

# Die etiek (al dan nie) van niefiksie. Kantaantekeninge by Ryszard Kapuściński, Frank Westerman en Antjie Krog

## ABSTRACT

*As many authors have increasingly used 'nonfiction' to label their publications, the paper addresses issues related to this more and more common phenomenon. This comes as no surprise, for nonfiction is a lucrative genre, both for the authors and publishers. It is nevertheless important to bear in mind the fact that nonfiction is not a limitless and endlessly flexible genre. In nonfiction, an underlying claim on the side of both the authors and publishers is that it offers a factual description of reality. Factual content, as the basic component of nonfiction, is actually openly emphasized by the authors, publishers, bookseller and critics. In fact, however, many writers labeling their publications as nonfiction are not ready to abandon their fictional aspirations, thus breaking the pact established between them and the readers. This paper discusses instance of such a breach on the basis of the work of Ryszard Kapuściński, Frank Westerman and Antjie Krog.*

## 1. Inleiding: *Kapuściński non-fictie*

In Maart 2010 word *Kapuściński non-fiction* (Domosławski 2010) in Pole gepubliseer, 'n opspraakwekkende biografie van die bekendste Poolse rapporteur, Ryszard Kapuściński, wie se boeke in byna al die groot wêreldtale vertaal is en aan wie talle niefiksieskrywers hulself verwant voel. Kapuściński is in 2007 oorlede.

Artur Domosławski – die skrywer van die biografie en 'n navolger en goeie vriend van Kapuściński – is uit alle oorde gekritiseer omdat hy, na die oordeel van hierdie kritici, sy meester gediskrediteer het deur onder andere ook sy liefdesekapades en politieke nie-korrekte keuses te onthul. Tydens sy lewe was Kapuściński nooit eintlik die teiken van kritiek nie; met dié publikasie kom dit daarom soos 'n dubbele dwarsklap.

Naas sy vermeende liefdesavonture, politieke konformisme en die (weer eens vermeende) samewerking met die kommunistiese Poolse spioenasiediens, is daar egter veral één ding in die boek wat baie lesers hinder. Domosławski laat duidelik blyk dat Kapuściński die grens tussen fiksie en niefiksie dikwels nie te ernstig opgeneem het nie en hier en daar sy verbeelding die loop laat neem het.

Die biografie het 'n interessante gesprek aan die gang gesit. Aan die een kant is daar die voorstanders van die “gemengde genres”, wat niks daarmee verkeerd sien dat Kapuściński aan 'n soort *skisofrenie literaris* ly nie. Hy word gelees omdat hy iets eg en waar beleef het, omdat hy insig gekry het in die leefwêreld van die “ander” of omdat hy iets deeglik ondersoek het. Kapuściński benadruk dikwels self dat hy as 'n omvattende of volwaardige skrywer beskou wil word, en nie slegs as die skrywer van niefiksie nie. Sy tradisionele kritici (of eerder: apologete, want 'n indringende kritiese beskouing oor Kapuściński se werk bestaan daar in Pole nie) sou sy werk in sowel die letterkundige of belletrie-boekrakke as saam met gesaghebbende antropologiese geskrifte wou sien staan (Bratkowski, 2010; Janowska, 2010; Wojciechowski, 2010; Kurkiewicz, 2010; Pollack, 2010; Van den Bergen-Makala, 2010; Stasiuk, 2010; en Bauman, 2010). Die resensente, en Kapuściński self, gaan daarvan uit dat die grens tussen fiksie en niefiksie in sy tekste opgehef word.

Aan die ander kant staan daar in die huidige gesprek rondom die biografie daardie kritici wat aanvoer dat niefiksie juis niefiksie moet bly: ter wille van die genre en, uiteindelik, ter wille van die letterkunde. Hulle is egter in die minderheid (Leszczyński, 2010; Władyka, 2010; Burnetko, 2010; en Ash, 2010).

## 2. 'n Uitgangspunt: wat maak niefiksie niefiksie?

Wat maak niefiksie dan niefiksie? Dit lyk asof 'n mens met 'n redelike mate van sekerheid kan verklaar dat daar geen teks-interne eienskappe van niefiksie is nie. Navorsing sedert die 1950's wat die onderskeidende kenmerke van fiksie en niefiksie probeer kategoriseer het, is vandag eintlik maar net van historiese belang (Zander, 1999:56-66).

'n Mens kan waarskynlik aanvoer dat niefiksie ontstaan op daardie oomblik wanneer die skrywer self aan sy lesers belowe dat hy iets wat werklik gebeur het, gaan opskryf; iets wat hy self persoonlik beleef het of deeglik ondersoek het. Hy kies daarvoor die kader van niefiksie: 'n gevestigde en gerespekteerde genre met 'n aantal gespesialiseerde uitgewers (of uitgewersreeke) en literêre pryse wat daaraan gekoppel word.

'n Niefiksieboek sou dalk net so goed 'n goeie roman kon wees, maar kry 'n ander status wanneer hierdie ooreenkoms, die referensiële ooreenkoms (Lejeune, 2001:47), tussen skrywer, uitgewer en leser gesluit word. Die hele dossier van die skrywer (onderhoude, sy vorige publikasies, internet-webwerwe) en paratekstuele elemente van die boek self (kaarte, foto's, bronnelyste) versterk hierdie afspraak.

Tog is daar steeds meer skrywers van niefiksie wat, soos Kapuściński, hulle as verslaggewers voorhou (en dankbaar die hand uithou as hulle bv. pryse vir niefiksie in ontvangs neem), maar wat dan net daarna as volwaardige ander skrywers in 'n ander kategorie beskou wil word (en daarvoor dan ook pryse vir fiksie wil opeis). Twee skrywers uit die Suid-Afrikaanse en Nederlandse sfeer, Frank Westerman en Antjie Krog, kan as voorbeelde hiervan beskou word.

### 3. Frank Westerman se (outo-)definisie van niefiksie

Frank Westerman – naas Geert Mak die belangrikste Nederlandse niefiksie-outeur 'n begin sy skrywersloopbaan met twee omvattende geskrewe verslae uit die verdwene Joegoslavië (Westerman, 1994; Westerman-Rijs, 1999). Sy joernalistieke loopbaan en samewerking met Atlas-uitgewery (wat spesialiseer in niefiksie) is vaste onderdele van daardie verwysingsooreenkoms wat ek hierbo genoem het. Dit word in elke boek versterk met 'n aantal paratekstuele elemente: talryke kaarte en 'n bronnelys.

Met Westerman se derde boek, *De graanrepubliek* (1999) – 'n verhaal wat afspeel in Noordoos-Groningen – word sy romaneske of romanagtige ego steeds opvallender. Hoewel hy benadruk dat “niets verzonnen is”, is dit tog ook “alles gekleurd”. Dit was “een selectie van wat hem heeft geboeid, verbaasd of ontroerd”. Sy trofee – lig Westerman ons in – het hy “zo gerangschikt en belicht dat hij er, zoals museumdirecteur, zijn eigen verhaal mee vertelt” (Westerman 1999:253). Die beskrewe dekor in die proloog laat die leser dink aan die tipiese stylwending van magiese realisme:

Diep in de Groninger Veenkoloniën, voorbij de A-zoveels en de P's voor carpoolers, ligt het dorp Hoornderveen. Op de ANWB-wegenkaart hangt het als een lui spinnetje in een web van ruilverkavelingwegen – ter hoogte van een sluis in het B.L. Tijdenskanaal. Maar in werkelijkheid is het onvindbaar (Westerman, 1999:9).

Die indruk word in die laaste hoofstuk *expressis verbis* bevestig: die polders wat onder water gesit word, laat hom dink aan die dorp Macondo uit *Honderd jaar eenzaamheid* wat op die laaste bladsy deur 'n orkaan uitgewis word:

Mijn boek – verschenen in 1999 – was af, maar de geschiedenis trok zich daar niets van aan. Die ging door, zelfs al had de koningin het decor onder water gezet. Het dorp Macondo uit *Honderd jaar eenzaamheid* wordt op de laatste bladzijde door een orkaan weggevaagd, en dat is tegelijk ook het einde van de familie Buendía, “omdat de geslachten die gedoemd zijn tot honderd jaar eenzaamheid, geen tweede kans krijgen op aarde”. Maar ik heb geen roman geschreven en mijn hoofdrolspelers zijn niet in één grote kolk omgekomen, nee, ze belden me op of sturden een kaart (Westerman 1999:258).

Die posisie wat Westerman inneem, is duidelik dubbelsinnig. Hoewel hy sy karakters *dramatis personae* noem (Westerman, 1999:14), is hulle regte mense van vlees en bloed; die verteller word ook maklik herkenbaar as Frank Westerman. Die suggestie is egter dat hy voortaan 'n *besondere soort* niefiksie wil skryf. Wat hy maak, is kuns: hy bou 'n verhaal op, beheers die personages daarbinne, eien hom die reg toe om subjektief te wees. Die verhaal van die Buenda-familie wat deur 'n orkaan weggevee word, ken ons danksy Marquez; die verhaal van die Nederlandse dorp Hoornderveen is aan Westerman te danke. Tussen die twee, meen Westerman, is daar geen verskil nie.

In *Ingenieurs van de ziel* (2002) word Westerman se beskouing oor niefiksie weer meermale te berde gebring. Die ingenieurs van die siel, waarna die titel verwys, was Russiese skrywers wat tydens die Sowjet-era 'n biblioteek volgeskryf het oor die grootste (en ekologies rampsalige) waterprojekte van Stalin. Die kaart van die Sowjetunie wat die verteller aan die begin van sy verhaal op 'n Moskouse straat koop, maar wat ook as 'n paratekstuele element aan die begin van die vertelling geplaas word, noem hy "geografisch hallucinogeen" (Westerman 2002:10) wat die leser blindelings aan die werklikheid van die teks laat glo. "Het kaartje-voorin" – skryf Westerman – "werkt als een vaccin" (Westerman 2002:10). Jy belowe daarmee niefiksie, maar dan kan jy daarna daarmee enigiets doen wat jy wil.

Twee jaar na *Ingenieurs van de ziel* verskyn *El Negro en ik* (2004) – die volgende ambisieuse stap van Westerman wat duidelik die grense van niefiksie probeer verskuif. *El Negro en ik* is 'n verslag van 'n soektog na die herkoms van die opgestelde Afrikaan van die titel. Daarnaas, maak die titel dit verder duidelik, gaan die boek ook oor die outeur self.

Die bande van die referensiële verbond of ooreenkoms wat Westerman se verbeeldingskrag moet inperk, word dus al hoe losser. In *De graanrepubliek* het hy sy feite soos 'n museumdirekteur "zo gerangschikt en belicht" om sodoende sy *eie* verhaal te vertel. In *Ingenieurs van de ziel* blyk dit dat vertroude paratekstuele elemente van die referensiële ooreenkoms niks meer was as 'n "vaccin" vir liggelowe lesers nie. Frank Westerman gee nie die etiket van die niefiksieskrywer op nie, maar wil terselfdertyd sy paspoort as romanskrywer in die hand hou. Die metafoor van 'n museumdirekteur uit *De graanrepubliek* wat deur middel van tentoonstellinge sy *eie* verhaal vertel, word in *El Negro en ik* nog verder uitgewerk. In hierdie teks word die niefiksieskrywer vergelyk met 'n taksidermis, die man wat die bok wat jy geskiet het, laat regopstaan op jou stoep.

De broze, half verweerde beenderen pasten maar op één manier in elkaar, maar de gewrichten waren zo uitgesleten dat je je afvroeg of ze ooit passend waren geweest. Er kwam draadstaal aan te pas om het borstbeen en de kop te stutten en ook om alle wervels van hals tot staart tot een

ruggengraat te voegen. De kunst van de taxidermie, ik had er niet eerder bij stilgestaan. [...] Nu, terugkijkend op twee jaar onderzoek en schrijven, valt me de verwantschap op met het werk van de taxidermist: ook ik heb geprobeerd om het verhaal van *El Negro* en ik zo natuurgetrouw mogelijk op te zetten. [...] De opgediepte bouwstenen heb ik afgeklopt, bestudeerd, geschilder en uiteindelik met die spesie van mijn subjektiewe waarneming en interpretatie tot dit boek gevoegd – steeds met die rekonstruksie van die natuur voor ogen (Westerman, 2004:242).

Waar die niefiksieskrywer vergelyk word met die museumdirekteur, impliseer dit dat so 'n skrywer die vergaarde feite in sy of haar teks, die “tentoonstelling”, weliswaar willekeurig “belicht en gerangskikt”, maar ook dat hy by die feite, sy “artefakte”, moet bly. Deur die niefiksieskrywer te vergelyk met 'n taksidermis, waag Westerman egter 'n stappie verder. Die taksidermis rekonstrueer sy dooie diere “natuurgetrouw”, wat nie dieselfde ding is, nie gelyk is aan “natuurlik” nie – iets waarop Westerman self wys. Die *mimesis* van niefiksie, so vertel Westerman ons, lyk soos die dun vel van 'n opgestopte dier. Van buite boots die voltooide produk die natuurlike, normale voorkoms na, maar binne-in, agter die fasade, berus dit op 'n deurdagte konstruksie, op iets wat kunsmatig gevorm en geskep word: op iets wat in sy Latynse oorsprong *fictio* sou kon heet. Feite is net soos “verweerde beenderen” – hulle pas in mekaar alleen, maar danksy die verbeeldingskrag van die skrywer.

Toe Westerman vir *El Negro en ik* in Maart 2005 met die prestiege Gouden Uil bekroon is, stel hy in sy dankwoord voor (maar hierdie keer sonder onnodige beeldspraak) om afskeid te neem van terme soos fiksie en niefiksie. Hy probeer terstond en ter plaatse 'n nuwe onderskeid daar te stel: een tussen “fiksie” en “nie-fiksie”, tussen tekste wat ons verras, onthuts en ontroer aan die een kant, en tekste wat dit beskryf wat ons al ken of weet, aanvoel of kon vermoed (Ceelen-Van Bergeijk, 2007:25).

*Ararat* (2007), Westerman se onlangse boek, wat as niefiksie bemark en verkoop word en niefiksiepryse ontvang, bly egter romanesk in sowel vorm as opset of inslag. Hy bou sy teks op “om die klank, die cadans”, “ketst zijn zinnen tegen elkaar” (Westerman, 2007:21) en laat die lettergrepe van die woord “Ararat” op sy tong rol (Westerman, 2007:3), soos Nabokov se Humbert dit in die vorige eeu doen met *Lolita* se naam. Feitelik skryf Westerman 'n roman oor sy persoonlike soektog na denkbeelde oor wetenskap en religie, oor sy reis na die hange van die Bybelse berg. Met die etiket “non-fiksie”, waarvan hy dus nog geen afskeid neem nie, is dit hierdie keer soos met die ark van Noag: dit is in die eerste plek 'n *verhaal*, maar “het gegee dat je ‘daarginds’ kan zeggen en met je vinger kan wijzen, laat mij niet onverschillig” (Westerman, 2007:26).

Dit laat ook Westerman se lesers “niet onverschillig”. Vertaalregte vir *Ararat* is teen September 2010 vir nege tale verkoop en die boek is reeds vir drie

niefiksiepryse genomineer. Westerman kan miskien sy romaneske ego verder laat groei, maar dit neem niks daarvan weg dat hy nog steeds bewustelik profiteer van die prestige van daardie selfde “niefiksie” wat hy as begrip afgeskryf het nie.

#### 4. Antjie Krog: verhale tot waarheid versin

Antjie Krog loop in haar trilogie oor die nuwe Suid-Afrika dieselfde paadjie as Frank Westerman. *Country of My Skull* (1998), *A Change of Tongue* (2003) en ook die onlangse *Begging to be Black* (2009) word deur Krog self as niefiksie beskou (Krog 2009b). Vir *Country of My Skull* ontvang sy dan ook in 1999 die Alan Paton-prys, wat slegs vir niefiksie toegeken word. Die “niefiksionele” karakter van al drie hierdie boeke berus egter op ’n spesifieke *licentia poetica* van die skryfster wat sy “stikwerk” (*quilting*) noem. Sy berig nie, sy skryf geen relaas neer nie: sy vertel (Krog, 1998:170-171). Wat sy belangrik vind, is nie *die* waarheid nie, maar *haar* waarheid, ’n waarheid wat opgevolg of aangedik word met die verhale van ander mense of met Krog se verbeeldingskrag.

Sy reageer oorgevoelig op ’n paar stemme van kritiek wat beweer dat sy ’n duidelike genre-grens vervaag:

Country of My Skull is my own, highly personalized version of experiences at the TRC. Country of My Skull is NOT a journalistic or factual report of the Truth Commission. In fact, the problem of truth, the ethical questions around the ‘making’ of truth, the use of other people’s truths, the relation between power and truth, and other factors at play in the execution of truth, all form part of the text itself. For me, we were forging a new vocabulary in an open and democratic society where finally the past had been made known. Everybody was a textmaker. Everyone’s input was equal. [...] Knowing that the text of Country of My Skull was a quilt of personal, South African and international input, and not a revelatory egg laid exclusively by myself, all source material was sent to the literary museum in Grahamstown for anybody to access. It is a pity that what could have been an interesting conversation [...] had become a scenario of unhelpful attacks. Is Boyhood fiction? Is Midlands, with its changed names and town, fact? In the Netherlands my work falls under the rubric of Creative Non-Fiction [...]. At an international publishers conference in Berlin last year a representative from Knopf Publishing House observed that writers were moving towards a new genre regarding non-fiction (Krog, 2006).

As Krog vra of *Boyhood* van Coetzee miskien ook as fiksie beskou moet word en of Johnny Steinberg se *Midlands* nog steeds niefiksie bly, dan is haar redenering, met alle respek vir Krog, alles behalwe bewyskrachtig. In die geval van *Boyhood* (1998) word die leser vooraf meegedeel en ingelig dat hy of sy juis ’n roman lees, al mag dit dan ook ’n semi-outobiografiese of selfs ’n volledig outobiografiese roman wees. Steinberg se *Midlands* (2002) bly ondanks veranderde plek- en persoonname ’n skoolvoorbeeld van waargtige niefiksie.

Krog is trots daarop dat haar *eie* waarheid in die Nederlandse vertalings as *niefiksie* verkoop word. Al drie boeke word deur Amstel Uitgever op die mark gebring in die reeks “Olympus Non-Fictie”. Daar kan egter geen verskoning daarvoor wees dat Krog die grens tussen niefiksie en fiksie hier en daar met een dansende stap oorsteek of gewoon minag nie.

Insiggewend in hierdie verband is die inleidende woorde wat by die Nederlandse vertaling van *Country of My Skull* deur Adriaan van Dis geskryf word. Hy is ’n outeur wat self nogal willekeurig omgaan met die etikette van fiksie en niefiksie, dikwels afhanklik van die feit wat daar met onderskeie klassifikasies te verdien val. “De dichter is hier journalist”, skryf Van Dis. Sy “probeert zo objectief mogelijk door te geven wat ze hoort, maar ze kijkt met het oog van de dichter”. En ten slotte: “Antjie Krog heeft literatuur gemaakt, tegen haar wil misschien, maar ze heeft gedaan wat dichters in Afrika al eeuwen doen: de geschiedenis doorgeven. En daarmee tilt ze de reportage van de Waarheid-en-Verzoeningscommissie over de tijd heen” (Van Dis, 2010:7, 8, 10). Van Dis se redenering moet egter, myns insiens, betwyfel word.

Krog verklaar die verskuiwing van “joernalis-as-getuie-van-die-geskiedenis” na “digter-as-getuie-van-die-geskiedenis” aan die hand van die besondere rol wat die digters in die Afrikagemeenskappe in hulle eie samelewing speel. Sy haal woorde van ’n Senegalese digter aan:

In my culture you don't just become a poet. You have to apply first. And the older poets come together and your ancestry is studied and your ability tested. And if you are chosen, you take up an apprenticeship with the chief poet. And he teaches you the nation's poetry. And your people's poetry is your people's lyrical soul, their history. And you may not say it in a new way, you may not change it, because then you forge what has happened... The more accurately you preserve the poetry, the better you perform, the better poet you are (Krog, 1998:221-222).

So manipuleer Krog egter genre-onderskeidings. Indien sy self haar drieluiik “niefiksie” noem, maak sy gebruik van ’n genre wat in die Wes-Europese estetisisme veranker is en wat nie in die tradisionele Afrika-literatuur voorkom nie (Zander 1999:75). Vir die Westerse leser hou sy haarself voor as skrywer van niefiksie, met al die gepaardgaande voordele wat daarmee saamhang. Terselfdertyd verklaar sy dan verder alle vervormings van die genre, die skending van die referensiële ooreenkoms met die leser, aan die hand van ’n eiesoortige inheemse Afrika-estetika.

Harris Ashleigh teken in sy bespreking sy besware aan teen die wyse waarop Krog die stemme van mense wat voor die Waarheid-en-Verzoeningskommissie getuig het in ’n fiktiewe betekenisstelsel geïnkorporeer het (Ashleigh 2006). Na my mening bly Ashleigh egter maar lig met sy kritiek. Wat Krog feitlik doen, is ’n dubbele manipulasie. Deur subjektiewe, fiktiewe en digterlike vorm transformeer

sy die stemme van individuele getuies tot 'n universele verhaal. Sy waag dit egter nog 'n stap verder: op hierdie literêre en poëtiese-ervormde stemme plak sy nou die etiket: *niefiksie*. Haar *eie* waarheid word, soos ek reeds aangedui het, op hierdie wyse *die* waarheid.

In *A Change of Tongue* gaan Krog op dieselfde manier te werk. Halfpad word die hoofstuk-indeling in fiktiewe en nie-fiktiewe vertellings laat vaar, en word die narratiewe subjek gewoon hibridies in haar genre (Krog, 2003:232). Krog sê dan ook *expressis verbis* dat die waarheid niks meer is as 'n konstruksie nie:

This is perhaps not the time and place to discuss my view that everything which has been transformed into language has already become fiction. How many times did I not go to town with my mother, and when she told my father about it afterwards, what for me had been a very ordinary excursion became a riveting experience, fraught with meanings and depths of imagery (Krog, 2003:362).

Die grens tussen die waarheid en fiksie word voortdurend deur verskillende vertelinstansies afgebreek. Die moeder van die verteller skryf 'n verslag van 'n gesinsreis na Kaapstad vir die Suid-Afrikaanse tydskrif, toe nog *Sarie Marais*. Dan sê sy teenoor haar dogter, hier in Engels en dus ook reeds uit die oorspronklike werklikheid "vertaal": "I wasn't giving a factual account of what happened that morning, I wanted to say some other things in an amusing way. [...] Every story must have an ending. This was the ending that I made" (Krog 2003:82). Die behoefte van die verteller om juis vir *niefiksie* te kies spruit dan uit die skrywe van haar ma wat op sommige plekke, so meen die verteller, *die* waarheid geweld aandoen:

But what if I feel you can write and everything, but me personally you must leave out of it. I don't want to be part of your writing.' 'If you feel that I'm twisting things, you can write your own story and correct it. I don't deny you that right. But if you really don't want to be part of it, I can take you out. Then I will just write about my three children instead of four, and you will disappear. You will be missing from the family.' 'And say I don't mind disappearing?' Her mother stands quietly for a long while, her head forward on her chest. 'I mean, you actually abuse me in your version of...' (Krog, 2003:82).

As gevolg van 'n verfrommelde hardeskyf, vloei uiteenlopende *niefiksionele* tekste in die tweede deel van die boek deurmekaar: familieherinneringe uit die Tweede Anglo-Boereoorlog, verhale oor die volksmoord in Rwanda, fragmente van 'n onderhoud met 'n slagoffer van apartheid wat haar getuienis voor die Waarheids- en Versoeningskommissie aflê. "The first duty of memory is to find words to bear testimony, the second is to try and explain what happened, then it's time for cleansing, and finally for transforming words into oxygen" (Krog 2003:148). Wat Krog waarskynlik met die gewigtige metafoor probeer omvat, is haar ontkenning van genre-onderskeidings. *Cleansing* is die genre wat aan gevonde woorde opgelê word. As skrywer probeer sy verklaar wat daar gebeur het, en in 'n bepaalde



stadium kom daar dus tyd vir hierdie suiwering – die besluit watter genre-aanduiding gekies gaan word vir die verhaal. Volgens Krog het hierdie besluit egter nie enige beduidende invloed op die getuienis self nie.

In “Acknowledgements” skryf sy onomwonde:

This book would not have been possible without the storytellers of the Free State – they are really telling the change. Among them are my brothers and my mother who have taught me how the stories around one can lie the truth. Therefore many names and places have been changed – the ‘I’ is seldom me, my mother and father not necessarily my parents, my family not really blood relatives, and so forth (Krog 2003:369).

Hierdie hulde aan mense wat haar geleer het om die verhale rondom haar tot waarheid om te lieg, is egter ’n loflike dankbetuiging van iemand wat niefiksie skryf.

Krog benadruk voortdurend haar skeptisisme oor die idee van objektiewe kennis en stel haar op as ’n oortuigde solipsis – as skryfster kyk sy na die wêreld, maar beweer dat alleen haar eie ek en haar bewussynsaksies bestaan. Die werklikheid word sodoende gereduseer tot ’n ballasmandjie van subjektiewe indrukke, tot ’n integrale deel van haar belewingswêreld. Krog kyk egter die feit mis dat niefiksie as ’n genre juis ’n belangrike rol vir die leser speel. Niefiksie bring bepaalde kennis by die leser tuis en laat hom hierdeur funksioneer binne die openbare, maatskaplike sfeer. Niefiksie verken die werklikheid en insieer “een gemeenschappelijk werk aan het oprichten van een verstaanbare wereld” (Ricoeur 2008:84), soos hy dit heel gepas formuleer in sy herwaardering van *mimesis* in *Temps et récit*.

Indien die skrywer toelaat dat fiksionele elemente verweef raak met die niefiksie, verswak sy die referensiële krag van haar verslag en bedrieg sy haar leser wat die referensiële ooreenkoms in goeie trou aanvaar. Daaruit spruit ook dat Krog haar verpligting, wat onderliggend is aan die referensiële gebruik van taal binne die raamwerk van niefiksie, nie ernstig hoef op te neem nie.

John Austin wys in sy *How to do things with words* daarop dat ’n gedig, soos ’n grap of ’n teaterstuk, geen verpligting aan sy outeur oplê nie. “A performative utterance”, verklaar hy, “will be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy... Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use – ways which fall under the doctrine of the *etiolations* of language (Austin, 1975:22). As ons ’n oomblik stilstaan by hierdie stelling van Austin en daarmee verder werk, kan ons tot die gevolgtrekking kom dat die verwewing van fiksie in niefiksie tekste *de facto* as ’n soort dubbele parasitisme opgeneem kan word. Krog belowe aan ons met die etiket “niefiksie” dat sy aan al die pragmatiese eise van waaragtige stellings (eerlikheid,

betrokkenheid, bewyskrag) voldoen, maar daardie verantwoordelikheid skud sy hier en daar na eie goeddukke van haar af.

In hierdie vervaging van die grens tussen geskiedskrywing, niefiksie en belletrie staan Krog natuurlik nie op haar eie nie. Natalie Zemon Davis – om die voorbeeld van hierdie prominente Kanadees-Amerikaanse historikus te noem – trek in *The Return of Martin Guerre* (1983) die verskil tussen feit en fiksie in twyfel.

’n Historikus, voer sy aan, gee ’n beeld van die geskiedenis ook deur sy eie verbeeldingskrag in te span, waardeur die kern van die saak [die historiese gebeurtenis, dus] sonder meer voorop kom staan. In haar boek vertel sy die verhaal van ’n man uit die sestiende eeu wat na ’n Pirenese dorp gaan en hom as eggenoot voordoen, as iemand wat in werklikheid in die oorlog gesterf het, iets waarvoor hy dan tereggestel word. Die verhaal van die bedrieër is terselfdertyd ’n beeld van sestiende-eeuse boere-mentaliteit.

Davis eien haar selfs die reg toe om die bestaande lakunes in die argiefbronne met haar verbeelding aan te vul (Davis, 1983:viii). In haar boek *Fiction in the Archives: Pardon Tales and Their Tellers in the Sixteenth-Century France* beklemtoon Davis die kreatiewe, skeppende karakter van geskiedskrywing en bring metodologiese hulde aan Hayden White en Roland Barthes (Davis, 1987:3). In 2010 word Davis bekroon met die Holberg International Memorial-prys. Die jurie loof haar as “one of the most creative historians writing today, who inspired younger generations of historians and promoted cross-fertilization between disciplines”. Haar “stikwerk” van feit en fiksie (om Krog se term aan te haal) het, volgens die jurie, laat blyk “how particular events can be narrated and analyzed so as to reveal deeper historical tendencies and underlying patterns of thought and action” (Holberg Prisen, 2010).

As Krog skryf dat alles wat deur taal getransformeer word, in feite fiksie *is* (Krog 2003:362), voeg sy haar eie stem by tot die kritiek van die “referensiële illusie” – ’n modewoord wat sedert die jare sestig tot en met die tagtigerjare van die vorige eeu in die literatuurwetenskap en geskiedskrywing die rondte gedoen het. In *S/Z* val Roland Barthes met sy *l’effet de réel* die grondslag van mimesis aan: ons word nie deur ’n werklikheid aangegryp nie, maar deur die werklikheidseffek van die voorstelling wat oorgedra word. Hierdie uiters naïewe kritiek van die realisme bereik sy hoogtepunt in die postmodernistiese uitweidings oor taalkonstruksies wat na hulle self verwys en wat in die weg staan van die herkenning van die bestaande werklikheid.

Paul Ricoeur (2006:350-351) bly egter die historiese werklikheid in literêre vorm verdedig. Die begrippepaar ‘historiese verhaal’ (niefiksie) en ‘fiksie’, wat as genres op ’n literêre terrein werksaam is, sien hy as teenstrydig. ’n Roman, selfs die mees realistiese een, bly altyd iets anders as ’n historiese werk. Die belangrikste

verskil lê in die onderliggende afspraak tussen die skrywer en die leser. As dit nie eksplisiet uitgespel word nie, hou hierdie afspraak in dat daar enersyds by die leser ander verwagtings geskep word en ander beloftes andersyds deur die skrywer gemaak word. Die leser wat 'n roman oopslaan is daarop voorbereid dat hy 'n irreële wêreld binnetree. Is die verhaal spannend genoeg, is die leser dan ook bereid om hom te onderwerp aan wat Samuel Taylor Coleridge die *willing suspension of disbelief for the moment* noem: hy maak asof wat vertel word in die werklikheid, waaragtig gebeur het. Daarteenoor hoop die leser vaniefiksie dat hy met behulp van argiefstukke, getuies en/of belewenisse van die outeur deel kan hê aan gebeure wat werklik plaasgevind het. Hy bly wakker, kyk krities toe; hy verwag miskien nie 'n handboek in die fisika nie, maar wel 'n eerlike en betroubare verslag. Solank as wat ons te make het met gevestigde literêre genres, is fiksie eniefiksie gewoon net nie tipes diskoerse wat met mekaar uitwisselbaar is nie.

Krog eis met haar kritiek op die referensiële illusie die onmoontlike: 'n soort kommunikasie wat miskien net denkbaar is onder engele, wat sonder vervorming die werklikheid weergee. En omdat dit tog nie bestaan nie, verklaar sy die onmag vaniefiksie en die subjektiwiteit van elke vorm van die literatuur. Antjie Krog skryf en verkoop [met heelwat sukses]iefiksie, maar twyfel terselfdertyd aan die geloofwaardigheid van daardie genre. Omdat alles wat deur taal getransformeer word, volgens haar, fiktief word, bestaan daar vir Krog geen graadverskille op die verwysingskaal tussen teks en werklikheid nie. Sou ons Krog se redenasie as betroubaar aanvaar, sou 'n realistiese roman nie meer realities wees as pastorale letterkunde nie, en sou 'n mens verskillende perspektiewe in die skilderkuns nie as minder of meer natuurgetrou kan omskryf nie, omdat hulle almal maar net tot "konvensies" gereduseer sou moes word. As lesers kan ons ons egter nie voorstel datiefiksie – in die betekenis van 'n genre-geklassifiseerde manier van skryf oor die werklikheid – 'n onmoontlike projek is. Die mens het sy talige vermoë ontwikkel om juis ook oor dinge te praat wat nie die taal self aangaan nie.

In haar repliek op kritici wat haar hierdie verwarring van genres kwalik neem, skryf sy dat sy hulle aandrang om te verduidelik hoekom haariefiksie so baie soos fiksie lyk, 'n besondere bizarre vraag vind. Daar word van haar geëis, sê Krog, om te verklaar waarom 'n vurk nie 'n lepel is nie (Krog 2006). Persoonlik dink ek egter dat 'niefiksieskryfster wat wil smul aan die gul tafel wat vir 'n spesifieke genre voorgesit word, darem sou moet weet hoe sy haar messegoed gebruik.

## 5. Ten slotte

Ek pleit vir die behoud van 'n duidelike grens tussen fiksie eniefiksie, vir duidelike kriteria wat ons, die literêre kritici en "professionele" of ingeligte lesers, vaniefiksieskrywers sou kon verwag. Dit beteken nie dat ek beskou moet word as 'n

half-opgeleide akademikus wat nie die lesse van die postmodernisme en die *New Historicism* grondig bekyk en ter harte geneem het nie. So ver dit my aangaan, kan sowel geskiedskrywing en antropologie as niefiksie gewoon voortaan “literatuur” genoem word. Maar solank niefiksie egter nog binne ons Wes-Europese tradisie as ’n aparte genre bestaan, met eie uitgewers of drukname, publikasiereekse en pryse, moet skrywers wat van daardie mark wil profiteer, eerlik bly teenoor hulle lesers. Ryszard Kapuściński sou daarom liever verslaggewer moes gebly het. Frank Westerman sal uiteindelik moet kies tussen niefiksie en sy romaneske ego. En Antjie Krog? Ter wille en ten bate van die letterkunde (veral van niefiksie) moet sy, soos Fanie Olivier dit geformuleer het (Olivier, 1996), liever gedigte bly skryf.

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

Universiteit van Pretoria

## Aantekeninge

1. As voorbeeld van Adriaan van Dis se spel met genres van fiksie en niefiksie kan sy Suider-Afrikaanse ervarings, versamel in *Het beloofde land. Een reis door de Karoo* (1990) en *In Afrika* (1991) voorgedhou word. Beide boeke het in die begin duidelik die etiket ‘*reisroman*’ gekry en nog in 2003 is alle Van Dis-reistekste uitgegee onder die titel *De reisromans*. In 2008 is sy reistekste egter heruitgegee sonder ’n duidelike genre-aanduiding. Hierdie “kwytraking” was nie toevallig nie. In dieselfde jaar het Adriaan van Dis as vervaardiger van ’n televisiereeks oor Suid-Afrika opgetree wat op die Nederlandse kanaal VPRO as *Van Dis in Afrika* uitgesaai is (bekroon met ’n belangrike prestige “Zilveren Nipkopschijf”). Die enorme populariteit van die TV-reeks het tot ’n heruitgawe van albei Afrika-reisboeke gelei, maar hierdie keer het die fiksionele karakter daarvan kwytgeraak. Op die omslag is Van Dis deur sy uitgewer aanbeveel s “een onverschrokken reiziger, onafhankelijk, wars van ideologieën die de verslaggeving over Afrika dikwijls geweld aandoen” (Van Dis 2008). Die uitgewery Augustus het *Het beloofde land* en *In Afrika* weer in 2009 uitgegee. Op die omslag is ’n foto uit die film geplaas: Van Dis met een van sy gespreksgenote. Hierdie duidelike referensiële ooreenkoms het die oorspronklike fiksionele afspraak weggevee.

## Verwysings

ASH, T.G.

2010. Musimy wierzyć świadkom. *Gazeta Wyborcza*, 13-14 Maart. [Besikbaar by:] [http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7657045,Ash\\_Musimy\\_wierzyzc\\_swiadkom.html](http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7657045,Ash_Musimy_wierzyzc_swiadkom.html). [Toegang: Mei 2010].

ASHLEIGH, H.

2006. Accountability, acknowledgement and the ethics of 'quilting' in Antjie Krog's *Country of My Skull*. *Journal of Literary Studies*, 22. [Besikbaar by:] [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_hb3050/is\\_1-2\\_22/ai\\_n29312639/](http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3050/is_1-2_22/ai_n29312639/). [Toegang: Julie 2010].

AUSTIN, J.L.

1975. *How to do things with words*. Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press.

BAUMAN, Z.

2010. Sztuka pisania o sztuce. *Tygodnik Powszechny*, 9: 34-35.

BRATKOWSKI, P.

2010. Ani bajka, ani lincz. *Newsweek*, 23 Februarie. [Besikbaar by:] <http://www.redakcja.newsweek.pl/Tekst/Polityka-Polska/535172,Biografia-kapuscinskiego-ani-bajka-ani-lincz.html> [Toegang: Maart 2010].

BURNETKO, K.

2010. Nowa twarz Pana Ryszarda. *Polityka*, 9 Maart. [Besikbaar by:] <http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1504034,1,kapuscinski-czy-teraz-trzeba-go-czytac-inaczej.read> [Toegang: Maart 2010].

CEELEN, H. – VAN BERGEIJK, J.

2007. *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.

COETZEE, J.M.

1998. *Boyhood. Scenes from Provincial Live*. London: Vintage.

DAVIS, N.Z.

1983. *The Return of Martin Guerre*. Cambridge: Harvard University Press.

1987. *Fiction in the Archives: Pardon Tales and Their Tellers in the Sixteenth-Century France*. Stanford: Stanford University Press.

DOMOSŁAWSKI, A.

2010. *Kapuściński non-fiction*. Warszawa: Świat Książki.

HOLBERG PRIZEN

2010. "Holberg International Memorial Prize 2010: Natalie Zemon Davis". [Besikbaar by:] <http://www.holbergprisen.no/en/natalie-zemon-davis.html> [Toegang: Desember 2010].

JANOWSKA, K.

2010. U Domosławskiego trawa też miewa po dwa metry. *Przekrój* 8. [Beskikbaar by:] [http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7600871,Katarzyna\\_Janowska\\_\\_U\\_Domoslawskiego\\_trawa\\_tez\\_miewa.html](http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7600871,Katarzyna_Janowska__U_Domoslawskiego_trawa_tez_miewa.html). [Toegang: Maart 2010].

KROG, A.

1998. *Country of My Skull*. Johannesburg: Random House.

2003. *A Change of Tongue*. Johannesburg: Random House.

2006. Last Time, this Time, Westerman, F. [Beskikbaar by:] [http://www.oulitnet.co.za/seminarroom/krog\\_krog2.asp](http://www.oulitnet.co.za/seminarroom/krog_krog2.asp). [Toegang: Julie 2010].

2009a. *Begging to Be Black*. Johannesburg: Random House.

2009b. 'n Sterk letterkunde bestaan nie in 'n fluff nie (Antjie Krog in gesprek met Louis Esterhuizen). [Beskikbaar by:] <http://versindaba.co.za/2009/05/23/onderhoud-antjie-krog/>. [Toegang: Oktober 2010].

KURKIEWICZ, R.

2010. Podróż transkapsuścińska. *Przekrój* 9. [Beskikbaar by:] [http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7649513,Roman\\_Kurkiewicz\\_\\_Podroz\\_transkapuscinska.html](http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7649513,Roman_Kurkiewicz__Podroz_transkapuscinska.html). [Toegang: Maart 2010].

LEJEUNE, P.

2001. *Wariacje na temat pewnego faktu. O autobiografii*. Kraków: Universitas.

LESZCZYNSKI, A.

2010. Kiedy reporter gra nie-fair. *Gazeta Wyborcza*, 27-28 Februar: 15-16.

OLIVIER, F.

1996. Antjie moet liever bly gedigte skryf. *Boeke-Beeld*, 4 Maart. [Beskikbaar by:] <http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/1996/03/4/8/7.html>. [Toegang: Oktober 2010].

POLLACK, M.

2010. Nie przetłumaczę Domosławskiego. *Gazeta Wyborcza*, 2 Maart: 14.

RICOEUR, P.

2006. *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kraków: Universitas.

2008. *Czas i opowieść*. B. 1. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

STASIUK, A.

2010. A nawet jeśli to wszystko zmyślił. *Gazeta Wyborcza*, 2 Maart. [Beskikbaar by:] [http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7615303,Stasiuk\\_\\_A\\_jesliby\\_nawet\\_to\\_wszystko\\_zmyslil.html](http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7615303,Stasiuk__A_jesliby_nawet_to_wszystko_zmyslil.html). [Toegang: Maart 2010].

STEINBERG, J.

2002. *Midlands*. Johannesburg: Jonathan Ball Publishers.

VAN DEN BERGEN-MAKALA, E.

2010. Mission Impossible Domosławskiego. *Gazeta Wyborcza*, 15 Maart. [Beskikbaar by:] [http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7664374,Ewa\\_van\\_den\\_Bergen\\_Makala\\_Mission\\_impossible\\_Domoslawskiego\\_.html](http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7664374,Ewa_van_den_Bergen_Makala_Mission_impossible_Domoslawskiego_.html). [Toegang: Maart 2010].

VAN DIS, A.

1990. *Het beloofde land*. Amsterdam/Antwerpen: Augustus.

1991. *In Afrika*. Amsterdam/Antwerpen: Augustus.

2003. *De reisromans*. Amsterdam/Antwerpen: Augustus.

2008. *Het beloofde land*. In *Afrika*. Amsterdam/Antwerpen: Augustus.

2009. *Het beloofde land*. In *Afrika*. Amsterdam/Antwerpen: Augustus.

2010. Voorwoord. In: Krog, Antjie. *De kleur van je hart*. Amsterdam/Antwerpen: Augustus: 7-10.

WESTERMAN, F.

1994. *De brug over de Tara*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.

1999. *De graanrepubliek*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.

2003. *Ingenieurs van de ziel*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.

2004. *El Negro en ik*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.

2007. *Ararat*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.

WESTERMAN, F. — RIJS. B.

1999. *Het zwartste scenario*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.

WŁADYKA, W.

2010. Rozmowa w TOK FM. Czy Artur nie powinien bardziej wcisnąć hamulec. [Beskikbaar by:] [http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7605877,Rozmowa\\_w\\_TOK\\_FM\\_\\_Lis\\_\\_Czy\\_Artur\\_nie\\_powinien\\_bardziej.html](http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7605877,Rozmowa_w_TOK_FM__Lis__Czy_Artur_nie_powinien_bardziej.html). [Toegang: Maart 2010].

WOJCIECHOWSKI, M.

2010. Bez tabu i złej woli. *Gazeta Wyborcza*, 5 Maart. [Beskikbaar by:] [http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7628135,Marcin\\_Wojciechowski\\_\\_Bez\\_tabu\\_i\\_zlej\\_woli.html](http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7628135,Marcin_Wojciechowski__Bez_tabu_i_zlej_woli.html). [Toegang: Maart 2010].

ZANDER, H.

1999. *Fact – Fiction – Faction. A Study of Black South African Literature in English*. Tübingen: Günter Narr Verlag.