Wat de taal niet toelaat.
Ethiek van het heterolinguïsme in Henk van Woerdens Zuid-Afrikaanse trilogie

Matthieu SERGIER
Université Saint-Louis – Bruxelles / Université catholique de Louvain

Abstract

This article focuses on the heterolingual aspects of Henk Van Woerdens so-called South-African trilogy: Moenie kyk nie *(1993),* Tikoes *(1996) and* Een mond vol glas *(1998). How 'other' is the otherness of the different languages staged by his heterolingual literary discourse? And to what extent can this aesthetic category also provide new insights on literature and its ethical power? My contention is that Van Woerdens novels contribute to a conception of language that does not fit in a (romantic) nationalist paradigm, and therefrom – in the South African context but also in multicultural Netherlands and Flanders today – his narratives can provide new insights on the other(ness), its literary representation and its historization.*

Les larmes sont partout pareilles
Sèche tes yeux qui s'ensommeillent
Dors mon enfant ne pleure pas
Tu ne sais pas encore pourquoi
Couleurs vous êtes des larmes
Couleurs vous êtes des pleurs

Guy Béart, 1968

In het veld van de letterkundige neerlandistiek wordt Henk van Woerden (1947-2005) vooral gepercipieerd als een 'stuurloze' schrijver (Schaffer, 2015). Zoals bekend verhuisde hij van Leiden naar Kaapstad toen hij negen was, in 1956. Op eenentwintigjarige leeftijd, enkele jaren na de moord op de Zuid-Afrikaanse premier Hendrik Verwoerd – tevens voorname apartheidsarchitect – keerde hij terug naar Nederland (Meijer, 2003, p. 323). Nooit slaagde hij er nog in om zijn geboorteland als een vaderland te beschouwen. Eerder diende Nederland vanaf dan als uitvalsbasis voor een kosmopolitisch bestaan dat in 2005 ophield, toen hij onverwacht overleed in Ann Harbor, Michigan, aan de andere kant van de Atlantische Oceaan. Alsof ook dat laatste levenshoofdstuk 'elders' moest plaatsvinden.

De receptie van Van Woerdens oeuvre in het Nederlands laat geen commercieel succes vermoerden ondanks soms bijzonder lovende recensies. Voor *Moenie kyk nie* (1993), een autobiografische roman over zijn jeugd die hij met zijn familie doorbracht in Zuid-Afrika, kreeg de auteur de Geert Jan Lubberhuizenprijs voor het beste debuut. *Moenie kyk nie* belandde zelfs op de shortlist van de Libris Literatuurprijs (Jaeger, 2015, p. 209). De prestigieuze Gouden Uil werd hem postuum toegekend voor *Ultramarijn* (2005), in 2006 (Vanden Bosch, 2006). *Een mond vol glas* (1998), over Demitrios Tsafendas, de man die premier Verwoerd in 1966 vermoordde, kreeg waarderende recensies en werd in het Engels vertaald door Dan Jacobson. Antjie Krog[1] zorgde zelfs voor een vertaling in het Afrikaans. Dankzij de internationale aandacht die hij hierdoor genoot, ontving Van Woerden als eerste niet Zuid-Afrikaan de Alan Paton Award. In Nederland oogstte *Een mond vol glas* echter nauwelijks succes (Jaeger, 2013, p. 84). Volgens Annemiek Neefjes heeft dat gebrek aan

[1] Zie in dat verband de bespreking van de vertaling door Hennie van Coller (2002).

erkenning door Nederland Van Woerden altijd dwarsgezeten. 'Hij vond dat hij werd weggezet in het Zuid-Afrikaans hoekje' (Neefjes, 2005).[2]

Dat neemt niet weg dat Van Woerden dat postuur van de 'halve Nederlander' ook koesterde (Robbemond 1998) en er dusdanig ook wel voor zorgde dat 'het Zuid-Afrikaanse hoekje' overeind bleef. In interviews deinsde hij er nooit voor terug om zichzelf als een 'halve Zuid-Afrikaan' te beschouwen (Glorie, 1999; Keyser, 1998). Dat is niet zo verrassend. De Franse theoreticus Alain Maingueneau (2004) toonde aan dat schrijvers er eigenlijk niet van houden om in het veld op één enkele plek vastgepind te worden. Aan dat schrijversgedrag gaf Maingueneau de naam 'paratopie'. Paratopie behoort volgens hem niet alleen tot de institutionele schrijversidentiteit – het feit dat schrijvers horen tot een veld en zichzelf er tegelijkertijd ook buiten ensceneren –, maar dient ook als bouwsteen voor hun artistieke creativiteit. Die paratopische identiteit, 'zwevend tussen twee culturen, overal en nergens thuis' (Glorie, 1999), zou met andere woorden niet alleen van toepassing zijn op het schrijverspostuur dat bij Van Woerden past, maar ook optreden als drijfkracht achter zijn kunstproductie. Het zijn de paratopische omstandigheden waarin de kunstenaar zich bevindt, die zijn kunstproductie stimuleren. Daarbij, gaat Maingueneau (2004) verder, fungeert het kunstwerk als teken, laat staan als materiële bevestiging, van de paratopische omstandigheden waarin het is ontstaan. Het draagt er de sporen van, ook op stilistisch vlak. Zo is het mogelijk om Van Woerdens kosmopolitische bestaan naast zijn verhaalwereld ook in zijn stijl terug te vinden, die zich opvallend door andere talen (Afrikaans vooral, maar ook Engels en Duits,…) laat bestuiven, zodanig dat ook de hoofdtaal van de literaire tekst er 'anders' van wordt.

In deze bijdrage zou ik, aan de hand van Van Woerdens 'Zuid-Afrikaanse trilogie' (*Moenie kyk nie* (1993), *Tikoes* (1996) en *Een mond vol glas* (1998)) dieper willen ingaan op de 'heterolinguïstische' component van zijn stijl. Heterolinguïsme definieer ik in het voetspoor van Myriam Suchet (2014, p. 19) als de enscenering van een min of meer vreemde taal, in verhouding tot een schaal van andersheid die door en in een bepaald discours (of een tekst) wordt geconstrueerd. Hoe anders worden de 'andere' talen door het literaire discours geënsceneerd ? En in hoeverre levert die vraagstelling nieuwe inzichten op, zowel op poëticaal als – in tweede instantie – op ethisch vlak ? Tot op welke hoogte draagt Van Woerdens literatuur daarmee bij tot een ethisch onderbouwde literatuuropvatting die zich niet in het (romantische) nationalistische paradigma laat onderbrengen en net daardoor – in de

[2] Dat postuur wordt verder door Alfred Schaffers bevestigd in zijn bespreking van Toef Jaegers biografie van Van Woerden (2015).

Zuid-Afrikaanse context maar ook in het multiculturele Nederland en Vlaanderen van vandaag – nieuwe inzichten kan opleveren inzake de andere en zijn andersheid ?

Van Woerdens literatuurlandschap

Wie Van Woerdens verklaringen over de invloed van het Afrikaans op zijn stijl leest, treft op het eerste gezicht vooral tegenstrijdigheden aan. In 1998 legt hij uit dat zijn soms heel creatieve aanpak van het Nederlands te danken is aan het feit dat hij zich opnieuw aan die taal moest aanpassen toen hij naar Nederland terugkeerde. Creativiteit zou met andere woorden noodzakelijk geweest zijn omwille van gebrekkige taalvaardigheid (Berkvens-Stevelinck 1998, p. 10). Een jaar later geeft hij echter toe dat zijn 'schrijfstijl […] voor tachtig procent beïnvloed [is] door het Afrikaans' omdat die taal over de 'resonance', de'beknoptheid',,de 'scherpte', het 'kale', het 'landschappelijke' beschikt dat in het Nederlands zoek blijft (Glorie, 1999, p. 110). Liever dan het effect van een gebrek, wordt de creatieve omgang met het Nederlands in dit geval omschreven als een compensatie tegenover een taal die gebreken toont. Niet de spreker is hier gebrekkig, maar de Nederlandse taal op zich.

Die tegenstrijdigheid valt weg als je Henk Van Woerdens stijl ook vanuit de invloed van het landschap verklaart. Eerder duidde Ewa Dynarowicz (2008) al aan hoezeer het landschap een belangrijke plaats inneemt in Van Woerdens schriftuur. Uit een vraaggesprek met Ischa Meijer (2003) valt af te leiden dat het landschap voor Van Woerden altijd voorafgaat aan het menselijke, dus ook aan de kunst, die daardoor een bijkomstig statuut krijgt. 'In Afrika domineert het landschap en bestaat de mens eigenlijk nauwelijks', verklaart Van Woerden aan Meijer. Een Europees landschap, daarentegen, blijft vatbaar voor het oog van de kunstenaar. '[In Nederland] beschouw ik […] het landschap om mij heen als één totaal en in Afrika biedt dezelfde situatie iets gespletens' (Meijer, 2003, p. 325). Het Afrikaanse landschap is voor de schrijver als het ware 'preverbaal', het ontglipt iedere totaliserende poging om het in taal te vatten. De schrijver kan zich alleen aanpassen aan wat er van meet af aan al was. Zijn werk is een gebrekkige afscheiding die naar iets veel groters verwijst en hem tot bescheidenheid noopt. Zijn taal fungeert daarbij als een gebrekkig stukje plattegrond dat dient bij de verkenning van iets dat zijn woordconstructies altijd zal overtreffen.

Mijn stelling is dat het heterolinguïstisch schrijven helpt om dat landschap toch beter onder woorden te brengen, en om tegelijkertijd ook van die onvatbaarheid te getuigen. Nog

anders uitgedrukt: de door het heterolinguïsme gespleten vertelling sluit volgens mij aan bij de onvermijdelijk gespleten ervaring van het landschap. Zo geeft Van Woerden toe:

> Zonder ervaring van dat scherp buiten de mens liggende landschap had ik me ten slotte ook niet kunnen opsplitsen in die drie taalpersonages van me [Nederlands, Engels en Afrikaans, MS], waardoor ik me uiteindelijk heb kunnen ontwikkelen tot degene die ik nu ben. (Meijer, 2003, p. 325)

Beseffen dat het landschap ondoorgrondelijk is vanwege zijn grootse karakter, maakt de gespleten weergave ervan mogelijk.

Door een beter begrip van de functie van het landschap in zijn literatuuropvatting, klinken Van Woerdens stellingen over de invloed van het Afrikaans op zijn stijl minder tegenstrijdig. Die literatuuropvatting combineert inderdaad het besef van een gebrek in de taalomgang met het bewustzijn dat één taal niet volstaat om de complexe Zuid-Afrikaanse realiteit te beschrijven. Heterolinguïstisch schrijven stemt dan ook overeen met de erkenning van een zekere onmacht – de taal volstaat niet – en met een aanduidbare poging om daar iets aan te doen: andere talen gebruiken. Het is vanuit dat poëticaal perspectief dat ik in wat volgt het heterolinguïsme in Van Woerdens roman wil ontleden.

Deze poëticale stellingen worden door sommige passages in Van Woerdens romans geïllustreerd. Als de jonge verteller in *Moenie kyk nie* met vakantie gaat naar zijn Tante Chris die in het achterland een boerderij beheert, verkent hij een grot met wandschilderingen van boesmannen, die hij in zijn schetsboek wil natekenen. De ingang van de spelonk wordt als een ‘mond’ met een ‘uitpuilende bovenlip’ (p. 94) beschreven, alsof de verteller de ingewanden van het landschap gaat verkennen. Langzamerhand wordt hij overdonderd door die non-verbale en non-figuratieve boesmankunst:

> [Er] vallen ineens rijen en rijen stippen op die met rode verf tegen de wand van de overhangende lip zijn gezet. Geen dieren of getekende vormen die iets voorstellen. Honderden vingerafdrukken die onduidelijke patronen vormen, een keer samenklonteren in een wat regelmatiger stelsel; soms uit elkaar vloeien naar chaotische vlekken en strepen op de zijwand.
>
> Langzaam dringt het tot me door: een plan van niets; steen, lip, verf,

> vermoedelijk uit bloed, niet meteen leesbaar en toch onontkoombaar als zwijgen, of het niks. Die wêreld. (p. 95)

Merkwaardig is dat 'niets' en 'wêreld' hier als synoniemen van elkaar worden gebruikt, en dat 'wereld' in het Afrikaans geschreven wordt. Alsof alleen het niets, de oprechte afbeelding van het gebrek, in staat was om de Zuid-Afrikaanse realiteit overtuigend weer te geven, want het gaat hier niet om om het even welke werkelijkheid, maar wel om die 'wêreld' zoals je die op z'n (Zuid-)Afrikaans ervaart. Hoe zal de jonge would-be kunstenaar reageren op die onthutsende poëticale ervaring? Het resultaat staat gedrukt tegen een vel uit zijn schetsblok, en is even pre-verbaal en onbedwongen als de wandschilderingen. 'In een afgelegen hoek van de spelonk laat ik een stronthoop achter, bedekt met een vel uit het schetsblok' (p. 96). Hier wordt geen frustratie verwoord, eerder de aansluiting bij een kunstopvatting die toont dat het afdoend uitbeelden van de wereld niet per se via een figuratieve onderneming verloopt.

Die nieuwe blik op de werkelijkheid wordt even later symbolisch bevestigd wanneer de verteller zijn glazen oog in de rivier verliest. De eenogige blik op de werkelijkheid – dat trouwens een terugkerend motief vormt in Van Woerdens oeuvre – benadrukt de tweedimensionale visie die past bij de tekenaar, en later schilder, die de autobiografische verteller aan het worden is. 'Ik heb mijn oog verloren in de Kafferkuilsrivier' (*Moenie*, p. 111). Die tweedimensionale kijk op de werkelijkheid past in Van Woerdens werk bij het motief van 'het domein van glas' (*Moenie*, p. 110) en duidt op een visie waarin 'de omstandigheden van vroeger door je heen schuiven, alsof de feiten […] transparant zijn geworden; het domein van glas' (*Moenie*, p. 110). Het is met andere woorden een blik waarin verschillende tijdsdimensies samenkomen om duidelijkheid te geven aan de ervaring, ook uit het verleden. Het glasmotief, dat trouwens aan het glazen oog herinnert, kan uiteraard geassocieerd worden met het verwerken en verwoorden van een traumatisch verleden, op persoonlijk niveau maar ook op nationaal niveau. Dat zal blijken uit de bespreking van *Een mond vol glas* die, samen met het glasmotief, aan het slot van dit artikel aan bod zal komen.

Gedeelde heterolinguïstische kenmerken

Van Woerdens drie Zuid-Afrikaanse romans delen gemeenschappelijke heterolinguïstische trekken. Onder de paratekstuele kenmerken vallen de verklarende woordenlijsten, die haast uitsluitend woorden in het Afrikaans bevatten. Diezelfde woorden staan in de hoofdtekst gecursiveerd, terwijl dat niet het geval is voor bijvoorbeeld woorden in het Duits of in het

Engels. Van de lezer wordt verwacht dat hij die twee talen kent want zij genieten in de hoofdtekst amper contextualisering, verklarende tekstuele 'vulling'[3] of (gedeeltelijke) vertalingen. Daardoor wordt het Afrikaans door de tekst gepresenteerd als een taal die veel vreemder is dan het Duits of het Engels (Suchet, 2014, p. 83). De taalverhouding die op die manier ontstaat, veronderstelt echter niet dat de tekst minder waarde toekent aan het Afrikaans. Voorrang geven aan de 'verstaanbaarheid' via parafrase in de hoofdtaal, via vertaling, of via de fictieve representatie van de andere taal is vaak meer kleinerend omdat het de andere taal als het ware 'oplost' in de hoofdtaal waaraan het ondergeschikt is. Kiezen voor de 'waarschijnlijkheid' daarentegen, is voorrang geven aan een werkelijkheidsillusie waarin de andere taal er ook 'anders' blijft uitzien, en hiërarchisch gezien minder onderworpen is aan de hoofdtaal[4]. Die weergave blijft echter fragmentair aangezien het Nederlands in de romans duidelijk als hoofdtaal optreedt. Daar komt bij dat de dialogen van de verteller, ook wanneer zij in de directe rede staan, regelmatig in het Nederlands weergegeven worden als hij in de romanwereld een andere taal aan het spreken is. In dergelijke situaties geeft de tekst wel voorrang aan verstaanbaarheid, liever dan aan waarschijnlijkheid. In het volgende voorbeeld dat in totaal drie bladzijden in beslag neemt, spreekt het personage Sarah voornamelijk Afrikaans. De kans is zeer groot dat zij geen Nederlands kent, al was het maar omdat ze stelselmatig in het Afrikaans of het Engels antwoordt. Toch staan de woorden die de verteller uitspreekt in het Nederlands:

> Sarah begrijpt niet hoe ik haar heb achterhaald. En waarom?
> 'Omdat je zo mooi danst.'
> […]
> Ze is in dienst als kamermeisje bij de Ritz in Seapoint. Ze heeft twee zussen en een broer.
> 'My boetie,' zegt ze.
> En nog een jonger zusje.
> 'My baby sister,' zegt ze en legt haar hand in haar hals.
> […]
> 'Hoe is het om in de Karoo op te groeien?'
> 'Daar is min om te doen.' (*Mond*, p. 82)

[3] Ik vertaal hier het door Suchet (2014, p. 84) voorgestelde begrip 'rembourrage' waarmee verwezen wordt naar een tekstuele (thematiserende) verklaring voor de heterolinguïstische passage.
[4] De begrippen 'verstaanbaarheid' en 'waarschijnlijkheid' ontleen ik aan Grutman (2002), die spreekt van 'compréhension' en 'vraisemblance'.

Ook de motto's zijn heterolinguïstisch. De drie romans tellen vijf motto's in totaal, waaronder slechts één in het Nederlands. De vier andere motto's werden ontleend aan Robert Musil (Duits), N.P. Van Wyk Louw (Afrikaans), William Blake (Engels) en K.P. Kaváfis (Grieks). Alleen Kaváfis kreeg onder zijn Griekse tekst een Nederlandse vertaling. In die aanpak geldt hetzelfde argument als voor de woordenlijst: het Grieks wordt door de tekst te anders beschouwd om zonder bijbehorende vertaling aan te lezer gepresenteerd te worden. *Een mond vol glas* is de enige roman die naast de afsluitende woordenlijst ook 'aantekeningen & een woord van dank' (p. 212) bevat, die het gedocumenteerde en gefouilleerde karakter van het als een enquête onderbouwde geheel moet bevestigen. Merkwaardig op paratekstueel vlak is ten slotte dat de titels evolueren van een titel in het Afrikaans (*Moenie kyk nie*), naar het standaard Nederlands (*Een mond vol glas*), via *Tikoes* die verwijst naar het eponieme personage dat van Indische origine is.

Gemeenschappelijk is verder het gebruik van een ik-verteller die ook als interne focalisator optreedt. De lezer krijgt daarbij vooral toegang tot de – weliswaar subjectieve – ervaring van wat zich buiten de registrerende verteller afspeelt, en veel minder tot zijn gevoelens en gedachten. Telkens opnieuw onderneemt die verteller een of meerdere reizen naar Zuid-Afrika, waar hij in contact treedt met andere personages, talen en ervaringen. Zo opent *Tikoes* met de vooral olfactieve focalisatie van een ontwaken op een plek waarvan we pas na een zevental bladzijden zeker weten dat het Kaapstad is. De zintuiglijke ervaring van de ruimte krijgt voorrang, het visuele treedt als laatste op:

> De neus keert eerder dan het oog naar huis. In de zitkamer geurde het naar koude haard. In de gangen naar slak en hond. In de hal naar wijnschimmel. Ik sloop over de krakende vloer van de salon waar Engelse meubels sluimerden – kaarsvet, stof van prenten – en betrad de keuken: onbestemd bezinksel, roerei, en mijn vriend aan het fornuis. (*Tikoes*, p. 11)

De ontmoetingen die de verteller maakt, eisen naast aanpassingen op zintuiglijk gebied ook taalaanpassingen. In *Moenie kyk nie* worden nieuwe talen aangeleerd en in de twee daaropvolgende romans lijkt de bekwaamheid tot sociale omgang in een meertalige context gewoonweg een vereiste gezien het internationale gezelschap waarin de verteller en zijn gezellen vertoeven.

Afwijkingen

Wie de drie romans na elkaar leest, merkt op dat ondanks de gedeelde kenmerken het heterolinguïsme een evolutie laat zien die inhoudelijk bepaald is.

In *Moenie kyk nie* staan de vreemde talen scherp naast elkaar afgebakend omdat ze van meet af aan in hun andersheid worden gepresenteerd. Die andersheid varieert naargelang van het leerproces. Het Afrikaans en het Engels worden voor de verteller en zijn familie steeds minder anders, in tegenstelling tot het Nederlands en de Nederlandse cultuur. Na hun aankomst in Kaapstad moeten de kinderen naar school, waar ze Afrikaans leren, en meteen met 'valse vrienden' te kampen krijgen in hun taalverwerving. De vreemde taal is in het begin niet alleen 'anders' voor de verteller, maar soms ook onbetrouwbaar:

> Met draad moet je oppassen, het betekent ook piel zoals in *draadtrekker*. Evenals het Nederlands voor 'kat', dat ik niet meer zal gebruiken hoe vaak het ook door de pesterige jongetjes in de klas wordt gevraagd. Poes is spleet: *jou ma se poes,* of *jou ma se meid se poes*. (*Moenie*, p. 26)

Toch wordt het Afrikaans geleidelijk aan geassimileerd, al verloopt dat voor sommige familieleden trager (p. 34). Vanaf bladzijde 50 worden hele dialogen zonder cursivering in het Afrikaans weergegeven. De nadruk ligt daardoor op de waarschijnlijkheid. Wel moet daarbij gezegd dat zoals eerder vermeld sommige gesprekken die in de diëgese in het Afrikaans verlopen, in de roman grotendeels in het Nederlands staan, zoals in het volgende gesprek tussen Hans, dat is de broer van de verteller, en Tante Chris:

> 'Wanneer zou u een cobra doodschieten, tante Chris?'
> 'Soms, Ze moeten niet binnenkomen.' We hebben haar vaak met een stok de cobra de tuin in zien drijven.
> 'Is de stoep ook binnen,' wil Hans weten, 'of de gang?'
> 'Sekerlik,' antwoordt Chris, en omdat hij schuin blijft kijken, 'in het huis bedoel ek.' Ze grijnst. (*Moenie*, pp. 92-93)

In bovenstaand uittreksel is het alsof de woorden van Tante Chris tussen het Nederlands en het Afrikaans twijfelen. Haar eerste antwoord op Hans' vraag staat voluit in het Nederlands,

terwijl haar tweede antwoord zowel Nederlands als Afrikaans bevat. Terwijl de zin met het Afrikaanse 'Sekerlik' begint, wordt voortgegaan in het Nederlands – 'in het huis' i.p.v. 'in *die* huis' – om opnieuw in het Afrikaans af te sluiten. Een dergelijke vermenging van beide talen toont aan hoe weinig het Afrikaans op dat punt nog als 'andere' taal ervaren wordt, wat vanaf de volgende romans zeer duidelijk het geval zal zijn. In dergelijke passages belandt het Afrikaans op hetzelfde niveau als het Nederlands. Het is dan ook misschien geen toeval dat dergelijke inherente variatie opduikt in een gesprek waarin de grens tussen binnen en buiten geproblematiseerd wordt.

De kennismaking met het Engels verloopt anders. Daar waar het Afrikaans van meet af aan correct wordt weergegeven, gebeurt dat voor de eerste Engelse woorden vooral via klanknabootsing. In onderstaand voorbeeld verwijst 'sneek' uiteraard naar 'snake':

> Kom is kum. [Het meisje] legt nog even haar hand in mijn hals en loopt dan, na wat dralen, voor mij uit op een manier die duidelijk maakt dat ik moet volgen.
>
> 'Sneek,' zegt ze. (*Moenie*, p. 31)

Een verklaring voor die weergave van het Engels is dat de lezer zich dichtbij het bewustzijn van de jonge verteller bevindt, die het Engels op dat moment nog niet heeft leren schrijven. Hij registreert het Engels zoals hij het hoort, waardoor het Engels vreemder overkomt dan het Afrikaans dat hij ondertussen op school leert. Op die manier komt een zekere taalgradatie tot stand, die loopt van het Nederlands als hoofdtaal van de roman en moedertaal van de verteller en zijn familie, naar het Afrikaans dat na hun aankomst hun tweede taal wordt, en ten slotte het Engels dat op dat ogenblik het vreemdst overkomt.

De verwerving van het Engels raakt in een stroomversnelling wanneer de moeder van de verteller beslist om haar kinderen naar een Engelstalige school te sturen omdat zij het niet eens is met de Apartheidspolitiek van de Afrikaanssprekende nationalistische overheid (p. 52). Ook thuis moet voortaan Engels gesproken worden. Daardoor raakt eerder vermelde taalgradatie politiek gekleurd: welke taal je in welke context spreekt, veronderstelt een ideologische keuze. Zelfs met de thuistaalkeuze gaat een politieke beslissing gepaard. In de roman wordt het Engels kort daarop steeds correct weergegeven, en op bladzijde 76 geeft de verteller toe dat hij zijn 'Hollands al zo goed als kwijt [is] door het Engels op school.' Nog een dertigtal bladzijden verder ondergaat het Nederlands hetzelfde lot als het Engels in het begin van de roman, wanneer het in de directe rede uitgesproken Nederlands via klanknabootsing als een vreemde taal geënsceneerd wordt: "Onze fader segen deze spijzen

amen," een spreuk die steeds sneller wordt afgeraffeld. Wat 'spijzen' betekent voelen wij niet goed meer aan.' (p. 105) Hoe anders de Nederlandse cultuur aangevoeld wordt, blijkt uit de volgende vraag van de verteller: 'Waar ligt de Waddenzee? Wie is in godsnaam Wiplala?' (p. 107)

In *Tikoes* is de vertelde tijd veel kleiner dan in *Moenie kyk nie* aangezien de blik op de realiteit en de daaraan gebonden taalomgang in die roman vooral synchroon is. Er wordt ingegaan op één bepaald moment in het internationale Kaapstad en zijn achterland, gepaard met de herbeleving van traumatische episodes uit het persoonlijke verleden[5]. Daarin worden – zoals in *Moenie kyk nie* – uiteenlopende talen op verschillende niveaus door de tekst geënsceneerd.

Veel meer dan in de vorige roman worden de heterolinguïstische situaties gefocaliseerd als een wirwar aan talen die naast elkaar optreden en – zoals in eerder besproken passage bij Tante Chris – onaangekondigd in elkaar kunnen overgaan:

> Wie de dagbladen las leed op slag aan achtervolgingswaan. De beeldbuis berichtte droogte, samenspraak en slachting. […], en alles in elf talen – *Goeiemôre Suidafrika*, *Goog morning South Africa*. De president blaakte van verzoening, net Witbooi de tuinman.
> 'Haai Witbooi, *hoessit*?'
> 'Nee, *orraait* sir, and a little rain *virrie* gaarden.' (*Tikoes*, p. 23)

Een ander voorbeeld is de vraag die de Kaapse echtgenote van een vriend van de verteller aan Tikoes stelt: '"But tell me Tikoes, wat is jouw impression van de Kaap?"'

Ten opzichte van *Moenie kyk nie* worden vreemde woorden in het tekstweefsel minder afgebakend door een of ander aankondigend zinsdeel. Er wordt veel minder aan verklarende tekstuele 'vulling' gedaan zodanig dat de lezer nogal onvoorbereid de vreemde taal gaat lezen. De tekst eist, met andere woorden, een grotere inspanning van de lezer. Hij zal bij sommige passages stilstaan, ze eventueel herlezen, zich (kort) afvragen welke taal hij in feite aan het lezen is. Dat kan best een taal zijn die hij niet beheerst aangezien de woordenlijst zich vooral ontfermt over het Afrikaans, terwijl Duitse en Engelse woorden amper een verklaring genieten. Het effect mag dan alleszins bevreemdend zijn op leesniveau, op tekstniveau zorgt

[5] Op het aspect 'trauma' werd eerder al ingegaan door Ewa Dynarowicz (2011).

de afwezigheid van vulling ervoor dat de andersheid minder 'anders' wordt geënsceneerd dan in *Moenie kyk nie* waar de overgang van de ene taal naar de andere scherper aangeduid is. De diëgetische verklaring daarvoor is dat de verteller ondertussen een volwassen man geworden is die de Zuid-Afrikaanse heterolinguïstische situaties kent, hij is erop voorbereid. Voor hem zijn die situaties minder verrassend dan in de vorige roman.

In *Een mond vol glas* construeert Van Woerden zijn relaas rond vijf reizen van zijn autobiografische verteller naar Zuid-Afrika. De eerste reis vindt plaats in december 1989, dat is enkele maanden voor de vrijlating van Nelson Mandela in februari 1990. Daarna volgt een reis in 1994, het jaar van de eerste vrije verkiezingen in Zuid-Afrika, Mandela wordt de nieuwe president. Vanaf 1995 zien we de voorbereidingen voor het bezoek van de verteller aan Tsafendas. In 1996 vindt een eerste poging tot bezoek plaats, dat in feite pas een jaar later, in 1997, zal gebeuren. Die vijf momentopnames zijn doorspekt met de reconstructie van Tsafenda's levensloop, van zijn geboorte in 1918 tot de moord op Hendrik Verwoerd in 1966. Daarna lopen beide verhaallijnen over in elkaar, tijdens de bezoeken van de verteller aan de oude Tsafendas.

Ook in *Een mond vol glas* treedt het heterolinguïsme op als weergave van een sociale toestand waarin talen op allerlei niveaus een dialogisch verband aangaan. Meer dan in de twee andere romans wordt die situatie door de verteller positief opgevat. Als hij 's ochtends in Kaapstad de radio aanzet, hoort hij de

> heerlijke kakofonie van een bevrijd bestel: hindoestaanse diskjockeys met honingzoet venijn in de stem, Engelse huisvrouwen die elkaar in deftig suburbia het begrip 'ubuntu' uitleggen. Ik hoor Kaapse moslims die onder veelvuldig uitgesproken *Insjallah*'s de koran verklaren. En de Afrikaanstalige geluiden van 'Radio Sonder Grense', die tussen de kooktips door alweer voor behoud van eigen cultuur en *Die Taal* pleit, hoog opgeeft over het bezoek van de Hollandse koningin 'Beáátriks', waarna een plaatje van de zo populair geworden Herman van Veen wordt gedraaid. (*Mond*, p. 180)

Nieuw is verder dat het heterolinguïsme onlosmakelijk verbonden is met de politieke boodschap die de roman vooropstelt. *Een mond vol glas* laat de absurde effecten zien van de raciale wetten in Zuid-Afrika. Ze hebben een heel land tot hokjesdenken gedwongen, zijn bevolkingsgroepen een afgezonderd bestaan opgelegd, waar voor verscheidenheid geen

ruimte was. Als tot kosmopolitisch zwerversbestaan gedoemde kleurling treedt het polyglotte personage Tsafendas op als exponent van dat systeem.

> De landverhuizer is een onzeker en incompleet mens. Hij leeft van achterdocht. De mate waarin hij zich weet aan te passen, zal zijn welslagen in een nieuwe omgeving bepalen. Maar waar moest de als 'baster' – bastaard – getypeerde Demitrios Tsafendas zich bij aansluiten? Kleur was iets waar je aan leed, onmiskenbaar een aandoening. […] Aan rassenvermenging kleefde schaamte, schande en een mate van zelfhaat en verwarring die Tsafendas zal hebben ervaren als het kwade dat zich dwars door zijn lichaam voltrok, een angstwekkende demarcatie. (*Mond*, p. 21)

Met de moord op Verwoerd brengt Tsafendas het hele systeem aan het wankelen. De daad laat zelfs een oedipale lectuur toe: Tsafendas doodt de vader van het systeem dat hem als zodanig 'ongeneeslijk anders' (p. 62) heeft geïdentificeerd dat het hem van zijn biologische moeder, een 'mulattin' (p. 61), heeft afgescheurd. Verwoerd werd als het ware het slachtoffer van zijn eigen creatie.

Tsafendas wordt door de roman echter niet uitsluitend als moordenaar afgeschilderd. Als meertalige nomade voorzien van een historisch bewustzijn, is hij ook de drager van een zekere toekomstvisie waarin voor het heterolinguïsme een doorslaggevende functie weggelegd wordt. Tsafendas is de polyglot bij uitstek. Zijn meertaligheid is afgestemd op het kosmopolitische bestaan dat hij leidt. Hij is geboren in Lourenço Marques, het huidige Maputo, de hoofdstad van Mozambique – toen nog een Portugese kolonie. Tsafendas' vader was een Kretenzer afkomstig uit het Egyptische Alexandrië. Zijn moeder die kort na zijn geboorte uit zijn leven verdween, was hoogstwaarschijnlijk een Swazi. Omdat zijn vader het te druk had om voor hem te zorgen, werd de kleine Tsafendas in Alexandrië grootgebracht door zijn grootmoeder. Op negenjarige leeftijd was hij terug in Zuid-Afrika en belandde hij op een kostschool in de Transvaal. Enkele jaren later was zijn talenkennis al bijzonder uitgebreid, maar weliswaar gekenmerkt door onzuiverheid.

> Van de vijf talen die [Tsafendas] rond zijn twaalfde en dertiende jaar min of meer machtig is, spreekt hij er niet één zonder fouten. Het Arabisch ligt in een ver verleden. Het Shangane van de missieschoolkinderen ook. Aan Zuid-Afrikaans Hollands heeft hij het land, een taal van klipklanken en kaalte. In Middelburg droomt hij in het Grieks en waakt in het Engels. (*Mond*, p. 53)

Aan die reeks mag enkele jaren later ook het Duits toegevoegd worden.

De stem die Tsafendas in het heden laat horen aan de verteller, behoort weliswaar tot een andere tijd. De verteller krijgt een 'andere' taal te horen, ook dat is een geval van heterolinguïsme. Opnieuw treedt op dat ogenblik eerder genoemd domein van glas op als motief waarin verleden en heden samenkomen. Tsafendas' stem is 'gefossiliseerd', merkt de verteller op, en het glas dat zijn woordenstroom kenmerkt fungeert als een 'lens met scherpe breuken' (p. 199) die alle eenduidige beeldvorming en daaraan gebonden taalgebruik ondermijnt. Wat Tsafendas' 'mond vol glas' verwoordt is een chaotisch en gebarsten land, een wirwar van talen en kleuren, van godsdiensten, haat en geweld, waarin de spoken van het verleden niet bezworen worden. Integendeel, ze blijven het heden maar teisteren:

> [Tsafendas] bezit het vermogen niet, de achterliggende tijd te rangschikken, te scheiden van nú. De verbanden die hij legt, zijn niet chronologisch maar mythisch. […] Het zijn eigenlijk de eigenschappen van een begaafd verteller: de tijd als een vliedende substantie te beschouwen, een hypothese, iets dat hier en daar mag stollen, al naar gelang of het uitkomt of gedicteerd door de hogere zin van een parabel. (*Mond*, p. 199)

Tijdens die ontmoetingen smelten niet alleen de vertelde tijden samen. Wat ook plaatsvindt, is de ontmoeting tussen twee kosmopolitische zwervers die het ethos van de meertalige verteller delen en iets kwijt willen over het land dat hen bezielt. De ontmoeting met Tsafendas geeft vorm aan een vertelstijl die aantoont dat alleen de heterolinguïstische mond vol glas recht kan doen aan de complexe geschiedenis van het land waarover het spreekt. Het is dan ook niet zo verrassend dat Tsafendas aan het slot van het boek zo vaderlijk beschreven wordt – hij geeft de verteller 'een vaderlijke zoen op [zijn] wangen en voorhoofd' (p. 211) –, alsof hij voor Zuid-Afrika de ware vader van het vaderland had moeten zijn. Voor de performatieve vertelling van dit vormeloze vaderland had hij moeten instaan, lijkt de tekst te suggereren, in plaats van Verwoerds Apartheidshoofdstuk.

In dat opzicht toont Tsafendas veel gelijkenissen met een ander vertellerspersonage: Outa Lappies in *Tikoes* (p. 84 e.v.). Ook Outa Lappies is een meertalige verteller (p. 85) die uit een andere tijd lijkt te stappen en een onophoudelijk zwerversbestaan leidt. Zijn leven legt hij op een dagboekachtige manier vast in meertalige lappen 'waarop tekeningen en gedichten waren geborduurd' (p. 85). Allemaal genummerde hoofdstukken uit zijn leven, los van

elkaar maar '[…] almal en alles is afhanglik van af die ander een, so ook my regter en linker been' (p. 85). Poëticaal gezien lijkt Outa Lappies daarmee een oplossing te bieden aan de onderneming van de roman: tekstueel vormgeven aan een traumatisch verleden dat het heden maar niet wil loslaten.

Slotbeschouwingen

In de Zuid-Afrikaanse trilogie van Henk van Woerden wordt de ethische uitdaging voor de lezer niet alleen veroorzaakt door de aanwezigheid van vreemde talen in de literaire tekst maar ook door de verhouding tussen die uiteenlopende talen en de verhaalwereld waarin de tekst hen als 'andere' talen ensceneert. Sommige van die talen dagen elkaar uit. Ze kunnen elkaar ook overlappen, elkaar bestuiven, zich vermengen, dialogeren. Geen enkele van de besproken talen wordt voorgesteld als een zuiver en gesloten geheel, net zoals het niet mogelijk is voor een bevolkingsgroep om een of ander zuiver toebehoren op te eisen.

De 'glazen vertelstijl' – laten we die naam kiezen voor de vertelling van de mond vol glas, waarmee hij vormgeeft aan het domein van glas – waar de vertellers naar streven, is misschien wel de meest gepaste wijze om de geschiedenis van een gebarsten land te vertellen waar 'de toekomst van het verleden' (*Mond,* p. 174) recht in de ogen gekeken kan worden. De tekstanalyse toont aan dat eerder vermelde heterolinguïstische poëtica, die berustte op een interpretatie van Van Woerdens verklaringen tijdens een vraaggesprek, verder verfijnd kan worden. In de inleiding werd erop gewezen dat die heterolinguïstische poëtica pleit voor de erkenning van een zekere onmacht in realistisch geïnspireerde schrijfpogingen, gekoppeld aan een aanduidbare inspanning om daar via een gespleten, heterolinguïstische schrijfstijl iets aan te doen. Ik stelde dat het resultaat daarvan een oprecht gebrekkig realisme is dat eerlijk opkomt voor zijn onvoltooide karakter. Wat de ontleding van het heterolinguïsme in Van Woerdens teksten laat zien, is dat die glazen vertelstijl, door middel van de gespleten woordkunst, het ook mogelijk maakt om via de lectuur te ervaren wat de eenduidige hermetische afgesloten officiële taal niet toelaat. Naast het onverwoordbare van het landschap, ensceneert de heterolinguïstische taal ook wat het officiële discours dat eenduidigheid nastreeft, niet toelaat. De heterolinguïstische taal geeft vorm aan wat in de kunstmatig afgebakende eentaligheid geen plaats vindt, en daardoor buiten zicht zou moeten blijven.

Achteraf bekeken, blijkt dat die onzichtbaarheid reeds in de titel van de eerste roman vermeld staat. In *Moenie kyk nie* is de taal te ziek om liefde te herbergen. De taal is 'op een

bepaalde manier ontstoken […], afgestompt, melaats' (p. 128). Wie op zoek gaat naar een verklaring voor die titel, ontdekt dat die taalziekte ook voor de kleurling geldt, waarvoor er geen ander discours lijkt te passen dan dat van de Boer, alsof de officiële taal geen plaats toeliet voor de expressie van een liefdevolle blik, door een blanke geworpen op een kleurlinge : 'Moenie kyk nie', zo klinkt het verzoek dat het gekleurde meisje tweemaal laat horen aan Hans, die op haar verliefd is (*Moenie*, pp. 160 & 162). Zij is te bang om in zijn ogen de blik van de Boer te herkennen, die in haar 'iets in de orde van een dier uit het achterland' zou zien (*Moenie*, p. 161). De mond vol glas vergruizelt dat hermetische discours ten bate van een versplinterd perspectief. In die vertelde ruimte is plaats voor wat niet te verwachten viel, voor de blinde vlek, voor wat tot dan aan het zich ontnomen bleef: een geschiedenis van de Zuid-Afrikaanse natie waar een veelheid aan facetten in elkaar overlopen, waarin ook plaats is voor de kleurling als volwaardig mens, en waarvan het heterolinguïstische verhaal niet zoals Tsafendas' lintworm in de riolen van Lourenço Marques weggespoeld wordt (*Mond*, p. 160), maar door een glazen vertelling gehuisvest blijkt.

Bibliografie

Primair

Van Woerden, H. (1993). *Moenie kyk nie*. Amsterdam: Podium.
Van Woerden, H. (1996). *Tikoes*. Amsterdam: Balans.
Van Woerden, H. (1998). *Een mond vol glas*. Amsterdam: Podium.

Secundair

Berkvens-Stevelinck, Chr. (1998). Interview Henk van Woerden. *Nieuw letterkundig magazijn*, *16*, 9-11.

Dynarowicz, E. (2008). 'Tikoes' van Henk van Woerden: het Zuid-Afrikaanse landschap als brug tussen heden en verleden. In Z. Hrnčířová (Red.), *Praagse perspectieven 5. Handelingen van het Regionaal Colloquium Neerlandicum van Midden-Europa aan de Karelsuniversiteit te Praag* (pp. 389-398). Praag: Universitaire Pers.

Dynarowicz, E. (2011). Trauma, getuigenis en getuige in de Nederlandstalige literatuur over Zuid-Afrika in de overgangsperiode (1990-1994). In J. Gera (Red.), *Diversiteit: Handelingen Regionale Colloquium Neerlandicum* (pp. 281-295). Boedapest: Pro Nederlandistica.

Glorie, I. (1999). Soms denk ik: 'Ja, maar in het Afrikaans zou dit toch lekker veel beter hebben geklonken': Nederlander Henk van Woerden schrijft roman over Demitrios Tsafendas'. *Tydskrif vir Letterkunde*, *37* (2), 106-110. Laatst geraadpleegd op 14 oktober 2016 op http://maandbladzuidafrika.nl/Interview_Henk_van_Woerden_1999.

Grutman, R. (2002). Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique'. In F. Brugnolo & V. Orioles (Reds.), *Eteroglossia plurilinguismo letterario. II Plurilinguismo e letteratura* (pp. 329-350). Roma: Il Calamo.

Jaeger, T. (2013). De moorddadige lintworm. *Vooys*, *31* (3-4), 84-87.

Jaeger, T. (2015). *Koning eenog. Een migrantenverhaal. Leven en werk van Henk van Woerden*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas/Contact.

Keyser, G. (1998, 9 december). Apartheidswaan. *De Groene Amsterdammer*.

Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin: Paris.

Meijer, I. (2003). Henk van Woerden. In [idem], *De interviewer en de schrijvers. 50 literaire interviews van 1966 tot 1993* (pp. 232-328). Amsterdam: Prometheus.

Neefjes, A. (2005, 25 november). Bezonken Blauw. *De Standaard*.

Robbemond, J. (1998, 28 november). De smaak van een glasscherf in de mond. *Algemeen Dagblad*.

Schaffer, A. (2015, 16 januari). Op zoek naar een vorm, een thuis en erkenning. *NRC Handelsblad*.

Suchet, M. (2014). *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris: Classiques Garnier.

Van Coller, H. (2002). Antjie Krog se vertaling van Henk van Woerden se roman *Een mond vol glas*. *Literator*, *23* (2), 129-163.

Vanden Bosch, V. (2006, 27 maart). Gouden Uil belandt in Nederland. *De Standaard*.

Van Woerden, H. (2005). *Ultramarijn*. Amsterdam : Podium.