

what Freud calls *Nachträglichkeit* [...] what Jacques Lacan called the Symbolic [...] what Lacan called the Imaginary" (78), these all within twelve lines. He admits theory has limits: "the sheer contingency of some of the events narrated in turn challenges the final say of psychoanalysis as a theoretical framework" (10). He has covered his back, all right.

This may also be responsible for his ending the book somewhat inconclusively, rather like the classic meandering "familiar essay" (10), with "everything [rendered] unknowable and unverifiable" (144). This is probably wise—and his frustrations will echo others'. That said, this review has scarcely begun to reflect the book's attentiveness to nuance, the density of erudition, and the courage with which Sanders faces South Africans with both the necessities for, and the problematics of, cross-cultural language-learning. *Learning Zulu* is a very important, unquestionably groundbreaking study.

Dan Wylie
d.wylie@ru.ac.za
Rhodes University
Grahamstown

Post mortem.

Pieter Fourie.

Pretoria: Protea Boekhuis, 2016. 80 pp.
ISBN: 978-1-4853-0433-3 (gedrukte boek);
ISBN: 978-1-4853-0434-0 (e-boek).

DOI://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.54i2.2912

Dood en afsluiting vorm kerntemas in Pieter Fourie se jongste gepubliseerde dra-

mateks. Daarby is die handelingsverloop direk en oënskynlik ongekompliseerd. Die toneel open met 'n kaal verhoog en drie grafhope sand. Die oorledenes, Basjan (plaasboer), Vytjie (huiswerker, en haar ongebore kind in 'n juwelekissie) en Gulu (plaaswerker) sit elkeen by die kop van sy of haar graf. Die enigste lewende persoonasie is Trien, Basjan se vrou. Soortgelyk aan die openingstonele in *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die koggelaar* (1988), laat sy die oorledenes hul verhale in die vorm van 'n spel binne 'n spel as 'n *post mortem* op die verhoog uitspeel.

As lid van 'n potensieële gehoor verneem die leser van die plaasboer se verhouding met 'n huiswerker oor klasse- en kleurgrense heen. Vytjie, 'n naam met seksuele ondertone, is egter ook in 'n verhouding met Gulu betrokke, maar Basjan raak van hom ontslae deur hom van wyn afhanklik te maak en, so is die suggestie, te vergiftig. Basjan en Vytjie ry gereeld saam dorp en aasvoëlkamp toe en elke keer skuif Vytjie nader totdat sy op Basjan se skoot sit en help bestuur. Die krisis breek aan wanneer sy Basjan se kind verwag. Haar swangerskap loop daarop uit dat Basjan haar soos 'n skaap keelaf sny. Hy pleeg daarna selfmoord. Trien ly aan depressie en dit is duidelik dat haar en Basjan se verhouding onherstelbaar verbrokkel het.

Alhoewel die stuk vir die eerste keer in 1993 in die Wynand Moutontheater (Universiteit van die Vrystaat), daarna op Kampustoneel en in 2000 weer in die Wynand Mouton opgevoer is, is hierdie teks die eerste formele publikasie van die teks. Dit bly 'n vraag waarom

die manuskrip nou eers, sestien jaar ná die 2000-opvoering, gepubliseer is. Die drama is nie weer ná die 2000-speelvak opgevoer nie.

Gegewe Fourie se voorstellings van die Afrikaner(patriarg) veral in *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die koggelaar* (1988), en die sosiokulturele en politieke oorgange wat die aanvang van die negentigerjare gekenmerk het, sou *Post mortem* (1993) ná die eerste opvoerings in 1993 waarskynlik as 'n skrywersnabetragting van die voorafgaande periode in die oeuvre beskou kon word. Blykens 'n aantekening op bladsy 80 is hierdie 2016-publikasie die weergawe wat in 1992 voltooi is.

Naas die argivale en kanonieke aard wat die teks nou met publikasie verkry, bly dit 'n vraag watter betekenis die leser as lid van 'n potensiele gehoor in 2016 aan die teks sou kon heg.

Wil die dramaturg sê dat Trien se vraag in die oop slot ook in 2016 onbeantwoord bly? Sy vra die gehoor: "Ek is skoon. [...] Is ek nie?" Maar hoe moet ons dan Basjan se keelafsnij (soos die slagskaap wat deurentyd as verhoogmetafoor in *Donderdag se mense* (1989) aan 'n slaghaak teen 'n peperboomtak hang) van Vytjie en die offer van sy eie liggaam in die slot aan die aasvoëls interpreteer? Verteenwoordig hul dood die einde van 'n vorige bedeling, gevolg deur 'n lykskouing en begrafnis? Breek daar inderdaad 'n nuwe bedeling aan? Basjan se ongebore kind, die fetus in Vytjie, het immers saam met die moeder gesterf, en met dié sterfte het die moontlikheid van 'n nuwe bedeling verdwyn.

Trien se slotdialoog konfronteer die gehoor op eg Brechtiaanse wyse met

die mate waartoe sy aan haar en al die karakters se verledes geketting is (sien die ketting om die hekpaal op die voorste buiteblad as simbool). Met hierdie vraag, en met haar aandrang daarop dat Vytjie altyd skoon moet wees, laat sy en die dramaturg die besluit oor haar aandadigheid aan die dood van die ander personasies aan die potensiele gehoor oor.

Haar rol as persoonasie wat die laaste woord inkry, wil in hierdie verband egter nie volkome oortuig nie. Die strategiese plek wat sy as slotkarakter neem, word byvoorbeeld nie ondersteun deur haar optrede as 'n hoofkarakter nie (sy tree eerder as 'n tritagonis op), terwyl haar verhouding met Basjan en veral Vytjie in die slot van *Post mortem* nie dieselfde dramatiese intensiteit en afloop vertoon as die slot van *Ek, Anna van Wyk* nie.

Op die agterbuiteblad staan dat dié drama "die sluitstuk van Pieter Fourie se vierluik plaastragedies is". Dié einde staan in ironiese teenstelling met die betekenis wat die voorste buiteblad oordra, waarop die afbeelding van 'n kliphekpaal van 'n draadhek verskyn. Volgens die parateks is hierdie afbeelding 'n reproduksie van 'n foto wat Paul Alberts geneem het en dra die titel "Hekpaal, Ceres-Karoo, 1987". Dit is uit Alberts se fotoboek *Buite die hekke van Eden* (2009) geneem.

Ongeag daarvan of "Eden" 'n werklike plaasnaam in die Moordenaarskaroo is, is die vraag of die perspektief wat die foto op die voorste buiteblad bied 'n teenstellende, vervreemdende blik op 'n purgatorium (in die doderyk) verteenwoordig. Sou die ruimte anderkant hierdie "hek [...] van die paradys [Eden]" 'n plek van reinig-

ing (purgatorium) verteenwoordig, skep die parateks hiermee die moontlikheid van 'n klassieke katarsis by 'n potensiele gehoor en by die personasies in die spel. Die verwysing na *Post mortem* (2016) as die sluitstuk van vier "[...] tragedies" (my kursivering) sluit by hierdie interpretasie van die begrip *katarsis* aan.

Neem die leser in ag dat *Post mortem* (2016) die sluitstuk van vier plaasdramas is, is dit onvermydelik dat die teks binne die oeuvre intertekstueel dig is aan herhalende temas en die aard van die voorstellings. Dit geld veral die Brechtiaanse aard van die teks waarin die personasies en die narratief, met die *moontlike* uitsondering van Trien, eerder (historiese) tipes verteenwoordig. In hierdie verband sluit die drama by die plaasroman as soort aan, met al laasgenoemde se permutasies.

Uiteindelik lê die waarde van dié publikasie in die beskikbaarstelling van die teks, waardeur 'n vollediger blik op 'n periode in een van Afrikaans se invloedrykste dramaturge 'n moontlikheid word.

Johan Coetser
coetsjl@unisa.ac.za
Universiteit van Suid-Afrika
Pretoria

Die Bram Fischer Wals.

Harry Kalmer.

Johannesburg: Wits University Press, 2016. 67pp.

ISBN 978-1-77614-005-3.

DOI://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.54i2.2982

In 2011 verskyn die eerste Afrikaanse biografie van Bram Fischer: *'n Seun soos Bram: 'n portret van Bram Fischer en sy ma Ella* deur Hannes Haasbroek. Die afgelope paar jaar het 'n aantal gefiksionaliseerde uitbeeldings van die lewe van Bram Fischer gevolg: François Loots se roman *Rooi Jan Alleman* (2013) en die 2017-rolprent *Bram Fischer* (oor die Rivonia-verhoor) met Jean van de Velde as regisseur. Harry Kalmer was een van die eerstes: die Afrikaanse weergawe van sy drama *Die Bram Fischer Wals* is in 2012 vir die eerste keer by die Vryfees in Bloemfontein opgevoer en daarna by ander Afrikaanse kunstefees. In 2013 het die Engelse weergawe by die Nasionale Kunstefees in Grahamstad gedebuteer en die stuk was ook later by die Markteater in Johannesburg te sien.

Die gepubliseerde weergawes (afsonderlike weergawes in Afrikaans sowel as Engels) van die drama verskyn in 2016 by Wits University Press. Die teks het 'n skoon ontwerp en die voorbladfoto van David Butler in die 2013-produksie is treffend. Deur die tralies van Fischer se tronksel is die geel hamer-en-sekel op 'n rooi agtergrond sigbaar, en die akteur wat Fischer speel, is gebaai in 'n rooi lig. Só word inligting oor Fischer se lewe (veral sy tronkstraf) visueel oorgedra, en is dit boonop vir die leser moontlik om Butler se eenmanvertoning taamlik volledig voor die oog te roep.

Die drama bestaan uit nege tonele en is 36 bladsye lank. Dit word omring deur verskeie dokumente wat agtergrondinligting oor Bram Fischer verskaf. George Bizos plaas in sy inleiding die