaner, die zichzelf ondanks de massale trek naar de steden nog steeds als boer zag, werd afgezet tegen de Nederlander, de Engelsman, en de zwarte Afrikaner. Europa raakte steeds verder op de achtergrond. 'Ver op die Afrikaanse veld -/ Die stad en dorp vergeet -/ Dwaal daar, van niemand vergeseld, / 'n Afrikaans poëet. // Terwyl hy swerf weerklink sy lied / Vrij op die groen grasland. / Van Homes en Empires sing hy niet / Maar van sy vaderland / (...)', dichtte Marius in 1916 in 'Die digter se lied'.



De eerste Afrikaanstalige fictie verscheen in tijdschriften als *Brandwag* en *Die Huisgenoot*. De verhalen speelden zich grotendeels af op het afgelegen platteland van Transvaal of Oranje Vrijstaat. Belangrijke thema's waren: de kleine boer en zijn liefde voor het land, de heroïsche geschiedenis van de Voortrekkers en de tragische maar dappere strijd tegen de Engelsen. De in 1815 opgehangen Boeren van Slagtersnek werden martelaars in een nog immer voortdurende vrijheidsstrijd en de Grote Trek was

het bewijs van de eigenzinnige kracht van de Afrikaner, die tegen de verdrukking door Engelsen en 'kaffers' in, maar geleid door Gods hand, op zoek ging naar het beloofde land. De boektitels uit dit genre spreken voor zich: *Met die boere in die veld. Jan van Riebeeck. Die Voortrekkers in Natal. En die Wawiele rol. Over-die-Berge. Anderkant die berge. 'n Wiel binne-in 'n wiel. Verbygerolde dae. As die tuig skawe.*

Fictie en non-fictie vulden elkaar in deze tijd aan. Politici schreven romans, romanciers schreven geschiedenisboeken - en overall was de boodschap dezelfde: Afrikaners zijn een klein, bedreigd en onbegrepen maar heldhaftig volk, met het gelijk en God aan hun kant. Zo vermeldt S.J. du Toit in *Die geskiedenis van ons land* dat, nadat de Engelse koloniale regering de slavernij had afgeschaft, God het zo onafgebroken had laten regenen dat de meeste ex-slaven met hangende pootjes terugkeerden naar hun voormalige eigenaars. De eerder genoemde Totius laat Oom Gert zijn visie geven op de geschiedenis tot ca 1900:

Trekkerswee (fragment)

*'My landgenote, julle weet
hoedat hul in die Kaapland het
een valse vryheidsleer verkondig;
hoedat die Kaffers toe
met roof en moord en skelmery,
die grensbewoners het versondig.*

*'Ons het getrek, eers na Natal,
tot aan die see wat vir ons was
'n tweede en wilder Onbekende;
maar nooit had trekkers moed of lus
na daardie wye wildernis
hul dapper trekkersvoet te wende.*

*'Hul het daar deur die duinsand heen
hul waens gedryf, en tot vandag
staan daar die boerenaam geskrywe
Maar Engelsman en Kaffer het
Ons uit-oorlê of aangeval,
En uit die Kanan weer verdrywe.*

*'Ons laat aan Kaffervolk en Brit
die mooiste deel van Afrika
Wat slinger langs die kuste.
Ons trek die droër hoogland op,
'n leë Kafferwêreld waar
ons eindlik wag 'n land van ruste.*

*'God het ons eers gelouter en
Laat wraak neem op Dingaen
Se duisternis van Soeloe-horde
Dat ons daar in die nuwe land,
nes uit 'n smeltkroes voortgekom
'n Gode-dankbaar volk sou worde.*

*'En later toe die Engelsman,
Ons weer gedreig het en gedruk,
Het ons die steenhoop dáár vergader.
Hier van Transvaal se hoogaltaar
Het ons ons harte opgehef
Tot God Almachtig, onse Vader.'*

[uit-oorlê = om de tuin geleid]

In 1924 won Hertzog met zijn Nationale Partij de verkiezingen. Hij streefde jarenlang naar een verbetering van de positie van Afrikaners, vaak met behulp van discriminerende wetten die ten koste gingen van de zwarte bevolking. In 1925 werd het Nederlands als tweede officiële taal vervangen door het Afrikaans. Nu de taalemancipatie een feit was, legden de culturele organisaties zich meer en meer toe op andere zaken van nationaal belang. Eén van die organisaties was de Afrikaner Broederbond, die oorspronkelijk tot doel had de apathie van de na-oorlogse jaren te doorbreken. De bond werd in 1924 een besloten, 'ondergrondse' organisatie en ontwikkelde zich tot een van de machtigste netwerken in Zuid-Afrika op economisch, politiek en sociaal vlak. Het uiteindelijke streven was sociale en economische dominantie (baasskap) voor de Afrikaners, politieke macht voor de Bonders en algemene segregatie van zwart en blank. Leden werden met grote zorgvuldigheid geselecteerd: blanke godvruchtige, protestantse, invloedrijke, Afrikaanssprekende mannen van 25 jaar of ouder, die zich inzetten voor het welzijn van de Afrikaners, een nationaal zelfbewustzijn

hielpen creëren en de belangen van de Afrikaner natie behartigden. In geval van verraad, zo werden de leden gewaarschuwd, zou de Bond zwaar straffen.

L'art pour l'art

Met het sterker worden van de positie van de Afrikaners, maakte het melancholische verlangen naar vroeger plaats voor een hoopvolle en ambitieuze blik op de toekomst. De geschiedenis was nog steeds belangrijk, maar nu vooral als bron van inspiratie. In deze tijd werd de centrale tegenstelling Afrikaner-Brit langzamerhand vervangen door de tegenstelling zwart-wit. Superioriteit van het blanke ras werd vanzelfsprekend geacht. De schrijver Gert Cronjé stelt in dit verband: 'Tereg meen ons dat ons tradisionele en historiese standpunt homself regverdig en vir ons met die oog op die toekoms genoegsame rigsnoer is.' Als belangrijkste mythe werd niet langer Slagtersnek opgevoerd, maar het verhaal van de slag bij Bloedrivier, waar de Voortrekkers op 16 december 1837 met Gods hulp 3000 Zulu's afslachtten, tegen drie gewonden in eigen kamp.

Overigens was racisme bepaald niet voorbehouden aan (nationalistische) Afrikaners. Al vóór de Nationale Partij in 1924 aan de macht kwam, waren er wetten aangenomen die de basis voor de latere Apartheid zouden vormen. Dat het blanke ras superieur was en beschermd diende te worden tegen verkeerde invloeden werd door dat blanke ras (ook buiten Zuid-Afrika) tamelijk algemeen aanvaard. Niet zonder reden noemde de redelijk liberale Jan Smuts (een van de drijvende krachten achter de Unie van Zuid-Afrika, tweemaal premier en gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw de belangrijkste tegenspeler van Hertzog), de Engelse schrijfster Sarah Gertrud Millin (1889-1968) een autoriteit op het gebied van de 'native question'. Millins oeuvre beschrijft vooral de schande van interracial liefdesrelaties en het droeve lot van kinderen met gemengd bloed. Zwart bloed is in haar fictie sterker dan het witte bloed waarmee het vermengd is. Het is een bron van schaamte, een kwaad dat zich ondanks repressie en verbanning zal verspreiden en wreken.

Voor sommigen bracht dit superioriteitsdenken een zekere verantwoording met zich mee: omdat het blanke (Afrikaner) ras verantwoordelijk was voor de beschaving, moest er wel een universeel (lees: Europees) beschavingspeil bereikt worden: economisch, politiek en cultureel. Het was in deze periode dat zich een geheel nieuwe ontwikkeling in de literatuur voltrok - dat wil zeggen: in de poëzie, want het proza bleef nog een tijd lang in oude traditie voortkabbelen. Onder invloed van de Nederlandse Tachtigers pleitten de Zuid-Afrikaanse Dertigers voor

l'art pour l'art. Kopman N.P. van Wyk Louw wilde grote poëzie schrijven die het lokale zou ontstijgen. Poëzie moest een uitbeelding van de 'volledige menselijkheid' zijn, een 'hoge en dwingende taak' voor een vakman die technische volmaaktheid nastreefde en zich op grond daarvan kon meten met iedere buitenlandse dichter. Van Wyk Louw schreef vooral veel liefdesgedichten - in de jaren twintig nog wat volksliedachtig, maar vanaf het begin van de jaren dertig serieuzer en geslotener:

Grense

*my naakte siel wil sonder skrome
in alle eenvoud tot jou gaan,
soos uit diepe slaap ons drome,
soos teen skemerlug die bome
opreik na di blouw maan;*

*gaan met al sy donker wense,
en die heilige nooit-gehoorde
dinge sê, waarvoor die mense
huiwer, en wat om die grense
flikker van my duister woorde.*

In 1929 stortte de diamanthandel in. In de nationale crisis die volgde was Hertzog niet in staat zijn kiezers tevreden te houden. Toen hij in 1934 de samenwerking met de Engelsgezinde Smuts opzocht en met hem de Verenigde Partij oprichtte, splitste dr. D.F. Malan zich af in de Gezuiverde Nationale Partij. Malan riep alle Afrikaner organisaties op gezamenlijk te streven naar een Christelijk-Nationalistische regering, wenste volledige onafhankelijkheid van Engeland en liet zich beïnvloeden door het opkomend Nationaal Socialisme in Duitsland. Om Hertzog en Smuts te kunnen verslaan, moest hij zowel de kapitaalkrachtige Kaapse Afrikaners als het veelkoppige electoraat van verpauperde arbeiders en boeren in de voormalige republieken aan zich zien te binden. Het grootste risico vormde de groeiende Afrikaner arbeidersklasse. Om te voorkomen dat de arbeiders zich in deze crisisjaren en masse tegen de bezittende klasse zou keren, droegen politieke, culturele en kerkelijke leiders een 'ras- en volksmythe' uit, volgens welke het Afrikanerdom een organisch, historisch geworteld geheel was. Daarbinnen was weliswaar niet iedereen gelijk, maar toch beter (en beter af) dan degenen die er niet bij hoorden. Ook Van Wyk Louw, die van critici het verwijt

gekregen had dat zijn werk te individualistisch was en dat hij zich te weinig inzette voor de Afrikaner zaak, deed zijn best zijn literatuuropvattingen binnen het kader van dit nationalisme te plaatsen, zonder zichzelf geweld aan te doen. In een reeks opstellen formuleerde hij een definitie van nationale letterkunde die lange tijd van kracht zou blijven in de Afrikaanse literatuur. Van Wyk Louw werd de 'arhetipische Afrikaner intellectueel'.

De mooie dingen móeten gebeuren

In 1939 werden de eerste opstellen van Van Wyk Louw gebundeld in *Lojale Verset* en *Berigte te Velde*. Hij behandelde hier vragen over de verhouding tussen literatuur en nationalisme en betoogde dat hij met zijn literatuuropvatting wel degelijk de Afrikaner zaak diende, ook al zag hij zijn rol als schrijver en vooral dichter anders dan veel van zijn voorgangers. De ontwikkeling van de literatuur die hij voor ogen heeft, is, zo verdedigt hij zich, 'niet van nationaal naar internationaal, maar van lokaal naar nationaal'. Grote literatuur is niet niet-Afrikaans, het is slechts 'een vollediger uiting van de mens in de Afrikaanse omgeving'. Een volwaardige letterkunde zou helpen het Afrikaner volk te verheffen: 'De taal onderscheidt ons en bindt ons; haar hoogtepunt, de grote literatuur, zal ons geestelijk leiderschap moeten verschaffen.' Ofte wel:

Het is de nationale taak van de kunstenaar om de blinde drift en het verlangen van zijn groep in zijn hele wezen te laten doorsijpelen; om alles wat nog vaag of enkel intellectueel is, in zijn eigen hart tot een concrete gestalte om te vormen; en om dan eenvoudig die gestalte in zijn werk op fraaie wijze weer te geven. Dit is alles, maar ook het beste, wat hij aan de strijd van zijn volk kan bijdragen. Niet met kreten, niet met vurige retoriek, niet met gelegenheidsgedichten bij ieder volksevenement, maar met volmaakte schoonheid zal hij zijn zaak dienen.

(...) En ook al spreek ik hier van een nationale gedachte die zichzelf verwezenlijkt, wij weten dat dit ideaal, zoals alle idealen, in zichzelf machteloos is en alleen door ons eigen streven werkelijkheid kan worden; dat onze strijd geweldig en onzeker is en net zo goed op een nederlaag uit kan lopen als op een overwinning; dat het mooie mens-zijn en de mooie kunst die wij verlangen misschien nooit in ons land bereikt zullen worden - wij weten dit alles, maar boven alle vrees en menselijke ontmoediging uit staat onze taaie wil dat die mooie dingen moeten gebeuren. [i]

In 1938 wist de (Gezuiverde) Nationale Partij een grote hoeveelheid kiezers te trekken door samen met de Broederbond en het FAK (Federasie van Afrikaanse

Kultuurverenigings) een grootschalige herdenking van De Grote Trek te organiseren. Aan de vooravond hiervan lieten veel schrijvers zich inspireren tot het opnieuw be- en herschrijven van de geschiedenis. Van Wyk Louw schreef voor de gelegenheid een toneelstuk, *Die dieper reg* (1938), dat tijdens de festiviteiten in Pretoria werd opgevoerd. Terwijl Malan elders in een toespraak botweg betoogt dat er honderd jaar na dato opnieuw een slag bij Bloedrivier geleverd zal moeten worden, maar nu in de steden, probeert Louw wat filosofischer lessen uit het verleden te trekken. In *Die dieper Reg* worden de Voortrekkers na hun dood voorgeleid in de Zaal van Eeuwige Gerechtigheid zodat hun daden kunnen worden beoordeeld. Wat volgt zijn klaagzangen, gebeden, en pleidooien van aanklagers en verdedigers. Eén van de klaagzangen is het beroemde gedicht *O wye en droewe land*:

*O wye en droewe land, alleen
onder die groot suidersterre,
sal nooit 'n hoë blydskap kom
deur jou stil droefenis?*

*Jy ken die pyn en eensaam lye
van onbewuste enkelinge,
die verre sterwe op die veld,
die klein begrafenis;*

*eenvoudige mense wat getrou
en enkeld bitter dinge doen,
en enkel val soos korrels saad;
stil daad, klein trou, klein trouloosheid
van díe wat om 'n ander diens
soos knegte jou verlaat.*

*Sal nooit een magtige skoonheid kom
oor jou soos die haelwit somerwolk
wat uitbloei oor jou donker berge,
en nooit in jou 'n daad geskied
wat opklink oor die aarde en
die jare in hul onmag terge;*

'n grootsheid van so suiwer glans,

*dat mense in 'n verre land
wat van jou naam die melding hoor,
met wilde en helder oog sal staar
soos vroeë vaarders in die nag
verslae gesien het kim bo kim
die nuwe, blom-groot sterre styg
óp uit die see se wit gevaar?*

Uiteindelik spreek in *Die dieper reg* de Stem der Gerechtigheid zijn eindoordeel uit, en rechtvaardigt de daden van de Voortrekkers - niet op grond van het geleden leed, maar van de 'zuivere wil' die aan de daden ten grondslag lag.

Ook in de bundel *Lojale Verset*, die als ondertitel heeft: *Kritiese gedagtes oor ons Afrikaanse kultuurstrewe en ons literêre beweging*, buigt Louw zich over de Voortrekkers. In plaats van de gebruikelijke ode te brengen aan dapperheid en eigenzinnigheid, belijdt hij zijn geloof in visionair leiderschap, eendracht en volgzzaamheid, een combinatie die Afrikaners uit heel Zuid-Afrika naar een hoger ideaal zou moeten voeren. Cultuur is hier volgens hem complementair aan politiek; waar de politici de handen zijn van het volk, zijn de cultureel leiders de ogen:

De toekomst van een volk wordt geschapen door het machtige spel en de strijd van talloze enkelingen. Er is de massa die zich niet om de gemeenschap bekommert, die slechts wegtrekt om voor zichzelf nieuwe grond te bemachtigen. Dit zijn de trekkers die door de leidersgroep bestuurd en gemend moeten worden - tot waar de weidegrond goed is voor hen. Maar boven hen staat in elk volk een kleinere groep die leiding geeft, een groep van mensen die geen object, maar subject van de geschiedenis is.

'(...) En binnen deze groep die leiding geeft, zijn er twee soorten mensen die zoals hand en oog zijn voor het volk: er zijn mensen van de daad, soms prachtige dweepers en dwazen, voor wie alleen de zuivere wil telt; die volledig kunnen kiezen en zonder twijfel en verdraagzaamheid in een koers kunnen volharden; maar zij zijn ook de mensen die verdeeldheid binnen het volk kunnen zaaien en het in uiteenlopende richtingen kunnen leiden, juist omdat zij altijd slechts één richting en één recht zien. Bij de voortrekkers liepen zij voorop waar er gehandeld en gevochten moest worden, maar zij waren ook degenen die te gemakkelijk hun wagens inspanden om hun eigen koppige, aparte richting in te slaan.

'Er is ook een andere en kleinere groep die het volkomen evenwicht in de crisis van een groep helder waarneemt en voor wie de keuze van een richting altijd oneindig veel zwaarder valt - en die nooit handelt zonder het waagspel van de daad te beseffen. Maar daarom worden zij ook de zieners die het hele proces van volkswording beschouwen en niet alleen de richting die zij zelf hebben gekozen. Mensen die weten dat de trek langs meer dan één pad kan gaan en dat er ook een ander recht bestaat dan dat wat zij zelf aanvaard hebben... Mensen zoals wij ze nu boven alles nodig hebben, met een geloof in de ontwikkeling van een volk dat ver boven het streven van een enkeling of een groep uitsteekt. Mensen die in hun eenzaamheid weten - of ze nu zelf aan de trek hebben deelgenomen of thuis zijn gebleven om dáár hun werk te verrichten - dat zowel zij die in Kaapstad achterbleven, als zij die over de rivieren en de Drakens-bergen trokken, aan de eeuwige trek van het volk kunnen deelnemen. [ii]

Hoewel Van Wyk Louw hier op een hoger plan lijkt te waarschuwen tegen een al te rigide koers, passen zijn woorden ook in het simpele politieke streven om de verdeeldheid tussen Noordelijke en Zuidelijke Afrikaners op te heffen zodat een groter machtsblok kan worden gevormd. Aan het belang van het nationalisme an sich wordt in deze tijd door hem - en de rest van de culturele Afrikaner elite - nog niet getwijfeld. Louw bekommert zich vooral om de kwaliteit van dat nationalisme, zoals ook blijkt uit het volgende gedicht, dat onderdeel uitmaakt van een eenmalige serie ondubbelzinnig politiek getinte verzen uit 1937.

Moet ons ook toorn hê

*Moet ons ook toorn hê, moet die donker haat
saam in gelid naas ons wit liefde loop,
naas ons trots vreugde en wapenblink hoop,
en langs ons hoë erns gaan in die raad?
dít sal ons dan haat: óu magte wat ons krenk
met die smaad van hulle jare, omdat hul oud
en vol menslike hunkerings is, die goud
meer liefhet as mooi-lewe, en ons deurdrenk
gestadiglik met woorde wat geen sin het
van 'breedheid' en 'gelykheid', dat ons ras
kan wegsmelt in die donkerbloedige plas,
en woorde klaarmaak wat geweld begin het.
Dié sal ons haat, en 'haat' naas 'liefde' sê*

Dat ons weer mense menslik lief kan hê.

Tegelijkertijd beseft hij dat hij met zijn visie een roepende in de woestijn zal zijn, en ziet hij zijn rol als die van de eenzame, onbegrepen profeet. Dit leidt op z'n minst tot een soort spagaat in zijn denken. Of zoals André Brink het stelt: 'hoewel veel van Van Wyk Louws filosofische oriëntaties in het teken van het 'vrije' denken, van 'liberaal' nationalisme, van loyaal 'verzet' gestaan hebben, vertonen ze óók een belemmerende ondergrond van onderwerping aan de heersende orde (vooral aan de afgod van het nationalisme, nog lang nadat Louw zich van zijn kortstondige, openlijke flirt met het fascisme had proberen af te keren).'

Voor 'zieners' was er de komende jaren in elk geval weinig ruimte in de politiek. Onder Malans aanhang bloeide een blind geloof in het Afrikanerdom en een diepe haat tegen een ieder die de Afrikaners weerstreefde de machtige natie te worden die God bedoeld had. Eén van de kernwoorden uit Malans politieke campagne was 'overstroming', waarmee hij inspeelde op de angst van Afrikaners voor de in getal veel sterkere zwarte inwoners van Zuid-Afrika. Om te bewijzen dat het echt Gods uitverkoren volk was, werden er voortdurend parallellen getrokken tussen het Afrikaner volk en het volk van Israël. Prozaschrijvers die zich nog niet tot het *l'art pour l'art*-principe hadden bekeerd, ondersteunden zijn ideologie door Oudtestamentische verhalen zo te herschrijven dat de overeenkomsten met de situatie in Zuid-Afrika onmogelijk over het hoofd konden worden gezien.

Malan kwam aan de macht in 1948 en zijn partij bleef tot 1994 het land regeren. Nu de Afrikaners hun positie niet meer hoefden te bevechten, kon de literatuur zich zonder gewetensbezwaren op haar eigen ontwikkeling richten. Louws opvattingen over een nationale letterkunde zouden decennialang bijna kritiekloos door zijn opvolgers worden overgenomen. Onder zijn invloed ontwikkelde zich een Afrikaner literatuur die het lokaal realisme ontsteeg en autonoom en 'a-politiek' mocht zijn. Desondanks bleef er een sterke band bestaan tussen het politieke establishment en de culturele top. Cultuur genoot bescherming en prestige binnen de staat, maar die verwachtte daar wel iets voor terug. Toen N.P. van Wyk Louw zich in de jaren zestig als eerste Afrikaner schrijver kritisch uitliet over het gevolgde beleid, viel president Hendrik Verwoerd tegen hem uit: 'van een schrijver wordt niet verlangd dat hij vragen stelt, maar dat hij bevestiging geeft.' Pas in de jaren zeventig werd de ban doorbroken.

NOTEN

[i] Uit: 'Gedagtes oor die nasionalisme en die kuns' (1936), in: *Berigte te velde* (mijn vertaling).

[ii] Uit: 'Die Ewige Trek' (oktober 1938), in *Lojale Verset* (mijn vertaling).

Geraadpleegde literatuur

Brink, André, 'Afrikaanse literatuur: tot sover en dan verder' in: *Insig*, Augustus 1999 (te raadplegen op: http://www.boekwurm.co.za/blad_nuus/nuus_argief_2000/2001_31.html 12-02-2002)

Coller, H.P. van (red.), *Perspektief & profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, Pretoria, J.L. van Schaik Uitgewers, 1998

Davenport, T.R.H. & Christopher Saunders, *South Africa: a modern history*, Basingstoke, Macmillan, 2000

Louw, N.P. van Wyk, *Berigte te velde. Opstelle oor die idee van 'n Afrikaanse Nasionale letterkunde*, Pretoria, J.L. van Schaik Uitgewers, 1939

Louw, N.P. van Wyk, *Lojale Verset. Kritiese gedagtes oor ons Afrikaanse kultuurstrewe en ons literêre beweging*, Kaapstad, Nasionale Boekhandel, 1939

Lourens, Amanda, 'Afwesig uit die kanon: die prosageskifte van die Klerewerkers' te raadplegen op <http://www.sun.ac.za/afrndl/tna/972/Lourens.html> (08-02-2002)

Kannemeyer, J.C., *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987*, Kaapstad/Pretoria, Human & Rousseau, 1990

Ross, Robert, *A concise history of South Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999

Herkomst van de gedichten:

'Grense' en 'Moet ons ook toorn hê' (onderdeel van 'Gedagtes, liederen en gebede van 'n soldaat 1935-1937') uit: N.P. van Wyk Louw, *Versamelde gedigte*, Kaapstad, Tafelberg/ Human & Rousseau, 1981

'O wye en droewe land' uit: N.P. van Wyk Louw, *Die dieper reg: 'n spel van die oordeel oor 'n volk*, Kaapstad, 1938

'Trekke swewe' (fragmenten) uit: Totius, *Trekke swewe: verse*, Potchefstroom, 1915

'In die hoëveld', 'My volk en taal', 'Di Afrikaanse taal' en 'Die digter se lied' (fragment) uit: Gerrit Komrij, *De Afrikaanse poëzie in duizend en enige gedichten*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 1999