

De duivelse logica van de geschiedenis

Over J.M. Coetzee

Een koe op de snelweg, dat zie je niet vaak. Althans niet in Nederland. In Zuid-Afrika is dat blijkbaar anders. Wanneer de hoofdpersoon van *Disgrace*, de roman waarmee J.M. Coetzee deze week de Engelse Booker Prize won, Kaapstad binnenrijdt, wordt het verkeer opgehouden door een 'verdwaalde koe', terwijl een kind zijn best doet het beest naar de berm te drijven. 'Onverbiddelijk komt het platteland naar de stad', laat Coetzee zijn hoofdpersoon denken. *Soon history will have come full circle.*

Het is een onopvallend zinnetje, dat niettemin veel verraadt over de inzet van deze roman. Een geschiedenis die de cirkel rond maakt, keert weer terug naar haar begin. Maar tussen einde en begin ligt een overgang, een leemte in de tijd, waar beslist wordt over de aard van de nieuwe geschiedenis.

Disgrace speelt zich af in het Zuid-Afrika van na de apartheid, het Zuid-Afrika van nu, dat zich in zo'n overgang bevindt, tussen het 'niet meer' van de oude geschiedenis en het 'nog niet' van de nieuwe. Dat het definitieve einde van de historische cyclus zich aankondigt met de komst van het platteland naar de stad, is veelzeggend. Afrika neemt bezit van Zuid-Afrika. Een Afrika dat in de eerste plaats bestaat uit het land, de grond, het landschap - het enige dat blanken en niet-blanken met elkaar delen.

Je zou het een mystiek van de bodem kunnen noemen, als dat niet zulke vervelende associaties oproept. Het is Coetzee niet te doen om *Blut und Boden*, maar eerder om het elementaire leven, dat zich evengoed verbergt in het lichaam en in de dieren. In dat wat buiten de geschiedenis valt, wat tijdloos is, maar wat in het verleden wél door de geschiedenis is bezet en misbruikt. Het einde van de apartheid is een noodzakelijke voorwaarde, geen garantie dat deze geschiedenis zich niet zal herhalen.

Bij Coetzee zul je geen optimistisch gejubel aantreffen over het nieuwe Zuid-Afrika. In *Disgrace* is zijn aandacht gericht op de overgang en op de daarin besloten mogelijkheden en gevaren. Het is bij uitstek een plek voor een schrijver, iemand die (zoals het in zijn Dostojevski-roman *The Master of Petersburg* heet) weigert 'om beperkingen te aanvaarden aan wat hij weten mag'. De schrijver is geen politicus, al behoort de politiek wél tot zijn materiaal. De schrijver is een 'verrader', zoals Coetzee zijn personage Dostojevski laat denken; hij gebruikt alles en iedereen voor zijn kunst, teneinde aan de complexiteit van de werkelijkheid recht te kunnen doen.

Daarom hoef je bij Coetzee al evenmin een simpel realisme te verwachten. Als hoogleraar Algemene Literatuurwetenschap is hij tezeer vertrouwd met het conventionele karakter van deze literaire vorm. En met de *illusie* van werkelijkheid die zij oproept. In de meeste van zijn boeken doet hij geen moeite deze illusie tot stand te brengen. Waarheid is belangrijker dan werkelijkheid, en de waarheid die hij op het oog heeft trekt zich van conventies niets aan. De waarheid van de schrijver is een zaak van de verbeelding, die als het zo uitkomt *alle* literaire conventies weet te benutten.

Wanneer Coetzee in zijn eerste boek *Dusklands* (1974) een boeren 'ontdekker' uit de achttiende eeuw aan het woord laat, klinkt er geen primitief gebrom, maar horen we een lyricus die zijn Descartes en zijn Hegel lijkt te kennen. *In the heart of the*

country (1977) bevat de dagboeknotities van een gefrustreerde ouwe vrijster op een afgelegen boerderij, die duidelijk Beckett heeft gelezen. Uit *Waiting for the barbarians* (1980) spreekt een onmiskenbare schatplichtigheid aan het gelijknamige gedicht van Kavafis en zijn er vast niet toevallige overeenkomsten met romans van Julien Gracq en Dino Buzzati. In *Foe* (1986) gaat Coetzee aan de haal met de personages uit Defoe's *Robinson Crusoe*. Dostojevski speelt de hoofdrol in *The master of Petersburg* (1994). Terwijl *Life & times of Michael K*, de roman waarmee Coetzee in 1983 voor de eerste keer de Booker Prize won, een omkering van Kafka's wereld laat zien: terwijl diens K. (in *Das Schloss*) vergeefs zijn best doet tot in het hart van het 'systeem' door te dringen, probeert Coetzee's K daar juist aan te ontkomen.

Het spel met al deze literaire verwijzingen stempelt Coetzee tot een postmodern auteur. Maar vrijblijvendheid of frivoliteit is hem vreemd. De hardnekkigheid waarmee bij alle variatie steeds dezelfde thema's opduiken onderstreept de ernst van het spel. Ook voor een realistische vorm draait Coetzee zijn hand niet om, getuige *Age of iron* (1990) en *Disgrace*, beide gesitueerd in een duidelijk herkenbaar contemporair Zuid-Afrika. Maar het is nog steeds geen *simpel* realisme. Daarvoor zijn deze romans, met hun op het eerste gezicht amper waarneembare allegorische trekjes, te zeer verbonden met de rest van het oeuvre. Het realisme is een zoveelste variatie van vorm en stijl, niet van thematiek.

Die thematiek zou je in één levensgrote vraag kunnen samenvatten: wat doet de geschiedenis met individuen? En de geschiedenis, dat is in dit geval de ideologie van het westen, een ideologie van even mateloze als gewelddadige expansie. Ook dat klinkt weer hoogst postmodern; het herinnert bijvoorbeeld aan Foucault en diens theorie over de macht en het verzwegen geweld waarmee beschaving en vooruitgang gepaard gaan. Tegelijkertijd springt de relatie met Zuid-Afrika in het oog, waar de blanke expansie, van V.O.C. tot apartheid, de zwarte en anderszins gekleurde bewoners - vaak door middel van grof geweld - het zwijgen heeft opgelegd.

Coetzee heft in zijn romans dat zwijgen niet op. De slachtoffers van de geschiedenis spreken een andere taal, onverstaanbaar voor hun overheersers; de blanke personages die desondanks een poging wagen, lukt het niet de kloof te overbruggen. Coetzee richt zich op iets anders: op de gevolgen van het historische geweld voor de daders. Zij verharden innerlijk, verliezen hun menselijkheid en zien zich nog slechts als 'werktuigen' van de geschiedenis. Zij menen de wildernis te hebben getemd, maar merken niet dat deze daardoor pas ontstaat: in hun eigen hart. Zij lijken op Conrads Mr. Kurz (*Heart of darkness*), zonder door de 'horror' van hun stuk te raken, omdat ze niet meer in staat zijn het verschil te zien tussen geweld en beschaving.

De ijskoude folteraar kolonel Joll met zijn donkere brilleglazen uit *Waiting for the barbarians*, de boeren 'ontdekker' uit *Dusklands*, die uit wraak voor een vermeende vernedering een Hottentot-dorp uitroeit, de hardvochtige vader uit *In the heart of the country*, die de jonge vrouw van zijn bruine knecht Hendrik inpikt: zij lijken Nietzsches uitspraak (in *Die fröhliche Wissenschaft*) ter harte te hebben genomen, dat 'grootheid' niet alleen een kwestie is van lijden kunnen ondergaan (want daarin brengen ook 'zwakke

vrouwen en zelfs slaven' het vaak tot 'meesterschap'), maar vooral van lijden toebrengen, zonder aan 'innerlijke nood en onzekerheid' ten onder te gaan.

Tegenover hen staan andere personages, die zich op zeker moment tegen het geweld van de daders verzetten, dat laatste overigens nooit zonder dubbelzinnige motieven. Voor hen legt Coetzee de meeste belangstelling aan de dag. Liefst hadden zij zich aan de geschiedenis onttrokken, maar zodra het geweld zich aan hen opdringt, blijkt dat niet meer mogelijk. Zij weten zich medeplichtig, levend binnen de geschiedenis, als ze hun mond zouden houden en niets zouden doen. Hun tragiek is alleen dat deze - ongewilde - medeplichtigheid zich niet zo makkelijk laat afschudden. Ondanks hun protest en hun goede wil slagen zij er niet in zich afdoende van de echte daders te onderscheiden.

De ouwe vrijster Magda is zo iemand. Zij schiet, mede uit jaloezie, haar vader dood en laat zich seksueel gebruiken door Hendrik, maar het pantser van zijn stilzwijgende wraakzucht weet zij niet te doorbreken. De gewenste harmonie met hem en zijn vrouw komt niet tot stand en waanzin wordt haar deel. Ook de oude magistraat, die zich ontfermt over een door kolonel Joll gefolterd barbaren-meisje, lukt het niet haar werkelijk te bereiken, zij 't om een andere reden: hij miskent haar overgave, omdat hij haar blijft zien als een slachtoffer, wier geheim hij met zacht geweld tracht te ontcijferen. Zijn moedig 'nee' tegen het geweld van Joll leidt slechts tot zijn eigen beschamende vernedering, net als bij Magda, die zich zelfs als een beest ('van achteren') laat nemen. De magistraat deelt het lot van de gemartelde barbaren, en redt zo zijn eer tegen een afschuwelijke prijs. Maar daar blijft het bij: uiteindelijk moet hij concluderen dat hij en Joll slechts 'twee zijden van de imperiale heerschappij' vertegenwoordigen, zonder helemaal te begrijpen waar het is misgegaan.

Zo ziet de duivelse logica van de geschiedenis eruit in Coetzee's romans. Zelfverheffing en innerlijke verharding of totale vernedering die misschien tot nederigheid leidt - een andere keuze krijgen zijn personages niet. Geen wonder dat Coetzee zich aangetrokken voelt tot Dostojevski, die in *Misdaad en straf* beide uitersten in één personage heeft verenigd: Raskolnikov pleegt een moord om zijn Nietzscheaanse zelfverheffing op de proef te stellen en valt vervolgens ten prooi aan de vernederende kwellingen van het geweten. Van *Übermensch* tot *humilitas*. Coetzee houdt deze twee zaken echter uit elkaar, ook in *The Master of Petersburg*, dat een imaginaire reconstructie bevat van de oorsprong van Dostojevski's roman *Boze geesten*.

De revolutionair Netsjajev, die als tegenspeler van Dostojevski optreedt, identificeert zich naar eigen zeggen met Raskolnikov ('voordat hij ziek werd'), maar van nederigheid heeft hij geen last. Heilig gelooft hij in de mogelijkheid van een gewelddadig nieuw begin, een nieuwe wereld en een nieuwe mens, en acht voor dat doel alle middelen geoorloofd, moord inbegrepen. Dostojevski's oordeel over dit slag revolutionairen laat aan duidelijkheid niets te wensen over: 'Allemaal extremisten, sensualisten die hongeren naar de doodsextrase - door te moorden, te sterven, maakt niet uit wat'.

Vrijwel hetzelfde oordeel wordt in *Age of iron* geveld door de gepensioneerde, doodzieke classica Elisabeth Curren over de rebellerende schoolkinderen in Zuid-Afrika, de *comrades* uit de nadagen van het apartheidsregime. Zij steken iemand in

brand en kijken lachend toe terwijl hun slachtoffer onder helse pijnen krepeert. Hun 'ijzeren' inborst boezemt haar angst en afschuw in. Gesteund door hun onverantwoordelijke ouders, zetten zij het geweld van de geschiedenis voort, ditmaal onder het mom van revolutie. 'De ijzertijd', peinst Elisabeth, 'Daarna komt de bronstijd. Hoe lang, hoe lang nog zal het duren voordat de zachtere tijdperken weer passeren in hun cyclus, de kleitijd, de aardetijd?'

In *Age of iron*, misschien wel Coetzee's meest pessimistische roman, vallen het naderende einde van de apartheid en de aangekondigde dood van de zieke vrouw nagenoeg samen, zonder dat de jeugd iets beters belooft. Voor Elisabeth rest geen andere uitweg dan alles wat haar dierbaar is 'los te laten', inclusief de bezoedelde herinneringen aan haar gelukkige jeugd, en te schuilen bij de dakloze alcoholist Vercueil (naar het Afrikaanse 'verskuil') die zij als haar 'engel des doods' in huis heeft gehaald.

Elisabeth Curren noemt het leven onder de apartheid een 'disgrace'. In de Nederlandse vertaling is dat 'schande' geworden, maar het woord betekent ook 'ongenade'. Beide betekenissen spelen een rol in de roman *Disgrace* (waarvan een recensie van de hand van Corine Vloet een maand geleden in dit katern verscheen). De apartheid is verdwenen, de geschiedenis verkeert in suspensie, en dat heeft consequenties voor het soort 'ongenade' waarvan hier sprake is.

Professor David Lurie, tweënvijftig, gescheiden, specialist in romantische poëzie en werkend aan een kameropera over Byron, valt in ongenade, nadat een affaire met een dertig jaar jongere studente op een publiek schandaal is uitgedraaid. Hij wordt gedwongen de universiteit te verlaten en om van de schok te bekomen zoekt hij zijn toevlucht bij zijn enige dochter Lucie, die in de oostelijke Kaapprovincie een boerderij bewoont. Daar voegt de schande zich bij de ongenade, wanneer blijkt dat hij als vader niet in staat is om te voorkomen dat zijn dochter door drie zwarte overvallers wordt verkracht. Een ironische omkering van de verhoudingen in zijn affaire met de studente, toen háár vader - weliswaar onder veel minder gruwelijke omstandigheden - moest ontdekken dat hij zijn dochter niet had kunnen beschermen tegen de weinig scrupuleuze lusten van de professorale 'dienaar van Eros'.

Het universitaire schandaal had ook in Nederland kunnen plaatsvinden. Ver weg lijkt het historische geweld, dat pas met de drie zwarte verkrachters wederom openlijk zijn intrede doet. Maar toch, op een verborgen manier zit het ook in David Lurie. In diens egocentrische onvermogen om grenzen te erkennen (een professor laat zijn studentes met rust, en dat is niet de enige ongeschreven regel die hij schendt) steekt iets van de mateloze expansiedrift van de geschiedenis. Coetzee is wendbaar in zijn thematiek, die als een kaleidoskoop steeds in een andere formatie verschijnt.

David ontpopt zich als het eerste personages in zijn oeuvre, bij wie zelfverheffing en *humilitas* samengaan, al duurt het wel bijna de hele roman eer het zover is. Want aanvankelijk valt van nederigheid nog niets te bespeuren. Tegenover de universitaire onderzoekscommissie weigert hij principieel verder te gaan dan een formele schuldbekentenis, zonder het vertoon van berouw 'uit het hart', dat de vreselijke commissieleden van hem verlangen.

Davids maar al te begrijpelijke trots (die hij als beginselvastheid maskeert) kent

zijn eigen hardheid, die pas begint te wankelen nadat zijn dochter aan de hardheid van de 'haat' ten prooi is gevallen. David roept, woedend en wanhopig, om gerechtigheid, maar Lucie ziet het anders. Zij weigert aangifte te doen van de verkrachting en zegt: 'Wat als... wat als *dit* de prijs is die je moet betalen om te kunnen blijven?' Zij verschanst zich niet in haar gekrenktheid, maar verplaatst zich in haar verkrachters, die zichzelf volgens haar als een soort 'belastinginners' zien. Alsof zij bij hen in het krijt staat. Wanneer zij zwanger blijkt te zijn, weigert zij bovendien een abortus en is bereid in te gaan op het aanbod van haar suspecte zwarte buurman en voormalige knecht Petrus, die haar wel wil 'beschermen' door met haar te trouwen. In ruil voor haar land.

Bij Lucie heeft de vernedering inderdaad tot nederigheid geleid. Zij wil opnieuw beginnen, zonder bezit, zonder rechten, zonder waardigheid - 'als een hond'. In haar doemt iets op van de 'aardetijd', waaraan Elisabeth Curren in *Age of iron* nog wanhoopte. Iets van het elementaire leven, dat buiten de geschiedenis valt en dat slechts bestaat uit een belangeloze liefde voor het land. Het naakte bestaan, dat zich alleen van de dieren onderscheidt doordat Lucie heeft besloten 'een goed mens' te zijn. 'Geen slecht besluit om te nemen, in duistere tijden', schrijft Coetzee.

Haar voorbeeld trekt David over de streep. Met de dierenwereld heeft hij dan ook al een band gekregen, via het asiel van Lucie's vriendin Bev Shaw wier voornaamste taak eruit blijkt te bestaan zieke, afgedankte honden aan een zachte dood te helpen. David assisteert haar daarbij, en op de laatste bladzijde geeft hij ook zijn lievelingshond aan haar dodelijke handen prijs. Een symbolische daad, waarmee hij te kennen geeft dat hij, net als Elisabeth Curren, heeft geleerd de dingen 'los te laten': zijn lust, zijn trots, zijn ambitie, zijn dochter - alleen niet zijn kunst. Ook al ziet het er niet naar uit dat hij zijn kameropera over Byron en diens laatste geliefde Theresa ooit zal voltooien, hij blijft hopen op een 'enkele authentieke noot van onsterfelijk verlangen'. Het verlangen als de laatste romantische rest die hem scheidt van een volledige acceptatie van zijn eindigheid.

Pas wanneer de blanke Afrikaners zich met even weinig tevreden zouden stellen als Lucie, hoeft de overgang van de oude naar de nieuwe geschiedenis misschien *niet* tot een catastrofe te leiden, lijkt Coetzee te willen zeggen in deze roman, waarin zijn hele thematiek zich samenbalt met een volstrekt onsentimentele directheid die de lezer als een paal in het hart stoot. Alleen wie bereid is de grenzen van zijn eindigheid niet te buiten te gaan, kan verandering ten volle aanvaarden.

Meer dan een gok is het niet, en wel een gok, waarbij je - anders dan bij de gok van Pascal - veel, zo niet alles te verliezen hebt. Want of de betrouwbaarheid van het nieuwe historische bouwsel, met Lucie's buurman Petrus als eerste steen, iets voorstelt, dat kan alleen maar worden afgewacht. In dit blinde, onrealistische en zelfs absurde vertrouwen (dat door het *litteraire* realisme des te harder aankomt) schuilt de ware nederigheid, die de mensen beter dan van elkaar van de dieren kunnen leren. Desnoods van een koe op de snelweg.

(NRC Handelsblad, 29-10-1999)