

Jerzy Koch

Jerzy Koch is professor in Nederlandse en Afrikaanse letterkunde aan de A. Mickiewicz Universiteit, Poznan, Polen. Hij is ook een research fellow aan de Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein, Zuid-Afrika.

Afrikaanse plaas versus Antilliaanse plantage. Ruimte, lokaliteit en identiteit in *Mijn zuster de negerin* van Cola Debrot¹

African farm versus Antillean plantation

Propositions formulated with reference to one literary tradition could have a stimulating effect on research conducted in another. This contribution is aimed at establishing whether it is possible to analyse Dutch Antillean literature with Afrikaans literary concepts. To illustrate this, Cola Debrot's (1902-1981) *Mijn zuster de negerin* (My sister, the Negress, 1935) will be placed within the framework of the Afrikaans *plaasroman* (farm novel). This historical subgenre of the South African novel came to full bloom in the 1930s and 1940s. Central to the *plaasroman* is the farm-experience. The fact that contemporary Afrikaans authors are still interested in this novelistic mode testifies to its viability, which derives from the ample scope it provides for giving expression to problems concerning identity and locality. *Mijn zuster de negerin*, a true classic of Dutch literature, is studied here through the prism of the most typical elements of the *plaasroman*, for example the close connection with the soil and with nature, the space of the rural districts, the "plaas" as an idyllic place, the motif of the prodigal son, the rejection and acceptance of an inheritance/a legacy, the motif of the ancestors and rebellion against the older generation or the patriarchal order. Special emphasis is placed on the motif of house/homestead and barnyard, as the experience of these spaces contains the quintessence of all the other important motifs. Since the issue of identity and locality is central also to Debrot's novella, the Afrikaans *plaasroman* provides an expansive framework within which this Dutch story can be interpreted. **Key words:** Afrikaans *plaasroman* (farm novel), Cola Debrot (novelist), Dutch Antillean literature, identity, locality, space.

"Een zware weg terug naar het huis, waar hij een zuster had gevonden, maar een minnares verloren" (Debrot 1978: 65).

Probleemstelling

In de meeste gevallen wordt literatuur uit de voormalige Nederlandse koloniën apart bestudeerd. Soms worden nog Suriname en de Antillen, de West dus, als één geheel benaderd, maar Zuid-Afrika staat daarbij bijna altijd los van enig verband. Dit verwondert omdat literatuur uit deze verre kontreien, die de gewezen Nederlandse kolonies uitmaken, zich niet alleen ontwikkelde langs de dialogale/diagonale lijn: (Europees) moederland – (overzeese) kolonie. Dit verticale tweerichtingsverkeer noord-zuid mag het sterkste zijn (Rutgers 2002: 248), de schrijvers zelf hebben getoond dat er meer bestaat. Men denke alleen al aan de bijdrage van de Afrikaanse

schrijvers zoals C. Louis Leipoldt of Elisabeth Eybers aan het op Curaçao verschijnende tijdschrift *De Stoep* (1940-1951) – “een Nederlandstalig wereldtijdschrift” wat de geografische ruimte betreft (Rutgers 1996: 216).

Tot de hoofdstroom van de universitaire neerlandistiek is nog niet helemaal doorgedrongen welk nut in de comparatistische benadering van de koloniale Nederlandse en de Zuid-Afrikaanse literaturen verborgen zit. Gebrek aan kennis van de ontwikkelingsgang van de Afrikaanse letteren als gevolg van de jarenlange gescheiden groei is daar mede de oorzaak van. Ook vandaag wordt in Europa de Nederlandse en Afrikaanse literatuur apart bestudeerd, indien deze laatste überhaupt het object van onderzoek en onderwijs is.² Mijns inziens kunnen probleemstellingen geformuleerd met betrekking tot de ene literaire traditie een stimulerende uitwerking hebben op de studie van de andere. De door mij geponeerde werkwijze is typerend voor de associatieve benadering in de literatuurstudie waar de nadruk op overeenkomsten, gelijknissen en parallelisme komt te liggen; dit in tegenstelling tot de disassociatieve aanpak die meer op verschillen, ongelijkheid en contrast focust. In mijn bijdrage wil ik tonen dat zulke benadering van de Nederlands-Antilliaanse en Afrikaanse literatuur tot wederzijdse bevruchting kan leiden. Als voorbeeld neem ik het verhaal van Cola Debrot (1902-1981) *Mijn zuster de negerin* (1935) en lees het in de context van de Afrikaanse “plaasroman”. *Mijn zuster de negerin*, een van de klassieke teksten uit de Nederlandstalige literatuur, wil ik bekijken door het prisma van de typische elementen van de plaasroman. Het platteland en de “plaas” (boerderij, hoeve, farm) was voor een aantal generaties de natuurlijke omgeving en achtergrond van het leven van de Zuid-Afrikaners, ongeacht hun ras en *éthnos*. Het spreekt dus vanzelf dat de plaas de ruimte bij uitstek vormde om de Zuid-Afrikaanse problemen in verband met de identiteit en lokaliteit te verwoorden. Omdat de kwestie van identiteit en lokaliteit eveneens de kern uitmaakt van Debrots novelle, kan de moderne benadering van de Afrikaanse plaasroman een verruimend interpretatiekader bieden voor het Nederlandse verhaal. Tevens wil ik in een soort epiloog proberen om mijn conclusies op een bredere achtergrond te projecteren en de voorgestelde interpretatie van de novelle in het werkaansend kader van de emancipatie op het Caribische gebied te plaatsen omdat ik denk dat deze op haar beurt interessant en actueel kan klinken in Zuid-Afrika.

Verhaal

Mijn zuster de negerin wordt dikwijls als klassieker van de Nederlands-Antilliaanse literatuur voorgesteld (verfilmd in 1980 door Dirk Jan Braat). In tegenstelling tot andere canonieke werken is dit een dun boekje en waarschijnlijk is dit de reden dat het nog steeds door de Nederlandse scholieren wordt gelezen en ook nog op de lijsten van de extramurale neerlandistiek staat.³ Ik kan dus aannemen dat de meeste lezers die zich ooit met de Nederlandse literatuur bezighielden het verhaal kennen, maar ik

acht het wenselijk om – zonder dieper in te gaan op de inhoud – toch het een en het ander in de herinnering op te roepen.

Het hoofdpersonage, Frits Ruprecht, is de laatste telg uit een blank koloniaal geslacht. Na de dood van zijn ouders keert deze dertigjarige man, de enige erfgenaam, uit Europa terug om zich op het erfgoed van zijn familie te vestigen. Hij ziet zijn geboorte-eiland voor het eerst na veertien jaar. (Voor wie met de belangrijkste feiten uit de schrijversbiografie vertrouwd is, wordt duidelijk dat het leven van Ruprecht bepaalde autobiografische trekken vertoont, want ook Debrot had zijn eigen jarenlange leertijd als Europeaan, maar hij werd later door de Surinaams-Nederlandse auteur Albert Helman (1986) *homo caribensis* genoemd.) Frits gaat terug omdat zijn beide ouders nu overleden zijn en hij van plan is om aan een nieuw hoofdstuk in zijn leven te beginnen. Alhoewel hij niet vrij is van de overblijfselen van de koloniale mentaliteit en een inheemse vrouw als minnares wil, verschilt zijn houding kennelijk duidelijk van de houding van zijn vriend Karel, de huidige districtmeester die later bij hun ontmoeting zegt: “Niemand zal je verhinderen om in dit land een negerin te hebben. Voor mijn part drie negerinnen, ik heb er zelf maar twee. Maar dat je het zo uitschreeuwt, bewijst dat het dieper zit” (25).⁴ Frits koestert het gevoel van verbondenheid met de mensen onder wie hij geboren en getogen is en vanuit dat gevoel denkt hij zijn verlangen naar saamhorigheid, “zwartheid en aanhankelijkheid” (12) te kunnen verwezenlijken door een relatie aan te knopen met een negerin. Reeds bij zijn aankomst op het eiland, wanneer hij zijn leven in ogenschouw neemt, zegt hij bij wijze van zelfaanspreking “Bij een negerin wil ik leven” (5). Het zwarte jeugdvriendinnetje en speelkameraadje, Maria, lijkt hiervoor de ideale vrouw. Ze bezit al de verwachte eigenschappen en is voor Frits de verpersoonlijking van zijn dromen. Tot het dramatische keerpunt komt het wanneer blijkt dat Maria, die Frits’ minnares, vrouw en levensgezellin zou kunnen worden, de buitenechtelijke dochter van zijn vader is en dus de halfzus van Frits, de zuster de negerin.

Het verhaal begint met een pittoreske beschrijving van de haven op een eiland en door de aard van deze expositie sluit bij het historisch realisme aan. Het werk zoals het verder ontwikkelt, is alles behalve realistisch of historisch te noemen (reeds de beschrijving van het eiland lijkt op een mengsel van Curaçao en Bonaire). De gangbare interpretatiekaders lopen uiteen van de existentialistische of psychologische leeswijze (bijv. Oedipus-motief) over de esthetische en de sociologische (gebruikte artistieke kunstgrepen respectievelijk koloniale verhoudingen) tot de politieke (anti-racistische elementen). Sommige critici steunen op drie thematische velden die ze in de novelle onderscheiden, nl. de verhouding tussen de rassen, de invloed van het verleden en de familie als bindend element. Mijn lezing sluit het dichtst aan bij wat de ene groep filosofische interpretatie noemt (zie Oversteegen 1994: 208) en wat bij de andere naar voren treedt als doorwerkend belang van de familie (De Roo 1980: 11-14). Beide lezingen hebben één bindend element d.i. het motief van “de terugkeer naar de

oorsprong" waarop ik eveneens wil focussen. Maar bij mij gaat het niet zozeer om de interpretatie in de context van Debrots beïnvloeding door de Griekse en Franse wijsgeren of een duiding als onderdeel van de discussie óf – en indien wel dan in hoeverre – de blanke Antilliaan een *yu di Korsou* (een kind van Curaçao) is. Mijn ambities plaats ik echter dichterbij het verruimde perspectief van Jos de Roo of Hilda van Neck-Yoder. De eerste bracht een wezenlijk correctief op destijds courante interpretaties bijv. door te wijzen op het motief van de gil (De Roo 1980: 13-14), de tweede wees op de functionele rol van "voices at the margin" en "the third listener" (Van Neck-Yoder 1996, 2001). Ook ik wil op een groep motieven wijzen die ertoe dienen "om het verhaalgebeuren uit de sfeer van het regionale verhaal te halen en een existentiële ondertoon te geven" (De Roo 1980: 14). In mijn geval wordt het correctief verleend door de plaatsing van het verhaal in het perspectief afgebakend door de Afrikaanse plaasroman.

Plaasroman

Plaasroman kan gedefinieerd worden als een historisch subgenre van de Zuid-Afrikaanse roman dat in de jaren dertig en veertig van de 20^{ste} eeuw tot bloei kwam. Volgens thema- en motievenstudie zou het in de plaasroman gaan om grond en grondbezit, om erf- en geboorterecht en om de patriarchale traditie. En toch is de plaasroman niet te reduceren tot de idyllische patriarchade (al dan niet in de zin van het gelijknamige Nederlandse 18de-eeuwse poëtische genre). Plaasroman is meer dan een prozawerk met boerderijen, landerijen en natuurtonelen als decor. De Afrikaanse literatuurhistorici begonnen reeds voor de Tweede Wereldoorlog, in de bloeitijd van de plaasroman, verschil te maken tussen de plaas als achtergrond van een literair werk en als het thema ervan (Nienaber 1938: 242).

De cruciale kwestie binnen dit genre is de vraag naar de betekenis van de Afrikaanse plaas als bron van betekenis, d.w.z. de vraag naar de zin van een specifieke gemeenschap van grond en mensen (Coetzee J.M. 1988). Men kan stellen dat een tekst bij het plaasnarratief aansluit indien hij de verbondenheid van de mensen met het bewerkte land doorgrondt en hun verhouding tot de natuur en relaties onder elkaar analyseert en dit alles in verband met het proces van bewustwording en vorming van eigen identiteit (Coetzee A. 2000; Koch 2002). Met andere woorden de plaasroman lijkt alles te maken te hebben met de identiteitsvorming.

De populariteit van het concept van de plaasroman in het verleden spreekt boekdelen over het belang die de beleving van natuur, grond, platteland en eigen nationale conditie in de Afrikaanse literatuur inneemt (Van Coller 1987). Vandaag zien we een groeiende belangstelling voor dit subgenre en vele contemporaine Zuid-Afrikaanse auteurs gebruiken plaas als zingevende ruimte. Kennelijk geeft plaas nog steeds grote mogelijkheden om problemen – zelfs moderne problemen – in verband

met de identiteit en lokaliteit te verwoorden (Koch 2002: 281-295). De plaas verwoordt in de literatuur de verbondenheid met de geboortegrond en met de Afrikaanse natuur. Ook de verplichting tegenover eigen mensen (familie, geslacht, volk) speelt een belangrijke rol, dikwijls averechts in de vorm van het motief van de verloren zoon. Verwerping en aanvaarding van de erfenis wordt op een natuurlijke wijze gecombineerd met het motief van de voorouders en de opstand tegen de oudere generatie of de patriarchale orde. Dit lijkt alsof de plaasroman de lokale, Zuid-Afrikaanse variant was op het oeroude motief van de bekende ruimte die de uitdagende plaats van de rijpwording vormt.

In zijn analyse van de klassieke plaasroman uit 1939, nl. *Laat vrugte* van C.M. van den Heever, somt H. P. van Coller (1987: 3) wezenlijke kenmerken van dit subgenre op. De plaasroman (i) beeldt een idyllische werkelijkheid uit waarbij de wreedheid op de achtergrond staat, (ii) beschrijft de patriarchale gemeenschap (dominerende vaderfiguur, belang van de traditie, wisseling van generaties, overdracht van de normen en waarden op jonge mensen), (iii) toont de mens die aan de kosmische krachten overgeleverd is, (iv) laat de hoofdfiguren – die eerder doeners dan dromers zijn – in heldendimensies zien en (v) focust meer op de plaas-als-ruimte dan op de boer-als-type.

In zijn latere publicaties gaat Van Coller over tot de bespreking van de kenmerken van de plaas in de literatuur en praat minder over de typologische kenmerken van de plaasroman als zodanig (Van Coller 1995: 241). De plaas is dus volgens hem: (i) zingevende ruimte (waardoor de bewoners aanspraak kunnen maken op de grond); (ii) idyllische ruimte (in contrast met de stad); (iii) feodale ruimte (met typische hiërarchische structuren); (iv) mythische ruimte (personages doen denken aan heldengestalten die met het noodlot worstelen, overeenkomsten met het scheppingsverhaal); (v) onvervreembare ruimte (verlengstuk van de gezins- en volksstructuur); (vi) patriarchale ruimte (dominante vaderfiguren en patriarchale regels bij de erfopvolging); (vii) historische ruimte (verlengstuk van de familie- en volksgeschiedenis); (viii) religieuze ruimte (plaas als sacrale dimensie en met pantheïstische trekken in de verhouding tot natuur).

***Mijn zuster de negerin* gelezen als plaasroman**

Zelfs een vluchtig doornemen van de karaktertrekken van respectievelijk *plaasroman* en *plaas-in-de-roman*, doet het gevoel ontstaan dat de novelle van Cola Debrot daadwerkelijk geïnterpreteerd kan worden in het kader van het Zuid-Afrikaanse plaasnarratief. Laten we even kijken naar de belangrijkste overeenkomsten:

(i) *de plaas als zingevende ruimte* – Frits Ruprecht kent aan de plantage waarop hij zich opnieuw wil vestigen overduidelijk een diepere betekenis toe;

(ii) *de plaas als idyllische ruimte* – de traditionele spanning tussen plaas en stad wordt bij Debrot vervangen door de tegenstelling tussen de kille sfeer van het geürbaniseerde Europa en de warmte van klimaat en intermenselijke relaties op het landelijke eiland, de natuur van het Antilliaanse eiland verkrijgt hierdoor een extra dimensie;

(iii) *de jaargetijden en hun cirkelgang* – het kosmische ritme en de cirkelgang van de jaargetijden, typische elementen die de plaasroman structureren, worden in de compositie van de minder omvangrijke novelle vervangen door het chiaroscuro – waarmee Debrot overigens heel graag werkte – om met dag en nacht, licht- en schaduweffecten spanning en sfeer op te bouwen en zodoende een uitgesproken structuur in dit korter werk aan te brengen;

(iv) *de plaas als onvervreemdbare ruimte* – Frits' lotgevallen komen *grosso modo* overeen met die van de verloren zoon die zijn erfenis aanvankelijk verwerpt en later lange rijpingstijd nodig heeft om tot besluit te komen dat de geboortegrond zijn eigenlijke plaats onder de zon is;

(v) *een mythische ruimte* – terwijl Frits de bekende plaatsen op het eiland ziet, het terras herkent en het ouderlijke landhuis bezoekt, reconstrueert hij in zijn herinneringen het diffuus gebied tussen verleden en heden dat duidelijke mythische trekken vertoont;

(vi) *de patriarchale orde* – de novelle laat klaarblijkelijk de patriarchale en koloniale orde zien en toont de uitwerking van de sociale/raciale stratificatie zowel in het verleden als ook in het heden van de vertelde tijd;

(vii) *de mens overgeleverd aan de werking van de natuurdriften en kosmische krachten* – menselijke driften, het zinnelijke en seksuele is bij Debrot duidelijk aanwezig, maar zoals in vele plaasromans wordt deze hele sfeer eerder gesuggereerd en er wordt er heel onzichtig mee omgegaan.

Uit de bovengenoemde overeenkomsten blijkt dat Frits Ruprecht, zoals de protagonist in de plaasroman, aanvoelt waar hij uiteindelijk thuishoort: de ruimte van zijn kinderwereld – insluitende natuur, grond en mensen van zijn contreien en gerepresenteerd door het eiland, de plantage, het erf en het huis – heeft hem gevormd en voorgoed zijn stempel op hem gedrukt. Toen hij kennis heeft genomen van de gemeenschappelijke ruimte van de wijde wereld, gesymboliseerd door het Europese vasteland en zijn cultuur, was de privé-ruimte van zijn kinderjaren en de jeugd naar de periferie verbannen. Hij beleefde in Europa de ruimte-crisis en begon te beseffen dat het eiland met zijn plantage en het ouderlijke huis hem eigen zijn en misschien antwoorden op zijn existentiële vragen bewaren. Ton Lemaire (2002: 13) stelt dat de rijpwording met een ruimte-crisis gepaard gaat. De rol die de jeugdige ruimte en de ruimte-crisis in het leven van de protagonist speelt, is een belangrijk bindend element tussen het concept van de plaasroman en het werk van Debrot.

Terugkeer naar de ruimte van het huis

Het verhaal van Debrot speelt zich af rond een plantage en een plantagewoning. Het motief van het erf en het huis bevat in een notendop de kern van alle andere belangrijke motieven, daarom wil ik mijn verdere analyse van *Mijn zuster de negerin* toespitsen op de ruimte rond en van de huizen.

Debrot plaatst zijn verhaal tegen de achtergrond die de meest voor de hand liggende locatie is, nl. de plantage. Haar naam Miraflores komt ook in de roman *Bewolkt bestaan* (1948) terug. "In beide werken symboliseert ze de leegte die de mens bij tijden invult, hetzij met zijn eigen eenzaamheid, hetzij met dadendrang die tot niets leidt. In alle gevallen treedt de plantage corrigerend op, want de mens is er een deel van" (Heuvel & Van Wel 1989: 50). De plantage en het ouderlijk huis waarnaar de held terugkeert, fungeren als plaatsen waar de mens zichzelf kan hervinden juist omdat ze correctief werken.

De huizen waarover Frits Ruprecht op het eiland beschikt, worden reeds opgesomd voor hij voet aan wal zet. Aan boord van het schip wordt hij begroet met een plechtig-haastige toespraak van de notaris, die de protagonist "de overwinnende veldheer" (8) noemt en een bos sleutels overhandigt: voor het woonhuis in de stad, het koetshuis, het landhuis op de plantage en de sleutel van het hek. Dit is alsof de notaris in zijn hoedanigheid van juridisch deskundige, bevoegd om authentieke documenten te verlijden en te fiatteren, een soort ambtelijke keuring aan Frits Ruprechts wederkomst verleent. Frits aanvaardt dit maar wil tegelijkertijd het sociale keurslijf niet accepteren. Hij bedankt beleefd voor de plaats die hem in de blanke gemeenschap toegewezen wordt: hij wil geen gebruik maken van de auto van de notaris en wijst eveneens zijn voorstel af om bij hem te gaan lunchen om zijn inmiddels volwassen geworden dochter weer te zien.

Wanneer de notaris Frits Ruprecht de sleutels tot zijn bezittingen op het eiland overhandigt, spreekt hij de volgende wens uit: "Ik hoop dat je er hetzelfde gebruik van zult maken als je arme vader" (8). Deze sociaal gesanctioneerde verwachting, dat de held aansluiting zal vinden bij het doen en laten van de vorige generatie, klinkt op deze plaats paradoxaal want de lezer hoort dit nadat hij notitie heeft genomen van de innige en tegelijk pueriele wens van Frits "Bij een negerin wil ik leven. Ik zal haar noemen: mijn zuster de negerin" (5). Dit is de reden dat het moeilijk is om de stelling van Van Neck-Yoder (2001: 45) te aanvaarden: "When, in the beginning of the novella, the lawyer hands the keys of the father's property to Frits, the white community's secret is safe, its license to erase familial links behind construction of racial categories confirmed. By accepting the keys, Frits, in turn, affirms his identity as one who could not possibly have a black sister." Ook al aarzelt Frits en weet niet welke kant precies hij in zijn leven uit moet, is het duidelijk dat hij niet in het gelid met de blanke elite wil staan. Deze boodschap is doorgedrongen – wanneer het duidelijk wordt dat de held zijn eigen weg op het eiland zal bewandelen, wordt van hem bepaald niet veel

verwacht; de dokter fluistert kapitein toe: "Een fraai heerschap, hij heeft zijn vader duizenden gekost, het zal niet lang duren of de erfenis is ook opgesoupeerd, naar de maan, foetsie..." (10).

Hieruit mag men concluderen dat Frits niet een logische erfgenaam en eenvoudige opvolger wil zijn. De drie mensen die hem begroeten – nl. de notaris en de dokter vergezeld van de kapitein – vormen "voor de tropen een typische groep: een tropenhelm, een strooien hoed, een mouw met drie of vier gouden strepen" (6). Aan boord van het schip staan deze "tropische mannen" (6) voor Frits Ruprecht als drie pilaren van de (blanke koloniale) maatschappij, de oude garde. Tevens symboliseren zij drie potentiële bestaansmogelijkheden in de patriarchale samenleving (niet toevallig zijn de drie heren leeftijdgenoten van zijn vader en niet toevallig correspondeert hun *métier* met de genoten opleiding en de latere hoedanigheden van Debrot zelf als jurist, dokter en bereisde diplomaat). Van het feit dat de protagonist er al afstand van genomen heeft, getuigt de metonymische verwijzing naar hun status en de ironiserende reductie van de drie professies tot de uiterlijke tekens van hun uniformen respectievelijk hoofddeksels. Tegelijk ontstaat geleidelijk een gespannen sfeer: aan de ene kant verklaart de notaris niet voor Frits' "zieleheil" te kunnen zorgen en lacht daarbij "verlegen" en kijkt voor zich heen alsof hij "gewetensangst" ondervond (7), aan de andere kant wijst de protagonist alle voorstellen en herhaalde proposities af. Bij Frits' weggaan fluistert de dokter in het oor van de kapitein iets op een manier dat het lijkt op "een vuile mop" (10) (vgl. Van Neck-Yoder 2001: 40). Dit zijn de eerste tekens dat er een publiek geheim bestaat waarvan de protagonist niet weet of alleen vage vermoedens heeft.

Woonhuis in de stad

De jonge heer wil weliswaar "alles met eigen ogen (...) zien, alles eigenhandig (...) doen" (9), maar wanneer hij voor het ouderlijk huis in de stad aan komt wandelen, wil hij het gebouw niet binnengaan.

Dit vierkante witte huis met overal dichte jaloezieën, waaraan de lichtgroene verf bladderde, deed denken aan een mausoleum; voor niets ter wereld zou Frits Ruprecht dit huis ontsloten hebben; voor zijn gevoel lagen zijn dode ouders eerder in dit grote huis dan op het kerkhof waar hij straks (...) aan voorbij zou gaan (...); zijn ouders lagen in het dichte huis naast elkaar met de ogen wijdopen gericht naar het plafond. Dit huis zou hij voorlopig niet binnendringen (18).

De oorzaak van zijn gedrag ligt niet alleen in het feit dat het huis hem aan een grafmonument doet denken. Terwijl J.J. Oversteegen (1994: 209) de interpretatie poneert dat de piramide (en andere compositie-elementen in de sleutelmomenten) de interesse van de jonge Debrot voor Egypte in herinnering brengen, meen ik, zonder hem

tegen te spreken dat het piramidedak door zijn vierzijdige spits toelopende vorm iets archetypisch verleent aan het huis. Het silhouet van dit woonhuis wordt daardoor anders, ingewikkelder en het hele gebouw heeft iets weg van een ark.

Het motief van de ark, zowel in concrete vorm gebracht in de bouwkunst als ook symbolisch, lijkt me een van de opmerkelijke motieven in de Afrikaanse literatuur. Terwijl het (binnen)land van Afrika afgeschilderd wordt als het mythische beloofde land – dat voor de voorgelachten zelfopoffering betekende en voor het nageslacht op een verplichting neerkomt – wordt het plaashuis midden van het immense “veld” (steppe) als de archetypische ark voorgesteld.⁵ Het gebouw symboliseert architectonisch de overgang van het oude geslacht naar de nieuwe generatie. In concreto gaat het om de vorm van het huis dat door de voorouders gebouwd is maar door de daaropvolgende generaties voorzien wordt van bijgebouwde gedeelten. De huizen zijn samengesteld uit halfdonkere ruimten waar het verleden, voorbijgegangene zaken en mythes opgeborgen worden. Omdat de volgende generatie haar nieuwe vertrekken rond deze oude kern aanbouwt, wordt het hele huis als het ware naar binnen gecentreerd en verkrijgt een bepaalde tempelachtigheid waarvoor men respect moet voelen. De voorouderlijke gedeelten blijven binnen en worden door de nieuwe als tabernakel beschermd.

Het stadsverblijf van de Ruprechts vertoont duidelijk gelijkenis daarmee: het grote vierkantige huis heeft een piramidedak en is vergroot met een uitbouw afgedekt door een half zadeldak (18). Maar door niet naar binnen te willen gaan, toont Frits zijn weerzin om de taak, rechten en verplichtingen aan te nemen die hem rechtmatig toevallen. Dit is een andere houding dan toen hij jong was en met zijn vuisten stond te bonzen op de kamerdeuren die op slot gingen. Later, tegen de avond, wanneer hij de ruimte van het huis op de plantage herontdekt en er angstige ogenblikken in beleeft, voelt hij zich misschien gesterkt in zijn beslissing om zich met het woonhuis in de stad niet in te laten. Ook in het plantagehuis mijdt hij bepaalde vertrekken (38) en als gevolg van de ontmoeting met zijn gewezen vriend Karel, die nu districtmeester is en als een (weer eens) mannelijke representant van de blanke samenleving optreedt, ziet hij zichzelf als een tot op zekere hoogte misplaatste persoon:

Maar het was niet alleen de districtmeester, het was het gehele eiland dat een wrok tegen hem koesterde. Met lege handen was hij teruggekomen in zijn land. Daarom moest hij dwalen over lege wegen en door lege kamers en voorbij mensen wier harten leeg bleven voor hem. Liever had hij de wegen, de kamers, de mensen vermeden, zoals hij zich ook met het woonhuis in de stad niet had ingelaten (38).

Symbolisch is de positie die het woonhuis op het erf in de stad inneemt, nl. tussen het koetshuis en het kleine huis van de naaister. Terwijl het alleenstaande kleine huis van de naaister, ondanks de heersende droogte, door bloemen omringd is,⁶ is het koetshuis “vreselijk vervallen, zijn vader moest het jarenlang hebben verwaarloosd; van

buiten was al duidelijk te zien dat de planken, die nooit waren opgeverfd, geheel vermolmden" (19).

Niet het statige huis van de Ruprechts gaat Frits op het erf binnen, maar juist dit bouwvallige en rommelige koetshuis dat op de krotten in een kleine zijstraat lijkt waarlangs hij zojuist wandelde en "waar een zoetige bananenlucht" hing (17). In het koetshuis haalt hij de auto waarmee hij naar de plantage zal rijden. "Er lagen speelkaarten besmoezeld op de grond, rode ruiten en zwarte schoppen, herinnerend, als de fiches van de notaris, aan de opwinding van allang vergeten spelen. Ook hing er, aan een balk van de zoldering, een halster uit de tijd van de rijtuigen. (...) daar zag hij tegen de kant drie verroeste benzineblikken" (20). De elementen van het interieur in het koetshuis verbeelden kennelijk de vanitas: de vergankelijkheid van het destijds vermaak (uitgestrooide speelkaarten)⁷, ijdelheid aller moeite (lege halster), de inaniteit van al het aardse (roest). Dit tafereel van verval wordt kracht bijgezet door het beeld van "grote zwarte plekken" (19) aan de stam van een boom die in de protagonist de herinneringen oproepen aan de tijd toen hij als kind getuige was van slachting van dieren, stuiptrekkingen en geronnen bloed. Ook dit is een vanitas motief: alles en iedereen zal tot stof wederkeren.

Deze vanitas-visie heeft niet alleen te maken met de schokkende ervaringen van het kind in wiens aanwezigheid de dieren geslacht werden,⁸ maar wijst ook op de melancholische gesteldheid van Frits. Zijn geesteshouding kan heel goed omschreven worden met de term "weemoed". Dit concept is aanvankelijk in een rudimentaire vorm door de Zuid-Afrikaanse schrijver C.M. van den Heever (1935: 57-58) ontwikkeld om het werk van Stijn Streuvels te ontlede. Later heeft J.M. Coetzee (1988: 90) dit tot een gedachte uitgewerkt die bepaalde eigenschappen van de plaasromans van Van den Heever zelf moest omschrijven. Weemoed (*melancholy*), waaronder een bijna ziekelijke passiviteit wordt verstaan, wordt opgevat als de omweg via het individualisme om de personages tot "levenslust" (*vitality*) te brengen, d.w.z. tot de aanvaarding van het supra-individuele bewustzijn (vgl. voetnoot 12). In de ideologische laag van de plaasroman werd aangetoond dat het voor het individu altijd beter is om zijn streven naar het individuele bewustzijn op te geven en een identiteit aan te nemen die in het verlengde van de geslachtslijn ligt (Praeg 1992: 149). Deze ervaring van heimwee en weemoed, typisch voor het individuele zelfbewustzijn van het zelfreflecterende individu, is ook onmiskenbaar voor Frits Ruprecht kenmerkend.

Frits stond geheel alleen op het eiland waar hij geboren was, maar dat hij in zoveel jaren niet had teruggezien. De eerste opwelling was niets dan heerlijkheid. Zijn vader was dood, zijn moeder was ook dood, maar deze vreselijke feiten wekten bij de jongeman geen onoverkomelijke neerslachtigheid. Zij vormden bij hem die ondergrond van zwaarmoedigheid waardoor het leven iets fataals krijgt; men geraakt in een half-somnambulistische dronkenschap, en, nu eenmaal zowat alles verloren ging, lacht men die toestand geschapen waarin ook alles geoorloofd lijkt

en men van het leven niet anders mag verwachten dan het meest bizarre avontuur" (11).

Herenhuis

Voor Frits op Miraflores aankomt en het "witte huis op de heuvel" (59) binnentreedt, legt hij nog een bezoek aan zijn jeugdvriend Karel af. Karel die in zijn hoedanigheid van districtmeester "het enige herenhuis van het dorp" (21) betrokken heeft, fungeert in de novelle als tegenpartij van Frits; zo ook de huizen; het familiehuis in de stad dat Frits slechts van buiten wilde zien en vooral het landhuis op de plantage waarnaar hij op weg is, verschillen aanmerkelijk van het huis dat de districtmeester bewoont. Karels herenhuis straalt dezelfde soort kilheid uit als "de bleke gezichten" (5) in het Europa dat Frits ontvluchtte.

De stem volgend liep Ruprecht het huis door, zijn stappen klonken hol door de leegte van de kamers die, wat in de tropen meer voorkomt, eerder gestoffeerd dan wel gemeubeld waren. Merkwaardigerwijs verschilde dit huis verder slechts weinig van het eerste het beste huis waar men in Den Haag kon aanbellen, waarschijnlijk een caprice van de gouvernementsaannemer die zijn vaderland niet uit zijn gedachten had kunnen verjagen (22-23).

Ook later wanneer hij op de plantage is, denkt hij terug aan dit bezoek en aan de mens die wrok tegen hem koesterde "waarvan hij de reden onmogelijk kon nagaan" (38). Betrekking op het herenhuis van de districtmeester heeft de volgende generaliserende vaststelling die ik hier graag in het kort wil herhalen omdat zij bewijst dat Frits, die de traditioneel levende blanke gemeenschap niets te bieden heeft, geen aansluiting bij hen kan vinden: "Met lege handen was hij teruggekomen in zijn land. Daarom moest hij dwalen (...) door lege kamers en voorbij mensen wier harten leeg bleven voor hem" (38). Ook daarom kan men bezwaarlijk de interpretatie van Van Neck-Yoder (1996: 243) aannemen dat Frits' reis van de haven naar de plantage "narrates the symbolic passage of Frits from being an outsider to becoming a loyal member of the colonial elite and the rightful heir to his father's place" en dat de novelle als zodanig "story of Frits' initiation into the discourse of colonialism" is. Frits Ruprecht is in de werkelijkheid een labiele mens die zich in een gevaarlijk stadium van transformatie bevindt en zelfs niet weet tot wie hij zich ontpopt. Men moet erkennen dat Van Neck-Yoder haar stelling zelf ontkracht door de protagonist te karakteriseren als iemand die "overwhelmed by ambivalence" zichzelf ervaart als "intensely different from people who welcome him as one of their own" (Van Neck-Yoder 1996: 243-244).

Landhuis

Het plantershuis op Miraflores wordt door Debrot reeds vanuit de verte beschreven. Zijn ligging “op de top van de heuvel” (31) en de gevels van de omringende gebouwen zetten luister bij deze woning.⁹ Uit deze eerste beschrijving kan de symboliek van de palimpsest en *tabula rasa* afgelezen worden. De gevels van de bijgebouwen lijken op “grote witte plakaten waarvan de vergankelijke woorden door stromen regen waren weggewassen” (31) en het landhuis is de witheid zelve.

Beide beelden hebben betrekking op de communicatieve dimensie van de relatie tussen de generaties zoals uitgedrukt in de architectonische vorm van de bouwwerken en de indruk die zij op de erfgenaam maken, kortom met hun imago. Maar ze kunnen op diverse manieren geïnterpreteerd worden. Frits zal pas in de confrontatie met de plantage zijn volle identiteit verkrijgen en is nog een onbeschreven blad of een palimpsest waarop nieuwe tekst geschreven kan worden. Frits kan ook gezien worden als iemand die de geschiedenis van de voorouders, hun levenswijze en de collectieve betekenis opgeborgen in de huizen niet kan of wil lezen.

Dichter bij de ingang stonden de gevels van de bijgebouwen, als grote witte plakaten waarvan de vergankelijke woorden door stromen regen waren weggewassen. In de verte zag hij, op de top van de heuvel, het landhuis schemeren op het wijde, stenen terras.

Op deze afstand deed het door zijn witheid en door de vorm van zijn dak denken aan een overgrote tent, hier achtergelaten door mensen die inderhaast waren verder getrokken. Met zijn wanden van wit linnen zou het kunnen deinen bij zwaar weer als de vlerken van een grote vogel (31).

Opmerkelijk is dat dit landhuis, kennelijk een stenen gebouw, niet met een monumentaal mausoleum vergeleken wordt, zoals het stadsverblijf van de Ruprechts, maar wel met een zekere reinheid, tijdelijkheid en zachtheid: “wit linnen” van “een overgrote tent”, “de vlerken” van een vogel.

Niettegenstaande deze luchtige associatie, wanneer Frits er aankomt, stapt hij “met tegenzin” uit en bij het dichtklappen van het portier krijgt hij het gevoel dat hij “een ongewisse toekomst tegemoet[gaat]” (32). Hij gaat langzaam door de oprijlaan en voor de trap wil hij zich “omwenden en hard wegsnellen” (32). Op dit moment overvallen hem allerlei twijfels:

Hij vroeg zich af waarom hij zo dadelijk deze eerste dag hierheen gekomen was. Hij vroeg zich af of hij hier wel blijven zou vannacht. Hij zou nu terug naar de stad kunnen gaan. Hij zou er zijn intrek kunnen nemen in een hotel, zoals de notaris hem had aangeraden. Hij zou dan van een balkon af kunnen uitkijken op de haven waar nu het licht uit de patrijspoorten sprankelend over het water viel. Hij zou zelfs nog eenmaal aan boord, in de vertrouwde hut, kunnen overnachten. Langzaam sloot hij de garage. Buiten heerste nu volslagen duisternis (32-33).

De manier waarop Frits zijn entree maakt, doet aan het binnentreden van een tempel denken. De niet zelden ambivalente indrukken en gevoelens van het hoofdpersoonage worden geleidelijk geactiveerd: eerst bij het hek, dan op de oprijlaan en het terras en vervolgens in het huis zelf. Debrot verstrekt dit in passend gedoseerde hoeveelheden om naderhand een soort crescendo te bereiken. De stijgende lijn van emoties leidt naar het apogeum binnenshuis.

Het hek van Miraflores

Het beeld dat aan de grens van Miraflores in *Mijn zuster de negerin* geschetst wordt, roept in mij een scène uit *Sewe dae by die Silbersteins* van Etienne Leroux op, een boek uit 1962 dat voor een van de eerste moderne verwerkingen van de traditionele plaasroman doorgaat. Ook daar komt een jonge man op een landgoed waar zijn identiteit gevormd zal worden. Bij Leroux heet dit: “Die ingangspoort bestaan uit twee enorme, wit geverfde pilare, aan weerskante verbind met ewe wit geverfde ringmure wat soos twee arms die aardse besittings van die Silbersteins tot teenaan die horison omhels” (Leroux 1989: 13). Bij Debrot is de prent niet veel anders: “Witgekalkt waren de heiningmuren die zich uitstrekten ter weerszijden van het hek en witgekalkt de muren aan beide zijden van de oprijlaan” (31).

Dit noopt mij om met betrekking tot Debrot te herhalen wat ik over Leroux schreef in het boek *Outsider onder de zijnen: vormen van xenofanie in de Afrikaanse roman* (Koch 2002: 433). In navolging van Dorian Cumps die Bordewijks verhalen bestudeerde, kunnen deze muren als de magisch-realistische plooi in de ruimte en als vierde dimensie aangeduid worden. Hierdoor wordt de te betreden grond vanaf het eerste moment tot de topos van de overgangsplaat maakt: “Kenmerkend voor deze overgangplaatsen is de ligging ervan, die met de traditionele symboliek van de inwijding overeenkomt (een centrale plaats, al dan niet omringd, te bereiken via proeven en de concentrische kringen van het labyrint)” (Cumps 1998: 261). Deze interpretatie doet niets af aan de lezing waarin de muren ooit opgetrokken door slaven de schuld verzinnebeelden (De Roo 1980: 13) of in zekere zin als landschap- of ruimteprojecties van Frits’ gevoelens te beschouwen zijn (Van Neck-Yoder 1996: 245).

De oprijlaan en het terras

De oprijlaan en het terras vormen de volgende kring waardoor Frits heen moet om het huis te bereiken. Hij nadert het huis afwachting: “Frits reed langzaam, tastte met de voorwielen de weg af” (32). De weg naar de garage waar vroeger de stal was, kan Frits zich slechts vaag herinneren: hij weet nog de richting “maar de gesteldheid” (32) blijkt hij vergeten te hebben; tegelijkertijd realiseert hij zich wat veertien jaar afwezigheid betekent. Er is geen haast in zijn bewegingen, hij sluit langzaam de

garage en langzaam gaat hij door de oprijlaan alsof hij zijn aankomst uitstelt. Zijn gedachten worden niet door de nieuwsgierigheid van het nu overheerst maar door latente beelden uit het verleden. Dit zijn geen statische taferelen want Frits beleeft het herinnerde opnieuw in alle sterkte.

Diep in hem schreide een oude, bijna dode stem: in het duister zit je moeder op het terras in een schommelstoel... je ziet haar niet... het is het geluid van het schommelen en de geur van je moeder die je leiden... dan stoot je tegen de schommelstoel aan... je raakt het kleed van je moeder... je tast de kanten kraag af om haar hals... je moeder steekt je haar hand toe... je speelt met de hand... je draait ook aan die ene ring, die niet, en die andere die wel haar trouwring was... (32-33).

Het huis zelf

Het terras waarop deze scène zich lang geleden afspeelde, is leeg en dit veroorzaakt bij Frits een gevoel van gaping "alsof hij zich stortte van leegte in leegte" (34). Deze soort leegte die hij fysiek ervaart ("grote bijna misselijke leegheid" [34]), wordt dan bij het binnenkomen van het huis door een opwelling opgevuld. "Toen trad hij het huis binnen. Daarmee was het of hoge sluisen zich openden. Werkelijkheid en herinnering stortten zich, om de voorrang strijdend, over hem" (35).

Op de drempel staande, verplaatst Frits zich in zijn gedachten merkwaardigerwijs eerst naar de zolder terug. Naar deze ruimte met haar "wirwar van spanten en binten" (35) klom de kleine jongen op en bij afwezigheid van zijn vader thuis keek hij naar "zwermen vlemuizen" (50). Terwijl het terras de symbolische ruimte van de kinderlijke verbinding met de moeder, aanhankelijkheid en geborgenheid vormt, representeert de zolder de plek van afzondering, de ruimte waar het opgroeiende kind nog de eenheid van zichzelf vond. "In de marge van de gemeenschappelijke ruimte van onze cultuur liggen zo de gedroomde en vergeten ruimten van de jeugd" (Lemaire 2002: 14).

Eerst was hij in gedachten terug op de zolderruimte die hij vroeger als kind bereikte door een ladder op te klauteren en dan onhandig met hoofd en handen een luik open te duwen... Een wirwar van spanten en binten. Daar hingen zwermen vlemuizen, aan hun poten, met de kop omlaag. Roerloos hingen ze. Maar ze begonnen langzaam te slingeren zodra stappen op de vloer stampden. Spookachtig slingerden de dieren, als vlokken zwarte watten (35).

De symboliek van de zolder als het onderbewuste wordt versterkt door de vlemuizen die er als "vlokken zwarte watten" slingeren (35). Ze behoren tot de categorie gemengde of tussenwezens die verschillende grenzen overschrijden: dieren met vleugels als vogels zijn veerloos, ze kunnen vliegen maar worden geboren op grond als andere zoogdieren, ze voeden zich in de nacht wanneer andere wezens slapen enz.

Frits wrijft zich met de hand over de ogen om de hersenschimmige voorstellingen te verdrijven die in zijn herinneringen bewaard zijn, maar de manier waarop het licht onder de arcaden valt, scheidt verder de indruk van een “onwerkelijk labyrint” binnenshuis. De twee ooit “geheimzinnige” binnenmuren mogen nu “de eenvoud zelf” zijn (36), Frits stelt het uit om deze ruimte binnen te treden. Aanvankelijk is het niet duidelijk of dit het heilige der heiligen is of een plaats die negatief getaboeiseerd is. “Frits bleef dralen voor de doorgang van voorhuis naar woonzaal (...). Er was iets dat hem weerhield zich in de woonzaal te begeven. De glans, ongelijkmatig verdeeld over de cementen vloer (...), vertoonde een bijna felle schittering bij deze doorgang, die in zijn verbeelding zoiets had betekend als de poort die twee werelden scheidde” (36-37).

Bij nader inzien heeft ook het landhuis klaarblijkelijk iets van een tempel. Daar is sprake van “de ingewikkelde, halfduistere voorstelling” (35) die Frits zich van het interieur had gemaakt toen hij daaraan in Europa terugdacht. Zoals de beuken van een kerk is de horizontale ruimte verdeeld over “een smal voorhuis, een smal achterhuis en een breder middenstuk”. Het middenschip van het landhuis is dan “op zijn beurt ook weer in drieën verdeeld: het slaapvertrek van zijn ouders, links; de kamer, waar hij zelf vroeger sliep, rechts; en in het midden de woonzaal” (36).¹⁰ Er is sprake van “arcaden” en “de pijlers van de bogen” (36) en een enkele keer wordt zelfs direct naar het inwendige van het landhuis verwezen als van een kerk – de geheimzinnigheid wordt versterkt “door de boogvormige openingen waarmee de muren der woonzaal naar voor- en achterhuis doorbroken waren. Daar kon het licht doorheen vallen, als in een oude verlaten kerk” (36).

De vraag die Frits Ruprecht bij monde van de verteller zich stelt “Zou het leven uit de architectuur ook niet grotendeels verdwenen zijn tegelijk met de menselijke gezichten waarop de uitdrukkingen even grillig wisselden als het licht in de bogen van de arcaden?” (37) is een retorische. De held bevolkt de ruimte van het ouderlijk huis met zijn eigen terugkomende herinneringen en opgeroepen gevoelens. Ook is er plaats voor de onverwachte verschijning van het adorabel gezicht van Maria, maar Frits kan deze voorstelling moeilijk aanvaarden als werkelijk (51):

wellicht hadden de slagschaduwen in de bogen der arcaden meegewerkt tot het oproepen van het aanbiddelijk beeld: het gezicht van Maria. Of beter, zoals hij zich voorstelde dat het gezicht van de kleine Maria zich tot volwassenheid moest hebben ontwikkeld. In de omraming van de boog leek het wel de piëteitvolle vergroting van de huiselijke foto van een vrouw, die jong was gestorven. Zij had een witlinnen blouse aan, gestoken in een zwarte rok. Het was het Europees profiel; ook het haar stond wijder uit dan meestal het geval is bij negerinnen... Maar het was niet mogelijk... (52).

Door het huis wandelend wordt Frits door allerlei dwangvoorstellingen achtervolgd omdat bepaalde vertrekken herinneringen en emoties opwekken en niet alles even vertrouwd is als de deurkruk van de deur tot de kamer van zijn vader waarop Frits' hand weer de oude deuken herkent (50). Soms activeert een ruimte de beleving waarin moeilijk de werkelijkheid van de hallucinatie onderscheiden kan worden.

Daarom ook weifelde hij op het glanzend cement in de doorgang, de woonzaal had hij liever niet betreden. Een grote angst maakte zich van hem meester toen een macht sterker dan hijzelf hem daar binnen dreef. De petroleumverlichting van de zeer zwakke lampen van voor- en achterhuis en van de sterkere hanglamp van de woonzaal spreidde zich in cirkels van verschillende grootte over vloer en wanden uit. De cirkels wentelden langs elkaar of sneden elkaar. En de segmenten van sterker en zwakker licht vormden, samen met de slagschaduw in de bogen van de arcaden, een overgrote bloemkroon van licht. Het was Frits of hij in deze bloemkroon van licht stapte. En tegelijk daarmee ook in een hinderlaag, in iets onstoffelijks, in een gaping van de ruimte. Zijn blik zocht een houvast in dit luchtledig (...) (38-39).

De protagonist ervaart hier de lang uitgestelde confrontatie met de overleden ouders en door zijn ambivalente relatie met hen beleeft hij de ruimte van hun kamer zeer emotioneel.

"Achter die deur slapen nog altijd mijn ouders, mijn vader, mijn moeder," riep overluid een stem in hem. De stem weerkaatste ook buiten hem. Ruprecht bedacht zich nauwelijks. Hij maakte een sprong naar de deur, sloeg die open. Hij zag nog lichtschijsel in de kapspiegel. Maar op ditzelfde ogenblik was het of iemand of iets met gloeiende ogen uit de duisternis een sprong naar hem terug maakte, hem bij de schouders greep, hem in de oren gilte. Doodsbleek smeed hij de deur weer dicht. Het angstzweet brak hem uit. De voorwerpen leken onder stroom te staan, bij iedere aanraking kreeg hij een schok (39-40).

Uiteindelijk wordt de schrik beheerst:

De rust van de woonzaal, beschenen door het petroleumlicht, stroomde weldadig in hem over. Merkwaardig hoezeer het aspect der dingen zich met onze gemoedstoestand kan wijzigen. Dezelfde zaal, die hem aan het begin van de avond veront-rust had met haar bloemkroon van licht, waarin hij zich als in iets onstoffelijks stortte, stelde hem nu gerust door het ongevaarlijke van haar landelijke verlichting (51).

De emoties van Frits zijn over het huis verdeeld. De meest ambivalente of zelfs negatieve verbindt hij met de woonzaal gelegen midden in het huis, de meest positieve of de sterkste met de uiteinden van het gebouw. Dit laatste betreft niet alleen het terras of

de zolder maar ook het voor- en achterhuis waar in een soort grensgebied of gemarginaliseerde ruimte de kleurlingen vertoefden. Opvallend is dat er met geen adjectief gerept wordt van de blanken die in de woonzaal verbleven, terwijl Frits naar de geur van de kleurlingen uit het voor- en achterhuis zelfs in Europa heimwee had.

In de woonzaal waren het steeds zijn vader en moeder of blanke verwanten die hij ontmoette. In het smalle voor- en achterhuis zweefde steeds lichtelijk de geur van kleurlingen. Een geur waar hij in Europa vaak heimwee naar had. De geur van de huisbewaarster, van de rentmeester of van andere kleurlingen die kwamen om zijn vader te spreken. Zijn vader bleef dan aan de deur met hen staan praten of voerde hen naar de kamer aan het ene uiteinde van het voorhuis (37).

Maar daarmee is de weg van Frits naar zijn thuis – “een zware weg terug naar het huis” (65) – nog niet aan zijn einde toe. Aanvankelijk lijkt alsof hij door Maria in haar kamer die avond te bezoeken en haar als vrouw en niet meer als meisje te ontmoeten, het binnenste van de huiselijke ruimte en zijn doel zou bereiken. De weg naar de slaapkamer van de huisbewaarster in het achterhuis legde hij reeds als kind menigmaal af en was soms zeer benieuwd wat er allemaal gebeurde: “wanneer deze kamers op slot gingen, had hij als kind wonder wat vermoed achter de dunne deurpanelen, waarop hij een enkele maal zelfs met de vuist had staan bonzen” (37). Maar nu hij de deur eindelijk opendoet, aarzelt hij. Tussen de formulering “hij opende de deur, deed een stap en nog een stap in haar kamer, maar hield de knop achter zich vast, en sloot de deur niet” (58) en “nog steeds rustte zijn hand op de deurknop” (59) wijdt Debrot een hele passage – in feite een volle bladzijde – aan zinnelijke beschrijving van Frits’ begeerte.

De hartstocht leidt tot niets, de liefde wordt niet geconsumeerd omdat er aan de voordeur gerammeld wordt. Meesterlijk laat Debrot Frits’ eigen bonzen op de deur als kind, zoals twintig bladzijden vroeger in zijn herinnering opgediept, hier als echo klinken. Frits staat woedend op om te onderzoeken wie dit lawaai veroorzaakt. Wanneer hij naar buiten snelt om de indringer weg te jagen, stapt hij in feite voor de derde keer over de huisdrempel. De eerste keer was dit bij zijn aankomst en ging gepaard met de herinnering aan zijn eenzame moeder op de stoep. De tweede was het toen hij moe van de verkenning van het huis “al mijmerend” naar buiten slenterde:

Met de smalle drempel tussen hak en zool wiebelde hij op en neer. (...) Vóór hem lag de duisternis, die hij bevolkt had met tedere beelden uit de kinderjaren. Achter hem hoorde hij in de woonzaal het rinkelen van vorken en messen, de bons van borden die op het tafelblad stotten. Het was de huisbewaarster die voor hem het eten gereed maakte (44-45).

Nu is het de derde keer en ook voor de derde keer wekt Wantsjo zijn wervel want wanneer hij de deur opentrekt om de rustverstoorder met het geweer weg te jagen,

blijkt dit de oude rentmeester en grootvader van Maria te zijn. Frits laat hem niet uitspreken, stuurt hem weg, wil de deur sluiten en hoort dan de gil: “Maria is de dochter van uw vader!!” Met een ruk trok hij de deur weer open. Hij wist niet precies wat er toen gebeurde. Waarschijnlijk gleed hij uit over de afgesleten drempel, viel met armen die in de lucht grepen, waardoor de loop van het geweer Wantsjo tegen de borst stiet” (62).

Met de noodlottigheid van een held uit een Griekse tragedie brengt Frits de bestaande, aangetroffen existentie- en rolpatronen ten einde. Als vanzelf voltooit hij het lot door de poging om de overgeërfde levensmodellen en gedragscodes als planter, als blanke en als man te realiseren. Zijn nachtelijke bezoek aan de kamer van de zwarte huisbewaarster – waarin hij de weg en het optreden van zijn vader als het ware herhaalt – loopt uit op het tegenovergestelde. Zijn begeerte laat hij de vrije gang gaan en neemt daardoor de positie van zijn vader in, maar door Maria aan te treffen en als halfzus te erkennen, krijgt hij haarzelf als zijn ware erfdeel. Frits vindt geen zinnelijke satisfactie, wel de halfzus, hij vindt zelfs geen eenwording met een zwarte vrouw waarvan hij bij zijn aankomst op het eiland droomde, wel de zwaarwegende wetenschap dat blank en zwart broer en zus zijn, en dat zij familie van elkaar zijn, uitgerekend als gevolg van het gezamenlijke verleden waarin gehechtheid en geweld, liefde en haat, verzorging en verschrikking een zijn geworden. Hij stapt “naar haar kamer” (58) “in dit witte huis op de heuvel” (59) niet wetende dat hij zich uiteindelijk naar “de afgesleten drempel” (62) van het huis zal begeven om Maria als zijn zuster de negerin te erkennen. Deze verplaatsing van de protagonist terug naar de drempel markeert het nieuwe begin.

De novelle volgt, weliswaar vrij, de conventionele indeling van het klassieke drama in vijf fasen. Het eerste is *expositie* en dat is bij Debrot ongeveer de eerste bladzijde met de beschrijving van de haven en de weergave van de gedachten van Frits. Het tweede is *intrige* die de spanning helpt op te bouwen en dit is in de novelle de ontmoeting met de drie heren aan boord van het schip én het weerzien met de jeugdvriend Karel. Ook de hele weg naar de plantage hoort daarbij want deze scènes spannen en verdichten de sfeer door als het ware achter de coulissen de verwickelingen in vage contouren te schetsen zonder echter het wezenlijke probleem bij de naam te noemen. Als een rode draad loopt hier het motief van het voyeurisme. Maar zien, kijken en bekeken worden, blikken werpen en loeren vanachter de jaloezieën of in de donkerte – “het hele eiland lijkt elkaar te beloven” (Bel 1995: 55) – is niet alleen het typische kenmerk van alle kleine, provinciale gemeenschappen waar geen anonimiteit mogelijk is en de sociale controle groter is dan in de stad, maar speelt ook een belangrijke rol in het opbouwen van spanning die vergelijkbaar is met die van het licht en donker. Het helpt bovendien aanzienlijk bij het oproepen van het gevoel van ruimte, ook in Frits’ verbeeldingen waarin het gezichtsvermogen essentieel is. Naar het einde van het verhaal toe wisselen de fasen van het klassieke drama elkaar in snel

tempo af, maar zijn over het algemeen herkenbaar ondanks de onscherpe grenzen. De *climax* – de fase waarin de dramatische spanning naar het hoogtepunt gevoerd wordt – wordt gemarkeerd door de ontmoeting met Maria. Wanneer het lijkt dat alle elementen van het verhaal zullen samenvallen, vindt er een anticlimax plaats en Frits wordt uit *hamartia* (“vergissing”, “misslag”) geholpen door ontmoeting met Wantsjo en de gezamenlijke val of uitglijden op de drempel van het huis dat alle kenmerken van de *catastrofe* draagt. Maar daardoor komt hij uiteindelijk na een wandeling en een gesprek met de oude rentmeester tot inzicht; deze laatste *peripetief* fase neemt de vorm van *agnitio* (“herkenning”) aan. De zuiverende *catharsis* wordt in de vooruitzicht gesteld in de laatste zin van het verhaal.

Problemen rond de identiteit

Direct na zijn aankomst, in gesprek met zijn voormalige vriend Karel, verwoordt Frits Ruprecht zijn psychische toestand waarin hij de beslissing heeft genomen om naar het geboorte-eiland terug te keren: “twee maanden geleden voelde ik mij zó beroerd in de een of andere plaats van Europa, dat ik plotseling alle koffers pakte en het uitschreeuwde: ik slaap hier in de armen van vissen, hun vinarmen klappen spottend tegen mijn lijf, een negerin zal ik hebben...” (24-25). Tegelijk verbaliseert hij een andere drijfveer achter zijn komst. Aanvankelijk speculeert hij over het feit of hij al dan niet toerekenbaar is om terug te keren, maar dan zegt hij “Bovendien is het zo gek niet, nu mijn ouders dood zijn en ik niemand anders heb, om maar verder een opzettelijk krankzinnig bestaan te leiden” (24-25). Ik wil nog een ander fragment aanhalen waar ingegaan wordt op de zeer complexe en moeilijke relatie van Frits met de ouders. Zijn vader en moeder hadden in de voorbijgegangene periode van zijn veertienjarige afwezigheid herhaaldelijk aangedrongen: “dat hij eens zou komen kijken op het eiland waar hij zijn jeugd had doorgebracht... Toen was, vele jaren geleden, zijn moeder gestorven en, voor enige maanden, ook zijn vader... (...) Zijn moeder... Zijn vader... Soms verschenen zij hem voor ogen, zo helder, zozeer in levenden lijve, dat hij er zelf van schrok. Soms ook waren het slechts begrippen, namen” (32-33).

Ondanks het innige contact met de moeder toen hij nog kind was (33 en 39), heeft Frits klaarblijkelijk een ambivalente verhouding met zijn ouders gehad. Het is duidelijk dat hij zich tegen de wil of de wens van zijn ouders afzette en zijn verblijf overzee uitrekte. Pas na de dood van beide ouders begint Frits zich vragen te stellen en naar antwoorden te zoeken en uiteindelijk probeert hij de ontstane kloof te overbruggen. Hij is weliswaar de vertegenwoordiger van de oude plantersklasse en niet vrij van een zeker gedrag dat typisch voor die mensen was, maar in wezen is hij op zoek naar andere bestaansmogelijkheden en identiteiten dan die, die door de traditie overgeleverd zijn.

De parallellen met de oude motieven van de plaasroman dringen zich hier van-

zelf op. De afstand tussen het moderne verstedelijkte leven en het eenvoudige leven op het platteland wordt door diverse auteurs gebruikt om de plaas te idealiseren. De stad stond synoniem voor zedelijke ontsporing, economische bedreiging en ook nog verengelsing. Bij Debrot wordt de plaats van de stad door Europa ingenomen. Weliswaar speelt het andere continent niet de rol van een verbanningsoord van de boer zoals de stad in de plaasroman, maar het is zichtbaar dat de planterszoon Frits Ruprecht zijn ongenoegen met het leven in Europa, het leven dat hij daar zelf leidde, en met de Europeanen menig maal uitspreekt. Na de kennismaking met de wijde wereld buiten zijn geboorteplaats keert hij gedesillusioneerd naar het eiland terug en zoekt geborgenheid en beschutting op de familieplantage, meer nog: hij is opnieuw "in wording".¹¹

In de traditionele plaasroman werden het individuele en supra-individuele bewustzijn vaak tegen elkaar uitgespeeld. Het supra-individuele bewustzijn (*supraindividual consciousness*)¹² is kenmerkend voor de mens die zich niet langer als enkeling en individu beschouwt, maar als onderdeel van de gehele ontplooiing van de opeenvolgende generaties op de familieboerderij. Voorkeur geven aan een soort collectief bewustzijn in een breed familie- en volksverband boven het streven naar een individueel en zelfreflecterend bewustzijn is in vele plaasromans het teken dat de protagonist rijp is geworden en een volwassenheid bereikt heeft. Hierdoor neemt hij afstand van de vroegere weemoed, dromen en bespiegelingen en neemt zijn rechtmatige plaats in de rij tussen voor- en nageslachten. Het spectrum van de reacties strekt zich uit van de eenvoudige reconstructie van de identiteit tot de complexe poging tot (her)definiëring. Maar een uiterlijk teken en wezenlijk element daarvan blijft altijd de terugkeer naar de plaas, al dan niet permanent. Dit is niet alleen het geval in de oude romans die tot de herinneringskunst gerekend kunnen worden maar ook in de eigentijdse waar satire en persiflage domineren.

Dat Frits Ruprecht duidelijk in een identiteitscrisis verkeert, getuigt reeds de uitspraak op de eerste pagina waarin hij over zijn naam en dus individualiteit reflecteert: "Het is eigenlijk al wonderbaarlijk dat ik Frits Ruprecht heet, wat voor een ander alleen maar mag betekenen: zijn twee voornamen" (5). Hij laat ook denken aan iemand die labiel van stemming is – op weg naar de plantage, wanneer beelden van de werkelijkheid en zijn herinneringen en verbeeldingen elkaar afwisselen, is hij om de beurt somber en vrolijk.

Maar een nog betere visualisatie van de psychische gesteldheid van Frits Ruprecht, die zich in het beslissend stadium van zijn leven en in de relevante fase van identiteitsvorming bevindt, treffen we aan in het beeld van het interieur van het landhuis.

Aan de wand hing een ingelijste plaat, die hij ook van vroeger kende, voorstellende een heel jong meisje, geknield, in nachtjapon, en biddend met gevouwen handen. Prerafaëlitisch. Het origineel was hij eens in de Tate of National Gallery

tegengekomen, als hij zich niet vergiste was het de Tate Gallery. Daar voor was hij lang blijven stilstaan, omdat het een kopie leek van de plaat op de verre plantage, zoals ook het gezicht, dat hij nu in de ronde spiegel boven de tafel onderzocht, een verfromfaaide kopie leek van zijn vroeger kindergezicht (49).

Naar het voorbeeld van de oude Nederlandse meesters plaatst Debrot hier een beeld binnen een ander beeld door middel van de spiegel. Tegelijk doet hij wat de (toenmalige) schilderkunst moeilijk kon doen: hij verschuift en vervaagt de grenzen van tijd en ruimte, projecteert spiegelingen van het heden op het verleden en weerkaatst die terug naar de tegenwoordige tijd; hij gebruikt de traditionele symboliek van de spiegel en combineert ze met de symboliek van het schilderij op een manier die duidelijk een intertekst van Oscar Wilde bevat.¹³ Maar niets barst uit zijn voegen omdat Debrot weet hoe de situatie te hanteren: hij is immers auteur van de metafoor van kristal die het beste zijn visie op de verhouding literatuur–leven weergeeft.¹⁴

Als kunstenaar beleefde Debrot zelf de belangrijkste Nederlandse literaire discussie van het Interbellum die de naam kreeg “vorm-of-vent”. Alhoewel hij de *Forum*-traditie voortzette en kunst als levensuiting zag, verdedigde hij niet alleen de “persoonlijkheid” (vent), maar ook “de creatieve vorm”. Kunst was voor hem geen escapisme maar eerder een poging om het bestaan in al zijn tegenstrijdigheden te reflecteren. De tegenstellingen worden in de kunst niet vernietigd of opgeheven maar eerder geïntensiveerd, precies zoals in het interieur van het plantagehuis in *Mijn zuster de negerin*.¹⁵ Zoals de facetten van een kristal elkaars werking sterken, bekrachtigen heden en verleden, droom en werkelijkheid, herinnering en verbeelding, licht en schaduw de manier waarop de protagonist tijd en ruimte en zichzelf daarin beleeft. Zoals voor Debrot literatuur niet zozeer de weergave van een levenshouding was, maar het actieve ontdekken daarvan in het spanningsveld van tegenstellingen, zo is voor Frits Ruprecht de intensieve beleving van de werkelijkheid, buiten en binnen, een vorm van zelfverkenning en een poging tot zelfbevestiging. Juist daarom brengt de dramatische ontknoping van het verhaal voor de protagonist tweërlei antwoorden.

Ten eerste komt het tot een ontzuivering want Maria is zijn bloedverwante en kan zijn minnares of vrouw niet worden. Ten tweede komen zijn grote verwachtingen op een onverwachte manier in vervulling. Frits verlangt ergens naar de verbroedering met zwarte mensen en wil aansluiting bij hen vinden voorbij de kleurgrens. Zelfs als zijn verhouding tot de zwarte Antillianen anders is dan die van zijn gewezen vriend Karel, bespeuren wij hier nog de resten van het koloniale gedrag, nl. een blanke komt het beste en het snelste in contact met de lokale bevolking, plaatselijke taal en inheemse cultuur door een donkere geliefde te vinden. Ook Frits' verhouding met Maria zal het gevaar lopen om vroeg of laat te ontaarden in de zoveelste variatie op heersend-blank-en-dienend-zwart. Maar omdat Maria nu echte familie van hem blijkt te zijn, wordt de kloof werkelijk overbrugd. “In zijn nieuwe verhouding tot

Maria is de afstand overbrugd die zwart en blank in de Antilliaanse maatschappij van dat moment onherroepelijk scheidt, ook als er "banden des bloeds" zijn" (Oversteegen 1994: 201).

Deze nieuwe verhouding wordt beeldend uitgedrukt in de manier waarop Frits Maria omarmt en zijn gezicht tegen haar gezicht drukt; dit is weerkaatsing van de wijze waarop hij en zijn moeder in momenten van intieme voeling met elkaar omgingen (zoals beschreven [34]); nu luidt dit: "Toen begon hij langzaam haar heen en weer te wiegen. Daarbij maakte hij, evenals indertijd bij zijn moeder, dat zoemende geluid, diep uit de borst en waarbij de tanden niet vaneengaan. De tranen rolden langzaam uit haar ogen..." (65-66). Zijn nieuwe verhouding tot de werkelijkheid wordt direct daarna, in de laatste passage van de novelle, treffend verwoord: "Droevig werd het leven, maar het werd vol van een zinrijkheid die het elders mist. En dit is het enige dat men de kinderen dezer aarde niet kan ontnemen" (66). Ook deze slotzinnen blijken in werkelijkheid een spiegeling te zijn van de woorden die Frits – kort geleden (56) spelend in zijn gedachten met potentiële situaties – in de mond van Maria legde. Nu kan hij de werkelijkheid niet meer ontkennen en moet haar in alle facetten onder ogen zien en als feitelijk gegeven aanvaarden "en dat gaat gepaard met een gevoel van 'droefenis' en tegelijk met het besef dat alleen de aanvaarding van het leven zoals het is zinrijk kan zijn" (Oversteegen 1994: 201). Dit is een uitlating die zeer zeker bij menig protagonist van de plaasromans zou passen.

Caribische identiteit en *conditio humana*

Vanuit de hedendaagse optiek kan men stellen dat het werk van Debrot zich in eerste instantie met de kwestie van identiteitsvorming bezighoudt. Frits Ruprechts problemen met de identiteit lijken zeventig jaar na de publicatie van *Mijn zuster de negerin* in zekere opzichten zelfs meer actueel. Ze zijn ook waarschijnlijk representatief voor het hele Caribische gebied en misschien ook voor Zuid-Afrika. Naar mijn mening zijn er tussen Debrots novelle en de plaasroman niet alleen overeenkomsten in de benadering van de ruimte maar ook raakpunten wat de daarmee samenhangende uitbeelding van de identiteitskwesties betreft.

In de gangbare interpretaties van het boek wordt de aandacht scherpgesteld op de raciale verhoudingen op de Antillen, zij het in een sociologisch, koloniaal of psychologisch perspectief. Dit is trouwens typerend voor de buitenlandse respons en de reacties van de passanten-critici die oog hadden voor de raciale kwestie (vgl. Oversteegen 1994: 198-218). De auteur zelf sprak later in *Brief aan een neerlandicus op Curaçao* uit 1974 over "twee duidelijke hoofdmotieven: de interetnische verhouding, dus de vermenging der rassen, en van de incestueuze verhouding, dus de verbreking van het intrafamiliale taboe" (Debrot 1988: 114).

Thematisch snijdt *Mijn zuster de negerin* dus onmiskenbaar deze problematiek

aan. En toch, wanneer het boek de processen van acculturatie en assimilatie centraal stelt, gebeurt dat niet in de context van het aanpassen en overnemen van Nederlandse cultuurpatronen (vgl. Broeck 1998), maar omgekeerd als integratie en assimilatie op de Antillen. Cola Debrot stelt dit aan de hand van het voorbeeld van een blanke man, maar zijn visie is helemaal niet eurocentrisch. (Jacqueline Bel [1995: 60] somt de Caribische motieven summier op zoals clandestiene seksuele relaties tussen blank en zwart, onwettige kinderen, incestueuze relaties, plantage als ruimte van de handeling, bepalen van de houding ten aanzien van raciale groepen, benepenheid van de kleine samenleving, verval van de oude plantersklasse of de thematisering van Shakespeare.) Frits Ruprecht is geen *macamba*, d.w.z. "vreemdeling" of een Europese Nederlander, hij evolueert en uiteindelijk door het geheel van zijn individuele instelling en optreden probeert hij – in een daad van bevestiging – zijn eigen individuele houding aan te nemen. Buiten het kader van het gebruik van de historische patronen, waaronder ook rechten en plichten zoals overgeleverd door de geschiedenis vallen,¹⁶ ontpopt hij zich als een echte Curaçaöenaar. "Debrots boodschap was dan ook dat zwart en wit op Curaçao niet alleen moeten samenleven in 'hetzelfde huis' maar dat ze als familie door bloedbanden met elkaar verbonden zijn. Een visie die niet iedereen in en buiten de roman wilde delen!" (Rutgers 1996: 165).

De tekst van Debrot en de lectuur ervan in het Zuid-Afrikaanse verband worden gebaat door een breed perspectief waarin zowel ruimte is voor Antilliaanse en Caribische als ook zelfs voor een mondiale gesteldheid. Is zo'n lezing gerechtvaardigd? En hoe verhoudt het zich tot de kritiek op de traditionele, laat ons zeggen historische Zuid-Afrikaanse plaasroman als zijnde gesloten binnen de kring van lokaal-realisme? Onder invloed van de moderne verwerkingen van de plaasroman waar de identiteitskwesitie onomwonden en minder verbloemd aan de orde gesteld wordt dan in het verleden (vgl. Karel Schoeman, Etienne van Heerden, Eben Venter of Marlene van Niekerk), wordt eveneens de benadering van de oude teksten veranderd (bijv. Koch 2003). Het verruimende interpretatiekader voor *Mijn zuster de negerin* en ook voor tal van voorbeelden van de plaasroman bieden naar mijn mening de discussies rondom de identiteitsvorming en de ontvoogding van de bewoners van het Caribische eilandrijk. De emancipatiestrijd kan ingedeeld worden in drie stadia (vgl. Aldrich 1995: 101-124; Gyssels 2001: 35-41; Kwaterko 2003: 89-124, 159-205).

Het eerste stadium is ingezet door de vader van de negritude Aimé Césaire (1913-). Césaire (1983) betoogde reeds in 1939 in *Cahier d'un retour au pays natal* dat de zwarte mens dringend *le nègre*, d.w.z. de Afrikaanse component van zijn identiteit, moet herwaarderden. Hij stelde dit als de enige manier om sociale, culturele, historische en politieke aliënantie te doorbreken. Zijn hele schrijverschap was een belangrijke uiting van de raciale trots en tevens een eis tot publieke erkenning en protest tegen de Franse (culturele) dominantie.

De tweede fase daarentegen wordt gekenmerkt door de zoektocht naar een aparte

Antilliaanse identiteit en werd ingeluid door de schrijver Édouard Glissant. In zijn *Le discours antillais* (Glissant 1981) verwijft hij Césaire de Afrika-nostalgie. Glissant corrigeert zijn accentuering van de zwarte wortels. Volgens hem

moet de Afro-Antilliaan zich losmaken van het antagonisme tussen Blank en Zwart, Europa en Afrika. Dit soort manicheïstisch denken moet plaats maken voor een syncretisch denken. Volgens Glissant moet de Antilliaan zichzelf als het product beschouwen van een onafgebroken proces van métissage en/of créolisation, zowel in biologisch, cultureel, religieus als taalkundig opzicht. (...) Met het vervangen van het *négritude*-concept door zijn eigen antillianité-concept wilde Glissant zijn waardering van de vele facetten in de Antilliaanse identiteit onderstrepen. Hiermee wilde hij de Antilliaan aansporen zich nu ook psychisch te dekoloniseren, nadat de afschaffing van de slavernij in 1848 althans de jure voor een fysieke dekolonisatie had gezorgd (Gyssels 2001: 35-37).

De derde fase begon met het optreden van de zogenaamde creolisten (Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau en Raphaël Confiant). In hun kleine maar daarom niet onbeduidende publicatie *Eloge de le créolité* (1989) bekritisieren ze hun voorgangers. Ze verwijten Césaire dat hij al te francofiel was, niet genoeg rekening hield met het Creools en zijn revolutionaire woorden nooit in daden heeft omgezet. Glissant daarentegen wordt aangerekend dat hij te elitair schrijft. Daartegenover stellen de drie auteurs de idee van *la créolité* voor en prijzen het concept van *diversalité* aan (neologisme afgeleid van *universalité* en *le divers*).

Maar de werkelijke ambities van de creolisten reiken verder. De processen van *créolisation* en *métissage* blijken niet alleen eigen aan de Antillen maar doen zich ook voor in alle grote steden. Met andere woorden, de hele wereld is aan een soort creolisatie onderhevig. De gemarginaliseerde Antillianen ontpoppen zich in deze visie als voorlopers van een niet te stoppen ontwikkeling waarin de creolisatie, d.w.z. het in contact komen en versmelten van culturen, centraal staat en kenmerkend wordt niet alleen voor de creolofone gemeenschappen, maar ook voor een steeds multiracialer en multicultureler wordende wereld (Gyssels 2001: 40).

Deze manier van denken lijkt mij de moeite van overdenken waard. Het daaruit voortvloeiend concept van identiteit wil ik aan het einde van mijn bijdrage als een onderzoekspostulaat stellen. Dit biedt ook aan *Mijn zuster de negerin* een boeiend interpretatiekader want Frits Ruprecht kan vergeleken worden met een moderne Elckerlijc die avant la lettre de menselijke geestelijke conditie aan het begin van de 21^{ste} eeuw verwoordt.

Noten

1. Deze bijdrage bouwt voort op mijn lezing die op het IVN-kongres in Groningen (augustus 2003) is gehouden en later ook gepubliceerd (Koch 2004). Het onderhavige artikel verschilt qua omvang aanzienlijk van mijn vorige benadering. Ik heb eveneens geprobeerd om wezenlijk correctief op mijn aanpak te zijn, mijn analyse te verdiepen en het verwijzingskader te vergroten.

2. De afgelopen jaren verandert de situatie langzamerhand: in Leiden, Amsterdam, Leuven of Hasselt wordt op de meest uiteenlopende manier de kennis over Zuid-Afrika en de Afrikaanse taal en literatuur doorgegeven, dikwijls in verband met de studie Nederlands. Verheugend is de belangstelling voor de studie van de Afrikaanse taal en literatuur aan de extramurale centra voor neerlandistiek bijv. in Polen en Tsjechië, waar dit bijna altijd in nauw verband met de Nederlandse studies of door neerlandici aangeboden wordt, ook wat wetenschappelijk onderzoek betreft; om een voorbeeld te noemen – onder begeleiding van de auteur van deze bijdrage ontstaan in Wrocław momenteel twee proefschriften die deze twee literaturen in vergelijkend kader benaderen – een over de realistische tendensen in de literatuur in Zuid-Afrika én de Lage Landen, het tweede over de Nederlandse letterkunde als verwijzingskader voor de Afrikaanse literatuurhistorici.
3. Ik heb het bijvoorbeeld met de Zuid-Afrikaanse studenten besproken die aan de winterschool van de Suid-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek hebben deelgenomen (Universiteit van die Vrystaat, juli 2002).
4. Alle aanhalingen uit Debrot (1978). De tekst is ook op internet te lezen <<http://www.ongebonden.nl/schnet.html>>; <<http://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=debr003mijn01>>.
5. In zijn inzichtgevende profiel van Karel Schoeman in *Perspektief en profiel* verwijst Gert Jooste meer dan eenmaal naar “die huis as ark in die veld” (Jooste 1999: 563).
6. “fluwelen dahlia’s, rozen waar men aan rook, camelia’s en amaryllissen die men vooral met de ogen bewonderde. Behalve de agaven en de gele kleine anglo’s op de grond, zag men op het erf nog rode trossen bloeien aan de karawara’s. Dicht bij het huis breidde een grote tamarinde zijn kroon in de lucht” (18).
7. Ruitenkaart wordt over het algemeen met een vrije persoon of met geld geassocieerd, en schoppenkaart met onrust en ook met de persoon van vrije stand (iemand na de scheiding of dood van de partner). Niet zonder belang is eveneens dat bij dit beeld de woorden van Frits weerklinken die hij bij de ontmoeting met de notaris zei: “Ik herinner mij dat u vaak bij ons kwam whisten, als kind keek ik vooral naar de fiches. Ronde en langwerpige, rode en witte, groene en zwarte” (7).
8. Dit motief van geweld of violatie wordt later voortgezet o.a. wanneer Frits op weg naar de plantage de witgekalkte muren – ooit opgetrokken door de slaven – ziet (31) en wanneer hij het moment van angst beleefd in de slaapkamer van zijn ouders (40).
9. In het eerste deel van Debrot’s biografie (Oversteegen 1994) is een foto (no. 11) geplaatst van het landhuis Ascención van Jean Jacques Debrot, de vader van de schrijver. Daarbij staat vermeld dat de sfeer van het landhuis in *Mijn zuster de negerin* voor een groot deel aan Ascención ontleend is. Uit de nauwkeurige beschouwing van dit archiefphoto blijkt dat dit niet alleen de stemming in de novelle is, maar naar alle waarschijnlijkheid ook uiterlijke kentekenen. Het gebouw zelf is een van de weinige nog bestaande 17^{de}-eeuwse landhuizen en de torens op de hoeken van het terras moesten het imposante aanzien van het huis versterken. Het landhuis in de glooiende heuvels domineert de omgeving en ook Boka Ascención – “een fraaie langgerekte baai waar de zee woest naar binnen stroomt” (Ditzhuijzen 1996: 122-123, 136).
10. Het landhuis Ascención dat model stond voor Miraflores heeft ook “de klassieke indeling en bouw van de oude plantegehuzen: een groot middendeel met aan weerszijden slaapvertrekken en de keuken, een open galerij aan de voorzijde, een terras met hoektorens en een steil zadeldak met een knik, die ruimte biedt aan de galerij” (Derksen 1995: 164).
11. Het is zeer interessant dat het prisma van de plaasroman een aantal geijkte opvattingen over *Mijn zuster de negerin* laat herzien, zoals de mening van J.J. Oversteegen (1994: 499) die met Hilda van Neck-Yoder polemiseerde en beweerde dat het niet helemaal klopt dat de novelle “is based on the motif of the return of the prodigal son” (Van Neck-Yoder 1985: 50).
12. J.M. Coetzee (1988: 90) verstaat onder *supraindividual consciousness*: “consciousness of himself [protagonist – J.K.] as a mere manifestation or bearer of the species – or, in the narrower perspective (...) as a manifestation or bearer of the line (*familie*) whose blood runs in his veins.” Praeg (1992: 40) beschrijft het supra-individuele bewustzijn in termen van voorvaderlijke traditie óf onmiddellijke communale of verwantschapsgroep van het individu. De positie van de individuele farmer definieert Coetzee door het begrip *lineage* te gebruiken in zijn tweebetekenissenperspectief d.w.z. “geslacht” (nageslacht, nakomelingschap) en “afkomst” (afstamming, komaf, origine).
13. Ik kan het niet nalaten om het beeld uit *Sewe dae by die Silberseins* op te roepen, nl. wanneer Henry samen met Jock een bezoek brengt aan “Accademia d’amore”: “En hy stel Henry aan die ou vroultjie voor terwyl hy die jonkman met ‘n spottende glimlag gadeslaan. Daar is ‘n spieël langs

- Henry teen die muur. Die gesig buite en die gesig binne die spieël is twee gesigte. Een lyk jonger en die ander lyk ouer, en altwee sê ewe min" (Leroux 1989: 99).
14. Over de bekende kristaal-metafoor van Debrot schreef J.J. Oversteegen (1989: 6) summier: "De tegenstellingen worden in de kunst niet opgeheven, maar eerder verhevigd en onder spanning gebracht, zoals de facetten van een kristal elkaars werking versterken." In zijn essay *Tegenstellingen* uit 1940 werkte Debrot dit uit door te zeggen dat de wezenlijke tegenstellingen niet alleen "de mogelijkheid tot wrijving" veroorzaken, maar ook "de scheppingsdrift" wakker houden (Debrot 1987: 13), en dat ze voor de kunstenaar "een brandpunt van levende waarden vertegenwoordigen" (Debrot 1987: 11).
 15. Hoe belangrijk dit voor het begrip van Debrots werk is, getuige op metaforische wijze de omslag van het eerste deel van zijn biografie door J.J. Oversteegen (1994) waarop een foto van de auteur geplaatst is uit de tijd toen hij de novelle schreef (in Sankt Anton 1934) met als achtergrond de Abdijkerk van Morienval (bij Pierrefonds in Picardie) "waarvan de lichtval Cola Debrot inspireerde tot de metafoor van het kristal. Daarin zag hij zijn levensopvatting en zijn literair standpunt het duidelijkst tot uitdrukking gebracht" (Oversteegen 1994: 4; zie ook <<http://www.romanes.com/Morienval/>>).
 16. De conclusies van de commissie-Römer wiens taak dit was om de oorzaken van de opstand op Curaçao in 1969 te onderzoeken, zijn in dit context interessant "Niet alleen groeide in de laatste vijftien jaren in het gehele Caribische gebied het raciale zelfbewustzijn van een zwarte élite van goedgeschoolde jongeren, er is tegelijk een neiging te beluisteren, de negride bevolking als de enige 'echte' en 'inheemse' bevolking te zien, en de blanke groepen, hoewel soms langer in het gebied gevestigd als 'vreemdelingen' te beschouwen. Zo ook op Curaçao, waar de 'echte' Antilliaan door sommigen alleen als neger of kleurling kan worden voorgesteld." (Rapport [1970]: 127 aangehaald door Bel 1995: 49).

Bibliografie

- Aldrich, Robert. 1995. From *Francité* to *Créolité*: French West Indian literature comes home. In Russel King, & John Connell & Paul White (eds.). *Writing across Worlds: Literature and Migration*. London, New York: Routledge, 101-124.
- Bel, Jacqueline. 1995. Paradoxen van de Antilliaans-Nederlandse literatuur. Over Debrots *Mijn zuster de negerin* en Arions *Dubbelspel*. *Semaian* 12: 49-63.
- Broeck, Aart G. 1998. Literaire heiligverklaring in koninkrijksverband, *Bzzlletin* no 255, april, 3-10.
- Césaire, Aimé. 1939. Cahier d'un retour au pays natal. *Revue Volontés* (Paris).
- _____. 1983. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine.
- Claes-Smeets, Gil et al. 1960. *Dichters om het Zuiderkruis*. Desclée De Brouwer: [Brugge].
- Coetzee, Ampie. 2000. *'n Hele os vir 'n ou broodmes. Grond en die plaasnarratief sedert 1595*. Pretoria, Kaapstad: Van Schaik-Human & Rousseau.
- Coetzee, J.M. 1988. *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven & London: Yale University Press, Johannesburg: Radix.
- Cumps, Dorian. 1998. *De eenheid in de tegendelen. De psychomachische verhaaltewereld van F. Bordewijk (1884-1965) en de mythe van de hermafrodit: een interpretatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- De Roo, Jos. 1980. *Antilliaans literair logboek*. [sine loco]: Walburg Pers.
- Debrot, Cola. 1978. *Mijn zuster de negerin*. De Bezige Bij: Amsterdam.
- _____. 1985a. *Verzameld werk*. vol. 1. Amsterdam: Meulenhoff.
- _____. 1985b. *Verzameld werk*. Vol. 2. Amsterdam: Meulenhoff.
- _____. 1986a. *Verzameld werk*. Vol. 3. Amsterdam: Meulenhoff.
- _____. 1986b. *Verzameld werk*. Vol. 4. Amsterdam: Meulenhoff.
- _____. 1987. *Verzameld werk*. Vol. 5. Amsterdam: Meulenhoff.
- _____. 1988. *Verzameld werk*. Vol. 6. Amsterdam: Meulenhoff.
- _____. 1989. *Verzameld werk*. Vol. 7. Amsterdam: Meulenhoff.
- Derksen, Guido. 1995. *Nederlandse Antillen /Aruba*. Haarlem: J.H. Gottmer.
- Ditzhuijzen, Jeannette van. 1996. *Nederlandse Antillen: een gids voor vrienden*. Amsterdam-Antwerpen: Arbeiderspers.
- Glissant, Édouard. 1981. *Le Discours antillais*. Paris: Seuil.

- Gyssels, Kathleen. 2001. Négritude debout! De Antilliaanse ontvoogdingsstrijd in drie fasen, *Nieuw-zuid. Driemaandelijks discursieve machine voor cultuurkritiek en emusement* 1 (3): 35-41.
- Helman, Albert. 1986. Cola Debrot als homo caribensis, *Maatstaf* 34: 40-55.
- Heuvel, Pim & Freek van Wel. 1989. *Met eigen stem: herkenningpunten in de letterkunde van de Nederlandse Antillen en Aruba*. Assen-Maastricht: Van Gorcum.
- Jooste, G.A. 1999. Karel Schoeman (1939-). In H.P. van Coller (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. J.L. van Schaik: Pretoria, 544-564.
- Koch, Jerzy. 2002. *Outsider onder de zijnen: vormen van xenofanie in de Afrikaanse roman*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- _____. 2003. "Die wêreld se toomlose onderstebokeer-passie": Die boerehuis, arbeid en etniese mobilisasie in *Bywoners* (1919) van Jochem van Bruggen, *Acta Academica* 35 (3), Desember 2003, 1-25.
- _____. 2004. Identiteit en lokaliteit in *Mijn zuster de negerin* van Cola Debrot: Nederlands-Antilliaans werk in het licht van de Afrikaanse 'plaasroman'. In Arie J. Gelderblom, Carel ter Haar & Guy Janssens (reds.). *Neerlandistiek de grenzen voorbij: Handelingen Vijftiende Colloquium Neerlandicum*. Woubrugge: Internationale Vereniging voor Neerlandistiek, 187-203.
- Kwaterko, Józef. 2003. *Dialogi z Ameryka. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*. Kraków: Universitas.
- Lemaire, Ton. 2002. *Filosofie van het landschap*. Amsterdam: Ambo/Anthos Uitgevers.
- Leroux, Etienne 1989. *Die Silberstein-trilogie*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
- Nienaber, P.J. 1938. *Die Afrikaanse roman-tematologie*. Amsterdam: N.V. Swets & Zeitlinger Boekhandel & Uitgeversmaatschappij.
- Oversteegen, J.J. 1989. Cola Debrot. *Kritisch Literatuur Lexicon*. november, 1-13, A-1 – A-2, B-1 – B-4.
- _____. 1994. *In het schuim van grauwe wolken. Het leven van Cola Debrot tot 1948*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Praeg, L. 1992. Die "Self" en die "Ander". 'n Filosofiese studie van die Selfdefiniëring van die Afrikaner in enkele geselekteerde tekste 1877-1948. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch [ongepubliseerde M.A.-verhandeling].
- Rapport van de commissie R.A. Römer [1970]. 30 mei 1969. Rapport van de Commissie tot onderzoek van de achtergronden en oorzaken van de onlusten welke op 30 mei 1969 op Curaçao hebben plaatsgehad. Oranjestad: Wit.
- Rutgers, Wim. 1996. *Beneden en boven de wind. Literatuur van de Nederlandse Antillen en Aruba*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- _____. 2002. De Nederlandse Antillen en Aruba. In Theo d'Haen (red.). *Europa buitengaats: koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*. Vol. 1. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 247-288.
- Van Coller, H.P. 1987. *Laat vrugte* [Reuseblokboek]. Pretoria, Kaapstad: Human & Rousseau.
- _____. 1995. Die Afrikaanse plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika. In H. Ester & A. van Leuvensteijn (reds.). 1995. *Afrikaans in een veranderende context. Taalkundige en letterkundige aspecten*. Amsterdam: Suid-Afrikaanse Instituut, 236-250.
- Van den Heever, C.M. 1935. *Die Afrikaanse Gedagte*. Pretoria: J. L. van Schaik.
- Van Neck-Yoder, Hilda. 1985. The Motif of Homecoming in Cola Debrot's *Mijn zuster de negerin*. In William Fletcher (ed.). *Papers from the first interdisciplinary conference on Netherlandic studies held on the University of Maryland, 11-13 June 1982*. Lanham/New York/London: University Press of America, 49-57.
- _____. 1996. Voices at the Margin: Cola Debrot's *Mijn zuster de negerin*. *Journal of Caribbean Studies* 11: 242-251.
- _____. 2001. The Third Listener: Eavesdropping on Cola Debrot's Novella, *My Black Sister*. *Dutch Crossing* 25 (1): 39-52.

Internet bronne:

- [Notre Dame de Morienval] <<http://www.romanes.com/Morienval/index.html>> Geraadpleeg in april 2005.
- [Mijn zuster de negerin] <<http://www.ongebonden.nl/schnet.html>> Geraadpleeg in augustus 2005.
- [Mijn zuster de negerin] <http://www.dbnl.org/tekst/_for003193501_01/_for003193501_01_0008.htm> Geraadpleeg in augustus 2005.