

## RESENSIES / REVIEWS

### **Skollie: One man's struggle to survive by telling stories.**

John W. Fredericks. Cape Town: Penguin Random House. 251 pp. ISBN: 978-1-77609-199-7.

DOI://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.55il.4377

The growth of South African film since 1994 has been astonishing, mainly due to a new generation of adventurous scriptwriters and filmmakers, new challenges and new funding mechanisms. Directors who previously battled for years to raise budgets for films that break the mold and which innovate thematically are now attracting investment. *Noemmy Skollie* is one of these, now followed by the written story on which the film is based. Normally, it is the book that informs the film. In this case, the film preceded the book, and the fit—bar a gratuitous raunchy sex scene with characters whose connection to the story are unclear—is quite close.

Not only did the book follow a locally-financed movie, but it is published by an international firm. Also, the book retains the earthiness of the film, with English translated from *tsotsitaal*, or gangster language, specifically that Cape Flats Afrikaans dialect that is found only in

the lawless and violence-ridden coloured townships on the Cape Peninsula. One can almost hear the very distinctive Western Cape accent via the idiosyncratic spelling of the phrasing and the Afrikaans words in the written version. The Afrikaans is recurrently inserted in italics after specific English sentences. The result is an italicized almost visual rhythmography augmenting the English-language narrative. After a while, for readers who want to skip the dialect Afrikaans, their eye will jump over the text connecting the English though doing this for the entire text can be quite taxing.

Skollie means miscreant or gangster, although translated in the movie subtitle as “thief”, who is both the differently named character in the film and the autobiographical writer of the book. It's an unusual biography as it is written as a stream of consciousness, lacking the normal signposted specifics of autobiographies. Speaking colourful language, slang and profanity Skollie takes us from his childhood into his adulthood by writing about very specific incidents and events relating to him and his friends, and how he came to become a gangster. And, the experience, is not pretty, easy on the mind, or reassuring.

The sense of “being there” is very powerful, sometimes overwhelming, and always is laced with anticipation. How does a barely educated gangster actually remember, compose and then write such a story? We learn a lot about the character, his circumstances, his family, his friends and his very violent enemies. The last few chapters deal with the screenwriting and production processes. This is where we read about Fredericks’ encounter with film and TV, who helped him enter the industry, who open doors for him, where and how he learned the craft of scriptwriting, and the trials and tribulations of getting films made. A moment of poignant resonance for both of us was that one of his early supporters from within the industry, Johan Blignaut, had sent each of us separate personalised notes on his tragic suicide, something of which I was unaware until I read the book. We are all bound together by various networks and layers of meaning. Johan was looking after his friends and associates even in his most dire moment of anguish. This almost throwaway line is what characterises the book as a whole. Behind the violence is a latent empathy, a story of a new beginning, of recognizing the opportunities and then leveraging them.

The final chapters are actually the most interesting, as John navigates his way through script training courses, working on film sets, writing and promoting projects, negotiating with clueless directors, and in overcoming disappointment. He used gangsters to protect film crews in dodgy areas even as he was educating youngsters out of violent

drug-addicted life and conditions. He presents himself as a role model for the future, taking responsibility for himself and his past behaviour. These included coping with punishment for actions of which he was innocent but of which he was accused. In the process Skollie/Fredericks develops something of an implicit autoethnography and blueprint for others caught up in gangster-ridden areas to not only escape that life but to turn it into content that can be produced, marketed and be educational and therapeutic. While his identities are multiple, his temper is barely controllable, his desire to kill those who cross him ever-present, but his fixation on a broader objective is what always saves him.

The seamless narrative of the character of Skollie is offered as a continuous unfolding of events from young boy, raped by someone he knows, to successful writer; there are no periodisations other than as a child, a skollie, a jailbird and after release (which includes his work in film, TV and writing). The typewriter—the means to representation—is in the foreground, while apartheid—the prime cause of the social conditions—is in the background. The 1976 uprising presented Fredericks job opportunities to legally leverage his and deploy his gangster skills as a security guard. Life is immediate, conditions are experienced within a small township radius, and of course, prison, where Skollie evades being raped because he is able to tell spell-binding stories to the inmates, stories that remind them of their own everyday lives and the consequences of their ill-advised

behaviors. All events, vignettes, incidents simply meld into each other, as the stories about Skollie's story unfolds. The strategies developed to deal with prison, soft and hard labour, cruel warders and dragging time, are fed through the stories told by Fredericks. This film is very hard to watch but its mise-en-scène and frame lighting draw one in, hypnotically so. This is a South Africa we all hear about but rarely experience, let alone "see" (as in the film) or imagine as in the book. The constantly moving camera positions viewers as observers looking through a window into a segment of real life where everything is contested, expectant however that Skollie's better judgement will prevail in the end. And it does.

Keyan G. Tomaselli  
tomasell@ukzn.ac.za  
University of Johannesburg  
Johannesburg

### **A Gap in the Hedge.**

Johan Vlok Louw. Cape Town: Umuzi, 2017. 233 pp. ISBN: 978-1-4152-08915.

DOI://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.55i1.4284

*A Gap in the Hedge* begins with a somewhat obscure declaration from the narrator: "I reckon it's very mean to cut a man out of the world and leave only his shadow. What if it gets lonely, misses itself? Because it does, you know?" (7). Johan Vlok Louw's third novel is a curiously sparse and compelling text that interrogates our understanding of narrative perspective and characterisation, and explores the impact of trauma on

the constitution of selfhood and the production of memory. The narrator finds himself in a small mining town, unaware of his whereabouts, his history and his identity. He has rented a neglected house some distance from the town, and a large overgrown hedge separates his house from an identical one next door.

Characterisation in the novel is fractured and opaque, and the narration shifts between describing the protagonist in the singular, referring to him elsewhere as "Karl" (and "the Karl creature"), and even describing the protagonist and Karl as two distinct characters who are present simultaneously. As the novel progresses, readers realise that the protagonist has experienced several traumas that gradually come into view. Conventional characterisation is further questioned through the protagonist's sustained personification of the house (referred to as a "harlot") who functions repeatedly as a female interlocutor for his thoughts.

The novel is structured into three parts, titled "Karl", "Henri", and "Elgar", and focalisation shifts seamlessly between these characters and others. Whereas the first part of the novel introduces readers to Karl and the protagonist, the second part introduces us to Henri, a young boy who moves into the neighbouring house with his abusive, drug-dealing father and his abused, ineffectual mother. When Henri's father urgently needs money, he instructs his wife to prepare the outside room for their son (with a new bed and linen that should emphasise his youthfulness). It becomes clear not only that the father intends to charge people to have

sex with his young son, but that this has happened previously.

The title of the third part of the novel, "Elgar", refers to the police officer who investigates the later murder of Henri's mother by his father and who discovers Henri walking in the rain after Henri has presumably shot and killed his father.

Throughout the novel, however, the protagonist's and Henri's narratives overlap in several ways. Before Henri and his parents move in, the protagonist discovers children's toys in an outside room: "He bends down. A dusty old Tonka Toy lorry still in good condition. He knows of it, and of a boy of about nine, ten" (41). However, Henri's parents only take occupation of the neighbouring house after this discovery and only then does Henri move his new toy cars into the room. Similarly, whereas at one point the protagonist looks out and somewhat incoherently drops the phrase "an old, purple Citroen" (52) into his narration, Henri later tells the police that his father's killers drove a round purple car. The protagonist's feeling that an old lady in the town might be his mother is strikingly resonant with Henri's later concern for his then missing mother. Both the protagonist and Henri seem to have a habit of slowly saying certain words, spelling them out and savouring their sounds. When the novel recounts the protagonist's late-night description of the inner-workings of the neighbouring house, the protagonist observes that it is easy to avoid making a noise when "one must simply be lighter than air" (76), and readers are left uncertain about his

intimate knowledge of their home.

It is only at the end of the novel that the truth is revealed: Henri is not the neighbour's boy in the present, but rather the protagonist's memory of his childhood in the past. In the final chapter, the use of the pronoun "I" comes to mark out both the protagonist and Henri (and the Karl persona seems entirely absent). As he is about to burn down the site of his traumatic childhood, he observes: "In Dad's room, I see that someone has filled up the bullet hole. It's been painted over but you can make it out easily, if you know where to look" (233). The temporal juxtaposition has given way, and now the adult protagonist can make sense of the bullet hole from many years beforehand. The integration of both narrative time and characterisation is most clear when he concludes that after killing his father, "Henri comes out onto the driveway, and we walk towards ourselves" (233). The ontological tension between these two characters depends on subtle suggestion and carefully discarded fragments of memory. The astutely crafted narrative gives clues about the complex psychological interplay but does not undermine the reader's surprise at the final revelation. It is highly unfortunate, however, that the blurb on the back cover of the book, as well as the publisher's press release, anticipate this revelation about the characters when they state that "the real connection between Henri and Karl is revealed". This paratextual forewarning unnecessarily primes the reader for the conclusion and undoes much of the power of Louw's extraordinarily subtle and disciplined storytelling.

While both Jennifer de Klerk's (2017) and Brian Joss's (2017) reviews of the novel use the metaphor of the missing puzzle piece to think about the explanatory information provided in the final chapter, this overstates the overall coherence of the text. Things do not necessarily "fit" as easily as their metaphor suggests. Narrative time, the malleability of memory and the reconstitution of selfhood are not completely resolved in the novel: there are expressions, descriptions and moments that are not assimilable into linear notions of time or conventional understandings of character development. These do not appear to be signs of authorial carelessness but rather they work to produce a narrative jaggedness that resists any easy sense of closure.

#### Works Cited

- De Klerk, Jennifer. "A gap in the hedge by Johan Vlok Louw". *Arts Link*. 13 Sept. 2017. [www.artlink.co.za/news\\_article.htm?contentID=42698](http://www.artlink.co.za/news_article.htm?contentID=42698).
- Joss, Brian. "Book review: A gap in the hedge". *The Gremlin*. 31 Oct. 2017. [www.thegremlin.co.za/2017/10/31/book-review-a-gap-in-the-hedge/](http://www.thegremlin.co.za/2017/10/31/book-review-a-gap-in-the-hedge/)

*Andy Carolin*

carolas@unisa.ac.za  
University of South Africa  
Pretoria

#### **Iziganeko zesizwe: Occasional Poems (1900–1943).**

S. E. K. Mqhayi. Eds. and trans. Jeff Opland and Peter T. Mtuze. Pietermaritzburg: University of Kwa-Zulu Natal Press, 2017. 469 pp. ISBN: 9781869143343; e-ISBN: 9781869143350.

DOI://dx.doi.org/10.17159/ml.v.55i1.4273

*Iziganeko zesiswe: Occasional Poems* is a chronological collection of S. E. K. Mqhayi's occasional poems documenting significant events of local and international importance from 1900 to 1943. Included in this collection are Mqhayi's poems on Easter, Christmas and reflections on the past and coming year spanning four decades. Although Mqhayi is a well-known and celebrated Xhosa writer, poet, biographer and historian, this volume brings to the fore Mqhayi's poems in newspapers which would have largely been lost to the public arena and academia if it were not for this collection.

Furthermore, Jeff Opland and Peter Mtuze took on the mammoth task of translating each poem into English. Now, Mqhayi's work can be read by non-Xhosa speakers who can also engage with his views and do comparative work with other authors writing in the same period as Mqhayi. In the introduction Opland admits that there were challenges in the translation process and that they took a democratic approach to translation. My only criticism of the book is the inconsistencies in the translation of some words and phrases. In the poem "Ikresimesi ka 1906" ("Christmas 1906"), the Xhosa phrase "Nik' abafaz' ukubinq' omfutsha-

*nana*" is translated as "give women various tasks" whereas in the poem "Ukufa ko 1906 nokungena ko 1907" ("The end of 1906 and the start of 1907"), the same phrase is translated as "give women a state of readiness". A similar phrase appears in the poem "U1908 no1909" ("1908 and 1909") "*Nabhinqa emifutshana*" which is translated as "You girded yourselves here and then".

This inconsistency is quite disturbing with the translation in the last instance being literal whereas in the first two instances the translation was the inferred meaning of the phrase, even though the same phrase is rendered with two different meanings in English. There is no footnote to explain this. The collection can be used as a great object of examination in translation studies by looking at the challenges in translating works of literature, especially poetry. Despite these instances, I believe the overall translation of the work into English is commendable and renders most poems beautifully and poetically and comes very close to doing justice to Mqhayi's poetic prowess.

The strength of this volume is that it exposes the reader to Mqhayi's ideas and views on socio-political events ranging from the Frontier Wars, the sinking of the Mendi, the visit of the Prince of Wales to South Africa, the First and Second World War to the concept of time through the eyes of a Xhosa poet. His poems also provide an alternative if not counter account of how some black South Africans who embraced Christianity perceived it in relation to colonial domination yet found ways to sift Christianity from European

culture which was positioned to replace Xhosa culture. This Mqhayi did with such ease from a young age when his teachers refused him leave to go through the Xhosa rite of passage into manhood, *ulwaluko*, because they saw the practice as barbaric and ungodly. Mqhayi defied his teachers and went through this process and returned to school to receive a stern warning; but as Opland explains in the introduction, Mqhayi could not conceive of becoming a servant to his people and nation and to the gospel without first becoming a man in the fashion of his culture.

In a number of poems in this volume Mqhayi tackles the issue of presenting European culture as Christian and Xhosa culture as barbaric; he goes to the extent of saying that Xhosa people are yet to receive teachings about Christ alone without European culture embedded in the gospel and imposed on them. In this regard, he cites the great Xhosa prophet Ntsikana's sayings and hymns which point to the need for Africans to seek out God for themselves instead of relying on European missionaries.

The end of year and beginning of the New Year poems are the gems in this collection. After several of these poems Mqhayi begins to question the concept of a year and time from a Xhosa perspective. He becomes self-reflexive about his own easy adoption of the European concept of a year. In the last poem he writes about the end of the year and the coming of the New Year where he reiterates what many rural Xhosa people often asked when Xhosa people who had been through formal education became excited about the end

of the year or celebrated the New Year. The rural people ask Mqhayi where the old year is going. What is it going to do there? Where does the New Year come from and what has it come to do? In order to make this concept relatable to rural Xhosa people at the time he begins by personifying the outgoing year to an old man dying who summons his son, the New Year, to give him advice on the role he is about to take on. The outgoing year summons his son, the New Year, and gives him advice on what makes a good year, what humans expect from a year and how he can never fully please them even though he might give them rain and bountiful harvest. The outgoing year concludes that humans always blame the year rather than their own actions and those of their fellow humans in how they treat each other and steward the earth and that although his son, the New Year, can do all he advises him to, humans are complex beings who can never be satisfied.

Although Mqhayi wrote to newspapers under the pseudonym *Imbongi yakwaGompo* (The East London poet), he was given another pseudonym by the editor of the newspaper *Abanto-Batho*, Cleopas Kunene. Mr Kunene began publishing Mqhayi's work under the pseudonym *Imbongi yakwaGompo neyeesizwe jikelele* (The poet of East London and the whole nation); his reason for giving Mqhayi this new title is that Mqhayi's work transcends local concerns, he wrote about issues of national significance, a title which Mqhayi graciously accepted. This collection is another example why Mqhayi should not only be celebrated

as a great Xhosa writer but as one of the greatest South African writers.

*Thulani Mkhize*  
t.mkhize@ru.ac.za  
Rhodes University  
Grahamstown

### **Oorlog en terpentyn.**

Stefan Hertmans. Vertaal deur Daniel Hugo. Pretoria: Protea Boekhuis, 2016. 335 pp. ISBN: 978-1-4853-0610-8; e-Boek: 978-1-4853-0722-8; Epub: 978-1-4853-0723-5.

DOI://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.55il.4282

*Oorlog en terpentyn* (2013) van de Vlaamse schrijver Stefan Hertmans (1951) verscheen net voordat het 100 jaar geleden was dat de Grote Oorlog uitbrak. Het werd in België bekroond met de Vlaamse Cultuurprijs voor de Letteren (2012–13) en in Nederland met de AKO Literatuurprijs (2014). De *New York Times* roemde de Engelse vertaling *War and Turpentine* als een van de beste tien boeken van 2016. De verwachtingen over Hugo's Afrikaanse vertaling waren hooggespannen.

In het boek vertelt Hertmans het verhaal van zijn grootvader, Eerste Wereldoorlog-veteraan Urbain Martien. De gewezen oorlogsheld besloot op zijn oude dag ervaringen van de oorlog op papier te zetten. In twee cahiers vormde zich een 600 bladzijden tellend manuscript dat hij vlak voor zijn dood aan zijn kleinzoon gaf. Die liet het 30 jaar achterin zijn bureaulade liggen, niet wetend wat ermee te doen. Martien werd geboren in 1891 en stierf in 1981: "Dit lyk of sy lewe

niks anders was as die oormekaarspring van twee syfers in 'n jaartal nie", skryf Hertmans. (15) Hij schreef er uiteindelijk een roman over, hoewel die noemer maar zeer ten dele de lading dekt. Het boek is een indringende reconstructie van een verloren tijdgewricht.

De roman is verdeeld in drie delen. Het middelste deel ("1914-1918") bestaat volledig uit dagboekfragmenten van Martien (hoewel sterk geredigeerd door Hertmans), en in de omringende delen vertelt Hertmans over de effecten van de oorlog en zijn grootvader. "Deur die helse gate wat die oorlog in die humanisme geskiet het, het die hitte van 'n morele leegte ingewaaai gekom", skryf Hertmans. (268) Sergeant-majoor Martien had geleerd te vechten met een degen, en uit eergevoel en zelfrespect te salueren voor de vijand. Maar Duitse machinegeweren verscheuren deze deugden met de rest van de "negentiende-eeuse moraal" tot "naïewe opvattinge". **Zelftucht en vroomheid** martelen Martien as hy 's nachts in de loopgraven zijn makkers – al maanden zonder vrouw en mentaal gebroken door alle terreur en ellende – de hand aan zichzelf hoort slaan voor een moment afleiding.

De urgentie van de dagboekfragmenten maken het middelste deel bijzonder aangrijpend. Tegelijkertijd is die combinatie van het drieluwk zoveel meer. Behalve een boek over een oorlog is het ook een familiegeschiedenis. Martien groeide op in een arm, gelovig arbeidersmilieu. Hij ontsnapt aan het werk in die gelatinefabrieken, maar is als leerling-schilder langdurig van huis om kerkschilderingen

in binnen- en buitenland te restaureren. Beetjes geld stuur hy op. Zyn moeder sterft jong. Zoals zovelen van zyn generatie verliest Martien zyn jeugd en toekomst aan die oorlog. Het oxymoron oorlog en terpentijn is "die konstante gegewe van sy lewe: Om heen en weer geslinger te word tussen die soldaat wat hy noodgedwone was en die kunstenaar wat hy wou wees". (334) Het derde deel van die roman opent met een motto van die Duitse skrywer W.G. Sebald: "Nooit, so het hy gesê, het hy geglo hoe lank die dae, die tyd en die lewe kan duur vir iemand wat op 'n syspoor gerangeer is nie". Martiens verhaal is die tragedie van alle veteranen, toen en nu.

Opmerkenswaardig zyn verder die vele illustrasies in het boek. Schilderijen, selfportretten en foto's konstrueren Hertmans' zoektocht naar die wereld van zyn grootvader visueel. Daarby is het boek in hoge mate en expliciet poëticaal. Zoals die minister van kultuur by die Vlaamse Cultuurprijs voor die Letteren toelichte: "[*Oorlog en terpentijn* is ook een boek] over die manieren waarop een kunstenaar in goedgekozen lijnen en kleure of dwingende metaforen iets van die hel en die hemel van het lewe kan oproepen. Die eienlijke oorlogservaring benadert Stefan Hertmans omzichtig, via uiteenlopende vorme en stylene, steeds in het besef dat die realiteit van het vervloegen lewe onbereikbaar blyft". Dit **subtiele ontdekke** in vorm en inhoud van die komplekse verwevenheid van heden en verleden doet denken aan *Kapellekensbaan* (1953) van die grote Vlaamse romancier Louis Paul Boon, hoewel dat nadrukkelik eksperimenteler is.

*Oorlog en terpentijn* is bove alles een



Belgisch boek, ingebed in een stevige couleur locale. De bladzijden zijn doorsprekt met Vlaamse geschiedenis, Gents dialect en Franssprekende officieren. Tijdens het Woordfees in Stellenbosch omschreef Hertmans zichzelf in 2017 als “meertalig in mijn eigen taal”. Hugo heeft dat in zijn sprankelende Afrikaanse vertaling prachtig weten te behouden én toegankelijk gemaakt. Het Frans heeft hij voorzien van een Afrikaanse vertaling (tussen haakjes), en dialect staat tussen dubbele aanhalingstekens. Slechts enkele geschiedenisfeitjes zullen vraagtekens oproepen: weinig niet-Belgen zullen weten dat “die triomfantelike intog van koning Albert en die weermag te Brussel” (268) op 22 november 1918 formeel het einde van de oorlog in België markeerde. Maar dat staat los van Hugo’s vertaling.

De Eerste Wereldoorlog eechoot veel nadrukkelijker in de Belgische dan in de Nederlandse letterkunde, zoals onder meer Edwin Mortiers *Godenslaap* en Kris Van Steenberges *Woesten* laten zien. *Oorlog en terpentijn* is een belangrijke, internationaal gezagwekkende toevoeging aan het genre, en veel meer dan een roman.

#### Geraadpleegde bronnen

Hertmans, Stefan. *Oorlog en terpentijn*. De Bezige Bij, 2013.

Schrijversonderhoud met Stefan Hertmans. (Woordfees-vertaalworkshop onder leiding van Daniel Hugo, Stellenbosch, 4 maart 2017).

“Stefan Hertmans wint Vlaamse Cultuurprijs voor de letteren.” *De Standaard* Cultuur en media. 21 feb. 2014. [www.standaard.be](http://www.standaard.be).

Tycho Maas

t.a.j.maas@uva.nl

Universiteit van Amsterdam / Universiteit Stellenbosch

Amsterdam / Stellenbosch

#### Groen soos die hemel daarbo.

Eben Venter. Kaapstad: Tafelberg, 212 pp. ISBN: 978-0-624-08261-3.

DOI://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.55il.4374

Soos ná goeie seks laat *Groen soos die hemel daarbo*, Eben Venter se agste roman, die leser enersyds vervuld en andersyds effens uitgeput. Hierdie ambivalensie loop regdeur die roman wanneer Simon Avend se (veelvuldige) intense sekservarings in verskillende wêreldstede afgewissel word met gedetailleerde disseksies van sy psige tydens besoeke aan die (ietwat onkonvensionele) psigoterapeut, dr. Jo Spiteri.

Simon se herinneringe aan sy grootwordjare op ‘n plaas in die Oos-Kaap word telkens verweef met die vele wêreldde waarin hy hom deurlopend bevind. Elke seksuele ervaring in ‘n ander land ontsluit ‘n spesifieke deel van sy psige en seksualiteit: in Bali beleef hy die vryheid van seks teen betaling; in Nederland word hy gekonfronteer met sy emosies tydens ‘n seksuele ervaring met ‘n vreemdeling; in Melbourne is hy uit voeling met sy liggaam gedurende ‘n besoek aan ‘n gay sauna; in Nieu-Suid-Wallis gee hy homself heeltemal oor aan chemies-geïnduseerde seks; in die Kaap ervaar hy die opwinding van ‘n orgie; in Tokio besef hy dat seks ‘n gelykmaker is; en in Turkye leer hy dat liefde saam met seks mag kom. Dié fisieke ervarings lei dikwels tot deeglike psigologiese introspeksie en dra stelselmatig by tot Simon se karakterontwikkeling.

Die roman bevat **ál die elemente kenmerkend** van sy oevre, insluitend die

unieke hantering van die hoofkarakter se bewussynstroom, die uitbeelding van alternatiewe manlikheidsbeelde, die ouer/seunverhouding, transnasionisme, die plaas en stad as ruimtes, seksualiteit en identiteit. Soos in *Ek stamel ek sterwe* (1996), *Begeerte* (2004), *Santa Gamka* (2009) en *Wolf, wolf* (2013) toon Venter 'n bewustheid van die breë menslike ervaring en toestand, maar in *Groen soos die hemel daarbo* word veral die ervaring van 'n gay man in 'n toenemend snelbewegende wêreld ondersoek. Simon beklemtoon hierdie bewustheid (en sentrale tema van die roman) wanneer hy met dr. Spiteri praat oor "die kans om [...] meester van jou eie bemeestering te word, om 'n afgewerkte mens te wees" (209).

Die skynbaar teenstrydige titel is afkomstig van die Xhosa-frase *luhlaza okwesibhakabhaka* wat "blou" of letterlik *groen soos die hemel daarbo* beteken en soos volg in die roman verduidelik word: "Dis iets wat jy nie kan sê hoe dit is. Miskien dink jy jy kan daaraan vat, maar jy kan nie." (208). Hierdie frase is ook die metafoor van Simon se soeke regdeur die roman om die ontasbare tasbaar te probeer maak.

Elkeen van die tien hoofstukke in die roman is in twee dele verdeel wat as afsonderlike kortverhale geles kan word. Die gewone numeriese hoofstukke (byvoorbeeld 10) beskryf telkens Simon se ervarings wat in die eerstepersoon vertel en gefokaliseer word, terwyl die alfanumeriese hoofstukke (byvoorbeeld 10a) Simon se sessies by dr. Jo Spiteri beskryf. 'n Interessante oefening sou wees om met 'n herlees al die numeriese

hoofstukke agtereenvolgens te lees en daarna al die alfanumeriese hoofstukke ten einde 'n totaal nuwe leeservaring te ontsluit.

Wat die skryfproses van *Groen soos die hemel daarbo* anders as sy ander romans maak, is die feit dat hy die roman eers in Engels voltooi en daarna in Afrikaans vertaal het. Venter se unieke gebruik van Afrikaans (wat hy saam met hom in 1986 na Australië geneem het) verhef alledaagse landskappe, liggame en oomblikke tot meevoerende leeservarings. Simon se sekservarings, gefasiliteer deur 'n gay-toepassing op sy selfoon, is sintuiglik en Venter beskryf dit op 'n smaakvolle wyse waar hy meer fokus op die gedagtes en ervaring as die fisieke aspekte van veral gay seks.

Venter-aanhangers sal byna onvermydelik outobiografiese elemente in die teks identifiseer, maar Venter laat dit aan die leser oor om te besluit wat hulle van sodanige elemente wil maak. Die foto van homself op die voorblad kan die leser van meet af aan kodeer om die roman te benader in terme van biografiese gegewens oor Venter se lewe, maar dit was volgens hom nie die bedoeling nie.

Dr. Spiteri ontleed Simon se ervarings en denke ten opsigte van seks en intimiteit aan die hand van veral Foucault se teorieë en perspektiewe op seksualiteit. Nes Foucault belanggestel het in die "skep van nuwe maniere van samesyn tussen homoseksuele mans" (112-113), is Simon deurgaans besig om sy homoseksuele ervarings te moduleer.

Aan die einde van die roman lees Simon vir 'n vriend voor uit sy *cruising*-

dagboek—iets soortgelyks as Johann de Lange se *Gulp* (2017), en som ná die voorlesing homself só op: “Dit het my so lank gevat om te kom waar ek nou is. Om my lyf, myself, te kry om gewillig en gereed en óóp te wees vir enigiets, en dat dit ‘n goeie ding is om so te wees.” (198). Hierdie gewaarwording is egter universeel en transendeer alle mensgemaakte grense.

Eben Venter prikkel met *Groen soos die hemel daarbo* veel meer as net die fisieke—die roman is ‘n ongebreidelde verkenning van menslikheid.

Stefan van Zyl  
stefanvanzyl@hotmail.com  
Noordwes-Universiteit  
Potchefstroom

### **Die wêreld van Charlie Oeng.**

Etienne van Heerden. Kaapstad: Tafelberg, 2017. 559 pp. ISBN 978-0-624-08052-7.

DOI://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.55il.4322

Aan die einde van die Nederlandse skrywer Harry Mulisch se roman *De aanslag* (vertaal as *Die aanslag*) word die vraag gestel: “Is almal skuldig en onskuldig? Is die skuld onskuldig en die onskuld skuldig?” Die verteller aan die woord verwys na Anton Steenwijk se insig dertig jaar ná die aanslag gedurende die Tweede Wêreldoorlog waartydens hy as jong kind sy gesin op gewelddadige wyse aan die dood moes afstaan. Hierdie woorde kan ook pasklaar op Etienne van Heerden se nuwe roman van toepassing gemaak word, want skuld en die

rol van die verlede is sentrale temas in *Die wêreld van Charlie Oeng*. Die roman vertel die lewensverhaal van Tian Kilian en die verskriklike aand toe sy ouers in 1964 voor sy oë vermoor is. As die lesers die boek oopmaak, is daar enkele aantekeninge—wat gewoonlik op die flapteks aangebied word—wat eksplisiet na die moord verwys. Die skuldproblematiek word ook onomwonde gestel: “Hoe harder Tian probeer om die pyn wat hom sedert sy jeug vergesel te verstaan, hoe tergender word die vraag: Waar eindig Charlie Oeng se skuld en waar begin sy eie aanspreeklikheid?”

Die roman word aangebied asof dit deur Tian geskryf is. In ‘n “nota” voor die eerste hoofstuk verduidelik die skrywer dat die 36 hoofstukke gegrond is op oud-Chinese opgetekende krygstaktieke. Dit is egter nie etiese, dapper slagveldmaneuvers nie, maar “taktieke van misleiding”; van “vals beskuldiging en dwaalspore”. Hierdie erkenning is dan ook ‘n sleutel vir die lesers by die lees van die roman, want dit dien as ‘n metafoor van die selfbewuste skrywer se strategieë in die omgang met die skryfproses en sy lesers.

Die intrige draai om die gegewens van die noodlottige Guy Fawkes-nag en die koelbloedige moord op Tian se ouers tydens ‘n vuurwerkvertoning deur die Kantonees Charlie Oeng op die familieplaas. Die verhaal stel uiteindelik die raaisel van die aard en motivering van die moord, sowel as die identiteit van die moordenaar(s) met omweë en dwaalweë, en deur die strukturering van verskillende verhaallyne aan bod.

Daar is 'n heen-en-weer beweging in tyd en ruimte soos wat die verskillende verhaallyne telkens opgeneem en weer opsy gelaat word.

Die verlede word die dwingendste gegewe in die verhaal. In die verlede lê die fataliteit van die gebeure opgesluit en Tian word gedwing om die noodlottige nag (en die faktore wat aanleiding daartoe gegee het) te ondersoek deur dit te rekonstrueer en te vertel—dit is dus 'n essensieel sinsoekende en singewende aktiwiteit. Die sentrale vraag in die roman is uiteindelik voor wie se deur die skuld van die gebeure gelê moet word. Hiermee saam gaan die tema van die noodsaak om die eie geskiedenis te ken ten einde sin te maak van die ontsettende gebeure. Tian sien homself as medepligtige en worstel met sy eie skuldproblematiek. Hy erken dan ook dat dit een van die redes is waarom hy Charlie Oeng se verhaal skrywe (496). Deur hom dieper en dieper in Charlie Oeng se gemoed te begeef in 'n poging om hom te verstaan, soek Tian ook 'n roete na homself, 'n roete na begrip ten einde homself te bevry. Hy rekonstrueer sy eie lewensverhaal, maar veral ook die van Oeng op grond van dit wat hy opgelees het, sowel as besoeke aan die plekke waar Oeng hom in die loop van sy veelbewoë lewe bevind het. Oeng is in Amsterdam gebore en het daar grootgeword. As gevolg van 'n ongelukkige sameloop van omstandighede (wat moord insluit) beland hy in Hongkong. Hy word egter ingehaal deur die ondergrondse beweging met wie hy bande gehad het in Amsterdam, en ná nog 'n gedwonge moord vlug hy vroeg in die

1960's na Suid-Afrika. Tydens sy reis raak hy verlief op 'n geheimsinnige skoonheid (slegs bekend as Sy), verloor sy geliefde en beland uiteindelik op 'n Karoodorpie. Hier kruis sy pad met Tian Kilian se ouers en uiteindelik lei die interaksie met die plaaslike bevolking daartoe dat hy as uitgewekene wraak beplan.

Die uiteenlopende ruimtes en kulture van Amsterdam (Europa) en Hongkong (China) word aangevul met die lokale ruimte en problematiek op eie bodem: onder andere rasse-onderdrukking, die swart mense se lyding en die verstikgende apartheid van die sestigerjare. Etienne van Heerden het reeds herhaaldelik bewys dat hy knellende aktualiteite van die dag naatloos verweef met die fiksionele romangegewe. In *Die wêreld van Charlie Oeng* is dit dan ook die geval, want die plaasmoord van die sestigerjare is (ten spyte van verskille) is ook reeds 'n ironiese vooruitwysing na die plaasaanvalle in Suid-Afrika wat tans 'n dwingende nuusgegewe is. Hierby kan ook gevoeg word die sogenaamde nuwe mobiliteitsparadigma in die sosiale wetenskappe wat rekenskap gee van die beweging van mense, idees, konsepte, inligting en goedere, en die sosiale implikasies daarvan. Hierby sluit aan die problematiek van die leefwyse van verskillende kulture in dieselfde ruimtelike opset.

Die vervlegting van ruimtes beklemtoon (soos in *30 Nagte in Amsterdam*) die tuiste of ontuiste van die mens as gevolg van die gebondenheid aan 'n vaderland, of as gevolg van die ervarings van die uitgewekene in 'n geboorteland, maar ook van die vlugteling in 'n vreemde land.

In die leefwêreld van Charlie Oeng is hy aanvanklik verskeurd tussen sy Kantoneese/Sjinese en Nederlandse identiteit. Tydens sy verblyf in Suid-Afrika ervaar hy identiteitloosheid, vernedering en spot as hy benoem word met allerlei vervormde of neerhalende byname soos Chinaman, Koekepan, Konfoes, Chopsticks, Bootchinesees of Soutchinesees. Van Heerden slaag uiteindelik daarin om die onbegrip en gebrek aan medemenslikheid in 'n globaliseerde samelewing op genuanseerde wyse aan die leser te stel. Hiermee saam gaan ook die problematiek van stereotipering en die uitdaging om mense se identiteit op onbevooroordeelde wyse te erken.

Die wêreld van die roman word bevolk met uiteenlopende en enigmatiese karakters wat deurentyd boei. Soos die eksentriekes van *Kikoejoe* en *30 Nagte in Amsterdam*, is dit ouma Voetjies ('n selfbewuste Chinese skoonheid met opgebinde voete) en ouma Ogies (die blinde siener wat "die agterna vooraf kan sien") wat die leser se verbeelding aangryp. Die onwaarskynlike drieluik, Charlie Oeng, Cor van Gogh en Witkant die albino, verteenwoordig as uitgewekenes ook drie kontinente (China, Europa en Afrika) en is grootliks verantwoordelik vir die uitspeel van broeiende kragte in die skynbaar rustige Karoo-ruimte. Tian, die (skynbare) ek-verteller, kom dan ook reeds vroeg in die roman tot die insig: "Niks is soos dit met die eerste oogopslag lyk nie. Dis asof ek 'n rat voor die oë gedraai word. Als speel met my parte." (66) Uiteindelik handel die roman ook oor die selfbewuste handeling van skryf: om die

verlede op te skryf; op te droom. In aansluiting by die kreatiewe handeling van skryf, speel kuns en kunstenaars 'n rol in die verhaal en word daar selfs bepaalde sieninge oor die rol van kuns gegee (400).

Tipies van Van Heerden se oeuvre is ook die vermenging van die realistiese en die magiese, die oorskryding van die grens tussen die siende en die onsiende (508). In die wêreld van Charlie Oeng word daar met swaelspuwende drakies in die Karoo geboer, en is daar 'n uitruil van "Karoooor" en "Chinese oor" (295). Daar is ook pogings om die angswekende Skreeu wat in die spoelste op Slootplaas klink in 'n bottel te vang. Hierdie Skreeu sou egter uiteindelik ook gelees kan word as 'n aanklag teen die kollektiewe skuld of allesomvattende skuld van die mens.

*Die wêreld van Charlie Oeng* is 'n voortrefflike roman wat buiten die intrige ook boei met interessante karakters en insiggewende perspektiewe op die kulturele ander, sowel as (steeds) knellende vraagstukke uit die verlede.

**Adèle Nel**

Adele.Nel@nwu.ac.za  
Noordwes-Universiteit  
Vanderbijlpark

### Die diepblou see.

François Loots. Kaapstad: Umuzi, 2017. 239 pp. ISBN: 978-1-4152-0953-0.

DOI://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.55il.4285

Een van die gevolge van Suid-Afrika se ingewikkelde geskiedenis—en ons omgang met daardie geskiedenis—is dat eertydse belangrike persone vandag bloot as randfigure onthou word. Dit is steeds die geval met politici en intellektuele soos byvoorbeeld die SAKP se Bram Fischer en die ANC se Bethuel Setai. Maar waar die historiografie en populêre geskiedenis-diskoerse stil raak, of selfs opsetlik swyg, tree die literatuur in.

Met *Rooi Jan Alleman*, François Loots se 2013-roman, pak die outeur 'n herwaardering van Bram Fischer aan. Dié roman is vir die UJ-prys vir skeppende skryfwerk benoem. Hierop volg in 2017 *Die diepblou see*, waarin die kort lewe en loopbaan van Jan Hofmeyr, 'n ander meestal afgeskepte figuur, onder die loep geneem word.

Net kortliks oor Jan Hofmeyr: Op die ouderdom van 17 het hy reeds 'n MA in Klassieke Tale aan die Universiteit van Oxford verwerf. Op 22 word hy die prinsipaal van die instansie wat onder sy bestuur die Universiteit van die Witwatersrand sou word, en in 1924 word hy deur Jan Smuts aangestel as Administrateur van Transvaal. Hierop volg 'n politieke loopbaan waartydens hy as liberaalgesinde in verskeie regerings diverse portefeuljes in die kabinet bestuur het, en uiteindelik alom beskou is as opvolger van Smuts. Hofmeyr sterf egter skielik in 1948, kort ná die Nasionale

Party se veelbesproke oorwinning. Sy rol as leier in die progressiewe Afrikanerpolitiek kon jammer genoeg nooit tot voltoering kom nie. In *Die diepblou see* word daar gepoog om weer te besin oor Hofmeyr se moontlik durende invloed op ons politieke landskap.

Die gebeure in *Die diepblou see* begin in 1897, oënskynlik die jaar waarin Jannie as kleuter baie siek was. Die magiese toon van die roman word reeds in die eerste hoofstuk gevestig, met die narratiewe fokus op die figuur van God wat moet besluit of hy die gebede van jong Jannie se ma Deborah gaan aanhoor en haar siek seun se lewe gaan spaar. Hierna spring die verhaal vooruit na rondom die middel 1920's, terwyl Hofmeyr gedien het as administrateur, en saam met sy moeder besoek aflê by familie op 'n klein dorp in die Bo-Karoo.

Eerder as om in groot detail die hoofkarakter aan die lesers bekend te stel, verweef die outeur die merkwaardige Hofmeyr in die kleindorpse Karoolandskap. Dié indrukwekkende man word nie ensiklopedies bekendgestel nie; die leser leer hom ken deur 'n gesprek tussen twee plaaslike vroue by die algemene handelaar op die dorp (37):

“Jannie Smuts het hom die werk gegee.”

“Hulle sê hy het op veertien al skool klaargemaak.”

“Ek het gehoor op elf.”

“Dit is so. Op veertien het hy al graad gekry.”

“Ek kan my sulke mense nie indink nie.”

“Hulle sê hy onthou alles.”

“Hy kyk net so na ‘n boek.”  
“En dan onthou hy regtig alles?”  
“Dit is so.”

Die roman gaan in op Hofmeyr se kort tydjie waar hy wegbreek van sy verpligtinge as administrateur, en gee daardeur ook vir die leser ‘n blik op die kompleksiteit van sy werk en hoe hy hom amper sy lewe lank dikwels ooreis het. Wat Loots met geslaagdheid verrig, is dat Hofmeyr ‘n spil word waarom die Karoo se plaas- en dorpsmense se lewens vir die duur van sy besoek blyk te draai, van sy tante Magriet en haar gesin, tot die alleenloperboer Hannes, en die selfstandige skoolonderwyser, Joy. Dit skep by die leser die indruk van die effek wat Hofmeyr dikwels as politikus op andere kon hê deur juis die karakter vanuit die perspektief van ander te benader. Deur die klem te lê op Hofmeyr se afsydigheid word die ontwikkeling van sy politieke denke en ook, meer verrassend, sy seksualiteit, verken.

Die motief van water is een waarna die roman telkens terugkeer. In die gedeeltes wat deur Hofmeyr gefokaliseer word, sien ‘n mens die vryheid en ont-snapping wat hy in swem vind—waar hy probeer helderheid verkry oor die politieke stryd wat woed tussen konserwatisme en liberalisme. Hierdie stryd word veral voorgestel deur die motief van mure, en die simboliese en letterlike skeiding, oftewel apartheid, wat daardeur gevestig kan word. Albei motiewe tree herhaaldelik na vore in Hofmeyr se drome. Hierdie drome bring by die leser tuis hoe verterend Hofmeyr se loopbaan

naderhand geword het, terwyl hy hom deurgaans oor die toekoms van Suid-Afrika besorg het.

Die tweede deel van die roman speel nader aan die 1948-verkieping af. Die narratief volg steeds vir Hofmeyr, maar ons word ook voorgestel aan Robert, sy sekretaris in die parlement. Robert is ‘n weeskind; die kind van ‘n immigrant wat hom as baba in die sorg van die Katolieke Kerk gelaat het. Die ontwortelde Robert voel ‘n sterk drang na ‘n soort tuiste wat hy nooit as jong seun gehad het nie, maar as gay man voel hy vervreem van sy omgewing. Hy bewonder vir Hofmeyr, maar weens laasgenoemde se afsydigheid dryf Robert al hoe verder van die liberale waardes van Hofmeyr na die meer radikale vryheid wat beloop word deur die sosialisme.

Met die eerste leeslag het ek moeilik bygehou met *Die diepblou see*. Die verbeeldingspronge en magies-realistiese gebeure word uitgebeeld as deel van die verhaalwêreld ten einde blote fantasie te vermy, maar dit geskied juis in so ‘n mate dat die verhaal se vloei ‘n reeks strome word wat almaardeur ineenvloei, en die taalgebruik is soms verwarrend. Nadat ek nog ‘n slag die verhaal deurgedraf het—want die roman is nie besonder lank nie—het ek ietwat meer waardering vir die wyse waarop die bogenoemde motiewe van water en mure ingespan word om die verskillende karakters te kompliseer en af te rond, al stomp die gereelde herhaling van dié beelde hul trefkrag toenemend deur die loop van die roman af. Oplaas bind die verhaal die karakters en gebeure effektief genoeg as geheel saam.

Met tye skiet die roman miskien te ooglopend vooruit om Hofmeyr op 'n podium te plaas as die grondlegger van die (blou) progressiewe politiek in Suid-Afrika. Alle lesers sal nie noodwendig hierdeur gesteur word nie. Loots skets 'n kort en met tye meesleurende beeld van 'n figuur uit ons geskiedenis wat weliswaar weer oorweeg moes word, maar die roman doen nie heeltemal bevredigend aan sy aanvanklike belofte gestand nie.

**Reinhardt Fourie**  
fourir@unisa.ac.za  
Universiteit van Suid-Afrika  
Pretoria

### **Die derde spoel.**

S. J. Naudé. Kaapstad: Umuzi, 2017.  
342 pp. ISBN: 978-1-4152-0747-5 (Druk).  
ISBN: 978-1-4152-0748-2 (ePub).

DOI://dx.doi.org/10.17159/vl.v.55il.4278

Dit is 'n roman oor beswyming, hierdie vervolg deur S. J. Naudé op sy lieflike debuut, die kortverhaalbundel *Alfabet van die voëls* (2011). Dis 'n roman oor die beswyming deur dwelms, deur musiek, deur seks, en opmerklik dan beswymings as bolwerk teen die verlede spesifiek die verlede van twee karakters afkomstig uit van die mees problematiese kulture van die twintigste eeu, naamlik Suid-Afrika en Duitsland. Die roman speel af in die 1980's, die tydperk net voor die val van enersyds die Berlynse muur, andersyds apartheid. Die geestesklimaat is dié van die kontrakultuur, eers in Londen en dan in Berlyn: hippie-kolonies, alternatiewe

kuns- en musiekbewegings, aktiviste-groepe, sosiaal uitgeworpenes, ook die voorlopers van wat deesdae as die LGBT-gemeenskap bekend staan.

Ná sy ingenieurstudie in Pretoria ontsnap die protagonis, Etienne Nieuwenhuis, na Londen, ooglopend om diensplig te ontduik, maar in essensie om weg te kom van 'n verdrukkende patriargale bestel waarvan sy politikus-pa die versinnebeelding is. In Londen word Etienne onder meer deur sy libidineuse drifte na die marge van die samelewing getrek; die homoërotiek is die verhaal se vernaamste motoriese krag. 'n Tromstel wat uit Suid-Afrika aangestuurd word, help om hom te vestig in die kring van die alternatiewe musikante van Bonnington Square, 'n buurt wat deur aweregheid en boheemsheid afgekordon word van "Thatcher se laksmanne" en konvensionele moraliteit.

In hierdie permissiewe sfeer is Etienne ooglopend soos 'n vis in water. Daar is geen spoor van 'n Calvinistiese skuldgevoel nie; hy probeer sy Afrikaanse aksent so vinnig moontlik afleer en sy ma se hunkerende briewe wat hom agtervolg, ontketen slegs heel kortstondig 'n warreling in sy gemoed. Daardie "Republiek van Stof" het hy volledig afgesweer, en in sy nuwe tuiste—sy van is nie verniet Nieuwenhuis nie—ontmoet hy sy groot liefde, Axel. Hierdie Duitse verpleërkunstenaar met 'n eikeboom-tatoe op sy rug en 'n heel makabere artistieke visie en dominerende persoonlikheid laat Etienne nie net die uiterstes van erotiese verrukking smaak nie, maar ook feitlik elke denkbare grens van die bewussyn



toets. En dit is hy wat Etienne, wat in die filmkuns begin studeer het, op die spoor plaas van 'n verlore film uit die era net voor die Nasionaal-Sosialistiese oorname in Duitsland.

Die soektog na die verlore film se drie spoele word Etienne se lewensprojek. Sy soeke lei hom uiteindelik na Berlyn—'n nog verdeelde Berlyn waar die helder rasionaliteit van die Weste sprekend gekontrasteer word met die chaotiese, donker, gevaarlike Ooste. Die parallel van hierdie Oos-Wes-verdeling met die onderskeid in die psigologie tussen die bewuste en die onbewuste is voor die hand liggend, en indien jy beswyming as Freudiaanse verdringing lees dan kom alles wat verdring word inderdaad met weerwraak terug. Die ekstase van musiek en seks—van dwelms—kantel in die tweede deel van die roman oor na iets oneindig weëgs, en per slot van rekening word die raaiselroman al hoe opmerkliker 'n droewe liefdesverhaal. En die liefde, blyk dit ten slotte, was uit die staanspoor 'n masker vir die dood.

Hierdie laaste gevolgtrekking is nie so voor die hand liggend nie, want nie net is die protagonis blind vir sy eie sielkundige dryfvere nie, uiteraard, maar die vertelling se minusieuse beskrywings, die essayagtige uitweidings en uitasem-erotiek maak nie net die romanstruktuur amorf nie, maar dit skep soms die indruk dat die implisiete outeur ook blind was vir die sielkundige onderbou van die intrige. Bydraend tot hierdie indruk is die feit dat die personaal gebonde derdepersoonsverteller heel beperkte toegang tot die protagonis se binnewêreld het.

Onderliggend aan die intrige is die vraag waarom Etienne so vatbaar is vir al Axel se manipulerings. Op 'n ietwat ongeloofwaardige wyse sit Axel nie net vir Etienne op die spoor van die verlore film nie, maar hy maak homself ook die objek van Etienne se soeke. So word Etienne se soektog na Axel eintlik 'n speurtog na homself—hy wórd Axel; sy verdrukkende Suid-Afrikaanse kindertyd word verplaas deur Axel se veel erger Duitse verlede. Die ontheemde subjek word in die poststrukuralistiese sin 'n kettingreaksie van verplasinge waarin selfs die dood ten slotte nie 'n absolute einde is nie, maar net nog 'n verplasing. Hierdie losdrywendheid van Etienne het 'n betekenisvolle teëhanger in die lotgevalle van twee vroue in die verhaal, naamlik Etienne se ma en Axel se ouma. Albei verguisdes word aan die einde van hul lewe, wanneer hulle hul sinne verloor het, gekenmerk deur wartaal, taal wat kontak verloor het met die werklikheid—met 'n tuiste—en juis daarom die allure van poëtiese lewenskragtigheid verkry.

Daar is blyke dat bogenoemde talige ontheemding ook op vertelvlak voltrek word, want veral die dialoog word gekenmerk deur 'n teësin in idiomatiese Afrikaans, hoewel die inkonsekwentheid daarvan en ietwat onpresiese taalversorging die vermoede skep dat hierdie kenmerk van die prosa onbedoeld is. Vergelyk byvoorbeeld die Engelse patroon van die volgende reaksie van Etienne: "Kan nie. Ek het klas vanoggend. Hoekom ek dit bywoon, weet God alleen. Daar kom niks van nie," (77) met Etienne se Duitse musiek-kamerade wat eg Afrikaans

vloek: “Donner,” sê Christof, “... kyk al die fokken tamaties” (275). Maar in dieselfde stukkie dialoog word Christof se Duits dan ook met die volgende onidiomatiese Afrikaans weergegee: “Hier is waar ons veronderstel is om môre te speel.” Dit bring die berekendheid van die sigbare taalverbleking in die roman onder verdenking en dit word dan ‘n aspek van Naudé se **prosa wat, soos die te karika-tuuragtige uitbeelding van die protagonis se Afrikaanse gesins- en skoollewe en die hartelose afrekening met die ma, afbreuk doen aan die oortuigingskrag van die roman se groots opgestelde en implikasie-ryke prosesse van afskeid en verlies en die verweefdheid hiervan met nuwe moontlikhede en groei.**

Francois Smith  
smithfah@ufs.ac.za  
Universiteit van die Vrystaat

### Nou, hier.

Corné Coetzee. Kaapstad: Human & Rousseau, 2017. 107 pp. ISBN 978-0-7981-7620-0.

DOI://dx.doi.org/10.17159/vl.v.55il.4281

Verskeie van die temas in Corné Coetzee se debuutdigbundel stem ooreen met dié in Darren Aronofsky se riller *Mother!* (2017). In die film is die verskrikking van ‘n huishoudelike aard. Ongenooide gaste maak nie agter hulle skoon nie en hulle interpersoonlike drama veroorsaak dat ‘n eers rustige huishouding in chaos ontaard. Die huishouding, en die Moeder wat daarvoor waak, raak metafories vir die wêreld en die menslike bestaan in

geheel. Die spreker van Coetzee (90) se gedig “Gaia” kon netsowel die Moeder van Aronofsky se film gewees het:

Nee magtag,  
‘n ma kan net soveel vat.  
Kyk hoe lyk die plek!  
‘n Varkhok! Dit stink!  
Verniel! Ópgemors!  
Al wat ek doen is gee!  
Al wat julle doen is gryp!  
Nóg hê, nóg hê, dis al wat julle ken!  
Weet altyd beter!  
Helsekinders!

Sit terug!  
Maak aan die kant!  
Maak skoon! Skrop!  
En nog ‘n ding, hou op teel!

Moenie dat ek hier opstaan nie.

Die titel “Gaia” verwys na die Griekse godin wat die verpersoonliking van die aarde is en in die gedig word die frustrasies van die huisvrou, soos in *Mother!*, met vrese rondom ekologiese verwoesting in verband gebring. Die lot van die tuis-teskepper word nie in die bundel verromantiseer nie. Veral die tweede afdeling van die bundel “Die vreemdeling in ons arms” **bevat gedigte wat herinner aan Simone de Beauvoir (449–50) se argument dat solank wat sy tot die huishoudelike sfeer beperk is, die vrou nie haar omstandighede kan oorstyf nie.**

In die eerste afdeling van die bundel, “*Nymphaea gloriosa*”, is daar verskeie liefdesgedigte. Die titel van die afdeling is gehaal uit die gedig “Vleiland”, waarin die spreker haar verwonder oor hoe

haar geliefde van haar “’n geil, geheime vleiland [maak] / vol naaldekokers en paddavisse en skrywertjies / en as jy vanaand weer kom / staan hier môre ‘n plaat *Nymphaea gloriosa*” (12). Teen die einde van die afdeling begin probleme in die verhouding duidelik raak, en in “Hoogsomer” vra die spreker wat hulle sou gemaak het as hulle geweet het, “dat die laaste vy ryp geword het” (14). Weereens word ekologiese verwoesting en alledaagse interpersoonlike verhoudings dus metafories aan mekaar gelykgestel.

In die tweede afdeling is gedigte wat gaan oor verhoudings wat heeltemal versteen het tot tradisionele geslagsrolle. “Huisgod” gaan oor ‘n man (of ten minste sy “Stres”) met sy “ontsagwekkende kantoorure” wat net naweke, soggens en saans in die huis teenwoordig is, maar in dié tye “voetskuifelend en godvresend” (28) deur die res van die gesin behandel word. Langs hierdie gedig word “Kombuis” geplaas, waarin die arbeid van die vroulike ek-spreker beskryf word: “Gretig woel en werk en bak en brou ek, / vee en vlyt ek, goeie, flukse vrou, ek.” (29). Dit sluit aan by “Binne, buite”. In dié gedig word die man se wêreld “buite”, in die publieke sfeer, waar “beleide bewinde / dwingende belange noodsaak” en die vrou se wêreld “binne”, waar brood gebak word (22), in een gedig gekontrasteer. Die aanhalings uit hierdie gedigte gee ‘n indikasie van Coetzee se treffende gebruik van alliterasie – tegelykertyd beheers en skynbaar moeiteloos.

Kommentaar op die man se tradisionele plek in die openbare sfeer en die vrou s’n in die huis, neem ‘n meta-

poëtikale vorm aan in die gedig “septemberoggend”, waarin die spreker sê dat sy die natuurskoon van die titel se septemberoggend in ‘n gedig sal “sit”. Sy is egter te besig met “bredieaandiegangsit / manpaaï kindersvoer / lewerkookvir-dieblindeouhond / regmaakvirwerk” (24). Die gedig tree dus in gesprek met vroeër Afrikaanse gedigte waarin die onversoenbaarheid van huiswerk en die skryf van gedigte verken word, soos Elisabeth Eybers se “Digteres as huisvrou” en Antjie Krog se verwysing na daardie gedig in “weereens”.

Nou, hier se “huisvrou-gedigte” (soos Coetzee self daarna verwys in ‘n onderhoud met Ulyyatt op *Versindaba*) is dus in hierdie opsig nie vernuwend nie, behalwe dat dit toon dat hierdie vorm van feministiese kritiek steeds relevant is. Wat die gedigte “Die huisvrou verbeel haar wat”, “Oomblik op die trap” en “Kameleon” wel anders maak, is dat die tuisteskepper se monotone bestaan haar afsny van die spirituele vervulling wat sy in die natuur vind. Die spreker van “Kameleon” droom byvoorbeeld daarvoor om “suutjies ná die opwas” uit te sluip “tot waar dit oop veld word” sodat sy “stil op ‘n klip [kan] gaan sit” (27). Waar die spreker se geliefde haar in “Vleiland” juis op ‘n vrugbare manier in verbinding met die res van die werklikheid geplaas het, ontnem hierdie spreker se plek in haar gesin haar daarvan.

Die maniere waarop die alledaagse, immanente verantwoordelikhede die mens kan weerhou van spirituele transendensie word ook verken in ‘n gedigsiklus in die laaste afdeling van die

bundel wat gaan oor die ervarings van die Siddharta Boeddha se familieledede. Die Boeddha laat die materialistiese en sosiale bestaan agter (94-95). Die familieledede bekommer hulle oor sy toestand en veiligheid (97). 'n Tipe sintese van die alledaagse en die transendentale eenwording met die natuur word uitgebeeld in "Voor, ná", waar die bestaan van die hedendaagse Boeddhistiese non Tenzin Palmo beskryf word: "Sy slaap sittend, / somers plant sy rape, / herfs, winter, lente sien sy 'n muur van sneeu. / Sy bid sonder ophou: / mag dit goed gaan met elke wese." (102). Hierdie sintese word in die volgende strofe ook binne die bereik van ander vroue, en veral ook moeders, geplaas: "In die voetheuwels tussen dorp en rivier / loop Tsjijono die skropvrou / kind op die rug, emmer in die hand; / sy bewonder die wolke in die water." Daar word egter weer (soos in die huisvrougedigte) beklemtoon hoe moeilik dit is om hierdie oomblikke van eenwording, "nou, hier" te behou: "Emmer gee mee: g'n water, g'n wolke. / Tsjijono loop kind op die rug, emmer in die hand." (102).

In die afdeling "Hierdie tyd" is gedigte wat nie net gaan oor hoe tuisteskepping die natuur (en spirituele eenwording daarmee) uithou nie, maar ook ander mense. Ook hierdie aspek, die manier waarop die nader beweeg van vreemdelinge ervaar word as 'n inbraak, sluit aan by die temas van Aronofsky se film:

**bure**

die bure word al hoe meer  
kom al hoe nader  
raak al hoe luidrugtiger

in al hoe vreemder tale  
gedra hul al slegter  
gluur al brutaler

na waar ons blaamloos  
kristalwynglas in die hand  
sit op ons werf

nou hoe't ons dan gedink

Die ironiese beskrywing van die spreker as "blaamloos / kristalwynglas in die hand" (61) illustreer hoe onvolhoubaar die kapitalistiese strewe na 'n luukse vorm van huishoudelikheid is. In "Staan-gemaak", die gedig wat teenoor "bure" geplaas is, word daar ook eksplisiet gesê dat die spreker se gemaklike lewensstyl en huis "staangemaak" is, "op die rûe van die skares ongeteldes, / dié sonder straat of lig of wandeling / of ledige uur." (60).

*Nou, hier* bevat skynbaar eenvoudige gedigte waarin die alledaagse lewe en huishoudelikheid in verband gebring word met 'n verskeidenheid onderwerpe. Denke soos De Beauvoir se kritiek op die vrou se plek in die huishoudelike en die maniere waarop dit haar beperk en Christine Battersby se besinning oor die probleme wat die vroulike kunstenaar ervaar, tree in gesprek met sosiale kommentaar, 'n Boeddhistiese spiritualiteit en met vrese oor die mens se verwoestende impak op ekologiese sisteme.

Die bundel is besonder goed afgerond vir 'n debuutbundel, met net hier en daar 'n woord of versreël wat oorbodig is. In "My ystervark" is dit byvoorbeeld onnodig dat die ystervark wat "ritsel" wanneer "jy [...] land" aan die spreker se hart

gelykgestel word in die laaste reël (57). Dit was immers reeds die implikasie en dit beperk die metaforiese moontlikhede van die gedig.

#### Geraadpleegde bronne

Battersby, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Indiana U P, 1990.

De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Vintage, 1997.

Ullyatt, Gisela. "Onderhoud met Corné Coetzee (*Nou, hier*)."

2017. [www.versindaba.co.za/2017/08/27/onderhoud-met-corne-coetzee-nou-hier/](http://www.versindaba.co.za/2017/08/27/onderhoud-met-corne-coetzee-nou-hier/)

Bibi Burger

bibi.burger@up.ac.za

Universiteit van Pretoria

Pretoria

#### Radbraak.

Jolyn Phillips. Kaapstad: Human & Rousseau, 2017. 68 pp. ISBN: 978-0-7981-7616-3.

DOI://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.55il.4283

Jolyn Phillips debuteer in 2016 met die kortverhaalbundel *Tjieng Tjang Tjerries and other stories*. Hierdie versameling kortverhale word baie positief ontvang. Antjie Krog sê in haar aanbeveling:

An impressive debut that brings across voices never heard before in South African English—not only in rhythm and timbre, but plumbing the unspoken. With such a remarkable ear, Jolyn Philips is a young writer to watch.

Die lof wat Phillips toeval, is nie net vanweë haar sprankelende styl of humoristiese, lewendige vertelstem nie; sy word ook geprys omdat sy nuwe stories ontgin, of in die woorde van Meg Vandermerwe:

"[T]hese sparkling stories give a voice to a South African community too long ignored by the literary canon." As 'n mens kyk na die Afrikaanse letterkunde, is daar steeds opnuut sprake van apokriewe stories wat vertel moet word. Die betreklike onbekendheid met hierdie tipe stories is sowel 'n politieke, 'n maatskaplike as 'n historiese kwessie, en sluit skrywers in van Adam Small tot A. H. M. Scholtz, van Jeanne Goosen tot Ronelda Kamfer.

Phillips teken in *Tjieng Tjang Tjerries and other stories* verhale op uit haar eie omgewing, Gansbaai, waar sy gebore is en waar haar identiteit begin vorm kry. Tans is sy besig met haar doktorsale tesis aan die Universiteit van Wes-Kaapland; sy werk deelyds as 'n dosent en tree ook op as sangeres. Die liriese kwaliteit van Phillips se Afrikaans is opvallend in haar verhale, en ook 'n belangrike faktor in haar poësie-debuut *radbraak*, wat in 2017 verskyn. In teenstelling tot die verhale is die gedigte hoofsaaklik in Standaardafrikaans, maar Kaaps, Engels en Xhosa, en die verbroekeling van tale, spraak en uitdrukkingsvermoë speel eweneens 'n belangrike rol, soos Phillips saamvat in "part 3" van "tong-trilogie" (39):

die biologie van my woord is 'n verbrokkelde fraktuur  
hierdie is g'n woordbegrafnis nie  
hierdie gedig grawe  
my woordeskatkiste op daar waar hulle spook

Phillips se debuut verskyn in 'n tyd waarin jong Afrikaanse digters 'n gebied ontgin wat klem lê op identiteit en outobiografie, gekoppel aan politieke en

maatskaplike ontwikkelinge. Wat beteken dit om Afrikaans en wit te wees in hierdie nuwe eeu? Wat beteken dit om Afrikaans te wees en in Afrikaans te skryf as jy nie 'n wit digter is nie? Wat maak jy met jou woede, jou hartseer, jou vroulikheid of manlikheid, jou persoonlike geskiedenis, met Kaaps, met jou bevoorregting, of juis met jou minder bevoorregte omstandighede of agtergrond?

Die vernuf en die durf om met taal te speel is opvallend, en die eksperimentele inslag noodsaaklik; Phillips maak die worsteling met Afrikaans in al sy fasette tot 'n tema, en die taal is hier grillig en gebreek—soos Phillips stel in “Diglossie” (64):

ek liegbek die hele tyd want ek breek by  
die taalwiel die hele tyd sien ek my taal  
beenbreuk hoe meer ek in my tong  
praat hoe meer word ek onverstaanbaar  
'n vraat by 'n bidwiel

Die titel wys die leser op die dringende inhoud van hierdie gedigte: “radbraken” dui in Nederlands op 'n ou vorm van marteling, letterlik die breek van jou bene op 'n rad. Om “geradbraak” te voel is om “uitgeput” te wees, “doodop”. Verbind mens hierdie betekenis met die gedigte, dan tref dit hoe die gedigte stories vertel van emosionele, institusionele, ekonomiese en historiese gebrek. Armoede, verslawing en geweld is temas wat steeds terugkeer.

Tog is die gedigte nie “swaar” nie, wat deels bewerkstellig word deur die uitmuntende taalspel, en deels deur die feit dat daar min eenduidige, anekdotiese en afgeronde “verhaalfigure” gepresenteer

word—ons kry net fragmente. Weliswaar lees ons van 'n ma se probleme om kop bo water te hou en van 'n pa se afwesigheid en sy alkoholisme, maar dit bly liriese gedigte, weliswaar gebroke, maar nogtans sing die digter. Trouens heelwat gedigte sou getoonset kon word, juis deur die sangerige kwaliteit en die herhalings wat soos refreine lees. Voorbeelde hiervan is “skoolstraat” (46), “Bea Benjamin se gebreekte ballade” (40), “snelsêer vir Annetjie se opskop” (61), “jy sê jy soek my” (48), “maai maai skoppelmaai” (58) of 'n gedig soos “geelsanger” (15) met die lieflike refrein: “Boeta sy hou jou vas / sy hou houvirhou jou rou”. Dikwels verwoord die liriese stem 'n ingehoue gevoel van heimwee of wanhoop, soos in “die einde van Dêrra” (17):

die tolskip sink sink sink sink  
in jou drink drank dronk gesinkte skoot  
die dekman gekman  
wat sout word doer in die baai

Die liriese aspek is nie net ornamenteel nie, maar word inhoudelik gemotiveer. Hierdie digter sing, ten spyte van die feit dat die ruimte en die omstandighede waarin baie gedigte afspeel, nie juis idillies is nie. Tog is daar implisiet sprake van 'n sekere trots: op die plek, sy mense, sy taal én sy swaarkry. Die eerste strofe van die openingsgedig “terug van die af naweek” (7) is hiervan 'n sprekende voorbeeld:

ek het eiertand uit Grootkop  
se skoot getik-tik-tik  
tot ek haarlyn kraak  
ek het skip daar aangekom  
en nou sit ek vas palmietbossies  
aan die rotse van die Baviaan

Dié gedig is simptome vir die h le bundel: Phillips vervleg geskiedenis, geografie, die persoonlike, die talige  n die anekdotiese ineen tot ’n teks wat jy weer en weer kan lees, en selfs m ot lees om heeltemal te deurgrond.

Sensualiteit en erotiek is twee ander aspekte wat *radbraak* voortstu. Die erotiek is nooit vanselfsprekend of soet nie, maar steeds oorrumpelend en terselfdertyd gewelddadig en meerduidig, soos in “tongvis” (8), met reëls soos “jy prooi tussen my bene / jou ou visbene / ek hyg nog met die hoek / in my bek” of “perlemoen” (60) waar die stroper en die perlemoen ’n intieme en geheime verbond aangaan:

hy steek my soen los teen die klip  
hy gooi my in sy sak  
hy noem my sy miljoen

op die strand ontskulp hy my  
hy vat my mantel  
hy los my buik

Party gedigte soos “Bokky polony” (34), “die soutkind” (44), “Drietjies en Dawetjies se beter-dae-sous” (45) en “vashou” (52) is meer anekdoties en toeganklik van aard as van die ander gedigte, maar steeds bly die gedigte meesleurend. Die fyn ironie sorg vir ’n ambivalente leeshouding wat jou as leser laat wonder hoekom en waaroor jy eintlik lag, soos in “pakkry-storie part i: die ingelse lady” (22), waarin ’n “ingelse lady in ons straat” met die spreker en die ander kinders raas: “you bastard children! / get out you bastards! / when I catch you bastards...”. Die kinders hergebruik dié

rassistiese beledigings op tipiese wyse:

lekker gelag en nou you bastard ons alles

“gee die bastard potlood” fluister ons in die klas

“oe dit is darem bastard skoene Alicia”

“bye bastard sien jou môre weer”.

Dit is die pa-figuur wat met ’n harde hand ’n einde maak aan dié speletjie. Die pa word onder andere getipeer in “dop system’s merry-go-round” (13), die enigste Engelstalige gedig in *radbraak*. Hierdie openhartige gedig is ’n aanklag teen ’n verwoestende stelsel wat vernedering en selfvernietiging in baie gemeenskappe in Suid-Afrika in stand hou,  n miskien ’n noodkreet aan ’n bestaande vaderfiguur: “my father comes home to midnight the dop system / inflames his veins black”.

Phillips is ’n belangrike en begeesterde nuwe stem in die Afrikaanse poësie, en ’n uitgesproke vroulike stem boonop. In *radbraak* sien ons ’n jong vrou wat, soos die ma, sterker is as die mans wat naby haar staan. Sy oorwin as ’t ware die liefde vir haar pa as sy in “heil die leser” (16) besluit:

in my pa se huis  
skryf ek hom weg  
wegter van my –  
ek wysig sy swets

Sy oorleef ook haar geliefde broer, in “lyksang vir jou skollietaal” (24): “Ma en Pa gebruik jou dood soos button-pille maar / ek trek lang skywe met jou taal nip jou / in die asbakkie ek wil nie met my lewe so be-taal”.

Die Afrikaans poësie het 'n lang tradisie van sterk en belangwekkende digteresse, wat durf speel met klank en betekenis en nuwe ruimtes oopskryf, en wat selfbewus én kwesbaar durf wees in 'n wêreld wat deur ekstreme vorme van manlikheid gedomineer word. Philips wys met *radbraak* dat sy midde-in hierdie tradisie staan.

Alfred Schaffer  
aschaffer@sun.ac.za  
Universiteit Stellenbosch  
Stellenbosch

### **Vuurvas.**

Carel Antonissen. Naledi, 2016. ISBN 978-0-928316-97-1.

DOI://dx.doi.org/10.17159/vl.v.55il.4373

*Vuurvas* is 'n debuutbundel wat die eienkappe van laatwerk vertoon. Dit is seker 'n paradoksale stelling gegewe die feit dat laatwerk vorige gepubliseerde bundels veronderstel. Tog is die bundeltitel *Vuurvas* alreeds 'n aanduiding dat die leser hier bes moontlik met 'n skrywer te make het wat al baie winters, of vure, beleef, deurleef en ook oorleef het en hierdie vermoede word versterk deur die stofomslag, die prent op die voorblad, maar ook die woorde van Marlene van Niekerk op die agterplat. Van Niekerk skryf onder meer: "Wat bely word, is ervarings van verlies en aanvaarding, maar veral die proses van loutering." Die bundel is pragtig uitgegee met 'n donker (gebrande?) stofomslag en 'n helder rooi en geel brandlelie wat 'n sterk kontras vorm met die houtskoolagtige agter-

grond. Die flapteks gee onder meer die volgende inligting aangaande die brandlelie: "Die brandlelie verskyn gewoonlik nege dae ná 'n veldbrand. Dit is die eerste teken van lewe wat soos 'n feniks uit die as verrys. Hierna bly dit periodiek groei, dikwels tot vyftien jaar." Beide die omslag en die inhoud van hierdie bundel maak dit duidelik dat die digter inderdaad lewenservaring het wat neerslag vind in sy debuutbundel. Temas soos ouderdom en sterflikheid kom dikwels in laatwerk na vore. Hierdie temas, maar ook ander temas wat daarop dui dat die leser nie hier met 'n jong skrywer te make het nie en wel met 'n skrywer wat al iets aan eie lyf beleef het van oriëntasie-disoriëntasie-heroriëntasie, word dan ook deurgaans aangesny in *Vuurvas*.

Die bundel is in vier afdelings verdeel, elk met 'n eie titel te wete "Bont krale en 'n rok wat sing", "Om die binneluike oop te stoot", "Die verskriklike tamboeryn" en "Kordaat met vuur". Hierdie titels is telkens uit een van die gedigte in die betrokke afdeling ontleen en, net soos die bundeltitel en die motto-gedig van McClelland oor die Karoo, dien hulle as sleutels vir die lees van die bundel. In "Bont krale en 'n rok wat sing" (deel 1) is die sterkste tema "die vrou" en handel bykans al die gedigte in hierdie deel oor vroue. Daar is onder andere vroue uit die Bybel soos Eva, Vrou Wysheid van die boek Spreuke, die Samaritaanse vrou uit die Johannes-evangelie; vroue uit die literatuur soos Dulcinea uit *Don Quijote*; 'n vrou as lewensmaat, ook 'n moeder en 'n dogter. Verder word die tema van ouderdom en sterwe in hierdie afdeling



alreeds opgeneem in gedigte waarin die digter die aftakeling van ouderdom by sy ma waarneem en laastens kan die tema van saamwees ook hier genoem word.

In die tweede afdeling word die tema van ouderdom en sterwe weer opgeneem, maar, anders as die saamweestema in afdeling een, word alleenheid en eensaamheid in verskeie verse verken. Die digter stoot in hierdie afdeling die binneluike oop deur terugskouend te kyk na die trap des ouderdoms. Hy doen dit onder meer deur ook terug te reis na sy grootwordjare en -wêreld, te wete Calvinia. Sekere van die gedigte in hierdie deel herinner aan Dolf van Niekerk se *Nag op 'n kaal plein* en sy herbesoek as ouer persoon aan Edenburg waar hy grootgeword het soos Antonissen op Calvinia. Hierdie tweede afdeling gebruik die landskap van die Karoo en 'n spesifieke plattelandse dorp, en ook die vloei van die tyd in die prosas van grootword, om daarop te wys dat die mens se binneluike lewenslank oopgestoot word. Hier gaan dit oor verskeie soorte ontwakings, onder andere 'n teologiese ontwaking, maar veral ook ontwakings wat saamhang met grootword. Ten slotte is daar gedigte wat opgestel is as gesprekke met die digter se pa. Alhoewel die digter ook, soos byvoorbeeld Ernst van Heerden in sy bekende "Algemeene Handelaar", al meer sy pa in homself herken, is daar ook 'n kritiese toonaard in hierdie gedigte.

Die titel van die derde afdeling, "Die verskriklike tamboeryn", is afkomstig uit die gedig "Jefta se wroeging". Hier sluit Antonissen aan by skrywers soos Joost van den Vondel, Antjie Krog en Rachelle

Greeff, om enkeles te noem, vir wie die verhaal van die rigter Jefta (Rigters 11) in so 'n mate gefassineer het dat dit hulle beweeg het tot 'n kreatiewe skepping. Jefta se dogter het met tamboeryne en koordanse haar seëvierende vader met sy tuiskoms vanaf die slagveld tegemoet gedans, maar hy het haar geoffer soos wat hy in sy eed aan God belowe het hy sal doen. In hierdie derde afdeling verander die toonaard van die bundel saam met die klank van die verskriklike tamboeryn van Jefta se dogter. Die donker klank van daardie instrument gaan in hierdie deel veral oor 'n kritiese blik op Suid-Afrikaanse politiek, op die digter se eie belewenisse om as kritiese stem self ook kritiek moes verduur, oor belewenisse soos misdaad en, soos in die vorige afdelings, ook oor ouderdom, sterwe en dood. Iets van die harde landskap van die boek Rigters, 'n landskap wat vanweë swak leierskap besaai lê met lyke, is in die agtergrond van hierdie derde afdeling, deurdat politiek en die dood hier lepellê.

Die titel van die laaste afdeling is "Kordaat met vuur" en die eerste gedig in hierdie vierde en laaste afdeling is ook die titelgedig van die bundel. Hier speel die digter met die uitdrukking "om met vuur te speel" en die vuur is nie alleen die louteringsvuur van die lewe wat saam met die ouderdom en sterflikheid kom nie, maar ook die vreugdevure van tuiskoms soos die wat brand by die tuiskoms van die verlore seun. Verskeie temas wat ook in die vorige drie dele alreeds aangesny is, keer ook weer in hierdie deel terug, byvoorbeeld 'n gedig oor Bonhoeffer en ook gedigte oor die

politieke situasie in Suid-Afrika. 'n Laaste tema wat sag in hierdie laaste afdeling se verse na vore kom, is die van vergifnis, versoening en hoop. Dit word pertinent as sodanig benoem, maar ook vergestalt in die (inspeling op) die sakrament van die Nagmaal en spesifiek die elemente van brood en wyn wat in verskeie van die gedigte voorkom asook die vele duiwe (ook met 'n olyftak as simbool van vrede) in die gedigte.

Antonissen werk goed met taal en skryf op 'n gestroopte wyse wat pas by die aard van die bundel. As voorbeeld sonder ek net ouderdom, sterwe en dood uit en kan verwys word na beelde soos die "geel tande en pietsende stert" (van die ouderdom), asook "die klankdigte deur" en "onbewuste donkerte" (van die dood). Versreëls waarin gemer word oor hoe dit sal wees om te sterf terwyl jy droom, klink soos volg: "en sagweg die geruis van druppels / op 'n dak voor, salig dan / die tweede slaap ons toevou / in 'n warmer velkombers."

Dit is nie altyd raadsaam om 'n skrywer soos Antonissen te gou ten opsigte van sy of haar nering te benoem en sy skryfwerk daarna aan die hand van daardie keurslyf (mediese dokter, regsgeleerde en veral – teoloog!) te interpreteer nie. Dit kan baie beperkend inwerk op die betrokke leeservaring. In die geval van Antonissen en sy *Vuurvas* kan daar wel 'n klein uitsondering gemaak word, aangesien hy biografies in die flapteks baie spesifiek as teoloog, predikant en voormalige direkteur van die Sentrum van Christelike Spiritualiteit benoem word, en, belangrik, aartsbiskop Desmond

Tutu se naam ook pertinent genoem word. Hier word dus 'n keuse uitgeoefen om die bundel ook aan 'n bepaalde teologiese tradisie te koppel. Gereeld is daar dan ook in van die gedigte Bybelse verwysings en word teksgedeeltes uit die Bybel onder gedigte se titels as sleutels aangegee, byvoorbeeld Spreuke 1:20–23 en Johannes 12:1–7. Hier is daar ten dele sprake van 'n digtende teoloog, maar van vroom versies is daar, God sy dank, geen sprake nie. Wat die teologiese klanke van die gedigte aanbetref, sou ek dit net waag om die volgende drie opmerkings te maak.

Eerstens dink ek kan die God wat in *Vuurvas* na vore kom in navolging van Richard Kearney as anateïsties benoem. Daar is sprake van 'n soort wegbeweeg van 'n eng teïstiese godsverstaan. Dit is egter 'n wegbeweeg in en deur 'n worsteling met God ten einde nuut en weer by God uit te kom, die reeds vermelde dialektiek van oriëntasie-disoriëntasie-reoriëntasie. Kearney (2010:39) skryf: "That is why I understand open atheism as a-theism, namely, a salutary moment of estrangement, a departure from God (a-dieu) that struggles with God (contre-dieu). It may thus allow the possibility of a return to a God beyond God (hors-dieu), a God who may come back to us from the future." Die vuur van *Vuurvas* is in hierdie opsig die louteringsvuur, maar ook en baie belangrik die passievolle vuur wat aanhou brand vir God. Sien in hierdie opsig die slotgedig getiteld "Naggespreek" en die reëls: "want jy bly my God en ek / jou verlore liefde." Tweedens, en met die naam van aartsbiskop Tutu in gedagte,

sluit die bundel aan by die tradisie van spesifieke teoloë, soos Dietrich Bonhoeffer en Beyers Naudé wat pertinent in hierdie bundel genoem word en met wie die digter dus ook assosieer. Dit is dus nie alleen 'n teologie wat *teologies-krities* is nie, maar ook en spesifiek 'n politiek-kritiese bewussyn het met 'n fokus op 'n aanspreek van ongeregtheid en 'n versugting na geregtigheid (Antonissen se sogenaamde “Krane preek” is redelik bekend in sekere kerklike kringe, naamlik dat hy as predikant in Somerset-Oos in die apartheidsjare tydens sy preek in die wit NG Kerk op daardie dorp daarop gewys het dat daar meer krane in sy pastorie is as in die hele swart woonbuurt). Derdens is daar spore van 'n fyn aanvoeling van Christelike spiritualiteit in die bundel, 'n tradisie wat in die laaste jare 'n groot oplewing in die teologie beleef het en veel maak van die ou wysheid van byvoorbeeld die woestynvaders (vergeelyk die gedig “Woestynvader”). Hierdie drie punte is voorlopig en daar sal veel meer uit hierdie bundel geput kan word deur middel van 'n pertinente teologiese lees van die teks as die paar punte wat ek hier aanstip.

*Vuurvoas* is 'n debuut; tog is dit die debuut van 'n digter wat iets verstaan van beide brande en brandelies, van vure en ook van vuurvastheid. Daarom kan hierdie bundel gesien word as 'n debuutbundel wat die eienskappe van laatwerk vertoon. Dit is gedigte wat kom uit lewenservaring, die paradokse van die lewe wat nie te maklik opgelos word nie in versreëls aandurf en dit in 'n gestroopte poëtiese styl wat niks wil

bewys nie, maar alleen wil vat aan die ervarings van hierdie lewe; vat soos die hande van 'n ouer predikant wat sonder enige vertoon en met enige aarseling aan 'n stuk nagmaalsbrood vat.

Cas Wepener  
cas.wepener@up.ac.za  
Universiteit van Pretoria  
Pretoria

### Voor ek my kom kry.

Pirow Bekker. Pretoria: Protea Boekhuis, 2017. 110 pp. ISBN: 978-1-4853-0648-1.

DOI://dx.doi.org/10.17159/ tvl.v55i1.4375

*Voor ek my kom kry* (2017) is die tiende digbundel uit die pen van Pirow Bekker, wat hom reeds sedert sy debuut met *Die klip sing* (1965) op die Afrikaanse poësietoneel bevind, en daarna konsekwent bundels van gehalte bly lewer. Die nuwe bundel is die eerste ná die sterk drieluik bestaande uit *Stillerlewe* (2002), *Van roes en amarant* (2008) en *Atlas teen die vergeetrivier* (2013), waarin die gegewe van verganklikheid en sterflikheid vanuit verskillende hoeke belig en oor besin is.

Bekker se eerste bundels is veral gekenmerk deur 'n waardering vir en opgaan in die aardse, maar tog kom die dood van meet af aan in verskeie gestaltes in sy oeuvre ter sprake, en dan ook met 'n sterker wordende teenwoordigheid in die latere bundels. Wat van *Atlas teen die vergeetrivier* veral 'n besondere bundel maak, is die eenheidskeppende beeld van oorbrugging – tussen die geliefde hier en die onbekende hiernamaals—wat

deurgaans uitgewerk word. Ook in *Voor ek my kom kry* handel heelwat gedigte oor die dood en die doodsbesef, terwyl daar ook teruggekyk word op 'n lewe wat volledig geleef is, maar enige oomblik kortgeknip kan word – 'n toestand wat dus kan verander nog voor jy jou “kom kry”. Dit is dus feitlik onvermydelik dat die leser geneig sal wees om 'n vergelyking tussen die vorige en die nuwe bundel te tref – op tegniese sowel as tematiese vlak. Daarom sal die leser waarskynlik ook na die nuwe bundel gaan met die vraag in die agterkop: Het Bekker hierdie tema nie dalk al redelik uitgeput nie, oftewel, is hy in staat om, die bekende boustof ten spyt, nog daarin te slaag om te boei deur verrassende segswyses, beelde en vondste?

Op tegniese vlak vertoon *Voor ek my kom kry* kenmerke van Bekker se ouer én nuwer werk: Daar is die meer kriptiese, kort gedigte waarin ironie meermale domineer, en daar is die meer uitgesponne, vloeiende gedigte, wat in die ontmoeting tussen 'n meer hortent-ironiese trant en 'n besinning oor kwessies van tyd en ewigheid, 'n besondere liriese kwaliteit verkry.

Op tematiese vlak is die insetgedig (“Skeppingsprokie”) 'n belangrike sleutel tot die lees van die bundel, en dan veral om die metafisiese inhoud daarvan te ontsluit—dit handel oor die “witjasman” wat 'n virus selekteer vir kweking in 'n laboratorium, “[om] hom met 'n edel doel/eers in sy kwaad te sterk.” Hiermee word die filosofiese grondslag vir die bundel gelê—naamlik dat die mens hom in 'n kundige maar beherende hand bevind wat hom toelaat om volgens sy natuurlike aard te leef, maar uiteindelik met 'n groter

en onbekende “edel doel”.

Dit is dan byna te verwagte dat die eerste afdeling (“Aarde inbegrepe”) hoofsaaklik handel oor die mens se verbondenheid aan die aardse en stoflike, wat, ten spyte van aardse geluk en genot, ook siekte en sterflikheid impliseer. In “Versoening na die karsinoom” (12) tel Bekker die drade van “Karsinoom en melanoom” ('n ironiese herskrywing van Leipoldt se “Boggom en Voertsek” en ook Opperman se weergawe daarvan in *Rasuur*) op. In die nuwe gedig kom daar egter 'n dimensie by deurdat 'n versoening van die uiterstes van aardse belewenisse—lewenskragtigheid en vernietiging—tot by 'n ruspunt gebring word: “En deur die rokerigheid / van 'n slagveld lê jul jul wapens neer.”

Intertekstualiteit soos dit veral opduik as verdigtings van en repliek op die werk van die groot gekanoniseerde Afrikaanse digters vorm 'n belangrike aspek van Bekker se werk. So is “Vergete is die aarde nie” (16) 'n gesprek met Totius se “Die wêreld is ons woning nie”, waarin die mens uitgebeeld word as deur sy bewussyn verbonde aan die aarde, ongeag die ewigheid waarin hy hom dalk straks mag bevind.

Die bundel beweeg verder en verken 'n uiteenlopende aantal temas deur die agt afdelings heen. Reeds in die tweede afdeling (“Erd-af”) is daar sprake van skade en letsels (ook aan die eie land), maar heling kom in “Met voelhorings in die land” (22–3) in die visier. Heling wat manifesteer as oorstyging, samehang en ook oorgawe aan die groter doel word spesifiek in “Kersnagreis” (30) aan die

orde gestel, en die slotstrofe is eintlik 'n baie goeie opsomming van waaroor die bundel gaan:

Gewillig soos 'n kind gee ek my oor  
aan die reis  
Na die boom en die ster en hoe  
hul spontaan  
Kon getuig aan wie ook al 'n verk-  
laring wil eis  
Van hoe alles eers enkeld was en  
eindelik saam.

In "Nuutskepping" (39) vind die leser Bekker op sy ironiserende beste waar hy spekuleer oor die modieus-eufemistiese "selfdood" wat "selfmoord" vervang het, maar sonder dat die aksie iets van sy angel ingeboet het. Vele ander uitstekende verse sorg vir 'n leesuitdaging én veel leesplezier, maar ook vir ontroering, soos "Proekamer van die liefde" (73), waarin die sintuie ingespan word om herinneringe aan aardse genot te herroep, alhoewel die natuurkragte vasbeslote sal saamwerk om die spreker daaraan te herinner dat die tyd daarvoor verby is.

In die vyf kort gedigte onder "oorskrydings" (108) stal Bekker sy tegniese vernuf uit, en hierdie klein reeks is dan ook 'n uitstekende voorbeeld van hoe die gedagte van oorskryding (of oorbrugging) konkreet vorm kry. Veral die derde gedig, met sy verrassende visuele beeld, is uiters geslaag:

Die berg van ouderdom  
is beplant met bome  
groener as olyf

Nog uiters geslaagde gedigte is onder meer "Eugène Marais op Pelindaba" (57),

"Aanspraak" (75) en "Wie is Bart Nel?" (55) (met laasgenoemde twee wat ook met die gedagte van oorskryding omgaan). Die slim bedinkte slotgedig "Toe ek my kom kry" (110) maak van vernuftige woordspel gebruik om aan te dui hoe die mens se pogings om die dood te fruik, vrugtelos sal bly:

Dit is alles na die maan geblaas  
toe ek van "gaan" "kom" probeer  
maak het,  
van "verloor" sonder omhaal "kry"  
om so 'n ewige vermissing te  
vermy.

Dat dit juis die mens se hoop op onsterflikheid is wat hom tot vergetelheid verdoem, is 'n moontlike interpretasie van hierdie gedig, wat op sy beurt 'n belangrike retrospektiewe sleutel tot die bundel is. En uiteindelik laat die bundel die leser dan met 'n wete wat vorm aanneem soos die bundel herbedink en herverteer word: Deur werklik te geleef het, is dit ook moontlik om te oorskry na 'n nuwe bestaan, sodat die dood oplaas bloot 'n proses van "verdoeking" raak, soos dit in "Op 'n punt van orde" (106) verwoord word. Soos 'n ou skildery tydens 'n restourasieproses na 'n nuwe doek oorgedra word, word lewe oorgedra na 'n nuwe substraat.

Dit is beelde soos dié wat die leser opnuut onder die indruk van Bekker se poëtiese register bring, en wat geen twyfel laat dat daar steeds veel te haal is uit 'n dalk bekende gegewe nie. Gewis is dit geen geval van 'n "seshoek-sel" waaruit daar niks meer te haal is nie.

Uiteraard is daar, soos in enige bundel,

enkele minder geslaagde gedigte. Soms neig die gedigte na die duistere, soos Phil van Schalkwyk (350) reeds aangedui het. “My uitgeklopte klip” (64) is moontlik so een, alhoewel ‘n fyn herlees baie dikwels help om die gedigte te ontrafel.

Met ‘n bundel soos hierdie sal dit ‘n sonde wees as Bekker nie gekanoniseer word as een van die mees geskakeerde en standhoudendste stemme in die Afrikaanse digkuns nie.

#### Geraadpleegde bron

Van Schalkwyk, P. “Profiel: Pirow Bekker.” *Perspektief en Profiel: ‘n Afrikaanse Literatuurgeskiedenis. Deel I*. Red. H. P. Van Coller (red.). Tweede uitgawe. Van Schaik, 2015, pp. 348–62.

Amanda Lourens  
alourens@sun.ac.za  
Universiteit Stellenbosch  
Stellenbosch

#### Nuwe stemme 6.

Bibi Slippers en Charl-Pierre Naudé (samenstellers). Kaapstad: Tafelberg, 2017. 176 pp. ISBN 9780624082644.

DOI://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.55il.4373

De bloemlezing *Nuwe stemme* mag na zes verzamelings, waarvan de pilootaflevering in 1997 is samengesteld, worden beschouwd als een instituut in de Afrikaanse literatuur. Elke jaargang presenteert een selectie van contemporaine poëzie die niet eerder in boekvorm is verschenen. Het dichtwerk van nog niet met een bundel gedebuteerde schrijvers wordt in een polyfone compilatie voor het eerst op het openbare forum aangeboden. Naar het oordeel van de samenstellers zijn

de teksten van vooralsnog niet bekende schrijvers voldoende interessant om aan een breder publiek te presenteren. *Nuwe stemme 6* brengt de literaire productie van in totaal eenentwintig auteurs voor het voetlicht, waarvan medesamensteller Bibi Slippers in het voorwoord stelt dat ze “nuut [is] soos ‘n nuwe kind by die skool”. Tijdens Tuin van Digtters in Wellington, in september 2017, maakte ik als binnenwaartse buitenstaander kennis met een aantal van deze dichtersstemmen. In het programma is door samenstellers Slippers en de dichter-filosoof Charl-Pierre Naudé ruim aandacht besteed aan de bloemlezing. Méér dan tien schrijvers lazen teksten voor en vierden op die manier op de publieke tribune hun voordrachtdebuut. Audiovisuele opnamen zijn beschikbaar op de Zuid-Afrikaanse weblog LitNet. Een beschouwing van de binnenwaartse buitenstaander start bij wat hem vertrouwd is.

Bijna twee decennia geleden, in 1999, verscheen de vuistdikke bloemlezing *De Afrikaanse poëzie in duizend en enige gedichten*. Gerrit Komrij grasduinde daarvoor in de poëzieproductie van een eeuw in het Afrikaans. Het boek diept voor Nederlandstalige lezers parels op uit de Afrikaanse dichtkunst in Zuid-Afrika. De anthologiebundel was voor menig lezer een introductie in het werk van vele schrijvers wier naam mij totaal onbekend was. Hun poëzie is niet vertaald, laat staan dat uitgaven beschikbaar zijn in het Nederlandse taalgebied. Niettegenstaande veel aan te merken is op Komrij’s eigengereide en sterk poëticaal bepaalde keuzes biedt het boek een interessante

staalkaart van een eeuw Afrikaanstalige dichtkunst.

Begin juli 2017 publiceerde PEN Afrikaans een lucratieve oproep. Aanleiding was de oprichting van een eigen Vertaalfonds. Bij gebrek aan letterenfonds voor de Afrikaanse literatuur neemt PEN het voortouw om bij te dragen tot “de internationale doorbraak” van schrijvers. Buitenlandse uitgeverijen met belangstelling voor werk van Zuid-Afrikaanse schrijvers kunnen voortaan een beroep doen op betoelaging. Het initiatief moet bijdragen tot een ruimere verspreiding van literair werk in het Afrikaans in andere taal- en cultuurgebieden. Daaraan bestaat nood, zoals de volgende kleine steekproef aantoont.

Canonieke contemporaine stemmen in de Afrikaanse poëzie, onder wie Breyten Breytenbach, Antjie Krog, Wilma Stockenström en Marlene van Niekerk, hebben naast bijvoorbeeld Ingrid Jonker en Elisabeth Eybers al langer een publiek in de Lage Landen. Hun werk wordt vertaald in het Nederlands en het is ook in andere cultuurgebieden beschikbaar. Sinds Komrij’s anthologie, pakweg de voorbije twee decennia, manifesteert zich in het Afrikaans een bont gezelschap van “nuwe stemme” die aanspraak maken op belangstelling en waardering buiten het eigen taalgebied. Naast vele anderen zijn Andries Bezuidenhout, Gilbert Gibson, Ronelda Kamfer, Danie Marais, Loftus Marais, Charl-Pierre Naudé, Johan Myburg, Pieter Odendaal en de in Kaaps Afrikaans schrijvende Nathan Trantraal markante stemmen in de hedendaagse Afrikaanse poëzie. Vorig jaar publiceerde

Bibi Slippers haar in Zuid-Afrika zeer opgemerkte debuutbundel *Fotostaatmasjien*. De lijst met verrassend nieuwe geluiden in het Afrikaans breidt elke dag uit. Misschien op Naudé en Kamfer na is van deze op jonge en latere leeftijd debuterende schrijvers voornamelijk geen gedicht vertaald, ook niet in het Nederlands. De podiumpoëzie, met rap en hiphop van overwegend maar niet uitsluitend “bruin skrywers”, floreert als nooit tevoren in het Afrikaans en in alle variëteiten van de standaardtaal. Nogal wat vermelde namen duiken voor het eerst op in de reeks *Nuwe stemme*. De anthologiereeks, uitgegeven door Tafelberg, presenteert een plejade van in het Afrikaans schrijvende dichters van wie zoals gezegd nog geen debuutbundel is uitgegeven. Zij vertegenwoordigen met hun bonte gezelschap nieuwe geluiden in Afrikaans. In totaal zijn tot op heden zes afleveringen van *Nuwe stemme* op de markt gebracht. Gezaghebbende academici en toonaangevende dichters maken steevast de selectie en laten de bloemlezing voorafgaan door een korte verantwoording waarin uitgangspunten en poëticaal gemotiveerde selectieprincipes worden geëxpliciteerd. De meest recente afleveringen zijn samengesteld door Antjie Krog en Alfred Schaffer (2005), Ronel de Goede en Danie Marais (2010) en Heilna du Plooy en Loftus Marais (2013). En nu is er dus deel zes, twintig jaar na de eersteling.

Recent is dichtwerk van Breyten Breytenbach (*De zingende hand*) en Antjie Krog (*Medeweten*) in het fonds van Podium (Amsterdam) verschenen. Mogelijk in

het najaar van 2018 verschijnt de vertaling van *Kaar* door Marlene van Niekerk. *Hammie*, de derde bundel van Ronelda Kamfer, in een vertaling van Alfred Schaffer is pas uitgebracht. De aanwezigheid van met name (Zuid-)Afrikaanse schrijvers in het Nederlands berust niet op toeval. Het succes van André Brink, S.J. Naudé (*Het vogelalfabet!*), Francois Smith, Etienne van Heerden en onlangs ook Buys van Willem Anker, heeft te maken met de zusterrelatie van Afrikaans en Nederlands. Vertalers, redacteurs en uitgevers in de Lage Landen volgen literaire ontwikkelingen aan de zuidpunt van Afrika al langer op de voet. Podium in Amsterdam spant zich aanzienlijk in om Afrikaanse poëzie bekend te maken in Nederland en België.

Literaire kwaliteit drijft steevast boven. De zesde editie van *Nuwe stemme* toont dat overtuigend aan. De poëzie in Afrikaans bloeit en fonkelt als nooit tevoren. De taal staat in tijden van dekolonisatie, na de stigmatisering door apartheid, met name op universitaire campussen zwaar onder druk. In de Zuid-Afrikaanse academische wereld is zij de dupe van een algehele verengelsing. Ondanks de penibele taalpolitieke situatie zorgen de Afrikaanse letteren vandaag voor gensters. Er broeit wat en de taal is lenig genoeg om alle calamiteiten te trotseren. Het buitenlandse succes van canonieke schrijvers is veelbetekenend, maar er is dus veel méér in de aanbieding dan wat wij als binnenwaartse buitenstaanders bevroeden. Een verzameling als *Nuwe stemme* werpt een licht op de veelzijdigheid en meerstemmigheid van de heden-

daagse Afrikaanse poëzie. Opmerkelijk in het merendeel van de gebundelde gedichten is het gebruik van de parladootoon, overwegend narratieve teksten waarin hier en daar ironie en vooral maatschappelijke betrokkenheid een rol spelen. De ik-poëzie waarin de belijdenis van een emotie centraal staat, is duidelijk van alle tijden (Yabadaka Shamah, Marcel Spaumer, Elna van Niekerk, Remona Voges en anderen). Mijn aandacht gaat vooral naar de gedichten van Franco Colín en de lyrische prozafragmenten van Jaco van der Merwe bij foto's van Wikus de Wet. De bundel presenteert gedrukte teksten, letters op papier, hoewel in Afrikaans ook een bloeiende slam poetry bestaat. In hoeverre een boekuitgave zoals *Nuwe stemme* voldoende recht doet aan andere hedendaagse tendensen in de Afrikaanse poëzie (orale tradities) kan ik alleen vermoeden. Van de schrijversoptredens in Wellington herinner ik mij overwegend klassieke voordrachten, op de overtuigende en bij het publiek veel bijval oogstende hiphopdichter ("kletsrymer") Churchill Naudé na.

Het pleidooi van PEN Afrikaans verdient in Nederland en Vlaanderen de aandacht van literaire uitgeverijen. Het verdient aanbeveling en het zal zonder meer revelerend zijn voor het lezerspubliek, gebaseerd op zes voorliggende *Nuwe stemme* een tweetalige bloemlezing samen te stellen met deze nieuwe dichtersgeluiden. Fondsen die nu beschikbaar zijn, dragen ertoe bij dat het zelfs lucratief wordt om voortaan Afrikaanstalige dichters onder de aandacht van een Nederlandstalig publiek te



brenge. Er kan word nagedacht ower die organisasie van een digterstournee in die Lage Lande. Die jaarlikse Week van die Afrikaanse roman kan sich voortaan misschien toeleggen op poësie.

Die nuwe subsidieregeling maak het kortom aantreklik voor uitgevers die jongste digtersligting een forum te geven. *Nuwe stemme* toont aan dat sich in het Afrikaans, in al haar mengvormen, al jarenlang schitterende parels vertonen. Schrywers die in die bloemlezing hun visitekaartje afleveren, breken die volgende jaren door met een bundel. Het is deze literaire meerstemmigheid die buiten Zuid-Afrika gehoor moet vinden. *Nuwe stemme* is helemaal terecht in die woorden van Tafelberg een “opwindende poësie-reeks” die onregelmag in het Afrikaans vershijnt. Alfred Schaffer en ik hebben al eerder opgeroepen dat uitgeverijen en biblioteken in die Lage Lande die stemmen ontdekken en beluisteren. En binnenkort een publieke tribune geven. Benieuwd welke stemmen tot wasdom komen, hoe die poësie van deze nuwelingen sich die komende tijd zal ontwikkel. *Nuwe stemme* is gebaseerd op een origineel format dat in het Nederlandse taalgebied zijn gelijke niet kent. Bibi Slippers en Charl-Pierre Naudé doen met hun keuze uit vele ingezonden manuscripten, na een open oproep, verrassende stemmen resoneren die laten uitkijken naar wat die volgende jaren het daglicht ziet. Sinds Komrij’s oogst hebben sich in die Afrikaanse poësie talrijke nuwe stemmen geopenbaard die ook voor Nederlandse en Vlaamse lezers het ontdekken waard zijn. *Nuwe stemme* biedt een prachtige gelegenheid voor

ontdekkingen. Benieuwd welke van die eenentwintig namen binnenkort met een eigen bundel in die poëziebibliotheek zullen staan en met literaire prijzen worden bekroond.

Een deel van deze tekst versheen als opiniestuk op die website van het Vlaamse kritische weekblad *Knack Magazine* en is voor deze uitgave aanzienlik bewerkt. Die oorspronkelijke tekst is voorgelegd aan en ook ondertekend door Alfred Schaffer.

#### Geraadpleegde bron

T’Sjoen, Yves en Alfred Schaffer. “Nuwe stemme’ in Afrikaanse poësie”. *Knack*. 17 juli 2017. [www.knack.be/nieuws/wereld/nuwe-stemme-in-afrikaanse-poezie/article-opinion-878783.html](http://www.knack.be/nieuws/wereld/nuwe-stemme-in-afrikaanse-poezie/article-opinion-878783.html).

Yves T’Sjoen

Yves.TSjoen@UGent.be

Universiteit Gent / Universiteit Stellenbosch

#### Uittogboek.

Johan Myburg. Pretoria: Protea, 2017. 100 pp. ISBN: 9781485307761.

DOI://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.55i1.4380

*Uittogboek* (2017) is Johan Myburg se vierde bundel, en kan as ‘n hoogtepunt van sy oeuvre beskryf word. Die gedig “animula vagula blandula” deur die Romeinse keiser Hadrianus gaan die bundel as motto vooraf. Dit is die gedig wat Hadrianus vermoedelik op sy sterfbed op sou sê – vergelyk die laaste versreël van “In die maand Hathor” (94): “het hy / naby Napels op sterwe gelê en, volgens *Historia Augusta*, ‘n resitasie opgesê”. Myburg se Afrikaanse vertaling hiervan word as openingsgedig tot die bundel gebruik:

liewerste klein swerwersiel  
metgesel en gas van die lyf  
waarheen mik jy nou: 'n oord  
waar jy kaal en koud en styf  
geen grap meer kan verwoord

Verskeie temas word deur die gedig ontsluit, byvoorbeeld kameraadskap, 'n reiselement, liggaamlikheid, die skryfaktiwiteit en verganklikheid. Terselfdertyd hou die temas verband met die verklaring van die woord "Uittogboek" soos dit in die gedig "Prosopopeia" (95) uitgelê word: "kwotasies / as 'n soort gids deur die git van die onbekende", waarin die "onbekende" telkens *anders* in die bundel voorgestel word, byvoorbeeld as plek, gevoel of dood.

Die bundel bestaan uit agt afdelings, waarvan keiser Hadrianus in vyf van die gedigte in die eerste afdeling aan die woord gestel word. Die gedigte is "Keiser, by homself 1" (11), "Keiser, by homself 2" (12), "Hadrianus" (13), "Keiser, buite homself" (14) en "Memoires" (15), wat voortborduur op Marguerite Yourcenar se historiese roman, *Memoirs of Hadrian* (1951). Die figuur Hadrianus word deur die digter ingespan om die verlede in Rome en die hede in Suid-Afrika op 'n parallelle wyse in oënskou te neem. Vergelyk "Keiser, by homself 1": "Hier sal ek / my gat sien: 'n klein voorval dalk, / 'n vinnige skoot by my tuinhok, / 'n morsige sny tog diep genoeg / aan die nek".

Die tweede afdeling bestaan uit 'n gedigsiklus met ses gedigte, getitel "Fremdkörper" (19–21), wat 'n vreemde voorwerp veronderstel, byvoorbeeld 'n splint wat onder jou vel bly sit of 'n

inskrywing in 'n teks wat nie heeltemal steek hou met die tyd waarin die teks tot stand gekom het nie. Dié gegewe word uitgewerk in gedigte soos die eerste oor die spreker se moeilike geboorte, waaraan die moeder hom meermale sou herinner, en die vierde gedig oor die plek van uitheemse plante: "En steur / bome hulle aan politieke grense, by wyse van spreke?" Die gesprekke rondom vreemdheid word in die sesde gedig tot hoogtepunt gevoer: "Hier sal ek bly staan, solank ek voortdurend kan bedink / hoe anders om vreemdheid as die voorhande te formuleer".

In die derde afdeling skets die digter portrette in 'n poging om iets omtrent sy subjekte vas te vang. In "Dui" (26) word 'n aantal retoriese vrae gevra oor 'n dooie duif se laaste vlug soos hy nou "stokstyf onder / die linkerluik" [...] "'n perfekte portret voltrek"; in "MB2" (29) word 'n deerniswekkende portret van wyle Marthinus Beukes se verslawingstryd uitgebeeld. Die digter skep 'n aantal ekfrastiese gedigte, waarvan 'n roettekening van Diane Victor tot 'n kunswerk in eie reg te omskep word: "vlam roep vlym roep vlek roet roep / wroet roep onvermydelik ook bloed". Sien ook "Portret van Anitnous" (95) in afdeling agt as voorbeeld van 'n geslaagde ekfrastiese gedig.

'n Aantal plekgedigte, wat strek van Johannesburg tot Deir al-Qamar, kom in afdeling vier na vore, wat veral fokus op die onderlinge verbondenheid tussen mense, diere en plante. Die intieme saambestaan word op 'n sterk sensoriese wyse uitgebeeld. Vergelyk die beskrywing van "Jozi" (38): "Gerysmier, / liefde-

loos, maak jy alarm uit vrees". Die digter omvorm dan ook die "vrees" tot 'n vorm van skoonheid in "Misdaadtonele" (40): "Sus jousef aan die slaap met tak-tak-tak-Nachtmusik as droom,/ met elektrisiteit wat metronomies deur 'n notebalk van drade stroom". Beminlik staan die spreker teenoor bome in "Düsseldorf" (43): "Ek kus die bome, nie vaarwel nie,/ maar oopmond soos 'n getroue minnaar". "Reitzstraat, Potchefstroom" (44), 'n huldigingsvers opgedra aan T. T. Cloete, laat sien die verband tussen tuinmaak en die skryf van gedigte: "Sedertdien swymel ek steeds oor die boeket / van tuine en die toorkrag van 'n rymende eindkoeplet".

Soos die voorafgaande ekfrastiese gedigte, maak die digter ook gebruik van musikale intertekste soos "Ombra mai fu" (52-3) in die vyfde afdeling, waarin Xerxes I van Persië 'n plataanboom besing. Die dood word ook in hierdie afdeling sterk op die voorgrond gestel. In die tweede gedig van "Sentripetaal" (58) herroep die spreker sy gestorwe vader in 'n droom, wat 'n transendente wêreld onthul: "sit hy orent / op 'n stoel geelperskes en skil" [...] "sny hy deur dié vrug / 'n hele boord, tot hy met 'n enkele pit in sy linkerhand sit". In "Postuum" (60) tree die spreker weer in gesprek met sy gestorwe vader en beken:

[...] miskien makliker  
nou by nabaat  
dalk omdat ek weet  
jy nie terug  
kan praat nie  
nie verwyf nie  
nie wyd  
my leemtes uit

kan wys nie  
my nie misverstaan nie.

'n Soort uitgangspunt vir die bundel kom in "Kodisil" (70) na vore, waarin die spreker sy weerloosheid ter tafel lê: "Hoe verklaar 'n mens sestig jaar op papier?" In navolging van Lucebert se uitspraak, "Alles van waarde is weerloos", verklaar die spreker: "Alles van waarde laat ek weerloos/ na", met insig oor wat van 'n mens ná 'n leeftyd word: "om te leef om te oorleef om oorleef te word". Die vergelyking sluit aan by die strekking van "Kennisgewing" (10), wat herinner aan dié soort kennisgewings in koerante, met inligting betreffende oorledenes en diegene wat hulle oorleef. Hierin is dit egter nie 'n persoon wat die oorledene oorleef nie, maar 'n verpersoonlikte huis, met sy "stygende vog in bros / mure vrotter wordende plafonne muf agter / rakke boeke laaie vergeelde papiere". Laasgenoemde "vergeelde papiere" suggereer ook iets omtrent die wyse waarop die digter poog om die dood deur sy uit-toegboek as nalating tot 'n mate uit te stel, wat eweneens Don DeLillo se motto tot die gedig bekragtig: "Maybe there is no death as we know it. Only documents changing hands." Die dood word dan ook deurgaans op uiteenlopende maniere gestalte gegee, soos byvoorbeeld in "Restant" (85) in die sewende afdeling, wat handel oor die opspraakwekkende foto van die Siriese seuntjie, Alan Kurdi, wat uitgespoel het op die Turkse strand.

In "Ars poetica" (93) in die laaste afdeling van die bundel gee die digter op humoristiese wyse, à la Gaius Plinius

Secundus, nuttige wenke om jou eie toga te kleur, wat terselfdertyd iets weergee van die moeite om een gedig te produseer: "LW: Om jou te tooi / in 'n toga van Tiriese praal moet jy vir 1 g kleursel reken op 10 000 slakke as prooi". Laasgenoemde gedig vertoon die vakmanskap wat Myburg deurgaans in *Uittogboek* ten toon stel, en op 'n vernuwende wyse aan die hand van 'n veelheid van onderwerpe in sy bundel laat sien. Die gedigte hou dan ook op 'n tematiese wyse met mekaar verband, wat die leser noop om nie net enkele gedigte te lees nie, maar ondersoek in te stel na die wyse waarop die gedigte op 'n betekenisvolle wyse met mekaar saamhang. Voorwaar is dit 'n bundel wat vra om deeglik bestudeer te word.

Alwyn Roux  
erouxap@unisa.ac.za  
Universiteit van Suid-Afrika  
Pretoria

### **Krap uit die see.**

Fourie Botha. Pretoria: Protea Boekhuis, 2017. 64 pp. ISBN 9781485307570.

DOI://dx.doi.org/10.17159/tvl.v.55il.4381

Fourie Botha het in 2011 gedebuteer met die bundel *Donkerkamer* waarin hy onder andere die verband tussen foto-beeld en gedig ondersoek het. Sy tweede bundel *Krap uit die see* stuur weg hiervan, maar die leser se aandag word tog gevang deur die skakel tussen die bundeltitel en die rare buitebladfoto van 'n Japannese man wat 'n reuse-spinnekopkrap vashou. Beide bundeltitel en foto wys vooruit

na die meerduidige betekenis wat die bundel gaan heg aan die krap en die see.

Die vier afdelings in die bundel word voorafgegaan deur 'n inleidende gedig met die titel "Krappegesang". Alhoewel die spreker in hierdie gedig die krap teken as monsteragtig, lagwekkend en abjek, besing hy hom ook as 'n "bloedbroer" wat hy "bemin". Aan die een kant wil hy die krap mooi maak (sy karapaks poets, sy knypers vryf tot 'n vonk spat) en aan die ander kant wil hy hom amper gewelddadig verbruik (met 'n hamer oopbreek, skud soos 'n blik spykers en witvleise uit sy doppe skraap). In die slotstrofe roep die spreker uit: "hoe jeuk en krap dit nie / in hierdie skedelpan van my kop?", wat suggereer dat die krap beeld is van 'n verwikkelde innerlike wat uiteindelik tot uiting kom in die "krappegesang" van die gedig en die bundel.

Die krap keer terug in die vierde afdeling se eerste gedig, "Reusespinnekopkrap", waarin vertel word hoe die spreker die krap dophou in 'n akwarium en vir hom vra:

Waarom krabbel almal so oor jou?  
In jou pype is daar g'n murg—  
jy is 'n bal gekoude papier,  
maar ook 'n boodskap, 'n gedig—  
my krapperige tweelingbroer.

Weer word die krap aangespreek as broer en ook voorgehou as "'n gedig", al is dit dan een waarvan die spreker in vorige reëls gevoel het dat dit "jammerlik lelik" is. Daar is dus weer die suggestie dat die krap dit verteenwoordig wat so eie is aan die spreker as 'n tweelingbroer én gesien kan word as die gedig wat die resultaat

is van daardie verwantskap. In hierdie opsig herinner dit aan Wilma Stockenström se gedig oor die kluisenaarskrap in *Monsterverse* waar die skeppende mens eweneens in verband gebring word met die krap en die motiewe van monsteragtigheid, maar ook weerloosheid ter sprake kom.

Die deurlopende aanwesigheid van 'n ek-spreker en die vae suggestie van chronologiese progressie tussen die bundel se vier afdelings nooi die leser uit om die bundel as 'n narratief te lees. Die eerste afdeling, met die "see"-titel "Laagwater", handel oor die ervarings van 'n kind in die midde van 'n familie bestaande uit pa, ma, broer, ouma en oupa. In die begin-gedig "Plaasdam" word jong seuns wat swem in 'n plaasdam se eerste ervarings van liggaamlikheid en seksualiteit gesuggereer deur die verwysings na paddavisse en otters. Hulle speelsheid en verwondering word in die tweede strofe gestuit wanneer die pa 'n slang skiet langs die dam. Daarná sirkel die seuns versigtig op die rand van die dam om te kyk na die derms van die slang op "die bodem se slyk". Hulle seksuele bewuswording word dus vroeg reeds gekontamineer met geweld, skrik en skuld. Dié gedig vorm dus 'n gepaste inleiding tot die bundel waarin sowel liggaamlike plesier as emosionele verbintenisse meermale getint is met pyn, verlies en melankolie.

Talle gedigte in hierdie afdeling registreer spanning en struweling in die familie, veral tussen die pa en ma (vergelyk die gedigte "Rok", "Bokkeveld", en "ek droom van my pa"). Dit is veral drome

wat die sleutels verskaf tot die inhoud van die onbewuste wat in hierdie gedigte na vore tree. In "My ma se perde" (19) is daar byvoorbeeld sprake van diep-verborge skuldgevoelens wat opduik in drome oor die ma se perde wat vermink is of in die see swem en oor die "inkubus" of seksuele demoon met die onderkaak van 'n perd in die spreker se kamer.

Die eerste afdeling eindig op 'n onheilspellende toon met "Die koms", waarin die motief van drome (vergelyk die reëls "Uit die pierings/van binnekop-bene/stort ons slegte drome") voortgesit word en kulmineer in 'n apokalips waarin die son vir altyd verdonker: "Die son is op-/ gevreet, Vandag was die eerste nag". Die leser kry die gevoel dat in hierdie eerste afdeling afgetuur word in die verlede asof dit 'n donker getypoel is waaruit begrip vir dit wat daarna volg, afgelees kan word.

Die tweede afdeling "Vuisneste" teken 'n volwasse bestaan wat voortbou op die emosionele aksente gelê in die eerste afdeling. Daar is byvoorbeeld sprake van masochistiese elemente in die verhoudings wat beskryf word: in "God complex" is daar 'n verwysing na manne wat die spreker "genadiglik nek omdraai soos ek nooit kon nie" en in "Daar is niks soos ware liefde" word die beeld van 'n rodeo gebruik vir die gewillige blootstelling aan seksuele geweld. Daar is egter ook elemente van sadisme in die spreker, soos in "On the rebound" waarin die spreker sy minnaars nie net fisies nie, maar "ook woordeliks goed opfok".

Die ambivalensies en kompleksiteit van die liefde word saamgevat in die pa-

radoksale beeld van die liefde as 'n "sagte slagveld". Die mespunt waarop gee en neem, vryheid en inperking in verhoudings balanseer, blyk uit die volgende kwatryn uit "Domestic bliss":

In jou ribbekas se kou  
word 'n blouvalkharthart gehou.  
Ek voer hom repies vleis,  
maar hy vra my troetelmuis.

Ook die gedig "Might he but moor tonight in me" (31), wat verwys na Emily Dickinson se "Wild nights! Wild nights", vertel iets van die getraumatiseerde besitlikheid waarmee die spreker telkens sy minnaar groet: hy is die hawe waarin sy "skeepvaarder-lover" tuiskom, maar vanwaar hy ook weer "die oop waters invaar".

Die behoefte aan gedomestikeerde geluksaligheid, die pogings tot vestiging, koestering en beveiliging, word telkens in hierdie afdeling afgespeel teenoor die drang om daaruit weg te breek. In "Bed" word die nesmaak-behoefte byvoorbeeld afgeweeë teenoor die behoefte om petrol oor die bed te gooi en dit af te brand soos 'n wilgeboom wat vervuil is van vinkneste. Terugskouend is die afdelingstitel "Vuisneste" dus 'n samevatting van die geweld wat daar sluimer in die mees koesterende en intieme samesyn.

In die derde afdeling, "Rakende", kom mense en gebeure buite die private kring van familie en verhoudings aan bod, soos byvoorbeeld 'n bekende Siamese tweeling wat 'n lewer gedeel het ("Chang Bunker aan sy Siamese broer, Eng"), 'n grusame vonds in Meksiko ("Drie koolkoppe"), die gewelddadige moord op Juliet Haw ("Dood van 'n redakteur") en 'n non wat

haarself aan die brand gestee het in protes teen die Chinese besetting van Tibet ("Brandende non"). Effens uit die patroon van hierdie gedigte wat uitwaarts beweeg, is 'n gedig oor die broer se religieuse oplewing ("Born-again") en die liedjie oor onbeskermdes seks ("Barebacking.com") wat dan gevolg word deur 'n gebed ("Vir spys en drank") wat daarop gemik is om iemand "wie se ribbene / sedert sy diagnose maergesuij word van binne" te kry om te eet. Op 'n manier wat herinner aan Johann de Lange se werk word die gedwonge voeding van ganse deur 'n buis of "gavage" om hulle lewer vet te maak, gekombineer met die religieuse simbool van die kruis. Dit skakel op sy beurt met die gedig oor die Siamese tweeling Chang en Eng Bunker, wat eindig met Chang se woorde: "Vir jou huil ek deur my lewer".

Soos reeds gesê, neem die eerste gedig in die vierde afdeling "Dryf" weer die motief van die krap op. In aansluiting by die beeld van die digter en gedig as krap, suggereer die gedig "Mondwerk" dat die digter ook 'n seekat kan wees wat sy lesers "onder ink steek" soos wat 'n mens iemand "onder klippe" kan steek. Dit is dus nie vreemd dat dié see-dier se gedig in 'n vreemde, afwykende taal geskryf sal wees nie, vergelyk "brok krolg di sega en swee krameruur, / bram kor di mafe hor brek krak rebuur". Dit is reëls wat die digter se skatpligtigheid aan Peter Blum se gedig "Man wat mal word" verraai (net soos die woord "foknawyf" in "On the rebound").

Ook opvallend is die elegiese toon van sommige van die gedigte in hierdie laaste afdeling, byvoorbeeld die gedigte "Wakend", "'n Vakansiefoto van jou,

hande agter die rug” en “Cow’s skull with calico roses”, wat elk spreek van kwesbaarheid, afstroping en verlies. Die laaste twee gedigte sluit die bundel af deur terug te keer na die motiewe van die see en die krap. In “See” word daar eksplisiet verwys na die see as die buik of moer waaruit alles voortkom en “watergraf” waarheen alles weer terugkeer. Die slotgedig “Mosambiek” teken ‘n toneel waarin die spreker “voel [...] hoe die wêreld moontlik / sou kon terugtrek soos die oseaan / met laagwater, ‘n krap in sy nuwe dop”. Die see, die laagwater en die krap word hier bymekaar gebring vir die afsluiting van die bundel waarin die ek homself gereed maak om in ‘n klein holte in te kruip en daar te wag op die gety om hom “die stroming in te dra”. In ‘n sekere sin voltooi hierdie moment van selfopheffing en opgaan in die see se ritme van gaan en keer die narratiewe boog wat met die eerste afdeling begin het.

Met *Krap uit die see* slaag Fourie Botha die gevreesde toets van die tweede bundel: dit is ‘n waardige voortsetting van sy eerste bundel en oortref dit selfs deur die groter samehang en subtiele bindings tussen die gedigte en motiewe, die deeglike uitwerk van bepaalde metafore en die onopgesmukke taal wat desnieteenstaande diep sny. Dit is ‘n bundel wat sonder groot vertoon en omhaal ‘n besonder veelduidige boodskap oordra.

Louise Viljoen  
lv@sun.ac.za  
Universiteit Stellenbosch  
Stellenbosch

### Skepelinge. Aanloop tot ‘n roman.

Karel Schoeman. Kaapstad: Human & Rousseau, 2017. 576 pp. ISBN: 978079817610.

DOI://dx.doi.org/10.17159/vl.v.55il.4376

Karel Schoeman het ‘n onskatbare bydrae gelewer tot die Afrikaanse romankuns en historiografie. In sy boek *Skepelinge. Aanloop tot ‘n roman* is daar ‘n verbinding van die twee genres—“Skepelinge” dui op die historiese aard van die boek, maar die newetitel suggereer dat dit iets romanmatig bevat. Die vroeë hoofstuk “Dieptes” herinner aan die inleiding van die roman *Verliesfontein*, waar vertel word van die luister na nouliks hoorbare stemme, ‘n literêre verhaal oor die afdaal in die persoonlike en die kollektiewe onbewuste. Hierdie afdaal is ‘n pynlike proses wat duisterhede onthul. In die woorde van Jung: “Hoe dieper ek kom [...] des te vreemder en donkerder het ek geword” (13).

In ‘n latere hoofstuk, getitel “Die versonke wêreld”, is daar ‘n versmelting van die eerstepersoons- en derdepersoonsvorm – die “hy” van die geskiedenis word verbind met die “ek” van die verteller. Die leser word op ‘n reis geneem wat sowel “uitwaarts” gaan na historiese figure as “inwaarts” na die psige van die verteller/skrywer. ‘n Fiktiewe karakter word geskep, saamgestel uit verskillende historiese figure, geskep deur die verbeelding van die skrywer. Geheue, verbeelding en inbeelding word tot ‘n hegte eenheid verbind.

Ná die subjektiewe begin word die reëls meer histories. Daar word vertel van

die voorgeskiedenis van die koloniste aan die Kaap: die werwing van VOC-werkers, en vervolgens 'n uitgebreide vertelling van die verskriklike reise na die Kaap. Die verskillende tipes 'skepelinge' word van mekaar onderskei: die elite wat in relatief aangename omstandighede reis, teenoor die matrose en soldate wat die haglike toestande op die reis moet verduur. Nie sonder rede nie, word die reise met Dante se "Inferno" vergelyk, en selfs met die Nazi-konsentrasiekampe (171–2, 256). Schoeman se kennis van hierdie voorgeskiedenis van die Kaapse kolonie is verstommend; sy beskouings word met vele aanhalings bevestig.

Hierna word oorgegaan tot die geskiedenis van die VOC-werknemers aan die Kaap. Veel van die verlede het verlore gegaan, en dikwels is dit net name wat oorbly, name wat nou in 'n tipe litanie opgeroep word (346–7); maar soms kom meer as name na vore, want die verlede is soos 'n palimpses: "die plek waar die letters weggeskraap is [bly] sigbaar, en by ultravioletlig kan die ou teks nog altyd gelees word" (449). In Schoeman se weergawe van die gebeure aan die Kaap word klem gelê op die onreg en wreedheid van die koloniste. Dit is 'n reaksie teen die verheerliking van die geskiedenis in die ouer Afrikaanse geskiedskrywing:

Hoe gretig word, waar die geleentheid hom voordoen, nie altyd nog charades opgevoer nie, in figuurlike sowel as letterlike sin, met hoepelrokke en bepluimde hoede, sykouse, silwergespes en fladderende waaiers, wat dan as die verlede aangebied word; dog dit is

wensdenkery, nie werklikheid nie [...] Dit is die Kaapse verlede hierdie, dit is die voorgangers en die pioniers, die voorgeslag, hierdie ongewaste, onwelriekende bende van die oorloopdek (271–2).

Die boek is negatief oor die Afrikaner-verlede en somber oor die hede en die toekoms. Die koloniste van die VOC was indringers in 'n land wat hulle nie verwelkom het nie; hulle het in aanraking gekom met inheemse inwoners wat hulle (tereg) as 'n bedreiging beskou het; hulle het beland in 'n wêreld waar wedersydse angste en geweld die verhouding tussen die groepe gekenmerk het.

Die leser mag in 'n stadium dink dat Schoeman darem te eensydig is in sy sienings, dat hy slegs melding maak van goeie mense wat daar was (237) sonder om verder aandag aan hulle te gee. Maar dit is belangrik om te onthou dat die skrywer meer as een keer daarop wys dat sy weergawe van die geskiedenis subjektief is. Herhaaldelik maak hy melding van sy slapelose nagte; wat hy in die boek weergee, is die dinge wat hom in die nagte kwel—'n verlede vol onreg en wreedheid wat sy vingerafdrukke op die hede gelaat het. Aan die begin van die boek word die doel van die vertelling genoem: die soeke na sin, die geloof en die hoop dat alles nie verniet was nie (42). Maar hy kom tot die slotsom dat sy soektog na sin niks opgelewer het nie:

Net **ék, slaaploos in die donker, luis-**terend na die stemme, weet nog van hierdie dinge, net ek hoor nog die stemme en luister nog daarna; dog ook **ék** kan geen sin in die gebeure vind, kan nie eers meer probeer voorgee dat



dit eens sin besit het nie, so klaarblyklik is dit nié die geval nie. (454)

En tog, soos wat 'n mens by Schoeman verwag, is die boek nie sonder ambivalensie, ironie en verborge moontlikhede nie. Dis 'n boek van afskeid, van spore wat doodgereën het, van 'n skrywerslewe wat sy doel verloor het (528); dit herinner aan die skrywer se beëindiging van sy lewe net nà die voltooiing van die manuskrip. En tog het hy met hierdie boek verskeie mense uit die vergetelheid ontruk en aan hulle 'n blywende tekstuele bestaan gebied (487); ook sal sy naam voortleef in die tekste wat hy geskep het. Alles was dus nie sinloos nie.

Sinloosheid is wel dominant in die persoonlike en kollektiewe geskiedenis, en tog is daar ander maniere waarop na die geskiedenis gekyk kan word: "Hiér bestaan die moontlikheid van 'n alternatief, 'n keuse, nie wat betref die gegewe, die gebeurde nie, want dit is onherroeplik, maar in die manier waarop dit opgeroep en ondersoek word" (475). Sy siening van die geskiedenis is dus nie die enigste moontlike een nie: "'n Draai van die silinder, 'n halwe draai, en 'n volkome nuwe patroon ontstaan, al bly die skyfies in werklikheid dieselfde" (477).

Dalk kan hierdie land dalk wees soos die Hartbeesrivier, wat vir die reisiger droog mag voorkom, maar wat, tipies van die riviere van Afrika, met verborge waters verbind is: "Subterranean streams of water pass under most of them in this part of Africa" (531).

Lesers wat in die VOC-geskiedenis belangstel én **aanhangers van die ro-**

manskrywer Schoeman sal in *Skepelinge* 'n boek van besondere waarde vind.

*Chris van der Merwe*  
chris.vandermerwe@uct.ac.za  
Universiteit van Kaapstad  
Kaapstad

### **Die reis gaan inwaarts: Die kuns van sterwe in kreatiewe werke van Karel Schoeman.**

Cas Wepener. Stellenbosch: Sun MeDIA MeTRO. Druknaam: SUN PRESS, 2017. 233 pp. ISBN: 978-1-928355-14-4 (Druk); ISBN: 979-1-928355-15-1 (e-boek).

DOI://dx.doi.org/10.17159/ml.v.55il.4279

"Ten dele staan Schoeman se hele kreatiewe oeuvre in diens van die (afwesigheid van) inwaartse reis van die Afrikaners." (185) Met hierdie kragtige stelling gee Cas Wepener 'n sleutel vir die dubbelsinnige verhouding van afstand en intimiteit tussen Afrikaans se grootste romansier en sy primêre lesersgehoor. In hoeveel ander kultuurgemeenskappe gebeur dit dat hulle grootste romansier deur so min mense gelees word? Kan dit wees dat daardie Afrikaners wat Schoeman se fiksie waardeer juis dié is wat self die reis inwaarts aangepak het, en dat hulle maar 'n klein minderheid is in 'n gemeenskap gefikseer daarop om "prakties" te wees? Stellig, ja.

En wat is dan die inwaartse reis? "Ten diepste is dit 'n reis wat behels dat iets van die tydelikheid van die mens se bestaan beter verstaan word, dat daardie kennis 'n persoon se optrede gevolglik kleur wat verder ook bepalend is vir hoe

hy of sy hulle eie sterflikheid en dood en die van ander hanteer." (194–5)

Wepener sluit in hierdie boek aan by 'n eeue-oue opvatting dat die goeie lewe afhang van die erkenning van ons sterflikheid. Lewenskuns is belangrik, ja, maar so ook die kuns om te sterwe. In die Middeleeuse Latynse Christendom word die kuns om te sterwe en die oordeelkundige begeleiding van om te sterwe die *ars moriendi*. Wepener vra aan die hand van hoofsaaklik drie Schoeman-romans na wat dit ons leer van die *ars moriendi* en kom tot die gevolgtrekking dat dit afhang van die mate waartoe die een wat sterf en die een wat die sterfte begelei die reis inwaarts beoefen: "Dit is die karakters wat iets kan aanvoel en insgelyks beliggaam oor die misterie van die lewe en die dood en dat dood en lewe nie noodwendig teenoor mekaar staan nie, maar dat sterwe, afhangende van hoe dit hanteer word, juis ook die lewe kan dien deur heil en genesing te bring." (194)

Dit is welbekend dat die kontemplatiewe lewe soos beliggaam in die Katolisisme en die Zen-Boeddhisme die twee grootste vormingselemente van Schoeman se eie lewens- en romankuns was. As sodanig kan Schoeman gewoon nie bloot sekulêr gelees word nie. Wepener, teoloog en dosent in Liturgie en Homiletiek, lewer daarom 'n kritieke bydrae tot die sekondêre literatuur oor Schoeman deur in te lees op hoe Schoeman in sy fiksie omgaan met die lewe en die dood as allereers 'n geestelike saak. As iemand wat self in die bediening eerstehands met dood en verlies te doen gekry het, weet Wepener al te goed dat die er-

varing van verlies en sy blywende wonde die onvermydelike vertrekpunt van die reis inwaarts is, selfs vir die simpatieke sterwensbegeleiers en -vertroosters: "Die gewonde genesers van hierdie wêreld, die buitestanders wat die stilte omhels en die halflig van die skadu verkies, diegene wat (noodgedwonge) inwaarts reis, word deur Schoeman in sy karakters as beter genesers in die pastorale sin van die woord uitgebeeld wat insgelyks geld vir die wyse waarop hulle liturgies voorgaan." (197)

Wepener wys tereg daarop dat Schoeman se skryfstyl in soverre dit "inkanterend" (65), ritmies en herhalend is, inderdaad ook skryf-as-liturgie is. Ook dat die landskap met sy seisoenale herhaling self 'n wesenlike element in Schoeman liturgiese, doodsbeswerende romankuns is. Met verwysing na Augustinus se uitspraak dat die liturgie "die steierwerk is vir die hemelse stad waarop gehoop word," het Wepener dit soos volg oor Schoeman se hantering van die landskap as liturgiese element: "Só word die moontlikheid geskep dat die klipstapels en grafstene, die geknakte suile, kinderengele en ringmure wat verspreid oor die Vrystaat lê, inderdaad ook deel is van daardie steierwerk. Deel van die steierwerk van die stad waarheen die aardse reis lei, 'n reis wat inwaarts gaan tot by die stad van God, is die onverbiddelike landskap van die Vrystaat en die Karoo waarin baie saadkorrels lê en waaroor wolke drywe." (202) Daarom, tereg, is om Schoeman te lees 'n liturgiese handeling wat 'n liturgiese ingesteldheid van die leser soos van die erediensganger vra

(214). Wie Schoeman so lees, kan getuig daarvan dat dit reeds 'n reis inwaarts is wat die leser nie onveranderd laat nie, welke verandering dikwels die eintlike verhaal van 'n Schoeman-roman is.

In sy boek doen Wepener heelwat moeite om eerstens 'n deeglike opgaaf te gee van die vertolkingsraamwerk waarbinne hy Schoeman lees. Grimes se opvatting van fiksie as ritueel is hier 'n belangrike verwysing. Deurgaans gee Wepener eweneens deeglike rekenskap van die uitgebreide sekondêre literatuur oor Schoeman – en nie slegs waar dit Wepener se vertolking staaf nie.

Vervolgens word hoofsaaklik drie Schoeman-romans so gelees om aan te dui dat die betrokke buitestander met 'n spesifieke verhouding met hierdie land eerder as die konvensionele geestelike lui dikwels die *ars moriendi* die beste verstaan. Meester van 'n *Lug vol helder wolke*, Pastoor Scheffler van 'n *Ander land*, en ds. Heyns en Danie Steenkamp in *Die uur van die engel* word so deur Wepener gelees, en op heel oortuigende wyse.

So verdienstelik en hoogs leesbaar as wat Wepener se roerende boek is, moet minstens die drie punte van kritiek in die voortgaande gesprek oor Schoeman vermeld word — teologies, takserend en taalkundig.

Wat die teologiese betref: In navolging van Richard Kearney wil Wepener dit hê dat die pasvermelde karakters as onkonvensionele geestelike lui voorbeelde van Kearney se "anateïsme" is: "Anateïsme sluit nou aan by die post-teïsme waarin God weer 'n moontlikheid word nadat daar van die God van die

teïsme afskeid geneem is." (75n, 81) Dingemans word met instemming oor die teïsme aangehaal: "In die teïsme word "God als 'persoon' in een hoge hemel, die supernaturalisties ingrijpt in die wêreld (sic)" gesien en ook "als het 'dubbeldekkermodel', waarbij God losstaat van deze wêreld" (81). Wepener et al. is skynbaar onbewus van De Lubac se werk oor hoe "teïsme" die gevolg is van 'n laat-skolastiese skeiding tussen die sferes van die genade (die bonatuurlike) en die natuur (die natuurlike)—'n moderne teologiese groeisel wat afwyk van die patristiese personalisme waarvolgens God as Persoon anderkant die syn deurgaans ten nouste betrokke bly by die skepping, by hierdie wêreld en ook by hierdie land. Mymeringe van sowel Scheffler as Heyns gee ruim blyke hiervan, wat veel oortuigender is as Kearney se postmoderne verbeeldingsvlug.

Takserend: Terwyl Wepener deurgaans dikwels skryf in 'n register wat Schoeman eggo, is hy soms helaas geneig tot wat Schoeman as stilistiese doodsonde geag het, naamlik oorbeklemtoning. Die prominentste voorbeeld hiervan is Wepener se Nawoord, waarin hy betoog wat die waarde van sy boek dalk mag wees. Daar is 'n rede waarom simfonieë en kamerkonserterte eindig by die slotbeweging, en vir my het hierdie nawoord lomp en oorbodig aangedoen.

Taalkundig: Wie oor Schoeman wil skryf, behoort dieselfde respek vir taal as hy te openbaar. Slordige taalkundige afronding ondermyn Wepener se boek as liturgiese handeling. Voorbeelde sluit in: "oom Barend" (76) / "Oom Barend" (77);

“verdermeer” pleks van “bowendien”; “argumenteer” pleks van “betoog”, “redeneer” of “voer aan”; “Marelene” pleks van “Marlene”; “lintjie”/ “lyntjie” (101); “Oom Lammie”/ “Lammies” (160). En een van die grootste slotsinne in die Afrikaanse prosa, naamlik dié van ‘n *Ander land*, word verkeerd aangehaal: “Half-verweë” (102) pleks van die korrekte: “Halwerweë op die pad ontdek jy effens verras dat die reis voltooi is, en die bestemming reeds bereik.”

Hierdie kritiek ten spyt lewer Cas Wepener met hierdie boek ‘n meesleurende, dikwels roerende bydrae om Afrikaans se groot begeleier op die reis inwaarts liturgies te herhaal.

**Johann Rossouw**

rossouwjh@ufs.ac.za

Universiteit van die Vrystaat

Bloemfontein